

Erika Fischer-Lichte

Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου

2. Από τον Ρομαντισμό μέχρι Σήμερα

Κατάρευση των αστικών μύθων

Η σκηνή ως φόρουμ της αστικής δημοσιότητας

Με το πέρασμα του αιώνα η κατάσταση του θεάτρου σε ολόκληρη την Ευρώπη γνώσαν απέλπιτο κώτηρη. Περί το 1880 το λογοτεχνικό του επίτεδο είχε φτάσει στο απόλυτο ναδίρ. Ήταν η εποχή που το ριχό, εμπορικό, ψυχαγωγικό θέατρο γνώριζε τον μεγαλύτερο του θρίαμβο. Παράλληλα, οι απαιτήσεις της μορφωμένης αστικής τάξης ικανοποιούνταν με την κενή θεατρική παραγωγή, η οποία με απονεκρωτική ανία αφαιρούσε από τους κλασικούς και τα τελευταία υπόλοιπα επικαιρότητας και πνευματικής εκρηκτικότητας, αφήτον η λογοκρατία είχε ήδη απομακρύνει ανελέητα κάθε δυνατό σκάνδαλο – από πολιτική, θρησκευτική, ηθική και ηθικολογική άποψη – και είχε εξαλείψει ριζικά κάθε αφορμή πρόκλησης. Λογοτεχνία και θέατρο χωρίζονταν από ένα βαθύ χάσμα.

Αυτή την πνευματική και καλλιτεχνική περίοδο ισχυρών αγελάδων ζωντάνευε πάντως μια αχτίδα ελπίδας, το θέατρο των Μάινινγκερ. Ο Δούκας της Σαξονίας και του Μάινινγκεν Γεώργιος Β', που είχε μανία με το θέατρο, είχε πραγματοποιήσει ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '70 αποφασιστικές μεταρρυθμίσεις στο μικρό επαρχιακό θέατρο της αυλής του. Οι μεταρρυθμίσεις αυτές αφορούσαν προπάντων στις κατά κανόνα εκτενείς παρεμβάσεις της λογοκρατίας, στην κλειμική μορφή του κλασικού δράματος καθώς και στο θέατρο των αστέρων, που ήταν τόσο χαρακτηριστικό για τον 19ο αιώνα. Διότι, όπως εξήγησε ο Μαξ Γκρόμπτε, μακροχρόνιο μέλος των Μάινινγκερ, στα απομνημονεύματά του, η «σκηνική τέχνη» του αυλικού θεάτρου του Μάινινγκεν «εδράζεται στις σπουδαιότερες αρχές ότι η σκηνή έχει αποστολή να παράσχει μια συνολική εικόνα του ποιητικού έργου, στην οποία θα πρέπει να προσαρμοστεί τόσο ο ζωντανός όσο και ο άηχος μηχανισμός, σύμφωνα με τη θέληση ενός και μοναδικού θεατρικού διευθυντή, που έχει συνείδηση του σκοπού του. Τοίοντο ήταν το μεγάλο και το νέο που έδωσε στο θέατρο ο Δούκας Γεώργιος».¹ Σε αντιστοιχεία με αυτές τις αρχές,

1. Max Grube, *Jugendertinnerungen eines Glöckchens*, Δαυψία 1917, όπως παρατίθεται από το *Solch ein Volk nennt sich nun Künstler...*, σσ. 463-505, ιδίως σ. 483.

ο Δούκας Γεώργιος ήταν ο πρώτος θεατρικός διευθυντής που εξέδωσε μια διαταγή «πίστης στο έργο». Τούτο είχε τρεις διαφορετικές συνέπειες:

1. Το κείμενο του ποιητή θα πρέπει, όσο αυτό είναι δυνατόν, να μη διαγράφεται. Αν καταστούν αναγκαίες περικοπές, λόγω της διάρκειας του έργου, αυτές δεν θα πρέπει να γίνονται σύμφωνα με τον γνώμονα της λογοκρισίας αλλά σύμφωνα με μια εσωτερική λογική του έργου.

2. Ο ηθοποιός θα πρέπει να υποτάσσεται στο έργο. Θα πρέπει, λοιπόν, να κατανοεί τον εαυτό του ως μέλος ενός θιάσου και όχι ως εξέχοντα αστέρα. Η συμμετοχή στις πρόβες είναι υποχρεωτική, όπως επίσης η ανάληψη μικρών ρόλων ή και ρόλων κομπάρσου. Δεν είναι πλέον δυνατές οι ατομικές περιουσίες.

3. Ο σκηνογραφικός εξοπλισμός θα πρέπει να προκύπτει από το κείμενο. Οι οδηγίες σχετικά με τον χρόνο, τον τόπο, το κοινωνικό στρώμα στο οποίο ανήκουν τα πρόσωπα του έργου κ.ά. θα πρέπει να ακολουθούνται με τη μέγιστη ακρίβεια. Γι' αυτόν τον λόγο είναι απολύτως υποχρεωτικός ένας ιστορικός και κοινωνικός ορθός εξοπλισμός μέχρι και τις τελευταίες λεπτομέρειες.

Όπως αναφέρθηκε ήδη σε άλλο σημείο, οι Μάινινγκερ, εφαρμόζοντας αυτές τις αρχές, ήταν οι πρώτοι που ανέβασαν τον *Πρόγκιπα του Χόμπουργκ* χωρίς περικοπές το 1878.

Στα μακρά θεατρικά ταξίδια τους σε όλες τις ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις μεταξύ 1874 και 1890, οι Μάινινγκερ παρουσίασαν τις επιμελώς επεξεργασμένες παραστάσεις τους – κυρίως έργων των κλασικών – σε μια ευρύτερη δημοσιότητα και τις έβασαν υπό σύζηση. Παντού είχαν «τεράστια, απαρύλλη, ανεπανάληπτη επιτυχία». ² Υπό το πρίσμα της ιστορίας του θεάτρου, οι θετικές και μάλιστα εν μέρει ενθουσιώδεις αντιδράσεις που προκαλούσαν οι Μάινινγκερ στην πλειοψηφία των θεατών και κριτικών υποβάλλουν κάποια ενδιαφέροντα αναδρομικά συμπεράσματα. Διότι μια τόσο ευρεία συμφωνία είναι αδιανόητη για ένα θέατρο το οποίο αρνιόταν τις θεμελιώδεις αρχές της τρέχουσας θεατρικής πρακτικής αν το κοινό ήταν τελείως ικανοποιημένο με τη συνήθη θεατρική προσφορά. Ως εκ τούτου, δεν είναι υπερβολή να υποθέσει κανείς ότι στο μεταξύ σε ένα μεγάλο μέρος του κοινού είχαν γεννηθεί απαιτήσεις και ανάγκες (όποιες κι αν ήταν οι εξελίξεις που οδήγησαν σε κάτι τέτοιο) οι οποίες δεν μπορούσαν πλέον να καλυφθούν, πόσο μάλλον να ικανοποιηθούν, από την τρέχουσα εναλλακτική, αφενός ενός ριχτού ψυχαγωγικού θεάτρου, και αφετέρου ενός θεάτρου για τους μορφωμένους που είχε χάσει την οξύτητά του. Οι Μάινινγκερ άρχισαν λοιπόν τα θεατρικά ταξίδια τους σ' ολόκληρη την Ευρώπη σε

μια χρονική στιγμή κατά την οποία η ανάγκη για ένα νέο θέατρο υπήρχε μεν με λανθάνοντα τρόπο, χωρίς ωστόσο να αρθρώνεται ακόμη με σαφήνεια και σε αποφασιστικό ευρος. Κατά τούτο οι Μάινινγκερ έδρασαν ως ένα είδος καταλύτη, ο οποίος βοήθησε το κοινό και την κριτική να συνειδητοποιήσουν και να διατυπώσουν τις νέες τους ανάγκες και απαιτήσεις από το θέατρο.

Με αυτή την έννοια, οι Μάινινγκερ εμφανίζονται ως πρόγονοι και πρόδρομοι του κινήματος του θεάτρου τέχνης, το οποίο ξεκίνησε κατά τη δεκαετία του 1880 σ' ολόκληρη την Ευρώπη. Την εκτίμηση αυτή υποστηρίζει το γεγονός ότι διαπρεπέστεροι εκπρόσωποι αυτού του κινήματος – όπως ο Όττο Μπραμ στο Βερολίνο, ο Αντρέ Αντουάν στο Παρίσι ή ο Κωνσταντίνος Στανισλάβσκι στη Μόσχα – επικαλούνταν ρητώς και επανειλημμένως τους Μάινινγκερ.

Το κίνημα του θεάτρου τέχνης γεννήθηκε ως επιδεικτική διαμαρτυρία εναντίον της γενικής θεατρικής πρακτικής, η οποία καθιστούσε απολύτως αδύνατη την πραγμάτευση των επίκαιρων και φλεγόντων προβλημάτων της εποχής. Κάθε φορά που κάποιος δραματογράφος καταπανόταν με τέτοιου είδους προβλήματα, το έργο του υψίστατο περικοπές από τη λογοκρισία, σε βαθμό που γινόταν αγνώριστο, αν βεβαίως γινόταν καν δεκτό στη σκηνή. Για τη σύζηση του γυναικείου ζητήματος, του κοινωνικού δαρβινισμού, της θεωρίας της κληρονομικότητας, του αθεισμού, του σοσιαλισμού κ.ο.κ. το θέατρο, ως κοινωνικό φόρουμ, παρέμενε αποκλεισμένο. Μια διέξοδος από αυτό το δίλλημα παρουσιάστηκε με την ίδρυση θεατρικών συλλόγων, οι οποίοι πολώντας την ιδιότητα του μέλους ή συνδρομές μπορούσαν να προσφέρουν «κλειστές» – και επομένως ιδιωτικές – παραστάσεις μόνο για τα μέλη του συλλόγου, αποφεύγοντας έτσι τη λογοκρισία. Δεδηλωμένος στόχος τους ήταν να προωθούν και να θέσουν υπό σύζηση τους συγγραφείς εκείνους οι οποίοι αντιμετώπιζαν την άρνηση των κρατικών και εμπορικών θεάτρων.

Το 1887 ο Αντρέ Αντουάν ίδρυσε στο Παρίσι το Théâtre libre, το οποίο αφιερώθηκε προπάντων στην νατουραλιστική δραματολογία. Στο θέατρο αυτό ήρθε να αντιπαρατεθεί το Théâtre d'Art, το οποίο ίδρυσε το 1890 ο Πωλ Φορ και συνέχισε από το 1893 ο Ωρελιάν Λυνιέ-Πω ως θέατρο του συμβολισμού υπό την ονομασία Théâtre de l'Éuvre.

Το 1889 ιδρύθηκε στο Βερολίνο με τη συμμετοχή του Όττο Μπραμ η Freie Bühne, στην οποία χρεώνεται το μεγάλο επίτευγμα ότι καθιέρωσε τον Γκέρχαρντ Χάουπτιμαν. Ακολούθησε μια μεγάλη σειρά από ιδρύσεις θεάτρων. Το 1890 ο Μπρούνο Βίλλε εγκαινίασε τη Freie Volksbühne, στο προεδρείο της οποίας ανήκε και ο Όττο Μπραμ. Την ίδια χρονιά δημιουργήθηκε και η Deutsche Bühne, η οποία συμπεριλάμβανε στις ηγετικές της δυνάμεις μεταξύ άλλων τους αδελ-

2. Στο ίδιο, σ. 503.

φους Χάρτ, τον Καρλ Μιλχμπίτρουϊ και τον Κόνραντ Αλμπερτ. Το 1892 δημιουργήθηκε από τον Φραντς Ξέλντ η Fresco Bühne, το 1895 η Verein Probehühne από τον Άρτουρ Τσαρ, και τέλος το 1897 η Dramatische Gesellschaft, την οποία διηύθυναν οι Λούνβιχ Φούνταντ και Μπρούνο Βίλλε.

Στο Λονδίνο ο Τζ. Τ. Ικρέινς ίδρυσε το 1891 την Independent Theatre Society, η οποία εγκαίνιασε τη σειρά των νέων θεατρικών λεισχών, η οποία ως θεατρικό Κίνημα Πεπεροπίου ανανεώσε το αγγλικό θεατρικό σύστημα. Ως διάδοχος της Independent Theatre Society γεννήθηκε το 1899 η English Stage Society. Στο Λουβλινό εγκαίνιαστηκε το 1899 το Irish Literary Theatre, στους ιδρυτές του οποίου ανήκε και ο Ουίλλιαμ Μπράνλερ Τέρτς, και το 1902 η Irish National Theatre Society. Οι δύο αυτές εταιρείες συγχωνεύτηκαν αργότερα στο Abbey Theatre, το οποίο ίδρυσε το 1904 ο Α.Ε. Χόρνμαν.

Ήδη το 1888 ο Κωνσταντίνος Σερκέγιεβιτς Δαξέγιεφ είχε ιδρύσει στη Μόσχα, με το ψευδώνυμο Στανισλάβσκι, την Εταιρεία Τέχνης και Λογοτεχνίας. Ως διάδοχη μορφή της ίδρυσε το 1898, μαζί με τον Νεϊμρόβιτς-Ντραντσένκο, το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, το οποίο ήδη τον πρώτο χρόνο της ζωής του όχι μόνο θεμελίωσε με τη σκηνοθεσία του Γιάζουφ του Τσέχωφ τη θρυλική φήμη του αλλά και καθιέρωσε τον δραματουργό Τσέχωφ στο θέατρο.

Τα θέατρα τέχνης που ιδρύθηκαν αποκλειστικά ως ιδιωτικές σκηνές έθεσαν ως στόχο να άρουν το χάσμα μεταξύ λογοτεχνίας και θεάτρου, το οποίο είναι χαρακτηριστικό για το θέατρο μεγάλου μέρους του 19ου αιώνα. Το πεπεροπίου τους αποτελεχείο σχεδόν αποκλειστικά από έργα σύγχρονων δημιουργών. Σ' αυτές τις σκηνές ανέβηκαν τα έργα των Ίβεν, Μπέρνσον, Στρίντμπεργκ, Τουργκένεφ, Τολστόι, Τσέχωφ, Ικόρκι, Χάουπτιμαν, Χόφμανσταλ, Μάτερλινκ, Ουάιλντ, Τέρτς, Ικαλογούρόβου και Σω. Σχεδόν η καθέμιά από αυτές τις παραστάσεις προκαλούσε στο κοινό και στους κριτικούς τις πλέον έντονες αντιδράσεις, είτε με τη μορφή ενθουσιώδους συμπφωνίας είτε με εκείνη της αποφασιστικής, ασυμβίβαστης άρνησης. Οι σημαντικότεροι κριτικοί της εποχής –όπως ο Φοντάνε στο Βερολίνο και ο Σαρσού στο Παρίσι– έγραφαν για έργα και σκηνοθεσίες στις σημαντικότερες εφημερίδες, συνεχίζοντας έτσι, στο πλαίσιο μιας ευρύτερης δημοσιότητας, τη συζήτηση που είχε αρχίσει στο θέατρο. Έτσι, χάρις στο κίνημα του θεάτρου τέχνης η αισθητικά προωθημένη σύγχρονη δραματουργία ανέκτησε τη σκηνή ως δημόσιο φόρουμ.

Στη διαδικασία αυτή ιδιαίτερη σημασία αναλογεί στο θεατρικό έργο του Ίβεν. Αφού ο Ίβεν, στον *Σύνδεσμο των νέων*, έκανε αντικείμενο του δράματος, ήδη το 1869, τις τρέχουσες συνθήκες της νορβηγικής πολιτικής, αφού εγκατέλειψε την έμμετρη γλώσσα και εισήγαγε στη σκηνή τη ρεαλιστική γλώσσα της

καθημερινότητας, στράφηκε οριστικά, σχεδόν *πενήντα* ετών πλέον, στο νέο είδος του κοινωνικού έργου με τα *Στηρίγματα της κοινωνίας* (1877). Οι «φωτογραφικές» περιγραφές καταστάσεων της εποχής και της κοινωνίας, η αποκάλυψη των αδυναμιών και των αντιξοοτήτων έγιναν από το σημείο αυτό και εφεξής το επίκεντρο της δραματουργίας του. Αν και τα *Στηρίγματα της κοινωνίας* δεν διεκπεραιώνουν σε καμία περίπτωση με τέλειο τρόπο τις ουσιαστικές καινοτομίες του είδους και μπορούν να θεωρηθούν, χωρίς αμφιβολία, ως το *πιο αδύναμο κοινωνικό έργο* του Ίβεν από τη σημεινή σκοπιά, το έργο αυτό έμελλε να αποτελέσει τη μεγαλύτερη επιτυχία του. Την πρώτη του παράσταση στο Teatret Odense (στις 14 Νοεμβρίου 1877) ακολούθησε, μόλις δύο εβδομάδες μετά, η νορβηγική του πρεμιέρα στο Det Norske Theater στο Μπέργκεν. Το 1878 δόθηκε μια ολοκληρη σειρά από παραστάσεις σε γερμανικές σκηνές. Μόνο στο Βερολίνο το έργο παίζόταν τον Φεβρουάριο του 1878 σε πέντε θέατρα και σε τρεις διαφορετικές μεταφράσεις. Στη Σκανδιναβία και στη Γερμανία το κοινό υποδέχθηκε το έργο ως επί το πλέον με ενθουσιασμό, εν μέρει όμως και βαθιά σοκαρισμένο. Σε σχέση με την τεράστια ανάπτυξη που προκάλεσε η παράσταση του έργου στον ίδιο και σε πολλούς άλλους της γενιάς του, ο Πάουλ Σλάντεντγράφει στα απομνημονεύματά του:

Όποιος [...] όπως εγώ, έγινε με τα *Στηρίγματα της κοινωνίας* δέκτης δύο από τις μεγαλύτερες καλλιτεχνικές αποκαλύψεις, δεν μπόρεσε ποτέ να ξεφύγει από αυτό το δράμα, που τον είχε κατακτήσει και διαφορτίσει. Το 1878, σε μια εποχή που η καθώς πρέπει αυλική σκηνή έμενε στον Λούδβιγκερ και τον Ικένσινγκεν, και το εμπροκικό θέατρο στον Σαρντού και τον Λουμά, το έργο παχτήκε σε τρία διαφορετικά προάστια του Βερολίνου. Τότε, μέσα σε όλη την λαμπρή και αστραφατηρή θεατρική σφύρα, άνοιξαν τα νεανικά μας μάτια. Τρέμασε και αδαδάξαμε. Με διαφορετικό νόημα από τον Φάουστ, φωνάξαμε στους γύρω από τον σύμβουλο Μπέρνικ: «Αυτός είναι κόσμος! Αυτό σημαίνει κόσμος!» Πηγαίναμε στο θέατρο διαρκώς διαβάξαμε το έργο όλη μέρα στα απείσια γερμανικά του Βίλχελμ Λάνγκε. Ούτε η πέξη, έδλην μετάφραση, ούτε οι ακαμπτές ψυχές των προσοστιακών ηθοποιών μπορούσαν να θέσουν τη δύνημη αυτού του έργου. Τέτοια θα πρέπει να ήταν και ενενήντα χρόνια πριν η επίδραση στη νεολαία του έργου του Σλάαερ *Ραδιούργια και έρωτας*, η οποία δεν ήταν πλέον τελείως ανώριμη.³

Με το έργο αυτό ο Ίβεν κατόρθωσε ό,τι τα κινήματα του θεάτρου τέχνης θα επιτελούσαν σε ευρεία κλίμακα μόλις κατά τη δεκαετία του 1890, να μεταμορφώσει και πάλι τη σκηνή σε ένα φόρουμ όπου η αστική δημοσιότητα θέτει επί τάπητος τα προβλήματα που την απασχολούν.

3. Paul Schlenker, *Gesammelte Werke*, τόμ. VI, σσ. XVII-XVIII.

Η συζήτηση που άνοιξε στο θέατρο συνεχίστηκε με μεγάλη ένταση όχι μόνο στον Τύπο αλλά και στα αστικά σαλόνια. Το γεγονός αυτό συνάγεται από προκλήσεις σε εταιρείες του Βερολίνου και της Κοπεγχάγης τη δεκαετία του 1880, οι οποίες περιέχουν ρητή παράκληση το συγκεκριμένο βράδυ να μη γίνει σύζηση για τη *Norra*. Όπως παρατηρεί με χλευασμό ο Κόνραντ Αλμπέρτι, ένας από τους συνιδρυτές της Deutsche Bühne, «οι κυρίες των μορφωμένων κύκλων μας [...] είχαν πραγματική εμμονή με το έργο και δεν κουράζονταν ποτέ να συζητούν γι' αυτό. [...] Στις οικογένειες του δυτικού Βερολίνου επικρατούσε για κάποιες εβδομάδες πραγματική Νορμανία».⁴ Τα προβλήματα με τα οποία καταπιάνονταν τα έργα του Ίβεν -όπως η διαφορά στα *Στηρίγματα της κοινωνίας* ή το γυναικείο ζήτημα στη *Norra*- γίνονταν αντικείμενο έντονης διαμάχης, η οποία διεξαγόταν με πολύ μεγάλες αντιθέσεις στα αστικά σαλόνια.

Ειδικά το παράδειγμα της *Norras* -ή του *Κουκλόσπιτου*, όπως αρχικά λεγόταν το έργο- καθιστά σαφή τη λειτουργία και την αναγκαιότητα του κινήματος του θεάτρου τέχνης. Ενώ στην προεμίρα του στην Κοπεγχάγη (21 Δεκεμβρίου 1879) και στις πρώτες παραστάσεις στη Νορβηγία (στις 20 Ιανουαρίου 1880 στο Όσλο και στις 30 Ιανουαρίου 1880 στο Μπέργκεν), όπως επίσης ένα μήνα αργότερα στο αυλικό θέατρο του Μονάχου (στις 3 Μαρτίου 1880), το έργο ανέβηκε στην αρχική εκδοχή του Ίβεν, ο συγγραφέας αναγκάστηκε, για τις υπόλοιπες γερμανικές παραστάσεις στο Φλένσμπουργκ (6 Φεβρουαρίου 1880), στο Αμβούργο, στο Βερολίνο και στη Βιέννη, να γράψει ένα συμπληρωτικό τέλος, διότι δεν υπήρχε προθυμία να παρουσιαστεί στο κοινό ένα έργο στο τέλος του οποίου μια γυναίκα εγκαταλείπει άνδρα και παιδιά, προκειμένου να αφοσιωθεί πλήρως στο πρόβλημα της δικής της αυτοπραγμάτωσης.

Από ορισμένες απόψεις ο Ίβεν αναφέρεται στην παράδοση του αστικού θεάτρου όπως τη θεμελίωσαν ο Διαφωτισμός και η Θύελλα και Ορμή. Και αυτός επίσης συλλαμβάνει και χρησιμοποιεί το θέατρο ως θεσμό ηθικής, στο πλαίσιο του οποίου η αστική κοινωνία οφείλει να πραγματοποιείται τους κανόνες και τις αξίες που ισχύουν εντός της. Αλλά ενώ κατά τον 18ο αιώνα ο Λέσινγκ και ο Ντιντερό μετέτρεψαν τη σκηνή σε δημόσιο φόρουμ, στη βάση του οποίου θα προσαναδίζονταν και θα διαδίδονταν η αστική-οικογενειακή μορφή ζωής, ο Ίβεν αποκαλύπτει στο φόρουμ της σκηνής την υποκρισία αυτής ακριβώς της ζωής.

Όπως ο Γκαίτε, ο Λεντς και ο Σίλλερ, ο Ίβεν πραγματοποιεί τις δυνατότητες αυτοπραγμάτωσης που είναι διαθέσιμες στο αστικό άτομο εντός της κοινωνίας. Ενώ οι δημιουργοί της Θύελλας και Ορμής δεν αμφισβητούσαν την οικογένεια

ως τον φυσικό τόπο της αυτοπραγμάτωσης, αλλά κατήγγειλαν την απολυταρχική ταξική κοινωνία ότι διατάρασε τη φυσική οικογενειακή τάξη, καθιστώντας έτσι την αυτοπραγμάτωση αδύνατη, ο Ίβεν καταδεικνύει ότι ο ίδιος ο αστικός θεσμός της οικογένειας εμποδίζει την αυτοπραγμάτωση των μελών της ως ατόμων. Καθώς ο Ίβεν, στα τέλη της αστικής εποχής, παραπέμπει με αυτόν τον τρόπο στις απαρχές του αστικού θεάτρου, όχι μόνο καθιστά συνειδητές τις ραγδαίες μεταβολές τις οποίες υφίσταντο συνεχώς το αστικό θέατρο και η αστική κοινωνία από τα μέσα του 18ου αιώνα και μετά, αλλά τοποθετεί και το κοινό του μπροστά σε έναν καθρέφτη, ο οποίος του δείχνει με τρόπο δραστικό την τρομερή απόκλιση μεταξύ της παρούσας πραγματικότητας του κατάστασης και των αρχικών ιδεωδών.

Η οικογένεια

Το ζωτικό ψεύδος

Καμία άλλη εποχή δεν λάτρευε τόσο την οικογένεια όσο η αστική περίοδος. Ότι προπαγάνδιζε ο 18ος αιώνας μοιάζει στα ειδύλλια της περιόδου Μπίντερμαϊερ* να έχει καταστεί καθολική πραγματικότητα για τις «μεσαιές τάξεις»: η οικογένεια ως *στοργική κοινότητα*, που αναγνωρίζει μεν τον πατέρα ως φυσική κεφαλή της, αφήνει όμως για όλους τον απαιτούμενο ελεύθερο χώρο, στον οποίο μπορεί να εκδιπλωθεί και να πραγματοποιηθεί η ιδιαίτερη προσωπικότητα του καθενός. Στην πορεία της κοινωνικής μεταβολής, την οποία επιτάχυνε η εκβιομηχάνιση, η οικογένεια που νοείται κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται όλο και περισσότερο το οικείο άσυλο από τις ανατροπές της δημόσιας ζωής καθώς και παράγοντας σταθεροποίησης του εγώ, το οποίο κινδυνεύει να αποσταθεροποιηθεί από τις γενικές κοινωνικές εξελίξεις.

Ωστόσο, από τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, η οικογένεια έμοιαζε όλο και λιγότερο σε θέση να εκπληρώσει αυτή τη λειτουργία. Ήταν όλο και περισσότερο εκτεθειμένη σε επιθέσεις από όλες τις πλευρές. Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός θεωρούσε ότι μπορούσε να τα βγάλει πέρα χωρίς καθόλου οικογένεια: ο ουτοπικός σοσιαλισμός σχεδίαζε ήδη την αντικατάστασή της, ενώ ο μαρξισμός διαίγνωνσκε τον παροδικό, εκμεταλλευτικό, υποκριτικό χαρακτήρα της, που την καταδικάζει σε εξοφάνιση. Σε όλους αυτούς η οικογένεια εμφανιζόταν ως ιστορικά παρωχημένο, και άρα περιττό, φανόμενο. Αντιθέτως, οι επιθέσεις των

* Η περίοδος μεταξύ 1815 και 1848. (Σ.τ.Μ.)

4. Στο *Die Gesellschaft*, 6, 1890, σσ. 1022-1023.

συντηρητικών, που δεν ήταν λιγότερο ανελέητες, εκκινούσαν από μια διαμετρικά αντίθετη επιχειρηματολογία. Διότι έβλεπαν στην οικογένεια πρωτόστως κάτι το ιερό, ταυτόχρονα όμως και μια πηγή μόλυνσης, γι' αυτούς η οικογένεια ήταν το δόσολο από την ασχήμια, τον υλισμό και την ανηθικότητα, συνάμα όμως ήταν μολυσμένη από εκείνη ακριβώς την παρκαμψή, η αντίσταση στην οποία ήταν η μεγαλύτερη και σημαντικότερη αποστολή της.

Στο βιβλίο του *Η οικογένεια*, που πρωτοεκδόθηκε το 1855 (και ήδη το 1881 έφτασε στην 9η έκδοση, ενώ συνέχισε να επανεκδίδεται μέχρι το 1930), ο κοινωλιόλογος της οικογένειας Χάινριχ Ρηλ δεν έπαυε να επικαλείται το ειδηλλιο μιας αρμονικής οικογενειακής ζωής και να καταγγέλλει με πλάνουσα ρητορεία την απειλή μιας επικείμενης διάλυσης της οικογένειας. Υπεύθυνη για την παρκαμψή της οικογένειας, της «οικουμενικότερης όλων των αθρώσεων της λαϊκής προσωπικότητας» (σ. VII) είναι, κατά τη γνώμη του, η προσπάθεια που παρτρείται παντού να αποκρυφτεί η φυσική αυθεντία του πατέρα. Ο Ρηλ χρεώνει ένα διόλου ευκαταφρόνητο μερίδιο αυτής της εξέλιξης στη χειραφέτηση των γυναικών. «Η ιστορία της πολιτικής μας αθλιότητας συμβαδίζει με την ιστορία της γαλιΐας κάτσιας» (σ. 56). Γι' αυτόν τον λόγο η προσέλαση τους πρέπει να ανακοιτεί: «Είναι [...] η μόνη λογική πολιτική χειραφέτηση την οποία θα πρέπει ακόμη να επιδιώξουν οι γυναίκες, η συνολική μέριμνα για την οικογένεια στο πλαίσιο του κράτους. Εν δαίμοις, η χειραφέτηση των γυναικών θα πρέπει να εκγερμανιστεί ως 'κρατική αναγνώριση της οικογένειας'» (σ. 98-99).

Με εντελώς παρόμοιο τρόπο εκφράστηκε και ο γάλλος κοινωνιολόγος της οικογένειας Φρεντερικ Λε Πλα. Γι' αυτόν ήταν σαφές ότι η χειραφέτηση είναι η ρίζα όλων των δεινών. Διότι η «οικιακή εστία αποτελεί από ορισμένες απόψεις έναν κόσμο από μόνη της, ο έλεγχος του οποίου απαιτεί τη συνολική φροντίδα της μητέρας της οικογένειας».⁵ Έτσι, η γυναίκα θα πρέπει να οδηγηθεί και πάλι, μέσω της ανδρικής αυθεντίας, στην οικιακή εστία. Βεβαίως, η οικογένεια όλη να διασφαλίσει την ελευθερία των μεμολωμένων μελών της, όμως, όπως είναι αυτονόητο, μονάχα στον βαθμό που γνωρίζει «το μεγαλύτερο δυνατό μέτρο πατρικής αυθεντίας».⁶ Κατά αντίστοιχο τρόπο, η επιθυμία του Ρηλ για την οικογένεια στον 20ό αιώνα κλιμακώνεται στο όραμα μιας αδυσώπητης αποκατάστασης της αυθεντίας του πατέρα της οικογένειας: «Ο πολιτης του 20ού αιώνα έχει ανακτήσει το οικιακό ιερατικό του αξίωμα. Έχει το θάρρος να προσεύ-

5. Frédéric Le Play, *La réforme sociale en France, déduite de l'observation comparée des peuples européens*, 2 τόμοι, Παρίσι 1864, τόμ. 1, σ. 186.

6. Frédéric Le Play, *Les ouvriers européens. Études sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe*, Παρίσι 1855, σ. 286.

χεται ξανά μαζί με όλο το σπίτι και να πηγαίνει με όλο το σπίτι στην εκκλησία, σαν σε πομπή» (σ. 299).

Τα όσα κήρυτταν ακαταπόνητα ο Ρηλ, ο Λε Πλα και πολλοί από τους συγχρόνους τους σε βιβλία, περιοδικά, διαλέξεις και εκ του άμβωνος δεν ήταν νέες «επαναστατικές» ιδέες αλλά τρέχουσες αντιλήψεις, τελειώς οικείες στους ανηκόντες στα αστικά στρώματα σ' ολόκληρη την Ευρώπη, αντιλήψεις με τις οποίες συμφωνούσε ανεπιφύλακτα η βαρύνουσα πλειοψηφία. Αυτό ήταν το είδος των αντιλήψεων και των αξιακών στάσεων που χαρακτήριζαν και προσδιόριζαν το πολιτιστικό κλίμα στο οποίο ο Ίψεν έγραψε τα πρώτα οικογενειακά του δράματα. *Το κοκλόσπιτο* (1879), *Φαντάσματα* (1881), *Η αγριότητα* (1884).

Η οικογενειακή κατάσταση από την οποία εκκινεί ο Ίψεν στην *Αγριότητα* είναι από ορισμένες απόψεις συγκρισιμη με το βασικό πλαίσιο των αστικών δραμάτων του 18ου αιώνα. Η αγάπη και η στοργή μοιάζουν να προσδιορίζουν τις σχέσεις μεταξύ των μεμολωμένων μελών της οικογένειας Έκνταλ. Ο Χιάλμαρ Έκνταλ, ο πατέρας της οικογένειας, φροντίζει για τον γέρο πατέρα του, ο οποίος έχει χάσει την υπόληψή του εξαιτίας μιας πονικής φυλάκισης: «Ο φτωχός, δυστυχής πατέρας μου ζει φυσικά μαζί μου. Εξάλλου, δεν έχει άλλον σ' ολόκληρο τον κόσμο από τον οποίο να μπορεί να κρατηθεί» (Πράξη Α') ξέπει να εκτιμά τη δραστηριότητα της γυναίκας του, της Ικίνα, ως μητέρας του σπιτιού: «Είνα μια ικανή και καλή γυναίκα, που θα ευχόταν να έχει κάθε άντρας» (Πράξη Α') είναι δοσμένος ολόκληρα στην κόρη του Χέντβιχ: «Είναι η μεγαλύτερη χαρά μας σ' αυτόν τον κόσμο και [...] είναι και η πιο βαριά μας έγνοια [...] διότι υπάρχει σοβρός κίνδυνος να χάσει το φως της [...] είναι πολύ δύσκολο για μένα, πολύ συντηρητικό!» (Πράξη Β'). Αλλά και αντιστρόφως, η γυναίκα και η κόρη του Χιάλμαρ ανησυχούν πολύ για την ψυχική και σωματική του ευεξία και κάνουν οτιδήποτε είναι δυνατό για να αισθάνεται όσο το δυνατόν πιο «άνετα» στο σπίτι. Διότι «σε αγαπάμε τριμερά, πατέρα» (Πράξη Β'). Κεντρική σημασία κατέχει η σχέση στοργής μεταξύ πατέρα και κόρης. Όπως και οι πατέρες των αστικών δραμάτων, ο Χιάλμαρ ομολογεί ότι η αγάπη για την κόρη του έχει για τον ίδιο ύψιστη αξία: «Και πόσο ανεπίπιστα αγάπησα αυτό το παιδί! Π' ανεπίπιστα ευτυχία ενουώθα κάθε φορά που γυρζία στο φτωχικό μου δωμάτιο και εκείνη πεταγόταν προς το μέρος μου με τα γλυνκά, τα λυγο αστραφτερά της μάτια» (Πράξη Ε'). Εκτός από τις τρυφερότητες, που ήταν τόσο χαρακτηριστικές για την οικογένεια του 18ου αιώνα, μοιάζουν να είναι διαμορφωμένες και πραγματωμένες με τον ομορφότερο τρόπο και οι συνιστώσες της οικογενειακής ζωής που είχαν ιδιαίτερη σημασία για τον 19ο αιώνα. Η αυθεντία του πατέρα της οικογένειας Χιάλμαρ δεν αμφισβητείται από κανένα από τα μέλη της οικογένειάς

των οποίων η γυναίκα και η κόρη του στερούνται τα στοιχειώδη, παραμένουν άσκοπα. Ο Χιάλμαρ Έκνταλ, που η γυναίκα του τον στέργει και η κόρη του τον λατρεύει, είναι στην πραγματικότητα ένας αδύναμος, ηθικά-παρηκμασμένος εγώσιθής, που απαγγέλλει σαν κλόουν τον ρόλο του τρυφερού πατέρα της οικογένειας με συνείδηση των ευθυνών του, βγαλμένος από ένα γλυκανάλατο έργο του τέλους του 18ου αιώνα.

Η Γκίνα Έκνταλ, η οποία φροντίζει με επιμέλεια, τάξη και οικονομία για το νοικοκυριό και τη δουλειά και ανταποκρίνεται, όσο τις επιτρέπουν οι δυνάμεις της, στα καθήκοντά της ως σύζυγου και ως μητέρας είναι, όπως μαθαίνει ο θεατής ήδη από την πρώτη πράξη, προτού ακόμη εμφανιστεί η Γκίνα στη σκηνή, «μια γυναίκα με παρελθόν». Πριν από τον γάμο της υπήρξε η ερωμένη του σύμβουλου Βέρλε. Ωστόσο, όλα αυτά τα χρόνια αποσιώπησε αυτή τη σχέση από τον Χιάλμαρ, όπως και την πιθανότητα να είναι η Χέντβιχ παιδί του Βέρλε (κάτι το οποίο βάσει των κληρονομικών προβλημάτων όρασης, που απειλούν με τύφλωση τόσο τον Βέρλε όσο και την Χέντβιχ, είναι αρκετά πιθανό). Επίσης, η Γκίνα κρατά μυστικό από τον άνδρα της το γεγονός ότι το ποσό που λαμβάνει ο γέρο Έκνταλ από το γραφείο του σύμβουλου Βέρλε για την αντιγραφή υπηρεσιακών εγγράφων είναι τόσο υψηλό ώστε καλύπτει με αυτό τη διατροφή του και του προσφέρει ακόμη ένα μικρό χαρτζίκι.

Επομένως, η αρμονική οικογενειακή ζωή των Έκνταλ δεν στηρίζεται στο γεγονός ότι πραγματώνουν το κοινωνικά καθιερωμένο ιδεώδες της οικογένειας. Αντιθέτως, εκείνο που την καθιστά εφικτή είναι το γεγονός ότι οι Έκνταλ κаторβωσαν να πείσουν τόσο τον εαυτό τους όσο και την κοινή γνώμη ότι η συμβίωσή τους καθορίζεται όντως από αυτό το ιδεώδες, ενώ παράλληλα ζουν σύμφωνα με τις κλίσεις τους, οι οποίες αντιφάσκουν στο ιδεώδες αυτό. Έτσι, ο Χιάλμαρ καταφέρνει, αφενός να τεμπελάει χωρίς να έχει την παραμικρή ευθύνη και να κανακεύεται ασύστολα από τη γυναίκα και την κόρη του (όπως και ως παιδί από τις δύο γριές θείες που τον μεγάλωσαν), και παρά όλα αυτά, αφετέρου, να είναι πεπεισμένος ότι αξίζει την αγάπη και τον σεβασμό της οικογένειάς του ως στοργικός πατέρας που έχει την ευθύνη της συντήρησής της. Έτσι, στην πραγματικότητα, η Γκίνα είναι η μόνη που μπορεί να συντηρήσει την οικογένεια, μεταδίδοντας ταυτόχρονα στον Χιάλμαρ το αίσθημα ότι ως «εφευρέτης» έχει δικαίωμα στη μέριμνα, στην αναγνώριση και την ευγνωμοσύνη των δικών του. Οι Έκνταλ είναι μια «ευτυχισμένη» οικογένεια, διότι βάσει της θλικής τους αστάθειας ή και ανεπάρκειας είναι σε θέση να συμβιβάζουν χωρίς πρόβλημα εικόνες οι οποίες αντιφάσκουν πλήρως και ως εκ τούτου αποκλείουν η μία την άλλη.

του, αλλά αναγνωρίζεται ως εντελώς αυτονόητη. Τον θαυμάζουν ως «εφευρέτη», ως εξόχουσα προσωπικότητα: «Μα είναι αυτονόητο ότι ο Έκνταλ είναι κάτι διαφορετικό από τους συνηθισμένους φωτογράφους» (Πράξη Γ'): τον αντιμετωπίζουν ως εκείνον που «τους συντηρεί», ως έναν «άντρα που τον κατακλύζει ένα πλήθος από έργοιες» (Πράξη Β') και ο οποίος βρίσκει ωστόσο τον χρόνο να παίξει φολογέρα στον κύκλο των αγαπημένων του προσώπων. Τον βλέπουν λοιπόν με σεβασμό και ευγνωμοσύνη. Και από αυτήν επίσημη την άποψη η οικογένεια Έκνταλ μοιάζει να είναι υποδειγματική, έτσι όπως τη φανταζόταν ο Ρηλ: «η στέγη είναι χαμηλή στο σπίτι του φτωχού φωτογράφου, αυτό το ξέρω καλά, και οι συνθήκες της ζωής μου είναι ταπεινές. Όμως είμαι εφευρέτης, ακούς; Και εκτός αυτού συντηρώ την οικογένειά μου. Και αυτό με ανυψώνει πέρα από τη στενότητα των συνθηκών μου» (ο Χιάλμαρ στην Πράξη Γ').

Το μόνο που αμαυρώνει το όμορφο και συγκινητικό οικογενειακό πορτρέτο είναι ότι τα μεμονωμένα μέλη της οικογένειας Έκνταλ παρουσιάζουν έντονες αποκλίσεις όσον αφορά τη μορφή με την οποία εμφανίζονται σε διαφορετικά πλαίσια. Τούτο ισχύει προπάντων για τον Χιάλμαρ αλλά και για την γυναίκα του, την Γκίνα. Και στους δύο διαπιστώνεται ένα έντονο χάσμα μεταξύ λόγου και πράξης. Αφού ο Χιάλμαρ παρουσίασε τον εαυτό του στον Ικρέγκερ Βέρλε ως στοργικό γιο ο οποίος δαπανά όλες τις δυνάμεις του προσπαθώντας να κάνει πιο ευχάριστες τις τελευταίες μέρες τις ζωής του «φτωχού, γέρο, ασπρόμαλλα πατέρα» του, λίγα λεπτά αργότερα αρνείται τον πατέρα του ενώπιον της βραδινής συντροφιάς του, διότι ντρέπεται γι' αυτόν. Ενώ ο Χιάλμαρ δεν βρίσκει λόγια για να εκφράσει την αγάπη και τη στοργή του για τη Χέντβιχ, ξεχνά να της φέρει κάτι από τη βραδινή παρέα. Αυτός, που σύμφωνα με τα ίδια του τα λόγια «συντρίβεται» από το άγχος για την όραση της Χέντβιχ, δεν έχει πρόβλημα να τη βάζει να ρετουσάρι τις φωτογραφίες, προκειμένου να απαλλαγεί ο ίδιος από τη δύσκολη δουλειά. Στην εικόνα του στοργικού γιου και τρυφερού πατέρα, την οποία κατασκευάζει για τον εαυτό του με παχιά λόγια, με τις πράξεις του αντιπαραθέτει την εικόνα ενός δειλού, σκηνηρού και ανήθικου εγώσιθι.

Με τον ίδιο τρόπο αποδιαρθρώνεται και η εικόνα αυτού που συντηρεί την οικογένειά του καθώς και εκείνη του μεγάλου εφευρέτη. Στην πραγματικότητα, εκείνη που κρατά το μαγαζί είναι η Γκίνα, φροντίζοντας για το εισόδημα της οικογένειας. Ο Χιάλμαρ είναι πολύ τεμπέλης ακόμη και για να ρετουσάρι μια στις τόσες τις φωτογραφίες, και προτιμά να κάνει άσκοπες μικροδουλειές με τον πατέρα του στη σοφίτα. Ενώ επισήμως μετά το φαγητό σκέφτεται για την εφευρέσή του, στην πραγματικότητα είναι ξαπλωμένος στον καναπέ και παίρνει έναν υπνάκο για να χωνέψει. Τα επιστημονικά περιοδικά, για την απόκτηση

Η αστική οικογένεια, όπως τη μεταφέρει εδώ ο Ίψεν στη σκηνή του θεάτρου, είναι ένα «τέλμα» (Πράξη Δ'). Τα μέλη της δεν μπορούν να ανταποκριθούν στις ιδεώδεις απαιτήσεις που θέτει σ' αυτήν η κοινωνία με τη μορφή της κοινής γνώμης. Επειδή, όμως, η κοινωνία επιμένει σ' αυτές τις απαιτήσεις, διότι τις παρουσάζει ως «φυσιολογική» συμπεριφορά, εξαναγκάζει το μεμονωμένο άτομο να οικοδομήσει την οικογενειακή ζωή του πάνω σε ένα ψέμα. Το μεμονωμένο άτομο πρέπει να κρύψει τον πραγματικό του εαυτό πίσω από το είδωλο του εαυτού του, το οποίο έχει κατασκευάσει η κοινωνία με τον ρόλο του πατέρα της οικογένειας ή της νοικοκυράς και το έχει καθορίσει άραξ' διά παντός. Αυτό το ζωνικό ψεύδος, που έχει γίνει η βάση της αστικής-πατριαρχικής οικογένειας, οδηγεί στην ηθική εξάλειψη του ατόμου και στη διάλυση του εγώ του.

Στην έρευνά του *Τα συμβατικά ψεύδη της πολιτισμένης ανθρωπότητας*, που πρωτοδημοσιεύτηκε το καλοκαίρι του 1883 και τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου είχε κάνει ήδη τέσσερις εκδόσεις, ο Μαξ Νόρνταου διατυπώνει τη θέση ότι «κάθε κοινωνική επικοινωνία [...] έχει αυτόν τον χαρακτηρισμό της υποκρισίας», ότι «όλα όσα μας περιβάλλουν είναι ψέματα και υποκρισία» και ότι «παίζουμε μια βαθιά ανήθικη κωμωδία». Αναπτύσσει αυτή τη θέση όσον αφορά το «θρησκευτικό ψεύδος», το «μυναρχικό-φριστοκρατικό ψεύδος», το «πολιτικό ψεύδος», το «οικονομικό ψεύδος» και το «ψεύδος του γάμου», αφιερώνοντας από ένα κεφάλαιο αντιστοίχως, και καταδεικνύει έτσι με έμφαση ότι όλοι οι τομείς της αστικής ζωής στα τέλη του 19ου αιώνα στηρίζονται πάνω στο ψέμα. Το ζωνικό ψεύδος που παρουσιάζεται από τον Ίψεν ως θεμέλιο των οικογενειακών σχέσεων εμφανίζεται ως φαινόμενο που προσδιορίζεται από τη δομή της αστικής κοινωνίας. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι στον πρόλογο ο Νόρνταου εγείρει «την απαίτηση να αναπαραγάγει πιστά τις απόψεις των περισσότερο ανθρώπων που βρίσκονται στο σημερινό μορφωτικό επίπεδο». Η διαπίστωση ότι οι κοινωνικές σχέσεις αποτελούν τον άξονα από τον εαυτό του προφανώς δεν μπορεί πλέον να καταπιεστεί πλήρως.

Μάλιστα, για τα παιδιά που μεγαλώνουν σ' αυτές τις αστικές οικογένειες το «ζωνικό ψεύδος» έχει καταστροφικές συνέπειες. Ο Ίψεν το διασαφηνίζει με ένα τέχνασμα, το οποίο στην πραγματικότητα προσέρχεται από την παράδοση της κωμωδίας. Με τη φινιούρα του φανατικού της αλήθειας και ιδεαλιστή Ικρέγκερς Βέρλε εισάγει τη μορφή του παραχρηστού στο αόρατες περιβάλλον της οικογένειας Εκνταλ. Καθώς ο Ικρέγκερς «καταδιώκεται και βασανίζεται [...] από μια ένοχη συνείδηση», την οποία οφείλει στον πατέρα του, προσπαθεί «να βρει γιατριά» (Πράξη Γ') αποκαλύπτοντας στον Χιάλμιαρ το παρελθόν της Ικίβια και διαδίδοντας την ψευδαίσθησή του ότι συντηρεί την οικογένειά του. Το

αυτορυθμιζόμενο σύστημα της οικογενειακής τάξης και γαλήνης, που μέχρι τη στιγμή εκείνη λειτουργούσε τέλεια, διαταράσσεται αισθητά. Όπως και στην παράδοση της κωμωδίας, τα θιγόμενα πρόσωπα προσπαθούν να σταθεροποιηθούν και πάλι το διαταραγμένο περιβάλλον και να αποκαταστήσουν την παλιά ισορροπία.

Για τον σκοπό αυτό ο Χιάλμιαρ χρησιμοποιεί τα γνωστά πρότυπα συμπεριφοράς. Προσπαθεί στα λόγια, να ανταποκρινεται στην ιδεώδη εικόνα του εαυτού του, όπως την κατασκευάζει ο Ικρέγκερς: «Σε ορισμένες καταστάσεις απλώς δεν είναι δυνατόν να παραβλέψει κανείς τις ιδεώδεις απαιτήσεις, όσο ανυπόφορα δοσκόλη κι αν είναι για μένα η συντήρηση της οικογένειας. [...] Αλλά ως έχει όπως θέλει ο άνθρωπος μέσα μου απαιτεί το δικαίωτό του» (Πράξη Δ'). Ωστόσο, στις πράξεις του προσέχει κυρίως να μη θέσει σε σοβαρό κίνδυνο τις ανέσεις του. Αν και ισχυρίζεται ότι θέλει να φύγει από το σπίτι, αφήνει με χαρά την Ικίβια να του σεφβρίει ένα πλούσιο πριανό, και συμφωνεί πρόθυμα με την πρότασή της να εγκατασταθεί προσωρινά στο σαλόνι, ώσπου να προστοματίσει καλύτερα τη «μετακόμιση» του. Οι προσπάθειες του Χιάλμιαρ και της Ικίβια να αποκαταστήσουν σταδιακά την προηγούμενη κατάσταση με τα παιδιά δοκιμασμένα πρότυπα συμπεριφοράς παραμένουν στο πλαίσιο που ορίζει η παράδοση της κωμωδίας.

Ενεργός διαφορετική είναι, αντίθετως, η αντίδραση της Χέντβιχ στην αλλαγή της κατάσταση. Και τούτο διότι γι' αυτήν δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ λόγου και πράξης, εικόνας και ουσίας. Για την ίδια, που δεν έχει ενθλιμωθεί, η υποκρισία της αστικής μορφής ζωής της είναι ακόμη ξένη. Και έτσι από τη θεατρικά αποτελεσματική συμπεριφορά του Χιάλμιαρ («Δρόμο, δρόμο! Δρόμοι! Στην Ικίβια) Πάρ' την από μπροστά μου, σου λέω! [...] Τις τελευταίες στιγμές που περνάω σ' αυτό που κάποτε ήταν το σπίτι μου θέλω να προστατευθώ από τη θεαορισμένων προσώπων που δεν έχουν καμιά δουλειά εδώ πέρα», Πράξη Ε'), συμπεραίνει ότι ο πατέρας της, που τον είχε θεοποιήσει, δεν την αγαπά πια. Η Χέντβιχ παίρνει κατά λέξη τα κλαυμάρικα, αξιοθρήνητα λόγια του: «Πθα γινόταν αν έρχονταν οι άγγλοι, αυτοί που έχουν τις τσέπες τους γεμάτες, και της έλεγαν: Παράτησέ τον μαζί μας σε περιμένει μια ζωή μέσα στην αφθονία! [...] Αν τη ρωτούσα: Χέντβιχ, είσαι πρόθυμη να απαρηθεις για χάρη μου αυτή τη ζωή;» (Πράξη Ε'), και πιστεύει ότι πρέπει να αποδείξει με τον θάνατό της την αγάπη της για τον πατέρα της. Πιθανώς ως θύμα της υποκρισίας, η οποία χαρακτηρίζει την αστική-οικογενειακή μορφή ζωής.

Μια σύγκριση με το αστικό δράμα του 18ου αιώνα καθιστά εμφανείς τις βαθιές αλλαγές από τις οποίες έχει διέλθει η οικογένεια από την εποχή του Δέ-

Η πάλη των φύλων

Το πλαίσιο των οικογενειακών σχέσεων στο πρώιμο δράμα του Στρίντμπεργκ *Ο πατέρας* (1887) είναι από πολλές απόψεις αντίστοιχο εκείνου της *Αγριόπαπιας* και των αστικών δραμάτων. Η οικογένεια αποτελείται στον πυρήνα της από έναν πατέρα, μια μητέρα και μια κόρη. Και εδώ τίθεται το ερώτημα του τρόπου με τον οποίο μπορεί η κόρη να διαμορφώσει την προσωπικότητά της εντός της οικογένειας και να αυτοπραγματοποιηθεί.

Μόλις στην αρχή του έργου ο Ιππάρχος αναπτύσσει στον γαμπρό του, τον πάστορα, την άποψή του ότι η κόρη του πρέπει οπωσδήποτε να εγκαταλείψει την οικογένεια, αν θέλει να αναπτυχθεί ελεύθερα. Διότι

Αυτό το σπίτι είναι γεμάτο γυναίκες, που όλες θέλουν να διαπαιδαγωγήσουν την κόρη μου. Η πεθερά μου θέλει να την κάνει πνευματίστρια· η Λάουρα θέλει να γίνει καλλιτέχνης ή γκυοβερνάντα θέλει να τη βάλει στους Μεθοδιστές, η γριά Μάργκρετ στους Βαπτιστές, και οι νηπέρτριες στον στρατό της σωτηρίας. Φυσικά δεν είναι δυνατό να συναρμολογήσει κανείς έτσι μια ψυχή πόσο μάλλον όταν με αυτόν τον τρόπο αντιμάχονται συνεχώς εμένα, που είμαι ο πρώτος που έχει δικαίωμα να διαμορφώσει τον χαρακτήρα της (Πράξη Α').

Η οικογένεια παρουσιάζεται ως ακατάλληλο μέρος για την ανάπτυξη της προσωπικότητας της κόρης που μεγαλώνει, διότι ο πατέρας δεν μπορεί να επιβληθεί με τις απόψεις του περί διαπαιδαγώγησης. Όπως και στον *Οικοδιόσκυλο* του Λεντς, στην οικογένεια του Ιππάρχου «κυβερνούν» οι «γυναίκες» (Πράξη Α'), γεγονός το οποίο διαταράσσει την απαιτούμενη τάξη για την ανάπτυξη του παιδιού. Αντιστρόφως, όμως, ο ίδιος ο Ιππάρχος μοιάζει να είναι εκείνος που εμποδίζει την αυτοπραγμάτωση της κόρης του. Διότι αφότου η γυναίκα του εξέφρασε αμφιβολίες σχετικά με την πατρότητά της, καθώς θέλει «να έχει την εξουσία πάνω στο παιδί» και να το «διαπαιδαγωγήσει ίδια» (Πράξη Β'), ο Ιππάρχος αξιώνει από την Μπέρτα να ταυτιστεί πλήρως μαζί του: «Οφείλεις να έχεις μόνο μία ψυχή, ειδήλλως δεν θα βρεις ποτέ γαλήνη, ούτε κι εγώ. Οφείλεις να έχεις μόνο μία σκέψη, που θα είναι τέκνο της δικής μου σκέψης· οφείλεις να έχεις μόνο μία βούληση, τη δική μου!» Όταν η Μπέρτα διακηρύσσει το δικαίωμα στον εαυτό της: «Θέλω να είμαι ο εαυτός μου», ο πατέρας της φτάνει στο σημείο να αρπάζει το περιστροφό του για να τη σκοτώσει: «Βλέπεις, είμαι ανθρωποφάγος και θέλω να σε φάω. Η μητέρα σου ήθελε να με φάει, αλλά δεν τα κατάφερε. Είμαι ο Κρόνος, που έφαγε τα παιδιά του, διότι του είχαν προφητεύσει ότι ειδήλλως θα τον έτρωγαν εκείνα. Είτε θα φας είτε θα φαγωθείς!» (Πράξη Γ').

σινγκ και του Ντιντερό. Ενώ η Εμίλια Γκαλόττι, έχοντας πλήρη εμπιστοσύνη στην αγάπη του πατέρα της, αναζητά τον θάνατο από το χέρι του, προκειμένου να σώσει την αρετή της από τα αμαρτήματα του αυλικού τρόπου ζωής και έτσι να πραγματοποιήσει αστικές αξιακές παραστάσεις, η Χέντβιχ πεθαίνει για να ικανοποιήσει τη φιλαυτία του εγωιστή και αμοραλιστή πατέρα της. Ενώ στην *Εμίλια Γκαλόττι* η αυτοπραγμάτωση, που είναι δυνατή μόνο στο πλαίσιο της οικογένειας, εμποδίζεται από τις παρεμβάσεις της αυλής, η οποία διαλύει την οικογένεια, στην *Αγριόπαπια* η πατριαρχική-αστική οικογένεια αποδεικνύεται ως ο υπεύθυνος παράγοντας για την υπονόμευση της αυτοπραγμάτωσής των μελών της, τον ψυχικό και ηθικό τους ακρωτηριασμό και την καταστροφή τους, που φτάνει έως τη σωματική τους εξόντωση. Στα οικογενειακά δράματα του Ίψεν η Νόρα είναι η μοναδική γυναίκα μορφή που επιδεικνύει τη δύναμη να ξεφύγει από την οικογένεια και να επιδοθεί στην αναζήτηση του δικού της εαυτού. Μόνο γι' αυτήν υπάρχει ελπίδα ότι θα βρει και θα πραγματοποιήσει τον εαυτό της. Για όλους τους υπόλοιπους η οικογένεια γίνεται ένα πετρωμένο, το οποίο καταστρέφει οριστικά τον εαυτό τους.

Σε μια επιστολή στον Μπιέρσον ο Ίψεν γράφει: «Το ύψιστο που μπορεί να επιτύχει ένας άνθρωπος είναι να πραγματοποιήσει τον εαυτό του. Αυτή την αποστολή την έχουμε όλοι, τόσο ο ένας όσο και ο άλλος· οι πιο πολλοί, όμως, την παραμελούν» (Αύγουστος 1882). Επειδή υπεύθυνη γι' αυτό είναι κατά κύριο λόγο η οικογένεια, όπως την έβλεπε ο Ίψεν, ο συγκεκριμένος στόχος δεν θα επιτευχθεί προτού μεταβληθεί ριζικά η δομή της. Σε κάθε περίπτωση η αστική-πατριαρχική μορφή της οικογένειας είναι χρεοκοπημένη.

Με τη διάγνωση αυτή ο Ίψεν ήρθε σε πλήρη αντίθεση με τις αντιλήψεις περί οικογένειας που ήταν διαδεδομένες και επαναλαμβανονταν τελετουργικά στο πλαίσιο της αστικής τάξης, όπως αυτές βρίσκουν αντίκτυπο στα κείμενα των Ρηλ και Λε Πιλε. Η τεράστια επιτυχία των έργων του –προσανατολισμένη στην Γερμανία–, η συζήτηση γύρω από αυτά, που δεν έλεγε να πάρει τέλος, καθιστούν εύλογη την υπόθεση ότι τμήματα τουλάχιστον του κοινού –συνειδητά ή ασυνείδητα, πρόθυμα ή με αντίσταση– μπορούσαν να ταυτιστούν με τους χαρακτήρες τους και να αναγνωρίσουν στο δράμα τη δική τους κατάσταση. Προτού ακόμη ο Φρόνντ, ο οποίος εξάλλου αφιέρωσε ένα λεπτομερές δοκίμιο στο έργο *Ρόμερσγιλμ* του Ίψεν, προκαλέσει σοκ στην αστική κοινωνία με την ανελέητη ανάλυση των οικογενειακών σχέσεων, που είναι τόσο σημαντικές αλλά και τόσο καταστροφικές ως προς τη διαμόρφωση της προσωπικότητας, το κοινό μπορούσε να μελετήσει στα δράματα του Ίψεν, σε συγκεκριμένα παραδείγματα, τις μοιραίες συνέπειες της πατριαρχικής οικογένειας για την ανάπτυξη του εαυτού.

Ούτε ο πατέρας ούτε η μητέρα νοιάζονται για την κόρη τους και το δικαίωμα της στην αυτοπραγμάτωση· απλώς, η Μπέρτα αποτελεί έναν σηματοδοτικό στρατηγικό παράγοντα στον αγώνα για την εξουσία που διεξάγουν οι δύο τους. «Εδώ ο άντρας και η γυναίκα τσακώνονται αδιάκοπα μεταξύ τους, όλη τη μέρα» (Ιπτάρχος, Πράξη Α').

Ετσι η έρσιδα σχετικά με το μέλλον της Μπέρτα εμφανίζεται ως δραματογραφικό προπύλαισμα, όπου ο αγώνας αυτός μπορεί να αποκρυσταλλωθεί και να έρθει σε πέρας. Ο αγώνας μεταξύ του Ιπτάρχου και της Δάουρα είναι αγώνας ζωής και θανάτου:

ΙΠΤΑΡΧΟΣ: Νοιάθω ότι σ' αυτήν την πάλη ένας από τους δύο μας υποχρεωτικά θα καταστραφεί.

ΔΑΟΥΡΑ: Ποιος;

ΙΠΤΑΡΧΟΣ: Ο αδύναμος, φυσικά.

ΔΑΟΥΡΑ: Και ο ισχυρότερος έχει δικιο;

ΙΠΤΑΡΧΟΣ: Πάντοτε, αφού έχει την εξουσία. (Πράξη Β')

Τα στοιχεία που παραλαμβάνει ο Στριντμπεργκ από την παράδοση του οικογενειακού δράματος – όπως η πατριαρχική οικογενειακή δομή, η αδύναμία του πατέρα της οικογένειας, οι δολοπαδικές της μητέρας του σπιτιού, τα ήθη-ήθη αγωγής και διαμόρφωσης του παιδιού κ.ο.κ. – έχουν σημασία μόνο ως προς τον αγώνα για την εξουσία, ο οποίος μαινεται μεταξύ των συζύγων.

Αυτός ο αγώνας δεν οφείλεται στην ιδιότητα των χαρακτήρων τους. Αντιθέτως, μοιάζει να τους παραμορφώνει, όπως αφήνουν να φανεί τα λόγια της παραπάνω: «Διά, Θεέ μου, πρέπει να βασανίζον δύο άνθρωποι ο ένας τον άλλον μέχρι θανάτου, δύο άνθρωποι που κατά τα άλλα είναι τόσο καλοί και τόσο καλοπροαίρετοι απέναντι σε κάθε άλλον. Ποτέ η κυρία δεν φέρεται έτσι απέναντί μου ή απέναντι σε άλλους». Και λίγο αργότερα η Μπέρτα λέει στον πατέρα της: «Μα, μπαμπά, πρέπει να είσαι καλός με τη μητέρα, ακούς; Κάλαι τόσο συγγνώμη» (Πράξη Α'). Αν υπό τον όρο χαρακτήρας εννοήσουμε την ενότητα του προσώπου, τότε ο διαρκής αγώνας για την εξουσία έχει προ πολλού διαλύσει τον χαρακτήρα των πρωταγωνιστών. Ανάλογα με την κατάσταση του αγώνα ο Ιπτάρχος, και προπάντων η Δάουρα, παίζουν διαφορετικό ρόλο εναντίον του αντιπάλου, όπως επίσης εναντίον των φαινομενικά αμέτοχων (της παραπάνω, του γιατρού, του παστορού): ανάλογα με τις απαιτήσεις του αγώνα φορούν διαφορετικές μάσκες. Η Δάουρα και ο Ιπτάρχος δεν είναι πλέον άτομα με συγκεκριμένες ιδιότητες και οριοθετημένη ταυτότητα, αλλά ο καθένας είναι μια δύσημη ρόλων, η οποία οργανώνεται και δομείται από την εκάστοτε κατάσταση.

Είναι αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι στα κρισιμια σημεία οι δύο πρωταγωνιστές δεν μιλούν για τον εαυτό τους στο πρώτο πρόσωπο. Αντιθέτως, ο Ιπτάρχος αιτιολογεί τη θέση του λέγοντας τι κάνει ή τι πρέπει να κάνει «ένος άντρας» ή «ένος πατέρα», ενώ η Δάουρα λέγοντας τι θεωρεί αναγκαίο και σωστό «μια μητέρα». Η δέσμη των ρόλων στην οποία έχει κατακεραματιστεί ο χαρακτήρας δεν συνδέεται και δεν δομείται από κάποιο ανώτερο Εγώ, αλλά προσδιορίζεται από μια γενική θεμελιώδη σχέση, που είναι σύμφωνη με την αντιπαράθεση «ένος άντρα» με «μια μητέρα».

Αυτή η θεμελιώδης σχέση ούτε δημιουργείται ούτε νομιμοποιείται από τους πραγματικούς κοινωνικούς όρους, και ούτε μπορεί να νοηθεί με ηθικές κατηγορίες. Κατά συνέπεια, η επίκληση των κοινωνικά καθορισμένων δικαιωμάτων του πατέρα εκ μέρους του Ιπτάρχου ή οι αμφιβολίες που εισάγει η Δάουρα σχετικά με την πατρότητα λειτουργούν απλώς ως όπλα, τα οποία χρησιμοποιούνται στον αγώνα με στρατηγικούς σκοπούς, όχι όμως ως επιχειρήματα που πρέπει να εκληφθούν στα σοβαρά και τα οποία θα έθληαν την εν λόγω θεμελιώδη σχέση.

Ο αγώνας «μιας μητέρας» με «έναν άντρα» έχει μάλλον βιολογικό θεμέλιο. Προκύπτει, όπως δηλώνει ο Ιπτάρχος, από «κάποιο είδος φυλετικού μίσους»: «αν είναι αλήθεια ότι καταγόμαστε από τους πιθήκους, τότε θα πρέπει τουλάχιστον να καταγόμαστε από δύο διαφορετικές γάτες. Γιατί δεν μοιάζουμε μεταξύ μας» (Πράξη Β'). Εδώ, είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Ιπτάρχος εκφράζει την ομοιότητα που μοιλάταντα παραμένει μεταξύ άνδρα και γυναίκας, με τα ίδια ακριβώς λόγια που ο Σάνδοκ από τον *Εμπόρο της Βενετίας* του Σαίξπηρ επικαλείται την ομοιότητα μεταξύ Χριστιανού και Εβραίου, χωρίς πάντως να σημειώνεται ότι πρόκειται για παράθεμα:

Μα δεν έχει ο άντρας μάτια; Δεν έχει χέρια, μέλη, αισθήσεις, κλίσεις, πάθη; Δεν ζει με την ίδια τροφή όπως και μια γυναίκα; Δεν τον πληγώνουν τα ίδια όπλα, δεν τον πάνγώνει ο ίδιος χειμώνας, δεν τον ζεσταίνει το ίδιο καλοκαίρι; Δεν ματώνουμε όταν μας μαχαιρώνετε; Δεν γελάμε όταν μας γαργαλάτε; (Πράξη Β')

Η βιολογικά θεμελιωμένη πάλη μεταξύ της Δάουρα και του Ιπτάρχου ερμηνεύεται τώρα μυθολογικά. Όταν ο Ιπτάρχος, ξεγελασμένος από την παραπάνω, βρίσκεται τυλιγμένος στον ζουρλομανδύα, αναφωνεί στη θέα της εισερχόμενης Δάουρα: «Ομφάλη! Ομφάλη! Τώρα παίζεις με το ροπαλό, ενώ ο Ηρακλής γνέθει το μαλλί σου» (Πράξη Γ'). Με αυτόν τον τρόπο συζητεί την κατάσταση του με εκείνη του Ηρακλή, τον οποίο αγόρασε ως σκλάβο η Ομφάλη και τον ανάγκασε να εκτελεί την απεινωτική «θηλυκή» εργασία του γυναικάτος.

Το όνομα «Ομφάλη» σημαίνει «ομφαλός» και δημιουργεί έναν άμεσο συσχετισμό με την πρωταρχική μητέρα. Ο *ομφαλός* ήταν η ιερή λίθος που οι Έλληνες έβλεπαν ως κέντρο του κόσμου, και η οποία θεωρείτο ταυτόχρονα ως έδρα και σύμβολο της Ιαίας, της μητέρας γης. Ο Ηρακλής κατορθώνει να απελευθερωθεί από τη σκλαβιά της Ομφάλης κι έτσι να διαρρήξει τον ομφάλιο λώρο που τον κρατά προσδεμένο στη μητέρα γη. Ο *ήπαρχος*, αντίθετως, αποδεικνύεται ότι είναι ένας Ηρακλής από τον οποίο λέπει η δύναμη γι' αυτό το αποφασιστικό βήμα.

Η εικόνα της Ομφάλης, της μητέρας γης, ξεδιπλώνεται στον *Πατέρα* σε τέσσερις διαφορετικές γυναίκες: στην πεθερά του *ήπαρχου*, στη παραμιάνα του, *Μάργκρετ*, στη βιολογική του μητέρα και στη γυναίκα του, τη Λάουρα. Ούτε η πεθερά ούτε και η μητέρα εμφανίζονται στο έργο. Σχετικά με την πεθερά, η Μπέρτα αναφέρει ότι την αναγκάζει να καταγράφει μηνύματα των πνευμάτων. Υποτίθεται ότι έχει άμεση πρόσβαση στο βασίλειο του αοράτου: «Η γιαγιά λέει ότι υπάρχουν πράγματα που εκείνη μπορεί να τα δει κι εσύ όχι» (Πράξη Α'). Η πεθερά επικοινωνεί με τα πνεύματα των νεκρών και του ασυνειδήτου και κατευθύνει εν κρυπτώ την ανοικτή δύναμή τους στους άλλους ανθρώπους. Με αυτόν τον τρόπο εκπροσωπεί την αρνητική συνιστώσα εντός του μητρικού ασπериισμού, τη ζηλόφθονη, απειλητική, ανθρωποφαγική μητέρα. Στην ίδια συνιστώσα κατατάσσεται και η βιολογική μητέρα του *ήπαρχου*: «Η μητέρα μου, που δεν ήθελε να με φέρει στον κόσμο, διότι θα γεννιόμουν με πόνους, ήταν εχθρός μου· διότι στήρησε την τροφή από το πρώτο φύτρο της ζωής και με έκανε κατά το ήμισυ ανάπηρο» (Πράξη Γ').

Αντίθετως, η παραμιάνα εκπροσωπεί τη θετική συνιστώσα, τη μητέρα-τροφό και προστάτη: «Έχω και τη γριά παραμιάνα μου στο σπίτι, που μου φέρει σαν να ήμουν ακόμη μικρό αγόρι. Σίγουρα είναι πολύ καλή, αλλά δεν έχει θέση εδώ» (Πράξη Α'). Αφού η παραμιάνα κατόρθωσε να παρασύρει τον *ήπαρχο* στο ζουρλομανδύα με τα ίδια τρυφερά λόγια αγάπης με τα οποία φορούσε τα ρούχα στο μικρό αγόρι, εκείνος, έπειτα από μια έκρηξη οργής, υποτάσσεται στο πρωτόγονο του: «Μπορώ να γείρω το κεφάλι μου στην αγκαλιά σου; Ωραία! Είναι ζεστά! Σκόψμε από πάνω μου για να αισθάνομαι το στήθος σου! Ω, είναι γλυκό να αποκοιμάσαι στο στήθος μιας γυναίκας, είτε είναι της μητέρας είτε της ερωμένης, το πιο γλυκό όμως της μητέρας!». Και δίνει τέλος στη ζωή του με μια προσευχή στη μητρική θεότητα: «Κοιμήσέ με, γιατί είμαι κουρασμένος, πολύ κουρασμένος! Καληνύχτα, Μάργκρετ, και ας είσαι ζηλευτή ανάμεσα στις γυναίκες!» (Πράξη Γ').

Η Λάουρα ενσαρκώνει και τις δύο συνιστώσες. Στην αρχή της σχέσης τους ήταν στοργική και προστατευτική μητέρα:

Θυμάσαι, όταν πρωτομήκα στη ζωή σου, ήμουν κατά κάποιον τρόπο η δεύτερη μητέρα σου. Από το μεγάλο, δυνατό σου σώμα έλεπαν τα νεύρα, και ήσουν ένα γιγαντιαίο παιδί, που είτε ήρθε στον κόσμο πολύ νωρίς είτε δεν ήταν επιθυμητό. [...] Ναι, έτσι ήταν τότε, και γι' αυτό σε αγαπούσα σαν να 'σουν παιδί μου. Ήξερες όμως -εξάλλου το είδες-, κάθε φορά που άλλαζε η φύση των αισθημάτων σου και στεκόσουν μπροστά μου ως εραστής εγώ ντρεπόμουν, και η αγκαλιά σου ήταν για μένα μια χάρμα που τη διαδέχονταν τύψεις, σαν να ντρεπόταν το αίμα. Η μητέρα γινόταν ερωμένη. Φτου! (Πράξη Β')

Η μητέρα εκδικείται για την «αμμομξία» με απόπειρες ευνουχισμού. Η διαταγή της Λάουρα «να αφαιρεθούν όλες οι σφαίρες από τα όπλα και τις τσέπες» (Πράξη Γ') αποτελεί προφανώς μια τέτοια συμβολική απόπειρα. Σε μεταφυσικό ωστόσο επίπεδο, στις απόπειρες ευνουχισμού θα πρέπει να συμπεριληφθούν και όλες οι προσπάθειές της να παίρνει τις επιστολές που έφερνε το ταχυδρομείο στον *ήπαρχο* και να υπονομεύει τις αποστολές βιβλίων που έφταναν σ' αυτόν. Διότι με αυτόν τον τρόπο παρεμπόδιζε την έρευνα με την οποία ο *ήπαρχος* επιχειρούσε να αποδείξει την ύπαρξη σημείων οργανικής ζωής στον μετεωρίτη, συνάπτοντας έτσι σχέση με τον «κουρανό». Έτσι σε επίπεδο μύθου ο *ήπαρχος* εμφανίζεται ως ο ήρωας που θέλει να φτάσει στο φως, δηλαδή σε ένα ανώτερο συνειδησιακό επίπεδο, ενώ η Λάουρα και οι άλλες «μητέρες» αναπαριστούν τις προσεδεμένες στη γη δυνάμεις του ασυνειδήτου, οι οποίες τον κρατούν δεσμώτη στη γη και δεν τον αφήνουν να φύγει από το σκοτάδι. Ο *ήπαρχος* καταστρέφεται διότι δεν μπορεί να αποσπαστεί από την Καλή Μητέρα, πέφτοντας έτσι θύμα της Κακής Μητέρας.

Ο *πατέρας* έχει γίνει επανειλημμένως κατανοητός και έχει ερμηνευτεί ως έκφραση μια ιδιωτικής, βιογραφικά θεμελιωμένης εμμονής του Στρίντμπεργκ, ως τεκμήριο και εκδήλωση της περιφρημής μισογυνίας του. Ωστόσο, αυτή η οπτική έχει αποκρύψει επί μακρόν το γεγονός ότι ειδικά σ' αυτό το πρώιμο δράμα αρθρώνονται φόβοι που θα μπορούσαν από κάθε άποψη να θεωρηθούν χαρακτηριστικοί για την εποχή του.

Το 1861 δημοσιεύτηκε το έργο του Γιόχαν Πάκομπ Μπάχοφεν *Μητριαρχία*, που προκάλεσε αίσθηση και στο οποίο ο συγγραφέας του επιχειρεί να αποδείξει ότι της πατριαρχικής κοινωνίας προηγήθηκε μια κατάσταση μητριαρχίας. Ο Στρίντμπεργκ διάβασε το έργο αυτό το 1886 και στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του τόμου διηγημάτων *Παντρεμένοι* παραθέτει, συμφωνώντας, ένα απόσπασμα ενός δοκιμίου το οποίο είχε δημοσιεύσει ο Πωλ Λαφάργκ στην *La*

Novelle Revue με τίτλο «Η μητριαρχία», ως σχολίο στον Μπαχόφεν: «Συνεπώς, η πατριαρχική οικογένεια είναι μια σχετικά νέα κοινωνική μορφή και η γένεσή της συνοδεύτηκε από πλήθος εγκλημάτων, και άλλα τόσα πιθανόν εγκλήματα μπορούμε να περιμελούμε και στο μέλλον σε περίπτωση που η κοινωνία επιχειρούσε να επιστρέψει στην μητριαρχία».

Πίσω από τα λόγια αυτά κρύβεται το άγχος μιας ολόκληρης γενιάς ανδρών, που αισθάνονταν ότι απειλείται ο ανδρισμός τους από τις, στην πραγματικότητα μάλλον δειλές ακόμη, προσπάθειες χειραφέτησης των γυναικών, το άγχος έναντι της «γυναικίας που φρονεεί τους άντρες». Το άγχος αυτό βρίσκεται έκφραση όχι μόνο στην εμφανή προτίμηση για ορισμένα θέματα στις εικαστικές τέχνες, όπως τη Δαλιδά η οποία κόβει τα μαλλιά του Σαίμυλ, την Ιουδήθ που σκοτώνει τον Ολοφέρνη, τη Σαλώμη που χορεύει με την κεφαλή του Ιωάννη, τη Σφίγγα η οποία βέβαια νικείται από τον Οιδίποδα, ή τον θάνατο του Μπαρά (π.χ. «Σαίμυλ και Δαλιδά» του Μάξ Λήμπερμαν, «Σαλώμη II» του Εντβερντ Μουνχ, «Η κλίμακα» του Ίμπντεν Μπεντλέρ, «Ο Οιδίποδας και η Σφίγγα» του Ικυστάβ Μορώ, «Ο θάνατος του Μπαρά» του Εντβερντ Μουνχ). Βρίσκει αντικτύπο και στις αναφιλητές απόπειρες γελοιοποίησης των χειραφετημένων γυναικών και των πιθανών συμμάχων τους ανδρών σε καρικατούρες και σάτιρες. Για παράδειγμα, εκφράζονται διαμαρτυρίες, όπως στη *New York Herald*, για τις «ανδροπρεπείς γυναίκες», οι οποίες «είναι σαν κόττες που θέλουν να λαλήσουν», ή δυσφημείται «η πλειοψηφία του ανδρικού φύλου», οι άνδρες που επισκέπτονται φεμινιστικά συνέδρια, ως «ήρωες τις παντόφλας», που θα ήταν καλύτερα «να φορούσαν ποδιές». Το ίδιο άγχος κρύβεται πίσω από τις άμεσες οργανισμένες επιθέσεις εναντίον του γυναικείου κινήματος, όπως εύκολα μπορεί κανείς να συμπεράνει από την ομιλία του Στήβεν Άρτσερ στη βουλή εναντίον του δικαϊμματος ψήφου των γυναικών (30 Μαΐου 1872): «Ένα βίαιο στρατεύμα επελαύνει εναντίον μας - εκατοντάδες χιλιάδες 'θύτελλες με μεσοφορία' - και θα πρέπει να του αντισταθούμε σθεναρά, αλλιώς η θύελλα θα μας ισοπεδώσει». ⁷ Η γυναικεία, που ο Θεός την έπλασε για την τρυφερότητα, έγινε, σύμφωνα με την αντίληψη αυτή, βίαιη και επιθετική, απέκτησε νύχια αιχμηρά και μπορεί να ρίξει τον άνδρα στο έδαφος. «Το μικρό αγόρι που ήταν κρυμμένο στον άντρα του 19ου αιώνα σήκωσε το κεφάλι του, κολίπαξε την ισχυρή, απρόβλεπτη μητέρα και φοβήθηκε». ⁸ Μετάξυ άλλων, αυτό το άγχος προκάλεσε τα διάφορα όνειρα ευνουχισμού τα οποία στοιχίζονταν, όπως βεβαίως γίνεται, πολλούς άνδρες εκείνης της εποχής. Ε-

7. Όπως παρατίθεται στο Peter Gay, *Erziehung der Sinne*, Μόναχο 1986, σ. 210.

8. Στο ίδιο, σσ. 210-211.

τοι, ο Εντμούντ ντε Ικονκοφρ ουρεψήθηκε, τη νύχτα της εστειλίου της εφόδου στη Βασίλη, της επιτομής της πατρικής βίας, μια ήθοιοιό, η οποία εκθέτει χορεύοντας τη γύβνια της σε κοινή θέα και ταυτοχρόνως «αποκαλύπτει τα απόκρυφα σημεία της, τα οποία ήταν εφοδιασμένα με τα πλέον τρομερά σαγόνια που μπορεί κανείς να φανταστεί: άνοιξαν και έκλειναν διαρκώς, εμφανίζοντας δύο σειρές δοντιών» (14 Ιουλίου 1883, *Journal*, XII, σσ. 45-46).

Ο δραματοποιημένος Ηρακλής στον *Πατέρα* του Σπρίντμπεργκ, ο οποίος δεν κατορθώνει να διαρρήξει τον ομφάλιο λώρο που τον συνδέει με τη μητέρα γη και συνεπώς κατασταφάσσεται από αυτήν, εμφανίζεται στο φως αυτών των τεκμηρίων περισσότερο ως διαμόρφωση μιας χαρακτηριστικής της εποχής, συλλογικής ανδρικής φαντασίωσης, παρά ως εκδήλωση της ιδιωτικής εμμονής ενός μισογύνη. Στο μετέπειτα δράμα του με θέμα τον γάμο, *Ο χαρμός των νεκρών I* (1900), που ο Σπρίντμπεργκ έγραψε μετά τη λεγόμενη κρίση της κώλασης που πέρασε, δεν θίγονται ξανά αυτά τα ανδρικά άγχη της εποχής. Ο Σπρίντμπεργκ διατηρεί μεν την πάλη μεταξύ των σύζυγων ως κεντρικό μοτίβο και ως βασική συνθήκη που προσδιορίζει τη σχέση ανάμεσα στους πρωταγωνιστές Έντγκαρ και Άλις, της δίνει ωστόσο νέα ερμηνεία, συσχετίζοντάς την με έναν άλλο μύθο, εκείνον της Πρώσεως:

ΑΛΙΣ: Ναι, μερικές φορές νομίζω ότι ανήκουμε σε ένα καταραμένο γένος.

ΚΟΥΡΤ: Μετά την Πρώση, ναι, έτσι είναι!

ΑΛΙΣ: (Με δηλητηριώδες βλέμμα και στυγική φωνή) Ποια πτώση;

ΚΟΥΡΤ: Του πρώτου ανθρώπου.

(Πράξη Α')

Με την αναφορά στον μύθο της Πρώσεως αποκρούεται ως ανάρμοστο το ερώτημα σχετικά με την προσωπική ενοχή των δύο πρωταγωνιστών. Δεν μισούν και δεν παλεύουν ο ένας με τον άλλον εξαιτίας κάποιων σφαλμάτων, παραδείψεων, προσβολών, κακιών, εγκλημάτων, αλλά επειδή είναι εκ των προτέρων «καταραμένοι» να το κάνουν. Γι' αυτό και τα βάρη ανάμεσα στην Άλις και τον Έντγκαρ είναι διαφορετικά κατανεμημένα απ' ό,τι ανάμεσα στη Δάουρα και τον Ιπταρχο. Ενώ ο Ιπταρχος, «ως ο πιο αδύναμος» έγινε αναγκαστικά θύμα της ισχυρότερης Δάουρα, ο Έντγκαρ και η Άλις βρίσκονται αντιμέτωποι ως δύο αποδύτως ισότιμοι αντίπαλοι. Ενώ η Δάουρα εμπόδιζε τον Ιπταρχο στην επιδιώξη του να αποκτήσει ανώτερη συνείδηση, τραβώντας τον πίσω στη γη, στον *Χορό των νεκρών* είναι ο άνδρας εκείνος που χαρακτηρίζεται μάλλον ως υλιστής, που σκέφτεται διαρκώς γαστρονομικά γεύματα (όπως την πέστροφα με ένα ποτήρι κρασί Βουργουνδίας ή τα κομμάτια αρνί σε σάλτσα με μήλα στην

Κοπεχγάη), το ούισκου και το πούρο του. Η Άλις, αντιθέτως, παρουσιάζεται ως «γυναίκα με γούστο» που θυμάται τις «συναυλίες στο Τίβολι» (Πράξη Α'). Μέλος της κατάφρας τους είναι να έχουν διαμετρικά αντίθετες προτιμήσεις.

ΑΛΙΣ: Δεν αγαπάς τις επιλογές μου.

ΚΑΙΠΕΤΑΝΙΟΣ: Ούτε κι εσύ τις δικές μου.

(Πράξη Α')

Μάλιστα, αποδεικνύουν ότι είναι «καταραμένοι», στον βαθμό που, παρά τις τεράστιες προσπάθειες που καταβάλλουν, δεν μπορούν να χωρίσουν ο ένας από τον άλλον: «Όταν ήμασταν αρραβωνιασμένοι χωρίσαμε δύο φορές, έκτοτε κάθε μέρα που περνούσε προσπαθούσαμε να χωρίσουμε [...] είμαστε όμως κολλημένοι μεταξύ μας και δεν μπορούμε να γλυτώσουμε ο ένας από τον άλλον. [...] Τώρα μονάχα ο θάνατος μπορεί να μας χωρίσει. Το ξέρουμε, και γι' αυτό τον περιμένουμε ως ελευθερωτή» (Πράξη Α')

Κλεισμένοι στον πύργο, σε μια παλιά φυλακή, σε ένα νησί, ο Έντγκαρ και η Άλις ζουν σε τέλεια απομόνωση από το περιβάλλον τους, καθηλωμένοι μόνο στο μίσος και την αμοιβαία πάλη. Αρχικώς έδιωξαν ο ένας τους φίλους και τους συγγενείς του άλλου:

ΑΛΙΣ: Πρώτα εξολόθρευσε όλα τα αδέρφια μου από το σπίτι – ο ίδιος το ονόμασε «εξολόθρευση» – κι έπειτα τις φίλες μου και άλλους.

ΚΟΥΡΤ: Και τους συγγενείς του. Αυτούς τους εξολόθρευσε εσύ;

ΑΛΙΣ: Ναι.

(Πράξη Α')

Στη συνέχεια έπρεπε να φύγουν τα παιδιά από το σπίτι:

ΑΛΙΣ: Δεν μπορούσαν να μείνουν στο σπίτι, γιατί τα ξεσέκωνε εναντίον μου.

ΚΑΡΑ: Κι εσύ εναντίον του.

ΑΛΙΣ: Ναι, φυσικά. Και έτσι φτάσαμε στον σχηματισμό παρατάξεων, στη διεκδίκηση ψήφων, στη δωροδοκία [...] και για να μην καταστρέψουμε τα παιδιά, τα αποχωρήστηκαμε.

(Πράξη Α')

Τελυταίοι θα εγκαταλείψουν το σπίτι οι υπηρέτες. Η Άλις και ο Έντγκαρ θα μείνουν μόνοι ο ένας με τον άλλον. Το μόνο που υπάρχει πια είναι η καθημερινή πάλη μεταξύ τους, οφθαλμών αντί οφθαλμού, χωρίς συμπάθος. «Τι συμβαίνει εδώ; Μηνίξει σαν δηλητηριασμένη ταπετσαρία και αρρωσταίνεις με το που μπαίνεις μέσα. [...] Υπάρχει ένα πτώμα κάτω από το πάτωμα, και το μίσος εδώ είναι τέτοιο που δεν μπορείς καν να αναπνεύσεις» (Κουρτ, Πράξη Α'). Αυτή η

κατάσταση επανειλημμένως χαρακτηρίζεται ως «κόλαση»: «Αυτή είναι η κόλαση» (Άλις, Πράξη Α'). «Δεν πιστεύεις στην κόλαση, εσύ, που είσαι μέσα της;» (Ο Κουρτ στον Καπετάνιο, τέλος της πρώτης πράξης). «Γνωρίζεις ότι το νησί αυτό οι ντόπιοι το ονομάζουν 'μικρή κόλαση';» (Άλις, Πράξη Γ'). Με αντίστοιχο τρόπο μπορούν να ερμηνεύσουν στο τέλος, η Άλις και ο Έντγκαρ, τον αναπόφευκτο αγώνα μεταξύ τους:

ΑΛΙΣ: Κι εμείς...

ΚΑΙΠΕΤΑΝΙΟΣ: [...] είχαμε πθινόν την αποστολή να βασανίζουμε ο ένας τον άλλον.

ΑΛΙΣ: [...] Μα αυτά είναι τα αιώνια βασανιστήρια!

(Πράξη Δ')

Καθώς ο ακατάπαυστος αγώνας μεταξύ του Έντγκαρ και της Άλις οφείλεται στο γεγονός ότι είναι καταδικασμένοι να μισούν και να βασανίζουν ο ένας τον άλλον, το στοιχείο του ρόλου είναι πιο εμφανές στη συμπεριφορά τους απ' ό,τι στην περίπτωση της Λάουρα και του Ίπαρχου. Κάθε απόκριση, κάθε πράξη αποτελεί μια κίνηση σε ένα παιχνίδι, οι κανόνες του οποίου είναι εκ των προτέρων δεδομένοι και δεν μπορούν να αλλάξουν. Ο Έντγκαρ και η Άλις είναι απόλυτως ανίκανοι να αποφασίσουν οι ίδιοι ή να πράξουν αυτόνομα καθ' οιονδήποτε τρόπο. Το μόνο που είναι σε θέση να κάνουν είναι να επλέξουν ανάμεσα σε δύο ή περισσότερες κινήσεις στο παιχνίδι. Υπερβαίνει τη δυναμή τους να σταματήσουν το παιχνίδι ή να αποφασίσουν να παίξουν κάποιο άλλο.

Το έργο ξεκινά χαρακτηριστικά με τα εξής λόγια του καπετάνιου: «Δεν θέλεις να μου παίξεις κάτι;» Η επικοινωνία μεταξύ των δύο, που προσλαμβάνει χαρακτήρα τελετουργίας, συνεχίζεται με μια παρτίδα χαρτιά (μια συμβολική μάχη μεταξύ τους) και στο τέλος θεματοποιείται από τον καπετάνιο:

Δεν αντιλαμβάνεσαι ότι κάθε μέρα λέμε τα ίδια πράγματα; Όταν είπες την παλιά καλή σου ατάκα: «εδώ στο σπίτι τουλάχιστον», εγώ έπρεπε να απαντήσω με τη δική μου παλιά: «δεν είναι μόνο δικό μου σπίτι!». Αλλά καθώς έχω ήδη απαντήσει έτσι πεντακόσιες φορές, αντ' αυτού χασμουρήθηκα (Πράξη Α').

Μετά την άφιξη του Κουρτ, το παιχνίδι συνεχίζει να παίζεται, όχι πλέον με τελετουργικές χειρονομίες αλλά με τελετουργικές εχθροπραξίες. Κάθε καταστροφικό χτύπημα του ενός το διαδέχεται αναπόδραστα ένα καταστρεπτικό χτύπημα του άλλου, χωρίς όμως έτσι να οδηγείται πραγματικά το παιχνίδι στο τέλος. Εν τέλει, οι δύο τους κάθονται και πάλι ο ένας απέναντι στον άλλον, χωρίς βεβαίως καμιά συμπόνια μεταξύ τους («Είναι κρίμα γι' αυτόν [...] που πρέπει να είναι έτσι», Άλις, Πράξη Α'), και δίχως να τους λείπει η συναισθηση της

ουσίας του αγώνα τους («Είχαμε [...] την αποστολή να βασιανίζουμε ο ένας τον άλλον», «Μα αυτά είναι τα αιώνια βασανιστήρια»), χωρίς δύνάμη, μέσα και ικανότητα να τον τερματίσουν:

ΑΛΙΞ: Μα δεν υπάρχει τέλος;

ΚΑΛΙΠΤΑΝΙΟΣ: Υπάρχει, αν κάνουμε υπομονή! Ίσως να αρχίσει η ζωή, όταν θα έρθει ο θάνατος.

ΑΛΙΞ: Μακάρι να ήταν έτσι!

(Πρόδη Δ')

Η προσοπτική του θανάτου, που είναι ο μόνος που μπορεί να τερματίσει το παράλογο αυτό παιχνίδι, αποτρέπει τη μοναδική ελπίδα που απομένει στους δύο τους. Ούτως ή άλλως, σ' αυτόν τον «danse macabre» [μακάβριο χορό] ή στο «πινάκε» είναι περισσότερο αντικείμενα του παιχνιδιού παρά παίκτες. Ο αληθινός παίκτης – και εφευρέτης – αυτού του παιχνιδιού, στο οποίο ο Εντγκαρ και η Άλις δεν είναι παρά πιόνια ή μαριονέτες που μια ξένη φωνή εκφωνεί αντί των ίδιων του εκ των προτέρων γραμμένο κείμενο, παραμένει κρυφός. Ο «deus absconditus» [κρυμμένος Θεός] δεν εμφανίζεται. Επειδή, όμως, το παιχνίδι παρουσιάζεται ως συνέχεια της Πρώσεως, σίγουρα δεν είναι άστοχο να εικάσει κανείς τον τιμηρό πατέρα Θεό της Παλατιάς Διαθήκης. Ή θέση της ανθρωποφαγικής Μεγάλης Μητέρας του *Πατέρα έχει πάρει στον Χορό των νεκρών* ένας εκδικητικός, αδυσώπητος πατέρας Θεός, ο οποίος τιμωρεί εκ νέου κάθε ανθρώπινο ζύντος για την ανυπακοή των πρώτων τέκνων του, του Αδάμ και της Εύας, εξαναγκάζοντας τον άνδρα και τη γυναίκα να συμμετάσχουν στο αιώνιο παιχνίδι του αλληλοσπαραγμού. Κάνει τον έναν να είναι η «κόλαση» του άλλου, από την οποία μόνο ο θάνατος – αν κάποιος – μπορεί να προσφέρει σωτηρία. Ακόμη κι αν ο πατέρας μένει κρυφός, αποδεικνύεται παντοδύναμος. Μια νέα εξέγερση εναντίον του είναι ολωσθιόδου αδύνατη.

Στο *Χορό των νεκρών* το πλήγμα στην πατριαρχική τάξη τοποθετείται στο μυθικό επίπεδο της «Πρώσεως». Φαίνεται ότι η Πρώση αυτή δεν μπορεί να πληρωθεί παρά με την πιο βαριά τιμωρία, και ίσως και να επέλθει εξάλειψη μέσω των «αιώνιων βασανιστηρίων» των ανθρώπων, που είναι αναγκασμένοι να ταλαιπωρούν ο ένας τον άλλον. Έτσι τα πάθη των ανθρώπων μεταξύ τους έχουν αναχθεί σε σημείο της παντοδυναμίας του εκδικητικού πατέρα καθώς και της οριστικής αποκατάστασης της πατριαρχικής τάξης, την οποία οι άνθρωποι αδυνατούν να ανατρέψουν. Ενώ στον *Πατέρα η μητρική θεότητα* καταβροχθίζει τον γιο της, στον *Χορό των νεκρών* η πατρική θεότητα επιφυλάσσει στα τέκνα της αιώνια βασανιστήρια. Κάθε διαφυγή από τους μυθικούς, πανίχυρους και κα-

ταστροφικούς γονείς μοιάζει αδύνατη. Η καταστροφή του εαυτού συνεχίζεται αέναα με τη μορφή της οδύνης εντός της οικογένειας.

Η «ερότητα» των θεσμών του γάμου και της οικογένειας, την οποία δεν κουράζονταν να διακηρύσσουν συντηρητικοί όπως ο Ρηά και ο Λε Πλαξ, και στην οποία τουλάχιστον δήλωνε ότι πιστεύει η πλειοψηφία των αστικών στρωμάτων, αποκαλύπτεται από τον Σπρίντμπεργκ ως ψέμα, ως επικίνδυνη ψευδαίσθηση. Η σχέση ανάμεσα στα φύλα παρουσιάζεται στον Σπρίντμπεργκ ως βιολογικά ή και μυθικά θεμελιωμένη σχέση εξουσίας, η απόσταση από την οποία υπερβαίνει τις δυνάμεις του ατόμου. Το «αιώνιο έργο της φύσης», στο οποίο αυτή η τελευταία «εμφυτεύει στο ανθρώπινο γένος το σπέρμα της ανθρωπιάς και το αναπτύσσει η ίδια, όπως εγκωμιάζε ο Χέιντεν την οικογένεια στις *Ιδέες για τη φιλοσοφία της ιστορίας*, έχει μετατραπεί σε «κόλαση», η οποία παραμορφώνει τον μεμονωμένο άνθρωπο σε βαθμό που τον καθιστά ανώριστο, στρεβλώνει το πρόσωπό του, μεταμορφώνοντάς το σε μάσκα με γκριμάτσα ζώου ή βρικόλακα, και τον απανθρωποποιεί συνολικά. Μπορεί να υπάξει ζωή αντίξια του ανθρώπου, ελπίδα αυτοπραγμάτωσης, μόνο επέκεινα αυτής της κόλασης. Εδώ ο αστικός μύθος της οικογένειας ως τόπου και καταφυγίου της ανθρωπιάς, όπου μπορεί να διαμορφωθεί ανεμπόδιστα και να αναπτυχθεί ελεύθερα η προσωπικότητα του μεμονωμένου άτομου, όχι μόνο αποσυντίθεται και αποκαλύπτεται ως ψέμα, όπως ήδη συμβαίνει στον Ίλεν, αλλά και αντικαθίσταται από έναν άλλο μύθο, τον μύθο της «έγγαμης κόλασης». Η αιώνια καταδίκη είναι ο άλλος.

Η οικογένεια χωρίς πατέρα

Οι οικογένειες που θέτει ο Τσέχωφ στο επίκεντρο των έργων του είναι στην πλειοψηφία τους χωρίς πατέρα. Στον *Πάβλο* (1896) η οικογένεια αποτελείται από μητέρα, γιο και θείο, στις *Τρεις αδερφές* (1901) από τέσσερα αδέρφια, στον *Βυσσινόκηπο* (1904) από μητέρα, κόρη, ψυχόκορη και θείο. Η θέση του πατέρα της οικογένειας μένει κενή. Αυτή η ιδιοτυπία, που προκαλεί εντύπωση ιδίως στο πλαίσιο σκέυσης της εποχής, είναι απολύτως σύγυρο ότι δεν οφείλεται σε κάποια υποτίμηση του πατριαρχικού ρόλου, δεδομένου του ότι ο Τσέχωφ βίωσε επανειλημμένως στα παιδικά του χρόνια τις θανάσιμες συνέπειές του. Σε μια επιστολή στον έναν από τους δύο μεγαλύτερους αδερφούς του, τον Αλεξάντρ, ο Τσέχωφ θα γράψει: «Σε παρακαλώ να σκεφτείς ότι ο δεσποτισμός και το ψέμα κατέστρεψαν τα νιάτα της μητέρας σου. Ο δεσποτισμός και το ψέμα διέφθειραν τα δικά μας νιάτα, σε τέτοιον βαθμό που είναι αποκρουστικό και φοβε-

ρό να τα θυμάται κανείς» (2 Ιανουαρίου 1889). Ο Τσέχωφ ένοιωσε ότι ο πατέρας του τον έχει μεταμορφώσει σε «σκλάβο», τον οποίο στη συνέχεια «έπρεπε [...] να αποβάλλει σταγόνα τη σταγόνα από μέσα του», ώπου επιτέλους ένα «πρωί να ξυπνήσει και να νιώσει ότι στις φλέβες του δεν κυλά πια αίμα σκλάβου αλλά πραγματικό αίμα, το αίμα ενός ανθρώπου» (επιστολή της 7ης Ιανουαρίου 1889 στον φίλο και εκδότη του Σουβόρνιν).

Η απουσία του πατέρα στα έργα του Τσέχωφ δεν έρχεται σε αντίθεση με αυτές τις εμπειρίες, αλλά κατά έναν ορισμένο τρόπο συναρτάται μαζί τους. Στις *Τρεις αδερφές* ο Αντρέι λέει για τον πατέρα του, που πέθανε πριν από έναν χρόνο:

Ο πατέρας μας, ο Θεός ας του χαρίσει τη βασιλεία των ουρανών, επέβαλλε ασφυκτική πειθαρχία όσον αφορά τη μόρφωση. Είναι γελοίο και χαζό, όμως παρ' όλα αυτά πρέπει να πω ότι μετά τον θάνατό του πάχυνα και έναν χρόνο μετά είμαι χοντρός, λες και το σώμα μου ελευθερώθηκε από αυτήν την πίεση. Χάρη στον πατέρα μου οι αδελφές μου κι εγώ μιλάμε γαλλικά, γερμανικά και αγγλικά, μάλιστα η Ιρίνα και ιταλικά. Όμως, τι κόστισαν όλα αυτά! (Πράξη Α')

Σ' αυτά τα λόγια ο θάνατος του πατέρα εμφανίζεται ως σωματική απελευθέρωση του γιου.

Αλλά και από μια άλλη άποψη ο Τσέχωφ δεν αφήνει να γεννηθούν αμφιβολίες για το ότι ο αποθανών στρατηγός επηρέασε βαθιά και καθόρισε τη ζωή των παιδιών του. Όσο ακόμη ζούσε, η Όλγα έγινε δασκάλα στο γυμνάσιο θηλέων, και προφανώς όχι με δική της επιθυμία: «Επειδή είμαι κάθε μέρα στο γυμνάσιο και στη συνέχεια παραδίδω μαθήματα μέχρι το βράδυ, έχω διαρκώς πονοκεφάλους και σκέφτομαι ότι έχω ήδη γεράσει. Και πράγματι, στα τέσσερα χρόνια που δουλεύω στο γυμνάσιο νιώθω πως κάθε μέρα με εγκαταλείπουν, σταγόνα τη σταγόνα, οι δυνάμεις και τα νιάτα μου» (Πράξη Α'). Η Μάσα παντρεύτηκε έναν άνδρα που δεν αγαπούσε: «Με πάντρεψαν όταν ήμουν δεκαοκτώ, και φοβόμουν τον άντρα μου, επειδή ήταν δάσκαλος, ενώ εγώ μόλις που είχα τελειώσει το σχολείο. Τότε μου φαινόταν τρομερά μορφωμένος, έξυπνος και σημαντικός. Σήμερα τα πράγματα είναι, δυστυχώς, διαφορετικά» (Πράξη Β').

Ο πατέρας δεν άφησε μόνο βαθιά ίχνη στη μόρφωση των παιδιών του αλλά επηρέασε, αποφασιστικά μάλιστα, τη συνολική διαγωγή του βίου τους και τον σχεδιασμό του. Ακόμη πιο σημαντικό μοιάζει το γεγονός ότι στην αρχή του έργου είναι ήδη έναν χρόνο νεκρός. Έτσι, το ζήτημα της αυτοπραγμάτωσης τίθεται εκ νέου με πολύ ριζικό τρόπο. Τα αδέρφια είναι τώρα ανεξάρτητα από τον πατέρα, είναι ελεύθερα να διαμορφώσουν τα ίδια τη ζωή τους σύμφωνα με τις δικές τους προτιμήσεις και με δική τους ευθύνη.

Το μεγάλο όνειρο της ζωής όλων των αδελφών είναι να εγκαταλείψουν την πρωτεύουσα της επαρχίας στην οποία μετακόμισαν με τον πατέρα τους πριν από έντεκα χρόνια και να επιστρέψουν στη Μόσχα. Η Όλγα θα ήθελε τότε να παραιτηθεί από το επάγγελμά της και να παντρευτεί. Ναί μεν «τα πάντα είναι καλά, τα πάντα τα στέλνει ο Θεός, όμως μου φαίνεται ότι αν παντρευόμουν και μπορούσα όλη τη μέρα να κάθομαι στο σπίτι, θα ήταν καλύτερα» (Πράξη Α'). Η Ιρίνα ονειρεύεται έναν μεγάλο έρωτα στη Μόσχα («Περιμένα πάντοτε να μετακόμισουμε στη Μόσχα, εκεί θα συναντούσα τον σωστό, τον έχω ονειρευτεί, τον έχω ερωτευτεί» [Πράξη Γ']), αρχικώς όμως κάνει συγκεκριμένα σχέδια για το πώς θα μπορούσε να βρει την ευτυχία και την πλήρωση στη δουλειά. Διότι «ο άνθρωπος, όποιος κι αν είναι, πρέπει να προσπαθεί να εργάζεται με τον ιδρώτα του προσώπου του, και μόνο σε τούτο έγκεται το νόημα και ο στόχος της ζωής του, η ευτυχία, η μακαριότητά του. [...] Θα ήθελα να δουλέψω, όπως επιθυμεί κανείς να πει όταν ο καιρός είναι ζεστός» (Πράξη Α'). Ο Αντρέι θέλει να παντρευτεί τη Νατάσσα και ονειρεύεται «κάθε νύχτα [...] ότι είναι καθηγήτης στο Πανεπιστήμιο της Μόσχας, ένας διάσημος λόγιος, για τον οποίο είναι υπερήφανη ολόκληρη η Ρωσία» (Πράξη Β'). Μόνο η Μάσα μοιάζει να αρκείται στην άριστη νοσταλγία της για τη Μόσχα και να μην καταστρώνει συγκεκριμένα σχέδια για το πώς θα μπορούσε να αλλάξει τη ζωή της.

Στο τέλος του δράματος όλες οι ελπίδες έχουν διαλυθεί. Τα αδέρφια έχουν μείνει στην πρωτεύουσα της επαρχίας. Η Όλγα δεν έχει παντρευτεί, αλλά έχει ανέλθει στο βαθμό της διευθύντριας στο επάγγελμά της, που δεν το αγαπά. Η Ιρίνα δούλεψε βέβαια στο τηλεγραφείο και στη διοίκηση της πόλης. Όμως, η δουλειά αυτή ήταν «χωρίς ποιήση, χωρίς πνεύμα» (Πράξη Β'), με αποτέλεσμα να «μισεί» και να «περιφρονεί» ό,τι της δίνουν να κάνει. Ούτε και ο «σωστός» βρέθηκε, κι έτσι η Ιρίνα δήλωσε πρόθυμη να προχωρήσει σε έναν γάμο, χωρίς έρωτα από μέρος της, με τον Βαρόνο Τούτσενμπιαχ. Αλλά κι αυτό το σχέδιο ευτελίζεται, καθώς ο Τούτσενμπιαχ σκοτώνεται σε μια μονομαχία. Ο Αντρέι παντρεύτηκε με την Νατάσσα, όμως δεν έγινε καθηγητής αλλά μέλος της διοίκησης του Τσεμσβόβ, επικεφαλής της οποίας είναι ο Προποτόποφ, ο οποίος διατηρεί ερωτικό δεσμό με τη Νατάσσα.

Όλα τα σχέδια μεταιώθηκαν, όλα τα όνειρα διαλύθηκαν και εκμηδενίστηκαν. Σε τι οφείλεται αυτό; Για ποιον λόγο δεν κατόρθωσαν τα αδέρφια να τακτοποιήσουν τη ζωή τους σύμφωνα με τα σχέδιά τους και να πραγματοποιήσουν τα όνειρά τους; Ο πατέρας, και μαζί με αυτόν η πατριαρχική δομή της οικογένειας, δεν μπορεί πλέον να αποτελεί δικαιολογία, το ίδιο και η οικονομική ανάγκη ή άλλες εξωτερικές περιστάσεις για τις οποίες δεν ευθύνονται τα αδέρφια.

Από την άλλη, όσον αφορά τις πιθανές «εσωτερικές» περιπτώσεις, δεν μπορεί να θεωρηθεί υπεύθυνη ούτε και κάποια ελλιπής διαμόρφωση της ατομικής προσωπικότητας. Αντίθετως, ο Τσέχωφ πληροφορεί τον θεατή, ήδη στην πρώτη πράξη, ότι τα αδέρφια έτυχαν εξαιρετικής διαπαιδαγώγησης, και αποδίδει μεγάλη σημασία στην παρουσίαση καθενός από τα πρόσωπα, μέχρι και την παρμηκική λεπτομέρεια, ως χαρακτηριστικής, εντελώς ατομικής προσωπικότητας, που διαφέρει με τρόπο απαράγγνωστο από την κάθε άλλη στην ιδιοσυγκρασία, στα ταλέντα, στις συνήθειες, στη συμπεριφορά, στους εκφραστικούς και γλωσσικούς τρόπους. Κατά τούτο οι τρεις αδελφές αποτελούν μια, ιδεωτική και μάλλον, ενσάρκωση της αντίληψης περί προσωπικότητας, όπως αυτή αναπτύχθηκε κατά τον 19ο αιώνα. Έχουν πλήρη συνείδηση της καλλιέργειας και της ιδιαιτερότητάς τους, της διαφοράς τους από τις άλλες, και όχι μόνο από τη «μικροαστή» Ναρτάσσα, αλλά και από «την απροσδιόριστη μάδα που τις περιβάλλει» των «εκατό χιλιάδων κατοίκων αυτής της πόλης» (Βερόνιη, Πράξη Α').

Ωστόσο, στην περίπτωση της Όλγας και της Ιρίνα η συνείδηση της ιδιαίτερης ατομικότητας, η προσήλωση στις ανάγκες που απορρέουν από αυτήν, μοιάζει να είναι ο λόγος για την ανικανότητά τους να μεταβάλλουν τη ζωή τους αναλόγως προς τις ανάγκες τους. Όταν η Ναρτάσσα προσβάλλει τη γριά παρμόνα Ανφίλια και απαιτεί να εξαφανιστεί από το σπίτι, η Όλγα δεν μπορεί να παρήμεναι, αλλά υποθέτει αδύναμα θέση άμυνας, αρκούμενη σε μια απλή επισήμανση της ατομικότητάς της:

Ησούν πολύ απότομη στη Νιάνα. [...] Σπυγγώμη, δεν είμαι σε θέση να αντέξω κάτι τέτοιο, έχασα εντελώς το φως μου. [...] Κατάλαβε το, καλή μου... έχουμε ανατραφεί παρμέναι, αλλά αυτό δεν το αντέχω. Μια τέτοια στάση με στεναχωρεί, με κάνει να αρρωσταίνω, σπλούστατα χάνω όλο μου το θάρρος! [...] Καθέρι απότομο, ακόμη και το παραμικρό, μια λέξη χωρίς τακτ με αναστατώνει (Πράξη Γ').

Έτσι η ατομικότητά της γίνεται αιτία για να εξηγηθεί το γεγονός ότι η Όλγα δεν μπορεί να αντισταθεί αποτρεσματικά στη Ναρτάσσα.

Από μια άλλη πλευρά, η επικέντρωση της Ιρίνα στο εγώ της και τις ανάγκες του αποδεικνύεται ως μέγιστο εμπόδιο όσον αφορά την πραγμάτωση του πόθου της για την «αληθινή, ωραία ζωή» (Πράξη Γ'). Παρμπονείται σχετικά με τη θέση της στο τηλέγραφο, ότι είναι μια δουλειά «χωρίς πολίση, χωρίς πνεύμα», και μάλιστα αμέσως μόλις η Μάσσα αφηγείται πώς η ίδια άντησε «πολίση» και «πνεύμα» από αυτή τη δουλειά.

Έρχεται μια κυρία να τηλέγραφοίσει στον αδελφό της στο Σαρτόφφ ότι ο γιος της πέθανε σήμερα και απλά δεν θυμάται τη διεύθυνση. Έτσι κι εγώ το έστειλα χωρίς δι-

εύθυνση, απλάς στο Σαρτόφφ. (Κλαίει) Κι εγώ την πρόβαλα χωρίς λόγο. «Δεν έχω χρόνος», είπα. Ήταν πολύ ανόητο (Πράξη Β').

Η Ιρίνα προσδοκά από τη δουλειά της κάτι θα έπρεπε η ίδια να επενδύσει για να αναλήσει ικανοποίηση. Το ενδιαφέρον για τον συνάνθρωπο θα σήμανε και «πολίση» και «πνεύμα». Καθώς για εκείνη υπάρχει μόνο η προσωπική της αξίωση ευτυχίας, η ουτοπία της, η Μόσχα, η Ιρίνα αδυνατεί να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις που τίθενται από τους πραγματικούς συνανθρώπους της.

Το ίδιο ισχύει και όσον αφορά τη σχέση με τον Τούτσεγιταχ. Μόλονότι η Ιρίνα πιστεύει ακράδαντα ότι μόνο στη Μόσχα μπορεί να συναντήσει τον «σωστό», στο τέλος δηλώνει σύμφωνη να παντρευτεί τον βαρόνο, αρκεί με αυτόν τον τρόπο να πάρει επτάετους στη Μόσχα: «Θα τον παντρευτώ, είμαι σύμφωνη, μόνο -ας πάμε στη Μόσχα! Σε ικετεύω να πάρει Δεν υπάρχει τίποτε καλύτερο στον κόσμο από τη Μόσχα! Ας πάμε, Ολιάι! Ας πάμε!» (Πράξη Γ'). Κι έτσι, για την Ιρίνα, ούτε μετά τον αρραβώνα γίνεται ο Τούτσεγιταχ ένας συνάνθρωπος για τον οποίο θα μπορούσε να δείξει κάποιο γνήσιο ενδιαφέρον· ούτε καν θέλει να τον ακούσει. Αν και διαιοθάνεται ότι κάτι διαμείφθηκε ανάμεσα στον Τούτσεγιταχ και τον Σολένι, δεν μπορεί να αποτρέψει τη μονομαχία, διότι δεν έχει τίποτε να πει το οποίο θα πρόδιδε ένα βαθύτερο ενδιαφέρον για τον άνθρωπο Τούτσεγιταχ.

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΛΑΧ. Άνθρο θα σε πάρω μακριά από εδώ, θα δουλέψουμε, θα είμαστε πλούσιοι, τα όνειρά μου θα γίνουν πραγματικότητα. Αρκεί ένα πράγμα, ένα πράγμα να μην ήταν έτσι: δεν με αγαπάς.

ΙΡΙΝΑ. Αυτό υπερβαίνει τις δυνάμεις μου. Θα γίνω γυναίκα σου, πιστή και υποταγμένη, αλλά χωρίς αγάπη, αυτό δεν αλλάξει. (Παύση) Δεν αγάπησα ούτε μια φορά στη ζωή μου. Ω, πόσο ονειρεύτηκα την αγάπη, την ανεπιδόμου για καιρό, μέρα και νύχτα, αλλά η ψυχή μου είναι σαν πλούτιμο πιάνο, που είναι κλειδωμένο και το κλειδί του έχει χαθεί. (Παύση) Έχεις τόσο ανήσυχο βλέμμα.

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΛΑΧ. Όλη τη νύχτα δεν κοιμήθηκα. Δεν υπάχρει στη ζωή μου τίποτε τόσο φοβερό που θα μπορούσε να με τρομάξει· μόνο αυτό το χαμένο κλειδί μου σταρπάει την καρδιά, δεν με αφήνει να κοιμηθώ. Πες μου κάτι. (Παύση) Πες μου κάτι.

ΙΡΙΝΑ. Τι; Πι να πω; Τι;

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΛΑΧ. Οτιδήποτε.

ΙΡΙΝΑ. Στραμάτα! Στραμάτα! (Παύση)

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΛΑΧ. Πρέπει να φύγω, ήρθε η ώρα. [...] Το δέντρο αυτό είναι ξεραμένο, παρ' όλα αυτά ο αέρας το κολλάει όπως και τα άλλα. Έτσι κι εγώ, μου φαίνεται, όταν κάποτε πεθάνω, θα συνεχίζω, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο να συμμετέχω στη ζωή. Να 'σαι καλά, αγαπημένη! [...] (Πησ φιλά τα χέρια) Τα χερτιά που μου έδωσες είναι στο τραπέζι μου, κάτω από το ημερολόγιο.

ΙΡΙΝΑ. Έρχομαι μαζί σου.

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΛΑΧ: (Ανήσυχτα) Όχι, όχι! (Φεύγει γρήγορα, στο δρόμο σταματάει) Ιρίνα!

ΙΡΙΝΑ: Πι;

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΛΑΧ: (Δεν ξέρει τι να πει) Δεν έχω πει ακόμη καφέ σήμερα. Πες να μου φτιάξουν (Απομακρύνεται γρήγορα) (Πράξη Δ').

Τα λόγια του Τούτσενμπλαχ «Πες μου κάτι» μπορούν να γίνουν κατανοητά ως έκκληση στην Ιρίνα να στραφεί προς εκείνον. Όμως η Ιρίνα αρνείται, τρεις φορές να αποκαταστήσει μια σχέση μαζί του: με τη σιωπή (παύση), απαντώντας με την ερώτηση «Πι να πω;» και αποκρουοντάς τον ευθέως («Σταμάτα! Σταμάτα!»). Παρ' όλα αυτά ο Τούτσενμπλαχ, αφού μίλησε για το προσίθημα θανάτου του, επιχειρεί μια τελευταία έκκληση στην Ιρίνα: τη φωνάζει με το όνομά της. Αυτή η ονομαστική κλήση δεν είναι παρά μια προσφώνηση, μια απεύθυνση και ταυτόχρονα η τελευταία προσπάθεια του Τούτσενμπλαχ να παρακινήσει την Ιρίνα να του ανοιχτεί ως άνθρωπος. Η Ιρίνα, ωστόσο, δεν καταλαβαίνει την έκκληση αυτή. Με την ερώτηση «Πι;», που κάνει, μεταφέρει την αναφορά του ονόματος από το επίπεδο της σχέσης στο επίπεδο του αντικειμένου. Έτσι, η προσφυγή του Τούτσενμπλαχ σε κάτι το κοινότοπο αποτελεί το τέλος κάθε διαλόγου μεταξύ τους.

Η Ιρίνα μοιάζει πράγματι με «πολύτιμο πιάνο», που είναι κλειδωμένο η σύναντηξη με κάποιον άλλον, που μπορεί να συμβεί μόνο μεταξύ δύο προσώπων, έχει απορροφηθεί μέσα στην εσωτερικότητά της. Ο δρόμος προς τον άλλον είναι για εκείνη κλειστός, διότι είναι βυθισμένη εντελώς στην υποκειμενικότητά της και ασχολείται μόνο με τη δική της προσωπικότητα.

Η Ιρίνα είναι ανίκανη να εγκαταλείψει το εγώ της, που είναι το κέντρο του κόσμου, και να στραφεί σε κάποιον άλλον. Δεν μπορεί να αξιοποιήσει τις ευκαιρίες που παρουσιάζονται εδώ και τώρα, να ασχοληθεί με άλλους ανθρώπους και ίσως να γίνει και η ίδια ευτυχισμένη, διότι νομίζει ότι μόνο όσοι φαντάζεται πως μένουν στην ουτοπία της Μόσχας μπορούν να είναι κατάλληλοι για την ξεχωριστή προσωπικότητά της. Η μοναξιά της Ιρίνα και η επικέντρωσή της στη δική της, την τόσο ιδιαίτερη προσωπικότητα οφείλεται στη λατρευτική σχέση που έχει με την προσωπικότητά της.

Αυτό καθίσταται εμφανές προπάντων σε σύγκριση με τη Μάσα. Η Μάσα είναι ένα εξίσου εναισθητό, καλλιεργημένο άτομο με τις αδελφές της. Δεν βρίσκει την ωμότητα και την έλλειψη τακτ λιγότερο αποκρουστική απ' ό,τι η Όλγα: «Με ταράζει, με προσβάλλει η ωμότητα, υποφέρω όταν βλέπω ότι ένας άνθρωπος δεν είναι αρκετά λεπτός στα αισθήματά του, όταν δεν είναι αρκετά πρᾶος και ευγενικός. Όταν βρίσκομαι με τους δασκάλους, τους συναδέλφους του άντρα

μου, απλώς υποφέρω» (Πράξη Β'). Αυτή η ευαισθησία δεν στέργει ούμωσ από τη Μάσα την ικανότητα να είναι ανοικτή απέναντι στους άλλους και να στρέφεται σ' αυτούς με ενδιαφέρον. Ενώ το μόνο που καταλαβαίνουν από τον Βερσίνιν η Όλγα και η Ιρίνα είναι ότι έρχεται από τη Μόσχα, δηλαδή ότι είναι κάτι σαν απεσταλμένοι από τον κόσμο των ονείρων τους, η Μάσα θυμάται το παλιό του παρτσούκλι και παρατηρεί πόσο πολύ έχει γεράσει στα έντεκα χρόνια που πέρασαν από τότε που τον είδε για τελευταία φορά. Σταδιακά θα δημιουργήσει μια σχέση με τον Βερσίνιν, όχι γιατί είναι ένας Δον Ζουάν, ούτε ένας άνδρας στον οποίο δεν μπορεί κανείς να αντισταθεί, αλλά και ούτε γιατί η ίδια παραδίδεται σε ουτοπικά όνειρα αληθινής ευτυχίας. Οι αρχικοί στίχοι του ποιήματος του Πούσκιν «Ρουσλάν και Λουντιμίλα» – που είναι η κλασική ρωσική ερωτική ιστορία –, τους οποίους η Μάσα διαρκώς παραθέτει, «Μια πράσινη βελανιδιά στην παραλία, μια αλυσίδα αστράφτει πάνω της χρυσή», υποδηλώνουν ότι η Μάσα δεν είναι ευτυχισμένη με τον γάμο της και ίσως ονειρεύεται έναν μεγάλο έρωτα, όπως και η Ιρίνα. Αλλά αυτός ο πόθος δεν την κάνει τυφλή απέναντι στους ανθρώπους που συναντά εδώ και τώρα. Σε αντίθεση με τις αδελφές της, είναι ικανή να επιδειξει στην αρχή απλώς δεκτικότητα και ενδιαφέρον για το πρόσωπο του Βερσίνιν, και όχι λόγω της καταγωγής του από τη Μόσχα:

Στην αρχή μού φάνηκε παράξενος, στη συνέχεια τον λυπόμουν... ύστερα ερωτεύτηκα... ερωτεύτηκα τη φωνή του, τα λόγια του, τη δύστυχία του, τα δυο του κορίτσια... [...] Τον αγαπώ αυτό είναι το πεπρωμένο μου. Αυτός είναι ο λαχνός μου... Και με αγαπά κι αυτός... Όλα αυτά είναι τρομερά. Έτσι δεν είναι; Είναι κακό; (Τραβάζει την Ιρίνα κοντά της από το μπράτσο) Ω, καλή μου... Κατά κάποιον τρόπο, περνάμε τη ζωή μας όπως νομίζουμε... όταν διαβάσεις κάποιο μυθιστόρημα, όλα σου φαίνονται παλιά και όλα σαφή, αλλά όταν ερωτεύσεις η ίδια, τότε βλέπεις ότι κανένας δεν γνωρίζει τίποτε και ότι ο καθένας θα πρέπει να αποφασίσει από μόνος του (Πράξη Γ').

Την απόφαση που πήραν οι δυο του, η Μάσα και ο Βερσίνιν, ο ένας για τον άλλον, ο Τσέχωφ την παρουσιάζει σε έναν διάλογο, ο οποίος διεξάγεται σε μια γλώσσα χωρίς λέξεις:

ΒΕΡΣΙΝΙΝ: (Τραγουδά) Όλοι γνωρίζουνε στη γη τον έρωτα, όλοι γίνονται σκλάβοι του... (Γελά).

ΜΑΣΑ: Τραμ-ταμ-ταμ...

ΒΕΡΣΙΝΙΝ: Ταμ-ταμ...

ΜΑΣΑ: Τρα-ρα-ρα;

ΒΕΡΣΙΝΙΝ: Τρα-τα-τα... (Γελά).

(Πράξη Γ')

Το αληθινό, γνήσιο αίσθημα βρίσκει έκφραση μόνο πέραν της γλώσσας. Στο σημείο αυτό ο Τσέχωφ είναι διαποτισμένος από έναν βαθύ σκεπτικισμό σε σχέση με τη γλώσσα, συγκρίσιμο με εκείνο του Χόφμανσταλ, όπως αυτός εκφράζεται στην περίφημη *Επιστολή στο Λόδο Τσάντος* (1902). Ο Τσέχωφ έχει εκφραστεί με παρόμοιο τρόπο:

Εν γένει η ομιλία, όσο ωραία και βαθιά κι αν είναι, έχει επίδραση μόνο στους αδιάφορους, δεν μπορεί όμως να ικανοποιεί πάντοτε αυτούς που είναι ευτυχείς ή δυστυχείς γι' αυτόν τον λόγο η ύληση έκφρασης της ευτυχίας ή της δυστυχίας είναι συνήθως η σωστή. Οι ερωτευμένοι, καταλαβαίνουν καλύτερα ο ένας τον άλλον όταν σιωπούν· ενώ ένας πόνρος επικήδειος λόγος δεν συγκινεί παρά τους ξένους, στη χίρα και στα παιδιά μοιάζει ψυχρός και κενός.⁹

Στον διάλογο του «Ίραμ-ταμ-ταμ» η Μάσα και ο Βερσίνιν βρήκαν μια δική τους «γλώσσα», η οποία είναι αντιστοίχη της σιωπής και μπορεί και για τους δύο να εκφράσει επαρκώς το αίσθημά τους. Ή στιγμή αυτή και οι δύο επιτυγχάνουν την τέλεια αυτοπραγμάτωση· και οι δύο βιώνουν την «αληθινή, ωραία ζωή», την οποία η Ίρινα απλά ονειρεύεται. Είναι ευτυχημένοι – έστω και για λίγο·, διότι είναι ανοικτοί ο ένας απέναντι στον άλλον και συμμετέχουν ειλικρινά στη ζωή του πραγματικού συνασφύτου τους· διότι είναι πρόθυμοι να εγκαταλείψουν το εγώ τους ως κέντρο του κόσμου και να εγκατασταθούν στη σφαίρα μεταξύ του εγώ και του εσύ. Τούτο όμως είναι επικίττο αποκλειστικά και μόνο διότι η Μάσα δεν λατρεύει την ατομική, την ιδιαίτερη προσωπικότητά της, αλλά ανοίγεται με αυτήν στον κόσμο και στους άλλους.

Αν η γλώσσα δεν προσφέρεται για την έκφραση του αισθήματος μεταξύ ευτυχών και δυστυχών, όπως υποβάλλει ο διάλογος «Ίραμ-ταμ-ταμ» ανάμεσα στη Μάσα και τον Βερσίνιν, τότε εγείρεται το ερώτημα κατά πόσο οι άνθρωποι είναι σε θέση να βρουν κάτι το κοινό, αβροντας, έτσι τη μοναξιά τους. Στη δεύτερη πράξη ο Αντρέι έχει τον εξής διάλογο με τον βαρβήκο Φεραπόντ.

ΑΝΤΡΕΙ: Αν μπορούσες να ακούσεις, ίσως να μη σου μιλούσα καθόλου. Ίσπεί να μιλήσω με κάποιον, αλλά η γυναίκα μου δεν με καταλαβαίνει και την αδελφή μου κάπως τη φοβάμαι, φοβάμαι ότι θα με περιελάσει, ότι θα με κάνει να ντρατώ [...]. Δεν πίνω, δεν μου απέσουν οι ταβέρνες, αλλά πόση όρεξη θα είχα τώρα να καθήσουν στον Τεατόφ ή στη Μεγάλη Μοσκοβόκε.

ΦΕΡΑΠΟΝΤ: Στη Μόσχα, δηγείρο πρόσφατα ένας ευγερημιατίας, κάποιος έμπορος έφραγον κάτι μιλάιν· ένας που έφαγε σαράντα μιλάιν λέγεται πως πέθανε. Σαράντα η πενήντα. Δεν θυμάμαι ακριβώς.

9. *Pohne sobranije sočinienija v dnevadachi, pod obščej redakcij V.V. Ermilova, K.D. Muratovoj, Z.Y. Papernogo, A.I. Revjadina, Gosudarstvennoe izdatel'stvo schol'dozestvennoj literatury, Μόσχα 1963, τόμ. 6, σσ. 30-31.*

ΑΝΤΡΕΙ: Κάθεσαι στη Μόσχα, στη γιγάντια σάλα ενός γεστορόν, κανένας δεν σε ξέρει και παρ' όλα αυτά δεν νοιάζεσαι ξένος. Εδώ γνωρίζεις τους πάντες και οι πάντες σε γνωρίζουν, όμως είσαι ξένος, ξένος... Ξένος και μόνος.

ΦΕΡΑΠΟΝΤ: Τι (Γιάση) Και ο ίδιος ευγερημιατίας δηγρήθηκε επίσης – ίσως και να λέει ψέματα – ότι ολόκληρη τη Μόσχα τη διατρέχει ένα τετραμένο σκοινί.

Ο Αντρέι μιλά στον βαρβήκο Φεραπόντ για τη χαμένη του ζωή, τις επιθυμίες, τα όνειρα, τους φόβους και τους πόθους του με την εξής δικαιολογία: «Πρέπει να μιλήσω με κάποιον». Η ύπαρξη ενός άλλου φαίνεται πως του δίνει την αίσθηση ότι δεν είναι εντελώς μόνος, αφού μιλά σε κάποιον άλλον. Σίγουρα, η ομιλία δεν έχει αυτή τη λειτουργία μόνο για τον Αντρέι. Στις *Τρεις αδελφές* σχεδόν όλοι οι άνθρωποι είναι μόνοι, αλλά δεν αισιόσύνονται στη σιωπή· εντελώς αντίθετα, γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο μιλούν, μιλούν για καθημερινά πράγματα ή για το μέλλον της ανθρωπότητας, μιλούν για να μιλήσουν, διότι μόνο αυτό τους αφαιρεί το αίσθημα ότι είναι εντελώς μόνου. Ο Αντρέι πιστεύει ότι είναι εφικτή η άρση της μοναξιάς και η επικοινωνία, ωστόσο μετάθετει την πραγματική τους στην ουσία της Μόσχας, στην ίδια αυτή Μόσχα για την οποία ο Φεραπόντ αφηγείται ότι είναι απλωμένο ένα σκοινί, σημάδι του χωρισμού και της απομόνωσης.

Ωστόσο, στην περίπτωση του Αντρέι η ομιλία έχει και μια άλλη λειτουργία. Στην τέταρτη πράξη ο Αντρέι έχει έναν τελευταίο διάλογο με τον Φεραπόντ. Αφού πρώτα παραπονεθηκε ειδικά για τη στατάλημένη του ζωή καθώς και για την ωριότητα και την ποταπότητα της ζωής εν γένει, συνεχίζει, μετά από την ενδιάμεση παρατήρηση του Φεραπόντ ότι στην Αγ. Πετρούπολη είχε τον χειμώνα διακόσιους βαθμούς κρύου:

Το παρόν μου είναι απεχθές, αλλά πόσο ωραία είναι όταν αντ' αυτού σκέφτομαι το μέλλον! Όλα είναι τόσο εύκολα, τόσο άνετα. Και κάπου μακριά ασπράζεται ένα φως, βλέπω την ελευθερία, βλέπω ότι εγώ και τα παιδιά μου θα ελευθερωθούμε από την ανία και την κενότητα, από το κβας, από την ψητή χίνα με το λάχανο, από τον σημειμανό ύπνο, από την ποταπή, την παρασιτική μας ύπαρξη.

Καθώς ο Αντρέι μιλά για το ατόμακρο μέλλον, όταν τα προβλήματα του θα έχουν ξεπεραστεί, απελυθερώνεται από το καθήκον να επιχειρήσει κάτι το συγκεκριμένο, προκειμένου να τα ξεπεράσει. Δεν μιλά, για να πράξει, αλλά για να αποφύγει την πράξη. Η ομιλία παίρνει τη θέση της πράξης, και έτσι γίνεται υποκατάστατό της.

Το ίδιο ισχύει για τις φιλοσοφικές σκέψεις του Τούτρενιπλαχ, και προπάντων του Βερσίνιν. Ο Βερσίνιν φιλοσοφεί διαρκώς όταν συνομιλεί με άλλους, κυρίως

με τον Τούσενμπαχ. Ο καθένας εκθέτει την άποψή του, χωρίς η άποψη του ενός να μπορεί ποτέ να επιπρεάσει εκείνη του άλλου. Ο Βερσίνιν εκφράζει την πεποίθησή του: «Σε διακόσια, τριακόσια χρόνια η ζωή στη γη θα είναι αδιανόητα όμορφη, υπέροχη. Ο άνθρωπος χρειάζεται μια ζωή σαν κι αυτή, και αν δεν την έχει μέχρι τώρα, πρέπει να την προαισθάνεται, να την προσδοκά, να την ονειρεύεται, να προετοιμάζεται γι' αυτήν (Πράξη Α'), και έτσι ελευθερώνεται από την πίεση να κάνει κάτι στην πραγματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Όπως και στην περίπτωση του Αντρέι, η ομιλία γίνεται υποκατάστατο της πράξης, και ο άλλος χρειάζεται επειγόντως. Καθώς ο Βερσίνιν φιλοσοφεί ενώπιον κάποιου άλλου, τον μετατρέπεται σε μάρτυρα της πράξης, φιλοσοφώντας, ως υποκατάστατο. Όταν κάποιος μιλά για ένα καλύτερο μέλλον σε διακόσια, τριακόσια χρόνια, αφήνει δίχως πρόβλημα το παρόν στους «μικροαστούς», όπως στη Νατάσσα και στον Προτοπόλφ, οι οποίοι θα φροντίσουν να συνεχίσει η ζωή να καθορίζεται από την κοινοτοπία, την ποταπότητα και την ωμότητα.

Στην πορεία του έργου η Νατάσσα μεταμορφώνεται από συνεσταλαμένο, αδέξιο κορίτσι, το οποίο από αμηχανία φεύγει από το τραπέζι, σε απεριόριστο κύβηρο στο σπίτι των Προσόρφ. Ως πλέον αποτελεσματικό όπλο κατά την άνοδο της χρησιμοποίησε τον λόγο. Τα λόγια της, σε αντίθεση με εκείνα των άλλων, περιστρέφονται διαρκώς γύρω από ένα συγκεκριμένο ζήτημα. Στη δεύτερη πράξη κατορθώνει με τα λόγια της πάνω στο θέμα «Μπόμπικ» να απαγορεύσει την είσοδο των τραγουδιστών του καρναβαλιού στο σπίτι, από τους οποίους όλοι προσδοκούν χαρά, διασκέδαση και αλλαγή στη μονοτονία, καθώς και να διώξει την Ιρίνα από το σπίτι τη γριά παραμύθια Ανφίσα, και μαζί της την μοιό τρόπο να διώξει από το σπίτι τη γριά παραμύθια Ανφίσα, και μαζί της την Όλγα. Ο χείμαρρος των λόγων της Νατάσσα είναι κάθε φορά μια διαδικασία βαθμιαίας υπερνίκησης του άλλου (πρώτα του Αντρέι, μετά της Όλγας), ο οποίος θεωρείται εμπόδιο για την επιβολή της θέλησής της. Κάθε μία από τις λέξεις της χρησιμοποιείται ως όπλο, προκειμένου να παραλύσει και να κατανικήσει τη βούληση του άλλου. Στη Νατάσσα η ομιλία γίνεται και πάλι πράξη – όπως στο κλασικό δράμα –, μια πράξη όμως που αναφέρεται στον συνάνθρωπο ως αντικείμενο το οποίο πρέπει πάση θυσία να υποταχθεί στη θέληση του πράττοντος. Τα λόγια της Νατάσσα είναι πράξεις βίας, στις οποίες οι άλλοι υποκλίνονται χωρίς να προβάλλουν αντίσταση, ώσπου δεν υπάρχει πια κανένας ο οποίος να μπορεί να αντισταθεί στη θέλησή της:

(Στην Ιρίνα): Στο δωμάτιό σου θα βάλω τον Αντρέι με το βιολί του, για να γρατζουνάει όσο θέλει! Και στο δικό του δωμάτιο θα μπει ο Σοφότσκα. [...] Λοιπόν, ήδη άβριο θα είμαι μόνη εδώ. (Ανασπενάζει) Πρώτα απ' όλα θα βάλω να κόψουν αυτή τη

σειρά από τα έλατα, έπειτα αυτό εδώ το σφεντάμι. [...] Είναι πάντα τόσο άσχημο το βράδυ. [...] (Στην Ιρίνα): Καλή μου, αυτή η ζώνη δεν σου πάει καθόλου, μα καθόλου. [...] Είναι κακόγροστη. [...] Πρέπει να βάλεις κάτι φωτεινό. Κι εδώ θα βάλω να φεύσουν παντού λουλούδια, μόνο λουλούδια, σκέψου τι άρωμα θα έχει [...]. (Ανασπενάζει) Τι δουλειά έχει εδώ στον πάγκο το πιρούνι; (Μπαίνοντας στο σπίτι, στην υπηρέτρια) Τι δουλειά έχει εδώ στον πάγκο το πιρούνι, σε ρωτάω. (Ουρλιάζει) Σκασιός! (Πράξη Δ')

Είναι χαρακτηριστικό ότι η τελευταία λέξη της Νατάσσας είναι «Σκασιός!». Διότι αν τα λόγια είναι όπλα, με τα οποία κατατροπώνεται ο άλλος, τότε τα λόγια των άλλων δεν μπορούν να γίνονται ανεκτά. Μένει και θριαμβεύει η θέληση της Νατάσσας, με την οποία έχει διώξει όλους τους άλλους ως «ενοχλητικούς» και έχει «απελευθερωθεί» από τους πάντες: «Λοιπόν, ήδη αύριο θα είμαι μόνη εδώ». Η Νατάσσα δεν μπορεί να αυτοπραγματωθεί, παρά στο μέτρο που έχει εξουσία πάνω στους άλλους, που μπορεί να τους καταπιέξει και να τους εκδιώκει. Έτσι παύει να είναι άνθρωπος, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Αντρέι: «Η γυναίκα μου είναι η γυναίκα μου. Είναι αξιότιμη, καθώς πρέπει, ναι, ακόμη και καλή, παρ' όλα αυτά έχει όμως κάτι το οποίο την υποβιβάζει σε ένα μικρό, τυφλό, ξεμαλλιασμένο ζώο» (Πράξη Δ').

Σε τέτοιου είδους «ζώα» εγκαταλείπουν οι ευαίσθητες, καλλιιεργημένες προσωπικότητες το σπίτι τους, το παρόν, τη ζωή τους, διότι είναι πλήρως απασχολημένες με την περίπλοκη ατομικότητά τους και τις ανάγκες τους. Πέραν αυτών δεν αντιλαμβάνονται τίποτε και δεν μπορούν να πάρουν απόφαση για καμιά πράξη εκτός από το να φιλοσοφούν.

Στη σκηνοθεσία των *Τριών αδελφών* από τον Στανισλάβσκι (πρεμιέρα στις 31 Ιανουαρίου 1901) οι θεατές έχυναν δάκρυα σε κάθε παράσταση, προς μεγάλο θυμό του Τσέχοφ. Μιλώντας με τον Αλεξάντερ Τριχόνωφ, είπε το 1902:

Λέτε ότι κλάψατε με τα θεατρικά έργα μου. Δεν είστε ο μόνος. Δεν τα έγραφα όμως με αυτόν τον σκοπό. Ο Στανισλάβσκι τα έκανε τόσο γλυκερά. Εγώ ήθελα κάτι εντέλως διαφορετικό. Ήθελα να πω απλά και ειλικρινά: κοιτάτε τον εαυτό σας, δείτε λοιπόν πόσο άσχημα και βαρετά περνάτε τη ζωή σας! Το πιο σημαντικό είναι να το καταλάβουν αυτό οι άνθρωποι. Από τη στιγμή που θα το συλλάβουν, θα αρχίσουν αναγκαστικά μια άλλη, καλύτερη ζωή. Εγώ δεν θα προλάβω να τη ζήσω, αλλά είμαι πεπεισμένος ότι θα υπάρξει μια εντελώς άλλη ζωή, που δεν θα συγκρίνεται με τη σημερινή. Ωστόσο δεν θα πάψω στο μεταξύ να επαναλαμβάνω στους ανθρώπους: Δείτε λοιπόν πόσο βαρετά και άσχημα ζείτε! Τι υπέρχει για να κλαίει κανείς!¹⁰

10. Όπως παρατηρείται στο Siegfried Melchinger, *Tschechow*, Βέλμπερ/Αννόβερο 1968, σσ. 59, 61-62.

Είναι λάθος, πάντως, να θέλει να δει κανείς στις *Τρεις αδελφές* την εικόνα μιας τάξης που σατίζει την παραμονή της επανάστασης (του 1905), όπως επίσης, αναγνωρίζοντας κανείς στα πρόσωπα τον εαυτό του και οικτρήνοντας τον, να θεωρήσει υπεύθυνη για την ανικανότητά τους να δράσουν μια υπαρκτά θεμελιωμένη μοναξιά του ανθρώπου, η οποία δεν μπορεί να αρθεί. Όπως έδειξε η ανάληψη μας, στην χωρίς πατέρα οικογένεια των *Τριών αδελφών* το τι θα κάνει το άτομο στη ζωή του εξαρτάται τελικά από το ίδιο. Η ένταξη σε μια κοινωνική τάξη δεν μπορεί να θεωρηθεί υπεύθυνη γι' αυτό. Με αυτό το νόημα εκφράστηκε και ο Τσέχωφ έναντι του Ικρόκι:

Προσφρινά είναι φοιτητές και φοιτήτριες, είναι ένας τίμιος, καλός λαός, είναι η ελπίδα μας, η ελπίδα της Ρωσίας. Αλλά όταν θα μεγαλώσουν η ελπίδα μας και η ελπίδα της Ρωσίας θα γίνει κανός, και στο φάτρο θα μείνουν μόνο γιατροί, ιδιοκτήτες ποδηλάτων κατοικιών, υποσιτισμένοι υπάλληλοι και διεφθαρμένοι μηχανικοί. [...] Δεν πιστεύω στη διανόησή μας, είναι υποκριτική, ψεύτικη, υστερική και οκνηρή, και μάλλον δεν πιστεύω σ' αυτή ακόμη και όταν υποφέρει και διαμαρτύρεται, διότι οι καταπιεστές βγαίνουν από τους δικούς της κόλπους. Πιστεύω στους μεμονωμένους ανθρώπους που είναι διεσπαρμένοι σ' ολόκληρη τη χώρα, είτε είναι αγρότες είτε διανοούμενοι, αυτοί έχουν τη δύναμη, έστω κι αν είναι λίγοι, [...] γιατί βλέπουμε τη δύσλειά τους.¹¹

Δίχως να παραβλέπεται και να ευτελίζει στα έργα του τα κοινωνικά και οικονομικά αίτια της κρίσης ταυτότητας του ατόμου, ο Τσέχωφ αποδίδει στο άτομο την έσχατη ευθύνη για τη διαμόρφωση της ζωής του. Αυτή την ευθύνη δεν μπορεί να του την αφαιρέσει κανένας.

Υπάρχει μια ορισμένη ειρωνεία στο γεγονός ότι ο μόνος λόγος που τα θεατρικά έργα του Τσέχωφ είχαν επιτυχία στους συγχρόνους του είναι ότι δεν προσεληφθήσαν με αυτό το νόημα. Οι σκηνοθεσίες του Στανισλάβσκι, που ανέβασαν τα έργα ως «αριστουργηματικά δράματα», όπου οι δραματικές φηγούρες απαλλάσσονταν κάθε ευθύνης για την «άσχημη και βαρετή» ζωή τους, εξασφαλίζοντας έτσι τη δικύβρεχτη συμπίνα των θεατών, υπήρξαν καθοριστικές για την πρόδηλη των έργων του Τσέχωφ, τόσο στη Ρωσία όσο και στην υπόλοιπη Ευρώπη, την οποία ο θεατρικός συγγραφέας Τσέχωφ γνώριζε για πρώτη φορά με τις περιουσίες του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας. Το αστικό κοινό μπορούσε, βλέποντάς τα, να αναλθεί σε αυτολόηση και δάκρυα, αντί να νιώσει αντιμέτωπο με την ίδια την «άσχημη και βαρετή» ζωή του. Τα έργα του Τσέχωφ είχαν επιτυχία, διότι, αντίθετα με την πρόθεση του συγγραφέα, δεν αναστάτωναν το κοινό αλλά

11. Στο ίδιο, σ. 56.

του χάριζαν δακρυβρεχή παρηγοριά για τη δική του «αβλιότητα». Μπορούσε κανείς να απολαύσει, συγκινημένος από την αριστουργηματική ομορφιά και με ελγειακή διάθεση, τη λατρεία της ίδιας της υπερευαίσθητης προσωπικότητάς του και την ανικανότητα για πράξη που προέκυπτε από αυτή: «Πια δείτε πώς καταστροφώμαστε μέσα στην ομορφιά, χωρίς να μας έχουν καταλάβει και χωρίς να φταίμε». Λίγοι θεατρικοί συγγραφείς παρερμηνήθηκαν από τους συγχρόνους τους όσο ο Τσέχωφ.

Ο Καλλιτέχνης, αυτή η μεγάλη προσωπικότητα

Ο χαρismaticός καλλιτέχνης και η «femme fatale»

Η αστική εποχή δεν λάτρευε μόνο την οικογένεια αλλά και τη μεγάλη προσωπικότητα. Ο τι ξεκίνησε στη Θυέλια και Ορμή ως λατρεία της ιδιοφυΐας μετέβληχτη σε σταδιακά κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα σε λατρεία της αινιγματικής μεγάλης προσωπικότητας. Όπως περιγράφει ο Σένεκερ, τώρα γινόταν «διεγερτική η αποκάλυψη σωτηρικών διεγέρσεων. Όταν κάποιος μπορούσε να αποκαλυφθεί δημόσια και ταυτοχρόνως να ελέγχει αυτή την αποκάλυψη, τότε λειτουργούσε διεγερτικά. Ήνοταν αντιληπτό ότι ήταν πηγή δύναμης, χωρίς να μπορεί να εξηγηθεί το γιατί. Επρόκειτο για το εγκόσμιο χάρισμα» (σ. 304). Ως εκ τούτου, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης – και ειδικά ο αναπαριστατικός καλλιτέχνης, ο αστέρας – γινόταν συχνά η επιτομή αυτής της αινιματικής μεγάλης προσωπικότητας. Εφοδιασμένος με το χάρισμα αυτό, κατόρθωσε για παράδειγμα ο ποιητής Λαμαρτίνος στην επανάσταση του Φλεβάρη του 1848 να παρασώσει με τη γοητεία του τις μάξες, με αποτέλεσμα οι τελευταίες να γίνουν παθητικές και να ξεχάσουν τα καλώς εννοούμενα συμφέροντά τους.

Στο αισθητικά προωθημένο δράμα, την αινιματική μεγάλη προσωπικότητα ενσάρκωνε ο τύπος του βυρωνείου ήρωα, ο οποίος – πρωτίστως ως καλλιτέχνης, όπως ο Τσάττερτον του ντε Βινύ – καταστρέφεται, επειδή η κοινωνία δεν θέλει να αναγνωρίσει την απιστολή του και του στερεί μια αντίστοιχη δημόσια θέση.

Το χάσμα μεταξύ ατόμου και κοινωνίας, που είναι τόσο χαρακτηριστικό και τυπικό για το καλλιτεχνικό δράμα του ρομαντισμού, μοιάζει να έχει καταργηθεί στο καλλιτεχνικό δράμα του *Ήβεν Ο αρχιμάστορας Σόλνες* (1892). Ο Χάλβαρντ Σόλνες είναι ένας επιτυχημένος αρχιμάστορας, που όχι μόνο έχει κερδίσει την αναγνώριση της κοινωνίας αλλά διάγει και ο ίδιος ζωή αστού. Διατρπεί ένα μεγάλο γραφείο με τρεις υπαλλήλους, είναι παντρεμένος, κατοικεί σε ένα

πολυτελές σπίτι, στο οποίο συχνάζουν οι προεστοί της πόλης, όπως ο δρ. Χέρνταλ και οι κυρίες της καλής κοινωνίας.

Παρ' όλα αυτά ο Σόλνες έχει ουσιάδη γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν τον καλλιτέχνη του ρομαντικού δράματος. Ήδη το όνομα που του δίνει ο Ήμεν υποδηλώνει ότι θα πρέπει να θεωρηθεί εξέχουσα προσωπικότητα: «σολ» θα πει «ήλιος» και «νες» «γι που προεξέχει, ακρωτήριω». Πράγματι, ο Σόλνες συγκαταλέγεται στους «happy few». Δεν είχε απλώς, όπως πιστεύει ο δρ. Χέρνταλ, «πραγματικά παραμυθένια τύχη» (Πράξη Α'), αλλά επιπλέον ζει έχοντας συνείδηση του ότι είναι εκλεκτός:

Δεν πιστεύετε κι εσείς, Χίλντε, ότι υπάρχουν μεμονωμένοι διαλεγμένοι, εκλεκτοί άνθρωποι στους οποίους δόθηκε η δύναμη και η χάρη να επιθυμούν και να θέλουν κάτι, να το ποθούν τόσο βαθιά, και έτσι τόσο αδυσώπητα, ώστε στο τέλος να μη γίνονται παρά να το αποκτήσουν; [...] Φυσικά, ένας άνθρωπος από μόνος του δεν είναι ικανός για τόσο σπουδαία πράγματα. Ω, όχι –οί βοηθοί και οι υπηρέτες πρέπει οπωσδήποτε να είναι εκεί, αν είναι να βγει κάτι. Ωστόσο, ποτέ δεν έρχονται από μόνους τους. Πρέπει να τους φωνάξεις δυνατά. Εσωτερικά, καταλαβαίνετε, σας το λέω από τα βάθη της ψυχής μου (Πράξη Β').

Το αίσθημα κάποιου ότι είναι εκλεκτός πηγάζει από την ιδιαίτερη ικανότητά του να επιρεάζει άλλους ανθρώπους και να μεταβάλλει την πραγματικότητα και μόνο με την ένταση της επιθυμίας του. Όπως κατέδειξε ο Φρόνντ, αυτή η κυριολεκτικά παραμυθένια ικανότητα αποτελεί κατάλοιπο των εποχών «που η επιθυμία ήταν ακόμη αποτελεσματική», οντογενετικά από την παιδική ηλικία και φυλογενετικά από την εποχή των μαγικών θρησκειών της φύσης. Στην πραγματία του *Τοτέμ και ταμπού*, που γράφτηκε το 1912-13, ο Φρόνντ ονομάζει αυτή την ικανότητα «παντοδυναμία της σκέψης». Ήδη το 1907 ο Φρόνντ, σε μια διάλεξη για τον *Ποιητή και τη φαντασίωση*, χαρακτήρισε τη δραστηριότητα του ποιητή ως φαντασίωση, ονειροπόληση, η οποία εξυπηρετεί την πραγμάτωση της επιθυμίας, αποδίδοντας έτσι την «παντοδυναμία της σκέψης» στον ποιητή ως χαρακτηριστικό του γνώρισμα, χωρίς ωστόσο να χρησιμοποιήσει άμεσα αυτή την έκφραση. Μοιάζει ενδιαφέρουσα αναλογία το γεγονός ότι, δεκαπέντε χρόνια πριν, ο Ήμεν αναφέρει αυτό ακριβώς το γνώρισμα ως το ουσιαστικό χαρακτηριστικό στο οποίο εδράζεται η συνείδηση του Σόλνες όσον αφορά τον εκλεκτό του χαρακτήρα, την αποστολή του ως καλλιτέχνη.

Η ικανότητα να μεταβάλλει την πραγματικότητα με την επιθυμία του και μόνο προσδίδει στον Σόλνες ένα είδος μαγικής δύναμης πάνω στους άλλους. Η Κάγια Φόσλι γίνεται εξαρτημένη από αυτόν, υπάκουη σε όλα, και μάλιστα, όπως φαίνεται, αποκλειστικά λόγω της μαγείας της επιθυμίας: «Απλώς καθό-

μουν και την κοτούσα, και ευχόμενι με όλη μου τη δύναμη να την είχα εδώ κοντά μου» (Πράξη Α'). Όντως η Κάγια έρχεται και μένει. Δεν ζει πια παρά μόνο για τον Σόλνες. Οχυρώνεται πίσω από την πράσινη ασπίδα των ματιών της έναντι της επιρροής οποιουδήποτε άλλου και λατρεύει τον Σόλνες σαν θεό της.

ΚΑΓΙΑ: (Πέφτει στο έδαφος μπροστά του) Ω, πόσο καλός, πόσο απίστευτα καλός είστε μαζί μου!

Η εξάρτηση της Κάγια από τον Σόλνες, ο οποίος στην πραγματικότητα την εκμεταλλεύεται και τη χρησιμοποιεί ως εργαλείο, προκειμένου να αποφύγει τον ανταγωνισμό του αρραβωνιαστικού της Ράγκνερ, αποτελεί συνέπεια των μαγικών ικανοτήτων του, του χαρίσματός του. Στο μεγάλο του έργο *Οικονομία και κοινωνία*, το οποίο ο Μαξ Βέμπερ έγραψε μεταξύ 1899 και 1919, το χάρισμα περιγράφεται ως εξής:

«Χάρισμα» σημαίνει μια ποιότητα κάποιας προσωπικότητας που θεωρείται ασυνήθιστη και χάρη στην οποία η προσωπικότητα αυτή αξιολογείται είτε ως προικισμένη με υπερφυσικές ή υπεράνθρωπες, ή τουλάχιστον ειδικά ασυνήθιστες, δυνάμεις ή ιδιότητες, στις οποίες δεν έχει πρόσβαση οποιοσδήποτε άλλος, είτε ως θεοσταλτή, είτε και ως υποδηγματική, και για τον λόγο αυτόν ως «γένης». Εννοιολογικά, είναι φυσικά εντελώς αδιάφορο το πώς η εν λόγω ποιότητα θα έπρεπε να αξιολογηθεί «αντικειμενικά» από οποιαδήποτε ηθική, αισθητική ή άλλη άποψη. Το μόνο ζήτημα είναι πώς αξιολογείται στην πραγματικότητα από τους κυριαρχούμενους από το χάρισμα, από τους «σπαδούς» [...].

Αυτό που κρίνει αν ισχύει το χάρισμα είναι η ελεύθερη αναγνώριση εκ μέρους των κυριαρχούμενων, η οποία εξασφαλίζεται μέσω επαλήθευσης – πρωταρχικά πάντοτε μέσω θαύματος– και γεννιάται από αφοσίωση στην αποκάλυψη, την λατρεία των ηρώων, την εμπιστοσύνη στον ηγέτη. Όμως, η αναγνώριση αυτή (στην περίπτωση του γνήσιου χαρίσματος) δεν αποτελεί θεμέλιο νομιμοποίησης αλλά καθήκον εκείνων που, λόγω θείας κλήσης και επαλήθευσης, κλήθηκαν να αναγνωρίσουν αυτή την ποιότητα. Από ψυχολογική άποψη αυτή η «αναγνώριση» συνιστά μια τυφλή, τελείως προσωπική αφοσίωση, που γεννιέται από ενθουσιασμό ή από ανάγκη και επιδίδα.¹²

Με αυτή την έννοια ο Χάλβαρντ Σόλνες διαθέτει, χωρίς καμιά αμφιβολία, χάρισμα, στη βάση του οποίου σκεί μια ορισμένη εξουσία, όχι μόνο στην Κάγια αλλά και στον Κνούτ και τον Ράγκναρ Μπρόβικ, στην γυναίκα του Άλβινε και στην Χίλντε Βάνγκελ.

12. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Studienausgabe, επιμ. Johannes Winckelmann, Κολωνία/Βερολίνο 1964, 1ο ημίομ., σ. 179.

Ο Σόλνες δεν ανήκει στην παράδοση της ανιγματοκής μεγάλης προσωπικότητας του ρομαντικού δράματος, μόνο χάρη στο γεγονός ότι είναι εκλεκτός, αλλά και χάρη στην προμηθεϊκή του εξέγερση έναντι του Θεού:

«Ήθελα να μου δώσεις την ευκαρία να γίνω δεξιότεχνης στον τομέα μου, προκειμένου να χτίσω προς δόξα του ακόμη πιο όμορφους ναούς. [...] Ήθελα να είμαι εντελώς ανεξάρτητος και τίποτε να μη με δεσμεύει. Να μη με δεσμεύει κάτι σαν τον ξέρωτα ή την ευτυχία [...] έπρεπε να είμαι μόνο αρχιμάστορας, και τίποτε άλλο. Και όλη μου τη ζωή θα έπρεπε διαρκώς να χτίζω μόνο γι' αυτόν. (Ζελά) Όμως δεν κατάφερε τίποτε. Τον χάλασα τον λογαριασμό! [...] μια φορά που ήμουν πολύ ψηλά και κρεμούσα το στεφάνι στον ανεμοδείκτη, του μίλησα και του είπα: «Άκου να δεις, ισχυρέ! Από σήμερα και στο εξής θα είμαι ένας ελεύθερος αρχιμάστορας. Θα είμαι ελεύθερος στον τομέα μου, όπως εσύ στον δικό σου. Και δεν θα χτίζω πάλειν ναούς για σένα. Μονάχα στίγια για ανθρώπους» (Πράξη Γ').

Ο Σόλνες δεν παραιτείται απλά ως από την υπηρέσία του στον Θεό αλλά και τοποθετεί τον εαυτό του στην ίδια βαθμίδα μαζί του. Θέλει να δημιουργεί όπως ο Θεός και, όπως στην περίπτωση του Προμηθέα, οι καρποί της δημιουργίας του θα πρέπει να είναι για το καλό των ανθρώπων. Όμως, όπως ο Προμηθέας έτσι και ο Σόλνες τιμωρείται με μια πληγή που δεν κείνεται ποτέ: «Τα νιάθω σαν ένα μεγάλο σημείο χωρίς δέριμα, εδώ στο στήθος. Και οι βοηθοί και οι υπηρέτες πύνα και σκίζουν λωρίδες δέριματος από άλλους ανθρώπους, για να κλείσουν με αυτές τη δική μου πληγή! Όμως, παρ' όλα αυτά, η πληγή δεν γιατρεύεται. Ποτέ και ποτέ πια!» (Πράξη Β'). Η «πληγή» του Σόλνες σηματοδοτεί με τρόπο απανωγνώριστο τη διαφορά μεταξύ Σόλνες και Προμηθέα, του Σόλνες και των προμηθεϊκών ηρώων του ρομαντισμού ή και της Θυέλλας και Ορμής. Ενώ οι τελευταίοι πληρώνουν για την εξέγερσή τους, με αποκλειστικά δική τους οδύνη, η εξέγερση του Σόλνες έχει συνέπειες τόσο για τον ίδιο όσο και για άλλους. Προκειμένου να κλείσουν την πληγή του, οι «υπηρέτες και βοηθοί» σκίζουν λωρίδες δέριματος από άλλους ανθρώπους. Η διαφορά έγκειται στη σχέση του Σόλνες με τους συναθρώπους του και με την κοινωνία.

Από τη μια, το γεγονός ότι είναι εκλεκτός του έχει χάρισει σπάνια ευτυχία και μια εξέχουσα θέση στην αστική κοινωνία: «Είχατε ξεκινήσει φτυχό αγόρι από την επαρχία και τώρα είστε ο πρώτος στον τομέα σας» (δρ. Χέρνταλ, Πράξη Α'). Όμως από την άλλη – αυτό υπαινίσσεται η αναφορά στις λωρίδες δέριματος, τις οποίες σκίζουν οι «υπηρέτες και βοηθοί» από τους άλλους – ο Σόλνες πληρώνει γι' αυτές τις «υπηρεσίες» με αισθήματα βαθιά ενοχής απέναντι στην γυναικά του και με υπέρμετρους φόβους για τα νιάτα, που κάποια μέρα θα μπορούσαν να τον κάνουν στην άκρη, αρχικώς με τη μορφή του Πάγκναρ Μπρόδικ.

Τόσο τα αισθήματα ενοχής όσο και οι φόβοι προέρχονται άμεσα – όπως εξάλλου και η συνείδηση του εκλεκτού – από την ιδιαίτερη ικανότητα του Σόλνες να επιθυμεί με ένταση. Η ευτυχία του ως αρχιμάστορα έχει τις ρίζες της στην πυρκαγιά η οποία κατέστρεψε το πατρικό σπίτι της Άλιβε και προκάλεσε έμμεσα τον θάνατο των μικρών της δίδυμων. «Αποκλειστικά και μόνο χάρη σ' αυτήν την πυρκαγιά είχα την ευκαρία να χτίσω στίγια» (Πράξη Β'). Ο Σόλνες είχε ευχηθεί, με όλη του την ψυχή, να συμβεί αυτή η πυρκαγιά, ωστόσο εξεπλάγη όταν συνέβη, όπως και όλοι οι υπόλοιποι, διότι στην πραγματικότητα δεν είχε καμμία σχέση με το ξέσπασμά της. Παρ' όλα αυτά βασανίζεται από αισθήματα ενοχής, λες και είχε βάλει αυτούς την πυρκαγιά με τα ίδια του τα χέρια. Διότι έχει την ακλόνητη πεποίθηση πως η επιθυμία του και μόνο την προκάλεσε. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, φορτώνεται και την ευθύνη για την κατεστραμμένη ζωή της Άλιβε. Τον τυραννούν αμφιβολίες αν ο προσορισμός του ως καλλιτέχνης είναι πράγματι τόσο σπουδαίος ώστε να αντλεί το δικαίωμα να θυσιάσει για χάρη του την απουσία της Άλιβε «να φροντίζει και να μεριμνά για μικρές ψυχές, παιδικές ψυχές, ώστε αυτές να αναπτυχθούν αρμονικά και να μπορέσουν να ωρμηάσουν και να γίνουν τίμιες, ανοιχτές ψυχές ενήλικων ανθρώπων» (Πράξη Β'). Από τη σκοπιά του Σόλνες, η αναρχική του στην κορυφή ως καλλιτέχνης είχε ως τίμημα μια σοβαρή παράβαση των κοινωνικών όρων, καθώς στηρίζεται στην καταστροφή κάθε οικογενειακού θεμελίου. Ο Σόλνες δεν κατορθώνει πάντοτε να υπερασπίσει την καλλιτεχνία του έναντι των επιταγών της κοινωνίας, τις οποίες έχει εσωτερικεύσει πλήρως και σύμφωνα με τις οποίες ένας άνθρωπος πρέπει να έχει οικογένεια ενώ μια γυναίκα έχει ως αποκλειστικό προσορισμό να γεννά και να μεγαλώνει παιδιά. Η συνείδησή του, που μέσω της εσωτερικεύσης των κοινωνικών επιταγών έχει γίνει «τρυφερή», «ευάλωτη», «υπερευαίσθητη» και «εύθραυστη» (Χιλντε, Πράξη Β') τον βασανίζει με αισθήματα ενοχής, τα οποία βρίσκουν αντικτύπο στο σωματικό – και συμβολικό – σύμπτωμα του λήγνου. Ο αρχιμάστορας «δεν είναι σε θέση να ανεβεί τόσο ψηλά όσο χτίζει» (Χιλντε, Πράξη Β'). Στο μιτάκων κιάλας του πρώτου ορφου ζαλιέται.

Στην κοινωνική του ζωή ο Σόλνες δεν μπορεί να ανταποκριθεί ως πρόσωπο στην εικόνα που δημιουργεί για τον εαυτό του με τα έργα του ως καλλιτέχνης. Τα αισθήματα ενοχής τον ζαλίζουν κάθε φορά που νychώνει το βλέμμα του στην εικόνα αυτή. Μονάχα τη στιγμή της προμηθεϊκής απόστασης του από τον Θεό μπόρεσε να υπεβεί τα αισθήματα ενοχής και τον λήγνο και να αυτοπραγματωθεί σύμφωνα με τη δική του εικόνα για τον εαυτό του – ως ελεύθερος, ανεξάρτητος καλλιτέχνης αντλεί από τη συνείδηση της καλλιτεχνίας του τη δύναμη να είναι ο εαυτός του, με τρόπο ριζικό και αδωδωήτητο.

Έτσι, στο πλαίσιο της αστικής κοινωνίας ο μύθος της μεγάλης προσωπικότητας αποκαλύπτεται ως ψευδαίσθηση. Δεν είναι η κοινωνία, ως εξωτερική, αντίθετη δύναμη που αρνείται στον Σόλνες το δικαίωμα στην αυτοπραγμάτωση, όπως συνέβαινε στην περίπτωση των βυρώνειων ηρώων, των καλλιτεχνών του ρομαντικού δράματος. Αντίθετα, ο Σόλνες έχει εσωτερικεύσει σε τέτοιον βαθμό τις επιταγές που αφορούν στην οικογένεια ώστε δεν τις βιώνει πλέον ως εξωτερική επιταγή αλλά ως επιταγή της ίδιας της συνείδησής του. Έτσι, η παρβίασή τους του προκαλεί αισθήματα ενοχής για την αποτυχία και την παράκλιση του, οι οποίες εμποδίζουν την ελεύθερη ανάπτυξη της προσωπικότητάς του. Υπό αυτές τις συνθήκες η ιδέα μιας «μεγάλης προσωπικότητας» δεν μπορεί παρά να είναι ψευδαίσθηση.

Καθώς ο Σόλνες οφείλει, σύμφωνα με την ίδια του την πεποίθηση, την άνοδό του ως καλλιτέχνη στην ικανότητα να επιθυμεί με ένταση, έχει λόγους να φοβάται ότι η καλλιτεχνία του θα λάβει τέλος όταν μια μέρα η μαγεία της επιθυμίας δεν θα έχει αποτέλεσμα, διότι «οι βοήθοι και υπήρητες θα πάνου να υπακούουν» (Πράξη Β').

Όμως, «αν η επαλήθευση απουσιάζει διαρκώς, αν ο ευλογημένος από το χάρισμα φανεί εγκαταλειμμένος από τον θεό του ή από τη μαγική και ηρωική του δύναμη, αν στερείται διαρκώς την επιτυχία. [...] τότε η χαρισματική αυθεντία του υπάρχει πιθανότητα να εξαφανιστεί».¹³ Τότε ο Σόλνες θα στερηθεί το χάρισμά του και θα χάσει την εξουσία που ασκεί στους ανθρώπους. Φοβάται αυτή τη μέρα ως την ημέρα «του ξεπληρώματος» (Πράξη Β', Πράξη Γ'), όταν κάποιος θα εμφανιστεί «[...] και θα μου ζητήσει: 'Κάνε πίσω! Άνοιξε χώρο! Άνοιξε χώρο για μένα!' Και έπειτα θα ορμήσουν όλοι οι άλλοι, φωνάζοντας και απειλώντας: 'Άνοιξε χώρο, άνοιξε χώρο, άνοιξε χώρο!'» (Πράξη Α'). Γι' αυτόν τον λόγο ο Σόλνες φοβάται τον Ράγκναρ, τον νεαρό προικισμένο αρχιμάστορα, τον οποίο κρατά ακόμη ως υπάλληλο υπό την εξουσία και την επιρροή του, και έτσι δεν του επιτρέπει να αυτονομηθεί: «Ράγκναρ Μπρόβικ, αυτή η νεολαία το μόνο που καρτερεί είναι να μου σπάσει την πόρτα. Και να ρίξει τον αρχιμάστορα Σόλνες στη θάλασσα» (Πράξη Β'). Δεν είναι τυχαίο που το όνομα του Ράγκναρ θυμίζει το «Ράγκναρεκ», την ημέρα του λυκόφωτος των θεών και του τέλους του κόσμου στη μυθολογία των Βορείων. Ωστόσο, η ειρωνεία είναι ότι την πτώση του Σόλνες δεν επιφέρει ο Ράγκναρ αλλά η Χίλντε Βάγγκελ, με την οποία ο Σόλνες ηλπίζει να χτίσει «ουράνια παλάτια», εγκαινιάζοντας έτσι μια νέα φάση στην καλλιτεχνική του σταδιοδρομία.

13. Στο ίδιο, σ. 179.

Συνεριστικές αναφορές στην μυθολογία των Βορείων έχει και το όνομα της Χίλντε. Μοιάζει με το όνομα μιας από τις Βαλκυρίες, οι οποίες μεταφέρουν τον νεκρό ήρωα στη Βαλχάλα. Εκτός αυτού, έχει την ίδια ρίζα με το ουσιαστικό «hulder», με το οποίο χαρακτηρίζεται σε ένα νορβηγικό λαϊκό παραμύθι ένα γυναικείο πλάσμα που μοιάζει με σειρήνα και το οποίο φέρει επίσης την ειδικά λογοτεχνική συνδύλωση: «femme fatale».

Στην καμπή του αιώνα στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία η φιγούρα της «femme fatale» συνοδεύεται από μια μακρά παράδοση, η οποία εμπλουτίστηκε ιδιαίτερα προπάντων στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Ενώ στην εποχή του ρομαντισμού, μέχρι τα μέσα περίπου του αιώνα, δέσποζε ο τύπος του ρομαντικού άνδρα, προπαντός στην εκδοχή του βυρώνειου ήρωα, στο δεύτερο μισό του αιώνα η δαιμόνια γυναικία αναλαμβάνει τον ρόλο της φλόγας που έλκει και αναλώνει. Ιδιαίτερα εξέχοντα παραδείγματα αυτού του τύπου αποτελούν η *Ωραία χωρίς όγκο* [*La Belle Dame sans merci*] του Κητς (ήδη το 1819) και η Κλεοπάτρα του Γκωτίε από το *Μια νύχτα της Κλεοπάτρας* [*Une Nuit de Cléopâtre*] (1845), η Ντολρές του Σουίντερν, η *Κυρά μας των επτά πόνων* [*Our Lady of Seven Pains*] (1863), η *Σφίγγα* [*Sphinx*] του Ουάλντ (1894) και η *Παμφυλία του Ντ'Ανονντισι* (1893). Όπως φαίνεται από τα παραδείγματα αυτά, οι εν λόγω μορφές προέρχονταν μόνο από ποιήματα και μυθιστορήματα. Ο τύπος της femme fatale δεν είχε βρει ενσάρκωση στο θέατρο μέχρι τα τέλη του του 19ου αιώνα (αν εξαιρέσουμε το απόσπασμα του λυρικού δράματος του Μαλλαρμέ *Ηρωιδιάς* [*Hérodiade*], το οποίο δημοσιεύτηκε το 1869). Όπως είναι προφανές, πρόκειται για τη γυναικία που παρασύρει τον άνδρα στη γοητεία της με την ερωτική της έλξη, και με τον τρόπο αυτόν τον καταστρέφει, δηλαδή για έναν τύπο τον οποίο δεν θα τολμούσε να παρουσιάσει κανείς επί σκηνής κατά τον 19ο αιώνα, διότι, σύμφωνα με τις αντιλήψεις της αστικής ηθικής, ο τύπος αυτός δεν έπρεπε διόλου να υπάρχει. Μόνο όταν το γυναικείο κίνημα άρχισε να κινητοποιεί συλλογικούς ανδρικούς φόβους για την ανδροκτονία και για την ανθρωποφάγο μητέρα μπορούσε πλέον κανείς να αναγνωρίσει στον τύπο της femme fatale όχι μόνο το προσωπικό πρόβλημα κάποιων διεστραμμένων ατόμων αλλά ένα πρόβλημα καθολικό. Έτσι άνοιξε ο δρόμος για αντίστοιχες δραματικές αναπαραστάσεις. Το 1891 ο Όσκαρ Ουάλντ συνέγραψε στα γαλλικά την τραγωδία *Σαλώμη* [*Salomé*]. Τον κύριο ρόλο τον προόριζε για τη Σάρα Μπερνάρ, στην οποία ωστόσο η λογοκρισία απαγόρευσε να παίξει. Τελικά, η πρεμιέρα της *Σαλώμης* έγινε στις 11 Φεβρουαρίου του 1896 από το Théâtre de l'Œuvre. Αν και η Σάρα Μπερνάρ έπαιξε όντως τον ομότιτλο ρόλο, η παράσταση δεν είχε ιδιαίτερη επιτυχία. Το 1901, έναν χρόνο μετά τον θάνατο του Ουάλντ, η *Σαλώμη* ανέβηκε

στο Βερολίνο. Επειτα από αυτό τίποτε δεν μπορούσε να σταματήσει την επιτυχία του έργου. Μεταφράστηκε στα τσέχικα, στα ολλανδικά, στα ελληνικά, στα ουγγρικά, στα πολωνικά, στα ρωσικά, στα καταλανικά, στα σουηδικά, στα ιταλικά, ακόμα και στα γίντις. Από τότε που το μελοποίησε ο Ρίχαρντ Στράους (1905) συγκαταλέγεται στα δημοφιλέστερα δράματα των αρχών του 20ού αιώνα.

Από το 1891 ο Φρανκ Βέντεκιντ εργαζόταν πάνω στην τραγωδία του για τη Λούλου, η οποία θα έφερε τον τίτλο *Το κορίτσι Πανδώρας* [*Die Büchse der Pandora*]. Το 1895 δημοσιεύτηκε το πρώτο μέρος με τον τίτλο *Το πνεύμα της γης* [*Der Erdgeist*], η προμελέρα του οποίου έγινε στις 25 Φεβρουαρίου του 1898 στο Κριστallpalast του Βερολίνου. Το δράμα αυτό έμελλε να γνωρίσει μεγάλη επιτυχία σ' ολόκληρη τη Γερμανία, προπάντων με την ηθοποιό Μαρτλάντε (Τιλιά) Νέβες, τη σύζυγο του Βέντεκιντ (από το 1906), στον ρόλο της Λούλου. Ο τύπος της *femme fatale* είχε βρει τη μόνιμη θέση του στη σκηνή.

Η Χιλάντε Βάνγκελ μοιράζεται με τις λυρικές και επικές εκτροσώτους του εν λόγω τύπου κάποιες εξωτερικές λεπτομέρειες, όπως, για παράδειγμα, το «κρυφό βλέμμα» (τέλος της δεύτερης πράξης), και εκτός αυτού το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό: καταστρέφει τον άνδρα που παρασύρθηκε στη γοητεία της. Ο αρχιμάστορας Σόλνες γκρεμίζεται από τον πύργο του νέου του σπιτιού, όπου ανέβηκε για να κρεμάσει το στεφάνι για τα εγκαίνια, μόνο και μόνο διότι η Χιλάντε, που γνώριζε για τα αισθήματά λιγνυού του, του είχε ζητήσει «το αδύνατο» (Πράξη Γ'). Αναμφίβολα, στη σχέση μεταξύ της Χιλάντε και του Σόλνες παίζει ρόλο η ερωτική έλξη, όπως είναι χαρακτηριστικό για τη *femme fatale*. Σε τούτο παραστέμνουν όχι μόνο το φαλακρό σύμβολο του πύργου και ο αντίστοιχος συμβολισμός της ανάβασης σ' αυτόν αλλά και τα όνειρα του Σόλνες και της Χιλάντε, που βλέπουν ότι πέφτουν από έναν «απότομο και ψηλό βράχο» (Πράξη Β') μάζευντας τα πόδια τους, αλλά και η διαρκώς επαναλαμβανόμενη ερικήληση στον δαίμονα που κρύβεται μέσα τους, στις ορμές τους: «γιατί είναι ο δαίμονας μέσα μας εκείνος που καλεί τις εξωτερικές δυνάμεις. Και έπειτα είναι απλώς αναγκασμένος, είτε το θέλεις είτε όχι» (Σόλνες, Πράξη Β'). Ο Σόλνες υποκρίνεται στη γοητεία της Χιλάντε, όπως οι άλλοι έχουν πέσει θύματα της δικής του γοητείας. Ο δαιμονικός-χαρισματικός άνδρας (του ρομαντισμού) και η δαιμονική γυναίκα (του τέλους του 19ου αιώνα) έλκονται αμοιβαία, με τη γυναίκα να αποδεικνύεται τελικά η ισχυρότερη. Έτσι, μοιάζει εντελώς δικαιολογημένο να δει κανείς τη Χιλάντε ως ενσώκωση της χαρακτηριστικής για εκείνη την εποχή μορφής της *femme fatale*.

Όσοσο, η σχέση μεταξύ Χιλάντε και Σόλνες δεν εξαντλείται στην ερωτική έλξη. Η Χιλάντε απαιτεί από τον Σόλνες «το βασίλειο» που της είχε υποσχεθεί

πριν δέκα χρόνια. Αν είναι όντως «βασιλιάς», εκλεκτός, τότε δεν είναι δύσκολο να της εξασφαλίσει το βασίλειο· αν όχι, τότε αυτή θα είναι η «δοκιμή επαλήθευσης» του χαρισματος του, για την οποία μιλά ο Μάξ Βέμπερ. Σε τι συνίσταται, λοιπόν, το βασίλειο που ζητάει η Χιλάντε από τον Σόλνες;

ΧΙΛΑΝΤΕ: Μου χροστάτε λοιπόν ένα βασίλειο. Και ένα βασίλειο περιλαμβάνει βέβαια νομίζω, και ένα παλάτι!

ΣΟΛΝΕΣ: (Ο οποίος γίνεται όλο και πιο ζωντανός και εμβυσμένος) Ναι, έτσι συνήθιζε να.

ΧΙΛΑΝΤΕ: Ε, τότε χτίστε μου το παλάτι μου! Και μάλλον γρήγορα!

ΣΟΛΝΕΣ: (Τελώντας) Πώς, το θέλετε και γρήγορα; Αν είναι δυνατόν αμέσως;

ΧΙΛΑΝΤΕ: Μα ναι! Διότι μόλις υπερβήκατε τα δέκα χρόνια. Και δεν έχω όρεξη να περμένο περισσότερο. Λοιπόν, φέρετε το παλάτι, αρχιμάστορα!

ΣΟΛΝΕΣ: Πραγματικά δεν είναι αστειό να σας χροστέται κανείς κάτι, Χιλάντε.

ΧΙΛΑΝΤΕ: Αυτό θα έπρεπε να το έχετε σκεφτεί νωρίτερα. Τώρα είναι πολύ αργά. (Χτυπώντας τα δάκτυλά στο τραπέζι) Θέλω το παλάτι μου! Φέρετε μου το παλάτι! Αμέσως!

(Πράξη Γ')

Η Χιλάντε περιγράφει το παλάτι ως «ουράνιο παλάτι», το οποίο θα χτίσουν μαζί οι δυο τους, «με γερά θεμέλια», όπως προσθέτει ο Σόλνες. Με αυτόν τον τρόπο θα ξεκινούσε για εκείνον μια νέα φάση στην καλλιτεχνική του σταδιοδρομία ως αρχιμάστορα.

Αρχικώς ο Σόλνες έχτιζε ναός ως αρχιμάστορας του «ισχυρού». Όμως, μετά την προμηθεϊκή εξέγερση του εναντίον του Θεού εγκατέλειψε την ιερή τέχνη και έχτιζε «μονάχα πια σπιτία για ανθρώπους»: «Φωτεινά χαρούμενα σπιτία, όπου οι γονείς μαζί με όλο το παιδομάτι θα μπορούσαν να ζήσουν με το ασφαλές και ευχάριστο αίσθημα ότι είναι υπέροχο να βρίσκσαι στον κόσμο» (Πράξη Β'). Ο Σόλνες είχε θέσει, λοιπόν, την τέχνη του στην υπηρεσία του κοινωνικού συνόλου. Σκοπός της ήταν να διασφαλίσει και να προσάγει την ευτυχία των οικογενειών. Τώρα όμως αναγνωρίζει ότι «το να χτίζεις σπιτία για ανθρώπους [...] δεν αξίζει ούτε πεντάγρα», διότι «οι άνθρωποι [...] δεν έχουν χρήση για τα σπιτία που τους χτίζω. Πάντως, όχι για να είναι ευτυχημένοι σ' αυτά» (Πράξη Γ'). Η τέχνη δεν μπορεί να εκπληρώσει την κοινωνική της αποστολή, διότι οι γενικές κοινωνικές συνθήκες εμποδίζουν τους ανθρώπους να είναι ευτυχημένοι. Όμως, έτσι, και η κοινωνική τέχνη έχει χάσει τη λειτουργία της. Με αυτή την επίγνωση ο Σόλνες στρέφεται σε ένα τελείως διαφορετικό είδος τέχνης.

ΣΟΛΝΕΣ: Θέλω να χτίσω το μόνο πράγμα για το οποίο πιστεύω ότι μπορεί εκεί να κατοικήσει η ανθρώπινη ευτυχία.

ΧΙΑΝΤΕ: Αρχιμάστορα, τώρα σκέφτεστε τα ουράνια παλάτια μας.

ΣΟΛΝΕΣ: Ναι, εννοώ τα ουράνια παλάτια.

ΧΙΑΝΤΕ: Φοβάμαι ότι θα ζαλιζόσασταν προτού καν φτάναμε στα μισά του στόχου.

ΣΟΛΝΕΣ: Όχι, αν βαδίζω χέρι χέρι μαζί σας, Χιλντε.

(Πράξη Γ')

Στο κείμενο *Ο ποιητής και η φαντασίωση* ο Φρόντ ονομάζει τις φαντασίες του ποιητή «ουράνια παλάτια», τα οποία εξηπηρετούν την εκπληρωση επιθυμιών και θα αποτελούσαν διόρθωση της πραγματικότητας. Ουσιαστικά, αναφέρονται σε δύο είδη επιθυμιών: «Είναι είτε επιθυμίες φιλοδοξίας, οι οποίες χρησιμεύουν στην ανύψωση της προσωπικότητας, είτε ερωτικές επιθυμίες».¹⁴ Εφεξής, όταν θέλει να χτίζει ουράνια παλάτια, ο Σόλνες μεταθέτει τη διαδικασία της αυτοπραγμάτωσής του από την κοινωνική ζωή στην τέχνη. Εφεξής η τέχνη του οφείλει να εξηπηρετεί την εκπλήρωση των επιθυμιών του, την αυτοπραγμάτωσή του.

Αντιθέτως, η Χιλντε επιμένει ότι αυτή η αυτοπραγμάτωση θα πρέπει συνάμα να λάβει χώρα στη πραγματική ζωή. Διότι γι' αυτήν είναι πιο σημαντικό «από ό,τι η ζωή [...] να σας δω μεγάλο, αρχιμάστορα! Εκεί ψηλά στον πύργο μιας εκκλησίας. Με ένα στεφάνι στο χέρι» (Πράξη Β'). Έτσι, η εικόνα που έχει σχηματίσει η ίδια για τον Σόλνες αντικτοιχεί επακριβώς στην εικόνα που κάποτε είχε κατασκευάσει ο Σόλνες για τον εαυτό του στον πύργο της εκκλησίας του Λύσανγκερ, με την προμηθειική εξέγερση εναντίον του ίδιου του Θεού. Η εικόνα αυτή φέρει θεϊκά χαρακτηριστικά: «Εδώ κανέναν άλλος δεν θα επιτρέπεται να χτίσει παρά μόνο εσείς, εσείς και μόνο εσείς» (Πράξη Β'), και είναι απαραίτητα προσανατολισμένη στο ιδεώδες του αυτόνομου ατόμου, στο είδωλο της μεγάλης προσωπικότητας. Όταν η Χιλντε ζητάει από τον Σόλνες «[...] φανερωθείτε μου και πάλι όπως τότε, εκεί ψηλά! [...] κάντε άλλη μια φορά το αδύνατο, αρχιμάστορα! Μονάχα άλλη μια φορά!» (Πράξη Γ'), το μόνο που απαιτεί είναι να πραγματώσει ο Σόλνες την ίδια του την εικόνα για τον εαυτό του, απλλαγμένος από αισθήματα ενοχής και φόβου, απαλλαγμένος από τον ίλιγγο. Ο Σόλνες κατορθώνει μεν να ανέβει στον πύργο και να εμφανιστεί για μια στιγμή μπροστά στους άλλους όπως ο ίδιος θέλει να είναι (Χιλντε: «Πώρα τον βλέπω πάλι μεγάλο και ελεύθερο!»), ωστόσο δεν μπορεί να πραγματώσει επί μακρόν αυτό το σχέδιο που έχει για τον εαυτό του: πέφτει στο κενό.

Από αυτή την οπτική γωνία η Χιλντε δεν μπορεί πλέον να θεωρηθεί διόλου ως ενσάρκωση της *femme fatale*. Εκπροσωπεί μάλλον μια νεότητα «με ρωμα-

14. Sigmund Freud, *Studienausgabe*, τόμ. X, Φραγκφούρτη 1969, σ. 174 [ελλ. έκδοση: *Ο ποιητής και η φαντασίωση*, μτφρ. Γ. Σαγκριώτης, Παλέτρον, Αθήνα 2011].

λέα συνειδηση», η οποία δεν έχει ακόμη εσωτερικεύσει τις απαιτήσεις της κοινωνίας, και ως εκ τούτου δεν θεωρεί ψευδαίσθηση την αυτοπραγμάτωση μιας μεγάλης προσωπικότητας. Η Χιλντε δεν χρησιμοποιεί την έλξη της για να καταστρέψει τον Σόλνες αλλά, αντιθέτως, για να τον οδηγήσει ξανά στον εαυτό του. Θέλει να τον κάνει να πραγματώσει την εικόνα που τόσο αυτή όσο και ο Σόλνες έχουν σχηματίσει για τον αληθινό του εαυτό, και είναι ο Σόλνες αυτός που αποφασίζει να αποτολήσει τα εγκλήματα. Καταστρέφεται, διότι υπό τις υπάρχουσες κοινωνικές συνθήκες δεν είναι σε θέση να καταστήσει πραγματικότητα αυτή την εικόνα. Ούτε ο καλλιτέχνης μπορεί να αυτοπραγματωθεί στην πραγματική ζωή ως μεγάλη προσωπικότητα. Στα τέλη του 19ου αιώνα το πρόνομο αυτό ανήκει μόνο στην τέχνη του, στα «ουράνια παλάτια».

Η προεμίρα του *Αρχιμάστορα Σόλνες* πραγματοποιήθηκε στο Haymarket Theatre του Λονδίνου, στις 7 Δεκεμβρίου 1892. Τόσο η παράσταση αυτή όσο κι εκείνη που ανέβηκε λίγο αργότερα (20 Φεβρουαρίου 1893) στο Trafalgar Square Theatre έγινε ελάχιστα κατανοητή και γνώρισε περιορισμένη επιτυχία. Υπό τον τίτλο «Ο Αρχιμάστορας του Ίνεν—μια γιορτή ανιαρού διαλόγου και οξείας παράνοιας στο Trafalgar Square Theatre», ο κριτικός της *Evening News and Post* αναφέρει τα εξής:

Ο βασιικός παράφων είναι ο Χάλβαρντ Σόλνες, ένας κύριος που φαίνεται να διαθέτει μονοπώλιο στα καλύτερα οικοδομικά συμβόλαια στη γενέθλια πόλη του [...] ο άνθρωπος είναι πραγματικά δειλός και πάσχει από κρίσεις ζάλης και μόνο μία φορά στη ζωή του τόλμησε να ανέβει σε αξιοσέβαστο ύψος. Ωστόσο, η ματαιοδοξία του τον κάνει να ενδώσει στις προστάθειες της Χιλντε να τον πείσει. Ανεβαίνει στον πύργο, κρεμάει το στεφάνι και γκρεμίζεται πέφτοντας από τα εκατό περίπου πόδια, δίνοντας βολικό τέλος στον εαυτό του, στο έργο και σε μια καλή δουλειά. [...] Στο τελευταίο του έργο ο Ίνεν απέδειξε περίτρανα ότι είναι σπουδαίος. Μόνο ένας σπουδαίος άντρας θα μπορούσε να πείσει έναν εξυπνο ηθοποιό και μια εξυπνη ηθοποιό να δεχτούν να παίζουν επί σκηνής ένα τέτοιο απόλυτα ανόητο έργο, χωρίς σκοπό και συνοχή (21/2/1893).

Ο κριτικός των *Times* δηλώνει ότι δεν κατάλαβε απολύτως τίποτε και κλείνει την ανασκόπησή του με τα εξής λόγια:

Όλα αυτά, λένε οι θαυμαστές, του νορβηγού δραματουργού, είναι συμβολισμός και συμβολισμός εφαρμόζομενος στο έργο του ίδιου του κυρίου Ίνεν. Είχε αρχίσει χιτώντας εκκλησίες, δηλαδή γράφοντας ορθόδοξα έργα: τα στίπια για να ζουν οι άνθρωποι ήταν τα κανονικά ψενικά δράματα. Εξ όσων γνωρίζουμε, οι θαυμαστές του δεν εξηγούν τι είναι το ουράνιο παλάτι, αλλά κάθε αμερόληπτος άνθρωπος που υπήρξε μάρτυρας αυτής της τρελής παράστασης του *Αρχιμάστορα* θα έχει την τάση

να τους πει ότι το συμβολικό δράμα είναι εκείνο που δημιουργεί προβλήματα στον συγγραφέα του (21/2/1893).

Είναι αξιοσημείωτο ότι στις περισσότερες κριτικές γίνεται με κάποιον τρόπο λόγος για το γεγονός ότι ο Σόλνες είναι εκλεκτός. Επίσης, σχεδόν κανένας κριτικός δεν παραλείπει να επισημάνει την έλξη που ασκεί ο Χλάντε, η οποία ως επί το πλείστον αξιολογείται αρνητικά. Προφανώς, δεν διέφονε από τους κριτικούς το γεγονός ότι στα θεμέλια του Σόλνες και της Χλάντε βρίσκονται τα πρότυπα της χαρακτηριστικής μεγάλης προσωπικότητας και της femme fatale. Ωστόσο, οι κριτικοί αυτοί ήταν εντελώς ανίκανοι να συλλάβουν τις βαθιές και σημαντικές αλλαγές που επέφερε ο Ίβεν στους δύο αυτούς τύπους. Πάντως, αυτή η γενικευμένη έλλειψη κατανόησης δεν θα πρέπει να προκαλεί έκπληξη. Διότι δεν πρέπει να λησμονεί κανείς ότι ο Ίβεν έγραψε τον *Αρχιμάστορα Σόλνες* στα τέλη του 19ου αιώνα, δηλαδή σε μια εποχή κατά την οποία τόσο ο τύπος της femme fatale όσο και εκείνος της μεγάλης προσωπικότητας δεν είχε ήδησει ακόμη την πραγματική «περίοδο ακμής» του. Η femme fatale, ως βαμπίρ, και η χαρακτηριστική προσωπικότητα, ως ηγέτις, έμελλαν να σφραγίσουν την ιστορία του κινηματογράφου και την ιστορία του 20ού αιώνα, αφήνοντας ανεξίτηλα ίχνη.

Χρειάστηκε η σκηνοθεσία του Λυνέ-Πλω στο Théâtre de l'Éclair (1894), που ήταν το δικό του θέατρο, για να ανοίξει τα μάτια των ανθρώπων της εποχής σε ορισμένες τουλάχιστον σημαντικές όψεις του έργου.

Ο Λυνέ-Πλω απέδωσε έμφαση στο «duel d'amour et de génie» (μονομαχία του έρωτα και της ιδιοφυΐας), που αναπαραστάθηκε με μεγάλο πάθος. Τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς παρουσίασε τη σκηνοθεσία του στον ίδιο τον Ίβεν στη Χριστιανία. Αρχικώς ο Ίβεν υιοθέτησε μια στάση μεγάλης επιφύλαξης, ωστόσο στη δεύτερη πράξη παρατηρήθηκε από τους ενδοασμιούς τους: «Ήταν», σχολόγησε, «η ανάσταση του έργου μας. Ένας παθιασμένος συγγραφέας πρέπει να πιάζεται με πάθος, κι όχι διαφορετικά».¹⁵

Τίσας εκείνος που κατάλαβε καλύτερα το έργο του εβρομηνηντετραχάρου του Ίβεν να ήταν ο ενενηντάχρονος Χούγκο φον Χόφμανσταλ. Στο άρθρο του «Οι άνθρωποι στα δράματα του Ίβεν», που δημοσιεύτηκε το 1893, γράφει για τον *Αρχιμάστορα Σόλνες*:

Ο καλλιτέχνης, ο μεγάλος αρχιμάστορας βρίσκεται ανάμεσα στους δύο βασιλιάδες από τους «Μνηστήρες του θρόνου». Διότι στον Ίβεν οι βασιλιάδες είναι και αρχιμάστορες και οι αρχιμάστορες βασιλιάδες. [...] Έχει τη δαιμονική τύχη, όπως ο πρώτος,

15. Όπως παρατίθεται στο Fl. Lucas, *The Drama of Ibsen and Strindberg*. Λονδίνο 1962, σ. 270.

και κατατρονύεται από αμφιβολίες, όπως ο άλλος, έχει το δαιμόνιο, τον έμφυτο προορισμό, την τέχνη του αρχιμάστορα ελέω Θεού, έχει το δικαίωμα και την υποχρέωση να επιβάλλεται, όπως ο γεννημένος βασιλιάς Χάκον, «αυτός με τις βασιλικές σκέψεις» και έχει τη μικρότητα, τον φόβο, τις τύψεις συνειδήσεως και τον πόθο για δύναμη και ανάκληση ζωής, όπως ο βασιλιάς Σκούλα, που δεν έχει δικαίωμα να είναι βασιλιάς. Όπως αυτοί οι βασιλιάδες και αρχιμάστορες, έτσι ακριβώς εμφανίζεται και ο καλλιτέχνης, όταν κατατάσσεται από μέσα. [...] Διότι στον δημοκρατικό καλλιτέχνη βρίσκεται η ζωή με τις απαιτήσεις της, που χλευάζει και προκαλεί σύγχυση. Έτσι και διότι στον αρχιμάστορα που αμφιβάλλει βρίσκεται η πραγματικότητα Χλάντε. [...] Το βασίλειό της βρίσκεται [...] στον χώρο του έσωπραγματικού. Εκεί όπου σου 'ρχεται λάλη. Εκεί όπου μια ξένη δύναμη σε αρπάζει και σε παρασέρνει. Κι εκείνος έχει μέσα στην ψυχή του την τάση να σταθεί όρθιος πάνω σε ψηλούς πύργους, εκεί όπου μες στον αέρα και στη σκοτεινιά της μοναξιάς είναι αναρχικιστικά όμορφα, εκεί όπου κανείς μιλιά με τον Θεό και εκεί απ' όπου μπορεί κανείς να πέσει και να σκοτωθεί. Όμως, εκείνος δεν είναι απαλλαγμένος από τον ίληγο φόβο του ίδιο του τον εαυτό, φοβάται την ευτυχία, φοβάται τη ζωή. Φόβος είναι κι αυτό που τον έλκει στη Χλάντε, μια ιδιαίτερη, ελκυστική φρικη, η φρικη του καλλιτέχνη μπροστά στη φύση, μπροστά στο ανελέητο, δαιμονικό, σφηνγοειδές στοχείο που ενοσφραδώνεται στη γυναικεία, μια μυστικιστική φρικη μπροστά στη νεότητα. [...] Στη Χλάντε συναντά τον ίδιο του τον εαυτό. Ζητά από τον εαυτό του το εξωπραγματικό, θέλει με βία να το βγάλει από μέσα του, και να βλέπει και να νιώθει το ρήγος «την ώρα που η ζωή σε δοναστρέψει και κάνει ποίηση μαζί σου». Τότε πέφτει και αυτοκτονεί.¹⁶

Από την άποψη αυτή το λυρικό δράμα *Ο αυτοκράτορας και η μάγισσα* που έγραψε ο Χόφμανσταλ το 1897 μοιάζει με απάντηση στον *Αρχιμάστορα Σόλνες*. Αφού ο αυτοκράτορας υπηρέτησε τη μάγισσα για επτά χρόνια, δηλαδή αφού ο καλλιτέχνης αναζήτησε στην τέχνη αποκλειστικά την εκδήλωση των επιθυμιών του, αποστράται από τη γοητεία της και στρέφεται στην κοινωνία. Θα διαλύσει σε αντίθετη κατεύθυνση την πορεία που έκανε ο Σόλνες με την τέχνη του.

Αναζήτώντας τον εαυτό

Είναι ενδιαφέρον, λοιπόν, το γεγονός ότι ο μύθος της μεγάλης προσωπικότητας, που υπήρξε τόσο σημαντικός και θεμελιώδης για την αστική εποχή, διαλύθηκε κατ' αρχάς από τους λογοτέχνες στην καμήτη του αιώνα, προτού ακόμη επιστήμονες όπως ο Μαξ Βέμπερ (στο προαναφερθέν έργο *Οικονομία και κοινωνία*) και ο Σίγκμουντ Φρόυντ (στο κείμενο του 1927 *Το μέλλον μιας αυταπάτης* καθώς και στην πραγματεία *Ο άνδρας Μωυσής και η μονοθεϊστική θρησκεία*,

16. Ανατυπωμένο στο *Maske und Kohlen*, 24, 1978, σσ. 136-142, ιδίως σσ. 141-142.

που δημοσιεύτηκε μόλις το 1937) αναλάβουν την προσπάθεια να αποκαλύψουν με θεωρητικό τρόπο ότι πρόκειται για αυταπάτη. Το γεγονός αυτό γίνεται ακόμη πιο εκπληκτικό δεδομένου του ότι για την κοινή γνώμη του 19ου αιώνα ειδικά οι λογοτέχνες αποτελούσαν τους χαρακτηριστικότες εκπροσώπους του είδους. Παρ' όλα αυτά εξόχοντες δραματογράφοι, όπως ο Ίνγκεν, ο Στρίντμπεργκ και ο Τσέχωφ, άσκησαν αυστηρή κριτική σ' αυτόν τον μύθο. Ο Στρίντμπεργκ τον ανέλυσε, η μάλλον τον υπέβαλε σε ανατομία, με ιδιαίτερη αυστηρότητα. Στην προσπάθεια αυτή κατέληξε από νωρίς σε συμπεράσματα τα οποία αντλήθηκαν πολύ αργότερα κατά τον 20ό αιώνα.

Ο πρωταγωνιστής του πρώτου του ονειροδράματος *Ο δρόμος για τη Διαμόσκη I* (1898) είναι ένας ποιητής, που όχι μόνο θεωρείται από τους άλλους ως «μεγάλος άνδρας» (Ο Τρελός, 2η σκηνή), ως «περίφημος ποιητής» (Ο γιατρός, 2η σκηνή), αλλά είναι κι ο ίδιος πεπεισμένος ότι είναι ένας «περίφημος άνδρας» (1η σκηνή). Κατ' αντιστοιχία, ισχύουν και γι' αυτόν όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που διακρίνουν τη μεγάλη προσωπικότητα, και προ πάντων τον καλλιτέχνη του ρομαντικού δράματος. Λόγω των προμηθεικών του τάσεων έχει από την οικογένεια και την κοινωνία:

Δεν μπορούσα να βλέπω τους ανθρώπους να υποφέρουν. Γι' αυτόν τον λόγο είπα και έγραψα: «Απελευθερωθείτε, εγώ θα σας βοηθήσω». Και ύστερα κήρυξα στους φτωχούς: «Μην αφήνετε τους πλούσιους να σας εκμεταλλεύονται!» Και στις γυναίκες είπα: «Μην αφήνετε τους άντρες να σας καταπιέζουν!» Όμως το χειρότερο ήταν ίσως πως είπα στα παιδιά: «Αρνηθείτε την υπακοή στους γονείς σας, όταν αυτοί έχουν άδικο!» Όσο για τις συνήθειες, αυτές είναι εντελώς ασύλληπτες: διότι με μιας είχα τους πάντες ενομένους εναντίον μου: τους πλούσιους και τους φτωχούς, τους άντρες και τις γυναίκες, τους γονείς και τα παιδιά (1η σκηνή).

Πέραν τούτου, ο ποιητής είναι ένας μεταφυσικός επαναστάτης. Όπως ο Μάνφρεντ ή ο Κάν του Μπάρον, έτσι κι αυτός επαναστατεί εναντίον του Θεού και της κυριαρχικής του αξίωσης. Μέσα του υπάρχει «ένα κολασμένο πνεύμα εξέγερσης», «ένα σατανικό πείσιμα» (10η σκηνή), που τον οδήγησαν να «υψώσει τη γροθιά του στον ουρανό» (1η σκηνή). Η εξέγερσή του εναντίον του Θεού δεν κληροδότησε στον ποιητή μόνο την «κατάρτα της καταδίκης» και το εξωτερικό σημείο της, το σημάδι του Κάν: «Βλέπετε την ουλή εδώ στο μέτωπό μου; Είναι από ένα τσεκούρι που κράδαινε ο αδελφός μου, που το μπροστινό του δόντι λείπει από μια πέτρα που του έριξα» (1η σκηνή). Εξαιτίας της ταύτιζεται και με τον Εωσφόρο, ο οποίος εξεγέρθηκε εναντίον του Θεού: «Πώρα το γάντι έχει ριχτεί, και τώρα δεξ πώς δύο μεγάλοι συνεννοούνται μεταξύ τους! (Ανοίγει το παλτό και το γιλέκο και ρίχνει μια απειλητική ματιά προς τα πάνω)

Εμπρός έλα· χτύπα με με την αστραπή σου, αν σου βαστάει! Φόβισέ με με την καταגיόδα σου, αν μπορείς!» (4η σκηνή). Έτσι, δεν είναι παράξενο ότι και οι άλλοι τον βλέπουν ως τον Σατανά.

Ο ΓΕΡΟΣ: Όχι, δεν ήταν άγγελος!

Η ΜΗΤΕΡΑ: Πάντως όχι αγγελιοφόρος του φωτός!

Ο ΓΕΡΟΣ: Εσύ το λες αυτό! Ξέρεις, άλλωστε, ότι οι άνθρωποι εδώ σ' εμάς είναι πολύ δεισιδαίμονες. [...] Ο ένας είπε ότι το άλογο του τραβήχτηκε από τον φόβο «του»· ένας άλλος αφηγήθηκε ότι οι σκύλοι του αλυχτούσαν τόσο που αναγκάστηκε να τους δέσει· και ο παρθμέας βεβαίωσε ότι το καράβι του έγινε ελαφρύτερο, όταν «εκείνος» μπήκε μέσα (7η σκηνή).

Σε πλήρη συμφωνία με τη ρομαντική παράδοση, ο ποιητής δεν αρκείται στην επανάσταση εναντίον του Θεού. Αντίθετα, παίρνει τη θέση του. Ο ποιητής γίνεται δημιουργός:

Και νοιώθω το Εγώ μου να μεγαλώνει, να εκτείνεται, να γίνεται άπειρο· είμαι παντού, στη θάλασσα, που είναι το αίμα μου, στους βράχους, που είναι ο σκελετός μου, στα δέντρα, στα λουλούδια· το κεφάλι μου υψώνεται στον ουρανό, το βλέμμα μου αγκαλιάζει το σύμπαν, που είμαι εγώ ο ίδιος, και αισθάνομαι όλη τη δύναμη του δημιουργού μέσα μου, διότι ο δημιουργός είμαι εγώ! Θέλω να πάρω όλη την ύλη στα χέρια μου και να τη μεταλλάξω σε κάτι τελειότερο, διαρκέστερο, ομορφότερο, θέλω να δω όλη την πλάση και όλα τα πλάσματα ενυχισμένα (4η σκηνή).

Ο ποιητής όχι μόνο καταλαμβάνει τη θέση του δημιουργού αλλά ανακηρύσσει και τον εαυτό του καλύτερο δημιουργό, ο οποίος είναι σε θέση να διορθώσει τις ατέλειες της θεικής δημιουργίας.

Όμως, η σχεδόν τέλεια ενσάρκωση της μεγάλης καλλιτεχνικής προσωπικότητας πάσχει από μια έλλειψη ομοιογένειας του Εγώ, η οποία υπερβαίνει κατά πολύ τον βαθμό αλλοτρίωσης που χαρακτηρίζει τη ρομαντική μεγάλη προσωπικότητα ενός Μάνφρεντ ή ενός Λορεντάτσιο. Ο ποιητής δεν βλέπει μόνο τον εαυτό του ως «τον άγνωστο», όπως χαρακτηρίζεται το εν λόγω πρόσωπο του έργου. Επιπλέον το εγώ του έχει διασπαστεί σε διαφορετικές όψεις της προσωπικότητάς του, οι οποίες υλοποιούνται στο πρόσωπο διαφόρων σωσίων.

Παρόμοια μέθοδο είχε εφαρμόσει παλαιότερα ο ντε Μυσσέ, προκειμένου να δώσει δραματική μορφή στη διάλυση του εγώ. Ωστόσο, στον *Λορεντάτσιο* οι «σωσίες» αποτελούν μάλλον καθρέφτες, στους οποίους απλώς αντανακλώνται οι διάφορες εικόνες της προσωπικότητας του ήρωα, που όμως διατηρούν απαράμεικτη την ιδιότητα αυτόνομων δραματικών χαρακτήρων, οι οποίοι έχουν να εκπληρώσουν σημαντικές λειτουργίες για τη ροή της υπόθεσης. Αντίθετα, στον

Δρόμο για τη Δαμάσκo I οι σωσίες δεν έχουν πλέον σχεδόν καμιά δραματική υπόσταση ανεξάρτητη του αγνώστου. Η λειτουργία τους εξαντλείται στην ενσάρκωση των τημάτων ή όψεων της προσωνυμότητάς του που έχουν αποστασεί από το συνειδητό του εγώ.

Ο Ήρτιανος, που όπως και ο άγνωστος φέρει μια ουλή στο μέτωπο, προτιμά το κρασι του Μοξέλα και ώθει καρ' επανάληψη τον άγνωστο ενάντια στη θέλησή του να «προφέρει τα λόγια του» (1η σκηνή), εμφανίζεται ως προβολή του άγχους ότι μια μέρα δεν θα εγκωμιάζεται πια ως περιφημος ποιητής για την εξέγερσή του αλλά θα καταλήξει ένας Ήρτιανος στο περιθώριο. Ο Ήρτιανός ενσαρκώνει το άγχος κοινωνικής υποβάθμισης του αγνώστου, ο οποίος το έχει υψώσει στο αιώθησει ριζικά και δεν θέλει να γνωρίζει τίποτε γι' αυτό:

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ: Μπορείτε, για παράδειγμα, να πείτε ποιος είμαι;

Ο ΑΙΝΩΣΤΟΣ: Όχι, και ούτε με ενδιαφέρει.

(1η σκηνή)

Ο γιατρός αποτελεί μια πολύ πιο περιήλοκη προβολή του αγνώστου. Από τη μια εμφανίζεται ως σωσίας, όπως και ο Ήρτιανός εξαιτίας της εξέγερσής του και αυτός επίσης προκαλεί το Θεό:

Ο ΑΙΝΩΣΤΟΣ: [...] Αυτό εκεί το κούτσουρο, για παράδειγμα.

Ο ΠΑΤΡΟΣ: Ναι, το έχει χτυπήσει ήδη δύο φορές ο κεραυνός.

Ο ΑΙΝΩΣΤΟΣ: Τι φοκικό! και παρ' όλα αυτά το αφήνετε όρθιο;

Ο ΠΑΤΡΟΣ: Γι' αυτό ακριβώς, και φέτος το ψήλωσα ακόμη δύο πήγες.

(2η σκηνή)

Ενώ η ύβρις του αγνώστου έγκκεται στην πνευματική-δημιουργική ιδότητα με τον Θεό την οποία διακηρύσσει, ο γιατρός προκαλεί τον Θεό με μηχανικό-υλιστικό τρόπο. Από την ύβρη του απουσιάζει οποιαδήποτε πνευματική διάσταση, όπως και από τη στάση του απέναντι στον θάνατο, ο οποίος του φαίνεται μόνο ως πρόμηθευτής «κούτσουρων πάνω στον πάγο», «τα οποία θέλω να καταθέσω στη φαρμακευτική υπηρεσία» (2η σκηνή). Ο γιατρός ενσφρακώνει την υλιστική, και μάλλον τη ζωική, πλευρά του αγνώστου· είναι «λυκάνθρωπος».

Από την άλλη, το πρόσωπο του γιατρού συμπυκνώνει βαθιά, βασανιστικά αισθήματα ενοχής του αγνώστου και τους προσδίδει μορφή. Δίτσι ο γιατρός έγινε «λυκάνθρωπος, [...] γιατί στα νιάτα του απώλεσε την πίστη στη θεϊκή διακείωση, όταν κάποτε αναγκάστηκε να πληρώσει, αν και αθέως, για τη φάρσα κάποιου άλλου» (8η σκηνή)· αυτός ο άλλος, όμως, ήταν ο άγνωστος. Έτσι είναι τελείως κατανοητό το γεγονός ότι ο άγνωστος υιάθει «να πνίγεται», «να

υποφέρει», «να καταδιώκεται» και «να πέφτει σε μια παγίδα» όταν ο γιατρός είναι παρών. Στο πρόσωπο του γιατρού βρίσκεται αντιμέτωπος με μια ενοχή της πρώιμης παιδικής του ηλικίας, η οποία αφορά στην υλιστική-ζωική πλευρά της προσωνυμότητάς του. Στην προσπάθειά του να γλυτώσει από τα βασανιστικά αισθήματα ενοχής που γεννιούνται, καταπολέμεί με οργή και επιθετικότητα το συγκεκριμένο μερίδιο της προσωνυμότητάς του: «Θα προτιμούσα να χτυπηθώ μαζί του εδώ στην αυλή» (2η σκηνή). Ωστόσο, ο άγνωστος δεν κατορθώνει να το αιώθησει επιτυχώς. Ακόμη και στο μοτίβο των λουλουδιών στην ταπετσαρία του δωματίου στο ξενοδοχείο βλέπει το πρόσωπο του λυκάνθρωπου.

Το βάρος αυτής της πρώιμης παιδικής ενοχής φαίνεται να είναι τόσο μεγάλο που γεννά έναν ακόμη σωσία, τον τρελό. Ο γιατρός τον ονόμασε Κάισαφα, του έδωσε δηλαδή το παρατσούκλι με το οποίο αποκαλούσαν τον άγνωστο οι συμμαθητές του μετά από τη φάρσα για την οποία κατηγορήθηκε και τιμωρήθηκε ο γιατρός. Ο Κάισαφας πάσχει από μεγαλομανία: «περιδιαβαίνει τυχαία τον κήπο και οργανώνει την πλάση όπως του αρέσει» (2η σκηνή), όπως αξιώνει να κάνει με τα έργα του ο άγνωστος. Ο τρελός ενσαρκώνει εκείνη την πλευρά της προσωνυμότητάς του αγνώστου όπου η πρώιμη παιδική του ενοχή συνδέεται αφενός με τη συνειδητή εικόνα του για τον εαυτό του ως ισόθεο δημιουργό και αφετέρου με το άγχος του ότι θα τον θεωρήσουν «παραινικό» (1η σκηνή). Αυτή η όψη μοιάζει να είναι πολύ βαθιά απωθημένη. Ο γιατρός πρέπει να κλείσει τον τρελό «στο υπόγειο», δηλαδή στα βάθη του συνειδητού.

Τα αποστασιμένα μερίδια της προσωνυμότητάς που προσωποποιούνται στον Ήρτιανό, τον γιατρό και τον τρελό αφορούν πρωτίστως σε εκείνες τις όψεις οι οποίες δύσκολα μπορούν να ενσφραμιστούν με την εικόνα του αγνώστου για τον εαυτό του. Με την ιδέα της μεγάλης προσωνυμότητάς που έχει ο άγνωστος για τον εαυτό του δεν είναι συμβατή ούτε η πρώιμη ενοχή, που αφορά σε υλιστικές-ζωικές συνιστώσες της προσωνυμότητάς, ούτε η κοινωνική υποβάθμιση και η παράνοια, που μπορούν εξίσου να προκύψουν από την ενοχή. Γι' αυτόν τον λόγο απωθούνται. Έτσι, τα αισθήματα ενοχής και το άγχος προκαλούν την απόσπαση των μεριδίων που δεν μπορούν να ενσωματωθούν στην συνειδητή εικόνα του εαυτού και συνεπώς την απουσία του εγώ. Οι ίδιες ψυχικές δυνάμεις που εμπνέουν την αυτοπραγμάτωση του αρχιμάστορα Σόλωνε επιφέρουν λοιπόν την ενόχλητα του προσώπου στην περιπτώση του αγνώστου. Ωστόσο, ο Στρίντιμπεργκ τις θέτει σε διαφορετικό πλαίσιο. Ο άγνωστος έχει συνειδητή του κατακερματισμού που έχει υψώσει το εγώ του:

Ο ΑΙΝΩΣΤΟΣ: [...] νοιάζω σαν να είμαι κομματιασμένος μέσα στο καλάν της Μηδίας και να αναβράζω· είτε θα λιώσω και θα γίνω σαπύνη είτε θα αναδωθώ σε μια

καινούρια νεότητα μέσα από τον ίδιο το ζωμό μου· αυτό εξαρτάται μόνο από την επιδεξιότητα της Μήδειας.

Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ: Αυτό ακούγεται σαν χρησιμός. Ποιος ξέρει, ίσως μπορούσατε πράγματι να ξαναγίνεσαι παιδί.

Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ: Θα έπρεπε να ξεκινήσω και πάλι από την κούνια.
(1η σκηνή)

Μπορεί η ενότητα του προσώπου να έχει διαλυθεί σε μεμονωμένα αποσπασμένα τμήματα, υπάρχει ωστόσο η δυνατότητα επανενσωμάτωσής τους, μέσω της επιστροφής, στον «μητρικό κόλπο» (1η σκηνή). Πάντως, αυτή η επιστροφή δεν φαίνεται να είναι στο χέρι του αγνώστου, αλλά εξαρτάται από τη «Μήδεια», μια ενσάρκωση της Μεγάλης Μήτερας. Ο άγνωστος δεν είναι σε θέση να συνειδητοποιήσει από μόνος του τις αποσπασμένες, απωθημένες όψεις της προσωπικότητάς του, να τις αναγνωρίσει ως αναπόσπαστα συστατικά του Εγώ του, ώστε να αποκαταστήσει την ενότητα του προσώπου του. Εκείνο που τον εμπνέει να «ξαναγεννηθεί» ως ο εαυτός του είναι η ιδέα της μεγάλης προσωπικότητας που έχει για λογαριασμό του. Η ιδέα αυτή αποτελεί το σύνολο του συνειδητού του εγώ και απολυτοποιείται. Από αυτήν πηγάζει η ύβρις του αγνώστου, η οποία πρέπει να αποκρούσει ως απαράδεκτες τις επενδεδυμένες με φόβο ιδέες κοινωνικής εξαθλίωσης και παράνοιας, όπως και την ενθύμηση εκείνης της πρώιμης ενοχής. Η καθοδηγητική ιδέα της μεγάλης προσωπικότητας, που ο 19ος αιώνας αξιολογούσε τόσο υψηλά, δεν θα μπορούσε να τεθεί σε ριζικότερη αμφισβήτηση και να διαψευστεί ως καθοδηγητική ιδέα. Η εικόνα του εαυτού ως μεγάλης προσωπικότητας είναι που προκάλεσε στην περίπτωση του αγνώστου την αποσύνθεση του εγώ του, και μάλιστα με αναγκαιότητα.

Ο Δρόμος για τη Δαμασκό I αρθρώνεται σε δεκαεπτά σκηνές, οι οποίες έχουν αυστηρά συμμετρική ή μάλλον κυκλική διάταξη:

	Στη γωνία του δρόμου
Στον γιατρό	Στον γιατρό
Το δωμάτιο του ξενοδοχείου	Το δωμάτιο του ξενοδοχείου
Στη θάλασσα	Στη θάλασσα
Ο επαρχιακός δρόμος	Ο επαρχιακός δρόμος
Στο μονοπάτι στο φαράγγι	Στο μονοπάτι στο φαράγγι
Η εκκλησία	Η εκκλησία
Η κάμερα των ρόδων	Η κάμερα των ρόδων
	Το άσυλο

Το έργο αρχίζει και τελειώνει στη γωνία του δρόμου· το άσυλο είναι ο μοναδικός σταθμός της διαδρομής που διασχίζεται μόνο μια φορά. Οι εννέα πρώτοι

σταθμοί φέρνουν τον άγνωστο αντιμέτωπο με τις απωθημένες, απαρνημένες όψεις της προσωπικότητάς του και τον οδηγούν όλο και πιο βαθιά στο ασυνείδητο και στο παρελθόν του, όπου αυτές οι όψεις έχουν την πηγή τους. Κατά τη διαδρομή της επιστροφής φτάνει σταδιακά σε μια τουλάχιστον μερική αποδοχή των μέχρι τότε απωθημένων μεριδίων της προσωπικότητάς του, και επομένως σε μια μερική ανασύνθεση του Εγώ του. Ο άγνωστος ξεκινά το ταξίδι προς τον εαυτό του σαν ήρωας παλιών θρύλων και μεσαιωνικών μυθιστορημάτων: «Εδώ είμαι να παλεύω με τέρατα, να ελευθερώνω πριγκίπισσες, να σκοτώνω λυκανθρωπούς, αυτό το λέω εγώ ζοή!» (1η σκηνή). Σε αντίθεση, όμως, με τον εν λόγω ήρωα δεν ξεκινά μόνος του αλλά στους πρώτους οκτώ σταθμούς του δρόμου του συνοδεύεται από την κυρία. Η σχέση του αγνώστου με την κυρία συνάγεται από το όνομα που της δίνει αν και τη λένε Ίνγκεμποργκ, αυτός την ονομάζει Εύα. Με αυτόν τον τρόπο αξιώνει τέσσερις διαφορετικούς τρόπους σχέσης με την κυρία:

1. Ο άγνωστος θεωρείται δημιουργός και θεός της: «Δίνοντας της ένα όνομα της δικής μου επιλογής την έκανα πλάσμα δικό μου, ένα on το οποίο σκεπύω να διαμορφώσω σύμφωνα με το δικό μου πνεύμα» (7η σκηνή). Όσον αφορά αυτή τη σχέση, το γεγονός ότι η κυρία παρασύρεται από τη μητέρα της να διαβάσει, ενάντια στην υπόσχεσή της, το τελευταίο βιβλίο του αγνώστου μοιάζει σαν επανάληψη του προπατορικού αμαρτήματος: «Αφότου γνώρισα το τρομερό βιβλίο σου [...], αισθάνομαι σαν να έχω φάει τον καρπό από το δέντρο της γνώσης. Μου άνοιξαν τα μάτια και γνωρίζω τι είναι καλό και τι κακό· ως τότε δεν το γνώριζα» (η κυρία, 8η σκηνή).

2. Ο άγνωστος παρουσιάζεται ως Εωσφόρος που αποπλανά την Εύα-Ίνγκεμποργκ: «Πείτε μου τι μου κάνετε; Στην εκκλησία δεν μπορούσα να προσευχηθώ· στο ιερό ένα κερί έσβησε και ένα ρεύμα ψυχρού αέρα έπεσε στο πρόσωπό μου, την ώρα ακριβώς που σας άκουσα να με φωνάζετε» (η κυρία, 1η σκηνή).

3. Ο άγνωστος ταυτίζεται με τον Αδάμ, ο οποίος εξαπατήθηκε από την Εύα και γι' αυτό εκδιώχθηκε και οι δύο από τον Παράδεισο: «Αφού εκδιωχθήκαμε από τον κήπο της Εδέμ, δεν μας μένει τίποτε άλλο από το να βαδίζουμε πάνω από πέτρες και ανάμεσα από γαϊδουράγκαθα, και όταν τα πόδια μας θα έχουν κάνει πληγές από το περπάτημα και τα χέρια μας θα έχουν σκιστεί και ματώσει, θα νοιώσουμε την ανάγκη να ρίξουμε και αλάτι στις πληγές, ο ένας στον άλλον» (ο άγνωστος, 14η σκηνή).

4. Ο άγνωστος είναι ο Κάιν, ο γιος της Εύας: «Πού είστε, τι κάνετε; Γιατί με φωνάζετε και πάλι; Μα είστε σαν μικρό παιδί που κρέμεται από την ποδιά μιας γυναικάς!» (η κυρία, 1η σκηνή).

Ην ίδια σχέση μητέρας και παιδιού υψαινίσσεται και η κυρία, όταν θέλει από την πλευρά της να ορίσει τη σχέση της με τον άγνωστο: «Αν όμως η αμαρτία ήρθε στον κόσμο μέσω αυτής της μητέρας, μέσω μιας άδολης μητέρας ήρθε η συμπόλιωση· αν η πρώτη έφερε την κατάρτα, η δεύτερη έφερε την ευλογία [...] ίσως να έχω μια εντελώς διαφορετική αποστολή στην ζωή σου!» (8η σκηνή). Συγκρίνοντας τον εαυτό της με τη Μαρία, η κυρία μεταθέτει στον άγνωστο τον ρόλο του θεανθρώπου Ιησού.

Ο άγνωστος βλέπει στο πρόσωπο της κυρίας που πάθει και «μια από τις Μοίρες», που «γνέθει το νήμα με τα δέχτυλά της» (4η σκηνή). Αντιστοίχως, το ταξίδι με τη συνοδεία της κυρίας προσλαμβάνει τη μορφή ενός ταξιδιού στον «κάτω κόσμο». Για να φτάσουν βαθιά στα έγκατα του βουνού, στη μητέρα της κυρίας, πρέπει πρώτα ένας πορθημέας να τους περάσει από ένα ποτάμι, το ποτάμι του θανάτου ή της Λήθης. Έπειτα φτάνουν στο βασίλειο «της μητέρας»· τόσο η κούζινα όσο και η κάμαρα των πόδων συμβολίζουν το πεδίο του θηλυκού. Μάλιστα, η κούζινα παρουσιάζεται ως «κούζινα μάγισσας» (7η σκηνή), όπου η Μήδεια ως Κακή Μητέρα θέλει να λύσει τον άγνωστο και «να τον κάνει σαπώνη»: «Η νυχτή του πρέπει πρώτα να γίνει χοντρό αλεύρι, προτού μπει στο κόσκινο» (7η σκηνή).

Ο άγνωστος δραστηρεύει από το βασίλειο της μητέρας, διότι εκεί δεν μπορεί να διατηρήσει την αξιοσή του να γίνει μια ισόθεη μεγάλη προσωνυμότητα. Η μητέρα του φέρεται σαν «χαλό αγόρι, σαν επιπόλαιο παλιόπαιδο» που πρέπει κάποιος «να του κόψει [...] τον βήχα» (7η σκηνή)· αλλά η κυρία, με το προπατορικό της αιδώρισμα, έχει παρατηρηθεί από την τυφλή υτακοή της και τον έχει «γνωρίσει»: «Ίώρα βλέπω ετίσης πόσο κακός είσαι» (8η σκηνή). Στην πάλη του με τον πατέρα Θεό, ο άγνωστος αναζητά την αυτοεπιβεβαίωση:

Σας βρήκαν στα βουνά, πάνω από το μονοτάρι του φαραγγιού, με έναν σταυρό που τον γκρεμάσατε από τη στέγη μιας εκκλησίας, και με τον οποίο απειλήσατε κάποιον που νομίζατε ότι τον είδατε πάνω στην νεφέρα. Είχατε πυρετό και κατακαλήσατε σε μια πλαγιά [...] έκτοτε είχατε φαντασιώσεις, και αν και διαμαρτυρήσασταν για πόνους στον έναν μηρό, δεν μπόρεσε να διαπιστωθεί κάποιος τραυματισμός (9η σκηνή).

Αντίθετα με τις μέχρι τώρα προκλήσεις του αγνώστου έναντι του Θεού, αυτός ο αγώνας που λαμβάνει χώρα σε εμπύρετο κατάσταση διεξάγεται υπό το σύμβολο της θρησκείας του Θεού, υπό το σημείο του σταυρού. Όπως υποδηλώνει ο «τραυματισμός του μηρού», είναι συγκρίσιμος με τον αγώνα του Ιακώβ, ο οποίος πάλαι με τον Θεό μέχρι ο τελευταίος να τον ευλογήσει (Γένεση, β'). Σηματοδοτείται έτσι η δυνατότητα μεταστροφής.

Σε κάθε περίπτωση, ο άγνωστος μοιάζει να είναι σε θέση να αναγνωρίσει τα αποκομμένα τμήματα της προσωνυμότητας και τα πρόσωπα που διαδραμάτισαν αποφασιστικό ρόλο στη ζωή του, έστω κι αν δεν είναι ικανός να τα αντιμετωπίσει άμεσα και εξακολουθεί να κάθεται «με την πλάτη» στραμμένη στον τρελό, τον ήτλινο, τον γιατρό, τους γονείς του, την αδερφή του, τη χωρισμένη γυναίκα του με τα δύο παραμελημένα παιδιά και την κυρία. Για να μπορέσει «να πάει να τους βρει» και να «τους χαρητήσει», όπως ζητά από τον άγνωστο ο εξομολογητής, χρειάζεται μια βαθύτερη διεύδυση στο ασυνείδητό του, κι έτσι η «Μήδεια» ηγουμένη τον ξαναστέλνει στο βασίλειο των μητέρων. Στη νυχτερινή σκοτεινή κούζινα ο άγνωστος θα ήθελε το απόγειο της κρίσης ταυτότητας που τον ταλαιπώνει, τον πνευματικό του θάνατο:

Μετά από λίγο με χτυπά ένα πεύμα παγωμένου σέρα και γάγγει στο στήθος μου, μέχρι που βιάσει την καρδιά· η καρδιά παγώνει, κι εγώ πρέπει να σηκωθώ από το κρεβάτι [...] Πρέπει να μείνω όρθιος και να βλέπω όλη μου τη ζωή να ξεπαλίνεται μπροστά μου, πρέπει να ξαναδώ άλλη μια φορά τα πάντα, τα πάντα [...] κι αυτό είναι το χειρότερο (11η σκηνή).

Ο άγνωστος έχει βυθιστεί στο ασυνείδητό του και έχει ανασύρει καθέτι το λησμονημένο και ατιωθημένο. Είναι προετοιμασμένος για την «αναγέννησή» του, όπου η μητέρα προσφέρει τις πρώτες μαιευτικές βοήθειες ως καλόγνωμη Μήδεια:

Η ΜΗΤΕΡΑ: Πέσε στα γόνατα, γιε μου!

Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ: Δεν μπορώ να λυγίσω τα γόνατά μου, δεν μπορώ [...] Βοηθήσέ με, αδώνε Θεέ! (Γάση, Ο άγνωστος πασχίζει να ανακάμει. Η μητέρα μορμαουρίζει βιαστικά μια προσευχή)

Η ΜΗΤΕΡΑ: Καλότερα:

Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ: Ναι. Και έφερες τι ήταν; Δεν ήταν ο θάνατος; ήταν το μηδέν.

Η ΜΗΤΕΡΑ: Ο αφανισμός του θείου· αυτό που νομιζόυμε πνευματικό θάνατο.

Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ: (Σοβαρά, χαρίς την παραμικρή ειρωνεία) Αν έτσι νομίζετε, να, τότε αρχίω να καταλαβαίνω [...]

Η ΜΗΤΕΡΑ: Πε μου, άφησε την λεπυροσαλήμ και βρίσκουσα στον όρφομο για τη Δαμάσκη. Πάρε τον ίδιο όρφομο που ήρθες ως εδώ και στήσε έναν σταυρό σε κάθε σταθμό, σταμάτα όμως στον έβδομο· δεν έχεις δεκατέσσερις, όπως Αυτός.

Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ: Μιλάς με ανήλιατα.

Η ΜΗΤΕΡΑ: Πήγαινε και αναζήτησε εκείνους που έχεις κάτι να τους πεις· προπάντων την γυναίκα σου.

(11η σκηνή)

Αυτή η τροπή διανοίγει στον άγνωστο μια πραγματική δυνατότητα να αναγεννηθεί ως «Παύλος», ο οποίος θα αναγνωρίσει την ύπαρξη «των δυνάμεων»

του συνειδητό του και θα μπορέσει ως εκ τούτου να επανενσωματώσει στο συνειδητό-εγώ του τα αποσπασμένα μερίδια της προσωπικότητάς του ως αναπόσπαστα συστατικά του εαυτού του. Ωστόσο, αν ο άγνωστος θέλει να πάρει αυτόν τον δρόμο, θα πρέπει να παρατηρήσει από την ταύτιση με την πατρική θεότητα του δημιουργού και στη θέση της να επιλέξει την ταύτιση με τον πρόγοντα Υιό του Θεού. Με αυτόν τον τρόπο η ένοχη συνειδηση και το άγχος προϋποτίθενται και γίνονται αποδεκτά.

Χάρη σ' αυτή την αλλαγή ο άγνωστος καθίσταται ικανός να αποδεχτεί τη συμβουλή του ζητιάνου στη συνάντησή μαζί του, μολονότι διατηρεί απέναντί του μια ορισμένη δυσπιστία.

Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ: (Σαν να μιλάει στον εαυτό του) Ποιος διαβάζει τις πλέον μύχιες σκέψεις μου, ποιος αναστρέφει και αποκαλύπτει τα εσώτατα της ψυχής μου, ποιος με καταδώνει; Πατή με καταδωνίσεις;

Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ: Πατή με καταδωνίσεις, Σαδύει!

(Ο άγνωστος κάνει έναν μορρασμό αγανάκτησης και απομακρύνεται, ενώ την ίδια ώρα ακούγεται ο ήχος του πένθιμου εμβατηρίου)

(13η σκηνή)

Ο άγνωστος δεν θα κατορθώσει στη συνέχεια να ενσωματώσει πλήρως στο συνειδητό εγώ του τον ζητιάνο. Μπορεί πάντως τώρα να ομολογήσει στην κυρία απέναντί του: «Το φταίξιμο είναι δικό μου» (14η σκηνή). Είναι μάλιστα πρόθυμος να ανοίξει την τελευταία «πόρτα για το κλειδωμένο δωμάτιο [...] του παρθένου» και να ομολογήσει ενώπιον του γιατρού την κρυφή ενοχή του, ακόμη κι αν διατρέξει τον κίνδυνο να τον κλείσουν μέσα ως «πνευματικά διαταραγμένος»: «Χρειάζομαι έναν κλονισμό που να είναι τόσο δυνατός ώστε να φέρει στο φως το εγώ μου· ποθώ ένα μαρτύριο το οποίο να αποκαταστήσει το ηθικό ισόζυγιο και να μου πάρει την ενοχή από τους ώμους! Λοιπόν, εμπρός, κάτω στο λάκκο με τα φίδια» (15η σκηνή). Και μεν ο γιατρός τον διαβεβαιώνει ότι «αυτή η παλιά ιστορία» δεν χρειάζεται «πια να τον απασχολεί», αρνείται όμως να του δώσει το χέρι: «Όχι, αυτό όχι, αυτό με τίποτε! Πι θα κερδίζατε αν σας συγχωρούσα, αν δεν έχετε τη δύναμη να συγχωρέσετε τον εαυτό σας» (16η σκηνή).

Βέβαια επιτεύχθηκε μια μερική ανασύνθεση του εγώ· τα αποσπασμένα και απωθημένα μερίδια της προσωπικότητας έχουν καταστεί συνειδητά και έχουν ενωθεί εν μέρει με το συνειδητό εγώ, σχηματίζοντας μια νέα εικόνα του εαυτού. Ωστόσο, απέτυχε η πλήρης αποκατάσταση της ενότητας του προσώπου· ο άγνωστος δεν επιδεικνύει τη «δύναμη» να «συγχωρέσει τον εαυτό του», να συμπλωθεί με το εγώ της πρώιμης παιδικής ενοχής του. Και έτσι τερματίζει το ταξίδι του εκεί όπου το άρχισε, στη γωνία του δρόμου. Δεν επιστρέφει, βέβαια, ο

ίδιος όπως ξεκίνησε. Αλλά καθώς η ζητούμενη ανασύνθεση του εαυτού δεν ευτύχησε πλήρως, θα χρειαστεί να ξαναπάρει τον δρόμο προς τον κάτω κόσμο του παρελθόντος και του ασυνειδήτου του.

Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ: Ναι, ας πάμε να κρυφτούμε με την αθλιότητά μας στα βουνά.
Η ΚΥΡΙΑ: Ναι, στα βουνά μπορείς να κρυφτείς.
(17η σκηνή)

Μια σύγκριση με τον *Πρόγυμνα του Χόμπουγκ* του Κλάιστ, απ' όπου έλαβε αφετηρία η έρευνά μας για τη μεγάλη προσωπικότητα, μπορεί να αποσαφηνίσει για άλλη μια φορά τη βαθιά μεταβολή που υπέστη η αντίληψη αυτή στην πορεία του 19ου αιώνα. Τα δύο έργα προσφέρονται για σύγκριση, στο μέτρο που και τα δύο μορφοποιούν με αυστηρή συμμετρία την αναζήτηση του εαυτού εκ μέρους του πρωταγωνιστή και παρουσιάζουν το απόγειο της κρίσης ταυτότητας στο τέλος της τρίτης πράξης με την εικόνα του πνευματικού θανάτου, τον οποίο διαδέχεται μια «αναγέννηση» και επομένως η έναρξη της εύρεσης του εαυτού του.

Αφού η πατρική μορφή του εκλέκτορα αναγνώρισε τον Χόμπουγκ ως ισότιμο, ο τελευταίος κατορθώνει να βρει τον εαυτό του, αποφασιζοντας ελεύθερα και συνειδητά υπέρ της πλήρους αυτονομίας, έστω και με τίμημα τη ζωή του. Μέσω αυτής ακριβώς της πράξης κατακτά την «αθανασία» και ανυψώνεται στους «ουρανίους». Πραγματώνει τον εαυτό του, καθώς εξισώνεται με τη θεία πατρική μορφή, καθώς γίνεται μεγάλη προσωπικότητα.

Αντιθέτως, ο άγνωστος βρίσκει τον εαυτό του μόνο εν μέρει. Ωθούμενος από τους «σχυρούς», και με τη συμπαράσταση των μητρικών μορφών της κυρίας, της ηγουμένης και της μητέρας, επιτυγχάνει μια μερική εύρεση του εαυτού του, αφού πρώτα παρατηρήθηκε από την ταύτιση με την πατρική θεότητα του δημιουργού, αφού πρώτα έπαψε να βλέπει τον εαυτό του ως μεγάλη προσωπικότητα.

Με τον *Δρόμο για τη Δαιμασκό I* ο Στρίντμπεργκ εγκατέλειψε αμετάκλητα την ιδέα της προσωπικότητας του 19ου αιώνα. Η αντίληψη περί προσώπου και εαυτού που παίρνει εδώ μορφή προοιωνίζει τον 20ό αιώνα, και μάλιστα πολλά χρόνια πριν. Αυτό δεν ισχύει μόνον όσον αφορά τη λογοτεχνική-αισθητική επίδραση, η οποία διαπιστώνεται από την εποχή του γερμανικού εξιρρεσιονισμού έως την ταινία του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν *Άγριες φράουλες* (1957), αλλά προπάντων όσον αφορά την ιδέα περί προσώπου και εαυτού που ανέπτυξε η ψυχανάλυση, και ειδικά ο Φρόυντ, ιδέα την οποία πάντως είναι βέβαιο ότι δεν γνώριζε ο Στρίντμπεργκ.

Έτσι υπάρχουν έντονες αναλογίες ανάμεσα στην αντίληψη του Στρίντμπεργκ

ότι η «μεγάλη προσωπικότητα» γεννιέται ως συνέπεια μιας ολικής και νοσηρής ταύτισης με την πατριική θεότητα των μονοθεϊστικών θρησκειών και στα κείμενα του Φρόντ, προπάντων τα δύο που αναφέρθηκαν αρχικώς. Ακόμη μεγαλύτερη έκκληση μπορεί να προκαλέσει η ομοιότητα, ή ακόμη και ταύτιση, που μοιάζει να υφίσταται ανάμεσα σε όλα τα ουσιασθή σημεία ανάμεσα στο τράξιδο προς τον εαυτό, όπως παρουσιάζεται στον *Δρόμο για τη Λαμιασκό Ι*, και στη διαδικασία της ψυχαναλυτικής θεραπείας, όπως την περιγράφει ο Φρόντ περιληπτικά στη *Σύννοση της Ψυχανάλυσης* (1938).

Ωστόσο, είναι αξιοπρόσεκτο ότι ο Στρίντμπεργκ διεξάγει αυτή τη διαδικασία εν είδει πολυφωνικής μυθολογικής επεξεργασίας. Ο άγνωστος εμφανίζεται με εναλλασσόμενη μυθική μορφή, ως Αδάμ, ως Ιακώβ, που παλεύει με τον Θεό, ως ο Περικλαινώμενος Ιουδαίος του μύθου του Αχασβερού, ως Ιάβ, ως Ιωνάς, ως Κάλν, ως Εωσφόρος, ως Σάυλος-Παύλος, ως Χριστός, ως Ανείας στη διαδρομή του προς τον Άδη, ως Προμηθέας, ως Ηρακλής. Έτσι, η διαδικασία της εύρεσης του εαυτού από την οποία περνά ο άγνωστος δεν παρουσιάζεται τόσο ως θεραπεία κάποιου ψυχικά ασθενούς, κάποιου «νευρωτικού» κατά τη μετάβαση από τον 19ο στον 20ό αιώνα όσο ως αρχετυπική διαδικασία, η οποία βρίσκει το έδαφος και το θεμέλιό της στην καθολική *conditio humana* ως συλλογικό αυθενήτο, κάτι που παραπέμπει περισσότερο στον Πουγκκ παρά στον Φρόντ.

Άνθρωποι εντελώς συνθηθισμένοι «όπως και όλοι οι άλλοι...»

«Όταν πεθαίνει κάποιος διάσημος αστρονόμος ή πολιτικός, τυπώνουν μια νεκρολογία πέντε ίσως αράδων, αλλά αρκεί να πεθάνει ένας ηθοποιός ή ένας λογοτέχνης και τότε βροντοχτυπούν νεκρολογίες δύο στηλών, και μάλιστα με μαύρο περιθώριο στην πρώτη σελίδα». Αυτή η καταχώρηση στο ημερολόγιο του Τσέχωφ, το οποίο κρατούσε ο ίδιος πριν και κατά τη διάρκεια της εργασίας του πάνω στην κομωδία του *Ο γλάρος*, παρουσιάζει με περισσή ειρωνεία τη γενική κοινωνική κατάσταση από την οποία λαμβάνει αφετηρία ο Τσέχωφ στο καλλιτεχνικό του δρόμο. Η κοινή γνώμη θεωρούσε τους ηθοποιούς και τους λογοτέχνες ως επιτομή και πρότυπα μεγάλης προσωπικότητας. Στην ιδέα της μεγάλης προσωπικότητας συμπεριλαμβανόταν η εξέχουσα σημασία και, με αυτή την έννοια, ο ανεπιάνδητος χαρακτήρας της. Όταν ο Τσέχωφ βάζει στον *Γλάρο* ηθοποιούς και λογοτέχνες να εμφανίζονται ανά ζεύγη, μοιάζει ότι αυτό είναι κακόβουλο και χλευαστικό σχόλιο για την αντίληψη που εκπροσωπούσε η κοινή γνώμη.

Ο Τσέχωφ τοποθετεί δίπλα σε δύο έμπειρους στο επάγγελμά τους, στη φτασμένη ηθοποιό Αρκαντίνα και τον κάπως νεότερο εραστή της, τον περιφημο

ποητή Τριγκόριν, δύο αρχαίρους, τον γιο της Αρκαντίνα, τον Τρένλεφ, ο οποίος μόλις ολοκλήρωσε το πρώτο θεατρικό του έργο, και τη νεότερη μαθητευόμενη ηθοποιό Νίνα Ίσαρέτσανγια, η οποία κάνει ντεμπούτο σε μια διωτική παράσταση του έργου του. Με βάση το παράδειγμα αυτών των τεσσάρων διαφορετικών «καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων» μπορεί να δοκιμαστεί η βασιμότητα και η νομιμοποίηση της κοινής γνώμης.

Στην κομωδία, η αντίληψη του καλλιτέχνη ως μεγάλης προσωπικότητας, που τρέφει και προπαγανδίζει η κοινή γνώμη, εκπροσωπείται και διατυπώνεται ρητά και σοβρά μόνο από τη νεότερη των τεσσάρων, τη Νίνα, ήδη προτού αυτή αρχίσει την καριέρα της. Για τη Νίνα η εικόνα του καλλιτέχνη που αντέτυξε ο ρομαντισμός είναι δεσμευτική. Έτσι, είναι πεπεισμένη ότι ένας διάσημος, επιτυχημένος συγγραφέας όπως ο Τριγκόριν δεν μπορεί παρά να είναι «στουδαίος και υπέροχος» και ότι η ζωή του δεν μπορεί να συγκριθεί με εκείνη των συνθηθισμένων ανθρώπων.

Ο κήπος των ανθρώπων είναι διαφορετικός. Οί μιν σέρνονν με κόπο και με το ζόρι τη βαρετή, αφανή ζωή τους, ο ένας είναι ίδιος με τον άλλον, όλοι είναι δυστυχείς στους δε, όπως για παράδειγμα σ' εσάς –και είστε ένας στο εκατομμύριο– αναλογεί μια ζωή ενδιαφέρουσα και αστραφτερή, γεμάτη σημασία. [...] Εσείς είστε ευτυχημένος (Πρόση Β').

Ενώ το πλήθος πρέπει να συμβιβαστεί με μια ζωή χαμένη, χωρίς πραγματώση, χωρίς κορυφώσεις και λάμψη, μόνο ο καλλιτέχνης επιτυγχάνει την τελεία αυτοπραγμάτωση. Είναι ένας εκλεκτός που, ως μοναδικός, διαθέτει δικαίωμα σε μια δημιουργική και άρα ευτυχημένη ζωή. Για τη Νίνα, η ευτέλης καθημερινότητα δυσκολά μπορεί να συμβιβαστεί με αυτή τη ρομαντική αντίληψη για τον καλλιτέχνη.

Είναι πολύ παράξενο να παρακολουθείς μια διάσημη ηθοποιό να κλάει, και μάλιστα από μια τόσο γέλοια αφορμή! Και δεν είναι παράξενο να φερνεί όλη μέρα και να χαιρέται που έχει πιάσει δύο ψαράκια του γλυκού νερού ένας διάσημος συγγραφέας, ένας αγαπημένος του κοινού, που όλες οι εφημερίδες γράφουν γι' αυτόν, που η εικόνα του πουλάει παντού, που μεταπαράγεται σε ένες γλώσσες. Σκεφτόμουν πάντοτε ότι οι διάσημοι άνθρωποι είναι περιήφανοι, απρόοιτοι, ότι περιφρονούν την πλάση μάδα και με τη φήμη τους, με τη λάμψη του ονύχιατός τους εκδίδονται όσους εκτιμούν περισσότερο από οτιδήποτε άλλο την καταγωγή και τα πλούτη. Αλλά να που κλάινε, παίζουν χαρτιά, γελάνε και θυμούνουν όπως και όλοι οι άλλοι [...] (Πρόση Β').

Δεν μπορεί να παραβλέψει, λοιπόν, κανείς ότι οι δύο επιτυχημένοι καλλιτέχνες, ο Τριγκόριν και η Αρκαντίνα, περνούν όντως, «όπως και όλοι οι άλλοι»,

Από την άποψη αυτή η ζωή του Τριγκόριν δεν διαφέρει ουσιαστικά από τη ζωή των άλλων, για παράδειγμα του Σορίν· ό,τι ονειρεύτηκαν κι οι δύο τους δεν μπόρεσε να πραγματοποιηθεί. Η καρφέρα δεν τους άφησε χρόνο για τη ζωή, για τον μεγάλο έρωτα. Συγγραφέας ή πραγματικός κρατικός σύμβουλος δεν έχει εν προκειμένω διαφορά· και στους δύο η ζωή μοιάζει να μην προσφέρει ούτε εκπλήρωση ούτε ικανοποίηση. Η Αρκαντίνα φαίνεται να είναι απόλυτα ευχαριστημένη από τον εαυτό της και τη ζωή της. Τουλάχιστον δεν παύει να λέει πόσο την «επενέμησαν», πόσο την «αποθέωσαν» (Πράξη Δ'). Χάρη στην τέχνη της απολαμβάνει μεγάλης αυτοπεποίθησης, η οποία πάντως δεν μπορεί εύκολα να διακριθεί από έναν σχεδόν νοσηρό εγωισμό:

Μονάχα αυτή μπορεί κανείς να εγκωμιάσει, μόνο γι' αυτήν μπορεί κανείς να γράψει, να φωνάξει, να ενθουσιαστεί για το ξεχωριστό της παίξιμο στην *Κορλιά με τις καμπίλιες* ή στον *Λιγγο της ζωής*, αλλά επειδή εδώ στην επαρχία δεν υπάρχει αυτό το ναρκωτικό, βαριέται και θυμώνει, και όλοι εμείς είμαστε εχθροί της, όλοι μας φταιμε γι' αυτό. Εκτός αυτού είναι δεισιδαίμων, φοβάται τα τρία κεριά, τον αριθμό δεκατρία. Είναι φιλοχρήμητη. Στη Οδησό έχει ερβολομητά χιλιάδες στην τράπεζα· το ξέρω με βεβαιότητα. Για παρακάλεσε την όμως να σου δανείσει κάτι, κι ευθύς θα αρχίσει να κλαίγεται (Πρόσκληρ. Πράξη Α').

Η αντιφατική συμπεριφορά της Αρκαντίνα οφείλεται στον βαθύ φόβο της για τα γηρατειά και τον θάνατο: «Και έκανα κανόνα της ζωής μου να μην κοιτάζω το μέλλον. Δεν σκέφτομαι ποτέ τα γεράματα, ούτε τον θάνατο» (Πράξη Β'). Η ηθολογία αποτελεί γι' αυτήν ένα αποτελεσματικό μέσο απόωθησης αυτού του φόβου. Όταν στη σκηνή «παίζει ακόμη μια δεκαπεντάχρονη» (Πράξη Β') και το κοινό και η κριτική την εγκωμιάζουν και την αποθεώνουν γι' αυτό το επίτευγμά της, νιώθει ότι επιβεβαιώνεται η αιώνια νεότητά της, νιώθει ότι βρίσκεται εντελώς μέσα στη ζωή. Έτσι, όντως χρειάζεται το θέατρο ως «ναρκωτικό», το οποίο όχι μόνο ανεβάζει την αυτοπεποίθησή της αλλά συνάμα την ελευθερώνει κι από τον φόβο των γηρατειών και του θανάτου. Αυτός ο φόβος διέπει και την προσωπική της ζωή. Κάνει την Αρκαντίνα να είναι άδικη απέναντι στον γιο της, καθώς αισθάνεται ότι εκείνος την κατηγορεί ως εκπρόσωπο μιας παλιάς, παρωχημένης γενιάς καλλιτεχνών και τη θίγει στο κέντρο της ζωής της.

Ήθελε να μας δασκαλέψει πώς να γράφουμε και πώς να παίξουμε. Αρχίζει όμως να γίνεται βαρετό. Αυτές οι διαρκείς επιθέσεις εναντίον μου, αυτές οι προκλήσεις, πεπεισμένοι ότι θέλετε, δεν πρέπει να σου σπάνε τα νεύρα! Είναι ένα ιδιότροπο και φιλόδοξο μικρό αγόρι. [...] Όλα αυτά υποτίθεται πως είναι νέες φόρμες, μια νέα εποχή της τέχνης. [...] Ας γράφει όπως θέλει και όπως μπορεί, εμένα όμως να με αφήσει ήσυχη! (Πράξη Α')

ένα μεγάλο μέρος της ζωής τους με ευτελείς δραστηριότητες, όπως το «ψάρεμα» και τα «χαρτιά». Επιπλέον, μοιάζει αμφίβολο αν οι χαρακτηρισμοί «πουδαίος», «πέρσοι», «αστραφτερός» και «ευτυχημένος» μπορούν να βρουν εφαρμογή στη ζωή τους.

Ο Τριγκόριν παραπονιέται ότι δεν βρίσκει «ησυχία» με τον εαυτό του, διότι πρέπει να γράφει αδιάκοπα, ότι «κατασπαράσσει την ίδια του τη ζωή». Επίσης, δεν του «αρέσει» ο εαυτός του ως συγγραφέας. Και τούτο για δύο κυρίως λόγους. Αφενός, γνωρίζει ότι είναι «πρωκισμένος», όχι όμως και «κανένας Τολστόι», ότι είναι μεν καλός συγγραφέας, αλλά γράφει χειρότερα «από τον Τουρκένιεφ». Υποφέρει από την ίδια του τη μετριότητα. Αφετέρου, νοιώθει ότι η μόνη του ικανότητα είναι να περιγράφει τη φύση και φοβάται ότι δεν ανταποκρίνεται σε υψηλότερες αξιώσεις της τέχνης:

Μα δεν είμαι μόνο ζωγράφος τοπίων, είμαι και πολιτης του κράτους, αγαπώ την πατρίδα μου, τον λαό μου, αισθάνομαι ότι αν είμαι συγγραφέας, έχω και την υποχρέωση να μιλήσω για τον λαό, για τα βέσανά του, για το μέλλον του, για την επιστήμη για τα ανθρωπιά δικαιώματα κ.λπ. κ.λπ., και πράγματι μιλώ για όλα, βιάζομαι, με διώχνουν από παντού, θυμώνουν μαζί μου, τρέχω από το ένα μέρος στο άλλο, σαν την αλεπού που την κυνηγούν οι σκύλοι, βλέπω τη ζωή και την επιστήμη να προοδεύουν, να προοδεύουν ενώ εγώ μένω πίσω, μένω πίσω, σαν τον χωρικό που έχασε το πρένο, και στο τέλος νιώθω ότι πράγματι μόνο τοπία μπορώ να περιγράψω, σε όλα τα υπόλοιπα είμαι λάθος, λάθος μέχρι το μεδούλι (Πράξη Β').

Βεβαίως, δεν μπορεί να γίνει λόγος για αυτοπραγμάτωση του Τριγκόριν στην τέχνη του, αν εξαίρεσει κανείς μια ορισμένη αυτοικανοποίηση που προσφέρει η πράξη της συγγραφής, την οποία ο ίδιος αισθάνεται ως «ευχάριστη».

Με την προσωπική ζωή του Τριγκόριν τα πράγματα δεν είναι καλύτερα. Ζει μαζί με την Αρκαντίνα, δίχως να την αγαπά, δίχως να νοιώθει ότι εκείνη τον καταλαβαίνει· ωστόσο, ο ίδιος δεν αποδεσμεύεται: «Δεν έχω δική μου βούληση. [...] Ποτέ δεν είχα δική μου βούληση. [...] Οκνηρός, αδύναμος, πάντοτε υπάκουος – πώς να αρέσει αυτό σε μια γυναίκα;» (Πράξη Γ'). Και μεν ερωτεύεται τη Νίνα, για ένα διάστημα μάλιστα πηγαίνει να ζήσει μαζί της, χωρίς ωστόσο να αισθάνεται πραγματικά αγάπη για εκείνη και χωρίς να μπορεί να δει στο πρόσωπό της και τη ζωή της κάτι άλλο από «ένα θέμα για ένα μικρό διήγημα». Ούτε στον έρωτα ούτε στην τέχνη βρίσκει ο Τριγκόριν την «ευτυχία» της αυτοπραγμάτωσης. Έτσι ονειρεύεται μια άλλη ζωή, την αληθινή, στην οποία θα μπορούσε να καταστείλει το «πάθος» του με το γράψιμο και «δεν θα έκανε πια τίποτε άλλο εκτός από το να ψαρεύει» (Πράξη Δ').

Ο φόβος βρίσκεται όμως και στη βάση της σχέσης της Αρκαντίνα με τον Τριγκόρνι!

Είμαι τόσο γριά και τόσο άσχημη ώστε να μιλά κανείς χωρίς ντροπή μπροστά μου για άλλες γυναίκες; (Τον συγκιμάζει και τον φοβάει. Ω, έχει τραβηθεί! Είμαι όμορφος, είσαι υπέροχος. [...]) Είσαι η τελευταία σελίδα της ζωής μου! (Πέφτει στα γόνατά) Η χαρά μου, η τρεπφάνια, η μακαριότητά μου [...]. Μου ανήκεις, μου ανήκεις [...]. Αυτό το μέτωπο ανήκει σ' εμένα, αυτά τα μάτια ανήκουν σ' εμένα, αυτά τα υπέρροχα μετώπια μαλλιά ανήκουν σ' εμένα [...]. Μου ανήκεις ολόκληρος (3η πράξη).

Η Αρκαντίνα δεν κατορθώνει να αυτοπραγματωθεί ούτε στην τέχνη της ούτε στην προσωπική της ζωή. Όλες οι πράξεις της υπαγορεύονται από τον φόβο των γηρατειών και του θανάτου. Ο φόβος αυτός την εμπνέει να δώσει νόημα στην τέχνη της και να δει τους συνανθρώπους της ως αυτόνομα άτομα και όχι ως αναφερόμενα σ' εκείνη. Έτσι, η ζωή της δεν είναι λιγότερο άθλια και κενή από εκείνη της εντελώς συνηθισμένης Πωλίνιας, η οποία ταλαιπωρεί τον άνδρα της με τις φροντίδες της, τη φήλεια και τις κτητικές της αξιώσεις, και θέλει να τον έχει οριστικά και αποκλειστικά δικό της, γνωρίζοντας ότι «ο χρόνος μας περνάει» (Πράξη Β').

Ο επιτυχημένοι και διάσημοι καλλιτέχνες Αρκαντίνα και Τριγκόρνι δεν αντιστοιχούν με κανέναν τρόπο στο ιδεώδες της μεγάλης προσωπικότητας. Περνούν τη ζωή τους εξίσου «άσχημα και βαρετά» (ο Τσέχωφ στον Λιχόνωφ) «όπως και όλοι οι άλλοι». Πάντως, ούτε οι εκπρόσωποι της επόμενης γενιάς καλλιτεχνών έχουν κάτι κοινό με την εικόνα της μεγάλης προσωπικότητας, όπως την είχε σχεδιάσει ο 19ος αιώνας. Ο Τρέπλεφ ξεκινά βεβαίως τη συγγραφική του σταδιοδρομία με μια «προμηθεική» διαμαρτυρία εναντίον των «ιερέων της ιερής τέχνης», θέλει να γράψει επειδή «χρειάζομαστε νέες φόρμες». «Χρειάζομαστε νέες φόρμες, και αν δεν υπάρξουν, τότε δεν χρειάζομαστε απολύτως τίποτα». Διότι μόνο με νέες φόρμες είναι δυνατόν «να παρουσιάσουμε τη ζωή, όχι όπως είναι και όχι όπως θα όφειλε να είναι, αλλά όπως εμφανίζεται σε ένα όνειρο» (Πράξη Α'). Ο Τρέπλεφ έχει προφανώς τη φιλοδοξία να φέρει μια επανάσταση στην τέχνη και να βάλει στη θέση της ρεαλιστικής τέχνης μια επανώνουρα, η οποία δεν θα είναι προσανατολισμένη στην πραγματική ζωή αλλά στο όνειρο. Δυσόμοια, δεν κατορθώνει να μεταφράσει στα έργα του τις ιδέες του για την τέχνη. Μέχρι το τέλος πλανιέται στο «χάος των ονείρων και των εικόνων, χωρίς να ξέρει σε τι και από ποιον χρειάζεται» (Πράξη Δ'). Δεν είναι ικανός να θέσει έναν συγκεκριμένο στόχο, και έτσι δεν βρίσκει ούτε τις «νέες φόρμες» με τις οποίες αυτός ο στόχος θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί: «Ναι, κα-

ταίηλω όλο και περισσότερο στην πεποίθηση ότι το ζήτημα δεν είναι οι νέες και οι παλιές φόρμες αλλά απλά ο άνθρωπος να γράψει χωρίς να σκέφτεται οποιδήποτε φόρμα, να γράψει διότι αυτό πηγάει ελεύθερα από την ψυχή του» (Πράξη Δ'). Αν και ο Τρέπλεφ έγινε συγγραφέας με την έννοια που δίνει στον όρο η κοινωνία, διότι τυνάγει τα έργα του και πληρώνεται για τις δημοσιεύσεις του, ως καλλιτέχνης έχει αποτύχει.

Και σαν να μην έφτανε αυτό, ακόμη και η προσωπική του ζωή παίρνει τη μορφή πραγματικής καταστροφής. Ο Τρέπλεφ είναι ανίκανος να απαλλαγεί έναντι της μητέρας του από τον ρόλο του μικρού αγοριού που προσπαθεί με πεισιματία ή με τρυφερότητα να κερδίσει την προσοχή και την αγάπη της. Μέχρι το τέλος δεν θα μπορέσει να απελευθερωθεί από τον οιδιπόδειο δεσμό του, στον οποίο παραπέμπει, ήδη από την πρώτη πράξη, με κάθε δυνατή σαφήνεια το παράθεμα από τον Άμλετ. Ακόμη και οι τελευταίες σκέψεις του πριν την αυτοκτονία αφορούν στην μητέρα του: «Θα ήταν άσχημο αν κάποιος την έβλεπε στον κήφο και έπρετα το έλεγε στη μαμά. Αυτό θα μπορούσε να θυμώσει τη μαμά [...].».

Ο Τρέπλεφ μεταβιβάζει αυτή την παιδική εξάρτηση από το αντικείμενο της αγάπης και στη Νίνα: «Δεν μπορώ να ζήσω χωρίς αυτήν» (Πράξη Α'). Εκτός από αυτήν την αγάπη δεν μπορεί να δώσει νόημα στη ζωή του:

Δεν μπορώ να κάνω αλλιώς, είμαι αναγκασμένος να την αγαπάω. Από τότε που την έχασα και άρχισα να εκδιώδα, η ζωή μου είναι αφορητή υποφώρα [...]. Εαφ' όσον μου είχαν αφτήσει τα νιάτα μου, νιώθω σαν να έχω ζήσει στον κόρσο αυτόν ενενήντα χρόνια. Τη φωνάω, φιλώ τη γη που πάτησε: όπου κι αν κοιτάω, παντού βλέπω το πρόσωπό της, αυτό το χαρτωμένο χαμόγελο που ήταν το φως μου στα καλύτερα χρόνια της ζωής μου. [...]. Είμαι μόνος, κανείς δεν με έσταλνει με τη συντροφιά του, κρυώνω σαν να είμαι σε μια φούρα στο υπόγειο, και ό,τι κι αν γράφω τα πάντα είναι στεγνά, σκληρά, ζοφερά. Μείνετε εδώ, Νίνα, σας εκλιπαρώ, ή αφήστε με να ταξιδέψω μαζί σας! (Πράξη Δ')

Καθώς ο Τρέπλεφ δεν μπορεί να αυτοπραγματωθεί ούτε στην τέχνη ούτε στη ζωή, δεν βλέπει άλλη διέξοδο από τη σταταλημένη του ζωή εκτός από την αυτοκτονία. Όμως, ο τρόπος με τον οποίο δραστηριείται από την πραγματικότητα δεν αξίζει μεγαλύτερο σεβασμό από εκείνον που εφαρμόζει η Μάισα, η οποία πνίγει στο ποτό «τη θλίψη για τη ζωή της» (Πράξη Α'), για τον άτυχο ερωτά της για τον Τρέπλεφ. Η αυτοκτονία και ο αλκοολισμός μαρτυρούν κατά εντελώς παρόμοιο τρόπο την ανικανότητα του ατόμου να αντιμετωπίσει και να φέρει σε πέρας αυτή τη ζωή όπως είναι. Ούτε και το συγγραφικό τάλαντο του Τρέπλεφ στάθηκε ικανό να τον βοηθήσει.

Κατά έναν τρόπο οι αρετηριακές συνθήκες για τη Νίνα μοιάζουν πολύ με εκείνες του Τρέπλεφ ή και της Μάσα. Η Νίνα υποφέρει κι αυτή μέχρι το τέλος από έναν άτυχο έρωτα: «Αν δείτε τον Τρινκόριν, μην του πείτε τίποτε... τον αγαπώ. Τον αγαπώ μάλιστα πιο πολύ απ' ό,τι πριν... [...] τον αγαπώ, τον αγαπώ με πάθος, τον αγαπώ μέχρι απελπισίας» (Πράξη Δ'). Όπως και ο Τρέπλεφ, έτσι κι εκείνη βασανιζόταν στην αρχή της καριέρας της από αμφιβολίες για το ταλέντο της, για τα καλλιτεχνικά της μέσα: «[...] έπαιξα χωρίς αίσθημα και μυαλό. [...] Δεν ήξερα τι να κάνω τα χέρια μου, δεν μπορούσα να σταθώ στη σκηνή, δεν μπορούσα να ελεγχώ τη φωνή μου. Δεν μπορείτε να καταλάβετε πώς είναι να νιώθει κανείς ότι παίζει απείθεια». Στο μεταξύ, βεβαίως, η Νίνα έμαθε να αξιολογεί τα μέσα της («είμαι σωστή ηθοποιός, παίζω με απόλαυση, με ενθουσιασμό, σαν μαγεμένη πάνω στη σκηνή και αισθάνομαι υπέροχα»), ωστόσο απέχει πολύ ακόμη από το να είναι «μια μεγάλη ηθοποιός». Ούτε και στο εγγύς μέλλον θα μπορέσει να εξασφαλίσει κάποια συνεργασία, παρά μόνο σε εποχιακά θέατρα ή στην επαρχία. Όμως, παρ' όλο που για τη Νίνα «η ζωή είναι σκληρή» (Πράξη Δ'), η ίδια την έχει αντιμετωπίσει και κατάφερε να της δώσει νόημα μέσω του επαγγέλματός της:

Τώρα ξέρω, τώρα καταλαβαίνω Κώστια, ότι για τη δουλειά μας – είτε παίζουμε θέατρο είτε γράφουμε – το βασικό δεν είναι η φήμη, δεν είναι η λάμψη, όχι, δεν είναι αυτό που είχα ονειρευτεί, αλλά το να μπορείς να πάσεις. Σήκωνε τον σταυρό σου και πίστευε. Εγώ πιστεύω και πλέον δεν πονώ τόσο, και όταν σκέφτομαι το επάγγελμά μου, δεν φοβόμαι πλέον τη ζωή (Πράξη Δ').

Η αντίληψη ότι ο καλλιτέχνης διαθέτει μεγάλη προσωπικότητα διαφεύγει διαίτερα από τον απάγον. Σημαντική δεν είναι η αντίθεση μεταξύ των καλλιτεχνών και «όλων των άλλων», αλλά η διαφορά μεταξύ των ανθρώπων που περνούν την ζωή τους «άσχημα και βαρετά» και εκείνων που μπορούν να θέσουν έναν στόχο στη ζωή τους και να της αποσπάσουν κάποιο νόημα, είτε αυτοί είναι καλλιτέχνες, όπως η Νίνα, είτε εκπρόσωποι αστικών επαγγελμάτων, όπως ο Ντορν, ο οποίος είναι κατά βάση ικανοποιημένος από τη ζωή του, διότι την έζησε «γεμάτη εναλλαγές και γούστο» και μπορεί να ανασκοπεί με υπερφάνεια και ικανοποίηση την επαγγελματική του σταδιοδρομία: «Πριν δέκα, δεκαπέντε χρόνια [...] ήμουν σ' όλη την επαρχία ο μόνος καθώς πρέπει μαιευτήρας» (Πράξη Α'). Η ιδέα της μεγάλης προσωπικότητας αποκαλύπτεται ότι είναι απλή μυθοπλασία: υπάρχουν μόνο «εντελώς συντησμένοι άνθρωποι». Οι πραγματικά ουσιαστικές διαφορές μεταξύ τους προκύπτουν μόνο από τον τρόπο που διάγουν τη ζωή τους. Εν προκειμένω, η διαφορετικές αρετηριακές συνθή-

κες παίζουν υποδεέστερο ρόλο. Σε κάθε περίπτωση, το τι θα κάνει ένα άτομο με τη ζωή του και το αν θα αυτοπραγματοωθεί εξαρτάται αποκλειστικά και μόνο από τον ίδιο. Όταν, λοιπόν, σταταλάται η ζωή του, όταν αποτυγχάνει η αυτοπραγμάτωσή του, τότε αυτό δεν φανερώνει την τραγωδία μιας «μυστηριώδους» μεγάλης προσωπικότητας (Πράξη Δ'). πρόκειται μάλλον για την καθημερινή κωμωδία εντελώς συντησμένων ανθρώπων.

Η εποχή της μεγάλης προσωπικότητας έχει παρέλθει οριστικά. Μετά τον Τσέχωφ ο «θάνατος της τραγωδίας» (Τζωρτζ Στάνερ) δεν μπορεί πλέον να ανακληθεί. Το θέατρο του 20ού αιώνα θα ανήκει στους εντελώς συντησμένους ανθρώπους και στις καθημερινές τους κωμωδίες.

Ολοκλήρωση και τέλος του αστικού θεάτρου της ψευδαίσθησης

Προς μεγάλη ενόχληση του Τσέχωφ ο Στανισλάβσκι σκηνοθέτησε αυτές τις κωμωδίες των εντελώς συντησμένων ανθρώπων ως τραγωδίες, όπου το κοινό ξεσπούσε σε δάκρυα. Η σκηνοθεσία αντέστρεφε την επιδιωκόμενη επίδραση. Έτσι, η κριτική του Τσέχωφ είναι απολύτως κατανοητή. Από την άλλη, δεν θα πρέπει να παραβλέπεται κανείς ότι η σκηνική επιτυχία των έργων του Τσέχωφ όσο ακόμη ζούσε ο συγγραφέας τους οφείλεται προπάντων στον Στανισλάβσκι. Ενώ ο Γλάρος αποδοκιμάστηκε με σφυρίγματα στην προεμιέρα του στην Αγία Πετρούπολη (17 Οκτωβρίου 1896), στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας (17 Δεκεμβρίου 1898) μπόρεσε να πανηγυρίσει μια θριαμβευτική, μάλιστα, επιτυχία. Είναι μόνο εν μέρει εύλογο να εξηγηθεί η επιτυχία αυτή αποκλειστικά και μόνο στη βάση της παρερμηνείας του έργου λόγω της σκηνοθεσίας. Εξίσου συνέβαλε και η ιδιαίτερη υποκριτική τέχνη την οποία είχε αναπτύξει ο Στανισλάβσκι και την οποία εφάρμοζε στις σκηνοθεσίες του. Διότι η συγκεκριμένη υποκριτική τέχνη ήταν ιδιαίτερος κατάλληλη για την παρουσίαση της ατομικότητας των προσώπων του έργου, όπως αυτή πραγματοποιείται με τη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών εκ μέρους του Τσέχωφ.

Το λεγόμενο «σύστημα» της υποκριτικής τέχνης, το οποίο ο Στανισλάβσκι ανέπτυξε σε μια διάρκεια δεκαετιών και το κατέθεσε ως προς τα σημαντικά ουσιαστικά του στοιχεία προπάντων στα έργα *Η διαμόρφωση του ηθοποιού* και *Πλάθοντας ένα ρόλο*, θέτει στο επίκεντρο την έννοια του ατόμου: «Δεν υπάρχει άνθρωπος πάνω στη γη που να μην έχει τον δικό του ατομικό χαρακτήρα. Ο ηθοποιός που δεν μπορεί – ακόμη και στον πιο μικρό ρόλο – να μεταδώσει έναν

χαρακτήρα, είναι φτωχός και βαρετός ηθοποιός»,¹⁷ Συνεπώς, για τον Στανισλάφσκι η αποστολή του ηθοποιού συνίσταται στην παρουσίαση των χαρακτήρων των μορφών των ρόλων στην ατομικότητά τους. Ο Στανισλάφσκι το αποσαφηνίζει με το εξής παράδειγμα:

Μπορεί κανείς χωρίς πρόβλημα να ανεβάσει στη σκηνή με τρόπο «γενικό» χαρακτηριστικές μορφές, για παράδειγμα τον έμπορο, τον στρατιωτικό, τον αριστοκράτη, τον χωρικό κ.ο.κ. Εξάλλου, αρκεί μια επιφανειακή παρατήρηση για να αναγνωρίσει κανείς συγκεκριμένα ορθόδοξα ή γνωρίσματα της συμπεριφοράς, ματιές και συνηθειές που είναι τυπικές για τα μεμονωμένα στρώματα στα οποία κατατάσσονται κάποτε οι άνθρωποι.

Έτσι, για παράδειγμα, οι στρατιωτικοί έχουν «εν γένει» πολύ ευθυγενή κορμίστα-σιά, παρδαλόνου, αντί να περπατούν όπως οι άλλοι άνθρωποι, στρέφουν τους ώμους, για να ασπράφτουν τα γαλόνια, μιλούν και βρόνταν ηχηρά, για να φαίνονται πιο ωμοί και πιο απρενωτοί κ.ο.κ. [...]

Όλα αυτά είναι στερεότυπα «γενικά» γνωρίσματα, που υποτίθεται ότι παράγουν αυτό που είναι το πιο χαρακτηριστικό [...]. Έτσι «παίζουν» [...] [τους στρατιωτικούς] σε όλα τα θέατρα. Ανήκει στο συμβατικό τελετουργικό της αναπαράστασης. Άλλοι ηθοποιοί, με λιγότερο, προσεκτικότερο χάρισμα παρατηρητικότητας είναι σε θέση να διαλέγουν μια ορισμένη ομάδα από τη ομάδα των επιτόρων, των στρατιωτικών, των αριστοκρατών ή των χωρικών για παράδειγμα, στην περίπτωση των στρατιωτικών διακρίνουν μεταξύ των στρατιωτών και των μελών της φρουράς, μεταξύ των υπέλων, των μελών των ειδικών δυνάμεων και των άλλων στρατιωτών, μεταξύ των αξιωματικών και των στρατηγών. [...]

Ο τρίτος τύπος των υποκριτών χαρακτήρων διαφέρει ακόμη μεγαλύτερη παρατηρητικότητα. Τέτοιον είδους ηθοποιοί είναι ικανοί να διαλέξουν από όλους τους στρατιωτικούς, από όλη την ομάδα των στρατιωτών, έναν κάποιον Ιβάν Ιβάνοβιτς Ιβάνωφ και να του αποδώσουν γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν μόνο αυτόν προσωπικά και δεν επαναλαμβάνονται σε κανέναν άλλον στρατιώτη. Χωρίς αμφιβολία, ο άνθρωπος αυτός είναι επίσης «γενικά» στρατιωτικός, χωρίς αμφιβολία, είναι στρατιώτης, αλλά πέραν αυτών είναι η εντελής συγκεκριμένη προσωπικότητα Ιβάν Ιβάνοβιτς Ιβάνωφ, ή Αλεξάντερ Ιγκνάτιεβιτς Βερσίνιν ή Νικολάι Αβρόβιτς Τούτσενγκινακ ή Βασίλι Βασίλιεβιτς Σολένι κ.ο.κ. (2ος τόμος, σσ. 190-191).

Αν ως αποστολή της υποκριτικής τέχνης προσδιοριστεί η αναπαράσταση ατομικών χαρακτήρων, θα πρέπει πρωτίστως να αποσαφηνιστεί το ερώτημα με ποιον τρόπο μπορεί ο ηθοποιός να εκφράσει τον εκάστοτε ιδιαίτερο τρόπο που έχει ένα πρόσωπο να σκέφτεται, να αισθάνεται, να είναι. Ως απάντηση στο ερώτημα αυτό ο Στανισλάφσκι ανέπτυξε τη θεωρία των «σωματικών πράξεων».

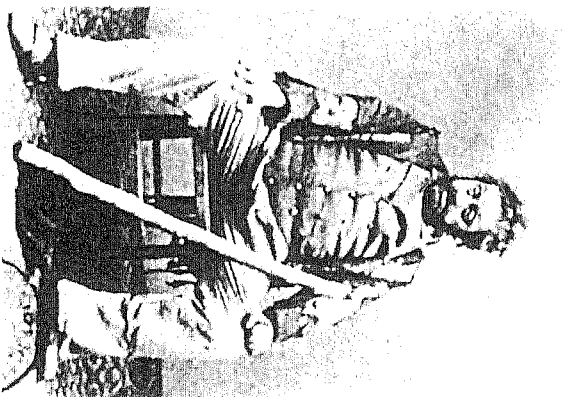
17. Konstantin Stanislavski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, 2. τόμος, Βερολίνο (ΛΑΠ) 1986.



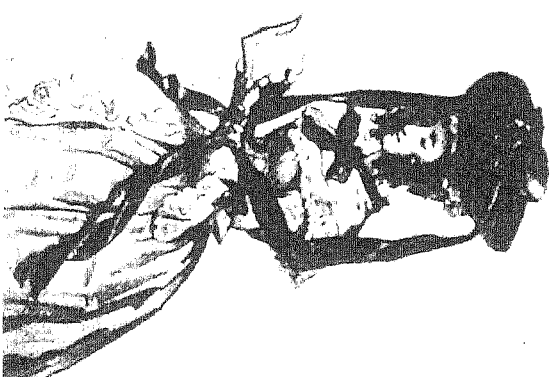
Εικόνα 1: Ο Λούντβιχ Ντέβρητ ως Βασίλιος Αηρ-Βιέννη, Αρχείο Εικόνων, Εθνική Βιβλιοθήκη Αυστρίας.



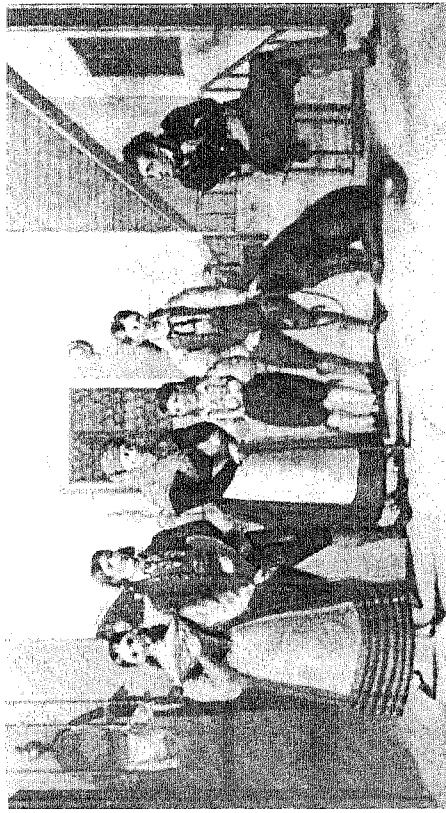
Εικόνα 2: Ο Έντμουντ Κην στον ρόλο του Άλκετ Λονδίνο, Victoria and Albert Museum (πρώτο βόθρο).



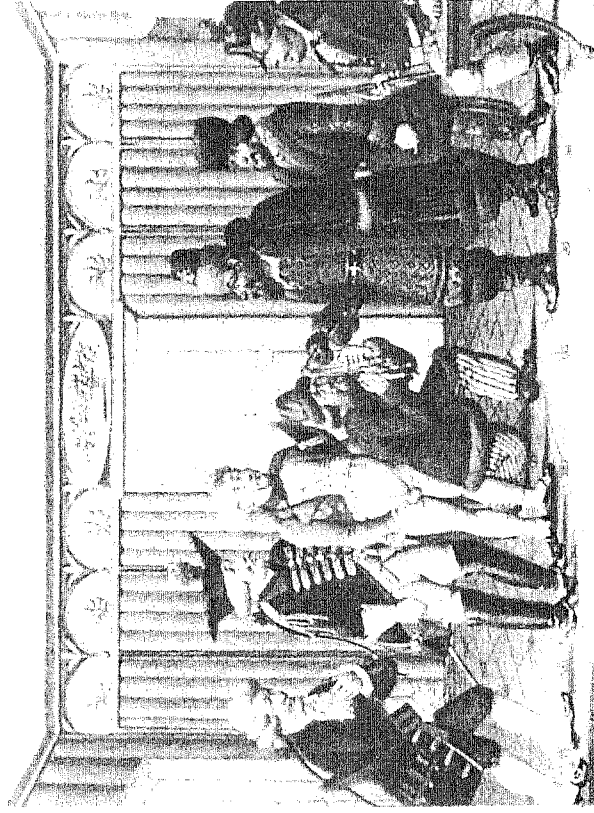
Εικόνα 3: Ο Φρεντερίκ Ασμαίτρ στον ρόλο του Ρομπερ Μακαρά, από το έργο *To πανόγειο της Αντρέ Παριζ*, Bibl. de l'arsenal.



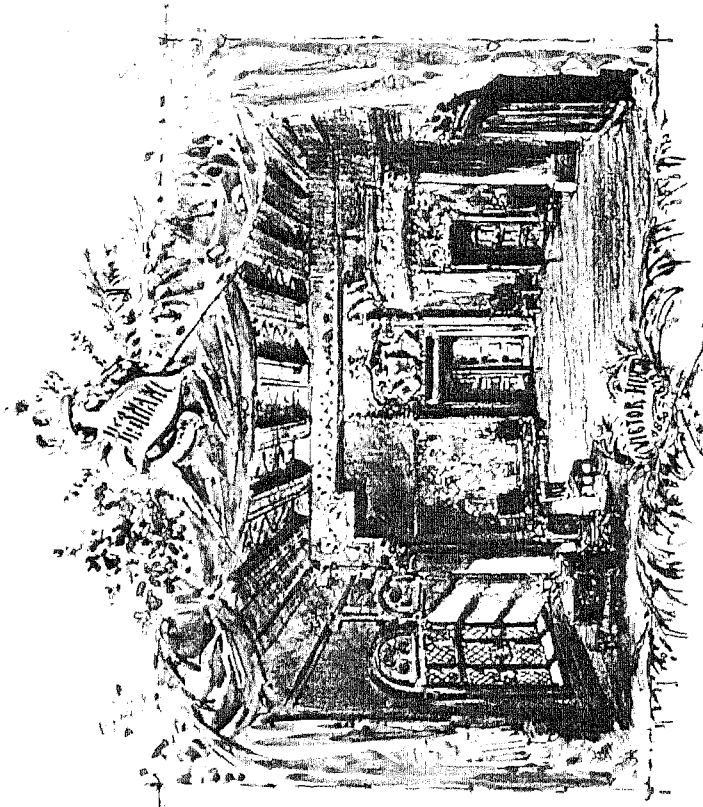
Εικόνα 4: Η Μαρί Ντροβιά ως Κίττυ Μιρέλ στον *Ταίρετρον του ντε Βον Πιολίς*, Comédie Française.



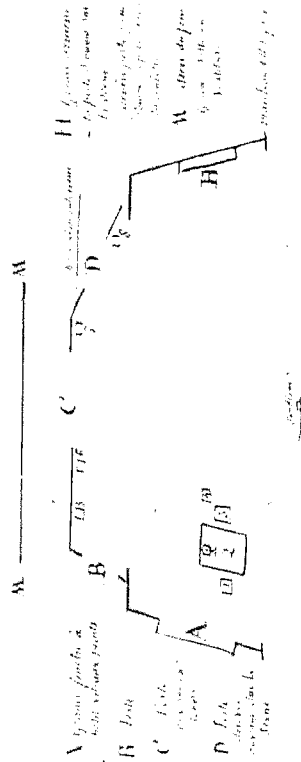
Εικόνα 6: Από την πρεμιέρα του έργου *Βασιλιάς των Αλγεών και μισάνθρωπος* του Ράιμουντ, Βιέννη 1828. Δεξιά ο Ράιμουντ στον ρόλο του κυρίου φον Ράιπτεκοφφ. Ακουαρέλα του Γιόχαν Κρίστιαν Σάιλερ. Από το Wilhelm Deutschmann, *Theatralische Gallerie. Wiener Theater in Aquarellen von Johann Christian Schoeller*, επιμ. Μουσείο Ιστορίας της πόλης της Βιέννης, Hartenberg, Ντόρτμουντ 1980, σ. 45.



Εικόνα 7: Ο Νέστορ ως Έμπερχαντ Ούλτρα (μεταμφιεσμένος σε ρώσο ηγεμόνα), στην πρώτη παράσταση του έργου του *Freiheit in Krähwinkel*, Βιέννη 1848. Ακουαρέλα του Γιόχαν Κρίστιαν Σάιλερ. Από το Deutschmann, *Bilder-Gallerie*, σ. 165.



Ηερνάντι — Acte Premier. *Revue de l'architecture*

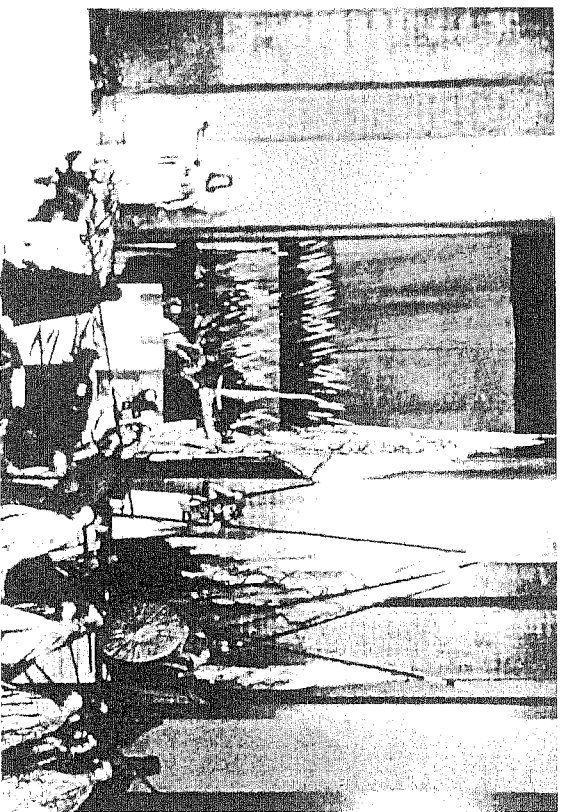


1. *Le plan de la scène*
2. *Le plan de la scène avec les loges des acteurs*
3. *Le plan de la scène avec les loges des acteurs*

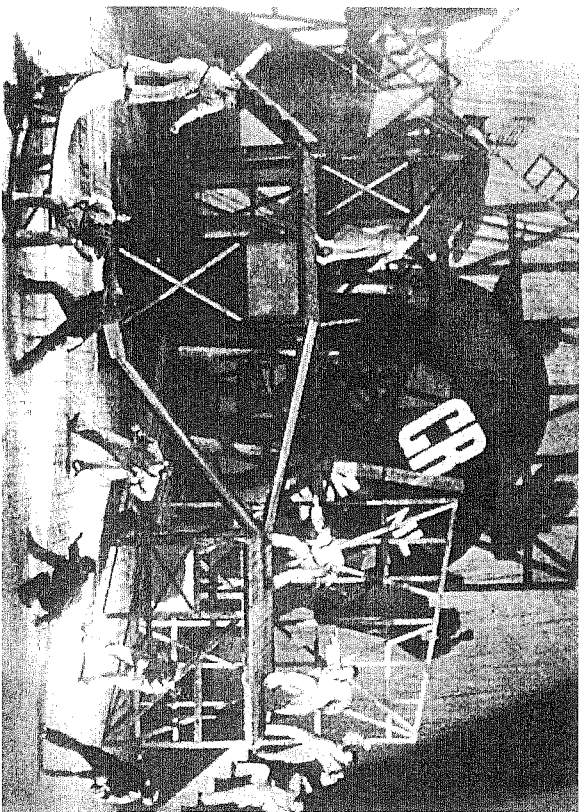
Εικόνα 5: Σχέδιο του Ζ.-Μπ. Λαβόστρ για τον *Ηρνάντι* του Ουγκώ, από το Βιβλίο *σκινοβοσκίας*, Παρίσι, Comédie Française.



Εικόνα 8: Σκηνή από τον *Πάρο* του Τσέχωφ σε σκηνοθεσία Στανισλάβοφ, Θέατρο Τέχνης της Μόσχας (1989), με τον ίδιο στον ρόλο του Τρυκόπου, τον Μέγιστοβιτς ως Ήβραηφ και την Ολγα Κρίντιεφ ως Αρκαντίνα. Από το Siegfried Melching, *Ischakov*, Friedrich, Φάιμπερ 1968, σ. 129.

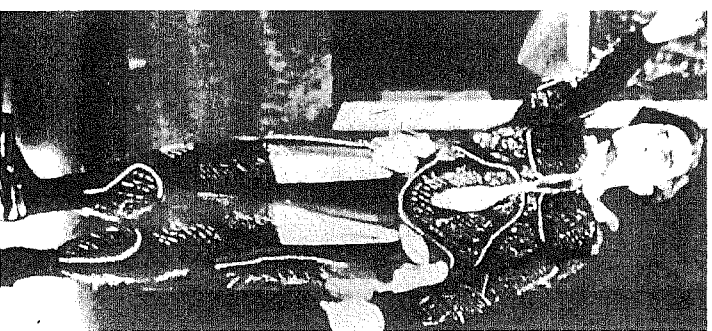


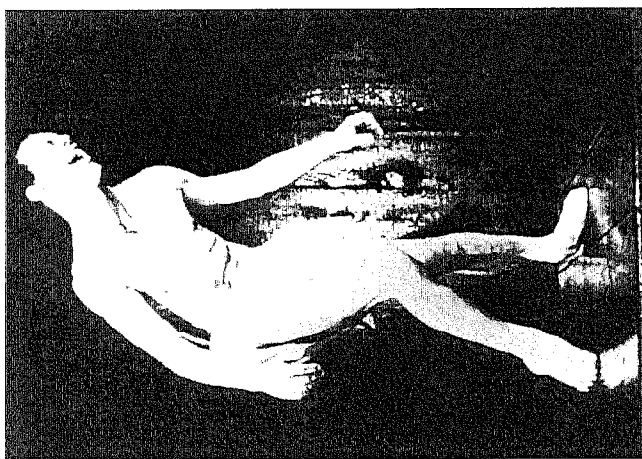
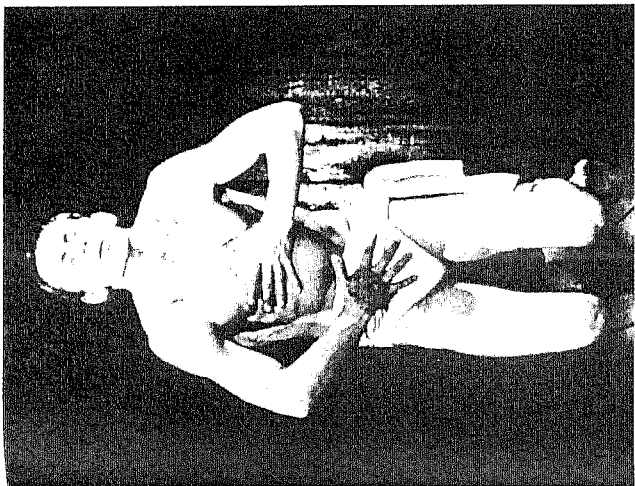
Εικόνα 9: Η τελική σκηνή του *Άμλετ* σε σκηνοθεσία του Κράνκ, Θέατρο Τέχνης της Μόσχας (1910). Μουσείο του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας.



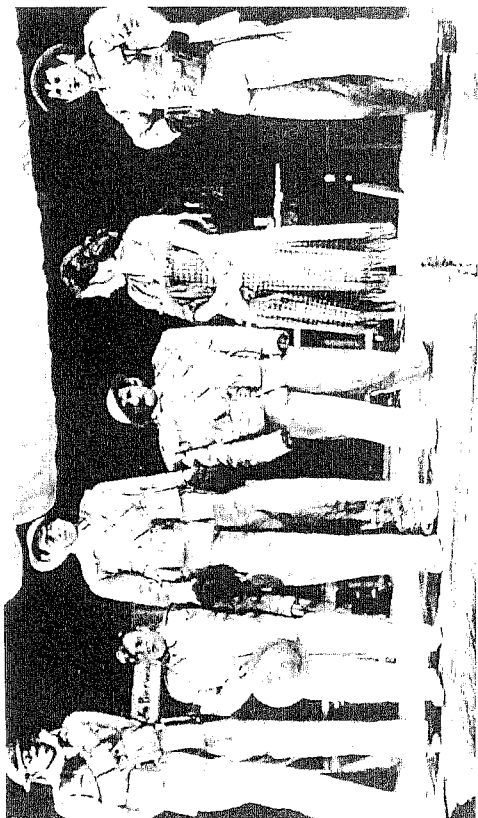
Εικόνα 10: Σκηνή από το *Ένας υπέροχος κερατάς*, σε σκηνοθεσία Μέγιστοβιτς. Μόσχα 1922.

Εικόνα 11: Ο Αντονέν Απρίλ ως Κόλμς Τζέντσι στη σκηνοθεσία του έργου *Οι Τζέντσι* από τον ίδιο. Πάρις 1935. Από το Manfred Brauneck (ed.), *Theater im 20. Jahrhundert*, Rowohlt, Πάινιτερ 1982, σ. 465.





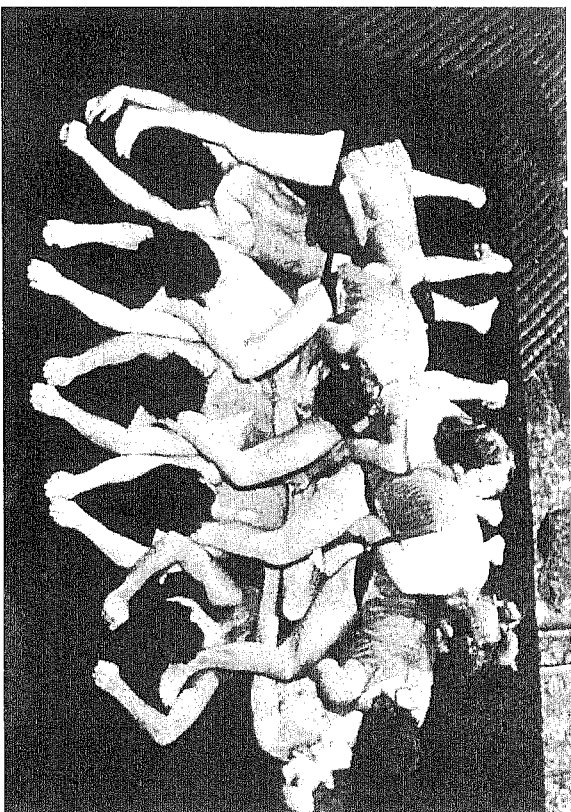
Εικόνες 14, 15: Ο Ρ. Τσίεσλακ υποδίδεται τον Φερνάντο στον *Ακλόνητρο* ηρώγατα του Καλντερόν (Σλόβατσκι, Βρόσλαβ 1965) σε σκηνοθεσία Γκροτόφσκι.



Εικόνα 12: Σκηνή από το έργο *Ο άντρας είναι άντρας*, σε σκηνοθεσία του ίδιου του Μπρεχτ, Staatstheater Berlin (1931), με τον Πέτερ Λόρρε στον ρόλο του Γκάλο Γκέου.

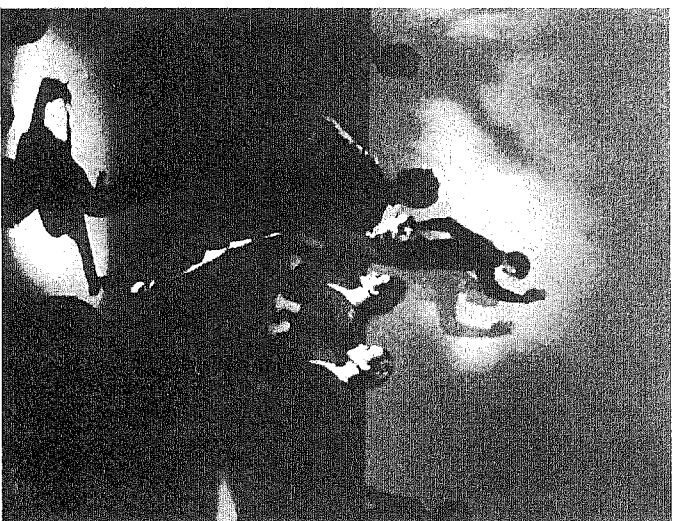


Εικόνα 13: Το *Τέλος του Πατριδιού* του Μπέκετ σε δική του σκηνοθεσία, στο εργαστήριο του Schiller Theater, Βερολίνο 1967, με τον Ερνστ Σπράιντερ στο ρόλο του Χαμ, τον Χορστ Μπώλλμαν στον ρόλο του Κλαβ, την Γκουίνουον Γκένεστ ως Νέλλα και τον Βέρνερ Στοκ ως Νταγκ. Από το *Theater heute*, τχ. 11, 1967, σσ. 10-11 (φωτογραφία: Ίνσε Μπουχς).



Εικόνα 16: Η τελετουργία της γέννησης, από το έργο *Ο Διώνυσος*, το 69, σε σκηνοθεσία Ζέγγερ (φωτογραφία: Ρεάννε Ρουμπινστάν).

Εικόνα 17: Η *Μηγαλή Αίμα* του Χάνσερ Μάλκερ σε σκηνοθεσία του Ρόμπερτ Ουίσον, Thalia Theater, Αμβούργο (1986). Από το *Theater heute*, τχ. 12, 1986, εξέφωλλο (φωτογραφία: Ελκίμπερ Χένρικ).



Καθώς οι «εσωτερικές αισθήσεις είναι αστάθμιστες, άσφαρες, απρόοιτες, ασταθείς» (1ος τόμος, σσ. 174-175), ο ηθοποιός δεν μπορεί να βασιστεί σ' αυτές. Ο Στανισλάβοκι υποθέτει ότι «οι γραμμές του σώματος και της ψυχής εξαρτώνται αμοιβαία».¹⁸ Αυτό αφενός συνεπάγεται ότι «κάθε συναίσθημα που γεννιέται εσωτερικά, κάθε διάθεση, κάθε βίωμα έχει ανακλαστικό [αντικτυπητό] και στο εξωτερικό» (2ος τόμος, σ. 233). Αφετέρου, όμως, προκύπτει ότι το «εξωτερικό επιδρά στο εσωτερικό» (2ος τόμος, σ. 172), επομένως ακόμη και οι εξωτερικές μεταβολές προκαλούν «μια αρχικώς αδιόρατη αλλαγή στην ψυχή, χωρίς την παραμικρή συμμετοχή του ηθοποιού» (σ. 174). Υπάρχει, λοιπόν, μια αλληλεπίδραση μεταξύ του σώματος και της ψυχής: δεν «αντανικάλκται μόνο η ζωή του πνεύματος στη ζωή του σώματος αλλά και, αντίστροφα, η ζωή του σώματος μπορεί να βρει αντανάκλαση στη ζωή του πνεύματος» (*Arbeit an der Rolle*, σ. 38).

Σ' αυτή την προϋπόθεση στηρίζεται η θεωρία των σωματικών πράξεων. Διότι:

Είναι πιο εύκολο να διατάξει κανείς το σώμα παρά το συναίσθημα. Όταν, λοιπόν, η *πνευματική ζωή* του ρόλου δεν προκύπτει από μόνη της, τότε δώστε της τη *σωματική ζωή*. [...] Ελέγξτε οι ίδιοι αν το συναίσθημά σας δεν έμπνιά όταν έχετε με γνήσιο, πραγματικό τρόπο τη ζωή του σώματός σας μέσω των σωματικών του πράξεων. [...] Θα δείτε ότι αν οι ίδιοι πιστεύετε την ψυχική σας ζωή πάνω στη σκηνή, θα αισθανθείτε και τα συναίσθημα που της αντιστοιχούν και έχουν λογική συνέχεια μαζί της. Έτσι, λοιπόν, η *σωματική ζωή* που αναλήθηκε από τον ρόλο γεννά μια ανάλογη *ψυχική ζωή* αυτού του ρόλου (σ. 38).

Επομένως, η αποστολή του ηθοποιού συνίσταται στην άρθρωση του ρόλου του σε μια αλληλολογία σωματικών πράξεων, οι οποίες πρέπει να είναι «λογικές και συνεπείς».¹⁹ Έτσι, η «αδιάλειπτη γραμμική των σωματικών πράξεων» μπορεί να γίνει «η τροχιά που οδηγεί στον ρόλο» (σ. 120). Με αυτόν τον τρόπο ο ηθοποιός θα κατορθώσει να πλάσει τη σωματική και ψυχική ζωή του προσώπου που αντιστοιχεί στον ρόλο του και να την παρουσιάσει ως τον εκάστοτε ατομικό χαρακτήρα. Με αυτόν τον τρόπο το κοινό αποκτά τη δυνατότητα να ταυτιστεί με το πρόσωπο του ρόλου και να μετάσχει στην «ψυχική ζωή» του. Ο θεατής «συγκλονίζεται περισσότερο από τον ίδιο τον ηθοποιό» (2ος τόμος, σ. 193) και χύνει πικρά δάκρυα, όπως με τις σκηνοθεσίες των έργων του Τσέχωφ.

Το «σούστημα» του Στανισλάβοκι στηρίζεται, λοιπόν, ουσιαστικά σε δύο προϋποθέσεις:

18. Konstantin S. Stanislavski, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Βερολίνο (ΑΑΠ) 1986, σ. 51.

19. Konstantin S. Stanislavskij, «Von den physischen Handlungen», στον ίδιο, *Theater, Regie und Schauspiel*, Αμβούργο 1958, σσ. 120-128, ιδίως σ. 127.

V.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ «ΝΕΟΥ» ΑΝΘΡΩΠΟΥ

Επανάθεατροποίηση του θεάτρου ως άρνηση του ατόμου

Το θέατρο ως τέχνη – ο ηθοποιός ως υπερμαριονέτα

Στις αρχές του 20ού αιώνα ξεκίνησε μια διαδικασία η οποία άλλαξε ριζικά το θέατρο της Δύσης, το οποίο παραδοσιακά προσδιορίζεται από το δραματικό κείμενο. Τα κινήματα της πρωτοπορίας ανήγαν σε πρόγραμμα την απολογοτεχνολογία του θεάτρου. Ο Στανισλάβσκι θεωρούσε ότι η «αποστολή του θεάτρου» έγκειται «στην παρουσίαση της εσωτερικής ζωής ενός έργου και των ρόλων του και στη σιγνική ενσάρκωση του ουσιαστικού πυρήνα και των βασικών σκέψεων από τις οποίες [...] γεννήθηκε το έργο ενός συγγραφέα». ¹ Αντίθετα, ο Έντουαρντ Γκόρντον Κράιγκ γράφει στον «Πρώτο Διάλογο» για την *Τέχνη του θεάτρου*, που εκδόθηκε το 1905, ότι «ο συγγραφέας δεν ανήκει στο θέατρο, ουδέποτε προήλθε από το θέατρο και ουδέποτε μπορεί να ανήκει στο θέατρο», συνάγοντας σ' αυτή τη βάση την απαίτηση ενός «άρρητου δράματος». ² Μετάξι 1900 και 1930 η απαίτηση αυτή επαναλήφθηκε από όλους σχεδόν τους εκπροσώπους των πρωτοποριακών κινημάτων, από φουτουριστές και κονστρουκτιβιστές, από ντανταϊστές και σουρεαλιστές, από τους καλλιτέχνες του Μπιάουχους, από τον Μέγιερχολντ, τον Τσίφφωφ και τον Αρτώ.

Η ηχηρή διακήρυξη της απελευθέρωσης του θεάτρου από τα δεσμά της λογοτεχνίας είχε οπωσδήποτε μια κάποια σχέση με τον ολοένα εκδηλούμενο γλωσσικό σκεπτικισμό της εποχής. Ήδη το 1876 ο Νίτσε παρατηρούσε, αναφερόμενος στον Βάγκνερ, στον *Τέταρτο ανεπίκαιρο στοχασμό* του:

Πρώτος αυτός συνέλαβε ότι υπάρχει μια κατάσταση ανάγκης η οποία φτάνει τόσο μακριά όσο συνδέει σήμερα ο πολιτισμός τους λαούς: εδώ η γλώσσα έχει παντού νοήσει, και σε όλη την ανθρωπινή εξέλιξη βαρύνει η πίεση αυτής της τρομερής νόσου. Καθώς η γλώσσα έπρεπε διαρκώς να αναρρηχάται στα έσχατα σκαλοπάτια που μπορούσε να φτάσει, προκειμένου, όσο το δυνατόν μακρύτερα από την ισχυρή συναισθηματική δόνηση στην οποία αρχικώς μπορούσε να ανταποκριθεί με κάθε απλότητα, να συλλάβει το αντίθετο του συναισθηματος, το βασίλειο του στοχα-

1. Stanislawskij, *Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, τόμ. 2ος, σ. 227.

2. Edward Gordon Craig, *Über die Kunst des Theaters*, Βερολίνο 1967, σσ. 101-103.

σημόν, η δυνάμη της εξενεγλήθηκε από αυτή την υπερένταση στο σύντομο χρονικό διάστημα του νεότερου πολιτισμού, με αποτέλεσμα να μην μπορεί πλέον να προσφέρει ειδικά αυτό για το οποίο και μόνον υπάρχει, τη συνεννόηση ανάμεσα στους πιάζοντες, για τις πιο αιχμές ανάγκες της ζωής. Ο άνθρωπος που βρίσκεται σε αντίγρη δεν μπορεί πλέον να εκδηλωθεί μέσω της γλώσσας, επομένως δεν μπορεί πλέον να διαμηνώσει αυτό που θέλει. Σ' αυτή τη ζοφερή αίσθησης κατάστασης η γλώσσα έχει καταστεί μια εξουσία, η οποία μοιάζει με τα χέρια ενός φαντάσματος που αρπάζει τους ανθρώπους και τους σέρνει εκεί όπου οι ίδιοι δεν θέλουν συστηματικά να πάνε· μόλις επιχειρήσουν να συνεννοηθούν και να ενωθούν για μια δουλειά, τους καταλαμβάνει η πρέλα των γενικών εννοιών, των καθάρων λεκτικών ήχων, και ως συνέχεια αυτής της ανικανότητας διαμηνωσης τα πλάσματα του κοινού νου τους φέρουν και πάλι το σημάδι της συνεννοησίας, καθότι δεν αντιστοιχούν στις πραγματικές ανάγκες, παρά μόνο στην κενότητα των εν λόγω κυριαρχών λέξεων και εννοιών. Έτσι, η ανθρωπότητα φορτώνεται μαζί με όλα της τα βάρη και αυτό της *σύμβασης*, δηλαδή της συμφωνίας στις λέξεις και στις πράξεις δίχως συμφωνία στα αισθήματα.

Από την ανικανότητα της γλώσσας που διέγνωσε ο Νίτσε ως ασθένεια του πολιτισμού υπέφεραν και οι δραματουργοί. Έτσι, στην περίφημη *Επιστολή στο Λόρδο Τζάντος* (1902) ο Χόφμανσταλ παρουσιάζει τον συντάκτη της να διαμαρτύρεται:

Έχω χάσει εντελώς την ικανότητα να σκέφτομαι ή να μιλάω με ειρήμ για το στίχο-ποτε. [...] Αισθανόμουν μια ανεξήγητη δυσφορία ακόμη και όταν πρόφερα τις λέξεις «πνεύμα», «ψυχή» ή «σώμα». Μου ήταν εσωτερικά αδύνατο να εκφέρω κάποια κρίση για τις υποθέσεις της αυλής, για τα όσα συνέβαιναν στο κοινοβούλιο ή για στίχους άλλο θέλατε. Και τούτο όχι από επιφυλάξεις ομοιοδημιτοειδούς, γιατί γνωρίζετε την άνεσή μου, που φτάνει μέχρι την επιπολαιότητα. Αλλά οι αφηρημένες λέξεις τις οποίες πρέπει ωστόσο να χρησιμοποιεί η γλώσσα ως φυσικές για να διατυπώσει μια οποιαδήποτε κρίση έλιωναν στο στόμα μου σαν σάπια μανιτάρια.

Οι γλωσσικές ποιότητες και δυνατότητες που είχαν καταστατικό χαρακτήρα για το δράμα των προηγούμενων αιώνων και θεμελιώναν την πρωτοκαθεδρία της γλώσσας δεν είναι πλέον διαθέσιμες στον *Λόρδο Τζάντος* του Χόφμανσταλ, ο οποίος είναι αναγκασμένος να παρατηρεί από κάθε περαιτέρω γλωσσική έκφραση:

[...] θύοτι η γλώσσα η οποία θα μου δινόταν όχι μόνο για να γράφω αλλά και για να σκέφτομαι δεν είναι η λατινική, ούτε η αγγλική, ούτε η ιταλική, ούτε η ισπανική, αλλά μια γλώσσα που ούτε μια λέξη της δεν μου είναι γνωστή, μια γλώσσα στην οποία μου μιλούν τα βουβά πράγματα και στην οποία ίσως κάποτε στον τάφο να υπερασπιστώ τον εαυτό μου ενώπιον ενός άγνωστου δικαστή.

Καθώς, λοιπόν, για τον Χόφμανσταλ η «αληθινή γλώσσα» είναι η γλώσσα των «βουβών πραγμάτων», στο κείμενό του *Η σκηγή ως ανεμική εικόνα* (1903) ζητά από το θέατρο «να πιάσει μια εικόνα στην οποία ούτε σπηχμή δεν θα είναι χωρίς σημασία». Το σώμα και τα αντικείμενα μετατρέπονται σε γλώσσα, ενώ η γλώσσα (των λέξεων) χάνει τις σημασιολογικές της ιδιότητες. Ο Χόφμανσταλ άντλησε τα συμπεράσματά του απομακρύνθηκε από τη γλώσσα και στράφηκε στη μουσική, συνεργάστηκε στενά με τον Ρίχαρντ Στράους, πρώτα στην *Ηλέκτρα* (από το 1905-1906) και έπειτα στις «κωμωδίες με μουσική». Συνεπώς, η τραγική διάσταση δεν αποκτά μορφή και πραγματικότητα με τα λόγια της Ηλέκτρας αλλά με τη σιωπή της, στη μεθυσμένη παραδάλη του «ανώνυμου χορού» της, στο τέλος του οποίου καταρρέει και πεθαίνει. Στην περίπτωση του Χόφμανσταλ η αποσημασιολόγηση της γλώσσας και η σημασιολόγηση του σώματος και του κόσμου των αντικειμένων βρίσκονται σε σχέση αλληλεξάρτησης. Με πολύ παρόμοιο τρόπο θα επιχειρηματολογήσει ο Αρνό το 1932 στις *Επιστολές για τη γλώσσα*:

Διότι εκτός από τον πολιτισμό μέσω των λέξεων υπάρχει και ο πολιτισμός μέσω των χειρονομιών. Στον κόσμο υπάρχουν και άλλες γλώσσες εκτός από τη δική μας, τη δυνακή, η οποία τάχθηκε υπέρ της εξωτερικεύσης, της αποξήρασης των ιδεών, και στην οποία οι ιδέες παρουσιάζονται σ' εμάς σε κατάσταση αδράνειας, δίχως κατά τη δέλευσή τους να κινητοποιούν ένα σύστημα φυσικών αναλογιών, όπως συμβαίνει στις ανασταλτικές γλώσσες.³

Επομένως, είναι βέβαιο ότι η απαίτηση απολογετηγγοποίησης του θεάτρου αναγόταν σε μεγάλο βαθμό στη γλωσσική κρίση της εποχής. Ωστόσο, το αποφασιτικό της βάρος το οφείλει σε μια άλλη αιτιολογία, στην αντίληψη και στην αρχή ότι το θέατρο αποτελεί μια τέχνη *sui generis*.

Ο Κράινκ υποστηρίζει ότι κάθε τέχνη ορίζεται από την ιδιομορφία του υλικού της. Ως έργο λογοτεχνίας, το δράμα εργάζεται με λέξεις:

Η φαντασία του ποιητή βρίσκει έκφραση στις κατά εμπλεγμένες λέξεις, τις οποίες είτε διαβάσει είτε τραγουδά μπροστά σε άλλους, και αυτό είναι όλο. Η ποιήσή του, όταν απαγγέλλεται ή όταν τραγουδιέται, προσορίζεται για τα αυτιά μας και μέσω αυτών για τη φαντασία μας. Όταν ο ποιητής συνοδεύει την απαγγελία του με χειρονομίες, δεν υπηρετεί την υπόθεσή του, αντίθετως την αλλοιώνει (α. 102).

Αντίθετα, το υλικό του θεάτρου αποτελείται από κίνηση, σκηνακό σχεδιασμό και φωνή. Αυτό σημαίνει ότι ο σκηνοθέτης πρέπει να γίνει «κύριος της κίνησης,

3. Antonin Artaud, «Briete über die Sprache», στο ίδιο, *Das Theater und sein Double*, Φρανκφούρτη 1979, σσ. 113-130, ιδίως σ. 117.

της γραμμής, του χρώματος, του ρυθμού και της λέξης», προκειμένου να μιμνήσκει «η τέχνη του θεάτρου να ανακτήσει τα παλιά της δικαιώματα» και «η εργασία της να αποτελέσει [...] μια αυτόνομη και δημιουργική τέχνη και όχι πλέον ερμηνευτική χειροτεχνία» (σ. 125). Η τέχνη του θεάτρου γεννήθηκε από την κίνηση, από τη χειρονομία και τον χορό. Είναι συνεπώς η ώρα να αναλογιστούμε και πάλι τις πηγές της, να ελευθερώσουμε το θέατρο από τα δεσμά της λογοτεχνίας και να το επαναθεατροποιήσουμε. Η επιχειρηματολογία αυτή απαντά στις πλέον διαφορετικές παραλλαγές σε όλους τους εκπροσώπους των κινήματων της πρωτοπορίας. Το σύνθημα της «επαναθεατροποίησης του θεάτρου» (Γκέοργκ Φουξ, 1904) θα γίνει το σήμα κατατεθέν της εποχής.

Η απαίτηση επαναθεατροποίησης του θεάτρου έχει ευρύτερες συνέπειες, καθώς αναφέρει τις βασικές αρχές του αστικού θεάτρου της ψευδαίσθησης. Και τούτο διότι κατ' αρχάς στρέφεται εναντίον κάθε είδους σκηνηκού ρεαλισμού:

Ο ηθοποιός κοιτάζει τη ζωή όπως τη βλέπει η φωτογραφική μηχανή και προσπαθεί να πλάσει μια εικόνα που θα έχει το κόρος μιας φωτογραφίας. [...] Προσπαθεί να αναπαραγάγει τη φύση [...] ουδέποτε ονειρεύεται να δημιουργήσει κάτι δικό του. [...] Αυτό θα πει μιμητής, όχι καλλιτέχνης. Αυτό σημαίνει ότι έρχεσαι να συγγενεύσεις με τον εγγαστρίμυθο (σ. 55).

Αν το θέατρο εννοηθεί ως τέχνη, τότε η αποστολή του δεν μπορεί να είναι να μιμηθεί τη φύση και να παραγάγει μια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Αντίθετα, ο Κράιγκ αξιώνει από το θέατρο να παραιτηθεί από τις μιμητικές του δραστηριότητες και αντ' αυτού να ακολουθήσει τη δημιουργική οδό· διότι μόνο έτσι θα αποκτήσει την ικανότητα «να επικαλεστεί τα κάλλη ενός φανταστικού κόσμου, να συλλάβει μια μακρινή ακτίνα εκείνου του πνεύματος που αποκαλούμε θάνατο» και να καταστήσει ορατό έναν «ιδέοδη κόσμο», μια «ζωή κατοκούμενη από παράξενες, άγριες και ενθουσιώδεις μορφές, από ζωηρά και σιωπηλά πλάσματα, καθώς και όντα που τα εμψυχώνει μια θαυμαστή αρμονία της κίνησης» (σ. 61). Ως τέχνη, το θέατρο δεν μπορεί να αρκестεί στη μίμηση της πραγματικότητας, παρά μόνο στη δημιουργία και στην αποκάλυψη ενός αόρατου, φανταστικού κόσμου. Ί' αυτό και το αντικείμενο της υποκριτικής τέχνης θα πρέπει να αναπροσδιοριστεί.

Στο κείμενό του *Για τις εμφανίσεις πνευμάτων στις τραγωδίες του Σαίξπηρ*, που δημοσιεύθηκε το 1908, ο Κράιγκ επιχειρεί αυτόν τον αναπροσδιορισμό με βάση το παράδειγμα του *Μακμπεθ*. Εδώ ο Κράιγκ υποστηρίζει τη θέση ότι οι εμφανίσεις πνευμάτων στις μεγάλες τραγωδίες του Σαίξπηρ δεν συνιστούν απλώς και μόνο προσθήκες επεισοδίων αλλά ότι σ' αυτές έγκειται η κεντρική ιδέα των

έργων. Διότι με τις εμφανίσεις των πνευμάτων ο Σαίξπηρ, καθόρθωσε να παρουσιάσει τα πρόσωπα, όχι ως άτομα αλλά ως άβουλα μέσα αόρατων δυνάμεων:

Μου φαίνεται σαν να βλέπω μπροστά μου τον Μακμπεθ στις τέσσερις πρώτες πράξεις του δράματος, σαν υπνωτισμένο, σχεδόν άκαμπτο, με τις λυγιστές του κινήσεις ενός υπνοβάτη. Αργότερα οι ρόλοι αντιστρέφονται. Η υπνοβατούσα Λαϊδή Μακμπεθ είναι πρόπον τινά η πιεστή, ειρωνική ηχώ ολοκληρης της ζωής του Μακμπεθ, μια οξεία, στριγγιά ηχώ, που γρήγορα εξασθενεί και έπειτα βουβαίνεται. [...] Ο Μακμπεθ δεν είναι, όπως τον παρουσιάζουν ορισμένοι ηθοποιοί, ένας δειλός εχθρός που έπεσε σε μια παγίδα· δεν τον βλέπω σαν τον τολμηρό και θαρραλέο παλιάνθρωπο που τον παρουσιάζουν κάποιοι ηθοποιοί. [...] Όσο ζούσε ακόμη η γυναίκα του, δεν είχε συνείδηση του εαυτού του, λειτουργούσε απρόσκοπτα ως εργαλείο της, και εκείνη από την πλευρά της έπραττε ως μέσο των δυνάμεων εκείνων που είχαν ανέκαθεν προορισμό να ελέγχουν την δύναμη των αντρών μέσω της αδυναμίας των γυναικών [...] αυτό που θα έπρεπε να δούμε στην πραγματικότητα είναι ένας άντρας στην κατάσταση εκείνη της ύπνωσης που προσφέρει ένα θέαμα συνάμα όμορφο και φρικτό. Θα αναγνωρίζαμε ότι η ύπνωση μεταφέρεται σ' αυτόν μέσω της γυναικίας του και θα κατανοούσαμε τις μάγισσες ως πνευματικά όντα, η φρίκη των οποίων έγκειται σε μια ομορφιά την οποία δεν μπορούμε να συλλάβουμε παρά ως φρίκη (σσ. 173-174, 176).

Σύμφωνα με τον Κράιγκ, ο Μακμπεθ και η Λαϊδή Μακμπεθ δεν αποτελούν συνειδητούς, υπευθύνους για τις σκέψεις και τις πράξεις τους χαρακτήρες, αλλά ενεργούν υπό καθεστώς έκστασης. Προς επίρρωση αυτής της αντίληψης για τον άνθρωπο ο Κράιγκ επικαλείται ρητάς τον βέλγο συμβολιστή Μωρίς Μαίτερλικ. Ωστόσο, υπάρχει μια ουσιαστική διαφορά ανάμεσά τους. Στα πρώιμα μονόπρακτά του *Ο εισβολέας* [*L'Intruse*], *Οι τυφλοί* [*Les Aveugles*] (1890) και *Εσωτερικό* [*Intérieur*] (1891) ο Μαίτερλικ προσπαθεί να παρουσιάσει τον άνθρωπο παραδομένο σε ένα πετρωμένο το οποίο δεν μπορεί να κατανοήσει. Ο θάνατος (τον οποίο ο Κράιγκ συλλαμβάνει ως όμορφο φανταστικό κόσμο) αποτελεί το αναπόδραστο πετρωμένο του ανθρώπου, το οποίο δεν μπορεί να προκληθεί από μια ανθρώπινη πράξη ούτε μπορεί να χρεωθεί στον ίδιο τον άνθρωπο. Ως εκ τούτου, η δράση ακινητοποιείται ως κατάσταση, και η πράξη μετατρέπεται σε αναμονή. Καθώς καμμία πράξη (δράση) και κανένας λόγος (διάλογος) δεν μπορεί να απελευθερώσει τον άνθρωπο από το πετρωμένο του, η δραματοουργία γίνεται στατική.

Αντίθετα, στην περίπτωση του Κράιγκ πρόκειται για μια συνειδησιακή διαδικασία. Θα έπρεπε να «διαισθανούμε την τεράστια δύναμη αυτών των αόρατων δυνάμεων» (σ. 175), οι οποίες κατά κανόνα διαφεύγουν της συνειδητής.

Επισημαίνοντας, στον Κράινγκ το θέατρο δεν έχει την αποστολή να παρουσιάσει τον άνθρωπο που πληττεύεται από το περιβαμένο αλλά, αντίθετα, να καταστήσει ορατές και να αποκαλύψει τις αόρατες δυνάμεις οι οποίες χρησιμοποιούν τους ανθρώπους μόνο ως μέσα προκειμένου να δράσουν.

Οι άνθρωποι πάνω στη σκηνή δεν ενδοιάζουν τον Κράινγκ ούτε ως άτομο ούτε ως εκπρόσωπο ενός γένους που υπόκειται στο περιβαμένο, παρά μόνο στον βαθμό που μετέχουν μιας υπερατομικής δύναμης η οποία εκδηλώνεται μέσω αυτών. Στο δοκίμιό του *Οι καλλιτέχνες του θεάτρου του μέλλοντος* (1907) αναπτύσσει περαιτέρω αυτή τη σκέψη:

Δεν πιστεύω στη μαγεία της προσωπικότητας, πιστεύω όμως στη μαγεία του απρόσπου στοιχείου στον άνθρωπο. [...] Διότι το πρόσωπο στον άνθρωπο είναι το καλύτερο μέρος του, και η προσωπικότητά του έπεται. Με μια πρώτη ματιά μοιάζει βεβαίως ότι το προσωπικό στοιχείο ενός πράγματος συνιστά τον χαρακτηρισμό του, και μάλλον ότι διαμορφώνει την ταυτότητά του. Όμως, αν σκεφτεί κανείς καλύτερα, θα δει ότι αποτιμώμενος το προσωπικό στοιχείο αποκτά μια δύναμη η οποία διαφέρει από όλες τις άλλες και είναι υπέρτερη κάθε άλλης δύναμης (σ. 47).

Συνεπώς, το θέατρο δεν θα πρέπει απλά να πάψει να επιδιώκει να μιμηθεί την πραγματικότητα, θα πρέπει επίσης να σταματήσει να παριστά τους ανθρώπους ως άτομα, ως προσωπικότητες. Αντικείμενο των δημιουργικών του προσπαθειών θα πρέπει να είναι μάλλον εκείνη η απρόσωπη δύναμη, την οποία ο Κράινγκ περιγράφει ως εξής:

Υπάρχει κάτι στο οποίο ο άνθρωπος δεν έχει κυριαρχήσει ακόμη, που η παρουσία του ήταν γι' αυτόν αδιανόητη, και το οποίο, ωστόσο, περιέμενε τον άνθρωπο για να το προσεγγίσει στοργικά, κάτι το άορατο κι ωστόσο πάντοτε παρόν, κάτι με ακαταμάχητη μαγεία, πρόδημο ανά πάσα στιγμή να απουρηθεί, μένοντας μόνο με την προσδοκία να το προσεγγίσουν οι σωστοί άνθρωποι, για να ανυψωθεί μαζί τους πάνω από τη γη, μέσα από όλες τις σφάιρες – η κίνηση (σ. 45).

Το θέατρο του μέλλοντος που διακηρύσσει ο Κράινγκ θα είναι ένα θέατρο της κίνησης, ένα θέατρο που θα καθιστά ορατή και θα παρουσιάζει την αόρατη δύναμη της κίνησης. Για την αποστολή αυτή το θέατρο θα πρέπει πρώτα να επινοήσει αντιστοίχα μέσα παρουσίασης· και με αυτόν τον τρόπο εγείρεται το ερώτημα αν το σώμα του ηθοποιού είναι κατάλληλο ως υλικό για ένα τέτοιο όργανο.

Στο κείμενό του *Ο ηθοποιός και η υπερμαριονέτα* (1907) ο Κράινγκ απαντά σαφώς αρνητικά σ' αυτό το ερώτημα. Επιχειρηματολογεί ως εξής:

Η τέχνη βασίζεται στο σχέδιο. Ως εκ τούτου, είναι αυτονόητο ότι για τη δημιουργία

για ενός έργου τα μόνα εργαλεία που επιτρέπεται να χρησιμοποιηθούν είναι εκείνα τα οποία μπορεί να έχει κανείς βάλει σχέδιο στη διάθεσή του. Ο άνθρωπος δεν συγκαταλέγεται σ' αυτά τα υλικά. [...] Ο ηθοποιός είναι παραδομένος στα αισθήματά του, τα οποία εξουσιάζουν τα μέλη του και τα καταυθύνουν σύμφωνα με τη θέλησή τους. Χορεύει στον σκοπό τους, [...] σαν κάποιον που έχει χάσει τα λογικά του. [...] Και όπως συμβαίνει με την κίνηση του σώματος, έτσι συμβαίνει και με την έκφραση του προσώπου. [...] Το ανθρώπινο σώμα είναι λοιπόν [...] από τη φύση του ακατάλληλο ως υλικό της τέχνης (σσ. 52-54).

Βεβαίως, ο ηθοποιός μπορεί να αντιμετωπίσει αυτό το ελάττωμα, που αφορά στην έκφραση του προσώπου, φορώντας μια μάσκα. Έτσι ο Κράινγκ συνιστά τη χρήση της μάσκας κάθε φορά που ο ηθοποιός είναι απαραίτητος, για οποιουδήποτε λόγου. Όμως, ο ηθοποιός θα μπορούσε να ελέγξει το σώμα του μόνο αν ήταν δυνατόν να το «μετατρέψει σε μηχανή» (σ. 59). Επισημαίνοντας, για όσο καιρό ο ηθοποιός κυριαρχεί στο θέατρο, αυτό δεν θα μπορέσει να αναχθεί σε τέχνη και αναγκαστικά θα παραμείνει ανίκανο να παρουσιάσει τη δύναμη της κίνησης. Στη βάση αυτής της διαπίστωσης προκύπτει για τον Κράινγκ μία και μοναδική συνέπεια: «Ο ηθοποιός θα πρέπει να φύγει από το θέατρο και τη θέση του θα καταλάβει η άψυχη φινιούρα» (σ. 66). Αν θέλαμε το θέατρο του μέλλοντος να γίνει πραγματικότητα, θα πρέπει να φτιαχτεί μια τέτοια τεχνητή φινιούρα, την οποία ο Κράινγκ ονομάζει υπερμαριονέτα. Διότι:

Η υπερμαριονέτα δεν θα βρίσκεται σε ανταγωνισμό με τη ζωή, θα υπερβαίνει τη ζωή. Το πρόσωπό της δεν θα είναι ο άνθρωπος από σώμα και οστά αλλά το σώμα σε κατάσταση έκστασης· θα ενδύει ένα κάλλος που θα μοιάζει με τον θάνατο, και ωστόσο θα ακτινοβολεί τη ζωτικότητα του πνεύματος (σ. 67).

Ως εκ τούτου, η υπερμαριονέτα θα είναι το κατάλληλο όργανο με το οποίο το θέατρο του μέλλοντος θα μπορούσε να αποκαλύψει το «πνεύμα της κίνησης».

Το θέατρο του μέλλοντος του Κράινγκ δεν αποτελεί μόνο άρνηση του αστικού θεάτρου της ψευδαίσθησης και του αστικού ατόμου· αρνείται μάλλον την έννοια του ατόμου, όπως αυτή διαμορφώθηκε στον δυτικό πολιτισμό το αργότερο κατά τις αρχές των νεότερων χρόνων και έκτοτε δεν έπαψε να βρίσκεται έκφραση στις ευρωπαϊκές σκηνές. Συνεπώς, ο Κράινγκ δεν διακηρύσσει μόνο την έναρξη μιας νέας εποχής της ιστορίας του θεάτρου αλλά και μια νέα εποχή του ευρωπαϊκού πολιτισμού, αν όχι της ανθρώπινοτητας.

Μου αρέσει να φαντάζομαι ότι η τέχνη που θα γεννηθεί από αυτή την κίνηση θα είναι η πρώτη και η παντοτινή οικουμενική πίστη. Μου αρέσει να ονειρεύομαι ότι για

πρώτη φορά στην ιστορία του κόσμου θα πετύχουν κάτι τέτοιο άντρες και γυναίκες μαζί. [...] Αυτή η νέα αρχή ανοίγεται ως ανεξάντλητο πεδίο δυνατοτήτων για τους ανθρώπους των επόμενων αιώνων (σ. 48).

Μοιάζει να είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Κράιγκ, περιγράφοντας την υπερμαριονέτα, με την οποία θα πρέπει να ξεκινήσει αυτή η εποχή στο θέατρο, αναφέρεται στο παράδειγμα μη ευρωπαϊκών πολιτισμών, όπου το άτομο είναι άγνωστο ως ιδέα ή θεωρείται ως μια παροδική κατάσταση, που θα πρέπει να ξεπεραστεί όσο το δυνατόν ταχύτερα.

Και οι ξεχασμένοι δεξιότεχνες στην Ασία, που δημιούργησαν τους ναούς και ό,τι υπάρχει σ' αυτούς, εμπότισαν κάθε σκέψη, κάθε σημείο του έργου τους με το πνεύμα της αθρόυρης κίνησης που συγγενεύει με τον θάνατο, τιμώντας τον και χαϊρεύοντάς τον. Αλλά και στην Αφρική [...] εννοούσε αυτό το πνεύμα, που αποτελεί την πραγματική ουσία κάθε ολοκληρωμένου πολιτισμού. Και εκεί κατοικούσαν μεγάλοι δεξιότεχνες, όχι ατομικοί καλλιτέχνες, κυριευμένοι από την ιδέα της αυτοτροφοδότης, σαν να μην υπήρχε τίποτε πιο πολύτιμο και επιβλητικό από την προσωπικότητά τους, μα καλλιτέχνες που με ένα είδος ιερής υπομονής αρκούσαν να αφήνουν τις σκέψεις και τα χέρια τους να εργάζονται στην κατεύθυνση που τους υποδείκνυε ο νόμος, στην υπηρεσία απλών αληθειών (σ. 68).

Η νέα εποχή, στη δημιουργία της οποίας σκοπεύει να συνεισφέρει το θέατρο του μέλλοντος του Κράιγκ, δεν θα αντιμετωπίζει πλέον τον άνθρωπο ως άτομο. Όταν το «πνεύμα της κίνησης» βρει τρόπο παρουσίαισης, όταν δηλαδή ο χρόνος (τρόπον τινά ως τέταρτη διάσταση, όπως περιγράφει ο Αϊνστάιν στο κείμενο του 1905 για τη θεωρία της σχετικότητας με τίτλο *Για την ηλεκτροδυναμική των κινούμενων σωμάτων*) εισβάλει στον χώρο, τότε θα αρθεί ο δίστιμος ζωής και θανάτου, αρσενικού και θηλυκού στον άνθρωπο· θα ξεκινήσει η εποχή του μη ατομικού, του ακέρατου «νέου» ανθρώπου.

Ο Κράιγκ ήξερε καλά ότι το θέατρο που ονειρευόταν δεν μπορούσε να γίνει αμέσως πραγματικότητα και ότι ως εκ τούτου πρέπει «να εκτελούμε την καθημερινή μας εργασία υπό τις συνθήκες που μας προσφέρονται σήμερα» (σ. 49). Παρ' όλα αυτά ο αριθμός των παραγωγών τις οποίες εκτέλεσε τελικά ως υπεύθυνος σκηνοθέτης παρέμεινε εκπληκτικά μικρός. Και μεν επανειλημμένως προσκλήθηκε να συνεργαστεί από σημαντικούς ανθρώπους του θεάτρου, όπως ο Όττο Μπραχ, ο Μαξ Ράινχαρντ, η Ελεονώρα Ντούζε και ο Μπρίμπομ Τρι, ωστόσο τα περισσότερα σχέδια απέτυχαν εξαιτίας διαφορών απόψεων αλλά και λόγω της απροθυμίας του Κράιγκ να προβεί σε σοβαρούς συμβιβασμούς. Ούτως ή άλλως, τον ζητούσαν και τον προτιμούσαν περισσότερο ως

σκηνογράφο παρά ως σκηνοθέτη. Μόνη η συνεργασία του με τον διασημότερο εκπρόσωπο του σκηνικού ρεαλισμού, τον Στανισλάβσκι, είχε κάποιο αποτέλεσμα· μετά από προετοιμασία τεσσάρων χρόνων, το 1912 ο Κράιγκ ανέβασε τον *Άμλετ* του στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας.

Έχοντας κατά νου το θέατρο του μέλλοντος, ο Κράιγκ ίδρυσε το 1913 στη Φλωρεντία μια σχολή θεάτρου για την οποία κατάρτισε ένα πλήρες εκπαιδευτικό πρόγραμμα, το οποίο, όπως είναι χαρακτηριστικό, δεν περιείχε καθόλου τα μαθήματα της μελέτης ρόλων και την υποκριτική τέχνη. Όμως, όταν το 1914 ξέσπασε ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος η σχολή αναγκάστηκε να κλείσει και πάλι τις πόρτες της.

Έτσι, η πρακτική θεατρική δουλειά του Κράιγκ δεν μπόρεσε να ασκήσει μακροχρόνια επιρροή, πόσο μάλλον να δημιουργήσει παράδοση. Το αντίστροφο ισχύει για την επιρροή της θεωρίας του, η οποία παρέμεινε γόνιμη μέχρι τις μέρες μας· η επίδρασή της μπορεί να τεκμηριωθεί στο σύγχρονο θέατρο, μεταξύ άλλων στις εργασίες του Πίτερ Μπρουκ και του Ρόμπερτ Ουίλσον.

Το θέατρο ως παραγωγή – ο ρηθοποιός ως κατασκευαστής

Τα λίγα χρόνια στις αρχές του αιώνα κατά τη διάρκεια των οποίων ο Κράιγκ κατέθεσε και ανέπτυξε τα βασικά στοιχεία της θεωρίας ενός θεάτρου του μέλλοντος υπήρξαν από πολλές απόψεις καθοριστικά για την εξέλιξη του πολιτισμού μας.

Το 1900 ο Μαξ Πλανκ διατύπωσε την κβαντική θεωρία, ενώ το 1905 ο Άλμπερτ Αϊνστάιν δημοσίευσε, όπως ήδη αναφέρθηκε, την εργασία του *Για την ηλεκτροδυναμική των κινούμενων σωμάτων*, με την οποία θεμελίωσε τη θεωρία της σχετικότητας. Με αυτόν τον τρόπο καταστράφηκε το κοσμολογικό της φυσικής που ίσχυε από την εποχή του Γαλιλαίου. Το 1902 ο Ούγκο ντε Βρις ανακάλυψε τη φυσική μετάλλαξη, η οποία διόρθωνε σε ουσιώδη σημεία τη δαρβινική θεωρία της εξέλιξης. Το 1900 δημοσιεύτηκε η *Ερμηνεία των ονείρων* του Φρόυντ, ενώ το 1905 ακολούθησαν οι *Παράδοσεις για την εισαγωγή στην ψυχανάλυση*, με τις οποίες τέθηκαν υπό ριζική αμφισβήτηση οι θεμελιώδεις προτιμήσεις της κλασικής ψυχολογίας του 19ου αιώνα.

Το 1906 ο Φερρουντίσιο Μπουσσόνι δημοσίευσε το *Σχέδιο μιας αισθητικής της τονικής τέχνης*, στο οποίο αξιώνει από τον συνθέτη την «κατόρθωση των τονικών ορίων», προκειμένου να υπερβεί τους περιορισμούς της τονικής μουσικής που ίσχυε από την εποχή της Αναγέννησης. Έπειτα, το 1908-1909 ο Σάιμπεργκ εξέδωσε τα πρώτα ατονικά του έργα. Το 1907 ο Πικάσο ζωγράφισε τις «Δε-

σπονδίες της Αβινιόν», με τις οποίες ξεκίνησε ο κυβισμός, που αναίρεσε την πρωτοπική άρθρωση του εικονικού χώρου, η οποία έχει παρομοιας τις καταβολές της στην Αναγέννηση. Το 1910 ο Βασίλειο Καντινσκου ζωγράφισε την «Πρώτη αφηρημένη ακουαρέλα», η οποία αποτελεί μια ριζική αποκριτική κάθε είδους μιμητικού στόχου στις εικαστικές τέχνες. Έτσι, τρόποι αντήληξης που είχαν καθορίσει για πάνω από 300 χρόνια την όραση και την ακοή κηρύχθηκαν ανεπαρκείς.

Ήδη το 1890 ο Τζέιμς Τζωρτζ Φρέιζερ εξέδωσε το εθνολογικό έργο *Ο Χρυσός κλώνος. Συγκριτική μελέτη της θρησκείας* [*The Golden Bough. A Study in Comparative Religion*] σε δύο τόμους (το οποίο μέχρι το 1936 έφτασε τους δεκατρείς τόμους). Η έκδοση του έργου μεταξύ 1907 και 1915 έφρασε τον ενδοχικό υπότιτλο *Μελέτη για τη μαγεία και τη θρησκεία* [*A Study in Magic and Religion*]. Εδώ ο Φρέιζερ προσπαθεί να αποδείξει, κάνοντας χρήση ενός εξαιρετικά πλούσιου υλικού, ότι υφίστανται εντυπωσιακές αναλογίες ανάμεσα στις παραστάσεις και τις πράξεις των λεγόμενων «πρωτόγονων» και στα ήθη και τους θεσμούς του δυτικού πολιτισμού που ρίζανουν στο συλλογικό ασυνείδητο. Αποκαλύφθηκε έτσι ότι η αναμφισβήτητη πολιτιστική ανωτερότητα των Ευρωπαίων ήταν μια ψευδαίσθηση.

Ανάμεσα σ' αυτές τις ανακαλύψεις ή καινοτομίες και στη θεατρική θεωρία του Κράιγκ μπορούν να διαπιστωθούν μια σειρά από σχέσεις και αναλογίες. Ως θεωρία, το σχέδιο του Κράιγκ βρισκόταν σε πλήρη συμφωνία με τις πλέον προωθημένες τάσεις στην επιστήμη και την τέχνη της εποχής του. Αλλά ως *θεατρική* θεωρία προηγείτο κατά πολύ της αντίστοιχης της εποχής. Διότι όλες αυτές οι ρηθιζόμενες μεταβολές δεν είχαν στην αρχή καμιά σχεδόν επίδραση στη ζωή του πληθυσμού. Το αστικό κοινό, στο οποίο στηριζόταν σχεδόν αποκλειστικά το θέατρο στις αρχές του 20ού αιώνα, δεν επηρεάστηκε μακροπρόθεσμα από αυτές τις καθοριστικές αλλαγές στην επιστήμη και στην τέχνη, ούτε ως προς τον τρόπο που κατανοούσε τον εαυτό του ούτε σε σχέση με τις συνήθειες της ζωής του. Ενώ η κατάσταση αυτή δεν εμπόδιζε υποχρεωτικά τους επιστήμονες, τους συνθέτες και τους ζωγράφους να συνεχίσουν στον δρόμο που είχαν πάρει, οι συνέπειες της για τον «επινασάστη» αλλά σχετικά απομονωμένο άνθρωπο του θεάτρου υπήρξαν καταστροφικές. Σήμαινε ότι δεν θα έβρισκε ούτε θέατρο ούτε κοινό πρόθυμο να αφηθεί χωρίς επιφυλάξεις στις συντοπίες και στα περιβάλλοντά του. Χωρίς εκ βάθρων κοινωνική αλλαγή, η οποία είτε θα επέφερε μια συνειδησιακή μεταβολή στα αστικά στρώματα είτε θα αναδείκνυε μια νέα κοινωνική τάξη κατάληξη για το θέατρο, μια ριζική ανανέωση του θεάτρου ήταν αδύνατη.

Βεβαίως, ως συνέπεια της δεύτερης βιομηχανικής επανάστασης (της εισαγωγής του ηλεκτρικού ρεύματος), ήδη στις αρχές του αιώνα είχαν εισαχθεί η ηλε-

κτροδότηση και η αυτοματοποίηση στις συγκοινωνίες, στην οικονομία και στη διοίκηση, και είχαν επιβληθεί σε τέτοιον βαθμό ώστε οι φουτουριστές μπορούσαν να τις εξυμνούν ως «πηγή έμπνευσης». Έτσι, στο μανιφέστο του Μαρνέτι «Ο φουτουρισμός» (Le Futurisme), το οποίο δημοσιεύτηκε στις 20 Φεβρουαρίου του 1909 στο πρωτοσέλιδο της παρισινής εφημερίδας *Le Figaro*, αναφέρεται μεταξύ άλλων:

Αηλώνουμε ότι το κάλος του κόσμου έγινε πιο πλούσιο κατά μία ομορφιά, την ομορφιά της ταχύτητας. Ένα αγωνιστικό αυτοκίνητο που την καρδιά του κοσμούν μεγάλοι σωλήνες που θυμίζουν φίδια με κερματική ανάσα [...] ένα αυτοκίνητο που ουρλάει και μοιάζει να τρέχει πάνω σε καρκαμίνες είναι πιο όμορφο από τη *Νίκη της Σαμοθράκης* [...] θα τραγουδήσουμε τη νυχτερινή, παλλόμενη λάμψη των πυροβόλων και των όπλων που φωτίζονται από ηλεκτρικά φεγγάρια, τους αδηφάγους σιδηροδρομικούς σταθμούς που αναλώνουν γλόγκες που καρνίζουν, τα εργοστάσια που κρέμονται από τα σύννεφα με τις κλωστές του καρνού τους να τυλίνονται στα ύψη, τις γέφυρες που διαβαίνουν ποτάμια σαν γιγαντιαίοι αθλητές, που ασπράζονται στον ήλιο σαν μαχαίρια, τα σμιόλια που αναδύονται την περιπέτεια και σμιόλιονται τον ορίζοντα, τις ευρύτερες αιτιμιχάνες που ξεφυσάστε πάνω στις ράγες σαν γιγάντια ατσάλινα άτια ζωσμένα με σωλήνες, και την απροόκοστη πτήση των αεροπλάνων που η προπέλα τους τρέχει σαν σημάδια στον άνεμο και μοιάζει να χερποκροτεί σαν ενθουσιώδης μάζα.

Δεν είναι σε καμιά περίπτωση άστοχο να προβεί κανείς σε έναν συνοχρητισμό μεταξύ της μηχανικά παραγόμενης ταχύτητας, την οποία δόξαζαν οι φουτουριστές, και του «πνεύματος της κίνησης» που επικατέστησε ο Κράιγκ. Εξίσου λίγο μπορεί κανείς να παραβλέψει το γεγονός ότι η απαίτηση ενός ιδεώδους θεάτρου εκ μέρους του Κράιγκ παρουσιάζει έντονος ομοιότυπος με την τεχνική και τέχνη του φιλμ που γεννήθηκε την ίδια εποχή, με την «κινηματογραφία». Και τούτο διότι η κινηματογραφία πραγματώνει μερικούς από τους βασικούς όρους του θεάτρου του μέλλοντος. Μπορεί κάλλιστα να περιγραφεί ως τεχνικά διαμεσολαβημένη τέχνη της κίνησης ή ως μια τεχνική διαδικασία παραγωγής κίνησης και καταγραφής της μέσω αναπαραγωγής.

Ωστόσο, όλες αυτές οι εξελίξεις (αυτοματοποίηση, γένεση του κινηματογράφου) ήταν ακόμη πολύ καινούργιες στα πρώτα χρόνια του νέου αιώνα για να μπορέσουν να ασκήσουν σταθερή επίδραση στο θέατρο ή στα αστικά στρώματα που το στηρίζαν, επίδραση που θα μπορούσε να οδηγήσει σε ριζική ανανέωση του θεάτρου.

Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος μετέβαλε εκ θεμελίων τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες σε μεγάλα τμήματα της Ευρώπης. Το πολυθεσμικό κράτος της Αυστροουγγαρίας διαστάστηκε σε μια σειρά αυτόνομων κρατιών, τα οποία συγ-

κροτήθηκαν είτε ως δημοκρατίες είτε ως μοναρχίες, ενώ στη Γερμανία ο Κάιζερ αναγκάστηκε να παρατηθεί και ανακηρύχθηκε η δημοκρατία. Πάντως, οι πιο αποφασιστικές αλλαγές έγιναν στη Ρωσία. Αφού τον Απρίλιο του 1917 μια αστική επανάσταση με φορέα τους Μενσεβίκους εκθρόνισε τον τσάρο, τον Οκτώβριο του 1917 οι Μπολσεβίκοι αφαίρεσαν την εξουσία από το κοινοβούλιο και καθιέρωσαν το σύστημα των εργατικών και στρατιωτικών συμβουλίων.

Η νέα κοινωνία που έπρεπε να οικοδομηθεί χρειαζόταν πράγματι ένα νέο θέατρο. Την πολιτική επανάσταση έπρεπε να διαδεχθεί μια επανάσταση στη θεατρική τέχνη. Το φθινόπωρο του 1920, κι ενώ μαινόταν ακόμη ο εμφύλιος πόλεμος, ο Βσεβόλοντ Μέγιερχολντ διακήρυξε τον «θεατρικό Οκτώβρη».

Ο Μέγιερχολντ είχε αρχίσει τη θεατρική σταδιοδρομία του ως ηθοποιός στο Θέατρο τέχνης της Μόσχας· στην περίφημη πρώτη παράσταση του *Γλάρου* έπαιξε τον Τρέπλεφ. Παρά την επιτυχία του ως ηθοποιού γρήγορα έπαψε να είναι ικανοποιημένος, τόσο με τη δική του δουλειά όσο και με τις κατευθυντήριες αρχές του θεάτρου τέχνης. Έτσι, το 1902 ο Μέγιερχολντ εγκατέλειψε τον θίασο.

Σε διάφορα θέατρα της επαρχίας, στη Μόσχα και στην Αγία Πετρούπολη, προσπάθησε να αποσαφηνίσει τις άοριστες ακόμη αντιλήψεις του για το θέατρο και να τις εφαρμόσει πειραματικά στη σκηνή. Οι βασικές απαιτήσεις του δεν διέφεραν ουσιαστικά από εκείνες του Κράνκ, έστω κι αν ο Μέγιερχολντ τις διατύπωσε πολύ λιγότερο ριζοσπαστικά. Εισηγήθηκε κι αυτός μια απολογεχοποίηση του θεάτρου, χωρίς ωστόσο να θελήσει να απορρίψει σε επίπεδο αρχής το έργο του συγγραφέα. Απλώς το θέατρο δεν θα έπρεπε να είναι «θεραπεία της λογοτεχνίας» (*Μπιλάγκαν*, 1912) αλλά να μπορέσει να αναπτυχθεί ως τέχνη με τους δικούς της νόμους. Πάντως, ο Μέγιερχολντ απομακρύνθηκε εξίσου ασυμβίβαστα όπως και ο Κράνκ από το νατουραλιστικό θέατρο της ψευδαίσθησης με την ψυχολογική υποκριτική του τέχνη. Ως βασικά στοιχεία του αντιψευδαισθησιακού «υπό όρους» θεάτρου του προσδιόρισε τη μάσκα, τη χειρονομία και την κίνηση.

Εκτός από το πράγματι μεγάλο πλήθος των σημείων όπου συμπίπτουν, δεν θα πρέπει να διαφεύγουν της προσοχής και οι ουσιώδεις διαφορές που χωρίζουν το υπό όρους θέατρο του Μέγιερχολντ από το θέατρο της υπερμαριονέτας του Κράνκ. Ο Μέγιερχολντ ζήτησε μια ανανέωση του θεάτρου, διότι ενδιαφερόταν για τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων, τις οποίες απλώς αγνοούσε το θέατρο της ψευδαίσθησης, που ήταν καθλωμένο στην ψυχολογία του ανθρώπου, εφόσον οι σχέσεις αυτές δεν μπορούσαν να αναχθούν στην ψυχολογία. Ο Μέγιερχολντ, αντίθετα, εστίαζε στις σχέσεις αυτές. Το 1907, στο δοκίμιο *Για την ιστορία και την τεχνική του θεάτρου* γράφει:

Οι χειρονομίες, οι στάσεις, οι σωπές προσδιορίζουν τις αληθινές σχέσεις των ανθρώπων. Οι λέξεις δεν λένε τα πάντα. Επομένως, είναι απαραίτητη μια δομή των κινήσεων στη σκηνή, προκειμένου ο θεατής να αποκτήσει παρατηρητικότητα, προκειμένου να του προσφέρουμε το ίδιο υλικό που θα έδιναν δύο συνομιλητές σε έναν τρίτο που θα τους παρατηρούσε.⁴

Εξαιτίας αυτής της θεμελιώδους διαφοράς όσον αφορά το κέντρο βάρους προέκυψαν στον Μέγιερχολντ και εντελώς διαφορετικοί στόχοι. Από τη μια συμπεριέλαβε στους στόχασμούς του τον θεατή, τον οποίο ο Κράνκ είχε αποκλείσει σε μεγάλο βαθμό από τις σκέψεις του. Έτσι, στο κείμενο που παρατέθηκε πιο πάνω διαμαρτύρεται:

Ο θεατής βιώνει μόνο *παθητικά* ό,τι έρχεται από τη σκηνή. «Μπήκε εκείνο το όριο μεταξύ θεατή και ηθοποιού, το οποίο σήμερα διαχωρίζει ως ράμπα του θεάτρου δύο κόσμους εντελώς ξένους μεταξύ τους, αυτόν που μόνο πράττει και αυτόν που μόνο προσλαμβάνει. Και δεν υπάρχουν αρτηρίες να συνδέσουν αυτά τα δύο χωρισμένα σώματα σε μια κοινή κυκλοφορία δημιουργικών ενεργειών». Η ορχήστρα έφερε τον θεατή κοντά στη σκηνή. Η ράμπα δημιουργήθηκε εκεί όπου βρισκόταν η ορχήστρα και διαχώρισε τον θεατή από τη σκηνή (σελ. 131-132).

Από την άλλη, συνέπεια αυτής της έμφασης ήταν το γεγονός ότι στην περίπτωση του Μέγιερχολντ ο ηθοποιός διατηρούσε την κεντρική θέση. Ο Μέγιερχολντ επιχείρησε να αναπτύξει μια υποκριτική τέχνη η οποία θα ήταν σε θέση να παρουσιάσει σχέσεις μεταξύ ανθρώπων (και όχι ψυχικές καταστάσεις ατόμων), και στην προσπάθεια αυτή ανέτρεξε στις πλέον ποικίλες παραδόσεις, στους ρώσους Σκομορότσι και στο γερμανικό λαϊκό θέατρο, στο θέατρο της μάσκας της αρχαιότητας και στα μεσαιωνικά θρησκευτικά δράματα, στο ελισαβετιανό θέατρο, στο ισπανικό θέατρο του Siglo de Oro, στην κομέντια ντελά άρτε, στο κουκλοθέατρο και στον Μολιέρο, στο ισπανικό και στο κινεζικό θέατρο. Ιδιαίτερη σημασία έχουν τα περάσματα του Μέγιερχολντ με το ισπανικό θέατρο και με την κομέντια ντελά άρτε.

Μάλιστα, ο Μέγιερχολντ θεωρούσε το ισπανικό θέατρο ως υπόδειγμα μη ψευδαισθησιακού θεάτρου και υιοθέτησε σε διάφορες σκηνοθεσίες τη σύμβαση του μαυροντυμένου βοηθού σκηνής και του δρόμου των λουλουδιών. Το 1902 ο Μέγιερχολντ, με την ευκαιρία της πρώτης ευρωπαϊκής περιοδείας ενός ισπανικού θιάσου (και συγκεκριμένα του θιάσου του Καβακάμι Οτογύρο και της γυναικάς του Σάντα Γιάκκο), γνώρισε για πρώτη φορά το ισπανικό θέατρο

4. Wsewolod E. Meyerhold, *Schriften*, 2 τόμοι, Βερολίνο (ΛΑΓΓ) 1979, τόμ. 1, σ. 129.

και έκτοτε δεν σταμάτησε να αναφέρεται στην ιαπωνική σκηνηκή πράξη ως πρότυπό του. Ακόμη και σε μια σύζήτηση με διευθυντές κύκλων ερασιτεχνικών καλλιτεχνών το 1933 ανέφερε ως διδακτικό παράδειγμα το ιαπωνικό θέατρο:

Από την τέχνη της Ιαπωνίας μπορούμε να καταλάβουμε ότι οι Ιάπωνες, γνωρίζοντας τη συμβατική φύση του θεάτρου, δεν δίστασαν να παίξουν χωρίς ανάδα ή να τοποθετήσουν έναν δρόμο λαλουδιών κατά μήκος της αθούρας των θεατών. Ούτε τους πείραξε κατά τη διάρκεια του μονολόγου ενός ηθοποιού να βάλουν να μιλήσει αθόρυβα κάποιος άλλος, με ουδέτερη ενδομασία, και να κρατά με ένα μακρύ ξύλο ένα κερί, φωτίζοντας το πρόσωπο του ηθοποιού, προκειμένου να φαίνονται καλύτερα οι μορφασμοί του. Οι θεατές δεν εκπλήσσονται με αυτά, γνωρίζουν ότι είναι ένας «βοηθός σκηνης», που απλώς και μόνο φωτίζει το πρόσωπο του ηθοποιού.⁵

Επιρρασαζόμενος από τις φηγούρες στο *Πιέρλο της Βαρσίκης* του Σνίτσλερ, ο Μέγερχολντ άρχισε κατά τη σκηνοθεσία του εν λόγω έργου, το οποίο ανέβασε το 1910 υπό τον τίτλο *Το κασκόλ της Κολομπίας*, να πειραματίζεται με τις μάσκες της κομηντια ντελά άρτε και να αναπτύσσει ένα νέο ύψος κίνησης για τους ηθοποιούς του. Συνέχισε τις προσπάθειές του με τη σκηνοθεσία του *Δον Ζουάν* του Μολιέρου (1910), όπου εισήγαγε και βοηθούς σκηνης σύμφωνα με το ιαπωνικό πρότυπο. Η κοινωνική λειτουργία της μάσκας βρισκόταν προφανώς στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του, όπως εύκολα συμπεραίνει κανείς από την ερμηνεία της μορφής του Δον Ζουάν:

Είναι πολύ φανερό ότι για τον Μολιέρο ο Δον Ζουάν είναι μια μαριονέτα, την οποία χρειάζεται ο συγγραφέας προκειμένου να τακτοποιήσει τους λογαριασμούς του με το τσούβριο των αναφιλητών εχθρών του. Βλέπουμε πάνω του πότε μια μάσκα η οποία ενσωμαώνει την ακολουσία, την αμοιρία, τον κυνισμό και την υποκρισία ενός υπάλληλου από την αυλή του βασιλιά Ήλιου, πότε τη μάσκα του συγγραφέα που προβαίνει σε αποκαλύψεις, πότε μια αποκρουστική μάσκα που κόβει την ανάσα στον ίδιο τον συγγραφέα, και τέλος την ταλαπωρημένη μάσκα την οποία ήταν αναγκασμένος να φορά κατά τις παραστάσεις στην αυλή, όπως επίσης και μπροστά στη μοχθηρή γυναίκα του.⁶

Όλες οι θεατρικές παραδόσεις με τις οποίες πειραματίστηκε ο Μέγερχολντ μέχρι την έκρηξη της Οκτωβριανής Επανάστασης είχαν, παρ' όλες τις διαφορές τους, κάτι κοινό. Δεν παρουσιάζαν τον άνθρωπο ως άτομο αλλά ως τύπο, ρόλο,

5. Meyerhold, «Ideologie und Technologie im Theater (1933)», στο *Theaterkrober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*, Φρανκφούρτη 1972, σσ. 159-183, ιδίως σ. 172.

6. Meyerhold, «Balagan (1912)», στο *Theaterkrober*, σσ. 64-100, ιδίως σσ. 85-86.

φορέα μιας λειτουργίας, ως λειτουργία της πλοκής κ.ο.κ., ενώ απαιτούσαν από τον ηθοποιό υψηλό βαθμό σωματικής αυτοκυριαρχίας, έως και ακροβατικές ικανότητες. Παρά τις έντονες προσπάθειες που κατέβαλε, ο Μέγερχολντ δεν κατόρθωσε να αναπτύξει στη βάση αυτού του ιστορικού υλικού μια υποκριτική τέχνη που θα αντιστοιχούσε στις αντιλήψεις του και θα ικανοποιούσε τις απαιτήσεις του. Χρειάστηκε η Οκτωβριανή Επανάσταση προκειμένου να διασφαλίσει στον Μέγερχολντ το πλαίσιο εκείνο στο οποίο μπόρεσε να συνυψώσει και να γονιμοποιήσει τα έως τότε πειράματά του, θέτοντας νέους στόχους. Το φθινόπωρο του 1920 ο Μέγερχολντ ξεκίνησε να αναπτύσσει τη *βιο-μηχανική* του.

Οι αριστοί καλλιτέχνες στη Σοβιετική Ένωση, στους οποίους συγκαταλέγονταν και ο Μέγερχολντ, έβλεπαν ως στόχο να κλείσουν το χάσμα μεταξύ ζωής και τέχνης, που ήταν χαρακτηριστικό των αστικών συνθηκών, και να αναμορφώσουν τη ζωή και την τέχνη σύμφωνα με τις ίδιες επιστημονικές αρχές. Αντίστοιχος, ο θεωρητικός της τέχνης της παραγωγής Μπόρις Αρβάτωφ ορίζει το «θέατρο ως παραγωγή», ως «εργαλείο για την αναμόρφωση της ζωής», ως «εργαστάσιο του καταρτιζόμενου ανθρώπου και ενός καταρτιζόμενου τρόπου ζωής». Το θέατρο πρέπει να γίνει ένα «πειραματικό εργαστήριο, σε συνεργασία με την κοινωνική πρακτική», ενώ «εργαλείο» του θα είναι «ο άνθρωπος που πράττει μέσα στο υλικό περιβάλλον» (σ. 84).

Αυτές οι αρχές ήταν δεσμευτικές και για τον Μέγερχολντ. Αντιστοίχως, ανέπτυξε τη βιο-μηχανική του στη βάση τεχνικών και επιστημονικών που ήταν θεμελιώδεις και για την αναδιοργάνωση άλλων τομέων, στη βάση του ταιμολογισμού και της ρεφλεξολογίας. Ο ταιμολογισμός ήταν ένα σύστημα επιστημονικής οργάνωσης της εργασίας, το οποίο δημούργησε ο αμερικανός μηχανικός φρέντερικ Τάιηλορ, προκειμένου να επιτύχει τη μεγαλύτερη δυνατή αύξηση της εργασιακής αποδοτικότητας στη βάση του ακριβούς υπολογισμού του χρόνου εργασίας και των διαδεξιμάτων ανάταυσης. Από το 1920 το σύστημα αυτό προτάγαν δίδονταν από το Κεντρικό Ινστιτούτο Εργασίας της Μόσχας και διαδόθηκε σ' ολόκληρη τη χώρα ως βάση ενός νέου «πολιτισμού της εργασίας». Αυτός ο «πολιτισμός της εργασίας» γνώρισε κατανοητός ως οικουμενικό εργαλείο για τον μετασχηματισμό της καθυστερημένης χώρας σε εξηλεκτρισμένο βιομηχανικό κράτος, το οποίο θα χρειαζόταν και θα ανέφερε έναν «νέο άνθρωπο» με νέες «πολιτιστικές στάσεις». Το νέο ιδεώδες έγινε μια «αυστηρά ωφελμιστική 'ταιμολογημένη' οργάνωση της ζωής» (Αρβάτωφ, σ. 71).

7. Boris Arvatov, *Kunst und Produktion*, Μόναχο 1972, σσ. 86-94.

Η ρεφλεξολογία συνέβαλλε σ' αυτόν τον στόχο, καθώς διερευνούσε τους νόμους που προσδιορίζουν την ανθρώπινη αντανakλαστική πράξη και συμπεριφορά. Ο Μπεχτέρεφ επιδίωκε να αντικαταστήσει την έως τότε ψυχολογία με τη ρεφλεξολογία, η οποία όχι μόνο θα καθιστούσε δυνατή την κατανόηση και την πρόβλεψη των ανθρώπινων κινήτρων και συμπεριφοράς σύμφωνα με αμετάβλητους βιολογικούς και κοινωνιολογικούς νόμους, αλλά και θα επέφερε τη μεταβολή τους υπό εργαστηριακές συνθήκες.

Ο Μέγερχολντ θεμελίωσε το νέο του θέατρο στον ταυλωρισμό και τη ρεφλεξολογία: το όρισε ως τη χρήση των ταχύτερων και αποτελεσματικότερων μεθόδων για να προκληθεί μια επιθυμητή αντίδραση στον θεατή. Προκειμένου να επιτύχει αυτόν τον στόχο, ανέπτυξε τη βιο-μηχανική του. Στη διάλεξη «Ο ηθοποιός του μέλλοντος και η βιο-μηχανική», που έδωσε στις 12 Ιουνίου του 1922, ο Μέγερχολντ εξήγηε τη σχέση μεταξύ ταυλωρισμού και βιο-μηχανικής με τον ακόλουθο τρόπο:

Στις εργασιακές διαδικασίες δεν είναι μόνο σημαντικό να κατανέμει κανείς ορθά τον χρόνο της ανάπαυσης αλλά και να βρίσκει οπωσδήποτε κατά την εργασία κινήσεις μέσω των οποίων ο εργασιακός χρόνος θα αξιοποιηθεί στο έπακρο: Αν δούμε έναν πεπερασμένο εργάτη την ώρα που εργάζεται, θα παρατηρήσουμε στις κινήσεις του: 1. απουσία περιττών, μη παραγωγικών κινήσεων, 2. ρυθμό, 3. σωστή εύρεση του κέντρου βάρους του σώματός του, 4. διάφραξη.

Οι κινήσεις που αφρώνονται σ' αυτή τη βάση χαρακτηρίζονται από «κάτι το χορευτικό». Η εργασιακή διαδικασία ενός πεπερασμένου εργάτη θυμίζει πάντοτε χορό: εδώ η εργασία αγγίζει το όριο της τέχνης. Το θέαμα ενός ανθρώπου που εργάζεται σωστά δημιουργεί μια ορισμένη διασκέδαση.

Όλα αυτά μπορούν να μεταφερθούν και στον ηθοποιό του μελλοντικού θεάτρου. Στην τέχνη έχουμε πάντοτε να κάνουμε με την οργάνωση του υλικού.

Ο κονστρουκτιβισμός αξιώνει από τον καλλιτέχνη να είναι και μηχανικός.

Η τέχνη οφείλει να βασίζεται σε επιστημονικά θεμέλια, το σύνολο της δημιουργίας του καλλιτέχνη πρέπει να είναι συνειδητό.

Η τέχνη του ηθοποιού συνίσταται στην οργάνωση του υλικού του, δηλαδή στην ικανότητα να χρησιμοποιεί ορθά τα εκφραστικά μέσα του σώματός του.

Στο πρόσωπο του ηθοποιού ενώνονται το υποκείμενο και το αντικείμενο της οργάνωσης (δηλαδή ο καλλιτέχνης και το υλικό). Τουτό μπορεί να εκφραστεί με έναν μαθηματικό τύπο για τον ηθοποιό:

$$N = A_1 + A_2, \text{ όπου}$$

$$N = \text{o ηθοποιός,}$$

$A_1 = \text{o κατασκευαστής, o οποίος σχεδιάζει και δίνει οδηγίες για την πραγμάτωση των ιδεών,}$

$A_2 = \text{το σώμα του ηθοποιού, που εκτελεί τα καθήκοντα που του αναθέτει o κατασκευαστής (A}_1\text{).}$

Ο ηθοποιός πρέπει να ασκεί το υλικό του – το σώμα –, ώστε να είναι σε θέση να εκτελεί αμέσως τα καθήκοντα που του ανατίθενται (από άλλον ηθοποιό, από τον σκηνοθέτη).

Καθώς η πραγμάτωση συγκεκριμένων καθήκοντων συνιστά το παίξιμο του ηθοποιού, απαιτείται μια οικονομία των εκφραστικών μέσων, η οποία θα εγγυάται την αριβεία της κίνησης και θα οδηγεί στην ταχύτερη δυνατή *πραγμάτωση του καθήκοντος*. Το ταυλωρικό σύστημα προσφέρεται για τη δουλειά του ηθοποιού, όπως και για οποιαδήποτε άλλη εργασία που επιδιώκει τη μέγιστη παραγωγή.⁸

Επομένως, ο ηθοποιός θα πρέπει να μετατρέψει, με ειδική άσκηση, το σώμα του σε «εργασιακή μηχανή», οικονομική και αξιόπιστη στον χειρισμό της, η οποία θα είναι σε θέση να παράγει δίχως πρόβλημα οποιαδήποτε επιθυμητή κίνηση κατά παραγγελία (πιθανότητα την οποία ο Κράνκ είχε αποκλείσει ως μη ρεαλιστική).

Για τον σκοπό αυτό ο Μέγερχολντ είχε αναπτύξει μια σειρά από ασκήσεις, οι οποίες είχαν σκοπό να γυμνάσουν τους διάφορους μύες και τα αντανακλαστικά, π.χ. τον «δάκτυλο», τη ρίψη πέτρας, το χαστούκι, το χτύπημα με μαχαίρι, το χτύπημα πυραμίδας, το χτύπημα με το πόδι, το άλμα στο στήθος, το «αφήνω το βραχίονα μου να πέσει», το άλμα και τον αναβάτη, το κουβάλημα του σώκου, το άλμα από την πλάτη, τον κύκλο. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι αυτές οι ασκήσεις για ηθοποιούς βρίσκουν αντιστοιχία στον κατάλογο των ασκήσεων που συνέταξε ο Γκάστερ. ο ιδρυτής και διευθυντής του Κεντρικού Ίνστιτούτου Εργασίας, ως «κατήχηση των εργατικών ασκήσεων»:

Άρση βραχίων από το έδαφος, ανύψωση βραχίων πάνω από το κεφάλι, τοποθέτηση μεγάλων βραχίων στους ώμους δίχως παροχή βοήθειας, ανύψωση ενός δοκαριού οκτακοσίων κλών από τέσσερα άτομα, πίεση κάθε είδους κατά την άσκηση με σκοπό την απόκτηση αντοχής ακόμη και σε συνθήκες διαρκούς επιβάρυνσης, περιτροφικές κινήσεις στον οριζόντιο και στον κάθετο άξονα, χτυπήματα ισχυρά και ασθενή με μικρή και μεγάλη φόρα, άλματα και ρίψεις που θα πρέπει να χαρακτηρίζονται από σιγουριά και ταχύτητα, έστω κι αν είναι απροσδόκητα.⁹

Οι βιο-μηχανικές ασκήσεις τις οποίες έβαζε ο Μέγερχολντ να εκτελούν οι ηθοποιοί του δεν είχαν σκοπό τη σιγνή αναπαραγωγή (έστω κι αν ενίοτε η μία ή η άλλη έβρισκε χρήση σε κάποια παραγωγή), αλλά είχαν ως στόχο να παράσχουν στον ηθοποιό την ικανότητα να παράγει κατά βούληση οποιαδήποτε κίνηση. Με τη βοήθεια αυτού του προγράμματος εξάσκησης ο Μέγερχολντ κατόρθωσε

8. *Theaterwoche*, σσ. 101-104, ιδίως σσ. 101-102.

9. Aleksej K. Gastev, *Kak nado rabotat*, Μόσχα 1966, σ. 257.

τελικά να αναπτύξει μια υποκριτική τέχνη η οποία μπορούσε να παρουσιάσει σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων.

Αυτή η νέα υποκριτική τέχνη – μαζί με τον κονστρουκτιβιστικό σκηνικό εξοπλισμό της Λιούμπωφ Πόποβα, ο οποίος λειτουργούσε ως εργονομικός μηχανισμός – ήταν εκείνη που άφησε το ιδιαίτερο στίγμα στη σκηνοθεσία του Υπέροχου κερσάρη του Κροϊνλάνκ (1922) από τον Μέγερχολντ.

Οι μακιγιέριστοι ηθοποιοί, ντυμένοι με ενιαία γκριζά ή γαλάζια εργατική φόρμα, δούλευαν με επιμελώς συγχρονισμένες κινήσεις. Κάθε κίνηση είχε σχεδιαστεί και εκτελείτο ως τμήμα ενός οργανωμένου προτύπου. Οι μεμονωμένες κινήσεις υιοστηφρίζονταν δομικά και ενισχύονταν, συσχετιζόμενες με την αρχιτεκτονική δομή της σκηνής. Έτσι, ένα τεντωμένο χέρι ή πόδι δεν ήταν ποτέ ορατό ως μεμονωμένη χειρονομία αλλά αποτελούσε επαναλαμβανόμενο χαρακτηριστικό της σκηνογραφικής αρχιτεκτονικής. Τα σώματα των ηθοποιών και η αρχιτεκτονική της σκηνής, όπως επίσης οι κινήσεις των ηθοποιών και της αρχιτεκτονικής της σκηνής (πτερύγια μύλων, τροχοί, περιστρεφόμενες πόρτες), είχαν τέτοιο συντονισμό μεταξύ τους ώστε να συγκροτούν από κοινού μια συνεχώς μεταβαλλόμενη δομή.

Κάτι παρόμοιο ισχύει και για την υποκριτική των τριών βασικών ηθοποιών (Γκκόρ Δίνσκι, Μπόρις Ζαϊτσκόβιτς, Μαρία Μπαμπάνοβα), οι οποίοι παρήγαγαν από κοινού μια συλλογική, τέλεια συγχρονισμένη κίνηση. Ο καθένας διατηρούσε βέβαια ατομικές ιδιαιτερότητες στην κίνηση, τις οποίες εισήγαγε όμως ως τμήμα ενός υπέρτερου όλου, στο οποίο εντασσόταν. Με αυτόν τον τρόπο οι χειρονομίες εκδηλώνονταν τη λειτουργία της διαμόρφωσης σχέσεων: σχέσεων μεταξύ του ηθοποιού και της αρχιτεκτονικής της σκηνής, του ηθοποιού και των αντικειμένων που χειριζόταν, του ηθοποιού και των άλλων ηθοποιών, του ηθοποιού και της μορφής του ρόλου, της μορφής του ρόλου και των αντικειμένων, της μορφής του ρόλου και της αρχιτεκτονικής της σκηνής, και βέβαια μεταξύ του ηθοποιού και της σκηνής. Συνεπώς, οι κινήσεις του ηθοποιού δεν χρησιμοποιούνταν ως σημεία στα οποία αντιπροσωπεύει μια ορισμένη σημασία (όπως η ψυχική κατάσταση χ του ατομικού χαρακτηριστήρα ψ) αλλά ως φορέας σημείων, στον οποίο μπορεί να δοθεί διαφορετική σημασία, ανάλογα με τη σχέση στην οποία κάθε φορά εισέρχεται. Έτσι, ο άνθρωπος που παρουσιάζεται με αυτόν τον τρόπο πάνω στη σκηνή εμφανίζεται ως ένα ον το οποίο ορίζεται αποκλειστικά και μόνο στη βάση των σχέσεων που συνάπτει ή στις οποίες εξάβθεται. Όμως, επειδή αυτές οι σχέσεις μεταβάλλονται διαρκώς, μεταβάλλεται κι ο ίδιος ο άνθρωπος, και είναι αδύνατον να του προσδώσει κανείς συγκεκριμένη ταυτότητα.

Από την πλευρά του, ο θεατής καλείται να βιώσει διαρκώς νέες σημασίες για τις κινήσεις του ηθοποιού (όπως επίσης για τα υπόλοιπα σκηνικά στοιχεία, το

ενιαίο κουστόμυ, τις παραλλαγές του, τα άλλα είδη της σκηνής κ.ο.κ.), και με τον τρόπο αυτό μετατίθεται σε μια κατάσταση συνεχούς δραστηριότητας. Έτσι, τόσο στη σκηνή όσο και στον χώρο των θεατών δημιουργείται ένας «νέος» άνθρωπος: «Διότι παίζοντας θέλει να ορίσει τον εαυτό του ως συμπράττοντα και δημιουργό ενός νέου νοήματος, καθώς για τον ίδιο, ως τον λάντανό (ως τον νέο, ήδη μεταμορφωμένο με τον κομμουνισμό) άνθρωπο, η ουσία του θεάτρου έγκειται στο να αναγγείλει κανείς από καιρό σε καιρό και σε κατάσταση αναπαραστατικής διάγερσης τη *χώρα της νέας ζωής*».¹⁰ Ο άνθρωπος στον οποίο προσανατολίζεται το θέατρο του Μέγερχολντ είναι ο «δημιουργός ενός νέου νοήματος».

Το θέατρο του Μέγερχολντ κατόρθωσε να γίνει εξαιρετικά δημοφιλές. Ακόμη και στις πιο απομακρυσμένες πόλεις της Σοβιετικής Ένωσης οι εργατικές συνελεύσεις λάμβαναν αποφάσεις που ήρτουνσαν από το επαναστατικό θέατρο του Μέγερχολντ να τις επισκεφτεί με έκτακτες παραστάσεις. Παρ' όλα αυτά ο Μέγερχολντ κατηγορήθηκε επανειλημμένως ότι το θέατρό του είναι υπερβολικά αφηρημένο και δεν μπορεί να γίνει κατανοητό από τον προλετάριο θεατή. Οι κατηγορίες αυτές μετεξελίχτηκαν κατά τη δεκαετία του 1930 σε οργισμένες επιθέσεις εναντίον του «φορμαλισμού» του, οδηγώντας τελικά στο κλείσιμο του θεάτρου του (1938), στη σύλληψή του (1939) και στην εκτέλεσή του στις φυλακές της Μόσχας (1940). Το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού αρνούνταν την αισθητική του θεάτρου του Μέγερχολντ σε επίπεδο αρχής και συνολικά. Στη θέση του «δημιουργού ενός νέου νοήματος», που είναι ανοιχτός στο μέλλον και μεταβάλλει διαρκώς τον εαυτό του και το περιβάλλον με δημιουργικές πράξεις, έπρεπε να μπει ο ιδεολογικά καθηλωμένος, κανονιστικός και θετικός ήρωας, με τον οποίο ο θεατής μπορούσε να ταυτιστεί και να τον μιμηθεί ως πρότυπο. Έτσι, η βιο-μηχανική κηρύχθηκε ως φορμαλιστικό παιχνίδι, και το «σύνστημα» του Στανισλάβσκι αναγορεύτηκε σε μοναδικό θεμέλιο της υποκριτικής τέχνης.

Το θέατρο ως τελετουργία – ο ηθοποιός ως ιερογλυφικό

Ο Αντονέν Απτώ αποιολόγησε διαφορετικά την επαναθεατροποίηση του θεάτρου που ήρτουνσαν όλοι οι εκπρόσωποι της πρωτοπορίας. Τα άρθρα και οι διαλέξεις του για το θέατρο μεταξύ 1931 και 1936 (που συνοψίστηκαν και δημοσιεύτηκαν το 1938

10. Meyerhold, «Rezenzion des Buches Aufzeichnungen eines Regisseurs» von A. Ja. Taitov (1921/1922)», στο Meyerhold, *Theaterarbeit*, επιμ. Rosemarie Tietze, Μόναχο 1974, σσ. 63-72, ιδίως σ. 72.

ως βιβλίο υπό τον τίτλο *Le théâtre et son double* [Το θέατρο και το είδωλό του]) χαρακτηρίζονται από τη συνειδηση μιας βαθιάς κρίσης. Έτσι στην «Τρίτη επιστολή για τη γλώσσα», που γράφτηκε στις 9 Νοεμβρίου του 1932, αναφέρει τα εξής:

Ζούμε μια πιθανόν ανεπανόλητη εποχή της ιστορίας του κόσμου, στην οποία ο πολυδοκιμασμένος κόσμος βλέπει τις καθολικές αξίες να καταρρέουν. Οι απολιθωμένη ζωή διαλύεται από τα κάτω. Από ηθική και κοινωνική άποψη αυτό εκφράζεται με μια τεράστια αποχαλίνωση των επιθυμιών, με μια απελευθέρωση των κατώτερων ενστίκτων, με έναν τριμύ και αναβρασμό ζώων που πυρπολούνται, καθώς εκτίθενται πρόωρα στις φλόγες.¹¹

Ανάμεσα στις «λανθασμένες αντιλήψεις της ζωής [...] που κληροδότησε η Ανάγνωση» και είναι εξαιρετικά καταστροφικές για τους ανθρώπους («Το θέατρο και οι θεοί», διάλεξη στην 29 Φεβρουαρίου του 1936 στο πανεπιστήμιο του Μόξικο Σίτυ),¹² ο Αρντώ διακρίνει ιδιαίτερος τον λογοκεντρισμό, τον ορθολογισμό και τον ατομικισμό. Σύμφωνα με τον Αρντώ, ο λογοκεντρισμός παρέλυσε τη σκέψη:

Θεωρείται οριστικό και αναγνώριζεται ως αμετάκλητο ότι η γλώσσα των λέξεων είναι η ανώτερη γλώσσα, και αυτό ενσωματώθηκε στα ήθη, στα έθιμα και στις ψυχές, αποκτώντας τη σημασία μιας πνευματικής αξίας. Θα πρέπει όμως να παραδεχτούμε, ακόμη και από δυτική σκοπιά, ότι η λέξη είναι αποστεωμένη, ότι οι λέξεις, όλες οι λέξεις, είναι απολιθωμένες, περιορισμένες στην σημασία τους, σε μια σχηματική, οριοθετημένη ορολογία. Για το εδώ θέατρο, μια γραμμένη λέξη σημαίνει ό,τι ακριβώς και μια προφορική. [...] Τους διαφεύγει σιδηρότερο αφορά στην ιδιαίτερη εκφορά μιας λέξης, στην τάλαντωση που μπορεί να μεταδώσει στον χώρο, και κατά συνέπεια σιδηρότερο μπορεί να προσέσει στη σκέψη. Μια λέξη που συλλαμβάνεται κατ'αυτών τον τρόπο δεν έχει παρά διασκεπτική, επεξηγηματική σημασία. Υπό αυτές τις συνθήκες δεν είναι υπερβολή να πει κανείς ότι, όσον αφορά μια κλειστή, ολοκληρωμένη ορολογία, η μόνη χρησιμότητα της λέξης είναι να κλειστοποιεί τη σκέψη την περικυκλώνει και την αποκλείει: με δυο λόγια, είναι ένα τέλος (*Theater und sein Double*, σσ. 126-127).

Κατά την άποψη του Αρντώ, ο ορθολογισμός οδήγησε σε μια μηχανική επίσημη η οποία «τετραμέρισε [...] τη φύση» και «μιας εμποδίζει να θεωρούμε τον εαυτό μας άνθρωπο» (*Der Mensch gegen das Schicksal* [Ο άνθρωπος ενάντια στο περρωμένο], σ. 155). Τέλος, ο ατομικισμός δεν ενδιαφέρεται για τον «άνθρωπο που είναι μεγάλος σαν τη φύση» (*Das Theater und die Götter* [Το θέατρο και οι

11. Artaud, *Theater und sein Double*, σ. 124.

12. Στο Antonin Artaud, *Die Itrahummas, Revolutionäre Botschaften*, Μόναχο 1975, σσ. 163-172, ίδιος σ. 164. Στον ίδιο τόμο (σσ. 152-162) περιέχεται το κείμενο «Ο άνθρωπος, εναντίον του περρωμένου», το οποίο παρατίθεται στη συνέχεια.

θεοί], σ. 165), παρά μόνο για τον άνθρωπο «ως μεμονωμένο ον» και για τα ψυχολογικά του συμπλέγματα. Όμως, η ψυχολογία,

[...] που με ήγλο επιδιώκει να αναγάγει το άγνωστο στο γνωστό, δηλαδή στο καθημερινό και στο συνθησιαμένο, είναι η αιτία για εκείνη την παρακμή και εκείνη την τρομακτική απώλεια ενέργειας στο έοχατο σημείο της οποίας, νομίζω, έχουμε φτάσει (*Theater und sein Double* [Το θέατρο και το είδωλό του], σ. 82).

Για την υπέρβαση αυτής της κρίσης που ξέσπασε στον δυτικό άνθρωπο εξαιτίας του λογοκεντρισμού, του ορθολογισμού και του ατομικισμού, ο Αρντώ διακηρύσσει την επαναθεατροποίηση του θεάτρου. Αυτή θα επαναφέρει το θέατρο στις προ-λογικές, προ-ορθολογικές, προ-ατομικιστικές απαρχές του, μετατρέποντάς το έτσι και πάλι σε μια μαγική τελετουργία, η οποία θα μπορούσε να σταθεί αφετηρία θεραπευτικών διαδικασιών για τον θεατή. Διότι «σε ένα τέτοιο θέατρο ο άνθρωπος δεν αισθανόταν αποκομμένος από τη φύση, ενώ οι λεγόμενοι θεοί ήταν φυσικές, ανεπαίσθητες δυνάμεις, τις οποίες ο άνθρωπος μπορεί να ανακτήσει (*Das Theater und die Götter*, σ. 170). Η επαναθεατροποίηση θα μετατρέψει το θέατρο σε φάρμακο – αν και ριζικό – για τον άνθρωπο που νοσεί βαριά από τον πολιτισμό, καθώς θα το καταστήσει ικανό να «αποκαταστήσει» εντός του θεατή «τη ζωή» και «τον άνθρωπο» (σ. 167), όχι τον «ψυχολογικό άνθρωπο με τα διάφορα αισθήματα και χαρακτηριστικά γνωρίσματά του», ούτε επίσης «τον κοινωνικό άνθρωπο, που υπόκειται στους νόμους και έχει παραμορφωθεί από τις θρησκείες και τους κανόνες, αλλά «τον συνολικό άνθρωπο» (σ. 132).

Έτσι, η απαίτηση επαναθεατροποίησης του θεάτρου αποκτά τελειώς διαφορετικό προσανατολισμό σε σχέση με τον Κράιγκ ή και τον Μέγερχολντ. Δεν στοχεύει ούτε να αναδείξει το θέατρο σε ιδιαίτερη τέχνη ούτε και να παρουσάσει μια νέα ιδέα για τον άνθρωπο, αλλά να ξυπνήσει στον θεατή μια νέα συνειδησιακή κατάσταση, ένα νέο είδος ανθρώπινου είναι και να το βοηθήσει να έρθει στην επιφάνεια. Η επαναθεατροποίηση στοχεύει αποκλειστικά στην επίδραση την οποία οφείλει να προκαλέσει το θέατρο στον θεατή.

Προκειμένου, λοιπόν, να επιτύχει το επιδιωκόμενο καθαρτικό αποτέλεσμα, το θέατρο θα πρέπει να προκαλεί στον θεατή «εκστατικές καταστάσεις», ώστε να αποκτά ευκόλα άμεση πρόσβαση στο ασυνείδητό του. Διότι

[...] ένα πραγματικό θεατρικό έργο διατάρασσει τη γαλήνη των αισθήσεων, απελευθερώνει το καταπιεσμένο ασυνείδητο, ωθεί σε ένα είδος εικονικής εξέγερσης, η οποία βεβαίως διατηρεί όλη την αξία της εφόσον παραμείνει εικονική, επιβάλλοντας στις συγκεντρωμένες συλλογικότητες μια σκληρή και ηρωική στάση (*Theater und sein Double*, σ. 30).

Πα να μπορέσει να επιτύχει αυτόν τον στόχο, ο Αρτώ προτείνει αφενός να μεταβληθεί ριζικά η διάταξη σκηνής και πλατείας και αφετέρου την ανατύπωση μιας ιδιαιτέρης «γλώσσας σημείων» του θεάτρου, η οποία θα αποτελείται από ήχους, κραυγές, χειρονομίες, στάσεις και σημεία, ενώ δεν θα περιέχει λέξεις παρά μόνο ως «μαγικά ξόρκια» (σ. 97).

Το κοινό θα παραινεί θέση στη μέση της αίθουσας, σε περιστρεφόμενες καρέκλες, ενώ το «σκηνοικό γίνεσθαι» θα διαδραματίζεται γύρω του «και στις τέσσερις κατευθύνσεις του ορίζοντα», τόσο κάτω, στην πλατεία, όσο και σε έναν εξώστη ο οποίος θα διατρέχει ολόκληρο τον χώρο. Έτσι ο θεατής δεν θα μπορεί να υποβεί την οπτική γωνία ενός αποστασιοποιημένου – ή και ταυτιζόμενου – παρατηρητή αλλά θα συναντά τον εαυτό του εν μέσω του γίνεσθαι από όλες τις πλευρές και κατευθύνσεις θα κυκλώνεται από συμβάντα ήχου και κίνησης.

Αυτά τα συμβάντα ήχου και κίνησης θα πρέπει να οργανώνονται με τρόπο ώστε, αφενός να μεταβέτουν τον θεατή στην επιθυμητή εκστατική κατάσταση, και αφετέρου να επιδρούν με κάποιον τρόπο στο ασυνείδητό του, ώστε να μπορούν να εγκαινιάσουν τις επιδιωκόμενες θεραπευτικές διαδικασίες. Στο σχεδιασμό του για ένα «Θέατρο της φρίκης», που ο Αρτώ το ονομάζει έτσι διότι χρησιμοποιεί τη λέξη φρίκη «με την έννοια της δίψας για ζωή, του κοσμικού αδυσώπητου και της ανελέητης αναγκασιότητας, με τη γνωστική έννοια του στροβίλου της ζωής, που καταπνίγει το σκοτάδι» (σ. 110), ο Αρτώ έλαβε ως πρότυπο το θέατρο του Μπιαλί, οι παραστάσεις του οποίου, που δόθηκαν με αφορμή την Παγκόσμια Έκθεση στο Παρίσι (1931), τον εντυπωσίασαν βαθιά. Είδε να δρα η «μαγική έξοδος» (σ. 128), την οποία θα έπρεπε να ακαι και το δικό του θέατρο.

Το πράγματι παράξενο σε όλες αυτές τις χειρονομίες, σ' αυτές τις δύσκολες στάσεις που ξαφνικά διακόπτονται, σ' αυτούς τους συγκεκριμένους λαρυγγισμούς, σ' αυτές τις μουσικές φράσεις που σταματούν απότομα, σ' αυτές τις πτηνικές εμπρόσθιων φτερών εντόμων, σ' αυτό το θρόισμα των κλαδιών, σ' αυτούς τους κοφίλους ήχους των τυμπάνων, σ' αυτό το τρέξιμο που κάνουν οι μηχανικές κουκκίδες είναι ότι μέσα από τον λαβύρινθο των χειρονομιών, των στάσεων και των ιαχών, μέσα από χορευτικά βήματα και κραιπάλες που δεν αφήνουν αναξιότητα κανένα μέρος του σκηνοικού χώρου εγκαθιδρύεται το νόημα μιας νέας σωματικής γλώσσας, η οποία δεν στηρίζεται πλέον σε λέξεις αλλά σε σημεία. Αυτοί οι ήθοιοι, με τις γεωμετρικές στολές τους, μοιάζουν να είναι ζωντανά ιερογλυφικά. [...] Αυτά τα πνευματικά σημεία ενέχουν ένα ακριβές νόημα, το οποίο μας εντυπωσιάζει μόνο διαδοχικά, και ωστόσο τόσο έντονα ώστε κάθε μετάφραση σε μια διακεκριτή, λογική γλώσσα αποδεδεικνύεται άχρηστη. [...] [Ακολούθον] εν προκειμένω τον αυτοματισμό του ίδιου του αποδεδειγμένου ασυνείδητου (σ. 58).

Σε πλήρη αντίστοιχία με τα παραπάνω, ο Αρτώ ήθελε στο θέατρό του «να δημιουργήσει σύμβολα ακριβείας πάνω στη σκηνή, τα οποία θα είναι άμεσα αναγνώσιμα» και θα χρησιμοποιούν το «ανθρώπινο σώμα» ως «ιερογλυφικό σημείο γραφής» (σ. 100). Ο ήθοιος δεν θα είχε ως καθήκον να παρουσιάσει επί σκηνής το νέο ιδεώδες του «ολικού ανθρώπου», αλλά αντίθετως να δρα ως «ζωντανό ιερογλυφικό», το οποίο θα επηρεάζει άμεσα το ασυνείδητο του θεατή. Με αυτόν τον τρόπο το θέατρο θα αποκτούσε την ικανότητα να παρέχει στον θεατή «ονειρικά αποτυπώματα που θα αντιστοιχούν στην αλήθεια», «στα οποία θα αποδοσιμούνταν η ροπή του προς το έγκλημα, οι ερωτικές εμμονές του, η αγριότητά του, οι χιμαρές του, το ουτοπικό του αίσθημα για τη ζωή και τα πράγματα, ακόμη και ο κανιβαλισμός του, σε ένα επίπεδο που δεν θα είναι μόνο υποθετικό και απαιτηλό αλλά εσωτερικό» (σ. 98). Ταυτόχρονα, η «ένταση των μορφών» (σ. 13) θα οδηγούσε «στη συνειδητοποίηση και στον έλεγχο κάποιων δεσποζουσών δυνάμεων, οι οποίες οδηγούν και διευθίνουν τα πάντα» (σ. 85).

Ο Αρτώ συλλαμβάνει, λοιπόν, το θέατρο ως μία *rite de passage* (διαβατήριο τελετή), ως μια μαγική τελετουργία καθαρισμού ή και έναν εξορκισμό, ο οποίος επικαλείται τους «δαίμονες» (σ. 65) που έχουν καταλάβει τον μοντέρνο άνθρωπο, έτσι ώστε ο τελευταίος να μπορέσει να τους συνειδητοποιήσει και να τους «θέσει υπό τον έλεγχό τους» ως παραγωγικές ενέργειες ή, αλλιώς, να καταστραφεί από αυτούς. Με αυτή την έννοια ο Αρτώ συγκρίνει επίσης το θέατρο με τη χολέρα: «Όπως και η χολέρα, το θέατρο είναι μια κρίση που τελειώνει είτε με τον θάνατο είτε με την ίαση» (σ. 34).

Στόχος της επαναθεατροποίησης του θεάτρου που επιδιώκει ο Αρτώ είναι ο «θάνατος» του «παλιού» ευρωπαϊκού ανθρώπου – του επίτερου ψυχολογικού και κοινωνικού ατόμου – και η αναγέννησή του ως «ολικού ανθρώπου»: αυτή, όμως, σε σχέση με τον θεατή, όχι τη σκηνή: Έτσι, η επαναθεατροποίηση προάγεται σε σημαντικότερο εργαλείο για την αναξωγογόηση του αλλοτριωμένου ανθρώπου της Δύσης και του διαλυμένου πολιτισμού του:

Το θέατρο θα πρέπει να σταθεί στο πλάι της ζωής, όχι της ατομικής ζωής, εκείνης της ατομικής πλευράς της ζωής όπου φραιβεύουν οι ΧΑΝΔΑΚΤΗΡΕΣ, αλλά ενός είδους απελευθερωμένης ζωής η οποία θα κάνει στην άκρη την ανθρώπινη ατομικότητα και ο άνθρωπος θα είναι μια άλλη αντανακλάση. Το πραγματικό αντικείμενο του θεάτρου συνίσταται στη δημιουργία μύθων, στην έκφραση της ζωής υπό καθολική, περιεκτική σκοπιά, καθώς και στην άντληση από τη ζωή αυτή εικόνων στις οποίες θα θέλαμε να συναντήσουμε τον εαυτό μας (σ. 125).

Η ριζική αποκήρυξη του ατομικισμού και του ορθολογισμού εκ μέρους του Αρτώ, η νοσταλγική επίκληση του ονείρου, της μαγείας και του μύθου προκάλεσαν τις πλέον αντιθετες ερμηνείες στους συγχρόνους του και στους μεταγενέστερους. Ενώ οι κριτικοί και οι αντίπαλοί του τις συλλαμβάνουν ως τεκμήριο της οπισθοδρομικής νοοτροπίας του, η οποία ζητά με αφελή φανατισμό την λυνδρόμηση σε έναν ανορθολογισμό πριν από τον πολιτισμό, στους οπαδούς του εμφανίζονται ως προφητεία μιας νέας εποχής (ή, όπως θα λέγαμε σήμερα, του new age). Τέτοιου είδους ερμηνείες παραβλέπουν σκοπίμως ότι η θεατρική σύλληψη του Αρτώ έχει τον ιστορικό της τόπο στα κινήματα της πρωτοπορίας των πρώτων δεκαετιών του αιώνα μας και ότι, αντιστοίχως, συνεχίζει, και εν μέρει ριζοσπαστικοποιεί, τάσεις οι οποίες έχουν τουλάχιστον διατυπωθεί νωρίτερα από τον Κράιγκ και τον Μέγερχολντ. Έτσι, η άρνηση της προσωπικότητας εκ μέρους του Κράιγκ και η προσφυγή του σε μη ευρωπαϊκούς πολιτισμούς είναι καθ' όλα συγκρίσιμη με την αποκήρυξη του ατομικισμού εκ μέρους του Αρτώ, έστω κι αν ο Κράιγκ την εξέφρασε στο πλαίσιο μιας αισθητικής της αναπαράστασης και του έργου, ενώ ο Αρτώ στο πλαίσιο μιας αισθητικής της επίδρασης. Από την άλλη, η μετάβαση από την καθαρή αισθητική της αναπαράστασης στην αισθητική της επίδρασης είχε συντελεστεί ήδη στο θέατρο του Μέγερχολντ, το οποίο θέλει τόσο να παρουσιάσει επί σκηνής τον άνθρωπο ως «δημιουργό ενός νέου νοήματος» όσο και να προκαλέσει αντανάκλαστικά τη γένεση ενός τέτοιου δημιουργού στο πρόσωπο του θεατή. Πάντως, στον βαθμό που ο Αρτώ επιχειρηματολόγησε στη βάση της επίδρασης την οποία οφείλει να ασκεί το θέατρο στον θεατή, πράγματι υπερβαίνει κατά πολύ τη θέση του Μέγερχολντ.

Σε αντίστοιχία με τη ριζοσπαστικότητα της σύλληψής του –κάτι που τον κάνει για άλλη μια φορά συγκρίσιμο με τον Κράιγκ–, ο Αρτώ δεν κατόρθωσε να την πραγματώσει στο θέατρο. Βεβαίως, ήδη από τη δεκαετία του 1920 είχε προβεί σε πειραματισμούς με τη φωνή, τον ήχο, το φως και τις χειρονομίες στο Théâtre Alfred Jarry που ίδρυσε μαζί με τον Ζωρζ Βιτράκ, με στόχο να «ξεθάψει» αυτό που σε παλαιότερους χρόνους οδήγησε στη δημιουργία του θεάτρου. Ωστόσο, εκείνη την εποχή στο προσκήνιο του ενδιαφέροντός του βρισκόταν μάλλον η πρόκληση του αστικού κοινού, η οποία θα επιτυγχανόταν είτε με τη θεματική του έργου που σκηνοθετούσε (όπως στην περίπτωση του *Βικτώρ* του Βιτράκ, για το οποίο ο Αρτώ έγραψε: «Αυτό το άλλοτε λυρικό, άλλοτε ειρωνικό, άλλοτε άμεσο δράμα στρεφόταν εναντίον της οικογένειας», με διακριτικά γνωρίσματα τη μοιχεία, την αμοιβία, τη σκατολογία, την οργή, τη σουρεαλιστική ποίηση, τον πατριωτισμό, την παράνοια, το όνειδος και τον θάνατο), είτε με ενέργειες άμεσης επίθεσης στο κοινό, όπως για παράδειγμα όταν, στην πρώτη γαλλική πα-

ράσταση του *Ονειροδράματος* του Στρίντμπεργκ (στις 2 Ιουνίου το 1928), την οποία είχε χρηματοδοτήσει κατά ένα μεγάλο μέρος η σουηδική παροικία στο Παρίσι, ο Αρτώ εμφανίστηκε πίσω από τις κουρτίνες, άρχισε να περπατά ανάμεσα στους αμίλητους ηθοποιούς και δήλωσε: «Ο Στρίντμπεργκ είναι ένας παραχγοποιός, όπως ο Ζαρρύ, όπως ο Λωτρεφιόν, όπως ο Μπρετόν, όπως εγώ! Αναβάζουμε αυτό το έργο ως εμμετικό φάρμακο εναντίον της πατρίδας του, εναντίον όλων των πατρίδων, εναντίον της κοινωνίας». Είναι περιττό να προσθέσουμε ότι τέτοιου είδους προκλήσεις τύχαιναν πάντοτε μεγάλης επιτυχίας.

Στην ιδέα του Αρτώ για ένα «θέατρο της φρίκης» πλησίασε περισσότερο η σκηνοθεσία του στους *Ισέντσι* (σύμφωνα με το έργο του Σέλλεϋ και το χρονικό του Σταντάλ), που έκανε πρεμιέρα στις 7 Μαΐου 1935 στο Théâtre des Folies Wagram. Για τους σκοπούς αυτής της παράστασης έγιναν πολλές καταγραφές ήχων: η καμπάνα του καθεδρικού της Αμιέν, πυροβολισμοί, φανφάρες, βήματα, μετρονόμοι, κελαιδίσματα πουλίων και φωνές που έλεγαν «Ισέντσι» με αυθόρμητη ένταση, με την υποστήριξη ενός οργάνου με μονοφωνικό κλαβιέ. Αυτές οι ηχητικές εγγραφές εκτέλεπονταν από μεγάφωνα από διάφορες κατευθύνσεις μέσα στην αίθουσα. Για τον σκοπό αυτό είχε εγκατασταθεί από ένα μεγάφωνο σε καθεμιά από τις τέσσερις γωνίες της αίθουσας, ώστε οι θεατές να περικυκλωθούν τουλάχιστον από τους ήχους και να μπορέσουν να περιέλθουν σε μια κατάσταση ύπνωσης.

Οι ηθοποιοί, που ο Αρτώ προσπαθεί να άρει τις ανθρώπινες ιδιότητές τους, [...] μετατρέπονται σε ιερογλυφικά που έχουν ζωντανέψει ρυθμίζει όλες τις σκηνές των διαλόγων με την αυστηρότητα και την ακρίβεια ενός ωρολογιακού μηχανισμού. Έτσι, για παράδειγμα η Βεατρίκη κινεί τα δύο αυτόματα-φονιάδες σαν σκακιστικές φιγούρες, τα μετατρέπει σε κινούμενες μούμιες (Πράξη Δ', 1η σκηνή). Υπάρχει το τραγούδι των αρπακτικών πτηνών, οι μαγικές, υποβλητικές χειρονομίες του υπνωτιστή, η κίνηση εκκρεμούς των φουρών που διαγράφουν έναν κύκλο· το όλο παίξιμο υπακούει σε μια «αόρατη βαρύτητα». Το φως και ο θόρυβος, οι ρυθμοί, τα ξόρκια, οι επαναληφείς μιας και της αυτής μουσικής κλιμακας δεσπόζουν επί της λέξης, του λόγου, ενώ η φωνή υποστηρίζει τη χειρονομία και η χειρονομία επιθυμεί να γίνει η πλαστική προέκταση της φωνής.¹³

Ο Αρτώ έπαιξε τον Ισέντσι σαν παρανοϊκό. Ο Πιέρ Οντιάρ έγραψε γι' αυτόν στο *Paris-Soir*: «Ένας απαισιος ηθοποιός, και όμως, με την παράλογη έντασή του, τα ανεστραμμένα μάτια και τη διόλου επίπλαστη μανία του, μας συμπαρα-

13. Elena Kapralik, *Antonin Artaud. Leben und Werk des Schauspielers und Regisseurs*, München 1977, σσ. 167-168.

σύρει, πέραν του καλού και του κακού, σε μια έρημο όπου μας πυρακτώνει η δίψα για αίμα». Η σκηνοθεσία δεν βρήκε καμιά απήχηση στο κοινό και καταρρακώθηκε πλήρως από την κριτική, σύμφωνα με την οποία το κείμενο ήταν ακουστικά ακατανόητο, οι θόρυβοι εκνευριστικοί, η μουσική κακόφωνη, ενώ η σκηνοθεσία μια πρωτοφανής προσβολή του θεάτρου.

Τη χρονική στιγμή που σχεδιάστηκε, το θέατρο της φρίκης του Αρνώ ήταν, όπως και το θέατρο της κίνησης του Κράνκ, ένα θέατρο του μέλλοντος. Πιθανά από εκείνα που ήρτοσε ο Αρνώ έγιναν πραγματικότητα στα τελευταία είκοσι χρόνια του σύγχρονου θεάτρου, από το φτωχό θέατρο του Έρστου Ικροτόβσκι, το Living Theatre του Τζούλιαν Μπρεκ και της Τζούντιθ Μαλίνα, και από το «θέατρο των εικόνων» του Ρόμπερτ Ουίλσον.

Ακόμη κι αν θεωρήσει κανείς το θέατρο της πρωτοπορίας –πρωτόπλων τις συλλήψεις του Κράνκ και του Αρνώ– ως θέατρο του μέλλοντος, κοτώντας το με βάση το ιστορικό του πλαίσιο, εμφανίζεται ως σαφής και στοχευμένη αντίδραση στο αστικό-ρεαλιστικό θέατρο της εποχής του, όπως επίσης στην κρίση του ατόμου της τότε αστικής κοινωνίας. Οι μεγάλοι δραματογράφοι της καμής του αιώνα είχαν αποκαλύψει ως ψευδαίσθηση την ιδέα μιας ανεπανάληπτης μεγάλης προσωπικότητας και είχαν ασκήσει οξεία κριτική στην αστική κοινωνία γενικά, καθώς και ειδικότερα στο θεσμό της οικογένειας, η οποία στερούσε από το άτομο κάθε δυνατότητα ανάπτυξης και αυτοπραγμάτωσης. Ωστόσο, είναι αδύνατον να μη διακρίνει κανείς στις καταγγελίες τους τη νοσταλγία του ιδεώδους μιας ενιαίας, αναπτυγμένης ατομικής προσωπικότητας.

Οι εκπρόσωποι της πρωτοπορίας επιτέθηκαν με σφοδρότητα ό' αυτό το ιδεώδες. Διακήρυξαν ότι το άτομο αποτελεί προϊόν μιας μακροχρόνιας παραμορφωτικής ανάπτυξης του ανθρώπου, η οποία –σύμφωνα με τον Αρνώ– ξεκίνησε με τη Αναγέννηση και για αιώνες οδήγησε τον άνθρωπο της Δύσης στο χείλος της αυτοκαταστροφής και της διάλυσης. Γι' αυτόν τον λόγο η σωτηρία δεν μπορεί να επιτευχθεί μέσω μιας μεταρρύθμισης της αστικής κοινωνίας και των θεσμών της, παρά μόνο με τον «αφανισμό» του ατόμου. Έτσι, η αποφασιστική και ριζική άρνηση του ατόμου έγινε κατανοητή και διακηρύχτηκε ως η μοναδική δυνατή διάρθρωση μιας καταστροφικής, στρεβλής ανάπτυξης.

Η αποκρήρυξη του ατόμου είχε ως συνέπεια μια νέα θεατρική αξιολόγηση της γλώσσας και του σώματος. Στον βαθμό που η γλώσσα είχε λειτουργήσει ως το πιο σημαντικό μέσο έκφρασης της μοναδικότητας και ατομικότητας της προσωπικότητας, τώρα περνούσε στο παρασκήνιο ή έβρισκε εφαρμογή σε νέες λειτουργίες (για παράδειγμα, ως σημείο κοινωνικών σχέσεων, όπως στην περίπτωση

του Μέγερχολντ, ή ως «έξορκ», ως μαγικό ηχητικό σύμβολο, όπως στην περίπτωση του Αρνώ). Το ανθρώπινο σώμα, που μέχρι τότε χρησιμοποιε ως φυσικό σημείο της ψυχής του ατόμου, ανακηρύσσόταν τώρα σε θεατρικό σύστημα σημείων, το οποίο ήταν κατάλληλο για να εκφράσει και να παρουσιάσει με ξεχωριστό τρόπο τα πλέον ποικίλα φαινόμενα, καταστάσεις και διαδικασίες. Έτσι ο Κράνκ το συνέλαβε –στο μέτρο που το ανεχόταν ακόμη στη σκηνή– ως σημείο των «αόρατων δυνάμεων», οι οποίες χρησιμοποιούν τον άνθρωπο για την αποκάλυψή τους (για παράδειγμα, στην ερμηνεία του *Μακκίππεθ*). Ο Μέγερχολντ σχεδίασε και παρουσίασε το ανθρώπινο σώμα ως σημείο των σχέσεων τις οποίες μπορεί να συνάψει ο άνθρωπος. Ο Αρνώ ήθελε να το χρησιμοποιήσει ως «ζωντανό ιερογλυφικό», το οποίο επιδρά άμεσα στο συνειδητό του θεατή σαν μαγικό σημείο. Σε κάθε περίπτωση, πάνω στη σκηνή το ανθρώπινο σώμα αποστύδωθηκε από την ιδέα του ατόμου και χρησιμοποιήθηκε ως σημείο του «απρόσωπου» στοιχείου μέσα στον άνθρωπο.

Έτσι η επαναθεατροποίηση του θεάτρου εμφανίζεται ως άμεση και λογική συνέπεια της άρνησης του ατόμου. Για τους εκπροσώπους της πρωτοπορίας, μαζί με την εποχή του αστικού θεάτρου της ψευδαίσθησης είχε παρέλθει οριστικά και αμετάκλητα και εκείνη του νεωτερικού υποκειμένου.

Πέραν του ατόμου

Οι νεκροί ως κατάρα των ζωντανών. Επαναλήψεις της πρώτης σκηνοθεσίας

Το ερώτημα τι είναι ο άνθρωπος πέραν του ορισμού του ως ατομικής, μοναδικής προσωπικότητας έγινε το καθοριστικό, καθοδηγητικό και επίδοκο ερώτημα του θεάτρου κατά το Μεσοπολεμο. Όπως και η θεατρική πρωτοπορία, οι δραματουργοί της εποχής αρνούνταν ασυμβίβαστα το θέατρο της ψευδαισθήσης και τους ψυχολογικούς χαρακτήρες, και μάλιστα ανεξαρτήτως του αν απέβλεπαν σε ένα θέατρο περισσότερο μεταφυσικό ή περισσότερο κριτικό ως προς την κοινωνία. Η ιστορική κατάσταση την οποία αντιμετώπιζαν δεν επέτρεπε πλέον σε καμιά περίπτωση την επιστροφή στο αστικό θέατρο του 19ου αιώνα, καθώς ο ήρωας του θεάτρου αυτού είχε αποσυντεθεί με τρόπο ανεπανόρθωτο.

Οι πρώτες που διέλυσαν τον άνθρωπο ως άτομο ήταν οι επιστήμες του ανθρώπου, ανάγοντας τη συμπεριφορά του σε καθολικούς νόμους, όπως η ψυχολογία στους νόμους που διέπουν την ορμική ζωή, η κοινωνιολογία σε οικονομικούς, κοινωνικούς και πολιτικούς νόμους, η ανθρωπολογία και η εθνολογία σε εκείνους της φυλογενετικής εξέλιξης. Ακολούθως, οι υλικές καταστροφές και οι ανθρώπινες σφαγές του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου υποβάθμισαν το μεμονωμένο άτομο σε ανά πάσα στιγμή αντικαταστάσιμο και αναπαραγόμενο αντικείμενο και όργανο καταστροφής. Τέλος, ο φασισμός και ο σταλινισμός το συρρίκνωσαν σε μη αναγνωρίσιμο πλέον τμήμα μιας μάζας, την οποία ονόμαζαν λαϊκή κοινότητα ή κομμουνιστική κοινωνία. Η μάζα που οριζόταν με αυτόν τον τρόπο σφετεριζόταν τη θέση του ατόμου, μετατρέπόμενη σε καθολικής ισχύος και αποκλειστικής αναγνώρισης παράγοντα ταυτότητας: απέκλειε χωρίς έλεος, δηλαδή μέχρι φυσικής εξόντωσης, τον οποιονδήποτε δεν μπορούσε να υπαχθεί στην έννοιά της. Η αναζήτηση ενός «νέου», μη ατομικού ανθρώπου είχε πάρει έναν μοιραίο δρόμο, οδηγώντας στην οπισθοδρομική εξέλιξη του εγώ και στην ολική απόρριψή του στην απρόσωπη μάζα, η οποία απελευθέρωνε τα κατώτερα ένστικτα του ατόμου, ξυπνούσε με ανευθυνότητα τις παιδικές φαντασιώσεις παντοδυναμίας του και προκαλούσε, χωρίς αναστολές, την επιστροφή του στη βαρβαρότητα.

Σε αυτά τα στρεβλά και τρομακτικά είδωλα ενός μη ατομικού ανθρώπου το θέατρο αντιπαρέθεσε εικόνες τις οποίες ανέπτυξε στη βάση μοντέλων που κληρονόμησε από παλιές και ξένες δραματικές φόρμες: την αρχαία ελληνική τραγωδία, τα θρησκευτικά δράματα του Μεσαίωνα και του ισπανικού Μπαρόκ, το μπαρόκ δράμα, τα ήθη, τις εκδηλώσεις και τις μορφές του λαϊκού πολιτισμού (π.χ. του πολωνικού, του ιρλανδικού, του ισπανικού) και το ιαπωνικό θέατρο Νο. Έτσι ο Ούγκο φον Χόφμανσταλ (*Ηλέκτρα* [*Elektra*], 1905), ο Ευγένιος Ο' Νηλ (*Το πένθος ταπιάζει στην Ηλέκτρα* [*Mourning Becomes Electra*], 1929-31) και ο Τ.Σ. Έλιοτ (*Οικογενειακή αντίσταση* [*Family Reunion*], 1939) αναφέρθηκαν στην ελληνική τραγωδία. Η φόρμα του θρησκευτικού δράματος αναβίωσε από τον Χόφμανσταλ με το έργο του *Ο καθένας* [*Jedermann*] (1903-1911), το οποίο ανέβασε πρώτη φορά ο Μαξ Ράινχαρντ το 1911 στο Βερολίνο, στο τσίρκο Schumann, όπως επίσης με το *Μεγάλο παγκόσμιο θέατρο του Σάλτσμπουργκ* [*Salzburger großes Welttheater*], η πρεμιέρα του οποίου έγινε το 1922 στο φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ, στην Κολλεγιακή. Επίσης, από τον Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, με το επαναστατικό του έργο *Μυστήριο μπρούτζο* (1918) και από τον Πάολο Κλωντέλ στο χριστιανικό του ψυχικό δράμα *Το μεταξένιο παπούτσι* (1929). Τη φόρμα του μπαρόκ δράματος χρησιμοποίησε ως βάση ο Χόφμανσταλ στη δεύτερη διασκευή του Καλντερόν υπό τον τίτλο *Ο πύργος* (1924-26). Στον λαϊκό πολιτισμό της Πολωνίας προσέφερε ο Στανισλάβ Βυσπίανσκι με τον *Πήμο* (1901), ενώ ο αυτόν της Ιρλανδίας αναφέρθηκε ο Τζων Μ. Σινγκ με όλα σχεδόν τα έργα του (μετάξύ άλλων στο *Καβαλέριους στη θάλασσα* [*Riders to the Sea*], 1904 και στο *Ένας ήρωας - Το καμάρι της Δύσης* [*Playboy of the Western World*], 1907), στο δε ισπανικό κουλθέατρο ο Φεντερικό Ικαρθία Λόρκα με τα δραματικά ροιάντσα του (*Μαριάννα Πινέδα* 1928) και τις λυρικές του τραγωδίες (όπως *Ο ματωμένος γάμος*, 1933). Στη μορφή του ιαπωνικού θεάτρου Νο ανέτρεξε ο Ουίλλιαμ Ήιτς και την έθεσε ως βάση στα *Τέσσερα έργα για χορευτές* [*Four Plays for Dancers*] (1914-1920).

Παρά τις μεγάλες διαφορές τους, οι ποιητές αυτές παλιές ή ξένες δραματικές φόρμες και θεατρικές παραδόσεις συμφωνούν σε ορισμένα ουσιώδη χαρακτηριστικά (τα οποία είχε ήδη αναδείξει ο Μέγερχολντ). Δεν ανατυπώθηκαν ούτε για σκηνές με προστιτική (σκηνή τριών τοίχων) ούτε για το θέατρο της ψευδοαίθουσας. Οι άνθρωποι που παρουσιάζουν δεν αποτελούν ατομικούς, ψυχολογικούς χαρακτήρες.

Το τελευταίο από τα χαρακτηριστικά αυτά είχε ήδη αναλύσει ο Φρήντριχ Νίτσε στο πρώιμο κείμενό του *Πα τη γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής*, που δημοσιεύτηκε το 1872, εστιάζοντας στον ήρωα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας:

Στην πραγματικότητα, όμως, ο ήρωας αυτός είναι ο πάσχων Διόνυσος των Μυστηρίων, είναι ο Θεός που βιώνει τα πάθη της εξετομικευσης. [...] Σ' αυτή του την ύπαρξη ως ξεμαχισμένου Θεού ο Διόνυσος έχει τη δική του φωνή ενός φρακτού, ξέσπαστου δαίμονα και ενός πρώτου, ήπιου κυρίαρχου. Όμως η ελπίδα [...] αποφορτίζει στην ανανέωση του Διόνυσου, την οποία θα πρέπει τώρα να συνάβουμε διαδοχικά ως το τέλος της εξετομικευσης: γι' αυτόν τον ερχόμενο, τον τρίτο Διόνυσο αντήχησε το ηχηρό θρησκευτικό αίμα. [...] Και μόνο με αυτή την ελπίδα υπάρχει μια ακτίνα χαράς στο πρόσωπο του δρασμένου, κατακεραματισμένου σε άτομα κόσμου: όπως το απεικονίζει ο μύθος με τη βδομημένη σε αιώνια θλίψη Δήμητρα, η οποία για πρώτη φορά ξαναγεννιέται όταν της λένε ότι μπορεί να γεννήσει άλλη μια φορά τον Διόνυσο. Οι ανυπόλητες που αναφέρθηκαν ήδη περιέχουν όλα τα συστατικά μιας βαθιάς και απασπασμένης κοσμοθεώρησης και συνάμα της διδασκαλίας *περί μυστηρίων της τραγωδίας*: τη θεμελιώδη επίγνωση της ενότητας όλων όσων υπάχουν, τη θέωση της εξετομικευσης ως του πρωταρχικού θεμελίου των δεινών, την τέχνη ως τη χαρούμενη ελπίδα ότι η κατάρα της εξετομικευσης μπορεί να ανασταλεί, ως τη διάσωση μιας αποκατεστημένης ενότητας.¹

Μετάξυ άλλων αυτή η ερμηνεία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας εμφανίστηκε ιδιαίτερα καταλλήλη ως αφετηρία για την ανάπτυξη ενός νέου δράματος, χωρίς προστιτική, ψευδοαίθουσα και ατομικότητα.

Επικαιροποιημένοι τον Νίτσε και την εκ μέρους του ερμηνεία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας (τη οποία δημοσιεύτηκε στα αγγλικά το 1909) ο Ευγένιος Ο' Νηλ συνέλαβε το νέο του θέατρο, με το οποίο μετέφρασε το αμερικανικό θέατρο σε μορφή τέχνης, πέραν του «sawdust-realism», της καθαρής διασκέδασης και της εμπορευματοκότητας, και με τον τρόπο αυτόν σε αναστοχαστο τμήμα του θέατρου της Δύσης. Σε μια επιστολή του, το 1928, έγραψε για το θέατρό του ότι

[...] θέλεια να σκάσει για να βρει τις ρίζες της ασθένειας του σήμερα, όπως τη νόθη, τον θάνατο του παλιού Θεού και την αποτυχία της επιστήμης και του υλισμού να προσφέρουν κάποιον άλλον καινούργιο, ώστε το πρωτόγονο θρησκευτικό ένστικτο που επέζησε να βρει νόημα στη ζωή, και έτσι να απαλύνει τον φόβο του θανάτου.²

Ο Ο' Νηλ είχε κατά νου αυτόν τον στόχο ήδη από τα πρώτα έργα του. Στη συνεργασία του με τη θεατρική ομάδα Προνίμπελτ Πλάιγερς (ομάδα που από το 1923 και μετά συνέχισε με άλλη διεύθυνση ως Experimental Theatre, οι ιδρυτές της οποίας ήθελαν να μετατρέψουν και πάλι το θέατρο σε «τερό» θεομό), η οποία ξεκίνησε το 1916, προσοτίθησε να πραγματοποιήσει αυτόν τον στόχο επί σκηνής

1. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Στουτγκάρδη 1979, σσ. 66-67.

2. George Jean Nathan, *The intimate notebooks of George Jean Nathan*, Νέα Υόρκη 1932, σ. 10.

νής, χωρίς πάντως να κάνει αναφορά στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Στα έργα που γράφτηκαν στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1920, οι αναφορές αυτές διαπιστώνονταν με όλο και μεγαλύτερη σαφήνεια, όπως στο *Ο μαλλιάρος πήθκος* [*The Hairy Ape*] (1921), στο *Πόθοι κάτω απ' τις φτελιές* [*Desire under the Elm*] (1924) και στο *Ο μεγάλος θεός Μπράουν* [*The Great God Brown*] (1925). Στο *Ο μεγάλος θεός Μπράουν*, που είχε προεμένα τον Ιανουάριο του 1926 στο Greenwich Village Theatre και έπειτα από λίγες παραστάσεις μεταφέρθηκε στο Broadway, όπου παιζόταν για οκτώ μήνες με μεγάλη επιτυχία, ο ίδιος ο Διόνυσος είναι ο ήρωας του έργου, το οποίο πραγματεύεται τη μύηση του στην ενήλικη ζωή, στον θάνατο και στην αναγέννησή του μέσα από τους δραματικούς χαρακτήρες του Ντάιον Άντονι και του Ουίλλιαμ Μπράουν. Στο πρόγραμμα της παράστασης ο Ό'Νηλ φρόντισε να ανατυπωθούν εκτεταμένα χωρία από τη *Γέννηση της τραγωδίας* του Νίτσε.

Αλλά το πρώτο έργο στο οποίο ο Ό'Νηλ αναμετρήθηκε συνειδητά και ρητά με τη φόρμα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ήταν το *Το πένθος ταριάζει στην Ηλέκτρα* (1929-31). Το 1926 είχε διαβάσει στα αγγλικά την *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ, που ήταν γραμμένη σύμφωνα με την τραγωδία του Σοφοκλή, και είχε προσπαθήσει να πείσει τον Κέννεθ ΜακΓκόουαν, ο οποίος είχε αναλάβει μαζί με τον ίδιο και τον Ρόμπερτ Έντμοντ Τζόουνς τη διεύθυνση του Experimental Theatre, να αναεβάσουν το έργο. Από την εποχή εκείνη χρονολογείται η εξής κατάρθρωση στο ημερολόγιο εργασιών του:

Ένα μοντέρνο ψυχολογικό δράμα, που χρησιμοποιεί ως βασικό θέμα μια από τις θρυλικές υποθέσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας – την ιστορία της Ηλέκτρας; – τη Μήδεια; Είναι εφικτή η ψυχολογική προσέγγιση της αρχαιοελληνικής αίσθησης της μόρας σε ένα έργο το οποίο θα γινόταν δεκτό από ένα μορφωμένο κοινό της εποχής μας, το οποίο δεν πιστεύει σε θεούς ή στην υπερφυσική ανταπόδοση, και θα κατόρθωνε να το συγκινήσει;³

Ο Ό'Νηλ επέλεξε τον μύθο της Ηλέκτρας. Του έδωσε μορφή σε μια τριλογία, η οποία αναφερόταν ρητά στην τριλογία της Ορέστειας του Αισχύλου. Με το *Το πένθος ταριάζει στην Ηλέκτρα* ο Ό'Νηλ συνδέθηκε συνειδητά και ευστοχά με τις απαρχές του δυτικού θεάτρου.

Η υπόθεση των δύο πρώτων μερών της τριλογίας του, *Ο γυρισμός* [*Homecoming*] και *Ο κυνηγημένος* [*The Hunted*], αντιστοιχεί ουσιαστικά στην πλοκή

3. «Working Notes and Extracts from a Fragmentary Work Diary», στο Barret H. Clark, *European Theories of Drama. With a Supplement of the American Drama*, Νέα Υόρκη 1947, σσ. 529-536, ιδίως σ. 530.

στον *Αγαμέμνονα* και τις *Χοηφόρες*. Στον *Γυρισμό* ο στρατηγός των Γιάνκνις Εζ-ρα Μάννον (Αγαμέμνων) επιστρέφει από τον αμερικανικό εμφύλιο πόλεμο στο σπίτι του, σε μια μικρή πόλη σε ένα λιμάνι της Νέας Αγγλίας, και δολοφονείται από τη γυναίκα του, την Κριστίν (Κλυταμνήστρα), με τη βοήθεια του εραστή της, Άνταμ Μπραντ (Αιγισθος). Η προϊστορία αναπληρώνεται μέσω του διαδελφού του, Ντράιβιντ (Θυέστης), διότι ο τελευταίος διατηρούσε σχέσεις με την καναδή νταντά της οικογένειας, Μαρί Μπραντόμ. Ο Άνταμ Μπραντ, ο γιος του Ντράιβιντ και της Μαρί, που είχε εγκαταλείψει το σπίτι στα δεκαεπτά του, λίγα χρόνια μετά την αυτοκτονία του πατέρα του, ορκίστηκε κατά την επιστροφή του στο σπίτι της μητέρας του που πέθανε από πείνα να εκδικηθεί τους Μάννον. Τυχαία γνώρισε την Κριστίν και έγινε εραστής της.

Στον *Κυνηγημένο* η Λαβίνια (Ηλέκτρα) πειθεί τον αδελφό της, τον Όριν (Ορέστης), να δολοφονήσει τον Άνταμ Μπραντ ως εκδίκηση για τον φόνο του πατέρα της. Στο άκουσμα της ειδήσης για τον θάνατο του αγαπημένου της, η Κριστίν αυτοκτονεί.

Στο τρίτο μέρος, *Ο στοχειωμένος* [*The Haunted*], ο Ό'Νηλ αποκλίνει σημαντικά από το τρίτο μέρος της Ορέστειας. Ενώ στις *Ευμενίδες* πραγματοποιείται η εξιλέωση του Ορέστη (όπου η Ηλέκτρα δεν εμφανίζεται πλέον), ο Όριν αυτοκτονεί προκειμένου να εξιλεωθεί για τον θάνατο της μητέρας του, για τον οποίο ευθύνεται ο ίδιος, ενώ η Λαβίνια κλείνεται για το υπόλοιπο της ζωής της στο σκοτεινό σπίτι των Μάννον.

Ο Ό'Νηλ δανείστηκε από τον Αισχύλο και το μοτίβο της φυσικής σωματικής ομοιότητας, το οποίο χρειαζόταν στην *Ορέστεια* για να πιστοποιηθεί η «φυσική» ταυτότητα των Ατρείδων ως μελών ενός «οίκου», και το ανέπτυξε ως σύστημα με τη δική του ιδιαίτερη σημασία. Όλοι οι άνδρες της οικογένειας Μάννον – ο Έιμπ, ο Ντράιβιντ, ο Έζρα, ο Άνταμ και ο Όριν – έχουν τα ίδια χαρακτηριστικά προσώπου:

[...] γαμψή μύτη, χαμηλά φρύδια, μελαχρινό δέρμα, πυκνά ίσια μαύρα μαλλιά, λίγο αμυγδαλωτά μάτια (*Ο γυρισμός*, Πράξη Α'. *Ο κυνηγημένος*, Πράξη Α').

Οι γυναίκες που παντρεύονται με κάποιο μέλος της οικογένειας, όπως η Μαρί Μπραντόμ και η Κριστίν, ή που κατάνονται από αυτήν, όπως η Λαβίνια, έχουν παρομοίως μια σειρά από κοινά σωματικά χαρακτηριστικά. Έχουν όλες

[...] πυκνά, σγουρά μαλλιά, άλλοτε καστανά στο χρώμα του χαλκού και άλλοτε χρυσά στο χρώμα του μπρούτζου, κάθε απόχρωση είναι διαφορετική, κι ωστόσο μεπεδύεται με τις άλλες», «βαθυλωτά μάτια, με χρώμα σκούρο βιολετί», «μαύρα

φρόδια [του] ενώνονται, σχηματίζοντας μια έντονη ευθεία γραμμή πάνω από την έντονη μύτη της», «βαρύ πηγούνι» και «ένα μεγάλο και αισθησιακό στόμα» (Ο γυρισμός, Πράξη Α').

Επιπλέον, οι άνδρες και οι γυναίκες που είναι μέλη της οικογένειας Μάννον συνδέονται μεταξύ τους χάρη στο γεγονός ότι το πρόσωπό τους, όταν είναι γαλήνιο, δίνει την εντύπωση μιας «life-like mask» [μάσκας που μοιάζει ζωντανή].

Ο Όληλ έρχεται να προσθέσει σ' αυτή τη σωματική ομοιότητα και μία ψυχική. Όλα τα μέλη της οικογένειας αθρώνονται από αιμομικτικές επιθυμίες. Οι άνδρες πιάχουν από οιδιπόδείο σύμπλεγμα, οι γυναίκες από το σύμπλεγμα της Ιοκάστης και της Ηλέκτρας.

Από πολλές πλευρές ο Όληλ κατηγορήθηκε ότι χρησιμοποίησε αυτά τα συμπλέγματα απροκάλυπτα και βάζει τα πρόσωπά του να μιλούν φανερά γι' αυτά. Έτσι η Κριστίν κατηγορεί την κόρη της, Λαβίνια:

Προσθήκες να γίνεις γυναίκα του πατέρα σου και μητέρα του Όρνι Σχεδιάζεις πάντοτε να μου κλέμεις τη θέση! (Ο γυρισμός, Πράξη Β')

Όστόσο, ο Όληλ χρησιμοποίησε αυτά τα συμπλέγματα με τόσο συστηματικό τρόπο, ώστε είναι αδύνατο να υποθέσει κανείς ότι θέλησε να δώσει δραματική μορφή σε κοινούς τόπους της ψυχανάλυσης. Αντιθέτως, τα χρησιμοποιήσε ως την ουσιώδη μέθοδο για τη παρουσίαση ενός άλλου προβλήματος.

Η Αλληλουχία αυτών των συμπλεγμάτων μπορεί να σκιαγραφηθεί ως εξής: Ο Έξρα ήταν ερωτευμένος με την νταντά Μαρί Μιραντόλι, η οποία εκτιρούσε πούσε για εκείνον μια μητρική θέση.

Ήταν ακόμη παιδί τότε, αλλά ήταν και τρελός μαζί της, όπως θα ήταν ένα μικρό ζώο. Η μητέρα του ήταν αυστηρή μαζί του, ενώ η Μαρί έκανε φασαρία και τον μάλανε [...] αλλά τη μίσησε περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον όταν ανακαλύφθηκε ότι ήταν η φανταστική γυναίκα του θείου του Νταίβιντ (Ο γυρισμός, Πράξη Γ').

Ο Έξρα παντρεύεται την Κριστίν διότι μοιάζει με τη Μαρί. Ο Άνταμ ερωτεύεται την Κριστίν για τον ίδιο λόγο. Ο Όρνι αγαπά τη μητέρα του και δολολφονεί στο πρόσωπο του Άνταμ τον ανταγωνιστή (και πατέρα) του, ενώ στο τελευταίο μέρος της τριλογίας επιθυμεί την αδελφή του, διότι μοιάζει στη μητέρα της. Η Κριστίν ερωτεύεται τον Άνταμ διότι της θυμίζει τον γιο της, και η Λαβίνια επιθυμεί τον Άνταμ επειδή μοιάζει στον πατέρα της.

Ο Όληλ χρησιμοποιεί το σύστημα των σωματικών και ψυχικών ομοιοτήτων και αντιστοιχιών προκειμένου να αφαιρεθεί από τα πρόσωπα κάθε ατομικότητα.

Ο καθένας απλώς επαναλαμβάνει κάποιον άλλον. Δεν υπάρχει «πρωτότυπο», επομένως ούτε και ατομική προσωπικότητα. Ο καθένας αντιπροσωπεύει κάποιον άλλον, ο οποίος επαναλαμβάνει έναν τρίτο, ο οποίος επαναλαμβάνει έναν τέταρτο κ.ο.κ. Έτσι κανείς δεν εμφανίζεται ως ατομικό εγώ, παρά ως υποκατάστατο ενός άλλου προσώπου που είναι αυτόν, ακριβώς όπως έμαθε ο Όρνι στον πόλεμο:

Προτού γυρίσω, έπρεπε να σκοτώσω άλλον έναν με τον ίδιο τρόπο. Ήταν σαν να σκοτώνω δύο φορές τον ίδιο. Είχα ένα παράξενο αίσθημα ότι πόλεμος σημαίνει να σκοτώνεις τον ίδιο άνθρωπο ξανά και ξανά και ότι στο τέλος θα ανακάλυπτα ότι ο άνθρωπος αυτός ήμουν εγώ! Βλέπω διαρκώς στα όνειρά μου τα πρόσωπά τους, και γίνονται το πρόσωπο του Πατέρα – ή το δικό μου [...] (Ο κυνηγημένος, Πράξη Γ').

Αντιστοίχως, τα πρόσωπα δεν πλάττονται με ελεύθερη βούληση – ως αυτόνομα άτομα – αλλά ωθούνε από κάποιον άλλον ή επαναλαμβάνοντας την πράξη ενός άλλου κατά το παρελθόν.

Αυτό γίνεται εμφανές αν το συγκρίνουμε με τις κριτικές καταστάσεις της Ορέστειας. Ο Αισχύλος παρουσιάζει σαφώς τις πράξεις των προσώπων του – τη θυσία της Ιφιγένειας εκ μέρους του Αγαμέμνονα, τον φόνο του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα, τον φόνο της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου από τον Ορέστη – ως αποτέλεσμα μιας απόφασης, την οποία τα πρόσωπα λαμβάνουν συνειδητά. Αντίθετα, οι ήρωες του Όληλ όρουν υπό το κράτος μιας ώθησης ή και σαν ενός είδους ενδιάμεσου, μέσω των οποίων πλάττει κάποιος άλλος. Έτσι, η ιδέα της δηλητηρίασης με την οποία η Κριστίν θέλει να απαλλαγεί από τον σύζυγό της, που δεν τον αγαπά, δεν προέκυψε ως αποτέλεσμα συνειδητής σκέψης. Είναι ένα πεπρωμένο που η Κριστίν δεν μπορεί να απούνη:

Διαβάδα ένα βιβλίο στην ιατρική βιβλιοθήκη του Πατέρα. Το είδα εκεί μια μέρα πριν λίγες εβδομάδες – ήταν σαν μια μοίρα μέσα μου να με έκανε να το δω! (Ο γυρισμός, Πράξη Β').

Ο Όρνι εγκαταλείπει τη μητέρα του πριν από την αυτοκτονία της, σαν να τον κατευθύνει ένα άορατο χέρι:

ΛΑΒΙΝΙΑ: [...] Άσε τη μόνη της: Πήγαινε στο σπίτι! (Καθώς εκείνος διατάζει – πιο έντονα) Με ακούς; Εμπρός!

ΟΡΝΙ: (Αυτομάτα κάνει κάτι σαν νεύμα στρατιωτικού χαιρετισμού – αφηρημένα). Μάλιστα, κύριε (Ανεβάνει μηχανικά τα σκαλιά – κοιτώντας πάνω προς το σπίτι). (Ο κυνηγημένος, Πράξη Ε')

Η Λαβίνια εξαπατά τον Όριν για να ξυπνήσει τη ζηλεια του, χωρίς να το έχει σχεδιάσει ή να το επιθυμεί συνειδητά:

ΛΑΒΙΝΙΑ: (Ασυνήθιστα παραχαμένη και τρέμοντας – τραυλιέει) Όμως – ήταν ψέμα – πώς μπόρεσες να πιστέψεις ότι εγώ – Ω, Όριν, κάτι με έκανε να σου το πω – ενάντια στη θέλησή μου – κάτι ξυπνήσε μέσα μου – σαν ένα κακό πνεύμα! (Ο κωννημένος, Πράξη Β')

Ούτε και οι δύο σημαντικές αποφάσεις, που αποκλίνουν από τον Λισχύλο, στο τρίτο μέρος της τριλογίας – η απόφαση του Όριν να αυτοκτονήσει και η απόφαση της Λαβίνια να αφήσει τον Πήτερ και να κλειστεί στο σκοτεινό σπίτι των Μάννον – λαμβάνονται συνειδητά. Ο Όριν βρίσκεται σε ένα είδος έκστασης:

Ναι! Αυτό θα ήταν δικαιοσύνη – τώρα είναι η Μητέρα! Μιλά μέσα από εσένα! (Όλο και πιο υπνωτισμένος από αυτόν τον συνεισμό) Ναι! Είναι ο δρόμος προς την ειρήνη – για να το ξαναβρώ, το χαμένο νησί μου. Ο θάνατος είναι κι αυτός ένα νησί ειρήνης – Η Μητέρα θα με περιμένει εκεί – (πώρα με εντονότερο ζήλο, μιλώντας στη νεκρή) Μητέρα [...] (το στόμα του ανοίγει και συσπάται, σαν να καταπίνει δηλητήριο) [...] Με άκουσε! Είσαι τώρα εδώ στο σπίτι! Με καλείς! Περιμένεις να με φέρεις σπίτι! (Γυρίζει και προχωρά με δρασκελιές προς την πόρτα) (Ο κωννημένος, Πράξη Γ').

Αμέσως μετά ο Όριν αυτοπυροβολείται. Και η Λαβίνια, τη στιγμή που έχει επλέξει συνειδητά τον Πήτερ, τον έρωτα και τη ζωή, παρασύρεται από την πρόδεσή της στους νεκρούς:

Άκου Πήτερ! [...] Φιλήσέ με! Κράτα με σφιχτά! Θέλε με τόσο που θα σκότωνες τον οποιονδήποτε για να με έχεις δική σου! Το έκανα – για εσένα – για εσένα! Πάρε με σ' αυτό το σπίτι των νεκρών και αγάπα με! Η αγάπη μας θα διώξει τους νεκρούς. Θα τους κάνει να ντραπούν και να επιστρέψουν στον θάνατο! (Στο αποκορύφωμα μιας απελευθεμένης άγριας εγκατάλειψης) Θέλε με! Πάρε με, Άνταμ! (Ξαναφρίσκει ξαφνικά τα λογικά της, ξαφνικά του ονόματος που της ξέφυγε – σε σύγχυση, γελώντας ηλίθια) Άνταμ! Γιατί σε είπα Άνταμ; Ούτε που έγω ξανακούσε αυτό το όνομα – εκτός από τη Βίβλο! (Έπειτα, ξαφνικά, με έναν απελευθεμένο, νεκρό, οριστικό τόνο) Πάντοτε οι νεκροί ανάμεσά μας! Δεν έχει νόημα να προσπαθούμε άλλο! (Ο κωννημένος, Πράξη Δ')

Η απόφαση της μοναξιάς στο σπίτι των Μάννον ελήφθη χωρίς τη συνείδηση και την ελεύθερη βούληση της Λαβίνια.

Αυτές οι πράξεις, που συντελούνται σαν οι άνθρωποι να βρίσκονται υπό καταναγκασμό, όχι μόνο εκτελούνται τρόπον τινά από κάποιον άλλον, αλλά εμφανίζονται μάλιστα και ως ακριβείς επαναλήψεις των πράξεων κάποιου άλλου, όπως π.χ. η μικρή χειρονομία με την οποία ο Έφρα, ο Άνταμ και ο Όριν προσπαθούν επανειλημμένα να αγγίξουν τα μαλλιά της Μαρί, της Κριστίν και της Λα-

βίνια, ή ολόκληρες αλληλουχίες στη συμπεριφορά του Όριν και της Λαβίνια στο τρίτο μέρος της τριλογίας.

ΟΡΙΝ: Λουπόν, με φίλησες, έτσι δεν είναι; Και αυτό είναι όλο;

ΛΑΒΙΝΙΑ: (Με μια ξαφνική λάμψη μελετημένα μοχθηρού σαρκασμού, που θυμίζει τη μητέρα της στην τελευταία σκηνή του Γυρισμού, όταν προκαλούσε τη μανία του Έφρα Μάννον, ακριβώς πριν τον φόνο του). Πι κι αν όχι; Δεν είμαι ιδιοκτησία σου; Έχω δικαίωμα να αγαπήσω!

ΟΡΙΝ: (Αντιδρώντας, όπως είχε κάνει ο πατέρας του – με το πρόσωπό του να κοκκινίζει, την αρπάξει από τον λαιμό με μια βραχνή κραυγή μανίας) Πόρνη! Θα σε σκοτώσω! (Έπειτα ξαφνικά καταρρέει, γίνεται αδύναμος και αξιολόγητος) [...] (Με σχεδόν τρελή επιμονή) Δεν βλέπεις ότι τώρα είμαι στη θέση του Πατέρα κι εσύ είσαι η Μητέρα! Αυτή είναι η κακή η μοίρα από το παρελθόν, που δεν τόλμησα να την προβλέψω! Είμαι ο Μάννον στον οποίο είσαι δεμένη! Απλό δεν είναι;

ΛΑΒΙΝΙΑ: (Βάζοντας τα χέρια της πίσω από τα αυτιά της) Για όνομα του Θεού, θα ηρωχαστεί! (Έπειτα, ξαφνικά, ο τρόμος της μετατρέπεται σε βίαιη μανία – επαναλαμβάνει ασυνείδητα την ίδια ακριβώς απειλή, την οποία είχε προκαλέσει να της εκτοξεύσει η μητέρα της στη δεύτερη πράξη του Γυρισμού) Πρόσεχε, Όριν! Θα είσαι εσύ υπεύθυνος αν...! (Σταματά απότομα, τρομοκρατημένη από τα ίδια της τα λόγια)

ΟΡΙΝ: (Με διαβολικό χλευασμό) Αν τι; Αν πεθάνω μυστηριωδώς από καρδιακή προσβολή;

(Ο κωννημένος, Πράξη Β')

Στη φθοιογνωμία τους, στις επιθυμίες τους, στα λόγια και στις πράξεις τους, τα πρόσωπα επαναλαμβάνουν άλλους, που υπήρξαν προηγούμενος – δεν ταυτίζονται ούτε με τον εαυτό τους ούτε με τον άλλον, δεν έχουν δικό τους εγώ, ούτε οριοθετημένη ταυτότητα. Οι ζωντανοί είναι επαναλήψεις των νεκρών και οι νεκροί αποκαλύπτονται ως κατάρα για τους ζωντανούς.

Πάντως, αυτή η κατάρα είναι απολύτως συνεπής στα αποτελεσμάτά της, διότι οι ζωντανοί θέτουν στην υπηρεσία της μια εργαλειώδη σκέψη και έναν διεστραμμένο Λόγο. Αυτό ισχύει προπάντων για τις δύο γυναικείες μορφές, την Κριστίν και τη Λαβίνια. Αφού πρώτα οι ουσιαστικές αποφάσεις – να σκοτώσει τον Έφρα (η Κριστίν) και να αφήσει τον Πήτερ (η Λαβίνια) – κατά κάποιον τρόπο τους «ξεφρεύνουν» ή τους επιβάλλονται από κάπου άλλου, ασυνείδητα, ανεξέλεγκτα, σαν να βρίσκονται υπό καταναγκασμό, και σε κάθε περίπτωση χωρίς συμμετοχή της ελεύθερης βούλησης, στη συνέχεια προχωρούν στην εκτέλεσή τους με τον μέγιστο βαθμό ορθολογικού σχεδιασμού και ακριβείας:

ΚΡΙΣΤΙΝ: [...] Το σχεδίασα προσεκτικά.

(Ο γυρισμός, Πράξη Β')

AABINIA. [...] Πρέπει να κάνεις τα πάντα ακριβώς όπως τα σχεδιάσαμε. [...]»
(Ο κωννημένος, Πράξη Δ')

Για τις πράξεις της Κριστιν και της Λαββία χρησιμοποιείται επανειλημμένα στις σκηνικές οδηγίες η έκφραση «υπολογισμένα» (Για την Κριστιν στον *Hybrid*, Πράξη Β', Πράξη Δ' για τη Λαββία στον *Κωννημένος*, Πράξη Δ'), όπως επίσης «με υπολογισμένη τραχύτητα» (για τη Λαββία στον *Κωννημένος*, Πράξη Δ'). Πέραν τούτου, και οι δύο εκλογικεύουν τη δράση τους, εμφανίζοντάς την ως «πράξη δικαιοσύνης»: «Αυτό θα ήταν απλά δικαιοσύνη» (Κριστιν, *Ο γυρισμός*, Πράξη Β')· «Ξέρεις ότι ήταν δικαιο», «Είναι η δικαιοσύνη σου, Πατέρα» (Λαββία, *Ο κωννημένος*, Πράξη Ε'· «Ήταν απλά δικαιο» (Λαββία, *Ο κωννημένος*, Πράξη Γ').

Ο εργαλειώδης λόγος που τίθεται στην υπηρεσία ασυνείδητων αποφάσεων δικαιολογεί γιατί οι ζωντανοί δεν μπορούν να κατανοήσουν την αληθινή τους σχέση με τους νεκρούς, με αποτέλεσμα να μπορούν να διατηρούν την ψευδαίσθηση ότι πράττουν σύμφωνα με έλλογες, ηθικά δικαιολογημένες αιτίες, όπως αποτυπώνεται στην αξιολόγηση της Λαββία σχετικά με την αυτοκτονία της μητέρας της: «Θα μπορούσε να ζήσει, έτσι δεν είναι; Διάλεξε όμως να σκοτωθεί ως τιμωρία για το έγκλημά της – με ελεύθερη βούληση!» (Ο *στοχειωμένος*, Πράξη Α', δεύτερη σκηνή). Ο εργαλειοποιημένος λόγος εμποδίζει τους ζωντανούς να καταλάβουν ότι επαναλαμβάνουν τους νεκρούς, ότι είναι «δεσμευμένοι» σύμφωνα με την έκφραση που χρησιμοποιείται ως βασικό μοτίβο στο τραγούδι του «Σεναντόα», μολονότι το γεγονός αυτό αφήνει παντού τα σημάδια του στα σώματά τους.

Αυτό δεν ισχύει μόνο όσον αφορά την ομοιότητα στα χαρακτηριστικά του προσώπου, στο χρώμα των ματιών ή των μαλλιών, αλλά προπάντων για την εντύπωση μάσκας (life-like mask) που δίνουν τα πρόσωπα όλων των Μάων, όπως επίσης για τις κινήσεις τους, οι οποίες περιγράφονται κατ'επανάληψη με τα επίθετα «άκαμπτη», «μηχανική», «αυτόματη», καθώς και με την παρομοίωση «σαν μια τραγική μηχανική κούκλα» ή «σαν αυτόματο».

Δεν μπορεί να παραβλέψει κανείς το γεγονός, ότι αυτά τα χαρακτηριστικά αντιστοιχούν σε ουσιαστικά σημεία στη θεωρία που ανέπτυξε Κράνικ για ένα θέατρο της κίνησης. Όπως και ο Κράνικ, ο Ό'Νηλ αρνείται την ατομική μμητική έκφραση στο πρόσωπο του ηθοποιού⁴ από τις αρχές τις δεκαετίας του 1920 πειραματίζεται στα έργα του με τη χρησιμοποίηση της μάσκας, επικαλούμενος το θέατρο της Άπω Ανατολής και τους αφρικανικούς πολιτισμούς.

Στα καλύτερά της, [η μάσκα] διαθέτει μια δραματικότητα μεγαλύτερης διακριτικότητας, φαντασίας και υποβλητικότητας απ' ό,τι μπορεί ποτέ να επιτύχει το πρόσωπο οποιουδήποτε ηθοποιού. Όποιος το αμφισβητεί, ας μελετήσει τις ιαπωνικές μάσκες του Νο ή τις κινεζικές θεατρικές μάσκες ή τις πρωτόγονες μάσκες της Αφρικής.⁴

Όπως ο Κράνικ, έτσι και ο Ό'Νηλ αιτιολογεί τη χρησιμοποίηση της μάσκας με την ανάγκη να δημιουργηθεί ένα «φανταστικό θέατρο», το οποίο θα πρέπει να είναι σε θέση να καθιστά ορατές αόρατες, απρόσιτες δυνάμεις, και έτσι – όπως απαιτεί ο Αρτώ – να αντιδράσει σε μια βαθιά κοινωνική κρίση.

Ενώ το μόνο αληθινό θέατρο, το θέατρο των αιώνων, το θέατρο των Αρχαίων Ελλήνων και των Ελισβετιανών, ένα θέατρο που θα το λάμβανε να καυχείται – χωρίς να διαφάττει μια γελοία ιεροσολία – ότι αποτελεί νόμιμο πρόγονο του πρώτου θεάτρου που γεννήθηκε, χάρη στη ερημεία της ζωής μέσω της ανθρώπινης φαντασίας, από τη λατρεία του Διονύσου. Ενώ ένα θέατρο που θα έχει επιστρέψει στην ύπνη και μοναδική λειτουργία του ως ένας ναός όπου τα ανθρώπινα όντα θα γίνονται κοινωνοί της θρησκείας μιας ποιητικής ερημνείας και ενός συμβολικού εφέθασμού της ζωής, ανθρώπινα όντα που υποφέρουν από πνευματική πείνα εξαιτίας του ψυχολόγου καθημερινού αγώνα τους να υπάρξουν ως μάσκες ανάμεσα στις μάσκες των ζώντων» (σσ. 166-167).

Αντιστοιχώς, οι «μηχανικές» και «αυτόματες» κινήσεις των προσώπων στο *Το πένθος ταρκάι στην Ηλέκτρα* παραπέμπουν στις μηχανοποιημένες κινήσεις της υπερμαρionέτας του Κράνικ. Ενώ όμως ο Κράνικ διακηρύσσει την υπεραριονέτα ως ιδέωδες, ο Ό'Νηλ κάνει τις «μηχανικές» κινήσεις να μοιάζουν μάλλον αμφοίμες, καθώς ανταπαράθετει ο αυτές τις κινήσεις της Μάρσι («με κάτι το ελεύθερο και άγριο πάνω της, σαν ζώο», *Ο γυρισμός*, Πράξη Γ') και της Κριστιν («κινείται με μια ρευστή ζωώδη χάρη», Πράξη Α') ως έκφραση της ζωικότητας.

Αυτή η αμφοίμια εκδηλώνεται στη σχέση που δημιουργεί ο Ό'Νηλ μεταξύ της έκφρασης του προσώπου που μοιάζει με μάσκα ή τις μηχανικές κινήσεις και τον θάνατο, τον οποίο ο Κράνικ κατονομάζει ως ενός είδους θετική μεταφορά του αόρατου εκείνου κόσμου τον οποίο το θέατρο οφείλει να καταστήσει ορατό. Σε μια σκηνική οδηγία στο πρώτο μέρος της τραγωδίας, ο Ό'Νηλ περιγράφει τη Λαββία ως «αγνυπτική κόκκαλα» (Πράξη Γ'), τις σωματικές στάσεις του Έξ-ρα ως «στάσεις που θυμίζουν αγάλματα ηρώων του στρατού» (ό.π.), και στο τρίτο μέρος της τραγωδίας τονίζει ότι οι κινήσεις και οι στάσεις του Όριν «έχουν τον αγλαματώδη χαρακτήρα που ήταν τόσο έντονος στον πατέρα του» (Πράξη Α',

4. «Memoranda on Masks», στο George Jean Nathan et al. (eds), *The American Spectator*, Νέα Υόρκη 1934, σσ. 159-167, ιδίως σ. 161.

πρώτη σκηνή). Στο δεύτερο μέρος της τριλογίας αυτό το αγαλματώδες στοιχείο των Μάννων χαρακτηρίζεται ρητά ως έκφραση του θανάτου, καθώς πάνω από το πτώμα του Έφρα αναφέρεται: «*Το πρόσωπό του που θυμίζει μάσκα είναι ένα τρομακτικό αντίγραφο του πορτρέτου από πάνω του, αλλά διάσφραστα από μακρο και αυστηρό μέσα στον θάνατο, σαν το σμιλεμένο πρόσωπο ενός αγάλματος*» (Πράξη Γ').

Οι αόρατες δυνάμεις που χρησιμοποιούν τους ανθρώπους ως μέσα, προκειμένου να μπορέσουν να δράσουν μέσω αυτών, όπως το ανέλυσε ο Κράγκ στο πλαίσιο της ερμηνείας του *Μακμπέθ*, παρουσιάζονται από τον Ο'Νηλ ως δυνάμεις του θανάτου, οι οποίες έχουν προσλάβει υλική μορφή στον «*τάφο*» ή στο «*πένθιμο*» του σπιτιού (Ο *γυρισμός*, Πράξη Α'), όπως επίσης στα «ευλογημένα ηγιά της νότιας θάλασσας». Ο θάνατος συνδέεται με ιδιαίτερο τρόπο με τους Μάννον και τον πουριτανισμό τους:

Αυτός υπήρξε πάντοτε ο τρόπος σκέψης των Μάννον. Το Σάββατο πήγαιναν στον λευκό οίκο των συναντήσεων και διαλογίζονταν σχετικά με τον θάνατο. Γι' αυτούς η ζωή σημαίνει θάνατο. Το να γεννιέσαι σημαίνει να αρχίζεις να πεθαίνεις. Ο θάνατος σημαίνει το να γεννιέσαι (Ο *γυρισμός*, Πράξη Γ').

Το σπίτι των Μάννον, που χτίστηκε ως «ναός του μίσους», η πινακοθήκη των προγόνων, η δράση τους που είναι πάντοτε προσανατολισμένη σε πουριτανικές αντιλήψεις σχετικά με το καθήκον και την ηθική εμφανίζονται ως εκδηλώσεις του θανάτου, ο οποίος τους καταδυναστεύει. Στον θάνατο αντιπαρατίθεται η εικόνα της ζωής μέσα από το μοτίβο των νησιών της νότιας θάλασσας, την οποία όλοι οι Μάννον νοσταλγούν. Ο Άνταμ τα περιγράφει στο πρώτο μέρος της τριλογίας ως «Κήπους του Παραδείσου, προτού ανακαλυφθεί η αμαρτία» (Ο *γυρισμός*, Πράξη Α'), και η Λαβίνια στο τρίτο μέρος ως τόπο του εκπληρωμένου παρόντος:

Υπήρχε εκεί κάτι το μυστηριώδες και το όμορφο, ένα καλό πνεύμα –της αγάπης– αναδύοταν από τη στεριά και τη θάλασσα. Με έκανε να ξεχνώ τον θάνατο. Δεν υπήρχε μετά. Υπήρχε μόνο αυτός ο κόσμος –η ζεστή γη κάτω από το σελήνοφος, ο παφλασμός του κύματος στον βράχο, οι φωτιές τη νύχτα και το τύμπανο που έπαυλε μέσα στην καρδιά μου, οι ιθαγενείς που χόρευαν γυμνοί κι αθώοι, χωρίς να γνωρίζουν την αμαρτία (Πράξη Α', δεύτερη σκηνή).

Ο αγώνας των απρόσωπων δυνάμεων της ζωής και του θανάτου, που διεξάγεται στους Μάννον και μέσω αυτών, διεξάγεται ταυτόχρονα ως αγώνας της πατρικής εναντίον της μητρικής τάξης. Ο τάφος του σπιτιού ταυτίζεται με τους άνδρες Μάννον, με τον Έιμπλ, ο οποίος το έχτισε ως «ναό του μίσους του», με τον

Έφρα και όλους τους προγόνους τους. Αντίθετα, τα νησιά ταυτίζονται με τη μητέρα, με τη Μαρί, που είχε μάτια «γαλάζια σαν την Καραϊβική Θάλασσα», με την Κριστίν και με τη Λαβίνια, η οποία λέει για τα νησιά: «Ελαψαν να με απελευθερώσουν» (Ο *στοχειωμένος*, Πράξη Α', δεύτερη σκηνή). Για τον Όριν, τα νησιά αυτά είναι το ίδιο με τη μητέρα του:

[...] αυτά τα νησιά έφτασαν να σημαίνουν ό,τι δεν ήταν πόλεμος, ό,τι ήταν ειρήνη και ασφάλεια. Συνήθιξα να ονειρεύομαι πως ήμουν εκεί. [...] Δεν υπήρχε άλλος παρά εγώ κι εσύ. Και όμως, δεν σε είδα ποτέ, αυτό είναι το αστείο. Απλά σε ένιωθα γύρω μου. Τα κύματα που έσκαγαν ήταν η φωνή σου. Ο ουρανός είχε το ίδιο χρώμα με τα μάτια σου. Η ζεστή άμμος ήταν σαν το δέρμα σου. Όλο το νησί ήσουν εσύ (Ο *κνηγμένος*, Πράξη Β').

Στις θανατηφόρες απαιτήσεις της πατρικής τάξης, που αντιπροσωπεύεται από τον πόλεμο και τον πουριτανισμό, αντιπαρατίθεται, στην περίπτωση του Έφρα, του Άνταμ και του Όριν, η νοσταλγία για την ενδομήτριο ζωή πριν από τη γέννηση. Όμως, το τίμημα για την εκπλήρωση αυτής της νοσταλγίας είναι η έρνηση της διαφοράς μεταξύ θανάτου και ζωής, η ταύτιση του σπιτιού και του νησιού, του «*τάφου*» (tomb) και της «*μήτρας*» (womb), και η επιθυμία του θανάτου ως επιστροφής στη μητέρα, όπως συμβαίνει στην αυτοκτονία του Όριν. Αλλά και σ' αυτή την περίπτωση οι δυνάμεις του θανάτου αποδεικνύονται ισχυρότερες και εξαναγκάζουν τον Όριν να επαναλάβει την πράξη άλλων, αφενός της νεκρής μητέρας του και αφετέρου του θείου του, Ντράιβιντ. Ο καταναγκασμός επανάληψης που διέπει τις πράξεις των Μάννον παρουσιάζεται, λοιπόν, ως σημάδι της νίκης του θανάτου επί τη ζωής, της νίκης της πατρικής τάξης επί της μητρικής. Μόνο η Λαβίνια, η οποία ταλαντεύεται μεταξύ των δύο αυτών τάξεων, θα καταφέρει στο τέλος να ακυρώσει τον καταναγκασμό επανάληψης, χωρίς πάντως να κατορθώσει να ανατρέψει την εξουσία των νεκρών επί των ζωντανών. Και μεν θα πάψει να επαναλαμβάνει τις πράξεις των νεκρών, όμως τώρα αναγνωρίζει την εξουσία που έχουν πάνω της ως ζωντανής:

Είμαι δεμένη εδώ –στους νεκρούς Μάννον! [...] Δεν θα ακολουθήσω τον δρόμο της Μητέρας και του Όριν. Δηλαδή, να αποφύγω την τιμωρία. Και δεν έμεινε κανένας να τιμωρήσει. Είμαι η τελευταία Μάννον. Πρέπει να τιμωρήσω εγώ τον εαυτό μου! Η ζωή εδώ στη μοναξιά με τους νεκρούς είναι χειρότερη πράξη δικαιοσύνης από τον θάνατο ή τη φυλακή! Δεν θα βγω ποτέ έξω, ούτε θα δω κανέναν! Θα έχω τα παντζούρια τόσο κλειστά που δεν θα μπει ποτέ φως του ήλιου. Θα ζήσω μόνη με τους νεκρούς και θα φυλάω τα μυστικά τους, θα τους αφήσω να με κυνηγούν, ώσπου να ξεπληρωθεί η κατάρα και να μπορέσει η τελευταία Μάννον να πεθάνει! (Με ένα *παρέξενα σκληρό χαμόγελο χαιρεκακίας για τα χρόνια του αυτοθαλασνισμού*) Ξέρω ότι θα θηλήσουν να

ήρωα για πολύ καιρό. Χρειαζόταν χρόνος για να τιμηρηθούν οι Μάννον για τη γέννησή τους! (Ο *κωμωγημένος*, Πρόδη Δ')

Η συντελεσθείσα ταύτιση με τη μητέρα – με την Κριστίν, με την Μαρι Μπράντι – πρέπει να αναρθεί και αντικατασταθεί από μια νέα ταύτιση με τον πατέρα, με τους άνδρες Μάννον. Στον αγώνα μεταξύ έρωτα και θανάτου, μητρικής και πατρικής τάξης, ο θάνατος και ο πατέρας αποδεικνύονται στο τέλος οι ισχυρότεροι. Ωστόσο, η Λαβίνια κατορθώνει να υπερασπιστεί απέναντί τους την ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Όπως ο Οιδίποδας επέστρεψε στο σπίτι, ως τον μητρικό κόλπο, όταν γνώρισε την πραγματική του ταυτότητα, και τιμώρησε συνειδητά τον εαυτό του για τα εγκλήματα που είχε διαπράξει άθελά του – σαν ένας άλλος, σαν «ξένος» –, έτσι και η Λαβίνια κλείνεται στον πατρικό «τάφο» και τιμώρει συνειδητά τον εαυτό της για το έγκλημα ότι γεννήθηκε σε έναν κόσμο που ανήκει στους άλλους, στους νεκρούς και στους πατέρες. Ενώ όμως ο Οιδίποδας επέστρεψε τρόπον τινά αναγεννημένος από το σπίτι στη δημόσια ζωή της πόλης, η πράξη με την οποία η Λαβίνια κλείνει πίσω της την πόρτα του σπιτιού σημαίνει τον οριστικό «ενταφιασμό» της, από τον οποίο δεν πρόκειται να υπάξει ανάσταση, αναγέννηση. Η ζωή με τους νεκρούς είναι το τέλος.

Το έργο *Το πένθος ταριάζει στην Ηλέκτρα* επανалаμβάνει στην παθοκή, στα πρόσωπα και στις πράξεις τους την *Ορέστεια* του Αισχύλου, το «πρώτο» δράμα της Δόσης. Η επανάληψη υποδεικνύει πως κάθε δράμα που μπορεί να παυτεί στη θεατρική σκηνή δεν είναι παρά το δράμα των ίδιων απρόσωπων δονήσεων. Στο δράμα αυτό ο άνθρωπος αποκτά ιδιαίτερο ρόλο όταν – όπως ο Ορέστης, ο Οιδίποδας, η Βεατρικιά Τσέντσι και η Λαβίνια – αναγνωρίζει αυτή την υπερατομική συνάφεια και γίνεται ικανός να ακυρώσει τον καταναγκασμό επανάληψης που δημιουργείται. Από την άποψη αυτή το θέατρο του Ο'Νηλ θέλει να «επανάβει» το θέατρο των αρχαίων Ελλήνων. Από μια άλλη άποψη, ωστόσο, αποκλείει σημαντικά από το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Στην *Ορέστεια*, η επίγνωση του υπερατομικού πλαισίου οδήγησε στην εξιλέωση του Ορέστη και στη μεταμόρφωση των Ερινιών σε Ευμενίδες, διότι η αναγνώριση της πατρικής τάξης που θεμελιώνεται στον Λόγο κατέληξε αναγκαστικά σε ευλογία της πόλης. Αντίθετως, στο *Πένθος ταριάζει στην Ηλέκτρα* η εξιλέωση αποκλείεται, διότι η πατρική τάξη που στηρίζεται σε έναν διεστραμμένο Λόγο θα μοιάνει το δίχως άλλο με τον θάνατο οποιονδήποτε περιέρχεται στον σκοτεινό κύκλο της. Με την απόκλιση στο τέλος του έργου, ο Ο'Νηλ σηματοδοτεί με τρόπο απαράγνωστο την ιστορική απόσταση η οποία χωρίζει τη δημοκρατική πόλη της Αθήνας του 5ου αιώνα π.Χ. από τη δημοκρατική Αμερική – και αντιστοίχως από τον

δυτικό πολιτισμό – του 20ού αιώνα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Εδώ το θέατρο θα μπορούσε να αναψυχθεί σε «συμβολική γιορτή της ζωής» μόνο αν ακυρωθεί οριστικά η θανατηφόρα πατριαρχική τάξη, την οποία ήδη ο Σέλλεϋ στηλιτεύει παρομοίως ασυμβίβαστα στους *Τσέντσι*.

Το *Πένθος ταριάζει στην Ηλέκτρα* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από το θέατρο Guild στο Broadway, στις 26 Οκτωβρίου 1931. Η εξέλιξη παράστασης, που άρχισε από το πρόγραμμα και διακόπηκε νωρίς το βράδυ για ένα «διάλειμμα γεύματος», συνάντησε την ενθουσιώδη υποδοχή του κοινού και της κριτικής. Ο Μπρουκ Άνκινσον, σχολιάζοντας το έργο στους *New York Times* (27 Οκτωβρίου 1931), το αποκάλεσε «χορό του θανάτου» με την ακόλουθη εξήγηση:

Χρησιμοποιώντας ως πρότυπο έναν αρχαίο ελληνικό μύθο, ο κ. Ο'Νηλ κατασκευάζει μια οικουμενική τραγωδία προμερού αναστημάτων, βεθιά, σκοτεινή, συμπαγή, ασυμβίβαστη και ανυποχώρητη. Η έμπνευσή της είναι ηρωική και η γραφή της υπέροχη ως προς το ύφος και τη δομή. [...] Αν και ο κ. Ο'Νηλ δεν υπήρξε δονατικός αντίπαλο στην κλασική καταγωγή της τραγωδίας, μεταστοιχείωσε τις ίδιες απρόσωπες δονήσεις στο μοντέρνο ιδίωμα, ενώ η παραγωγή, την οποία διηύθυνε ξέαισα ο Φίλιπ Μάλλερ, προσφέρει κάτι από το επιβλητικό θέαμα του ελληνικού κλασικισμού. Η Λαβίνια, η οποία φορώντας ένα ριχτό μαύρο φόρεμα κάθεται με μεγαλοπρέπεια στα σκαλιά μιας κατοικίας στη Νέα Αγγλία, σε σκηνικά του Ρομπερτ Έντμοντ Τζόνσον, αποτελεί μια εικόνα αληθινότη και δονοσίλων. Ο Κάπταν Μπραντ, που βηματίζει στο κατάστρωμα του πλοίου του μέσα στην απόλυτη σιγή της νύχτας, οι εισοδοί και οι έξοδοι της Κριστίν και της Λαβίνια από πόρτες που ανοίγουν και κλείνουν με τον θάνατο είναι σκληρές γεμάτες δραματική ομορφιά.

Όντε και οι άλλοι κριτικοί παράβλεψαν το απρόσωπο, υπερατομικό στοιχείο στις δραματικές φιγούρες, καθώς αποκάλεσαν επαινετικά το έργο «ένα τραγικό μελόδραμα ηρωικών διαστάσεων» (Τζων Μέισον Μπράουν στη *New York Post*, 27 Οκτωβρίου 1931) ή επέκριναν απορριπτικά τα πρόσωπα ως «μελοδραματικές φιγούρες» (Οτλίν Μπερ, στο *Billboard*, 43, 7 Νοεμβρίου 1931).

Παρά τη διάρκεια της, η παράσταση παιζόταν στο Broadway για περισσότερους από τρεις μήνες. Έτσι δεν μοιάζει άστοχο να υποθέσει κανείς ότι οι θεατές μπόρεσαν να αναγνωρίσουν στις απρόσωπες δραματικές μορφές τον εαυτό τους ή και τα προβλήματα τους και ότι, τουλάχιστον συναισθηματικά, κατέληξαν στο συμπέρασμα: *ha res agitur* [το γήθημα αφορά εσένα]. Καθώς ο Ο'Νηλ στηρίχθηκε σε διαπιστώσεις και κατηγορίες της ψυχχανάλυσης, οι οποίες στα τέλη της δεκαετίας του 1920 ήταν ήδη πολύ διαδεδομένες και εκλαϊκευμένες στις Ηνωμένες Πολιτείες, κατόρθωσε να πιάσει για το κοινό του μια πειστική εικόνα του μη ατομικού ανθρώπου.

Η ποικιλία των ρόλων στο θέατρο της ζωής ή η πολλαπλή προσωπικότητα

Η προεμίρα του έργου *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (*Sei personaggi in cerca d'autore*) του Λουιτζί Πιραντέλλο, στις 10 Μαΐου 1921 στη Ρώμη, προκάλεσε ένα από τα μεγαλύτερα θεατρικά σκάνδαλα του αιώνα μας. Ηθοποιοί, κριτικοί και θεατές πιάστηκαν στα χέρια πάνω στη σκηνή, ενώ μετά την παράσταση το κοινό συγκεντρώθηκε και απέλησε τον συγγραφέα. Είχαν περάσει ώρες από τότε που τελείωσε η παράσταση και ακόμη στα δημόσια μέρη της Ρώμης διεξάγονταν παθιασμένες συζητήσεις για το έργο. Ήταν το μεγαλύτερο φιάσκο που μπορεί να διανοηθεί κανείς. Λίγους μήνες αργότερα τολμήσαν να ανεβάσουν ξανά το έργο στο Μιλάνο. Ίωρα η αγανάκτηση μετατράπηκε σε ενθουσιασμό. Το έργο ανακηρύχθηκε θεατρική επιτυχία του αιώνα και μέσα σε τρία χρόνια κατέκτησε τις σκηνές όλου του κόσμου. Το 1922 πρωτοπαρουσιάστηκε στο Λονδίνο και τη Νέα Υόρκη, το 1923 το ανέβασε ο Ζωρζ Πιττόφ στο Θέατρο των Ηλυσίων Πεδίων στο Παρίσι (εγκαινιάζοντας, όπως ισχυρίστηκε ο Λυνιέ-Πω, μια νέα εποχή για το θέατρο) και το 1924 ο Μαξ Ράινχαρντ στο Βερολίνο. Ο Τζων Φορντ το είδε ως αφορμή για να χρηματοδοτήσει μια περιοδεία του Πιραντέλλο στην Αμερική: «Είμαι της γνώμης ότι μαζί του μπορείς να κάνεις καταπληκτικές δουλειές. [...] Ο Πιραντέλλο είναι άνθρωπος του λαού». Τα *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* είχε γίνει η πιο σίγουρη και μεγάλη θεατρική επιτυχία της δεκαετίας του 1920.

Ο Πιραντέλλο, που τότε ήταν σχεδόν πενήντα τεσσάρων ετών, είχε αρχίσει να γράφει για το θέατρο μόλις το 1916, αφού πρώτα δημιούργησε όνομα ως συγγραφέας με νουβέλες και μυθιστορήματα, προπάντων με το μυθιστόρημα *Ο μακαρίτης Ματθάιος Πασκάλ* [*Il fu Mattia Pascal*] (1903). Κατόπιν πιέσεων του Νίνο Μαρτόλιο, διευθυντή του τοπικής διαλέκτου σικελικού θεάτρου Teatro del grottesco, έγραψε το έργο *Πενιάτσι, Τζιάκομο* [*Pensaci, Giacomo* (*Professor Toti*)], μετά την επιτυχία του οποίου τροφοδότησε το Teatro del grottesco με μια σειρά από άλλα έργα. Ούτε ένα από τα εννέα θεατρικά που ανέβασε ο Πιραντέλλο στη σκηνή μεταξύ 1916 και 1921 δεν έμεινε χωρίς επιτυχία. Ούτε ένα όμως δεν είχε έστω κατά προσέγγιση συγκρισιμή επιτυχία με τα *Έξι πρόσωπα*. Το έργο, που πραγματεύεται το γεγονός ότι το ίδιο είναι αδύνατο, αποδείχθηκε εξαιρετικά πρόσφορο από δραματική άποψη.

Τα *Έξι πρόσωπα* που ο συγγραφέα αρνήθηκε να γράψει το έργο τους, διότι δεν κατόρθωσε να ανακαλύψει κάποιο «νόημα», «όσο» κι αν «προσπάθησε» (Πρόλογος), απευθύνονται σε έναν θιασσο –ο οποίος τη στιγμή εκείνη κάνει πρόβα για το *Παιχνίδι των ρόλων* [*Il giuoco delle parti*] του Πιραντέλλο–, με σκοπό να

τον πείσουν να ανεβάσει το έργο. Αρχικά, ο διευθυντής δέχεται το σχέδιο, οι ηθοποιοί αρχίζουν να κάνουν πρόβα σε μια σκηνή. Ωστόσο, αποδεικνύεται αδύνατον να παίξουν το έργο, το οποίο δεν πραγματοποιείται ούτε ως χειρόγραφο ούτε ως παράσταση. Επομένως, το ερώτημα που γεννάται σε κάθε αναγνώστη/θεατή αφορά στους λόγους για τους οποίους υιοθετείται πως είναι αδύνατον να γραφτεί και να σκηνοθετηθεί το δράμα των *Έξι προσώπων*.

Το δράμα, που συνεπώς ούτε γράφεται ούτε παίζεται, είναι ένα μελοδραματικό οικογενειακό έργο. Τα πρόσωπα της υπόθεσης είναι ο πατέρας, η μητέρα, η θετή κόρη, ο γιος, το μικρό αγόρι, το μικρό κορίτσι και η ιδιοκτήτρια οίκου ανοχής Μαντάμ Πάτσε, η οποία «καλείται» στη συνέχεια. Όπως εύκολα μπορεί κανείς να διαπιστώσει από τις συζητήσεις που διεξάγονται ανάμεσα στα *Έξι πρόσωπα* (προσόντων μεταξύ του πατέρα και της θετής κόρης) από τη μια, και στον θεατρικό διευθυντή, όπως επίσης τους ηθοποιούς του από την άλλη, το έργο έπρεπε να αρχίσει με τη σκηνή στην οποία ο πατέρας συναντά στον οίκο ανοχής της Μαντάμ Πάτσε τη θετή κόρη, η οποία φροντίζει για τη συντήρηση της ορφανής από πατέρα οικογένειάς της, εργαζόμενη ως πόρνη. Προτού συμβεί η «αμοιβίσι», εισβάλλει η μητέρα και ακολουθεί μια σκηνή αναγνώρισης. Ο πατέρας παίρνει τη μητέρα, τη θετή κόρη και τα δύο μικρά στο σπίτι του. Ο γιος θα την αρνηθεί ως εισβολέα. Το έργο τελειώνει με τον θάνατο του μικρού κοριτσιού, που πνίγεται παίζοντας στη λίμνη, με την αυτοκτονία του μικρού αγοριού και με τη φυγή της θετής κόρης. Ανάμεσα στη σκηνή της αναγνώρισης στον οίκο ανοχής και στην τελική καταστροφή θα έπρεπε –ίσως κατά το πρότυπο του Ίψεν– να αποκαλυφθεί η προϊστορία, η προσπάθεια του πατέρα να προγραμματίσει μέχρι λεπτομέρεια τη ζωή των άλλων –της μητέρας, του γιου, του γραμματέα, της θετής κόρης, των δύο μικρών–, κάτι που από τα γεγονότα αποδεικνύεται λανθασμένο σχέδιο και επομένως μοιραίο ατόπημα.

Η ιστορία των *Έξι προσώπων* είναι δραματική, στον βαθμό που μπορεί να ανακατασκευαστεί ως μια αλληλουχία ενεργειών μειοναμενικών ατόμων, οι οποίες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως πράξεις με την έννοια του Χέγκελ:

Η πράξη είναι κάτι το απλώς προσδιορισμένο, κάτι το καθολικό που μπορεί να περιληφθεί σε μια αφαίρεση, είναι φόνος, κλοπή ή αγαθοεργία, γενναία πράξη κ.ο.κ. και μπορεί να λεχθεί γι' αυτή τι είναι. Η πράξη είναι αυτό, και το είναι της δεν είναι μόνο ένα σημείο αλλά το ίδιο το πράγμα. Η πράξη είναι αυτό, και ο άνθρωπος ως άτομο είναι ότι είναι η πράξη στην απλότητα αυτού του είναι ο άνθρωπος είναι ένα που είναι για τους άλλους, ένα καθολικό ον, και παύει να είναι απλώς κάτι το εννοούμενο. [...] Έτσι η ατομικότητα που παραδίδεται στο στοιχείο της αντικειμενικότητας, καθώς γίνεται έργο, υφίσταται το τίμημα ότι μεταβάλλεται και αντιστρέφεται. Αλλά αυτό που καθορίζει τον χαρακτήρα της πράξης δεν είναι άλλο από το αν η πράξη

είναι ένα πραγματικό είναι, που διατηρείται, ή αν είναι απλώς ένα εννοούμενο έργο, το οποίο παρέχεται ως μηδαμινό εν εσωτώ. Η αντικειμενικότητα δεν μεταβάλλει την ίδια την πράξη, δείχνει απλώς τι είναι η πράξη, δηλαδή, αν είναι ή δεν είναι τίποτα.⁵

Από την εποχή του Σαίξπηρ ο΄ αυτή την ποιότητα της πράξης εδράζεται η δυνατότητα του δράματος. Ωστόσο, η ποιότητα αυτή αμφισβητείται από τα έξι πρόσωπα στον διάλογο τους με τον διευθυντή. Στη συζήτηση αυτή τα πρόσωπα αποδεικνύουν ότι η πράξη δεν είναι κάτι το «απλώς προσδιορισμένο» αλλά κάτι το «πολλοπλάως προσδιορισμένο», το οποίο ο καθένας βλέπει και ερμηνεύει διαφορετικά:

ΠΑΤΡΑΣ: Η τραγωδία της [της μητέρας] δεν είναι η τραγωδία μιας γυναίκας με δύο άντρες. [...] Προσπάντων είναι μητέρα, όχι γυναίκα. Και η πραγματική της τραγωδία είναι αυτά τα τέσσερα παιδιά από τους δύο άντρες που είχε.

ΜΗΤΕΡΑ: Εγώ τους είχα. Το ήμεις να το λές αυτό – λές κι εγώ να τους ήθελα! Αυτός ήταν, κύριε διευθυντά, εκείνος που μου επέβαλε τον άλλον! Με πίεσε να φύγω μαζί του!

ΘΕΤΗ ΚΟΡΗ: (Αγανακτισμένη) Δεν είναι αλήθεια.

ΜΗΤΕΡΑ: (Στασιασμένη) Πατί δεν είναι αλήθεια.

Θετή κόρη: Δεν είναι αλήθεια! Δεν είναι αλήθεια!

ΜΗΤΕΡΑ: Ή έβρισε εσύ!

ΘΕΤΗ ΚΟΡΗ: Δεν είναι αλήθεια! (Στον διευθυντή) Μην το πιστεύετε! Εξέρετε γιατί το λέει; Εξαιτίας του! (Δείχνει τον γιο) Διότι κλαίει και οδύρεται, γιατί ο γιος της δεν θέλει να την ξέρει, και θέλει να του δώσει να καταλάβει ότι, όταν ήταν δύο ετών, τον εγκατέλειψε μόνο και μόνο γιατί αυτός (δείχνει τον πατέρα) την ανάγκασε.

ΜΗΤΕΡΑ: (Υψώνοντας τη φωνή της) Με ανάγκασε! Με ανάγκασε, μάστρε μου ο Θεός! (Στον διευθυντή) Ρωτήστε τον (δείχνει τον πατέρα) αν είναι αλήθεια! Βάλτε τον να σας τα διηγηθεί. Αυτή (δείχνει την κόρη) δεν μπορεί να έχει ιδέα. [...]

ΠΟΙ: (Χωρίς να κουνηθεί από τη θέση του, γυρνά, χαμηλόφωνα, ειρωνικά) Ακούστε τι φιλοσοφία σας πουλά. Θα σας αφηγηθεί κάτι για τον δαίμονα του περσέματος. (Συντηγάρη 1986, σσ. 37-38)

Ο καινός μεταξὺ των έξι προσώπων αρνείται ξίμμεσα ότι οι πράξεις είναι κάτι το «απλώς προσδιορισμένο»· καθένας τις ερμηνεύει διαφορετικά, και κατά συνέπεια καταλήγει σε διαφορετική κρίση για τον υιατρίο της πράξης. Ο πατέρας, η μητέρα, η θετή κόρη και ο γιος – τα δύο μικρά παιδιά παραμένουν σιωπηλά – δίνουν ο καθένας διαφορετική ερμηνεία της πράξης. Η ίδια η πράξη δεν επιτρέπει οριστικό συμπέρασμα σχετικά με τον υιατρίο και τα κίνητρά του. Π΄

5. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke, 3, Φρανκφούρτη 1970, σ. 243.

αυτό και τα πρόσωπα αρνούνται ενώπιον του διευθυντή να δεσμευτούν σε μια πράξη, να προσδιοριστούν και να κριθούν στη βάση της.

ΠΑΤΡΑΣ: Για μένα, κύριε διευθυντά, το δράμα συνίσταται στο έζη. Αντιλαμβάνομαι ότι ο καθένας από εμάς θεωρεί τον εαυτό του «ένα πράγμα», όμως αυτό δεν ισχύει. Είναι «πολλά», κύριε διευθυντά, «πολλά», αναλόγως προς όλες τις δυνατότητες της ύπαρξης που έχουμε μέσα μας, «Ένα πράγμα» με αυτόν, «ένα άλλο» με τον άλλον – και είναι εντέλως διαφορετικά! Και την ίδια στιγμή φανταζόμαστε ότι είμαστε για όλους πάντα «ένας», και συγκεκριμένα πάντοτε αυτός ο «ένας» που θεωρούμε τον εαυτό μας πως είναι σε κάθε μας πράξη. Αλλά αυτό δεν ισχύει! Το καταλαβαίνουμε όταν ξαφνικά, εξαιτίας κάποιου απροσδόκητου, βρισκόμαστε δεσμευμένοι σε μία από τις πράξεις μας. Δηλαδή διαπιστώνουμε ότι αυτή η πράξη δεν εκφράζει όλο μας το είναι και ότι ως εκ τούτου θα ήταν φοβερή αδικία να κριθόμει μόνο με βάση αυτή, να δεσμούμε πάνω της και να διαπραγματεύουμε, λές κι αυτή η πράξη εκφράζει όλη μας την ύπαρξη. Ίσως τώρα καταλαβαίνετε και την κακοβούλεια αυτής της κοπέλας. Με συνέλαβε σε ένα μέρος όπου δεν θα ήρπε να με συναντήσει ποτέ και σε μια πράξη την οποία θα ήρπε να κρύψω, ειδικά από αυτήν. Και ο΄ αυτή τη φευγάδα επονειδίστη στιγμή της ζωής μου αποκαλύπτεται γι΄ αυτήν όλο μου το είναι! Αυτό, κύριε διευθυντά, είναι για μένα το καθοριστικό! Και θα δείτε ότι με αυτόν τον τρόπο το δράμα θα έχει μεγάλη απήχηση (σσ. 49-50).

Στο σημείο αυτό ο πατέρας αποκαλύπτει το παράδοξο που συνιστά το θέμα-λίο των έξι προσώπων και του δράματος τους. Αν και όλοι έχουν συνείδηση ότι οι άλλοι ερμηνεύουν διαφορετικά την επίμαχη πράξη, αν και κανείς δεν θέλει να δεσμευτεί στις πράξεις του, επιμένουν να παίζουν το δράμα ως αλληλουχία αυτών ακριβώς των πράξεων:

ΠΑΤΡΑΣ: (Θραμβητικά) Η στιγμή που διαρκεί για πάντα – όπως σας είπα, κύριε διευθυντά! Αυτή (δείχνει τη θετή κόρη) υπάρχει για να με αφηγάσει αιωνίως ο΄ εκείνη τη μοναδική, φευγάδα και επονειδίστη στιγμή της ζωής μου, να με κρατά δεσμένο και να με διασπαστεί. Δεν μπορεί να σταματήσει, και εσείς, κύριε διευθυντά, δεν θα μου το αρνηθείτε (σσ. 78-79).

Το δράμα θα έχει «μεγάλη απήχηση» μόνον εφόσον τα πρόσωπα προσδεθούν το καθένα σε μία «δραματική» πράξη και οριστούν μέσω αυτής ως ατομικές προσωπικότητες με την εγγλεική έννοια. Έτσι, προκειμένου να ανεβάζουν το δράμα τους, τα έξι πρόσωπα – ή μάλλον ο πατέρας και η θετή κόρη – ανάγουν την ποικιλία των «δυνατοτήτων της ύπαρξης», που ο πατέρας αντιτάσσει στον διευθυντή, στο «ένα πράγμα» που «εκφράζεται» μέσω της εν λόγω πράξης. Οι πράξεις αυτές είναι εκείνες που, όπως σε κάθε μελόδραμα, προσδιορίζουν επαρκέστατα και καθορίζουν άτια διά παντός τόσο τα πρόσωπα όσο και τις σχέσεις

τους. Όμως, κατ' αυτόν τον τρόπο το έργο γίνεται για τον συγγραφέα αδιάφορο και απορριπτό. Διότι αυτό που τον ενδιαφέρει και τον ενθουσιάζει είναι

[...] το αδύνατο της αμοιβαίας συνεννόησης, που οφείλεται οπωσδήποτε στους κενούς εννοιολογικούς προσδιορισμούς των λέξεων, η πολυσημία της προσωπικότητας, αναλόγως προς όλες τις δυνατότητες της ύπαρξης που ο καθένας έχει μέσα του, και τέλος η πραγματική σύγκρουση μεταξύ της ζωής, που αδιάκοπα κινείται και μεταβάλλεται, και της μορφής, η οποία παραμένει σταθερή και αμετάβλητη (Πρόλογος, σ. 10).

Στον συγγραφέα μοιάζει εντελώς αδύνατο να ορίσει και να κατανοήσει το μεμονωμένο άτομο με βάση τις πράξεις του. Διότι, ως έμβιο ον, ο άνθρωπος μπορεί συνεχώς να μεταβάλλεται: έτσι, δεν μπορεί να συλληφθεί ως προσδιορισίμη ύπαρξη αλλά ως δύναμη η οποία μπορεί να πραγματοποιώνεται κάθε φορά διαφορετικά. Ως εκ τούτου, δεν μπορεί να υπάρξει οριστήσιμη ατομική προσωπικότητα. Ωστόσο, καθώς τα έξι πρόσωπα δεν μπορούν να διακρίνουν το δράμα τους παρά ως ατομικές προσωπικότητες, δεν είναι ασυνεπές από την πλευρά του διευθυντή ότι αρνείται να το γράψει. Καθώς, όμως, στον διάλογο με τον θεατρικό διευθυντή τα πρόσωπα αποκρούουν ρητά την ταύτιση με τις πράξεις τους, ο συγγραφέας είναι σε θέση, και νομιμοποιείται από κάθε άποψη, να γράψει αυτό το δράμα σχετικά με το αδύνατον του δράματος. Διότι γι' αυτόν συστατικό του δράματος είναι η πολυσημία, πολλαπλή προσωπικότητα.

Έτσι ο Πιραντέλλο αντιστρέφει με αποφασιστικό τρόπο την μπαρόκ θεωρία περί *theatrum vitae humanae*, η οποία βρίσκεται αναμφισβήτητα στη βάση του θεάτρου του. Στο *Μεγάλο θέατρο του κόσμου* του Καλντερόν ο δάσκαλος διακηρύσσει ότι οι ρόλοι τους οποίους αναθέτει στους μεμονωμένους ανθρώπους στο θέατρο της ζωής αποτελούν απλώς φαινόμενα, στο οποίο αντιπαραθέτει το είναι της ψυχής, που κρίνει τη δράση των ατόμων με αποκλειστικό γνώμονα τις πράξεις. Αντιθέτως, ο συγγραφέας των *Έξι προσώπων* αρνείται να γράψει ένα θεατρικό έργο όπου τα πρόσωπα θα είναι προσδεδεμένα στις πράξεις τους και θα κρίνονται με βάση αυτές, διότι το είναι τους δεν είναι ταυτόσημο με τις πράξεις τους—οι οποίες είναι απλώς φαινόμενα—αλλά με την ποικιλία των διαφόρων «ρόλων» τους οποίους μπορούν καταρχήν να παίξουν «αναλόγως με όλες τις δυνατότητες της ύπαρξης που διαθέτουν».

Οι σχέσεις συγγραφέας/σκηνοθέτης (Θεός)—ρόλοι (κοινωνικές τάξεις)—ηθοποιοί (άνθρωποι), που είναι καταστατικές για το μπαρόκ θέατρο του κόσμου, στο *Έξι πρόσωπα* ζητούν *συγγραφέα* ορίζονται με ριζικά διαφορετικό τρόπο. Ο Πιραντέλλο είναι πολύ προσεκτικός όταν παρουσιάζει τα έξι πρόσωπα ως σαφώς δραματικές φιγούρες, με την έννοια των ρόλων (*personaggi*):

Με κάθε τρόπο πρέπει να κατορθωθεί να μη συγχέονται τα έξι πρόσωπα με τους ηθοποιούς αυτού του θεάτρου. [...] το πιο αποτελεσματικό και μακράν πιο πρόσφορο μέσο που συνιστάται εν προκειμένω είναι η χρήση μιας ξεχωριστής μάσκας για καθένα από τα έξι πρόσωπα. Οι μάσκες θα πρέπει να είναι φτιαγμένες από υλικό που δεν θα μαλακώνει από τον ιδρώτα και παράλληλα θα πρέπει να μπορούν να φοριούνται εύκολα από τους ηθοποιούς. Τα μάτια, οι ρινικές οπές και τα στόμα πρέπει να μένουν ελεύθερα. [...] Οι μάσκες βοηθούν να αποτυπωθεί η εικόνα της τεχνητά διαμορφωμένης φιγούρας καθώς και για να προσδένει την κάθε φιγούρα στην έκφραση του δικού της βασικού ασθμηματος. Στην περίπτωση του πατέρα είναι οι τύψεις συνειδήσεως, στη θετή κόρη το αίσθημα εκδίκησης, στον γιο η περιφρόνηση, στη μητέρα ο πόνος, με κέρνα δάκρυα στις άκρες των ματιών και κατά μήκος των παριών, όπως αυτά που βλέπουμε σε αγαλματίδια και εικόνες της *mater dolorosa* στις εκκλησίες. Τα ρούχα πρέπει κι αυτά να έχουν ξεχωριστό υλικό και γραμμή, χωρίς ακρότητες, αυστηρή πτώση, σχεδόν αγαλματώδη (σσ. 28-29).

Μέσω αυτού του τεχνασματος τα έξι πρόσωπα χαρακτηρίζονται απαραγνώριστα, παρά την ευλόγως αναγκαστική σωματική παρουσία τους—ως «ρόλοι» που χρειάζονται τους ηθοποιούς για να τους ενσφαιρώσουν. Διότι, όπως παρατηρεί ο διευθυντής, στο θέατρο δεν «παίζουν οι ρόλοι. Οι ρόλοι βρίσκονται στο χειρόγραφο (*δεχίγει το κουτί του υποβολέα*). Αν υπάρξει» (σ. 58). Αν οι ρόλοι «θέλουν να ζήσουν» (σ. 34), εξαρτώνται από τους ηθοποιούς που τους ενσφαιρώνουν. Μάλιστα, η μη ταυτότητα ηθοποιού και ρόλου, η διαδικασία της «ενσφαιρώσεως» του ρόλου εκ μέρους του ηθοποιού μπορεί να περιγραφεί ως συστατικό στοιχείο του ορισμού του θεάτρου.

Αυτή η σχέση μη ταυτότητας καθίσταται πρόβλημα στα *Έξι πρόσωπα*. Ο πατέρας και η θετή κόρη δεν μπορούν και δεν θέλουν να την αποδεχτούν. Οι δυσκολίες αρχίζουν με το ερώτημα της διανομής των ρόλων:

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: (Στον νεαρό ηθοποιό) Εσείς είστε ο γιος. (Στην πρώτη ηθοποιό) Εσείς φυσικά η θετή κόρη.

ΘΕΤΗ ΚΟΡΗ: (Ευθύμα) Πώς; Τι; Εγώ; Αυτή εκεί; (τραντάζεται από τα γέλια)

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: (Θυμωμένη) Δεν βλέπω τι είναι για γέλια. [...]

ΘΕΤΗ ΚΟΡΗ: Σγγνώμη [...]. Το είπα αυτό γιατί δεν μπορώ να με φανταστώ... δεν ξέρω... όχι... μα δεν μοιάζουμε καθόλου.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Ναι, αυτό είναι. Κοιτάξτε, κόριε διευθυντά, η έκφρασή μας...

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Π πάει να πει η έκφρασή σας; Πιστεύετε ότι την έχετε μονοπώλιο; [...] Η έκφρασή σας δεν είναι εδώ παρά το υλικό στο οποίο δίνουν σώμα και πρόσωπο, φωνή και κίνηση οι ηθοποιοί (σ. 59).

Πολύ μεγαλύτερο πάντως είναι το πρόβλημα που εγείρει το ερώτημα της αναπαράστασης:

ΠΑΤΕΡΑΣ: Σκέφτομαι ότι έστω και αν ο κύριος βιάζει τη δύναμη και όλη του την κωνότητα για να με καταλάβει... (γίνεται αμήχανος) Εννοώ, όταν με αναπαριστά, όση προσοχή και αν καταβάλει να μου μοιάζει ή μάσκα... εννοώ η φηγορία... (όλοι οι ηθοποιοί γελάουν), θα είναι δύσκολο να με παραστήσει έτσι όπως είμαι στην πραγματικότητα. Αντίθετα, ανεξαρτήτως του παρουσιαστικού, θα με ερμηνεύσει όπως με καταλαβαίνει, όπως με βλέπει - αν με βλέπει καν - και όχι όπως βλέπω ο ίδιος τον εαυτό μου (σσ. 60-61).

Ο Πατέρας αντιλαμβάνεται το μη ενσάρκωμένο εγώ του ρόλου ως το αληθινό εγώ του. Η ενσάρκωση μέσω του ηθοποιού απειλεί να το παραποιήσει, να το στρεβλώσει, να το παραμορφώσει. Ο μεγαλύτερος κίνδυνος για το αληθινό εγώ προέρχεται, όπως φαίνεται, από το ξένο βλέμμα. Έτσι ο γιος θα αποικροήσει μαζί με την παρατήρηση των ξέι προσώπων εκ μέρους των ηθοποιών και το καθήλωτικό και αποπροσωπιοποιητικό τους βλέμμα:

Δεν βρισκόμαστε μέσα σας και οι ηθοποιοί σας μας βλέπουν μόνο αν' έξω. Ποτεύτε ότι θα μπορούσε κανείς να ξεί για πάντα μπροστά από έναν καθρέφτη ο οποίος δείχνει ένα ακινητοποιημένο αντίγραφο της έκφρασης αλλά και, συν τοίς άλλοις, με έναν αγνώριστο μορφοσμοί; (σ. 93)

Το ξένο βλέμμα των ηθοποιών δεν μπορεί να διεισδύσει έως τον αληθινό εαυτό των προσώπων, μένει προσκολλημένο στην επιφάνεια, με αποτέλεσμα να μετατρέψει σε πράγμα αυτόν στον οποίο στρέφεται. Κατά συνέπεια, η ενσάρκωση εκ μέρους των ηθοποιών δεν μπορεί παρά να παραποιεί τον αληθινό εαυτό του προσώπου και να δημιουργεί μια ακινητοποιημένη, παραμορφωτική μάσκα, στην οποία τα πρόσωπα αδυνατούν να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους: «μια αυτοί δεν είμαστε εμείς!» (Πατέρας, σ. 74).

Αντί το αληθινό εγώ να βρει στη δράση των ηθοποιών την ενσάρκωση και επομένως την ταυτότητά του, παραμένει ένας ρόλος χωρίς ενσάρκωση. Το εγώ που ενσαρκώνουν οι ηθοποιοί φαίνεται στα ίδια τα πρόσωπα ψεύτικο, και δεν μπορούν να το αναγνωρίσουν ως το δικό τους, πόσο μάλλον να το αποδεχτούν. Η κατάσταση των ξέι προσώπων μπορεί κατά τούτο να συγκριθεί με εκείνη των σχολειδών, όπως την περιγράφει ο Ρόναντ Ντ. Λαινγκ στον *Διχασμένο εαυτό*.

Σ' αυτή τη θέση το άτομο βιώνει τον εαυτό του λίγο έως πολύ διαχωρισμένο ή αποσπασμένο από το σώμα του [εν προκειμένο από τον ηθοποιό]. Το σώμα γίνεται αιθέριο περισσότερο ως ένα αντικείμενο ανάμεσα στα άλλα αντικείμενα στον κόσμο παρά ως ο πυρήνας του ίδιου μας του είναι. Αντί να αποτελεί τον πυρήνα του αληθινού είναι, το σώμα γίνεται αιθέριο ως ο πυρήνας ενός ψεύτικου εαυτού, τον οποίο

κοιτά αναλόγως με τρυφερότητα, ευθυμία ή μίσος ένας αποστασμένος, μη ενσάρκωμένος, «εσωτερικός», «αληθινός» εαυτός.

Ένας τέτοιος χωρισμός του εαυτού από το σώμα αποκλείει τον μη ενσάρκωμένο εαυτό από κάθε άμεση συμμετοχή σ' όλη εκείνης της ζωής που μεσοδραβούνται αποκλειστικά και μόνο από τις αντιλήψεις, τις αισθήσεις και τις κινήσεις (εκφράσεις, χειρονομίες, λέξεις, ενέργειες κ.α.κ.) του σώματος. Ο μη ενσάρκωμένος εαυτός, ως παρατηρήτης όλων όσων κάνει το σώμα, δεν εμπλέκεται άμεσα σε τίποτε. Οι λειτουργίες του είναι ο έλεγχος, η παρατήρηση και η κριτική των όσων συμβαίνουν στο σώμα, καθώς και εκείνες οι λειτουργίες τις οποίες ορίσουμε συνήθως ως καθορά «πνευματικές».⁶

Αυτή η κατάσταση του συνειδησιακού διχασμού σε έναν αληθινό, αλλά μη ενσάρκωμένο, και σε έναν ψεύτικο, ενσάρκωμένο εαυτό δεν μπορεί να αρθεί παρά μόνο αν το σώμα γίνει ξανά «αισθητό ως ο πυρήνας του ίδιου μας του είναι». Καθώς όμως ο ηθοποιός και ο ρόλος (το πρόσωπο) δεν μπορούν να ταυτίζονται μεταξύ τους, ο διχασμός ανάμεσα σε έναν μη ενσάρκωμένο, αληθινό και έναν ενσάρκωμένο, ψεύτικο εαυτό δεν μπορεί να αρθεί. Παραδόξως, λοιπόν, η πράξη που θα έδινε ζωή στα πρόσωπα, η ενσάρκωσή τους από τους ηθοποιούς πάνω στη σκηνή, τα αποκλείει για πάντα από τη ζωή όχι μόνο τα παραποιεί, αλλά και τα αποπροσωποποιεί, και μάλλον τα απολθώνει. Ο αληθινός εαυτός τους δεν μπορεί να βρει ενσάρκωση.

Έτσι, η μη ταυτότητα ρόλου και ηθοποιού, την οποία ο δάσκαλος του Καλντέρον ορίζει ως μη ταυτότητα μεταξύ φαινέθαι (ρόλος/τάξη) και είναι (ηθοποιός/άνθρωπος), θέτοντας την στο θεμέλιο του θεάτρου του κόσμου του ως όρο της δυνατότητάς του, αποδεικνύεται ως βάση και αιτία για το ότι το ανέβασμα του δράματος των ξέι προσώπων στη σκηνή είναι αδύνατο. Το είναι (ρόλος/άνθρωπος) παραμένει ασυμμετρο στο φαινέθαι (στο βλέμμα των άλλων και στην ενσάρκωση από τον ηθοποιό). Για να μπορεί να παχτεί το δράμα των ξέι προσώπων, θα έπρεπε στην πραγματικότητα να μπορούν να «παίζουν» οι ρόλοι, δηλαδή να ταυτιστούν με τους ηθοποιούς.

Το γεγονός ότι είναι αδύνατον να γραφτεί και να ανέβει στη σκηνή το δράμα των ξέι προσώπων, γεγονός που αποτελεί το αντικείμενο του θεατρικού έργου του Πιραντέλλο, έχει το θεμέλιό του στην αναγνώριση προκειμένων που έχουν τεθεί από το μπαρόκ θέατρο του κόσμου, αλλά στον 20ό αιώνα έχουν προπολλού καταστεί άκυρες. Αν οι μορφές της σκηνής πρέπει να ανάγονται στις πράξεις τους και να κρίνονται σύμφωνα με αυτές, τότε ο συγγραφέας δεν μπο-

6. Ronald D. Laing, *Das geteilte Selbst*, Κολωνία 1972, σ. 84.

ρεί να γράψει το δράμα τους, διότι ο άνθρωπος είναι πολύσημος και δεν μπορεί να προσδιοριστεί με κανέναν τρόπο. Αν ο διευθυντής του θεάτρου επιμένει ότι οι ρόλοι δεν παίζουν μόνοι τους και συνεπώς δεν μπορούν να ταυτίζονται με τους ηθοποιούς, είναι αδύνατον να γίνει παράσταση, διότι οι ηθοποιοί παραμορφώνουν και καταστρέφουν τον αληθινό εαυτό του ρόλου.

Αντίθετα, ο ηθοποιός που δραστηριοποιείται στο θέατρο του κόσμου τον 20ό αιώνα παίζει, «αναλόγως προς όλες τις δυνατότητες της ύπαρξης που έχουμε μέσα μας», πολλούς ρόλους και ταυτίζεται με τον καθένα τους, χωρίς να ξαναέλθεται σε έναν από αυτούς ή να μπορεί να προσδιοριστεί ή να κριθεί στη βάση του. Μια τέτοια μορφή δημιουργήσε ο Πιραντέλλο, και μάλιστα με υποδειγματικό τρόπο, με τον *Ερρίκο Δ' [Enrico IV]*: το έργο γράφτηκε τον ίδιο χρόνο με τα *Έξι πρόσωπα* και αντλεί τις ριζικές συνέπειες από το γεγονός ότι το δράμα τους είναι αδύνατο.

Η φιγούρα του τίτλου, ο «Ερρίκος Δ'» – το «ορθό» όνομα του ιταλού ευγενούς δεν αναφέρεται ούτε στον κατάλογο των προσώπων ούτε στον διάλογο – μπορεί να περιγραφεί ως ένας ηθοποιός ο οποίος ταυτίζεται με τους ρόλους του. Αφού για δώδεκα χρόνια, ως συνέπεια ενός ατυχήματος, θεωρούσε όντως ότι είναι ο αυτοκράτορας Ερρίκος Δ' – τον οποίο παρίστανε στην παρέλαση μασκόφων όπου έπεσε από το άλογο –, ένα πρωί ξυπνά θεραπευμένος και αποφασίζει να συνεχίσει να παίζει συνειδητά τον ρόλο του τρελού που φαντάζεται ότι είναι ο Ερρίκος Δ'. Με αυτόν τον τρόπο αποκτά μια ελευθερία η οποία είναι αδύνατη για ένα άτομο στη «φυσιολογική» κοινωνική ζωή. Από τη μια, μπορεί έτσι να κατευθύνει και να ελέγχει τη συμπεριφορά των άλλων, που βλέπουν έναν τρελό στο πρόσωπό του και έτσι να εμποδίσει το βλέμμα τους να διαστρέψει την εικόνα του τρελού, παραμορφώνοντας και απολιθώνοντας τη:

Δεν βλέπετε πώς τους προετοιμάζω, πώς τους εκπαιδεύω, πώς τους σκηνοθετώ, όταν βρίσκονται μπροστά μου, όλους αυτούς τους φοβισμένους κωμικούς! Και τρέμουν μόνο όταν τους βγαζώ την κωμική μάσκα και στέκουν γυμνοί χωρίς μεταμφίεση. Εγώ ο ίδιος ήμουν εκείνος που τους έβαλα σ' αυτή τη μασκαράτα, γιατί διασκεδάζω να παίζω τον τρελό (Πράξη Β').

Από την άλλη, ο «Ερρίκος» μπορεί να αντιστέκεται με μεγάλη επιτυχία στην προσπάθεια των άλλων να τον καθιλώσουν σε έναν ρόλο. Μόνο ως υποτιθέμενος τρελός έχει την ελευθερία να πραγματώνει όλες τις δυνατότητες που έχει μέσα του. Διότι ενώ οι άλλοι θέλουν απλώς να θεραπεύσουν τον «παράφρονα», επιμένουν σταθερά να αναγάγουν τον «θεραπευμένο» σε μια «φυσιολογική», δηλαδή καθορισμένη και προσδιορισμένη από άλλους, ζωή. Το δικαίωμα του

«Ερρίκου» στην πολυσημία, στην ποικιλία των ρόλων «αναλόγως με τις δυνατότητες» που έχει μέσα του έρχεται σε σύγκρουση με την αξίωση της κοινωνίας να τον καθιλώσει άπαξ διά παντός σε μια δυνατότητα μέσα από το βλέμμα των άλλων, οι οποίοι βλέπουν στο πρόσωπό του είτε τον κακόμοιρο τρελό είτε κάποιον που προσποιείται. Ο τραγικός χαρακτήρας του «Ερρίκου» έγκειται στο ότι δεν μπορεί να προσπίσει αυτό το δικαίωμα παρά μόνο με μια πράξη η οποία τον καθιλώνει για πάντα στον ρόλο του παράφρονα, με τον φόνο του Μπελκρέντι. Έτσι η ελευθερία του ρόλου που σχεδίασε μετατρέπεται σε παραλογισμό. Το πολυδύναμο παιχνίδι των ρόλων του υποβιβάζεται σε γελωτία φάρσα. Οι άκαμπτες φόρμες των κοινωνικών συμβάσεων και κανόνων έχουν απονεκρωσει οριστικά την «κινούμενη», «αδιάκοπα μεταβαλλόμενη ζωή».

Στο δοκίμιό του *Το χιούμορ [L'umorismo]*, όπου το 1918 ο Πιραντέλλο αναπτύσσει τις βασικές αρχές της αισθητικής του, γράφει:

Η ζωή είναι μια διαρκής ροή την οποία προσπαθούμε να σταματήσουμε, να καθιλώσουμε, μέσα μας και έξω μας. [...] Οι μορφές [...] είναι οι έννοιες, τα ιδεώδη [...] όλες οι μυθολογίες μας, οι όροι, η κατάσταση στην οποία προσπαθούμε να σταθεροποιηθούμε. Μέσα μας, όμως, σ' αυτό που ονομάζουμε ψυχή και είναι η ζωή μέσα μας, η ροή συνεχίζεται, απροσδιόριστη, κάτω από τα φράγματα, πέραν των συνόρων που θέτουμε, καθώς διαμορφώνουμε μια ηθική συνείδηση, καθώς δομούμε μια προσωπικότητα.

Αυτή η αντίληψη ενός *élan vital*, η σύλληψη της ζωής ως μια ανορθολογικής φυσικής δύναμης πέραν κάθε ηθικής και κοινωνικής αξιολόγησης είναι και το σημείο συνάντησης του Πιραντέλλο με τη βασική ιδέα του ιταλικού φασισμού. Το 1924 προσχώρησε στο φασιστικό κόμμα και δημοσίευσε την επιστολή υποστήριξής του στη φασιστική εφημερίδα *L'impero*. Ως ευχαριστία ο Μουσσολίνι τον κάλεσε για μια προσωπική συζήτηση. Έξι ημέρες μετά την επίσκεψη αυτή ο Πιραντέλλο χαρακτήρισε το Μουσσολίνι ως κάποιον που μόνο «ευλογημένος μπορεί να είναι», διότι δείχνει με σαφήνεια ότι νοιώθει αυτή τη διπλή και τραγική αναγκαιότητα της μορφής και της κίνησης και ως κάποιον που θέλει να χαλιναγωγήσει με αποφασιστικότητα αυτή την κίνηση με μια συντεταγμένη μορφή, ώστε η μορφή να πάρει να αποτελεί μάταιο είδωλο και, αντιθέτως, να απορροφήσει τη ζωή, με τον παλιό και τη βοή της, έτσι που να την αναδημιουργεί από τη μία στιγμή στην άλλη και να είναι πάντα έτοιμη για πράξη, την οποία θα επιβεβαιώνει στον εαυτό της και θα επιβάλλει στους άλλους. Δεν μπορεί να φανταστεί κανείς πιο ενθουσιώδη απολογία της φασιστικής δικτατορίας.

Ωστόσο, θα αποτελούσε μοιραίο ολισθημα της σκέψης αν ήθελε κανείς να στιγματίσει και να παρανοήσει ως φασιστικό πρότυπο το υπερατομικό εγώ που

παρουσιάζει ο Πιραντέλλο στη θεατρική σκηνή. Ένας παρόμοιος τρόπος ανάλυσης δεν μπορεί να εναρμονιστεί καθόλου με την ερμηνεία που δώσαμε στα *Εξι πρόσωπα*. Αντίθετη είναι επίσης η πρόκληση του Πιραντέλλο στην Ευρώπη και στην Αμερική, προπάντων δε στη Γερμανία.

Κατά τη δεκαετία του 1920 ο Πιραντέλλο ήταν ο πιο επιτυχημένος συγγραφέας, και προς μεγάλο ενθουσιασμό των θεατών κυριαρχούσε στα προγράμματα των παραστάσεων. Η σκηνοθεσία των *Εξι προσώπων* από τον Μαξ Πάνχαρντ έφτασε στις 131 επαναλήψεις. Μέσα σε τρία χρόνια ανέβηκαν στη Γερμανία δώδεκα έργα του. Το 1925 ο Πιραντέλλο απέκτησε δικό του θέατρο, που επηγορεύειτο από το κράτος, το Teatro d'Arte di Roma. Με αυτό επισκεύτηκε το Κρατικό Θέατρο του Βερολίνου, μεταξύ 12 και 14 Οκτωβρίου του 1925. Στο πρόγραμμα υπήρχαν τα *Εξι πρόσωπα* *ήτρον συγγραφέα*, ο *Ερρίκος Δ'* και το *Όλα είναι καθώς πρέπει*. Ενώ η κριτική προτιμούσε εν γένει έναντι της παράστασης των *Παύλων* την υποκριτική επίδοση των Πιλάλινγκερκ (δουθιντή), Λουίσι Χαϊφίνχ (μητέρα) και Ικνύλστορφ, ο οποίος έπαιζε τον πατέρα, «άτονος, καταπτοημένος, θάλλοντας το καλό και φέροντας της συμφορά, αμύχανος, δυοκίνητος, υγιώνοντας και χαμηλώνοντας τα αισθήματα από το ένα βράθυρο στο άλλο» (Κουρτ Πίντορ), στην σκηνοθεσία των *Εξι προσώπων* από τον Πάνχαρντ, ο θίασος του Πιραντέλλο σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Αλλά και η κριτική έδειξε εντυπωσιασμένη:

Ο πατέρας, Λαμπέρτο Πικάσο, και η κόρη, Μάρτα Άμαρ [...] φτάνουν όλο και περισσότερο από τη σκιά στο θεαλαώδες εκκεντρικό πάθος. Ενώ η πρώτη εμφάνιση του Πικάσο θυμίζει εκείνη του δικού μας Ικνύλστορφ και βγάζει τη μορφή του από την αφάνεια με αμύχανα και συστηματικά πλάσματα (ή παλκοκή) γίνεται όλο και πιο εμφανές το απαιτητικό της πάθος, ενώ η Μάρτα Άμαρ φτάνει με τα αρχαϊκά νατά πύθη της, με την ανάδυση της εσωτερικότητάς της, μέχρι την ύστατη έκσταση (Άλφρεντ Κάδαφ).

Ακόμη πιο ομιώνυχος υπήρξε ο ενθουσιασμός του κοινού για τον Λαμπέρτο Πικάσο ως «Ερρίκος Δ'»: «Ο Ερρίκος του Πικάσο δεν παίζει με τραγικότητα, την έχει» (Πιούλιους Κνόντφ). Στην εν λόγω παράσταση ο Πικάσο ανταποκρίθηκε και στο κωμικό στοιχείο του ρόλου: «Το πνευματικό στοιχείο δεν κηρύσσεται αλλά μεταφράζεται διαρκώς σε ζωντανή κίνηση. Σε κάθε δυνατό σημείο το βήρος των γεγονότων εξισορροπείται από μια ευθυμία, που φτάνει σχεδόν μέχρι το μπουφό» (Φριτς Ένγκελ).

Μετά από αυτή την επίσκεψη ο περσός του Πιραντέλλο στο Βερολίνο έφτασε στο ετόμινο αποκορύφωμά του όταν το 1926 ο Αλεξάντερ Μόισσι έπαιξε τον ομιώνυμο ρόλο στον *Ερρίκος Δ'* στην Τρίβινα, το θέατρο του Μπαρνόβ-

σκι: «Η αριστοκρατική εγκράτεια του ψευτικού βασιλιά του μοιάζει με πικρή ειρωνεία, τα διαπεραστικά του μάτια διεισδύουν στην απέλπισια των ακούσιων συμπτωμάτων του, η καρδαοκοδία ένταση της παρατήρησής του τους αφαιρεί τη μάσκα που φορούν στο πρόσωπο» (Άλφρεντ Κερ).

Ο Άλφρεντ Κερ σημείωνε ότι ο Μόισσι απέδιδε «μάλλον την αναπαράσταση ενός πόνου, παρά έναν πόνο», κάτι που όμως δεν ήταν ικανό να μειώσει τον ενθουσιασμό. «Εν συντομία: μας δίνει μάλλον το περιήραμμα παρά την καρδιά ενός πράγματος –παρ' όλα αυτά, ένα περίηραμμα μεγαλοπρεπές».

Για δύο ακόμη χρόνια ο Πιραντέλλο παρέμεινε ένας από τους διαπρεπέστερους δραματούργους στις γερμανικές σκηνές. Και ενώ στα τέλη της δεκαετίας του 1920 το φασιστικό κίνημα στη Γερμανία ολοένα ενισχυόταν, ο ενθουσιασμός για τον Πιραντέλλο μειωνόταν με ταχύ ρυθμό και είχε ένα ηχηρό τέλος εξαιτίας ενός θεατρικού σκανδάλου. Ο Πιραντέλλο δεν είχε κατορθώσει να στεγάσει σε κάποια ιταλική σκηνή το τρίτο έργο της τριλογίας του για το θέατρο μέσα στο θέατρο (μετά από τα *Εξι πρόσωπα* και το *Όπως σας αρέσει* [*Ciascuno a suo modo*], 1924, το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* [*Questa sera si recita a soggetto*], 1929). Ολοκλήρωσε το έργο στο Βερολίνο και το αφιέρωσε στον Μαξ Πάνχαρντ: «[...] η απαράμιλλη δημοφιλότητά του οποίου χάρισε μαγική ζωή στο *Εξι πρόσωπα ήτρον συγγραφέα* στη γερμανική σκηνή».

Η πρεμιέρα έγινε το 1930 στο Θέατρο Λέσσιγκε του Βερολίνου, παρουσία του συγγραφέα. Ακριβώς στην τελική σκηνή, όταν η πρωταγωνίστρια με το παλιμό της απευθύνεται για άλλη μια φορά στη συμματοική ταύτιση των θεατών, ξέσπασε η φασαρία. Το κοινό είχε βαρεθεί τις πιραντέλλοειδείς μονομαχίες στον καθρέφτη μεταξύ φαίνεσθαι και είναι, ηθοποιού και ρόλου· άρχισε να αποδοκιμάζει και εκδήλωνε πλέον χωρίς αναστολές, υστερικά, τον θυμό και την οργή του, ενώ η ηθοποιός που έπαιζε τη Μοιμμίνα –η οποία έπαιζε τον ρόλο με τέτοια συγκίνηση ώστε έφτασε σχεδόν να πεθάνει η ίδια από καρδιακή ανακοπή– ξέσπασε σε κλάμματα, ο δε σκηνοθέτης άρχισε να βρίζει με άξεστο θυμό το κοινό ως «συμμορία που δεν σέβεται τίποτε»! Το σκάνδαλο αυτό σήμανε, όπως διαπίστωσε με αίσθημα βαθιάς ικανοποίησης ο Χέρμπερτ Γερνγκ, το οριστικό τέλος της «μύδας Πιραντέλλο» στη Γερμανία.

Διαλεκτική του Διαφωτισμού: ο νέος άνθρωπος στο θέατρο του μέλλοντος

Στη διάλεξή του «Για το πειραματικό θέατρο», που έδωσε ο Μπέρτολντ Μπρεχτ το 1939 στη φοιτητική σκηνή του Πανεπιστημίου της Στοκχόλμης, ο δεδηλω-

μενος αντίπαλος του αστικού θεάτρου τονίζει μια σημαντική για τον ίδιο υποδειγματική λειτουργία του αστικού θεάτρου του Διαφωτισμού:

Η επαναστατική αστική αισθητική, που θεμελίωσαν οι μεγάλοι διαφωτιστές Ντιντερό και Λέσσινγκ, ορίζει το θέατρο ως θεατό ψυχαγωγίας και διδασκαλίας. Η εποχή του Διαφωτισμού, που εγκαίνιασε μια τεράστια άνθηση του ευρωπαϊκού θεάτρου, δεν γνώριζε αντίθεση μεταξύ ψυχαγωγίας και διδασκαλίας. Η καθαρή διασκέδαση, ακόμη και με τραγικά αντικείμενα, έμοιαζε στους Ντιντερό και στους Λέσσινγκ εντελώς κενή και ανάξια, αν δεν προσέθετε τίποτε στη γνώση των θεατών, ενώ τα διδακτικά στοιχεία, φυσικά σε καλλιτεχνική μορφή, δεν πίστευαν ότι ενοχλούν τη διασκέδαση, κατά τη γνώμη τους την εμβάθυναν.⁷

Στο θέατρο της εποχής του ο Μπρεχτ κατακρίνει το γεγονός ότι «ψυχαγωγία και διδασκαλία τείνουν όλο και περισσότερο να έλθουν σε οξεία σύγκρουση. Σήμερα υπάρχει αντίθεση». Επομένως, το πρόβλημα που καλείται να λύσει το θέατρο του είναι το εξής:

Πώς μπορεί το θέατρο να είναι συνάμα ψυχαγωγικό και διδακτικό; [...] Πώς μπορεί ο ανελεύθερος, αδαής άνθρωπος του αιώνα μας, που διψά για ελευθερία και γνώση, ο βασανισμένος και ηρωικός, ο κακομεταχειρισμένος και επανοητικός άνθρωπος, ο άνθρωπος που μεταβάλλεται και μεταβάλλει τον κόσμο, ο άνθρωπος αυτού του τρομερού και μεγάλου αιώνα, να αποκτήσει ένα θέατρο το οποίο θα τον βοηθά να διαφεντεύει τον εαυτό του και τον κόσμο; (σ. 305)

Αντιστοίχως, ο Μπρεχτ εγείρει την αξίωση ενός θεάτρου για την εποχή της επιστήμης. Το 1937, στις «Σημειώσεις του για μια εταιρεία επαγωγικού θεάτρου», οι οποίες προορίζονταν ως πρόγραμμα της ίδρυσης μιας «Εταιρείας Ντιντερό», εξηγεί:

Η δημιουργία απεικονίσεων του κόσμου, οι οποίες θα μπορούσαν να συμβάλουν στη μετατροπή του σε αντικείμενο κυριαρχίας, προσκομεί φυσικά σε μεγάλες δυσκολίες και αναγκάζει τους καλλιτέχνες να μεταβάλλουν την τεχνική τους χρήση της αλλαγής του σκοπού. Αν ο «εωότερος οφθαλμός» δεν χρειάζεται κανενός είδους μικροσκοπίο και κανενός είδους τηλεσκόπιο, ο εξωτερικός χρειάζεται και τα δύο. Οι εμπειρίες άλλων ανθρώπων δεν είναι απαραίτητες για τον οραματιστή. Το πείραμα δεν ανήκει στις συνήθειες του προφήτη (σσ. 306-307)

Με αυτόν τον τρόπο κάνει την εμφάνισή της η έννοια που αντιστοιχεί στη θεατρική αισθητική του Μπρεχτ από τα μέσα της δεκαετίας του 1920· είναι η έννοια του πειράματος.

7. Bertold Brecht, *Werke*, Φρανκφούρτη 1967, τόμ. 15, σ. 292.

Από την εποχή του Γαλιλαίου το πείραμα αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα μέσα απόκτησης γνώσης στις ακριβείς φυσικές επιστήμες. Καθώς η γνώση δεν θεωρείτο πλέον δεδομένη μέσω της θείας τάξης, αλλά ως αποτέλεσμα ανθρώπινης προσπάθειας, ο άνθρωπος έπρεπε να βρει ένα μέσο προκειμένου να αντικρούσει τα φαινόμενα: το πείραμα. Το πείραμα θέτει τη φύση υπό δοκιμασία, απομονώνοντας τεχνητά ορισμένες διαδικασίες και εγκαθιστώντας μια πειραματική διάταξη, η οποία δεν αποτελεί βέβαια η ίδια φύση, αλλά στοχεύει να καταστήσει ορατό και κατασκευάσιμο τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν οι φυσικές διαδικασίες, καθώς επίσης τους όρους και τους νόμους στους οποίους οι διαδικασίες αυτές βασίζονται. Ο Μπρεχτ θέλει να μεταφέρει στην κοινωνία και να χρησιμοποιήσει ως θεμέλιο του θεάτρου του αυτή την τυπική και χαρακτηριστική μέθοδο για τις ακριβείς επιστήμες, όπου ο Αρτώ έβλεπε το θεμέλιο της παρακμιακής πορείας του ευρωπαϊκού πολιτισμού και την οποία σκόπευε να αναρέσει το θέατρό του. Έτσι, ό,τι διαπιστώσαμε για τον Ζαΐτηρ μεταφορικά ισχύει κυριολεκτικά για τον Μπρεχτ. Το θέατρό του θα πρέπει να γίνει έναν εργαστήριο όπου με πειραματικό τρόπο θα ανακαλύπτονται οι όροι βάσει των οποίων προσδιορίζεται και εξαρτώνται η συμβίωση των ανθρώπων και οι μεταξύ τους σχέσεις.

Σε τούτο έγκειται προπάντων, για τον Μπρεχτ, η σημασία και η λειτουργία του μαρξισμού. Ο Μπρεχτ ξεκίνησε να μελετά τα κείμενα του Μαρξ το 1926, όταν σχεδίαζε ένα καινούργιο έργο για τα τεκταινόμενα στην αγορά βρώμης του Σικάγο, το *Τζο Φλάιγκερ*. Άρχισε να διαβάζει κείμενα πολιτικής οικονομίας και να ρωτά ειδικούς του χρηματιστηρίου.

Σκεφτόμουν ότι ρωτώντας ειδικούς και ανθρώπους της πράξης θα αποκοτούσα γρήγορα τις αναγκαίες γνώσεις. Τα πράγματα ήρθαν διαφορετικά. Κανένας, ούτε κάποιος γνωστός συγγραφείς οικονομικών έργων ούτε άνθρωποι του εμπόριου, [...] δεν μπορούσε να μου εξηγήσει επαρκώς τα όσα συνέβαιναν στην αγορά της βρώμης. Αποκόμισα την εντύπωση ότι οι διαδικασίες αυτές είναι παντελώς ανεξήγητες, δηλαδή ο λόγος δεν μπορούσε να τις συλλάβει, και αυτό σημαίνει ότι είναι απλώς αντανορθολογικές. Ο τρόπος με τον οποίο διανέμονταν τα σιτηρά στον κόσμο ήταν εντελώς ασύλληπτος. Από οποιαδήποτε σκοπιά, εκτός από εκείνη μιας χούφτας κερδοσκόπων, η αγορά σιτηρών ήταν ένα τέλμα χωρίς ταίρι. Το έργο που σχεδίαζα δεν γράφτηκε. Αντ' αυτού, άρχισα να διαβάζω Μαρξ, και ήταν τότε που διάβασα Μαρξ για πρώτη φορά (GW, 20, σ. 46).

Η σχέση μεταξύ του θεάτρου του Μπρεχτ και μαρξισμού έχει ήδη σκιαγραφηθεί ως προς τα βασικά της χαρακτηριστικά. Ούτε το θέατρο του Μπρεχτ χρησιμοποιεί ως θεσμός, παρουσίασης ή προπαγάνδας μαρξιστικών θεωρημάτων, ούτε και χρησιμοποιείται η μαρξιστική θεωρία προκειμένου να αυξηθεί η ευλογοφάνεια της

δραματικής γλώξης ή η αποτελεσματικότητα της παράστασης. Αντίθετα, ο Μπρεχτ χρειάζεται τον μαρξισμό ως βάση για την εγκατάσταση της εκάστοτε πειραματικής του διατάξης, για τον σχεδιασμό των μοντέλων του. Η κοινωνική θεωρία του Μαρξ του επιτρέπει να διατυπώσει με ακρίβεια τα ερωτήματα, την εξέταση των οποίων θα πρέπει να αναλάβει το θέατρο, όπως επίσης καθιστά εφικτή την απομόνωση των ουσιαστικών στοιχείων. Έτσι, η αξίωση του Μπρεχτ να αναπτύξει ένα θέατρο για την εποχή της επιστήμης, να γίνει ο Γαλιλαίος του θεάτρου, μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο μέσω της αναδρομής στη θεωρία του Μαρξ.

Ωστόσο, το θέατρο του Μπρεχτ χαρακτηριζόταν εξοχώς από έναν πειραματικό χαρακτήρα. Ο Μπρεχτ ξεκινά τη σταδιοδρομία του ως δραματογράφος, εξετάζοντας μια κατηγορία που υπήρξε ανέκαθεν καταστατική και απαράτητη για την αστική κοινωνία, αλλά και για το θέατρό της, την κατηγορία της ατομικής προσωνικότητας. Ίσως το πρώτο του έργο, τον *Βάαλ* [Baal], ως απάντηση στο εξηρησιολογικό έργο του Χανς Πιοστ *Ο μοναχικός* [Der Einsame] (1917), το οποίο, ακολουθώντας την παράδοση του ρομαντικού καλλιτεχνικού δράματος, παρουσιάζει τον ίδιοφυη Κρ.Ντ. Ικράμπε να εκστασιάζεται με ένα «αίσιθμα Θεού-πατρός» και τον προβάλει ως μεγάλη προσωνικότητα που σώζει τον κόσμο. Αντιθέτως στην ανοιχτή μορφή της Θυάλιας και Ορηής, με την οποία ο Ικράμπε εγκαινιάσε στον *Ικράμπε* την παράδοση των μεγάλων, ατομικιστών «δυνατών νέων» ως δραματικών ηρώων, ο Μπρεχτ καταθέτει την αντίθεσή του. Εκκινώντας από παρόμοιες αρχικές συνθήκες, φτάνει σε διαφορετικούς αντίθετα πορίσματα.

1. Στο πλαίσιο της αστικής κοινωνίας δεν είναι εφικτή μια συνετής αυτοπραγμάτωση του ζωτικού ατόμου, που έχει απαλλαγεί από κάθε ηθικό ενδοασμό, καθώς οι εξαναγκασμοί προσεργολγής και οι συμβάσεις αυτής της κοινωνίας αντιτίθενται στην ατομική αξίωση ευτυχίας του και του στερούν την ατομικότητά του.

2. Το άτομο που αποδυναπώνει τον εαυτό του, που ζει μέχρι τέλους τη σεξουαλική του πείνα, την αγάλινωτη βουλημία και μεθυσολαγεία του, είναι ένα τερατώδες ακοινωνικό ον, που είτε περιέρχεται στη σφαίρα του μύθου είτε διαλέγεται ως άτομο μεταξύ του «λευκού μητρικού κόλπου» και του «σκοτεινού κόλπου» της γης.

Όπως ο Ο'Νηλ και ο Πιραντέλλο, στον *Βάαλ* ο Μπρεχτ καταλήγει στο συμπέρασμα ότι δεν μπορεί να υπάρξει ατομικότητα. Ωστόσο, ενώ ο Ο'Νηλ και ο Πιραντέλλο υποθέτουν ότι τούτο οφείλεται στην ακαταμάχητη όραση απρόσωπων δυνάμεων ζωής και θανάτου και συνιστά την τραγικότητα της ανθρωπίνης ύπαρξης (Ο'Νηλ) ή θεμελιώνεται στη σύγκρουση με τις απαιτήσεις και τους κανόνες της κοινωνίας (Πιραντέλλο), ο Μπρεχτ βάζει στο συμπέρασμα

του θετικό πρόσημο, κάτι που την εποχή εκείνη μάλλον μόνον ο Ούγκο φον Χόφμανσταλ αναγνώρισε. Σε ένα προοίμιο που έγραψε ο ίδιος για την παράσταση του *Βάαλ* στο θέατρο του Josefstadt (12 Μαρτίου 1926), ο Χόφμανσταλ βάζει τον κριτικό του πολιτισμού Έγκον Φρήντελ, συγγραφέα της *Πολιτιστικής ιστορίας της νεωτερικότητας*, να εμφανίζεται και να ερμηνεύει ως εξής τον *Βάαλ*: «Θα έφτανα στο σημείο να ισχυριστώ ότι όλες οι μοιραίες διαδικασίες που συντελούνται στην Ευρώπη, και των οποίων γνωμάστε μάρτυρες τα τελευταία δώδεκα χρόνια, δεν είναι παρά ένας σχολαστικός τρόπος, για να βάλουμε τη γερασμένη έννοια του ευρωπαϊκού ατόμου στον τάφο που η ίδια έσκαψε».

Έτσι, σε αντίθεση με τον Ο'Νηλ και τον Πιραντέλλο, ο Μπρεχτ δεν θέλει ο θεατής του να «συναισθανθεί» τους ήρωές του και να ταυτιστεί μαζί τους. Το 1922 σημειώνει στο ημερολόγιό του:

Ελπίζω ότι στον *Βάαλ* και στο *Δίκως* απέφυγα ένα μεγάλο σφάλμα της υπόλοιπης τέχνης, την προσπάθεια να συναρπάσει. Ενστικτωδώς, εδώ κρατάω αποστάσεις και φροντίζω η επιδρασή μου [...] στη σκηνή να είναι περιορισμένη. Δεν θέλω η υπέρχρηστη απομόνωση του θεατή, δεν ισχύει το sua res, quae agitur [εξένα αφορά το ζήτημα].⁸

Αντιστοίχως, στον *Βάαλ* ο Μπρεχτ αντλεί εντελώς διαφορετικά συμπεράσματα σε σχέση με τον Ο'Νηλ και τον Πιραντέλλο από το γεγονός ότι η προσωπικότητα είναι ανέφικτη. Στη θέση της αντίληψης περί αιώνιας, τραγικής ή πολυδύναμης-παράλογης ύπαρξης του ανθρώπου αντιπαράθεται εκείνη της μεταβλητότητας του. Οργανώνει την κωμωδία *Ο άντρας είναι άντρας* ως πειραματική διάταξη, που έχει ως στόχο να αποδείξει τη βάση αρχής προϋποτιθέμενη δυνατότητα μετασχηματισμού μιας «προσωπικότητας» σε μια άλλη.

Ο κόπος Μπρεχτ λέει: ο άντρας είναι άντρας
Και αυτό είναι κάτι που καθείς μπορεί να πει
Όμως ο Μπρέχτολτ Μπρεχτ αποδεικνύει
Ότι έναν άνθρωπο τον κάνει ό,τι θεός,
Εδώ ένας άνθρωπος επαναστασιαστικά λογείται σαν αμάξι,
Χωρίς να χάσει το παραμικρό.
(*GW*, 1, σσ. 336)

Προς απόδειξη είναι η καρ' αρχήν δυνατότητα μεταβολής του ανθρώπου.

Το θεατρικό έργο, που έχει σαν θέμα τη μεταμόρφωση του συσκευαστή Ικάλν Ικέ σε μια «ανθρώπινη πολυεμική μηχανή» (σ. 376) με το όνομα *Τζέρνια Τζιμ*,

8. Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920 - 1922*, επιμ. Hertha Ramthun, Φρανκφούρτη 1975, σ. 187.

γράφτηκε το 1924-1925, ωστόσο στα επόμενα χρόνια (1927, 1929, 1931, 1936, 1954) θα γνωρίσει μια σειρά από επεξεργασίες. Στον πρόλογο της ραδιοφωνικής εκδόχης, που μεταδόθηκε το 1927, ο Μπρεχτ θα αξιολογήσει με σαφώς θετικό τρόπο την αποδεικνυόμενη στο έργο δυνατότητα ανασυναρμολόγησης του σκευαστή με την «μαλακή ψυχή» (GW, 1, σ. 299) σε «ανθρώπινη πολεμική μηχανή», η οποία διέπεται από την «αρχέγονη ορμή» «να σφάξει / των κατακτητών» (σ. 376). Αφετηρία του είναι η πεποίθηση ότι «τώρα, ακριβώς τώρα, διαμορφώνεται ένας νέος τύπος ανθρώπου». «Αυτός ο νέος τύπος δεν θα [...] μπορεί να μεταβληθεί από τις μηχανές, αλλά θα μεταβάλλει τις μηχανές, και όποια κι αν είναι η εμφάνισή του, θα είναι προπάντων εμφάνιση ανθρώπου» (GW, 17, σ. 977). Στη γένεση αυτού του νέου τύπου αναφέρεται το έργο *Ο άντρας είναι άντρας*:

[...] σκεπτόμουν ότι αρχικά είναι πιθανόν όλα να σας ξενίσουν στο έργο *Ο άντρας είναι άντρας*, και ιδιαίτερα αυτά που κάνει και αυτά που δεν κάνει ο βασικός ήρωας, ο συσκευαστής Ικάλυ Γκέι. Το καλύτερο που έχετε να κάνετε είναι να φανταστείτε ότι δεν ακούτε κάποιον παλιό γνωστό να μιλά για σας ή για τον εαυτό του, όπως συβέβαινε σχεδόν πάντα μέχρι τώρα στο θέατρο, αλλά έναν νέου είδους τύπο, και ίσως μάλιστα έναν πρόδρομο αυτού του νέου τύπου ανθρώπου για τον οποίο μιλάω. [...] Σκέφτομαι επίσης ότι έχετε συνηθίσει να βλέπετε ως αδύναμο έναν άνθρωπο που δεν μπορεί να πει όχι, όμως ο εν λόγω Ικάλυ Γκέι δεν είναι καθόλου αδύναμος, αντιθέτως, είναι ο πιο δυνατός. Πάντως, γίνεται ο πιο δυνατός όταν παύει να είναι ένα ιδιωματικό πρόσωπο, δυνατός γίνεται μόνο μέσα στη μάχη. [...] θα πείτε βεβαίως ότι είναι μάλλον θλιβερό όταν σε έναν άνθρωπο παίζεται ένα τέτοιο παιχνίδι και απλώς εξαναγκάζεται να παραιτηθεί από το καλύτερο εγώ του, κατά κάποιον τρόπο από το μοναδικό πράγμα που κατέχει· όμως δεν είναι. Είναι κάτι το ασταίο. Γιατί ο Ικάλυ Γκέι δεν υφίσταται κάποια ζημιά, αντιθέτως βγαίνει κερδισμένος (GW, 17, σ. 977-978).

Στον πρόλογο του ο Μπρεχτ διαπιστώνει με σαφήνεια τη θετική όψη τις διαδικασίας που παρουσιάζονται στην κωμωδία, δηλαδή ότι το άτομο δεν ορίζεται ως αντίθετο στη συλλογικότητα, εν τέλει προσδιορίζεται και ενδυναμώνεται από αυτήν.

Ωστόσο, με την ενίσχυση του φασιστικού «κινήματος» στη Γερμανία έρχεται όλο και περισσότερο στο προσκήνιο μια αρνητική όψη της ανασυναρμολόγησης του Ικάλυ Γκέι, δηλαδή η υποβαθμίστη του μεμονωμένου ατόμου σε απάνθρωπο αγελαίο ζώο, χωρίς συνείδηση και ευθύνη, τα καλύτερα ένστικτα του οποίου απελευθερώνονται με τη βύθιση στη συλλογικότητα. Σ' αυτή τη νέα αξιολόγηση έρχονται να ανταποκριθούν οι επεξεργασίες των ετών 1931 και (κυρίως) 1936. Χαρακτηριστικό για το πεπραματικό θέατρο του Μπρεχτ είναι το

γεγονός ότι από άποψη αρχής είναι ανολοκλήρωτο και μπορεί να αντιδρά σε μεταβολές εντός της πειραματικής διάταξης πάνω στη σκηνή.

Όλες οι επεξεργασίες ξεκινούν συμφωνώντας με τη διαπίστωση του Βάαλ ότι ο άνθρωπος δεν είναι τίποτε χωρίς κοινωνικές και οικονομικές αναφορές («Ενας ίσων κανένας»), γίνεται κατά μέσω των σχέσεων τις οποίες συνάπτει. Και οι σχέσεις αυτές δεν χαρακτηρίζονται πρωτίτως ως ανθρώπινες αλλά ως εμπορευματικές σχέσεις. Οι εν λόγω εμπράγματα σχέσεις είναι υπεύθυνες, όπως συμπεραίνεται πειραματικά, για τη μετατροπή και του ίδιου του ανθρώπου σε πράγμα, το οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί θετικά ή αρνητικά, αναλόγως με το πλαίσιο. Κάθε αλλαγή της σχέσης οδηγεί, όπως καταδεικνύεται, σε μια μεταβολή του προσώπου (ως πράγματος). Επομένως, ο άνθρωπος είναι κατ' αρχήν μεταβλητός. - *Quod erat demonstrandum* [το οποίο ήταν προς απόδειξη]. Ο ίδιος ο δραματογράφος εμφανίζεται ως διοργανωτής αυτού του κοινωνικού πειράματος και τονίζει ρητώς τον αποδεικτικό του χαρακτήρα, ο οποίος απαγορεύει στο κοινό την ταύτιση και το κρατά σε μια αναστοχαστική, αν και χαρούμενη, απόσταση. Επομένως, ο «νέος τύπος» δεν παρουσιάζεται στη σκηνή ως ιδεώδες (ή ως παράδειγμα προς αποφυγή), το οποίο ο θεατής θα έπρεπε να μιμηθεί μέσω ταύτισης, αλλά αντίθετως σχεδιάζεται και επιδεικνύεται ένας «πρόγονος» αυτού του νέου τύπου, η μεταβολή και συμπλήρωση του οποίου επιφύεται στον θεατή ή του ανατίθεται ως ειδικό καθήκον της πρόσληψης.

Όπως προκύπτει από τις μαρτυρίες για τις παραστάσεις στον Ντάρμστατ και το Ντύσσελντορφ το 1926 και στο Βερολίνο το 1928 (με τον Χάινριχ Γκέοργκε στον ρόλο του Ικάλυ Γκέι) και το 1931 (με τον Πιέτερ Λόρρε στον ρόλο του Ικάλυ Γκέι), και τις δύο φορές σε παραγωγή των Ένγκελ, Νέερ και Μπρεχτ, το κοινό δεν ήταν σε θέση να κατανοήσει την αξίωση που υπήρχε από αυτό, πόσο μάλλον να ανταποκριθεί.

Η σχέση μεταξύ του μεμονωμένου και της συλλογικότητας, μεταξύ «ατόμου και μάζας» (GW, 20, σ. 60) θα παραμείνει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του Μπρεχτ ακόμη και μετά την ενασχόλησή του με τον μαρξισμό, και ειδικά μετά από αυτήν.

Στις διογκούμενες συλλογικότητες επιτελείται η συντριβή του προσώπου. Οι εικασίες των παλιών φιλοσόφων περί δίχασμού του ανθρώπου πραγματώνονται. Με τη μορφή μιας φοβερής ασθένειας το σκέπτεσθαι και το είναι αντανακλώνται στο πρόσωπο.

Το πρόσωπο διαλύεται σε κομμάτια, μένει χωρίς ανάσα. Μεταβαίνει σε κάτι άλλο, είναι ανώνυμο, δεν έχει πλέον όψη, καταφεύγει από το εύρος στο ελάχιστο μέγεθος - από το περιττό στο μηδέν - αλλά στο ελάχιστο του μεγέθους του αναγνωρίζει, παίρ-

νοτας βαθιά αναπνοή από τη μετάβαση, τη νέα και ουσιαστικά απαράτητη σημασία του όλο (GW, 20, σ. 61).

Αυτή η περιβόητη σχέση διέπει τα διδακτικά έργα του Μπρεχτ, τα οποία γράφτηκαν ως επί το πλείστον μεταξύ 1928 και 1931. Στο επίκεντρο τους βρίσκεται η κατηγορία της «συγκατάθεσης», την οποία δίνει κανείς στη διάλυση του στη συλλογικότητα ή χάρην της συλλογικότητας, ή την αρνείται.

Τα διδακτικά έργα συνιστούν ένα ιδιαίτερο είδος θεατρικού πειράματος. Δεν είναι γραμμένα για να υπάρχουντα επαγγελματικά θέατρα, αλλά για τους μη ειδικούς – εν μέρει για σχολικές παραστάσεις – και αποκλείουν μια ουσιαστική συνιστώσα για το θέατρο, ακόμη και ειδικά για το έως τότε μπρεχτικό θέατρο: τον θεατή.

Το διδακτικό έργο διδάσκει καθώς παίζεται, όχι καθώς βλέπεται. Από άποψη αρχής, το διδακτικό έργο δεν χρειάζεται θεατή, αν και φυσικά ο θεατής μπορεί να αξιοποιηθεί. Στη βάση του διδακτικού έργου υπάρχει η προσδοκία ότι αυτός που παίζει θα μπορέσει να επηρεαστεί κοινωνικά μέσω της εκτέλεσης συγκεκριμένων πρακτικών, την υιοθέτηση συγκεκριμένων στάσεων, την αναπαγωγική συγκεκριμένων φράσεων κ.ο.κ.

Εν προκειμένω παίζει στουδαίο ρόλο η μίμηση εξιδανικευμένων προτύπων, όπως επίσης η κριτική που ασκείται στα πρότυπα αυτά μέσω της αλλαγής που γίνεται στο παίξιμο κατόπιν σκέψης.

[...] μπορεί κανείς να προσδοκά εκπαιδευτικά αποτελέσματα ακόμη και από την (όσο το δυνατόν μεγαλύτερη) αναπαγωγική αντικοινωνικών πράξεων και στάσεων. [...] Αποκλείονται οι εξόχως ιδιόρρυθμοι, οι μοναδικοί χαρακτήρες, εκτός κι αν το διδακτικό πρόβλημα είναι η ιδιορρυθμία και η μοναδικότητα (GW, 17, σ. 1024).

Ο Μπρεχτ αναπτύσσει τη φόρμα των διδακτικών έργων ως απάντηση σε ένα εντελώς ειδικό πρόβλημα, το οποίο τέθηκε επανειλημμένα στο θέατρο του κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920. Αφορά αφενός τον «νέο άνθρωπο» και αφετέρου τη στάση του αστικού κοινού. Ξεκινά με την υπόθεση ότι δεν μπορεί να υπάρξει ατομικότητα με την «παλιά» αστική έννοια, ούτε όμως μπορεί ακόμη να λεχθεί κάτι το οριστικό για τον «νέο» υπερατομικό άνθρωπο, διότι ο άνθρωπος αυτός θα δημιουργηθεί ως αποτέλεσμα μιας μακροπρόθεσμης αναπτυξιακής διαδικασίας. Σε αυτή την αντίληψη ο Μπρεχτ αισθάνεται ότι υιοθετείται από τον Μαρξ, ο οποίος προσδιορίζει τον άνθρωπο ως ένα ον που μεταβάλλεται και μεταβάλλει, και του οποίου η συνείδηση εξαρτάται από το κοινωνικό του είναι. Επιπλέον, ο «νέος» άνθρωπος, που θα διαμορφωθεί ως προϊόν μη αστικών συν-

θηκών στην αταξική κοινωνία, δεν μπορεί να οριστεί εκ των προτέρων. Συνεπώς, η σκηνή δεν μπορεί να τον παρουσιάσει ως το νέο ιδεώδες, το οποίο θα μιμηθεί ο θεατής μέσω ταύτισης.

Έτσι, πριν ακόμη επεξεργαστεί λεπτομερειακά τη θεωρία του για το επικό θέατρο, ο Μπρεχτ προστάθηκε «ενοστικτωδώς» να αποστασιοποιήσει τους θεατές, προκειμένου να τους προσφέρει τη δυνατότητα να αναπτύξουν περαιτέρω, με ενεργητικό τρόπο, τον «νέο» άνθρωπο στη βάση των πράξεων και των τρόπων συμπεριφοράς που παρουσιάζονται επί σκηνής. Παρ' όλα αυτά το κοινό αντέδρασε στις παραστάσεις των έργων του με απορρίψη (Στη *ζούγκλα των πόλεων*), έλλειψη κατανόησης (*Βιάλα*, *Ο άντρας είναι άντρας*) ή με συμπωνία λόγω ταύτισης (*Τύμπανα μες στη νύχτα*), ακόμη και με ενθουσιασμό (*Όρεα της πεντάρας*). Σε καμιά περίπτωση δεν υιοθέτησε μια παραγωγική στάση πρόσληψης, με την έννοια του Μπρεχτ, με αποτέλεσμα, κατά την κρίση του, οι παραστάσεις του να μείνουν χωρίς κοινωνικές συνέπειες.

Τα διδακτικά έργα μοιάζουν να προσφέρουν διέξοδο από αυτό το πρόβλημα. Αποκλείουν τον θεατή και συγκεντρώνουν τις προστάθειές τους στην αλλαγή των ηθοποιών, οι οποίοι μαθαίνουν καθώς υιοθετούν παίζοντας διάφορες στάσεις, καθώς πραγματώνουν ποικίλους τρόπους συμπεριφοράς και εκπράζονται κριτικά απέναντι τους με το παίξιμό τους.

Σωστά έχει σημειωθεί ότι τα διδακτικά έργα του Μπρεχτ συνδέονται με το σχολικό μουσικό κίνημα, κάτι που μεταξύ άλλων υποδεικνύει και ο χαρακτηρισμός «σχολικές όπερες» ως είδος στο οποίο ανήκουν τα έργα *Αυτός που λέει να [Jasager]* και *Αυτός που λέει όχι [Neinsager]*. Έτσι στις εορταστικές εκδηλώσεις «Νέα μουσική, Βερολίνο 1930» παχτήθηκαν, εκτός από *Αυτόν που λέει να* των Μπρεχτ/Βάιλ, τέσσερις άλλες σχολικές όπερες: το *Χρίζουμε μια πόλη [Wir bauen eine Stadt]* των Χίντεμπερτ/Ζάιτς, ο *Μαύρος ύπνος [Der schwarze Schlaf]* των Χέφφελ/Ζάιτς, το *Νερό [Das Wasser]* των Τοχ/Ντσίμπελν και το *Σιδερόδρομικό παιχνίδι [Eisenbahnspiel]* των Ντέσσαου/Ζάιτς. Η σύγκριση ανάμεσα στα διδακτικά έργα του Μπρεχτ και τα υπόλοιπα μουσικά έργα για παιδιά καταδεικνύει με τρόπο απαργνώριστο τη θεμελιώδη διαφορά. Ενώ οι αποκαλούμενες σχολικές όπερες και καντάτες για παιδιά ασκούν τα παιδιά σε συγκεκριμένους αστικούς τρόπους κρίσης και συμπεριφοράς ή θέλουν να τα επηρεάσουν άμεσα με τη φιλοσοφία και την κοσμοθεωρία τους, τα έργα του Μπρεχτ έχουν ως στόχο να δώσουν σ' αυτόν που παίζει την ευκαρία να υιοθετήσει κριτική συμπεριφορά έναντι των στάσεων που υιοθετεί καθώς παίζει.

Όχι στο διδακτικό έργο υπάρχει κάποιος «θετικός ήρωας», κάποιος ιδεώδης το οποίο θα πρέπει να υιοθετηθεί από τον ηθοποιό μέσω ενσυναίσθησης ή ταύ-

τισης. Ούτε η συμφωνία –το ναι– ούτε η άρνησή της –το όχι– εισάγονται *per se* ως ιδεώδη ή απορριπτέα πρότυπα συμπεριφοράς προς άσκηση ή προς αποφυγή. Καθώς αυτός που παίζει υιοθετεί αυτές τις στάσεις δοκιμαστικά και κριτικά, αποκτά τη δυνατότητα είτε να αναπτύξει νέες στάσεις και νέους τρόπους συμπεριφοράς υπό τους όρους που θέτει το έργο, είτε και να μεταβάλλει τους όρους αυτούς, δηλαδή τη δεδομένη πειραματική διάταξη. Το αποτέλεσμα του πειράματος δεν είναι σε καμιά περίπτωση προδιαγεγραμμένο. Αν, σύμφωνα με τον Μπρεχτ, το διδακτικό έργο έχει αποστολή «[...] να προσφέρει, έστω για λίγα λεπτά, σε ευρεία και ζωτική βάση ένα αντίβαρο στους συλλογικούς σχηματισμούς που σπαράσσουν τον άνθρωπο της εποχής μας» (GW, 17, σ. 1028 τότε η «διάλυση της υποκειμενικότητας» από τη συλλογικότητα δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να γίνει αποδεκτή ως επιθυμητό αποτέλεσμα. Θα πρέπει να διαμορφωθεί μια, αντιστοίχως, νέα σχέση ανάμεσα στο μεμονωμένο άτομο και τη συλλογικότητα. Η έκβαση της σειράς των πειραμάτων είναι κατ' αρχήν ανοικτή.

Με τα διδακτικά έργα το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από τις διαδικασίες που αναπαρίστανται και την αντίδραση των θεατών στην πλευρά αυτών που παίζουν. Το πείραμα διεξάγεται με αυτούς και πάνω σ' αυτούς και έχει ως στόχο τη μεταβολή τους. Ως τμήμα μιας συνολικής κοινωνικής διαδικασίας, η θεατρική πράξη θα πρέπει να προσφέρει σ' αυτόν που παίζει τη δυνατότητα να αναπτύξει μέσα του και πάνω του τον «νέο άνθρωπο».

Ωστόσο, παραμένει επίδικο το ερώτημα αν ο Μπρεχτ συνέλαβε τα διδακτικά έργα ως μέσα πάλης εναντίον της αστικής κοινωνίας ή ως ουτοπική προοικονομία σοσιαλιστικών/κομμουνιστικών κοινωνικών σχέσεων. Η ακόλουθη σημείωση, που αναφέρεται στα διδακτικά έργα, γράφτηκε το 1929:

Η στάση μας πηγάζει από τις πράξεις μας, οι πράξεις μας πηγάζουν από την ανάγκη. Όταν η ανάγκη είναι τακτοποιημένη, από πού πηγάζουν τότε οι πράξεις μας; Όταν η ανάγκη είναι τακτοποιημένη, οι πράξεις μας πηγάζουν από τη στάση μας.⁹

Έτσι, η μεταβολή των ηθοποιών, στην οποία αποβλέπουν τα διδακτικά έργα μέσω της παγινώδους υιοθέτησης στάσεων, μπορεί να είναι εφικτή μόνο σε μια κοινωνία όπου η ανάγκη είναι ήδη «τακτοποιημένη».

Σε κάθε περίπτωση, αυτό που πρέπει να συγκρατήσει κανείς είναι ότι ο Μπρεχτ κατέβαλλε προσπάθειες ώστε τα διδακτικά έργα του να παιχτούν άμεσα. Το *Αυτός που λέει ναι* και το *Αυτός που λέει όχι* παίχθηκαν 48 φορές μεταξύ

9. Όπως παρατίθεται στο Reiner Steinweg (ed.), *Brecht's Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen*, Φρανκφούρτη 1976, σ. 47.

1930 και 1932 (έπειτα απαγορεύτηκαν), και μάλιστα πράγματι από σχολεία και ερασιτεχνικούς θιάσους. Τα έργα *Η πτήση πάνω από τον ωκεανό* [*Der Ozeanflug*] και *Το διδακτικό έργο της Βάδης για τη συμφωνία* [*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*] παίχτηκαν για πρώτη φορά στο πλαίσιο των Εβδομαδιαίων μουσικής του Μπάντεν-Μπάντεν (27 και 28 Ιουλίου 1929). Στην περίπτωση αυτή ο Μπρεχτ δοκίμασε να εμπλέξει το κοινό, τουλάχιστον ως πλήθος, και να το βάλει να τραγουδήσει μαζί με τους ηθοποιούς, κάτι που η κριτική χαρακτηρισίσεως «κοινοτική μουσική» και αντισετώπιση χωρίς κατανόηση:

Αν ο κύριος Μπρεχτ πιστένει ότι μπορεί να βασανίζει το κοινό, τότε κι αυτό έχει το δικαίωμα να αντισταθεί, και είμαστε ευτυχείς που έκανε χρήση αυτού του δικαιώματος αυτοάμυνας με σφυρήματα και ιαχές, [...] διότι τα νύερα των ανθρώπων, που ήταν ήδη τεντωμένα, ταλαυωρήθηκαν με τέτοια ωμότητα, όπου υπήρχε μάλιστα κάτι το σαδιστικό (Elsa Bauer, *Badische Volkszeitung*, Μπάντεν-Μπάντεν, 30 Ιουλίου 1929).

Η καλλιτεχνική διεύθυνση της «Νέας Μουσικής, Βερολίνο 1930» αρνήθηκε μια παράσταση του *Μέτρον*, το οποίο παίχτηκε στη συνέχεια «από εκείνους για τους οποίους [είναι] προορισμένο [...] και είναι οι μόνιοι που μπορεί να τους φανεί χρήσιμο: από εργατικές χορωδίες, ερασιτεχνικές ομάδες, σχολικές χορωδίες και σχολικές ορχήστρες» (GW, 17, σ. 1030).

Η παράσταση που πραγματοποιήθηκε ως εκδήλωση της Διεθνούς Σκηνής (13 Δεκεμβρίου 1930) είχε εντυπωσιακή επιτυχία. Ακολούθησαν και άλλες παραστάσεις το 1931 και το 1932 στο Βερολίνο και στη Βιέννη, αν και σε επαγγελματικά θέατρα.

Κοιτάζοντας την ιστορία των παραστάσεων των διδακτικών έργων, είναι δύσκολο να εκτιμήσει κανείς αν οι παραστάσεις αυτές προορίζονταν όντως να λειτουργήσουν ως «έργα άσκησης» για τη μεταβολή των ηθοποιών ή αν, αντιθέτως, είχαν σχεδιαστεί ως πρόκληση για τον αστικό θεσμό του επαγγελματικού θεάτρου και το κοινό του.

Στις 28 Φεβρουαρίου του 1933, μια μέρα μετά την πυρπόληση του Ράιχσταγκ, ο Μπρεχτ εγκατέλειψε με την οικογένειά του τη Γερμανία, μια εξορία που έμελλε να διαρκέσει δεκατέσσερα χρόνια. Στο διάστημα αυτό δημιουργήθηκαν τα «μεγάλα» επικά έργα του, όπως ο *Γαλιλαίος Γαλιλέι* [*Galileo Galilei*] (1938–1939), η *Μιάνα κουράγιο* [*Mutter Courage*] (1939), *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* [*Der gute Mensch von Sezuan*] (1939–1941), *Πουντίλα* [*Puntilla*] (1940), καθώς επίσης τα σημαντικά του κείμενα για τη θεωρία του επικού θεάτρου, μεταξύ των οποίων το εντυπωσιακό *Η αγορά του χαλκού* [*Der Messingkauf*] (1937–1943/1951). Αποκομμένος από κάθε δυνατότητα θεατρικής δουλειάς, γεγονός που τον έκανε να

υποφέρει ιδιαίτερα («είναι αδύνατο να ολοκληρωθείς ένα έργο χωρίς σκηνή, the proof of the pudding [...] μόνο η σκηνή κρίνει τις πιθανές παραλλαγές», καταχώρηση στο ημερολόγιο εργασιών της 30ής Ιουνίου 1940), ο Μπρεχτ θα ανέτρωσε τώρα το θέατρο της επιστημονικής εποχής χωρίς συμβιβασμούς ως θέατρο του μέλλοντος. «Πα το σურτάρι δεν χρειάζονται παραχωρήσεις» (καταχώρηση στο ημερολόγιο εργασιών της 15ης Μαρτίου 1939).

Όπως σημείωνε ήδη στις παρατηρήσεις του για την όπερα *Άνωδος και πτώση της πόλης Μαχχανγκόν* [*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*] (1930), «αντικείμενο έρευνας» στο επικό θέατρο είναι «ο άνθρωπος», ο οποίος θεωρείται «μεταβαλλόμενος και μεταβάλλων» (GW, 17, σσ. 1009-1010). Καθώς ο άνθρωπος, όπως καταδεικνυον τα έως τότε έργα του Μπρεχτ, συγκροτείται ως άνθρωπος μέσα από τις σχέσεις τις οποίες συνάπτει, το θέατρο θα πρέπει πρωτίστως να συμβάλει στη διαλεύκανση του ερωτήματος ποιος τρόπος σχέσεων καθορίζει και γεννά ποιον τύπο ανθρώπου. Αντικείμενο έρευνας του επικού θέατρου είναι επομένως, ακριβέστερα, οι σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων.

Κατά την ανάλυση των σχέσεων αυτών ο Μπρεχτ ξεκινά κάθε φορά από μια θέση η οποία έχει διατυπωθεί στην πορεία του ευρωπαϊκού πολιτισμού και της ιστορίας του θεάτρου, και εξακολουθεί να αναγνωρίζεται από την αστική κοινωνία του 20ού αιώνα. Ακολουθώς, για τον έλεγχο αυτής τη θέσης ο Μπρεχτ σχεδιάζει μια εντελώς συγκεκριμένη πειραματική διάταξη στα μέτρα της.

Η θεατρική παραβολή *Ο καλός άνθρωπος του Στσουάν*, για παράδειγμα, με την οποία ο Μπρεχτ «ήθελε επιτέλους να φτάσει σε ένα επίπεδο» (καταχώρηση στο ημερολόγιο εργασιών της 15ης Μαρτίου 1939), έχει ως στόχο να ελέγξει τη θέση ότι ένας καλός άνθρωπος μπορεί σε όλες τις περιστάσεις να είναι καλός και να πηδάρει το κακό, επειδή αυτό εξαρτάται μόνο από την ελεύθερη βούλησή του. Ο Καλύτερον είχε παρουσιάσει τη θέση αυτή στο «auto sacramental» *Το μεγάλο θέατρο του κόσμου* (πρβλ. τόμ. Α' του παρόντος, «All the world's stage», σ. 113), όπου ο νόμος της χάριτος υταγορεύει στον καθένα: «Τον πλησίον σαν τον εαυτό σου αγάπα, / ο Θεός είναι ψηλά, πράττε σωστά». Ο Ικαίτε καταπιάστηκε με αυτή τη θέση στον *Φάουστ*. Στον «Πρόλογο στον ουρανό» βάζει τον Κύριο να λέει: «Ένας καλός και μέσα στο σκοτάδι / Ξέρει καλά το δρόμο το σωστό» (στ. 328-329). Σ'τα δύο αυτά έργα ο Θεός είναι εκείνος που στηνοθετεί το θέατρο της ανθρώπινης ζωής, και στο τέλος του έργου εκδίδει την ετυμολογία του για τους δρώντες.

Κατά την κατασκευή της πειραματικής του διάταξης στον *Καλό άνθρωπο του Στσουάν* ο Μπρεχτ φροντίζει πρωτίστως να εξασφαλίσει παρόμοιες συνθήκες αφετηρίας και πλαισίου: (1) Υπάρχει ένα προοίμιο, στο οποίο εμφανίζον-

ται τρεις θεοί (2) οι θεοί είναι υπεύθυνοι για το «θέατρο» της πλοκής, στο μέτρο που κάνουν ένα χρηματικό δώρο γλιτών ασχημέντων δολλαρίων στη Σεν Τε, τον καλό άνθρωπο του Στσουάν, αν' όπου λαμβάνουν αφετηρία όλα τα υπόλοιπα (3) στο τέλος δικάζουν τη Σεν Τε. Υπάρχει ωστόσο μια σημαντική απόκλιση. Ενώ ο δάσκαλος του Καλύτερον και ο Κύριος του Ικαίτε μένουν στον ουρανό, οι θεοί του Μπρεχτ έχουν κατέβει στη γη· ενώ στον Καλύτερον και στον Ικαίτε ο Θεός γνωρίζει ότι ο άνθρωπος μπορεί να είναι καλός σ' αυτόν τον κόσμο, οι θεοί του Μπρεχτ πρέπει πρώτα να προσκομίζουν οι ίδιοι τις σχετικές αποδείξεις.

Το συμπέρασμα ήταν: ο κόσμος μπορεί να μείνει όπως έχει, όταν θα βρίσκονταν αρκετοί καλοί άνθρωποι που θα μπορούν να ήσουν μια ανθρώπινη ζωή. [...] Εδώ και δύο χιλιάδες χρόνια συνεχίζεται η κραυγή που λέει ότι ο κόσμος δεν μπορεί να σπυγχεί όπως έχει. Κανένας στον κόσμο αυτόν δεν μπορεί να μείνει καλός. Πρέπει επιτέλους να κατονομάσουμε τους ανθρώπους που είναι σε θέση να τηρούν τις εντολές μας (Προοίμιο, GW, 4, σ. 1492).

Μέσω αυτής της αλλαγής στις αρχικές συνθήκες επιτυγχάνεται μια αποφασιστική μεταβολή στην λειτουργία του έργου που ακολουθεί. Αποδεικνύεται ως ένα πείραμα που δεν θέτει τόσο σε δοκιμασία τον άνθρωπο, τον «καλό άνθρωπο του Στσουάν», όσο τις θεϊκές εντολές και τη διαρρήμιση του κόσμου. Αν το πείραμα αποτύχει, τότε ο κόσμος θα πρέπει να αλλάξει.

Αυτό την άλλη, ο Μπρεχτ έκανε τα πάντα για να απαλλάξει την καλοσύνη της Σεν Τε από κάθε υποψία όχι μόνο «δεν μπορεί να πει όχι» (σ. 1494), αλλά είναι μάλλον στη «φύση» της να είναι καλή:

Δεν είναι κουραστικό

Να βοηθάς ανθρώπους; Η φάβρα στο μέτωπό τους
Φουσκώνει, από τον κόπο της ανηλιότητας.

Αλλάς τεντωμένο

Το χέρι δίνει και παίρνει με την ίδια άνεση. Μόνο

Η ανηλιότητα είναι εκείνη που το κουράζει. Αχ,

Τι πειρασμός να δωρίσει! Τι όμορφο είναι

Να είσαι ευγενικός, Μία λέξη καλοσύνη

Βγαίνει σαν αναστεναγμός ανακούφισης.

(σ. 1570)

Συνεπώς, δεν υπάρχει περίπτωση να αποτύχει το πείραμα λόγω ελλοπούς καλοσύνης της Σεν Τε. Με αυτόν τον τρόπο εξασφαλίζονται οι βέλτιστες αρχικές συνθήκες για τη θέση ότι ο άνθρωπος μπορεί να είναι καλός, αρκεί να το θέλει.

Στο πρόσωπο της Σεν Τε έχει βρεθεί μια ηρωίδα που είναι από τη φύση της καλή, και οι θεοί της δίνουν ένα αξιοσέβαστο χρηματικό δώρο, που της παρέχει τη δυνατότητα να αγοράσει ένα μικρό καπνοπωλείο: «ελπίζω πως τώρα θα μπορέσω να κάνω πολύ καλό» (σ. 1499). Παρ' όλα αυτά το πείραμα αποτυγχάνει. Η Σεν Τε κατακλύζεται από τόσους πολλούς ανθρώπους που αναζητούν βοήθεια, ώστε το κατάστημά της κινδυνεύει να καταστραφεί ήδη από την πρώτη ημέρα:

Το ωραίο μου μαγαζί Ω, ελπίδα! Δεν πρόλαβε να ανοίξει και δεν είναι πια μαγαζί!
(Στο κοινό):

Η μικρή σανίδα σωτηρίας

Αμέσως βουλιάζει

Πάρα πολλοί οι γυαγοί

Που πασχίζουν να κρατηθούν.

(σ. 1508-1509)

Πα να κρατήσει το κατάστημα, τη βάση για τις καλές της πράξεις, η Σεν Τε υποχρεώνεται να ακολουθήσει την ιδέα που της υποβάλλεται, να εφορμή έναν ξάδελφο, ο οποίος θα φροντίζει τα «του μαγαζιού». Πα να μπορέσει να είναι καλή και ταυτόχρονα να ζει ανθρώπινα, διχάζεται σε Σεν Τε, τον «άγγελο των προαστίων», και σε ξάδελφο Σουί Τα, ο οποίος θα εξελιχθεί σε «μάστιγα των προαστίων» ως εκμεταλλευτής βασιλιάς του καπνού:

Η αλλοτινή διαταγή σας

Να είμαι καλή και όμως να ζω

Με έστικσε σαν αστραπή σε δύο μέρη.

(σ. 1603)

Η Σεν Τε, που θέλει να κάνει το καλό, χρειάζεται προς τούτο έναν «κακό» ξάδελφο, τον Σουί Τα. Όχι διότι στο στήθος της κατοικούσαν «δύο ψυχές» (Φάουστ, I), αλλά διότι οι καταστάσεις δεν της άφησαν άλλη επιλογή, παρόλο που η ίδια είναι καλή και το μόνο που θέλει είναι να είναι καλή. Με αυτόν τον τρόπο η αρχική θέση διαφεύδεται. Ο άνθρωπος δεν μπορεί να είναι καλός, αρκεί να θέλει, σε όλες τις περιστάσεις, αλλά μπορεί να είναι καλός μόνο υπό τον όρο ότι ταυτόχρονα θα είναι και κακός. Ο Μπρεχτ σχεδίασε την πειραματική διάταξη της παράστασης έτσι ώστε η πορεία της πλοκής να αποκαλύπτει τη βάση αυτού του όρου, και άρα και τη βάση του διχασμού του καλού ανθρώπου σε Σεν Τε και Σουί Τα. Είναι το είδος των σχέσεων που επικρατούν μεταξύ των ανθρώπων.

Οι σχέσεις αυτές είναι ανεξαιρέτως σχέσεις μεταξύ αντικειμένων και εμπορευμάτων. Ο ένας είναι για τον άλλον ένα μέσο για να καταπραύνει την ανάγκη του, να βρει μια θέση, να ανέλθει κοινωνικά και να αποκομίσει κέρδος.

Η παλιά ιδιοκτήτρια του καταστήματος, η κυρία Σιν, που ήδη είχε ξεγελάσει την Σεν Τε κατά την πώληση του καταστήματος, και τα παλιά αφεντικά της Σεν Τε, που κάποτε την είχαν πετάξει χωρίς έλεος στο δρόμο, όταν δεν μπορούσε πλέον να πληρώνει, ξεφουμίζουν και την τελευταία δεκάρα από την Σεν Τε, προκειμένου να μπορέσουν να επιβιώσουν οι ίδιοι.

Ο πιλότος Σουν, τον οποίο ερωτεύτηκε η Σεν Τε, θέλει να πουλήσει το κατάστημά της, αν και γνωρίζει ότι έτσι θα καταστρέψει τόσο αυτήν όσο και άλλους ανθρώπους, διότι χρειάζεται τα χρήματα προκειμένου να εξασφαλίσει, χρηματίζοντας, μια θέση πιλότου.

Ο κούρέας Σου Φου θέλει να εξαγοράσει την αγάπη της Σεν Τε με μια λευκή επιταγή, όπως επίσης διαθέτοντάς της παρατήγματα για τους προστατευόμενούς της, τα οποία είναι τόσο υγρά ώστε μουχλιάζουν τα αποθέματα σαπουνιού του.

Η ιδιοκτήτρια του σπιτιού, η κυρία Μι Τσι, είναι πρόθυμη να διαθέσει στον κύριο Σουί Τα τον απαραίτητο χώρο για την επέκταση του εργοστασίου του, αρκεί ως αντάλλαγμα να θέσει στη διάθεσή της τον πληρεξούσιό του, τον Σουν, για να «της χαιδεύει τα γόνατα» (σ. 1600).

Κάθε φορά που η Σεν Τε προσπαθεί να συνάψει ανθρώπινες σχέσεις, στο τέλος αναγκάζεται να μεταμορφωθεί σε Σουί Τα, ο οποίος διαστρέφει αυτές τις σχέσεις σε σχέσεις αντικειμένων και εμπορευμάτων. Όταν η γενναιοδωρία της Σεν Τε απειλεί να καταστρέψει το μαγαζί, ο Σουί Τα δημοσιεύει μια αγγελία για να πουλήσει τη Σεν Τε σε κάποιον πλούσιο.

Όταν η Σεν Τε ερωτεύεται τον Σουν και είναι πρόθυμη να πουλήσει το μαγαζί για την αγάπη της –

Θέλω να πάω με αυτόν που αγαπώ.

Δεν θέλω να μετρήσω τι κοστίζει.

Δεν θέλω να σκεφτώ αν είναι καλό.

Δεν θέλω να ξέρω αν με αγαπά.

Θέλω να πάω με αυτόν που αγαπώ –

(σ. 1552)

ο Σουί Τα θα προσπαθήσει να την προξενέψει στον κούρέα Σου Φου. Όταν η Σεν Τε καταλάβει ότι είναι έγκυος και θελήσει, από μητρική αγάπη, να εξασφαλίσει καλές συνθήκες ζωής στον γιο της –

Πε μου, σε σένα

Θέλω να είμαι καλή και τίγρη και άγριο ζώο

Σε όλους τους άλλους, αν χρειαστεί. Και

Όντως χρειάζεται.

(σ. 1573) –

ο Σούι. Τα θα συμπεληρώσει τη λευκή επιταγή του κυρίου Σου Φου και θα ιδρύσει μια κατοβιομηχανία όπου θα εκμεταλλεύεται αδυσώπητα τους προστατευμένους της Σεν Τε ως εργατική δύναμη, ενώ θα προσλάβει τον Σουν στη θέση του ανελέητου επιστάτη, εξαναγκάζοντάς τον με τη βία να αναλάβει τη συγκεκριμένη δουλειά.

Η Σεν Τε δεν μπορεί να είναι καλή, έστω κι αν το θέλει, διότι κάθε προστάθεια σύναψης ανθρώπινων σχέσεων καταλήγει αναγκαστικά στη μετατροπή των σχέσεων αυτών σε σχέσεις μεταξύ αντικειμένων. Έτσι, ο δικασμός του καλού ανθρώπου σε Σεν Τε και Σούι Τα εμφανίζεται ως θεατρικό μοντέλο του δικασμού του ανθρώπου στην αστική κοινωνία σε ένα ιδιωτικό και σε ένα επαγγελματικό μέρος.

Το επαγγελματικό είναι εκείνο που εξασφαλίζει μέσω της «κακίας» τη δυνατότητα του ιδιωτικού να είναι καλό. Η διαστροφή των ανθρώπινων σχέσεων είναι επομένως κοινωνικά προσδιορισμένη· ο κόσμος –ως αστικός-καπιταλιστικός– είναι κακός, και πρέπει ως εκ τούτου να αλλάξει. Η δικη από την οποία περνούν οι θεοί στην τελευταία σκηνή την Σεν Τε/Σούι Τα μεταμορφώνεται σε δικη εναντίον τους και εναντίον του κόσμου τους: «Θεοί, για τα μεγάλα σχέδιά σας / εγώ ένας άνθρωπος φτωχός ήμουν μικρή» (σ. 1604). Όμως, οι Θεοί θα προσταθούν να αλλοιώσουν το πρόγραμμα του πειράματος. Όταν ξαναβρίσκουν στο πρόσωπο του Σούι Τα τη Σεν Τε, κηρύσσουν το τέλος της αναήτησης του καλού ανθρώπου και εκκληρωμένους τους όρους για την αμετάβλητη συνέχιση του κόσμου: «τα πάντα είναι σε τάξη» (σ. 1605). Ενώπιον της αμήχανης Σεν Τε, που εκλπάρει για βοήθεια, γιατί δεν ξέρει πώς να συνεχίσει τη ζωή της, απουρούνται στον ουρανό, πάνω σε ένα ροζ σύννεφο:

Ανοτυχώς δεν μπορούμε να μείνουμε
Περισσότερο από μια ωρίτσα:
Αν καθόμασταν ώρα να το περιγράψουμε
Το όμορφο εύρημα θα χανόταν.
(σ. 1606)

Με αυτόν τον τρόπο το πείραμα έλαβε μεν τέλος για τους θεούς, όχι όμως και για τον σχεδιαστή της πειραματικής διάταξης και για τον θεατή. Γι' αυτούς, το βέβαιο είναι μόνο ότι η αρχική θέση έχει διαψευστεί. Ποια συμπεράσματα θα πρέπει όμως να αντληθούν από αυτό το πόρισμα;

Αξιότιμο κοινό, μη στενοχωριέσαι:
Το ξέρουμε άλλωστε, το τέλος δεν είναι το σωστό.
[...]

Είμαστε κι εμείς απογοητευμένοι και θηγμένοι
Βλέπουμε την αυλαία κλειστή και όλα τα ερωτήματα ανοχτά.
[...] Ποια θα μπορούσε να είναι η λύση;
[...]

Να είναι ένας άλλος άνθρωπος; Ή ένας άλλος κόσμος;

Μήπως άλλοι θεοί; Ή και κανείς;

Είμαστε συντηρημένοι και όχι αλλά προσποιητά!

Η μόνη διέξοδος από αυτό το χάος:

Εσείς οι ίδιοι τώρα να σκεφτείτε,

Με ποιον τρόπο να βοηθήσει

Να έχει καλό τέλος ο καλός ο άνθρωπος.

Αξιότιμο κοινό, εμπρός, βρες μόνο σου τη λύση!

Καποιος καλός να υπάσχει πρέπει, πρέπει, πρέπει!

(σ. 1607)

Το «ανοιχτό τέλος» του έργου μετατοπίζει το κέντρο βάρους από τα αναπαριστώμενα επί της σκηνής στον θεατή, από τον κατασκευαστή της πειραματικής διάταξης στον παρατηρητή του πειράματος, ο οποίος σε αντίθεση με τους θεούς –«είμαστε μόνο παρατηρητές» (σ. 1565)– οφείλει να κάτσει «ώρα» και να δει προσεκτικά το «ωραίο εύρημα», ώστε να μπορέσει να καταλήξει σε συμπεράσματα. Αυτή η προπή δεν αποτρέπει έκκληση. Αντίθετως, η αλλαγή έμφασης από τα διαδραματιζόμενα επί σκηνής στους θεατές συνιστά καταστατική δομική αρχή της θεατρικής παρβόλης. Κατά τη διάρκεια του έργου επιχειρείται διαρκώς η επίτευξη αυτοστασιοποίησης (Verfemding), το λεγόμενο εφέ V.

Πρόκειται εδώ, εν ολίγοις, για μια τεχνική με την οποία μπορεί να δοθεί στις αναπαριστώμενες διαδικασίες μεταξύ ανθρώπων η σφραγίδα του αξιοπρόσεκτου, αυτού που χρήζει εξήγησης, του μη αυτονόητου, του όχι απλά φυσικού. Ο σκοπός αυτού του εφέ είναι να καταστήσει δυνατή μια γόνιμη κοινωνική κριτική εκ μέρους του θεατή (Η σκηνή του δράμου, ΓΜ, 16, σ. 553).

Συνεπώς ο συγγραφέας σχεδίασε την πειραματική διάταξη με τέτοιον τρόπο ώστε οι αναπαριστώμενες διαδικασίες –ακόμη και οι πιο γνώριμες– να φαντάζον ξένες στον θεατή, ο οποίος δεν θα πρέπει να ταυτίζεται με τα αναπαριστώμενα πρόσωπα –έστω κι αν τα συναισθάνεται–, αλλά να είναι σε θέση να ασκήσει κριτική στα ίδια και στη συμπεριφορά τους. Το εφέ της αυτοστασιοποίησης επιτρέπει στον θεατή

[...] να αναπτύξει εκείνο το ψυχρό βλέμμα με το οποίο ο Παλλιάδος παρατηρούσε έναν ποδηλάτο που βρισκόταν σε ταλάντωση. Οι τάλαντώσεις αυτές τον εντυπωσίασαν, σαν να μην τις περίμενε και να μην τις καταλάβαινε, με αποτέλεσμα να κα-

ταλίζει στην ιδέα του συγκεκριμένου νόμου (*Μικρό όργανο για το θέατρο*, § 44, *GW*, 16, σσ. 681-682).

Το εφέ V είναι εκείνο που μετατρέπει το θέατρο σε «επιστημονικό θεσιό». Στον *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν* το εφέ αυτό προκαλείται με μια σειρά μεθόδων: τα πρόσωπα στρέφονται προς το κοινό (προπρόντων η Σεν Τε, αλλά και ο Σου Φου, ο Βανγκ και η κυρία Πανγκ), αυτοσυστήνονται (*Βανγκ*: Είμαι νερούλας εδώ στην πρωτεύουσα του Σετσουάν. Η δουλειά μου είναι κοπιαστική...», *GW*, 4, σ. 1489), κάνουν αναδρομές στο παρελθόν, όπως στην όγδοη σκηνή, όπου η κυρία Πανγκ παρουσιάζει επί σκηνής εν είδει σχολίου την πληροφορία για την ανέλιξη του γιου της στην καπνοβιομηχανία του Σουί Τα τους τελευταίους μήνες («Πρέπει να σας αφηγηθώ πώς ο γιος μου, Σαν, χάρη στη σοφία και την αυστηρότητα του κυρίου Σουί Τα, που απολαμβάνει του σεβασμού όλων, μεταμορφώθηκε από ξοφλημένο σε χρήσιμο άνθρωπο», σ. 1578), παίζουν παντομίμα, όπως όταν στην έβδομη σκηνή η Σεν Τε παίρνει από το χέρι τον αγέννητο γιο της και τον μαθαίνει να κλέβει κεράσια και να κρύβει την κλοπή («Έλα, γιε μου, κοίταξε τον κόσμο...», σ. 1568) και λένε τραγούδια τα οποία δίνουν το έργο: «*Το τραγούδι του κατινού*» (σσ. 1507-1508), το οποίο επέχει θέση μεταφοράς για τη μοίρα της οκταμελούς οικογένειας, «*Το τραγούδι του νερού-λά στη βροχή*» (σσ. 1526-1527), το οποίο λειτουργεί ως παραβολή για τις οικονομικές διεργασίες στο έργο, «*Το τραγούδι για την ανυπεράσπιστα θέση των θεών και των καλών*» («Πατί δεν λένε δυνατά οι θεοί εκεί πάνω / Ότι χρωστούν τον καλό κόσμο στους καλούς; / Πατί δεν συμπαραστέκονται στους καλούς με τανκς και κανόνια / Και δεν διατάζουν: Πυρ! Και ανέχονται την ανοχή», 1540), το οποίο, καταγγέλλοντας τους θεούς, παραπέμπει διαλεκτικά τους ανθρώπους στον εαυτό τους – Η Σεν Τε το τραγουδά την ώρα που μεταμφιέζεται σε Σουί Τα-, «*Το τραγούδι του Αγίου Ποτέ*» (σσ. 1562-1563), το οποίο υπαινίσσεται ότι δεν έρχεται η Δευτέρα Παρουσία, κατά την οποία οι έχοντες θα γίνουν πρώτοι, και «*Το τραγούδι του όγδου ελέφαντα*» (σσ. 1582-1583), το οποίο παρήκει ένα μοντέλο της ιεραρχικής εκμετάλλευσης.

Αυτά τα αποστασιοποιητικά μέσα μιας «μη αριστοτελικής δραματοουργίας» είναι υπεύθυνα για τη μετάθεση της έμφασης από τη σκηνή στον θεατή. Η συγκεκριμένη λειτουργία υποστηρίζεται και ενισχύεται από τις τεχνικές αποξένωσης του επικού θεάτρου. Αυτό πρωτίστως ισχύει για τη «νέα τεχνική της υποκριτικής τέχνης». «Για να δημιουργήσει ένα εφέ V, ο ηθοποιός έπρεπε να ξεχάσει όλα όσα είχε μάθει για να επιτυγχάνει τη συναισθηματική συμμετοχή του κοινού στη δημιουργία του. Καθώς δεν αποσκοπεί να οδηγήσει το κοινό του σε έκ-

σταση, ούτε ο ίδιος επιτρέπεται να περιέλθει σε έκσταση». Έτσι, ο ηθοποιός δεν θα πρέπει «ποτέ [...] να επιτρέψει την πλήρη μεταμόρφωσή του στη μορφή του ρόλου» (*GW*, 16, σ. 683). Αντιθέτως, θα πρέπει να διχαστεί και να σταθεί πάνω στη σκηνή με «διπλή μορφή» (σ. 684): ως ο ηθοποιός X, που δείχνει πώς σκέφτεται τη φριγούρα A και τι σκέφτεται γι' αυτήν, και ως η ίδια η φριγούρα A. Ο Μπρέχτ τού προτείνει ουσιαστικά τρία μέσα, τα οποία

[μπορούν], παίζοντας χωρίς πλήρη μεταμόρφωση, να εδνηριετήσουν μια αποστασιοποίηση των φράσεων και των πράξεων των αναπαριστούμενων προσώπων: 1. Η μεταφορά στο τρίτο πρόσωπο. 2. Η μεταφορά στο παρελθόν. 3. Η ταυτόχρονη παρουσία υποκριτικών οδηγιών και σχολίων (*GW*, 15, σ. 344).

Τα εφέ αποστασιοποίησης που έχουν ενσωματωθεί επιτυχημένα στον *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν* – και στη σκηνοθεσία του – απαιτούν από τον θεατή μια εντελώς νέα θέαση. Αντί να παρασύρεται στην ταύτιση με τις αναπαριστώμενες μορφές μέσω ενσυναίσθησης, αποκτά την ευκαιρία να αποστασιοποιείται και να αποτιμά κριτικά τόσο τη συμπεριφορά τους όσο και τους όρους που θέτει η περαματική διάταξη. Κατά τη διάρκεια της παράστασης τα εφέ αποστασιοποίησης και το ανοικτό τέλος δίνουν στον θεατή τη δυνατότητα διαρκούς παρεμβατικής σκέψης. «Η παρεμβατική σκέψη. Η διαλεκτική ως εκείνη η διαίρεση, διάταξη, εκείνος ο τρόπος θέασης του κόσμου που καθιστά δυνατή την παρέμβαση μέσω της κατάδειξης των ανατρεπτικών του αντιφάσεων» (*GW*, 20, σσ. 170-171).

Με αυτόν τον τρόπο ο θεατής παραπέμπεται από το θέατρο στην πραγματικότητα, όπου θα πρέπει να συνεχίσει το παίραμα. Στο θέατρο έμαθε ότι το να «μην αφήνεις κανέναν να πεί χαιμένος, ούτε τον εαυτό σου / να γεμίζει τους πάντες με ευτυχία, και τον εαυτό σου» (*GW*, 4, σ. 1553) είναι αδύνατο ακόμη και για τον καλό, διότι, αν θέλει «να γεμίσει με ευτυχία» τον εαυτό του είναι αναγκασμένος να τον μετατρέψει σε αντικείμενο. Επίσης, έμαθε ότι οι σχέσεις αντικειμένων μεταξύ των ανθρώπων οφείλονται στις συνθήκες τις αστικής κοινωνίας, και έτσι καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι σχέσεις αντικειμένων μπορούν να μετατραπούν σε αυθεντικές ανθρώπινες σχέσεις, μόνο αν οι συνθήκες αυτές μεταβληθούν. Πάντως, ο θεατής δεν μπορεί να γνωρίζει πώς θα συμπεριφερεται ο άνθρωπος στην πραγματικότητα μετά από μια τέτοια μεταβολή των κοινωνικών συνθηκών. Αυτό θα πρέπει να διαπιστωθεί πειραματικά στο μέλλον.

Έτσι, το επικό θέατρο προσδιορίζει τη σχέση μεταξύ θεάτρου και πραγματικότητας ως διαλεκτική σχέση. Στη «θέση» των υφιστάμενων συνθηκών το θέατρο προβάλλει την «αντίθεση» των μοντέλων που διαμορφώνει. Στη βάση αυ-

τών των δύο ο θεατής θα πρέπει, μέσω μιας συγκεκριμένης μεταβολής, να δημιουργήσει μια σύνθεση, στην οποία το θέατρο μπορεί να αναφερθεί και πάλι με μια αντίθεση κ.ο.κ. Ούτε το επικό θέατρο, που ο Μπρεχτ στα τελευταία χρόνια της ζωής του προτιμούσε να ονομάζει διαλεκτικό θέατρο, παρουσιάζει επί σκηνής τον «νέο» άνθρωπο ως ένα ιδεώδες. Ο νέος άνθρωπος εξακολουθεί – όπως στο πρώτο έργο του Μπρεχτ και στα διδακτικά του έργα – να παραμένει άγνωστος και κρυμμένος, και πάντως δεν μπορεί να ταυτιστεί με τον θετικό ήρωα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Το θέατρο του Μπρεχτ έχει ως αφηγηρία τους ανθρώπους στις υφιστάμενες κοινωνικές συνθήκες, και απαρτίζεται από τον θεατή, μέσα από διαδικασίες διαλεκτικής διαμεσολάβησης, τις οποίες ο ίδιος θα πρέπει να επιτελέσει μεταξύ πραγματικότητας και σκηNIKΟΥ γίνεσθαι, μεταξύ σκηNIKΟΥ γίνεσθαι και πραγματικότητας, να αλλάξει τον «κόσμο», δηλαδή να δημιουργήσει τις αναγκαίες κοινωνικές συνθήκες προκειμένου να μπορέσει ο άνθρωπος να πάψει να αποτελεί άδικο για τον άνθρωπο, ώστε να εισέλθει σε αυθεντικές ανθρώπινες σχέσεις, τις συνθήκες για τη γένεση του νέου ανθρώπου.

Το επικό-διαλεκτικό θέατρο του Μπρεχτ για την επιστημονική εποχή είναι – και αυτό είναι το εντυπωσιακό νέο στοιχείο του – θέατρο του θεατή, με τη ριζική έννοια. Βεβαίως, ο Μέγιερχολντ είχε ήδη θεωρήσει τον θεατή ως «δημιουργό ενός νέου νοήματος», όμως ταυτόχρονα παρουσιάζει αυτόν τον «νέο τύπο» ως πραγματικά υπαρκτό επί σκηνής. Επίσης και ο Αρντί εστιάζει όλες τις προστάθειές του στον θεατή: θέλει ωστόσο να τον μεταβάλλει μέσα από ένα *rite de passage* προς τον νέο άνθρωπο. Στον Μπρεχτ, αντίθετα, η «έλευση» του νέου ανθρώπου εξαρτάται αποκλειστικά από τον θεατή: μόνο η παρσιβατική σκέψη που προκαλείται από την πειραματική διάταξη επί σκηνής και τις ενέργειες που απορρέουν από αυτή τη σκέψη, αλλάζοντας όντως την κοινωνική πραγματικότητα, μπορούν να δημιουργήσουν τους όρους υπό τους οποίους θα μπορούσε να εμφανιστεί – in the long run – ο νέος άνθρωπος ως προϊόν παρόμοιων διαλεκτικών διαδικασιών. Ενώ στο διδακτικό θέατρο ο νέος άνθρωπος έπρεπε να διαμορφωθεί στο πρόσωπο του ηθοποιού κατά τη δράση του, στο διαλεκτικό θέατρο ο τόπος της γένεσής του δεν βρίσκεται ούτε στη σκηνή ούτε στον ηθοποιό, παρά μόνο στις κοινωνικές συνθήκες. Ο νέος άνθρωπος πρέπει να γίνει νοητός, με την αυστηρή έννοια, ως προϊόν της παραγωγικής στάσης του θεατή κατά την πρόσληψη.

Όμως, όσο αυτός ο θεατής δεν υπάρχει ακόμη – και τουλάχιστον προς το παρόν μοιάζει να ανήκει σε ένα εν πολλοίς άγνωστο είδος –, το θέατρο της επιστημονικής εποχής θα παραμείνει ένα θέατρο του μέλλοντος.

15

Κατακερματισμός και αναγέννηση

Παιχνίδια του τέλους (εποχής)

Στην εκκνοή της αρχαίας ελληνικής πόλεως και της αρχαίας ελληνικής πραγμασίας βρίσκονται οι *Βίκες* του Ευριπίδη. Το διαμελισμένο πτώμα του Πενθέα, που μένει στο τέλος στην σκηνή, συμβολίζει το σπαρασόμενο από τη βία «σώμα» της ανθρώπινης κοινότητας, από την οποία προήλθαν η πόλις και η τραγωδία. Περίπτωση αναγέννησης δεν υπάρχει.

Σε μια άλλη μεταβατική εποχή, στις απαρχές των νεότερων χρόνων, ο Σαίξπηρ έγραψε τον *Βασιλιά Αηρ*, μια τραγωδία για το τέλος του κόσμου. Η τάξη της οικογένειας, της κοινωνίας και του κράτους, που θεμελιωνόταν στον φυσικό «δεσμό» (*bond*) έχει καταστραφεί, και δεν υφίσταται προοπτική να υπάρξει μια νέα τάξη, θεμελιωμένη στην κοινότητα των ανθρώπων, και μέσω αυτής. Στη θέση της επέρχεται το χάος, που δημιουργείται και προκαλείται από το άτομο το οποίο απολυντοποιεί τον εαυτό του και τις επιθυμίες του. Η ιδέα ενός [...] ανθρώπινου σώματος με εναγώνιες κινήσεις, συρμένου, στρεβλωμένου, χτυπημένου, τρυπημένου, τοιμημένου, μαστιγωμένου, εξαρθρωμένου, καταγδαφμένου, πληγωμένου, καμένου, βασανισμένου και τελικά διαλυμένου πάνω στην προκρούστεια κλίση,* την οποία επικαλούνται οι εικόνες και οι μεταφορές της τραγωδίας, χαρακτηρίζει αυτό το αποκαλυπτικής τάξης τέλος του κόσμου ως συνέπεια μιας αχαλινωτής, θηριώδους βίας που ασκείται από ανθρώπους σε ανθρώπους.

Ο *Χορός των νεκρών* του Στρίντμπεργκ, που γράφτηκε στο τέλος της αστικής εποχής, προσδιορίζει και περιγράφει την οικογένεια ως σχέση βίας, με βιολογικά αλλά και μυθικά θεμέλια. Σημειώνει το τέλος της αστικής οικογένειας του «κουτάρου» της αστικής κοινωνίας. Το «καίριο έργο της φύσης», με το οποίο η οικογένεια «εμφυτεύει και καλλιεργεί το σπέρμα της ανθρωπιάς στο ανθρώπινο γένος» έχει μετατραπεί σε μια «κόλαση», η οποία αφαιρεί πλήρως τις ανθρώπινες ιδιότητες από όλα τα μέλη της οικογένειας, προπύκνων όμως από

* Η φράση αναφέρεται στον *Βασιλιά Αηρ* και προέρχεται από την εργασία της Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, Λονδίνο 1935. (Σ. τ.Μ.).

τον άνδρα (πατέρα) και τη γυναίκα (μητέρα). Τα «αίωνια βασανιστήρια» που επιβάλλουν αναγκαστικά ο ένας στον άλλον στο πλαίσιο του διαρκώς επαναλαμβανόμενου αγώνα τους δεν γνωρίζουν τέλος. Τουλάχιστον όχι πριν από τον θάνατο. Σ' αυτή τη σειρά των «δραμάτων του τέλους εποχής» εντάσσεται και το *Τέλος του παιχνιδιού* [*Fin de partie*] (1954-1956) του Μπέκετ.

Ο Σάμιουελ Μπέκετ άρχισε να γράφει στα τέλη της δεκαετίας του 1920: ποιήματα, δοκίμια, λυρικά έργα, διηγήματα, μυθιστορήματα, που ως Ιρλανδός συνέγραφε στη μητρική του γλώσσα, τα αγγλικά. Μόνο μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο θα αρχίσει να γράφει για το θέατρο και στα γαλλικά. Π' αυτή τη μετάβαση στη γαλλική γλώσσα ο Μπέκετ προσκόμισε διάφορες αιτιολογίες: «Για να κάνω να με προσέξουν» (1948), «Απλώς είχα όρεξη [...] Μου ήταν πιο ενδιαφέρον» (1956), «Για να γράφω χωρίς ύφος» (1956), «Για να γίνω ακόμη φτωχότερος. Αυτό ήταν το αληθινό κίνητρο» (1968).

Τη μετάβαση στο θέατρο την αιτιολογούσε ως εξής: «Το θέατρο είναι για μένα να πρώτα απ' όλα μια ανάπαυση από την εργασία του μυθιστορήματος. Έχεις να κάνεις με έναν συγκεκριμένο χώρο και με ανθρώπους στον χώρο αυτό. Αυτό σε ξεκουράζει» (1967).

Μετά τα δύο «μεγάλα» (δηλαδή κανονικής διάρκειας ή σχεδόν κανονικής) θεατρικά έργα του, το *Περμείνοντας τον Ικοντό* [*En attendant Godot*] (1948) – το οποίο παρά τις ποικίλες προστάθειες του Μπέκετ και του Ρότζερ Μπλιν ανέβηκε πρώτη φορά από τον τελευταίο στο Théâtre du Babylone στο Παρίσι το 1953, κάνοντας τον Μπέκετ παγκοσμίως διάσημο σχεδόν μέσα σε μια νύχτα – και το *Τέλος του παιχνιδιού*, ο Μπέκετ έγραψε για το θέατρο και τις παντομίμες *Πράξεις χωρίς λόγια* [*Actes sans paroles*] I και II (η πρώτη από τις οποίες παίχτηκε αμέσως μετά την προεμίρα του *Τέλους του παιχνιδιού* στο Λονδίνο, στις 3 Απριλίου 1957) όπως επίσης, στα γαλλικά, τα *Θεατρικά αποσπάσματα* [*Fragments de Théâtre*] I και II (1960). Από την *Τελευταία μεσημεριανή του Κραπ* [*Krapp's Last Tape*] (1958) και εφεξής ο Μπέκετ έγραφε τα θεατρικά του έργα κατά κύριο λόγο στα αγγλικά.

Το *Τέλος του παιχνιδιού* βρίσκεται κατά κάποιον τρόπο στο τέλος του νέου δραματός και στο τέλος του δυτικού πολιτισμού. Με μια πληθώρα παραδικών υπαινιγμών και παραθεμάτων γίνεται διαρκώς αναφορά στον κορμό των σημαντικότερων κειμένων της εποχής.

Το έργο διαδραματίζεται μετά από μια καταστροφή του κόσμου, η οποία δεν διευκρινίζεται περαιτέρω. Για να γλυτώσουν από τις συνέπειές της οι κατά τα φαινόμενα τελευταίοι άνθρωποι, ο παλιός άρχοντας, Χαμ, οι γονείς του, Ναγκ και Νελ, καθώς και ο υπηρέτης του, Κλοβ, έχουν βρει ένα «καταφύγιο». Κοιτά-

ζοντας με ένα τηλεσκόπιο από τα δύο παράθυρα, που βλέπουν αντιστοίχως στη θάλασσα και στη στεριά, ο Κλοβ δίνει μια αναφορά για την κατάσταση εν είδει τειχοσκοπίας.

ΚΛΟΒ: (Ανεβαίνει σε μια σκάλα, στρέφει το τηλεσκόπιο προς τα έξω) Για να δούμε. (κοιτάζει, κουνώντας το τηλεσκόπιο) Μηδέν... (κοιτάζει)... μηδέν... (κοιτάζει)... και μηδέν.

ΧΑΜ: Τίποτε δεν σαλεύει. Όλα είναι...!

ΚΛΟΒ:... μηδέν!

ΧΑΜ: (Βίαια) Περιμένε μέχρι να σου απευθύνουν τον λόγο! (Κανονική φωνή) Όλα είναι... όλα είναι... όλα είναι τι; (Βίαια) Όλα είναι τι;

ΚΛΟΒ: Πι είναι όλα; Με μια λέξη; Αυτό είναι που θέλεις να μάθεις; Μια στιγμή. (Στρέφει το τηλεσκόπιο προς τα έξω, κοιτάζει, χαμηλώνει το τηλεσκόπιο, γυρνά προς τον Χαμ) Πεθαμένα. (Παύση) Λουπόν; Ικανοποιημένος;

ΧΑΜ: Δες τη θάλασσα.

ΚΛΟΒ: Το ίδιο.

ΧΑΜ: Κοίτα τον ωκεανό!

(Ο Κλοβ κατεβαίνει, κάνει λίγα βήματα προς το αριστερό παράθυρο, γυρνάει να φέρει τη σκάλα, την τοποθετεί κάτω από το αριστερό παράθυρο, ανεβαίνει πάνω της, στρέφει το τηλεσκόπιο προς τα έξω, κοιτάζει για ώρα. Ανασηδύ, χαμηλώνει το τηλεσκόπιο, το εξετάζει, το στρέφει και πάλι προς τα έξω).

[...]

ΧΑΜ: Και ο ορίζοντας; Τίποτε στον ορίζοντα;

ΚΛΟΒ: (Χαμηλώνοντας το τηλεσκόπιο, γυρίζει προς τον Χαμ, λαχανιασμένος) Πι, για όνομα του Θεού, να υπέρχει στον ορίζοντα; (Παύση)

ΧΑΜ: Τα κύματα, πώς είναι τα κύματα;

ΚΛΟΒ: Τα κύματα; (Στρέφει το τηλεσκόπιο στα κύματα) Βαριά.

ΧΑΜ: Και ο ήλιος;

ΚΛΟΒ: (Κοιτάζοντας) Μηδέν.

ΧΑΜ: Μα θα έπρεπε να δει. Ξανακοίτα.

ΚΛΟΒ: (Κοιτάζοντας) Να τον πάρει ο διάολος τον ήλιο.

ΧΑΜ: Νύχτωσε ήδη, λουπόν;

ΚΛΟΒ: (Κοιτάζοντας) Όχι.

ΧΑΜ: Τότε τι είναι;

ΚΛΟΒ: (Κοιτάζοντας) Γκρι. (Χαμηλώνοντας το τηλεσκόπιο, γυρίζει προς τον Χαμ, πιο δυνατά) Γκρι! (Παύση, ακόμη πιο δυνατά) Γκρι! (Παύση. Κατεβαίνει, πλησιάζει τον Χαμ από πίσω, ψιθυρίζει στο αυτί του).

ΧΑΜ: (Ανατηδώνοντας) Γκρι! Είπες γκρι;

ΚΛΟΒ: Ανοιχτό μαύρο. Από τον έναν πόλο στον άλλο.

ΧΑΜ: Υπερβάλλεις.

(Τριγλωσση έκδοση, Φρανκφούρτη 1974, σσ. 44-48)

Συμφωνά με την περιγραφή του Κλοβ, η κατάσταση του κόσμου έξω από το καταφύγιο χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι δεν υπάρχει ήλιος, ότι είναι αδύνατον να ξεχωρίσει κανείς τη μέρα από τη νύχτα. Όλα είναι γκριζά. Η αφήγηση της *Γένεσης* έχει ως εξής:

Η δε γη ήταν άορατος και ακατασκεύαστος, και σκότος επάνω της αβύσσου, και πνεύμα Θεού επεφέρετο επάνω του ύδατος. Και είνεν ο Θεός γεννηθήτω φως· και εγένετο φως. Και είδον ο Θεός το φως, ότι καλόν· και διεχώρισεν ο Θεός ανά μέσον του φωτός και ανά μέσον του σκότους. Και εκάλεισεν ο Θεός το φως ημεραν και το σκότος εκάλεισε νύκτα. Και εγένετο εσπέρα και εγένετο πρωί, ημέρα μία (*Γένεσι*, α', 2-5).

Στο *Τέλος του παγκοσμίου* «δεν υπάρχει πια φύση» (στ. 20-21) και τίποτε δεν ανθίζει:

ΧΑΜ: Μεγάλωσαν οι σπόροι σου;

ΚΛΟΒ: Όχι.

ΧΑΜ: Εοκαμές γύρω να δεις αν έχουν φυτώσει;

ΚΛΟΒ: Δεν έχουν φυτώσει.

ΧΑΜ: Ίσως είναι νοησίς ακόμη.

ΚΛΟΒ: Αν ήταν να φυτώσουν, θα είχαν φυτώσει.

(σ. 24)

Το κείμενο της *Γένεσης* είναι το εξής:

Και είνεν ο Θεός γεννηθήτω στερέωμα εν μέσω του ύδατος, και έστω διαχωρίζον ανά μέσον ύδατος και ύδατος. Και εγένετο ούτως (*Γένεσι*, α', 11).

Οι υφαινημοί στην ιστορία της δημιουργίας, στο «πρώτο» κείμενο του ποιητισμού μας, είναι απαράγνωστοι και απαράγνωστα καταστροφικοί. Η δημιουργία έχει ανακληθεί και εκμηδενιστεί. Το «τελευταίο» κείμενο, το *Τέλος του παγκοσμίου*, παραθέτει το πρώτο, μόνο και μόνο για να το υπονομεύσει και να το καταστρέψει.

Παρόμοιος είναι ο τρόπος με τον οποίο ανακαλούνται και άλλα εδάφια της Βίβλου: «μιανή, μιανή»: «μιανή, εμέτηρσεν ο Θεός την βασιλείαν σου και επήρσασεν αυτήν» (Δαυιήλ ε', 26-22)· ο κατακλυδισμός (89, 102) και η κιβωτός του Νώε (50, 96, 110) όπως επίσης η εντολή «Άγαστα τον πλησίον σου ως σεαυτόν» (Ματθαίος θ', 19· στην αγγλική εκδοχή: «Lick your neighbor as yourself. [Γλυψε τον πλησίον σου όπως τον εαυτό σου], 96). Τρεις φορές γίνεται υφαινημός στα παραδόξια του Ζήγωνα (σ. 10, 98, 116). Από τον Σαίξπηρ παρατίθενται ο *Punch* και ο *Charley's*, V, iv, στ. 7 («Το βασιλείο μου για έναν ίππο», σ. 36) και η *Τρικυμία*, IV,

i, στ. 148 («Τέριμα τα αστέια» στην αγγλική εκδοχή κατά λέξη «Our reveals now are ended», στ. 80). Στον *Λόγο περί της μεθόδου* του Κερτέσιου παραπέμπουν διάφορα σημεία που αφορούν στο είναι («Κλαίει», «Άρα ξει», σ. 88) και στη λογική (σ. 69, 93), ενώ στους *Στοχασμούς* του Πασκάλ το «άντροπο του κενού» (σ. 54). Ο Σοπενχάουερ μπαίνει στο παιχνίδι με το αστέιο για τον ράφτη και το παινέδονι του (σ. 34-36) καθώς και με το «κανίς» (Pudel) (σ. 59) της γερμανικής εκδοχής, που μπορεί πάντως να αναφέρεται και στον *Φάουστ* του Γκαίτε. * Το «ο Θεός είναι νεκρός» του Νίτσε αντίζει στην αναφώνηση του Χαμ μετά από το Πάτερ ημών: «Το κάθαρμα. Δεν υπάρχει!» (σ. 80). Ο Μπωντλαίρ παρατίθεται κατά λέξη στον τελευταίο μονόλογο του Χαμ («Tu réclames le soir, il descend: le voici») [Ύπνευες τη νύχτα, ορίστε, πέφτει]· (σ. 116), ενώ, όπως έδειξε ο Κάρνικ το 1980, γίνεται διαρκώς αναφορά στον *Χορό των νεκρών* του Στρίντμπεργκ. Έτσι, το «εντομοκτόνο» που χρησιμοποιείται εναντίον του ψύλλου (σ. 51) και η διαταγή του Χαμ να «εξολοθρευτούν» οι αρουραίοι («Και δεν τον εξολοθρεύσεις», σ. 78) μοιάζει με ηχώ της φράσης της Άλις: «Πρώτα εξολοθρεύσεις όλα τα αδέλφια μου από το σπίτι – ο ίδιος το ονόμασε εξολοθρέυση», ενώ στην άρνηση του Κλοβ να αγγίξει τον Χαμ («Δεν θέλω να σε αγγίξω», σ. 94) αντίζει η άρνηση της Άλις: «Όχι, δεν θέλω να τον αγγίξω». Ο Χαμ και ο Κλοβ επαναλαμβάνουν συνεχώς τα ίδια ερωτήματα και τις ίδιες απαντήσεις –

ΧΑΜ: Θυμάσαι τον πατέρα σου;

ΚΛΟΒ: (Κουρασμένος) Η ίδια απάντηση. (Παύση) Με έχειςρωτήσει τα ίδια εκατομμύρια φορές.

ΧΑΜ: Μου αρέσουν τα παλιά ερωτήματα. (Με ορμή) Άχ, τα παλιά ερωτήματα, οι παλιές απαντήσεις, τίποτε δεν συγκρίνεται μαζί τους.

(σ. 56)

– όπως πριν από αυτούς ο Έντγκαρ και η Άλις: «Δεν αντιλαμβάνεσαι ότι κάθε μέρα λέμε τα ίδια πράγματα; Όταν είπες την παλιά καλή σου ατάκα [...], εγώ έπρεπε να απαντήσω με τη δική μου παλιά [...]. Αλλά καθώς έχω απαντήσει έτσι ήδη πεντακόσιες φορές, αντ' αυτού χασμουρήθηκα». Ο Έντγκαρ και η Άλις έζησαν «μία ολόκληρη ζωή σ' αυτόν τον πύργο», ως «αρραβωνιασμένοι χωρισίμα με ήδη δύο φορές, έκτοτε κάθε μέρα που περνούσε προσπαθούσαμε να χωριστούμε [...]. είμαστε όμως κολλημένοι μεταξύ μας και δεν μπορούμε να γλυτώσουμε ο ένας από τον άλλον [...]». Στην περίπτωση του Χαμ και του Κλοβ έχει ως εξής:

* Ο Σοπενχάουερ είχε πάντοτε ένα κανίς, το οποίο αντικαθιστούσε μόλις πέθανε με ένα όμοιο του. Η παραπομπή στον Γκαίτε αναφέρεται στην έκφραση «Das also war des Pudels Kern» [να τι έκρυβε το κανίς], όταν ο Φάουστ συνειδητοποιεί ότι ο Μέφιστοφελής είχε πάρει τη μορφή σκύλου. (2.τ.Μ.)

ΚΛΟΒ: Πατί με κοιτάεις;

ΧΑΜ: Δεν υπάρχει άλλος.

ΚΛΟΒ: Δεν υπάρχει άλλος; (Παύση)

ΧΑΜ: Θα με αφήσεις, παρ' όλα αυτά.

ΚΛΟΒ: Προσπαθώ.

ΧΑΜ: Εντάξει, φύγε! (Ξαπλώνει πίσω στην καρέκλα του, μένει ακίνητος. Ο Κλοβ δεν κινείται) [...] Νόμιζα ότι σου είπα να φύγεις.

ΚΛΟΒ: Προσπαθώ. (Πηγαίνει στην πόρτα, σταματά) Από τότε που γεννήθηκα.

ΚΛΟΒ: Θέλεις λουπόν ακόμη να σε αφήσω;

ΧΑΜ: Φυσικά.

ΚΛΟΒ: Τότε θα σε αφήσω.

ΧΑΜ: Δεν μπορείς να μ'αφήσεις.

ΚΛΟΒ: Τότε δεν θα σε αφήσω.

(σ. 54)

Ενώ η Άλις ονομάζει τον πύργο «μικρή κόλαση» και τη σχέση της με τον Έντγκαρ «κόλαση», ο Χαμ σχολιάζει: «Εξω είναι... η άλλη κόλαση» (σ. 40).

Οι παραπομπές σε τελείως διαφορετικά κείμενα της δυτικής λογοτεχνίας και φιλοσοφίας, που όλα κατά κανόνα παρουσιάστηκαν με νηπλές αξιώσεις αλήθειας και άσκησαν για καιρό μεγάλη επίδραση, εμφανίζονται στο έργο *Το τέλος του παχινιδιού* ως μακρινή ηχώ, όπου τα λόγια, οι φράσεις, τα θεωρήματα και οι στίχοι ακούγονται πλέον κούφια και κενά. Ως αποσπάσματα μπορούν να παραπέμπουν μόνο στην καταγωγή τους από ένα ορισμένο κείμενο, χωρίς μέσω της παραπομπής αυτής να αποκτούν τα ίδια σημασία ή να μπορούν να δημιουργήσουν νοηματικές σχέσεις με άλλα αποσπάσματα ή με το νέο τους πλαίσιο, το *Τέλος του παχινιδιού*. Έχουν καταντήσει «πολιτιστικά σκουπίδια»¹ χωρίς νόημα και λειτουργία. Έτσι, ο κορμός των κειμένων του δυτικού πολιτισμού που παρατίθενται και ανακαλούνται στο *Τέλος του παχινιδιού* είναι παντελώς ανίκανος να συγκροτήσει μια νοηματική ολόκληρα· αντιθέτως, στο κείμενο του έργου τελεί πλέον σε κατάσταση ανεπανόρθωτου κατακερματισμού, όπως το πτώμα του Πενθέα στο *Τέλος των Βακχών*. Περιπτώση αναγέννησης δεν υπάρχει.

Τα πρόσωπα του έργου είναι κι αυτά αποσπάσματα ή συγκροτούνται από αποσπάσματα. Σε σχέση με τα ονόματά τους έχουν γίνει πολλές εικασίες και υποθέσεις. Το «Χαμ» έχει ερμηνευθεί ως συντομογραφία του «Άμλετ» ή της γερμανικής λέξης «Hammer» [σφυρί], ως το όνομα του Χαμ, του γιου του Αβραάμ και της Άγαρ, της δούλης που ίδρυσε το γένος των μαύρων, ως μακιγιαρισμένος κωμικός (ham-actor) ή ως υπαινιγμός για τον τυφλό, καθηλωμένο

1. Theodor W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, Φρανκφούρτη 1972, σ. 167.

στο αναπηρικό καροτσάκι διευθυντή Χουίμπελ από τη *Σονάτα των φαντασματών* του Στρίντμπεργκ. Το Κλοβ έχει εξηγηθεί ως «καρφί» (γαλλ. clou) καθώς και ως σύντμηση της λέξης κλόουν. Το Ναγκ λέγεται ότι βγαίνει από το «ροκαβίω» (nagen) ή από το «καρφί» (Nagel), το δε Νελ από την αγγλική λέξη «pain» [καρφί]. Υπάρχει πάντως συμφωνία στο ότι τα ονόματα των τεσσάρων γραμμάτων είναι συντμειώσεις, ακρωτηριασμένες εκδοχές άλλων ονομάτων.

Στους ακρωτηριασμούς του ονόματος, το οποίο είναι ένας κλασικός παράγοντας της ταυτότητας, αντιστοιχούν ακρωτηριασμοί του σώματος, του άλλου κλασικού παράγοντα της ταυτότητας. Ο Χαμ βρίσκεται στο αναπηρικό αμαξίδιο, διότι είναι τυφλός και παράλυτος· ο Κλοβ βαδίζει σαν αυτόματο και δεν μπορεί να κάτσει κάτω· ο Ναγκ και η Νελ έχουν χάσει τα πόδια τους σε ένα ποδηλατικό ατύχημα στις Αρδένες, στο Σεντάν, και είναι χωμένοι μέσα σε κάδους σκουπιδιών. Η σωματική κατάπτωση μοιάζει να αυξάνει συνεχώς. Ο Ναγκ παραινιέται για ένα δόντι που του έπεσε καθώς και για την επιδείνωση της όρασης του ίδιου και της Νελ (σ. 26), και ο Χαμ προφητεύει στον Κλοβ: «Μια μέρα θα είσαι τυφλός, σαν κι εμένα. Θα κάθεται εκεί, μια κουκίδα στο κενό, στο σκοτάδι, για πάντα, σαν κι εμένα» (σ. 52). Έχουμε να κάνουμε με υπολείμματα σωμάτων και υπολείμματα ονομάτων, που δεν έχουν να επιδείξουν παρά υπολείμματα ταυτότητας.

Ακόμη και τα τυπικά δραματικά μέσα απόδοσης ταυτότητας στα πρόσωπα, η ομιλία και η δράση, έχουν χάσει τη λειτουργία τους. Η γλωσσική επικοινωνία έχει συρρικνωθεί σε ανταλλαγή στερεοτύπων· διαρκώς τίθενται οι ίδιες ερωτήσεις, δίνονται οι ίδιες απαντήσεις και λέγονται οι ίδιες ιστορίες. Η μόνη χρησιμότητα του διαλόγου είναι να συνεχίζει τον διάλογο. Γι' αυτό και οι ολοένα επαναλαμβανόμενες ατάκες είναι ανταλλάξιμες ακόμη και μεταξύ των προσώπων. Έτσι, το «Πατί αυτή η κωμωδία, κάθε μέρα» λέγεται τη μια φορά από τη Νελ (σ. 26) και την άλλη από τον Κλοβ (σ. 48)· το «Συνέχισε, έλα, συνέχισε!» από τον Χαμ (σ. 84) και από τον Κλοβ (σ. 86). Η γλώσσα είναι εντελώς ανίκανη να εκφράσει ή να παρουσιάσει ένα πρόσωπο. Οι φράσεις είναι ανταλλάξιμες, κούφιες, κενές αντιλήσεις φράσεων που ίσως κάποτε είχαν νόημα, εννοούσαν όμως κάτι, τώρα όμως έχουν χάσει κάθε σημασία:

ΧΑΜ: Χθες! Τι πάει να πει αυτό; Χθες!

ΚΛΟΒ: (Βίαια) Πάει να πει εκείνη την απαίσια μέρα, πολύ πριν από αυτή την απαίσια μέρα. Χρησιμοποίη τις λέξεις που μου έμαθες. Αν δεν σημαίνουν πλέον τίποτα, μάθε μου άλλες. Η άσε με να σωπάσω.
(σ. 62)

Αντιστοιχώς, οι πράξεις αποτελούν συνεχείς επαναληφείς στερεοτύπων. Από τη μια, είναι προσανατολισμένες στη συντήρηση της πηλινείας φύσης, στην επιβίωση, όπως: κοιμάμαι, ξυπνάω, τρώω χυλό, κουνούρι, κάνω πιπί, πέφτω για ύπνο· από την άλλη, εξυπηρετούν τη διατήρηση καθιερωμένων από καιρό σχέσεων, όπως, στην περίπτωση του Ναιγκ και της Νελ, η προστάθεια να φιληθούν ή να ξυστούν και, στην περίπτωση του Χαμ και του Κλοβ, οι διάφορες διαταγές και η εκτέλεσή τους, όπως: ανέβα στη σκάλα, φέρε το τηλεσκόπιο, φέρε τον σκύλο, σπρώξε το καροτσάκι κ.ο.κ.

Οι στερεότυπες πράξεις και οι διάλογοι αρκούν για να καταδειχτεί ότι αυτές οι σχέσεις είναι αιδιά, αποστασιατικά θραύσματα κοινών τόπων της ιστορίας του θεάτρου που έχουν αναλωθεί προ πολλού: ως οικογενειακές σχέσεις και σχέσεις κυρίου και υπηρέτη.

Η ιστορία του θεάτρου παρέχει εκ των προτέρων και καθορίζει όχι μόνο τις σχέσεις τους, οι οποίες τους δένουν μεταξύ τους αναπόσπαστα – «nec tecum nec sine te»*, όπως συνήθιζε να λέει ο Μπέκετ – ανά ξύνη (Ναιγκ/Νελ, Χαμ/Κλοβ), αλλά και τα μεμονωμένα γνωρίσματα και χαρακτηριστικά που προσοδιάζουν σε καθένα από τα πρόσωπα του έργου.

Ο Χαμ συντίθεται από αποστάγματα τραινικών ηρώων: «Μπορεί να υπάξει... Χασμουριέται... μίξερια πιο ψηλά από τη δική μου» (σ. 10). Η τύφλωσή του παραπέμπει στο βασίλειο Οιδίποδα, στον Αηρ και στον Ικλόστερ· μέσω του ονόματός του αναφέρεται στον Άμλετ· τα παραθέματα από το *Ρυχάρδο Γ'* και την *Τραγωμία* δημιουργούν επιμέρους ταυτίσεις με το Ρυχάρδο και τον Πιρόστερο. Ο Χαμ παραπέμπει στη μορφή του πιάνειου ήρωα της Θυέλλας και Ορμής, ο οποίος εξενείρεται ως γιος εναντίον του πατέρα («Αλήτη. Πιπί με γέννηρες», σ. 70) και ως άνθρωπος εναντίον του Θεού («Το κάβαριμα. Δεν υπάρχε», σ. 80). Όπως ο ρομμαντικός ήρωας, αφενός εξισώνεται με το Θεό –όταν ο Κλοβ προφτύνει: «Ναι, μια μέρα θα μάθεις, θα είσαι σαν κι εμένα» (σ. 54)– και, αφετέρου, φηγορράρει ως αρνητικός Χάιλαντ, ως Σατανάς: «Όλοι αυτοί που θα μπορούσα να έχω βοηθήσει (*Παύση*) Βοηθήσει (*Παύση*) Σώσει. (*Παύση*) Σώσει! (*Παύση*). Ο τόπος ήταν γεμάτος από δαύτους! (*Παύση*, *Βιάσι*). Βάλε το μυαλό σου να δουλέψει, δεν μπορείς να βάλεις το μυαλό σου να δουλέψει, είσαι στη γη, δεν υπάχει γιατρεία» (σ. 96). Όπως ο ρομμαντικός ήρωας, ο Χαμ είναι καλλιτέχνης, ένας ποιητής που αφηγείται μια ιστορία σαν τον τυφλό ραψωδό Όμηρο: «Είναι η ώρα της ιστορίας μου» (σ. 68) και ένας ηθοποιός που παίζει ρόλους: «Α...

* Συντεταγμένη μορφή της φράσης του Μαρτιάλη: «nec tecum possum vivere, nec sine te»· «δεν μπορώ να ήσω ούτε μαζί σου ούτε χωρίς εσένα». (Σ. τ. Μ.)

(*Χασμουριέται*)... εγώ. (*Παύση*) Να παίζω» (σ. 10). Όπως όλοι αυτοί οι ήρωες, έτσι και ο Χαμ επιμένει ότι είναι το επίκεντρο του κόσμου, γύρω από το οποίο περιστρέφονται τα πάντα:

ΧΑΜ: Κάνε με μια βολήτσα. (Ο Κλοβ πηγαίνει πίσω από την καρέκλα και τη σπρώχνει μπροστά) Όχι ποδυ γρήγορα. (Ο Κλοβ σπρώχνει την καρέκλα) Τον γύρο του κόσμου! (Ο Κλοβ σπρώχνει την καρέκλα) Κατά μήκος του τόχου, και μετά ξανά στο κέντρο. (Ο Κλοβ σπρώχνει την καρέκλα) Ήμουν ακριβώς στο κέντρο, έτσι δεν είναι;
ΚΛΟΒ: Ναι

[...]

ΧΑΜ: Πήγανέ με πίσω, στη θέση μου. (Ο Κλοβ σπρώχνει την καρέκλα πίσω στο κέντρο)
Άυτη είναι η θέση μου;

ΚΛΟΒ: Ναι, αυτή είναι η θέση σου.

ΧΑΜ: Είμαι ακριβώς στο κέντρο;

ΚΛΟΒ: Θα το μετρήσω.

ΧΑΜ: Σχεδόν! Σχεδόν!

ΚΛΟΒ: Εκεί!

ΧΑΜ: Είμαι σχεδόν στο κέντρο;

ΚΛΟΒ: Έτσι νομίζω.

ΧΑΜ: Έτσι νομίζεις! Βάλε με ακριβώς στο κέντρο.

ΚΛΟΒ: Πάω να φέξω την τανλία.

ΧΑΜ: Περήνου! Περήνου! (Ο Κλοβ κουνάει λίγο την καρέκλα) Ακριβώς στο κέντρο! (σσ. 38-42)

Έτσι ο Χαμ συγκροτείται ως δραματική μορφή μέσω του κατακερματισμού του τραινικού ήρωα της ιστορίας του δυτικού θεάτρου. Τα αποστάγματα του ήρωα αυτού –που αποτελούνται από διάφορους βασίλεις, αυτόνομα άτομα και μεγάλες προσωπικότητες– σχηματίζουν τον Χαμ με τρόπο εξίσου παράδοξο όπως οι κόκκοι του Ζήγωνα (δεν) σχηματίζουν έναν λάφο. Ο Χαμ είναι ό,τι απέμεινε από αυτούς, καθώς το υπόλοιπό τους, η παρωδία τους.

Από την άλλη, ο Κλοβ είναι συναρμολογημένος από αποστάγματα που παραπέμπουν σε διάφορες μορφές υπηρέτων του κωμικού θεάτρου, στους υπηρέτες του Πλάυτου και του Τερέντιου, στον Αρλεκίνο και στον Μπριγκέλλα από την κομμένη ντελά φρε, όπως επίσης στον *gracioso* του ισπανικού θεάτρου, στους τρέλους του Ζαίτηρ και στους υπηρέτες του Μολιέρου, στον Χάνοφουρτ και στους διαδοχούς του στο λαϊκό θέατρο της Βιέννης, στους κλόουν του τσίρκου, στον Ισάβλι Ισάβλιν και στον Μπιάστερ Κήτρον.

Όπως το κείμενο του *Τέλους του παγκύβιου* βρίσκεται στο τέλος μιας σειράς κειμένων του αστικού πολιτισμού, τα οποία πλέον ανιάς ανακαλεί αποστασιατικά και παρωδιακά, έτσι και οι μορφές του έργου οδηγούν στο τέλος τους

συγκεκριμένες παραδόσεις, αφενός του νεότερου θεάτρου και, αφετέρου, της νεωτερικής υποκειμενικότητας, καθώς παραπέμπουν σε αποσπάσματα και κατάλοιπα, τα οποία παρωθούν.

Αυτό το άρρητο αίτημα του τέλους καθίσταται ρητό σε διάφορα επίπεδα του έργου. Ήδη ο τίτλος *Τέλος του παχνιδιού* παραπέμπει στο φινάλε μιας σκακιστικής παρτίδας,* – δηλαδή ενός παχνιδιού που παίζεται σύμφωνα με κανόνες – με λάθος κινήσεις του βασιλιά (Χαμ) και του ίππου (Κλοβ). Το έργο διαδραματίζεται μετά από μια καταστροφή, η οποία δηλώνεται αοριστως και μοιάζει να σηματοδοτεί το τέλος του κόσμου και κάθε μορφής ζωής. Τα *dramatis personae* βλέπουν τους εαυτούς τους ως τους τελευταίους ανθρώπους. Στη σκηνή παριστάνεται το «promised end» [υποσχθέν τέλος] (*Ληρ*, V, iii, στ. 263) αλλά και οι «τελευταίες μέρες της ανθρωπότητας» (Καρλ Κράους).

Το έργο ξεκινά με τα λόγια του Κλοβ: «Τέλος, τελείωσε, σχεδόν τελείωσε, μάλλον σχεδόν τελείωσε» (σ. 10). Ο Χαμ, στον πρώτο μονόλογο, πιάνεται από αυτά τα λόγια, μοιάζει ωστόσο να εξαρτά το τέλος από τη δική του απόφαση: «(Παύση) Κι όμως διστάζω, διστάζω να... να τελειώσω. Ναι, εντάξει είναι, είναι ώρα να τελειώνει και όμως διστάζω να – (Χασμουριέται) – τελειώσω» (σ. 12). Λίγο πριν από το τέλος του έργου ο Χαμ αποφαίνεται: «Λοιπόν ας τελειώσω!» (σ. 108), και διαβεβαιώνει ενώπιον του Κλοβ: «Τέλος, Κλοβ, έχουμε φτάσει στο τέλος» (σ. 110). Αν και γίνεται διαρκώς επίκληση του τέλους, το οποίο ο Χαμ εξακολουθεί να νομίζει ότι μπορεί να το επιφέρει με τη θέλησή του, το τέλος δεν επέρχεται. Στο τέλος του έργου ο Κλοβ στέκει μεν με ταξιδιωτική αμφίση μπροστά στην πόρτα, σαν να θέλει να εγκαταλείψει τον Χαμ, να τον αφήσει να πεθάνει από την πείνα και ο ίδιος να πεθάνει στην έρημο, όμως «μένει ακίνητος και αδιάφορος να κοιτά τον Χαμ μέχρι το τέλος» (σ. 115). Ο Χαμ «καλύπτει το πρόσωπό του με το μαντήλι, αφήνει τα χέρια του να πέσουν στα χέρια του καθισματός και δεν κινείται πια» (σ. 119), αλλά με αυτόν τον τρόπο παίρνει απλώς τη στάση που είχε ήδη στην αρχή του έργου. Στην πράξη, το έργο μπορεί να αρχίσει και πάλι από την αρχή και να επαναλαμβάνεται αέναα. Πραγματικό, τρόπον τινά οριστικό, αμετάκλητο, μη αναρέσιμο τέλος δεν μοιάζει να είναι εφικτό.

Με αυτόν τον τρόπο το τέλος εποχής του *Τέλους του παχνιδιού* διακρίνεται ριζικά από τα αντίστοιχα των άλλων «δραμάτων του τέλους εποχής». Με τις *Βάκχες* η Θήβα και η αρχαία ελληνική πόλις όντως έφτασαν στο τέλος τους. Στον *Ληρ* παρουσιάζεται το οριστικό τέλος μιας εποχής που έχει παρέλθει για

* Η ακριβής μετάφραση του τίτλου στα ελληνικά θα ήταν «φινάλε», όπως ακριβώς είναι ο σκακιστικός όρος. (Σ.τ.Μ.)

πάντα. Ακόμη και στον *Χορό των νεκρών* διατηρείται η ελπίδα ότι ο θάνατος μπορεί να φέρει το επιθυμητό και ποθούμενο τέλος. Στο *Τέλος του παχνιδιού*, αντίθετα, το τέλος φαίνεται ότι συνίσταται στην αιώνια επανάληψη του ίδιου πάντα παχνιδιού. Ο χρόνος έχει απολέσει κάθε τελικότητα.

Στην ερώτηση του Χαμ: «Τι ώρα είναι;» ο Κλοβ απαντά: «Η ίδια ως συνήθως» (σ. 12): λίγο αργότερα θα λάβει χώρα ο ακόλουθος διάλογος:

ΧΑΜ: Δεν νομίζεις ότι πράβηξε πολύ;

ΚΛΟΒ: Ναι. (Παύση) Τι;

ΧΑΜ: Αυτό... αυτό... το πράγμα.

ΚΛΟΒ: Πάντα έτσι σκεφτόμουν. (Παύση) Εσύ όχι;

ΧΑΜ: (Αυπημένος) Ίσως είναι μια μέρα όπως κάθε άλλη.

ΚΛΟΒ: Για όσο κρατήσει. (Παύση) Μια ζωή οι ίδιες βλακειές.

(σ. 64)

Βεβαίως και αυτή η εποχή είναι εποχή παρακμής. Έτσι, αφενός αυξάνει διαρκώς η σεματική κατάπτωση των προσώπων, και αφετέρου μειώνονται ολοένα τα αντικείμενα που είναι αναγκαία για τη συνέχιση της κίνησής τους, για τη διατήρηση της φυσικής τους υπόστασης, ή τουλάχιστον για την κηδεία τους (όπως τα ποδηλάτα, ο χυλός, οι πραλίνες, τα πρεμιστικά χάπια, τα φέρετρα). Ωστόσο, αυτές οι μειώσεις δεν οδηγούν σε ένα πραγματικό τέλος: τα πράγματα λιγοστεύουν, αλλά δεν τελειώνουν ποτέ.

Ο χρόνος στο *Τέλος του παχνιδιού* δεν είναι ούτε ο τελικός, εσχολογικός χρόνος του ιουδοχριστιανικού πολιτισμού, ούτε η στιγμή της εκπλήρωσης του *Φάουστ*, αλλά το κενό παρόν, η αχρονία ενός αιώνιου «πώρα». Σ' αυτό το «πώρα» του δραματικού χρόνου αντιστοιχεί το απόλυτο «εδώ» του δραματικού χώρου: «Ένας άδειος εσωτερικός χώρος. Γκρίζο φως. Πίσω, αριστερά και δεξιά, ψηλά, δύο μικρά παράθυρα, με κλειστές κουρτίνες» (σ. 8). Εξω είναι «ο θάνατος» (σ. 19) ή η «άλλη κόλαση» (σ. 41).

Ο εσωτερικός αυτός χώρος, το καταφύγιο, περιλαμβάνει ό,τι υπάρχει στον κόσμο: ο γύρος των τοίχων του χώρου είναι ο γύρος του κόσμου (σ. 39). Διακατοληγμένα, το *Τέλος του παχνιδιού* επιστρέφει στις παλιές δραματικές ενότητες του χρόνου και του χώρου, που υπήρξαν χαρακτηριστικές και καταστατικές για την αρχαία ελληνική τραγωδία, όπως επίσης για το τραγικό θέατρο του Ρακίνα. Εν προκειμένω, ωστόσο, παραπέμπουν σε μια κατάσταση όπου το υποκείμενο των προσώπων, προπάντων αυτό του Χαμ, έχει περιοριστεί απολύτως στον εαυτό του και έχει χάσει κάθε αναφορά στον έξω κόσμο: «Δεν ήμουν εκεί ποτέ. [...] Δεν ήμουν εκεί ποτέ [...] Απών, πάντοτε. Τα πάντα συνέβησαν χωρίς εμένα. Δεν ξέρω τι συνέβη» (σ. 104). Αντιστοίχως, πολλοί ερμηνευτές είδαν τον

εσωτερικό χώρο με τα δύο ψηλά παράθυρα (μάτια) ως εικόνα του εσωτερικού ενός κρανίου.

Δεν δευκρινίζεται αν η κατάσταση αυτή αποτελεί συνέπεια της καταστροφής ή αν, αντίθετως, ο σοβλητισμός του υποκειμένου ήταν αυτός που προκάλεσε την καταστροφή. Σε κάθε περίπτωση, ο Χαμ μοιάζει να φέρει κάποια ευθύνη. Όπως κάνει άλλωστε πάντοτε, αντιδρά στην καταστροφή με μια περαιτέρω απόσυρση στην ατομικότητά του² η πραγματικότητα του έχει γίνει αυτή της ιστορίας του («histoire», «story»), την οποία αφηγείται ξανά και ξανά (σ. 72 κ.ε., σ. 84 κ.ε., σ. 116 κ.ε.). Η ιστορία αυτή, που στη γαλλική εκδοχή ο Μπρέκετ χαρακτήριζε ως «μυθιστόρημα» (roman) και στην αγγλική ως «χρονικό» (chronicle) (σ. 84), μπορεί εύκολα να αναγνωριστεί ως η ιστορία της ζωής του.

Στην περίπτωση του Χαμ η ιστορία καταλαμβάνει τη θέση της πραγματικότητας. Καθώς την αφηγείται ως μυθοπλασία, ανάγει τον εαυτό του σε δημιουργό του κόσμου, των γεγονότων, των δρώντων προσώπων, καθώς επίσης και σε δημιουργό του εαυτού του. Η ιστορία αυτή του δίνει την ψευδαίσθηση ότι μπορεί να δώσει τέλος στον κόσμο και στη ζωή: «Στιγμές για το τίποτε, τώρα όπως και πάντα, ο χρόνος δεν νηήρξε ποτέ και ο χρόνος τελείωσε, έκλεισαν οι λογαριασμοί και η ιστορία τελείωσε» (σ. 116). Όταν ο Χαμ σταματά την αφήγηση της ιστορίας του, το έργο φτάνει στο τέλος του. Η πραγματικότητα, το έργο και η ιστορία του Χαμ, είναι σε τελική ανάλυση ένα και το αυτό. Υπάρχει πλέον μόνο η ιστορία του Χαμ, η οποία εγγυάται από μόνη της την ύπαρξη του κόσμου και τη δική του.

Αυτό το στοιχείο μοιάζει να είναι εξόχως καταστατικό για το θέατρο του Μπρέκετ. Τα μετέπειτα έργα του εστιάζουν και περιορίζονται στην παρουσίασή του σε όλο και πιο έντονα συρρικνωμένη μορφή. Στην *Τελευταία μηχανοποτανία του Κραπ* (1958) ο γέρος ετοιμοθάνατος Κραπ («*Δενικό πρόσωπο. Μάβ μύτη. Αξί-ριστος. Με μεγάλη μωπία (αλλά χωρίς γυαλιά). Βαρήκος. Με στασιμένη φωνή*») ακούει μηχανοποτανίες στις οποίες έχει εκφωνήσει τα προηγούμενα χρόνια ιστορίες της ζωής του.² Στο *Παιγνίδι* [Play] (1962-1963) οι τρεις πρωταγωνιστές, W₁, W₂ και M, είναι χωμένοι σε τρεις γκρίδες τεροδόχους, απ' όπου εξέρχουν μόνο τα κεφάλια τους. «*Πρόσωπα τόσο μακρινής εποχής και όλης, ώστε σχεδόν να μοιάζουν με τμήματα των τεροδόχων. Όχι όμως μάσκες*» (σ. 147).

Όταν πέφτει πάνω τους το φως του προβολέα, διηγούνται διαρκώς την ίδια ιστορία, την τετριμμένη ιστορία της τριγωνικής σχέσης τους, χωρίς να την ολοκληρώνουν ποτέ. Στο *Όχι εγώ* (Not I) (1972) μόνο ένα στόμα φαίνεται στη σκη-

2. Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays*, Δουβίνο 1984, σ. 55.

νή, «*στο πίσω μέρος της σκηνής, με το κοινό δεξιά, περίπου 8 πόδια πάνω από το επίπεδο της σκηνής, φωτισμένο ήπια από κοντά και από κάτω, το υπόλοιπο πρόσωπο στη σκιά*» (σ. 216), το οποίο αφηγείται στο τρίτο πρόσωπο αποστάγματα από την ιστορία της ζωής μιας γυναίκας. Στο *Εκείνο τον καιρό* (That Time) (1974-1975) βλέπουμε στη σκηνή το «πρόσωπο του ακροατή», «περίπου δέκα πόδια πάνω από το επίπεδο της σκηνής, στη μέση, αλλά όχι στο κέντρο. Ίεραμένο λευκό πρόσωπο, μακριά λευκά μαλλιά που ασπράφτουν σαν να φαίνονται από πάνω απλωμένα. Οι φωνές Α Β Γ είναι δικές του και έρχονται από τις δύο πλευρές και από πάνω» (σ. 228). Οι τρεις φωνές επαναλαμβάνουν ασταμάτητα σε δεύτερο πρόσωπο αποστάγματα από τρεις διαφορετικές περιόδους της ζωής.

Η πλήρης επικέντρωση του υποκειμένου στον εαυτό του, στην ιστορία της ζωής του, επιφέρει από έργο σε έργο την προοδευτική του αποκέντρωση. Η ενότητα του διαλύεται με την ακύρωση των ορίων του σώματος – το σώμα κατακερματίζεται και πλέον αποτελείται μόνο από μεμονωμένα μέρη, όπως το κεφάλι ή ακόμη και μόνο το στόμα –, με τον διαχωρισμό φωνής και σώματος (ή του μέρους του σώματος που ατέμνεται), με το ανέμφικτο της χρήσης του πρώτου προσώπου και της εκφοράς του «εγώ».

Παραδόξως, όπως μπορεί να φαίνεται, η ύπαρξη του υποκειμένου που έχει αποσπεί εντελώς στον εαυτό του, του σοβλητιστικού υποκειμένου που αδύναμι να βάλει την ιστορία του στη θέση του κόσμου, εξαρτάται από κάποιο άλλο υποκείμενο, καθώς η ιστορία πρέπει να ακουστεί από κάποιον άλλον και το υποκείμενο να γίνει αντιληπτό από κάποιον άλλον. Στο *Τέλος του παιγνιδιού* ο Χαμ εξυγορδίζει τον πατέρα του με την ψευτική υπόθεση μιας πράξης, για να ακούσει την ιστορία του (σσ. 70-72), ενώ υποκρίνεται το θερμό ενδιαφέρον του Κλοβ για να μπορέσει να του τη διηγηθεί ξανά (σ. 84). Στο *Παιγνίδι* ο Μ. βεβαιώνεται για τον εαυτό του καθώς ο προβολέας τον φωτίζει:

Και τώρα, που είσαι... μόνο μόνι. Που σιγάς κοιτάει. Στο πρόσωπό μου. Που ανοίγει και κλείνει. [...] Ψάχνοντας κάτι. Στο πρόσωπό μου. Κάποια αλήθεια. Στα μάτια μου. Όταν καν. [...] Μόνο μόνι. Χωρίς νου. Που ανοίγει και κλείνει πάνω μου. Είμαι τόσοσ. [...] είμαι τόσοσ ώστε να φαίνομαι; (σ. 157).

Στο *Όχι εγώ* εισάγεται το πρόσωπο του «ακροατή»:

[...] στο μπροστινό μέρος της σκηνής, με το κοινό αποστράγγι, μια ψηλή όρθια φρονιούρα, απροσδιόριστο φύλο, τολυγμένη από την κορφή ως τα νύχια με μια φαριδιά μάρτη τξ-λάματα, με κοκκοιλία, φωτισμένη πλήρως και απαλά, κάθεται σε ένα άσπρα βάζο ύψους τεσσάρων περίπου ποδιών, δείχνει από τη στάση της και μόνο να κοιτά διαρκώς και κατά μήκος της σκηνής προς το ΣΤΟΜΑ, απολύτως οιατηλή, εκτός από τέσσερις σύντομες στιγμές, όπου αναφέρεται (σ. 216).

Όταν δεν υπάρχει κανείς άλλος, το ίδιο το πρόσωπο θα πρέπει να διασπει σε φωνή που διηγείται την ιστορία του και, αντιστοίχως, σε «πρόσωπο ακροατή», όπως συμβαίνει στο *Εκείνο τον καιρό*. Έτσι η αποκέντρωση του υποκειμένου αποτελεί συνέπεια των προσπαθειών του να γίνεται αντιληπτό ακόμη και όταν απουσιάζουν οι άλλοι. Διότι «esse est percipi» (είναι σημαίνει να γίνεται κάτι αντιληπτό), όπως υποστηρίζει ο εμπειριστής φιλόσοφος Τζωρτζ Μπέρκλεϊ (1685-1753), στον οποίο ο Μπέκετ αρεσκόταν να παραπέμψει.

Το βλέμμα του άλλου αποτελεί επομένως, όπως και για τον Πιραντέλλο – και όπως και για τον Ρακίνα τον 17ο αιώνα – καταστατική κατηγορία. Ενώ όμως στον Πιραντέλλο το βλέμμα του άλλου μετατρέπεται το υποκείμενο σε πράγμα, διότι προσπαθεί να περιορίσει και να καθηλώσει την ποικιλία των δυνατοτήτων ύπαρξης (τους ρόλους) σε έναν και μοναδικό, στον Μπέκετ – όπως και στον Ρακίνα – λειτουργεί ως όρος της δυνατότητας της ύπαρξης του υποκειμένου. Με αυτόν τον τρόπο η θεατρική μεταφορά αποκτά ριζικά διαφορετική σημασία.

Στο *Τέλος του παιχνιδιού* υποδεικνύεται διαρκώς ότι πρόκειται για ένα παιχνίδι, για θέατρο. Ο Χαμ ξεκινά τον πρώτο, τον προτελευταίο και τον τελευταίο του μονόλογο με τις λέξεις: «Εγώ. (Παύση) Να παίξω» (σ. 10, 96, 114). Στην ερώτηση του Κλοβ: «Και τι με κρατά εδώ» (σ. 82) απαντά: «Ο διάλογος» (σ. 84). Ο Χαμ παίζει έχοντας συνείδηση των βασικών θεατρικών συμβάσεων και κανόνων παιχνιδιού: «Αφού έτσι παίζουμε [...] ασ παίζουμε έτσι» (σ. 118). Τους δίδασκε στον Κλοβ: «Μια αποστροφή! Ηλίθιε! Πρώτη φορά ακούς αποστροφή; (Παύση) Προθερμαίνομαι για τον τελευταίο μου μονόλογο» (σ. 108). Αρχίζει και τελειώνει το έργο σε συμφωνία με αυτούς τους κανόνες. Στην αρχή σηκώνει την αυλαία («Βγάζει το μαντήλι από το πρόσωπό του», σ. 10) και στο τέλος την ξαναρίχνει («Καλύπτει το πρόσωπό του με το μαντήλι», σ. 118).

Ο Χαμ είναι ένας ηθοποιός που ταυτίζεται με τους ρόλους του – ως προς τουτό είναι συγγράσιμος με τον «Ερρίκο Δ΄» του Πιραντέλλο. Σκηνοθετεί, υπαγορεύει στους άλλους τους ρόλους τους και δραματοποιεί την αφήγηση της ιστορίας της ζωής του. Όπως και ως αφηγητής, έτσι και ως ηθοποιός και σκηνοθέτης αξιώνει να είναι ο δημιουργός της πλοκής και το επίκεντρό της. Όπως όμως πλανάται όταν νομίζει πως διηγείται την ιστορία του την τελευταία φορά χωρίς ακροατές – στο μεταξύ ο Κλοβ έχει μπει στο δωμάτιο και κάθεται αμίλητος κοντά στην πόρτα –, έτσι πλανάται κι όταν νομίζει ότι μπορεί να θέσει τέλος στο παιχνίδι καλύπτοντας το πρόσωπό του με το μαντήλι. Τόσο για τον Κλοβ όσο και για τους θεατές παραμένει παρών. Όσο ο θεατής αντιλαμβάνεται την παρουσία του, δεν μπορεί να δώσει τέλος. Κατά τούτο το βλέμμα του άλλου είναι αμείωτο. Δεν εξασφαλίζει μόνο την ύπαρξη του υποκειμένου – ακόμη και του

σολιστικού υποκειμένου που έχει αποσυρθεί εντελώς στον εαυτό του – αλλά και εμπодίζει το τέλος του. Επομένως, για τις θεατρικές μορφές του Μπέκετ δεν μπορεί να υπάρξει το βίωμα που έχει η μυθιστορηματική του μορφή, ο Μέρφου, λίγο πριν τον θάνατό της, αμέσως μετά το τέλος μιας παρτίδας σκακιού:

[...] και ο Μέρφου άρχισε να μη βλέπει, ήταν αυτή η απουσία χρωμάτων που τόσο σπάνια την απολαμβάνει κανείς μετά τη γέννησή του και η οποία δεν είναι τόσο [...] μια απουσία [...] του percipere [αντιλαμβάνεσθαι] όσο του percipi. Ο άλλος του αισθήσεις ήταν κι αυτές γαλήνιες, ήταν μια αδιανόητη ευχαρίστηση. Δεν ήταν η άκαμπτη ακινησία της άρσης τους, αλλά η θετική γαλήνη που επέρχεται όταν τα «κάτω» υποχρουνόμην μπροστά στο «τίποτε», ή έρχονται απλώς να προστεθούν σ' αυτό.³

Το *Τέλος του παιχνιδιού* μεθερμηνεύει τον παλιό τόπο του *theatrum mundi* με τον ακόλουθο τρόπο. Όπως ο ηθοποιός δεν μπορεί επί σκηνής να ξεφύγει από το βλέμμα του θεατή, έτσι και το υποκείμενο – ακόμη και το σολιστικά φερόμενο υποκείμενο – δεν μπορεί να αποφύγει το βλέμμα του άλλου. Αυτός ο άλλος δεν χρειάζεται σε καμιά περίπτωση να είναι ένα on «προικισμένο με λόγους», όπως το φαντάζεται ο Χαμ: «Φαντάσου να επέστρεφε στη γη ένα νοήμον on. Δεν θα του έμπαιναν ιδέες στο μυαλό αν μας παρατηρούσε για αρκετή ώρα; *Φωνή νοήμονος όντος*: Α, ωραία, τώρα βλέπω τι γίνεται, ναι, τώρα καταλαβαίνω τι κάνουν» (σ. 48). Το μόνο που χρειάζεται είναι να είναι εκεί και να αντιλαμβάνεται.

Δεν είναι τυχαίο ότι ο Μπέκετ, σκηνοθετώντας ο ίδιος το *Τέλος του παιχνιδιού*, στο θέατρο Schiller του Βερολίνου (1967), διέγραψε όλες τις ατάκες που αναφέρονταν στο κοινό, εξηγώντας την ενέργειά του βάσει της αρχής του νατουραλιστικού θεάτρου: «το έργο πρέπει να παίζεται σαν να υπήρχε ένας τέταρτος τοίχος στη θέση της ράμπας». ⁴ Με αυτόν τον τρόπο ορίζεται με σαφήνεια η θέση του θεατή. Το μόνο που προσδοκείται από αυτόν είναι να αντιλαμβάνεται (percipere) και, μέσω της παρουσίας του και μόνον, να παρέχει στους ηθοποιούς τη βεβαιότητα ότι κάποιοι τους αντιλαμβάνεται (percipi): «Είμαι τόσοσ που να φαίνομαι!»

Μόνο με αυτή την έννοια το θέατρο του Μπέκετ είναι «αναφερόμενο στο κοινό», σε ριζική αντίθεση με το μπρεχτικό θέατρο. Παίζεται πάντοτε μετά την καταστροφή: μετά τη φυλογενετική-ιστορική καταστροφή του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, του Ολοκαυτώματος, της βόμβας στη Χιρσίμα, και μετά την οντογενετική-βιογραφική της γέννησης. Στη σκηνή παρουσιάζονται και

3. Samuel Beckett, *Murphy*, Πάνμπεκ/Αμβούργο 1959, σ. 141.

4. *Materialien zu Becketts «Endspiel»*, επιμ. Michael Härdter, Φρανκφούρτη 1968, σ. 38.

επιτελούνται ο ακρωτηριασμός, η συρρίκνωση και ο διαμελισμός του σώματος του κειμένου του δυτικού πολιτισμού, του σώματος του κειμένου του δράματος, των διαφόρων δραματικών ηρώων του νεότερου θεάτρου, και επίσης των *dramatis personae*, που από έργο σε έργο αποσύρονται και επικεντρώνονται όλο και περισσότερο στον εαυτό τους. Το μόνο που έχει να κάνει ο θεατής είναι να αντιλαμβάνεται αυτές τις διεργασίες. Το αν αυτό το τέλος εποχής που διασυνίζεται στο θέατρο θα βιώθει ως μετάβαση σε μια νέα εποχή, το αν τα σώματα ένα ερώτημα που βρίσκεται επέκεινα του θεάτρου του Μπέκερ. Ο χρονικός του τρόπος είναι το τέλος εποχής, το *modus vivendi* του είναι η προέλαση του ακρωτηριασμού, της συρρίκνωσης, του κατακερματισμού, χωρίς να είναι δυνατό το τέλος, που είναι η προϋπόθεση της αναγέννησης. Έτσι, ο τρόπος που θα γίνει αντιληπτό και θα προσληφθεί δεν είναι προδιαγεγραμμένος και προκαθορισμένος αντίθετα, επαφίεται στον κάθε θεατή ξεχωριστά.

Αναγέννηση της ανθρωπότητας φύσης: το σώμα που λυγρώνει και λυγρώνεται

Το *Τέλος του παιχνιδιού* του Μπέκερ μπορεί από κάποιες απόψεις να διαβαστεί ως δράμα του τέλους εποχής, καθώς διαδραματίζεται μετά από μια καταστροφή που έχει αφανίσει τον κόσμο και τους ανθρώπους, καθώς ανακαλεί αποστασιατικά και παρωδιακά τα «μεγάλα» κείμενα του δυτικού πολιτισμού, καθώς οι δραματικές του μορφές θέτουν τέλος σε παραδόσεις αιώνων, τόσο του νεότερου δράματος όσο και της νεωτερικής υποκειμενικότητας, παραπέμποντας στα θραύσματα και τα υπολείμματα της. Από την άλλη, παρουσιάζει ως παρελθόν την ουτοπία ενός νέου, υπερατομικού ανθρώπου, όπως τη σχεδίασε το θέατρο από τις αρχές του αιώνα μας με τις πλέον διαφορετικές εκδοχές. Ούτε το κατακερματισμένο σώμα των κειμένων του δυτικού πολιτισμού, ούτε ο διαμελισμένος ατομικός ήρωας του δράματος μπορεί να «αναγεννηθεί».

Τα ανθηρά όνειρα ενός νέου υπερατομικού ανθρώπου, που γέννησε η βαθιά κρίση του αστικού πολιτισμού, είχαν φτάσει οριστικά στο τέλος τους. Αφού πρώτα ο φασισμός και ο σταλινισμός απέδειξαν την ατομικότητα της ανθρωπότητας ζωής μέσω μιας καθολικής κολλεκτιβοποίησης, ιδεολογικοποίησης και μαζοποίησης, ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος διέλυσε στο Λουδβιγκ και στη Χιρούφια τον ατομικό ανθρωπινό θάνατο. Το άτομο είχε πάψει να υπάρχει.

Οι δραματοουργοί της μεταπολεμικής περιόδου και της δεκαετίας του 1950 είχαν ως αφετηρία αυτή την εμπειρία. Με διαρκώς νέες παραλλαγές και αποτι-

μήσεις – όπως ο Ζενέ και ο Ιονέσκο στη Γαλλία, ο Γ. Ουντλάικς και ο Α. Μιλνερ στις ΗΠΑ, ο Φρις και ο Ντρεπενματ στην Ελβετία – παρουσιάζαν ένα έργο που είχε ως θέμα το ότι το άτομο είναι κάτι το αδύνατο. Οι μεν έβλεπαν αυτό το γεγονός ως θεμελιωμένο σε ιστορικούς-κοινωνικούς όρους, οι δε περιρρίκνονταν στη διαπίστωση του, ενώ οι τρίτοι το κατήγγειλαν εντόνως και εξέφραζαν τη νοσταλγία τους για την επιστροφή του ατόμου. Ενώ οι μεν είχαν αναφορά στους θεατρικούς συγγραφείς του μη ατομικού ανθρώπου, όπως στον Πιραντέλλο, στον Ο'Νηλ, στον Μπρεχτ, οι δε αναφέρονταν στους μεγάλους δραματούργους της αστικής εποχής που εξέπνευσε, στον Ίψεν, στον Στριντμπεργκ και στον Ίσχυωφ.

Ως δεινό της εποχής διαπίστωναν, συμφωνώντας ως προς τουτό μεταξί τους, μια κατάσταση του κόσμου όπου το υποκείμενο δεν μπορεί να υπάρξει, για οποιουδήποτε λόγου και αν συνέβαινε αυτό. Η «θεραπεία» του δυτικού πολιτισμού έμοιαζε απίθανη ή τουλάχιστον αμφίβολη. Ο Μπέκερ ριζοσπάστικοποίησε αυτές τις ζωφερές περιγραφές της κατάστασης, θέτοντάς τις *sub speciem apocalypsis* [υπό το πρίσμα της αποκάλυψης]. Η διάλυση και ο κατακερματισμός του ατόμου δεν θα πρέπει να συλλαμβάνονται μόνο ως το τέλος του δυτικού πολιτισμού, αλλά και ως ακινητοποίησή του, ως διαίωπιση αυτής της κατάστασης τέλους. Ο κενός χρόνος έχει σφετεριστεί τη θέση του μέλλοντος. Η «λύτρωση» – που, για τον Μπέκερ, θα σημειαι μάλλον την απουσία του *percipere* παρά του *percipere* – δεν μπορεί να επέλθει.

Σ' αυτήν, ωστόσο, τη λύτρωση στόχευε ο νεαρός πολωνός σκηνοθέτης Ικροτόβσκι. Ήδη στα τέλη της δεκαετίας του 1950 άρχισε να διαμορφώνεται ένα νέο θέατρο, το οποίο θα έπρεπε να είναι σε θέση να λειτουργήσει ως θεατρικό μέσο εναντίον των δεινών της εποχής:

Το θέατρο – μέσω της υποκριτικής τεχνικής και τέχνης, στο πλαίσιο της οποίας ο ζωντανός οργανισμός επιδιώκει ανώτερους στόχους – προσφέρει μια δυνατότητα για κάτι το οποίο θα μπορούσε να ονομάσει κανείς ολοκληρώπιση, την αφαιρεση των προσωπειών, την αποκάλυψη της πραγματικής ουσίας, μια ολόπιτα σωματικών και πνευματικών αντιδόσεων.⁵

Με αυτόν τον τρόπο ο Ικροτόβσκι εντάσσεται συνειδητά σε μια πολωνική παράδοση, η οποία έχει τις ρίζες της στον ρομαντισμό. Οι σημαντικοί ρομαντικοί ποιητές Άνταμ Μικσιβιτς και Πολιους Σλόβσκι είχαν αναπτύξει μεσαιωνικές ιδέες σχετικά με το πεπρωμένο και την αποστολή του πολωνικού έθνους.

5. Jerzy Grotowski, *Für ein armes Theater*, Ζυρίχη 1986, σ. 205.

Στο έργο του *Νεκρική γιορτή* (*Dziady III*, 1832), το οποίο ανέβασε ο Γκροτόβσκι το 1961 με τον θίασό του «Θέατρο των δεκατριών σειρών», ο Μίκιεβιτς αναπτύσσει τη μεσοιασικής έμπνευσης ιδέα της ανάστασης του πολωνικού έθνους, κατ' αναλογία με την ιστορία των παθών του Χριστού. Όπως αναστήθηκε ο Χριστός, έτσι θα αναστηθεί και η Πολωνία. Τα πάθη της πολωνικής νεολαίας στα χρόνια που ακολούθησαν την εξέγερση του Νοέμβρη (1830) αντλούν το νόημά τους από αυτό το θεμέλιο. Ο Σλόβσκι εκφράζει έναν μάλλον εκκοσμιζόμενο μεσοιασισμό. Στο έργο του *Κόρντιαν* (1833), το οποίο ο Γκροτόβσκι παρουσίασε αμέσως μετά τη *Νεκρική γιορτή* του Μίκιεβιτς, η Πολωνία χαρακτηρίζεται ως «απόμερος αμπελώνας των λαών». Στο τελευταίο του θεατρικό έργο, *Σάμουελ Ζμπορόβσκι* [*Samuel Zborowski*] (1844, δημοσιευμένο το 1901), το οποίο ο Γκροτόβσκι χρησιμοποίησε ως βάση για τη θεατρική παραγωγή του *Apocalypsis cum figuris* (1968), ο Σλόβσκι διατυπώνει την ιδέα μιας «επανάστασης με βάση το πνεύμα». Ο Γκροτόβσκι δεν εντάσσεται σ' αυτή την παράδοση μέσω ταύτισης, αλλά μέσω ρητής εναντίωσης.

Δύο ιδέες υπήρξαν θεμελιώδεις για την αντιληψή του για το θέατρο ως «τόπο της λύτρωσης» ή, κάπως πιο πεζά, ως θεραπευτικό θεσμό: η ιδέα του φτωχού θεάτρου και η ιδέα της παράστασης ως μιας πράξης διάβασης ορίων. Ο Γκροτόβσκι ανέπτυξε το «φτωχό θέατρο» αφαιρώντας πειραματικά οτιδήποτε φαινόταν υπερβολικό. Σ' αυτό το πλαίσιο ανακάλυψε ότι το θέατρο μπορεί να υπάρξει «χωρίς μακιγιάζ, χωρίς ιδιαίτερα κοστούμια και σκηνογραφία, χωρίς διαφορισμένη περιοχή για την παράσταση (σκηνή), χωρίς φωτισμούς και ηχητικά εφέ κ.ο.κ. Δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τη σχέση ηθοποιού-θεατή, η οποία αποτελεί μια αντιληπτική, άμεση, ζωντανή κοινότητα» (σ. 15). Έτσι διαπίστωσε ότι οι ηθοποιοί και οι θεατές ήταν τα απαραίτητα συστατικά μέρη του θεάτρου: «Γ' αυτό μπορούμε να ορίσουμε το θέατρο ως αυτό που συντελείται μεταξύ θεατή και ηθοποιού» (σ. 25). Σε αντίστοιχία με αυτή την άποψη, ο Γκροτόβσκι σπέρνισε το θεατρικό του εργαστήριο από ένα θέατρο που διέθετε πλούσια μέσα και χρησιμοποιούσε τις εικαστικές τέχνες, τον φωτισμό και τη μουσική για τους σκοπούς του, σε ένα φτωχό, ασκητικό θέατρο, «στο οποίο οι ηθοποιοί και το κοινό είναι το μόνο που έχει μείνει. Όλα τα υπόλοιπα οπτικά στοιχεία – για παράδειγμα τα γλυπτά αντικείμενα κ.ο.κ. – κατασκευάζονται με το σώμα του ηθοποιού, ενώ τα ακουστικά και μουσικά εφέ με τη φωνή του» (σ. 25).

Η «λυτρωτική» επίδραση που οφείλει να έχει το θέατρο εδράζεται αποκλειστικά και μόνο στη σχέση μεταξύ των ηθοποιών και των θεατών. Γ' αυτόν τον λόγο η απόσταση μεταξύ ηθοποιού και κοινού θα πρέπει να καταργηθεί, μέσω της εξαφάνισης της σκηνής, της κατάργησης των ορίων» (σ. 32). Η συνέχεια

δεν είναι ότι ο θεατής καλείται να πάρει ο ίδιος μέρος, όπως συνέβη στη συνέχεια στην αμερικανική πρωτοπορία. Από την άλλη, ούτε ο ηθοποιός πρέπει να παίζει «για το κοινό», «πρέπει να παίζει αντιμέτωπος με τους θεατές, με τους θεατές παρόντες. Ακόμη καλύτερα, πρέπει να εκτελεί την αυθεντική του πράξη στη θέση του θεατή» (σ. 179). Ο ηθοποιός δρα ως αντιπρόσωπος του θεατή, όπως ο Χριστός ως αντιπρόσωπος της αμαρτωλής ανθρωπότητας. Και όπως ο Χριστός καλεί τον άνθρωπο να τον ακολουθήσει, έτσι καλεί και ο ηθοποιός τον θεατή: «Είναι μια υπέρβαση, όχι μόνο για τον ηθοποιό, αλλά και για το κοινό. Ο θεατής κατανοεί, συνειδητά ή ασυνείδητα, ότι μια τέτοια πράξη αξιώνει από αυτόν να κάνει το ίδιο» (σ. 28). Επομένως, για τον Γκροτόβσκι η συμμετοχή του θεατή σημαίνει την ικανότητα και τη δυνατότητά του να «ακολουθήσει».

Προκειμένου να πραγματοποιηθεί αυτό, θα πρέπει να εκπληρώνονται δύο όροι: 1) η διάταξη του χώρου πρέπει να επιτρέπει την άμεση αντιπαράσταση και 2) το παιχνίδι των θεατών θα πρέπει να εκτελείται ως «ολική πράξη».

Ο Γκροτόβσκι αναζητεί μια νέα χωρική διάταξη για κάθε παράσταση. Στην πρόσηση του *Κόρντιαν*, για παράδειγμα, μετέφερε τη δράση σε μια ψυχιατρική κλινική, δηλαδή κάποια χρόνια προτού ο Πέτερ Βάις γράψει το έργο *Η κατάδιωξη και δολοφονία του Ζαν Παλ Μαρά από την ομάδα ηθοποιών του Νοσοκομείου του Σαρεντόν υπό την διεύθυνση του καρλιου ντε Σαντ* [*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Chariton unter Anleitung des Herrn de Sade*] (1964). Χώρος της δράσης ήταν ολόκληρο το θέατρο. Οι θεατές κάθονταν σε κουκέτες, οι οποίες ήταν τοποθετημένες σε τρία διαφορετικά σημεία στην αίθουσα, και τους φέρονταν σαν να ήταν ασθενείς της κλινικής. Ταυτόχρονα, τα κρεβάτια των ασθενών χρησιμοποιούνταν ως βιάθρα, πάνω στα οποία παίζονταν οι σημαντικότερες σκηνές της υπόθεσης.

Η σκηνοθεσία του έργου *Ακρόπολις* [*Akropolis*] (1962) του Βουσιάνσκι ήταν, όπως αναφέρει ο δραματουργός Λούντβιχ Φλάτσεν,

[...] στημένη ως παράφραση ενός στρατοπέδου αφανισμού. [...] Αποτελεί κανόνα στο θεατρικό εργαστήριο η υπόθεση να εκτυλίσσεται [...] ανάμεσα στους θεατές. Ωστόσο, αυτοί δεν πρέπει να συμμετέχουν στην πλοκή. Για την *Ακρόπολη* αποφασίσαμε ότι δεν έπρεπε να υπάρχει καμία άμεση επαφή ανάμεσα στους ηθοποιούς και στους θεατές: οι ηθοποιοί παριστάνουν εκείνους που είναι μισημένοι στην έσχατη, στην ακρότατη εμπειρία, είναι οι νεκροί: οι θεατές παριστάνουν εκείνους που βρίσκονται εκτός του κύκλου των μισημένων, παραμένουν εντός της ροής της καθημερινότητας, είναι οι ζωντανοί. Ο διαχωρισμός αυτός, σε συνδυασμό με την εγγύτητα των θεατών, συνεισφέρει στην εντύπωση ότι οι νεκροί γεννήθηκαν από ένα όνειρο των ζωντανών. Οι κρατούμενοι ανήκουν σε έναν εφιάλη και μοιάζουν να εφορμούν από παντού στους κοιμισμένους θεατές (σ. 47).

Στην παράσταση του *Ακλόνητου πρίγκιπα* (1965) έγινε ένας αυστηρός διαχωρισμός μεταξύ θεατών και ηθοποιών. Το θέατρο είχε διαρρυθμιστεί αρένας ή και όπερας (όπως στην «Ανατομία του Δρ. Τουλπ» του Ρέιμπραντ), ώστε να μπορεί κανείς να παρακολουθεί ό,τι παρουσιάζονται ως «ενός είδους αιματηρό αγώνισμα σε μια ρωμαϊκή αρένα ή ως χειρουργική παράσταση» (σ. 77). Με αυτόν τον τρόπο οι θεατές αναγκάζονταν να μπουν σε ρόλο ηδονοβλεψιών.

Η άμεση αντιπαράσταση, με τον θεατή «σε απόσταση επαφής από τον ηθοποιό, να μπορεί να νιώθει την ανάσα του, να μυρίζει τον ιδρώτα του...» (σ. 32) δεν επιτρέπει μεγάλους αριθμούς θεατών. Ενώ στον *Κάρντιαν νηήρχαν* κάθε φορά θέσεις για 65 θεατές, στον *Ακλόνητο πρίγκιπα* ο αριθμός τους μειώθηκε στις 30-40. Στο *Aproachpris cimi figuris* επιτρέπονταν μόλις 25 θεατές σε κάθε παράσταση. Ως προς αυτό το θέατρο του Ικροτόβκι μπορεί να θεωρηθεί ως θέατρο για μια ελίτ, πάντως «όχι για μια ελίτ που προσδιορίζεται από το κοινωνικό υπόβαθρο ή τη χρηματική κατάσταση του θεατή, ούτε καν από τη μόρφωσή του. Ο εργατής που δεν προχώρησε ποτέ πέρα από το Δημοτικό μπορεί κάλλιστα να καταλάβει αυτή τη δημιουργική διαδικασία αναζήτησης του εαυτού, ενώ ο καθηγητής πανεπιστημίου μπορεί να έχει απονεκρωθεί, να είναι παραμορφωμένος για πάντα, σε μια φρικτή νεκρική ακαμψία» (σ. 31).

Συνεπώς, και ο θεατής πρέπει να εκπληρώνει ορισμένους όρους προκειμένου το θέατρο να αναλάβει τη θεραπευτική λειτουργία του. Πρέπει να διαισθάνεται μια «γνήσια πνευματική ανάγκη [...] αναγέννησης ως ο εαυτός του». Διότι ένας θεατής ο οποίος «αγωνίζεται για να κρατήσει πίσω θυσία άθικτη τη μάσκα του ψεύδους του» (σ. 35) δεν θα είναι σε θέση να δεχτεί την προσροπή του ηθοποιού και να ακολουθήσει το παράδειγμα του.

Όμως, ο πιο σημαντικός όρος εκπληρώνεται από τον ηθοποιό και την «ολική πράξη» του. Ο Ικροτόβκι αναπτύσσει μια εντελώς νέα σύλληψη περί «ιερού ηθοποιού», η οποία περιέχει συνάμα ένα ουτοπικό σχέδιο για τον «νέο άνθρωπο». Ο ιερός ηθοποιός αποτελεί πρότυπο για την ενσάρκωση του νέου ανθρώπου. Είναι αναγεννημένος «όχι μόνο ως ηθοποιός, αλλά και ως άνθρωπος» (σ. 20).

Όπως και οι δραματοουργοί της δεκαετίας του 1950, ο Ικροτόβκι βασίζεται στο γεγονός ότι το άτομο είναι κάτι το αδύνατο στον σημερινό κόσμο. Το γεγονός αυτό εκδηλώνεται, αφενός με μια σειρά ρόλων και προσώπων που ανακατατάσσονται υιοθετεί κανείς στην καθημερινή ζωή του, και αφετέρου με τον διαχωρισμό μεταξύ διάνοιας και ενστικτού, σκέψης και αίσθησης. Αποστολή του ηθοποιού είναι να καταστεί ικανός να βγάλει τις μάσκες του, να διεισδύσει έως την «πραγματική υπόσταση» του, συνδέοντας με αυτόν τον τρόπο τις σωματικές και πνευματικές του αντιδράσεις.

Ο Ικροτόβκι αναγορεύει την «ανάληψη του εγώ» σε εξέχον «δικαίωμα του επαγγελματία μας», σε «πρωταρχικό καθήκον μας» (σ. 197). Έτσι, όμως, τίθεται ένα σοβαρό πρόβλημα για τον ηθοποιό:

Είτε (1) θα παίξει για το κοινό – και τούτο είναι εντελώς φυσιολογικό, αν σκεφτεί κανείς τη λειτουργία του βράνου –, κάτι που θα τον οδηγήσει σε ένα είδος έρωστογροπίας· αυτό σημαίνει ότι στην πραγματικότητα θα παίξει για τον εαυτό του, για την ικανοποίησή να τον δέχονται, να τον αγαπούν και να τον επιβεβαιώνουν, κάτι που θα έχει ως αποτέλεσμα τον νάρκωσισμό. Είτε (2) θα εργάζεται άμεσα για τον εαυτό του. Αυτό σημαίνει ότι θα παρατηρεί τα αισθήματά του, θα αναζητά τον πλούτο των ηνυχών του καταστάσεων, και αυτός είναι ο πιο σύντομος δρόμος προς την υποκρισία και την υστερία (σ. 198).

«Η ανάληψη του εγώ» δεν έχει καμία σχέση με την ενσασχόληση με τα προσωπικά μας προβλήματα και συναισθήματα. Ο Ικροτόβκι ονομάζει τον ηθοποιό αυτού του είδους ηθοποιό «πύρην», διότι στο πλαίσιο της ιδιωματικότητας του εκθέτει επιδεικτικά και εκτορνεύει τον εαυτό του.

Σ' αυτόν τον ηθοποιό αντιπαράθετεί τον «ιερό» ηθοποιό, ο οποίος «ζευγνώνεται, ανοίγει και παραδίδει τον εαυτό του με μια ύστατη, εορταστική χειρονομία, και δεν τον σταματά κανένα εμπόδιο που θέτουν τα ήθη και τα έθιμα» (σ. 101). «Είναι μια σοβαρή και εορταστική πράξη αποκάλυψης. Ο ηθοποιός πρέπει να είναι έτοιμος να επιδείξει πλήρη ειλικρίνεια. Είναι σαν ένα βήμα προς την κορύφωση του οργανισμού του ηθοποιού, εκεί όπου η συνείδηση και το ένστικτο γίνονται ένα» (σ. 177). Ο Ικροτόβκι ονομάζει αυτή την πράξη που συντελείται μέσω του θεάτρου «ολική», όταν ο ηθοποιός «διαμορφώνεται ως ζωντανός οργανισμός, ως παρορμήσεις, ως τρόπος αναπνοής, ως ρυθμός των σκέψεων και ως κυκλοφορία του αίματος, όταν οργανώνεται και αποκτά συνείδηση, όταν δεν χάνεται στο χάος και την αναρχία των τύπων» (σ. 101).

Η ολική πράξη της έυρεσης και της αποκάλυψης του εαυτού δεν μπορεί να συντελεστεί από τον ηθοποιό ούτε σε απομόνωση αλλά ούτε και ως αυτοϊκανοποίηση. Για την αυθεντικότητά της χρειάζεται σε κάθε περίπτωση ο «άλλος».

Η ιδέα του άλλου είναι θεμελιώδης για την αντίληψη του Ικροτόβκι περί «ιερού» ηθοποιού. Ο ηθοποιός πρέπει να προβεί στην «πλήρη αποκάλυψη» του είναι του ενώπιον κάποιου άλλου και για κάποιον άλλον, ώστε να μπορέσει να μετατραπεί «σε δώρο του εγώ, το οποίο πηδισιάζει τη διάβαση των ορίων, την αγάπη» (σ. 105). Ο μόνος τρόπος για να αποκτηθεί ο ηθοποιός επαφή με τον εαυτό του μέσω της πράξης της αυτοαποκάλυψης είναι να την εκτελέσει παρουσία κάποιου άλλου, ενός άλλου ηθοποιού, του σκηνοθέτη, του θεατή, εν γένει ενός άλλου ανθρώπου.

Επομένως, η σύλληψη του Γκροτόβσκι δεν αποτελεί επιστροφή στο αστικό άτομο, το οποίο, σαφώς οριοθετημένο από τα υπόλοιπα, μπορεί να υπάρξει από μόνο του. Για τον Γκροτόβσκι κάτι τέτοιο δεν είναι παρά ναρκισσισμός. Κατά τη γνώμη του, η εύρεση του εαυτού είναι εφικτή μόνο μέσω του συσχετισμού με τον άλλον, και ως εκ τούτου μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο ως υπέρβαση του εγώ, ως έξοδος από τον εαυτό.

Σ' αυτό το πλαίσιο ο Γκροτόβσκι προτείνει μια εντελώς νέα έννοια του ρόλου. Σύμφωνα με τη δική του ιδέα ο ηθοποιός δεν υπάρχει προκειμένου να ενσφαιρώνει ή να αναπαριστά τη φιγούρα ενός ρόλου.

Το ζήτημα δεν είναι ούτε να προσφέρει κάποιος ένα πορτρέτο του προσώπου του υπό συγκεκριμένες συνθήκες, ούτε να «βιώσει» έναν ρόλο. Δεν εννοείται, όμως, ούτε το αποκομμένο είδος θεάτρου, όπως συνηθίζεται στο επικό θέατρο και στηρίζεται στον ψυχρό υπολογισμό. Εν προκειμένω, το σημαντικό είναι να χρησιμοποιήσουμε τον ρόλο ως βατήρα, ως όργανο το οποίο μας βοηθά να μελετήσουμε αυτό που κρύβεται πίσω από το καθημερινό μας προσωπείο – τον εαυτό που ήρνα της προσωπικότητάς μας -, προκειμένου να το θοιάσουμε, να το ξεγυμνώσουμε (σ. 28).

Έτσι, το κείμενο του συγγραφέα είναι «κάτι σαν νυστέρι, το οποίο μας επιτρέπει να αποκαλύψουμε τον εαυτό μας, να τον υπερβούμε [...], να πραγματοποιήσουμε την πράξη της συνάντησης με άλλους, με άλλα λόγια να ξεπεράσουμε τη μοναξιά μας. Ο ρόλος δεν αποτελεί πια στόχο και σκοπό της δραστηριότητας του ηθοποιού, αλλά μέσο για την επίτευξη ενός άλλου στόχου. Διότι ο ηθοποιός δεν μεταμορφώνεται μέσω της ολικής του πράξης στη μορφή ενός ρόλου, αλλά σε έναν νέο άνθρωπο» (σσ. 42-43).

Αυτός ο νέος άνθρωπος θα μπορούσε να περιγραφεί ως «ολοκληρωμένος στον βαθμό που, μέσω μιας αμοιβαίας ενσωμάτωσης, έχει άρει τους δυϊμούς ενστικτού και διάνοιας, σκέψης και αίσθησης, πνευματικών και φυσιολογικών αντιδράσεων. Μπορεί να περιγραφεί ως «ολόκληρος», στον βαθμό που δεν καταπιέζει καμιά συνιστώσα της ανθρώπινης φύσης του, αλλά τις βιώνει όλες κατά τον ίδιο τρόπο μέχρι τέλους. Μπορεί να περιγραφεί ως «απαλλαγμένος από το εγώ», στον βαθμό που ούτε εμμένει στη μοναδικότητα του εγώ του, όπως το «εγωτικό» νεότερο-αστικό άτομο, ούτε παραιτείται από αυτό κατά την παλινδρόμηση σε μια μυθική, «χωρίς εγώ» κατάσταση, αλλά διαβαίνει συνειδητά τα όρια του εγώ του.

Κατά τη μεταμόρφωση του ηθοποιού σε νέο άνθρωπο το σώμα αποκτά μια θεμελιώδη λειτουργία. Στην περίπτωση του Στανισλάβσκι, με τον οποίο ο Γκροτόβσκι συμφωνεί στην άποψη περί ψυχοσωματικής ενότητας του ανθρώπου, το σώμα του ηθοποιού χρησιμοποιεί για την έκφραση των πλέον διαφορετικών ψυχι-

κών καταστάσεων. Για τα ιστορικά κινήματα της πρωτοπορίας το σώμα του ηθοποιού αποτελούσε ένα υλικό στη βάση του οποίου μπορούσαν να διαμορφωθούν κάθε λογής σημεία, φτάνοντας μέχρι την αφαίρεση των ιερογλυφικών σημείων του Αρτώ. Η σωματική διαμόρφωση του ηθοποιού πραγματοποιείται κάθε φορά υπό αυτό το πρίσμα. Αντιθέτως, το θέατρο του Γκροτόβσκι αποβλέπει σε μια τεχνική «του συσχετισμού όλων των ψυχικών και σωματικών δυναμειών του ηθοποιού, οι οποίες προέρχονται από τα πλέον μύχια στρώματα του είναι και των ενστικτών του και αναδύονται στην επιφάνεια σαν «ακτίνες που ξεπροβάλλουν» (σ. 13). Γι' αυτό και κατά την εκπαίδευση του ηθοποιού δεν κατβάλλεται μέριμνα

[...] να διδαχτεί κάτι. Η δουλειά μας είναι να ελαχιστοποιήσουμε τις αντιστάσεις του οργανισμού του έναντι αυτής της ψυχικής διεργασίας. Το αποτέλεσμα είναι μια απελευθέρωση από το χρονικό άλμα μεταξύ εσωτερικής παρόρμησης και εξωτερικής αντίδρασης, έτσι ώστε η παρόρμηση να είναι ήδη μια εξωτερική αντίδραση. Η παρόρμηση και η δράση συμπίπτουν - το σώμα εξαφανίζεται, αναλύεται μέσα στις φλόγες, ενώ ο θεατής βλέπει απλώς μια αλληλουχία ορατών παρορμήσεων. Ως εκ τούτου ο δρόμος είναι μια *via negativa* [αρνητική οδός]: δεν πρόκειται για μια συλλογή δεξιοτήτων, αλλά για την καταστροφή των φραγμών (σ. 13).

Όλες οι ασκήσεις που ανέπτυξε ο Γκροτόβσκι υπηρετούν αυτόν τον στόχο, το γκρέμισμα των φραγμών. Συνεπώς, η εξάσκηση απαιτεί μια σχεδόν αφόρητη καταπόνηση, που οδηγεί διαρκώς τον ηθοποιό μέχρι το χείλος της εξάντλησης.

Δεν υπάρχουν συγκεκριμένα σημεία εξάντλησης που αναστέλλουν τον έλεγχο του πνεύματος, έναν έλεγχο ο οποίος αποτελεί φραγμό. Όταν βρίσκουμε το θάρρος να κάνουμε πράγματα που είναι αδιανόητα, ανακαλύπτουμε ότι το σώμα μας δεν συνιστά φραγμό. Κάνουμε το αδιανόητο και εξαφανίζεται μέσα μας ο διχασμός μεταξύ ιδέας και σωματικών ικανοτήτων (σ. 200).

Το σώμα του ηθοποιού δεν αποτελεί, για τον Γκροτόβσκι, όργανο· δεν είναι ούτε μέσο έκφρασης ούτε υλικό για τον σχηματισμό σημείων ούτε, τέλος, μέσο μεταμόρφωσης. Αντιθέτως, είναι ο τόπος στον οποίο συντελείται με συγκεκριμένο τρόπο στο παρόν η μεταμόρφωση του ηθοποιού σε νέο –ολοκληρωμένο, ολόκληρο και απελευθερωμένο από το εγώ– άνθρωπο. Κατά τη διαδικασία της αυτοαποκόλλησης η ύλη του μετατρέπεται σε ενέργεια. Το σώμα του ηθοποιού είναι εκείνο που τον «λυτρώνει», επιτρέποντας αυτή την «αναγέννηση».

Στην αντίληψη του Γκροτόβσκι περί «ιερού» ηθοποιού πλησίασε μάλλον περισσότερο από όλους ο Ρίτσαρντ Τσίσακ στον Ακλόνητο *πρίγκιπα*. Γράφει γι' αυτόν ο Γιόζεφ Κέλερα (στο *ODRA XI*, 1965):

Το ουσιώδες [...] στην πραγματικότητα δεν έγκειται ούτε στο γεγονός ότι ο ηθοποιός χρησιμοποιεί τη φωνή του με εκκλησιαστικό τρόπο αλλά ούτε και στο ότι αξιοποιεί το σχεδόν γυμνό σώμα του, προκειμένου να λαξέψει κινούμενες μορφές, η εκφραστικότητα των οποίων είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακή. Δεν έγκειται ούτε στον τρόπο που η τεχνική του σώματος και της φωνής συνθέτουν μια ενότητα κατά τη διάρκεια των μακρών, εξαντλητικών μονολόγων που, φωνητικά και σωματικά, αγγίζουν την ακροβασία. Πρόκειται για κάτι τελείως διαφορετικό. [...] Μέχρι σήμερα δέχθηκαν με επιφύλαξη έννοιες όπως «εκκοσμηκευμένη ιερότητα», «παράξη τανείωσης», «καθαρισμός», που χρησιμοποιεί ο Ικροτόβοκι. Σήμερα ομολογώ ότι βρίσκουν τελεία εφαρμογή στη μορφή του *Ακλόνητου πηγάκι*. Ο ηθοποιός αποπνέει κάτι σαν ψυχική φώτιση. Δεν μπορεί να βρω άλλον ορισμό. Στις κορυφώσεις του πρόσωπο όλα τα τεχνικά στοιχεία μοιάζουν να φωτίζονται εσωτερικά, να αστράφτουν, κυριολεκτικά να μην έχουν βάρος. Ανά πάσα στιγμή ο ηθοποιός αρχίζει να αιωρείται [...] Βρίσκεται σε μια κατάσταση χάριτος. Και αυτό το «κρικό θέατρο» γύρω του, με τις βλασηφίμες και τις ακρότητές του, μετατρέπεται σε ένα θέατρο που τελεί σε κατάσταση χάριτος (α. 87).

Στον νέο άνθρωπο, όπως τον ενσαρκώνει ο Ρίτσαρντ Τζιόλιακ στον *Ακλόνητο πηγάκι*, είναι απαραίτητο τα μεσοσιανικά χαρακτηριστικά. Εδώ το θέατρο του Ικροτόβοκι ακολουθεί μια ιστορική γραμμή, η οποία μας επιστρέφει στα πνευματικά έργα του Μεσαίωνα.

Στα μεγάλα, πολυήμερα έργα των θείων παθών του 15ου και το 16ου αιώνα *πρωταγωνιστεί* ένα τελετουργικό εξλασμού. Με τα πάθη του, ο Ιησούς, ο υιός του Θεού και του ανθρώπου αναλαμβάνει ως αντιπρόσωπος τη βία στην οποία οι θεατές φοβούνται ότι θα εκτεθούν.

Όσο πιο φρικτά είναι τα βασανιστήρια που συντελούνται στο θεϊκό εξλαστήριο θύμα, τόσο πιο μεγάλη είναι η προστασία που απολαμβάνει με μαγικό τρόπο το σώμα του θεατή. Το τελετουργικό απευθύνεται αποκλειστικά και μόνο στα σώματα, σε εκείνο του «εξλαστήριου θύματος» Ιησού και σ' αυτό των θεατών. Μετά τη γένεση του νεωτερικού ατόμου το ανθρώπινο εγώ θεωρείται κατά βάση τόσο ισχυρό ώστε να μπορεί να ακολουθήσει με τη θεία του τον Ιησού στα πάθη του. Στο μαρκό θέατρο αναπτύσσεται η φόρμα της τραγωδίας μαρτύρων, όπου ο χριστιανός ηγούμενος παρουσιάζεται κατάλληλος όσο και οι άλλος να καταθέσει ως μάρτυρας, αντιπροσωπεύοντας τρόπον τινά τη δύναμη του ανθρώπινου εγώ. Στο μαρκό θέατρο το μαρτύριο του *παρωδώνεται* από έναν ηθοποιό, έτσι ώστε ο θεατής να προτρέπεται να ακολουθήσει το παράδειγμα του.

Στο θέατρο του Ικροτόβοκι ο ηθοποιός, ως αντιπρόσωπος του θεατή, επιτελεί με το σώμα του τη μεταμόρφωση στον νέο άνθρωπο, προτρέποντας έτσι τον

θεατή να τον ακολουθήσει. Ο Ικροτόβοκι εντάσσεται συνειδητά σ' αυτή την παράδοση. Υποθέτει ότι για να έχει επίδραση ένα θέατρο θα πρέπει να είναι «εθνικό». Διότι θα πρέπει να θίγει

[...] ό,τι θα ονομάζαμε συλλογικά συμπεράσματα της κοινωνίας, τον πυρήνα του συλλογικού ασυνείδητου [...], τους μύθους που δεν αποτελούν επινόηση του πνεύματος αλλά κατά κάποιο τρόπο είναι κληρονομημένοι μαζί με το αίμα, τη θηροκεία, τον πολιτισμό και το κλίμα (α. 32).

Στην περίπτωση της Πολωνίας πρόκειται κατά κύριο λόγο για συγκεκριμένους χριστιανικούς μύθους, καθώς και για εθνικούς μύθους που στηρίζονται στους προηγούμενους. Ο Ικροτόβοκι ανατρέπει στους μεγάλους ρομαντικούς ποιητές της Πολωνίας αλλά και στον Καλντερόν, διότι τα κείμενα αυτά «είναι] για μένα σαν τις φωνές των προγόνων μου, είναι αυτά που φτάνουν έως εμάς από τις καταβολές του ευρωπαϊκού πολιτισμού μας» (α. 43) και διανοίγουν τη «δυνατότητα μιας ειλικρινούς αντιπαράθεσης». Η χριστιανική-μεσοσιανική κληρονομιά που ζει μέσα τους συνεχίζει να δρα και στην περίπτωση του Ικροτόβοκι. Δημιουργώντας το φτωχό του θέατρο και συλλαμβάνοντας την ιδέα περίεργου ηθοποιού, ο Ικροτόβοκι σχεδίασε ταυτόχρονα και μια οντολογία για τον άνθρωπο. Εξαρχής η πραγματώσή της όφειλε να μην περιορίζεται στο θέατρο: ο ηθοποιός, ως αντιπρόσωπος του θεατή, μεταμορφωνόταν στον νέο άνθρωπο. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, προέτρεπε και τον θεατή να τον ακολουθήσει. Έτσι, δεν προκαλεί έκπληξη η διαπίστωση του Ικροτόβοκι (το 1970) ότι ο «εντελώς συνηθισμένος κόσμος είναι θέατρο». ⁶ Το 1975 ο θιασός του αποχώρησε από το θέατρο και αφοσιώθηκε πλέον αποκλειστικά στα λεγόμενα special projects, τα οποία είχαν σαν στόχο να δίνουν κάθε φορά τη δυνατότητα σε μια μεγάλη ομάδα «εντελώς συνηθισμένων ανθρώπων» – πάντως «με γνήσιες πνευματικές ανάγκες» – να γίνουν ο εαυτός τους σε αντιπαράσταση με άλλους.

Η θεατρική κληρονομιά του Ικροτόβοκι έγινε δεκτή με περιέργεια από την αμερικανική πρωτοπορία. Στο πλαίσιο του κινήματος πολιτικών δικαιωμάτων και εναντίον του πολέμου στο Βιετνάμ, στις ΗΠΑ της δεκαετίας του 1960, έλαβαν χώρα βαθιές πολιτιστικές μεταβολές, τις οποίες ο Χέρμπερτ Μαρκούζε συνολίζει υπό την έννοια της «πολιτιστικής επανάστασης».

Στο άκουσμα της έκφρασης αυτής σκέφτεται κανείς στη Δύση πρωτίτως ιδεολογικές εξελίξεις οι οποίες προτρέχουν της ανάπτυξης της κοινωνικής βίαιης. Πολι-

6. Tadeusz Burzyński/Zbigniew Osiński, *Das Theater Laboratorium Grotowski und Revolt*, Βαρσοβία 1979, σ. 114.

πιστική επανάσταση, όχι όμως (ακόμη) πολιτική και οικονομική επανάσταση. Ενώ στην τέχνη, στη λογοτεχνία, στη μουσική, στις μορφές επικοινωνίας, στα ήθη και τα έθιμα συντελέστηκαν αλλαγές στις οποίες διαγράφεται μια νέα εμπειρία, μια ριζική μεταβολή αξιολόγησης των αξιών, η κοινωνική δομή και οι πολιτικές μορφές έκφρασης της μοιάζουν να παραμένουν στην ουσία αμετάβλητες ή τουλάχιστον να υπολείπονται των πολιτιστικών μεταβολών. Ο όρος «πολιτιστική επανάσταση» σημαίνει ταυτόχρονα ότι η ριζοσπαστική αντιπολίτευση εκτείνεται σήμερα με ένα νέο νόημα σ' ολόκληρο το πεδίο πέραν των υλικών αναγκών, απαβλέποντας σε μια πλήρη αναμόρφωση του παραδοσιακού πολιτισμού εν γένει.⁷

Τα κινήματα θεατρικής πρωτοπορίας, όπως το Bread and Puppet Theatre, το La Mama Theatre, το Performing Group, το Living Theatre κ.ο.κ. θεωρούσαν ότι αποτελούσαν τμήμα και φορέα αυτής της πολιτιστικής επανάστασης.

Τον Νοέμβριο του 1967 ο Γκροτόβσκι και ο Γκίσλακ διεξήγαγαν ένα σεμινάριο τεσσάρων εβδομάδων στην Σχολή Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης. Το Σεπτέμβριο του 1968 δημοσιεύτηκε η πρώτη έκδοση του *La Ma φτωχό θέατρο*. Το 1968 γυρίστηκε στο στούντο Twickenham στο Λονδίνο με το θίασο του Γκροτόβσκι η τηλεταινία *Ακρόπολις*, η οποία παρουσιάστηκε στις 12 Ιανουαρίου 1969 από την τηλεόραση της Νέας Υόρκης.

Την ίδια χρονιά ο θίασος επιχείρησε την πρώτη περιοδεία στις ΗΠΑ, η οποία είχε προγραμματιστεί ήδη για το 1968, αλλά δεν κατέστη δυνατή η πραγματοποίηση της επειδή οι αμερικανικές αρχές αρνήθηκαν να χορηγήσουν βίζα. Κατά τη διάρκεια της περιοδείας έγιναν τέσσερις συναντήσεις με τον Γκροτόβσκι στη Μουσική Ακαδημία του Μπρούκλιν. Οι παραστάσεις του θιάσου και οι διαλέξεις του Γκροτόβσκι είχαν πρωτοφανή απήχηση: «Το βέβαιο είναι ότι από τότε που, το 1923, ο Στανισλάβσκι επισκέφτηκε τις ΗΠΑ με το θέατρο τέχνης του, κανένα άλλο ξένο θέατρο δεν προκάλεσε παρόμοια εντύπωση» (Stuart W. Little, *Saturday Review*, 7/2/1970). Η θεωρία και η πράξη του Γκροτόβσκι έγιναν δεκτές με ενθουσιασμό από την αμερικανική θεατρική πρωτοπορία, παρά την προειδοποίηση του Ρόμπερτ Μπρούσταϊν ότι «οι αμερικανοί ηθοποιοί» δεν έχουν «τη δύναμη αυταπάρνησης που απαιτεί η τεχνική του Γκροτόβσκι».

Πράγματι, μπορεί να διαπιστώσει κανείς κάποιες έντονες συμφωνίες σε ορισμένες προϋποθέσεις. Όπως και ο Γκροτόβσκι, οι οπαδοί της πρωτοπορίας εκκινούν από το ότι οι άνθρωποι των βιομηχανικών κοινωνιών στερούνται κάποιες ουσιώδεις διαστάσεις του ανθρώπινου είναι: «Ολοκλήρωση, διαδικασία/οργανική ανάπτυξη, συγκεκρημένος χαρακτήρας, θρησκευτική, υπερβατική εμπει-

7. Herbert Marcuse, «Kunst und Revolution», στον ίδιον, *Konterrevolution und Revolte*, Φρανκφούρτη 1973, σσ. 95-148, ιδίως σ. 95.

ρία».⁸ Ο Ρίτσαρντ Σέχνερ, ιδρυτής της Performance Group και εκπρόσωπος του περιβαλλοντικού θεάτρου (environmental theatre) συμπεραίνει:

Πρέπει να ανακαλυφθούν ή να δημιουργηθούν συνδέσεις μεταξύ των βιομηχανικών και των μη βιομηχανικών κοινωνιών, μεταξύ ατομικιστικών και κοινοτικών πολιτισμών. Επίσης, είναι αναγκαία μια τεράστια μεταρρύθμιση στην κατεύθυνση του κοινοτισμού, ή τουλάχιστον μια αναθεώρηση του ατομικισμού. Αυτή η μεταρρύθμιση και αναθεώρηση δεν θα αφήσει άθικτη καμία όψη της μοντέρνας κοινωνίας, ούτε την οικονομία, ούτε τη διακυβέρνηση, ούτε την κοινωνική ζωή, ούτε την προσωπική ζωή, ούτε την αισθητική, ούτε και οτιδήποτε άλλο. Το θέατρο καταλαμβάνει κεντρική θέση σ' αυτά τα κινήματα, διότι τα κινήματα είναι επιδεικτικά, είναι ένας τρόπος να εστιάζεις την προσοχή και να απαιτείς την αλλαγή. Οι πορείες, οι διαμαρτυρίες, τα θέατρα του δρόμου και τα αντάρτικα θέατρα, οι συλλήψεις πολύ γνωστών και άγνωστων ανθρώπων ήταν προς επίδειξη, ήταν συμβολικές χειρονομίες (σσ. 197-198).

Ο Σέχνερ πίστευε ότι θα μπορούσε να εγκαινιάσει τις πρώτες αλλαγές με την αναβίωση ή την εισαγωγή ενός τελετουργικού θεάτρου.

Στην πρώτη παραγωγή της Performance Group, *Ο Διόνυσος το '69 [Dionysus in '69]* (κατά τις Βάκχες του Ευρυπίδη), η οποία παίχτηκε από τις 6 Ιουνίου του 1968 μέχρι τις 27 Ιουλίου του 1969, ο Σέχνερ προσπάθησε να πραγματοποιήσει την ιδέα του για το τελετουργικό θέατρο, ανατρέχοντας στη θεωρία και την πράξη του Γκροτόβσκι.

Όπως και ο Γκροτόβσκι, ο Σέχνερ καταργεί τη διάκριση μεταξύ σκηνης και πλατείας: το θέατρο μετατράπηκε σε «περιβάλλον». Ο θεατής καλείτο να διαλέξει μόνος του τη θέση του, ενώ μπορούσε να αλλάξει θέση κατά βούληση κατά τη διάρκεια της παράστασης:

Ο θεατής μπορεί να αλλάξει την οπτική γωνία του (από ψηλά, από χαμηλά, από κοντά, από μακριά), τη σχέση του με την περφόρμανς (στην κόρυφή της, μέσα της, σε μέτρια απόσταση, από μακριά), τη σχέση του με τους άλλους θεατές (μόνος, με κάποιους άλλους, με μια ομάδα άλλων), να επιλέξει αν θα βρισκείται σε αίθριο ή σε κλειστό χώρο (σσ. 6-7).

Ενώ στον Γκροτόβσκι η διαρρύθμιση του χώρου εξυπηρετούσε την αντιπαράσταση ηθοποιών και θεατών, στην Performance Group είχε ως στόχο να επιτρέψει στον κάθε θεατή να αποφασίσει ελεύθερα αν θέλει να αλλάξει την οπτική του.

8. Richard Schechner, *Environmental Theatre*, Νέα Υόρκη 1973, σσ. 196-197.

Αντιστοίχη είναι και η μετατόπιση της έμφασης όσον αφορά την πλεύρα των ηθοποιών, οι οποίοι στην Performance Group – όπως σε όλη σχεδόν την αμερικανική πρωτοπορία – ονομάζονται περφόρμερς. Επικαλούμενος τον Ικροτόβσκι, ο Σέγγερ αρνείται την αντίληψη ότι ο περφόρμερ οφείλει να παραστήσει ή να ενσαρκώσει έναν ρόλο. «Γιάρχουν, μάλλον, ο ρόλος και το πρόσωπο του περφόρμερ· τόσο ο ρόλος όσο και ο περφόρμερ γίνονται αλλά αντίληπτοι από τον θεατή. Τα συναίσθηματά είναι αυτά του περφόρμερ, όπως προκαλούνται από τις πράξεις του ρόλου κατά τη στιγμή της περφόρμανς» (σ. 166). Στο *Ο Διώνυσος* το '69 αυτή η ιδέα είχε ως αποτέλεσμα οι περφόρμερς να χρησιμοποιούν τον ρόλο τους προκειμένου να εκδηλώσουν τα εντελώς προσωπικά τους προβλήματα και αισθήματα. Ο κάθε ηθοποιός έγραφε μόνος του τον ρόλο του, ενσωματώνοντας τις προσωπικές του εμπειρίες και τη βιογραφία του. Ένας περφόρμερ που «παρουσίαζε» τον Διώνυσο εκφράστηκε σχετικά ως εξής:

Δεν με ενδιαφέρει να παίξω. Έχω εμπλακεί σε μια διαδικασία ζωής με σκοπό την ολοκλήρωσή μου. Εκτελώ πολλές τεχνικές ασκήσεις που ταιριάζουν οργανικά σ' αυτή τη διαδικασία. Δειτρωθύνω ως καταλύτης της ικανότητάς μου να αφήνω την ουσία να κυλά, να αφήνω την ψυχή μου να μιλά μέσα από το πνεύμα και το σώμα μου. [...] Παίζω για να διώξω την αφρότητα, την αφρότητα που ταλαινίζει το εσωτερικό μου είναι, που ανακόπτει τη ροή [...]. Για μένα ο Διώνυσος δεν είναι ένα έργο που παίζω. Δεν παίζω τον Διώνυσο. Ο Διώνυσος είναι το τελευταίο μου.⁹

Η αυτοσπατάλη του ηθοποιού σε αντιπαράσταση με τον άλλον μετατράπηκε στον *Διώνυσο* σε μια αυτοανακλαστική επίδειξη προσωπικών προβλημάτων και νευρώσεων μέσα στην ομάδα και μπροστά στους θεατές.

Η αντίληψη του Ικροτόβσκι για τον άλλον είχε προπονηθεί ριζικά. Ως συστατικά στοιχεία του τελευταίου θεάτρου και ως κατεξοχήν θεραπευτικά μέσα θεωρούνταν τώρα η ομάδα και η συμμετοχή των θεατών. «Πιοτεύω ότι κατά βάση ο σχηματισμός της ομάδας είναι μια απούτερη δημιουργίας μιας οικογένειας, όμως μιας οικογένειας η δομή της οποίας προσδιορίζεται από την υπόθεση ότι η κυριαρχία των γονέων μπορεί να εξάλειφθεί και ότι η καταπίεση μπορεί να μειωθεί, αν όχι και να εξαφανιστεί» (*Environmental Theatre*, σ. 255). Σκοπός της ομάδας ήταν η δημιουργία μιας κοινότητας, η οποία θα αντιτίθετα, αφενός στον εγωισμό και τη μοναξιά του μεμονωμένου ατόμου, και αφετέρου στην ανωνυμία και τη συμμόρφωσή του, στην ατώλειά του μέσα στη μάζα. Επρόκειτο για τη σύλληψη «μιας βιώσιμης διαλεκτικής μεταξύ μοναξιάς και συνύπαρξης με τους άλλους». Κατά τη διάρκεια της παράστασης αυτή η κοινότη-

9. *Diagnosis in 69*, Νέα Υόρκη 1970.

τα των περφόρμερς έπρεπε να επεκτείνεται και στους θεατές, μέσω της συμμετοχής τους: «Η συμμετοχή είναι μια προσπάθεια να εξανθρωπιστούν οι σχέσεις μεταξύ των περφόρμερς και των θεατών» (σ. 60).

Η συμμετοχή των θεατών στον *Διώνυσο* συνδέεται με δύο προϋποθέσεις:

Πρώτον, συμμετοχή υπήρχε στα σημεία όπου το έργο έπαυε να είναι έργο και γίνονταν κοινωνικό γεγονός, όταν οι θεατές ένοιωθαν ότι ήταν ελεύθεροι να μετάσχουν στην περφόρμανς ως ίσοι. [...] Το δεύτερο σημείο είναι ότι η συμμετοχή στον *Διώνυσο* ακολουθούσε κατά το μεγαλύτερο μέρος της το δημοκρατικό μοντέλο, στους θεατές επιτρεπόταν να μπουν στο έργο για να παίξουν όπως έκαναν και οι περφόρμερς, για να «μετάσχουν στην ιστορία» (σ. 44).

Αυτός ο τύπος συμμετοχής ξεκινούσε με την είσοδο του κοινού, για την οποία είχε σχεδιαστεί ειδική «ενσκηπτήριος τελειή», την ιδέα της οποίας έλαβε ο Σέγγερ από τις περιγραφές τελευταυρικών μύησης του Βαν Ικέννεπ στο *Τελευταυρικές μετάβασης* [*Rites de passage*]. Στην αρχή της παράστασης οι θεατές μπορούσαν να πάρουν μέρος στην τελευταυρία της γέννησης (του Διονύσου), όπως επίσης μπορούσαν να συμμετάσχουν στον τελικό βαρκικό χορό: «Μαζί μπορούμε να φτιάξουμε μια κοινότητα. Μπορούμε να γιορτάσουμε μαζί. Να χαρούμε μαζί. Ακολουθήστε μας, λοιπόν, σ' αυτό που θα κάνομε τώρα. Είναι ένας κύκλος χορός γύρω από το ιερό σημείο της γέννησής μου» (*Διώνυσος*).

Για την ιεροτελεστία της γέννησης και του θανάτου, που αποτελούσε τη δεσπόζουσα της παράστασης, ο Σέγγερ είχε χρησιμοποιήσει ως πρότυπο μια τελειή υιοθεσίας των Αζιμάτ στη Νέα Ιουνέα. Στην πρώτη παράσταση η τελειή πραγματοποιήθηκε με ελαφρύ ρουχισμό και αργότερα χωρίς καθόλου ρούχα. Μόνο γυμνοί μπορούσαν και οι θεατές να συμμετάσχουν. Στο έδαφος ήταν ξαπλωμένοι ο ένας δίπλα στον άλλον οι άνδρες της ομάδας, ενώ οι γυναίκες στέκονταν από πάνω τους με ανοιχμένα τα πόδια και τον κορμό να γέρνει ελαφρώς προς τα μπροστά, με αποτέλεσμα να σχηματίζεται ένα τούνελ, το οποίο αναπαριστούσε τη σήραγγα της γέννησης. Στην αρχή της παράστασης ξαναγεννιόνταν αυτός που παρίστανε τον Διώνυσο· με ρυθμικές κινήσεις των γοφών οδηγείτο προς τα έξω μέσα από τη σήραγγα της γέννησης. Στον θάνατο του Πενθέα η ίδια κίνηση επαναλαμβανόταν σε αντίθετη κατεύθυνση. Αντί να τον κατασπαράξει, η κοινότητα κατάπιε συμβολικά τον Πενθέα, που είχε προσπαθήσει να την εξουσιάσει ως άτομο.

Χωρίς αμφιβολία, με την ιεροτελεστία της γέννησης και του θανάτου ο Σέγγερ δημιούργησε ένα αποτελεσματικό θεατρικό σύμβολο της αναγέννησης του ανθρώπου από το σώμα της κοινότητας ή και της διονυσιακής ενότητας

γέννησης και θανάτου. Όμως, με αυτό το σύμβολο κάτι *αναπαρίσταται*, δεν *συντελείται*: δεν πραγματοποιείται κάποια μεταμόρφωση των συμμετεχόντων, είτε αυτοί είναι οι περφόρμερς είτε οι θεατές. Οι εκπρόσωποι ενός νέου «τελετουργικού θεάτρου» δεν έλαβαν προφανώς υπόψη ότι τα τελετουργικά δεν μπορούν να μεταφτευθούν κατά βούληση – σαν καταναλωτικά προϊόντα –, ότι έχουν επίδραση μόνο σε μια κοινότητα της οποίας οι θεμελιώδεις μύθοι συνιστούν ακόμη ζωντανό τμήμα της κοινοτικής ζωής. Το τελετουργικό της υιοθεσίας των Αζιάτ, εκτελεσμένο από νεαρούς αμερικανούς ηθοποιούς στη Νέα Υόρκη, δεν μπορεί να μεταμορφώσει κανέναν Αμερικανό σε «κοινοτικό ον».

Στο φτωχό θέατρο του Γκροτόβσκι το σώμα του ηθοποιού διαθέτει μεταμορφωτική δύναμη, διότι ο ηθοποιός «το εκμηδενίζει, το αναλώνει, [...] το θυσιάζει» (*Πα ένα φτωχό θέατρο*, σ. 26). Αντιθέτως, στο *Διόνυσος το '69* – όπως και σε παραγωγές άλλων πρωτοποριακών ομάδων – απλώς επιδεικνύονταν το γυμνό σώμα του περφόρμερ, όπως συνέβαινε και με τις προσωπικές του νευρώσεις. Αυτό που εκφραζόταν ήταν εν προκειμένω «μια ευχαρίστηση από την αποκάλυψη, την εμφάνιση του σώματος. Με την επίδειξη συνδυάζεται ένας ορισμένος βαθμιαίος ηδονοβλεψίας. Αυτός που θέλει να τον κοιτάζουν συμπληρώνεται από αυτόν που θέλει να κοιτάξει. Όπως είναι κατανοητό, υπήρχαν πολλά τέτοια φαινόμενα στον *Διόνυσος το '69*, ένα έργο βασισμένο σε μεγάλο βαθμό στη σχέση μεταξύ επιδειξιμανών και ηδονοβλεψιών» (*Environmental Theatre*, σσ. 114-115).

Πράγματι, το σώμα έπαιξε εξέχοντα ρόλο στο αμερικανικό πρωτοποριακό θέατρο του τέλους της δεκαετίας του '60 και των αρχών της δεκαετίας του '70, αν όχι ως μεταμορφωτική δύναμη, σίγουρα πάντως ως δυναμικό διαμαρτυρίας στο πλαίσιο της «πολιτιστικής επανάστασης». «Πο να βγεις γυμνός» ήταν «μια άρνηση του συστήματος» και ταυτόχρονα «μια κατάφαση του σώματος» (σ. 114). Στην πορτανική Αμερική της δεκαετίας του '60 η παράδοση της κατάπισης των οριών, όπως απαιτούσε η προτεσταντική ηθική και διακηρυσσόταν εν γένει στον δυτικό κόσμο από την εποχή του Διαφωτισμού, δεν ήταν απλώς ζωντανή αλλά δεσπόζουσα. Το ζωντανό, κυριευμένο από την ηδονή σώμα ήταν αποκλεισμένο από τη δημόσια κουλτούρα. Σ' αυτό εναντιωνόταν η γύμνια της πρωτοπορίας. Η έκθεση του γυμνού σώματος στο θέατρο, δηλαδή στη δημοσιότητα, σήμαινε μια διαμαρτυρία εναντίον της καταπίεσης της ανθρώπινης ορμικής φύσης, μια απαίτηση αναγνώρισης αυτής της φύσης. «Αυτό που προσπαθούσαμε να απελευθερώσουμε στη δεκαετία του '60 ήταν το σώμα του ηθοποιού».¹⁰ Διότι το σώμα, κι ειδικά το

10. Herbert Blau, *Blooded Thought*, Νέα Υόρκη 1982, σ. 29.

[...] ζωντανό και βιωμένο σώμα αποτελεί συστατικό μέρος του εαυτού μας. Ακόμη κι αν (per impossible [κάτι που είναι αδύνατο], ποτένυ) υπάρχει κάποιος τρόπος να φανταστούμε τον εαυτό μας να υπάρχει ανεξάρτητα από το σώμα του, εφόσον θεωρούμε ότι έχει σώμα, αναγκαστικά θεωρούμε ότι το έχει ουσιαστικά. Αυτό σημαίνει ότι, σε αντίθεση με οποιοδήποτε άλλο κτήμα του (π.χ. το σπύτι του), δεν υπάρχει τρόπος να φανταστούμε τον εαυτό μας ανεξάρτητα από το σώμα του, εφόσον θεωρούμε ότι έχει κάποιο σώμα. Μπορούμε να φανταστούμε κάποιον χωρίς να φανταστούμε το σπύτι του, αλλά αν προσπαθήσουμε να τον φανταστούμε χωρίς το σώμα του, δεν μπορούμε πλέον να τον φανταστούμε. [...] Το σώμα μου είναι δικό μου και ενώ είναι ανέκαθεν δικό μου και είναι έτσι στον βαθμό ακριβώς που δεν θεματοποιείται, που δεν αναγνωρίζεται ως δικό μου. Δεν προϋποθέτει τη δυνατότητα ανεξάρτητης αναγνώρισης του εαυτού που το κατέχει, διότι δεν είναι απλό αντικείμενο ιδιοκτησίας. Ως σώμα-υποκείμενο είναι συστατικό στοιχείο του εαυτού, είναι το υποκείμενο.¹¹

Η «απελευθέρωση του σώματος» της αμερικανικής πρωτοπορίας ακολούθησε με έναν ορισμένο τρόπο την ουτοπία της σωματικής φύσης του Μπύγγερ. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργούνταν οι προϋποθέσεις για μια «αναγέννηση» του ανθρώπου «στη βάση του σώματός του», το οποίο για αιώνες καταπιεζόταν από τον δυτικό πολιτισμό και ήταν αποκλεισμένο από τον δημόσιο λόγο.

«Άνθρωποι από νέα σάρκα»

Μόνο ως συλλογικότητα θα αντέξει η ανθρωπότητα τη δοκιμή ολικής διάλυσης στην οποία είναι εκτεθειμένες οι ανθρώπινες συλλογικότητες στον πιθανόν (αν η αντίσταση εξαντληθεί και χάσει τη θέση της μεταξύ των πόλων) τελευταίο αιώνα μας. Η κομμουνιστική αρχή ΚΑΝΕΙΣ Ή ΟΛΟΙ αποκτά το οριστικό της νόημα εν όψει της πιθανής αυτοκτονίας του ανθρώπινου γένους. Αλλά το πρώτο βήμα για την άρση του υποκειμένου σ' αυτή τη συλλογικότητα είναι η διάλυσή του, θάνατος ή καίσαρική τομή είναι η εναλλακτική του ΝΕΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ. Το θέατρο προσομοιώνει το βήμα, εχθρικό περύτερο και αιθουσα τρόμου της μεταμόρφωσης.¹²

Με αυτές τις φράσεις, το 1983 ο Χάινερ Μύλλερ συνδέει ρητά το θέατρό του με μια σειρά από παραδόσεις που αποκλίνουν μεταξύ τους, όπως αυτές που ξεκινούν από τον Νίτσε και τον Αρτώ, τον Μπρεχτ και τον Μπέκετ, ή ακόμη από το τελετουργικό θέατρο και την αμερικανική πρωτοπορία.

11. Bruce Wilshire, *Role Playing and Identity. The Limits of the Theatre as Metaphor*, Μπλουκτον 1982, σ. 158.

12. Heiner Müller, *Herzstück*, Βερολίνο 1983, σ. 103.

Ο Χάινερ Μύλλερ γράφει για το θέατρο ήδη από τη δεκαετία του '50. Στα λεγόμενα «έργα από την παραγωγή» – όπως *Ο συμπιεστής μισθών* [*Der Lohn-drücker*] (1956), *Η διόρθωση* [*Die Korrektur*] (1957), *Οι χωρικοί* [*Die Bauer*] (1956), *Το γιατί* [*Der Bau*] (1964) – ασχολήθηκε αρχικά με προβλήματα της οικουδότησης του σοσιαλισμού στη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας. Σύντομα όμως ξεκίνησε η ενασχόληση με το ερώτημα των ιστορικών όρων της επιτυχίας (ή αποτυχίας) της επανάστασης.

Ο Μύλλερ επιδόθηκε σ' αυτή την προβληματική ανατρέχοντας, αφενός σε αρχαίο και κλασικό υλικό – όπως στον *Φιλοκτήτη* (1958-64), στον *Ηρακλή* (1964), στον *Οιδίποδα τύραννο* (1965), στον *Ορέα* (1968) και στον *Μακκμπέθ* (1972) –, και αφετέρου με τη μορφή του αναστοχασμού της «γερμανικής μίερας», όπως στη *Σφαγή* (γραμμένο το 1951, επεξεργασμένο και δημοσιευμένο το 1974), στο *Ιερμανία θάνατος στο Βερολίνο* [*Germania Tod in Berlin*] (1951-1971) και τέλος στο *Η ζωή του Ικοντλίνγκ Φρειδερίκου της Πρωσίας ύπνος όνειρο κραυγή του Λέο-σινγκ* [*Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*] (1976).

Ενώ τα «έργα παραγωγής» ουσιαστικά αποτελούσαν συνέχεια δραματουργικών προτάσεων του Μπρεχτ και τα έργα πρόδηλης της αρχαιότητας εξακολουθούσαν να αναφέρονται στα διδακτικά έργα του τελευταίου, καθώς ο νέος τύπος προϋπέθετε τη θεωρία και πρακτική των διδακτικών έργων του Μπρεχτ και τοποθετείτο κριτικά απέναντί της, στα μέσα της δεκαετίας του '70 ο Χάινερ Μύλλερ έκοιμε οριστικά τους δεσμούς του με τη συγκεκριμένη δραματουργία.

Σκέφτομαι ότι θα πρέπει να αποχαρτησουμε το διδακτικό έργο μέχρι τον επόμενο σεισμό. Το χριστιανικό τέλος εποχής του ΜΕΤΡΟΥ έχει παρέλθει, η ιστορία έχει μεταθέσει αυτή τη διαδικασία στο όριο, ακόμη και οι εκπαιδευμένες χορωδίες δεν τραγουδούν πια, ο ανθρώπιμος προβάλει πια ως μηδενισμός, το κοκτέιλ μοχλότοφ είναι το τελευταίο ασπικό μορφωτικό βίωμα. Αυτό που μένει είναι μοναχικά κείμενα που περιμένουν την ιστορία (Επιστολή στον Ράνερ Στάνβενγκ, 4 Ιανουαρίου 1977).

Ήδη στο έργο *Γερμανία θάνατος στο Βερολίνο* ο Μύλλερ είχε πειραματιστεί σε μεγάλο βαθμό με παραπομπές σε προηγούμενα έργα του ίδιου και με μοντάζ αποσπασμάτων. Από τα μέσα της δεκαετίας του '70 αναγόρευσε ρητά σε πρόγραμμα αυτόν τον τρόπο εργασίας:

Καμιά δραματική φιλοδοξία δεν είναι τόσο πλάνια σε αποσπασματα όσο η γεγραμμένη. Αυτό οφείλεται στον αποσπασματικό χαρακτήρα της (θεατρικής) ιστορίας μας, με συνέπεια ο θεατής λογοτεχνία-θέατρο-κοινό (κοινωνία) ολόένα να σπείρει. [...] Η ανάγκη του χθές είναι η αρετή του σήμερα. Η αποσπασματοποίηση ενός κειμένου τονίζει τον διαδραστικό χαρακτήρα του, αποτρέπει την εξοφάνιση της παραγωγής

μέσα στο προϊόν, την εμπορευματοποίηση, μετατρέπει το αντίγραφο σε πειραματικό πεδίο, στο οποίο το κοινό μπορεί να συμμετάσχει παραγωγικά. Δεν πιστεύω ότι μια ιστορία που έχει «αρχή και τέλος» (ο μύθος με την κλασική έννοια του όρου) εξοκονωθεί να ανταποκρίνεται στην προγναμματικότητα (Επιστολή στον Λίντσερ, 1975).

Η νέα δραματουργία του Μύλλερ σχετίζεται με το επικό θέατρο του Μπρεχτ, στον βαθμό που αναγορεύει το έργο σε «πειραματικό πεδίο» και μεταφέρει στο υποκείμενο της πρόδηλης – στον αναγνώστη και/ή στον θεατή – τον ενεργό ρόλο του συμπαραγωγού, ο οποίος καλείται να εκτελέσει ή να συνεχίσει το πλαίσιο με τον δικό του τρόπο. Από την άλλη, ο Μύλλερ οδηγεί την παραγωγή του πάλι κοντά στον Μπρέκετ, καθώς απορρίπτει τον ειρμό του μύθου και ανανεί το αποσπασματικό, τον κατακερματισμό, σε θεμελιώδη της δραματικής δημιουργίας του. Ενώ όμως στην περίπτωση του Μπρέκετ το απόσπασμα ενσωματώνεται στο έργο ως προϊόν συμπίκνωσης και παρακμής, ώστε το κείμενο να βρίσκεται σαν τεμαχισμένο σώμα μπροστά στα μάτια του θεατή, για τον οποίο δεν υπάρχει περίπτωση αναγέννησης – παραλείποντας με αυτόν τον τρόπο στο τεμαχισμένο πτώμα του Πενθέα στο τέλος των *Βακχών* –, το χαρακτηριστικό των αποσπασμάτων του Μύλλερ είναι μια ιδιαίτερα αναπεπτική αναφορά στο μέλλον, όπως τα θραύσματα του Βάλτερ Μπένγιαμιν που «εξέχουν από την ομολογητή ροή της ιστορίας» (*Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας*, XVIII):

Το σχίσμα μεταξύ κειμένων και συγγραφέα, κατάστασης και προσώπου, προκαλεί /μποδεκνεί την αντανάξη της συνέχειας. Αν ο κινηματογράφος παρακολουθεί τον θάνατο να εργάζεται (Κοννάρ), το θέατρο πραγματεύεται την πρόμο/τη Χαρά της μεταμόρφωσης σε μια ενόθητα γέννησης και θανάτου (Επιστολή στον Λίντσερ, 1975).

Με αυτή την έννοια η νέα δραματουργία του αποσπασματος του Μύλλερ έχει αναφορές στον Νίτσε και τον Αρντ, αλλά και στον «αερό» ηθοποιό του Ικροτόρα και στο τελευταίο θέατρο της αμερικανικής πρωτοπορίας.

Ο Μύλλερ ανέπτυξε αυτή τη δραματουργία, την οποία είχε δοκιμάσει αρχικά στη *Γερμανία από τα μέσα της δεκαετίας του '50*, και κυρίως στα έργα *Η ζωή του Ικοντλίνγκ*, *Μηχανή Άμλετ* [*Hamletmaschine*] (1977), *Εγκυκλοεπιμένη ακτή Μήδεας υλικό τοπίο με Αγρονάτες* [*Verkommene Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*] (1982) και *Περγραφή εικόνας* [*Bildbeschreibung*] (1985). Η εκτεταμένη χρήση της μεθόδου της – εν μέρει τροποποιημένης – αποσπασματικής κάνει τα μεμονωμένα έργα να μη φαίνονται τόσο ως οριοθετημένα κείμενα όσο σαν βαθμίδες ενός διαρκώς αυτοδιορθωνόμενου και διευρυνόμενου work in progress. Θα ήταν πάντως άστοχο να συμπεράνει κανείς μια ορισμένη αυθαρέσια ή και αλατορική ως αισθητική αρχή στον Μύλλερ. Αντι-

θέτως, τα μεμονωμένα έργα επιδεικνύουν υψηλό βαθμό οργάνωσης, παρόλο που κατά την πρώτη ανάγνωση ενδέχεται να δίνουν την εντύπωση εντροπίας.

Η *Μιχαηλή Άμλετ*, για παράδειγμα, ακολουθεί αυστηρές αρχές σύνθεσης. Το σύντομο, μόλις εννέα σελίδων, κείμενο αφθώνειται σε πέντε σκηνές, που αντιστοιχούν στις πέντε σκηνές του σαϊζπηρικού – αλλά και του κλασικού – θεάτρου. Η πρώτη και η τέταρτη σκηνή είναι αφιερωμένες στον Άμλετ, η δεύτερη και πέμπτη στην Οφηλία. Οι σκηνές του Άμλετ και της Οφηλίας σχετίζονται στενά μεταξύ τους, με μια πληθώρα από υπαινιγμούς, έμμεσες παραπομπές, παραθέματα, επαναλήψεις κ.λπ. Η τρίτη, η μεσαία σκηνή, ενώνει τον Άμλετ και την Οφηλία. Ενώ στις υπόλοιπες σκηνές υπέρχει μόνο μονόλογος, εδώ συναντάμε έναν «διάλογο»:

ΟΦΗΛΙΑ: Θέλεις να φας την καρδιά μου, Άμλετ. (Γελιά)

ΑΜΛΕΤ: (Τα χέρια μπροστά από το πρόσωπο) Θέλω να είμαι γυναίκα.

Ως πρωταγωνιστές του έργου εμφανίζονται ο Άμλετ και η Οφηλία, το δράμα των οποίων έχει ήδη λάβει χώρα. Ο ρόλος τους είναι γραμμένος μια για πάντα στο κείμενο του Σαϊζπηρ. Με αυτόν τον τρόπο κατονομάζεται το πρόβλημα με το οποίο βρίσκονται εξ αρχής αντιμέτωπες οι δύο δραματικές μορφές στον Μύλλερ. Να τηρήσουν τους ρόλους που έχουν σχεδιαστεί και καταγραφεί κάπου αλλού γι' αυτούς ή να κόψουν τους δεσμούς τους με τα παραδεδομένα υποδείγματα ρόλων.

Από την πρώτη του εμφάνιση ο Άμλετ μοιάζει να έχει αποστασιοποιηθεί σαφώς από τον ρόλο του: «Ήμουν ο Άμλετ. Στεκόμουν στην ακτή και μιλούσα με το φρούριο ΜΠΛΑΜΠΛΑ, πίσω τα ερείπια της Ευρώπης». Συνεχίζει και αφηγείται σε παρελθοντικό χρόνο την ιστορία του Άμλετ, ο οποίος στη δημόσια κηδεία του πατέρα του, «σταμάτησε» τη νεκρική πομπή, άνοιξε το φέρετρο, τεμάχισε με το μαχαίρι τον νεκρό «γεννήτορα» και τον μοίρασε στις γύρω πεινασμένες «άθλιες μορφές». Η ιστορία αυτή συνέβη στο παρελθόν και ήδη από τότε ήταν αδιάφορη στον Άμλετ: «Ξάπλωσα καταγής και άκουγα τον κόσμο να κάνει τους γύρους του στον ρυθμό της σήψης».

Η πρώτη σκηνή μπορεί να χωριστεί σε πέντε αποσπάσματα. Το πρώτο αποστασιοποιημένα αφηγηματικό εδάφιο (σε παρατατικό) διαδέχεται ένα μοντάζ από παραθέματα και υπαινιγμούς που παραπέμπουν στον Άμλετ, τον *Ριχάρδο Γ'*, τη *Τετάρτη των τεφρών* του Τ.Σ. Έλιοτ και το *Παπί* του Μύλλερ.

I'M GOOD HAMLET GIVE A CAUSE FOR GRIEF

AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW

RICHARD THE THIRD ! THE PRINCEKILLING KING

OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE¹³

ΣΑΝ ΚΑΜΠΟΥΡΑ ΚΟΥΒΑΛΩ ΤΟ ΒΑΡΥ ΜΟΥ ΚΕΦΑΛΙ

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΚΑΘΟΥΝ ΣΤΗΝ ΚΟΜΜΟΝΙΣΤΙΚΗ ΑΝΟΙΞΗ

SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE

LET'S DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON!¹⁴

Αυτό το μοντάζ λειτουργεί σαν ένα είδος μονολόγου, στον οποίο ο Άμλετ συρράπτει έτοιμα κομμάτια λόγου ως αφορμές ενδιαφέροντος και πλοκής. Ωστόσο, οι αφορμές αυτές δεν μπορούν να τον πείσουν, όπως δείχνει το επόμενο απόσπασμα. Ο Άμλετ αντικαθιστά τον παρατατικό με τον ενεστώτα και αποκηρύσσει οποιαδήποτε ιστορική συνέχεια:

Ναι, έρχεται το φάντασμα που μ' έφτιαξε, με το τσεκούρι ακόμα στο κρανίο. Μπορείς να κρατήσεις το καπέλο σου, ξέρω ότι έχεις μια τρύπα παραπάνω. Θα ήθελα η μητέρα μου να είχε μια λιγότερη, όταν ήσουν μέσα στο σαρκίο σου, για να γλύτωνα από τον εαυτό μου. Θα έπρεπε να ράβουν τις γυναικές, ένας κόσμος χωρίς μητέρες. Θα μπορούσαμε να σφάζουμε ο ένας τον άλλον με την ψυχία μας, και με κάποια αισιοδοξία, όταν η ζωή τραβάει πολύ και ο λαμός είναι πολύ στενός για τις κραυγές μας.

Το τέλος της ιστορίας που ονειρεύεται ο Άμλετ φαίνεται ότι δεν μπορεί να επιτευχθεί παρά με το τέλος της ανθρωπότητας. Μόνο αν – με τη βία – οι γυναίκες εμποδιστούν να γεννούν παιδιά θα διακοπεί κάποτε η ατέρμονη αλυσίδα της βίας και η αντίβιας, του πλήγματος και του αντιπλήγματος. Η ιστορία θα λάβει τέλος, όμως με τίμημα την ανθρώπινη ζωή: «Δεν θα υπάρξει πια πρῶν».

Στο τέταρτο απόσπασμα ο Άμλετ αναλογίζεται μίαν άλλη δυνατότητα να ακινητοποιήσει την ιστορία και να δώσει τέλος στη βία, τη δυνατότητα να απαρνηθεί τη δολοφονική συνήθεια και να σπάσει την αλυσίδα της παράδοσης της βίας, αρνούμενος την επόμενη βιαιοπραγία:

ΜΗΛΙΩΣ

ΕΠΙΔΗ ΕΙΝΑΙ ΣΥΝΘΕΙΑ ΝΑ ΧΩΝΕΙΣ ΕΝΑ ΚΟΜΜΑΤΙ ΣΙΔΕΡΟ

ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ ΚΟΡΜΗ ΣΤΟ ΜΕΘΕΠΟΜΕΝΟ

ΝΑ ΜΗΝ ΤΟ ΚΑΝΩ ΠΑΤΙ Ο ΚΟΣΜΟΣ ΓΥΡΙΖΕΙ

ΚΥΡΙΕ ΤΣΑΚΙΣΕ ΜΟΥ ΤΟΝ ΣΒΕΡΚΟ ΚΑΘΩΣ ΘΑ ΠΕΦΤΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΑΓΚΟ

Ωστόσο, στο πέμπτο απόσπασμα ο Άμλετ επιστρέφει στο «δράμα» του. Α-

13. Είμαι ο καλός Άμλετ, δώσε μου έναν λόγο θλίψης / Α! Όλη η υδρόγειος για μια πραγματική θλίψη / Ο Ριχάρδος Γ'· εγώ ο πραγματικότερος πρίγκιπας.

14. Κάτι είναι σάπιο σ' αυτή την εποχή της ελπίδας / Ας σκάψουμε τη γη κι ας την ανατινάξουμε στη σελήνη.

ποδέχεται τον ρόλο του: «Είμαι ο Άμλετ», σκοτώνει τον Πολώνιο και βιάζει τη μητέρα του στο θεατρικό παρόν, στο «τόρα».

Ο ΜΗΤΡΙΚΟΣ ΚΟΛΠΟΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΜΟΝΗΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗΣ. Σου δένω τώρα τα χέρια στην πλάτη, γιατί το αγκάλασμά σου με αρπάζει, με το νυμφικό σου πέπλο. Τώρα ξεσκίλω το νυμφικό σου φόρεμα. Τώρα πρέπει να φωνάξεις. Τώρα βάφω τα κορπάκια του νυμφικού σου με το χέλιμα που έχει γίνει ο πατέρας μου, με τα κουρέλια του πρόσωπου, την κοιλιά, το στήθος σου. Τώρα, μητέρα μου σε παρνω, ακολουθώντας τα άωρα, του πατέρα μου τα χνάρια.

Ο Άμλετ εκτελεί ό,τι του υπαγορεύει ο ρόλος του στο δράμα (του Σαίξπηρ και της ιστορίας) και ό,τι ζητά από αυτόν το φάντασμα του πατέρα του, η δικτική παράδοση. Μέσω της βίας εναντίον της μητέρας του ο Άμλετ έχει ταυτιστεί πλήρως με τον πατέρα του (με τους «πατέρες» του, που φτάνουν μέχρι τον Οιδίποδα) και ακολουθεί τα «χνάρ» του. Η ιστορία μπορεί να συνεχιστεί.

Όντε η αφηγηματική απόσταση του Άμλετ, όντε οι λογοτεχνικές του γνώσεις, όντε η κατανόηση της ουσία της ιστορίας και της αναγκαιότητας ακινητοποίησης της, όντε ακόμη η σκέψη ότι είναι δυνατή η άρνηση των βλαίων πράξεων που απαιτούνται από αυτόν μπόρεσαν τελικά να αποτρέψουν τον Άμλετ από την υιοθέτηση του προσχεδιασμένου ρόλου, από την ταύτιση με τον πατέρα. Ο διανοούμενος αποδείχθηκε ανίκανος να διαρρήξει την ατέλειμη ανωσι-δα της βίας, καθώς με τον βιασμό της μητέρας του εντάσσεται σ' αυτή και ενγύεται τη συνέχεια της. Σε αντίθεση με την *Ορέστεια*, εδώ ο Λόγος δεν διαδέχεται πλέον τη δύναμη και εγκυθαδύρυνει μια νέα τάξη. Η παραδοξοδομημένη πατρική τάξη, που αποκαλύπτεται θανατηφόρα, όπως στον Σέλλεϋ και στον Ο'Νηλ, τον έχει διασβέσει ριζικά: ο διανοούμενος Άμλετ μπορεί μεν να την αμφισβητεί θεωρητικά, ωστόσο σε τελική ανάλυση την επιβεβαιώνει με τη βίαιη πράξη του. ΤΟ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟ ΔΕΥΚΩΜΑ –αυτός είναι ο τίτλος της πρώτης σκηνής– μπορεί να συνεχιστεί.

Η τέταρτη σκηνή με τίτλο ΧΟΛΕΡΑ ΣΤΗ ΒΟΥΛΑ ΣΦΑΙΤΗ ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΗ ΠΡΟΙΑΝΔΙΑ μεταθέτει τον Άμλετ στην εποχή της συγγραφής εξέγερσης: «Η σόμπα καπνίζει στον ανεμηνευτο Οκτώβρη / A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE WORST TIME / JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR A REVOLUTION». ¹⁵ Σ' αυτή την ιστορική κατάσταση, όπου το «μνημείο» του Στάλιν βρίσκεται στο έδαφος, «ενώ σύρθηκαν τρία χρόνια μετά τη δημόσια κηδεία του μιστηού και του τιμούμενου από τους διαδόχους του στην εξουσία», ο Άμλετ, ο διανοούμενος, βγαίνει από την ιστορία και επιστρέφει τον ρόλο του: «βγάζει τη μάσκα και το κο-

15. Είχε αρπάξει ένα άσχημο κρύωμα από τις η χειρότερη εποχή του χρόνου για επανάσταση.

στούμι ΗΘΟΠΙΟΣ ΑΜΛΕΤ Δεν είμαι ο Άμλετ. Δεν παίλω πια κέρσιον ρόλο. [...] Το δράμα μου πλέον δεν λαμβάνει χώρα. [...] Δεν με ενδιαφέρει [...] πια. Δεν συμμετέχω πια». Ωστόσο, ο διανοούμενος δεν παραιτείται από τον ρόλο του Άμλετ προκειμένου να ακινητοποιήσει την ιστορία, αλλά διότι δεν μπορεί να πάρει σάφη θέση στην εξέγερση: «Η θέση μου, αν το δράμα συνεχιζόταν, θα ήταν και στις δύο πλευρές του μετώπου, μεταξύ των μετώπων, από πάνω». Περιέρχεται σε μια σύγκρουση ρόλων, ταυτιζόμενος τόσο με το «πλήθος», που πετράει πέτρες «σε στρατιώτες, τανκς, τζάκια ασφαλείας», όσο και με τους «στρατιώτες στο οχυρό»: «Κρεμάω την έντοσλη σάρκα μου στα πόδια». Ο διανοούμενος αντιδρά σ' αυτή την κατάσταση αποσυρόμενος στην υποκειμενικότητά του: «Θα πάω σίτιρι και θα σκοτώσω το χρόνο μου, ενιαίος / με το αδιάφετο εγώ μου». Πληρώνει την αποφυγή του διχασμού, την ενόχλητα με τον εαυτό του, με την απώλεια του δημόσιου ρόλου του.

Ως ιδιώτης μπορεί πλέον να απολαμβάνει ανεμπόδιστα το «προνόμιό» του να αρπάζει με την τηλεόραση, την «προκατασκευασμένη φλυαρία», τη «διατεταγμένη ευθυμία», τον αγώνα για «θέσεις, νήφους, τραπέζικους λογαριασμούς», την «καταναλωτική μάχη», για όλη την αποκρουστική καπιταλιστική καθημερινότητα: μπορεί να προσφέρει στον εαυτό του την πολυτέλεια αναρτητικών, αναρχικών ονείρων: «Ένα βασιλείο / Πια έναν φονιά, υπό την προφανή επιτροπή του Μακμπεθ και του Βασκόλνικοφ. Ο πρώτος για να αποκτήσει δύναμη και ο δεύτερος για να αποδείξει τη θεωρία του περί ελακτού ανθρώπου. Η αηδία για τον κόσμο του καπιταλισμού μετατρέπεται σε άρνηση κάθε ζωτικής εκδήλωσης: «Δεν θέλω πια να τρώω, να πίνω, να αναπνέω, να αγαπάω μια γυναίκα, έναν άντρα, ένα παιδί, ένα ζώο. Δεν θέλω πια να πεθάνω. Δεν θέλω πια να σκοτώνω». Πλέον δεν είναι μακριά το συμπέρασμα: «Θέλω να είμαι μια μηχανή».

Πριν από αυτές τις φράσεις άρνησης της ζωής εμφανίζεται η «φωτογραφία του συγγραφέα» και ακολουθεί η σκηνική οδηγία «Σκίζεται η φωτογραφία του συγγραφέα». Πρόκειται πιθανόν για μια υπόδειξη ότι ο συγγραφέας εμπλέκεται πλήρως στην έως τώρα περιγραφή του διανοούμενου, ωστόσο θέλει πλέον να εξάφανιστεί απελευθερώνοντας έτσι το έργο, τον αναγνώστη και τον εαυτό του από κάθε εγκλωβισμό σε βιογραφικές αναφορές.

Στη συνέχεια, ο ηθοποιός Άμλετ αποσύρεται σε έναν πραγματικά ολόκληρωτικό σοβινησμό: «Θα ανοίξω τη σφραγισμένη σάρκα μου. Θέλω να ήσω μες στις φλέβες μου, στο μεδούλι των οστών μου, στον λαβύρινθο του κρανίου μου. Αποσύρομαι στα σωθικά μου. Παίρνω θέση στα σκατά μου, στο αίμα μου». Ενώ οι μορφές του Μπέκετ, που υπάρχουν πλέον μόνο ως μεμονωμένα μέρη του σώματος –κεφάλι, στήμα– αποσύρονται στα ερείπια της ιστορίας της ζωής τους, ο

ηθοποιός Άμλετ καταφεύγει στο εσωτερικό του σώματός του, στις φλέβες, στο μεδούλι, στα σωθικά, στο αίμα. Και στις δύο περιπτώσεις ο ολοκληρωτικός σολιμισμός οδηγεί σε μια αποκέντρωση του εγώ.

Από τη μια η απόσυρση στον εαυτό αφήνει ακόμη χώρο για την επίγνωση ότι το τίμημα για τον σολιμισμό του ατόμου είναι η βία εναντίον άλλων: «Κάπου που διαλύονται σώματα, για να μπορώ εγώ να ζω μες στα σκατά μου. Κάπου ανοίγονται σώματα, για να μπορώ να είμαι μόνος με το αίμα μου». Από την άλλη, αυτή η επίγνωση δεν έχει την παραμικρή συνέπεια: απλώς προάγει την επιθυμία εξομοίωσης με τους ομαλής λειτουργίας μηχανισμούς της τεχνολογικά εξοπλισμένης βιομηχανικής κοινωνίας. «Θέλω να είμαι μηχανή. Να πιάνω χέρια, να πηγαίνω πόδια, κανέναν πόνο, καμιά σκέψη». Στο σημείο αυτό ο ηθοποιός Άμλετ φοράει «κοστούμι και μάσκα». Όπως στην πρώτη σκηνή, ο Άμλετ προδίδει την ανώτερη γνώση του, «φοράει την πανοπλία» του πατέρα του και «ανοίγει με το τσεκούρι τα κεφάλια των Μαρξ, Λένιν, Μάο», που εμφανίζονται ως γυμνές γυναίκες, και όλοι ταυτόχρονα, ο καθένας στη γλώσσα του, εκφωνούν το κείμενο: «ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΕΙΝΑΙ ΝΑ ΑΝΑΤΡΕΨΟΥΜΕ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΟΠΙΣΘΕΣ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ...» καταπιέζεται.

Ο ΑΜΛΕΤ Ο ΛΑΝΟΣ ΠΡΗΚΤΙΛΑΣ ΚΑΙ ΣΚΡΟΦΑΙΩΜΕΝΟΣ ΤΡΑΥΛΙΖΟΝΤΑΣ
ΑΠΟ ΤΡΥΠΑ ΣΕ ΤΡΥΠΑ ΣΤΗΝ ΤΡΕΨΥΤΑΙΑ ΤΡΥΠΑ ΕΝΤΕΛΟΣ ΑΝΟΡΕΧΤΑ
ΠΙΣΩ ΤΟΥ ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΠΟΥ ΤΟΝ ΕΚΑΝΕ ΠΡΑΣΙΝΟ ΣΑΝ ΤΟ ΚΡΕΒΑΤΙ ΤΗΣ ΟΦΗΛΙΑΣ
ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ
ΚΑΙΜΟΛΙΣ ΠΡΙΝ Ο ΠΕΤΕΙΝΟΣ ΛΑΛΗΣΕΙ ΤΡΙΣ ΣΚΙΖΕΙ
ΕΝΑΣ ΤΡΕΛΟΣ ΤΟ ΡΟΥΧΟ ΓΕΛΩΤΟΠΟΙΟΥ ΤΟΥ ΦΙΛΟΣΟΦΟΥ
ΕΝΑ ΘΡΕΜΜΕΝΟ ΚΥΝΗΤΟΣΚΛΟ ΓΥΣΤΡΑ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΤΑΝΚ

Με τη βίαιη πράξη του – για άλλη μια φορά κατά των γυναικών – ο Άμλετ, ο διανοούμενος, έγινε προδότης της επανάστασης και της ανθρωπότητας: «Χιό-βι, παγωνιά». Η κυριαρχία του ανδρικού, λογοκεντρικού και φαλλοκρατικού, ταυτιζόμενου με τον πατέρα, βιαιού εγώ στην ιστορία, οδήγησε την ανθρωπότητα στην καταστροφή. Δεν υπάρχει ελπίδα για το μέλλον.

Σ' αυτόν τον Άμλετ αντιπαρατίθεται η Οφηλία. Καθεμιά από τις τριών έως τεσσάρων σελίδων σκηνές του ακολουθεί μια σύντομη, μισής σελίδας, σκηνή της Οφηλίας. Στο αποστασιοποιημένο «Ήμουν ο Άμλετ» η Οφηλία αντιπαρατάσσει το αποφασιστικό «Είμαι η Οφηλία». Η πρώτη σκηνή της Οφηλίας φέρει τον τίτλο Η ΕΥΡΩΠΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ. Ο τόπος της δράσης είναι ένα «*Enoptous room*» [τεράστιο δωμάτιο], το οποίο ανακαλεί στη μνήμη το γαλλικό στρατόπεδο αιχμαλώτων του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ε.Ε. Κάμινγκς. Η Οφηλία επιχειρεί την έξοδο από τη φυλακή της,

από τον χιλιάδων χρόνων ρόλο της γυναικάς που καταστρέφεται από τους άνδρες, και συνεργάζεται η ίδια στην καταστροφή της, έναν ρόλο με τον οποίο στην αρχή ταυτίζεται πλήρως:

Είμαι η Οφηλία Που δεν μπορεί να την κρατήσει το ποτάμι Η γυναικα στην αρχήνη
Η γυναικα με τις ανοιγμένες φλέβες, Η γυναικα με την υπερβολική δόση ΠΑΝΩ ΣΤΑ
ΧΕΙΛΗ ΧΙΟΝΙ Η γυναικα με το κεφάλι στο γκάτζι.

Όταν η Οφηλία καταλαβαίνει ότι το σώμα της της ανήκει, όταν αρνείται να συνεργαστεί πλέον στην αυτοκαταστροφή της, αρχίζει η αυτοαπελευθέρωσή της «Χθες σταμάτησα να σκοτώνομαι. Είμαι μόνη με τα στήθη μου, τους μηρούς, τον κόλπο μου». Τώρα μπορεί να συντρίψει τη φυλακή της, «Καταστρέφω το πεδίο της μάχης που ήταν το σπίτι μου», και να απελευθερωθεί από κάθε ετεροπροσδιορισμό: «Ξεθάβω το ρολόι από το στήθος μου, που ήταν η καρδιά μου. Βγαίνω στο δρόμο, ντυμένη στο αίμα μου».

Η εικόνα του ρολογιού έχει ιδιαίτερο συμβολικό περιεχόμενο. Αφενός δείχνει τον βαθμό του ετεροπροσδιορισμού που έπρεπε να υπομένει η Οφηλία. Είχε ενσωματώσει τόσο τέλεια το όργανο της μηχανικής μέτρησης του χρόνου, στην οποία στηρίζεται ο μοντέρνος πολιτισμός των βιομηχανικών κοινωνιών, ώστε αυτό να προσδιορίζει – ως καρδιά της – τον ρυθμό της ζωής της. Καθώς η Οφηλία ξεθάβει το ρολόι από το στήθος της, απελευθερώνει τον οργανισμό της από τις υπαγορεύσεις της μηχανής. Ο Άμλετ, αντίθετα, εύχεται: «Θέλω να είμαι μηχανή». Αφετέρου, αυτή η πράξη απελευθέρωσης παραπέμπει στις *Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας* του Βάλτερ Μπένγνιανμ.

Η συνείδηση ότι ανατινάσσου το συνεχές της ιστορίας χαρακτηρίζει τις επαναστατικές πράξεις κατά τη στιγμή της δράσης τους. Η μεγάλη επανάσταση εισήγαγε ένα νέο ημερολόγιο. Η μέρα με την οποία ξεκινά ένα ημερολόγιο λειτουργεί ως πυκνωτής του ιστορικού χρόνου. Και είναι κατά βάση η ίδια μέρα που ολοένα επανέρχεται με τη μορφή των γιορτών, που είναι μέρες μνήμης. Επομένως, τα ημερολόγια δεν μετρούν τον χρόνο, όπως τα ρολογια. Είναι μνημεία μια ιστορικής συνείδησης της οποίας ακόμη και τα ελάχιστα ίχνη μοιάζουν να απουσιάζουν στην Ευρώπη εδώ και εκατό χρόνια (XV).

Η σχέση με τις *Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας* αναδεικνύει την αυτοαπελευθέρωση της Οφηλίας ως επαναστατική πράξη, που ανατινάσσει το συνεχές της ιστορίας. Εγκαινιάζει μια νέα μέτρηση του χρόνου. Καθώς η Οφηλία απελευθερώνεται από τον ρόλο της γυναικάς που καταπιέζεται, ταλαιπωρείται και καταστρέφεται από τους άνδρες, από τον ρόλο του θύματος, αποσπάται από την «πατριική» ιστορία, η οποία εδράζεται στη συνέχεια των θητών και των θυ-

μάτων. Έτσι, η αυτοαπελευθέρωση της την οδηγεί «στο δρόμο», προς τις επαστασιακές μάζες. Αντίθετα, ο Άμλετ, στην τέταρτη σκηνή, θα αφήσει τις εξεγερμένες μάζες στο δρόμο και θα αποφασίσει: «Πηγαίνω σπίτι». Ενώ ο Άμλετ, ταυτιζόμενος με τον πατέρα του, επαναλαμβάνει, παρά το μάθημα που πήρε, τις βίαιες πράξεις του παρελθόντος, οι οποίες εγγυώνται τη συνέχεια της ιστορίας, η Οφηλία την ανατινάσσει, ανέβοντας έτσι τη σπίθα της ελπίδας.

Με αυτόν τον τρόπο ο Άμλετ και η Οφηλία εκπροσωπούν μια σειρά από αντιθέσεις, όπως: αρσενικό-θηλυκό, θύτης-θύμα, λόγιος (ο διανοούμενος)-φιλοσοφία (το ταλαιπωρημένο, βασανισμένο σώμα), ανεπαισθητικό-επαισθητικό, αναφορά στο παρελθόν-αναφορά στο μέλλον.

Στην τρίτη σκηνή, που ονομάζεται ΣΚΕΡΤΣΟ, υπάρχει ένας υπαινιγμός αντιπροφής των κατηγοριών. Οι νεκρές γυναίκες από το «μπαλέτο» των νεκρών γυναικών, όπως «Η γυναίκα στην αγχόνη, Η γυναίκα με τις ανοιγμένες φλέβες κ.ο.κ.» σκίζουν τα ρούχα από το κορμί του Άμλετ, όπως είχε ανεπτυχτεί η Ορφέα στην *Εμίλια Ικαλόττι*.

[...] τι ουράνια φαντασία! Όταν κάποτε όλες εμείς, ο στρατός των εγκραταλιζμένων, όταν όλες εμείς θα έχουμε μεταμορφωθεί σε βάρκες, σε μαινάδες, όταν θα τον έχουν με ανάμεσά μας, να τον ξεσκιάσουμε, να τον κατακρυσπυρήσουμε, να σκιάσουμε τα σωθικά του, για να βρούμε την καρδιά που ο προδοτής υποσχέθηκε σε όλες μας και δεν έδωσε σε καμιά! Αυτός θα ήταν χορός! Θα ήταν! (IV, 7)

Ο Άμλετ «θέλει να είναι γυναίκα», «φορά τα ρούχα της Οφηλίας» και «η Οφηλία του ζωγραφίζει μια μάσκα πόρνης».

Στη *Ζωή του Ικούντλινγκ*, μια παρόμοια αντιστροφή των κατηγοριών είχε απελευθερώσει μια διονυσιακής τάξης δύναμη αναμόρφωσης του κόσμου. Η Εμίλια Ικαλόττι και ο Νάθαν ο Σοφός απαγγέλλουν κοιμβικά χωρία από τους ρόλους τους («Βίαι! Βίαι! Ποιος δεν μπορεί να αντισταθεί στη βία!» κ.ο.κ., όπως επίσης το τέλος της παραβολής του δαχτυλιδιού).

Αστυνομική σειρήνα. Η Εμίλια και ο Νάθαν αλλιάζουν κεφάλια μεταξύ τους, γδύνουν, ανακαλύδων, σκοτώνουν ο ένας τον άλλον. Λευκό φως. Θάνατος της μηχανής στην ηλεκτρική καρέκλα. Η σκηνή σκοτεινιάζει.

Φωνή (+ προβολή): Η ΟΡΑ ΤΗΣ ΠΡΑΚΤΟΣΗΣ ΝΕΚΡΑ ΒΟΥΒΑΛΙΑ ΑΠΟ ΤΑ ΚΑΝΤΟΝ ΣΜΗΝΟΣ ΚΑΡΧΑΡΙΟΝ ΔΟΝΤΙΑ ΑΠΟ ΜΑΥΡΟ ΦΩΣ ΟΙ ΑΜΠΑΤΟΡΕΣ ΦΙΛΟΙ ΜΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΤΟΝ ΣΕΙΣΜΟΝ ΙΑΜΟΙ ΠΥΡΟΣ ΚΑΙ ΥΑΤΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΑΙΟΝΑ ΝΕΑ ΣΑΡΚΑ ΔΩΤΡΕΑΜΟΝ ΜΑΑΝΤΟΡΟΡ ΠΙΡΚΡΗΝ ΤΗΣ ΑΤΛΑΝΤΙΔΟΣ ΠΟΣ ΤΟΝ ΝΕΚΡΟΝ (Κοιμήται καρδιάς [Herzstück], σ. 36).

Η αμοιβαία αλλαγή φύλων, το ζευγάρι και η θανάτωση της Εμίλιας και

του Νάθαν αναδεικνύονται από τις προβολόμενες εικόνες ως γάμος κοομιών διαστάσεων («Ίλιμοι πυρός και ύδατος»), από τον οποίο θα γεννηθούν «άνθρωποι από νέα σάρκα». Καθώς συντελείται την «ώρα της πυρόκτωσης» και μετά τη πραγματική των σεισμών – τα παραδοσιακά σύμβολα της εμφάνισης των θεών –, η πράξη αυτή χαρακτηρίζεται από μια ουτοπική διάσταση, η οποία αποκτά πρόσθετη επιβεβαίωση μέσω του «πρίγκιπα της Ατλαντίδος». Η ουτοπία αυτή αναφέρεται, αφενός στο αποκαλυπτικό τέλος του παλιού κόσμου με τον «θάνατο της μηχανής», και αφετέρου στην ανάδοση ενός νέου κόσμου, που επιτελείται από τον «άνθρωπο από νέα σάρκα». Η αντιστροφή των αντιθετικών κατηγοριών μέσω της αμοιβαίας αλλαγής ρόλων (του σκιστήματος), του ζευγαρώματος και του θανάτου της Εμίλιας και του Νάθαν απελευθερώνει ένα τεράστιο ουτοπικό δυναμικό.

Αντίθετα, στη *Μηχανή Άμλετ* δεν λαμβάνει χώρα μια πραγματική αντιστροφή/μεταμόρφωση. Σιχρικινωμένη σε μια αιδή αλλαγή ρούχων και ρόλων, παρουσιάζεται ως «αστείο» ντερμέτο μεταξύ της βιαστροφίας του Άμλετ εναντίον της μητέρας του και της προδοσίας της επανάστασης. Το φως της θεοφάνειας στο τέλος της σκηνής πηγάει από την Μαντόνα με τον καρκίνο του στήθους: «Ο καρκίνος του στήθους αστράφτει σαν ήλιος».

Η τελειότητα σκηνή, μετά την «εποχή των παγετώνων», φέρει ως τίτλο ένα απόσπασμα του Χαϊντνερλάν από το ύστερο έργο του «ΚΑΡΑΔΟΚΟΝΤΑΣ / ΜΕ ΤΗ ΦΟΒΗΡΗ ΠΑΝΟΠΛΙΑ / ΧΛΙΕΠΤΕΣ». Διαδροματίζεται «Στρε βάθη της θάλασσας [...] περνούν ψάρια ερείπια πτώματα μέλη πτωμάτων». Οι χωρικές και χρονικές αναφορές είναι ανιγματικές. Άραγε, οι «χλιετίες» και τα «βάθη της θάλασσας» σημαίνουν μια επιστροφή σε μυθικές εποχές και μυθικούς τόπους; Τη βύθιση της ιστορίας στη φύση; Ή μήπως είναι μια προβολή του τετραδιάστατου «χωροχρόνου», όπως τον περιγράφει η μοντέρνα φυσική, με τον απόλυτο, μετρήσιμο, ισχύοντα για όλους χρόνο να έχει αρθεί και το «κάθε άτομο [να έχει] το δικό του μέτρο χρόνου, το οποίο εξαρτάται από το που βρίσκεται και πώς κινείται»;¹⁶ Θα πρέπει να συζητήσουμε με τα βάθη της θάλασσας τη βυθισμένη Ατλαντίδα, ή μήπως το νερό ως σύμβολο της ψυχής και του ασυνειδήτου, της ενδομήτριας κατάστασης και του θηλυκού στοιχείου;

Σ' αυτό το πολυσημάντο σκηνικό η Οφηλία διακηρύσσει το επαστασιακό της άγρευμα, με το βασανισμένο σώμα της ιστορικής της ύπαρξης ακίνητο στο καρποτάκι, ώστε να θυμηθούμε τον Χαμ από το *Τέλος του παγκόσμιου του Μπέκερ*, ενώ «δύο άντρες με ιατρικές ρόμπες τραβούν την ίδια και το καρποτάκι πιά-

16. Stephen W. Hawking, *Eine kurze Geschichte der Zeit*, Reinbek: Aufbauverlag 1988, σ. 51.

νω κάτω με επιδέξιμους»:

Σας ομιλεί η Ηλέκτρα. Στην καρδιά του σκότους. Κάτω από τον ήλιο των βασιανιστηρίων. Προς τις μητροπόλεις του κόσμου. Στο όνομα των θυμάτων. Φτύνω όλο το σπέρμα που έχω λάβει. Μετατρέπω το γάλα του στήθους μου σε θανατηφόρο δηλητήριο. Παίρνω πίσω τον κόσμο που έχω γεννήσει. Πινύω τον κόσμο που έχω γεννήσει ανάμεσα στα σκέλια μου. Πον θάβω στην ήβη μου. Κάτω η ευτυχία της υποταγής. Ζήτω το μίσος, η περιφρόνηση, η εξέγερση, ο θάνατος. Όταν θα περνά με χασαπομάχαιρα από τα υπνοδωμάτιά σας, τότε θα μάθετε την αλήθεια.

Η Οφηλία μεταμορφώθηκε σε Ηλέκτρα. Τα όργανα του σώματός της, που δίνουν και συντηρούν τη ζωή, και με τα οποία βρέθηκε για πρώτη φορά «μόνη» της στη δεύτερη σκηνή, αφού οι άνδρες τη βασάνισαν ξανά και ξανά – στήθη, σκέλια, κόλπος –, έχουν γίνει εργαλεία αφανισμού. Όπως η Μήδεια από το *Μήδειας υλικό*, έτσι και η Οφηλία/Ηλέκτρα παίρνει «πίσω τον κόσμο» που «έχει γεννήσει». Ο δρόμος της ανθρώπινης ζωής στον θάνατο επαναλαμβάνει εκείνον της γέννησης (με παρόμοιο τρόπο όπως το τελετουργικό της γέννησης και του θανάτου στο *Διώνυσος το '69* του Σέχνερ). Η Οφηλία επιτελεί τη ριζική αντιστροφή για την οποία δεν ήταν ικανός ο Άμλετ στο ΣΚΕΡΤΣΟ. Διακηρύσσει την ολική ρήξη με το παρελθόν, την απόλυτη ασυνέχεια. Απευθύνει το άγγελμά της στις «μητροπόλεις του κόσμου», στις βιομηχανικές κοινωνίες. Μιλά εν ονόματι των θυμάτων, των γυναικών, των υπό εκμετάλλευση μαζών, των καταπιεσμένων λαών του Τρίτου Κόσμου. Και μιλά με κατεύθυνση το μέλλον: «[...] θα μάθετε την αλήθεια». Με αυτόν τον τρόπο εγείρεται αναγκαστικά το ερώτημα αν και πώς η διακήρυξη του «καλού της αγέλης» της ασυνέχειας μπορεί να απελευθερώσει ουτοπικό δυναμικό.

Η *Μηχανή Άμλετ* έχει χαρακτηριστεί ως «Το τέλος του παιχνιδιού του Χάινερ Μύλλερ». Στο τέλος η Οφηλία μένει μόνη στη σκηνή, σιωπηλή και «ακίνητη μες στη λευκή συσκευασία». Ο επαναστατικός της παλμός καταπνίγεται και βουβαίνεται από άνδρες που θυμίζουν τους ψυχιάτρους, με τους ζουρλοισμούς από τη *Ζωή του Ικούντλινγκ*. Στο τέλος βρίσκεται η αποτυχία.

Η ερμηνεία αυτή παραβλέπει κάποιες θεμελιώδεις διαφορές. Το *Τέλος του παιχνιδιού* και η *Μηχανή Άμλετ* τακτοποιούν τους λογαριασμούς τους με την ιστορία της Δόσης μέχρι και την τελευταία καταστροφή. Αλλά ενώ στο *Τέλος του παιχνιδιού* ο χρόνος μένει κενός, στη *Μηχανή Άμλετ* χαρακτηρίζεται από μια απαραγνώριστη μελλοντική διάσταση. Με αυτή την έννοια το τύλιγμα με τους επιδέξιμους στο τέλος του έργου μπορεί να διαβαστεί ως ύφανση ενός κουκουλιού, και επομένως ως υπόσχεση για το μέλλον. Εκτός αυτού, ήδη το άγγεμα

της Οφηλίας συνιστά την πραγμάτωση μιας ουτοπίας. Ενώ στα λόγια του Άμλετ οι πολυάριθμες παραπομπές και οι έμμεσες αναφορές σε άλλα κείμενα σημειώνονται με σαφήνεια και η ενότητα της ομιλίας του δεν μπορεί να αποκατασταθεί παρά μόνο ανατρέχοντας στο ομιλούν υποκείμενο – στην κατάσταση, στην πρόθεση, στη σκέψη του –, στα λόγια της Οφηλίας οι διάφορες παραπομπές συνθέτουν μια αδιάρρηκτη ενότητα με τα «δικά της» λόγια: το «στην καρδιά του σκότους» αποτελεί παραπομπή από την ομότιτλη νουβέλα του Τζόζεφ Κόνραντ, που έχει σαν θέμα το ταξίδι του νεαρού καπετάνιου Μάρλοου στα βάθη της Κεντρικής Αφρικής, και παρουσιάζει τη διαδρομή προς την «καρδιά» της «κοτεινής» ηπείρου ως εξερευνητικό ταξίδι στο κατά το ήμισυ συνειδητό και στο ασυνείδητο: το «κάτω από τον ήλιο των βασιανιστηρίων» αποτελεί παράθεμα από τον πρόλογο του Σερτρ στο *Της γης οι κολασμένοι* του Φραντς Φανόν: το «όταν θα περνά με χασαπομάχαιρα από τα υπνοδωμάτιά σας, τότε θα μάθετε την αλήθεια» προέρχεται από τη μαρτυρική κατάθεση της αναρχικής Σούζαν Ατκινς, που ήταν μέλος της «οικογένειας» Μάνσον: το ίδιο παράθεμα απηχεί το «ήμιμου, είμαι, θα είμαι» της Ρόζα Λουξέμπουργκ, τη φράση με την οποία έκλενε ένα άρθρο της το 1919 στη *Rote Fahne*. Στη Ρόζα Λουξέμπουργκ, στη δολοφονία και στον πνιγμό της ενδέχεται φυσικά να παραπέμπουν και τα «βάθη της θάλασσας».

Η ομιλία της Οφηλίας παρουσιάζεται ως πολυφωνικό κείμενο, στο οποίο οι συγγραφείς έχουν εξφανιστεί. «Η εργασία για την εξοφάνιση του συγγραφέα αποτελεί αντίσταση στην εξοφάνιση του ανθρώπου». Έτσι, τα λόγια της Οφηλίας, πραγματώνουν την ουτοπία του «οικουμενικού λόγου, που δεν παραλείπει τίποτε και δεν αποκλείει κανέναν» (1979).¹⁷ Αποτελούν την προ-φάνεια (Vor-schein) ενός καλύτερου μέλλοντος, όπως επίσης και η επακόλουθη σιγή της.

Ανοχτό έναντι του αναγνώστη/θεατή είναι επίσης το τέλος – όπως και ολόκληρο το κείμενο –, το οποίο μπορεί έτσι να αναπτύξει στον τελευταίο ολόκληρο το ουτοπικό δυναμικό του. Διότι το «δράμα δεν γεννιέται στη σκηνή, δεν λαμβάνει χώρα στη σκηνή αλλά ανάμεσα στη σκηνή και στην πλατεία». Το θέατρο «ζει από την ένταση μεταξύ σκηνής και πλατείας, από την πρόκληση των κειμένων» (Rotwelsch, 110/92).

Από την πρώτη παράσταση της *Μηχανής Άμλετ*, από τον Ζαν Ζουρντουί (στις 30 Ιανουαρίου 1979 στο Théâtre Gérard Philipe, στο Σαιν Ντεν) οι διάφορες θεατρικές σκηνές είχαν δυσκολίες με το έργο. Επανειλημμένως προσπάθησαν να παρουσιάσουν σκηνικά το κείμενο, όμως ματαίως, όπως μπορεί κανείς να φανταστεί. Ο Ρόμπερτ Ουίλσον ήταν ο πρώτος που έδωσε τέλος σε τέτοιου εί-

17. Heiner Müller, *Rotwelsch*, Bepolivo 1982, σ. 98.

δους εικονογραφικές προστάσεις. Στην παράσταση της *Μηχανής Άμλετ* που ανέβασε στη Νέα Υόρκη και στο Αμβούργο με φοιτητές και εκπαιδευόμενους ηθοποιούς (τον Ιούνιο και το Δεκέμβριο του 1986) απέσπασε, σε συμφωνία με τις αισθητικές του αρχές, το κείμενο από τα πρόσωπα.

Καθώς δεν εικονογραφεί σκηνικά το κείμενο αλλά αντιπαράθετεί σ' αυτό τον πολύ αμερικανικό (υπο)κόσμο προσώπων, κατορθώνει να περάσει στο αυτί και στο μυαλό αυτά που λέγονται. Το κείμενο επισυμβαίνει σε έναν ηχητικό χώρο, για τον οποίο συνήθως δεν μπορεί να πει κανείς με βεβαιότητα αν παράστα ήμιστα ή μέσω μικροφωνικής εγκατάστασης και μεγαφώνου. Μόνο κατ'έξαρση εκφέρεται ήμιστα από κάποιο πρόσωπο, χωρίς ηλεκτροακουστική παράκαμψη. Δεν συμβαίνει οπτικά, αλλά ακουστικά. Και ως προς τούτο με μεγάλη σαφήνεια και πλαστικότητα. Όλας οι φράσεις του κειμένου με πλάγια στοιχεία, που θεωρήθηκαν από άλλους σκηνοθέτες (και με ανεπαρκή αποτελέσματα) σκηνικές οδηγίες, απλώς προφέρονται, π.χ.: «Ο Άμλετ φορά το φόρεμα της Οφηλίας, η Οφηλία του ζωγραφίζει μια μάσκα πόρνης [...]». Μόνο μια από αυτές τις φράσεις μένει χωρίς να προσφερθεί, άρρητη, Εκτελείται σκηνικά. Ένας κομπάρσος κρατά μπροστά του τη φωτογραφία του Χάινερ Μίλλερ, μεγέθους ενός τετάρτου του τετραγωνικού μέτρου, τη σκίζει ακριβώς στη μέση, από πάνω προς τα κάτω. [...] Το κείμενο σκηνοθετείται ακουστικά μέσω επαναλήψεων, επικαλύψεων. Στην τρομερή ροή του οι ηχητικές σφειδάλωσεις αυξάνονται. Έτσι, ο ήχος των δακτύλων των τριών *beauties* [καλλονών] που γρατσουνούν το μεταλλικό τραπέζι εισβάλλει στο κείμενο: «Με τα ματωμένα χέρια μου σκίζω τις φωτογραφίες των αντρών που αγάπησα και με χρειάστηκαν στο κρεβάτι, στο τραπέζι, στην καρέκλα και στη γη» (Οφηλία, 2η σκηνή)

Σε σημεία όπως αυτό συναντώνται η αμερικανική νόχα των εικόνων του Ουίλσον και το γερμανικότατο κείμενο του Μίλλερ κατά βάση, όμως, αυτό που φωτίζει τη ζοφερή *Μηχανή Άμλετ* δεν είναι τα πρόσωπα και οι κινήσεις που εκτελούν αλλά η απαγγελία του κειμένου, που είναι αργή, σαφής, συχνά επαναλαμβάνει τις προτάσεις και τους δίνει πλαστικότητα.¹⁸

Φαίνεται ότι Ρόμπερτ Ουίλσον, ο οποίος διατείνεται «Δεν καταλαβαίνω το κείμενο του Χάινερ Μίλλερ», συμφωνεί σε ουσιώδη σημεία με τον Χάινερ Μίλλερ, ο οποίος ομολογεί: «Τα πράγματα που λέω δεν θέλω και δεν μπορώ πια να τα προσδέσω σε συγκεκριμένα πρόσωπα. [...] Γίνεται ολόένα και πιο αυθαίρετα το ποιος λέει και παίζει κάτω» (*Rothwelsch*, 185).

Ο Χάινερ Μίλλερ και ο Ρόμπερτ Ουίλσον συνεργάστηκαν για πρώτη φορά το 1984, στην παραγωγή του προγράμματος, μαμούθ του Ουίλσον *the CIVIL wars*. Ο Χάινερ Μίλλερ συνέθεσε το υλικό κειμένου, που αποτελέσει σχεδόν αποκλειστικά από παραθέματα, για την πρώτη σκηνή της Πρόξης Δ': από μια ε-

18. Henning Rischbieter, «Deutschland, Ein Wilsommärchen», στο *Theater heute*, 12, 1986, σσ. 5-6.

πιστολή του Φρειδερίκου Ιουλιέλιμου Δ' της Πρωσίας στον γιο του (μετέπειτα Φρειδερίκο τον Μεγάλο), από τον Άμλετ, την *Επιστολή στον πατέρα του Κάφκα*, τον *Τίμωνα τον Αθηναίο*, τη *Φαίδρα*, τον «Βασιλιά των ξοτικών»*, τον *Εμπεδοκλή*, κείμενα του Ουίλσον, του Ναιτα ντι Νικσέμι, αλλά και από δικά του κείμενα, τον *Πατέρα [Vater]* (1958), τη *Ζωή του Κορντλιγκ*, τον *Μάουσερ [Mauser]* (1970) και την *Ανάθεση [Auftrag]* (1979). Μόνο στην όγδοη σκηνή, τη σκηνή του θανάτου (του Φρειδερίκου του Μεγάλου) υπήρξε απόδραση από αυτή την αρχή. Εδώ απορριβούνται τα ονόματα πεδίων μάχης, βομβιστικών στόχων, στρατοπέδων συγκεντρωσής και φυλακών που απεκτησαν θλιβερή φήμη στη γερμανική ιστορία. Το κείμενο είχε επιλεγεί και συντεθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να φωτίζει διαρκώς νέες πλευρές της «πατρικής βίας», καθώς και την ταύτιση του γιου με τον βλαίο πατέρα ως μοιραίους παράγοντες στην ιστορία, ειδικά στη γερμανική ιστορία. Ο Ουίλσον αντιμετώπισε τα κείμενα αυτά με τις πλέον ποικίλες εικόνες: μια γιγαντιαία χελώνα μέσα στο νερό, ένα αρκτικό τοπίο και ένα διαστημόπλοιο, ηφαιστεια και αρκούδες που χόρευαν, μια σειρά από πρόσωπα, τον Φρειδερίκο τον Μεγάλο κάτω από μια καρέκλα, έναν άνδρα και μια γυναίκα σε ένα μπαρ, έναν ιπτάμενο αετό, στίβια που κατέρρεαν και γελαστούς άνδρες, ένα πλοίο, μια αλληλογράφια αριθμών. Δεν υπήρχε κάποια σύνδεση ανάμεσα στο κείμενο και τις εικόνες.

Οι βασικότερες αισθητικές αρχές του Ουίλσον από την εποχή των πρώτων του εργασιών στα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές του '70 συνίστανται στην απόσπαση των προφορόμενων κειμένων τόσο από το παράλληλα διαδραματιζόμενο σκηνικό γίνεσθαι όσο και από τα σώματα των ηθοποιών (τα προφορόμενα κείμενα παίζονται τις περισσότερες φορές ηχογραφημένα ή τουλάχιστον με ηλεκτρονική ενίσχυση), σε μια τεράστια επιβράδυνση των κινήσεων των ηθοποιών, που φτάνει μέχρι την χαρακτηριστική μορφή του *slow motion*, όπως επίσης στην «ξίσωση» των σωματίων των ηθοποιών με τα υψόδοξα αντικείμενα που παρουσιάζονται επί σκηνής. Οι ηθοποιοί δεν αναπαρστήνουν πρόσωπα και δεν παίζουν πλέον ρόλους. Το σώμα του ηθοποιού καθίσταται μέρος μιας εικόνας που περνά μπροστά μας σαν όνειρο, χωρίς σημάσιαολογική ενόχληση.

Με αυτόν τον τρόπο ο θεατής αποκτά την ικανότητα να αντιλαμβάνεται τα όσα διαδραματίζονται επί σκηνής – όπως και τις δικές του ονειρικές εικόνες – με έκπληξη, σαν έναν ιδιότυπο, αρχαϊκώς άγνωστο κόσμο, τα στοιχεία του οποίου μοιάζουν μεν οικεία, χωρίς ωστόσο να μπορούν να συνδεθούν μεταξύ τους σχηματίζοντας μια ανώτερη νοηματική ενότητα. Αν ο θεατής αφεθεί στα συγκεκρι-

* Ιστορία του Ικαίτε. (Σ.Γ.Μ.)

μένα δεδομένα αυτού του κόσμου χωρίς βιασύνη και χωρίς την πίεση να προσδώσει αμέσως σε όλα σημασία, οι συνειρμικές συνδέσεις μπορούν να ζυγισθούν μέσα του νέες εμπειρίες και να αποκαλύψουν άγνωστο έως τότε νοηματικό δυναμικό.

Προφανώς, ο Χάινερ Μύλλερ αναγνώρισε θεμελιώδεις αρχές της δικής του αισθητικής στις εργασίες του Ουίλσον. Σε μία σημείωση για το θέατρο του Ουίλσον, γράφει:

Ο Ρόμπερτ Ουίλσον προέρχεται από τον χώρο όπου εξαφανίστηκε ο Άμπρουξ Μίπρς, όταν είδε τη φρίκη του εμφύλιου πολέμου. Ο επίγονος έχει τη φρίκη μέσα του. Το θέατρο του είναι η ανάσταση. Η απελευθέρωση των νεκρών πραγματοποιείται σε αργή κίνηση. Με τη σοφία των παραμυθιών ότι η ιστορία της ανθρωπότητας δεν μπορεί πλέον να διαχωρίζεται από την ιστορία των ζώων, των λίθων, των μηχανών, παρά μόνο με τίμημα την καταστροφή, το *CIVIL WARS* διατυπώνει το ζήτημα της επόχης: πόλεμος των τάξεων και των φυλών, των ειδών και των φυλών, εμφύλιος πόλεμος με κάθε έννοια. Σ' αυτό το θέατρο βρίσκουν χώρο για να παίξουν οι μαριονέτες του Κλάιστ, χώρο για να χορέψει το επικό θέατρο του Μπρέχτ. Μία τέχνη χωρίς πίεση, το βήμα φευγεί το δρόμο. Ο θεός που χορεύει είναι η μαριονέτα, ο χορός του/της δημιουργεί τον άνθρωπο από νέα σάρκα, που γεννιέται από τους γάμους πυρός και ύδατος, όπως τον ονειρεύτηκε ο Ρεμπώ. Όπως το μήλο από το Δέντρο της Γνώσης πρέπει να φαγωθεί ξανά, για να ξαναβρει ο άνθρωπος την ηλικία της αθωότητας, έτσι πρέπει και να ξαναχτιστεί ο Πύργος της Βαβέλ, για να λάβει τέλος η γλωσσική σύγχυση. *A TREE IS BEST MEASURED WHEN IT IS DOWN*.¹⁹ Αλλά τα υλοποιημένα δάση συνεχίζουν να μεγαλώνουν υγιεινά. Ο θόρυβος του χρηματιστηρίου δεν θα αντέξει τη σιωπή της σκηνής, που είναι το θεμέλιο της γλώσσας του. Όταν οι άνθρωποι θα σουλατσάρουν ανάμεσα στις θυρίδες της Παγκόσμιας Τράπεζας και οι αετοί θα σκίζουν σε ομαλή πτήση τα λάβαρα του χωρισμού, τότε το θέατρο της ανάστασης θα έχει βρει τη σκηπτή του. *A TREE IS BEST MEASURED WHEN IT IS DOWN*.

Η συνεργασία με τον Ρόμπερτ Ουίλσον στο *CIVIL WARS* άφησε σαφή ίχνη στο μετέπειτα έργο του Χάινερ Μύλλερ, καθώς η θεατρική του πράξη ριζοσπαστικοποιήθηκε ακόμη περισσότερο. Στην *Περιγραφή εικόνας* (1985) όντως «τα πράγματα που λέω δεν» προσδένονται «πια σε συγκεκριμένα πρόσωπα». Το κείμενο που προορίζεται ρητά για το θέατρο παρουσιάζεται ως ενιαίο πέζο, χωρίς παραγράφους και τελείες, δομημένο μόνο με κόμματα και άνω κάτω τελείες. Δεν υπάρχουν αναφορές σε πρόσωπα ή χώρους.

Το κείμενο ξεκινά από μια χρονοτισμένη ζωγραφιά, την οποία έφτιαξε μια φοιτήτρια σκηνογραφίας από τη Βουλγαρία –κατά τούτο μπορεί όντως να ταξινομηθεί στο είδος «περιγραφή εικόνας»–, και έχει πλούσιες παραπομπές στη

19. Μπέτρος καλύτερα ένα δέντρο όταν είναι κομμένο.

σορρεαλιστική παράδοση, μεταξύ άλλων στα έργα «Decalomania», «Επταλή του Άρνχαϊμ» και «Plaisir» του Ρενέ Μαγκρίτ. Μετά από το κείμενο υπάρχει η σημείωση:

Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΕΙΚΟΝΑΣ μπορεί να διαβαστεί ως επιχρωματισμός της ΑΛΚΗΣΤΗΣ, η οποία παραθέτει το έργο του θεάτρου Νο ΚΟΥΜΑΣΑΚΑ, την ενδέκατη ραφωδιά της ΟΛΥΣΣΕΙΑΣ, τα ΠΟΥΛΙΑ του Χίτσκοκ και την ΤΡΙΚΥΜΙΑ του Σαίξπηρ.²⁰

Καθώς η *Περιγραφή εικόνας* ανακαλεί σε μεγάλη έκταση ξένες εικόνες και κείμενα, χωρίς να σημειώνει τα εκάστοτε παραθέματα στο κείμενο, εμφανίζεται η ίδια ως πραγμάτωση εκείνου του «οικουμενικού λόγου, ο οποίος δεν παραλείπει τίποτε και δεν αποκλείει κανέναν», ενός λόγου που μιλά με μία φωνή, οδηγώντας έτσι τους μεμονωμένους «συγγραφείς» σε εξαφάνιση. Από τα θραύσματα ξένων κειμένων από το κατακερματισμένο σώμα του κειμένου του δυτικού πολιτισμού αναγεννήθηκε ένα νέο σώμα κειμένου.

Από την άλλη, το κειμενικό υλικό είναι οργανωμένο με τέτοιον τρόπο ώστε η *Περιγραφή εικόνας* να μπορεί να διαβαστεί ως στοχασμός πάνω στη σχέση «μεταξύ σκηνής και πλατείας», η οποία είναι καταστατική για το θέατρο. Καθώς το κείμενο διακρύπτει ότι αποτελεί περιγραφή εικόνας, ορίζει τη διαδικασία πρόσληψης ως παραγωγική διαδικασία: η πρόσληψη του έργου συντελείται ως παραγωγή ενός κειμένου, στο πλαίσιο της οποίας η ταυτοχρονία της εικόνας μετατρέπεται σε γλωσσική διαδοχή και ο εικαστικός χώρος καθίσταται χρονικός. Έτσι, η ενότητα πρόσληψης και παραγωγής δημιουργεί την ενότητα χώρου και χρόνου, τον χωρόχρονο.

Το θέατρο που παίζεται σ' αυτόν τον χωρόχρονο παρουσιάζει –απελευθερωμένο από οποιαδήποτε χρονολόγηση– την αιώνια επιστροφή των νεκρών, τον «ίσως καθημερινό φόνο της γυναίκας, που ίσως ανασταίνεται καθημερινά, εκ μέρους του άντρα» (σ. 11): είναι «η εικόνα μιας πειραματικής διάταξης, η προχειρότητα του σχεδίου, μια έκφραση της περιφρόνησης για τα πειραματόζωα που λέγονται άντρας, πουλί, γυναίκα, η καρδιακή αντίλα του καθημερινού φόνου, άντρας εναντίον πουλιού και γυναίκας, γυναίκα εναντίον πουλιού και άντρα, πουλί εναντίον γυναίκας και άντρα, εφοδιάζει τον πλανήτη με καύσιμα, αίμα το μελάνι, που χρωματίζει τη χάρτινη ζωή του και ο αναμικτός ουρανός του απειλείται από την ανύσταση της σάρκας» (σ. 13).

Το θέατρο επαναλαμβάνει στο διηλεκτό το παρελθόν μέσω της αιώνιας επι-

20. Heiner Müller, «Bildbeschreibung», στον ίδιο, *Shakespeare Factory*, 1, Βερολίνο 1985, σσ. 7-14, ιδίως σ. 14.

στροφής της ίδιας πάντοτε βιαιοπραγίας. Η λήτρωση μπορεί να επέλθει μόνο αν διακοπεί η συνέχεια: «ανάγκη είναι: το κενό στη ροή, το άλλο στην επιστροφή του ίδιου, το τραύλισμα στο άφωνο κείμενο, η πρώτη στην αιωνιότητα, το ίσως λυρωτικό ΛΑΘΟΣ» (σ. 13). Ένα τέτοιο λάθος θα μπορούσε να προκληθεί από ένα «αφηρημένο βλέμμα του φονιά», «καθώς εξετάζει τον λαμό του θύματος πάνω στην καρέκλα με τα χέρια, με την όψη του μαχαριού», ή μέσω του «χαμόγελου της γυναίκας, το οποίο χαλαρώνει για μια στιγμή την ατομικτική λάβη, που κάνει το χέρι με το μαχαίρι να τρέμει»: τότε, ίσως, να συνέβαινε η «καθοδική πτήση του πουλιού, που θα το είχε δελέασει η λάμψη της λειπίδας, η προσγείωση στο κρανίο του άντρα, δύο ραμφίσματα δεξιά και αριστερά, φωνές και κακό του τυφλού, το αίμα να ραντίζεται στη δίνη του κυκλώνα που ψάχνει τη γυναίκα» (σσ. 13-14). Το λάθος αυτό, που θα διέκοπτε αιφνιδιαστικά τη συνέχεια της αιώνιας επιστροφής, θα έδινε στον θεατή την ευκαιρία του:

Άγχος μήπως το λάθος συμβεί την ώρα που ασπράφτε, μήπως ανοίξει η οπτική σχισμή στον χρόνο μεταξύ του ενός βλέμματος και του άλλου, [...] ασπρατάια ανασφάλεια μέσα στη βεβαιότητα του τριμέρου: ο ΦΟΝΟΣ είναι μια αλλαγή φύλων, ΣΕΝΟΣ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΣΩΜΑ ΣΟΥ, το μαχαίρι είναι η πλήρη, ο σβέρος το τσεκούρι (σ. 14).

Η παραγωγική αντιστροφή που πραγματοποιούν η Οφηλία στη *Μηχανή Άμλετ* και η Εμίλια και ο Νάθαν στη *Ζωή του Ικονόπληγκ* αποτρέπει εδώ πράξη του θεατή. «Η πρώτη εμφάνιση του νέου [είναι] ο τρόμος» (*Rotwelsch*, σ. 98). Και καθώς το υποκείμενο της πρόδηλης θέτει στον εαυτό του το ερώτημα «ποιος ή τι ζητά την εικόνα», αποκτά την ικανότητα να εμπλακεί στην αντιστροφή που ελευθερώνει το μέλλον:

ΝΑ ΚΑΤΟΙΚΕΙΣ ΣΤΟΝ ΚΑΘΡΕΦΤΗ, είναι ο άντρας με το χορευτικό βήμα ΕΙΩ, ο τόπος μου το πρόσωπό του, ΕΙΩ η γυναίκα με την πλήρη στο λαμό, δεξιά και αριστερά στα χέρια το τεμαχισμένο πουλί, αίμα στο στόμα, ΕΙΩ το πουλί, που δέχνει με τη γραφή του ράμμου του στον δολοφόνο το δρόμο προς τη νύχτα, ΕΙΩ η παγωμένη καταγίδα (σ. 14).

Η διονυσιακά μεταμορφωτική «διάχυση του ατόμου» συντελείται κατά την πράξη της πρόδηλης: διαδίδει την ενότητα του εγώ – του υποκειμένου της πρόδηλης – και το ταυτίζει με τον άνδρα, τη γυναίκα, το πουλί. Το υποκείμενο της πρόδηλης γίνεται μέρος του αντικειμένου της, στο οποίο ενσωματώνεται και τακερματισμένο, και εντός του οποίου εξάφανίζεται. Με αυτόν τον τρόπο η πράξη της πρόδηλης προετοιμάζει τους «γάμους πυρός και ύδατος», που θα γεννήσουν τον «άνθρωπο από νέα σάρκα».

«Ίσως σε άλλη εποχή από αυτήν που ζω» (*Rotwelsch*, σ. 79). Γι' αυτόν τον

λόγο –ή παρ' όλα αυτά– ο Χάινερ Μύλλερ προτείνει τον «νέο άνθρωπο» ως πραγματικότητα που είναι ήδη δυνατή στην παρούσα χρονική στιγμή, όπως προσπάθησαν να κάνουν ο Ικροτόβοκ και το τελετουργικό θέατρο της αμερικανικής πρωτοπορίας με την παράσταση του *rite de passage*. Η γέννηση του «νέου ανθρώπου», την οποία αναγγέλλει το θέατρο από τις αρχές του αιώνα, μπορεί να προικονομηθεί στο παρόν μόνο ως αισθητική προ-φάνεια κατά τη διαδικασία της πρόδηλης και παραγωγής. «Το θέατρο είναι μια προβολή στην ουσία ή δεν είναι τίποτε το ιδιότερο» (*Rotwelsch*, σ. 92).

Βιβλιογραφικές πηγές

IV. Το θέατρο της κρίσης ταυτότητας

- Ch. Alfron, 1971, *A Stage for Poets. Studies in the theatre of Hugo and Musset*, Πρίνστον.
- H. Anton, 1975, *Büchners Dramen. Topographien der Freiheit*, Πάπτερμπαρν.
- H.L. Arnold (ed.), 1979, *Georg Büchner, 2 τόμοι* (ειδικό τεύχος Text und Kritik), Μόναχο.
- J.-P. Barricelli (ed.), 1981, *Chekhov's Great Plays. A Critical Anthology*, Νέα Υόρκη.
- R. Bauer, 1965, *La réalité, royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du 19ième siècle*, Μόναχο.
- H.-P. Bayerdörfer, 1983, *Strindberg auf der deutschen Bühne: eine exemplarische Rezeptionsgeschichte der Moderne in Dokumenten (1890-1925)*, Νόμμυνστερ.
- A. Behrmann & J. Wohlleben, 1980, *Büchner: Dantons Tod. Eine Dramenanalyse*, Στουγγάρδη.
- J. Benedetti, 1982, *Stanislavski: An Introduction*, Νέα Υόρκη.
- W.A. Berendsohn, 1974, *Strindberg*, Αμστερνταμ.
- B. Blackstone, 1975, *Byron: A Survey*, Λονδίνο.
- G. Blöcker, 1960, *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*, 2η έκδοση, Βερολίνο.
- V. Boerge, 1974, *Strindberg. Prometheus des Theaters*, Βιέννη/Μόναχο.
- Ch. Brinckmann, 1977, *Drama und Öffentlichkeit in der englischen Romantik*, Φρανκφούρτη.
- W.H. Bruford, 1957, *Anton Chekhov*, Νιου Χέιβεν.
- G.B. Bryan, 1984, *An Ibsen Companion. A Dictionary-Guide to the Life, Works and Critical Reception of Ibsen*, Ουέστπορτ, Κον/Γκρήγγουτ.
- R. Buss, 1984, *Vigry's «Chatterton»*, Λονδίνο.
- H.G. Carlson, 1982, *Strindberg and the Poetry of Myth*, Μπέρκλεϊ/Λος Άντζελες/Νέα Υόρκη.
- A. Carlsson, 1978, *Ibsen, Strindberg, Hamsun. Essays zur skandinavischen Literatur*, Κρόνμπεργκ.
- P.G. Castex, 1979, *Etudes sur le théâtre de Musset*, Παρίσι.
- S. Chahine, 1981, *La Dramaturgie de Victor Hugo*, Παρίσι.
- J. Chamberlain, 1982, *Ibsen: the Open Vision*, Λονδίνο.
- C.M. Clarke, 1979, *Byron's Plays*, διατριβή, Univ. of Toronto.
- S. Curran, 1970, *Shelley's «Cenci»*, *Scorpions Ringed with Fire*, Πρίνστον.
- H. Denker, 1973, *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongreß und Märzrevolution*, Μόναχο.

- I. Dilgosh, 1977, *Anton Pavlovic Čechov und das Theater des Absurden*, Μόναχο.
 E. Durbach, 1980, *Ibsen and the Theatre. The Dramatist in Production*, Νέα Υόρκη/Λονδίνο.
 M. Egan (ed.), 1972, H. Ibsen. *The critical heritage*, Λονδίνο.
 J.W. Ehrstine, 1976, *The Metaphysics of Byron: a reading of the plays*, Χάδη.
 R. Eichler, 1977, *Poetic Drama. Die Entdeckung des Dialogs bei Byron, Shelley, Swinburne und Tennyson*, Χαϊδελβέργη.
 J.M. Ellis, 1979, *Heinrich von Kleist. Studies in the Character and Meaning of His Writing*, Τόραη ΧλΑ.
 R.M. Fletcher, 1966, *English Romantic Drama 1795-1843. A Critical History*, Νέα Υόρκη.
 G. Fricke, 1971, *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist. Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters*, 2η έκδοση, Νέα Υόρκη.
 W. Friese (ed.), 1976, *Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption*, Τυμπνγκεν.
 E.L. Gans, 1974, *Musset et le «drame tragique»*. *Essai d'analyse paradoxale*, Παρίσι.
 H.S. Gochberg, 1967, *Stage of Dreams. The Dramatic Art of A. de Musset*, Λεβιν.
 D. Golschnigg (ed.), 1974, *Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Buchners*, Κρόνμπεργκ.
 I. Graham, 1977, *Heinrich von Kleist. Word into Flesh: A Poet's Quest for the Symbol*, Βερολίνο/Νέα Υόρκη.
 B. Hahn, 1977, *Chekhov. A Study of the Major Stories and Plays*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη/Μελβούρν.
 B. Hannemann, 1977, *Nestroy. Nihilistisches Welttheater und verflörter Kerl. Zum Ende der Wiener Komödie*, Βόβνη.
 L.V. Harding, 1974, *The dramatic art of Rainund and Nestroy. A critical study*, Χάδη/Παρίσι.
 J. Hein, 1970, *Ferdinand Raimund*, Στουτγάρδη.
 J. Hein, 1978, *Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy*, Ντάρφουρτ.
 J. Hermand, M. Windfuhr (eds.), 1970, *Zur Literatur der Restaurationsperiode 1815-1848*, Στουτγάρδη.
 W. Hinderer, 1970, *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*, Μόναχο.
 W. Hinderer, (ed.), 1981, *Kleist's Dramen. Neue Interpretationen*, Στουτγάρδη.
 H.H. Holz, 1962, *Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists*, Φρανκφούρτη.
 R. Hornby, 1981, *Patterns in Ibsen's Middle Plays*, Απολιουπεργκ.
 L. Hovetland, 1978, *Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung*, Κένγκοκράιβ.
 J. Hrstić, 1982, *Le Théâtre de Tchekhov*, Αωάχανη.
 F. Hübner, 1971, *Die Personendarstellung in den Dramen Anton P. Čechovs*, Άμστερνταμ.
 S.A. Jacobsen, 1977, *Shelley's Idea of Tragedy and the Structure of «The Cenci»*, διατριβή, Πυρδουε Univ.
 G. Jancke, 1975, *Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werks. Einführung in das Gesamtwerk*, Κρόνμπεργκ.
 I. Kirk, 1981, *Anton Chekhov*, Βοστόνη.
 V. Klotz, 1980, *Bürgerliches Lachtheater*, Μόναχο.

- G. Knapp, 1984, *Georg Büchner*, 2η αναθεωρημένη έκδοση, Στουτγάρδη.
 M. Kommerell, 1956, *Geist und Buchstabe*, 2η έκδοση, Φρανκφούρτη.
 K. Kroeber & W. Walling (eds), 1978, *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities*, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο.
 S. Laiffite, 1955, *Tchekhov par lui-même*, Παρίσι.
 O. Lagercrantz, 1984, *Strindberg*, Φρανκφούρτη.
 T.J. Lawson, 1972-73, *Structural Patterns in the Plays of Musset*, διατριβή, Καλιφόρνια/Μασαχουσέτης.
 H. Lefebvre, 1955, *Alfred de Musset dramaturge*, Παρίσι.
 R.P. Lessenich, 1978, *Lord Byron and the Nature of Man*, Κολομβία/Βιέννη.
 H. Lindenberger, 1975, *Historical Drama. The Relation of Literature and Reality*, Στουτγάρδη/Λονδίνο.
 F.L. Lucas, 1962, *The Drama of Ibsen and Strindberg*, Λονδίνο.
 H. Lunin, 1962, *Strindbergs Dramen*, Εμπορτερεν.
 D. Magarshak, 1980, *Chekhov the Dramatist*, Λονδίνο.
 Ph. W. Martin, 1982, *Byron: A Poet Before His Public*, Καλιφόρνια.
 B. Masson, 1974, *Musset et le théâtre intérieur*, Παρίσι.
 F.H. Mautner, 1974, *Nestroy*, Χαϊδελβέργη.
 H. Mayer, 1946, *Georg Büchner und seine Zeit*, Βομπάρτεν (αυτοέκδοση Φρανκφούρτη 1972).
 D.L. Moore, 1976, *The Late Lord Byron. Posthumous Plays*, Νέα Υόρκη.
 W. Müller-Seidel, 1961, *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Κολωνία/Κρατς.
 J. Northam, 1973, *Ibsen. A Critical Study*, Καλιφόρνια.
 P. Odoul, 1976, *Le drame infini de Musset*, Παρίσι.
 J. Orr, 1985, *Tragic Drama and Modern Society. Studies in the Social and Literary Theory of Drama from 1870 to the Present*, Λονδίνο.
 F. Paul, 1977, H. Ibsen, Ντάρφουρτ.
 E. Poliakova, 1982, *Stanislavsky*, Μόσχα.
 R. Poullard (ed.), 1979, *Théâtre de Victor Hugo*, Παρίσι.
 O. Reinert, 1971, *Strindberg. A Collection of Critical Essays*, Ίντελγουορντ Κλαυς/Νιου Τζέρσεϊ.
 F. Rellstab, 1980, *Stanislavski Buch*, Βερέβροβλ.
 J.-P. Richard, 1970, *Etudes sur le Romantisme*, Παρίσι.
 Ch.E. Robinson, 1976, *Shelley and Byron: the Snake and the Eagle Wrathed in Fight*, Βαλτιμόρη/Λονδίνο.
 E. Rokem, 1986, *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg*, Αν Άμστερνταμ.
 J.J. Roubine, 1981, *Lorenzaccio de Musset*, Παρίσι.
 A. Schlegelhauffen, 1953, *Lumiers existentiel de Kleist dans le Prince de Hombourg*, Παρίσι.
 H. Schmid, 1973, *Strukturalistische Dramentheorie*, Κρόνμπεργκ.
 I. Senelick, 1985, *Anton Chekhov*, Λονδίνο.
 F. Sengle, 1974, *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*, Στουτγάρδη (1η έκδοση 1952).
 F. Sengle, 1971-80, *Biedermeierzeit*, τόμ. 1-3, Στουτγάρδη.

- D. Sices, 1974, *Theater of Solitude. The Drama of Musset*, Χάνοβερ.
 W. Silz, 1961, *Heinrich von Kleist. Studies in His Works and Literary Character*, Φιλαδέλφεια.
 E. Sprinchorn, 1983, *Strindberg as Dramatist*, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο.
 B.A. Steene, 1982, *Strindberg: An Introduction to His Major Works*, Στροχόλμη.
 S. Streller, 1966, *Das dramatische Werk Heinrich von Kleists*, Βερολίνο (ΑΔΓ).
 P.L. Thorslev, 1962, *The Byronic Hero. Types and Prototypes*, Μιννεάπολις.
 E. Törnquist, 1982, *Strindbergian Drama: Themes and Structures*, Στροχόλμη.
 H. Troyat, 1984, *Tchékhov*, Παρίσι.
 J.C. Tullock, 1980, *Chekhov: A Structuralist Study*, Λονδίνο.
 A. Ubersfeld, 1974, *Le roi et le buffon. Etude sur le théâtre de Hugo, de 1830-1839*, Παρίσι.
 M. Valency, 1966, *The Breaking String: The Plays of Anton Chekhov*, Νέα Υόρκη.
 R. Volz, 1982, *Strindbergs Wanderungsdramen: Studien zur Episierung des Dramas*, Μόναχο.
 R. Wellek, D. Nonna, 1984, *Chekhov. New Perspectives*, Ινγκλγουντ Κλιφς.
 H. Wentzlaff-Eggebert, 1984, *Zwischen kosmischer Offenbarung und Wortoper. Das roman-
 tische Drama Hugos*, Ερλάνγκεν.
 A.P. Whitmore, 1974, *The Major Characters of Lord Byron's Dramas*, Σάλτσμπουργκ.
 K.H. Wren, 1982, *Hugo, «Hernani» and «Ruy Blas»*, Λονδίνο.

V. Το θέατρο του «νέου» ανθρώπου

- G. Ahrends, 1974, *Traumwelt und Wirklichkeit im Spätwerk E. O'Neills*, Χαϊδελβέργη.
 H.L. Arnold (ed.), 1982, *Heiner Müller. Text und Kritik*, τχ. 73.
 D. Bablet, 1962, *Edward Gordon Craig*, Κολωνία/Βερολίνο.
 D. Bablet (ed.), 1979, *Les voix de la création théâtrale. Mises en scène années 20 et 30*, Παρίσι.
 H.L. Baldwin, 1981, *Beckett's Real Science*, Πενουάβαντα.
 E. Barba, 1964, *Le Théâtre Laboratoire 13 Rzedów ou le théâtre comme auto-pénétration col-
 lective*, Κρακοβία.
 S. Basnett-McGuire, 1983, *Luigi Pirandello*, Λονδίνο.
 N. Berlin, 1982, E. O'Neill, Λονδίνο.
 T. Bishop, R. Federman (eds), 1976, *Samuel Beckett*, Παρίσι.
 K.A. Bühler (ed.), 1982, *Moderne französische Theater*, Ντάρμστατ.
 T. Bogard, 1972, *Contour in Time: the Plays of E. O'Neill*, Οξφόρδη.
 E. Braun, 1979, *The Theatre of Meyerhold: Revolution on the Modern Stage*, Λονδίνο.
 M. Brauneck, 1986, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stipendien, Reformmo-
 delle*, αναθεωρημένη έκδοση, Πάμπτεκ.
 S. Brecht, 1979, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, Φρανκφούρτη.
 R. Breuer, 1976, *Die Kunst der Paradoxie. Sinnuche und Scheitern bei S. Beckett*, Μόναχο.
 T. Burzyński & Z. Osuński, 1979, *Das Theaterlaboratorium Grotowski's*, Βαρσοβία.
 L.-St.J. Butler, 1984, *Beckett and the Meaning of Being. A Study in Ontological Parable*, Λονδίνο.
 F. Carpenter, 1979, E. O'Neill, Μπέρκλεϊ.

- J. Choithia, 1979, *Forging a Language. A Study of the Plays of O'Neill*, Καίμπριτζ.
 R. Cohn, 1980, *Just Play: Beckett's Theater*, Πρίνστον.
 S. Costa, 1978, *Luigi Pirandello*, Φλωρεντία.
 J.F. Costich, 1978, *Antonin Artaud*, Βοστώνη.
 D.J. Credico, 1973, *Towards a Theatre of Cruelty. Artaud, Peter Brook, The Living Theatre, Happenings, Jerzy Grotowski*, διατριβή, Univ. of Alberta.
 K.B. Eaton, 1985, *The Theatre of Meyerhold and Brecht*, Λονδίνο.
 H. Ebert, 1974, *Samuel Becketts Dramaturgie der Ungewissheit*, Βιέννη/Στουτγάρδη.
 J. Eckardt, 1983, *Das epische Theater*, Ντάρμστατ.
 M. Esslin, 1965, *Das Theater des Absurden*, Πάμπτεκ.
 M. Esslin, 1976, *Artaud*, Λονδίνο.
 I. Eynat-Confino, 1987, *Beyond the Mask. Gordon Craig. Movement and the Actor*, Κάρμπον-
 τβίλ, Δάλνιότς.
 D. Falk, 1969, *O'Neill and the Tragic Tension: an Interpretative Study of the Plays*, Νιου Μπρούκ-
 σγους, Νιου Τζέρσεϊ.
 J. Fiebach, 1975, *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der 1. Hälfte des 20. Jahr-
 hunderts*, Βερολίνο (ΑΔΓ).
 B.S. & J. Fletcher, 1978, *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*, Λονδίνο/Βοστώνη.
 V. Floyd, 1985, *Plays of Eugene O'Neill. A New Assessment*, Νέα Υόρκη.
 J. Garelli, 1982, *Artaud et la question du lieu. Essai sur le théâtre et la poésie d'Artaud*, Παρίσι.
 Th. Girshausen (ed.), 1978, *Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel*, Κολωνία.
 Th. Girshausen, 1981, *Realismus und Utopie: Die frühen Stücke Heiner Müllers*, Κολωνία.
 H. Gouhier, 1974, A. Artaud et l'essence du théâtre, Παρίσι.
 J. Grimm, 1982, *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930*, Μόναχο.
 R. Grimm (ed.), 1961, *Episches Theater*, Κολωνία/Βερολίνο.
 R. Grimm, 1971, *Bertolt Brecht*, 3η έκδοση, Στουτγάρδη.
 W. Hecht (ed.), 1974, *Materialien zu Brechts «Der gute Mensch von Sezuan»*, Φρανκφούρτη.
 J. Hermand & F. Trommler, 1978, *Die Kultur der Weimarer Republik*, Μόναχο.
 W. Hinck, 1959, *Die Dramaturgie des späten Brecht*, Ικαττινγκεν (6η έκδοση 1977).
 W. Hinderer (ed.), 1984, *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, Στουτγάρδη.
 M.L. Hoover, 1974, *Meyerhold: The Art of Conscious Theatre*, Άιχερστ.
 U. Hofstätter, 1983, *Erschaffen und Sichtbarmachen. Das theatrale Wissen der historischen Avantgarde von Jarry bis Artaud*, Βέρνη/Φρανκφούρτη/Νέα Υόρκη.
 Ch. Innes, 1981, *Holy Theater*, Καίμπριτζ.
 Ch. Innes, 1983, E.G. Craig, Καίμπριτζ.
 L. Janvier, 1979, Beckett, Παρίσι.
 E. Kapralik, 1977, *Antonin Artaud. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisse-
 urs*, Μόναχο.
 M. Karmick, 1980, *Rollenspiel und Welttheater*, Μόναχο.
 G. Kaschel, 1981, *Text, Körper und Choreographie. Die ausdrückliche Zergliederung des A. Ar-
 taud*, Φρανκφούρτη.

- H. Kenner, 1979, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, Νέα Υόρκη.
- Ch. Klebziensiska, 1988, *Revolutionaries in the Theatre. Meyerhold, Brecht and Witkiewicz*, Av Άπυρορ/Λονδίνο.
- V. Klotz, 1957, *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*, Ντράφουρατ (5η εκδόση, Φρανκφούρτη 1980).
- J. Knopf, 1974, *Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht*, Φρανκφούρτη.
- J. Knopf, 1980, *Brecht-Handbuch*, 2 τόμοι, Στουτγάρδη.
- D. Kreidl, 1968, *Kunsttheorie der Inszenierung. Zur Kritik der ästhetischen Konzeptionen Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs*, διατριφή, FU Berlin.
- H. Laas, 1979, *Samuel Beckett: dramatische Form als Medium der Reflexion*, Βόννη.
- W.M. Lüdke, 1981, *Anmerkungen zu einer «Logik des Zerfalls»: Adorno-Beckett*, Φρανκφούρτη.
- Ch. Mailand-Hansen, 1980, *Meyerhold's Theaterästhetik in den 1920er Jahren: ihr theaterpoetischer und kulturideologischer Kontext*, Κορεγχόνη.
- M. Mannheim, 1982, *O'Neill's New Language of Kinship*, Συρακούσερ/Νέα Υόρκη.
- F. Marotti, 1961, E. G. Craig, Μπρωλόγια.
- J. Martini, 1979, *Das Problem der Entfremdung in den Dramen Samuel Becketts*, Κολωνία.
- Materialien zu Becketts «Endspiel»*, Φρανκφούρτη 1968.
- R. May, 1973, *A Comparison to the Theatre. The Anglo-American Stage from 1920-1970*, Τκλ-φορντ.
- H. Mayer & U. Johnson (eds), 1975, *Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium*, Φρανκφούρτη.
- U. Meier, 1983, *Becketts Endspiel Avantgarde*, Βασιλεία/Φρανκφούρτη.
- F.-N. Mennemeier (ed.), 1965, *Der Dramatiker Pirandello*, Κολωνία.
- V. Mercier, 1979, *Beckett/Beckett*, Οξφόρδη.
- J. Moestrup, 1972, *The Structural Patterns of Pirandello's Works*, Ουτρέχτη.
- K.-D. Müller (ed.), 1985, *Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung*, Μόναχο.
- L.M. Newman, 1976, *Gordon Craig Archives. International Survey*, Λονδίνο.
- M. Ranaid, 1984, *The O'Neill Companion*, Ουέστπορτ, Κον.
- M. Rössner, 1980, *Pirandello Mythenzürzer*, Βιέννη.
- A. Rood, 1977, *Gordon Craig on Movement and Dance*, Λονδίνο.
- E. Rose, 1931, *Gordon Craig and the theatre. A record and interpretation*, Λονδίνο.
- J.-J. Roubine, 1980, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, Παρίσι.
- K. Rudnický, 1981, *Meyerhold the Director*, Av Άπυρορ.
- K. Rudnický, 1988, *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*, Λονδίνο.
- G. Rühle, 1967, *Theater für die Republik. 1917-1933 im Spiegel der Kritik*, Φρανκφούρτη (2η εκδόση 1988).
- K. Rühlike-Weller, 1968, *Die Dramaturgie Brechts*, Βερολίνο (ΑΔΤ).
- J. Scheid (ed.), 1981, *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, Στουτγάρδη.
- I. Schenk, 1983, *Luigi Pirandello-Versuch einer Neuinterpretation*, Φρανκφούρτη.
- W. Schwelbusch, 1974, *Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle: Peter Hacks-Heiner Müller-Hartmut Lange, Ντράφουρατ/Νόβηφτ*.
- M. Schmelting, 1982, *Metathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Παρίσι.
- G. Schulz, 1980, *Heiner Müller*, Στουτγάρδη.
- E. Schuhmacher, 1955, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*, Βερολίνο (ΑΔΤ).
- G. Schwab, 1981, *Samuel Becketts Endspiel mit der Subjektivität. Entwurf einer Psychoästhetik des modernen Theaters*, Στουτγάρδη.
- S. Sontag, 1976, *A la rencontre d'Artaud*, Παρίσι.
- G. Steiner, 1981, *Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay*, Φρανκφούρτη.
- R. Steinweg, 1972, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Στουτγάρδη.
- R. Temkine, 1972, *Grotowski*, Νέα Υόρκη.
- A. A. Ternaoka, 1985, *The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner Müller*, Νέα Υόρκη.
- O. Virnmaux, 1975, *Le théâtre et son double. Antonin Artaud. Analyse critique*, Παρίσι.
- K. Volker, 1983, *Brecht-Kommentar zum dramatischen Werk*, Μόναχο.
- M. Voigts, 1977, *Brechts Theaterkonzeption. Entstehung und Entwicklung bis 1931*, Μόναχο.
- M. Voigts (ed.), 1980, *Hundert Texte zu Brecht. Materialien aus der Weimarer Republik*, Μόναχο.
- G. Wieghaus, 1981, *Heiner Müller*, Μόναχο.
- G. Wieghaus, 1984, *Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers*, Φρανκφούρτη.
- R. Wilson, 1984, *The Theatre of Images*, εισαγωγή John Rockwell, Νέα Υόρκη.
- M. Winkens, 1975, *Das Zeitproblem in Samuel Becketts Dramen*, Φρανκφούρτη.

Ευρετήριο έργων

- Apopalypsis cum figuris* 260, 262
Deutsche Enzyklopädie 39
Environmental Theatre 270, 272
Galerie historique des Contemporaines 82
Geschichte unserer Zeit 82
Histoire de la Révolution Française 82
Letters and Journals 38
Storia fiorentina, La 73, 80
the CIVIL wars 286, 288
- Αγαμέμνων 199
Αγορά του χαλκού, Η 231
Άγριες φρέουλες 151
Αγριόπαπια, Η 101, 106-107
Ακλόνητος πρίγκιπας, Ο 262, 265-266
Ακρόπολις 261
Ακρόπολις (Τηλεταινία) 268
Αμβουριανή δραματολογία 162-163
Άμλετ 157, 175, 276, 287
Ανάθεση, Η 287
Άνδρας Μίωσής και η μονοθεϊστική θρησκεία, Ο 141
Άνθρωπος ενάντια στο πετρομένο, Ο 186
Άνοδος και πτώση της πόλης Μάχαγκόντ 232
Αντονύ 52
Άντρας είναι άντρας, Ο 225, 229
Απόψε αυτοσχεδιάζουμε 221
Αρχιμάστορας Σόλνες, Ο 129, 139-141
Αυτοκράτορας και η μάγισσα, Ο 141
Αυτός που λέει ναι 229-230
Αυτός που λέει όχι 229-230
- Βάαλ 224-225, 227, 229
Βαδέκ 30-32
- Βάκχες 243, 248, 252, 269
Βάλλενσταϊν 69
Βασιλιάς Άηρ 243, 252
Βασιλιάς των Άλπεων και μιτάνθρωπος 57, 60
Βενετσιάνικη νύχτα, Η 45
Βικτώρ 190
Βίλχεμ Μάιστερ 13
Βουσσινόκηπος, Ο 117
- Γαλιλαίος Γαλιλέι 231
Γάμος, Ο 196
Γένεση 246
Γέννηση της τραγωδίας, Η 198
Γερμανία θέναντος στο Βερολίνο 274
Για ένα φωχό θέατρο 268, 272
Γιαπύ, Το 274, 276
Για τη γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής 196
Για την ηλεκτροδυναμική των κινούμενων σωματίων 174-175
Για την ιστορία και την τεχνική του θεάτρου 178
Για τις εμφανίσεις πνευμάτων στις τραγωδίες του Σαίξπηρ 170
Γκαϊτς φον Μπερλίγγκεν 88, 224
Γλάρος, Ο 96, 117, 152, 159
Γουέβερλεϋ 69
Γούρι, Το 63
Γυρισμός, Ο 198, 205-206
- Δάσος, Το 225
Διαμόρφωση του ηθοποιού, Η 159
Διδακτικό έργο της Βάδης για τη συμφωνία, Το 231
Διόνυσος το '69, Ο 269-272, 284

- Διορθωτή, Η 274
 Ληκαίσιος, Ο 57, 61-62
 Ληκαίσιος εαυτός, Ο 216
 Δον Ζουάν 180
 Δον Κάρολος 69
 Απόλλος για τη Δαμασκό Ι, Ο 142, 144, 146, 151-152
 Εγκαταλειμμένη ακτή Μήδειας υλικό τοπίο με Αργονάτες 275, 284
 Έγκλιοντ 20
 Εφοβόλας, Ο 171
 Έκθετο τον καιρό 253-254
 Εμίλια Ικαλόττι 106, 282
 Εμπειροκλής 287
 Έμπορος της Βενετίας, Ο 109
 Ένας ήρωας—Το καμάκι της Δύσης 196
 Ένας υπέροχος κερκετάς, 184
 Ενοχή Η 18, 58
 Ξεί η πρόσωπα ξητόν συγγραφέα 210, 214-215, 218, 220-211
 Επιστολές για τη γλώσσα 169
 Επιστολή στο Δόρδο Τάαντος 124, 168
 Επιστολή στον πατέρα 287
 Εργασία του ηθοποιού πάνω σ' ένα ρόλο, Η 159, 161
 Εργασία του ηθοποιού πάνω στον εαυτό του, Η 159, 161
 Εργασία των ορειθων 175
 Εργάνης 46, 48, 68
 Ερρίκος Δ (Πιραντέλλο) 218, 220-221
 Εσωτερικό 171
 Ερμενίδες 199
 Ευτυχία και το τέλος του βασιλιά Οττοκαρ, Η 69
 Ζωή του Ικονόγλυκ Φρειδερίκου της Πρωσίας όπως όνειρο κρυφή του Αέσιουγκ, Η 274-275, 282, 287, 290
 Ηθοποιοί και η υπερημιονέτα, Ο 172
- Ηλέκτρα (Χόφμανσταλ) 169, 196, 198
 Ημερολόγιο ενός συγγραφέα, Το 58
 Ηρακλής (Χ. Μούλαερ) 274
 Ήρωας του καιρού μας, Ο 58
 Ηρωίδας 135
 Θάνατος του Λαντόν, Ο 72, 80-81, 88-89
 Θεατρικά αποστάγματα Ι, ΙΙ 244
 Θεάτρο και οι θεοί, Το 186-187
 Θεάτρο και το είδωλό του, Το 186-187
 Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας 275, 281
 Ίδεες για τη φιλοσοφία της ιστορίας 117
 Παιγος της ζωής, Ο 155
 Γαλιός, Ο 30
 Καβαλιέρηδες στη θάλασσα 196
 Καθένας, Ο 196
 Κάτω 37-38
 Καλιτέγες του θεάτρου του μέλλοντος, Οι 172
 Καλόγερος, Ο 30-31, 36, 41
 Καλός άνθρωπος του Στιστούκι, Ο 231-233, 238-239
 Κάτρο του Οτρανα, Το 30, 32, 36
 Καταδίωξη και διολοφονία του Ζαν Πιολ Μπαρό από την ομάδα ηθοποιών του Νοσοκομείου του Σχερετόν υπό την διεύθυνση του κυρίου ντε Σαντ, Η 261
 Κατάλοιπα 29
 Κατερινούλα του Χάιλιμπρο, Η 20
 Κην ή αταξία και μεγαλοφυΐα 56
 Κοελίνα 47
 Κόρνταν 260-262
 Κουτί της Πανδώρας, Το 136
 Κρόιγουελ 46
 Κινητήμενος, Ο 198-199, 207-208
 Κυρά μας τον επτά πάνω, Η 135
 Κυρία με τας καμελίας, Η 155
 Αγορές, Οι 15, 47

- Λόγος περί της μεθόδου 247
 Λορεντσάσιο 72-73, 143
 Λουρηγία Βοργία 46
 Μακαρίτης Μαρθέλιος Πιασκά, Ο 210
 Μακκίμπε 170, 193, 206
 Μακκίμπε (Χ. Μούλαερ) 274
 Μαζιλιαρός πρίγκης, Ο 198
 Μέγνα κουράγιο 231
 Μένιερρετ 32, 37
 Μίκουλερ 170, 287
 Μορπία Στούατ 69
 Μορπία Πινέδα 196
 Μορπίν Φαλιέρι 72
 Μορπίν ντε Λορι 46
 Μορπονέτες, Οι 28
 Μορπία του Ο... 27
 Μορτωμένος γάμος, Ο 196
 Μάτωρος ύπνος, Ο 229
 Μωκάλιο θεάτρο του κόσμου, Το 214
 Μωκάλιο παγκόσμιο θεάτρο του Σάλτριμπουγκ, Το 196
 Μωκάλος θεός Μιράντου, Ο 198
 Μωλέτη για τη μυγία και τη βρωχεία 176
 Μώλων μιας αυταπάτης, Το 141
 Μωρέξιο παπούτσι, Το 196
 Μέρπο, Το 231
 Μητριλογία, Η 111
 Μιχανή Αμίλετ 275-276, 283-286, 290
 Μια νύχτα της Κλεοπάτρας 135
 Μια συνωμοσία το 1537 73
 Μικρό όργανο για το θέατρο 238
 Μινηστήρες του θρόνου, Οι 140
 Μοναχικός, Ο 224
 Μπαλάγκαν 178
 Μυστήρια του Ουδολάφο, Τα 30
 Μυστήριο μπουόνο 196
 Ναπολέον ή Οι εκατό ημέρες, Ο 70
 Νεκρική γιορτή 260
 Νερό, Το 229
 Νόρα (Το κουκλόπιτρο) 98, 101
 Οιδίποδας τύραννος (Χ. Μούλαερ) 274
 Οικογένεια, Η 100
 Οικογενειακή αντίθεση 196
 Οικοδομικός, Ο 88, 107
 Οικονομία και κοινωνία 131, 141
 Όλα είναι καθώς πρέπει 220
 Ονειρόδραμα 191
 Όπερα της πεντάρας Η 229
 Όπως σας αρέσει 221
 Οράτιος (Χ. Μούλαερ) 274
 Όχι εγώ 254-255
 Παιδιά του Ολύμπου, Τα 46
 Παργιόι 252-253
 Παργιόι των ρόλων, Το 210
 Παμφουλά, Η 135
 Πανδογέιο της Αντρέ, Το 16
 Παντριμέσιου, Οι 111
 Παράδοξο για τον ηθοποιό, Το 162
 Παράδοξες για την εισαγωγή στην ψυχολογία 175
 Παρεκμή και τέλος του δημόσιου βίου, Η τυραννία της οικειότητας 13
 Πατέρας, Ο 107, 110-111, 113, 116, 287
 Πανθεάλεια 20
 Πανθος ταυριάζει στην Ηλέκτρα, Το 196, 198, 205, 208-209
 Πανότατοι, Τύλακομο 210
 Πανό της Βαρυκίης, Το (Το κασκόλ της Κολομπίνας) 180
 Πανό φωτολογιαμικής 162
 Περιγραφή εικόνας 275, 288-289
 Περιμένοντας τον Ικοντό 244
 Πινέμια της γης, Το 136
 Πίθιο κάτω απ' τις φτελιές 198
 Πιοτήτης και η γεννασιώση, Ο 130, 138
 Πιοτιστική ιστορία της νεωτερικότητας 225
 Πιοντίλα 231
 Πράξεις χωρίς λόγια Ι, ΙΙ 244

- Πρόκριπας του Χόμπουργκ, Ο 20, 29, 66-68, 94, Τέχνη του θεάτρου, Η 167
151 Τζο Φλάιοχακερ 223
- Πρόγονος, Η 58 Της γης οι κολασμένοι 285
- Πτήση πάνω από τον ωκεανό, Η 231 Τίμων ο Αθηναίος 287
- Πύργος, Ο 196 Το μεγάλο θέατρο του κόσμου 232
- Ραδιοοργάνια και έρωτας 97 Τοτέμ και ταίμπού 130
- Ριχάρδος Γ΄ 246, 250, 276 Τρεις αδερφές, Οι 117-118, 125, 127-128
- Ρόμερογολμ 106 Τρικυμία 246, 250
- Ρομπέρ Μακκάρ 16 Τοάττερτον 52, 65
- Σαλώμη 135 Τσέντσι, Οι 38-39, 44, 68, 75, 191, 209
- Σάμουελ Ζμπορόβσκι 260 Τύμπανα μες στη νύχτα 229
- Σιδροδρομικό παχνίδι 229 Τυφλοί, Οι 171
- Σκηνή του δρόμου, Η 237 Φαίδρα 287
- Σκηνή ως ονευρική εικόνα, Η 169 Φαντάσματα 101
- Σονάτα των φαντασμάτων 249 Φάουστ 232, 234, 247, 253
- Σπασμένη στάβινα, Η 19 Φιέσκο 69
- Στη ζούγκλα των πόλεων 229 Φιλοκτήτης (Χ. Μύλλερ) 274
- Στηρήγματα της κοινωνίας, Τα 97-98 Χιοσίμωρ, Το 219
- Στοιχειωμένος, Ο 199, 207 Χοηφόροι 199
- Στοχασμοί 247 Χορός των νεκρών Ι, Ο 113, 116, 243, 247, 253
- Συμβολικά ψεύδη της πολιτισμένης Χρυσός κλώνος. Συγκριτική μελέτη της ανθρώπινης, Τα 104 θρησκείας, Ο 176
- Συμπεσιτής μισθών, Ο 274 Χιτίζουμε μια πόλη 229
- Σύνδεσμος των νέων, Ο 96 Χωρικοί, Οι 274
- Σύνοψη της ψυχανάλυσης 152 Ωραία χωρίς οίκτο, Η 135
- Συνταγματάρχης Ρομπέρ, Ο 47 Σφαγή, Η 274
- Σφίγγα, Η 135 Σχέδιο μιας αισθητικής της τονικής τέχνης 175
- Τάσσο 20
- Ταχυδρόμος της Εσσης, Ο 81, 84
- Τελετουργίες μετάβασης 271
- Τελευταία μαχητοτανία του Κραπ, Η 244, 254
- Τέλος του παχνιδιού, Το 244, 246, 248, 251-253, 255-258, 283-284
- Τέσσερα έργα για χορευτές 196
- Τετάρτη των τεφρών 276
- Τέταρτος ανεπίκαιρος στοχασμός 167



1512

**ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

Ιστορία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου

Τεύχος 2

Διδάσκων: Πλάτων Μαυρομούστακος

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Εισαγωγή

Ο 19ος αιώνας έμελλε να φέρει τις πιο ριζοσπαστικές κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές από την περίοδο της Αναγέννησης. Το μεγαλύτερο διάστημα της περιόδου 1790-1850 χαρακτηρίστηκε από τη σύγκρουση, μεταξύ εκείνων που επιθυμούσαν τη διατήρηση του κοινωνικού και πολιτικού status quo και εκείνων που διεκδικούσαν μια πιο δημοκρατική κοινωνία. Αναμφισβήτητα κεντρικό ρόλο στις εξελίξεις αυτές έπαιξε η Γαλλία, αφού η γαλλική επανάσταση αποτέλεσε τον κινητήριο μοχλό μεταρρυθμίσεων και αλλαγών μεταμόρφωσαν το πολιτικό και κοινωνικό τοπίο ολόκληρης της Ευρώπης.

Το αίτημα για συνταγματική μοναρχία του 1789, στη Γαλλία γρήγορα μετατράπηκε σε μια πιο ριζοσπαστική διεκδίκηση. Το γεγονός αυτό έγινε ιδιαίτερα αισθητό όταν οι άλλες ευρωπαϊκές χώρες κήρυξαν τον πόλεμο στη Γαλλία φοβούμενες εξάπλωση της επανάστασης και των ιδεών της. Οι εξελίξεις στη Γαλλία ήταν πολύ γρήγορες. Η βασιλική οικογένεια της Γαλλίας κατηγορήθηκε για συνεργασία με τον εχθρό, και το 1792 η Γαλλία ανακηρύχθηκε για πρώτη φορά σε δημοκρατία, το 1793 καρατομήθηκε ο Λουδοβίκος XVI. Η επικράτηση της "τρομοκρατίας", κατά τη διάρκεια της οποίας χιλιάδες πολίτες εκτελέστηκαν, δημιούργησε τις πρώτες αμφιβολίες και τα ρήγματα στη συμπάθεια προς την Νομοκρατία. Το λουτρό αίματος που τελείωσε το 1795 άφησε την επανάσταση χωρίς ηγέτες. Μετά την εκπονή του επαναστατικού πυρετού που είχε καταλάβει τη Γαλλία, η κατάσταση στη χώρα ήταν ιδιαίτερα κρίσιμη μέχρι το 1799 και την κατάληψη της εξουσίας από τον Ναπολέοντα Βοναπάρτη (1769-1821).

Ο Ναπολέων στέφθηκε αυτοκράτωρ το 1804 και στο διάστημα 1805-1812 έγινε ουσιαστικά ο μεγάλος άρχων της Ευρώπης, κατακτώντας διαδοχικά μεγάλα τμήματα των άλλων ευρωπαϊκών χωρών και εγκαθιστώντας εκεί συγγενικά του πρόσωπα (Ισπανία, Ολλανδία, Γερμανία, Ιταλία). Δημιούργησε τον μεγαλύτερο στρατό από την εποχή της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Το 1810 το όραμα της δημοκρατίας έδωσε τη θέση του στο όνειρο της αυτοκρατορίας. Ο Ναπολέων από απελευθερωτής μετατράπηκε σε απόλυτο μονάρχη και οι οπαδοί του εγκατέλειψαν τα αρχικά δημοκρατικά οράματα

βάζοντας στη θέση τους εθνικιστικά ιδεώδη που κατέληγαν στην επιθυμία απόλυτης κυριαρχίας σε ολόκληρη την Ευρώπη.

Η πορεία του Ναπολέοντα άρχισε να αναστρέφεται από το 1812. Εξορίστηκε αρχικά το 1814, μετά την επιστροφή του νικήθηκε στο Βατερλώ το 1815 οπότε και εξορίστηκε οριστικά. Η σύμβαση της Βιέννης 1814-1815 έτεινε να επαναφέρει το πριν του 1789 καθεστώς, φέρνοντας όμως και αλλαγές σε εθνικά σύνορα.

Αποτέλεσμα αυτών των γεγονότων ήταν η εγκαθίδρυση απολυταρχικών εξουσιών, στις περισσότερες χώρες αμέσως μετά το 1815, που είχαν ως κύριο στόχο να εξασφαλίσουν ότι δεν θα επαναληφθεί το προηγούμενο της Γαλλίας.

Η περίοδος μετά το 1815 χαρακτηρίστηκε και από σημαντική οικονομική δυσπραγία, αφού οι πόλεμοι που ξεκίνησε ο Ναπολέων είχαν συμβάλει και στην κατάρρευση των ευρωπαϊκών οικονομιών. Η εκβιομηχάνιση (μοχλός ανάπτυξής της ήταν οι ανάγκες των μεγάλων πολέμων και των εκστρατειών) επιταχύνθηκε, αφού εφευρέσεις σαν τα ατμόπλοια και τον σιδηρόδρομο ενίσχυναν τόσο τη βιομηχανία όσο και τη βιοτεχνία. Η εκβιομηχάνιση οδήγησε στην προσέλκυση των αγροτών στην πόλη και στη σταδιακή ανάπτυξη μεγάλων αστικών κέντρων. Η αστικοποίηση γρήγορα γέννησε τη διάθεση διαμαρτυρίας για τις συνθήκες διαβίωσης. Οι συντηρητικές κυβερνήσεις έβλεπαν πίσω από κάθε διαμαρτυρία τον προάγγελο της επανάστασης. Γύρω στο 1830 ξέσπασαν εξεγέρσεις σε διάφορες περιοχές της Ευρώπης. Οι περισσότερες γρήγορα καταπνίγηκαν και σύντομα εγκαθιδρύθηκαν αυταρχικότερες δομές διακυβέρνησης. Παρά το γεγονός αυτό όμως από το 1848 και μετά άρχισαν να διαφαίνονται κάποιες αλλαγές.

Σε αυτό το κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον λειτούργησε το θέατρο κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Μέχρι το 1830 περίπου ο ρομαντισμός, με τις ιδεαλιστικές απόψεις και την προβολή του φυσικού ανθρώπου και της ισότητας, κυριάρχησε τόσο στην καλλιτεχνική έκφραση όσο και στον κοινωνικό προβληματισμό. Η αποτυχία των εξεγέρσεων του 1830 μετέτρεψε γρήγορα τον ήδη αδυνατισμένο από τα προγενέστερα γεγονότα ιδεαλισμό σε απογοήτευση. Γύρω στα 1850 ένα νέο κίνημα - ο ρεαλισμός - τείνει να καλύψει την ρομαντική οπτική, το όραμα του ρομαντισμού. Όμως για το διάστημα 1800-1850 ο ρομαντισμός αποτέλεσε το κυρίαρχο ρεύμα, παρά τις σημαντικές διαφορές που είχε από χώρα σε χώρα και από δεκαετία σε δεκαετία.

Θεωρητικές βάσεις του ρομαντισμού

Ο 18ος αιώνας υπήρξε μάρτυρας της σταδιακής υποχώρησης των ιδεών του νεοκλασικού ιδεώδους, αφού η έμφαση στην λογική φύση του ανθρώπου άρχισε να δίνει τη θέση της στο συναίσθημα και στο ένστικτο ως οδηγούς της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Οι συγγραφείς άρχισαν να εξιδανικεύουν το μακρινό παρελθόν, τήν εποχή εκείνη όπου οι άνθρωποι υποτίθεται ότι ζούσαν μια φυσική ζωή μακριά από κοινωνικούς καταναγκασμούς και αυστηρούς δυνάστες. Αυτές οι αλλαγές συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας νέας οπτικής της ανθρώπινης φύσης, των πολιτικών θεωριών και των λογοτεχνικών μορφών. Οι περισσότερες από τις τάσεις αυτές έκαναν την εμφάνισή τους γύρω στο 1800 περίπου και γρήγορα πήραν την ονομασία "ρομαντισμός".

Ως συνειδητό κίνημα ο ρομαντισμός πρωτοεμφανίζεται στη Γερμανία, παρ' όλο που πολλές από τις έννοιες που τον αποτελούν εμφανίστηκαν και εκεί και αλλού ήδη νωρίτερα. Τελικά θα πρέπει να δεχθούμε ότι, αυτό το νέο κίνημα, επηρέασε ολόκληρο το δυτικό κόσμο σε διάφορες μορφές, και σε διαφορετικό βαθμό από χώρα σε χώρα. Θα πρέπει να δεχθούμε ότι η πρώτη "επίσημη" χρήση του όρου ανάγεται στους κριτικούς Φρήντριχ Σλέγκελ και Αουγκούστ Βίλχελμ Σλέγκελ (Friedrich Schlegel - August Wilhelm Schlegel) που συσπειρώθηκαν γύρω από το λογοτεχνικό περιοδικό *Das Athenaeum* (1798-1800).

Οι Γερμανοί ρομαντικοί πάντως δεν εξεγέρθηκαν εναντίον της προγενέστερης δραματουργίας όπως αργότερα οι Γάλλοι ομότεχοί τους, γιατί εμφανίστηκαν ακριβώς την εποχή που ο Γκαίτε και ο Σίλλερ βρίσκονταν στην κορυφή της δημιουργικότητάς τους. Θα έλεγε κανείς ότι μάλλον αποσαφήνισαν και ανέπτυξαν βασικές αντιλήψεις που προέρχονταν από τη σχολή του κινήματος που ονομάστηκε Θύελλα και Ορμή (Sturm und Drang) και τους τους δύο κορυφαίους γερμανούς συγγραφείς, Γκαίτε και Σίλλερ. Στους Γερμανούς ρομαντικούς αναγνωρίζεται επίσης επιρροή από τον φιλόσοφο Ιμμάνουελ Καντ (Immanuel Kant 1742-1804) αλλά και άλλους, ελάσσονες ίσως, ιδεαλιστές φιλοσόφους, οι οποίοι παρείχαν τη θεωρητική βάση της "ρομαντικής" τέχνης.

Οι φιλοσοφικές απαρχές του ρομαντισμού είναι πολυσύνθετες, αλλά τα στοιχειώδη αξιώματά του μπορούν να διατυπωθούν περιληπτικά ως εξής:

1) Κατ' αρχήν οι ρομαντικοί (ιδιαίτερα στη Γερμανία) υποστήριζαν ότι πίσω από κάθε γήινο φαινόμενο κρύβεται μια αλήθεια βαθύτερη από εκείνη που παρουσιάζεται από τις καθημερινές κοινωνικές μορφές και τα φυσικά φαινόμενα, στην αντίληψη αυτή

προϋποτίθεται η αξιωματική παραδοχή σύμφωνα με την οποία ο,τιδήποτε υπάρχει έχει δημιουργηθεί από μια ανώτερη ύπαρξη, ένα απόλυτο όν (Θεός, Πνεύμα, Ιδέα, Εγώ). Κατά συνέπεια, κάθε δημιουργία συνυπάρχει με την αιώνια αλήθεια, συμμετέχει στην αιώνια αλήθεια, και τα πάντα είναι τμήματα ενός ενιαίου όλου. Έτσι η αλήθεια αντιμετωπίζεται συσχετισμένη με την αιωνιότητα της ύπαρξης περισσότερο, παρά με τις εμπειρικές μορφές με τις οποίες τη συσχέτιζαν οι νεοκλασικιστές.

2) Με βάση την προηγούμενη παραδοχή σύμφωνα με την οποία κάθε δημιουργία έχει μια κοινή ρίζα, μια βαθειά και προσεκτική, διεισδυτική παρατήρηση κάθε μερικού φαινομένου μπορεί να δώσει στοιχεία του όλου (ουσιαστικά αυτή η αντιμετώπιση έχει την αναλογία της στην ιδέα της δημοκρατίας). Όσο λιγότερο φθαρμένο είναι κάτι (δηλαδή όσο λιγότερο απέχει από τη φυσική του κατάσταση), τόσο πιο πιθανόν είναι να εμπεριέχει κάποια βασική αλήθεια. Από κει ξεκινά και η προτίμηση των συγγραφέων του ρομαντισμού για θέματα όπως η ανυπότακτη/αδάμαστη φύση και ο "φυσικός άνθρωπος" που δεν έχει υποστεί τη φθορά των κοινωνικών καταναγκασμών, πρόσωπο που αναγνωρίζεται στους εξεγερμένους εναντίον της αυστηρά δομημένης και γραφειοκρατικής κοινωνίας.

3) Η ανθρώπινη φύση καθορίζεται από έναν βασικό δυϊσμό: ψυχή και σώμα, φύση και πνεύμα, εφήμερο και αιώνιο, περατιωμένο και άπειρο. Αυτή η διπλή ανθρώπινη φύση δημιουργεί και τον διχασμό που χαρακτηρίζει την ανθρωπότητα, αφού οι άνθρωποι είναι αναγκασμένοι να ζούν στον φυσικό κόσμο ενώ το πνεύμα τους τείνει να υπερβεί αυτό το όριο. Η ανθρωπότητα αναζητεί επομένως κάποια ιδανική ύπαρξη ή κάποια ιδανική κοινωνία, αλλά αδυνατεί να τις φτάσει λόγω των συνθηκών ή των ορίων της ανθρώπινης ύπαρξης. Σε αυτή τη σχηματική εικόνα του ρομαντισμού, η τέχνη αποκτά τεράστια σημασία, αφού αποτελεί ένα βασικό μέσο για να οδηγήσει την ανθρώπινη ύπαρξη στην ολοκλήρωση της, εφόσον κατά τη στιγμή της αισθητικής εμπειρίας απελευθερώνεται ο άνθρωπος από τις διασπαστικές δυνάμεις (τον δυϊσμό που αναφέρθηκε πιο πάνω) της καθημερινής ύπαρξης. Επιπλέον η τέχνη κάνει "το υπεραισθητό αισθητό", δίνοντας στη βαθύτερη αιώνια αλήθεια μια συγκεκριμένη υλική μορφή, έτσι ώστε να μπορέσει να γίνει αντιληπτή από τον περιορισμένο, τον αποκοιμισμένο, ανθρώπινο μηχανισμό αίσθησης: μέσα από τις ματιές στην απόλυτη αλήθεια που παρέχει η τέχνη, οι άνθρωποι αποκτούν πιο πλήρη συνείδηση του καλλιτεχνικού, κοινωνικού και πολιτικού δυναμικού τους.

4) Για να επιτευχθεί η πρόσληψη της τελικής ενότητας πέρα από τη φαινομενικά απερίοριστη ποικιλία της ύπαρξης, απαιτείται μια εξαιρετική φαντασία η οποία μπορεί

να βρεθεί πλήρως ενεργοποιημένη μόνο στον ευφυή καλλιτέχνη και στον φιλόσοφο. Κατά συνέπεια η τέχνη, όπως και η φιλοσοφία, αποτελεί μια ανώτερη μορφή γνώσης και ο καλλιτέχνης ιδανική ανώτερη ύπαρξη, ικανή να συμβάλλει στην καθοδήγηση των άλλων που είναι δεκτικοί στα μηνύματά της.

Θα μπορούσαμε να συμπληρώσουμε ότι, σ' αυτήν την αντιμετώπιση του κόσμου από τους ρομαντικούς, η απόλυτη ευτυχία και αλήθεια θα πρέπει να αναζητηθούν αποκλειστικά στο πνευματικό πεδίο, και σίγουρα θα είναι αδύνατο να ολοκληρωθούν στην ανθρώπινη ζωή. Επιπλέον, αφού το πνεύμα αποτελεί μέρος του όλου και είναι αιώνιο και άπειρο, τα ανθρώπινα πλάσματα, που εμποδίζονται από τα φυσικά τους όρια, δεν μπορούν ποτέ να πλησιάσουν την αλήθεια στο σύνολό της. Έτσι οι ρομαντικοί θεατρικοί συγγραφείς ήταν αντιμετώποι με έναν αδύνατο στόχο, απλησίαστο όχι μόνο επειδή η βαθύτερη αλήθεια βρισκόταν πάντα ακριβώς εκεί όπου δεν μπορούσαν να φτάσουν, αλλά και επειδή η έμπνευση, η βαθύτερη διαίσθηση που θα έπρεπε να φωτίζει τον ευφυή συγγραφέα δεν θα μπορούσε ποτέ να ενσωματωθεί επαρκώς σε μια υλική μορφή, εφόσον τα μέσα του αναγκαστικά ήταν περιορισμένα από τη φύση. (Αντίστοιχα η ιδανική κοινωνία και το κράτος παρέμεναν κοντινά οράματα μάλλον παρά εφικτοί στόχοι, λόγω της ανθρώπινης αδυναμίας). Τα πρακτικά δεδομένα της σκηνης συχνά αντιμετωπίζονταν ως υπερβολικά περιοριστικά και πολλοί συγγραφείς αρνούνταν να γράψουν σύμφωνα μ' αυτά, προτιμώντας την ελευθερία για πετάγματα της φαντασίας που δεν είχαν εξάρτηση από τις σκηνικές συμβάσεις.

Μ' αυτά τα στοιχεία ως δεδομένα, μοιάζει φυσικό επακόλουθο να εγκαταλείπουν οι ρομαντικοί δραματουργοί την ενότητα τόπου και χρόνου, τον αυστηρό διαχωρισμό του δράματος σε είδη, την αυστηρά ορθολογιστική αντιμετώπιση και το ρηχό διδακτισμό. Γι' αυτούς ο Σαίξπηρ έμοιαζε να είναι πιο κοντά στο όραμα τους και έτσι σε μεγάλο ποσοστό υιοθέτησαν το σαιξπηρικό μοντέλο. Για πολλούς συγγραφείς ωστόσο, ο Σαίξπηρ αποτέλεσε απλώς το στήριγμα για να αποτινάξουν τους περιορισμούς, και τον χρησιμοποιούσαν ως παράδειγμα για να δικαιολογήσουν την μη οργανωμένη και επεισοδιακή δράση των δικών τους έργων. Αυτή η έλλειψη πειθαρχίας και ο υποκειμενισμός είναι που ενόχλησε τον Γκαίτε, ο οποίος από άλλες απόψεις είχε πολλά κοινά στοιχεία με τους ρομαντικούς - αργότερα ο ίδιος, ο Γκαίτε αποκαλούσε τον ρομαντισμό "αρρωστημένο". Ο "Φάουστ" του με το ευρύτατο φάσμα του, την εικόνα της αιώνιας ανθρώπινης αναζήτησης και την προσπάθειά του να συμπεριλάβει την απεριόριστη ποικιλία της ύπαρξης, θα μπορούσε να θεωρηθεί επιτομή αυτών των στοιχείων του ανέφικτου που χαρακτηρίζουν τον ρομαντισμό.

Οι ιδέες των Γερμανών ρομαντικών εξαπλώθηκαν τελικά στην υπόλοιπη Ευρώπη και την Αμερική, αλλά βέβαια σπάνια διατυπώθηκαν τόσο ολοκληρωτικά ή συνειδητά. Η δραματική και θεατρική παραγωγή της πεντηκονταετίας 1800-1850 καθορίστηκε όμως σε μεγάλο βαθμό από τα μηνύματά τους.

Το ρομαντικό δράμα στη Γερμανία

Στη Γερμανία, μεταξύ αυτών που αυτοαποκαλούνταν ρομαντικοί, μόνο δύο, ο Σλέγκελ και ο Τίκ, ασχολήθηκαν σοβαρά με το δράμα. Ο Αουγκούστ Βίλχελμ Σλέγκελ (August Wilhelm Schlegel 1767-1845) με τις διαλέξεις και τα δοκίμιά του, διαμόρφωσε και διέσπειρε τις θεωρίες του ρομαντισμού στη Γερμανία και αλλού. Οι ιδέες του προσαρμόστηκαν στα αγγλικά δεδομένα από τον Σάμιουελ Ταίλορ Κόλριτζ (Samuel Taylor Coleridge), και μέσω της μετάφρασης των δοκιμίων του με τον τίτλο *De l'Allemagne* εκλαϊκεύτηκαν για τη Γαλλία και την Ιταλία από την Μαντάμ Ντε Στάλ (Mme de Stael). Ο Σλέγκελ ήταν ίσως ο πρώτος κριτικός που χρησιμοποίησε τους όρους "κλασικισμός" και "ρομαντισμός" ως αντίθετους πόλους, και η διάδοση των όρων αυτών σχεδόν σε όλο τον κόσμο οφείλεται κυρίως στην δική του επιρροή. Θεωρούσε τον Σαίξπηρ ως τον μεγαλύτερο από όλους τους δραματουργούς και μετέφρασε δεκαεπτά από τα έργα του. Οι μεταφράσεις αυτές, μαζί με τις μεταφράσεις των υπολοίπων έργων του Σαίξπηρ που έκαναν αργότερα μέλη του κύκλου των Τίκ και Σλέγκελ, αποτελούν μόνιμο μέρος του γερμανικού ρεπερτορίου από τις αρχές του 19ου αιώνα. Στις κριτικές του ο Σλέγκελ αγνοούσε σχεδόν εντελώς την δραματική μορφή, και προτιμούσε να εξετάζει τις τραγικές και κωμικές διαθέσεις ως αντιληπτικές φάσεις από τις οποίες προέρχονται διαφορετικά είδη δράματος. Έτσι γι' αυτόν τα βασικά συστατικά του δράματος ήταν η διάθεση, το συναίσθημα και ο χαρακτήρας, ενώ την πλοκή την αντιμετώπιζε ως απλή επινόηση των λιγότερο ικανών δραματουργών για να κρατούν την υπόθεση σε κίνηση, για να δίνουν ώθηση στην υπόθεση. Αυτή η σύλληψη των δραματικών στοιχείων κυριάρχησε στην κριτική σκέψη από την εποχή του Σλέγκελ και χρησίμευσε στο να αποσπάσει την προσοχή από τη δομή και να τη στρέψει στο δράμα.

Ο Λούντβιχ Τίκ (Ludwig Tieck 1773-1853) είχε ήδη επιδείξει ένα βαθύ ενδιαφέρον για το ελισαβετιανό δράμα πριν συναντήσει τους άλλους πρώιμους ρομαντικούς. Συνέχισε να ενδιαφέρεται γι' αυτό σε όλη του τη ζωή, και ίσως σ' αυτόν

περισσότερο από όσο σε οποιονδήποτε άλλον να οφείλεται η εξοικείωση των Γερμανών με τα έργα του Σαίξπηρ και των συγχρόνων του. Ανάμεσα στα δικά του δραματικά έργα συμπεριλαμβάνονται μερικές "φανταστικές κωμωδίες" στο στυλ των "fiabe" του Κάρλο Γκότσι, βασισμένες σε παραμύθια όπως η *Κοκκινοσκουφίτσα* και ο *Παπουτσωμένος Γάτος*, που χρησίμευαν όμως ως έναυσμα για τα σατιρικά του σχόλια πάνω στον ρασιοναλισμό και στις θεατρικές πρακτικές του 18ου αιώνα. Αυτές οι κωμωδίες έχουν έναν αιφνιδιαστικά μοντέρνο τόνο: συχνά διασπούν τη δραματική ψευδαίσθηση και τραβούν την προσοχή στο θεατρικό μέσο και στο σύγχρονο αισθητικό γούστο. Ο Τίκ έγραψε επίσης τραγωδίες. Από αυτές η πιο γνωστή είναι μάλλον "*Καίσαρ Οκταβιανός*" ("*Kaiser Octavianus*" 1802). Εκτυλίσσεται στον Μεσαίωνα και το βασικό θέμα του είναι η ανάπτυξη του χριστιανισμού και η συνένωση όλων των ανθρώπων σε μια παγκόσμια εκκλησία. Η υπερβολικά επεισοδιακή πλοκή του αποκτά ενότητα κυρίως μέσω της αλληγορικής μορφής του ρομάντζου. Ο πρόλογος αυτού του έργου έγινε διάσημος για την αναφορά στο λυκόφως ως την ώρα κατά την οποία η λογική της ημέρας συγχωνεύεται με το μυστήριο και την μαγεία της νύχτας. Οι σύγχρονοι του Τίκ θεωρούσαν αυτό το απόσπασμα/χωρίο τόσο χαρακτηριστικό για τους ρομαντικούς ώστε τους έδωσαν την ονομασία "άνθρωποι του λυκόφωτος".

Τους πρώτους ρομαντικούς τους ένωναν στενοί προσωπικοί δεσμοί αλλά, καθώς οι ιδέες τους εξαπλώνονταν και οι ίδιοι χωρίζονταν, το κίνημά τους άρχισε να χαρακτηρίζεται από μια αυξανόμενη διαφοροποίηση. Κατά συνέπεια οι ιστορικοί της λογοτεχνίας σήμερα διαιρούν τους Γερμανούς ρομαντικούς σε ομάδες όπως οι "ρομαντικοί της Χαϊδελβέργης", οι "ρομαντικοί του Βερολίνου" κλπ. Μόνο λίγα από τα έργα τους ανέβηκαν στη σκηνή, και ακόμη λιγότερα άρεσαν στο γερμανικό κοινό. Το κίνημα επηρέασε τους συνηθισμένους θεατές κυρίως μέσα από τα έργα εκλαϊκευτών όπως ο Κοτσεμπούε, ή μέσω συγγραφέων "τραγωδίας της μοίρας" που ήταν πολύ της μόδας μεταξύ 1810 και 1820. Η αρχή έγινε με το "*Η εικοστή τετάρτη Φεβρουαρίου*" (1809) του Ζαχαρία Βέρνερ (Zacharias Werner 1768-1823), έργο το οποίο αφηγείται μια σειρά τραγικών γεγονότων που απέχουν πολύ μεταξύ τους αλλά όλα πηγάζουν από μια κατάρα και όλα συμβαίνουν στις 24 Φεβρουαρίου. Το έργο αυτό (που πρωτοπαίχτηκε στη Βαϊμάρη) αύξησε επίσης την εξάπλωση της επιρροής του Σίλλερ, τον οποίο περιγελούσαν μέχρι τότε οι ρομαντικοί για την προσπάθειά του να συνενώσει τη λογοτεχνία με το θέατρο, στόχο τον οποίο θεωρούσαν αδύνατο εξαιτίας των περιορισμών που έθετε η παραγωγή στην ευφυΐα του δραματουργού. Η εκπληκτική επιτυχία του Βέρνερ, που είχε εμπνευστεί από το "*Η νύφη της Μεσίνης*" του Σίλλερ,

συνέβαλε στο να αλλάξει αυτή η στάση και οδήγησε σε πολλές μιμήσεις των έργων του Σίλλερ. Ανάμεσα σε άλλους δημοφιλείς συγγραφείς "τραγωδίας της μοίρας" συμπεριλαμβάνονται ο Γκότφριντ Μούλνερ (Gottfried Mullner 1774-1829) με το "Ενοχή" (1814), και ο Έρνστ Φον Χούβαλντ (Ernst von Houwald 1778-1845) με το "Πορτραίτο" (1820).

Ο σημαντικότερος Γερμανός δραματουργός των αρχών του 19ου αιώνα, ο Χάϊνριχ Φον Κλάϊστ (Heinrich von Kleist 1777-1811) είχε ελάχιστη άμεση σχέση με τους ρομαντικούς. Όσο ζούσε δέχτηκε ελάχιστη ενθάρρυνση και παρέμεινε ουσιαστικά άγνωστος ώσπου ο Τίκ εξέδωσε τα άπαντα του το 1826. Ως το 1900 όμως η φήμη του είχε ξεπεράσει κατά πολύ τη φήμη οποιουδήποτε ρομαντικού και τα έργα του, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται το "Η σπασμένη στάμνα" (1808) και το "Πενθεσίλεια" (1808) ακόμη και σήμερα κατέχουν εξέχουσα θέση στο γερμανικό αλλά και στο παγκόσμιο ρεπερτόριο. "Ο πρίγκηπας του Χόμπουργκ" (1811), το αριστούργημα του Κλάϊστ, αφηγείται την ιστορία ενός νεαρού αξιωματικού του στρατού καταδικασμένου σε θάνατο παρ' όλο που η ανυπακοή του σε μια διαταγή οδήγησε σε μια στρατιωτική νίκη. Μετά από μια σκηνή στην οποία ικετεύει για τη ζωή του και παραδέχεται ότι κίνητρο της πράξης του ήταν η φιλοδοξία, του απονέμεται χάρη. Εδώ τον Κλάϊστ μοιάζει να τον απασχολεί η σύγκρουση μεταξύ εγωισμού και αλτρουισμού. Κατά πάσα πιθανότητα ο λόγος για τον οποίο δεν κατόρθωσε να κερδίσει την αναγνώριση των συγχρόνων του ήταν ότι, αντίθετα από τους γεμάτους αυτοπεποίθηση για τις ιδέες τους ρομαντικούς, συχνά έδινε έμφαση στην αισθησιακή (παρά στην πνευματική) φύση του ανθρώπου.

Μεταρομαντικό γερμανικό δράμα

Γύρω στο 1805-1806, καθώς η Γερμανία και η Αυστρία περιήλθαν στην κυριαρχία του Ναπολέοντα, φαίνεται ότι υπήρξε μια αλλαγή στην συνείδηση των Γερμανών. Από τη στιγμή αυτή, εξεγειρόμενοι εναντίον της ξένης διακυβέρνησης, οι γερμανικοί λαοί άρχισαν να αποκτούν μια αίσθηση εθνικισμού και να ενδιαφέρονται για το τευτονικό τους παρελθόν. Παρ' όλα αυτά γράφτηκαν ελάχιστα σημαντικά εθνικιστικά δράματα, ίσως λόγω της υπερβολικά αυστηρής λογοκρισίας που ίσχυε στα χρόνια του Ναπολέοντα και μετά. Επειδή οι καινοτομίες ήταν κατακριτέες, το ρεπερτόριο έφτασε στο σημείο να απαρτίζεται από κλασικά έργα (στα οποία περιλαμβάνονταν και έργα

των Λέσσιγκ, Γκαίτε, Σίλλερ και Σαίξπηρ) και αβλαβή δράματα συγγραφέων όπως ο Κοτσεμπούε (August Friedrich Ferdinand von Kotzebue (1761-1819).

Στη διάρκεια των μάλλον άγονων χρόνων από το 1815 έως το 1830 ξεχωρίζουν ιδιαίτερα δύο δραματουργοί: ο Γκράμπε και ο Γκριλλπάρτσερ. Ο Κρίστιαν Ντήτριχ Γκράμπε (Christian Dietrich Grabbe 1801-1836) έμεινε σχεδόν εντελώς αγνοημένος όσο ζούσε, σήμερα όμως αναγνωρίζεται ως πρόδρομος του εξπρεσσιονισμού, του επικού θεάτρου και του παραλόγου. Επαναστατώντας εναντίον της αισιοδοξίας των προηγούμενων χρόνων, ο Γκράμπε χρησιμοποίησε μια χαοτική δομή στο "*Κωμωδία, σάτιρα, ειρωνία και βαθύτερο νόημα*" (1822) για να απεικονίσει τις προσωπικές του απόψεις για την κοινωνία ως ένα κουβάρι από εγωϊστικά ενδιαφέροντα, ξεπερασμένες κοινοτοπίες και στατικές συμβάσεις· στην τελευταία σκηνή εμφανίζεται ο ίδιος ως ένας από τους χαρακτήρες. Στο "*Δόν Ζουάν και Φάουστ*" (1829) ο Γκράμπε χρησιμοποιεί τις κύριες αυτές μορφές της ευρωπαϊκής μυθολογίας για να συμβολίσει σύγχρονες του πολικότητες όπως οι μάζες και οι διανοούμενοι, ή το σαρκικό και το πνευματικό. Τα περισσότερα από τα έργα του δύσκολα μπορούν να ανέβουν στη σκηνή: για παράδειγμα, το "*Ναπολέον ή Οι εκατό μέρες*" (1831) απαιτεί ολόκληρη την Ευρώπη ως σκηνή και όλον τον πληθυσμό της ως πρωταγωνιστή. Μόνο ένα από τα έργα του Γκράμπε παίχτηκε κατά τη διάρκεια της ζωής του και η φήμη του άρχισε να αυξάνεται μόλις μετά το 1875.

Ο Φράντς Γκριλλπάρτσερ (Franz Grillparzer 1791-1872) ήταν ο πρώτος σημαντικός σοβαρός δραματουργός της Αυστρίας. Άρχισε την καριέρα του το 1817 με το "*Η προμάμμη ή το στοιχείο του Πύργου*" - ένα έργο που παρομοιάστηκε από τους κριτικούς με το είδος της "τραγωδίας της μοίρας" που ήταν τότε της μόδας - και από τότε έγραφε τακτικά για τη σκηνή (παρά τις σχεδόν διαρκείς δυσκολίες που είχε με τη λογοκρισία) έως το 1838, όταν η απαγόρευση ενός έργου του τον οδήγησε στην απόφαση να μην επιτρέπει το ανέβασμα των έργων του. Κατά συνέπεια πολλά από αυτά παίχτηκαν μόνο μετά το θάνατό του. Τα έργα του κυμαίνονται μεταξύ κλασικών θεμάτων όπως στο "*Σαφώ*" (1818) και στην τριλογία "*Το χρυσόμαλλο δέρας*" (1821), ιστορίας όπως στο "*Το τέλος του βασιλιά Όττοκαρ*" (1824) και στο "*Η Εβραία του Τολέδου*" (1837), και φιλοσοφικής φαντασίας όπως στο "*Το όνειρο της ζωής*" (1834), εμπνευσμένο από το "*Η ζωή είναι ένα όνειρο*" του Καλντερόν. Ο Γκριλλπάρτσερ ήταν ο πρώτος σημαντικός δραματουργός που έδωσε έκφραση στην αίσθηση της απογοήτευσης που ακολούθησε τη Σύνοδο της Βιέννης. Οι πρωταγωνιστές των έργων του συνήθως δεν έχουν ρίζες ή είναι αποξενωμένοι από την κοινωνία τους. Έχουν σαν

κίνητρο κάποιο υψηλό ιδανικό και πασχίζουν να συμφιλιωθούν με τους άλλους ή με τον εαυτό τους, αλλά κατά κανόνα καταλήγουν στην καταστροφή. Περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον συγγραφέα του καιρού του ο Γκριλλπάρτσερ κατάφερε στα ποιητικά του έργα να συλλάβει την επικρατούσα αίσθηση ότι ο ιδεαλισμός είναι ανώφελος μπροστά στις δυνάμεις της κοινωνίας και του πεπρωμένου.

Το αυστριακό ταμπεραμέντο βρήκε ωστόσο πιο χαρακτηριστική έκφραση στο λαϊκό και χωριάτικο έργο, που ήταν ο κυρίαρχος δραματικός τύπος από τότε που ο Γιόζεφ Άντον Στρανίτσκι είχε παρουσιάσει τον Hanswurst. Αυτή η μακρά παράδοση κορυφώθηκε τον 19ο αιώνα στα έργα του Ράϊμουντ και του Νεστρόυ. Κάνοντας την αρχή το 1823, ο Φέρντιναντ Ράϊμουντ (Ferdinand Raimund 1790-1836) έγραψε μια σειρά έργων για το Leopoldstadter Theater (που ιδρύθηκε το 1781) όπου έπαιζε και ο ίδιος από το 1817 έως το 1830. Στα έργα αυτά, ρεαλιστικές σκηνές της χωριάτικης ζωής συνυφαίνονται με υπερφυσικά στοιχεία και στοιχεία παραμυθιού. Οι τοπικές διάλεκτοι, οι λαϊκοί θρύλοι, η αλληγορία και η φάρσα είναι τα βασικά συστατικά έργων όπως το *"Ο κατασκευαστής του βαρομέτρου στο μαγικό νησί"* (1823) και το *"Ο βασιλιάς των βουνών και ο μισάνθρωπος"* (1828). Ο Γιόχαν Νέπομουκ Νεστρόυ (Johann Nepomuk Nestroy 1801-1862), κωμικός ηθοποιός και τραγουδιστής, άρχισε να γράφει για το θέατρο γύρω στο 1832 - τα περισσότερα έργα του (με πρωταγωνιστικούς ρόλους για τον εαυτό του) γράφτηκαν για τον θίασο του Κάρλ Κάρλ (Karl Carl 1782-1854) στο Theatre an der Wien όπου ο Νεστρόυ εργάστηκε επί 30 περίπου χρόνια. Τα πρώτα έργα του, όπως το *"Τό κακό πνεύμα"* (1833), έμοιαζαν με το παραδοσιακό λαϊκό δράμα ως προς τη χρήση υπερφυσικών στοιχείων αλλά στα επόμενα έργα του εγκατέλειψε το στοιχείο των παραμυθιών υπέρ μιας σατιρικής μεταχείρισης θεμάτων πιο ρεαλιστικών. Τυπικό παράδειγμα των ώριμων έργων του είναι το *"Τό σπίτι των ιδιοτροπιών"* (1837), το οποίο χρησιμοποιούσε ταυτόχρονα τέσσερα διαμερίσματα για να δείξει τέσσερις οικογένειες που η κάθε μια είχε επικεφαλής έναν πατέρα με διαφορετική ψυχοσύνθεση. Ο Νεστρόυ έγραψε επίσης φάρσες και παρωδίες. Το έργο του *"Έξοδος για γλέντι"* (1842) αποτέλεσε αργότερα τη βάση για το *"Η προζενήτρα"* του Θόρντον Ουάιλντερ. Από το 1835 περίπου και μετά ο Νεστρόυ ήταν ο δημοφιλέστερος βιεννέζος δραματογράφος της εποχής του.

Μετά τις αποτυχημένες επαναστάσεις του 1830 ήρθε στο προσκήνιο ένα νέο κίνημα - για μια Νέα Γερμανία - και στις δεκαετίες του 1830 και του 1840 αυτό παρείχε τα έργα με τη μεγαλύτερη αμφισβήτηση. Τα μέλη του, αν και διαφοροποιούμενα από πολλές απόψεις, τα ένωνε η περιφρόνησή τους για την αφαίρεση και για τον ιδεαλισμό

των ρομαντικών. Προάσπιζαν την κοινωνική συνείδηση και τη συσχέτιση των ιδεών με τις σύγχρονες υποθέσεις. Ηγέτες αυτού του κινήματος στο δράμα ήταν ο Γκούτσκοφ και ο Λάουμπε. Ο Κάρλ Γκούτσκοφ (Karl Gutzkow 1811-1878) άρχισε να γράφει για το θέατρο το 1835 αλλά κανένα έργο του δεν ανέβηκε ως το 1839 οπότε παίχτηκε στη Φρανκφούρτη το "*Ριχάρδος ο άγριος*", στο οποίο ένας ποιητής παλεύει με την ταξική προκατάληψη. Από τα έργα του αυτό που αντέχει καλύτερα στο χρόνο είναι το "*Uriel Acosta*" (1847), το οποίο ασχολείται με μια πάλη συνειδήσεως ενός νεαρού εβραίου αιρετικού. Ο Χάϊνριχ Λάουμπε (Heinrich Laube 1806-1884) άρχισε να γράφει θεατρικά έργα το 1841 με το "*Mondaleschi*". Το καλύτερο έργο του είναι μάλλον το "*Οι μαθητές του Κάρλ*" (1846) που αναφέρεται στη σύγκρουση του Σίλλερ με τον Δούκα του Wurttemberg (ο οποίος του απαγόρευσε να γράφει). Σ' αυτά και σε άλλα έργα της Νέας Γερμανίας, οι υποθέσεις από άλλους καιρούς και τόπους ελάχιστα συγκάλυπταν το ενδιαφέρον για τα σύγχρονα προβλήματα. Κατά συνέπεια οι συγγραφείς είχαν συχνά προβλήματα με τη λογοκρισία, και μόνο μετά την επανάσταση του 1848 άρχισαν να παίζονται ευρέως τα έργα τους. Τότε πια ο Γκούτσκοφ ήταν λογοτεχνικός σύμβουλος στο θέατρο της Δρέσδης και ο Λάουμπε διευθυντής του Burgtheater της Βιέννης. Όμως τα έργα της Νέας Γερμανίας ήταν τόσο στενά συνδεδεμένα με τη σύγχρονή τους κατάσταση ώστε σύντομα αποβλήθηκαν από το ρεπερτόριο.

Σημαντικά διαρκέστερη φήμη κέρδισε ο Γκέοργκ Μπύχνερ (Georg Buchner 1813-1837), ένας συγγραφέας που είχε μάλλον χαλαρή σύνδεση με το κίνημα της Νέας Γερμανίας. Ο Μπύχνερ έγραψε μόνο τρία έργα: το "*Θάνατος του Δαντόν*" (1835), την ειρωνική κωμωδία "*Λεόντιος και Λένα*" (1836), και το ημιτελές "*Βόϋτσεκ*" (1836). Το "*Ο θάνατος του Δαντόν*", ένα επεισοδιακό δράμα που τοποθετείται στην εποχή της "τρομοκρατίας" μετά τη Γαλλική Επανάσταση, έχει ως κεντρικό χαρακτήρα έναν ιδεαλιστή ο οποίος βλέποντας τους υψηλούς στόχους του να βουλιάζουν λόγω μικροπρέπειας καταλήγει στην υποψία ότι τα ιδανικά του χρησίμευαν απλώς ως κάλυψη για σαρκικές ορέξεις. Η μεγάλη ευαισθησία του, που τον κάνει να αναρωτιέται για το νόημα της ύπαρξης, δεν επιτρέπει στις αμφιβολίες του να διαλυθούν κι έτσι καταλήγει στην απελπισία και στο θάνατο. Το "*Βόϋτσεκ*", ένα από τα πρώτα έργα που αντιμετωπίζουν με συμπάθεια έναν πρωταγωνιστή κατώτερης κοινωνικής τάξης, δείχνει τη σταδιακή ταπείνωση ενός ανθρώπου που είναι δέσμιος της κληρονομικότητας και του περιβάλλοντος. Το έργο αποτελεί προοίμιο του νατουραλισμού ως προς το θέμα του, και του εξπρεσιονισμού ως προς τα δομικά τεχνάσματα και το διάλογο. Επειδή οι απόψεις του και οι τεχνικές του ξεπερνούσαν κατά πολύ την εποχή του, ο Μπύχνερ

έμοιαζε πολύ μοντέρνος όταν ο Μαξ Ράϊνχαρτ ανακάλυψε ξανά τα έργα του γύρω στο 1910. Από τότε ο Μπύχνερ θεωρείται ένας απθ τους σημαντικότερους δραματουργούς του 19ου αιώνα.

Μετά το 1840 ο Γερμανός δραματουργός που επαινέθηκε περισσότερο από τους σύγχρονούς του κριτικούς ήταν ο Φρήντριχ Χέμπελ (Friedrich Hebbel 1813-1863). Ως επί το πλείστον αυτοδίδακτος, ο Χέμπελ άρχισε την καριέρα του ως δραματουργός το 1839 με το "*Ιουδήθ*". Ανάμεσα στα πιο σημαντικά του έργα είναι το "*Γενοβέφα*" (1841), το "*Μαρία Μαγδαληνή*" (1844) και η τριλογία "*Νίμπελουόγκεν*" (1855-1862). Όπως πολλοί από τους συγχρόνους του, ο Χέμπελ πέρασε μια σοβαρή κρίση πίστης αφού αρχικά αποδέχτηκε την ρομαντική οπτική. Αντίθετα από τον Μπύχνερ που δεν ξεπέρασε ποτέ τον πεσσιμισμό, ο Χέμπελ βρήκε παρηγοριά στη δική του εκδοχή της φιλοσοφικής θέσης του Χέγκελ. Έτσι κατέληξε να θεωρεί την κοινωνία ως μια αντανάκλαση του Απόλυτου Πνεύματος που βρίσκεται πίσω από την ανθρώπινη ύπαρξη και στοχεύει στη δική του τελείωση μέσα από την ανθρωπότητα. Σύμφωνα με την άποψη του Χέμπελ, τα σημαντικότερα ανθρώπινα προβλήματα προκύπτουν από την τάση των αξιών να παίρνουν συμπαγή συμβατικά σχήματα αντί να παραμένουν ελαστικές ώστε να αντιμετωπίζουν καταστάσεις που αλλάζουν. Κατά συνέπεια, κάθε πρόοδος της ηθικής επιτυγχάνεται μόνο μετά από μια βίαιη σύγκρουση που έχει καταστρέψει αξιόλογες ανθρώπινες υπάρξεις οι οποίες αναζητούσαν έναν καλύτερο τρόπο ζωής - ο θάνατος ωστόσο εξυπηρετεί την ανάπτυξη αμφιβολιών για τα παλιά σχήματα και τον παραμερισμό αυτών των σχημάτων προς όφελος καινούργιων. Εφόσον οι νέες αξίες θα παγιωθούν και αυτές με τη σειρά τους, η διαδικασία πρέπει να επαναληφθεί. Έτσι ο Χέμπελ έβλεπε την ιστορία ως μια ακολουθία συγκρούσεων, και τα έργα του αντικατοπτρίζουν αυτήν την ενασχόλησή του με την ηθική εξέλιξη.

Στα κυριότερα έργα του Χέμπελ οι βασικοί χαρακτήρες είναι αντιπροσωπευτικοί της παλαιάς και της νέας τάξης πραγμάτων. Εφόσον η παλαιά έχει πίσω της τη δύναμη της εδραιωμένης αυθεντίας, η νέα που δεν μπορεί να βασιστεί παρά στην πίστη ή στην αγάπη συνήθως καταστρέφεται. Αυτή η καταστροφή όμως προοιωνίζει τον θρίαμβο αυτής ακριβώς της θέσης που φαινομενικά έχει ηττηθεί. Μέσα από μια τέτοια οπτική ο Χέμπελ κατάφερε να συμφιλιώσει την αίσθησή του για τις τωρινές ατέλειες του κόσμου με τη δυνατότητα βελτίωσης. Το πιο διάσημο έργο του, το "*Μαρία Μαγδαληνή*", σήμερα αντιμετωπίζεται συνήθως ως προάγγελος του ρεαλισμού επειδή οι χαρακτήρες του προέρχονται από την καθημερινή ζωή, ο διάλογος είναι γραμμένος σε πρόζα, και η πλοκή κλείνει με την αυτοκτονία της ηρωίδας που είναι

θύμα της στενόμευαλης κοινωνίας. Το έργο μπορεί λοιπόν να θεωρηθεί ως ρεαλιστική απεικόνιση της ζωής των Γερμανών του 19ου αιώνα. Παρ' όλα αυτά, όπως και τα υπόλοιπα έργα του Χέμπελ, εμπεριέχει και αυτό τη σύγκρουση μεταξύ παλιών και νέων αξιών και ο θάνατος της ηρωίδας, με το να δημιουργεί αμφιβολίες για τις παλιές, συμβάλλει στο να ανοίξει ο δρόμος για τις καινούργιες. Μετά τον θάνατο του Χέμπελ το 1863 το γερμανικό δράμα έπεσε σε μια περίοδο παρακμής που κράτησε ως τη δεκαετία του 1890.

Οι συνθήκες της θεατρικής πρακτικής στη Γερμανία

Η ζωτικότητα του γερμανικού θεάτρου από το 1805 έως το 1815 περιορίστηκε κατά τη διάρκεια της γαλλικής κατοχής, όταν οι περισσότεροι θίασοι έχασαν τις επιχορηγήσεις τους. Με την πτώση του Ναπολέοντα η οικονομική ενίσχυση αποκαταστάθηκε, συνοδεύτηκε όμως και από μεγαλύτερο και πιο άμεσο πολιτικό έλεγχο. Αξιωματούχοι του κράτους χωρίς ιδιαίτερη θεατρική πείρα διορίστηκαν επίτροποι στα κρατικά θέατρα, παίζοντας το ρόλο του κριτή με γνώμονα το δημόσιο συμφέρον. Αποτέλεσμα ήταν να υπονομευτούν οι διευθυντές των θεάτρων και να επιβληθούν γραφειοκρατικές δομές σε κάθε θίασο. Οι πρωτοβουλίες άρχισαν να λείπουν και η δημιουργικότητα έδωσε τη θέση της στη ρουτίνα. Σ' αυτό φυσικά συνέβαλε και η λογοκρισία που οδήγησε, με το φόβο των επικίνδυνων ιδεών, στη μετριότητα. Το γερμανικό θέατρο έτεινε να είναι μεν αποτελεσματικό, προϊόν μιας σημαντικής παράδοσης, αλλά ελάχιστα εμπνευσμένο.

Παρ' όλο όμως που λίγοι θίασοι παρουσίαζαν ενδιαφέρον έργο το θέατρο γενικά εημερούσε. Στους επιχορηγούμενους θιάσους οι ηθοποιοί απολάμβαναν μια σχετική ασφάλεια - γιατί ήταν δημόσιοι υπάλληλοι με δικαίωμα σύνταξης - τα ελλείματα των θιάσων αυτών τα κάλυπτε η κυβέρνηση, η οποία άλλωστε φρόντιζε ώστε τα κτίρια να έχουν πάντα εξελιγμένη τεχνική υποδομή. Το 1842 η Γερμανία είχε 65 μόνιμους θιάσους που απασχολούσαν περί τους 5.000 ηθοποιούς, τραγουδιστές και μουσικούς. Γύρω στο 1850 το κράτος και οι δημοτικές αρχές θεωρούσαν υποχρέωσή τους να υποστηρίζουν το θέατρο, και γι' αυτό τον λόγο κάθε πόλη με κάποιο μέγεθος είχε έναν λίγο-πολύ αξιόλογο θίασο. Η αποκεντρωτική οργάνωση της Γερμανίας συνέβαλε και στο να μην κυριαρχεί κάποιο συγκεκριμένο θέατρο.

Παρ' όλα αυτά το Βερολίνο και η Βιέννη ξεχωρίζουν αυτό το διάστημα. Στην αρχή το Βερολίνο κυριαρχούσε, ίσως λόγω της σημαντικής προσωπικότητας του Αουγκούστ Βίλχελμ Ίφφλαντ (August Wilhelm Iffland 1759-1814) παλαιού ηθοποιού

στο θίασο της Γκόττα με τον Έκχοφ, που διηύθυνε το Εθνικό θέατρο ως τον θάνατό του. Ο Ίφφλαντ ανέβασε τις πιο φροντισμένεξ παραστάσεις (κυρίως συναισθηματικό δράμα, όπερες και Σίλλερ) σε συνεργασία με τον σκηνογράφο Μπαρτολομέο Βερόνα (Bartolomeo Verona). Παράδειγμα το ανέβασμα της "*Παρθένας της Ορλεάνης*" που παίχτηκε μπροστά σε μια γοτθική εκκλησία, που στη σκηνή της στέψης της συμμετείχαν πάνω από 800 άτομα με κοστούμια εποχής. Τον Ίφφλαντ διαδέχτηκε ο κόμης Κάρλ Μπρούλ (Karl Bruhl 1782-1837), ένας αξιωματούχος της βερολινέζικης αυλής με μεγαλύτερη ακόμη εμμονή στη λεπτομέρεια σκηνικών και κοστούμιών, σε αντίθεση με το περιορισμένο ενδιαφέρον που έδειχνε για τα ζητήματα της υποκριτικής. Ο σκηνογράφος Κάρλ Φρήντριχ Σίνκελ (Karl Friedrich Schinkel 1781-1841), ένας από τους πρωτοπόρους στην απόδοση σκηνικών και ενδυματολογικών λεπτομερειών, σχεδίασε και το θέατρο της πόλης το οποίο λειτούργησε από το 1820 έως το 1844, δημιουργώντας ένα πρότυπο αρχιτεκτονικής θεάτρου που ακολούθησαν σχεδόν όλες οι γερμανικές πόλεις.

Από το 1815 ο πρωταγωνιστικός ρόλος του θεάτρου σε γερμανόφωνη χώρα πέρασε στο Burgtheater της Βιέννης, κυρίως χάρη στη διοίκηση του Γιόζεφ Σράϊφογκελ (Josef Schreyvogel (1768-1832) από το 1814. Ο Σράϊφόγκελ ήταν φίλος και θαυμαστής του Γκαίτε και του Σίλλερ, αλλά και του Γκριλλπάρτσερ. Η πρωτοπορία του Burgtheater συνίστατο ακόμη στο ότι ήταν το πρώτο θέατρο που καθιέρωσε αμιγώς παραστάσεις πρόζας από το 1810, ενώ τα περισσότερα θέατρα εξακολουθούσαν να ανακατεύουν πρόζα με μουσικό δράμα για καιρό ακόμη.

Παρά την αυστηρή λογοκρισία ο Σράϊφόγκελ κατόρθωσε να στήσει το καλύτερο σύνολο της Γερμανίας με το πιο ενδιαφέρον ρεπερτόριο. Στο θίασο περιλαμβάνονταν μερικοί σημαντικοί ηθοποιοί, όπως η μέγιστη τραγωδός της εποχής της Σοφί Σρέντερ (Sophie Schroder 1781-1837), και οι Χάϊνριχ Άνσουτς (Heinrich Anschutz 1785-1865) και Λούντβιχ Κοστενόμπλε (Ludwig Costenoble 1769-1837). Ως προς την παραγωγή, ο Σράϊφόγκελ τοποθετήθηκε ανάμεσα στο πομπώδες ύφος του θεάτρου της Βαϊμάρης και στο επιβλητικό θεαματικό στοιχείο του βερολινέζικου θεάτρου, δίνοντας έμφαση στο αισθητικό μέρος, στη χάρη του παιξίματος και την εικαστική σύνθεση. Ρόλο αντίστοιχο με του Σίνκελ στο Βερολίνο έπαξε στο Burgtheater ο Φίλιπ φον Στουμπενραουχ (Philipp von Stubenrauch), γνώστης όλων των ιστορικών περιόδων, ο οποίος συνέβαλε σημαντικά στην εξασφάλιση πιστότητας στα κοστούμια και τα σκηνικά.

Αυτή η πρόθεση ιστορικής ακρίβειας μεταφέρθηκε σε όλα σχεδόν τα θέατρα της Γερμανίας. Ωστόσο θα πρέπει να σημειώσουμε ότι, ως προς τα κοστούμια, η βασική

αντιμετώπιση της ιστορικότητας διέκρινε μόνο πέντε βασικές περιόδους: κλασικούς χρόνους, μεσαίωνα, 16ο, 17ο, και 18ο αιώνα. Άεπτομέρειες ακρίβειας δεν άρχισαν να εμφανίζονται παρά μόνο μετά την έκδοση, μεταξύ 1856-1872, της *Ιστορίας του κοστούμιού* από τον Γιάκομπ Βάις (Jakob Weiss).

Παρ' όλο που τα περισσότερα σκηνικά εξακολούθησαν να αποτελούνται από κουίντες και παραπετάσματα, ορισμένες φορές γινόταν χρήση ολόκληρης της σκηνής για σκηνές εσωτερικού χώρου. Αυτού του είδους χρήση της σκηνής εμφανίστηκε ήδη κατά τα τέλη του 18ου αιώνα, όταν άρχισε να τοποθετείται κάποια πόρτα ή κάποιο παράθυρο στο χώρο ανάμεσα στις κουίντες. Σταδιακά προστέθηκαν και άλλα στοιχεία ώσπου ο σκηνικός χώρος έκλεισε εντελώς και από τις τρεις πλευρές. Η πρώτη πλήρης χρήση της σκηνής-κουτί σημειώνεται στα 1826. Ήδη στη δεκαετία του 1830 ο Νεστρόυ στο έργο του "*Το σπίτι των Ιδιοτροπιών*", ήταν σε θέση να απαιτήσει ένα διάφορο σκηνικό που έδειχνε δύο δωμάτια στο επίπεδο της σκηνής και άλλα δύο από πάνω. Η χρήση του κλειστού σκηνικού χώρου όμως γίνεται πραγματικά συχνή για τις σκηνές εσωτερικού χώρου μόνο μετά το 1875.

Η προβολή του θιάσου συνόλου, που αποτέλεσε το επίτευγμα του Φρήντριχ Λούντβιχ Σρέντερ και του Γκαίτε στο παρελθόν, άρχισε να υποχωρεί μετά το 1830 καθώς το κέντρο βάρους μεταφέρθηκε στις βεντέτες. Θα πρέπει ίσως να θεωρήσουμε ότι αυτό αποτελεί μέρος του πνεύματος του ρομαντισμού που λάτρεψε την ιδιοφυΐα της προσωπικότητας. Η συνήθεια να προσλαμβάνουν οι θίασοι βεντέτες, που έγινε δημοφιλής τον 18ο αιώνα από τους Σρέντερ και Ίφφλαντ, πήρε ακόμη μεγαλύτερες διαστάσεις κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα - ιδίως μετά τη δημιουργία του πρώτου σιδηροδρόμου το 1835. Οι διευθυντές των θιάσων θεωρούσαν απαραίτητη την πρόσληψη διάσημων πρωταγωνιστών γιατί, αν και το θέατρο αποτελούσε την πιο δημοφιλή μορφή ψυχαγωγίας, το γερμανικό κοινό ενδιαφερόταν για κάποιο έργο του τυπικού ρεπερτορίου μόνο αν το ερμήνευαν γνωστοί ηθοποιοί. Φυσικά οι ηθοποιοί-βεντέτες ήταν επισκέπτες, και εφόσον σπάνια έκαναν αρκετές πρόβες με τους τοπικούς θιάσους και συχνά επέμεναν να περιοριστούν οι άλλοι ρόλοι ώστε να μείνουν άθικτοι οι δικοί τους, ήταν δύσκολο να παρουσιαστεί από σκηνής θίασος συνόλου.

Κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 19ου αιώνα εμφανίστηκαν πολλοί εξαιρετικοί Γερμανοί ηθοποιοί. Ο σπουδαιότερος ρομαντικός ηθοποιός ήταν ο Λούντβιχ Ντέβριεντ (Ludwig Devrient 1784-1832), που πρωτοεμφανίστηκε το 1804 και σημείωσε τις μεγαλύτερες επιτυχίες του σε ρόλους κατατερίστα. Έγινε ιδιαίτερα διάσημος για τις ερμηνείες του ως Ριχάρδος ο III, Σάϋλοκ, Φάλσταφ, Ληρ, και Φράντς

Μόορ στους "Ληστές" του Σίλλερ. Ο Ντέβριεντ πήγε το 1814 στο Βερολίνο, αλλά εξαιτίας της σύγκρουσής του με τον κυριότερο τραγικό ηθοποιό του θιάσου, τον Βόλφ (Pius A. Wolff 1782-1828), ο Μπρούλ τον διόρισε διευθυντή σκηνης για τις κωμωδίες. Έτσι, μετά την πρώτη του σαιζόν στο Βερολίνο, ο Ντέβριεντ περιορίστηκε στο να παίζει κυρίως κωμικούς ρόλους την εποχή ακριβώς που βρισκόταν στην καλύτερη στιγμή της καριέρας του. Το 1828 πήγε στο Burgtheater και για τα επόμενα τέσσερα χρόνια ηλέκτριζε το βιεννέζικο κοινό με το πάθος και την ποικιλία των ερμηνειών του, οι δυνάμεις του όμως, σύντομα εξαντλήθηκαν και πέθανε σε ηλικία 48 χρονών.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου ήταν φανερή η σύγκρουση υποκριτικού ύφους, συχνά μέσα στον ίδιο θιάσο. Η σύγκρουση αυτή κορυφώθηκε στο παίξιμο του Ντάβισον (Bogumil Dawison 1818-1872) και σ' αυτό του Εμίλ Ντέβριεντ (Emil Devrient 1803-1872), ανηψιού του Λούντβιχ. Ο πολωνικής καταγωγής Ντάβισον δημιούργησε πορträίτα βασανισμένων χαρακτήρων όπως ο Ριχάρδος ο III, ο Ιάγος και ο Σάϋλωκ, τόσο παίζοντας περιστασιακά σε θιάσους όπου ήταν προσκεκλημένος ως βεντέτα σε τουρνέ όσο και ως μέλος θιάσων στη Βιέννη και τη Δρέσδη. Ο Εμίλ Ντέβριεντ, πιστός ακόλουθος του κλασικισμού της Βαϊμάρης, έγινε διάσημος για την ευαίσθητη φωνή και τις ηρωϊκές χειρονομίες του, ιδιαίτερα στα έργα των Γκαίτε και Σίλλερ. Ο αδελφός του, Έντουαρντ Ντέβριεντ (Eduard Devrient 1801-1877), ήταν μάλλον οπαδός της ρεαλιστικής σχολής, σήμερα είναι γνωστός ως συγγραφές της πεντάτομης ιστορίας του γερμανικού θεάτρου που εξέδωσε μεταξύ 1848 και 1874. Αυτή η αντίθεση ως προς το υποκριτικό ύφος ήταν επίσης φανερή στο παίξιμο του Έσλαιρ (Ferdinand Esslair 1772-1840) - του σημαντικότερου ηθοποιού στο Μόναχο μετά το 1820, παρ' όλο που περνούσε αρκετό καιρό σε περιοδείες ερμηνεύοντας κλασικά τους πρωταγωνιστές του Σίλλερ - καθώς και στο παίξιμο του Ζάϋντελμαν (Karl Seydelmann 1793-1843), που απέκτησε φήμη στο Kassel μεταξύ του 1822 και 1828, και στη συνέχεια έκανε εκτεταμένες περιοδείες ερμηνεύοντας ρόλους όπως ο Ιάγος, ο Σάϋλωκ και ο Μεφιστοφελής προτού προσχωρήσει στο θιάσο του Βερολίνου το 1838. Αυτή η σύγκρουση υποκριτικών στυλ κράτησε ως τα μέσα του 19ου αιώνα, οπότε και κυριάρχησε η ρεαλιστική σχολή.

Δεν ήταν όμως όλοι ικανοποιημένοι με τις ισχύουσες συνθήκες. Οι σημαντικότεροι μεταξύ αυτών που επιζητούσαν κάποιες μεταρρυθμίσεις ήταν ο Τικ και ο Ίμμερμαν. Τα ενδιαφέροντα του Λούντβιχ Τικ (Ludwig Tieck 1773-1853) ξεπερνούσαν κατά πολύ την απλή συγγραφή θεατρικών έργων που αποτέλεσε την πρώτη επαφή του με το θέατρο. Ήδη στην δεκαετία του 1820 εθεωρείτο η

σημαντικότερη αυθεντία της Γερμανίας πάνω στο θέατρο, κυρίως λόγω των κριτικών του δοκιμίων αλλά και λόγω των παραστάσεών του με σκηνικές αναγνώσεις. Οι απόψεις του όμως για την παραγωγή του θεάματος έμοιαζαν ανεδαφικές, και παρ' όλο που εργάστηκε ως λογοτεχνικός σύμβουλος (dramaturg) στο θίασο της Δρέσδης από το 1824 ως το 1842 η συμβολή του περιορίστηκε σε βελτίωση των επιλογών του ρεπερτορίου. Μόλις το 1841, όταν ο Τικ ήταν πια 64 χρονών, του δόθηκε η δυνατότητα να δοκιμάσει τις ιδέες του στην πράξη.

Οι αντιδράσεις που συναντούσε ο Τικ οφείλονταν κυρίως στο κλασικό στυλ παιζίματος που κυριαρχούσε στη Βαϊμάρη και στο ρεαλιστικό θέαμα που επικρατούσε σε άλλα γερμανικά θέατρα αυτής της περιόδου. Ο Τικ, υιοθετώντας ένα ψυχολογικά ρεαλιστικό υποκριτικό ύφος σε μια απλή σκηνή τύπου πλατφόρμας, διεκδίκησε μια ενδιάμεση πρόταση ανάμεσα στα δύο κυρίαρχα είδη παιζίματος. Πολλές από τις απόψεις του πήγαζαν από την προσεκτική μελέτη των έργων του Σαίξπηρ. Το 1836, σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Γκότφρηντ Ζέμπερ (Gottfried Semper 1803-1879), κατάφερε να αναπαραστήσει σε μακέτα το θέατρο Fortune - πράγμα που αποτελούσε την πρώτη προσπάθεια αυτού του είδους. Στο μυθιστόρημά του *The Young Master Cabinetmaker* (1837) περιγράφει μια παράσταση της "*Δωδεκάτης Νύχτας*" μπροστά σε ελισσαβετιανό κοινό με τις σκηνικές συνθήκες της εποχής. Ήταν ο πρώτος από τους νεώτερους κριτικούς που συνηγόρησε υπέρ της επιστροφής στην ανοιχτή σκηνή, επειδή πίστευε ότι η πραγματική θεατρική ψευδαίσθηση πηγάζει από μια πειστική υποκριτική και καταστρέφεται από τον εικαστικό ρεαλισμό. Πίστευε επίσης ότι κάθε στοιχείο μιας παράστασης πρέπει να υπόκειται στον έλεγχο ενός μόνο και κατ' ανάγκην αυταρχικού σκηνοθέτη.

Η ευκαιρία να δοκιμάσει τα οράματά του στην πράξη δόθηκε στον Τικ το 1841, όταν ο Γουλιέλμος ο IV της Πρωσίας αποφάσισε να παραχωρήσει το αυλικό του θέατρο στο Πότσνταμ για πειραματικές παραστάσεις. Ο Γουλιέλμος ο IV κάλεσε τον Τικ για να παρουσιάσει την "*Αντιγόνη*" του Σοφοκλή, γεγονός που από μόνο του αποτελούσε καινοτομία αφού οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών ήταν στην ουσία άγνωστες ως εκείνη την εποχή. Έδωσε στον Τικ απόλυτη δικαιοδοσία πάνω σε ολόκληρη την παραγωγή, κι εκείνος διεύρυνε την σκηνή με ένα ημικύκλιο που κάλυπτε την τάφρο της ορχήστρας δημιουργώντας κάτι αντίστοιχο του ελληνικού αμφιθεάτρου και της αρχαίας σκηνής - αυτό αποτέλεσε και το μοναδικό φόντο της δράσης. Μετά την επιτυχία της στο Πότσνταμ η παράσταση μεταφέρθηκε στο κρατικό θέατρο του

Βερολίνου, και σύντομα υιοθετήθηκε (διασκευασμένη) και από άλλους θιάσους στη Δρέσδη, τη Λειψία, το Μανχάϊμ, το Μόναχο και την Καρλσρούη.

Η πιο διάσημη παράσταση του Τικ ήταν αυτή του "*Ονειρου καλοκαιρινής νύχτας*" του Σαίξπηρ το 1843, με μάλλον τυχαία μουσική του Φελίξ Μέντελσον. Γι' αυτήν την παράσταση ο Τικ προσάρμοσε συμβάσεις της ελισσαβετιανής σκηνης στα δεδομένα του θεάτρου με προσκήνιο. Διαμόρφωσε το μπρος μέρος της σκηνης σε μεγάλο ανοιχτό χώρο, και κατασκεύασε στο πίσω μέρος ένα μικρό οίκημα με σκάλες που καμπυλώνονταν οδηγώντας σε έναν μικρότερο σκηνικό χώρο περίπου δύομισυ μέτρα πάνω από το επίπεδο της κυρίως σκηνης, δημιουργώντας έτσι μια σκηνή σε δύο επίπεδα. Τα παλαιά μέρη της σκηνης σκεπάστηκαν με παραπετάσματα που κρέμονταν κάθετα προς το προσκήνιο. Η παράσταση αυτή επαναλήφθηκε 40 φορές στο θέατρο του Βερολίνου κατά τη διάρκεια της πρώτης σαιζόν, και τη μιμήθηκαν πολλοί θίασοι σε όλη τη Γερμανία. Στη συνέχεια όμως ο Τικ αρρώστησε και δεν κατάφερε πια να ολοκληρώσει καμιά άλλη παραγωγή - αναγκάστηκε να εγκαταλείψει και τα σχέδια για τον "*Ερρίκο τον V*" που σκόπευε να ανεβάσει χωρίς καθόλου αλλαγές σκηνικού.

Τα οράματά του μπόρεσαν να υλοποιηθούν μόνο και μόνο επειδή ο Γουλιέλμος ο IV είχε διατάξει όλο το προσωπικό του θεάτρου να υπακούει στις επιθυμίες του Τικ. Η παράκαμψη όμως των μονίμων διευθυντών του θεάτρου δημιούργησε πολλές προστριβές, και όταν ο Τικ αποσύρθηκε υιοθετήθηκαν και πάλι οι παλιές μέθοδοι. Παρ' όλα αυτά οι ιδέες του Τικ έμελλαν να αναβιώσουν και να εφαρμοστούν με μεγαλύτερη συνέπεια στα τέλη του 19ου αιώνα.

Ο Κάρλ Ίμμερμαν (Karl Immermann 1796-1840) συνδύαζε τις ιδέες του Γκαίτε με αυτές του Τικ - ενώ δηλαδή υποστήριζε την πομπώδη απαγγελία, δέχτηκε πολλές από τις θεωρίες του Τικ για το θέαμα. Πίστευε ότι η σωτηρία του θεάτρου βρισκόταν στο υψηλής ποιότητας δράμα και στον έλεγχο των παραστάσεων από έναν και μοναδικό φορέα της καλλιτεχνικής συνείδησης. Ο Ίμμερμαν, αρχικά ένας δικαστικός υπάλληλος, άρχισε τη θεατρική του δραστηριότητα γύρω στο 1829 συνεργαζόμενος με ερασιτέχνες. Το 1834 ανέλαβε τη διεύθυνση του Δημοτικού Θεάτρου του Ντύσσελτορφ, όπου παρουσίασε έργα των Καλντερόν, Γκαίτε, Σίλλερ, Λέσσιγκ, Κλάϊστ και άλλων - αν και η πλειοψηφία των έργων του ρεπερτορίου του ήταν ελαφρές, εφήμερες επιτυχίες, πράγμα που γίνεται ίσως κατανοητό αν σκεφτούμε ότι μέσα σε 4 χρόνια παρουσίασε 355 διαφορετικά έργα. Για τα δεδομένα της εποχής, οι παραστάσεις του ήταν εξαιρετικά φροντισμένες παρ' όλο που συνήθως δεν έκανε πάνω από 10 πρόβες για κάθε έργο. Σε ορισμένες περιπτώσεις χρησιμοποίησε ζωγράφους για τον σχεδιασμό

σκηνικών, και χρησιμοποιούσε συχνά σκηνογραφήματα και ηθοποιούς σε στατικές πόζες σαν ταμπλώ που πολλές φορές βασιζόνταν σε γνωστούς πίνακες. Για ένα διάστημα ο Γκράμπε ήταν δραματουργικός σύμβουλος (dramaturg) του θεάτρου του, τη διεύθυνση του οποίου όμως, παρ' όλα τα υψηλά ιδανικά του, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει ο Ίμμερμαν το 1837 λόγω οικονομικών πιέσεων - το θέατρό του ωστόσο αποτελούσε επί πολύ καιρό πρότυπο για τους άλλους.

Μοιάζει κάπως ειρωνικό ότι ο Ίμμερμαν είναι σήμερα γνωστός κυρίως για μια μόνο ιδιωτική παραγωγή του της "*Δωδεκάτης Νύχτας*" του Σαίξπηρ που ανέβηκε το 1840. Ο αρχιτέκτων Βίγκμαν (Wiegman) σχεδίασε μια ειδική σκηνή γι' αυτήν την παράσταση, με μια σταθερή πρόσοψη γύρω από τις τρεις πλευρές ενός ανοιχτού χώρου· στα άκρα κάθε πλευράς υπήρχαν είσοδοι, και στο βάθος μια δεύτερη εσωτερική σκηνή και άλλες μικρότερες είσοδοι. Από ιστορικής απόψεως η παραγωγή αυτή αποτελεί την πρώτη σημαντική προσπάθεια επιστροφής σε έναν τύπο σκηνής ανάλογο μ' αυτόν για τον οποίο έγραψε ο Σαίξπηρ, παρ' όλο που τα αποτελέσματα θυμίζουν περισσότερο το Teatro Olimpico απ' ότι το Globe.

Σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μισού του 19ου αιώνα το γερμανικό θέατρο απολάμβανε μεγάλη δημοτικότητα και ευημερία. Επρόκειτο για παραγωγικό θέατρο, του οποίου οι σκηνές αυξάνονταν σταθερά. Πέρα από το ότι ιδρύθηκαν θέατρα σε πόλεις που μέχρι τότε δεν είχαν καθόλου, στα μεγάλα κέντρα όπως η Βιέννη και το Βερολίνο λειτουργούσαν ταυτόχρονα πολλά θέατρα ήδη πριν το 1850. Οι σκηνές συνέχισαν να αυξάνονται σε αριθμό και κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα.

Γαλλικό θέατρο, 1789-1815

Κατά τη διάρκεια της περιόδου της πολιτικής αστάθειας που ακολούθησε την πτώση της Βαστίλλης το 1789, τα δευτερεύουσας σημασίας θέατρα στη Γαλλία επιδόθηκαν στην καταπάτηση των προνομίων των μεγάλων θιάσων με ακόμη μεγαλύτερη τόλμη. Οι διαμαρτυρίες των μεγάλων θιάσων στάθηκαν μάταιες, και μετά την κατάργηση των θεατρικών μονοπωλίων το 1791 δημιουργήθηκαν πολλοί νέοι θίασοι στο Παρίσι. Η ανάπτυξή τους δύσκολα εξιστορείται, γιατί πολλοί διαλύθηκαν σύντομα ενώ άλλοι, επιθυμώντας να βρίσκονται σε συμφωνία με τα διαρκώς εναλλασσόμενα πολιτικά ρεύματα και να απολαμβάνουν την εύνοια κάποιας φατρίας, άλλαζαν το όνομά τους με

απίστευτη συχνότητα. Ο αριθμός των θιάσων που λειτουργούσαν από το 1791 ως το 1800 υπολογίζεται πάντως από 50 έως 100.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες τα περισσότερα θέατρα έπαιρναν ως βάση το γούστο του κοινού, προσφέροντας ένα συνδυασμό διαφόρων λαϊκών διασκεδάσεων και θεαμάτων που απευθύνονταν στα πατριωτικά αισθήματα. Η απελευθέρωση που σήμανε η άρση της λογοκρισίας έδωσε γρήγορα τη θέση της, κατά τη διάρκεια της "τρομοκρατίας", σε καταπιεστικά μέτρα και αυστηρές ποινές για οποιαδήποτε υποτιθέμενη αντίδραση στην Επανάσταση. Κατά συνέπεια ελάχιστα αξιόλογα δράματα γράφτηκαν αυτή την εποχή. Ο πιο δημοφιλής θεατρικός συγγραφέας της Επανάστασης ήταν ο Μαρί-Ζοζέφ Σενιέ (Marie-Joseph Chenier 1764-1811), του οποίου τα έργα "Κάρολος ΙΧ" (1789) και "Ερρίκος VIII" (1791) έδωσαν και τον πολιτικό τόνο της εποχής. Παρά τον επαναστατικό τους χαρακτήρα όμως, τα έργα του Σενιέ παρέμειναν σαφώς μέσα στα πρότυπα της παράδοσης του νεοκλασικισμού.

Στη δεκαετία του 1790 τα πρώην θέατρα του στέμματος έχασαν μεγάλο μέρος του κύρους τους. Το 1791 η Γαλλική Κωμωδία (Comedie Francaise), ήδη εξασθενημένη από εσωτερικές διαμάχες, διασπάστηκε σε δύο θιάσους. Οι ευνοϊκά διατεθειμένοι απέναντι στην Επανάσταση ηθοποιοί, συμπεριλαμβανομένων και του Ταλμά και της Μαντμουαζέλ Δεγκαρσέν (Mlle Desgarcins), ενώθηκαν με τους ηθοποιούς αυτούς των Varietes Amusantes για να αποτελέσουν το 1792 το Theatre de la Republique. Μετά το 1793, όταν οι ηθοποιοί της Κομεντί Φρανσαίζ βρίσκονταν στη φυλακή, ο παραπάνω θιάσος εθεωρείτο ο καλύτερος στο Παρίσι. Η Ιταλική Κωμωδία (Comedie Italienne), που μετονομάστηκε σε Theatre Favart, αποδυναμώθηκε σε επικίνδυνο βαθμό από τον έντονο ανταγωνισμό της με το Theatre Feydeau. Η Όπερα επέζησε μόνο και μόνο επειδή την ανέλαβε η πόλη του Παρισιού.

Το 1799, όταν ανέβηκε στην εξουσία ο Ναπολέων, η Γαλλία είχε κουραστεί από τις ίντριγκες και το φανατισμό. Ο Ναπολέων κατέστησε αμέσως φανερή την αντίδρασή του στο κομματικό (partisan) δράμα απαγορεύοντας αρκετά έργα που δεν ευνοούσαν τους δικούς του σκοπούς. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να αρχίσει το θέατρο να αποφεύγει τα πολιτικά θέματα.

Η αλλαγή στην ατμόσφαιρα έφερε επίσης νέα σταθερότητα στους μεγάλους θιάσους. Το 1799 τα διασπασμένα μέρη της Κομεντί Φρανσαίζ ενώθηκαν και πάλι. Τον επόμενο χρόνο το θέατρο της Κομεντί Φρανσαίζ ανακηρύχθηκε κρατική περιουσία και η χρήση του παραχωρήθηκε στο θίασο, ενώ το 1801 επανήλθε ο θεσμός των συντάξεων και των επιχορηγήσεων του θιάσου που είχε διακοπεί από το 1791. Το 1801 το Theatre

Feydeau ενώθηκε με το Theatre Favart υπό την ονομασία Theatre National de l' Opera-Comique, το οποίο επίσης έπαιρνε κρατική επιχορήγηση. Το 1802 η Opera περιήλθε και πάλι στον κρατικό έλεγχο και το 1803 παραχωρήθηκε και σ' αυτήν επιχορήγηση.

Αυτές οι ενδείξεις εύνοιας προς τους μεγάλους θιάσους συνοδεύονταν από την ανάλογη επιβολή περιορισμών στα μικρά θέατρα, τα οποία ο Ναπολέων ελάχιστα εκτιμούσε. Το 1806 πέρασε διάταγμα που απαγόρευε να παίζονται τα έργα του ρεπερτορίου των κρατικών θιάσων από οποιοδήποτε άλλο θέατρο, θέσπιζε την έγκριση από την επιτροπή λογοκρισίας οποιοδήποτε έργου προγραμματιζόταν για παράσταση και καθιέρωνε την έκδοση ειδική άδειας για την ίδρυση κάθε νέου θεάτρου. Τον επόμενο χρόνο εφάρμοσε ακόμη πιο δραστικά μέτρα. Κατ' αρχήν αναγνώρισε τέσσερα θέατρα ως συντηρούμενα από το κράτος: την Comedie Francaise (για κανονική κωμωδία και τραγωδία), το Theatre de l' Imperatrice - αργότερα Odeon - (για πιο ελαφρύ δράμα), την Opera (για υψηλή όπερα και σοβαρό μπαλέτο), και την Opera-Comique (για ελαφρά όπερα και κωμικό μπαλέτο). Αυτοί οι θίασοι, με διάφορες μορφές, επέζησαν ως τον 20ο αιώνα. Στη συνέχεια διέταξε να κλείσουν όλα τα μικρά θέατρα εκτός από τέσσερα: το Theatre de la Gaité και το Ambigu-Comique (για να παρουσιάζουν μελοδράματα και παντομίμες), και το Theatre des Varietes και το Vaudeville (για να παρουσιάζουν σύντομα έργα, παρωδίες και comedies-en-vaudevilles). Σε ορισμένα άλλα θέατρα, όπως το Porte-Saint-Martin και το Cirque Olympique, επέτρεψε τελικά να ξανανοίξουν αλλά και αυτά περιορίστηκαν σε δευτερεύοντα δραματικά είδη. Τα περιοριστικά μέτρα του Ναπολέοντα διατηρήθηκαν και κατά τη διάρκεια μοναρχίας από το 1815 ως το 1831, όταν μια νέα εξέγερση οδήγησε σε κάποιες αναγκαστικές αλλαγές. Μεταξύ του 1807 και του 1831 ο αριθμός των θεάτρων του Παρισιού ήταν αυστηρά ελεγχόμενος, και το καθένα ήταν υποχρεωμένο να περιορίζεται σε ψυχαγωγία ορισμένου μόνο τύπου. Κατά συνέπεια οι θεατρικές συνθήκες ελάχιστα διέφεραν από αυτές της δεκαετίας του 1780. Όπως και πριν από την Επανάσταση, έτσι και τώρα, οι κυριότερες καινοτομίες επρόκειτο να έρθουν από τα θέατρα του μπουλβάρ.

Γαλλική δραματουργία, 1800-1850

Ο Ναπολέων, όπως είχε ως πρότυπο για την αυτοκρατορία του τη Ρώμη, έτσι προτιμούσε και το κλασικό δράμα. Λέγεται συχνά ότι, ως αντάλλαγμα για τις θεατρικές

επιχορηγήσεις του, περίμενε ένα νέο αριστούργημα κάθε χρόνο. Κάνοντας την αρχή το 1804, προσέφερε ετήσια βραβεία 10.000 και 5.000 γαλλικών φράγκων για την καλύτερη τραγωδία και την καλύτερη κωμωδία που ανέβαζε η Κομεντί Φρανσαίζ. Φυσικά ελάχιστα έργα της εποχής κράτησαν το ενδιαφέρον του κοινού. Κατά πάσα πιθανότητα ο σημαντικότερος συγγραφέας της εποχής ήταν ο Λεμερσιέ (Neromucene Lemercier 1771-1840), συγγραφέας του "*Pinto*" (1800) και του "*Χριστόφορος Κολόμβος*" (1809) - το τελευταίο ανέβηκε στο Odeon με την επωνομασία "σαιξπηρική τραγωδία" επειδή αγνοούσε τον κανόνα των ενοτήτων και ανακάτευε διάφορα δραματικά είδη.

Αποτελεί ειρωνική συγκυρία ότι τα θέατρα του μπουλβάρ ήταν αυτά που παρήγαγαν τα μόνα πραγματικά δημοφιλή θεάματα, κι ότι αυτά τα θεάματα ήταν μελοδράματα αντί για τις τραγωδίες που επιθυμούσε ο Ναπολέων. Παρ' όλο που γενικά οι ρίζες των μελοδραματικών έργων - συνήθως με μορφή τραγικωμωδίας ή βουκολικού ειδυλλίου - μπορούν να αναζητηθούν στην κλασική ελληνική αρχαιότητα, ο όρος "μελόδραμα" άρχισε να διαδίδεται μόλις από το 1800 και μετά. Παρ' όλο που τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του μελοδράματος ενυπήρχαν από καιρό σε πολλά θέατρα μπουλβάρ, ο πρώτος που τους έδωσε τη μορφή που καθιερώθηκε ήταν ο Πιξερκούρ (Rene Charles Guilbert de Pixerecourt 1773-1844) στα έργα του "*Βικτόρ ή το παιδί του δάσους*" (1798), "*Σελίνα, το παιδί του μυστηρίου*" (1800) κλπ. Η απήχηση των έργων του Πιξερκούρ (μαζί με τη δημοτικότητα των έργων του Κοτσεμπούε) καθιέρωσε το μελόδραμα ως το κυρίαρχο δραματικό είδος του 19ου αιώνα.

Τα βασικά χαρακτηριστικά του μελοδράματος μπορούν να συνοψιστούν στα εξής: ένας ενάρετος ήρωας (ή ηρωίδα) κυνηγιέται ανελέητα από ένα ανήθικο πρόσωπο και σώζεται από φαινομενικά αζεπέραστες δυσκολίες μόνον αφού υποστεί μια σειρά τρομακτικών απειλών κατά της ζωής του, της καλής του φήμης, ή της ευτυχίας του. Κάθε επεισοδιακή ιστορία του είδους εκτυλίσσεται με ταχύ ρυθμό μετά από μια σύντομη αρχική επεξηγηματική σκηνή. Κάθε πράξη τελειώνει με μια έντονη κορύφωση. Όλα τα σημαντικά γεγονότα συμβαίνουν επί σκηνής και συχνά περιλαμβάνουν περίτεχνα θεαματικά στοιχεία (όπως μάχες, πλημμύρες, ή σεισμούς) και τοπικό χρώμα (όπως γιορτές, χορούς, ή γραφικές συνθήκες εργασίας). Οι τυπικές τεχνικές της πλοκής περιλαμβάνουν τη μεταμπίηση, την απαγωγή, την συγκαλυμμένη ταυτότητα και τις παράξενες συμπτώσεις. Τελικά αποδίδεται πάντα απόλυτη δικαιοσύνη - παρ' όλο που ο κακός μπορεί να θριαμβεύει ως την τελευταία σκηνή, στο τέλος υποχρεωτικά θα ηττηθεί. Στη συνταγή υπάρχουν και κωμικά στοιχεία τα οποία

συνήθως εισήγαγαν τα πρόσωπα υπηρετών ή κάποιος αφελής φίλος ενός από τους βασικούς χαρακτήρες. Το θέαμα ενισχυόταν και από τραγούδι, χορό και μουσική που είτε παρείχαν απλώς επιπλέον ψυχαγωγία είτε υπογράμμιζαν τη συναισθηματική αξία ορισμένων σκηνών. Το μελόδραμα, με τις απλές αλλά ενδιαφέρουσες ιστορίες του, τον ξεκάθαρο ηθικό του τόνο και τα στοιχεία λαϊκής διασκέδασης, μπορούσε να προσφέρει ψυχαγωγία και να γίνει κατανοητό και από τους λιγότερο καλλιεργημένους θεατές. Πιθανότατα γι' αυτόν τον λόγο, το μελόδραμα έφερε ένα μεγάλο λαϊκό κοινό στο θέατρο του 19ου αιώνα, ανάλογο με αυτό του κινηματογράφου και της τηλεόρασης στον 20ο αιώνα.

Παρ' όλο που ο Πιξερκούρ - με τα περισσότερα από 120 έργα του - υπήρξε ο πιο επιτυχημένος δραματουργός μελοδράματος, είχε πολλούς ανταγωνιστές. Από αυτούς τη σημαντικότερη θέση είχε ο Βικτόρ Ντυκάνζ, συγγραφέας έργων όπως το "*Τριάντα χρόνια ή η ζωή ενός χαρτπαίκτη*" (1827), και ο Louis Caigniez (1762-1842), συγγραφέας έργων όπως το "*Παιδί του έρωτα*".

Θα πρέπει να δεχτούμε ότι το μελόδραμα άνοιξε τον δρόμο για τον γαλλικό ρομαντισμό, δημιουργώντας αποστάσεις από τα νεοκλασικά πρότυπα και κυρίως δημιουργώντας ένα, δυνάμει, ευρύ κοινό για το ρομαντικό δράμα. Επίσης πρέπει να παρατηρήσουμε ότι συχνά τα ρομαντικά έργα αντλούν τεχνικές της πλοκής από το μελόδραμα, σε σημείο μάλιστα ώστε ορισμένα από αυτά να διακρίνονται μόλις με δυσκολία από τα μελοδράματα, κυρίως μέσω λίγων βασικών διαφορών: τα ρομαντικά δράματα έχουν πεντάπρακτη μορφή (ενώ τα μελοδράματα τρίπρακτη), αποφεύγουν την αίσια έκβαση, και εξαρτώνται περισσότερο από την ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας. Σε γενικές γραμμές, ωστόσο, το χαρακτηριστικό γαλλικό ρομαντικό δράμα ήταν συχνά απλώς ένα "ανυψωμένο" μελόδραμα.

Το ρομαντικό κίνημα άργησε να εδραιωθεί στη Γαλλία, λόγω των πολιτικών συνθηκών. Η πρώτη σημαντική ώθηση οφείλεται στην έκδοση του *De l'Allemagne* της Μαντάμ Ντε Σταλ. Γεννημένη Germaine Necker, η Mme de Stael (1766-1818) ήταν κόρη του υπουργού οικονομικών του Λουδοβίκου XVI και σύζυγος του Σουηδού πρέσβη στη Γαλλία. Φανατική εχθρός του Ναπολέοντα, πέρασε τα χρόνια της εξουσίας του στη Γερμανία όπου εξοικειώθηκε με τον ρομαντισμό, κυρίως μέσω της γνωριμίας της με τον Σλέγκελ που για ένα διάστημα ήταν δάσκαλος των παιδιών της. Το *De l'Allemagne*, που περιέγραφε το νέο λογοτεχνικό κίνημα, εκδόθηκε στη Γαλλία το 1810 αλλά αμέσως απαγορεύτηκε. Επανεκδόθηκε σχεδόν αμέσως μετά την πτώση του Ναπολέοντα το 1814. Η έχθρα μεταξύ της Μαντάμ Ντε Σταλ και του Ναπολέοντα ήταν

πολύ γνωστή, πράγμα που έφερε γρήγορα το βιβλίο στη δημοσιότητα και συνέβαλε στο να διαδοθούν ευρέως οι ιδέες του. Από το σημείδ αυτό και μετά άρχισαν πραγματικά να οργιάζουν οι συζητήσεις γύρω από τις σχετικές αξίες του νεοκλασικισμού σε σύγκριση με αυτές του ρομαντισμού.

Στη συζήτηση αυτή συνέβαλε και ο Στεντάλ (Stendhal= Marie-Henri Beyle, 1783-1842) με το μελέτημα του *Racine and Σαίξπηρ* (1823-1825), στο οποίο υποστήριζε ότι τα έργα του Σαίξπηρ ήταν πιο κατάλληλα πρότυπα για τους νέους δραματουργούς από αυτά του Ρακίνα. Η σημαντικότερη όμως έκφραση του ρομαντικού δόγματος στη Γαλλία ήρθε από τον Βικτόρ Ουγκό (Victor Hugo 1802-1885) στην εισαγωγή του θεατρικού έργου του "*Κρόμγουελ*" (1827), όπου όμως πρόβαλε πολύ λίγες ιδέες που δεν ήταν ήδη διαδεδομένες στην Αγγλία, τη Γερμανία και αλλού. Ζητούσε την εγκατάλειψη της ενότητας χώρου και χρόνου, αρνιόταν τον αυστηρό διαχωρισμό των δραματικών ειδών, και συνηγορούσε υπέρ της έμφασης στο ιδιαίτερο ιστορικό περιβάλλον κάθε σκηνής. Το σημαντικότερο απ' όλα όμως ήταν το αίτημά του η τέχνη να φτάνει πέρα από το νεοκλασικό πρότυπο της "εξιδανικευμένης φύσης", σε ένα επίπεδο όπου συνυπάρχει το μεγαλειώδες (sublime) με το αλλόκοτο (grotesque). Εφόσον ο Ουγκό συσχέτιζε το μεγαλειώδες με τις πνευματικές ιδιότητες του ανθρώπου, υποστήριζε ότι μια ειλικρινής απεικόνιση της ανθρωπότητας απαιτεί την παρουσία και των δύο αυτών στοιχείων (μεγαλειώδους και αλλόκοτου) σε κάθε λογοτεχνικό έργο.

Η σύγκρουση κορυφώθηκε το 1830, με την παράσταση του "*Ερνάνη*" του Ουγκό στην Κομεντί Φρανσαίζ. Μια τρομακτική σύγκρουση ανάμεσα στους ρομαντικούς και τους παραδοσιακούς μαινόταν επί πολλές νύχτες, κατά τη διάρκεια των οποίων οι ηθοποιοί έπαιζαν ενώπιον ενός αλλαλάζοντος κοινού. Ο φανατισμός που χαρακτήριζε τη σύγκρουση εξηγείται μάλλον από το αίσθημα και των δύο πλευρών ότι διακυβεύονταν αρχές που θα καθόριζαν την μελλοντική πορεία της λογοτεχνίας. Διάφορα γεγονότα είχαν ενισχύσει την τάση προς τον ρομαντισμό στη Γαλλία μετά το 1827. Κατ' αρχήν, το 1827, ο θίασος Άγγλων ηθοποιών του Τσάρλς Κεμπλ είχε παρουσιάσει έργα του Σαίξπηρ με πολύ επιτυχία στο παριζιάνικο κοινό. Την επόμενη χρονιά ο Μακρέντυ είχε εμφανιστεί στο Παρίσι παίζοντας αγγλικά ρομαντικά έργα. Παράλληλα, σε όλη τη Γαλλία, τα μυθιστορήματα του Σερ Ουώλτερ Σκότ αποκτούσαν ένα ολοένα και μεγαλύτερο αναγνωστικό κοινό, και τα έργα του Σαίξπηρ διαβάζονταν και παριστάνονταν με διαρκώς αυξανόμενη συχνότητα. Επιπλέον, ως το 1829, είχαν αρχίσει να εμφανίζονται τα πρώτα γαλλικά ρομαντικά έργα στο ρεπερτόριο της Κομεντί Φρανσαίζ: το "*Ερίκος II και η αυλή του*" του Αλέξανδρου Δουμά πατέρα, "*Μαρίνος*

Φαλιέρος" του Καζιμίρ Ντελαβίν, και η διασκευή του *"Οθέλλου"* από τον Αλφρέντ ντε Βινιύ με τίτλο *"Ο μαυριτανός της Βενετίας"*, ανέβηκαν όλα το 1829. Η αντίδραση στον *"Ερνάνη"* ήταν μια απόπειρα της συντηρητικής μερίδας του κοινού να βάλει φρένο σ' αυτήν την τάση.

Στον *"Ερνάνη"* ο Ουγκό παραβίασε επίτηδες πολλούς από τους κανόνες που προσπαθούσαν να διατηρήσουν οι οπαδοί του νεοκλασικισμού: 1. Εφάρμοσε καινοτομίες στη μορφή του αλεξανδρινού στίχου, ο οποίος αποτελούσε την καθιερωμένη στιχουργική μορφή για την τραγωδία ήδη από τον 17ο αιώνα. 2. Χρησιμοποίησε πολλές λέξεις που, κατά την επικρατούσα άποψη, ήταν αταίριαστες με το "ύψος" της τραγωδίας. 3. Κατέλυσε την ενότητα χρόνου του τόπου. 4. Έδειξε θανάτους και βιαιοπραγίες επί σκηνής. 5. Άλλαξε συχνά την ατμόσφαιρα μέσα στην ίδια σκηνή και ανακάτεψε σοβαρότητα και χιούμορ.

Ο *"Ερνάνης"* θα μπορούσε στην ουσία να παρομοιαστεί με μελόδραμα που έχει δυσάρεστη έκβαση. Αφηγείται την ιστορία του παράνομου ευγενή Ερνάνη και της απόπειράς του να παντρευτεί την Δόνια Σόλ παρά τις αντιδράσεις του βασιλιά και του κηδεμόνα της, που και οι δύο την αγαπούν όπως ο Ερνάνης. Τελικά τα καταφέρνει αλλά, ενώ το μέλλον μοιάζει να είναι ρόδινο, ο κηδεμόνας της Δόνια Σόλ θυμίζει στον Ερνάνη έναν όρκο που του είχε δώσει νωρίτερα σε μια στιγμή κρίσης, σύμφωνα με τον όρκο αυτό η ζωή του Ερνάνη είναι στα χέρια του, φτάνει να του τη ζητήσει. Όταν ο εκδικητικός κηδεμόνας ζητάει να τηρηθεί ο όρκος, οι δύο νέοι αυτοκτονούν για να αποφύγουν την ατίμωση που συνοδεύει την παράβαση ενός όρκου.

Ο γαλλικός ρομαντισμός χρονολογείται συχνά από τον θρίαμβο του *"Ερνάνη"*. Η αύξηση των παραστάσεων ρομαντικών έργων εξηγείται επίσης και από την άρση της λογοκρισίας και των περιοριστικών μέτρων σχετικά με τα δραματικά είδη μετά την επανάσταση του 1830. Εκτός από τον Ουγκό, του οποίου η δημοτικότητα συνέχισε να ανεβαίνει με έργα όπως τα *"Μαριόν Δελόρμ"* (1831), *"Ο βασιλεύς ευθυμεί"* (1832), και *"Ρουί-Μπλάς"* (1838), υπήρχαν και άλλοι σημαντικοί δραματουργοί αυτής της σχολής, μεταξύ των οποίων ο Δουμάς πατήρ και ο Ντε Μυσσέ.

Τα έργα του Αλέξανδρου Δουμά, πατρός (Alexandre Dumas pere 1802-1870) ανήκουν σε δύο βασικούς τύπους: ιστορικά θεάματα όπως το *"Ερίκος II και η αυλή του"*, το *"Χριστίνα"* (1829) και η δραματοποίηση του μυθιστορηματός του *"Οι τρεις σωματοφύλακες"* και οικογενειακά δράματα όπως το *"Anthony"* (1831). Παρ' όλο που ο Δουμάς πατήρ είχε μεγαλύτερη σιγουριά στο χειρισμό της δραματικής κατάστασης απ'

ότι ο Ουγκό, δεν είχε το ποιητικό χάρισμα του τελευταίου, και στην προσπάθειά του να εκφράσει έντονα συναισθήματα ή σημαντικές σκέψεις συχνά γινόταν παιδαριώδης.

Από όλα τα γαλλικά ρομαντικά δράματα την καλύτερη τύχη τελικά είχαν αυτά του Αλφρέντ Ντε Μυσέ (Alfred de Musset 1810-1857), παρ' όλο που αρχικά αγνοήθηκαν σχεδόν εντελώς. Μετά την αποτυχία του πρώτου έργου του "*Βενετσιάνικη νύχτα*" (1830) έπαψε να γράφει για τη σκηνή. Κατά συνέπεια, τα επόμενα έργα του χαρακτηρίζονται από ελεύθερες μεταβάσεις χρόνου και τόπου και εξαρτώνται πολύ λίγο από το θέαμα. Όπως ο Ρακίνας και ο Μαριβώ, ο Μυσέ ενδιαφερόταν κυρίως για τα πιο μύχια συναισθήματα των χαρακτήρων του και ιδιαίτερα για την αδυναμία τους να αντισταθούν στην επιβλητική δύναμη του έρωτα. Ωστόσο, οι χαρακτήρες του είναι ουσιαστικά εγωϊστές και επιζητούν μανιωδώς να προστατεύσουν το "εγώ" τους εξαναγκάζοντας τους άλλους να αποκαλύψουν πρώτοι τα συναισθήματά τους. Επειδή όμως και οι άλλοι αποφεύγουν να εκτεθούν για να μην τυχόν πληγωθούν ή απορριφθούν, όλοι οι συμμετέχοντες λαμβάνουν μέρος σε μια σειρά από τεχνάσματα και συνομωσίες. Το αποτέλεσμα είναι άλλοτε μια αίσια έκβαση όπως στο "*Μια πόρτα πρέπει να είναι ανοιχτή ή κλειστή*", και άλλοτε μια τραγική όπως στο "*Δεν παίζω με τον έρωτα*" (1834). Ο Ντε Μυσέ σπάνια απομακρύνθηκε από την ενασχόλησή του με τον έρωτα, αλλά το έργο του "*Λορενζατσίο*" (1834) - που αφηγείται την ιστορία ενός χαρακτήρα ανάλογου με τον Άμλετ ο οποίος προσπαθεί να στρέψει την φλωρεντινή πολιτεία στο σωστό δρόμο - είναι ένα από τα καλύτερα ιστορικά δράματα του 19ου αιώνα. Τα έργα του Ντε Μυσέ, τα περισσότερα από τα οποία γράφτηκαν μεταξύ 1830 και 1840, άρχισαν να ανεβαίνουν στη σκηνή μόλις το 1847. Από τότε όμως δεν έλειψαν ποτέ από το ρεπερτόριο.

Υστερα από την κατάργηση του αυστηρού διαχωρισμού των δραματικών ειδών, το ρομαντικό δράμα έγινε γρήγορα αποδεκτό από τα θέατρα του μουλμπάρ. Εκεί αναμίχθηκε με το μελόδραμα και υιοθέτησε ακόμη περισσότερα από τα χαρακτηριστικά αυτού, ενώ ταυτόχρονα συνέβαλε στην ανύψωση του μελοδράματος. Μέχρι τη δεκαετία του 1840 όμως ο ενθουσιασμός για το ρομαντικό δράμα είχε εξανεμιστεί. Η αποτυχία του έργου "*Οι Βυργγάβοι*" του Ουγκό το 1843 θεωρείται ότι σήμανε το τέλος της ρομαντικής εποχής στη Γαλλία.

Τον ρομαντισμό διαδέχτηκε ένα "θέατρο της κοινής λογικής" το οποίο αναζητούσε μια μέση οδό μεταξύ νεοκλασικισμού και ρομαντισμού. Ηγέτης αυτής της νέας ομάδας ήταν ο Πονσάρ (=François Ponsard 1814-1867) που ήρθε στη δημοσιότητα το 1843 με το έργο "*Λουκρητία*". Όπως όμως συμβαίνει συνήθως με παρόμοιες

συμβιβαστικές λύσεις, το "θέατρο της κοινής λογικής" γρήγορα έπαψε να φαντάζει ελκυστικό και ήδη τη δεκαετία του 1850 παράχωρούσε τη θέση του σε ένα άλλο κίνημα: τον ρεαλισμό.

Οι όροι της θεατρικής πρακτικής στη Γαλλία, 1800-1850

Ο αριθμός των θεάτρων στο Παρίσι συνέχισε να αυξάνεται σταθερά κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Παρ' όλο που η κυβέρνηση εξακολούθησε να ελέγχει αυστηρά τις άδειες, οι οκτώ θίασοι που είχε αναγνωρίσει επίσημα ο Ναπολέων το 1807 είχαν αυξηθεί σε εικοσιοκτώ ως το 1855. Από αυτούς, οι τέσσερις κρατικές σκηνές είχαν φυσικά το μεγαλύτερο κύρος. Μετά την κατάργηση των περιορισμών σχετικά με τα δραματικά είδη που έγινε το 1831, το Οντεόν (Odeon) και η Οπερά Κωμική (Opera-Comique) συχνά ανταγωνίζονταν την Κομεντί Φρανσαίζ και την Όπερα (Opera) τόσο ως προς την ποιότητα του ρεπερτορίου όσο και ως προς την ποιότητα των παραστάσεών τους. Σε όλη τη διάρκεια του αιώνα τα θέατρα του μουλνάρ παρέμειναν εκείνα που εμφάνιζαν ένα μεγαλύτερο προβληματισμό για τους τρόπους παρουσίασης των θεαμάτων, και συχνά πρόβαλαν νέους συγγραφείς ή πρότειναν νέους τρόπους παραγωγής του θεάματος πολύ πριν αυτοί γίνουν αποδεκτοί από τους κρατικούς θιάσους. Από τα δευτερεύοντα θέατρα, αυτά που ασκούσαν τη μεγαλύτερη επιρροή ήταν τα Βοντβίλ, Ζυμνάς, Πόρτ Σαιν Μαρτέν, Γκαϊτέ και Αμπιγκύ-Κωμική (Vaudeville, Gymnase, Porte Saint-Martin, Gaite και Ambigu-Comique).

Εκτός από την Κομεντί Φρανσαίζ, όλοι οι υπόλοιποι παρισινοί θίασοι (με ελάχιστες εξαιρέσεις) διοικούνταν από διευθυντές-διαχειριστές οι οποίοι προσελάμβαναν τους ηθοποιούς σύμφωνα με τις ανάγκες του εκάστοτε έργου. Αντίθετα η Κομεντί Φρανσαίζ εξακολούθησε να είναι ένας εταιρικός θίασος, που λειτουργούσε υπό ειδικό καθεστώς - σε γενικές γραμμές ανάλογο με αυτό που ίσχυε πριν από την Επανάσταση. Οι νέοι κανονισμοί που επέβαλε ο Ναπολέων το 1812 με το "Διάταγμα της Μόσχας" που είχε 101 άρθρα, επιζητούσαν, δώσουν λύση σε μερικά από τα προβλήματα του παλαιότερου συστήματος. Συγκεκριμώθηκε αποθεματικό κεφάλαιο για να εξασφαλίσει τις συντάξεις και την κάλυψη των ελλειμάτων. Ένας ελάχιστος ετήσιος μισθός για κάθε εταίρο (societaire) της Κομεντί Φρανσαίζ ήταν πλέον εγγυημένος - και σ' αυτόν ερχόταν να προστεθεί μια μικρή αμοιβή για κάθε μέρα που έπαιζε. Όπως και παλιότερα, η κυβέρνηση παρείχε μια γενναιόδωρη επιχορήγηση. Φαινομενικά η ευθύνη

των αποφάσεων για την χάραξη της πορείας του θιάσου ήταν στα χέρια των ηθοποιών, συχνά όμως ο διαχειριστής που αντικατέστησε τους συμβούλους αναλάμβανε σημαντικές εξουσίες. Επιπλέον, στη δεκαετία του 1830 τα προβλήματα έγιναν τόσο πιεστικά που οι ηθοποιοί παραχώρησαν μόνοι τους μεγάλο μέρος των εξουσιών τους σε έναν διευθυντή.

Τα υπόλοιπα κρατικά θέατρα νοικιάζονταν (με ανανεώσιμα συμβόλαια) σε διευθυντές-εργολάβους (impresarii) που είχαν πλήρη έλεγχο των ηθοποιών και του ρεπερτορίου, αν και η κυβέρνηση παρακολουθούσε από κοντά τη δουλειά τους. Η Όπερα εξακολούθησε να είναι ο πιο ευνοημένος θιάσος: όχι μόνον έπαιρνε συχνά τετραπλή επιχορήγηση απ' ότι η Κομεντί Φρανσαίζ, αλλά μεταξύ του 1811 και 1831 τα ιδιωτικά θέατρα της παραχωρούσαν μέχρι και το $\frac{1}{20}$ των συνολικών τους εσόδων.

Όλα τα παρισινά θέατρα καθιέρωσαν το ίδιο σύστημα ρεπερτορίου μέχρι και μετά το 1850. Σταδιακά οι μακρές επαναλήψεις παραστάσεων του ίδιου έργου άρχισαν να αλλάζουν τις καθιερωμένες συνήθειες. Τα πρώτα χρόνια του αιώνα μόνο τα εξαιρετικά δημοφιλή έργα παίζονταν επί μερικές συνεχείς βραδιές - κατά κανόνα το πρόγραμμα άλλαζε κάθε μέρα. Ήδη όμως από το 1835 που είχαν σημειωθεί 100 παραστάσεις του ίδιου έργου, η πρακτική αυτή άρχισε να διαδίδεται αλλά άρχισε να καθιερώνεται μετά το 1870.

Οι παριζιάνοι θεατές ήταν αναγκασμένοι να δείχνουν τα εισιτήριά τους σε τρεις διαφορετικούς ανθρώπους: τον επίσημο υπάλληλο του θεάτρου που προοριζόταν γι' αυτή τη δουλειά, τον κυβερνητικό υπάλληλο που υπολόγιζε το ποσοστό του φόρου για τους φτωχούς και τον αντιπρόσωπο της Εταιρείας Θεατρικών Συγγραφέων (Societe d'Auteurs et Compositeurs Dramatiques) που υπολόγιζε τα ποσοστά των πνευματικών δικαιωμάτων. Η Εταιρεία Θεατρικών Συγγραφέων, που διαδέχτηκε το Bureau Dramatique το 1829, ήταν μια κλειστή συντεχνία που αντιμετώπιζε εχθρικά και υπονόμεινε οποιοδήποτε θέατρο αρνιόταν να δεχτεί την παρέμβασή της στα συμβόλαια. Το τυπικό συμβόλαιο καθόριζε το ανώτατο επιτρεπόμενο όριο καθυστέρησης μεταξύ της καταβολής των αμοιβών και της παράστασης ενός έργου, απαιτούσε να γίνονται τουλάχιστον τρεις παραστάσεις κάθε έργου, και επέτρεπε μια δεκαήμερη διακοπή των δοκιμών προκειμένου να γίνουν διορθώσεις από τον συγγραφέα. Οι δραματουργοί έπαιρναν το 10-15% των εσόδων κάθε παράστασης. Η Εταιρεία όρισε επίσης ένα αποθεματικό κεφάλαιο για τις συντάξεις όσων θεατρικών συγγραφέων ήταν μέλη της πάνω από 20 χρόνια και ο αριθμός των έργων τους, που είχαν ανεβαστεί στη σκηνή, ξεπερνούσε κάποιο κατώτατο όριο. Οι Γάλλοι δραματουργοί ήταν οι πρώτοι στον

κόσμο που εισέπρατταν ποσοστά πνευματικών δικαιωμάτων από κάθε παράσταση των έργων τους και που διέθεταν την οικονομική σιγουριά μιας σύνταξης.

Κάθε θέατρο είχε μερικούς υπαλλήλους-χειροκροτητές (η περιβόητη κλάκα) για να εξασφαλίσει το σωστό είδος και βαθμό ανταπόκρισης από το κοινό. Μερικοί ηθοποιοί μάλιστα καθόριζαν στα συμβόλαιά τους την ποσότητα των χειροκροτημάτων που έπρεπε να συνοδεύει την πρώτη εμφάνισή τους στη σκηνή σε κάθε παράσταση. Αυτή η πληρωμένη επιδοκιμασία είχε σαν αποτέλεσμα να ωθεί τους κανονικούς θεατές να μη δείχνουν φανερά τις αντιδράσεις τους παρά μόνον όταν ήταν αρνητικές.

Σκηνοθεσία και υποκριτική στη Γαλλία, 1800-1850

Στη Γαλλία το μελόδραμα, με τις πολύπλοκες απαιτήσεις του για ακριβή χειρισμό των συμπτώσεων και των θεαματικών σκηνών, εισήγαγε και το αίτημα της σκηνοθεσίας. Η πλοκή συχνά περιστρεφόταν γύρω από κρυφακουσμένες συζητήσεις, τυχαίες εισόδους και θεαματικά ανδραγαθήματα, ενώ οι λύσεις των μελοδραματικών έργων πολλές φορές βασίζονταν στη ματαιώση των σχεδίων του "κακού" από έναν σεισμό, μια έκρηξη ηφαιστείου ή κάποιον απρόσμενο κατακλυσμό. Έτσι η αποτελεσματικότητα αρκετών μελοδραμάτων εξαρτιόταν από τον ακριβή συντονισμό πολυάριθμων σκηνικών τεχνασμάτων. Γι' αυτό το λόγο ο Πιξερκούρ επέμενε να ελέγχει απόλυτα το ανέβασμα των έργων του - αργότερα δήλωσε ότι η εξέχουσα θέση του ως δραματουργού οφειλόταν ακριβώς στη φροντίδα με την οποία επέβλεπε τις παραγωγές του.

Το παράδειγμα του Πιξερκούρ ακολούθησαν αρκετοί ακόμη από τους ρομαντικούς, και πάνω απ' όλους ο Ουγκό και ο Δουμάς. Ενώ όμως ο Πιξερκούρ ενδιαφερόταν κυρίως για τον συντονισμό των ειδικών εφφέ, ο Ουγκό ενδιαφέρθηκε επιπλέον και για τις θέσεις που έπαιρναν οι ηθοποιοί στη σκηνή και για τη συνολική σύνθεση. Πριν από το 1830, οι Γάλλοι ηθοποιοί είχαν την τάση να σχηματίζουν μια ευθεία ή ένα ημικύκλιο στο μπροστινό μέρος της σκηνής κοντά στο υποβολείο - η επίπλωση της σκηνής (αν και στη δεκαετία του 1820 είχε αρχίσει να γίνεται πολύ πλούσια) ήταν κάτι που σπάνια χρησιμοποιούσαν οι ηθοποιοί· την μεταχειρίζονταν περισσότερο σαν διακοσμητικό στοιχείο. Αντίθετα από την παλαιότερη πρακτική ο Ουγκό στον "*Ερνάνη*" χρησιμοποίησε ολόκληρο τον χώρο της σκηνής, αντικατέστησε

τις συνήθειες μακριές διαγώνιες διαδρομές με σύντομες καμπύλες κινήσεις, και έβαλε μάλιστα περιστασιακά κάποιους ηθοποιούς να παίζουν με την πλάτη γυρισμένη στο κοινό. Οι εταίροι όμως της Κομεντί Φρανσαίζ δεν ενέκριναν αυτές τις καινοτομίες και, όταν ο Ουγκό άρχισε να δίνει τα έργα του σε άλλους θιάσους, επέστρεψαν στις παλιές τους συνήθειες. Ήδη όμως από το 1835 οι κριτικοί παρατηρούσαν ότι οι ηθοποιοί στα θέατρα του μπουλβάρ είχαν αρχίσει να κάθονται στο μπράτσο μιας πολυθρόνας, να ακουμπούν σε ένα τραπέζι, ή ακόμη και να παραμένουν καθισμένοι ενώ μιλούσαν. Παρ' όλα αυτά, οι περισσότεροι "σκηνοθέτες" εξακολουθούσαν να ενδιαφέρονται πιο πολύ για το γραφικό τοπικό χρώμα, την ιστορική ακρίβεια ή τον σωστό συντονισμό των τεχνασμάτων μιας παραγωγής, παρά για τη δημιουργία μιας πειστικής ψευδαίσθησης της πραγματικής ζωής. Όσοι κινήθηκαν προς μια τέτοια αυξημένη αληθοφάνεια δέχτηκαν σοβαρές αντιδράσεις από την πλευρά των κριτικών, που υποστήριζαν ότι η τέχνη πρέπει να εξιδανικεύει κι όχι να αντιγράφει τη ζωή. Ακόμη κι εκείνοι που έβλεπαν με συμπάθεια αυτήν την τάση, κατά κανόνα αρνούσαν κάθε απόπειρα αναπαράστασης της ασχήμιας της ζωής στη σκηνή.

Σε όλο το διάστημα του πρώτου μισού του 19ου αιώνα οι Γάλλοι ηθοποιοί εξακολούθησαν να προσλαμβάνονται ανάλογα με την ειδικότητά τους σε ορισμένο ο καθένας είδος θεάτρου. Όμως, και εκεί όπως κι αλλού, υπήρχε μια τάση συγκέντρωσης του ενδιαφέροντος στους ηθοποιούς-βεντέτες. Ακόμη και στην Κομεντί Φρανσαίζ, μετά το 1805, οι αφίσσες και τα προγράμματα πρόβαλαν τα ονόματα των πρωταγωνιστών, με σκοπό να παρακινήσουν το ενδιαφέρον του κοινού.

Από το 1790 ως το 1850 η Γαλλία έβγαλε αρκετούς σπουδαίους ηθοποιούς. Πριν από το 1805 οι σημαντικότεροι ηθοποιοί ήταν ο Ταλμά, η Δεσποινίς Ντυσενουά, η Δεσποινίς Μάρς, ο Φλερύ και η Δεσποινίς Ζώρς. Ο Ταλμά (Francois-Joseph Talma 1763-1826), που συχνά θεωρήθηκε ο σπουδαιότερος απ' όλους τους Γάλλους ηθοποιούς, πέρασε μεγάλο μέρος της νεότητάς του στην Αγγλία, αλλά το 1785 επέστρεψε στη Γαλλία και έγινε ένας από τους πρώτους φοιτητές της Βασιλικής Σχολής Δραματικής Τέχνης (Ecole Royale Dramatique) που άνοιξε το 1786. Το 1787 μπήκε στην Κομεντί Φρανσαίζ, όπου αποτέλεσε μια μόνιμη αιτία προστριβών εξαιτίας της δυσαρέσκειάς του για το υποκριτικό ύφος, τις ενδυματολογικές πρακτικές και την πολιτική του θιάσου. Η πρώτη του επιτυχία ήρθε το 1789 με το "*Κάρολος ΙΧ'*" του Σενιέ, ένα έργο που προκάλεσε τη διάσπαση του θιάσου το 1791. Μετά την επιστροφή των εταίρων που είχαν αποχωρήσει της Κομεντί Φρανσαίζ το 1799, ο Ταλμά παρέμεινε ο αναγνωρισμένος πρωταγωνιστής του θιάσου ως τον θάνατό του. Ήταν ευνοούμενος του

ΠΑΟΛΟ ΜΠΟΖΙΖΙΟ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΔΕΥΤΕΡΟΣ
ΤΟΜΟΣ



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ / ΘΕΑΤΡΟ

15/2

9.1.2. Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

Παράλληλα με την εξέλιξη της σκηνοθεσίας, που υπάκουσε στην ουσία και την ολότητα του θεατή, η σκηνογραφία ξεπέρασε τον ψευδοαισθητικό νατουραλισμό για να απομονώσει το συμβολικό και το αφηρημένο που κρήνη καταλληλότερο για την αποκάλυψη της ουσίας στη σκηνική δράση. Αν η αποστοφή στον ρεαλισμό οδήγησε στη σύλληψη ενός θεατρικού σύμπαντος γεννημένου από τα παιχνίδια του φωτός και των χώρων, η άρνηση στο ψευδοαισθητικό, που πάντρευε κυρίως τα πρωτοποριακά κινήματα, έφερε σύντομα μια ολική ανανέωση στην έννοια και την τεχνική της σκηνοθεσίας. Επίσης, η αναγνώριση της σχεδόν δεσποτικής εξουσίας του σκηνοθέτη, του συντονιστή όλων των παραμέτρων της παράστασης, και η εκ νέου αξιολόγηση της φυσικής, σωματικής και δυναμικής έκφρασης του ηθοποιού, ως καθοριστικού παράγοντα του συνόλου, έκαναν τη σκηνογραφία να γίνει μια αυτόνομη τέχνη ακολουθώντας ένα θέατρο απελευθερωμένο από τα εμπόδια της αληθοφάνειας.

Η σκηνογραφία συνέχισε την έρευνά της, χάρη στη θεωρητική συμβολή και την πρακτική σημαντικών προσωπικοτήτων, όπως ήταν ο Arrigo και ο Graig -για τους οποίους θα γίνει λόγος σε λίγο-, που οδήγησαν σε μια δραστηική ρήξη σε κάθε σκηνοθετική προεπιλογή, ενισχύοντας τη μάχη για το νέο θέατρο. Η νέα αναζήτηση υπογραμμίστηκε από την άρνηση της μίμησης, όπου αντιτάθηκε η αφαίρεση και η αντικατάσταση των αντικειμένων με τις συμβολικές έννοιες. Παράλληλα, καταγράφτηκε η τάση για τη δομική μετατροπή του φυσικού χώρου όπου δράσει ο ηθοποιός, δημιουργώντας με τη χρήση πινάκων, υφασμάτων, μικρών ή μεγάλων αυλαίων, διαφραγμάτων και τριδιάστατων στοιχείων μια ευμετάβλητη και αυθεντική θέση της σκηνής. Έτσι αναπτύχθηκαν άγνωστα μέχρι τότε σκηνικά πρότυπα, γεννημένα από μια διαφορετική κάρπωση της παράστασης. Η φόρμα του «οπτικού κοινού» ξεπεράστηκε διότι περιόριζε τις δημιουργικές δυνατότητες που θα μπορούσαν να προσφέρουν στον καλλιτέχνη μια ιδανική σκηνή επεκτεταμένη και στη θεατρική αίθουσα. Έτσι η σκηνή μετατράπηκε από πύνακα σε σκηνικό χώρο. Η ζωγραφική σκηνή και η κατασκευασμένη σκηνή, η διαδίαστατη και η εϋπλαστή σκηνή ήταν οι πόλοι στους οποίους επικεντρώθηκε όλη η διαλεκτική του 20ού αιώνα.

Η ζωγραφική σκηνογραφία, της οποίας η ανάπτυξη συνέπεσε με την εξέλιξη των εικαστικών τεχνών, παρουσίασε σπουδαίους εκφραστές που έδωσαν, σταδιακά, ζωή σε φωτοϋφιστικούς, υπερρεαλιστικούς και εξπρεσιονιστικούς διακόσμους, δίχως καμία σύνδεση με τον ρεαλισμό. Η συγκεκριμένη σχολή που υπέστη εξαρχής την έντονη επιβολή των ζωρών και εκτυφλωτικών χρωμάτων των αυλαίων για τα ροσικά μπαλέτα (βλ. § 9.2.1.4.) εννόησε τη διαδίαστατη θεατρική σύλληψη, την κατευθυνόμενη ουσιαστικά στην οπτική απόλαυση.

Η σκηνογραφία του κονστρουκτιβισμού, αντιθέτως, χρησιμοποίησε μια

Από τον ψευδοαισθητικό νατουραλισμό

Οι σκέψεις για τον νέο σκηνικό χώρο

Η ζωγραφική ήθηρολογισμο

Η σκηνογραφία του κονστρουκτιβισμού

σκηνή αντίπαλη της ζωγραφικής, αναπτυσσόμενη σε τρεις διαστάσεις (κάθει, οριζόντια και επικλινή), υπογραμμίζοντας τις αξίες της πλαστικότητας και τη δυνατότητα δημιουργίας τριδιάστατων στοιχείων στον χώρο όπου κινούνταν ο ηθοποιός, συλλαμβάνοντας με δυναμικό τρόπο τη θεατρική πράξη. Η σκηνογραφία του κονστρουκτιβισμού, χάρη στη χρήση εξοπλιστικών για τους φωτισμούς, ικανών να εξυψώσουν τους διαφορετικούς τόπους της σκηνής, απογύμνωσε τον χώρο αφήνοντας μόνο την ουσία του. Έδειχνε να παίρνει πνοή από το πάντρεμα των διαφορετικών προοπτικών του οπτικού πεδίου σε ένα υποβλητικό *ενιαίο σύνολο*. Επίσης, η παρέμβαση του κονστρουκτιβισμού ωδήγησε πολλές φορές έξω από το σκηνογραφικό κλουβί που αποτελούνταν από τη σκηνή και τους ηλαίνους τοίχους της αίθουσας ή του ίδιου του οικοδομήματος, το οποίο τροποποιήθηκε εξ ολοκλήρου.

9.2. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

9.2.1. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

Η θεατρική ζωή στην Ευρώπη στα τέλη του 19ου αιώνα -όπως έχουμε αναφέρει- χαρακτηρίστηκε από τη γέννηση της σκηνοθεσίας. Τους προηγούμενους αιώνες είχε απομνησθεί η παρουσία προσωπικότητων με μεγάλη δραστηριότητα στη διεύθυνση των θεαμάτων (θιασαρχών, διευθυντών και πρωταγωνιστών). Τώρα όμως, ο συγκεκριμένος ρόλος της διεύθυνσης των παραστάσεων απέκτησε μια γνήσια επαγγελματική αυτονομία, παντρεύοντας την ανάγκη για την αρμονική και συνολική λειτουργία της σκηνοθεσίας με την επιθυμία για την κριτική ερμηνεία του κοινού, για τη δημιουργία δηλαδή μιας γλώσσας, ενός θεατρικού γονότυπου.

Το φαινόμενο της γέννησης της σκηνοθεσίας αποτέλεσε για τους ιστορικούς του θεάτρου ένα πολύ ενδιαφέρον ζήτημα. Μολονότι είναι δυνατόν να εντοπίσουμε το φαινόμενο σε συγκεκριμένους γεωγραφικούς ορίζοντες και σε γνωστές προσωπικότητες, διαγράφοντας τις εξελικτικές γραμμές της καθιέρωσής του, δεν είναι εύκολο να διασαφηνίσουμε τις αιτίες που το προσδιόρισαν. Κάποιοι μελετητές μιλούν για το θέμα της γέννησης της σκηνοθεσίας σε συνάρτηση με τον ιστορισμό, απ' όπου προέκυψε και η ανάγκη για την παράσταση των κλασικών έργων και της φιλολογικά ορθής ένταξής τους στον χώρο. Επίσης, μια πιθανή αιτία ήταν η καλλιτεχνική ατμόσφαιρα του νατουραλισμού που πρώτα αντικατέστησε τη μελέτη των κλασικών και έπειτα εκείνη της καθημερινής ζωής προς τις χωρικές και ψυχολογικές συνισταμένες της. Και στις δύο περιπτώσεις, ο σκηνοθέτης ήθελε να επιβληθεί ως απαραίτητος μεσάζων της σχέσης ηθοποιού-κοινού, προκειμένου να συνθέσει μια παράσταση με

την έννοια του συλλογικού και μοναδικού έργου τέχνης. Με Λίνα Λόγια, ήθελε να απαντήσει στην προσιωλημένη έρευνα για την καλλιτεχνική-εμπνευστική συνοχή.

Κάποιοι άλλοι μελετητές, αντίθετα, θεώρησαν βασική αιτία για τον ερχομό της σκηνοθεσίας την ολόενα και αυξανόμενη δυναμική της τεχνολογίας (αρκεί να σκεφτούμε τη χρήση της ηλεκτρικής ενέργειας για τον φωτισμό, τον ήχο και τους σκηνογραφικούς μηχανισμούς) και τη διανομή της εργασίας, στην οποία απαιτούσε η ανάγκη για την προσφορά ενός ανθρώπου ικανού να καταθέσει τον επαγγελματισμό του στην αυστηρά συλλογική ερμηνεία. Επίσης, είναι βέβαιο ότι θα συνεξέφερε και το έργο του ενδιαφέρον που είχε εκφραστεί από διάφορους θεατρικούς χώρους για τη δημιουργία ενός απόλυτου νέου θεάματος. Οι συγκεκριμένοι φορείς έβλεπαν τον σκηνοθέτη ως δημιουργό και εννοχρηστώτη των ποικίλων θεατρικών κωδίκων.

Υπήρξε ακόμα καθοριστική η πλήθυσση του κοινού. Η βελτίωση του κοινωνικο-πολιτιστικού επιπέδου των θεατών και η συνακόλουθη διαφοροποίηση στις επιλογές του γενεραρίου επιζητούσαν και ανδράγκες νέες απαιτήσεις, δεδομένου ότι οι θεατρικές προτάσεις δεν μπορούσαν να είναι πια ομοιογενείς και να ανταποκρίνονται σε ένα και μοναδικό υψό θεατρικής δημιουργίας ή σε ένα ύψος θεατρικής αίθουσας ή σκηνογραφίας ή υποκριτικής. Προς την κοινή επιθυμία για ανανέωση συνέτειναν οι διάφορες θεωρίες και περαματισμοί, εμπνέοντες τη συντήραση ακόμα και διαμετρικά αντίθετων καταστάσεων, όπως συνέβη στην περίπτωση του τελείου συγχρονισμού ανάμεσα στον ναυτορραλισμό και τον συμβολισμό στη Γαλλία.

Όσον αφορά την Ιταλία, θα πρέπει να υπογραμμιστεί το γεγονός ότι η γέννηση της σκηνοθεσίας σημειώθηκε με κάποια καθυστέρηση, όπως απέδειξε η απουσία των δύο όρων: «σκηνοθεσία» και «σκηνοθέτης». Η πρώτη φορά που εκφράστηκαν αυτές οι λέξεις ήταν το 1932, από τον γλωσσολόγο Bruno Migliorini, σε ένα άρθρο του στο περιοδικό «Scenario». Από το 1947 και πέρα μπορούμε να μιλούμε για σκηνοθετική πράξη. Το ίδιο έτος ιδρύθηκε το Teatro Piccolo του Μιλάνου, ένα από τα πρώτα μόνιμα θέατρα στην Ιταλία. Από τότε η σκηνοθεσία καθιερώθηκε ως θεατρικό σύστημα που ήθελε να αντισταθεί στην παραδοσιακή έννοια του θεάτρου, την αδιαιφροβή τη τη κυρίαρχο μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα.

9.2.1.1. Ο ΘΙΑΣΟΣ ΤΟΥ ΔΟΥΚΑ ΤΟΥ SAXE MEININGEN

Ο Saxe Meiningen, ο πρόδρομος της θεατρικής σκηνοθεσίας

Ο δούκας Georg V. Saxe Meiningen (1826-1914) θεωρείται από τους ιστορικούς του θεάτρου ως ένας από τους προδρόμους της θεατρικής σκηνοθεσίας. Ο δούκας, αγαπώντας ιδιαίτερα τη θεατρική τέχνη και σε συνεργασία με τον Ludwig Chronack (1837-1891), που ήταν διευθυντής των δοκιμών έχοντας το Χρέος να πραγματοποιεί σκηνικά το καλλιτεχνικό όραμα του δούκα, και την ηθοποιό Ellen Franz (1839-1926), που την παύτρεύτηκε το 1873, καίεφερε να μετατρέψει την αυλή του σε ναό θεατρικών καινοτομιών. Πρότεινε, με αφορμή μια ουσιαστική επανεξέταση των

σκηνογραφικών και ενδυματολογικών ζητημάτων, την αρμονία και στα υπόλοιπα στοιχεία της υποκριτικής και της εσωτερικής οργάνωσης του θέατρου.

Ο θίασος που δημιούργησε ο δούκας είχε ερασιτεχνικό χαρακτήρα, καθώς ένωσε πρωτόπαιρους ηθοποιούς με κάποιους επαγγελματίες. Με τη συγκεκριμένη ομάδα προτέθηκε η πειραματισμός για έναν τύπο παράστασης που βύθισε τις ρίζες του στην ιστορική βάση του κειμένου, έχοντας ιστορικό και φιλολογικό ρεαλισμό στα σκηνικά και τις ενδυμασίες, άρτια οργάνωση στις σκηνές των μαζών και κυρίως καλλιτεχνική ομοιογένεια, επιτυχημένη χάρη στη σθεναρή αντίσταση απέναντι στο φαινομένο της «ντίβας» που είχε κυριεύσει όλα τα θέατρα στην Ευρώπη.

Από σκηνοτικές άποψης, η ανάγκη για την ιστορική αλήθεια οδήγησε στην ανάληψη αυθεντικών αντικειμένων και ενδυμασιών ή ακόμα και στην κατασκευή αρχιτεκτονικών στοιχείων, επίπλων, δώλων και αξεσουάρ που σιμφωνούσαν με τις αρχές των πραγματειών της τέχνης ή ακολούθως τις σιμφουλές των έμπειρων αρχαιολόγων. Έτσι, ο Meiningen δεν πρότεινε μόνο τη φυγή από τη μίμηση της παράδοσης με μια ιστορική ακρίβεια που άγγιζε τη σχολαστικότητα, αλλά έκανε και μια βαθιά έρευνα στην έννοια του σκηνοτικού χώρου. Η λειτουργική ανακατασκευή των εσωτερικών και εξωτερικών χώρων έπαυε να είναι ένα απλό διακοσμητικό στοιχείο, συνεξέφέροντας λειτουργικά στη δραματική πράξη.

Επίσης, ο δούκας, όσον αφορά την εσωτερική οργάνωση του θιάσου, εισήγαγε πολυάριθμες καινοτομίες. Κατά πρώτον, επέβαλε στους ηθοποιούς του μια μέθοδο σοβαρής και επιμελούς εργασίας, καθώς και μια σθεναρή και αυστηρή πειθαρχία που υποχρέωνε όλους για τη χρονική συνέπεια και την παρουσία τους στις δοκιμές – που μπορούσαν να διαρκέσουν και αρκετούς μήνες. Κατά δεύτερον, κατάργησε τον κυρίαρχο ρόλο του πρώτου ηθοποιού, καθιερώνοντας το επαναστατικό κριτήριο της *κυκλικής εναλλαγής των ρόλων*.

Η ιδέα της σκηνοθεσίας ως δημιουργίας ικανής να δώσει στον θεατή την εντύπωση μιας πολυμορφης και συνολικής πραγματικότητας βρήκε την πλήρη της πραγμάτωση στις σκηνές των μαζών. Οι κομπάρσοι ηθοποιοί, κατά τη διάρκεια των δοκιμών, χωρίζονταν σε μικρές εργασιακές ομάδες, η κάθε μία από τις οποίες ήταν επικεφαλής άλλων ομάδων υποχρεωμένων να καθοδηγήσουν και να συντονίσουν τους υποδολίτους. Το τελικό αποτέλεσμα υπέκειτο σε μια συνολική συγκεντρωση, έτσι ώστε να είναι δυνατή η ποικιλομορφία των παράλληλων δράσεων, των δευτερευόντων επεισοδίων και των εικόνων της κοινής ζωής. Έτσι η προσοχή του θεατή μοιραζόταν, γνωρίζοντας ότι το Χρέος ήταν η αναπαραγωγή της πραγματικότητας με μια μεγάλη μμητική τάση.

Οι σκηνές των μαζών του Meiningen διέθεταν έναν οπουδαίο αριθμό καινοτομιών, διότι επίσης χρησιμοποιούνταν κρυφές κινητήρες τροχιάς, όπως ήταν η διαγώνιος. Η κίνηση των δευτερευόντων ηθοποιών (κομπάρσοι) προκειμένου να υπογραμμίζεται ο υποτιθέμενος αυθορμητισμός της

Ο ιστορικός ρεαλισμός και η καλλιτεχνική ομοιογένεια

Οι θεατρικές ενδυμασίες και ο σκηνοτικός εξοπλισμός

Η κυκλική εναλλαγή των ρόλων

Οι σκηνές της μάζας

δράσης γινόταν με επιμελημένα ακατάστατο τρόπο. Γι' αυτούς τους λόγους εγκαταλείφθηκαν οι συμμετρικές, οι κεντρικές, οι παράλληλες και οι ευθείες θέσεις που ήταν η αιτία των δυσάρεστων καταστάσεων της στατικότητας και της συνακόλουθης διακοπής στη ροή της δράσης. Συγκεκριμένα, αποφεύχθηκε η παραδοσιακή θέση του ηθοποιού στο κέντρο της σκηνής, απέναντι από το υποβολείο, και εκείνη των δύο ηθοποιών που στέκονταν σε ίση απόσταση από το υποβολείο.

Ο θίασος, που μέχρι εκείνη τη στιγμή είχε δουλέψει μόνο στο θέατρο της αυλής, ξεκίνησε το 1874 μια ευρωπαϊκή περιοδεία που έμελλε να κρατήσει μέχρι το 1890. Ο δούκας των Meininger, χάρη στην περιοδεία, μπόρεσε να επιδείξει τον σπάνιο επαγγελματισμό των ηθοποιών του –που έφταναν τους εβδομήντα (άντρες και γυναίκες μαζί), ενώ οι κομπάρσοι άγγιζαν τους εκατό– και να επιρρασει ουσιαστικά σημαντικές προσωπικότητες του θεάτρου, όπως ήταν ο Antoine και ο Στανισλάφσκι. Η κληρονομιά του θίασου των Meininger ξημέρασε τα όρια του νατουραλισμού. Οι καινοτόμες συλλήψεις για τη σκηνογραφία και τη σκηνοθεσία που αναγνωρίστηκαν ως αναπόσπαστα και λειτουργικά κομμάτια της παράστασης, η ιδέα της σκηνοθεσίας ως συνολικής και ενιαίας σύνθεσης και η ανυψωμένη κίνηση ως ξεχωριστής υπογραφής για τη σκηνική δράση υπήρξαν τα βασικά και μεταβαλλόμενα στοιχεία της σκηνοθεσίας του 19ου αιώνα και εμπέρασαν την ανάπτυξη ακόμα και των χώρων που δεν συνδέονταν με την ποιητική του ρεαλισμού.

9.2.1.2. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΛΙΒΡΕ ΤΟΥ ANDRÉ ANTOINE ΚΑΙ Η ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΤΩΝ ΣΥΜΒΟΛΙΣΤΩΝ

Η έκδοση του μανιφέστου *Le naturalisme au théâtre*¹ του Émile Zola έγινε το 1881. Το έργο περιέγραφε τη βαθιά ανανέωση της δραματογραφίας και της σκηνοθεσίας, απορρίπτοντας τη θεατρική πράξη, την οποία έκρινε άσκοπη και επιφανειακή. Πράγματι, για τον Zola το θέατρο έπρεπε να ερευνά τα βάθη της ανθρώπινης ψυχής και, ως εκ τούτου, όλης της κοινωνίας, εξετάζοντας ακόμα και τις πιο ωμές και δυσάρεστες πλευρές της. Η συγκεκριμένη έρευνα, που ήταν πλήρης επιστημονισμού όσον αφορά την πραγματικότητα και την αλήθεια, έπρεπε να λάβει χώρα επί σκηνής χρησιμοποιώντας όχι μόνο μια γλώσσα κοντινή στην καθομιλουμένη, αλλά κυρίως μια αυθόρμητη και απλή ερμηνεία, μακρινή της απαγωγολογικής έμφασης, δηλαδή της ρομαντικής σχολής.

Της συγκεκριμένης αρχής ενστερνίστηκε αμέσως ο André Antoine (1858-1943), ο οποίος, ύστερα από κάποιες εμπειρίες που είχε με ερασιτεχνικές ομάδες, ίδρυσε το Théâtre Libre. Η πρωτοβουλία, που υποστηρίχτηκε από εταιρούς και ανθρώπους που ενδιαφέρονταν για παραστάσεις καινούριου ρεπερτορίου, βασίστηκε σε έργα που αντιμεθύντο στην ηθική της εποχής.

1. Ο νατουραλισμός στο θέατρο

Οι περιπέθειες στην Ευρώπη

Ο νατουραλισμός στο θέατρο του Émile Zola

Η αναμόρφωση του Théâtre Libre

Ο Antoine, βαδίζοντας στον δρόμο που είχε χαράξει ο θίασος των Meininger και η ποιητική του νατουραλισμού, αντιμετώπισε με σεβασμό τα κείμενα, απαρνήθηκε τη φιγούρα του πρώτου ηθοποιού προς χάρην του συνόλου, πρότεινε ένα νέο υποκριτικό ύφος και μια σκηνοθεσία που προκάλεσε το ζήτηρό ενδιαφέρον των κριτικών, κάνοντας έτσι πολύ γρήγορα το Théâtre Libre χώρο συνάντησης της πιο πρωτοποριακής παρισινή διάνοησης.

Οι ηθοποιοί, καθώς γίνονταν «εργαλεία» του σκηνοθέτη, δρούσαν επί σκηνής σαν να ζούσαν στο σπίτι τους. Έδειχναν αδιαφορία για την παρουσία των θεατών στην αίθουσα, οι οποίοι παρατηρούσαν τις σκηνικές κινήσεις μέσω του φανταστικού *τέταρτου τοιχώματος* που χώριζε τη σκηνή από την πλατεία. Η ζωή αναπαριστανόταν στη σκηνή με κάθε λεπτομέρεια. Οι χειρονομίες και οι φωνητικοί ήχοι αντλούσαν από την καθημερινότητα, δίχως έμφαση και απαγγελτικούς τόνους. Ο Antoine κινήθηκε σε αυτή την κατεύθυνση προτείνοντας έναν απόλυτα ρεαλιστικό σκηνικό εξοπλισμό, δέχοντας την προτίμησή του στην αναπαράγωγή της αληθείας μέσω της φιλολογικής έρευνας των πιο καθημερινών της όψεων. Η συγκεκριμένη πρακτική δεν γινόταν μόνο για να γίνει, αλλά ήταν λειτουργική για τη σκηνική δράση. Η σκηνή, που διέθετε κάθε μικρό αντικείμενο παρμένο από την πραγματικότητα, προσδιόριζε ακόμα και από τις πρώτες δοκιμές την ερμηνεία των ηθοποιών, ευνοώντας την ολοκληρωτική ταύτιση τους με τους εκάστοτε ήρωες.

Η δραστηριότητα του Théâtre Libre ολοκληρώθηκε γύρω στο 1893, μετά τις αποτυχημένες περιοδείες στην Ευρώπη εξαιτίας των χρηματικών οφελών τις οποίες είχε επωμιστεί ο θίασος προκειμένου να τα βγάλει πέρα με την παραγωγή των μη εμπορικών έργων. Ο Antoine το 1906 ανέλαβε τη διεύθυνση του Οδέον και καταπίστηκε με την παράσταση κλασικών έργων, ιδιαίτερα των σαξίφωνικών. Σε αυτές τις παραστάσεις κυριάρχησε μια σχολαστικότητα ως προς τον σκηνικό χώρο, που βασιζόταν κυρίως στην αναζήτηση της σωστής ιστορικής προοπτικής. Οι τελευταίες δουλειές του χαρακτηρίστηκαν από ένα λεπτεπίλετο στυλιζάρισμα.

Το θέατρο του Antoine απεθνήσκον στην élite της διανοήσης, σε ένα επηλεγμένο κοινό, ικανό να καταλάβει τις σκηνικές καινοτομίες και να αναζητήσει στην παράσταση μια πιο ολοκληρωμένη μορφή τέχνης. Έτσι, η δουλειά του σκηνοθέτη ανυψώθηκε μέχρι το επίπεδο της τέχνης, ορμώμενη από μια μελετημένη ερμηνεία του κειμένου που λάμβανε υπόψη τις προθέσεις του συγγραφέα προκειμένου να δημιουργεί μια ατμόσφαιρα που συχνά ξεπερνούσε την απλή μίμηση της πραγματικότητας και άνοιγε σταδιακά τον δρόμο για τη συμβολική, αντι-ρεαλιστική αντίγνωση.

Η εμπειρία του Théâtre Libre στην έρευνα του κειμένου και της σκηνοθεσίας οδήγησε το 1890 στην ίδρυση του Théâtre d'Art από τον ποιητή Paul Fort (1872-1960). Ο Fort, αντίθετος με τον νατουραλισμό, που συχνά υπερέβαλλε και έφτανε στο σημείο να υπογραμμίζει ακόμα και την παραμυθική λεπτομέρεια της φύσης, και σύμφωνος με την απόλυτη πρό-

Ο André Antoine, ο διευθυντής του Οδέον

Το θέατρο ως μορφή ολκής τέχνης

Το Théâtre d'Art του Paul Fort

σχόρηση στον συμβολισμό, πρότεινε ένα ποιητικό θέατρο βασισμένο στη λέξη και την ερμηνευτική ανάγνωση του κειμένου. Στις παραστάσεις του Théâtre d'Art η σκηνή δεν είχε διακοσμητικό ρόλο, παρά ολοκλήρωσε το κείμενο με αναλογίες γραμμών και χρωμάτων, ενώ η υποκριτική ερμηνεία έτεινε κυρίως να τονίζει τη λυρική έννοια των δραματικών καταστάσεων.

Με αφορμή τις συγκεκρημένες παραστάσεις ξεκίνησε το 1892 το Théâtre de l'Œuvre του **Aurélien Lugné Poe** (1869-1940). Ο Poe ήταν αρχικά ηθοποιός του Théâtre Libre. Αργότερα, πεπεισμένος για το ότι ο λόγος έπρεπε να δημιουργεί τη σκηνική πράξη, σκηνοθέτησε παραστάσεις όπου η σκηνογραφία απεκόλυταν από οποιοδήποτε ρεαλιστικό αντίκείμενο προκειμένου να λαμβάνει μια καθαρά συναισθηματική αξία απέναντι στο κοινό που συμμετείχε στα δράματα με τη βοήθεια της φωνάς του. Πρότεινε στους ηθοποιούς του μια άχρομη και σκευητή ατμόσφαιρα με φωνητικούς τόνους που έκαναν να δείχνουν άσπαστοι. Και το φως επίσης χρησιμοποιούνταν για να τονώσει τις μακρινές και ασαφείς καταστάσεις που υπαλιγόσταν για άλλη αλήθεια, εκείνη του συμβολισμού. Τη λυτή σκηνογραφία που αρνούνταν την παραστατικότητα τα συνόδευε μια υποκριτική ερμηνεία χαρακτηριστική από τις στυλιζαρισμένες κινήσεις και τον μελωδικό τόνο της φωνής. Και ο ηθοποιός έπρεπε να δείχνει ασαφής και προκλητικός χρησιμοποιώντας τις κινήσεις του θεάτρου της μαριονέτας, φορώντας προσωπίδα και παίζοντας με μινιόλη και προσηπονητή φωνή.

9.2.1.3. Η FREIE BÜHNE ΚΑΙ ΤΟ INDEPENDENT THEATRE

Στο παράδειγμα του Théâtre Libre του Antoine βασίστηκε στη Γερμανία ένας θεατρικός οργανισμός που επεδίωξε να κάνει μια αυτόνομη ζωή καλλιτεχνικής έρευνας, επιθυμώντας μια μεγαλύτερη ελευθερία σε σχέση με την επιβολή της λογοκρισίας και την ανάγκη των εισπράξεων. Το 1889 ιδρύθηκε η *Freie Bühne* (η ανολιχη σκηνή), ένα θέατρο που στο Βερολίνο ανέλαβε τον πειραματισμό στις νέες ιδέες της σκηνοθεσίας και της δραματολογίας. Η Freie Bühne ήταν μια δημοκρατική ένωση που κατευθυνόταν από το ανώτατο όργανο της ηγεσίας, της οποίας ήταν επικεφαλής ο **Otto Brahm** (1856-1912). Η Freie Bühne δεν αρκέστηκε στην απλή μίμηση της γαλλικής νατουραλιστικής σκηνοθεσίας που βασίζόταν κυρίως στις συμβάσεις της φύσης και στον ρεαλισμό και υπογράμμισε τις άσχημες όψεις της πραγματικότητας. Σε αντίθεση με το Théâtre Libre, που αποτελούσαν από ερασιτέχνες ηθοποιούς, χρησιμοποίησε επαγγελματίες που δούλευσαν συχνά σε μόνιμα θέατρα και έπαιζαν στον νέο οργανισμό τις ημέρες του γκρό τους, αφιερώνοντας οικογενειακές την ενέργειά τους στην αποστολή για τη δημιουργία ενός θεάτρου τέχνης.

Η Freie Bühne είχε αναλάβει το χρέος να ανεβάσει έργα που ήταν σε θέση να αναζωογονήσουν το γερμανικό θέατρο και να διαδώσουν τη γνώση των απαγορευμένων, από τη λογοκρισία, κειμένων. Τέτοια κείμενα ήταν

του Zola, του Hauptmann, του Tolστόι, του Strindberg, του Ibsen και του Schmitzler. Όσον αφορά την τεχνική, ακολουθήθηκε το παράδειγμα του Antoine τόσο στη σύλληψη των παραστάσεων όσο και στην ερμηνεία που έτεινε στον αυστηρό ρεαλισμό. Ο σκοπός της σκηνοθεσίας του Brahm ήταν η δημιουργία ενός ρεαλιστικού θεάτρου *μηχάνης*, χαρακτηριστικό μόνον από την απόλυτη ειλικρίνεια και την έλλειψη συμβιβασμών, δίχως να χάνεται στις άχρηστες λεπτομέρειες. Ο Brahm, υπό αυτή την έννοια, θεωρείται ο πρώτος σκηνοθέτης των μακρόσυρτων ομιλών, των παύσεων, της ηχούσας που χάνεται στο ανέκφραστο, των διακεκομμένων φράσεων, των αποσιωπησιών, των περιαιρημένων τόνων και των σκοτεινών σκηνοθεσιών.

Επίσης στην Αγγλία γεννήθηκε ένας θεατρικός οργανισμός που, με τη σειρά του, είχε ως σημείο αναφοράς το Théâtre Libre και τη Freie Bühne. Το Independent Theatre, από το 1891 έως το 1897, δημιούργησε ο κριτικός **Jacob Thomas Grein** (1862-1935). Το θέατρο αυτό λειτουργούσε ως ιδιωτικός φορέας συνδρομών με σκοπό την αποφυγή της παρέμβασης της λογοκρισίας. Ανέβασε έργα ξένου γερμανοφιλούς λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής αξίας που μεταφράζονταν και παρουσιάζονταν τα απογεύματα κάθε Κυριακής από επαγγελματίες ηθοποιούς. Το Independent Theatre, στα έπτα χρόνια της λειτουργίας του, έφερε, με το *Leser's Paradox* του Zola και το *Georgengere*² του Ibsen, ένα νέο ρεύμα στο αγγλικό θέατρο, συζητήσιμες στην διάδοση των πιο επικαιρών τάσεων του ευρωπαϊκού θεάτρου και διεγείροντας τη δραστηριότητα των δραματολόγων για μια πιο ποικιλή και ενδιαφέρουσα παραγωγή.

9.2.1.4. ΤΑ ΡΩΣΙΚΑ ΜΠΑΡΕΤΑ

Η άφιξη των ρωσικών μπαλέτων το 1909 στο Παρίσι, που διετυπώθηκαν από τον **Σεργκέϊ Πάβλοβιτς** (1872-1929), υπήρξε για τον θεατρικό κόσμο της Ευρώπης μια αληθινή επανάσταση. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα του ρωσικού οργανισμού είναι από τα σπουδαιότερα γεγονότα στην ιστορία του θεάτρου του 20ού αιώνα. Για τη διαμόρφωση των μπαλέτων δεν δούλεψαν μόνο οι καλύτεροι χορογράφοι, προσεγγίνοντας τις αυθεντικές και τολμηρές τους δημιουργίες, αλλά και οι πιο άξιοι μουσικοί και ζωγράφοι της εποχής. Τα ρωσικά μπαλέτα προκάλεσαν τον θαυμασμό όλων, χάρη στα δυναμικά και ρεαλιστικά εφέ, εγκαινιάζοντας, κατά πρώτο λόγο, ένα είδος αυτι-ακαδημαϊκού χορού, που με την απόρριψη της παραδοσιακής φόρμας, την ιδιαίτερη προσοχή στον ρυθμό και την ελεύθερη έκφραση των χορευτών, έθεσαν τις βάσεις για τη γέννηση του μοντέρνου χορού. Όπως το θέατρο προσπαθούσε να ανασυγκροτήσει τη δραματολογία και την πράξη του με την έρευνα των νέων διαστάσεων της ύπαρξης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας, της βασισμένης στη σκηνοθεσία, έτσι και ο

2. Οι *Βοικάλιακες*.

Στις αρχές του αιώνα το θέατρο έγινε μια αυτόνομη τέχνη που ήταν σε θέση να ανανεώνει τα συστατικά της στοιχεία και να διαφοροποιείται για τη λειτουργία της στα πλαίσια του κοινωνικού συνόλου. Εκεί έγκειτο και η καλλιτεχνική δημιουργία του **Georg Fuchs** (1868-1949), ο οποίος, εφαρμόζοντας στη σκηνοθεσία την αρχή του στυλιζαρισμένου ύψους, συνέλαβε ένα θέατρο που μιλούσε για τις ανάγκες του σύγχρονου ανθρώπου. Το θεατρικό γεγονός βασιζόταν ουσιαστικά στη μιμητική έκφραση και έμοιαζε με συλλογική πράξη που εκτυλισσόταν σε έναν χώρο όπου η σκηνή και οι θέσεις για το κοινό συγχέονταν, ευνοώντας την τελετουργική όψη που, κατά τη γνώμη του, έπρεπε η παράσταση να ανακτά.

9.2.1.6. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ ΤΗΣ ΜΟΣΧΑΣ ΚΑΙ Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΣΤΑΝΙΣΛΑΦΣΚΙ

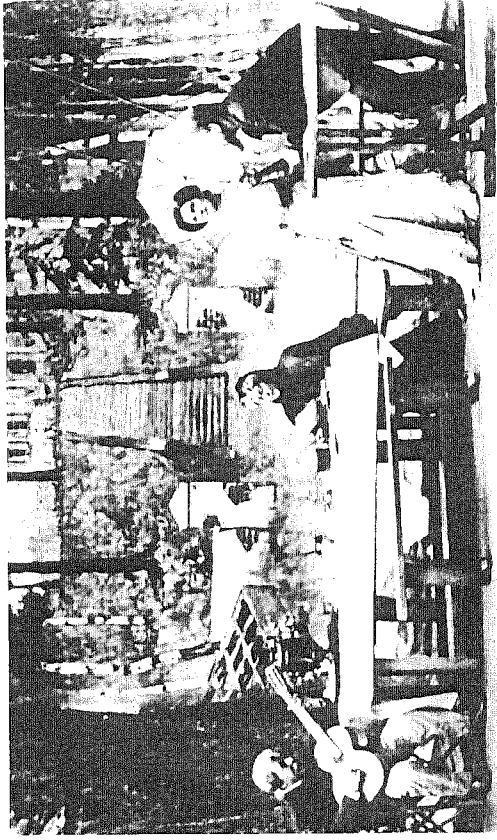
Στη Ρωσία, σε συνάρτηση με τις πρόσφατες εμπειρίες της Ευρώπης, από τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα είχε αρχίσει να διαφοροποιείται η ανάγκη για ένα θέατρο που, μαζί με τις πολυποικίλες συνισταμένες του, τη σκηνογραφία, τη μουσική, τον φωτισμό και την υποκριτική, έπρεπε να απαντά στον χαρακτήρα και τις απαιτήσεις του δραματολογικού κειμένου. Στην έλλειψη του επαγγελματισμού, στις περιορισμένες δοκιμές, στην απουσία του ελέγχου και της πειθαρχίας των ηθοποιών που πρότειναν την εφρατική και υπερβολική ερμηνεία, στη χρήση φθαρμένων σκηνογραφοί και στο απαρχαιωμένο ρεπερτορίο αντιτάθηκαν πρώτα οι **Κονοτανίν Σεργκέβιτς Στανισλάφσκι** (1863-1938) και **Βλαντιμίρ Νεμίροβιτς Ντανιέλσκι** (1858-1943). Οι δύο τους, αφού συνηγορήσαν τις συνθήκες της κ-φυστήρησης του ρωσικού θεάτρου, ίδρυσαν το Θέατρο Τέχνης στη Μόσχα και το εγκαινίασαν το 1898 με την παράσταση του *Zar Fëdor Iwanowitš* του Τολστόι. Ο Στανισλάφσκι και ο Ντανιέλσκι επιθυμούσαν να αναμορφώσουν το θέατρο. Έτσι ασχολήθηκαν τόσο με την καλλιτεχνική όψη του πράγματος όσο και με την οργανωτική. Ο πρώτος επικέντρωσε την προσοχή του στην υποκριτική και τα προβλήματα της σκηνοθεσίας, λειτουργώντας ως ηθοποιός και ως διευθυντής των παραγωγών, ενώ ο δεύτερος εργάστηκε ως δραματογράφος και λογοτεχνικός σύμβουλος.

Το πρόγραμμά εργασιών προβλεπε, κυρίως, την αυστηρή πειθαρχία στους ηθοποιούς που είχαν γίνει μέλη του θιάσου με σκοπό να δημιουργήσουν μια ομοιογενή καλλιτεχνική ομάδα. Στον συγκεκριμένο θιάσο, που αποτελούνταν από σφαιρικά άτομα, προβλεπόταν η κατάργηση των ρολών, βάσει του κριτηρίου της κυκλικής εναλλαγής, και η καθιέρωση μιας σκηνοτικής πρακτικής βασισμένης στην αυστηρότητα και την συνήθιστη προσοχή στις ρεαλιστικές λεπτομέρειες. Ο ηθοποιός στεκόταν μακριά από τον υποβόλεα, κινούνταν με φυσικότητα και έπαιζε ακόμα και με γυρισμένη την πλάτη στους θεατές, στα πλαίσια μιας παράστασης που είχε δημιουργηθεί συλλογικά, δηλαδή από την εργασία των σκηνοθέτη, του σκηνογράφου, του δραματογράφου και των ιδίων των ερμηνευτών. Οι πρώτες παρα-

στάσεις αγκαλιώστηκαν από το κοινό με ενθουσιασμό, αλλά η καθιέρωση του θεάτρου της Μόσχας έγινε με την παράσταση του *Chayka* (Ο Γλάρος) του **Τσέχοφ**. Το έργο σκηνοθετήθηκε από τον Στανισλάφσκι, ο οποίος αξιοποίησε τη βαθιά και πυκνή διάσταση των εννοιών του καθημερινού και λαϊκού κόσμου της εποχής, για τον οποίο έκανε λόγο ο δραματογράφος, διωνύτας σημασία στις σχέσεις των προσώπων, που αποδιδόνταν με μια αυθεντικά ψυχολογική ερμηνεία (βλ. εικ. 9.4).

Τα επόμενα χρόνια το Θέατρο Τέχνης έγινε ένας εθνικός οργανισμός. Απέκτησε έναν μόνιμο θιάσο που αποτελούνταν από περισσότερους από τριακόσιους συντελεστές –ανάμεσα τους ηθοποιοί και τεχνικοί– και μια δραματική σχολή προορισμένη να εξελίξει την εκφραστικότητα των ερμηνευτών. Οι δουλαιές του Θεάτρου Τέχνης είχαν μεγάλο ενδιαφέρον. Παρουσιάζονταν τα έργα των πιο σημαντικών δραματογράφων του κόσμου, ενώ πραγματοποιούνταν πολλές περιοδείες στο εξωτερικό, ιδιαίτερα στις ΗΠΑ (1922-1924). Ο Στανισλάφσκι, έχοντας βοηθηθεί από τη συνεργασία του με σπουδαίες καλλιτεχνικές προσωπικότητες, όπως ήταν ο Στραϊγκ και ο Μέγιερχολντ, κατάφερε να θέσει σε εφαρμογή έναν τρόπο υποκριτικής ερμηνείας που, μολονότι προέκυψε από την καθημερινή, επί σκηνής, πρακτική και δεν προήλθε από μια συγκεκριμένη διδασκαλία, αναπτύχθηκε, εκτενώς και με κάθε λεπτομέρεια, στη θεωρία των γραπτών – *Η ζωή μου στην τέχνη* (1924) και, κυρίως, *Ένας ηθοποιός δημιουργεί* (1936) και *Πλάθοντας έναν ρόλο*, που εκδόθηκε το 1961.

Εικόνα 9.4. Άντον Τσέχοφ, *Θείος Βάνιας*, πρόβα 1η, παράσταση στο Θέατρο Τέχνης στη Μόσχα, σκηνοθεσία Στανισλάφσκι(1899)



6. Τσάρος Φεόντορ Ιβάνοβιτς

Οι ηθοποιοί, σύμφωνα με τον Στανισλάφσκι, έπρεπε να αναπτύξουν τις προσωπικές, καλλιτεχνικές και δημιουργικές τους ικανότητες, ξεπερνώντας την απλή μιμητική διαδικασία και κάνοντας μόνιμη αναφορά στον χαρακτήρα τους. Έτσι, ο ηθοποιός έπρεπε να ψάξει στον εαυτό του με τη βοήθεια μιας μεθόδου που βασίζεται στην ψυχοτεχνική, να εμβριθεί στην ψυχή του και στην προηγούμενη εμπειρία της ζωής του για να βρει το ερμηνεία και να δώσει ζωή στα πρόσωπα, σύμφωνα με την πράξη της ηθοποιότητας. Επίσης, έπρεπε να κατέχει τέλεια και τους κανόνες της κλασικής υποκριτικής τέχνης. Ο ηθοποιός, ξεκινώντας από τη γνώση του *απομικτού εγώ*, έπρεπε να φτάσει στο σημείο να εξελίξει το *δημιουργικό εγώ*, το οποίο, με τη σειρά του, παράγγαγε το *εγώ-πρόσωπο*. Η συγκεκριμένη διαδικασία απέφερε αποτελέσματα, όσον η αλήθεια των ηρώων ήταν απόλυτα επιτυχής και έτσι φαινόταν απόλυτα ηεσττική επίσης στα μέτρα των θεατών.

Το δραματολογικό κείμενο έπρεπε να διεγείρει τη δραστηριότητα της φαντασίας στον ηθοποιό. Από τη δραστηριότητα της φαντασίας, σε μια πρώτη αλλά και δεύτερη, πιο γενική, φάση που προβαλλόταν, γεννιόταν το δεύτερο δραματολογικό κείμενο, το *κάτω κείμενο*, δηλαδή ουδηήποτε μπόροίσε να προήδηρχει της σκηνηικής ζωής του ήρωα ή να έπνευι αυτης. Το δεύτερο κάτω κείμενο δίνε τη γνώση και το ερέθισμα για τη βίωση της αυθεντικής και πρώτης γραφής. Ο ηθοποιός έπρεπε, για να ανακατασκευάσει τη ζωή του ήρωα, να περάσει απ' όλη τη διαδρομή που κάνει ο συγγραφέας για να δημιουργήσει το κείμενο. Έπρεπε να χρησιμοποιήσει τη συναισθηματική του μνήμη και να δημιουργήσει αναλόγες μεταξύ της προσωπικής του ευαισθησίας και εκείνης του ήρωα μέσα από ένα συνεχές ζωτικό ανταλλάγμα. Από την αεζέιτητη επανδραστηριοποίηση του χώρου της φαντασίας και του κειμενηκού χώρου προέκυπτε η διαδικασία της επινόησης του κάτω κειμενηκού, όπου βασίζονταν οι ερμηγευτικές εξδδοί του ηθοποιού. Μόνο όταν ο ηθοποιός έφτανε στο συγκεκριμένο σημείο μπόροίσε να επιστρέψει στο αρχικό κείμενο, που δεν ήταν πια ξένο, αλλά προσοπονημένο μέσω της κυκλικής διαδρομής. Η τεχνική του Στανισλάφσκι, βάζοντας τον ηθοποιό και τον σκηνοθέτη που τον οδηγούσε σε μια σκληρή και μακρόχρονη εργασία, ξεφεύγοντας πάλι από τον καθημερινό χρόνο των δοκιμών και εισβάλλοντας στο βάθος της ζωής των ιδιωτών καλλιτεχνών, μας κάνει να καταλάβουμε τον λόγο για τον οποίο έφερε την επανέσταση στον έρσο και τις συνηθείς της θεατρικής πράξης του 19ου αιώνα και άφωρε ανεξίτηλα σημάδια στην ιστορία του παγκόσμιου θεάτρου.

9.2.2. ΟΙ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ

Τα σημαντικότερα κινήματα της πρωτοπορίας στην Ευρώπη και στη Ρωσία, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, επηρέασαν εμφρως την ιστορία της θεατρικής σκηνης. Από τη μία μεριά υπήρχε η μεγάλη ποικιλία και το εύρος των θεατρών που έδωσαν ζωή σε σκηνηκές προ-

ξεις και από την άλλη οι πολήηδοκοι θεατρικοί και πρακτικοί στοχασμοί που υπέστησαν επεξεργασία όχι μόνο από ηθοποιούς, δραματογράφους και σκηνοθέτες, αλλά και από καλλιτέχνες και διανοητές διαφορετικών πεποιθήσεων που ενδιαφέρονταν για το θέατρο με έναν προσεγγιστικό τρόπο.

9.2.2.1. Ο ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ

Φουτουρισμός γεννήθηκε στον χώρο της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών, αφήνοντας, στη σύλληψη διαδρομή του, ανεξίτηλα σημάδια στη θεατρική σκηνη του 20ού αιώνα. Είναι αδαιμφροβήτητο ότι με τα υποδωπη κινήματα της πρωτοπορίας είχε μια κοινή ρίζα, ουσιαστικά καινοτόμα που, κατά κύριο λόγο, συνίστατο στο συνεχές πείνημα της θεωρίας με τον πειραματισμό. Βέβαια, είναι αλήθεια επίσης ότι στον φουτουρισμό μπόρούν να εγγραφούν οι πρώτες επαναστάσεις ενάντια στο παρδοσιακό θέατρο, απειλώντας τις κωδικοποιημένες αρχές των θεατρικών συμβάσεων. Οι φουτουριστές, μέσω μιας εξέλιτημένης ζωτικότητας, που μετασφράδων στην απόρριψη της παράδοσης, της γατουραλιστικής πράξης και της πολιτικής ιδεολογίας που εμπνεόταν από τον αναρχικό, δικό και αντιδημοκρατικό αυτοκρατοριό, τον παραγόμενο από μια πολιτικά συγχυτημένη αλλά ευφυή σκέψη, κατευθύνθηκαν προς την αναδδομη της έννοιας της θεατρικής επικοινωνίας. Οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες επηκέντρωσαν την προσοχή τους στην ουσιαστική σχέση που υπήρχε ανάμεσα στο κείμενο, τους ηθοποιούς και το κοινό, προκειμένου να ανακτήσουν όχι μόνο τις αξίες της κάθε μεμονωμένης συλλογίας, αλλά και την ολική έννοια της ανταλλαγής μεταξύ των συμμετεχόντων στοιχείων.

Την απόρριψη της σκηνηικής παράδοσης, που θεωρήθηκε ότι στερούταν συναισθηματός και αυθεντικής ενδιαφέροντος, συνδεδεωε η θεατρική επεξεργασία και ο νέος εκρηκτικός σκηνηικός πειραματισμός που ευαίημοίσε να δράσει ισχυρά στη συνείδηση των θεατών προκειμένου να ανακτηθεί η αληθινή ουσία του θεάτρου και να αντληθούν οι θεατές σε ποιο ακριβός γεγόνος συμπετείχαν. Η κατάλυση του παθητικού ρόλου του κοινού μπόρει να θεωρηθεί μία από τις βασικές κληρονομιές του φουτουριστικού θεάτρου. Πρόκειται για ένα μάρημα που δεν αγνοήθηκε από τα επόμενα πειραματικά κινήματα, στα οποία ήταν πάντα εμφανής η ανάγκη της αξιοποίησης του ρόλου που έπρεπε κάθε φορά ο θεατής να παίξει σε σχέση με το θεατρικό γεγονός.

Η πρώτη δίδαση της νέας αισθητικής του φουτουρισμού έγινε το 1909, σε ένα άρθρο του Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), του δασκάλου και θεμελιωτή του κινήματος. Ο ίδιος αργότερα συγκεκριηνοποίησε το ηρώγραμμα του με μια σειρά έργων θεατρικού χαρακτήρα, μεταξύ των οποίων ήταν και τα *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (1911)⁷, *Il teatro di varieta* (1913) και η συλλογή των έργων *Teatro futurista sintetico* (1915)

7. Το *manifesto των δραματογράφων του φουτουρισμού*
8. Το *θέατρο του βαρετιέ*, Το *συνθετικό θέατρο του φουτουρισμού* και Το *θέατρο της έκπληξης*

ΠΑΟΛΟ ΜΠΟΖΙΖΙΟ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΔΕΥΤΕΡΟΣ
ΤΟΜΟΣ

22/2



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ / ΘΕΑΤΡΟ

Η κληρονομιά του πειραματισμού του D'Annunzio

πρόξή από τα μισά το 20ού αιώνα και πέρα, συνεργαζόμενες έντονα στην τεχνική εξέλιξη του ιταλικού θεάτρου. Παρά την αβεβαιότητα, τα λάθη και την αμυδρή ανωριμότητα, θα πρέπει να συμπληρώσουμε ότι στον D'Annunzio οργέλινα, κατά πάσα πιθανότητα, η έμφαξη της λειτουργίας της σκηνοθεσίας στην Ιταλία. Επίσης, όσο παρόμοιο και αν φανεί, τα ποβάθια και σημάδια ήχλη του D'Annunzio στην ιστορία του θεάτρου δεν άφησε το δραματολογικό του έργο, αλλά η δραστηριότητά του, η πρωτοκνηνοθετική και σκηνογραφική του εργασία, ο εκλεπτυσμένος και ρητορικότυπος πειραματισμός του που έγινε παράδειγμα για όσους, ύστερα από αυτόν, συνέχισαν και ολοκλήρωσαν στην Ιταλία τη μεγάλη διαδικασία της θεατρικής ανανέωσης κατά τον 20ό αιώνα.

Ένας αναμνηστικός ήταν, δίχως αμφιβολία, και ο Pirandello (ημέρα 9.3.8.), ο οποίος εργάστηκε προσωπικά στην καλλιτεχνική διεύθυνση του θιάσου του - οι σκηνοθεσίες του ερμήνευαν καιρία όλες τις έννοιες του δραματολογικού του έργου. Ο Pirandello, από την εποχή του σκηνοθετικού του ντεμπούτου, που έγινε το 1925, όταν δηλαδή ανέλαβε τη διεύθυνση του Θεάτρου Τέχνης, έδειξε να κινείται σε ένα οδικό και οργάνωτικό επίπεδο κατανοήσης της παράστασης και των συντομαμένων της. Δραστηριοποιήθηκε - όπως προαναφέρθηκε - προς τη ριζική ανακαίνιση του παλαιού Odessalehi αρχικά με τον δικό του μόνιμο θίασο και με στόχο την αναμόρφωση της παραδοσιακής ερμηνευτικής φόρμας και αργότερα με τη μεταφορά της εμπειρίας του στα έργα του και στη σκηνή. Οι εκτελείς σκηνοθεσίες οδηγίες με τις οποίες συμπλήρωνε ο Pirandello τα κείμενά του - κυρίως όσα γράφτηκαν μεταξύ του 1925 και του 1936 ή μετά την απομάκρυνσή του από τη σκηνοθετική - έδειχναν να αποσκοπούν μια σκηνοθετική γραφή. Οι οδηγίες του έδιναν προσοχή σε κάθε όψη της δραματολογικής δουλειάς του ηθοποιού, στον συντονισμό των παρούσιων και των επί σκηνής κινήσεων, στα σκηνογραφικά αντικείμενα και τους μηχανισμούς, στα φώτα και τους ήχους, ανέδειξαν το αμφιβολό και αυξανόμενο ενδιαφέρον του συγγραφέα για τη σκηνοθεσία και κατέγραψαν με ανεξίτηλα χροφάματα την παθιασμένη ευαισθησία ενός θεατρικού θρόνου.

Το μεγαλείο του Pirandello διαμορφώθηκε και μέσω της εισηφορίας που θέλησε να κάνει στην Ιταλία με την εδραίωση ενός αναγνωσμένου θεάτρου που απείχε από εκείνο της πρόσφατης παράδοσης. Το θέατρό του υπήρξε αναμορφωτικό, όχι μόνο για το περιεχόμενο, τις προβληματικές και τα ιδανικά του, αλλά και για τη λειτουργική συμβολή της δραματολογικής και σκηνοθετικής γλώσσας και τις ποικίλες σκηνογραφικές, ενδυματολογικές, τεχνικές, ερμηνευτικές και εκφραστικές συνιστώσες του. Τα συγγραφέα μένα στοιχεία διήθησε ο Pirandello στις παραστάσεις που εμπνεύστηκε ο ίδιος ή σε αυτές που είχε την έμφαση επιβλεπεί, ακολουθώντας με αδιάπτωτο ενδιαφέρον τους θιάσους, στις περιόδους τους. Το πρόβλημα της υποκριτικής, για το οποίο δεν είχε βρει έναν θεωρητικό προσδιορισμό, είχε διεγείρει ιδιαίτερα το ενδιαφέρον του Σικελού δραματογράφου. Το γεγονός

αυτο διαφαίνεται κυρίως στα έργα της ωριμότητάς του, όπου η τεχνική της υποκριτικής ερμηνείας και η ίδια η υποβόσκουσα έννοιά της αποδεικνύεται βαθώς ερευνημένη, καθώς προτείνεται σύμφωνα με μια απαύτητα καινοτομία σάλλημη συγκριτικά με την πρόσφατη παράδοση και τα όρημα παραδείγματα της νεοπουρβαντικής σχολής.

Η προσοχή που κατέβαλαν ο D'Annunzio και ο Pirandello για την τεχνική και καλλιτεχνική υπόσταση των ερμηνευτικών στο θέατρο έδωσε ζωή σε νέα υποκριτικά ύφη, αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους. Στην πρώτη περίπτωση, οι ανάγκες του «ποιητικού θεάτρου» έρωιολάζαν να αχρηστεύουν τα τεχνικά μέσα τα οποία διαθέταν μέχρι εκείνη τη στιγμή οι ηθοποιοί, ήτανόνας τους να αναζητήσουν στη μελωδία του στίχου, στην εκστατική λυρική σύνθεση και στη, σχεδόν ονειρική, ευαλλαγή, τους ρυθμούς για ένα αυθεντικό ερμηνευτικό νόημα, αλληθινά εφαρμογιολογμένο με τα κείμενα του D'Annunzio. Αντίθετα, η υποκριτική σάλλημη του Pirandello έδειξε πολλές αναλογίες με τη μέθοδο που είχε ήδη εφαρμόσει ο Στανισλάφσκι, προτεινόμενος ουσιαστικά ένα μετρημένο ύφος και ατμόσφαιρα στις ευκολίες, σηματοδομένο από την έρευνα για την ψυχολογική εμβάθυνση, ικανό να υποστηρίξει τα εμπόδια του συνεδηγού και να διαδοώσει στα πιο βαθιά μυστικά του νου. Δεν είναι τυχαίο ότι το πηραντέλλικό ύφος, που ήταν λιγότερο καινοτόμο από την υπόθεση του D'Annunzio, αλλά γεννημένο από μια πιο οργανική δραματολογική εργασία που είχε σχέση με την αστική κοιλότητα, εδραιώθηκε στις σκηνές της χώρας, καταδικάζοντας σε αποκλεισμό όσους είχαν ποτέμει στον εξανδαθητικό λυρικό και την ευπαθησία, καθώς και στην ψευδο-μυστική συμπύκνωση των τεχνών που είχε προμηνύσει ο ποιητής.

9.3. Η ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

9.3.1. ΟΙ ΣΚΑΝΔΙΝΑΒΙΚΕΣ ΧΩΡΕΣ

Η Νορβηγία, η Σουηδία, η Φινλανδία και η Δανία ήταν αποκλειστικές από την ιστορία της δραματολογίας και του ευρωπαϊκού θεάτρου εδώ και αρκετούς αιώνες. Κάποιες επιδόσεις που είχαν δεχτεί από το εξωτερικό ήταν έμμεσες και μικρής διάρκειας. Από τις αρχές όμως του 19ου αιώνα γνώρισαν μια ανάπτυξη στη θεατρική τους παιδεία που είχε αρχίσει να αποκτά την αυτονομία της. Το 1827 έγιναν τα εγκαίνια ενός σημαντικού θεάτρου στο Όσλο, του οποίου το ρεπερτορίο ακολουθούσε πιστά τα πιο διαδεδομένα γαλλικά δραματικά είδη της εποχής. Εν όλω, ξεκινούσε από την *comédie brillante* και το ιστορικό δράμα και έφτανε μέχρι τη *vaudeville*. Επάνω στα ήχλη της γαλλικής παράδοσης βάδισαν και τα ταλέντα των πρώτων Δανών και Νορβηγών δραματογράφων, που όμως δεν έπεισαν για την καλλιτεχνία των δραματογράφων τους, παρά μόνο για την ε-

ρασιτεχνική τους παραγωγή. Ο ερχομός της αμιγώς πρωτότυπης δραματουργίας έγινε με την παραγωγή του **Henrik Ibsen** (1828-1906), του σπουδαιότερου Νορβηγού δραματουργού που με το έργο του καθιέρωσε ένα αξιόπεραστο μοντέλο, όχι μόνο για τη μεταγενέστερη παράδοση της Σκανδιναβίας, αλλά και για το μοντέρνο θέατρο όλης της Ευρώπης. Ο Ibsen γαλουχήθηκε μέσα στον χώρο του νορβηγικού θεάτρου του Μπέργκεν -που ανοικοδομήθηκε το 1850-, όπου ανακάλυψε το χάρισμα του dramaturg, καθώς και στο θέατρο του Όσλου στο οποίο διέτελεσε καλλιτεχνικός διευθυντής από το 1858 μέχρι το 1864. Αρχικά εντόπισε τη δυνατότητα του για την ανανέωση του σύγχρονου εθνικού και σκανδιναβικού ρεπερτορίου μέσω κειμένων που η θεματική τους αντλούνταν από την ιστορική, μυθολογική και παραδοσιακή κληρονομιά του Βορρά και τους μεσαιωνικούς θρύλους των Βίκινγκς. Από την ίδια θεματική ανέβλυσε και η νεανική του παραγωγή που ήταν έμμετρη, αλλά και γραμμένη σε πρόζα. Πρόκειται για κάποια ιστορικά δράματα που γράφτηκαν μεταξύ του 1851 και του 1864 και από τα οποία το καλύτερο θεωρείται το *Kongs-Empnerne*¹³ (1863). Στο έργο αυτό η αισθητική για την ιστορία, η εμποτισμένη με τον ρομαντικό μύθο, αναμείχθηκε με την ψυχολογική εμπέλαση του χαρακτήρα των προσώπων, με αποτέλεσμα τα ίδια στοιχεία να ξαναπαρουσιαστούν στα έργα της ωριμότητάς του.

Η δυνατότητα που δόθηκε στον Ibsen από το νορβηγικό κράτος να ταξιδεύει με μοναδικό στόχο την αφοσίωση στη μελέτη της τέχνης, της ιστορίας και των ευρωπαϊκών λογοτεχνιών του επέτρεψε να καλλιεργήσει μια προσωπική ποιητική, απελευθερωμένη από τις συμβάσεις του θεατρικού περιβάλλοντος του Μπέργκεν και του Όσλου, μολονότι και οι δύο πόλεις είχαν λει λυργήσει ως εύφορη γη στην παιδείσή του. Ο Ibsen, διάγοντας ένα είδος «κειτοθελούς εξορίας στην Ιταλία και τη Γερμανία, αφιερώθηκε μεταξύ των ετών 1856 και 1867 στη συγγραφή δύο *δραματικών ποιημάτων*, με τα οποία εμβάθυνε στην ανθρώπινη ψυχολογία, πειραματιζόμενος σε συνεχείς θεματικές αλλαγές και εκφραστικούς τόνους, ενώ κινήθηκε με μια πιο σύνθετη υφολογική ελευθερία, δίχως να μεριμνά για τις συνθήσεις των καιρών του.

Ο *Brand*¹⁴ ήταν η πρώτη από τις δύο του δουλειές και αρχικά γράφτηκε με τη μορφή ποιήματος. Αργότερα ο Ibsen αποφάσισε να το μετατρέψει σε δραματικό ποίημα και να το επικεντρώσει στην προσωπικότητα του ομόνομου πρωταγωνιστή, ενός προτεστάντη βοσκού που επιθυμούσε να ζήσει την πίστη του δίχως συμβιβασμούς. Το γεγονός αυτό μετέτρεψε όλη την ύλη του έργου σε μια ανοδική πορεία προς το απόλυτο, διότι καταπάτησε με σκληρή αδιαλλαξία κάθε προσωπικό πάθος και ανθρώπινο συναισθήμα στο όνομα της έντονης πίστης του, μέχρι που έφτασε στην αυτοκαταστροφή και στη συνειδητή του ολέθρου που συμπεκνώθηκε στην τελική του αποκάλυψη, σύμφωνα με την οποία το έλεος εδρεύει στην αγάπη του κάθε καλού χριστιανού προς τον Θεό. Η παραβολή του Μπραντ για την απόλυτη μοναξιά περιγράφηκε με μια ιδιαίτερη τεχνική που στηρί-

χτηκε στα αναπάντητα ερωτήματα, τα εκφρασμένα από τα πρόσωπα. Οι ρητορικές ερωτήσεις μετατράπηκαν σε γνήσιες πράξεις κατηγορίας, προμήνυτας τη διαδικασία στην οποία εμπίπτει να υποβληθεί το επίθετο έργο, ο *Peer Gynt*¹⁵ (1867), το διαλογικό ποίημα που οδήγησε τη δραματουργία του Ibsen στην καθοριστική μεταστροφή.

Η ιδέα για τον *Peer Gynt* βασίστηκε σε μια ιστορία του Βορρά, αναφορικά με τον μύθο ενός εφρονικού και τεμπέλικου αερικού που ζούσε την κάθε εμπειρία με ηθονό, αναζητώντας τις υλικές απολαύσεις και τους εφήμερους έρωτες. Το έργο πρόσφερε στον Ibsen την ευκαιρία να αποκαλύψει μια ανύψευτη συναισθηματική όψη από εκείνη του *Μπραντ*, ακολουθώντας τον ήρωά του από τη μια περιπέτεια μέχρι την άλλη βάζει μια εύπλαστη δομή με τις «διακοπές», δηλαδή με μια διαδοχή αυτόνομων επεισοδίων. Ο ήρωας, γοητευμένος από την επιθυμία για μια ανέμελη ζωή και για μια χαρά που δεν έδινε χώρο στις τύψεις ή την περικοπή, στο τέλος ευστέρησε στο σπίτι του και εκεί βρήκε την παλιά του αγαπημένη να τον περιμένει.

Η έκδοση του έργου, που έγινε το 1867, δεν αντιμετωπίστηκε με εύνοια από τους κριτικούς της Νορβηγίας, διότι είχαν ενοχληθεί από τις πολυριθμες και δριμερείς σατιρικές αναφορές στα σύγχρονα ήθη της χώρας. Έτσι αρνήθηκαν να αναγνωρίσουν κάποια ποιητική αξία στο κείμενο που τελικά παρουσιάστηκε το 1876. Ο Ibsen, αγανακτισμένος, απάντησε στις επιθέσεις με τη γνώστη επιστολή που έστειλε στον δραματουργό φίλο του Μπρόνσον. Με την επιστολή αυτή εξέφρασε την επιθυμία του για τη γέννηση μιας δραματικής μορφής τελείως διαφορετικής, αστικής και σύγχρονης, της οποίας οι αρχές συμπεκνώνονταν στην ακολουθητέα δήλωση: «Το σχέδιό μου είναι αυτό: να αφοσιωθώ στη φωτογράφιση, να τοποθετήσω τους συγχρόνους μου, έναν προς έναν, μπροστά στον φακό μου. Κάθε φορά που θα συναντώ μια ψυχή αξία για να αναπαραχθεί, δεν θα κάνω ούτε μια σκέψη ούτε θα υπολογίζω τις φευγαλέες προθέσεις που θα κρύβουν οι λέξεις. Δεν θα υπολογίσω ούτε το μικρό παιδί που βρίσκεται στο στήθος της μητέρας του».

Η νέα δραματουργία του Ibsen προσανατολίστηκε έτσι στην αμελικτή βολοδοσκόπηση της ανθρώπινης συνείδησης, ευελπιστώντας να φωτίσει τις ψυχολογικές διαμάχες που εμφάνιζαν στο άτομο από την αναπόφευκτη ανάγκη του για την υποδούλωση στο σύμπλεγμα των κοινωνικών συμβάσεων των καθιερωμένων με αυστηρότητα και βασιμμένων στο πρότυπο της αστικής ζωής του 19ου αιώνα. Το γεγονός αυτό οδήγησε στην ανιμετώπιση του δράματος των μεγάλων κοινωνικών προβλημάτων της εποχής και στην αδυσώπητη αποκάλυψη της υποκρισίας, της απληστίας, της φιλδονίας και της φιλοδοξίας. Τα προβλήματα κρύβονταν πίσω από τις παρακμάζουσες αστικές αξίες και την προσωπική επιθυμία του να ερι-

13. Οι *μνηστήρες του θρόνου*14. *Μπραντ*15. *Peer Gynt*

φρανίζονται όλοι τίμημοι τόσο στη δημόσια όσο και στην ιδιωτική ζωή. Ο πω-
 ρήνας του ενδιαφέροντος του συλλογάφα ήταν πάντοτε η ανωπαράσταση
 της ανθρώπινης ψυχής στις στιγμές της μάχης της για την καθάρωση της
 προσωπικής αυθεντικής φύσης της που ερχόταν ενάντια τους κανόνες της
 κοινής ζωής.

Η συγκεκριμένη ποιητική εφευρέστηκε τέλεια στο έργο *Samfundets
 stædler*¹⁶ (1877) και, κυρίως, στο *Ei dukkehjem*¹⁷ (1879), το πρώτο δράμα
 του Ibsen που απέσπασε παγκόσμια επτυχία. Παρουσίαζε την ιστορία της
 Νόρας, μιας νεαρής κυρίας της μεγαλοαστικής τάξης που επαυταύτως ε-
 νάντια στον ρόλο της σύζυγου-κόκκας που της είχε επιβληθεί από τον ώ-
 ριμο, εύπορο και, κατ'επίφαση, τίμιο άντρα της. Η ανακάλυψη ενός χρέ-
 ος που είχε διαπραγματευτεί η νέα στο παρελθόν για να εξασφαλίσει στον
 σύζυγο τη σωτηρία από μια σοβαρή οικονομική ολιόθηρη προκάλεσε την
 απόλυτη αποδοκιμασία του συζύγου. Εκείνος, δίχως να αναγνωρίζει την
 ευγένεια της χειρονομίας, έδειξε να ανησυχεί μόνο για τη βεβήλωση των ε-
 ξωτερικών συρβάσεων που γύφμιζαν τον γάμο και την κοινωνική του
 κατασταση. Περιορίστηκε μόνο στο να ζητήσει μια βιαστική συγγνώμη τη
 στιγμή που ο ποτωτής απέσυρε τη μήνυση. Όμως, η επιρεία αυτή απο-
 κάλυψε στη Νόρα τη μικρότητα του συζύγου της που στάθηκε άδικανος
 να την καταλάβει. Η απολογητική της ήταν τέτοια που αποφάσισε να ε-
 κταλείψει την οικογένειά της προκειμένου να αναζητήσει μια νέα ισορ-
 ρονία στη μοναξιά. Το κοινολόγιο θεωρήθηκε από τους παραστάσεις του
 ένα προ-φρενιολογικό δράμα και γι' αυτό στις πρώτες του παραστάσεις κρι-
 θηκε σκανδαλάδες. Το έργο έδινε αδιφιλοβήτητα μια ζώντανή απεικόνι-
 ση της υποδεέστερης θέσης της γυναίκας στις αστικές οικογένειες του
 19ου αιώνα, όμως επικεντρώνταν κυρίως στην έντονη προσωπικότητά
 της Νόρας που ανακάλυπτε τον πλάσματικό της ρόλο, κατανοώντας την
 αδυναμία της για την εύρεση της πηλής της προσωπικής ενέργειας και
 των συναίσθημάτων, τα οποία αναπτύσσονταν μόνο στον χώρο των συμ-
 βάσεων όπου γεννήθηκαν.

Δύο χρόνια μετά το κοινολόγιο γράφτηκε η *Βρυκόλακες* (1881), δά-
 λο ένα δράμα-οκάνδαλο λόγω του θέματος που αποκάλυπτε τις καταστρο-
 φικές συνέπειες της σύφιλης. Η αρρώστια είχε μεταδοθεί στον νεαρό Ό-
 φβάλντ εξαιτίας των ακολασιών του πατέρα του - ενός ατόμου επιφανεια-
 κά ακαταπόνητου. Η μητέρα του νέου, η Έλεν Άλβινγκ, προσπαθούσε μά-
 ρτα να διασώσει τη μνήμη του άντρα της, ανακοιμώμεντος ένα όνομα, το
 οποίο έκαυε πριν από τα εγκαίνιά του. Η Έλεν, αδύναμη να κυριαρχήσει
 στην τρέλα του γιου της, αναγκάστηκε να αποδεχτεί την αναφέλεια της ύ-
 παρξής της που είχε δομηθεί στην ευπορία και τον σεβασμό, στο όνομα
 των οποίων θυσίασε κατά το παρελθόν ακόμα και τη μοναδική της αγάπη.
 Μολονότι το συντηρητικό κοινό της εποχής σκανδαλίστηκε από την τρα-
 χύτητα της θεματικής, οι θεαματικοί του νατουραλισμού αναγνώρισαν έ-
 να μηνύετο για τη νέα δραματολογία που ανταλόνσε την έμπνευσή της α-
 πό την επιστήμη. Ο Άντοινε είχε ότι το έργο αυτό έκανε μια «μελέτη στην

κληρονομικότητα», προσδιορίζοντας μια ερμηνευτική κλίμακα που έμε-
 λε να χρησιμοποιείται για πολλές δεκαετίες στις διάφορες σκηνοθετικές
 καταθέσεις. Η αρχή έγινε με το *Theâtre Libre* που βρήκε τον πυρήνα
 του δράματος στην ανάυση των κληρονομικών συγγμάτων του πατέρα
 στον γιο. Στην προγραμματική του, το κεντρικό πρόσωπο του έργου ήταν η
 κυρία Άλβινγκ, μια αυθεντική ηγετική ηρωίδα που πάλευε με τον εαυτό
 της με την παιδεία που είχε λάβει και τον ρόλο της σύζυγου και της μητέ-
 ρας που της επέβαλλαν οι κοινωνικές συμβάσεις στις οποίες δεν κατάφερε
 να εναντιωθεί. Το λάθος της έγκειτο στο ότι ηρόδωσε την προσωπική της
 έρεση, υποκοιούοντας παθητικά στο ψεύδος των νόμων της αστικής ηθί-
 κης. Το παρελθόν της, όπως συμβαίνει και σε πολλούς άλλους ήρωες του
 Ibsen, ανακαλούνταν συνεχώς στην ιστορία της, υπαγορεύοντας της να
 ζήσει με μοναδικό τρόπο το παρόν, όπου αντίθετα πήρσωνε με πόνο το
 κληροδότημα των επιλογών. Η υποκρισία, ο εγωισμός και η δειλία κατέ-
 πνιξαν τις αληθινές της κλίσεις.

Η τόση για τη δημιουργία έργων που δεν περιορίζονταν στην ανάυση
 των κοινωνικών προβλημάτων με τις αντικατοπτριστικές επιθέσεις στα
 θεμέλια της αστικής οικογένειας, αλλά που απευθύνονταν κυρίως στη βο-
 λδοσκόπηση της ανθρώπινης συνείδησης, αναπτύχθηκε στις επόμενες
 δεκαετίες του Ibsen. Στα έργα αυτά παρατηρήθηκε μια σταδιακή μείωση
 της μελέτης του χώρου που έδωσε τη σειρά του στην ηθιολογική εξέταση
 στα δράματα της δεκαετίας του '80 (*Vildanden*, 1884, *Rosmersholm* 1886,
Hedda Gabler, 1890)¹⁸ όπου οι πρωταγωνιστές ήταν ανθρώπινα πνεύματα,
 μίλερα και συχνά αξιοκαταφρόνητα όντα, αναπόφευκτα νικημένα από τη
 ζωή. Ο αντι-ήρωας της *Αγριόπαπιας*, ο διανοούμενος Έκταμ, ήταν το μο-
 ντέλο του απογοητευμένου άντρα που αναζήτησε την ανεκδιήκησή του
 στον πυρήνα της οικογένειας, επιβάλλοντας στους συγγενείς έναν ανεξέτη-
 το αυτορχισμό που δεν υποστηρίζονταν από καμία συναίσθηματική προ-
 σθήσια. Η τύχη του ήταν όμοια με εκείνη της ομόνυμης νήσας που σόφ-
 θηκε από πνιγμό, για να επιβιώσει κλεισμένη σε ένα κελιά στη σοφία
 του σπιτιού. Ο πρωταγωνιστής έπαιζε με την πάντα επινοώντας ένα φα-
 νταστικό κυνήγι στο δάσος, φτιαγμένο με τα έπιπλα της σοφίας, στα
 πλαίσια μιας σταθερής σύγχυσης, μετρίτη φαντασίας και πραγματικότητας.
 Ο Ibsen αιτιακρύνθηκε αποφασιστικά, με τα έργα της ωριμότητάς του, α-
 πό την εικόνα του ηθικολόγου και του αναμορφωτή των ήθων που τον εί-
 χαν προσφέρει οι σύγχρονοί του. Ειομήγευε συμβολικά στοιχεία στο περι-
 χόρημα των ρεαλιστικών του δράμάτων που λειτουργούσαν ως ακριβείς α-
 ντανκλάσεις της ψυχολογίας των ηρώων, των πράξεων και των αντικει-
 μένων της προσωπικής τους ιδιοκτησίας. Οι διάλογοι ανέκτιοναν ένα ύφος

16. *Οι κλίσεις της κοινωνίας*
 17. *Το κοινολόγιο*
 18. *Η αγριόπαπια*, *Ροζμέρσολμ*, *Έννα Γκέρμπερ*

προσανατολιζόμενο στον λυρισμό. Η πρωτότυπη σύνθεση του ρεαλισμού με τον συμβολισμό κατέστησαν την *Αγρίοπατα* ένα από τα κείμενα της μεγαλύτερης επιρροής στους δραματογράφους του 20ού αιώνα. Ο ίδιος συνδυασμός υπήρχε και στο *Ρόζμεργολμ*, το έργο που επικεντρώθηκε στην αδυναμία του παντρέματος της θηκής και του ενστικτού, όπως απέδειξαν οι αντιθετοί χαρακτήρες των δύο πρωταγωνιστών, του προτεστάντη πάστορα Ρόζμερ – του οποίου η υπακοή στην θηκή του απομάζησε κάθε ζωτική δύναμη – και της νεαρής γκουβερνάντας Ρεβέκκας που κυριεύτηκε από τη λαχτάρα για ένα πιο δυνατό ένοτικτο, πέρα από οποιαδήποτε θηκή προστάτη. Η άγρια ψυχολογική διαμάχη, όπως πάντα στον Ibsen, εμπόδιζε τους δύο ήρωες να ζήσουν γαλήνια το παρόν και να προγραμματίσουν το μέλλον. Αντίθετα, τους οδήγησε στον θάνατο, σε μια ανήσυχη αιμόφυρα όπου τα σύμβολα και οι αξίες της ψυχάνάλυσης ανέβλυζαν εξακολουθητικά από το παρελθόν, ενώ οι αλληγορικές αναφορές και τα προμηθεϊκά για τις μελλοντικές λύσεις κατέκλυσαν τους χώρους και τα αντικείμενα που περιβάλλαν τα πρόσωπα. Δεν είναι τυχαίο ότι το *Ρόζμερ-σκολμ* είναι ένα κείμενο που επιλέχτηκε το 1893 για τα εγκαίνια του παρισινού Théâtre de l'Œuvre του Lugné Poe (πρβλ. § 9.2.1.2.). Ο Poe, λίγα χρόνια μετά την είσοδο του Ibsen, ως προδρόμου του νατουραλισμού στο θέατρο χάρη στον Antoine, διέγινε στον Νορβηγό δραματογράφο στοιχεία συμβολιστή συγγραφέα. Έτσι ο Poe ανέβασε έργα του Ibsen χρησιμοποιώντας τη συμβολή των σκοτεινών τοπίων, των στοιχειωδών σκηνογραφιών και των ιερατικών και μελοδικών τόνων στις ερμηνείες, προκειμένου να αναδεικνυταν κατάλληλα οι μυστηριώδεις και υπόκοφοι μαϊνάνδροι των κειμένων. Η επιλογή του Ibsen από την πλευρά του Antoine και του Lugné Poe επιμήκυνε τους διαδρόμους της ανακάλυψης για το ευρωπαϊκό θέατρο προς διαφορετικές κατευθύνσεις και μάλιστα, σε κάποιες περιπτώσεις, προς αντίθετες. Το γεγονός αποδεικνύει ότι η πολυπλοκότητα της τέχνης και της δραματογραφίας του Ibsen δεν προσφέρεται για μια μονόπλευρη ερμηνεία, αλλά περιέχει, στα πλαίσια μιας ενιαίας δομικής συνοχής, μια πολυφωνία εκφραστικών μηχανισμών συχνά διαφορούμενων, δικαιολογώντας διαφορετικές μεταξύ τους αναγνώσεις.

Στην *Έντα Ικάλμπερ* ο Ibsen παρουσίασε τη ζωή μιας νέας και γοητευτικής γυναίκας που βίωσε τον μύθο του στρατηγού πατέρα της και τη σφοδρή επιθυμία για τις όμορφες ερμηνείες. Η πραγματικότητα της επιφύλαξε έναν γάμο με έναν μέτριο σύζυγο που την έκανε να πληξει και να απογοητευτεί. Η τυχαία συνάντησή με έναν άντρα από τα παλιά της έδωσε την ευκαιρία να ζήσει τα έντονα πάθη της ζωής και του θανάτου. Όταν πια και η παλιά της αγάπη την απογοήτευσε, διότι αφαίρεσε τη ζωή του με δειλία, δεν απέρινε στην Έντα παρά να πραγματοποιήσει το ηρωικό της όνειρο, να αυτοκτονήσει με το πιστόλι του πατέρα της. Το δράμα είναι σαφές, ενώ η ιστορία του παραπλανεί: η διαμάχη που συντελείται είναι μόνο εσωτερική. Τα πάντα βρέσκονταν στην προσωπικότητα μιας από τις πιο πολύπλευρες ηρωίδες του Ibsen, στη σκοτεινή και ανήσυχη ψυχολογία

Τα συμβολικά στοιχεία στη
δραματογραφία του Ibsen

Η Έντα Ικάλμπερ

της που ήταν έτοιμη να αυτοκαταστραφεί προκειμένου να μην υποκύψει σε έναν κόσμο που υποτιμά. Άλλοστε, ήταν αδύναμη για να αντιμετωπίσει θετικά τις άσχημες συγκυρίες της ζωής.

Μια εργασία διαφορετικής υφής ήταν η *Fruen fra havel*¹⁹ (1888). Πρόκειται για ένα κείμενο που γνώρισε μεγάλη επιτυχία και πρόσφερε στην ιστορία ένα επιφανειακά ευτυχές τέλος. Η πρωταγωνίστρια επιθυμούσε να δραπέτευσει από τον μικρό κόσμο του φιορδ και να ταξιδέψει στη θάλασσα, όμως εγκατέλειψε προσωρινά το σχέδιό της, επειδή συνειδητοποίησε τη ματαιότητα των ονείρων της. Στην πραγματικότητα και αυτή, όπως και οι υπόλοιπες ηρωίδες του Ibsen, ήταν ένα πρόσωπο ηττημένο που αρνούνταν να ιδανικά του για να προσαρμοστεί, εκουσίως, στην αδράνια της καθημερινότητας.

Ο συγγραφέας, τη δεκαετία του '90 κατά την οποία καθιερώθηκε το θέατρο του σε όλη την Ευρώπη, έγραφε, έχοντας σταθερό ρυθμό, ένα δράμα κάθε δύο χρόνια, επιστρέφοντας στην περίοικη σχέση με την ανθρωπινή ψυχολογία και τις επιταγές του αστικού περιβάλλοντος, όπου ανήκαν, σχεδόν, όλοι του οι ήρωες. Γοητεύτηκε ιδιαίτερα από τη φιγούρα του *self-made man*, του ανθρώπου δηλαδή των ταπεινών καταβολών που με τη δουλειά του και την ηείριμα επιθυμία του για καθέριση κατέφερε την επαγγελματική επιτυχία, μολονότι θυσίαζε τα πιο βαθιά και αληθινά του συναισθήματα για την οικογένεια και την προσωπική του ζωή, κάνοντας γάμους και φιλίες από συμφέρον. Σε αυτό το πρότυπο ανθρώπου βασίστηκαν οι ήρωες του *Bygmeister Solness*²⁰ (1892), του *John Gabriel Borkman*²¹ (1896) και του *Nar vi dode wagner*²² (1899). Τα έργα αυτά γράφτηκαν στη φάση της πλήρους ωριμότητας του συγγραφέα ή στην αρχή των γηρατειών του, όταν φάνηκε η σοβαρότητα των συνεπειών των προσωπικών επιλογών του κατά την περίοδο της νεότητάς. Όπως συνέβη και στους προγενέστερους ιψενικούς ήρωες, έτσι και εδώ το παρελθόν επέστρεψε με τις τύψεις, εξαιτίας του κακού που προκάλεσαν τα πρόσωπα στους γύρω τους και στον εαυτό τους με την απόκρυψη των πιο αληθινών τους συναισθημάτων. Επίσης, τα τελευταία του έργα, από δομικής άποψης, κατέγραψαν μια διαφοροποίηση στη γραφή που εμπλουτίστηκε με εμπλέκον εννοιολογικά επίπεδα, συμβολική ηχώ και αυτοβιογραφικές επικλήσεις, με τρόπο που δεν είχε εκφραστεί ποτέ ο συγγραφέας στο παρελθόν. Το στοιχείο αυτό παρουσιάστηκε μεταξύ των ηλικιωμένων και των νέων – όπως μεταξύ του Σόλνες και του νεαρού αρχιτέκτονα Ρενάρ – τόσο για την κατάκτηση της εξουσίας όσο και για την εδραίωση μιας διαφορετικής αντίληψης για τη ζωή – όπως μεταξύ του Έρχαρτ και του πατέρα του Μπόρκμαν.

19. Η κενρά της θάλασσας

20. Αρχιτέκτορας Σόλνες

21. Τζον Γαβριήλ Μπόρκμαν

22. Όταν ζυνήσομαι εμείς οι νεαροί

**Ο μικρούλης
Έγιολφ**

Η ίδια προοπτική επανήλθε και στο *Lille Eynof*²³ (1894). Το έργο βασίστηκε στην παιδευση ενός παιδιού μοιραωμένου μετέξυ μητέρας και πατέρα, και υπογράφηκε, με τον τυχαίο θάνατο από πνιγμό, ότι η επιφανειακή ανατροπή που έδωσαν οι γονείς στο παιδί – και ιδιαίτερα ο πατέρας – δεν ήταν παρά ένα άλλοθι για την απόκρυψη της χαμηρότητας και της αποτυχίας και των δυο τους.

HENRIK IBSEN

- 1828:** Γεννιέται στο Σκίεν, στα περίχωρα του Όσλο, από γονείς εμπόρους.
- 1851:** Εργάζεται ως δημοσιογράφος και ανακαλύπτει το χάρισμα του δραματουργό στο Norske Theater του Μπέργκεν.
- 1855-1861:** Γίνεται καλλιτεχνικός διευθυντής στο θέατρο του Όσλο. Γράφει ιστορικά δράματα.
- 1864-1867:** Αρχίζει να ταξιδεύει. Διαμένει για μεγάλα χρονικά διαστήματα στη Ρώμη και τη Δρέδη. Ο *Μπραντ* σπειρώνει, το 1886, μεγάλη εκδοτική επιτυχία. Αμφισβητείται ο *Περ Κων*, το 1867.
- 1874-1885:** Διαβάζει τις πρώτες τιμές ζώντας μετέξυ Νορβηγίας, Γερμανίας και Ιταλίας, ενώ γράφει τα πιο σημαντικά του έργα: *Βενκόλακας*, *Αγριόπαντα*.
- 1891:** Επιπρόσθετα οριστικά στη Νορβηγία και εγκαθίσταται στο Όσλο όπου γράφει με σταθερότητα ένα έργο κάθε δύο χρόνια. Μετεξέ των πιο σημαντικών είναι τα *Αρχιμάστορας Σόλνες* (1892), *Τζόν Γκάμπριλ Μπρόκμαν* (1896) και *Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί* (1899).
- 1899:** Ένα ευκεφραδικό επεισόδιο του αφαιρεί τη διανοητική σκέψη, υποχρεώνοντάς τον να ζει ως φυτό.
- 1906:** Πιθανώς στο Όσλο.

Μετά το 1899 η παραγωγή του Ibsen διακόπηκε εξαιτίας μιας κρίσης αποπληξίας που του ακύρωσε τη διανοητική του ικανότητα. Έτσι, στην αυγή του νέου αιώνα τερματίστηκε το έργο ενός συγγραφέα που εισήγαγε στην Ευρώπη ένα νέο πρότυπο θεατρικής γραφής, το οποίο όλοι οι μεταγενέστεροι δραματουργοί μελέτησαν και εφαρμόσαν με ήμισο ή έξιμυο τρόπο.

Οι χώρες του Βορρά, τις οποίες δεκαετίες κατά τις οποίες γνώρισε άνωθηση το έργο του Ibsen, άκουσαν και μια άλλη φωνή, αρκετά ανανεωτική για τον κόσμο της δραματολογίας, μέσα από τις πρώτες δουλειές του Σουηδού **August Strindberg** (1849-1912). Τα έργα του Strindberg έμοιαζαν, εν μέρει, να συνδέονται με το πρότυπο του Ibsen όσον αφορά τη σκληρή και αυστηρή έρευνα στην οποία υπέκειντο οι ηθικές αξίες και οι κοινωνικές συνθήκες.

**Ο August
Strindberg**

**Τα δράματα
του νατουραλισμού**

Ο Strindberg έγραψε αρχικά κάποια δράματα ιστορικού χαρακτήρα, μετέξυ των ετών 1869 και 1882, που είχαν εμφανείς επιρροές από τον ρομαντισμό και τον στοχασμό του Kierkegaard, την ίδια περίοδο όπου δραστηριοποιούνταν έντονα στον χώρο της διήγησης. Αργότερα ξεκίνησε την έρευνα για μια πιο προσωπική ποιητική δραματολογία, φεραρτίζοντας με τον νατουραλισμό. Σε αυτή τη δημιουργική φάση εμπόλισε τα έργα του με αυτοβιογραφικά στοιχεία, δίνοντάς τους μια γενική αίσθηση υπαρξιακής κρίσης. Το γεγονός που ώθησε στον πειρατατισμό για μια ανανέωση τόσο κρίσης. Το γεγονός που ώθησε στον πειρατατισμό για μια ανανέωση τόσο κρίσης. Το γεγονός που ώθησε στον πειρατατισμό για μια ανανέωση τόσο κρίσης.

Η διαπάχη των φύλων

Ο πατέρας

Η δεσποινίς Τζούλια

Ο Strindberg έγραψε αρχικά κάποια δράματα ιστορικού χαρακτήρα, μετέξυ των ετών 1869 και 1882, που είχαν εμφανείς επιρροές από τον ρομαντισμό και τον στοχασμό του Kierkegaard, την ίδια περίοδο όπου δραστηριοποιούνταν έντονα στον χώρο της διήγησης. Αργότερα ξεκίνησε την έρευνα για μια πιο προσωπική ποιητική δραματολογία, φεραρτίζοντας με τον νατουραλισμό. Σε αυτή τη δημιουργική φάση εμπόλισε τα έργα του με αυτοβιογραφικά στοιχεία, δίνοντάς τους μια γενική αίσθηση υπαρξιακής κρίσης. Το γεγονός που ώθησε στον πειρατατισμό για μια ανανέωση τόσο κρίσης. Το γεγονός που ώθησε στον πειρατατισμό για μια ανανέωση τόσο κρίσης.

- ²³ *Ο μικρούλης Έγιολφ*
- ²⁴ *Οι σπάρσοφοι*
- ²⁵ *Οι παλιότες*
- ²⁶ *Ο πατέρας*
- ²⁷ *Δεσποινίς Τζούλια*

Erika Fischer-Lichte

Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου

2. Από τον Ρομαντισμό μέχρι Σήμερα

Κατάρρευση των αστικών μύθων

Η σκηνή ως φόρουμ της αστικής δημοσιότητας

Με το πέρασμα του αιώνα η κατάσταση του θεάτρου σε ολόκληρη την Ευρώπη γινόταν απελπιστικότερη. Περί το 1880 το λογοτεχνικό του επίπεδο είχε φτάσει στο απόλυτο ναδίρ. Ήταν η εποχή που το ριχό, εμπορικό, ψυχαγωγικό θέατρο γνώριζε τον μεγαλύτερό του θρίαμβο. Παράλληλα, οι απαιτήσεις της μορφωμένης αστικής τάξης ικανοποιούνταν με την κενή θεατρική απαγγελία, η οποία με απονεκρωτική ανία αφαιρούσε από τους κλασικούς και τα τελευταία υπόλοιπα επικαιρότητας και πνευματικής εκρηκτικότητας, αφότου η λογοκρισία είχε ήδη απομακρύνει ανελέητα κάθε δυνατό σκάνδαλο – από πολιτική, θρησκευτική, ηθική και ηθικολογική άποψη – και είχε εξαλείψει ριζικά κάθε αφορμή πρόκλησης. Λογοτεχνία και θέατρο χωρίζονταν από ένα βαθύ χάσμα.

Αυτή την πνευματική και καλλιτεχνική περίοδο ισχνών αγελάδων ζωντάνευε πάντως μια αχτίδα ελπίδας, το θέατρο των Μάινινγκερ. Ο Δούκας της Σαξονίας και του Μάινινγκεν Γεώργιος Β', που είχε μανία με το θέατρο, είχε πραγματοποιήσει ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '70 αποφασιστικές μεταρρυθμίσεις στο μικρό επαρχιακό θέατρο της αυλής του. Οι μεταρρυθμίσεις αυτές αφορούσαν προπάντων στις κατά κανόνα εκτενείς παρεμβάσεις της λογοκρισίας στην κειμενική μορφή του κλασικού δράματος καθώς και στο θέατρο των αστέρων, που ήταν τόσο χαρακτηριστικό για τον 19ο αιώνα. Διότι, όπως εξηγεί ο Μαξ Γκρούμπτε, μακροχρόνιο μέλος των Μάινινγκερ, στα απομνημονεύματά του, η «σκηνική τέχνη» του αυλικού θεάτρου του Μάινινγκεν «εδράζεται στις σπουδαιές αρχές ότι η σκηνή έχει αποστολή να παράσχει μια συνολική εικόνα του ποιητικού έργου, στην οποία θα πρέπει να προσαρμοστεί τόσο ο ζωντανός όσο και ο άψυχος μηχανισμός, σύμφωνα με τη θέληση ενός και μοναδικού θεατρικού διευθυντή, που έχει συνείδηση του σκοπού του. Τούτο ήταν το μεγάλο και το νέο που έδωσε στο θέατρο ο Δούκας Γεώργιος». ¹ Σε αντιστοιχία με αυτές τις αρχές,

1. Max Grube, *Jugenderinnerungen eines Glückskindes*, Λειψία 1917, όπως παρατίθεται από το *Solch ein Volk nennt sich nun Künstler...*, σσ. 463-505, ιδίως σ. 483.

ο Δούκας Γεώργιος ήταν ο πρώτος θεατρικός διευθυντής που εξέδωσε μια διαταγή «πίστης στο έργο». Αυτό είχε τρεις διαφορετικές συνέπειες:

1. Το κείμενο του ποιητή θα πρέπει, όσο αυτό είναι δυνατόν, να μη διαγράφεται. Αν καταστούν αναγκαίες περικοπές λόγω της διάρκειας του έργου, αυτές δεν θα πρέπει να γίνονται σύμφωνα με τον γνήσιονα της λογοκρισίας, αλλά σύμφωνα με μια εσωτερική λογική του έργου.

2. Ο ηθοποιός θα πρέπει να υποτάσσεται στο έργο. Θα πρέπει, λοιπόν, να κατανοεί τον εαυτό του ως μέλος ενός θιάσου και όχι ως εξέχοντα αστέρα. Η συμμετοχή στις πρόβες είναι υποχρεωτική, όπως επίσης η ανάληψη μικρών ρόλων ή και ρόλων κομπάρσου. Δεν είναι πλέον δυνατές οι ατομικές περιουσίες.

3. Ο σκηνογραφικός εξοπλισμός θα πρέπει να προκύπτει από το κείμενο. Οι οδηγίες σχετικά με τον χρόνο, τον τόπο, το κοινωνικό στρώμα στο οποίο ανήκουν τα πρόσωπα του έργου κ.ά. θα πρέπει να ακολουθούνται με τη μέγιστη ακρίβεια. Γι' αυτόν τον λόγο είναι απολύτως υποχρεωτικός ένας ιστορικά και κοινωνικά ορθός εξοπλισμός, μέχρι και τις τελευταίες λεπτομέρειες.

Όπως αναφέρθηκε ήδη σε άλλο σημείο, οι Μάινινγκερ, εφαρμόζοντας αυτές τις αρχές, ήταν οι πρώτοι που ανέβασαν τον *Πράγκιπα του Χόμπουργκ* χωρίς περικοπές το 1878.

Στα μακρά θεατρικά ταξίδια τους σε όλες τις ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις μεταξύ 1874 και 1890, οι Μάινινγκερ παρουσίασαν τις επιμελώς επεξεργασμένες παραστάσεις τους – κυρίως έργων των κλασικών – σε μια ευρύτερη δημοσιότητα και τις έθεσαν υπό συζήτηση. Παντού είχαν «τεράστια, απαράμιλλη, ανεπανόλητη επιτυχία».² Υπό το πρίσμα της ιστορίας του θεάτρου, οι θετικές και μάλιστα εν μέρει ενθουσιώδεις αντιδράσεις που προκαλούσαν οι Μάινινγκερ στην πλειοψηφία των θεατών και κριτικών υποβάλλουν κάποια ενδιαφέροντα αναδρομικά συμπεράσματα. Διότι μια τόσο ευρεία συμφωνία είναι αδιανόητη για ένα θέατρο το οποίο αρνιόταν τις θεμελιώδεις αρχές της τρέχουσας θεατρικής πρακτικής αν το κοινό ήταν τελείως ικανοποιημένο με τη συνήθη θεατρική προσφορά. Ως εκ τούτου, δεν είναι υπερβολή να υποθέσει κανείς ότι στο μεταξύ σε ένα μεγάλο μέρος του κοινού είχαν γεννηθεί απαιτήσεις και ανάγκες (όποιας και αν ήταν οι εξελίξεις που οδήγησαν σε κάτι τέτοιο) οι οποίες δεν μπορούσαν πλέον να καλυφθούν, πόσο μάλλον να ικανοποιηθούν, από την τρέχουσα εναλλακτική, αφενός ενός ρηχού γυμναγωγικού θεάτρου, και αφετέρου ενός θεάτρου για τους μορφωμένους που είχε χάσει την οξύτητά του. Οι Μάινινγκερ άρχισαν λοιπόν τα θεατρικά ταξίδια τους σ' ολόκληρη την Ευρώπη σε

2. Στο ίδιο, σ. 503.

μία χρονική στιγμή κατά την οποία η ανάγκη για ένα νέο θέατρο υπήρχε μεν μελανόχρωμα, χωρίς ωστόσο να αρθρώνεται ακόμη με σαφήνεια και σε αποφασιστικό εύρος. Κατά τούτο οι Μάινινγκερ εξέβασαν ως ένα είδος καταλύτη, ο οποίος βοήθησε το κοινό και την κριτική να συνειδητοποιήσουν και να διατυπώσουν τις νέες τους ανάγκες και απαιτήσεις από το θέατρο.

Με αυτή την έννοια, οι Μάινινγκερ εμφανίζονται ως πρόνοιοι και πρόδρομοι του κινήματος του θεάτρου τέχνης, το οποίο ξεκίνησε κατά τη δεκαετία του 1880 σ' ολόκληρη την Ευρώπη. Την εκτίμηση αυτή υποστηρίζει το γεγονός ότι οι διαπρεπέστεροι εκπρόσωποι αυτού του κινήματος – όπως ο Όττο Μπράμ στο Βερολίνο, ο Αντρέ Αντουάν στο Παρίσι ή ο Κωνσταντίνος Στανισλάβσκι στη Μόσχα – επικαλούνταν ρητώς και επανειλημμένως τους Μάινινγκερ.

Το κίνημα του θεάτρου τέχνης γεννήθηκε ως επιδεικτική διαμαρτυρία εναντίον της γενικής θεατρικής πρακτικής, η οποία καθιστούσε απολύτως αδύνατη την πραγμάτευση των επικαμένων και φλογόντων προβλημάτων της εποχής. Κάθε φορά που κάποιος δραματουργός καταπιανόταν με τέτοιου είδους προβλήματα, το έργο του υφίστατο περικοπές από τη λογοκρισία, σε βαθμό που γινόταν ανγνώριστο, αν βεβαίως γινόταν καν δεκτό στη σκηνή. Για τη συζήτηση του γυναικείου ζητήματος, του κοινωνικού δαρβινισμού, της θεωρίας της κληρονομικότητας, του αθεϊσμού, του σοσιαλισμού κ.ο.κ. το θέατρο, ως κοινωνικό φόρουμ, παρέμενε αποκλεισμένο. Μια διέξοδος από αυτό το δίλημμα παρουσιάστηκε με την ίδρυση θεατρικών συλλόγων, οι οποίοι πουλώντας την ιδιότητα του μέλους ή συνδρομές μπορούσαν να προσφέρουν «κλειστές» – και επιμελώς ιδιωτικές – παραστάσεις μόνο για τα μέλη του συλλόγου, αποφεύγοντας έτσι τη λογοκρισία. Δεδηλωμένος στόχος τους ήταν να προωθούν και να θέσουν υπό συζήτηση τους συγγραφείς εκείνους οι οποίοι αντιμετώπιζαν την άρνηση των κερτικών και εμπουργικών θεάτρων.

Το 1887 ο Αντρέ Αντουάν ίδρυσε στο Παρίσι το Théâtre libre, το οποίο αφιερώθηκε προπάντων στην νατουραλιστική δραματουργία. Στο θέατρο αυτό ήρθε να ανταρταρθεί το Théâtre d'Art, το οποίο ίδρυσε το 1890 ο Πωλ Φορ και συνέχισε από το 1893 ο Ουρελιάν Αννέ-Πω ως θέατρο του συμβολισμού υπό την ονομασία Théâtre de l'Éuvre.

Το 1889 ιδρύθηκε στο Βερολίνο με τη συμμετοχή του Όττο Μπράμ η Freie Bühne, στην οποία χρεώνεται το μεγάλο επίτευγμα ότι καθιέρωσε τον Ικέργαυτ Χάουπτμαν. Ακολούθησε μια μεγάλη σειρά από ιδρύσεις θεάτρων. Το 1890 ο Μπρόννο Βιάλε εγκαινίασε τη Freie Volksbühne, στο προεδρείο της οποίας ανήκε και ο Όττο Μπράμ. Την ίδια χρονιά δημιουργήθηκε και η Deutsche Bühne, η οποία συμπεριλάμβανε στις ηγετικές της δυνάμεις μεταξύ άλλων τους αδελ-

φούς Χαρτ, τον Καρλ Μπλάμπτροϋ και τον Κόνραντ Αλμπέρτι. Το 1892 δημιουργήθηκε από τον Φραντς Χελντ η Fresco Bühne, το 1895 η Verein Probestübungen από τον Άρτουρ Τσαπ, και τέλος το 1897 η Dramatische Gesellschaft, την οποία διηύθυναν οι Λούνβιχ Φούλντα και Μπρούνο Βίλλε.

Στο Λονδίνο ο Τζ.Τ. Ικρέινς ίδρυσε το 1891 την Independent Theatre Society, η οποία εγκαινίασε τη σειρά των νέων θεατρικών λεσχών, η οποία ως Θεατρικό Κίνημα Ρεπερτορίου ανανέωσε το αγγλικό θεατρικό σύστημα. Ως διάδοχος της Independent Theatre Society γεννήθηκε το 1899 η English Stage Society. Στο Δουβλίνο εγκαινιάστηκε το 1899 το Irish Literary Theatre, στους ιδρυτές του οποίου ανήκε και ο Ουίλλιαμ Μπάτλερ Γέιτς, και το 1902 η Irish National Theatre Society. Οι δύο αυτές εταιρείες συγχωνεύτηκαν αργότερα στο Abbey Theatre, το οποίο ίδρυσε το 1904 ο Α.Ε. Χόρνιμαν.

Ήδη το 1888 ο Κωνσταντίνος Σερκέγιεβιτς Αλεξέγιεφ είχε ιδρύσει στη Μόσχα, με το ψευδώνυμο Στανισλάβσκι, την Εταιρεία Τέχνης και Λογοτεχνίας, ως διάδοχη μορφή της ίδρυσε το 1898, μαζί με τον Νεμίροβιτς-Νταντσένκο, το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, το οποίο ήδη τον πρώτο χρόνο της ζωής του όχι μόνο θεμελίωσε με τη σκηνοθεσία του Γλάρου του Τσέχοφ τη θρωλική φήμη του αλλά και καθιέρωσε τον δραματοουργό Τσέχοφ στο θέατρο.

Τα θέατρα τέχνης που ιδρύθηκαν αποκλειστικά ως ιδιωτικές σκηνές έθεσαν ως στόχο να άρουν το χάσμα μεταξύ λογοτεχνίας και θεάτρου, το οποίο είναι χαρακτηριστικό για το θέατρο μεγάλου μέρους του 19ου αιώνα. Το ρεπερτόριο τους αποτελείτο σχεδόν αποκλειστικά από έργα σύγχρονων δημιουργών. Σ' αυτές τις σκηνές ανέβηκαν τα έργα των Ίβεν, Μπιέρσον, Σπρίντμπεργκ, Τουρκένιεφ, Τολστόι, Τσέχοφ, Γκόρκι, Χάουπτμαν, Χόφμανσταλ, Μαίτερλινκ, Ουάιλντ, Γέιτς, Γκαλγουόρθντ και Σω. Σχεδόν η καθεμιά από αυτές τις παραστάσεις προκαλούσε στο κοινό και στους κριτικούς τις πλέον έντονες αντιδράσεις, είτε με τη μορφή ενθουσιώδους συμφωνίας είτε με εκείνη της αποφασιστικής, ασυμβίβαστης άρνησης. Οι σημαντικότεροι κριτικοί της εποχής –όπως ο Φον-τάνε στο Βερολίνο και ο Σαρσύ στο Παρίσι– έγραφαν για έργα και σκηνοθεσίες στις σημαντικότερες εφημερίδες, συνεχίζοντας έτσι, στο πλαίσιο μιας ευρύτερης δημοσιότητας, τη συζήτηση που είχε αρχίσει στο θέατρο. Έτσι, χάρη στο κίνημα του θεάτρου τέχνης η αισθητικά προωθημένη σύγχρονη δραματολογία ανέκτησε τη σκηνή ως δημόσιο φόρουμ.

Στη διαδικασία αυτή ιδιαίτερη σημασία αναλογεί στο θεατρικό έργο του Ίβεν. Αφού ο Ίβεν, στον *Σύνδεσμο των νέων*, έκανε αντικείμενο του δράματος, ήδη το 1869, τις τρέχουσες συνθήκες της νορβηγικής πολιτικής, αφού εγκατέλειψε την έμμετρη γλώσσα και εισήγαγε στη σκηνή τη ρεαλιστική γλώσσα της

καθημερινότητας, σιτάφθηκε οριστικά, σχεδόν πενήντα ετών πλέον, στο νέο είδος του κοινωνικού έργου με τα *Στηρήματα της κοινωνίας* (1877). Οι «φωτογραφικές» περιγραφές καταστάσεων της εποχής και της κοινωνίας, η αποκάλυψη των αδυναμιών και των αντιξοοτήτων έγιναν από το σημείο αυτό και εφεξής το επίκεντρο της δραματοουργίας του. Αν και τα *Στηρήματα της κοινωνίας* δεν διεκπεραιώνουν σε καμιά περίπτωση με τέλειο τρόπο τις ουσιαστικές καινοτομίες του είδους και μπορούν να θεωρηθούν, χωρίς αμφιβολία, ως το πιο αδύναμο κοινωνικό έργο του Ίβεν από τη σημερινή σκοπιά, το έργο αυτό έμελλε να αποτελέσει τη μεγαλύτερη επιτυχία του. Την πρώτη του παράσταση στο Teatret Odense (στις 14 Νοεμβρίου 1877) ακολούθησε, μόλις δύο εβδομάδες μετά, η νορβηγική του προεμφάνιση στο Det Norske Theater στο Μπέργκεν. Το 1878 δόθηκε μια ολόκληρη σειρά από παραστάσεις σε γερμανικές σκηνές. Μόνο στο Βερολίνο το έργο παιζόταν τον Φεβρουάριο του 1878 σε πέντε θέατρα και σε τρεις διαφορετικές μεταφράσεις. Στη Σκανδιναβία και στη Γερμανία το κοινό υποδέχθηκε το έργο ως επί το πλείστον με ενθουσιασμό, εν μέρει όμως και βαθιά σοκαρισμένο. Σε σχέση με την τεράστια εντύπωση που προκάλεσε η παράσταση του έργου στον ίδιο και σε πολλούς άλλους της γενιάς του, ο Πάουλ Σλέντερ γράφει στα απομνημονεύματά του:

Όποιος [...] όπως εγώ, έγινε με τα *Στηρήματα της κοινωνίας* δέκτης δύο από τις μεγαλύτερες καλλιτεχνικές αποκαλύψεις, δεν μπόρεσε ποτέ να ξεφύγει από αυτό το δράμα, που τον είχε κατακτήσει και διαφωτίσει. Το 1878, σε μια εποχή που η καθώς πρέπει αυλική σκηνή έμενε στον Λούμπλινερ και τον Ικένσινγκεν, και το εμπορικό θέατρο στον Σαρτού και τον Δουμά, το έργο παίχτηκε σε τρία διαφορετικά προάστια του Βερολίνου. Τότε, μέσα σε όλη την λαμπερή και αστραφτερή θεατρική σαβούρα, άνοιξαν τα νεανικά μας μάτια. Τρέμαμε και αλαλάζαμε. Με διαφορετικό νόημα από τον Φάουστ, φωνάζαμε στους γύρω από τον σύμβουλο Μπέρνικ: «Αυτός είναι κόσμος! Αυτό σημαίνει κόσμος!» Πηγάναμε στο θέατρο διαρκώς διαβάζαμε το έργο όλη μέρα στα παπιά γερμανικά του Βίλχελμ Λάνγκε. Ούτε η πεζή, ξύλινη μετάφραση, ούτε οι άκαμπτες ψυχές των προαστιακών ηθοποιών μπορούσαν να βιζούν τη δύναμη αυτού του έργου. Τέτοια θα πρέπει να ήταν και ενενήντα χρόνια πριν η επίδραση στη νεολαία του έργου του Σίλλερ *Ραδιοργάνια και έρωτας*, η οποία δεν ήταν πλέον τελείως ανώριμη.³

Με το έργο αυτό ο Ίβεν κατόρθωσε ό,τι τα κινήματα του θεάτρου τέχνης θα επιτελούσαν σε ευρεία κλίμακα μόλις κατά τη δεκαετία του 1890, να μεταμορφώσει και πάλι τη σκηνή σε ένα φόρουμ όπου η αστική δημοσιότητα θέτει επί τάπητος τα προβλήματα που την απασχολούν.

3. Paul Schlenker, *Gesammelte Werke*, τόμ. VI, σσ. XVII-XVIII.

Η συζήτηση που άνοιξε στο θέατρο συνεχίστηκε με μεγάλη ένταση όχημόνο στον Τύπο αλλά και στα αστικά σαλόνια. Το γεγονός αυτό συνάγεται από προσλήψεις σε εταιρείες του Βερολίνου και της Κοπεγχάγης τη δεκαετία του 1880, οι οποίες επέλεγαν ρητή παρακάληση το συγκεκριμένο βράδυ να μη γίνει συζήτηση για τη *Nόρα*. Όπως παρατηρεί με χλευασμό ο Κόνραντ Αλμπέρτ, ένας από τους συνιδρυτές της Deutsche Bühne, «οι κυρίες τον μορφωμένων κύκλων μας [...] είχαν πραγματική έμμονη με το έργο και δεν κουράζονταν ποτέ να συζητούν γι' αυτό. [...] Στις οικογένειες του δυτικού Βερολίνου επικρατούσε για κάποιες εβδομάδες πραγματική Νορμανία».⁴ Τα προβλήματα με τα οποία καταπίωνταν τα έργα του Ίβεν – όπως η διαφθορά στα *Στηλέγματα της κοινότητας* ή το γυναικείο ζήτημα στη *Nόρα* – γίνονταν αντικείμενο έντονης διαμάχης, η οποία διεξαγόταν με πολύ μεγάλες αντιθέσεις στα αστικά σαλόνια.

Ειδικά το παράδειγμα της *Nόρας* – ή του *Κουκλόσπιτου*, όπως αρχικά λεγόταν το έργο – καθιστά σαφή τη λειτουργία και την αναγκαιότητα του κινήματος του θεάτρου τέχνης. Ενώ στην προεπιέρα του στην Κοπεγχάγη (21 Δεκεμβρίου 1879) και στις πρώτες παραστάσεις στη Νορβηγία (στις 20 Ιανουαρίου 1880 στο Όσλο και στις 30 Ιανουαρίου 1880 στο Μπέρκεν), όπως επίσης ένα μήνα αργότερα στο αυλικό θέατρο του Μονάχου (στις 3 Μαρτίου 1880), το έργο ανέβηκε στην αρχική εκδοχή του Ίβεν, ο συγγραφέας αναγκάστηκε, για τις υπολοιπές, γερμάνικες, παραστάσεις στο Φλέντμπουργκ (6 Φεβρουαρίου 1880), στο Αμβούργο, στο Βερολίνο και στη Βιέννη, να γράψει ένα συμπληρωτικό τέλος, διότι δεν υπήρχε προθυμία να παρουσιαστεί στο κοινό ένα έργο στο τέλος του οποίου μια γυναίκα εγκαταλείπει άνδρα και παιδιά, προκειμένου να αποσιωπηθεί πλήρως στο πρόβλημα της δικής της αυτοπραγμάτωσης.

Από ορισμένες απόψεις ο Ίβεν αναφέρεται στην παράδοση του αστικού θέατρου όπως τη θεμελιώσαν ο Διαφωτισμός και η Θύελλα και Ορμή. Και αυτός επίσης συλλαμβάνει και χρησιμοποεί το θέατρο ως θεσμό ηθικής, στο πλαίσιο του οποίου η αστική κοινωνία οφείλει να πραγματεύεται τους κανόνες και τις αξίες που ισχύουν εντός της. Αλλά ενώ κατά τον 18ο αιώνα ο Λέσσινγκ και ο Ντιντερό μετέτρεψαν τη σκηνή σε δημόσιο φόρουμ, στη βεση του οποίου θα προπαγανδίζονταν και θα διαδίδονταν η αστική-οικογενειακή μορφή ζωής, ο Ίβεν αποκαθίπτει στο φόρουμ της σκηνής την υποκρισία αυτής ακριβώς της ζωής. Όπως ο Ικαίτε, ο Λεντς και ο Σίλβερ, ο Ίβεν πραγματεύεται τις δυνατότητες αυτοπραγμάτωσης που είναι διαθέσιμες στο αστικό άτομο εντός της κοινωνίας. Ενώ οι δημιουργοί της Θύελλας και Ορμής δεν αμφισβητούσαν την οικογένεια

ως τον φυσικό τόπο της αυτοπραγμάτωσης, αλλά καθήγελαν την απολυταρχική τάξική κοινωνία ότι διατράσσε τη φυσική οικογενειακή τάξη, καθιστώντας έτσι την αυτοπραγμάτωση αδύνατη, ο Ίβεν καταδεικνύει ότι ο ίδιος ο αστικός θεσμός της οικογένειας εμπροδίζει την αυτοπραγμάτωση των μελών της ως ατόμων. Καθώς ο Ίβεν, στα τέλη της αστικής εποχής, παρατηρεί με αυτόν τον τρόπο στις απαρχές του αστικού θεάτρου, όχι μόνο καθιστά συνειδητές τις παράδοξες μεταβολές τις οποίες υφίσταντο συνεχώς το αστικό θέατρο και η αστική κοινωνία από τα μέσα του 18ου αιώνα και μετά, αλλά τοποθετεί και το κοινό του μπροστά σε έναν καθρέφτη, ο οποίος του δείχνει με τρόπο δραματικό την προμερή απόκλιση μεταξύ της παρούσας πραγματικότητας του κατάστασης και των αρχικών ιδεωδών.

Η οικογένεια

Το ζωνικό ψεύδος

Καμία άλλη εποχή δεν λάτρευε τόσο την οικογένεια όσο η αστική περίοδος. Ο τι προπαγανδίζει ο 18ος αιώνας μοιάζει στα είδωλα της περιόδου Μπρήντσεμπερ να έχει καταστεί καθολική πραγματικότητα για τις «μεσοίτες τάξεις»: η οικογένεια ως στοργική κοινότητα, που αναγνωρίζει μεν τον πατέρα ως φυσική κεφαλή της, αφήνει όμως για όλους τον απαιτούμενο ελεύθερο χώρο, στον οποίο μπορεί να εκδηλωθεί και να πραγματοποιηθεί η ιδιαιτέρη προσωπικότητα του καθενός. Στην πορεία της κοινωνικής μεταβολής, την οποία επιτάχυνε η εκβιομηχάνιση, η οικογένεια που νοείται κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται όλο και περισσότερο το οικείο άστυλο από τις ανατροπές της δημόσιας ζωής καθώς και παράγοντας σταθεροποίησης του εγώ, το οποίο κινδυνεύει να αποσταθεροποιηθεί από τις γενικές κοινωνικές εξελίξεις.

Ωστόσο, από τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, η οικογένεια ξμοιάζε όλο και λιγότερο σε θέση να εκπληρώσει αυτή τη λειτουργία. Ήταν όλο και περισσότερο εκτεθειμένη σε επιθέσεις από όλες τις πλευρές. Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός θεωρούσε ότι μπορούσε να τα βγάλει πέρα χωρίς καθόλου οικογένεια· ο ουτοπικός σοσιαλισμός σχεδίαζε ήδη την αντικατάστασή της, ενώ ο μαρξισμός διαγγίλωνε τον παροδικό, εκμεταλλευτικό, υποκριτικό χαρακτήρα της, που την καταδικάζει σε εξαφάνιση. Σε όλους αυτούς η οικογένεια εμφανιζόταν ως ιστορικά παρωχημένο, και άρα περτιό, φανινόμενο. Αντιθέτως, οι επιθέσεις των

⁴ Στο *Die Gesellschaft*, 6, 1890, σσ. 1022-1023.

* Η περίοδος μεταξύ 1815 και 1848. (Σ.τ.Μ.)

χεται ξανά μαζί με όλο το σπίτι και να πηγαίνει με όλο το σπίτι στην εκκλησία, σαν σε πομπή» (σ. 299).

Τα όσα κήρυτταν ακαταπόνητα ο Ρηλ, ο Λε Πλε και πολλοί από τους σύγχρονους τους σε βιβλία, περιοδικά, διαλέξεις και εκ του άμβωνος δεν ήταν νέες «επαναστατικές» ιδέες αλλά τρέχουσες αντιλήψεις, τελείως οικείες στους ανήκοντες στα αστικά στρώματα σ' ολόκληρη την Ευρώπη, αντιλήψεις με τις οποίες συμφωνούσε ανεπιφύλακτα η βραβύνοσσα πλειοψηφία. Αυτό ήταν το είδος των αντιλήψεων και των αξιακών στάσεων που χαρακτηρίζαν και προσδιόριζαν το πολιτιστικό κλίμα στο οποίο ο Ίψεν έγραψε τα πρώτα οικογενειακά του δράματα: *Το κουκλόσπιτο* (1879), *Φαντάσματα* (1881), *Η αγριόπαπια* (1884).

Η οικογενειακή κατάσταση από την οποία εκκινεί ο Ίψεν στην *Αγριόπαπια* είναι από ορισμένες απόψεις συγκρίσιμη με το βασικό πλαίσιο των αστικών δραμάτων του 18ου αιώνα. Η αγάπη και η στοργή μοιάζουν να προσδιορίζουν τις σχέσεις μεταξύ των μεμονωμένων μελών της οικογένειας Έκνταλ. Ο Χιάλμαρ Έκνταλ, ο πατέρας της οικογένειας, φροντίζει για τον γέρο πατέρα του, ο οποίος έχει χάσει την υποληψία του εξαιτίας μιας πονηής φυλάκισης: «Ο φτωχός, δυστυχής πατέρας μου ζει φυσικά μαζί μου. Εξάλλου, δεν έχει άλλον σ' ολόκληρο τον κόσμο από τον οποίο να μπορεί να κρατηθεί» (Πράξη Α'). Ξέρει να εκτιμά τη δραστηριότητα της γυναίκας του, της Ίκίνα, ως μητέρας του σπιτιού: «Είμαι μια ικανή και καλή γυναίκα, που θα ευχόταν να έχει κάθε άντρας» (Πράξη Α') είναι δοσμένος ολόψυχα στην κόρη του Χέντβιχ: «Είναι η μεγαλύτερη χαρά μας σ' αυτόν τον κόσμο και [...] είναι και η πιο βαριά μας έγνοια [...] διότι υπάρχει σοβαρός κίνδυνος να χάσει το φως της [...] είναι πολύ δύσκολο για μένα, πολύ συντριπτικό!» (Πράξη Β'). Αλλά και αντιστρόφως, η γυναίκα και η κόρη του Χιάλμαρ ανησυχούν πολύ για την ψυχική και σωματική του ευεξία και κάνουν στιδήςποτε είναι δυνατό για να αισθάνεται όσο το δυνατόν πιο «άνετα» στο σπίτι. Διότι «σε αγαπάμε τρομερά, πατέρα» (Πράξη Β'). Κεντρική σημασία κατέχει η σχέση στοργής μεταξύ πατέρα και κόρης. Όπως και οι πατέρες των αστικών δραμάτων, ο Χιάλμαρ ομολογεί ότι η αγάπη για την κόρη του έχει για τον ίδιο ύψιστη αξία: «Και πόσο ανεπίπιστα αγάπησα αυτό το παιδί! Τι ανεπίπιστα ευτυχία ένοιωθα κάθε φορά που γύριζα στο φτωχικό μου δωμάτιο και εκείνη πεταγόταν προς το μέρος μου με τα γλυκά, τα λίγο αστραφτερά της μάτια» (Πράξη Ε'). Εκτός από τις τρυφερότητες, που ήταν τόσο χαρακτηριστικές για την οικογένεια του 18ου αιώνα, μοιάζουν να είναι διαμορφωμένες και πραγματωμένες με τον ομορφότερο τρόπο και οι συνιστώσες τις οικογενειακής ζωής που είχαν ιδιαίτερη σημασία για τον 19ο αιώνα. Η αυθεντία του πατέρα της οικογένειας Χιάλμαρ δεν αμφισβητείται από κανένα από τα μέλη της οικογένειάς

συντηρητικών, που δεν ήταν λιγότερο ανελέητες, εκκινούσαν από μια διαμετρικά αντίθετη επιχειρηματολογία. Διότι έβλεπαν στην οικογένεια πρωτίτως κάτι το ιερό, ταυτόχρονα όμως και μια πηγή μόλυνσης: γι' αυτούς η οικογένεια ήταν το δόσλο από την ασχήμια, τον υλισμό και την ανηθικότητα, συνάμα όμως ήταν μολυσμένη από εκείνη ακριβώς την παρακμή, η αντίσταση στην οποία ήταν η μεγαλύτερη και σημαντικότερη αποστολή της.

Στο βιβλίο του *Η οικογένεια*, που πρωτοεκδόθηκε το 1855 (και ήδη το 1881 έφτασε στην 9η έκδοση, ενώ συνέχισε να επανεκδίδεται μέχρι το 1930), ο κοινωνιολόγος της οικογένειας Χάινριχ Ρηλ δεν έπαυε να επικαλείται το ειδήλιο μιας αρμονικής οικογενειακής ζωής και να καταγγέλλει με πλούσια ρητορεία την απειλή μιας επικείμενης διάλυσης της οικογένειας. Υπεύθυνη για την παρακμή της οικογένειας, της «οικουμενικότερης όλων των αρθρώσεων της λαϊκής προσωπικότητας» (σ. VII) είναι, κατά τη γνώμη του, η προστάθεια που παρτηρείται παντού να αποκρυσταλλεί η φυσική αυθεντία του πατέρα. Ο Ρηλ χρωώνει ένα διόλου ευκαταφρόνητο μερίδιο αυτής της εξέλιξης στη χειραφέτηση των γυναικών. «Η ιστορία της πολιτικής μας αθλιότητας συμβαδίζει με την ιστορία της γαλαζιάς κάλτσας» (σ. 56). Γι' αυτόν τον λόγο η προέλασή τους πρέπει να ανακοπεί: «Είναι [...] η μόνη λογική πολιτική χειραφέτηση την οποία θα πρέπει ακόμη να επιδιώξουν οι γυναίκες, η συνολική μέριμνα για την οικογένεια στο πλαίσιο του κράτους. Εν ολίγοις, η χειραφέτηση των γυναικών θα πρέπει να εκγερμανιστεί ως κρατική αναγνώριση της οικογένειας» (σ. 98-99).

Με εντελώς παρόμοιο τρόπο εκφράστηκε και ο γάλλος κοινωνιολόγος της οικογένειας Φρεντερίκ Λε Πλε. Γι' αυτόν ήταν σαφές ότι η χειραφέτηση είναι η ρίζα όλων των δεινών. Διότι η «οικιακή εστία αποτελεί από ορισμένες απόψεις έναν κόσμο από μόνη της, ο έλεγχος του οποίου απαιτεί τη συνολική φροντίδα της μητέρας της οικογένειας». ⁵ Έτσι, η γυναίκα θα πρέπει να οδηγηθεί και πάλι, μέσω της ανδρικής αυθεντίας, στην οικιακή εστία. Βεβαίως, η οικογένεια όφειλε να διασφαλίζει την ελευθερία των μεμονωμένων μελών της, όμως, όπως είναι αυτονόητο, μονάχα στον βαθμό που γνωρίζει «το μεγαλύτερο δυνατό μέτρο πατρικής αυθεντίας». ⁶ Κατά αντίστοιχο τρόπο, η επιθυμία του Ρηλ για την οικογένεια στον 20ό αιώνα κλιμακώνεται στο όραμα μιας αδυσώπητης αποκατάστασης της αυθεντίας του πατέρα της οικογένειας: «Ο πολίτης του 20ού αιώνα έχει ανακτήσει το οικιακό ιερατικό του αξίωμα. Έχει το θάρρος να προσεύ-

5. Frédéric Le Play, *La réforme sociale en France, déduite de l'observation comparée des peuples européens*, 2 τόμοι, Παρίσι 1864, τμή. 1, σ. 186.

6. Frédéric Le Play, *Les ouvriers européens. Etudes sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe*, Παρίσι 1855, σ. 286.

του, αλλά αναγνωρίζεται ως εντελώς αυτονοήθη. Τον θαυμάζουν ως «εφευρέτη», ως εξέχουσα προσωπικότητα: «Μία είναι αυτονομία του ότι ο Έκνταλ είναι κάτι διαφορετικό από τους συνηθισμένους φωτογράφους» (Πράξη Γ'). Τον αντιμετωπίζουν ως εκείνον που «τους συντηρεί», ως έναν «άντρα που τον κατακαλύψει ένα πλήθος από έγνοιες» (Πράξη Β') και ο οποίος βρίσκει ωστόσο τον χρόνο να παίξει φλογέρα στον κύκλο των αγαπημένων του προσώπων. Τον βλέπουν λοιπόν με σεβασμό και ευγνωμοσύνη. Και από αυτήν επίσης την άποψη η οικγένεια Έκνταλ μοιάζει να είναι υποδειγματική, έτσι όπως τη φανταζόταν ο Ρηλ: «η στέγη είναι χαμηλή στο στίβι του φτωχού φωτογράφου, αυτό το ξέρω καλά, και οι συνθήκες της ζωής μου είναι ταπεινές. Όμως είμαι εφευρέτης, ακούς; Και εκτός αυτού συντηρώ την οικγένειά μου. Και αυτό με ανυψώνει πέρα από τη στενότητα των συνθηκών μου» (ο Χιάλμαρ στην Πράξη Γ').

Το μόνο που αμαυρώνει το όμορφο και συγκινητικό οικογενειακό πορτρέτο είναι ότι τα μεμονωμένα μέλη της οικγένειας Έκνταλ παρουσιάζουν έντονες αποκλίσεις όσον αφορά τη μορφή με την οποία εμφανίζονται σε διαφορετικά πλαίσια. Αυτό ισχύει προπάντων για τον Χιάλμαρ αλλά και για την γυναίκα του, την Ικίνα. Και στους δύο διαπιστώνεται ένα έντονο χάσμα μεταξύ λόγου και πράξης. Αφού ο Χιάλμαρ παρουσίασε τον εαυτό του στον Ικρόνγκερ Βέρλε ως στοργικό γιο ο οποίος δαπανά όλες τις δυνάμεις του προσπαθώντας να κάνει πιο ευχάριστες τις τελευταίες μέρες τις ζωής του «φτωχού, γέρου, ασπρόμαλλη πατέρα» του, λίγα λεπτά αργότερα αρνείται τον πατέρα του ενώπιον της βραδινής συντροφιάς του, διότι ντρέπεται γι' αυτόν. Ενώ ο Χιάλμαρ δεν βρίσκει λόγια για να εκφράσει την αγάπη και τη στοργή του για τη Χέντβιχ, ξαχνά να της φέρει κάτι από τη βραδινή παρέα. Αυτός, που σύμφωνα με τα ίδια του τα λόγια «συντρίβεται» από το άγχος για την όραση της Χέντβιχ, δεν έχει πρόβλημα να τη βάλει να ρετουσάρει τις φωτογραφίες, προκειμένου να απαλλαγεί ο ίδιος από τη δύσκολη δουλειά. Στην εικόνα του στοργικού γιου και τρυφερού πατέρα, την οποία κατασκευάζει για τον εαυτό του με παλιά λόγια, με τις πράξεις του αντιπαράβεται την εικόνα ενός δειλού, οκνηρού και ανήθικου εγωιστή.

Με τον ίδιο τρόπο αποδιαβρώνεται και η εικόνα αυτού που συντηρεί την οικγένειά του καθώς και εκείνη του μεγάλου εφευρέτη. Στην πραγματικότητα, εκείνη που κρατά το μαγαζί είναι η Ικίνα, φροντίζοντας για το εισόδημα της οικγένειας. Ο Χιάλμαρ είναι πολύ τεμπέλης ακόμη και για να ρετουσάρει μια στις τόσες τις φωτογραφίες, και προτιμά να κάνει άσκοπες μικροδουλειές με τον πατέρα του στη σοφίτα. Ενώ επισήμως μετά το φαγητό σκέφτεται για την εφευρέση του, στην πραγματικότητα είναι ξαπλωμένος στον καναπέ και παίρνει έναν υπνάκο για να χωνέψει. Τα επιστημονικά περιοδικά, για την απόκτηση

των οποίων η γυναίκα και η κόρη του στερούνται τα στοιχεία, παραμένουν άκοπα. Ο Χιάλμαρ Έκνταλ, που η γυναίκα του τον στέργει και η κόρη του τον λατρεύει, είναι στην πραγματικότητα ένας αδύναμος, ηθικά παρηκμασμένος εγωιστής, που απαγγέλλει σαν κλόουν τον ρόλο του τρυφερού πατέρα της οικγένειας με συνείδηση των ευθυνών του, βγαλμένος από ένα γλυκανάλατο έργο του τέλους του 18ου αιώνα.

Η Ικίνα Έκνταλ, η οποία φροντίζει με επιμέλεια, τάξη και οικονομία για το νοικοκυριό και τη δουλειά και ανταποκρίνεται, όσο τις επιτρέπουν οι δυνάμεις της, στα καθήκοντά της ως σύζυγου και ως μητέρας είναι, όπως μαθαίνει ο θεατής ήδη από την πρώτη πράξη, προτού ακόμη εμφανιστεί η Ικίνα στη σκηνή, «μια γυναίκα με παρελθόν». Πριν από τον γάμο της υπήρξε η ερωμένη του σύμβουλου Βέρλε. Ωστόσο, όλα αυτά τα χρόνια αποσιώπησε αυτή τη σχέση από τον Χιάλμαρ, όπως και την πιθανότητα να είναι η Χέντβιχ παιδί του Βέρλε (κάτι το οποίο βάσει των κληρονομικών προβλημάτων όρασης, που απειλούν με τύφλωση τόσο τον Βέρλε όσο και την Χέντβιχ, είναι αρκετά πιθανό). Επίσης, η Ικίνα κρατά μυστικό από τον άνδρα της το γεγονός ότι το ποσό που λαμβάνει ο γέρος Έκνταλ από το γραφείο του σύμβουλου Βέρλε για την αντιγραφή υπηρεσιακών εγγράφων είναι τόσο υψηλό ώστε καλύπτει με αυτό τη διατροφή του και του προσφέρει ακόμη ένα μικρό χαρτίδωκο.

Επιμένως, η αρμονική οικογενειακή ζωή των Έκνταλ δεν στηρίζεται στο γεγονός ότι πραγματώνουν το κοινωνικά καθιερωμένο ιδεώδες της οικγένειας. Αντίθετως, εκείνο που την καθιστά εφικτή είναι το γεγονός ότι οι Έκνταλ κάτρωσαν να πείσουν τόσο τον εαυτό τους όσο και την κοινή γνώμη ότι η συμβίωση τους καθορίζεται όντως από αυτό το ιδεώδες, ενώ παράλληλα ζουν σύμφωνα με τις κλίσεις τους, οι οποίες, αντιγράφσκουν στο ιδεώδες αυτό. Έτσι, ο Χιάλμαρ καταφέρνει, αφενός να τεμπελιάζει χωρίς να έχει την παραμικρή ευθύνη και να κανακεύεται ασύστολα από τη γυναίκα και την κόρη του (όπως και ως παιδί από τις δύο γριές θείες που τον μεγάλωσαν), και παρ' όλα αυτά, αφετέρου, να είναι πεπεισμένος ότι αξίζει την αγάπη και τον σεβασμό της οικγένειας του ως στοργικός πατέρας που έχει την ευθύνη της συντήρησής της. Έτσι, στην πραγματικότητα, η Ικίνα είναι η μόνη που μπορεί να συντηρήσει την οικγένεια, μεταδίδοντας ταυτόχρονα στον Χιάλμαρ το αίσθημα ότι ως «εφευρέτης» έχει δικαίωμα στη μέριμνα, στην αναγνώριση και την ευγνωμοσύνη των δικών του. Οι Έκνταλ είναι μια «ετυχεσιμένη» οικογένεια, διότι βάσει της ηθικής τους αστάθειας ή και ανεπάρκειας είναι σε θέση να συμβιβάζουν χωρίς πρόβλημα εικόνες οι οποίες αντιγράφσκουν πλήρως και ως εκ τούτου αποκλείουν η μία την άλλη.

Η αστική οικογένεια, όπως τη μεταφέρει εδώ ο Ίψεν στη σκηνή του θεάτρου, είναι ένα «τέλμα» (Πράξη Δ'). Τα μέλη της δεν μπορούν να ανταποκριθούν στις ιδεώδεις απαιτήσεις που θέτει σ' αυτήν η κοινωνία με τη μορφή της κοινής γνώμης. Επειδή, όμως, η κοινωνία επιμένει σ' αυτές τις απαιτήσεις, διότι τις παρουσιάζει ως «φυσιολογική» συμπεριφορά, εξαναγκάζει το μεμονωμένο άτομο να οικοδομήσει την οικογενειακή ζωή του πάνω σε ένα ψέμα. Το μεμονωμένο άτομο πρέπει να κρύψει τον πραγματικό του εαυτό πίσω από το είδωλο του εαυτού του, το οποίο έχει κατασκευάσει η κοινωνία με τον ρόλο του πατέρα της οικογένειας ή της νοικοκυράς και το έχει καθορίσει άπαξ διά παντός. Αυτό το ζωτικό ψεύδος, που έχει γίνει η βάση της αστικής-πατριαρχικής οικογένειας, οδηγεί στην ηθική εξαθλίωση του ατόμου και στη διάλυση του εγώ του.

Στην έρευνά του *Τα συμβατικά ψεύδη της πολιτισμένης ανθρωπότητας*, που πρωτοδημοσιεύτηκε το καλοκαίρι του 1883 και τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου είχε κάνει ήδη τέσσερις εκδόσεις, ο Μαξ Νόρνταου διατυπώνει τη θέση ότι «κάθε κοινωνική επικοινωνία [...] έχει αυτόν τον χαρακτήρα της υποκρισίας», ότι «όλα όσα μας περιβάλλουν είναι ψέματα και υποκρισία» και ότι «παίζουμε μια βαθιά ανήθικη κωμωδία». Αναπτύσσει αυτή τη θέση όσον αφορά το «θρησκευτικό ψεύδος», το «μοναρχικό-αριστοκρατικό ψεύδος», το «πολιτικό ψεύδος», το «οικονομικό ψεύδος» και το «ψεύδος του γάμου», αφιερώνοντας από ένα κεφάλαιο αντίστοιχως, και καταδεικνύει έτσι με έμφαση ότι όλοι οι τομείς της αστικής ζωής στα τέλη του 19ου αιώνα στηρίζονται πάνω στο ψέμα. Το ζωτικό ψεύδος που παρουσιάζεται από τον Ίψεν ως θεμέλιο των οικογενειακών σχέσεων εμφανίζεται ως φαινόμενο που προσδιορίζεται από τη δομή της αστικής κοινωνίας. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι στον πρόλογο ο Νόρνταου εγείρει «την απαίτηση να αναπαραγάγει πιστά τις απόψεις των περισσότερο ανθρωπών που βρίσκονται στο σημερινό μορφωτικό επίπεδο». Η διαπίστωση ότι οι κοινωνικές σχέσεις αποξενώνουν το άτομο από τον εαυτό του προφανώς δεν μπορεί πλέον να καταπιεστεί πλήρως.

Μάλιστα, για τα παιδιά που μεγαλώνουν σ' αυτές τις αστικές οικογένειες το «ζωτικό ψεύδος» έχει καταστροφικές συνέπειες. Ο Ίψεν το διασαφηνίζει με ένα τέχνασμα, το οποίο στην πραγματικότητα προέρχεται από την παράδοση της κωμωδίας. Με τη φιγούρα του φανατικού της αλήθειας και ιδεαλιστή Γκρέγκερς Βέρλε εισάγει τη μορφή του ταραχοποιού στο αύταρκες περιβάλλον της οικογένειας Έκνταλ. Καθώς ο Γκρέγκερς «καταδιώκεται και βασανίζεται [...] από μια ένοχη συνείδηση», την οποία οφείλει στον πατέρα του, προσπαθεί «να βρει γιατριά» (Πράξη Γ') αποκαλύπτοντας στον Χιάλμαρ το παρελθόν της Γκίνα και διαλύοντας την ψευδαισθήσή του ότι συντηρεί την οικογένειά του. Το

αυτορρυθμιζόμενο σύστημα της οικογενειακής τάξης και γαλήνης, που μέχρι τη στιγμή εκείνη λειτουργούσε τέλεια, διαταράσσεται αισθητά. Όπως και στην παράδοση της κωμωδίας, τα θιγόμενα πρόσωπα προσπαθούν να σταθεροποιηθούν και πάλι το διαταραγμένο περιβάλλον και να αποκαταστήσουν την παλιά ισορροπία.

Για τον σκοπό αυτό ο Χιάλμαρ χρησιμοποιεί τα γνωστά πρότυπα συμπεριφοράς. Προσπαθεί, στα λόγια, να ανταποκρίνεται στην ιδεώδη εικόνα του εαυτού του, όπως την κατασκευάζει ο Γκρέγκερς: «Σε ορισμένες καταστάσεις απλώς δεν είναι δυνατόν να παραβλέψει κανείς τις ιδεώδεις απαιτήσεις, όσο ανυπόφορα δύσκολη κι αν είναι για μένα η συντήρηση της οικογένειας. [...] Αλλά ας έχει όπως θέλει ο άνθρωπος μέσα μου απαιτεί το δικαίό του» (Πράξη Δ'). Ωστόσο, στις πράξεις του προσέχει κυρίως να μη θέσει σε σοβαρό κίνδυνο τις ανέσεις του. Αν και ισχυρίζεται ότι θέλει να φύγει από το σπίτι, αφήνει με χαρά την Γκίνα να του σερβίρει ένα πλούσιο πρωινό, και συμφωνεί πρόθυμα με την πρότασή της να εγκατασταθεί προσωρινά στο σαλόνι, ώσπου να προετοιμάσει καλύτερα τη «μετακόμισή» του. Οι προσπάθειες του Χιάλμαρ και της Γκίνα να αποκαταστήσουν σταδιακά την προηγούμενη κατάσταση με τα παλιά δοκιμασμένα πρότυπα συμπεριφοράς παραμένουν στο πλαίσιο που ορίζει η παράδοση της κωμωδίας.

Εντελώς διαφορετική είναι, αντίθετως, η αντίδραση της Χέντβιχ στην αλλαγή της κατάστασης. Και τούτο διότι γι' αυτήν δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ λόγου και πράξης, εικόνας και ουσίας. Για την ίδια, που δεν έχει ενθλιωθεί, η υποκρισία της αστικής μορφής της είναι ακόμη ξένη. Και έτσι από τη θεατρικά αποπεμπτική συμπεριφορά του Χιάλμαρ («Δρόμο, δρόμο! Δρόμο! (στην Γκίνα) Πάρ' την από μπροστά μου, σου λέω! [...] Τις τελευταίες στιγμές που περνάω σ' αυτό που κάποτε ήταν το σπίτι μου θέλω να προστατευθώ από τη θέα ορισμένων προσώπων που δεν έχουν καμιά δουλειά εδώ πέρα», Πράξη Ε'), συμπεραίνει ότι ο πατέρας της, που τον είχε θεοποιήσει, δεν την αγαπά πια. Η Χέντβιχ παίρνει κατά λέξη τα κλαυσιάρικα, αξιοθρήνητα λόγια του: «Τί θα γινόταν αν έρχονταν οι άλλοι, αυτοί που έχουν τις τσέπες τους γεμάτες, και της έλεγαν: 'Παράτησέ τον μαζί μας σε περιμένει μια ζωή μέσα στην αφθονία' [...] Αν τη ρωτούσα: 'Χέντβιχ, είσαι πρόθυμη να απαρνηθείς για χάρη μου αυτή τη ζωή;'» (Πράξη Ε'), και πιστεύει ότι πρέπει να αποδείξει με τον θάνατό της την αγάπη της για τον πατέρα της. Πεθαίνει ως θύμα της υποκρισίας, η οποία χαρακτηρίζει την αστική-οικογενειακή μορφή ζωής.

Μια σύγκριση με το αστικό δράμα του 18ου αιώνα καθιστά εμφανείς τις βαθιές αλλαγές από τις οποίες έχει διέλθει η οικογένεια από την εποχή του Λέσ-

συνγκ και του Ντιντερό. Ενώ η Εμίλια Ικαλόττι, έχοντας πλήρη εμπιστοσύνη στην αγάπη του πατέρα της, αναλήτρά τον θάνατο από το χέρι του, προκειμένου να σώσει την αρετή της από τα ματαγήματα του αυλικού τρόπου ζωής και έτσι να πραγματοποιήσει αστικές αξιακές παραστάσεις, η Χέντβιχ πεθαίνει για να ικανοποιηθεί τη φιλανθρωπία του εγωιστή και αμοραλιστή πατέρα της. Ενώ στην *Εμίλια Ικαλόττι* η αυτοπραγμάτωση, που είναι δυνατή μόνο στο πλαίσιο της οικογένειας, εμποδίζεται από τις παρεμβάσεις της αυλής, η οποία διαδίδει την οικογένεια, στην *Αγριόπαπια* η πατριαρχική-αστική οικογένεια αποδεικνύεται ως ο υπεύθυνος παράγοντας για την υπινόμηση της αυτοπραγμάτωσης των μελών της, τον ψυχικό και ηθικό τους ακρωτηριασμό και την καταστροφή τους, που φτάνει έως τη σωματική τους εξόντωση. Στα οικογενειακά δράματα του Ίβεν η Νόρα είναι η μοναδική γυναίκα μορφή που επιδεικνύει τη δύναμη να ξεφύγει από την οικογένεια και να επιδοθεί στην αναζήτηση του δικού της εαυτού. Μόνο γι' αυτήν υιάρχει ελπίδα ότι θα βρει και θα πραγματοποιήσει τον εαυτό της. Για όλους τους υιόλοτους η οικογένεια γίνεται ένα πεπρωμένο, το οποίο καταστρέφει οριστικά τον εαυτό τους.

Σε μια επιστολή στον Μπέρτσον ο Ίβεν γράφει: «Το ύψιστο που μπορεί να επιτύχει ένας άνθρωπος είναι να πραγματοποιήσει τον εαυτό του. Αυτή την αποστολή την έχουμε όλοι, τόσο ο ένας όσο και ο άλλος: οι πιο πολλοί, όμως, την παραμελούν» (Αύγουστος, 1882). Επειδή υπενθύνη γι' αυτό είναι κατά κύριο λόγο η οικογένεια, όπως την εβλεπε ο Ίβεν, ο συγκεκριμένος στόχος δεν θα επιτευχθεί προτού μεταβληθεί ριζικά η δομή της. Σε κάθε περίπτωση η αστική-τριαρχική μορφή της οικογένειας είναι χρεοκοπημένη.

Με τη διάγνωση αυτή ο Ίβεν ήρθε σε πλήρη αντίθεση με τις αντιλήψεις περί οικογένειας που ήταν διαδεδομένες και επαναλαμβάνονταν τελευταργικά στο πλαίσιο της αστικής τάξης, όπως αυτές βρισκουν αντικτυπο στα κείμενα των Ρηλ και Λε Πλαε. Η τερπάρια επιτυχία των έργων του –προπαντός στη Γερμανία–, η συζήτηση γύρω από αυτά, που δεν έληγε να πάρει τέλος, καθιστούν εύλογη την υπόθεση ότι τηρήματα τουλάχιστον του κοινού –συνειδητά ή ασυνείδητα, πρόθυμα ή με αντίσταση– μπορούσαν να ταυτιστούν με τους χαρακτήρες τους και να αναγνωρισουν στο δράμα τη δική τους κατάσταση. Πρόστού ακόμη ο Φρόντ, ο οποίος εξέλλου αφιέρωσε ένα λεττρομερές δόκιμο στο έργο *Ρόμπερτλντ* του Ίβεν, προκαλέσει σοκ στην αστική κοινωνία με την ανεξέτητη ανάλυση των οικογενειακών σχέσεων, που είναι τόσο σημαντικές, αλλά και τόσο καταστροφικές ως προς τη διαμόρφωση της προσωπικότητας, το κοινό μπόρως να μελετήσει στα δράματα του Ίβεν, σε συγκεκριμένα παραδείγματα, τις μοιραίες συνέπειες της πατριαρχικής οικογένειας για την ανάπτυξη του εαυτού.

Η πάλη των φύλων

Το πλαίσιο των οικογενειακών σχέσεων στο πρώιμο δράμα του Σπριντμπεργκ *Ο πατέρας* (1887) είναι από πολλές απόψεις αντίστοιχο εκείνου της *Αγριόπαπιας* και των αστικών δραμάτων. Η οικογένεια αποτελείται στον πυρήνα της από έναν πατέρα, μια μητέρα και μια κόρη. Και εδώ τίθεται το ερώτημα του πού με τον οποίο μπορεί η κόρη να διαμορφώσει την προσωπικότητά της εντός της οικογένειας και να αυτοπραγματωθεί.

Μόλις στην αρχή του έργου ο μπαρξος αναπτύσσει στον γαμπρό του, τον πιάστορα, την άποψη του ότι η κόρη του πρέπει στωδικότε να εγκαταλείψει την οικογένεια, αν θέλει να αναπτυχθεί ελεύθερα. Διότι

Αυτό το σπρίτ είναι γεμάτο γυναίκες, που όλες θέλουν να διαταξωγώησουν την κόρη μου. Η πειθρά μου θέλει να την κάνει πνευματιστρια· η Λκούρα θέλει να γίνει καλλιτέχνης· η γκουβερνάντα θέλει να τη βάλει στους Μεθόδιστές, η γριά Μάργκρετ στους Βαπτιστές, και οι υπηρέτριες στον στρατό της αστηρίας. Φυσικά δεν είναι δυνατό να συναρμολογήσει κανείς έτσι μια ψυχή· πόσο μάλλον όταν με αυτόν τον τρόπο αντιμάχονται συνεχώς εμένα, που είμαι ο πρῶτος, που έχει δικαίωμα να διαμορφώσει τον χαρακτήρα της (Πρόξη Α').

Η οικογένεια παρουσιάζεται ως ακατάλληλο μέρος για την ανάπτυξη της προσωπικότητας της κόρης που μεγαλώνει, διότι ο πατέρας δεν μπορεί να επιβληθεί με τις απόψεις του περί διαπαιδαγώγησης. Όπως και στον *Οικοδόμσκαλο* του Λεντς, στην οικογένεια του μπαρξου «κυβερνούν» οι «γυναίκες» (Πρόξη Α'), γεγονός το οποίο διαταράσσει την απαιτούμενη τάξη για την ανάπτυξη του παιδιού. Αντιστρόφως, όμως, ο ίδιος ο μπαρξος μοιάζει να είναι εκείνος που εμποδίζει την αυτοπραγμάτωση της κόρης του. Διότι αφότου η γυναίκα του εξέφρασε αμφιβολίες σχετικά με την παρότητά της, καθώς θέλει «να έχει την εξουσία πάνω στο παιδί» και να το «διδασιδωγώησει η ίδια» (Πρόξη Β'), ο μπαρξος αξιώνει από την Μπέρτα να ταυτιστεί πλήρως μαζί του: «Οφείλεις να έχεις μόνο μία ψυχή, ειδάλλως δεν θα βρεις ποτέ γαλήνη, ούτε κι εγώ. Οφείλεις να έχεις μόνο μία σκέψη, που θα είναι τέκνο της δικής μου σκέψης· οφείλεις να έχεις μόνο μία βουλή, τη δική μου!» Όταν η Μπέρτα διακηρύσσει το δικαίωμα στον εαυτό της: «Θέλω να είμαι ο εαυτός μου», ο πατέρας της φτάνει στο σημείο να αρπάζει το πειρίστροφό του για να τη σκοτώσει: «Βλέπεις, είμαι άνθρωποφάνος και θέλω να σε φάω. Η μητέρα σου ήθελε να με φάει, αλλά δεν τα κατάφερε. Είμαι ο Κρόνος, που έφαγε τα παιδιά του, διότι του είχαν προφητεύσει ότι ειδήλας θα τον έρωγαν εκείνα. Είτε θα φας είτε θα φαγωθείς!» (Πρόξη Γ').

ουσίας του αγώνα τους («Είχαμε [...] την αποστολή να βασανίζουμε ο ένας τον άλλον», «Μα αυτά είναι τα αιώνια βασανιστήρια»), χωρίς δύναμη, μέσα και ικανότητα να τον τερματίσουν:

ΑΛΙΣ: Μα δεν υπάρχει τέλος,
ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ: Υπάρχει, αν κάνουμε υπομονή! Ίσως να αρχίσει η ζωή, όταν θα έρθει ο θάνατος.

ΑΛΙΣ: Μακάρι να ήταν έτσι!
(Πράξη Δ')

Η προοπτική του θανάτου, που είναι ο μόνος που μπορεί να τερματίσει το παράλογο αυτό παιχνίδι, αποτελεί τη μοναδική ελπίδα που απομένει στους δυο τους. Ούτως ή άλλως, σ' αυτόν τον «danse macabre» [μακάβριο χορό] ή στο «φινάλ» είναι περισσότερο αντικείμενα του παιχνιδιού παρά παίκτες. Ο αληθινός παίκτης – και εφευρέτης – αυτού του παιχνιδιού, στο οποίο ο Ένγκελ και η Άλις δεν είναι παρά πόνια ή μαριονέτες που μια ξένη φωνή εκφωνεί αντί των ίδιων το εκ των προτέρων γραμμένο κείμενο, παραμένει κρυφός. Ο «deus absconditus» [κρυμμένος Θεός] δεν εμφανίζεται. Επειδή, όμως, το παιχνίδι παρουσιάζεται ως συνέπεια της Πτώσεως, σίγουρα δεν είναι άστοχο να εικάσει κανείς τον τιμωρό πατέρα Θεό της Παλαιάς Διαθήκης. Τη θέση της ανθρώποφαγικής Μεγάλης Μητέρας του *Πατέρα* έχει πάρει στον *Χορό των νεκρών* ένας εκδικητικός, αδυσώπητος πατέρας Θεός, ο οποίος τιμωρεί εκ νέου κάθε ανθρώπινο ζεύγος για την ανυπακοή των πρώτων τέκνων του, του Αδάμ και της Εύας, εξαναγκάζοντας τον άνδρα και τη γυναίκα να συμμετάσχουν στο αιώνιο παιχνίδι του αλληλοσπαραγμού. Κάνει τον έναν να είναι η «κόλαση» του άλλου, από την οποία μόνο ο θάνατος – αν κάποιος – μπορεί να προσφέρει σωτηρία. Ακόμη κι αν ο πατέρας μένει κρυφός, αποδεικνύεται παντοδύναμος. Μια νέα εξέγερση εναντίον του είναι ολωσδιόλου αδύνατη.

Στο *Χορό των νεκρών* το πλήγμα στην πατριαρχική τάξη τοποθετείται στο μυθικό επίπεδο της «Πτώσεως». Φαίνεται ότι η Πτώση αυτή δεν μπορεί να πληρωθεί παρά με την πιο βαριά τιμωρία, και ίσως και να επέλθει εξιλέωση μέσω των «αιώνιων βασανιστηρίων» των ανθρώπων, που είναι αναγκασμένοι να ταλαιπωρούν ο ένας τον άλλον. Έτσι τα πάθη των ανθρώπων μεταξυ τους έχουν αναχθεί σε σημείο της παντοδυναμίας του εκδικητικού πατέρα καθώς και της οριστικής αποκατάστασης της πατριαρχικής τάξης, την οποία οι άνθρωποι αδυνατούν να ανατρέψουν. Ενώ στον *Πατέρα* η μητρική θεότητα καταβροχθίζει τον γιο της, στον *Χορό των νεκρών* η πατρική θεότητα επιφυλάσσει στα τέκνα της αιώνια βασανιστήρια. Κάθε διαφυγή από τους μυθικούς, πανίσχυρους και κα-

ταστροφικούς γονείς μοιάζει αδύνατη. Η καταστροφή του εαυτού συνεχίζεται ανένα με τη μορφή της οδύνης εντός της οικογένειας.

Η «ερότητα» των θεσμών του γάμου και της οικογένειας, την οποία δεν κουράζονται να διακηρύσσουν συντηρητικοί όπως ο Ρηλ και ο Λε Πλε, και στην οποία τουλάχιστον δήλωνε ότι πιστεύει η πλειοψηφία των αστικών στρωμάτων, αποκαλύπτεται από τον Στρίντπεργκ ως ψέμα, ως επικίνδυνη ψευδαίσθηση. Η σχέση ανάμεσα στα φύλα παρουσιάζεται στον Στρίντπεργκ ως βιολογικά ή και μυθικά θεμελιωμένη σχέση εξουσίας, η απόσπαση από την οποία υπερβαίνει τις δυνάμεις του ατόμου. Το «αιώνιο έργο της φύσης», στο οποίο αυτή η τελευταία «εμφυτεύει στο ανθρώπινο γένος το σπέρμα της ανθρωπιάς και το αναπτύσσει η ίδια», όπως εγκωμιάζει ο Χέρντερ την οικογένεια στις *Ιδέες για τη φιλοσοφία της ιστορίας*, έχει μετατραπεί σε «κόλαση», η οποία παραμορφώνει τον μεμονωμένο άνθρωπο σε βαθμό που τον καθιστά αγνώριστο, στρεβλώνει το πρόσωπό του, μεταμορφώνοντάς το σε μάσκα με γκριμάτσα ζώου ή βρικόλακα, και τον απανθρωποποιεί συνολικά. Μπορεί να υπάρξει ζωή αντίξαστη του ανθρώπου, ελπίδα αυτοπραγμάτωσης, μόνο επέκεινα αυτής της κόλασης. Εδώ ο αστικός μύθος της οικογένειας ως τόπου και καταφυγίου της ανθρωπιάς, όπου μπορεί να διαμορφωθεί ανεμπόδιστα και να αναπτυχθεί ελεύθερα η προσωπικότητα του μεμονωμένου ατόμου, όχι μόνο αποσυντίθεται και αποκαλύπτεται ως ψέμα, όπως ήδη συμβαίνει στον Ίμεν, αλλά και αντικαθίσταται από έναν άλλο μύθο, τον μύθο της «έγγαμης κόλασης». Η αιώνια καταδικη είναι ο άλλος.

Η οικογένεια χωρίς πατέρα

Οι οικογένειες που θέτει ο Τσέχωφ στο επίκεντρο των έργων του είναι στην πλειοψηφία τους χωρίς πατέρα. Στον *Γιάρο* (1896) η οικογένεια αποτελείται από μητέρα, γιο και θείο, στις *Τρεις αδερφές* (1901) από τέσσερα αδέρφια, στον *Βουσινόκμπο* (1904) από μητέρα, κόρη, ψυχικό και θείο. Η θέση του πατέρα της οικογένειας μένει κενή. Αυτή η ιδιοτυπία, που προκαλεί εντύπωση ιδίως στο πλαίσιο εκείνης της εποχής, είναι απολύτως σίγουρο ότι δεν οφείλεται σε κάποια υποτίμηση του πατριαρχικού ρόλου, δεδομένου του ότι ο Τσέχωφ βίωσε επανειλημμένως στα παιδικά του χρόνια τις θανάσιμες συνέπειές του. Σε μια επιστολή στον έναν από τους δύο μεγαλύτερους αδερφούς του, τον Αλεξάντρ, ο Τσέχωφ θα γράψει: «Σε παρακαλώ να σκεφτείς ότι ο δεσποτισμός και το ψέμα κατέστρεψαν τα νιάτα της μητέρας σου. Ο δεσποτισμός και το ψέμα διέφθειραν τα δικά μας νιάτα, σε τέτοιο βαθμό που είναι αποκρουστικό και φοβε-

ρό να τα θυμάται κανείς» (2 Ιανουαρίου 1889). Ο Τσέχωφ ένοιωσε ότι ο πατέρας του τον έχει μεταμορφώσει σε «σκλάβο», τον οποίο στη συνέχεια «έπρεπε [...] να αποβάλλει σταγόνα τη σταγόνα από μέσα του», ώσπου επιτέλους ένα «πρωί να ξυπνήσει και να νοιώσει ότι στις φλέβες του δεν κυλά πια αίμα σκλάβου αλλά πραγματικό αίμα, το αίμα ενός ανθρώπου» (επιστολή της 7ης Ιανουαρίου 1889 στον φίλο και εκδότη του Σουβόριν).

Η απουσία του πατέρα στα έργα του Τσέχωφ δεν έρχεται σε αντίθεση με αυτές τις εμπειρίες, αλλά κατά έναν ορισμένο τρόπο συναρτάται μαζί τους. Στις *Τρεις αδερφές* ο Αντρέι λέει για τον πατέρα του, που πέθανε πριν από έναν χρόνο:

Ο πατέρας μας, ο Θεός ας του χαρίσει τη βασιλεία των ουρανών, επέβαλλε ασφυκτική πειθαρχία όσον αφορά τη μόρφωση. Είναι γελοίο και γαϊό, όμως παρ' όλα αυτά πρέπει να πω ότι μετά τον θάνατό του πάλυνα και έναν χρόνο μετά είμαι χοντρός, λες και το σώμα μου ελευθερώθηκε από αυτήν την πίεση. Χάμη στον πατέρα μου οι αδελφές μου κι εγώ μάλιμε γαλλικά, γερμανικά και αγγλικά, μάλιστα η Ιρίνα και τα άλλα. Όμως, τι κόστισαν όλα αυτά! (Πράξη Α')

Σ' αυτά τα λόγια ο θάνατος του πατέρα εμφανίζεται ως σωματική απελευθέρωση του γιου.

Αλλά και από μια άλλη άποψη ο Τσέχωφ δεν αφήνει να γεννηθούν αμφιβολίες για το ότι ο αποθανών στρατηγός επηρέασε βαθιά και καθόρισε τη ζωή των παιδιών του. Όσο ακόμη ζούσε, η Ολγα έγινε δασκάλα στο γυμνάσιο θηλέων, και προφανώς όχι με δική της επιθυμία: «Επειδή είμαι κάθε μέρα στο γυμνάσιο και στη συνέχεια παραδίδω μαθήματα μέχρι το βράδυ, έχω διαρκώς πονοκεφάλους και σκέφτομαι ότι έχω ήδη γερήσει. Και πράγματι, στα τέσσερα χρόνια που δουλεύω στο γυμνάσιο νιώθω πως κάθε μέρα με εγκαταλείπουν, σταγόνα τη σταγόνα, οι δυνάμεις και τα νιάτα μου» (Πράξη Α'). Η Μάσα παντρεύτηκε έναν άνδρα που δεν αγαπούσε: «Με πάντρεψαν όταν ήμουν δεκαοκτώ, και φοβόμουν τον άντρα μου, επειδή ήταν δάσκαλος, ενώ εγώ μόλις που είχα τελειώσει το σχολείο. Τότε μου φαινόταν τρομερά μορφωμένος, έξυπνος και σημαντικός. Σήμερα τα πράγματα είναι, δυστυχώς, διαφορετικά» (Πράξη Β').

Ο πατέρας δεν άφησε μόνο βαθιά ίχνη στη μόρφωση των παιδιών του αλλά επηρέασε, αποφασιστικά μάλιστα, τη συνολική διαγωγή του βίου τους και τον σχεδιασμό του. Ακόμη πιο σημαντικό μοιάζει το γεγονός ότι στην αρχή του έργου είναι ήδη έναν χρόνο νεκρός. Έτσι, το ήθημα της αυτοπραγμάτωσης τίθεται εκ νέου με πολύ ριζικό τρόπο. Τα αδελφια είναι τώρα ανεξάρτητα από τον πατέρα, είναι ελεύθερα να διαμορφώσουν τα ίδια τη ζωή τους σύμφωνα με τις δικές τους προτιμήσεις και με δική τους ευθύνη.

Το μεγάλο όνειρο της ζωής όλων των αδελφών είναι να εγκαταλείψουν την πρωτεύουσα της επαρχίας στην οποία μετακόμισαν με τον πατέρα τους πριν από έντεκα χρόνια και να επιστρέψουν στη Μόσχα. Η Ολγα θα ήθελε τότε να παραιτηθεί από το επάγγελμά της και να παντρευτεί. Ναι μεν «τα πάντα είναι καλά, τα πάντα τα στέλνει ο Θεός, όμως μου φαίνεται ότι αν παντρευόμουν και μπορούσα ήδη τη μέρα να κάθομαι στο σπίτι, θα ήταν καλύτερα» (Πράξη Α'). Η Ιρίνα ονειρεύεται έναν μεγάλο έρωτα στη Μόσχα («Περιμένα πάντοτε να μετακομίσουμε στη Μόσχα, εκεί θα συναντούσα τον σωστό, τον έχω ονειρευτεί, τον έχω ερωτευτεί» [Πράξη Γ']), αρχικώς όμως κάνει συγκεκριμένα σχέδια για το πώς θα μπορούσε να βρει την ευτυχία και την πλήρωση στη δουλειά. Διότι «ο άνθρωπος, όποιος κι αν είναι, πρέπει να προσπαθεί να εργάζεται με τον ιδρώτα του προσώπου του, και μόνο σε τούτο έγκειται το νόημα και ο στόχος της ζωής του, η ευτυχία, η μακαριότητά του. [...] Θα ήθελα να δουλέψω, όπως επιθυμεί κανείς να πει όταν ο καιρός είναι ζεστός» (Πράξη Α'). Ο Αντρέι θέλει να παντρευτεί τη Νατάσσα και ονειρεύεται «κάθε νύχτα [...] ότι είναι καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Μόσχας, ένας διάσημος λόγιος, για τον οποίο είναι υπερήφανα ολόκληρη η Ρωσία» (Πράξη Β'). Μόνο η Μάσα μοιάζει να αρκείται στην άοριστη νοσταλγία της για τη Μόσχα και να μην καταστρώνει συγκεκριμένα σχέδια για το πώς θα μπορούσε να αλλάξει τη ζωή της.

Στο τέλος του δράματος όλες οι ελπίδες έχουν διαλυθεί. Τα αδελφια έχουν μείνει στην πρωτεύουσα της επαρχίας. Η Ολγα δεν έχει παντρευτεί, αλλά έχει ανέλθει στο βαθμό της διευθύντριας στο επάγγελμά της, που δεν το αγαπά. Η Ιρίνα δούλεψε βέβαια στο τηλεγραφείο και στη διοίκηση της πόλης. Όμως, η δουλειά αυτή ήταν «χωρίς ποιηση, χωρίς πνεύμα» (Πράξη Β'), με αποτέλεσμα να «μισεί» και να «περιφρονεί» ό,τι της δίνουν να κάνει. Ούτε και ο «σωστός» βρέθηκε, κι έτσι η Ιρίνα δήλωσε πρόθυμη να προχωρήσει σε έναν γάμο, χωρίς έρωτα από μέρος της, με τον Βαρόνο Τούτσενιπαχ. Αλλά κι αυτό το σχέδιο ευτελιζεται, καθώς ο Τούτσενιπαχ σκοτώνεται σε μια μονομαχία. Ο Αντρέι παντρεύτηκε με την Νατάσσα, όμως δεν έγινε καθηγητής αλλά μέλος της διοίκησης του Τσεμβόβ, επικεφαλής της οποίας είναι ο Προτοπόποφ, ο οποίος διατηρεί ερωτικό δεσμό με τη Νατάσσα.

Όλα τα σχέδια ματαιώθηκαν, όλα τα όνειρα διαλύθηκαν και εκμηδενίστηκαν. Σε τι οφείλεται αυτό; Για ποιον λόγο δεν κατόρθωσαν τα αδελφια να τακτοποιήσουν τη ζωή τους σύμφωνα με τα σχέδιά τους και να πραγματοποιήσουν τα όνειρά τους; Ο πατέρας, και μαζί με αυτόν η πατριαρχική δομή της οικογένειας, δεν μπορεί πλέον να αποτέλει δικαιολογία, το ίδιο και η οικονομική ανάγκη ή άλλες εξωτερικές περιστάσεις για τις οποίες δεν ευθύνονται τα αδελφια.

Από την άλλη, όσον αφορά τις πιθανές «εσωτερικές» περιστάσεις, δεν μπορεί να θεωρηθεί υπεύθυνη ούτε και κάποια ελλιπής διαμόρφωση της ατομικής προσωπικότητας. Αντιθέτως, ο Ποέχωφ πληροφορεί τον θεατή, ήδη στην πρώτη πράξη, ότι τα αδέλφια έτυχαν εξαιρετικής διαπαιδαγώγησης, και αποδίδει μεγάλη σημασία στην παρουσίαση καθενός από τα πρόσωπα, μέχρι και την παραμικρή λεπτομέρεια, ως χαρακτηριστικής, εντελώς ατομικής προσωπικότητας, που διαφέρει με τρόπο απαράγνιστο από την κάθε άλλη στην ιδιοσυγκρασία, στα ταλέντα, στις συνήθειες, στη συμπεριφορά, στους εκφραστικούς και γλωσσικούς τρόπους. Κατά τούτο οι τρεις αδελφές αποτελούν μια, ιδεοτυπική μάστα, ενσάρκωση της αντιληπτής περί προσωπικότητας, όπως αυτή αναπτύχθηκε κατά τον 19ο αιώνα. Έχουν πλήρη συνείδηση της καλλιέργειας και της ιδιαιτερότητάς τους, της διαφοράς τους από τις άλλες, και όχι μόνο από τη «μικροαστή» Νατάσσα, αλλά και από «την απροσδιόριστη μάζα που τις περιβάλλει» των «εκατό χιλιάδων κατοίκων αυτής της πόλης» (Βερσίν, Πράξη Α').

Ωστόσο, στην περίπτωση της Όλγας και της Ιρίνα η συνείδηση της ιδιαιτερότητας, η προσήλωση στις ανάγκες που απορρέουν από αυτήν, μοιάζει να είναι ο λόγος για την ανικανότητά τους να μεταβάλλουν τη ζωή τους αναλόγως προς τις ανάγκες τους. Όταν η Νατάσσα προσβάλλει τη γριά παραμιά Ανφίσα και απαιτεί να εξαφανιστεί από το σπίτι, η Όλγα δεν μπορεί να πάρει, αλλά υιοθετεί αδύναμα θέση άμυνας, αρκούμενη σε μια απλή επισήμανση της ατομικότητάς της:

Ήσουν πολύ απότομη στη Νιάνια. [...] Συγγνώμη, δεν είμαι σε θέση να αντέξω κάτι τέτοιο, έλασα εντελώς το φως μου. [...] Κατάλαβε το, καλή μου... έχουμε ανατραφεί παράξενα, αλλά αυτό δεν το αντέχω. Μια τέτοια στάση με στεναχωρεί, με κάνει να αρρωσταίνω, απλούστατα χάνω όλο μου το θάρρος [...] Καθετί απότομο, ακόμη και το παραμικρό, μια λέξη χωρίς τακτ με αναστατώνει (Πράξη Γ').

Έτσι η ατομικότητά της γίνεται αιτία για να εξηγηθεί το γεγονός ότι η Όλγα δεν μπορεί να αντισταθεί αποτελεσματικά στη Νατάσσα.

Από μια άλλη πλευρά, η επικέντρωση της Ιρίνα στο εγώ της και τις ανάγκες του αποδεικνύεται ως μέγιστο εμπόδιο όσον αφορά την πραγμάτωση του πόθου της για την «αληθινή, ωραία ζωή» (Πράξη Γ'). Παραπονιέται σχετικά με τη θέση της στο τηλεγραφείο, ότι είναι μια δουλειά «χωρίς ποιήση, χωρίς πνεύμα», και μάλιστα αμέσως μόλις η Μάσα αφηγείται πώς η ίδια άντλησε «ποιήση» και «πνεύμα» από αυτή τη δουλειά.

Έρχεται μια κυρία να τηλεγραφήσει στον αδελφό της στο Σαράτοφ ότι ο γιος της πέθανε σήμερα και απλώς δεν θυμάται τη διεύθυνση. Έτσι κι εγώ το έστειλα χωρίς δι-

εύθυνη, απλώς στο Σαράτοφ. (Κλαίει) Κι εγώ την πρόσβαλα χωρίς λόγο. «Δεν έχω χρόνο», είπα. Ήταν πολύ ανόητο (Πράξη Β').

Η Ιρίνα προσδοκά από τη δουλειά της κάτι θα έπρεπε η ίδια να επενδύσει για να αντλήσει ικανοποίηση. Το ενδιαφέρον για τον συνάνθρωπο θα σήμαινε και «ποίηση» και «πνεύμα». Καθώς για εκείνην υπάρχει μόνο η προσωπική της αξίωση ευτυχίας, η ουτοπία της, η Μόσχα, η Ιρίνα αδυνατεί να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις που τίθενται από τους πραγματικούς συνανθρώπους της.

Το ίδιο ισχύει και όσον αφορά τη σχέση με τον Τούτσενμπαχ. Μολονότι η Ιρίνα πιστεύει ακράδαντα ότι μόνο στη Μόσχα μπορεί να συναντήσει τον «σώτο», στο τέλος δηλώνει σύμφωνη να παντρευτεί τον βαρόνο, αρκεί με αυτόν τον τρόπο να πάει επιτέλους στη Μόσχα: «Θα τον παντρευτώ, είμαι σύμφωνη, μόνο -ας πάμε στη Μόσχα! Σε ικετεύω να πάμε! Δεν υπάρχει τίποτε καλύτερο στον κόσμο από τη Μόσχα! Ας πάμε, Όλια! Ας πάμε!» (Πράξη Γ'). Κι έτσι, για την Ιρίνα, ούτε μετά τον αρραβώνα γίνεται ο Τούτσενμπαχ ένας συνάνθρωπος για τον οποίο θα μπορούσε να δείξει κάποιο γνήσιο ενδιαφέρον ούτε καν θέλει να τον ακούσει. Αν και διαισθάνεται ότι κάτι διαμείφθηκε ανάμεσα στον Τούτσενμπαχ και τον Σολένι, δεν μπορεί να αποτρέψει τη μονομαχία, διότι δεν έχει τίποτε να πει το οποίο θα πρόδιδε ένα βαθύτερο ενδιαφέρον για τον άνθρωπο Τούτσενμπαχ.

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΑΧ: Αύριο θα σε πάρω μακριά από εδώ, θα δουλέψουμε, θα είμαστε πλούσιοι, τα όνειρά μου θα γίνουν πραγματικότητα. Αρκεί ένα πράγμα, ένα πράγμα να μην ήταν έτσι: δεν με αγαπάς.

ΙΡΙΝΑ: Αυτό υπερβαίνει τις δυνάμεις μου. Θα γίνω γυναίκα σου, πιστή και υποταγμένη, αλλά χωρίς αγάπη, αυτό δεν αλλάζει. (Παύση) Δεν αγάπησα ούτε μια φορά στη ζωή μου. Ω, πόσο ονειρευτήκα την αγάπη, την ονειρευόμουν για καιρό, μέρα και νύχτα, αλλά η ψυχή μου είναι σαν πολύτιμο πιάνο, που είναι κλειδωμένο και το κλειδί του έχει χαθεί. (Παύση) Έχεις τόσο ανήσυχο βλέμμα.

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΑΧ: Όλη τη νύχτα δεν κοιμήθηκα. Δεν υπάρχει στη ζωή μου τίποτε τόσο φοβερό που θα μπορούσε να με τρομάξει: μόνο αυτό το χαμένο κλειδί μου σπαράζει την καρδιά, δεν με αφήνει να κοιμηθώ. Πες μου κάτι. (Παύση) Πες μου κάτι. ΙΡΙΝΑ: Τι; Τι να πω; Τι;

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΑΧ: Οτιδήποτε.

ΙΡΙΝΑ: Σταμάτα! Σταμάτα! (Παύση)

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΑΧ: Πρέπει να φύγω, ήρθε η ώρα. [...] Το δέντρο αυτό είναι ξεραμένο, παρ' όλα αυτά ο αέρας το κουνά όπως και τα άλλα. Έτσι κι εγώ, που φαίνεται, όταν κάποτε πεθάνω, θα συνεχίσω, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο να συμμετέχω στη ζωή. Να 'σαι καλά, αγαπημένη [...]. (Πηρ φοιά τα χέρια) Τα χαρτιά που μου έδωσες είναι στο τραπέζι μου, κάτω από το ημερολόγιο.

ΙΡΙΝΑ: Έρχομαι μαζί σου.

ΤΟΥΤΣΕΝΜΙΑΧ: (Ανήσυχά) Όχι, όχι! (Φεύγει γρήγορα, στο δρόμο σταματά) Ιρίνα! ΙΡΙΝΑ: Ή.
 ΤΟΥΤΣΕΝΜΙΑΧ: (Δεν ξέρει τι να πει) Δεν έχω πει ακόμη καφέ σήμερα. Πες να μου φτιάξουν (Απομακρύνεται γρήγορα) (Πράξη Δ').

Τα λόγια του Τούτσενμπιαχ «Πες μου κάτι» μπορούν να γίνουν κατανοητά ως έκκληση στην Ιρίνα να στραφεί προς εκείνον. Όμως η Ιρίνα αρνείται τρεις φορές να αποκαταστήσει μια σχέση μαζί του: με τη σωστή (ισοψη), απαντώντας με την ερώτηση «Πι να πω» και αποκοιτώντάς τον ευθέως («Σταματά! Σταματά!»). Παρ' όλα αυτά ο Τούτσενμπιαχ, αφού μίλησε για το προαίσθημα θανάτου του, επιχειρεί μια τελευταία έκκληση στην Ιρίνα: τη φωνάζει με το όνομά της. Αυτή η ονομαστική κλήση δεν είναι παρά μια προσφώνηση, μια απευθύνση και ταυτόχρονα η τελευταία προσπάθεια του Τούτσενμπιαχ να παρακινήσει την Ιρίνα να του ανοιχτεί ως άνθρωπος. Η Ιρίνα, ωστόσο, δεν καταλαβαίνει την έκκληση αυτή. Με την ερώτηση «Πι», που κάνει, μεταφέρει την αναφορά του ονόματος από το επίπεδο της σχέσης στο επίπεδο του αντικειμένου. Έτσι, η προσφώνη του Τούτσενμπιαχ σε κάτι το κοινότοπο αποτελεί το τέλος κάθε διαλόγου μεταξύ τους.

Η Ιρίνα μοιάζει πράγματι με «πολύτιμο πιάνο», που είναι κλειδωμένο· η συνάντησή με κάποιον άλλον, που μπορεί να συμβεί μόνο μετάξυ δύο προσώπων, έχει απορροφηθεί μέσα στην εσωτερικότητά της. Ο δρόμος προς τον άλλον είναι για εκείνη κλειστός, διότι είναι βυθισμένη εντελώς στην υτοκειμενικότητά της και ασχολείται μόνο με τη δική της προσωπικότητα.

Η Ιρίνα είναι ανίκανη να εγκαταλείψει το εγώ της, που είναι το κέντρο του κόσμου, και να στραφεί σε κάποιον άλλον. Δεν μπορεί να αξιοποιήσει τις ευκαιρίες που παρουσιάζονται εδώ και τώρα, να ασχοληθεί με άλλους ανθρώπους και ίσως να γίνει και η ίδια ευτυχομένη, διότι νομίζει ότι μόνο όσοι φαντάζεται πως μένουν στην ουτοπία της Μόσχας μπορούν να είναι κατάλληλοι για την ξεχωριστή προσωπικότητά της. Η μοναξιά της Ιρίνα και η επικέντρωσή της στη δική της, την τόσο ιδιαίτερη προσωπικότητα οφείλεται στη λατρευτική σχέση που έχει με την προσωπικότητά της.

Αυτό καθίσταται εμφανές προπάντων σε σύγκριση με τη Μάσα. Η Μάσα είναι ένα εξίσου ευαίσθητο, καλλιεργημένο άτομο με τις αδελφές της. Δεν βρίσκει την ωμότητα και την έλλειψη τακτ' λιγότερο αποκοινοστική απ' ό,τι η Όλγα: «Με ταραξεί, με προσβάλλει η ωμότητά, υποφέρω όταν βλέπω ότι ένας άνθρωπος δεν είναι αρκετά λεπτός στα αισθήματά του, όταν δεν είναι αρκετά πρόας και ευγενικός. Όταν βρίσκομαι με τους δασκάλους, τους συναδέλφους του άντρα

μου, απλώς υποφέρω» (Πράξη Β'). Αυτή η ευαισθησία δεν στέρησε όμως από τη Μάσα την ικανότητα να είναι ανοικτή απέναντι στους άλλους και να στρέφεται σ' αυτούς με ενδιαφέρον. Ενώ το μόνο που καταλαβαίνουν από τον Βερσίνιν η Όλγα και η Ιρίνα είναι ότι έρχεται από τη Μόσχα, δηλαδή ότι είναι κάτι σαν απεσταλμένος από τον κόσμο των ονείρων τους, η Μάσα θυμάται το παλιό του παρτσουκλι και παρατηρεί πόσο πολύ έχει γεράσει στα έντεκα χρόνια που πέρασαν από τότε που τον είδε για τελευταία φορά. Σταδιακά θα δημιουργήσει μια σχέση με τον Βερσίνιν, όχι γιατί είναι ένας Δον Ζουάν, ούτε ένας άγδρας στον οποίο δεν μπορεί κανείς να αντισταθεί, αλλά και ούτε γιατί η ίδια παραδίδεται σε αυτονικά όνειρα αληθινής ευτυχίας. Οι αρχικοί στίχοι του ποιήματος του Πούσκιν «Ρουσλάν και Λουντμίλα» – που είναι η κλασική ρωσική ερωτική ιστορία –, τους οποίους η Μάσα διαρκώς παραθέτει, «Μια πράσινη βελανιδιά στην παραλία, μια αλυσίδα αστραφτερά πάνω της χροστή», υποδηλώνουν ότι η Μάσα δεν είναι ευτυχομένη με τον γάμο της και ίσως ονειρεύεται έναν μεγάλο έρωτα, όπως και η Ιρίνα. Αλλά αυτός ο πόθος δεν την κάνει τυφή απέναντι στους ανθρώπους που συναντά εδώ και τώρα. Σε αντίθεση με τις αδελφές της, είναι ικανή να επιδείξει στην αρχή απλώς δεκτικότητα και ενδιαφέρον για το πρόσωπο του Βερσίνιν, και όχι λόγω της καταγωγής του από τη Μόσχα:

Στην αρχή μου φάνηκε παράξενος, στη συνέχεια τον λησμόνην... ύστερα ερωτεύτηκα... ερωτεύτηκα τη φωνή του, τα λόγια του, τη δυνατοχία του, τα όνο του κοριτσιού... [...] Τον αγαπώ αυτό είναι το περπωμένο μου. Αυτός είναι ο λαχνός μου... Και με αγανά κι αυτός... Όλα αυτά είναι προμερά. Έτσι δεν είναι; Είναι κακό; (Γραβάει την Ιρίνα κοντά της από το μπαράτσι) Ω, καλή μου... Κατά κάποιον τρόπο, πέρναμε τη ζωή μας όπως νομίζουμε... όταν διαβάζεις κάποιο μυθιστόρημα, όλα σου φαίνονται παλιά και όλα σαφή, αλλά όταν ερωτευτείς η ίδια, τότε βλέπεις ότι κανένας δεν γνωρίζει τίποτε και ότι ο καθένας θα πρέπει να αποφασίσει από μόνος του (Πράξη Γ').

Την απόφαση που πήραν οι δύο του, η Μάσα και ο Βερσίνιν, ο ένας για τον άλλον, ο Τσέχωφ την παρουσιάζει σε έναν διάλογο, ο οποίος διεξάγεται σε μια γλώσσα χωρίς λέξεις.

ΒΕΡΣΙΝΙΝ: (Γραγουδά) Όλοι γνωρίζουνε στη γη τον έρωτα, όλοι γίνονται σκαβφοί του... (Γελά).
 ΜΑΣΑ: Τραμ-ταμ-ταμ...
 ΒΕΡΣΙΝΙΝ: Ταμ-ταμ...
 ΜΑΣΑ: Τρα-ρα-ρα...
 ΒΕΡΣΙΝΙΝ: Τρα-τα-τα... (Γελά).
 (Πράξη Γ')

Το αληθινό, γνήσιο αίσθημα βρίσκει έκφραση μόνο πέραν της γλώσσας. Στο σημείο αυτό ο Τσέχωφ είναι διαποτισμένος από έναν βαθύ σκεπτικισμό σε σχέση με τη γλώσσα, συγκρίσιμο με εκείνο του Χόφμανσταλ, όπως αυτός εκφράζεται στην περίφημη *Επιστολή στο Λόρδο Τσάντος* (1902). Ο Τσέχωφ έχει εκφραστεί με παρόμοιο τρόπο:

Εν γένει η ομιλία, όσο ωραία και βαθιά κι αν είναι, έχει επίδραση μόνο στους αδιάφορους, δεν μπορεί όμως να ικανοποιεί πάντοτε αυτούς που είναι ευτυχείς ή δυστυχείς· γι' αυτόν τον λόγο η ύψιστη έκφραση της ευτυχίας ή της δυστυχίας είναι συνήθως η σιωπή. Οι ερωτευμένοι καταλαβαίνουν καλύτερα ο ένας τον άλλον όταν σιωπούν· ενώ ένας πύρνος επικήδειος λόγος δεν συγκινεί παρά τους ξένους, στη χήρα και στα παιδιά μοιάζει ψυχρός και κενός.⁹

Στον διάλογο του «Τραμ-ταμ-ταμ» η Μάσα και ο Βερσίνιν βρήκαν μια δική τους «γλώσσα», η οποία είναι αντίστοιχη της σιωπής και μπορεί και για τους δύο να εκφράσει επαρκώς το αίσθημά τους. Τη στιγμή αυτή και οι δύο επιτυγχάνουν την τέλεια αυτοπραγμάτωση· και οι δύο βιώνουν την «αληθινή, ωραία ζωή», την οποία η Ίρινα απλώς ονειρεύεται. Είναι ευτυχημένοι –έστω και για λίγο–, διότι είναι ανοικτοί ο ένας απέναντι στον άλλον και συμμετέχουν ελκρινά στη ζωή του πραγματικού συνανθρώπου τους, διότι είναι πρόθυμοι να εγκαταλείψουν το εγώ τους ως κέντρο του κόσμου και να εγκατασταθούν στη σφαίρα μεταξύ του εγώ και του εσύ. Τούτο όμως είναι εφικτό αποκλειστικά και μόνο διότι η Μάσα δεν λατρεύει την ατομική, την ιδιαίτερη προσωπικότητά της, αλλά ανοίγεται με αυτήν στον κόσμο και στους άλλους.

Αν η γλώσσα δεν προσφέρεται για την έκφραση του αισθήματος μεταξύ ευτυχών και δυστυχών, όπως υποβάλλει ο διάλογος «Τραμ-ταμ-ταμ» ανάμεσα στη Μάσα και τον Βερσίνιν, τότε εγείρεται το ερώτημα κατά πόσο οι άνθρωποι είναι σε θέση να βρουν κάτι το κοινό, αίροντας έτσι τη μοναξιά τους. Στη δεύτερη πράξη ο Αντρέι έχει τον εξής διάλογο με τον βαρήκο Φεραπόντ.

ΑΝΤΡΕΪ: Αν μπορούσες να ακούσεις, ίσως να μη σου μιλούσα καθόλου. Πρέπει να μιλήσω με κάποιον, αλλά η γυναίκα μου δεν με καταλαβαίνει και την αδελφή μου κάπως τη φοβάμαι, φοβάμαι ότι θα με περιγέλασει, ότι θα με κάνει να ντραπώ! [...] Δεν πίνω, δεν μου αρέσουν οι ταβέρνες, αλλά πόση όρεξη θα είχα τώρα να καθόμουν στο Τσετόφ ή στη Μεγάλη Μοσκοβοσκός.
ΦΕΡΑΠΟΝΤ: Στη Μόσχα, δηγείτο πρόσφατα ένας επιχειρηματίας, κάποιος έμπορος έφρωγαν κάτι μπλίντ· ένας που έφαγε σαφάντα μπλίντο λέγεται πως πέθανε. Σαφάντα ή πενήντα. Δεν θυμάμαι ακριβώς.

9. *Polnoe sobranije sočinenija v dnevnicach, pod obščej redakcij V.V. Ermilova, K.D. Muratovoj, Z.Y. Papernogo, A.J. Revjajkina, Gosudarstvennoe izdatel'stvo scholnožestvennoj literatury, Μόσχα 1963, τόμ. 6, σσ. 30-31.*

ΑΝΤΡΕΪ: Κάθεσαι στη Μόσχα, στη γιγάντια σάλα ενός ρεστοράν, κανένας δεν σε ξέρει και παρ' όλα αυτά δεν νοιάφεις ξένος. Εδώ γνωρίζεις τους πάντες και οι πάντες σε γνωρίζουν, όμως είσαι ξένος, ξένος... Ξένος και μόνος.
ΦΕΡΑΠΟΝΤ: Τι; (*Παύση*) Και ο ίδιος επιχειρηματίας διηγήθηκε επίσης –ίσως και να λέει ψέματα– ότι ολόκληρη τη Μόσχα τη διατρέχει ένα τεντωμένο σκοινί.

Ο Αντρέι μιλά στον βαρήκο Φεραπόντ για τη χαμένη του ζωή, τις επιθυμίες, τα όνειρα, τους φόβους και του πόθους του με την εξής δικαιολογία: «Πρέπει να μιλήσω με κάποιον». Η ύπαρξη ενός άλλου φαίνεται πως του δίνει την αίσθηση ότι δεν είναι εντελώς μόνος, αφού μιλά σε κάποιον άλλον. Σίγουρα, η ομιλία δεν έχει αυτή τη λειτουργία μόνο για τον Αντρέι. Στις *Τρεις αδελφές* σχεδόν όλοι οι άνθρωποι είναι μόνιοι, αλλά δεν αποσύρονται στη σιωπή· εντελώς αντίθετα, γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο μιλούν, μιλούν για καθημερινά πράγματα ή για το μέλλον της ανθρωπότητας, μιλούν για να μιλήσουν, διότι μόνο αυτό τους αφαιρεί το αίσθημα ότι είναι εντελώς μόνιοι. Ο Αντρέι πιστεύει ότι είναι εφικτή η άρση της μοναξιάς και η επικοινωνία, ωστόσο μεταθέτει την πραγματώσή τους στην ουτοπία της Μόσχας, στην ίδια αυτή Μόσχα για την οποία ο Φεραπόντ αφηγείται ότι είναι απλωμένο ένα σκοινί, σημάδι του χωρισμού και της απομόνωσης.

Ωστόσο, στην περίπτωση του Αντρέι η ομιλία έχει και μια άλλη λειτουργία. Στην τέταρτη πράξη ο Αντρέι έχει έναν τελευταίο διάλογο με τον Φεραπόντ. Αφού πρώτα παραπονέθηκε ειδικά για τη σπαταλημένη του ζωή καθώς και για την ωμότητα και την ποταπότητα της ζωής εν γένει, συνεχίζει, μετά από την ενδιάμεση παρατήρηση του Φεραπόντ ότι στην Αγ. Πετρούπολη είχε τον χειμώνα διακόσιους βαθμούς κρύου:

Το παρόν μου είναι απεχθές, αλλά πόσο ωραία είναι όταν αντ' αυτού σκέφτομαι το μέλλον! Όλα είναι τόσο εύκολα, τόσο άνετα. Και κάπου μακριά ασπράφτει ένα φως, βλέπω την ελευθερία, βλέπω ότι εγώ και τα παιδιά μου θα ελευθερωθούμε από την ανία και την κενότητα, από το κέβας, από την ψιτή χήνα με το λάχανο, από τον μεσημεριανό ύπνο, από την ποταπή, την παρασπτική μας ύπαρξη.

Καθώς ο Αντρέι μιλά για το απόμακρο μέλλον, όταν τα προβλήματα του θα έχουν ξεπεραστεί, απελευθερώνεται από το καθήκον να επιχειρήσει κάτι το συγκεκριμένο, προκειμένου να τα ξεπεράσει. Δεν μιλά, για να πράξει, αλλά για να αποφυγίσει την πράξη. Η ομιλία παίρνει τη θέση της πράξης, και έτσι γίνεται υποκατάστατό της.

Το ίδιο ισχύει για τις φιλοσοφικές σκέψεις του Τούτσενμπιχα, και προπάντων του Βερσίνιν. Ο Βερσίνιν φιλοσοφεί διαρκώς όταν συνομιλεί με άλλους, κυρίως

με τον Ίντσεγμπαχ. Ο καθένας εκθέτει την άποψή του, χωρίς η άποψη του ενός να μπορεί ποτέ να επηρεάσει εκείνη του άλλου. Ο Βερτλιν εκφράζει την πεποίθησή του: «Σε διακόσια, τριακόσια χρόνια η ζωή στη γη θα είναι αδιανόητα όμορφη, υπέροχη. Ο άνθρωπος χρειάζεται μια ζωή σαν κι αυτή, και αν δεν την έχει μέχρι τώρα, πρέπει να την προαιθάναται, να την προσδοκά, να την ονειρεύεται, να προετοιμάζεται γι' αυτήν (Πράξη Α'), και έτσι ελευθερώνεται από την πίεση να κάνει κάτι στην πραγματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Όπως και στην περίπτωση του Αντρέι, η ομίλια γίνεται υποκατάστατο της πράξης, και ο άλλος χρειάζεται επιγόντως. Καθώς ο Βερτλιν φιλοσοφεί ενώπιον κάποιου άλλου, τον μετατρέπει σε μάρτυρα της πράξης, φιλοσοφώντας, ως υποκατάστατο. Όταν κάποιος μιλά για ένα καλύτερο μέλλον σε διακόσια, τριακόσια χρόνια, αφήνει δίχως πρόβλημα το παρόν στους «μικροαστούς», όπως στη Νατάσσα και στον Προτοπόπαφ, οι οποίοι θα φροντίσουν να συνεχίσει η ζωή να καθορίζεται από την κοινοτοπία, την ποταπότητα και την ωμότητα.

Στην πορεία του έργου η Νατάσσα μεταμορφώνεται από συννεσταλμένο, αδέξιο κορίτσι, το οποίο από αμηχανία φεύγει από το τραπέζι, σε απεριόριστο κυρίαρχο στο σπίτι των Προτοπόρωφ. Ως πλάζον αποτέλεσμα όλο κατά την άνοδο της χρησιμοποιεί τον λόγο. Τα λόγια της, σε αντίθεση με εκείνα των άλλων, περιστρέφονται διαρκώς γύρω από ένα συγκεκριμένο ήθημα. Στη δεύτερη πράξη καταρθώνει με τα λόγια της πάνω στο θέμα «Μηρόμπεκ» να απαγορεύσει την είσοδο των τραγουδιστών του καρναβαλιού στο σπίτι, από τους οποίους όλοι προσδοκούν χαρά, διασκέδαση και αλλαγή στη μονοτονία, καθώς και να διώξει την Ιρίνα από το δωμάτιο. Στην τρίτη πράξη επιτυγχάνει με παρόμοιο τρόπο να διώξει από το σπίτι τη γριά παραμιάνα Ανφίσα, και μαζί της την Όλγα. Ο χείμαρρος των λόγων της Νατάσσα είναι κάθε φορά μια διαδικασία βαθμιαίας υπερνίκησης του άλλου (πρώτα του Αντρέι, μετά της Όλγας), ο οποίος θεωρείται εμπόδιο για την επιβολή της θέλησής της. Κάθε μία από τις λέξεις της χρησιμοποιείται ως όπλο, προκειμένου να παραλύσει και να κατανικήσει τη βούληση του άλλου. Στη Νατάσσα η ομίλια γίνεται και πάλι πράξη – όπως στο κλασικό δράμα –, μια πράξη όμως που αναφέρεται στον συνάνθρωπο ως αντικείμενο το οποίο πρέπει πάση θυσία να υποταχθεί στη θέληση του πράττοντος. Τα λόγια της Νατάσσα είναι πράξεις βίας, στις οποίες οι άλλοι υποκλίνονται χωρίς να προβάλουν αντίσταση, όπου δεν υπάρχει πια κανένας ο οποίος να μπορεί να αντισταθεί στη θέλησή της:

(Στην Ιρίνα): Στο δωμάτιό σου θα βάλω τον Αντρέι με το βιολιό του, για να γρατουνάει όσο θέλει. Και στο δικό του δωμάτιο θα μπει ο Σοφοστάκ. [...] Δουτόν, ήδη αυπνο θα είμαι μόνη εδώ. (Ανασπινάει) Πρώτα απ' όλα θα βάλω να κόψουν αυτή τη

σενί από τα έλατα, έπειτα αυτό εδώ το σφεντάμι. [...] Είναι πάνω τόσο άοχημο το βράδυ. [...] (Στην Ιρίνα): Καλή μου, αυτή η ζωή δεν σου πάει καθόλου, μα καθόλου. [...] Είναι κακόγουστη. [...] Πρέπει να βάλεις κάτι φωτεινό. Κι εδώ θα βάλω να φητέψουν παντού λουλουδιά, μόνο λουλουδιά, σκέψου τι άφωμο θα έχει [...]. (Αυστηρά) Τι δουλειά έχει εδώ στον πάγκο το παρόν; (Μπαίνοντας στο σπίτι, στην υπηρεσία) Τι δουλειά έχει εδώ στον πάγκο το παρόν, σε ποτά. (Ουρλιάζει) Σκασιόσι (Πράξη Α')

Είναι χαρακτηριστικό ότι η τελευταία λέξη της Νατάσσας είναι «Σκασιόσι» διότι αν τα λόγια είναι όπλα, με τα οποία κατατροπώνεται ο άλλος, τότε τα λόγια των άλλων δεν μπορούν να γίνονται ανεκτά. Μένει και θριαμβώνει η θέληση της Νατάσσας, με την οποία έχει διώξει όλους τους άλλους ως «ενοχλητικούς» και έχει «ατελευθερωθεί» από τους πάντες: «Δουτόν, ήδη αύριο θα είμαι μόνη εδώ». Η Νατάσσα δεν μπορεί να αυτοπραγματοωθεί, παρά στο μέτρο που έχει έφευδα πάνω στους άλλους, που μπορεί να τους καταπιεί και να τους εκδιώκει. Έτσι παύει να είναι άνθρωπος, όπως εφόσον παρταρεί ο Αντρέι: «Η γυναίκα μου είναι η γυναίκα μου. Είναι αξιότιμη, καθώς πρέπει, ναι, ακόμη και καλή, παρ' όλα αυτά έχει όμως κάτι το οποίο την υποβιβάζει σε ένα μικρό, τυφλό, ξεμαλασμένο ζώο» (Πράξη Δ').

Σε τέτοιου είδους «ζώα» εγκαταλείβουν οι ευαίσθητες, καλλιεργημένες προσωπικότητες το σπίτι τους, το παρόν, τη ζωή τους, διότι είναι πλήρως απασχολημένες με την περιτλοκή ατομικότητά τους και τις ανάγκες τους. Πέραν αυτών δεν αντιλαμβάνονται τίποτε και δεν μπορούν να πάρουν απόφαση για καμιά πράξη εκτός από το να φιλοσοφούν.

Στη σκηνοθεσία των *Τριών αδελφών* από τον Στανισλάβσκι (προμειρά στις 31 Ιανουαρίου 1901) οι θεατές έχονταν δάκρυα σε κάθε παράσταση, προς μεγάλη θύμω του Τσέχωφ. Μιλώντας με τον Αλεξάντερ Τριχόνωφ, είπε το 1902:

Λέτε ότι κλάivate με τα θεατρικά έργα μου. Δεν είστε ο μόνος. Δεν τα έγραφα όμως με αυτόν τον σκοπό. Ο Στανισλάβσκι τα έκανε τόσο γλυκερά. Εγώ ήθελα κάτι εντελώς διαφορετικό. Ήθελα να πω απλά και ειλικρινά: κοιτάξτε τον εαυτό σας, δείτε λοιπόν πόσο άοχημα και βαρετά περνάτε τη ζωή σας! Το πιο σημαντικό είναι να καταλάβουν αυτό οι άνθρωποι. Από τη στιγμή που θα το συνλάβουν, θα αρχίσουν ανεγκαστικά μια άλλη, καλύτερη ζωή. Εγώ δεν θα προλάβω να τη ήσω, αλλά είμαι πεπεισμένος ότι θα υπαίξει μια εντελώς άλλη ζωή, που δεν θα συγκρίνεται με τη σημερινή. Δουτόσο δεν θα πάγω στο μεταξί να επαναλαμβάνω στους ανθρώπους: Δείτε λοιπόν πόσο βαρετά και άοχημα ζείτε! Τι υπάρχει για να κλάιει κανείς;¹⁰

¹⁰ Όπως παραρτήται στο Siegfried Melchinger, *Tschekow, Bühnenwerk/Anwóβepo* 1968, σσ. 59, 61-62.

Είναι λάθος, πάντως, να θέλει να δει κανείς στις *Τρεις αδελφές* την εικόνα μιας τάξης που σαπίζει την παραμονή της επανάστασης (του 1905), όπως επίσης, αναγνωρίζοντας κανείς στα πρόσωπα τον εαυτό του και οικτρώντάς τον, να θεωρήσει υπεύθυνη για την ανικανότητά τους να δράσουν μια υπαρξιακά θεμελιωμένη μοναξιά του ανθρώπου, η οποία δεν μπορεί να αρθεί. Όπως έδειξε η ανάλυσή μας, στην χωρίς πατέρα οικογένεια των *Τριών αδελφών* το τι κάνει το άτομο στη ζωή του εξαρτάται τελικά από το ίδιο. Η ένταξη σε μια κοινωνική τάξη δεν μπορεί να θεωρηθεί υπεύθυνη γι' αυτό. Με αυτό το νόημα εκφράστηκε και ο Τσέχωφ έναντι του Γκόρκι:

Προσωρινά είναι φοιτητές και φοιτήτριες, είναι ένας τίμιος, καλός λαός, είναι η ελίτιδά μας, η ελίτιδα της Ρωσίας. Αλλά όταν θα μεγαλώσουν, η ελίτιδα μας και η ελίτιδα της Ρωσίας θα γίνει καπνός, και στο φίλτρο θα μείνουν μόνο γιατροί, ιδιοκτήτες πολυτελών κατοικιών, υποσιτιζόμενοι υπάλληλοι και διεσφαρμένοι μηχανικοί. [...] Δεν πιστεύω στη διανοήσή μας, είναι υποκριτική, ψεύτικη, υστερική και σκηνική, και μάλιστα δεν πιστεύω σ' αυτή ακόμη και όταν υποφέρει και διαμαρτύρεται, διότι οι καταπιεστές βγαίνουν από τους δικούς της κόλπους. Πιστεύω στους μεμονωμένους ανθρώπους που είναι διεσπαρμένοι σ' ολόκληρη τη χώρα, είτε είναι αγρότες είτε διανοούμενοι, αυτοί έχουν τη δύναμη, έστω κι αν είναι λίγοι, [...] γιατί βλέπουμε τη δουλειά τους.¹¹

Δίχως να παραβλέπει και να ευτελίζει στα έργα του τα κοινωνικά και οικονομικά αίτια της κρίσης ταυτότητας του ατόμου, ο Τσέχωφ αποδίδει στο άτομο την έσχατη ευθύνη για τη διαμόρφωση της ζωής του. Αυτή την ευθύνη δεν μπορεί να του την αφαιρέσει κανένας.

Υπάρχει μια ορισμένη ειρωνεία στο γεγονός ότι ο μόνος λόγος που τα θεατρικά έργα του Τσέχωφ είχαν επιτυχία στους συγχρόνους του είναι ότι δεν προσελήφθησαν με αυτό το νόημα. Οι σκηνοθεσίες του Στανισλάβσκι, που ανέβασαν τα έργα ως «ατμοσφαιρικά δράματα», όπου οι δραματικές φινιούρες απαλλάσσονταν κάθε ευθύνης για την «άσχημη και βαρετή» ζωή τους, εξασφαλίζοντας έτσι τη δακρύβρεχτη συμπόνια των θεατών, υπήρξαν καθοριστικές για την πρόσληψη των έργων του Τσέχωφ, τόσο στη Ρωσία όσο και στην υπόλοιπη Ευρώπη, την οποία ο θεατρικός συγγραφέας Τσέχωφ γνώρισε για πρώτη φορά με τις περιοδείες του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας. Το αστικό κοινό μπορούσε, βλεπόντάς τα, να αναλυθεί σε αυτολύπηση και δάκρυα, αντί να νιώσει αντιμετώπο με την ίδια την «άσχημη και βαρετή» ζωή του. Τα έργα του Τσέχωφ είχαν επιτυχία, διότι, αντίθετα με την πρόθεση του συγγραφέα, δεν αναστάτωναν το κοινό αλλά

11. Στο *ίδιο*, σ. 56.

του χάρizan δακρύβρεχτη παρηγοριά για τη δική του «αθλιότητα». Μπορούσε κανείς να απολαύσει, συγκινημένος από την ατμοσφαιρική ομορφιά και με ελεγειακή διάθεση, τη λατρεία της ίδιας της υπερευαίσθητης προσωπικότητάς του και την ανικανότητα για πράξη που προέκυπτε από αυτή: «Πα δείτε πώς καταστρεφμαστέ μέσα στην ομορφιά, χωρίς να μας έχουν καταλάβει και χωρίς να φταιμέ». Λίγοι θεατρικοί συγγραφείς παρηγορήθηκαν από τους συγχρόνους τους όσο ο Τσέχωφ.

Ο καλλιτέχνης, αυτή η μεγάλη προσωπικότητα

Ο χαρακτηριστικός καλλιτέχνης και η «*femme fatale*»

Η αστική εποχή δεν λάτρευε μόνο την οικογένεια αλλά και τη μεγάλη προσωπικότητα. Ό,τι ξεκίνησε στη Θυέλλα και Ορμή ως λατρεία της ιδιοφυΐας μετεξελήχθη σε σταδιακά κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα σε λατρεία της ανιγνατικής μεγάλης προσωπικότητας. Όπως περιγράφει ο Σέννερ, τώρα γινόταν «διεγερτική η αποκάλυψη εσωτερικών διεγέρσεων. Όταν κάποιος μπορούσε να αποκαλύψει δημόσια και ταυτοχρόνως να ελέγχει αυτή την αποκάλυψη, τότε λειτουργούσε διεγερτικά. Πνόταν αντιληπτό ότι ήταν πηγή δύναμης, χωρίς να μπορεί να εξηγηθεί το γιατί. Επρόκειτο για το εγκόσμιο χάρισμα» (σ. 304). Ως εκ τούτου, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης – και ειδικά ο αναπαραστατικός καλλιτέχνης, ο αστέρας – γινόταν συχνά η επιτομή αυτής της ανιγνατικής μεγάλης προσωπικότητας. Εφοδιασμένος με το χάρισμα αυτό, και τóρθωσε για παράδειγμα ο ποιητής Λαμφρτίνος στην επανάσταση του Φλεβάρη του 1848 να παρασύρει με τη γοητεία του τις μάζες, με αποτέλεσμα οι τελευταίες να γίνουν παθητικές και να ξεχάσουν τα καλώς εννοούμενα συμφέροντά τους.

Στο αισθητικά προωθημένο δράμα, την ανιγνατική μεγάλη προσωπικότητα ενσάρκωνε ο τύπος του βυρώνειου ήρωα, ο οποίος – πρωτίστως ως καλλιτέχνης, όπως ο Τσάττερτον του ντε Βινύ – καταστρέφεται, επειδή η κοινωνία δεν θέλει να αναγνωρίσει την αποστολή του και του στερεί μια αντίστοιχη δημόσια θέση.

Το χάσμα μεταξύ ατόμου και κοινωνίας, που είναι τόσο χαρακτηριστικό και τυπικό για το καλλιτεχνικό δράμα του ρομαντισμού, μοιάζει να έχει καταργηθεί στο καλλιτεχνικό δράμα του Ήνεν Ο *αρχιμάστορας Σόλνες* (1892). Ο Χάλβαρντ Σόλνες είναι ένας επιτυχημένος αρχιμάστορας, που όχι μόνο έχει κερδίσει την αναγνώριση της κοινωνίας αλλά διάγει και ο ίδιος ζωή αστού. Διατηρεί ένα μεγάλο γραφείο με τρεις υπαλλήλους, είναι παντρεμένος, κατοικεί σε ένα

ΠΑΟΛΟ ΜΠΟΖΙΖΙΟ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΔΕΥΤΕΡΟΣ
ΤΟΜΟΣ


ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ / ΘΕΑΤΡΟ

Τα ιστορικά-εθνικά δράματα. Προς ένα νέο θρησκευτικό θέατρο

είχε κυριαρχήσει στην Ευρώπη εκείνα τα χρόνια. Στην πραγματικότητα, οι δουλκείς αυτές αντιδούσαν τη δραματικότητα και τη θεατρικότητα τους από τις αντι-νατουραλιστικές, υφολογικές τεχνικές που είχαν ωριμάσει στη σκέψη του δραματοουργού κατά την προηγούμενη δεκαετία. Τα συγκεκριμένα δράματα, (*Adelens Pasch*, 1899, *Pask*, 1900),³⁶ στην προσπάθεια να δημιουργήσουν ένα μοντέρνο, θρησκευτικό και εποικοδομητικό θέατρο, έναν τα δημιουργημένα ενός προγραμματισμένου κίρκου «θρησκευτικών μυστηρίων» (βηλικά παραστάσεων θρησκευτικής θεατρικής που άγγιζε το μεσαιωνικό θέατρο), υπαγορευμένων από τον μεγαλύτερο αριθμό των θρησκευτικών γιορτών.

Η προσπάθεια του Strindberg να ανανεώσει τις θεατρικές φόρμες της εποχής του ολοκληρώθηκε πλήρως το 1907 με τα έργα του *Intima Teatern* της Στοκχόλμης. Επρόκειτο για μια μικρή αίθουσα 161 θέσεων που διέθετε 20 καθίσματα για τους ηθοποιούς, προκειμένου να βοηθηθεί η αυτοσυγκέντρωσή τους πριν από την παράσταση. Το θέατρο πλάκων ήταν για τον Strindberg μια μοντέρνα λειτουργική τελετή. Για τη συγκεκριμένη αίθουσα έγραψε έναν μικρό αριθμό κειμένων, γνωστών ως *δράματα δωμάτιου*, διότι συλλήφθηκαν για να παρουσιαστούν σύμφωνα με μια εσωτερική και περιορισμένη χωρική οκνηθεσία. Πρόκειται για τα έργα *Ovader, Brända torpet, Spöksosnaten, Pelikanen, Svarta fanor, Bl docken*.³⁷ Το τελευταίο έμεινε αναολοκληρωτό. Η κριτική θεώρησε τα συγκεκριμένα έργα ως την κορυφή της παραγωγής του Strindberg. Απέκτισαν γοητεία από και των συγχών, αλληγορικών αναφορών. Σε αυτά τα έργα επεστρεψαν τα μεγάλα θέματα του θέατρου του Strindberg, από την ανησυχία που χάρακτηρίζει τον άνθρωπο που βρίσκεται να κάνει τους λογαριασμούς του με το παρελθόν (*H ämne*), μέχρι και την αγριότητα των οικογενειακών σχέσεων που έτειναν να καταστρέφουν και πάλι το παρελθόν. Επίσης, ήταν συχνές οι οπτικές αφηγήσεις, προκειλημένες από τα αντικείμενα της καθημερινότητας που παρεμπήκαν στο παρελθόν των ηρώων. Η αίσθηση για την οικειότητα επικλήθη και τη γκροτέσκα αποσύνθεση του εξπρεσιονιστικού τύπου συνάντησε το αιώγειό της στη *Συνάτια των φαντασμάτων* (1907), όπου ένα γέφυρα μεταξύ αγνώστων έγινε η αφορμή για την ανατροπή της πραγματικότητας μέσω ενός ανεξόμνητου γκροτέσκων και τρομακτικών εικόνων. Εκεί επήλθε σύγχυση του παρελθόντος με το παρόν, του νεφρού με την πραγματικότητα και της παραίτησης με τη φωτεινή συνείδηση, στα πλαίσια μιας δραματολογικής παρτίτσρας, περιλαμβανοντας τον καρπύ δάων των στοιχείων που επρόκειτο να γίνουν αντικείμενο για την έρευνα των πρωτοποριών του 20ού αιώνα.

9.3.2. ΡΩΣΙΑ

Η αγωνία για την ανανέωση της θεατρικής οκνηθεσίας, όπου πρώτα-πρώτα ο Στανισλάφσκι και ο Νταντσόνκο-όπως και στη σκηνή

AUGUST STRINDBERG

1849: Γεννιέται στη Στοκχόλμη. Ο πατέρας του είναι μεταφορέας εμπόρεματων και η μητέρα του πρώην σερβιτόρα. Του είναι δύσκολο σε όλη του τη ζωή να αποδεχτεί την ταπεινή κοινωνική καταγωγή της μητέρας του, γεγονός που τον οδηγεί να αυτοαποκληθεί ο «γιος της δούλας».

1869-1872: Προσπαθεί ανεπιτυχώς να ακολουθήσει την καριέρα του ηθοποιού, ενώ παράλληλα ασπασώνεται στη δραστηριότητα του δημοσιογράφου και του βιβλιοθηκάρου. Το 1872 δημοσιεύει το πρώτο του ιστορικό δράμα *Master Olof*.³⁸

1879-1884: Αφού αποκτά τη φήμη του δημιουργητογράφου, κατηγορείται για ανηθικότητα και αναγκάζεται να φύγει από τη Σουηδία.

1886-1888: Ταξιδεύοντας στην Ευρώπη γράφει τα πιο σημαντικά νατουραλιστικά του δράματα: *Ο πατέρας, Η δεσποινίς Τζωλία, Οι πιστο- τουραλιστικά του δράματα*.

1892-1994: Περνάει μια περίοδο ηνευρατικής και ψυχικής κρίσης. Ο αλκοολισμός και η απηνία τον διαταράσσουν, ενώ εκδηλώνει το ενδιαφέρον του για τον αποκρυφισμό και την αλχημεία. Πηγαίνει στο Παρίσι μαζί με τον ζωγράφο Munich. Εκεί κάνει την επαφή του με τον συμβολισμό.

1898: Το *Προς τη Δωμωσκ* είναι η θεατρική μεταφορά της κρίσης που έγραψε.

1899: Εγκρίσσεται στη Στοκχόλμη, όπου γράφει πολλά ιστορικά, καθώς και τα πρώτα του μυθιστορικά δράματα.

1907: Γράφει σε διάστημα έξι μηνών τα δράματα δωματίου για το *Intima Teatern* που ίδρυσε.

1912: Πεθαίνει στη Στοκχόλμη.

Υπόγραφα και την υποκριτική (βλ. § 9.2.1.6.)-, βρήκε θαλασπή στο δραμα- τουργικό ρεύμα της γενιάς που ξεκίνησε τη δραστηριότητά της τη δεκαετία του '90. Ο λόγος για τους Τσέχοφ, Ικρόκι και Αντρέγιεφ που, μολονό- τι χάραξαν διαφορετικούς δρόμους, κινήθηκαν παρακλιημένοι από την απόρριψη των θεματικών και των τεχνικών συγγραφής του ρωσικού θέα- τρου του 19ου αιώνα, τις οποίες θεώρησαν ξεπερασμένες.

Τα πιο άριστα καλλιτεχνικά δείγματα ήταν εκείνα του **Αντόν Τσέχοφ** (1860-1904) που συνεισέφερε με πρωτότυπο τρόπο όχι μόνο στο ρωσικό θέατρο, αλλά και στο παγκόσμιο γενώντας μια δραματολογική φόρμα α-

36. *H ämne*, *To Πάσχα*

37. *Katantida*, *To καμένο σπίτι*, *H συνάτια των φαντασμάτων*, *Ο πελεκάνος*, *To μούρο λάβαρο*, *Το νησί των τσερμάτων*

38. *Olof*

Τα μονόπρακτα

πάλυτα μοντέρνα. Ο Τσέχοφ είχε σπουδάσει ιατρική και έκανε την εισόδο του στο χώρο της λογοτεχνίας ως μυθιστοριογράφος και διηγηματογράφος. Αποπεράφηκε να γράψει για πρώτη φορά θέατρο το 1880, πλάθοντας μια ιστορία πλούσια σε ίντριγκες και μελοδραματικά στοιχεία. Πρόκειται για τον *Platonov*,³⁹ ένα κείμενο που έμεινε ανολοκλήρωτο και εκδόθηκε το 1923. Η συστηματική προσέγγιση στο θέατρο ξεκίνησε το 1887, όταν ο Τσέχοφ διασκεύασε σε μονόπρακτα κάποια από τα διηγήματά του. Τα έργα αυτά προκάλεσαν το ενδιαφέρον των ανθρώπων του ρωσικού θεάτρου λόγω του ζωντανού, χαριτωμένου και φαρσικού τους χαρακτήρα. Ο λόγος για την *Medved*⁴⁰ (1888) και *Predlozheniye: Shutka v odnom deystvii* (1889).⁴¹

Την ίδια περίοδο έγραψε, ενθαρρυνμένος από τις πρώτες αντιδράσεις της απώτερής του, το τετράπρακτο δράμα *Ivanov*⁴² (1887), το οποίο του είχε παραγγελλεί από τον διευθυντή Κορς του ομώνυμου θεάτρου της Αγίας Πετρούπολης. Η συγκεκριμένη του δουλειά ήταν σημαντική, καθώς με αυτή ο Τσέχοφ ξεκίνησε την έρευνά του στην ψυχολογία των ηττημένων από τη ζωή ανθρώπων που θα χαρακτήριζε όλη του τη μελλοντική δραματουργία. Ο Ιβάνοφ ήταν ο πρωταγωνιστής του έργου και ο πρόδρομος των μεγάλων ηρώων της ωριμότητάς του με τους οποίους μοιράστηκε τη ζωή της απομονωμένης ρωσικής επαρχίας: ήταν καταβεβλημένος από την κατώστροφη των ιδανικών του και την ανικανότητά του να διατηρήσει μια ταύτη επαφής με την πραγματικότητα, ένας άνθρωπος με εύθραυστη συνείδηση, μια ύπαρξη που προορίζεται για την παραίτηση και τη μονοτονία, που συνειδητοποίησε την ολοκληρωτική του αποτυχία.

Η δραματουργία του Τσέχοφ, παρά τις επιτυχίες, άρχισε να δείχνει σημάδια κόπωσης. Η απόρριψη της κομωδίας *Το πνεύμα των δασών*—που αποέλασε τη βάση για τον μεταγενέστερο *Djagla Varja*—⁴³ από το θέατρο Αλεξάντρινοκί της Αγίας Πετρούπολης οδήγησε εκ νέου τον συγγραφέα στο διηγήμα. Τελικά άρχισε και πάλι να γράφει θέατρο το 1895, σε στιγμές μοναχικότητας. Έτσι δημιούργησε τον *Γλάρο* που επρόκειτο να θεωρηθεί το αριστούργημά του. Ο *Γλάρος* ήταν ένα έργο με καινοτόμο χαρακτήρα σε σχέση με τις συμβάσεις του ρεαλιστικού θεάτρου, διότι σχεδόν στερούνταν τη δράση και επικεντρωνόταν στην ψυχολογική μελέτη των ηρώων, αποκαλύπτοντας τη ματαιότητα των ψευδαισθήσεών τους και την επιθυμία για μια πλήρη ζωή, όπως έδειξε η τύχη της πρωταγωνίστριας Νίνα που εγκατέλειψε τον νεαρό αγαπημένο της για να ακολουθήσει μέχρι τη Μόσχα έναν απλοϊκό συγγραφέα και να πραγματοποιήσει ένα όνειρο βιοσιμίο στην καριέρα της ηθοποιού. Στη γενέτειρά της επέτρεψε μόνο για να εξομολογηθεί στον πρόξενό αγαπημένο της την καλλιτεχνική της αποτυχία και την οριστική της απόφαση να συνεχίσει τη συνειτή και υποφερτή πλανόδια ζωή. Ο *Γλάρος* είχε γραφτεί για το θέατρο Αλεξάντρινοκί, όπου σημείωσε μια παταγώδη αποτυχία. Το έργο επαναλήφθηκε στη Μόσχα χάρη στη διασθήση του Στανιόλφσκι και του Νταντσένκο. Ανεβήκε στη σκηνή του θεάτρου Λέγγης, ύστερα από μια μακρά περίοδο μελέτης και δοκιμών. Οι δύο θεατράνθρωποι

είχαν διαδεί στο τετράπρακτο δράμα, που αποτελούνταν από αδύναμη πλοκή και πυκνό διάλογο, τις αντιθεατρικές φήμες που αναζητούσαν. Το έργο γράφτηκε για ηθοποιούς που δεν έπρεπε να συμπεριφερθούν ως τέτοιοι, αλλά να ζήσουν επί σκηνής, σε απόλυτη και συνειδητή συμφωνία με τη διάσημη μέθοδο υποκριτικής του Στανιόλφσκι. Έτσι, ο *Γλάρος* σημείωσε αμέσως τέτοια θριαμβευτική επιτυχία, που έγιναν αμέτρητες επαναλήψεις και έγινε το έμβλημα του θεάτρου Λέγγης και της διάσημης ηγήρης του.

Ο Τσέχοφ έγραψε με άλλα κείμενα για τις επόμενες θεατρικές περιόδους του θεάτρου που διηγήθηκε ο Στανιόλφσκι και ο Νταντσένκο. Όλα χωρίζονται σε τέσσερις πράξεις και έγιναν τα διαμάντια της δραματουργικής του παραγωγής. Επρόκειτο για τον *Θείο Βάνια* (1897/1899), τις *Τρι συότητες*⁴⁴ (1901) και τον *Vishnyog sad*⁴⁵ (1904) που ολοκληρώθηκε λίγους μήνες πριν από τον θάνατό του.

Τα τρία κείμενα σημείωσαν επιτυχία—όχι τόσο όση ο *Γλάρος*—και περιείχαν όλη την ουσία της τέχνης του Τσέχοφ, τη χαρακτηριστική από τις παθητικές και κλειστές στον εαυτό τους προσωπικότητες ή την πικρία της ήττας που αποδείχτηκε τελεωμένο γεγονός από τη στιγμή κολας της ανύψωσης της αυλαίας. Γι' αυτό τον λόγο τα δράματά του είχαν αδύναμες πλοκές, δίχως σκηνική δράση, ενώ η γοητεία τους έγκειτο, κυρίως, στη φωτεινότητα της ατμόσφαιρας, στους αργούς και γαλήνιους ρυθμούς, στους διακεκομμένους διαλόγους και τους μονολόγους που, σαν πολλά κομμάτια ενός μωσαϊκού, συνθέταν τον πίνακα μιας υπαρκτικής συνθήκης, καταδικασμένης να ηττηθεί. Τα αντικείμενα και οι λεπτομέρειες ήταν γεμάτα νόημα, ενώ η νοσταλγία και η μελαγχολία γίνονταν οι κυρίαρχες νότες που δεν έβρισκαν καταφύγιο στην απογοήτευση χάρη στο ελαφρύ χέρι του συγγραφέα. Ο δημιουργός έριχνε φως στις καταστάσεις με μια λεπτεπίλητη ειρωνεία, ακόρια και με εκλάμψεις αισιοδοξίας. Οι ήρωες ήταν διαφορετικής ηλικίας, αλλά είχαν ένα κοινό σημείο, την απογοήτευση, την προερχόμενη από τα ιδανικά και τις ανθρωπίνες σχέσεις. Τέτοια ήταν και η ιστορία των *Τριών αδελφών*, της Όλγας, της Μάσια και της Ιρίνα, και επικεντρωνόταν στο ψευδαισθητικό όνειρο των τριών γυναικών να επιστρέψουν στη Μόσχα, στην όμορφη και κοσμική ζωή της πόλης, διαφεύγοντας από το γκρίζο χρώμα της επαρχίας.

Κάποιος φορσε το δράμα εκτυλισσόταν επί σκηνής, όπως συνέβη στον *Θείο Βάνια*, όπου ο πρωταγωνιστής έμαθε αφηνιά την απόφαση της οικογένειας να πουλήσει τη γη για την οποία ο ίδιος είχε δουλέψει επί σειρά ετών, ποτίζοντας τη με όλη του την ενέργεια. Έτσι, η προσωπικότητά

39. Πλατόνοφ

40. Η αρκούδα

41. Η πρόταση γάμου

42. Ιβάνοφ

43. Θείος Βάνιας

44. Οι τρεις αδελφές

45. Βυσινόκητος

του φάνηκε αδύναμη έως και γελοία, εξαιτίας της συγγραμμίας και ενστικτώδους εξέγερσής του. Ήρπνε να παραδεχτεί την ήττα του ενάντιων των γεγονότων, ενώ το προσωπικό του δράμα απορροφήθηκε από τη μοιρολόγη εκτύλιξη της ζωής του. Σε αντίθεση με τους υποδοκίμους ήρωες του Τσεχόφ, εκείνος ήταν καταδικασμένος να ζήσει. Την ίδια τύχη δεν απέφυγε ούτε η Διοδότηση Αντρέεβνα, η δημοφιλής και ζοφερή πρωταγωνίστρια του *Βασινόνκιτσο* που επέστρεψε από το εξωτερικό για να πουλήσει το παλιό σπίτι της οικογένειας με τον γλωστό και πολύ παλαιό κήπο. Κανένας δεν μπορούσε να την μεταπείσει για την πώληση και έτσι εκείνη, ενοχλημένη από την τροπή των γεγονότων, πήλαψε μεταξύ των ανημέσεων του παρελθόντος και της ανάγκης του παρόντος. Εν τω μεταξύ, ο παλιός κήπος πέρασε στα χέρια των νέων παλουσιών. Το στοιχείο αυτό δεν ήταν τίποτε άλλο από μια μεταφορά της αποσυνθέσης της οικογένειας και της ανθρωπότητας.

ΑΝΤΟΝ ΤΣΕΧΟΦ

- 1860:** Γεννιέται στο Ταγκανρόγκ, κοντά στην Αζόφ, από γονείς εμπόρους.
- 1879-1884:** Μετακομίζει στη Μόσχα και σπουδάζει ιατρική. Παράλληλα γράφει σενάρια διηγήματα για περιοδικά. Ολοκληρώνει την πρώτη απόδοσή του δράματος *Πλατώνωφ*.
- 1887-1888:** Ο *Ιβάνωφ*, καθώς και κάποια μονόπρακτα, ανεβαίνει στην Αγία Πετρούπολη.
- 1896:** Παρουσιάζεται ο *Γλάρος* αποσιτώντας άσχημες κριτικές στο θέατρο Αλεξανδρινό. Δύο χρόνια αργότερα το έργο επαναδιαβιώνεται με επιτυχία στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας.
- 1899:** Συνεργάζεται με το Θέατρο Τέχνης για το οποίο γράφει τον *Θείο Βάσνα*. Εκκινεί η σχέση του με την Όλγα Κνίπερ, την ηθοποιό του θιάσου του Στανισλάφσκι, η οποία θα γίνει σύζυγός του.
- 1901:** Ανεβαίνουν με επιτυχία οι *Τρεις αδελφές*.
- 1904:** Ο Τσεχόφ, μετά την περμιέρα του *Βασινόνκιτσο*, φεύγει από τη Ρωσία για λόγους υγείας. Πέθαινει από φυματίωση τη 2α Ιουλίου στη Γερμανία.

Ο Μαξίμ Γκόρκι

Αν ο Τσεχόφ αντλούσε τα θέματά του από τα πρότυπα της ζωής της αστικής και μεγαλοαστικής τάξης της Ρωσίας στις αρχές του αιώνα, τότε το προλεταριάτο και οι χαμηλές κοινωνικές τάξεις ήταν το υλικό για τη μελέτη του θεάτρου του **Μαξίμ Γκόρκι** (1868-1936) που υπηρέζε ο πιο γνωστός μυθιστοριογράφος. Ο Γκόρκι έγραψε στην επιτυχία Χάρη στις παραστάσεις των πρώτων του έργων στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας. Οι δύο δίδωμοι άνθρωποι, ο Στανισλάφσκι και ο Ντανιλοβέκο, τον είχαν ενθαρ-

ρύνει ύστερα από τη συγγραφή του πρώτου του δράματος *Οι μικροαστοι*, το οποίο είχε εγκρίνει και ο ίδιος ο Τσεχόφ. Ο Γκόρκι, γοητευμένος από την ιδεολογία του μαρξισμού, όπου προσχώρησε με ενθουσιασμό υποστηρίζοντας την επανάσταση, έφερε στη σκηνή ταπεινές, προσβεβλημένες και περιθωριοποιημένες προσωπικότητες των οποίων η οκταετής ύπαρξη α-ντιτίθετο στη εκκληρη πραγματικότητα, βρισκόντας ανακούφιση στη χριστιανική πίστη, την υποβαθμισμένη από τις υλικές ανάγκες. Οι ήρωές του δεν ήταν οι χαρακτήρες των υπερβάσεων, ενώ η μοναδική τους δυνατότητα για λύτρωση ήταν η τρέλα και η δολοφονία των αντιπροσώπων της εξουσίας, οι οποίοι βοηθούσαν ανελεθερωτικά.

Η συγκεκριμένη αναντικτική θεματική επιλογή, πάντα στα όρια της λογοκριτικής κατάδικης, δεν βρήκε ανάλογη ανταπόκριση στη δύναμη του ύφους. Τα έργα του Γκόρκι διατήρησαν μια σταθερή συμβατική θεματολογία, προερχόμενη από την παράδοση του 19ου αιώνα, ενώ η μοναδική μορφή επικοινωνίας των προσώπων έδειξε να είναι η πληροφορική. Η δράση περιοριζόταν προς όφελος των διαλόγων-εξομολογήσεων, στις οποίες τα πρόσωπα διηγούνταν την ιστορία τους, τολμώντας συχνά τη φιλοσοφική θεωρητική και εκφράζοντας ερωτήματα προοριζόμενα για να μεγάλουν αναπάντητα. Έτσι, στο πρώτο κείμενο, το *Λατριά** (1902), παρατηρήθηκε μια διανυγής αντιπαράθεση ανάμεσα στον ετενοκέφαλο και αυταρχικό κόρμο των παλουσιών αυτών και τον ταπεινό αλλά ζωντανό των εργατών, δίχως να συνδέει τις δύο παρατάξεις κάποιος δεσμός.

Το 1902 γράφτηκε επίσης και το έργο *Το ξενοδοχείο των φτωχών*—το οποίο επέδειξε ο Strahler για τα εγκαίνια του Ρισκολό Θεάτρου του Μιλάνου, το 1947—, που ήταν η πιο γνωστή δουλειά του και γνώρισε την επιτυχία στις σκηνές όλου του κόσμου. Το κείμενο παρέθετε τα ανθρώπινα πορτρέτα μιας ομάδας εξθλιωμένων που είχαν συγκεντρωθεί σε ένα νυχτερινό άσυλο ίδιου επιπέδου. Οι σκηνές της πρωτόγονης βίας αναμειγνύονταν με μηήματα σοφίας και βαθιάς ανθρωπιάς.

Ο Γκόρκι εξορίστηκε ύστερα από τη συμμετοχή του στα κινήματα του 1905 ενάντια στον τσάρ. Εκείνη τα χρόνια έγραψε κάποια δράματα, με τοξύ των οποίων ήταν και το *Οι βάββαροι* (1905) και *Οι τελευταίοι* (1908), όπου προείχε ο πολιτικός και κοινωνικός στοχασμός αναφορικά με τη σύγχρονη κατάσταση της Ρωσίας. Ο αντικειμενικός στόχος της καταγγελίας του δραματολογού ήταν η καίρια των φιλελεύθερων διανοούμενων, ο κύριος φύλακας της πολιτιστικής εξουσίας του έθνους. Ο Γκόρκι αναγγώρισε στο πρόσωπο αυτών των ανθρώπων τη βασική αιτία για την αποκλίση ανάμεσα στις πιο ζωτικές κοινωνικές τάξεις και την υποθέτηση ανδρών και ψευτικών ιδανικών. Οι μιμητές σε αυτόν τον κύκλο, λοιπόν, ήταν οι «βάββαροι» που κρύβονταν πίσω από τον εγωισμό και την τυφλότητά τους, γνωρίζοντας ότι είναι οι «τελευταίοι» σε ένα κοινωνικό σύστημα ουσιολογικά νέο, με το οποίο δεν κατάφεραν να α-

46. *Οι βάββαροι*.

ποκτήσουν επαφές. Το 1917 επικυρωθηκε ιστορικά η συγκεκριμένη απόφαση και ο Γκόρκι επέστρεψε στην πατρίδα. Έκτοτε τα έργα του αβεβαιώνουν συχνά και θεωρείται ένας από τους σπουδαιότερους δραματουργούς του *κοινωνικού ρεαλισμού*.

Σχεδόν σύγχρονος του Τσέχοφ και του Γκόρκι ήταν ο **Λεονίντι Αντρέγιεφ** (1817-1919) που προσέγγισε το θέατρο μετά το 1905 και κατάφερε να γράψει περισσότερα από είκοσι έργα. Τα πρώτα του κείμενα διέθεταν έντονα ρεαλιστικά στοιχεία και απηχούσαν το επαναστατικό κλίμα της εποχής. Το *Προς τ' αστέρια* (1906) αντιπαρέθετε μια ζωή αφοσιωμένη αποκλειστικά στη μελέτη, στην απομόνωση ενός παρατηρητήριου, και μια κοινωνική ζωή με συμμετοχή στις μάχες για την επανάσταση. Με το *Sava (Ignis sava)* [*Σάβας (Ignis sava)*] (1907) δημιουργήσε έναν νέο μεταναστευτικό κόσμο, καταδικάζοντας την αδιάκριτη καταστροφή του παλαιού κόσμου που θα μπορούσε να γεννήσει επεμβάσεις φανατισμού. Το πιο γνωστό έργο του Αντρέεφ είναι το *Η ανθρώπινη ζωή* (1907). Πρόκειται για ένα αλληγορικό δράμα σε πέντε εικόνες που αντλεί το θέμα του από την παρατήρηση των παλαιών λαϊκών χαρακτηριστικών της Ρωσίας. Τα στοιχεία αυτά χωρίζονται σε εικόνες και αντιπροσωπεύουν τις διάφορες ηλικίες του ανθρώπου. Η όψη της ύπαρξης δείχνει στο έργο του Αντρέγιεφ κυριευμένη από μια σκοτεινή απογοήτευση, στην οποία ο άνθρωπος, που βγήκανε από το σκότος, αναγκάζονται να επιστρέψουν ύστερα από μια ηττημένη ζωή, γεμάτη απόρηψη. Η θεματική του έργου διαθέτει αντινατουραλιστικά στοιχεία, συμβολικά και εξπρεσιονιστικά, αναδεικνύοντας την υκροτέσκα και μηδενιστική αξία της ποιητικής σύλληψης του συγγραφέα, την οποία προσπάθησε να κάνει ακόμα πιο προφανή στα επόμενα έργα του. Πράγματι, στις *Μαύρες μάσκες* πραγματοποιήθηκε το θέμα της διπλής προσωπικότητας και του ψευδαισθητικού της φόρμας, ενώ στο *Anathema*⁴⁷ (1909) έλαβε χώρα η τραγωδία της μάχης ανάμεσα στο καλό και το κακό. Τελικά, καμία από τις δύο δυνάμεις δεν κατάφερε να υπερισχύσει απόλυτα, αφήνοντας τον κεντρικό ήρωα στην αγωνία για τη διττή ερμηνεία της πραγματικότητας.

Ο ερχομός του απολιταρχικού καθεστώτος, που εγκαθιδρύθηκε στη Σοβιετική Ένωση μετά τη Ρωσική Επανάσταση, προκάλεσε την άμεση επέκταση της κρατικής εξουσίας στους θεατρικούς οργανισμούς, των οποίων ανέλαβε τη διαχείριση ασκώντας έλεγχο. Έτσι κάποια θέατρα έκλεισαν, υπεκλινόμενα στους νόμους της κεντρικής διεύθυνσης που επέβαλε την καλλιτεχνική κατεύθυνση του κοινωνικού ρεαλισμού, της μοναδικής αυθεντικής έκφρασης των επαναστατικών αξιών. Αντίθετα, κάθε εκδηλωσή φορμαλιστικής τέχνης έμενε στην αφάνεια, ενώ θριάμβευσαν οι αυστηρότατες στην «αλήθεια» παραστάσεις που διέθεταν μεγαλοπρεπείς σκηνογραφίες, σκηνές μαζών και σερβόνταν απόλυτα τα κείμενα.

Ο συγγραφέας που δούλεψε αμέσως στην υπηρεσία της επαναστατικής θεατρικής ποιητικής και παιδείστηκε στον χώρο του ρωσικού φουτουρισμού ήταν ο **Βλάντιμιρ Μαγιακόφσκι** (1893-1930). Ο Μαγιακόφσκι τη

δεκαετία του '20 ήταν δοσμένος στον μαρξισμό του Λένιν, συνεισφέροντας στην ανανέωση τις εικόνες των θεατρικών συγγραφέων, με την αυτακράδερματική έννοια της λέξης. Ο Μαγιακόφσκι έγραψε για τα πρώτα γενθλια της επανάστασης το *Misteriya buff*⁴⁸ (1918), μια κωμωδία σε έξι πράξεις όπου διαγράφεται η υκροτέσκα αναπαράσταση του σύγχρονου κόσμου. Το έργο άγγιξε το θέμα του από το μεσαιωνικό θέατρο, κάνοντας λόγο για έναν νέο παγκόσμιο κατακλιση από τον οποίο θα σώζονταν δύο ομάδες ανθρώπων, οι «καθαροί», δηλαδή οι καπιταλιστές και οι υπέρμαχοι της εξουσίας, και οι «βρόμικοι», το προλεταριάτο και οι εργάτες. Τη διαχείριση της νέας κίβρωτο θα αναλάμβαναν οι «βρόμικοι» που θα προσαρμόζαν στη νέα, πολλά υποσχόμενη γη, τη μηχανική πόλη όπου θα ήταν δυνατή η εργασία δίχως την εκμετάλλευση. Επρόκειτο για έναν ήρωα στην πίστη της πρόδου και της ελεύθερης κοινωνίας από τις ταξικές διακρίσεις που σκηνοθετήθηκε από τον Μέγιερχολντ· ο ίδιος έπαιξε τον ρόλο του Μαθουσαλά.

Ο Μαγιακόφσκι, αφού απασχολήθηκε με τη μάχη για την εδραίωση των αξιών των μπολσεβίκων, επέστρεψε στη θεατρική γραφή τα τελευταία χρόνια της ζωής του, με δύο προκλητικά κείμενα που πρότειναν το πλήρη της γραφειοκρατίας και την επικίνδυνη άνοδο της αστικής νοοτροπίας στη σοβιετική κοινωνία. Ο λόγος για τον *Κλορ*⁴⁹ (1929), μια φανταστική κωμωδία με εννέα εικόνες όπου ο κεντρικός ήρωας, αφού πάγωσε, ζύπνιζε σε μια ψυχρή κοινωνία όπου η μόνη πιθανή γι' αυτόν πορεία ήταν ο κορμός. Το *Βαργα*⁵⁰ (1930) ήταν το δράμα της επίπονης προσπάθειας ενός ανθρώπου που επιθυμούσε να κατασκευάσει μια μηχανή του χρόνου και να μεταβεί στο μέλλον, σε μια κομμουνιστική κοινωνία, όπου θα κυβερνούσε η ισοτιμία και η υγιότητα. Το σχέδιό του απέτυχε, διότι ο ίδιος ο κατασκευαστής της μηχανής, αφού ξεπεράστηκε ο παραλογισμός της γραφειοκρατίας, αποκλείστηκε από το ταξίδι και θεωρήθηκε περιντός. Η μικρή απογοήτευση διακατείχε το κείμενο, καταγγέλλοντας την ουτοπία για έναν νέο κόσμο και την ανωφελεια του παρόντος. Το έργο αποτέλεσε ένα είδος πνευματικής διαθήκης για τον Μαγιακόφσκι που αυτοκτόνησε λίγους μήνες μετά την προμερία του *Μπιάνιο*, διότι δεν μπόρεσε να υποφέρει άλλο τις δυσκολίες της ζωής σε έναν κόσμο όπου τα ιδανικά της επανάστασης είχαν καταρριφθεί.

Μια ανάλογη πειραματική όψη της πραγματικότητας διέκρινε και τα θεατρικά κείμενα του **Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ** (1891-1940) που δέχτηκε αρκετές φορές το πλήγμα της λογοκρισίας του καθεστώτος του Στάλιν για τα θέματα των δραμάτων του. Το πρώτο του έργο *Dni Turbinykh*⁵¹ (1926) ήταν η διασκευή του μυθιστορημάτος *Βεζνα guardiya*.⁵² Μάλιστα, προκάλε-

47. *Ανάθεμα*48. *Ένα αστέρι μιστήρι*49. *Ο κορμός*50. *Το μπάνιο*51. *Οι μέρες του Τουρμπάν*52. *Η λευκή φρουρά*

Οι διασκευές των κλασικών λογοτεχνιών

σε ζωηρές συζητήσεις σχετικά με τη χρησιμότητα του ανεβασματος της ιστορίας μιας οικογένειας που είχε καταβληθεί από τον μολοσφικισμό. Οι παραστάσεις του δράματος που είχε ανεβεί στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας διακόπηκαν. Τα προβλήματα με τη λογοκρισία συνεχίστηκαν και τα επόμενα χρόνια, συνοδευμένα από την καθιέρωση δυσφημίας που είχε διενεργήσει ο τύπος ενάντια στον Μπουλγκάκοφ. Αμέσως μετά την ημερίδα απαγορεύτηκαν επίσης και οι κομηδιές *Zoikhna kvartira*,⁵³ *Bagrouni ostro*⁵⁴ και *Bez*,⁵⁵ που γράφτηκαν όλες το 1928. Ο συνδεδεμένος του κρίκος ήταν η στίχη της γραφειοκρατίας και οι δυσχέρειες της μικροσοφικής τέχνης στην προσπάθεια του εγκλιματισμού στις νέες κοινωνικές συνθήκες. Παρά την πολεμική, η εκτίμηση του Στανισλάφσκι και το άμεσο ενδιαφέρον του Στράντν εξασφάλισαν στον Μπουλγκάκοφ την απαρχαίωσή του στο Θέατρο Τέχνης, στη θέση του λογοτεχνικού συμβούλου. Το γεγονός αυτό του επέτρεψε να δουλέψει τη διασκευή εκτενών λογοτεχνικών κειμένων για το θέατρο. Η πρώτη απόπειρα έγινε με το *Mertve dushi*⁵⁶ του Γκόγκολ που ανέβηκε με επιτυχία το 1932. Ακολούθησε η επεξεργασία του *Molier*⁵⁷ (1933), μιας μυθιστορηματικής βιογραφίας του διάσημου Γάλλου συγγραφέα, στον οποίο αφιερώθηκε και το δράμα *Kadava svyatost*⁵⁸ (1936). Το τελευταίο έργο πραγματοποιήσαν τις σχέσεις μεταξύ τέχνης και εξουσίας, μέσω της αναφοράς στον παλιό Μολιέρε που βρισκόταν σε διαμάχη με την αυλή του βασιλιά. Τέλος, διασκευάσε τον *Δον Κιχώτη* (1938) του Cervantes που βασίστηκε στη σχέση ανθρώπου και ψευδαίσθησης.

9.3.3. ΟΙ ΓΕΡΜΑΝΟΦΩΝΕΣ ΧΩΡΕΣ

Τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα η παράλληλη ανάπτυξη ανόμοιων, αλλά εν μέρει αυθεντικών θεατρικών δραστηριοτήτων – όπως ήταν εκείνη του Wagner – στις γερμανόφωνες χώρες προήγαγε μια νέα στήλη για το θέατρο και τα έργα τέχνης γενικά, που γεννήσαν από τα αποθέματα των γαλλικών ιδεών, του νατουραλισμού και του συμβολισμού.

Το Βερολίνο έγινε η πατρίδα του γερμανικού νατουραλισμού με την ίδρυση της Freie Bühne (1889, βλ. § 9.2.1.3.) και του Deutsches Theater (1883). Τα δύο θέατρα έκαναν γνωστά στο κοινό τα έργα του Ibsen, του Strindberg και των Γερμανών νατουραλιστών, δηλαδή κυρίως του Gerhart Hauptmann που – όπως είπαμε και στο κεφ. 8.3.1.2 – κατέκλυαν τις γερμανικές σκηνές για πολλές δεκαετίες.

Ταυτόχρονα, την εποχή του θριάμβου της νατουραλιστικής ποιητικής έγιναν πολλές δραματολογικές απόπειρες που, εμφανώς, άνοιξαν τον δρόμο για τη ζωγραφική, τη βασιλόφιμη σε ντοκουμεντα, γεννώντας στην πραγματικότητα μια διαφορετική τέχνη, χαρακτηριστική από τον ψυχολογισμό και την γκροτέσκα αποσύνθεση.

Σε αυτά τα πλαίσια παρήγαγε έργο και ο θεατρικός συγγραφέας **Frank Wedekind** (1864-1918), ο εκφραστής του λογοτεχνικού κύκλου του Μονάχου και ο οδηγός της αισθητικής ανανέωσης στο θέατρο. Η ανάληψη

της σύγχρονης κοινωνίας απεδείξε στο έργο του Wedekind ότι οι αυστηρές φόρμες και οι συμβατικές σχέσεις, στις οποίες η κοινωνία δομείται, κατέπληγαν τα ζωτικά ένστικτα του ατόμου, νεκρώνοντας τις πιο αυθεντικές εκφράσεις του, ξεκινώντας από τη σεξουαλικότητα που βρισκόταν αντιμέτωπη με την άγρια κοινωνική και θρησκευτική καταστολή. Όλα τα έργα του Wedekind επικεντρώθηκαν στη μάχη ενάντια στους ασφυκτικούς κανόνες της καλής κοινωνίας για την καθήκηση του δικαίωματος στη ζωή και του έρωτα. Τα συγκεκριμένα θέματα, όπως είναι εύλογο, χρίσαν στον συγγραφέα τη φήμη του ανθρώπου που ανέτρεψε την ηθική. Για πολύ καιρό τα κείμενά του ήταν λογοκριμένα, ενώ ανεβάναν μόνο σε μικρές, ιδιωτικές σκηνές.

Το πρώτο δράμα που εξέφρασε με αποδιοργανωτική σαφήνεια τις ιδέες του συγγραφέα σε σχέση με τον έρωτα και την εφηβεία ήταν το *Fürbings erwachen*⁵⁹ που γράφτηκε και εκδόθηκε το 1891, αλλά παρουσιάστηκε ύστερα από δεκαπέντε χρόνια. Ήταν ένα επαναστατικό έργο, κυρίως για τη θεματική του, που απέδειξε ότι η κατασταλτική εκπαίδευση στον σεξουαλικό τομέα μπορεί να οδηγήσει τους νέους, όπως συνέβη και στους νεαρούς ήρωες, σε μια διατροπή των ενστικτών, σε μια απορριμμένη και ανεξέλεγκτη έκρηξη με καταστροφικές συνέπειες στη συμπεριφορά και τη ζωή τους. Εν προκειμένω, ένα από τα πρόσωπα οδηγήθηκε στην αυτοκτονία, ένω άλλο στον θάνατο επειδή η κοπέλα του έκανε αμβλαση, ενώ κάποιος άλλο στην παράκρουση εξαιτίας των βασάνων από τα σφρακτικά του ερεθισμάτα. Οι καινοτομίες του δράματος δεν περιορίστηκαν όμως στη θεματική, αλλά επεκτάθηκαν και στη δομή και στο ύφος, παρουσιάζοντας μια ιστορία που εκτυλισσόταν με συνηθισμένα γραμμικά διαδοχές, απορριπτόνας τη σταδαική και συμπληγή εξέλιξη, ενώ η γλώσσα αναδείχτηκε ηλιούσια σε γκροτέσκιους τόνους και λιμπρά Λυρικά αποσπάρματα.

Η λυρική και βιβαλιονική ποιητική του συγγραφέα τελειοποιήθηκε με τη δημιουργία ενός μυθικού προσώπου που ενσάρκωσε τον ερωτισμό και τη χάρη της ζωής δίχως κανέναν ηθικό διαταγμό. Πρόκειται για τη φιγούρα της Λούλου, της νεαρής μοιραίας γυναικός που αποφάσισε να εδραιώσει την προσομηγή της έμφυτη παρόρμησή με κάθε κόστος, προκαλώντας, με ανήθικη αθωότητα, την καταστροφή των ανθρώπων που την ερωτεύονταν. Η Λούλου υπήρξε η ασύγκριτη πρωταγωνίστρια των έργων *Der erdgeists*⁶⁰ (1895) και *Die Büchse der Pandora* (1904).⁶¹ Στο πρώτο εκείνη έ-

53. Το διαμέρισμα του Ζόγια

54. Το παροργισμένο

55. Η φυγή

56. Νεκρές ψυχές

57. Η ζωή του κυρίου Μολιέρον

58. Η καβέλα των παροργισμένων

59. Το ζήτημα της άνοιξης

60. Το πνεύμα της γης

61. Το βάζο της Πανδόρας

113

Erika Fischer-Lichte

Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου

2. Από τον Ρομαντισμό μέχρι Σήμερα

ουσίας του αγώνα τους («Είχαμε [...] την αποστολή να βασιανίζουμε ο ένας τον άλλον», «Μα αυτά είναι τα αιώνια βασανιστήρια»), χωρίς δύναμη, μέσα και ικανότητα να τον τερματίσουν:

ΑΛΙΣ: Μα δεν υπάρχει τέλος;

ΚΑΡΕΛΙΑΝΟΣ: Υπάρχει, αν κάνουμε υπομονή! Ίσως να αρχίσει η ζωή, όταν θα έρθει ο θάνατος.

ΑΛΙΣ: Μακόρι να ήταν έτσι!

(Πράξη Δ')

Η προοπτική του θανάτου, που είναι ο μόνος που μπορεί να τερματίσει το παράλογο αυτό παιχνίδι, αποτελεί τη μοναδική ελπίδα που απομένει στους δύο τους. Ούτως ή άλλως, σ' αυτόν τον «danse macabre» [μακάβριο χορό] ή στο «φινάλε» είναι περισσότερο αντικείμενα του παιχνιδιού παρά παίκτες. Ο αληθινός παίκτης – και εφευρέτης – αυτού του παιχνιδιού, στο οποίο ο Έντγκαρ και η Άλις δεν είναι παρά πόνια ή μαριονέτες που μια ξένη φωνή εκφωνεί αντί των ίδιων το εκ των προτέρων γραμμένο κείμενο, παραμένει κρυφός. Ο «deus absconditus» [κρυμμένος Θεός] δεν εμφανίζεται. Επειδή, όμως, το παιχνίδι παρουσιάζεται ως συνέχεια της Πτώσεως, σίγουρα δεν είναι άστοχο να εικάσει κανείς τον τιμωρό πατέρα Θεό της Παλαιάς Διαθήκης. Τη θέση της ανθρωποφαγικής Μεγάλης Μητέρας του Πατέρα έχει πάρει στον Χορό των νεκρών ένας εκδικητικός, αδυσώπητος πατέρας Θεός, ο οποίος τιμωρεί εκ νέου κάθε ανθρωπινό ζεύγος για την ανυπακοή των πρώτων τέκνων του, του Αδάμ και της Εύας, εξαναγκάζοντας τον άνδρα και τη γυναίκα να συμμετάσχουν στο αιώνιο παιχνίδι του αλληλοσπαραγμού. Κάνει τον έναν να είναι η «κόλαση» του άλλου, από την οποία μόνο ο θάνατος – αν κάποιος – μπορεί να προσφέρει σωτηρία. Ακόμη κι αν ο πατέρας μένει κρυφός, αποδεικνύεται παντοδύναμος. Μια νέα εξέγερση εναντίον του είναι ολωσδιόλου αδύνατη.

Στο Χορό των νεκρών το πλήγμα στην πατριарχική τάξη τοποθετείται στο μυθικό επίπεδο της «Πτώσεως». Φαίνεται ότι η Πτώση αυτή δεν μπορεί να πληρωθεί παρά με την πιο βαριά τιμωρία, και ίσως και να επέλθει εξιλέωση μέσω των «αιώνων βασανιστηρίων» των ανθρώπων, που είναι αναγκασμένοι να ταλαιπωρούν ο ένας τον άλλον. Έτσι τα πάθη των ανθρώπων μεταξὺ τους έχουν αναχθεί σε σημείο της παντοδυναμίας του εκδικητικού πατέρα καθώς και της οριστικής αποκατάστασης της πατριарχικής τάξης, την οποία οι άνθρωποι αδυνατούν να ανατρέψουν. Ενώ στον Πατέρα η μητρική θεότητα καταβροχθίζει τον γιο της, στον Χορό των νεκρών η πατρική θεότητα επιφυλάσσει στα τέκνα της αιώνια βασανιστήρια. Κάθε διαφυγή από τους μυθικούς, πανίσχυρους και κα-

ταστροφικούς γονείς μοιάζει αδύνατη. Η καταστροφή του εαυτού συνεχίζεται αέναα με τη μορφή της οδύνης εντός της οικογένειας.

Η «ιερότητα» των θεσμών του γάμου και της οικογένειας, την οποία δεν κουράζονταν να διακηρύσσουν συντηρητικοί όπως ο Ρηλ και ο Λε Πλε, και στην οποία τουλάχιστον δήλωνε ότι πιστεύει η πλειοψηφία των αστικών στρωμάτων, αποκαλύπτεται από τον Στρίντμπεργκ ως ψέμα, ως επικίνδυνη ψευδαίσθηση. Η σχέση ανάμεσα στα φύλα παρουσιάζεται στον Στρίντμπεργκ ως βιολογικά ή και μυθικά θεμελιωμένη σχέση εξουσίας, η απόσπαση από την οποία υπερβαίνει τις δυνάμεις του ατόμου. Το «αιώνιο έργο της φύσης», στο οποίο αυτή η τελευταία «εμφυτεύει στο ανθρώπινο γένος το σπέρμα της ανθρωπιάς και το αναπτύσσει η ίδια», όπως εγκωμιάζε ο Χέρντερ την οικογένεια στις *Ιδέες για τη φιλοσοφία της ιστορίας*, έχει μετατραπεί σε «κόλαση», η οποία παραμορφώνει τον μεμονωμένο άνθρωπο σε βαθμό που τον καθιστά αγνώριστο, στρεβλώνει το πρόσωπό του, μεταμορφώνοντάς το σε μάσκα με γκριμάτσα ζούου ή βρικόλακα, και τον απανθρωποποιεί συνολικά. Μπορεί να υπάρξει ζωή αντίξια του ανθρώπου, ελπίδα αυτοπραγμάτωσης, μόνο επέκεινα αυτής της κόλασης. Εδώ ο αστικός μύθος της οικογένειας ως τόπου και καταφυγίου της ανθρωπιάς, όπου μπορεί να διαμορφωθεί ανεμπόδιστα και να αναπτυχθεί ελεύθερα η προσωπικότητα του μεμονωμένου ατόμου, όχι μόνο αποσυντίθεται και αποκαλύπτεται ως ψέμα, όπως ήδη συμβαίνει στον Ίπεν, αλλά και αντικαθίσταται από έναν άλλο μύθο, τον μύθο της «έγγαμης κόλασης». Η αιώνια καταδίκη είναι ο άλλος.

Η οικογένεια χωρίς πατέρα

Οι οικογένειες που θέτει ο Τσέχωφ στο επίκεντρο των έργων του είναι στην πλειοψηφία τους χωρίς πατέρα. Στον *Γλάρο* (1896) η οικογένεια αποτελείται από μητέρα, γιο και θείο, στις *Τρεις αδερφές* (1901) από τέσσερα αδέρφια, στον *Βουσινόκηπο* (1904) από μητέρα, κόρη, ψυχοκόρη και θείο. Η θέση του πατέρα της οικογένειας μένει κενή. Αυτή η ιδιότητα, που προκαλεί εντύπωση ιδίως στο πλαίσιο εκείνης της εποχής, είναι απολύτως σίγουρο ότι δεν οφείλεται σε κάποια υλοποίηση του πατριарχικού ρόλου, δεδομένου του ότι ο Τσέχωφ βίωσε επανειλημμένως στα παιδικά του χρόνια τις θανάσιμες συνέπειές του. Σε μια επιστολή στον έναν από τους δύο μεγαλύτερους αδερφούς του, τον Αλεξάντερ, ο Τσέχωφ θα γράψει: «Σε παρακαλώ να σκεφτείς ότι ο δεσποτισμός και το ψέμα κατέστρεψαν τα νιάτα της μητέρας σου. Ο δεσποτισμός και το ψέμα διέφθειραν τα δικά μας νιάτα, σε τέτοιον βαθμό που είναι αποκρουστικό και φοβε-

ρό να τα θυμάται κανείς» (2 Ιανουαρίου 1889). Ο Τσέχωφ ένοιωσε ότι ο πατέρας του τον έχει μεταμορφώσει σε «σκιάβρο», τον οποίο στη συνέχεια «έπρεπε [...] να αποβάλλει σταγόνα τη σταγόνα από μέσα του», ώσπου επιτέλους ένα «πρωί να ξυπνήσει και να νοιώσει ότι στις φλέβες του δεν κυλά πια αίμα σκιάβρου αλλά πραγματικό αίμα, το αίμα ενός ανθρώπου» (επιστολή της 7ης Ιανουαρίου 1889 στον φίλο και εκδότη του Σουβόριν).

Η απουσία του πατέρα στα έργα του Τσέχωφ δεν έρχεται σε αντίθεση με αυτές τις εμπειρίες, αλλά κατά έναν ορισμένο τρόπο συναρτάται μαζί τους. Στις *Τρεις αδερφές* ο Αντρέι λέει για τον πατέρα του, που πέθανε πριν από έναν χρόνο:

Ο πατέρας μας, ο Θεός ας του χαρίσει τη βασιλεία των ουρανών, επέβηλε ασφοκτική πειθαρχία όσον αφορά τη μόρφωση. Είναι γελοίο και χυδαίο όμως παρ' όλα αυτά πρέπει να πω ότι μετά τον θάνατό του πόνγνα και έναν χρόνο μετά είμαι χοντρός, λες και το σώμα μου ελευθερώθηκε από αυτήν την πίεση. Χάρη στον πατέρα μου οι αδερφές μου κι εγώ μιλάμε γαλλικά, γερμανικά και αγγλικά, μάλιστα η Ιρίνα και η Ταϊνκά. Όμως, τι κόστισαν όλα αυτά! (Πράξη Α')

Σ' αυτά τα λόγια ο θάνατος του πατέρα εμφανίζεται ως σωματική απέλκυση ψωψ του γιου.

Αλλά και από μια άλλη άποψη ο Τσέχωφ δεν αφήνει να γεννηθούν αμφιβολίες για το ότι ο αποθανών στρατηγός επηρέασε βαθιά και καθόρισε τη ζωή των παιδιών του. Όσο ακόμη ζούσε, η Όλγα έγινε δασκάλα στο γυμνάσιο θηλέων, και προφανώς όχι με δική της επιθυμία: «Επειδή είμαι κάθε μέρα στο γυμνάσιο και στη συνέχεια παραδίδω μαθήματα μέχρι το βράδυ, έχω διαρκώς πονοκεφάλους και σκέφτομαι ότι έχω ήδη γεράσει. Και πράγματι, στα τέσσερα χρόνια που δουλεύω στο γυμνάσιο νιώθω πως κάθε μέρα με εγκαταλείβουν, σταγόνα τη σταγόνα, οι δυνάμεις και τα νιάτα μου» (Πράξη Α'). Η Μάσα παντρεύτηκε έναν άνδρα που δεν αγαπούσε: «Με πάντρεψαν όταν ήμουν δεκαοκτώ, και φοβόμουν τον άντρα μου, επειδή ήταν δάσκαλος, ενώ εγώ μόλις που είχα τελειώσει το σχολείο. Τότε μου φαινόταν τρομερά μορφωμένος, έξυπνος και σημαντικός. Σήμερα τα πράγματα είναι, δυστυχώς, διαφορετικά» (Πράξη Β').

Ο πατέρας δεν άφησε μόνο βαθιά ίχνη στη μόρφωση των παιδιών του αλλά επηρέασε, ατοφασιστικά μάλιστα, τη συνολική διαγωγή του βίου τους και τον σχεδιασμό του. Ακόμη πιο σημαντικό μοιάζει το γεγονός ότι στην αρχή του έργου είναι ήδη έναν χρόνο νεκρός. Έτσι, το ζήτημα της αυτοπραγμάτωσης τίθεται εκ νέου με πολύ ριζικό τρόπο. Τα αδέρφια είναι τώρα ανεξάρτητα από τον πατέρα, είναι ελεύθερα να διαμορφώσουν τα ίδια τη ζωή τους σύμφωνα με τις δικές τους προτιμήσεις και με δική τους ευθύνη.

Το μεγάλο όνειρο της ζωής όλων των αδελφών είναι να εγκαταλείψουν την πρωτεύουσα της επαρχίας στην οποία μετακόμισαν με τον πατέρα τους πριν από έντεκα χρόνια και να επιστρέψουν στη Μόσχα. Η Όλγα θα ήθελε τότε να παραιτηθεί από το επάγγελμά της και να παντρευτεί. Ναι μεν «τα πάντα είναι καλά, τα πάντα τα στέλνει ο Θεός, όμως μου φαίνεται ότι αν παντρευόμουν και μπορούσα όλη τη μέρα να κάθομαι στο σπίτι, θα ήταν καλύτερα» (Πράξη Α'). Η Ιρίνα ονειρεύεται έναν μεγάλο έρωτα στη Μόσχα («Περιμένα πάντα να με τακτοποιήσει στη Μόσχα, εκεί θα συναντούσα τον σωστό, τον έχω ονειρευτεί, τον έχω ερωτευτεί» [Πράξη Γ']), αρχικά όμως κάνει συγκεκριμένα σχέδια για το πώς θα μπορούσε να βρει την ευτυχία και την πλήρωση στη δουλειά. Διότι «ο άνθρωπος, όποιος κι αν είναι, πρέπει να προσπαθεί να εργάζεται με τον ιδρώτα του προσώπου του, και μόνο σε τούτο έγκεται το νόημα και ο στόχος της ζωής του, η ευτυχία, η μακαριότητά του. [...] Θα ήθελα να δουλέψω, όπως επιθυμεί κανείς να πει όταν ο καιρός είναι ζεστός» (Πράξη Α'). Ο Αντρέι θέλει να παντρευτεί τη Νατάσσα και ονειρεύεται «κάθε νύχτα [...] ότι είναι καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Μόσχας, ένας διάσημος λόγιος, για τον οποίο είναι υπερήφανη ολόκληρη η Ρωσία» (Πράξη Β'). Μόνο η Μάσα μοιάζει να αρκείται στην αόριστη νοσταλγία της για τη Μόσχα και να μην καταστρώνει συγκεκριμένα σχέδια για το πώς θα μπορούσε να αλλάξει τη ζωή της.

Στο τέλος του δράματος όλες οι ελπίδες έχουν διαλυθεί. Τα αδέρφια έχουν μείνει στην πρωτεύουσα της επαρχίας. Η Όλγα δεν έχει παντρευτεί, αλλά έχει ανέλθει στο βαθμό της διευθύντριας στο επάγγελμά της, που δεν το αγαπά. Η Ιρίνα δούλεψε βέβαια στο τηλεγραφείο και στη διοίκηση της πόλης. Όμως, η δουλειά αυτή ήταν «χωρίς ποίηση, χωρίς πνεύμα» (Πράξη Β'), με αποτέλεσμα να «μισεί» και να «περιφρονεί» ό,τι της δίνουν να κάνει. Ούτε και ο «σωστός» βρέθηκε, κι έτσι η Ιρίνα δήλωσε πρόθυμη να προχωρήσει σε έναν γάμο, χωρίς έρωτα από μέρος της, με τον Βαρόνο Τούτσενιτσα. Αλλά κι αυτό το σχέδιο ευτελίζεται, καθώς ο Τούτσενιτσα σκοτώνεται σε μια μονομαχία. Ο Αντρέι παντρεύτηκε με την Νατάσσα, όμως δεν έγινε καθηγητής αλλά μέλος της διοίκησης του Τσελνόβ, επικεφαλής της οποίας είναι ο Προτοπόπωφ, ο οποίος διατηρεί ερωτικό δεσμό με τη Νατάσσα.

Όλα τα σχέδια ματαιώθηκαν, όλα τα όνειρα διαλύθηκαν και εκμηδενίστηκαν. Σε τι οφείλεται αυτό; Για ποιον λόγο δεν κατορθώσαν τα αδέρφια να τακτοποιήσουν τη ζωή τους σύμφωνα με τα σχέδιά τους και να πραγματοποιήσουν τα όνειρά τους; Ο πατέρας, και μαζί με αυτόν η πατριαρχική δομή της οικογένειας, δεν μπορεί πλέον να αποστεί δικαιολογία, το ίδιο και η οικονομική ανάγκη ή άλλες εξωτερικές περιστάσεις για τις οποίες δεν ευθύνονται τα αδέρφια.

εύθυνση, απλώς στο Σαράτοφ. (Κλαίει) Κι εγώ την πρόσβαλα χωρίς λόγο. «Δεν έχω χρόνο», είπα. Ήταν πολύ ανόητο (Πράξη Β').

Η Ιρίνα προσδοκά από τη δουλειά της κάτι θα έπρεπε η ίδια να επενδύσει για να αντλήσει ικανοποίηση. Το ενδιαφέρον για τον συνάνθρωπο θα σήμαινε και «ποίηση» και «πνεύμα». Καθώς για εκείνην υπάρχει μόνο η προσωπική της αξίωση ευτυχίας, η ουτοπία της, η Μόσχα, η Ιρίνα αδυνατεί να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις που τίθενται από τους πραγματικούς συνανθρώπους της.

Το ίδιο ισχύει και όσον αφορά τη σχέση με τον Τούτσενμπιαχ. Μολονότι η Ιρίνα πιστεύει ακράδαντα ότι μόνο στη Μόσχα μπορεί να συναντήσει τον «σωστόν», στο τέλος δηλώνει σύμφωνη να παντρευτεί τον βαρόνο, αρκεί με αυτόν τον τρόπο να πάει επιτέλους στη Μόσχα: «Θα τον παντρευτώ, είμαι σύμφωνη, μόνο -ας πάμε στη Μόσχα! Σε ικετεύω να πάμε! Δεν υπάρχει τίποτε καλύτερο στον κόσμο από τη Μόσχα! Ας πάμε, Όλια! Ας πάμε!» (Πράξη Γ'). Κι έτσι, για την Ιρίνα, ούτε μετά τον αρραβώνα γίνεται ο Τούτσενμπιαχ ένας συνάνθρωπος για τον οποίο θα μπορούσε να δείξει κάποιο γνήσιο ενδιαφέρον· ούτε καν θέλει να τον ακούσει. Αν και διαισθάνεται ότι κάτι διαμείφθηκε ανάμεσα στον Τούτσενμπιαχ και τον Σολένι, δεν μπορεί να αποτρέψει τη μονομαχία, διότι δεν έχει τίποτε να πει το οποίο θα προδίκε ένα βαθύτερο ενδιαφέρον για τον άνθρωπο Τούτσενμπιαχ.

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΙΑΧ: Αύριο θα σε πάρω μακριά από εδώ, θα δουλέψουμε, θα είμαστε πλούσιοι, τα όνειρά μου θα γίνουν πραγματικότητα. Αρκεί ένα πράγμα, ένα πράγμα να μην ήταν έτσι: δεν με αγαπάς.

ΙΡΙΝΑ: Αυτό υπερβαίνει τις δυνάμεις μου. Θα γίνω γυναίκα σου, πιστή και υποταγμένη, αλλά χωρίς αγάπη, αυτό δεν αλλάζει. (Παύση) Δεν αγάπησα ούτε μια φορά στη ζωή μου. Ω, πόσο ονειρευτήκα την αγάπη, την ονειρευόμουν για καιρό, μέρα και νύχτα, αλλά η ψυχή μου είναι σαν πολύτιμο πιάνο, που είναι κλειδωμένο και το κλειδί του έχει χαθεί. (Παύση) Έχεις τόσο ανήσυχο βλέμμα.

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΙΑΧ: Όλη τη νύχτα δεν κοιμήθηκα. Δεν υπάρχει στη ζωή μου τίποτε τόσο φοβερό που θα μπορούσε να με τρομάξει· μόνο αυτό το χαμένο κλειδί μου σπαράζει τη καρδιά, δεν με αφήνει να κοιμηθώ. Πες μου κάτι. (Παύση) Πες μου κάτι.

ΙΡΙΝΑ: Πι; Τι να πω; Πι;

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΙΑΧ: Οτιδήποτε.

ΙΡΙΝΑ: Σταμάτα! Σταμάτα! (Παύση)

ΤΟΥΤΣΕΝΜΠΙΑΧ: Πρέπει να φύγω, ήρθε η ώρα. [...] Το δέντρο αυτό είναι ξεραμένο, παρ' όλα αυτά ο αέρας το κουνά όπως και τα άλλα. Έτσι κι εγώ, μου φαίνεται, όταν κάποτε πεθάνω, θα συνεχίσω, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο να συμμετέχω στη ζωή. Να 'σαι καλά, αγαπημένη [...] (Της φιλά τα χέρια) Τα χαρτιά που μου έδωσες είναι στο τραπέζι μου, κάτω από το ημερολόγιο.

ΙΡΙΝΑ: Έρχομαι μαζί σου.

Από την άλλη, όσον αφορά τις πιθανές «εσωτερικές» περιστάσεις, δεν μπορεί να θεωρηθεί υπεύθυνη ούτε και κάποια ελλιπής διαμόρφωση της ατομικής προσωπικότητας. Αντιθέτως, ο Τσέχοφ πληροφορεί τον θεατή, ήδη στην πρώτη πράξη, ότι τα αδέλφια έτυχαν εξαιρετικής διαπαιδαγώγησης, και αποδίδει μεγάλη σημασία στην παρουσίαση καθενός από τα πρόσωπα, μέχρι και την παραμικρή λεπτομέρεια, ως χαρακτηριστικής, εντελώς ατομικής προσωπικότητας, που διαφέρει με τρόπο απαράγνριστο από την κάθε άλλη στην ιδιοσυγκρασία, στα ταλέντα, στις συνήθειες, στη συμπεριφορά, στους εκφραστικούς και γλωσσικούς τρόπους. Κατά τούτο οι τρεις αδελφές αποτελούν μια, ιδεοτυπική μάλιστα, ενσάρκωση της αντίληψης περί προσωπικότητας, όπως αυτή αναπτύχθηκε κατά τον 19ο αιώνα. Έχουν πλήρη συνείδηση της καλλιέργειας και της ιδιαιτερότητάς τους, της διαφοράς τους από τις άλλες, και όχι μόνο από τη «μικροαστή» Νατάσσα, αλλά και από «την απροσδιόριστη μάζα που τις περιβάλλει» των «εκατό χιλιάδων κατοίκων αυτής της πόλης» (Βερσίνι, Πράξη Α').

Ωστόσο, στην περίπτωση της Όλγας και της Ιρίνα η συνείδηση της ιδιαίτερης ατομικότητας, η προσήλωση στις ανάγκες που απορρέουν από αυτήν, μοιάζει να είναι ο λόγος για την ανικανότητά τους να μεταβάλλουν τη ζωή τους αναλόγως προς τις ανάγκες τους. Όταν η Νατάσσα προσβάλλει τη γριά παραμύθια Ανφίρα και απαιτεί να εξαφανιστεί από το σπίτι, η Όλγα δεν μπορεί να παρήκει, αλλά υιοθετεί αδύναμα θέση άμυνας, αρκούμενη σε μια απλή επισήμανση της ατομικότητάς της:

Ήσουν πολύ απότομη στη Νιάνια. [...] Συγγνώμη, δεν είμαι σε θέση να αντέξω κάτι τέτοιο, έχασα εντελώς το φως μου. [...] Κατάλαβέ το, καλή μου... έχουμε ανατραφεί παρ'άπαντα, αλλά αυτό δεν το αντέχω. Μια τέτοια στάση με στεναχωρεί, με κάνει να αρρωσταίνω, απλοδοστάτα χάνω όλο μου το θάρρος! [...] Καθετί απότομο, ακόμη και το παραμικρό, μια λέξη χωρίς τακτ με αναστατώνει (Πράξη Γ').

Έτσι η ατομικότητά της γίνεται αιτία για να εξηγηθεί το γεγονός ότι η Όλγα δεν μπορεί να αντισταθεί αποτελεσματικά στη Νατάσσα.

Από μια άλλη πλευρά, η επικέντρωση της Ιρίνα στο ενώ της και τις ανάγκες του αποδεικνύεται ως μέγιστο εμπόδιο όσον αφορά την πραγμάτωση του πόθου της για την «αληθινή, ωραία ζωή» (Πράξη Γ'). Παραπονιέται σχετικά με τη θέση της στο τηλεγραφείο, ότι είναι μια δουλειά «χωρίς ποίηση, χωρίς πνεύμα», και μάλιστα αμέσως μόλις η Μάσα αφηγείται πώς η ίδια άντλησε «ποίηση» και «πνεύμα» από αυτή τη δουλειά.

Έρχεται μια κυρία να τηλεγραφήσει στον αδελφό της στο Σαράτοφ ότι ο γιος της πέθανε σήμερα και απλώς δεν θυμάται τη διεύθυνση. Έτσι κι εγώ το έστειλα χωρίς δι-

ΤΟΥΤΣΕΝΜΙΑΣ: *(Ανήσυχος)* Όχι, όχι! *(Φεύγει γρήγορα, στο δρόμο σταματά)* Ιρίνα! ΙΡΙΝΑ: Τι;
 ΤΟΥΤΣΕΝΜΙΑΣ: *(Δεν ξέρει τι να πει)* Δεν έχω πει ακόμη καφέ σήμερα. Πες να μου φτιάξουν *(Απολακρύνεται γρήγορα)* *(Πράξη Δ')*.

Τα λόγια του Τούτσενμιας «Πες μου κάτι! Μπορούν να γίνουν κατανοητά ως έκκληση στην Ιρίνα να στραφεί προς εκείνον. Όμως η Ιρίνα αρνείται τρεις φορές να αποκαταστήσει μια σχέση μαζί του: με τη σωστή (ισχύση), απαντώντας με την ερώτηση «Τι να πω;» και αποκρούοντάς τον ευθέως («Σταμάτα! Σταμάτα!»). Παρ' όλα αυτά ο Τούτσενμιας, αφού μιλήσε για το προσοδίο θανάτου του, επιχειρεί μια τελευταία έκκληση στην Ιρίνα: τη φωνάζει με το όνομά της. Αυτή η ονομαστική κλήση δεν είναι παρά μια προσφώνηση, μια απευθυνση και ταυτόχρονα η τελευταία προστάθεια του Τούτσενμιας να παρακινήσει την Ιρίνα να να του ανοιχτεί ως άνθρωπος. Η Ιρίνα, ωστόσο, δεν καταλαβαίνει την έκκληση αυτή. Με την ερώτηση «Τι;», που κάνει, μεταφέρει την αναφορά του ονόματος από το επίπεδο της σχέσης στο επίπεδο του αντικείμενου. Έτσι, η προσφώνη του Τούτσενμιας σε κάτι το κοινότοπο αποτελεί το τέλος κάθε διάλογου μεταξύ τους.

Η Ιρίνα μοιάζει πράγματι με «πολύτιμο πιάνο», που είναι κλειδωμένο· η συνάντησή με κάποιον άλλον, που μπορεί να συμβεί μόνο μεταξύ δύο προσώπων, έχει απορροφηθεί μέσα στην εσωτερικότητά της. Ο δρόμος προς τον άλλον είναι για εκείνη κλειστός, διότι είναι βυθισμένη εντέλως στην υποκειμενικότητά της και ασχολείται μόνο με τη δική της προσωπικότητα.

Η Ιρίνα είναι ανίκανη να εγκταλαίψει το εγώ της, που είναι το κέντρο του κόσμου, και να στραφεί σε κάποιον άλλον. Δεν μπορεί να αξιοποιησει τις ευκαιρίες που παρουσιάζονται εδώ και τώρα, να ασχοληθεί με άλλους ανθρώπους και ίσως να γίνει και η ίδια ευτυχισμένη, διότι νομίζει ότι μόνο όσοι φαντάζεται πως μένουν στην ουσία της Μόσχας μπορούν να είναι κατάλληλοι για την ξεχωριστή προσωπικότητά της. Η μοναξιά της Ιρίνα και η επικέντρωσή της στη δική της, την τόσο ιδιαίτερη προσωπικότητα οφείλεται στη λατρευτική σχέση που έχει με την προσωπικότητά της.

Αυτό καθίσταται εμφανές προπάντων σε σύγκριση με τη Μάσα. Η Μάσα είναι ένα εξίσου ευαίσθητο, κάλυεργημένο άτομο με τις αδελφές της. Δεν βρίσκει την ωμότητα και την έλθειση τακτ' λιγότερο αποκρουστική απ' ό,τι η Όλγα: «Με ταράζει, με προσβάλλει η ωμότητα, υποφέρω όταν βλέπω ότι ένας άνθρωπος δεν είναι αρκετά λεπτός στα αισθήματά του, όταν δεν είναι αρκετά πράος και ευγενικός. Όταν βρίσκομαι με τους δασκάλους, τους συναδέλφους του άντρα

μου, απλά ως υποφέρω» *(Πράξη Β')*. Αυτή η ευαισθησία δεν στέργει όμως από τη Μάσα την ικανότητα να είναι ανοικτή απέναντι στους άλλους και να στραφεί απ' αυτούς με ενδιαφέρον. Ενώ το μόνο που καταλαβαίνουν από τον Βερσίλιν η Όλγα και η Ιρίνα είναι ότι έρχεται από τη Μόσχα, δηλαδή ότι είναι κάτι σαν απεσταλμένος από τον κόσμο των ονειρών τους, η Μάσα θυμάται το παλιό του παρτσουόλνι και παρατηρεί πόσο πολύ έχει γερώσει στα έντεκα χρόνια που πέρασαν από τότε που τον είδε για τελευταία φορά. Σταδιακά θα δημιουργήσει μια σχέση με τον Βερσίλιν, όχι γιατί είναι ένας άσος Ζουάν, ούτε ένας άσος στον οποίο δεν μπορεί κανείς να αντισταθεί, αλλά και ούτε γιατί η ίδια παραδίδεται σε αυστηρά όνειρα αληθινής ευτυχίας. Οι αρχικοί στίχοι του ποιήματος του Πούσκιν «Ρουδάν και Δουντιμίδα» – που είναι η κλασική ρωσική ερωτική ιστορία –, τους οποίους η Μάσα διαρκώς παραθέτει, «Μια πράσινη βελανιδιά στην παραλία, μια αλυσίδα αστραφτερά πάνω της χρυσή», υποδηλώνουν ότι η Μάσα δεν είναι ευτυχισμένη με τον γάμο της και ίσως ονειρεύεται έναν μεγάλο έρωτα, όπως και η Ιρίνα. Αλλά αυτός ο πόθος δεν την κάνει τυφή απέναντι στους ανθρώπους που συναντά εδώ και τώρα. Σε αντίθεση με τις αδελφές της, είναι ικανή να επιδείξει στην αρχή απλώς δεκτικότητα και ενδιαφέρον για το πρόσωπο του Βερσίλιν, και όχι λόγω της καταγωγής του από τη Μόσχα:

Στην αρχή μου φάνηκε παράξενος, στη συνέχεια τον λησμονώ... ύστερα ερωτεύτηκα... ερωτεύτηκα τη φωνή του, τα λόγια του, τη δυστυχία του, τα δυο του κορίτσια... [...] Τον αγάπω· αυτό είναι το περημένο μου. Αυτός είναι ο λαγός μου... Και με αγάπει κι αυτός... Όλα αυτά είναι τρομερά. Έτσι δεν είναι; Είναι κακό; *(Πράξη της Ιρίνα κοντά της από το μπράτσο)* Ω, καλή μου... Κατά κάποιον τρόπο, περνάμε τη ζωή μας όπως νομίζουμε... όταν διαβάζεις κάποιο μυθιστόρημα, όλα σου φαίνονται παλιά και όλα σαφή, αλλά όταν ερωτεύεις η ίδια, τότε βλέπεις ότι κανένας δεν γνωρίζει τίποτε και ότι ο καθένας θα πρέπει να αποφασίσει από μόνος του *(Πράξη Γ')*.

Την απόφαση που πήραν οι δυο του, η Μάσα και ο Βερσίλιν, ο ένας για τον άλλον, ο Τσεχόφ την παρουσιάζει σε έναν διάλογο, ο οποίος διεξάγεται σε μια γλώσσα χωρίς λέξεις.

ΒΕΡΣΙΛΙΝ: *(Πραγούδι)* Όλοι γνωρίζουνε στη γη τον έρωτα, όλοι γίνονται σκλάβοι του... *(Λέει)*.
 ΜΑΣΑ: Τρα-ταμ-ταμ...
 ΒΕΡΣΙΛΙΝ: Ταμ-ταμ...
 ΜΑΣΑ: Τρα-ρα-ρα...
 ΒΕΡΣΙΛΙΝ: Τρα-τα-τα... *(Λέει)*.
(Πράξη Γ')

Το αληθινό, γνήσιο αίσθημα βρίσκει έκφραση μόνο πέραν της γλώσσας. Στο σημείο αυτό ο Τσέχωφ είναι διαπύσιμος από έναν βαθύ σκεπτικισμό σε σχέση με τη γλώσσα, συγκρίσιμο με εκείνο του Χόφμανσταλ, όπως αυτός εκφράζεται στην περίφημη *Επιστολή στο Λόρδο Τσάντλερ* (1902). Ο Τσέχωφ έχει εκφραστεί με παρόμοιο τρόπο:

Εν γένει η ομιλία, όσο ωραία και βαθιά κι αν είναι, έχει επίδραση μόνο στους αδιάφορους, δεν μπορεί όμως να ικανοποιεί πάντοτε αυτούς που είναι εντοχείς ή δυστοχείς, γι' αυτόν τον λόγο η ύψιστη έκφραση της ευτυχίας ή της δυστυχίας είναι συνήθως η σιωπή. Οι ερωτευμένοι καταλαβαίνουν καλύτερα ο ένας τον άλλον όταν σιωπούν· ενώ ένας πύρινος επικήδειος λόγος δεν συγκινεί παρά τους ξένους, στη χίρρα και στα παιδιά μοιάζει ψυχρός και κενός.⁹

Στον διάλογο του «Τραμ-ταμ-ταμ» η Μάσα και ο Βερσίνιν βρήκαν μια δική τους «γλώσσα», η οποία είναι αντίτοχη της σιωπής και μπορεί και για τους δύο να εκφράσει επαρκώς το αίσθημά τους. Τη στιγμή αυτή και οι δύο επιτυγχάνουν την τέλεια αυτοπραγμάτωση· και οι δύο βιώνουν την «αληθινή, ωραία ζωή», την οποία η Ιρίνα απλώς ονειρεύεται. Είναι ευτυχημένοι -έστω και για λίγο-, διότι είναι ανοικτοί ο ένας απέναντι στον άλλον και συμμετέχουν ειλικρινά στη ζωή του πραγματικού συνανθρώπου τους· διότι είναι πρόθυμοι να εγκαταλείψουν το εγώ τους ως κέντρο του κόσμου και να εγκατασταθούν στη σφαίρα μεταξύ του εγώ και του εσύ. Τούτο όμως είναι εφικτό αποκλειστικά και μόνο διότι η Μάσα δεν λατρεύει την ατομική, την ιδιαίτερη προσωπικότητά της, αλλά ανοίγεται με αυτήν στον κόσμο και στους άλλους.

Αν η γλώσσα δεν προσφέρεται για την έκφραση του αισθήματος μεταξύ ευτυχών και δυστυχών, όπως υποβάλλει ο διάλογος «Τραμ-ταμ-ταμ» ανάμεσα στη Μάσα και τον Βερσίνιν, τότε εγείρεται το ερώτημα κατά πόσο οι άνθρωποι είναι σε θέση να βρουν κάτι το κοινό, αίροντας έτσι τη μοναξιά τους. Στη δεύτερη πράξη ο Αντρέι έχει τον εξής διάλογο με τον βαρήκοο Φεραπόντ.

ΑΝΤΡΕΪ: Αν μπορούσες να ακούσεις, ίσως να μη σου μιλούσα καθόλου. Πρέπει να μιλήσω με κάποιον, αλλά η γυναίκα μου δεν με καταλαβαίνει και την αδελφή μου κάπως τη φοβάμαι, φοβάμαι ότι θα με περιγελάσει, ότι θα με κάνει να ντραπώ. [...] Δεν πίνω, δεν μου αρέσουν οι ταβέρνες, αλλά πόση όρεξη θα είχα τώρα να καθόμουν στον Τεστύφ ή στη Μεγάλη Μοσκοβσκόε.

ΦΕΡΑΠΟΝΤ: Στη Μόσχα, δηλαδή πρόσφατα ένας επιχειρηματίας, κάποιος έμπορος έτρωγαν κάτι μπλίνιν· ένας που έφαγε σαράντα μπλίνιο λέγεται πως πέθανε. Σαράντα ή πενήντα. Δεν θυμάμαι ακριβώς.

9. *Polnoe sobranie sočinenija v dvenadcati, pod obščej redakcij V.V. Ermilova, K.D. Muratorov, Z.Y. Papernogo, A.J. Revjickina, Gosudarstvennoe izdatel'stvo schudožestivenoj literatury, Μόσχα 1963, τόμ. 6, σσ. 30-31.*

ΑΝΤΡΕΪ: Κάθεσαι στη Μόσχα, στη γιγάντια σάλα ενός ρεστοράν, κανένας δεν σε ξέρει και παρ' όλα αυτά δεν νοιώθεις ξένος. Εδώ γνωρίζεις τους πάντες και οι πάντες σε γνωρίζουν, όμως είσαι ξένος, ξένος... Ξένος και μόνος.

ΦΕΡΑΠΟΝΤ: Τι; (Παύση) Και ο ίδιος επιχειρηματίας δηγήθηκε επίσης - ίσως και να λέει ψέματα - ότι ολόκληρη τη Μόσχα τη διατρέχει ένα τεντωμένο σκοινί.

Ο Αντρέι μιλά στον βαρήκοο Φεραπόντ για τη χαμένη του ζωή, τις επιθυμίες, τα όνειρα, τους φόβους και τους πόθους του με την εξής δικαιολογία: «Πρέπει να μιλήσω με κάποιον». Η ύπαρξη ενός άλλου φαίνεται πως του δίνει την αίσθηση ότι δεν είναι εντελώς μόνος, αφού μιλά σε κάποιον άλλον. Σίγουρα, η ομιλία δεν έχει αυτή τη λειτουργία μόνο για τον Αντρέι. Στις *Τρεις αδελφές* σχεδόν όλοι οι άνθρωποι είναι μόνιοι, αλλά δεν αποσύρονται στη σιωπή· εντελώς αντίθετα, γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο μιλούν, μιλούν για καθημερινά πράγματα· ή για το μέλλον της ανθρωπότητας, μιλούν για να μιλήσουν, διότι μόνο αυτό τους αφαιρεί το αίσθημα ότι είναι εντελώς μόνιοι. Ο Αντρέι πιστεύει ότι είναι εφικτή η άρση της μοναξιάς και η επικοινωνία, ωστόσο μεταθέτει την πραγματικότητα τους στην ουτοπία της Μόσχας, στην ίδια αυτή Μόσχα για την οποία ο Φεραπόντ αφηγείται ότι είναι απλωμένο ένα σκοινί, σημάδι του χωρισμού και της απομόνωσης.

Ωστόσο, στην περίπτωση του Αντρέι η ομιλία έχει και μια άλλη λειτουργία. Στην τέταρτη πράξη ο Αντρέι έχει έναν τελευταίο διάλογο με τον Φεραπόντ. Αφού πρώτα παραπονέθηκε ειδικά για τη σταταλημένη του ζωή καθώς και για την ωμότητα και την ποταπότητα της ζωής εν γένει, συνεχίζει, μετά από την ενδιάμεση παρατήρηση του Φεραπόντ ότι στην Αγ. Πετρούπολη είχε τον χειμώνα διακόσιους βαθμούς κρύο:

Το παρόν μου είναι απεχθές, αλλά πόσο ωραία είναι όταν αντ' αυτού σκέφτομαι το μέλλον! Όλα είναι τόσο ευκόλα, τόσο άνετα. Και κάπου μακριά ασπράφτει ένα φως, βλέπω την ελευθερία, βλέπω ότι εγώ και τα παιδιά μου θα ελευθερωθούμε από την ανία και την κενότητα, από το κβας, από την ψητή χίνα με το λάχανο, από τον μεσημεριανό ύπνο, από την ποταπή, την παρασιτική μας ύπαρξη!

Καθώς ο Αντρέι μιλά για το απόμακρο μέλλον, όταν τα προβλήματά του θα έχουν ξεπεραστεί, απελευθερώνεται από το καθήκον να επιχειρήσει κάτι το συγκεκριμένο, προκειμένου να τα ξεπεράσει. Δεν μιλά, για να πράξει, αλλά για να αποφυγεί την πράξη. Η ομιλία παίρνει τη θέση της πράξης, και έτσι γίνεται υποκατάστατό της.

Το ίδιο ισχύει για τις φιλοσοφικές σκέψεις του Τούτσενμπιτς, και προπάντων του Βερσίνιν. Ο Βερσίνιν φιλοσοφεί διαρκώς όταν συνομιλεί με άλλους, κυρίως

με τον Τούτσενμπλαχ. Ο καθένας εκθέτει την άποψή του, χωρίς η άποψη του ενός να μπορεί ποτέ να επηρεάσει εκείνη του άλλου. Ο Βερσίνιν εκφράζει την πεποίθησή του: «Σε διακόσια, τριακόσια χρόνια η ζωή στη γη θα είναι αδιανόητα όμορφη, υπέροχη. Ο άνθρωπος χρειάζεται μια ζωή σαν κι αυτή, και αν δεν την έχει μέχρι τώρα, πρέπει να την προσαιθάναται, να την προσδοκά, να την ονειρεύεται, να προστοιμάζεται γι' αυτήν (Πράξη Α'), και έτσι ελευθερώνεται από την πείση να κάνει κάτι στην πραγματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Όπως και στην περίπτωση του Αντρέι, η ομίλια γίνεται υποκατάστατο της πράξης, και ο άλλος χρειάζεται επειγόντως. Καθώς ο Βερσίνιν φιλοσοφεί ενώπιον κάποιου άλλου, τον μετατρέπει σε μάρτυρα της πράξης, φιλοσοφώντας, ως υποκατάστατο. Όταν κάποιος μιλά για ένα καλύτερο μέλλον σε διακόσια, τριακόσια χρόνια, αφήνει δίχως πρόβλημα το παρόν στους «μικροαστούς», όπως στη Ναρτάσσα και στον Προποπίτωφ, οι οποίοι θα φροντίσουν να συνεχίσει η ζωή να καθορίζεται από την κοινοτοπία, την ποταπότητα και την ωμότητα.

Στην πορεία του έργου η Ναρτάσσα μεταμορφώνεται από συνεσταλαγμένο, αδέξιο κορίτσι, το οποίο από αμηχανία φεύγει από το τραπέζι, σε απεριόριστο κυρίαρχο στο σπίτι των Προποπόωφ. Ως πλέον αποταξιοματικό όνλο κατά την άνοδό της χρησιμοποιεί τον λόγο. Τα λόγια της, σε αντίθεση με εκείνα των άλλων, περισεφώνονται διαρκώς γύρω από ένα συγκεκριμένο ζήτημα. Στη δεύτερη πράξη καθορθώνει με τα λόγια της πάνω στο θέμα «Μπόμικ» να απαγορευθεί την είσοδο των τραγουδιστών του καρναβαλιού στο σπίτι, από τους οποίους όλοι προσδοκούν χαρά, διασκέδαση και αλλαγή στη μονοτονία, καθώς και να διώξει την Ιρίνα από το δωμάτιο. Στην τρίτη πράξη επιτυγχάνει με παρόμοιο τρόπο να διώξει από το σπίτι τη γριά παραμύθνα Ανφίσα, και μαζί της την Όλγα. Ο χείμαρρος των λόγων της Ναρτάσσα είναι κάθε φορά μια διαδικασία βαθμιαίας υπεργήκτησης του άλλου (πρώτα του Αντρέι, μετά της Όλγας), ο οποίος θεωρείται εμπόδιο για την επιβολή της θέλησής της. Κάθε μία από τις λέξεις της χρησιμοποιείται ως όπλο, προκειμένου να παραλύσει και να καταρρίψει τη βούληση του άλλου. Στη Ναρτάσσα η ομίλια γίνεται και πάλι πράξη—όπως στο κλασικό δράμα—, μια πράξη όμως που αναφέρεται στον συνάνθρωπο ως αντικείμενο το οποίο πρέπει πάλι θυσία να υποταχθεί στη θέληση του πράττοντος. Τα λόγια της Ναρτάσσα είναι πράξεις βίας, στις οποίες οι άλλοι υποκλίνονται χωρίς να προβάλουν αντίσταση, όποτε δεν υπάρχει πια κανένας ο οποίος να μπορεί να αντισταθεί στη θέλησή της:

(Στην Ιρίνα): Στο δωμάτιό σου θα βάλω τον Αντρέι με το βιοάι του, για να γρατουνάει όσο θέλει. Και στο δικό του δωμάτιο θα μπει ο Σορότσκα. [...] Δουτόν, ήδη αυτό θα είναι μόνιμο εδώ. (Ανασπινάει) Πρώτα απ' όλα θα βάλω να κόψουν αυτή τη

σειρά από τα έλατα, έπειτα αυτό εδώ το σφεντάμι. [...] Είναι πάντα τόσο άσχημο το βράδυ. [...] (Στην Ιρίνα): Καλή μου, αυτή η ζωή δεν σου πάει καθόλου, μα καθόλου. [...] Είναι κακόγουστη. [...] Πρέπει να βάλεις κάτι φωτεινό. Κι εδώ θα βάλω να φωτέψουν παντού λαουλούδια, μόνο λαουλούδια, σκέψου τι άρωμα θα έχει [...]. (Ανστηλάει) Πι δουλαιά έχει εδώ στον πάγκο το πιρόνι; (Μπαίνοντας στο σπίτι, στην υπηρέτρια) Πι δουλαιά έχει εδώ στον πάγκο το πιρόνι, σε ποτάκι. (Ουρλιάζει) Σκασιμότσι! (Πράξη Α')

Είναι χαρακτηριστικό ότι η τελευταία λέξη της Ναρτάσσας είναι «Σκασιμότσι!» Διότι αν τα λόγια είναι όπλα, με τα οποία κατατροπώνεται ο άλλος, τότε τα λόγια των άλλων δεν μπορούν να γίνονται ανεκτά. Μένει και θριαμβώνει η θέληση της Ναρτάσσας, με την οποία έχει διώξει όλους τους άλλους ως «ενοχλητικούς» και έχει «απελευθερωθεί» από τους πάντες: «Δουτόν, ήδη αύριο θα είμαι μόνη εδώ». Η Ναρτάσσα δεν μπορεί να αυτοπραγματοποιηθεί, παρά στο μέτρο που έχει εξουσία πάνω στους άλλους, που μπορεί να τους καταπιέξει και να τους εκδιώκει. Έτσι παύει να είναι άνθρωπος, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Αντρέι: «Η γυναίκα μου είναι η γυναίκα μου. Είναι αξιότιμη, καθώς πρέπει, ναι, ακόμη και καλή, παρ' όλα αυτά έχει όμως κάτι το οποίο την υποβιβάζει σε ένα μικρό, τυφλό, ξημαλασμένο ζώο» (Πράξη Α').

Σε τέτοιου είδους «ζώα» εγκαταλείπουν οι ευαίσθητες, καλλιεργημένες προσωπικότητες το σπίτι τους, το παρόν, τη ζωή τους, διότι είναι πλήρως απασχολημένες με την περιήλωση απομικτότητά τους και τις ανάγκες τους. Πέραν αυτών δεν αντιλαμβάνονται τίποτε και δεν μπορούν να πάρουν απόφαση για καμιά πράξη εκτός από το να φιλοσοφούν.

Στη σκηνοθεσία των *Ιριών αδελφών* από τον Στανισλάβσκι (προemiέρα στις 31 Ιανουαρίου 1901) οι θεατές έχονταν δάκρυα σε κάθε παράσταση, προς μνημόλο θυμό του Τσέχωφ. Μιλώντας με τον Αλεξάντερ Τριχόνωφ, είπε το 1902:

Λέτε ότι κλάψατε με τα θεατρικά έργα μου. Δεν είστε ο μόνος. Δεν τα έγραφα όμως με αυτόν τον σκοπό. Ο Στανισλάβσκι τα έκανε τόσο γλυκιά. Εγώ ήθελα κάτι εντελώς διαφορετικό. Ήθελα να πω αυτά και ειλικρινά: κοιτάξτε τον εαυτό σας, δείτε λοιπόν πόσο άσχημα και βαρετά περνάτε τη ζωή σας! Το πιο σημαντικό είναι να το καταλάβουν αυτό οι άνθρωποι. Από τη στιγμή που θα το συλλάβουν, θα αρχίσουν αναγκαστικά μια άλλη, καλύτερη ζωή. Εγώ δεν θα προλάβω να τη ήρσω, αλλά είμαι πεπεισμένος ότι θα υπάρξει μια εντελώς άλλη ζωή, που δεν θα συγκρίνεται με τη σημερινή. Δυσόσο δεν θα πάγω στο μεταίχθι να επανειληθάνα στους ανθρώπους. Δείτε λοιπόν πόσο βαρετά και άσχημα ζείτε! Τι υπάρχει για να κλάσει κανείς;!¹⁰

10. Όπως παρατηρείται στο Siegfried Melchinges, *Tschetchnow*, Βέλντεν/Ανόβερο 1968, σσ. 59, 61-62.

Είναι λάθος, πάντως, να θέλει να δει κανείς στις *Τρεις αδελφές* την εικόνα μιας τάξης που σαπίζει την παραμονή της επανάστασης (του 1905), όπως επίσης, αναγνωρίζοντας κανείς στα πρόσωπα τον εαυτό του και οικτρώντάς τον, να θεωρήσει υπεύθυνη για την ανικανότητά τους να δράσουν μια υπαρκτά θεμελιωμένη μοναξιά του ανθρώπου, η οποία δεν μπορεί να αρθεί. Όπως έδειξε η ανάλυσή μας, στην χωρίς πατέρα οικογένεια των *Τριών αδελφών* το τι θα κάνει το άτομο στη ζωή του εξαρτάται τελικά από το ίδιο. Η ένταξή σε μια κοινωνική τάξη δεν μπορεί να θεωρηθεί υπεύθυνη γι' αυτό. Με αυτό το νόημα εκφράστηκε και ο Τσέχωφ έναντι του Γκόρκι:

Προσωρινά είναι φοιτητές και φοιτήτριες, είναι ένας τίμιος, καλός λαός, είναι η ελίτιδα μας, η ελίτιδα της Ρωσίας. Αλλά όταν θα μεγαλώσουν, η ελίτιδα μας και η ελίτιδα της Ρωσίας θα γίνει καπνός, και στο φίλτρο θα μείνουν μόνο γιατροί, ιδιοκτήτες πολυτελών κατοικιών, υποσιτισμένοι υπάλληλοι και διαφωρμένοι μηχανικοί. [...] Δεν πιστεύω στη διανόησή μας, είναι υποκριτική, ψεύτικη, υστερική και οκνηρή, και μάλιστα δεν πιστεύω σ' αυτή ακόμη και όταν υποφέρει και διαμαρτύρεται, διότι οι καταπιεστές βγαίνουν από τους δικούς της κόλπους. Πιστεύω στους μειονομιμένους ανθρώπους που είναι διασπαρμένοι σ' ολόκληρη τη χώρα, είτε είναι αγρότες είτε διανοούμενοι, αυτοί έχουν τη δύναμη, έστω κι αν είναι λίγοι, [...] γιατί βλέπουμε τη δουλειά τους.¹¹

Δίχως να παραβλέπει και να ευτελίζει στα έργα του τα κοινωνικά και οικονομικά αίτια της κρίσης ταυτότητας του ατόμου, ο Τσέχωφ αποδίδει στο άτομο την έσχατη ευθύνη για τη διαμόρφωση της ζωής του. Αυτή την ευθύνη δεν μπορεί να του την αφαιρέσει κανένας.

Υπάρχει μια ορισμένη ειρωνεία στο γεγονός ότι ο μόνος λόγος που τα θεατρικά έργα του Τσέχωφ είχαν επιτυχία στους συγχρόνους του είναι ότι δεν προσελήφθησαν με αυτό το νόημα. Οι σκηνοθεσίες του Στανισλάβσκι, που ανέβασαν τα έργα ως «ατμοσφαιρικά δράματα», όπου οι δραματικές φιγούρες απαλλάσσονταν κάθε ευθύνης για την «άσχημη και βαρετή» ζωή τους, εξασφαλίζοντας έτσι τη διακρύβρητη συμπίνα των θεατών, υπήρξαν καθοριστικές για την πρόσληψη των έργων του Τσέχωφ, τόσο στη Ρωσία όσο και στην υπόλοιπη Ευρώπη, την οποία ο θεατρικός συγγραφέας Τσέχωφ γνώρισε για πρώτη φορά με τις περιόδους δειξεί του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας. Το αστικό κοινό μπορούσε, βλέποντάς τα, να αναλuthεί σε αυτολύπηση και δάκρυα, αντί να νιώσει αντιμετώπο με την ίδια την «άσχημη και βαρετή» ζωή του. Τα έργα του Τσέχωφ είχαν επιτυχία, διάτι, αντίθετα με την πρόθεση του συγγραφέα, δεν αναστάτωναν το κοινό αλλά

11. Στο ίδιο, σ. 56.

του χάριζαν διακρύβρητη παρηγοριά για τη δική του «αθλιότητα». Μπορούσε κανείς να απολαύσει, συγκινημένος από την ατμοσφαιρική ομορφιά και με ελεγειακή διάθεση, τη λατρεία της ίδιας της υπερευαίσθητης προσωπικότητάς του και την ανικανότητα για πράξη που προέκυπτε από αυτή: «Για δείτε πώς καταστροφώμαστε μέσα στην ομορφιά, χωρίς να μας έχουν καταλάβει και χωρίς να φταίμε». Λίγοι θεατρικοί συγγραφείς παρερμηνεύτηκαν από τους συγχρόνους τους όσο ο Τσέχωφ.

Ο καλλιτέχνης, αυτή η μεγάλη προσωπικότητα

Ο χαρισματικός καλλιτέχνης και η «*femme fatale*»

Η αστική εποχή δεν λάτρευε μόνο την οικογένεια αλλά και τη μεγάλη προσωπικότητα. Ό,τι ξεκίνησε στη Θιβέλλα και Ορμή ως λατρεία της ιδιοφυΐας μετεξελήχθη σε σταδιακά κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα σε λατρεία της αινιγματικής μεγάλης προσωπικότητας. Όπως περιγράφει ο Σέννερτ, τώρα γινόταν «διεγερτική η αποκάλυψη εσωτερικών διεγέρσεων. Όταν κάποιος μπορούσε να αποκαλυφθεί δημόσια και ταυτοχρόνως να ελέγχει αυτή την αποκάλυψη, τότε λειτουργούσε διεγερτικά. Πινόταν αντιληπτό ότι ήταν πηγή δύναμης, χωρίς να μπορεί να εξηγηθεί το γιατί. Επρόκειτο για το εγκόσμιο χάρισμα» (σ. 304). Ως εκ τούτου, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης – και ειδικά ο αναπαραστατικός καλλιτέχνης, ο αστέρας – γινόταν συχνά η επιτομή αυτής της αινιγματικής μεγάλης προσωπικότητας. Εφοδιασμένος με το χάρισμα αυτό, κατόρθωσε για παράδειγμα ο ποιητής Λαμαρτίνος στην επανάσταση του Φλεβάρη του 1848 να παρασφύρει με τη γοητεία του τις μάξες, με αποτέλεσμα οι τελευταίες να γίνουν παθητικές και να ξεχάσουν τα καλώς εννοούμενα συμπεριφέροντά τους.

Στο αισθητικά προωθημένο δράμα, την αινιγματική μεγάλη προσωπικότητα ενσάρκωνε ο τύπος του βυρώνιου ήρωα, ο οποίος – πρωτίστως ως καλλιτέχνης, όπως ο Τσάττερτον του ντε Βινύ – καταστρέφεται, επειδή η κοινωνία δεν θέλει να αναγνωρίσει την αποστολή του και του στερεί μια αντίστοιχη δημόσια θέση.

Το χάσμα μεταξύ ατόμου και κοινωνίας, που είναι τόσο χαρακτηριστικό και τυπικό για το καλλιτεχνικό δράμα του ρομαντισμού, μοιάζει να έχει καταργηθεί στο καλλιτεχνικό δράμα του Ίψεν *Ο αρχιμάστορας Σόλνες* (1892). Ο Χάλβαρντ Σόλνες είναι ένας επιτυχημένος αρχιμάστορας, που όχι μόνο έχει κερδίσει την αναγνώριση της κοινωνίας αλλά διάγει και ο ίδιος ζωή αστού. Διατηρεί ένα μεγάλο γραφείο με τρεις υπαλλήλους, είναι παντρεμένος, κατοικεί σε ένα

πολυτέλεις στίτι, στο οποίο συγγάζουν οι προσοχοί της πόλης, όπως ο δρ. Χέρνταλ και οι κυρίες της καλής κοινωνίας.

Παρά όλα αυτά ο Σόλνες έχει ουσιώδη γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν τον καλλιτέχνη του ρομαντικού δράματος. Ήδη το όνομα που του δίνει ο ίδιος υποδηλώνει ότι θα πρέπει να θεωρηθεί εξέχουσα προσωπικότητα: «σοφά» θα πει «ήλιος» και «νεσ» «γη που προξέχει, ακρωτήριο». Πράγματι, ο Σόλνες συγκαταλέγεται στους «happy few». Δεν είχε ανδώς, όπως πιστεύει ο δρ. Χέρνταλ, «πραγματικά παραμυθένια τύχη» (Πράξη Α'), αλλά επιπλέον ζει έχοντας συνείδηση του ότι είναι εκλεκτός:

Δεν πιστεύετε κι εσείς, Χίλντε, ότι υπάρχουν μεμονωμένοι διαλεγμένοι, εκλεκτοί άνθρωποι στους οποίους δόθηκε η δύναμη και η χάρη να επιθυμούν και να θέλουν κάτι, να το ποθούν τόσο βαθιά, και έτσι τόσο αδυσώπητα, ώστε στο τέλος να μη γίνονται παρά να το αποκρίθουν; [...] Φυσικά, ένας άνθρωπος από μόνος του δεν είναι ικανός για τόσο σπουδαία πράγματα. Ω, όχι – οι βοηθοί και οι υπηρέτες πρέπει οπωσδήποτε να είναι εκεί, αν είναι να βγει κάτι. Ολοένα, ποτέ δεν έρχονται από μόνοι τους. Πρέπει να τους φωνάξεις δυνατά. Εσωτερικά, καταβαλνότες, σας το λέω από τα βάθη της ψυχής μου (Πράξη Β').

Το αίσθημα κάποιου ότι είναι εκλεκτός πηγάζει από την ιδιαίτερη ικανότητά του να επηρεάζει άλλους ανθρώπους και να μεταβάλλει την πραγματικότητα και μόνο με την ένταση της επιθυμίας του. Όπως κατέδειξε ο Φρόνντ, αυτή η κυριολεκτικά παραμυθένια ικανότητα αποτελεί κατάλοιπο των εποχών «που η επιθυμία ήταν ακόμη αποσταθεματική», οντογενετικά από την παιδική ηλικία και φυλογενετικά από την εποχή των μαγικών θρησκειών της φύσης. Στην πραγματεία του *Τοτέμ και ταμπού*, που γράφτηκε το 1912-13, ο Φρόνντ ονομάζει αυτή την ικανότητα «παντοδυναμία της σκέψης». Ήδη το 1907 ο Φρόνντ, σε μια διδαξή για τον *Ποιητή και τη φαντασίωση*, χαρακτηρίζει τη δραστηριότητα του ποιητή ως φαντασίωση, ονειροπόληση, η οποία εξυπηρετεί την πραγμάτωση της επιθυμίας, αποδίδοντας έτσι την «παντοδυναμία της σκέψης» στον ποιητή ως χαρακτηριστικό του γνώρισμα, χωρίς ωστόσο να χρησιμοποιήσει άμεσα αυτή την έκφραση. Μιαίξει ενδιαφέρουσα αναλογία το γεγονός ότι, δεκατέντε χρόνια πριν, ο ίδιος αναφέρει αυτό ακριβώς το γνώρισμα ως το ουσιώδες χαρακτηριστικό στο οποίο εδράζεται η συνείδηση του Σόλνες όσον αφορά τον εκλεκτό του χαρακτήρα, την αποστολή του ως καλλιτέχνη.

Η ικανότητα να μεταβάλλει την πραγματικότητα με την επιθυμία του και μόνο προσδίδει στον Σόλνες ένα είδος μαγικής δύναμης πέναντι στους άλλους. Η Κάγια Φόσολι γίνεται εξαρτημένη από αυτόν, υπάκουη σε όλα, και μάλιστα, όπως φαίνεται, αποκλειστικά λόγω της μαγείας της επιθυμίας: «Απλώς καθό-

μουν και την κοιτούσα, και ευχόμενον με όλη μου τη δύναμη να την είχα εδώ κοντά μου» (Πράξη Α'). Οντως η Κάγια έρχεται και μένει. Δεν ζει πια παρά μόνο για τον Σόλνες. Οχυρώνεται πίσω από την πρόαινη ασπίδα των ματιών της έναντι της επηροής οποιουδήποτε άλλου και λατρεύει τον Σόλνες σαν θεό της.

ΚΑΪΓΑ: *(Πέφτει στο έδαφος μπροστά του)* Ω, πόσο καλός, πόσο ανίστευνα καλός είστε μαζί μου!

Η εξάρτηση της Κάγια από τον Σόλνες, ο οποίος στην πραγματικότητα την εκμεταλλεύεται και τη χρησιμοποιεί ως εργαλείο, προκειμένου να αποφύγει τον ανταγωνισμό του αρραβωνιαστικού της Ράγκνερ, αποτελεί συνέχεια των μαγικών ικανοτήτων του, του χαρίσματος του. Στο μεγάλο του έργο *Οικονομία και κοινωνία*, το οποίο ο Μάξ Βέμπερ έγραψε μεταξύ 1899 και 1919, το χάρισμα περιγράφεται ως εξής:

«Χάρισμα» σημαίνει μια ποιότητα κάποιας προσωπικότητας που θεωρείται ασυνήθιστη και χάρη στην οποία η προσωπικότητα αυτή αξιολογείται είτε ως προικισμένη με υπερφυσικές ή υπεράνθρωπες, ή τουλάχιστον ειδικά ασυνήθιστες, δυνάμεις ή ιδιότητες, στις οποίες δεν έχει πρόσβαση οποιοςδήποτε άλλος, είτε ως θεοσταλτή, είτε και ως υποδευματική, και για τον λόγο αυτόν ως «ηγέτης». Ενωσιολογικά είναι φυσικά εντέλως αδιάφορο το πώς η εν λόγω ποιότητα θα έπρεπε να αξιολογηθεί «αντικειμενικά» από οποιαδήποτε ηθική, αισθητική ή άλλη άποψη. Το μόνο ζήτημα είναι πώς αξιολογείται στην πραγματικότητα από τους κορυφαγόμενους από το χάρισμα, από τους «οπαδούς» [...].

Αυτό που κρίνει αν λογίζει το χάρισμα είναι η ελεύθερη αναγνώριση εκ μέρους των κορυφαγόμενων, η οποία εξασφαλίζεται μέσω *επαλήθευσης* – πρωταρχικά πάντοτε μέσω θαύματος – και γεννιέται από αφοσίωση στην αποκάλυψη, την λατρεία των ηρώων, την εμπιστοσύνη στον ηγέτη. Όμως, η αναγνώριση αυτή (στην περίπτωση του γνήσιου χαρίσματος) δεν αποτελεί θεμέλιο νομιμοποίησης αλλά καθίκαν εκείνων που, λόγω θείας κλήσης και επαλήθευσης, κλήθηκαν να αναγνωρίσουν αυτή την ποιότητα. Από ψυχολογική άποψη αυτή η «αναγνώριση» συνιστά μια τυφλή, τελείως προσωπική αφοσίωση, που γεννιέται από ενθουσιασμό ή από ανάγκη και ελπίδα.¹²

Με αυτή την έννοια ο Χάλβαντ Σόλνες διαθέτει, χωρίς καμιά αμφιβολία, χάρισμα, στη βάση του οποίου σκεί μια ορισμένη εξουσία, όχι μόνο στην Κάγια αλλά και στον Κνουτ και τον Ράγκνερ Μπρόβικ, στην γυναικεία του Αλίνε και στην Χίλντε Βάνγκελ.

¹² Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Studienausgabe, επιμ. Johannes Winkelmann, Κολωνία/Βερολίνο 1964, 1ο ημίτομ, σ. 179.

8/3

**ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

Ιστορία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου

Τεύχος 2

Διδάσκων: Πλάτων Μαυρομούστακος

Αναβίωση του ιδεαλισμού στη Γαλλία

Η ρεαλιστική και η νατουραλιστική αντίληψη είχαν όμως και αντιπάλους. Αν και το γενικό πνευματικό κλίμα ανάμεσα στο 1850 και το 1900 ήταν κατά κύριο λόγο αντι-ιδεαλιστικό, οι υπερβολικές απαιτήσεις "για χάρη της επιστήμης" που χαρακτήρισαν αυτήν την περίοδο προκάλεσαν αρκετές διαμαρτυρίες. Η σημαντικότερη από αυτές προερχόταν από τους συμβολιστές, που πέρασαν στην αντεπίθεση το 1885 μ' ένα "μανιφέστο". Αντλώντας την έμπνευσή του από τα έργα του Πόου (Edgar Allan Poe), τα ποιήματα και τα κριτικά κείμενα του Μπωντλαίρ, τα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι, και τη μουσική και τη θεωρία του Βάγκνερ, ο συμβολισμός προσέλκυσε αντιπροσώπους από όλες τις τέχνες. Για τους συμβολιστές, η υποκειμενικότητα, οι εκφράσεις του ψυχισμού, και οι μυστηριώδεις εσωτερικές και εξωτερικές δυνάμεις αντιπροσώπευαν μια ανώτερη μορφή αλήθειας από εκείνη που ήταν σε θέση να αποκαλύψει η απλή παρατήρηση των εξωτερικών φαινομένων. Υποστήριζαν ότι αυτή η βαθύτερη σημασία δεν μπορούσε να παρασταθεί απ' ευθείας αλλά μόνο να ανακληθεί στη μνήμη μέσω συμβόλων, θρύλων, μύθων και ατμόσφαιρας. Κύριος εκπρόσωπος του κινήματος ήταν ο Μαλλαρμέ (=Stephane Mallarme, 1842-1898), του οποίου οι απόψεις σχετικά με το δράμα - ως μια ανάκληση του μυστηρίου της ύπαρξης μέσω ποιητικού και υπαινικτικού/υποδηλωτικού λόγου, που παριστάνεται με χρήση μόνο των πιο απαραίτητων και ατμοσφαιρικά ταιριαστών θεατρικών μέσων, με στόχο τη δημιουργία μιας εμπειρίας ημι-θρησκευτικού χαρακτήρα - καθόρισαν τον τόνο που ακολούθησαν τα αντιρεαλιστικά έργα της δεκαετίας του 1890.

Όπως και ο νατουραλισμός, έτσι και ο συμβολισμός δεν επηρέασε ιδιαίτερα το χώρο του θεάτρου ώσπου εμφανίστηκε μια "ανεξάρτητη" ομάδα κατά το πρότυπο του Theatre Libre. Το 1890 ένας δεκαεπτάχρονος ποιητής, ο Paul Fort (1872-1962), ίδρυσε το Theatre d' Art όπου ως το 1892 παρουσίασε έργα 46 συγγραφέων, που κυμαίνονταν από αναγνώσεις ποιημάτων και διασκευές τμημάτων της *Ιλιάδας* και της Βίβλου μέχρι νέα έργα. Τα περισσότερα προγράμματα περιορίζονταν σε μια μόνο παράσταση κι οι ηθοποιοί, στην πλειοψηφία τους ερασιτέχνες, ήταν συχνά ακατάλληλοι. Αντίθετα από τον Αντιουάν, ο Fort αντιμετώπιστηκε κυρίως εχθρικά από τους κριτικούς, ίσως επειδή οι παραγωγές του φαίνονταν ακατανόητες σε ένα κοινό που ήταν συνηθισμένο στην "ψευδαίσθηση της πραγματικότητας" (illusionism).

Όταν ο Fort εγκατέλειψε το θέατρο το 1892 το έργο που είχε αρχίσει συνεχίστηκε από το Theatre de l' Oeuvre, επικεφαλής του οποίου ήταν ο Aurelien-Marie Lugne-Poe (1869-1940). Ηθοποιός και διευθυντής σκηνης στο Theatre Libre για ένα διάστημα, ο Lugne-Poe προσχώρησε στον ιδεαλισμό αφού παρακολούθησε τις παραγωγές του Theatre d' Art, σε μερικές από τις οποίες εμφανίστηκε και ο ίδιος, κι ενώ συγκατοικούσε με τους ζωγράφους Eduard Vuillard, Maurice Denis, και Pierre Bonnard. Το Theatre de l' Oeuvre έδωσε την πρώτη του παράσταση το 1893, και από τότε ως το 1897 ο Lugne-Poe χρησιμοποιούσε το ίδιο πάνω κάτω ύφος σε όλες του σχεδόν τις παραγωγές. Με σύνθημα "ο λόγος είναι η σκηνογραφία" ο Lugne-Poe περιόρισε τη σκηνογραφία σε απλές συνθέσεις γραμμών και χρωμάτων που ζωγραφίζονταν σε παραπετάσματα στο βάθος της σκηνης. Χρησιμοποιώντας σκηνικά των Toulouse-Lautrec, Denis, Vuillard, Bonnard, Odilon Redon και άλλων, ο Lugne-Poe προσπάθησε να δημιουργήσει μια ενότητα ύφους και ατμόσφαιρας μάλλον παρά ένα ενιαίο περιβάλλον.

Η εναρκτήρια παράσταση, του έργου "*Πελλέας και Μελισσάνθη*", ήταν χαρακτηριστική για την πορεία του. Χρησιμοποιήθηκαν ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα και έπιπλα, η σκηνή φωτιζόταν από ψηλά και το μεγαλύτερο μέρος της δράσης διαδραματιζόταν στο μισοσκόταδο. Μια κουρτίνα από γάζα που κρεμόταν ανάμεσα στους ηθοποιούς και το ακροατήριο έδινε την εντύπωση ότι ομίχλη τύλιγε τη σκηνή, ενώ η ατμόσφαιρα μυστηρίου τονιζόταν ακόμη περισσότερο από παραπετάσματα του βάθους σε τόνους του γκριζου. Τα κοστούμια έμοιαζαν αόριστα μεσαιωνικά, αν και η πρόθεση ήταν να μην ανήκουν σε μια συγκεκριμένη περίοδο. Οι ηθοποιοί εκφράζονταν μ' ένα είδος κοφτής τραγουδιστής απαγγελίας σαν ιερείς και, σύμφωνα με ορισμένους κριτικούς, συμπεριφέρονταν σαν υπνοβάτες - οι χειρονομίες τους ήταν έντονα στυλιζαρισμένες. Με αυτή τη ριζοσπαστικά νέα προσέγγιση, δεν είναι περίεργο που πολλοί θεατές έμειναν άναυδοι.

Το ρεπερτόριο του Lugne-Poe το αποτελούσαν κυρίως γαλλικά έργα, ανάμεσα στα οποία όμως αναμιγνύονταν και μερικά έργα του Ίψεν, του Χάουπμαν και άλλων, ή ακόμη και σανσκριτικά θεατρικά κείμενα. Από τα γαλλικά δράματα, τα καλύτερα ήταν αυτά του Μαίτερλικ (=Maurice Maeterlinck, 1862-1949). Ο Μαίτερλικ ήρθε στο Παρίσι από το Βέλγιο και στράφηκε στη συγγραφή θεατρικών έργων το 1889. Ως το 1896 είχε γράψει τον "*Παρείσακτο*" (1890), τους "*Τυφλούς*" (1890), και τον "*Θάνατο του Τενταζίλ*" (1894). Από τα πρώιμα έργα του το γνωστότερο είναι το "*Πελλέας και Μελισσάνθη*" (1892), στο οποίο μια νεαρή γυναίκα παντρεύεται έναν

πρίγκηπα που τη βρήκε στο δάσος αλλά στη συνέχεια ερωτεύεται τον αδελφό του και πεθαίνει από τη λύπη της. Το ενδιαφέρον ωστόσο δεν επικεντρώνεται στο ερωτικό τρίγωνο αλλά στην ατμόσφαιρα μυστηρίου που το περιβάλλει και που υποδηλώνεται μέσα από μια πληθώρα συμβόλων, όπως για παράδειγμα ένα γαμήλιο δαχτυλίδι που πέφτει σ' ένα συντριβάνι, περιστέρια που φεύγουν πετώντας από έναν πύργο, υπόγειες λίμνες και σπηλιές, σκιές που απλώνονται, και λεκέδες αίματος που είναι ανεξίτηλοι. Στις αρχές της δεκαετίας του 1890 ο Μαίτερλιγκ υποστήριζε ότι οι πιο έντονες δραματικές στιγμές είναι οι σκηνές σιωπής, κατά τη διάρκεια των οποίων γίνεται αισθητό το μυστήριο της ύπαρξης που συνήθως χάνεται μέσα στην ξέφρενη δραστηριότητα. Μετά το 1896 όμως ο Μαίτερλιγκ αναθεώρησε αυτήν την άποψη και τροποποίησε το ύφος του ώστε να συμπεριλάβει περισσότερες σκηνές εντονότερης δράσης. Το πιο διάσημο από τα όψιμα έργα του είναι "*Το Γαλάζιο Πουλί*" (1908), μια αλληγορία για την αναζήτηση της ευτυχίας.

Το 1896 ο Lugne-Poe παρουσίασε το "*Ubu Roi*" του Alfred Jarry (1873-1907), έργο το οποίο κατά καιρούς έχει χαρακτηριστεί ως το πρώτο δράμα του παραλόγου. Το έργο του Jarry σχετίζεται με τα έργα του συμβολισμού λόγω του αντιρεαλισμού του, αλλά το ηθικό ανακάτεμα που παρουσιάζει μοιάζει περισσότερο με τις comedies rosses των νατουραλιστών αν και στο "*Ubu Roi*" αποφεύγεται εντελώς η προκατάληψη υπέρ της επιστήμης και οι ρεαλιστικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται εκεί. Παρ' όλο το στοιχείο του αλλόκοτου που κυριαρχεί, ο "*Ubu Roi*" δείχνει στην ουσία έναν κόσμο στον οποίο δεν υπάρχει ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Η κεντρική μορφή του έργου, ο Ubu, είναι ένα βίαιο και ηλίθιο πλάσμα από το οποίο λείπει εντελώς κάθε ηθικός ενδοιασμός - αποτελεί την επιτομή όλων εκείνων των στοιχείων της αστικής κοινωνίας που ο Jarry έβρισκε ανόητα και άσχημα, όλων των στοιχείων της ανθρώπινης φύσης που έβρισκε τερατώδη και παράλογα. Σύμφωνα με το έργο, ο Ubu κάνει τον εαυτό του βασιλιά της Πολωνίας και διατηρεί την εξουσία του σκοτώνοντας και βασανίζοντας όλους όσους του αντιστέκονται. Τελικά τον διώχνουν από τη χώρα αλλά υπόσχεται να συνεχίσει τα κατορθώματά του αλλού. Ο Jarry έγραψε μερικά ακόμη έργα με κεντρικό ήρωα τον Ubu, το "*Ubu Enchaine*" (1900), το "*Ubu Cocu*" (c. 1891, πρωτοδημοσιεύτηκε 1944), και το "*Ubu sur la butte*" (1906), που όμως δεν παίχτηκαν όσο ζούσε. Αρχικά η επίδρασή του ήταν μηδαμινή αλλά στη δεκαετία του 1920 απέκτησε πολλούς οπαδούς ανάμεσα στους σουρεαλιστές, και από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και μετά η grotesque οπτική του για την ανθρωπότητα του έδωσε

τιμητική θέση ανάμεσα στους σπουδαιότερους προδρόμους του θεάτρου του παραλόγου.

Η πρώτη κύρια φάση του κινήματος του αντιρεαλισμού έκλεισε το 1897, όταν ο Lugne-Poe αποσπάστηκε από τους συμβολιστές έχοντας φτάσει στο συμπέρασμα ότι τα περισσότερα έργα τους ήταν ανώριμα και ότι η αφοσίωσή του σε ένα και μοναδικό σκηνικό ύφος ήταν υπερβολικά περιοριστική. Στην απόφασή του αυτή επηρεάστηκε από τον θαυμασμό του για τον Ίψεν, τα έργα του οποίου δεν μπορούσαν να προσαρμοστούν στο ακραίο στυλιζάρισμα που πρότειναν οι συμβολιστές.

Ο Lugne-Poe έκλεισε το Theatre de l' Oeuvre το 1899, αλλά επρόκειτο να το αναβιώσει το 1912 και ξανά μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και να συνεχίσει να εργάζεται εκεί ως το 1929. Παρ' όλα αυτά οι παραγωγές που έκανε, σε συμβολικό ύφος, στη δεκαετία του 1890 αποτελούν τη σημαντικότερη συμβολή του στο θέατρο. Μέσα από περιοδικές που έκανε με το θίασό του και άρθρα που γράφονταν για τη δουλειά του, ο Lugne-Poe επηρέασε σχεδόν όλες τις αποκλίσεις από το ρεαλισμό που σημειώθηκαν μεταξύ 1893 και 1915.

Αππιά και Κραιγκ

Την ίδια περίπου εποχή που ο Lugne-Poe έκλεινε το Theatre de l' Oeuvre το 1899, δύο άλλοι άνθρωποι του θεάτρου, ο Αππιά και ο Κραιγκ, δουλεύοντας ξεχωριστά ο ένας από τον άλλο άρχισαν να θέτουν τα θεωρητικά θεμέλια της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής που δεν βασίζεται στην ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Ο Αππιά (=Adolphe Appia, 1862-1928), γεννημένος στην Ελβετία, ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με το θέατρο μέσω των μουσικών σπουδών του. Βαθιά εντυπωσιασμένος από τα μουσικά δράματα και τα θεωρητικά κείμενα του Βάγκνερ, ο Αππιά διαπίστωσε ότι ο συνηθισμένος τρόπος παράστασης των έργων της όπερας (συμπεριλαμβανομένων και εκείνων του Βάγκνερ) δεν ενσάρκωνε σωστά τις βαγκνερικές θεωρίες. Μετά από προβληματισμό πολλών χρόνων πάνω στο ζήτημα αυτό, δημοσίευσε τα βιβλία *Η σκηνοθεσία των μουσικών δραμάτων του Βάγκνερ* (1895), *Μουσική και σκηνογραφία* (1899) και *The Work of Living Art* (1921). Σ' αυτά εξέθετε ιδέες σχετικά με τη θεατρική παραγωγή που έγιναν τελικά αποδεκτές σχεδόν παγκοσμίως.

Ξεκινώντας από την παραδοχή ότι θεμελιώδης στόχος της θεατρικής παραγωγής είναι η καλλιτεχνική ενότητα, ο Αππιά προσπάθησε να αναλύσει τους παράγοντες που οδηγούσαν σε αποτυχία επίτευξης αυτού του στόχου. Κατέληξε στο

συμπέρασμα ότι η σκηνική παρουσίαση περιλαμβάνει τρία αλληλοσυγκρουόμενα οπτικά στοιχεία: τον κινούμενο τρισδιάστατο ηθοποιό, την κάθετη σκηνογραφία, και το οριζόντιο πάτωμα της σκηνής. Θεώρησε ότι ένας βασικός λόγος διάσπασης της ενότητας ήταν τα ζωγραφιστά σκηνικά δύο διαστάσεων, και πρότεινε να αντικατασταθούν με τρισδιάστατα στοιχεία (σκαλοπάτια, ράμπες, πλατφόρμες) που ενίσχυαν την κίνηση του ηθοποιού και βοηθούσαν τη μετάβαση από το οριζόντιο πάτωμα στο όρθιο σκηνικό. Πάνω απ' όλα όμως ο Αππιά τόνισε το ρόλο του φωτισμού στη συνένωση όλων των οπτικών στοιχείων σε ένα ενιαίο όλο. Αφού γι' αυτόν το φως ήταν το οπτικό αντίστοιχο της μουσικής, μεταβαλλόμενο από στιγμή σε στιγμή σύμφωνα με τις αλλαγές της διάθεσης, των συναισθημάτων και της δράσης, ο Αππιά ήθελε να ενορχηστρώσει και να χειριστεί το φως με την προσοχή που θα έδινε σε μια μουσική παρτιτούρα. Διάφορες απόπειρες να εφαρμοστεί η θεωρία αυτή στην πράξη, που απαιτούν να ελέγχεται η κατανομή, η ένταση και το χρώμα του φωτός, οδήγησαν τελικά στην σύγχρονη πρακτική του σκηνικού φωτισμού. Ο Αππιά υποστήριζε επίσης ότι για την επίτευξη καλλιτεχνικής ενότητας απαιτείται να ελέγχονται όλα τα στοιχεία της παραγωγής από ένα και μόνο άτομο, ιδέα που ενίσχυσε τον ρόλο του σκηνοθέτη.

Το 1906 ο Αππιά συνάντησε τον Emile Jacques Dalcroze (1865-1960) που επρόκειτο να ασκήσει τη μεγαλύτερη επίδραση στο έργο του Αππιά μετά τον Βάγκνερ. Ο Dalcroze ήταν ο εφευρέτης της "ευρυθμικής" ("eurhythmic"), ενός συστήματος που καθοδηγούσε τους σπουδαστές να συναισθάνονται τη μουσική κιναισθητικά, αντιδρώντας με φυσικές κινήσεις στους ρυθμούς των μουσικών συνθέσεων. Επηρεασμένος από τον Dalcroze, ο Αππιά έφτασε να πιστεύει ότι ο ρυθμός που είναι ενσωματωμένος σε ένα κείμενο αποτελεί το κλειδί για κάθε χειρονομία και κίνηση που πρέπει να χρησιμοποιηθούν επί σκηνής, κι ότι η σωστή κυριαρχία του ρυθμικού στοιχείου αρκούσε για να ενοποιήσει όλα τα στοιχεία του χώρου και του χρόνου σε ένα ικανοποιητικό και αρμονικό όλο. Ο Αππιά συνεργάστηκε σε μερικές παραγωγές με τον Dalcroze, στη σχολή του τελευταίου στο Hellerau, και βοήθησε στο σχεδιασμό του θεάτρου αυτής της σχολής που επρόκειτο να είναι το πρώτο θέατρο της σύγχρονης εποχής που χτιζόταν χωρίς ανίδα προσκηνίου και με μια εντελώς ανοιχτή σκηνή.

Μέσα στη δεκαετία του 1920 ο Αππιά άρχισε επιτελούς να κερδίζει αναγνώριση. Το 1923 ανέβασε στο Μιλάνο το "*Τριστάνος και Ιζόλδη*" και το 1924-1925 δύο μέρη από τον κύκλο του "*Δαχτυλιδιού των Νιμπελούγκεν*" (1924: "*Το*

Χρυσάφι του Ρήνου", 1925: "*Βαλκυρία*") στη Βασιλεία. Παρ' όλα αυτά ο Αππιά άσκησε διαχρονική επιρροή στο σύγχρονο θέατρο κυρίως μέσω του θεωρητικού του έργου, κι όχι της σκηνικής του πρακτικής.

Ο Κραιγκ (=Gordon Craig, 1872-1966), γιός της Ellen Terry και του Edward Godwin, ξεκίνησε την καριέρα του ως ηθοποιός στο θίασο του Έρβινγκ. Απέκτησε την πρώτη του σημαντική εμπειρία ως σκηνογράφος στο θίασο της μητέρας του, στο Imperial Theatre του Λονδίνου, το 1903. Μια έκθεση των σκίτσων του το 1902 και η έκδοση του βιβλίου του *Η τέχνη του θεάτρου* το 1905 δημιούργησαν τέτοια αναστάτωση γύρω από το όνομά του ώστε μέσα σε μερικά χρόνια ήταν διάσημος σε ολόκληρη την Ευρώπη. Το 1904 σκηνογράφησε μια παράσταση για τον Μπραμ στο Βερολίνο, το 1906 μια άλλη για την Ελεονόρα Ντούζε στη Φλωρεντία, και το 1912 μια ακόμη για το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας. Παντού δημιουργούσε αμφισβητήσεις. Συνέχισε να εκθέτει την προκλητικές και πρωτότυπες ιδέες του στα *On the Art of the Theatre* (1911), *Towards a New Theatre* (1913), *The Theatre Advancing* (1919) καθώς και στο περιοδικό *The Mask*, το οποίο εξέδιδε σποραδικά ανάμεσα στο 1908 και το 1929 - όπου και δημοσίευσε το 1908 το άρθρο του "The Actor and the Ubermarionette". Το 1908 εγκαταστάθηκε στη Φλωρεντία, όπου για ένα διάστημα διηύθυνε μια σχολή. Αν και ο Αππιά είχε ήδη εκφράσει πολλές από αυτές τις ιδέες, ο Κραιγκ ήταν εκείνος που τους έδωσε δημοσιότητα. Για αρκετούς συντηρητικούς σκηνοθέτες, ο Κραιγκ έμοιαζε τόσο επικίνδυνος όσο κι ο Ίψεν στη δεκαετία του 1880.

Ο Κραιγκ αντιμετώπιζε το θέατρο ως ανεξάρτητη τέχνη και υποστήριζε ότι ο πραγματικός καλλιτέχνης του θεάτρου συγχωνεύει τη δράση, το λόγο, τη γραμμή, το χρώμα και τον ρυθμό σε ένα τελικό προϊόν εξίσου ευδιάκριτο με αυτό του ζωγράφου, του γλύπτη ή του μουσικοσυνθέτη. Αναγνώριζε ένα είδος θεάτρου στο οποίο ένας τεχνίτης-διευθυντής, με σημείο εκκίνησης ένα λογοτεχνικό κείμενο, συντόνιζε τη δουλειά πολλών άλλων τεχνιτών, αλλά στόχευε σε μια ανώτερη μορφή θεάτρου όπου ένας αριστοτέχνης/αρχι-καλλιτέχνης χωρίς τη μεσολάβηση ενός λογοτεχνικού κειμένου θα δημιουργούσε μόνος του όλες τις πτυχές μιας εντελώς αυτόνομης τέχνης.

Η επιρροή του Κραιγκ έγινε εντονότερα αισθητή στη σκηνογραφία, ίσως διότι αντιλαμβανόταν το θέατρο κυρίως μέσω οπτικών όρων. Υποστήριζε ότι το κοινό πηγαίνει στο θέατρο περισσότερο για να δει παρά για να ακούσει ένα έργο. Τα δικά του σχέδια δείχνουν μια φανερή προτίμηση για τις ορθές γωνίες και μια μανία με τις παράλληλες γραμμές. Το πιο έντονο χαρακτηριστικό τους όμως είναι το ύψος και η αίσθηση του μεγαλείου που αυτό συνεπάγεται. Μια από τις ιδιαίτερες προτιμήσεις του

Κραιγκ ήταν το κινητό σκηνικό. Σ' όλη του τη ζωή πειραματιζόταν με διάφορα παραβάν, από τα οποία ήλπιζε να δημιουργήσει ένα σκηνικό που θα μπορούσε με άορατα μέσα να κινείται κατά τρόπο ανάλογο με την κίνηση του ηθοποιού και του φωτός.

Ο Κραιγκ αρνιόταν πάντοτε να ιεραρχήσει τα στοιχεία της θεατρικής πράξης και θεωρούσε ότι πολλά λάθη του παρελθόντος οφείλονταν στην κυριαρχία τότε του ενός και τότε του άλλου στοιχείου. Έτσι συχνά κατηγορούσε τον δραματουργό για υπερβολική έμφαση στον προφορικό λόγο, ή κατηγορούσε τους ηθοποιούς-βεντέτες για το χαμηλό επίπεδο των θεαμάτων εφόσον προσπαθούσαν να αυτοπροβληθούν και να παρεμβάλλουν τις δικές τους αντιλήψεις ανάμεσα σ' αυτές του σκηνοθέτη και του κοινού. Κατά συνέπεια, ο Κραιγκ υποστήριξε κάποτε ότι η ιδανική περίπτωση θα ήταν ο αριστοτέχνης/αρχι-καλλιτέχνης να χρησιμοποιεί μια Ubermarionette, μια κούκλα "υπερ-νευρόσπαστο", η οποία δεν θα είχε Εγώ αλλά θα ήταν σε θέση να ανταποκριθεί σε οποιοδήποτε αίτημά του - πρόταση που προκάλεσε τη μεγαλύτερη θύελλα αντιδράσεων από οποιαδήποτε άλλη ιδέα του.

Παρ' όλο που ο Αππιά και ο Κραιγκ συχνά κατέληξαν στα ίδια συμπεράσματα, υπάρχουν μεταξύ τους και μερικές σημαντικές διαφορές. 1) Για τον Αππιά ο καλλιτέχνης του θεάτρου έπρεπε κυρίως να είναι ένας ερμηνευτής του έργου του συνθέτη-δραματουργού, ενώ για τον Κραιγκ ένας πλήρως αναπτυγμένος καλλιτέχνης με αυτόνομη λειτουργία. 2) Ο Αππιά ιεραρχούσε τα στοιχεία της θεατρικής πράξης, ενώ ο Κραιγκ αρνιόταν να κάνει κάτι τέτοιο. 3) Ο Αππιά σκεφτόταν με όρους διαδοχικών σκηνικών (διαφορετικό σκηνικό για κάθε χώρο), ενώ ο Κραιγκ αναζητούσε ένα μοναδικό σκηνικό ικανό να εκφράζει το πνεύμα ολόκληρου του έργου ή να είναι κινητό ώστε να αντανακλά τις αλλαγές.

Ο Αππιά και ο Κραιγκ κατηγορήθηκαν συχνά για άγνοια των πραγματικών συνθηκών της θεατρικής καθημερινότητας: υποστηρίχθηκε ότι οι ιδέες τους ήταν δύσκολο να εφαρμοστούν στην πράξη και ήταν ουσιαστικά άχρηστες για τη σκηνική πρακτική. Και οι δύο όμως προώθησαν ιδανικά και στόχους που οι πρακτικοί άνθρωποι του θεάτρου αυτής της εποχής δεν ήταν σε θέση να παρέχουν. Από κοινού, ανάγκασαν τους συγχρόνους τους να αναθεωρήσουν τη φύση της τέχνης του θεάτρου, το ρόλο της στην κοινωνία, και τα συστατικά της στοιχεία (μεμονωμένα αλλά και σε συνδυασμό). Η επίδρασή τους ενίσχυσε την τάση για απλοποιημένο διάκοσμο, τρισδιάστατα σκηνικά, πλαστικότητα, και κατευθυνόμενο φωτισμό - και γενικότερα την τάση για υποδήλωση περισσότερο, παρά για "κυριολεκτική" αναπαράσταση.

Αρχικά αντικείμενο έντονης αμφισβήτησης, οι θεωρίες τους επρόκειτο να υπερισχύσουν μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο.

Στρίντμπεργκ και Φρόυντ

Κατά την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα εμφανίστηκαν και έργα ενός άλλου τύπου, τα οποία επρόκειτο να επηρεάσουν σημαντικά το σύγχρονο δράμα: τα μη ρεαλιστικά έργα του Σουηδού δραματουργού Στρίντμπεργκ (=August Strindberg, 1849-1912). Ο Στρίντμπεργκ είχε ήδη καθιερωθεί ως ρεαλιστής συγγραφέας με τα έργα "*Ο Πατέρας*" (1887) και "*Δεσποινίς Τζούλια*" (1888), που φανερώνουν το ενδιαφέρον του για την, κατά τη γνώμη του, θεμελιώδη και αναπόφευκτη σύγκρουση μεταξύ ανδρών και γυναικών. Η "*Δεσποινίς Τζούλια*" μάλιστα εξυμνήθηκε ιδιαίτερα για την έμφαση που δίνει στην κληρονομικότητα και το περιβάλλον, τον παράδοξο σκηνικό της χώρα (την τριγωνική άποψη μιας γωνίας κουζίνας), και τη χρήση παντομίμας στη θέση των διαλειμμάτων. Για πολλούς κριτικούς αποτέλεσε εξαιρετικό παράδειγμα προς μίμηση για την εφαρμογή των αρχών του νατουραλισμού.

Παρ' όλη τη δύναμη αυτών των έργων, η επίδραση που άσκησαν δεν ήταν ανάλογη όσων έγραψε ο Στρίντμπεργκ μετά από μια κρίση τρέλας που πέρασε μέσα στη δεκαετία του 1890. Εν μέρει λόγω αυτής της εμπειρίας και εν μέρει επηρεασμένος από τον Μαίτερλικ, ο Στρίντμπεργκ άρχισε πλέον να γράφει "ονειρικά έργα".

Σε τέτοιου είδους έργα, όπως είναι η τριλογία "*Προς τη Λαμασκό*" (1898-1901) και το "*Ονειρόδραμα*" (1902), ο Στρίντμπεργκ ανασκεύαζε την πραγματικότητα σύμφωνα με τη δική του υποκειμενική οπτική. Υπάρχουν συχνές αλλαγές τόπου και χρόνου που δεν υπόκεινται σε περιορισμούς λογικής ακολουθίας, το πραγματικό και το φανταστικό αναμιγνύονται, και αυτό που φαινομενικά αποτελεί κοινό τόπο περιβάλλεται με σημασία. Σ' αυτά τα όψιμα έργα του ο Στρίντμπεργκ αντιμετωπίζει με βαθιά συμπόνοια τον αλλοτριωμένο άνθρωπο, που χαμένος και δίχως ρίζες αναζητά κάποιο νόημα μέσα σ' ένα ακατανόητο σύμπαν, προσπαθώντας να συμβιβάσει τα πιο ανόμοια στοιχεία: τον πόθο και την αγάπη, το σώμα και το πνεύμα, την ασχήμια και την ομορφιά.

Από το 1907 ως το 1910 ο Στρίντμπεργκ συνεργάστηκε με τον Φαλκ (=August Falck, 1882-1938), ηθοποιό και θεατρικό παραγωγό, στο Intimate Theatre της Στοκχόλμης. Το θέατρο, που χωρούσε μόλις 161 θεατές, προοριζόταν για παραστάσεις έργων του Στρίντμπεργκ και ειδικά γι' αυτό έγραψε 5 "δράματα

δωματίου", από τα οποία το γνωστότερο είναι η "*Σονάτα των Φαντασμάτων*" (1907) - έργο που απηχεί πολλές από τις ιδέες που υπήρχαν ήδη στο "*Ονειρόδραμα*".

Την εποχή που πέθανε, το 1912, ο Στρίντμπεργκ ήταν ήδη ένας από τους διασημότερους συγγραφείς του κόσμου. Αν και τα θεατρικά του έργα ποτέ δεν έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλή στο ευρύ κοινό, παρέμειναν πάντοτε πηγή έμπνευσης και συγκρούσεων. Η σύλληψη των ανθρώπινων υπάρξεων ως βασανισμένων και αλλοτριωμένων άσκησε έλξη σε πολλούς κατοπινούς συγγραφείς, και οι δραματουργικές τεχνικές του χρησίμευσαν ως δείγμα για την εξωτερίκευση ψυχολογικών καταστάσεων και πνευματικών διασθήσεων. Όντας ο πρώτος δραματουργός που χρησιμοποίησε εκτενώς το ασυνείδητο, άσκησε σημαντική επιρροή στους θεατρικούς συγγραφείς που τον διαδέχτηκαν.

Η αποδοχή του Στρίντμπεργκ πιθανότατα υποβοηθήθηκε από τη διάδοση του ενδιαφέροντος για τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Σίγκμουντ Φρόυντ (1856-1939), ο οποίος σε βιβλία όπως το *Ερμηνεία των Ονείρων* (1900) και το *Three Contributions to the Theory of Sex* (1905) επιχείρησε να αναλύσει τη δομή του ανθρώπινου νου, να περιγράψει τις λειτουργίες του, και να διατυπώσει προτάσεις για την αντιμετώπιση της παθολογικής συμπεριφοράς. Η εξήγηση που έδινε ο Φρόυντ στην ανθρώπινη συμπεριφορά, βασισμένη στο ασυνείδητο, τα όνειρα ως κλειδί για την κατανόηση των απωθημένων επιθυμιών, και την ανθρώπινη ροπή για "τηλε-σκόπηση" των εμπειριών, πρόσφερε σημαντικό στήριγμα στη δραματουργία του Στρίντμπεργκ. Επιπλέον, όπως ο Κοντ, ο Ζολά και άλλοι είχαν δώσει πρωταρχικό ρόλο στο περιβάλλον ως καθοριστικό παράγοντα της ανθρώπινης συμπεριφοράς, ο Φρόυντ έστρεψε την προσοχή στα εξίσου σημαντικά ψυχολογικά αίτια. Το ενδιαφέρον του για την επιθετικότητα και τις σεξουαλικές ορμές ως κλειδιά της ανθρώπινης συμπεριφοράς συνέβαλε επίσης πολύ στην κατάρριψη των ταμπού/προκαταλήψεων σχετικά με το ποιά θέματα είναι κατάλληλα για το δράμα.

Η διεισδυτική επίδραση του Φρόυντ στο σύγχρονο δράμα οφείλεται ακόμη και στην ημι-επιστημονική του εξήγηση για την ανθρώπινη συμπεριφορά, την οποία το ιδεαλιστικό δράμα απέδιδε στο "μυστήριο της μοίρας", τη "διαίσθηση" ή σε άλλες εξίσου ασαφείς και υποκειμενικές έννοιες. Εντοπίζοντας την πηγή της συμπεριφοράς μέσα στον ανθρώπινο νου, ο Φρόυντ έδωσε τη δυνατότητα στους ρεαλιστές δραματουργούς να παρουσιάζουν εκφάνσεις της που ως τότε εθεωρούντο μη ρεαλιστικές ή παράλογες εφόσον δεν στηρίζονταν σε κάτι το επαληθεύσιμο. Η φροϋδική αντίληψη της πραγματικότητας που αναμειγνύει το λογικό και το παράλογο,

το συνειδητό και το ασυνείδητο, το αντικειμενικό και το υποκειμενικό, το πραγματικό και το φανταστικό, επρόκειτο να καταρρίψει πολλά από τα όρια που διαχώριζαν το ρεαλιστικό από το μη ρεαλιστικό δράμα.

Ιδεαλιστικό θέατρο και δράμα στη Γερμανία

Στη Γερμανία μερικοί δραματουργοί, και κυρίως ο Χάουπτμαν και ο Σούδερμαν, έφτασαν τελικά να γράφουν διαδοχικά πότε σε ρεαλιστικό και πότε σε μη ρεαλιστικό ύφος. Άλλοι όμως, όπως ο Χόφμανσταλ κι ο Βέντεκιντ, ανήκουν σαφώς στο αντι-ρεαλιστικό στρατόπεδο. Ο Χόφμανσταλ (=Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929) θεωρείται συνήθως εκφραστής του νεο-ρομαντισμού, ενός κινήματος που αποτελεί χοντρικά το γερμανικό αντίστοιχο του κινήματος του συμβολισμού στη Γαλλία. Τα πρώιμα έργα του είναι στην πλειοψηφία τους σύντομα, όπως για παράδειγμα το "*Ο Μωρός και ο Θάνατος*" (1893) ή το "*Ο Τυχοδιώκτης κι η Τραγουδίστρια*" (1899), και είναι γραμμένα σε στίχο - πράγμα που έκανε πολλούς κριτικούς να τον εξυμνήσουν ως τον καλύτερο ποιητή μετά τον Γκαίτε. Γύρω στο 1900 πέρασε μια κρίση, κατά την οποία έφτασε να πιστεύει ότι οι λέξεις δε σημαίνουν τίποτε. Αν και αργότερα ξεπέρασε αυτήν την πεποίθηση, από τότε περιορίστηκε στο ξαναδούλεμα ήδη υπάρχοντος υλικού - για παράδειγμα επεξεργάστηκε την "*Ηλέκτρα*" (1903), τον "*Jedermann*" (1912), και "*Το Μεγάλο Θέατρο του Κόσμου*" (1922) - ή στη συγγραφή λιμπρέτων της όπερας, όπως το "*Die Rosenkavalier*" (1911) και η "*Αριάδνη στη Νάξο*" (1912), σε συνεργασία με τον Ρίχαρντ Στράους. Ορισμένα από τα έργα του εξακολουθούν να αποτελούν μέρος του σταθερού ρεπερτορίου των φεστιβάλ του Salzburg.

Ο Βέντεκιντ (=Frank Wedekind, 1864-1918) σχετίζεται περισσότερο με τον Στρίντμπεργκ παρά με τους Γάλλους συμβολιστές. Αφού πρώτα εργάστηκε ως δημοσιογράφος, διαφημιστής και ηθοποιός, ο Βέντεκιντ περιόδευσε ανά τη Γερμανία παίζοντας ένα ρεπερτόριο από δικά του έργα, τα οποία όμως έγιναν δημοφιλή σ' ένα ευρύ κοινό μόνο μετά το θάνατό του. Το πρώτο σημαντικό έργο του, "*Το Ξύπνημα της Νιότης*" (1891), αφηγείται την ιστορία δύο εφήβων που παλεύουν με τη συνειδητοποίηση της σεξουαλικότητάς τους και καταλήγει στην αυτοκτονία του ενός και στη μυστηριώδη σωτηρία του άλλου από έναν "Μασκοφόρο". Το έργο παρουσιάζει ενδιαφέρον εν μέρει λόγω της ανάμειξης στοιχείων νατουραλισμού και συμβολισμού, ωμής ειλικρινείας και λυρικής έκφρασης. Η ενασχόληση του Βέντεκιντ

με τα σεξουαλικά θέματα συνεχίστηκε στο "*Πνεύμα της Γης*" (1895) και στο "*Κουτί της Πανδώρας*" (1904), που αναφέρονται και τα δύο στην ίδια πρωταγωνίστρια, τη Λούλου, η οποία δεν μπορεί να ξεχωρίσει τον πόθο από τον έρωτα - στο πρώτο έργο η Λούλου ευημερεί, αλλά στο δεύτερο παρακολουθούμε τη σταδιακή πτώση της ώσπου τελικά δολοφονείται από τον Τζακ τον Αντεροβγάλη. Πολλά από τα υπόλοιπα έργα του Βέντεκιντ φανερώνουν επίσης το ενδιαφέρον του για το σεξ, αλλά σε ορισμένα όψιμα έργα του όπως είναι το "*Σαμψών*" (1914) και το "*Ηρακλής*" (1917) η προσέγγισή του αγγίζει μερικές φορές τα όρια της παράνοιας. Τα έργα του είναι γενικά τόσο άνισα που είναι δύσκολο να τα κρίνει κανείς δίκαια. Μετά το 1900 όμως η φήμη του άρχισε σταθερά να μεγαλώνει και άσκησε σημαντική επιρροή στους εξπρεσιονιστές οι οποίοι τον έβρισκαν ελκυστικό εξαιτίας τόσο της εξέγερσής του ενάντια στις καθιερωμένες αξίες, όσο και των πειραματισμών του με τα υφολογικά στοιχεία.

Από το 1900 χρονολογείται και το αυξανόμενο ενδιαφέρον των Γερμανών παραγωγών για τη μη ρεαλιστική σκηνοθεσία. Μερικές από τις σημαντικότερες καινοτομίες έγιναν στο Θέατρο Τέχνης του Μονάχου, που ιδρύθηκε το 1907 και είχε επικεφαλής τον κριτικό και θεωρητικό του θεάτρου Φουκς (=Georg Fuchs, 1868-1949) και σκηνογράφο τον Έρλερ (=1868-1940). Σε δύο βιβλία του, *Το θέατρο του μέλλοντος* (1905) και το *Επανάσταση στο θέατρο* (1909), ο Φουκς διατύπωσε την αναγκαιότητα για ένα θέατρο που θ' ανταποκρινόταν στις ανάγκες του σύγχρονου ανθρώπου και κήρυξε την εικονογραφική δημιουργία "ψευδαίσθησης της πραγματικότητας" ("pictorial illusionism") ξεπερασμένη. Με σύνθημα "να ξαναθεατροποιήσουμε το θέατρο" προσπάθησε να ενοποιήσει όλες τις τέχνες σε μια νέα εκφραστική μορφή.

Για τον σκοπό αυτό ο Λίτμαν (=Max Littmann, 1862-1931) σχεδίασε ένα θέατρο του οποίου η αίθουσα και ο "βυθισμένος" λάκκος της ορχήστρας έμοιαζαν με εκείνα του θεάτρου του Βάγκνερ στο Bayreuth. Η σκηνή ωστόσο διέφερε σημαντικά: ο χώρος που προοριζόταν για την υπόκριση μπορούσε να διευρυνθεί καλύπτοντας το λάκκο της ορχήστρας, ενώ ένα προσαρμόσιμο εσωτερικό προσκήνιο - στο οποίο υπήρχε μια πόρτα στο επίπεδο της σκηνής κι ένας εξώστης από πάνω - έδινε τη δυνατότητα να προσαρμόζεται ανάλογα το μέγεθος του ανοίγματος της σκηνής. Το πάτωμα της σκηνής χωριζόταν σε τμήματα, το καθένα από τα οποία ήταν τοποθετημένο πάνω σε ένα είδος ασανσέρ/ανυψωτή που επέτρεπε τη διαρύθμιση της σκηνής σε επίπεδα. Το βάθος της σκηνής ήταν καλυμμένο με 4 κυκλωράματα,

διαφορετικού χρώματος το καθένα, που μπορούσαν να μεταβληθούν με ηλεκτρικό τρόπο.

Η πιο αμφισβητούμενη πτυχή των παραγωγών ήταν η υποκριτική, που κατά κανόνα περιοριζόταν στο επίπεδο που διαγραφόταν από το εσωτερικό προσκήνιο, ενώ ο χώρος πίσω από αυτό προοριζόταν για τα σκηνικά ή τις σκηνές πλήθους. Η πρόθεση ήταν να βρίσκονται οι ηθοποιοί κοντά στο κοινό ώστε να δημιουργείται μια αίσθηση οικειότητας κι επικοινωνίας/κοινότητας και να τονίζεται η πλαστικότητα τους με την πλαισίωσή τους μπροστά σ' ένα απλοποιημένο φόντο.

Ο Έρλερ χρησιμοποιούσε μερικές φορές το προσαρμόσιμο προσκήνιο ως το κύριο σκηνικό στοιχείο - άλλοτε το χρησιμοποιούσε σε συνδυασμό με άλλα στοιχεία, συχνά όμως το μεταχειριζόταν απλώς ως πλαίσιο για τον χώρο που βρισκόταν πίσω από αυτό. Η επιτυχία των εφέ του βασιζόταν στις απλές μορφές, τα ζωγραφιστά παραπετάσματα, και το παιχνίδισμα πολύχρωμων φωτισμών.

Όπως κι ο Αππιά και ο Κραιγκ, ο Φουκς πίστευε ότι ο ρυθμός είναι εκείνο που ενοποιεί όλα τα στοιχεία της θεατρικής παραγωγής. Αντίθετα από αυτούς, όμως, έτεινε στην τοποθέτηση του ηθοποιού μπροστά από το σκηνικό κι όχι μέσα σ' αυτό, πράγμα που εμπόδιζε την τρισδιάστατη λειτουργία του - την οποία εκείνοι επιζητούσαν τόσο επίμονα. Ωστόσο, καθώς το έργο του Θεάτρου Τέχνης του Μονάχου γινόταν ολοένα και ευρύτερα γνωστό, οι θεωρίες του Φουκς ενίσχυσαν αυτές των Αππιά και Κραιγκ και συνέβαλαν στην καθιέρωση της τάσης για στυλιζάρισμα σε όλα τα στοιχεία της θεατρικής πράξης.

Τελικά, όλες ουσιαστικά οι ιδέες και οι καινοτομίες - ρεαλιστικές και ιδεαλιστικές - που εμφανίστηκαν στην εικοσιπενταετία 1875-1900 συνδυάστηκαν στην πρακτική του Ράϊνχαρτ (=Max Reinhardt, 1873-1943). Τον Ράϊνχαρτ, που πρωτανέβηκε στη σκηνή ως ηθοποιός 19 χρονών, τον έφερε στο Deutsches Theater το 1894 ο Μπραμ (Otto Brahm). Παίζοντας στο θίασο του Μπραμ, ο Ράϊνχαρντ παράλληλα πειραματιζόταν σκηνοθετώντας παραστάσεις σ' ένα καμπαρέ και ανέπτυξε ιδιαίτερη προτίμηση για την οικεία του ατμόσφαιρα. Απέκτησε την πρώτη του εμπειρία ως παραγωγός μεταξύ 1902 και 1905 στο Kleines Theater, όπου παρουσίασε σχεδόν 50 έργα προερχόμενα από διάφορες χώρες και υφολογικές τεχνοτροπίες. Το κύριο έργο του άρχισε το 1905, όταν διαδέχτηκε τον Μπραμ στη θέση του διευθυντή του Deutsches Theater. Το 1906 άνοιξε το Kammerspiele ("Θέατρο Δωματίου"), ένα μικρό θέατρο που λειτουργούσε σε συνδυασμό με την κεντρική μεγάλη σκηνή. Αυτός ο διακανονισμός, που έδωσε τη δυνατότητα μεγάλης ελαστικότητας στον

προγραμματισμό αλλά και στο ύφος των παραγωγών, επρόκειτο να επηρεάσει σχεδόν όλα τα κρατικά θέατρα της Γερμανίας και να επεκταθεί τελικά στην υπόλοιπη Ευρώπη καθώς και στα αμερικάνικα εκπαιδευτικά θέατρα.

Η επίδραση του Ράϊνχαρτ οφειλόταν κατά πολύ στην ποικιλία των μορφών που παρουσίασε. Αντίθετα από τους σημαντικούς παραγωγούς που είχαν προηγηθεί, οι περισσότεροι από τους οποίους είχαν καθιερώσει ένα ενιαίο ύφος για όλα τα έργα που παρουσίαζαν, ο Ράϊνχαρτ πίστευε ότι κάθε έργο απαιτεί διαφορετικό ύφος. Συνεπώς ο εκλεκτικισμός του συμφιλίωνε πολλά αλληλοσυγκρουόμενα κινήματα, αφού γι' αυτόν κάθε ύφος είχε τη δική του χρησιμότητα. Για τον Ράϊνχαρτ κάθε νέα παραγωγή αποτελούσε ένα πρόβλημα προς λύση, όχι μέσω της εφαρμογής δοκιμασμένων "συνταγών" αλλά μέσω των ενδείξεων που πρόσφερε το ίδιο το έργο. Επιπλέον, αντιλαμβανόταν το θεατρικό ύφος ως κάτι που συμπεριλάμβανε τη φυσική διευθέτηση του θεάτρου και τη σχέση κοινού-ηθοποιών μέσα στο χώρο. Κατά την άποψή του, ορισμένα έργα απαιτούσαν μικρό και οικείο περιβάλλον, ενώ άλλα μεγάλους χώρους· ορισμένα πάλι χρειάζονταν προσκήνιο, ενώ άλλα μια ανοιχτή πλατφόρμα. Για παράδειγμα, παρουσίασε τον *"Οιδίποδα Τύραννο"* σε ένα τσίρκο γιατί, κατά την αντίληψή του, από όλα τα σύγχρονα δομικά σχήματα ο φυσικός σχηματισμός του τσίρκου ήταν εκείνος που έμοιαζε περισσότερο με το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Ο Ράϊνχαρτ επρόκειτο να διευρύνει ακόμη πιο πολύ τα όρια αυτών των πειραματισμών πάνω στο ύφος των παραγωγών και στη θεατρική αρχιτεκτονική μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο.

Ο Ράϊνχαρτ πίστευε ότι ο σκηνοθέτης πρέπει να ελέγχει κάθε στοιχείο της παραγωγής. Για κάθε έργο ετοίμαζε ένα βιβλίο σκηνοθεσίας (Regiebuch ή κείμενο υποβολείου), στο οποίο κατέγραφε κάθε λεπτομέρεια της κινησιολογίας, της σκηνογραφίας, των σκηνικών αντικειμένων, του ήχου, του φωτισμού και των κοστούμιών. Ορισμένοι κριτικοί του προσάπτουν ότι οι ηθοποιοί ήταν γι' αυτόν κάτι σαν μαριονέττες που χειριζόταν ο ίδιος, ενώ άλλοι ισχυρίζονται ότι ο Ράϊνχαρτ ήταν τόσο ευαίσθητος ώστε ήξερε πως ακριβώς να βοηθήσει κάθε ερμηνευτή. Πάντως είναι γεγονός ότι ο Ράϊνχαρτ δούλευε σε στενή συνεργασία με τους ηθοποιούς του προκειμένου να δημιουργήσει τις παραστάσεις του που έγιναν παγκοσμίως γνωστές για την υφολογική τους τελειότητα. Ανάμεσα στους ηθοποιούς του οι πιο γνωστοί είναι ο Alexander Moissi (1880-1935) διάσημος ιδίως για τις ερμηνείες του αρχαίων ελληνικών και σαιξπηρικών ρόλων, ο Max Pallenberg (1859-1934) ένας κωμικός

ηθοποιός ευρείας γκάμας, ο Albert Bassermann (1867-1952) διάσημος για τις ερμηνείες του σε έργα του Ίψεν και αργότερα ως ηθοποιός αμερικάνικων κινηματογραφικών ταινιών, ο Werner Krauss (1884-1959), και ο Emil Jannings (1887-1950).

Ο Ράϊνχαρτ δούλευε επίσης σε στενή συνεργασία με τους σκηνογράφους του, και ιδιαίτερα με τους Ernst Stern (1876-1954), Alfred Roller (1864-1935), Oscar Strnad (1879-1935) και Emil Orlik (1879-1932). Οι παραγωγές του συχνά επικεντρώνονταν γύρω από ένα μοτίβο, μια κυρίαρχη ιδέα, ή τις σκηνικές συμβάσεις μιας περασμένης εποχής - γενικά κάλυπταν ένα ευρύ υφολογικό φάσμα. Στον Ράϊνχαρτ έχουν προσάψει ότι εξευτέλιζε τις ιδέες άλλων, αλλά συνέβαλε περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο στο να γίνουν τα νέα κινήματα και οι καινούργιες τεχνικές αποδεκτές από το ευρύ κοινό.

Το μη ρεαλιστικό θέατρο στην Αγγλία

Στην Αγγλία, ελάχιστοι δραματουργοί σημείωσαν κάποια σημαντική απόκλιση από το ρεαλιστικό ύφος. Ο Γουάιλντ (=Oscar Wilde, 1856-1900), οπαδός του δόγματος "η τέχνη για την τέχνη" ή του κινήματος του αισθητισμού που ήταν παράλληλο με τον γαλλικό συμβολισμό, απέρριψε την ιδέα ότι το δράμα πρέπει να έχει κάποια χρησιμότητα ή ότι το ευρύ κοινό είναι ο κατάλληλος κριτής της αξίας του. Αίτημά του ήταν η μετατροπή της ζωής σε έργο τέχνης, αντί για τον καταναγκασμό η τέχνη να μιμείται τη ζωή. Παρ' όλα αυτά, από τα έργα του Γουάιλντ μόνο η "*Σαλώμη*" (1893) μοιάζει με το γαλλικό συμβολιστικό δράμα, αν και η τρομακτικά επιτυχημένη κωμωδία του "*The Importance of Being Earnest*" (1895) παρουσιάζει κατά τον καλύτερο τρόπο τον γενικό τρόπο σκέψης του, μέσα από την παρωδία των τυπικών τεχνασμάτων της κωμωδίας και από τους αφορισμούς του που καυτηριάζουν τα συμβατικά ήθη της εποχής. Επιφανειακά τα έργα του "*Η Βεντάλια της Λαίδης Ουϊντερμυρ*" (1892), "*Μια γυναίκα χωρίς σημασία*" (1893), και "*Ο Ιδανικός Σύζυγος*" (1895) μοιάζουν πολύ με τα κοινωνικά δράματα του Ρίπερο, αλλά απ' ότι φαίνεται ο Γουάιλντ αφήνει επίτηδες να διαφαίνεται ο μηχανισμός της πλοκής των έργων του ώσπου αυτά καταντούν σχεδόν παρωδίες.

Ο Μπάρνυ (=J.M. Barrie, 1860-1937), αφού ξεκίνησε την καριέρα του ως δημοσιογράφος και μυθιστοριογράφος, στράφηκε στο δράμα το 1892 και συνέχισε να γράφει τακτικά για τη σκηνή ως το 1936. Μέσα απ' όλα τα έργα του διαφαίνεται μια

αισιόδοξη, ιδιότροπη άποψη για τη ζωή στην οποία το χιούμορ διανθίζεται από συναίσθημα. Το πιο επιτυχημένο έργο του είναι ο "*Πήτερ Παν*" (1904), μια συναισθηματική φαντασμαγορία που εξιδανικεύει την παιδική ηλικία και την παιδιάστικη άποψη για την πραγματικότητα. Ανάμεσα σ' άλλα δημοφιλή έργα του περιλαμβάνονται τα "*The Admirable Crichton*" (1902), "*Τι ξέρει κάθε γυναίκα*" (1908), και "*Αγαπητέ Βρούτε*" (1917).

Ενώ όμως ελάχιστα αγγλικά έργα απομακρύνθηκαν από το ύφος του ρεαλισμού, διάφορες καινοτομίες που σημειώθηκαν στη σκηνική πρακτική επρόκειτο τελικά να οδηγήσουν μακριά από την κατεύθυνση της ψευδαίσθησης της πραγματικότητας. Πολλές από αυτές τις καινοτομίες πήγαιναν από το ενδιαφέρον για τον τρόπο ανεβάσματος των σαιξπηρικών έργων. Ένα πρώτο βήμα προς μια πιο αφαιρετική σκηνοθεσία έκανε ο Μπένσον (=Frank Benson, 1858-1939), ο οποίος αρχικά έπαιζε με το θίασο του Έρβινγκ ενώ το 1883 ίδρυσε το δικό του θίασο και συνέχισε να περιοδεύει στην επαρχία παρουσιάζοντας ένα σαιξπηρικό ρεπερτόριο ως το 1933. Ο Μπένσον ήταν ο παραγωγός όλων σχεδόν των έργων του Σαίξπηρ που παρουσιάστηκαν στο ετήσιο φεστιβάλ του Stratford-on-Avon (θεσμός που καθιερώθηκε το 1879) από το 1886 ως το 1913, και μετά το 1900 έδινε κάθε χρόνο και λίγες παραστάσεις στο Λονδίνο. Ο Μπένσον ξεκίνησε ανεβάζοντας έργα στο ύφος του Έρβινγκ, αλλά ως το 1900 είχε ήδη περιορίσει το σκηνικό φόντο σε λίγα σταθερά χρησιμοποιούμενα σκηνικά αντικείμενα και είχε αρχίσει να ρίχνει το κύριο βάρος στους ηθοποιούς. Παρ' όλο που η λύση του ήταν, στην καλύτερη περίπτωση, απλώς ένας συμβιβασμός, ο Μπένσον συνέβαλε στο να γίνει η απλοποίηση της σκηνικής εικόνας αποδεκτή από το κοινό.

Μια πιο δραστική μεταρρύθμιση επιζητούσε ο William Poel (1852-1934). Αφού πρωτοεμφανίστηκε ως ηθοποιός το 1876, ο Poel δούλεψε για τον Μπένσον και άλλους προτού αρχίσει να πειραματίζεται με τη σκηνοθεσία έργων του Σαίξπηρ, πράγμα για το οποίο είναι σήμερα περισσότερο γνωστός. Στην πορεία του αυτή είχε, στο διάστημα 1894-1905, και την υποστήριξη της Elizabethan Stage Society της οποίας ήταν ηγετικό στέλεχος.

Στην παρουσίαση ελισσαβετιανού δράματος ο Poel δεν χρησιμοποιούσε πάντοτε τις ίδιες σκηνικές λύσεις - σήμερα όμως θεωρείται αξιοσημείωτος σχεδόν αποκλειστικά για τις απόπειρές του να αναπαραστήσει πιστά την ελισσαβετιανή σκηνή. Συνέβαλε επίσης στη διάδοση διάφορων συμβάσεων: να φορούν οι ηθοποιοί κοστούμια ελισσαβετιανής εποχής ώστε να αντανakλούν την εποχή του Σαίξπηρ και

όχι την ιστορική περίοδο κατά την οποία εκτυλίσσεται η δραματική δράση, να χρησιμοποιούνται ακόλουθοι (pages) με κοστούμια εποχής για να ανοιγοκλείνουν την αυλαία της εσωτερικής σκηνής και να τακτοποιούν τα σκηνικά αντικείμενα και έπιπλα, και να χρησιμοποιείται ένα ακροατήριο (πάλι με κοστούμια εποχής) επί σκηνής για να τονίζει τη σχέση κοινού-ηθοποιών της ελισσαβετιανής περιόδου. Πάνω απ' όλα όμως ο Roel επιθυμούσε τη συνέχεια της δράσης, την ακεραιότητα του κειμένου, και το ζωηρό ρυθμό. Αν και οι παραγωγές του δεν γέννησαν μεγάλο ενθουσιασμό, έδειξαν ωστόσο τα πλεονεκτήματα του μη διακοπτόμενου παιξίματος και της συγκέντρωσης της προσοχής στο κείμενο και τους ερμηνευτές. Η προσέγγιση του Roel αποτελεί μια άλλη μορφή αρχαιολογικής αντιμετώπισης (antiquarianism), στόχος της οποίας ήταν η αντικατάσταση της ιστορικής ακρίβειας των λεπτομερειών κατά την παλαιότερη έννοια με τις σκηνικές συνθήκες μιας εποχής του παρελθόντος. Πρόκειται για τυπικό χαρακτηριστικό των παρόμοιων προσεγγίσεων που επιχειρήθηκαν την ίδια εποχή σε διάφορες χώρες. Στο Royal Court Theatre του Μονάχου το 1889, ο Karl von Perfall και ο Jozsa Savits επιχείρησαν να μαντέψουν το σχήμα της ελισσαβετιανής σκηνής από μια μινιατούρα: χρησιμοποίησαν μια βαθιά "ποδιά" πίσω από την οποία υπήρχε ένας χώρος για υπόκριση που περιβαλλόταν από μια αρχιτεκτονική πρόσοψη με αρκετές πόρτες και πίσω, στο κέντρο, μια εσωτερική σκηνή κλεισμένη με αυλαία, όπου διάφορα έπιπλα και ρεαλιστικά σκηνικά αντικείμενα μπορούσαν να τοποθετηθούν και να αποκαλυφθούν ανάλογα με τις ανάγκες κάθε έργου. Αυτό το πείραμα, καθώς και μια παρόμοια απόπειρα που έκαναν στο Μόναχο το 1909-1910 ο Julius Klein και ο Eugene Kilian, στην ουσία δεν διέφεραν παρά ελάχιστα από τη λύση που είχε δώσει το 1840 ο Immermann. Κατ' ανάλογο τρόπο, ο Αντουάν ανέβασε αρκετά γαλλικά έργα του 17ου αιώνα στο Odeon, στο διάστημα 1907-1910, προσπαθώντας να αναπαραγάγει τις συνθήκες παιξίματος και τις θεατρικές συμβάσεις των πρωτότυπων παραγωγών.

Πολλοί από τους παλαιότερους πειραματισμούς στη σκηνοθεσία των σαιξπηρικών έργων συνενώθηκαν από τον Μπάρκερ (Granville Barker) στις παραστάσεις που ανέβασε στο Savoy Theatre του Λονδίνου ανάμεσα στο 1912 και το 1914: το "*Χειμωνιάτικο Παραμύθι*", τη "*Δωδέκατη Νύχτα*", και το "*Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*". Ο Μπάρκερ, που πριν πάει στο Court Theatre είχε δουλέψει για τον Roel, συνδύασε τη συνεχή δράση του Roel με την οπτική απλότητα που πρότεινε ο Κραιγκ και άλλοι. Ανασκεύασε το Savoy Theatre προσθέτοντας μια "ποδιά" και πόρτες μπροστά από το προσκήνιο. Πίσω από το προσκήνιο, η σκηνή

χωρίστηκε σε μια κύρια περιοχή υπόκρισης και μια τροποποιημένη εσωτερική σκηνή που ήταν ανυψωμένη σε επίπεδο λίγων σκαλοπατιών και εξοπλισμένη με αυλαία. Αυτός ο χωρισμός της σκηνής σε τρία τμήματα ("ποδιά", κύρια περιοχή, εσωτερική σκηνή) επέτρεπε τη συνεχή ροή της δράσης και απάλλαξε από την ανάγκη για εκτενή κοψίματα και αναδιαρθρώσεις του κειμένου, που ήταν η συνήθης πρακτική της σκηνοθεσίας που βασιζόταν στην ψευδαίσθηση. Ο Μπάρκερ χρησιμοποίησε καλλιτέχνες σαν τον Norman Wilkinson (1882-1934) και τον Albert Rutherston (1884--1953) για το σχεδιασμό της σκηνογραφίας και των κοστούμιών. Τα σκηνικά ήταν κυρίως ζωγραφιστές κουρτίνες με πτυχώσεις, ενώ τα κοστούμια δεν ανήκαν σε κάποια συγκεκριμένη περίοδο. Ζωηρά χρώματα (φούξια, κόκκινο της φωτιάς, λεμονί) αντικατέστησαν τους σκοτεινούς τόνους που συνηθίζονταν ως τότε στις παραστάσεις σαιξπηρικών έργων. Στην παράσταση του "*Ονειρου Καλοκαιρινής Νύχτας*" το 1914, το δάσος δεν περιείχε καθόλου τρισδιάστατα δέντρα, αλλά υποδηλωνόταν με ζωγραφιστά παραπετάσματα των οποίων οι πτυχώσεις έδιναν την εντύπωση των δέντρων. Κατά παρόμοιο τρόπο το bower της Τιτάνιας ήταν φτιαγμένη από γάζα που κρεμόταν από ένα στέμμα λουλουδιών, ενώ οι νεράϊδες ήταν επιχρυσωμένες και κινιόντουσαν σαν μαριονέτες προκειμένου να ξεχωρίζουν από τους θνητούς. Παρ' όλο που πολλοί συντηρητικοί κριτικοί θεώρησαν τις παραγωγές του Μπάρκερ σχεδόν έγκλημα καθοσιώσεως, η προσέγγισή του καθόρισε την κατεύθυνση για τις εξελίξεις που επρόκειτο να ακολουθήσουν μετά τον πόλεμο.

Η ιρλανδική αναγέννηση

Γύρω στο 1900 η Ιρλανδία άρχισε να προβάλλει την καλλιτεχνική της ανεξαρτησία από την Αγγλία. Από την εποχή του Ερρίκου VIII και μετά, η Αγγλία κυβερνούσε την Ιρλανδία αν και ποτέ δεν κατόρθωσε να καταπνίξει τον ρωμαιοκαθολικισμό ή να επιτύχει την απόλυτη υποταγή του ιρλανδικού λαού. Όπως και σε άλλα μέρη της Ευρώπης, έτσι και στην Ιρλανδία τα εθνικιστικά αισθήματα εντάθηκαν ιδιαίτερα κατά τον 19ο αιώνα, και ως αποτέλεσμα η Gaelic και η κέλτικη παράδοση της χώρας άρχισαν να αποκτούν ολοένα και μεγαλύτερη σημασία. Το ενδιαφέρον αυτό επεκτάθηκε τελικά και στο θέατρο.

Παρ' όλο που το Δουβλίνο ήταν ένα από τα σπουδαιότερα θεατρικά κέντρα του βρετανικού κόσμου ήδη από τον 17ο αιώνα, ως τη δεκαετία του 1890 δεν είχε γίνει καμιά απόπειρα δημιουργίας μιας αυτόχθονης ιρλανδέζικης δραματουργίας. Το

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ



Έκδόσεις «Δωδώνη»

15/3

ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΣΤΡΙΝΤΜΠΕΡΓΚ

Η ΣΟΝΑΤΑ ΤΩΝ ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΩΝ

Μετάφραση
Κ. ΔΑΜΙΑΝΟΥ

ΜΙΚΡΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

3

Τίτλος πρωτοτύπου: Spöksonaten

ΑΥΤΟΙΣΤΟΙ ΣΤΡΙΝΤΜΠΕΡΓΚ

Η ΣΟΝΑΤΑ
ΤΩΝ ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΩΝ

Μετάφραση: Κ. ΔΑΜΙΑΝΟΣ

Απαγορεύεται χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη κάθε είδους ανατύπωση ή δημοσίευση μέρους ή όλου του κειμένου — αυτής της συγκεκριμένης μετάφρασης.

Copyright: ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ Κ. ΝΑΖΟΣ
Ασκληπείου 3,
106 79 ΑΘΗΝΑ



Έκδόσεις «Δωδώνη»
Αθήνα — Γιάννινα
1986

ΠΡΟΣΩΠΑ

- Ο ΓΕΡΟ-ΧΟΥΜΕΛ
 Ο ΦΟΙΤΗΤΗΣ, το όνομά του είναι 'Αρκενχολτζ
 Η ΓΑΛΑΤΟΥ, ένα φάντασμα
 Η ΘΥΡΩΡΟΣ
 ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΤΟΥ ΠΡΟΞΕΝΟΥ
 Η ΜΑΥΡΟΝΤΥΜΕΝΗ ΚΥΡΙΑ
 Ο ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ
 Η ΜΟΥΜΙΑ, σύζυγος του Συνταγματάρχη
 Η ΝΕΑ, που υποτίθεται ότι είναι κόρη του Συνταγματάρχη
 αλλά στην πραγματικότητα είναι κόρη του γέρο-Χούμελ
 Ο ΔΑΝΔΗΣ, που ονομάζεται βαρόνος Σκάνσενγκοργκ και είναι
 αραβωνιασμένος με τη Μαυροντυμένη Κυρία
 ΓΙΟΧΑΝΣΕΝ, στην υπηρεσία του Χούμελ
 ΜΠΕΝΓΚΤΣΟΝ, ο υπηρέτης του Συνταγματάρχη
 Η ΑΡΡΑΒΩΝΙΑΣΤΙΚΙΑ, μία ασπρομάλλα γριά, παλιότερα
 αραβωνιασμένη με τον Χούμελ
 Η ΜΑΓΕΙΡΙΣΣΑ
 ΖΗΤΙΑΝΟΙ

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Η σκηνή δείχνει το πρώτο και το δεύτερο πάτωμα ενός μοντέρνου γωνιακού σπιτιού. Στ' αριστερά το σπίτι συνεχίζει σε πτέρυγες· στα δεξιά, έχει πρόσοψη σε δρόμο, που υποτίθεται ότι συνεχίζονται σε δεξιάς γωνίες προς τους χαμηλούς προβολείς της σκηνής.

Το διαμέρισμα στο ισόγειο τελειώνει μ' ένα στρωγγυλό δωμάτιο στη γωνία. Από πάνω βρίσκεται ένα μπαλκόνι, που ανήκει στο διαμέρισμα του δεύτερου πατώματος. Ένας ιστός σημαίας είναι μπηγμένος στο μπαλκόνι.

Όταν οι σκιές σηκώνονται στα παράθυρα, φαίνεται από μέσα ένα άγαλμα μιας νέας γυναίκας από άσπρο μάρμαρο, που φωτίζεται δυνατά από το φως του ήλιου. Γύρω γύρω είναι στολισμένο με δάφνες. Τα παράθυρα στην αριστερή πλευρά του Στρωγγυλού Δωματίου έχουν γλάστρες με μπλε, άσπρους και κόκκινους υάκινθους.

Ένα πάπλωμα από μπλε μετάξι και δύο μαξιλάρια με άσπρες θήκες είναι κρεμασμένα στα κάγκελα του μπαλκονιού, στο δεύτερο πάτωμα. Τα παράθυρα στα αριστερά του μπαλκονιού είναι σκεπασμένα με άσπρα σεντόνια από μέσα. Ένα πράσινο έδρανο βρίσκεται και στο πλάι μπροστά από το σπίτι. Η δεξιά γωνία του προσκήνιου καταλαμβάνεται από μια βρύση με πόσιμο νερό· η γωνία αριστερά, από μια διαφημιστική στήλη.

Η κυρία είσοδος του σπιτιού είναι κοντά στην αριστερή πτέρυγα. Μέσα από την ανοιχτή πόρτα φαίνεται το κεφαλόσκαλο και τα σκαλιά από άσπρο μάρμαρο και κιγκλίδωμα από μαόνι με μπρούντζινα στολίσματα. Στο πλάι της εισόδου βρίσκονται δυο δάφνες μέσα σε κάδους.

Στα αριστερά της εισόδου, υπάρχει ένα παράθυρο στο ισόγειο, μ' έναν καθρέφτη παραθύρου απένω.

Είναι ένα ηλιόλουστο κυριακάτικο πρωινό.

Όταν σηκώνεται η αυλαία, ακούγονται οι καμπάνες των εκκλησιών που ηχούν σε απόσταση.

Οι πόρτες της εισόδου είναι ορθάνοιχτες, και στο χαμηλότερο σκαλί της σκάλας στέκεται η Μαυροντυμένη Κυρία. Δεν κάνει την παραμικρή κίνηση.

Η Θυρωρός σκουπίζει το χαλί. Μετά γυαλίζει τα μπρούντζινα πόμολα στην πόρτα. Στο τέλος ποτίζει τις δάφνες.

Κοντά στη διαφημιστική στήλη, ο γερο-Χούμελ διαβάσει την εφημερίδα του, καθισμένος σε μια αναπηρική πόδηθρόνα με τροχούς. Τα μαλλιά και τα γένη του είναι άσπρα. Φοράει γυαλιά.

Η Ταλατού μπαίνει από τον πλαϊνό δρόμο κουβαλώντας μπουκάλια γάλα σ' ένα συρμάτινο κοφίνι. Φοράει ένα ελαφρό φόρεμα, καφέ παπούτσια, μαύρες κάλτσες και άσπρο καπελάκι.

Βγάζει το καπελάκι της και το κρεμάει στη βρύση· σκουπίζει τον ιδρώτα από το μέτωπό της· πίνει από τό κύπελλο· πλένει τα χέρια της στη λεκάνη της βρύσης και σιάζει τα μαλλιά της χρησιμοποιώντας το νερό της λεκάνης σαν καθρέφτη.

Μια καμπάνα αημόηχου ακούγεται απένω. Έπειτα η πουχία σιάζει επιδέξια (ταυριαστά) από μερικές μπάσες νότες από το όργανο της κοντινής εκκλησίας.

Όταν η πουχία βασιλεύει ξανά και η Ταλατού έχει τελειώσει την τουαλέτα της, μπαίνει από τα αριστερά ο Φοιτητής, αξύριστος και δείχνοντας καθαρά ότι πέρασε μια νύχτα χωρίς ύπνο. Πηγαίνει στη βρύση κατεβείαν. Ακολουθεί σιωπή.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Μπορώ να πάρω το κύπελλο;

(Η Ταλατού τραβιέται πίσω με το κύπελλο).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Δεν τέλειωσες ακόμη;

(Η Ταλατού τον κοιτάζει με τρόμο).

ΧΟΥΜΕΛ, μόνος του: Με ποιον μιλάει; Δε βλέπω κανέναν. Μου φαίνεται τρελός.

(Συνεχίζει να τους κοιτάζει με φανερή έκπληξη).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Γιατί με κοιτάζεις έτσι; Φαίνομαι τόσο τρομερός; Εί-
ναι αλήθεια πως δεν κοιμήθηκα καθόλου και υποθέτω πως

νομίζεις ότι πέρασα μια νύχτα κάνοντας...

(Η Ταλατού μένει όπως πριν).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Νομίζεις πως έπινα, ε; Μυρίζω χρασί;

(Η Ταλατού μένει όπως πριν).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Δεν ξυρίστηκα, βέβαια... Εί Δωσ' μου μια γουλά νερό, χορίτσι. Μου αξίζει. (Παύση). Δουπόν; Πρέπει να σου πω ο ίδιος, πως πέρασα τη νύχτα επιδέοντας πηγάες και περιποιούμενος τους πηγαυμένους... Βλέπεις, ήμουν εκεί την ώρα που έπεσε το στίτι, χτες... Τώρα τα ξέρεεις όλα.

(Η Ταλατού ξεπλένει το κύπελλο, το γεμίζει νερό και του το δίνει).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ευχαριστώ!

(Η Ταλατού μένει ακίνητη).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ, διατακτικά: Θα μου 'χανες μια χάρη; (Παύση). Τα μάτια μου είναι ερεθισμένα, κόκκινα, όπως βλέπεις, και τα χέρια μου έπιασαν πηγάες και πτώματα. Είναι επικίνδυνο... Να ακουμπήσω τα μάτια μου μ' αυτά... Μπορείς να πάρεις το μαντίλι μου, που είναι καθαρό, να το βουτήξεις στο δροσερό νερό και να μου πλύνεις τα μάτια; Δε θέλεις να παίζεις τον χαλό Σάμαφείτη;

(Η Ταλατού διατάζει στην αρχή, αλλά στο τέλος κάνει αυτό που της ζητάει).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Σ' ευχαριστώ. (Βγάζει το πορτοφόλι του).

(Η Ταλατού κάνει νεύμα υποτιμητικό).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Συγχώρεσε την ελαφρομυαλιά μου. Δεν είμαι ξυπνητός βλέπεις...

(Η Ταλατού εξαφανίζεται).

ΧΟΥΜΕΛ, στο Φοιτητή: Με συγχωρείς ξένε, αλλά άκουσα που ανέφερες το χτεσινό δυστύχημα... Μόλις διάβαξα γι' αυτό στην εφημερίδα...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Το 'χουνε κιόλας στις εφημερίδες;

ΧΟΥΜΕΛ: Τα έχουν όλα. Ακόμη και το πορτρέτο σου. Μόλο που λυτούνται, γιατί δεν μπόρεσαν να μάθουν τ' όνομα του νεαρού φοιτητή, που έκανε τόσο θαυμάσια δουλειά...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ, κοιτώντας την εφημερίδα: Ω, εγώ είμαι αυτός; Πάει καλά!

ΧΟΥΜΕΛ: Με ποιον μιλούσες πριν από λίγο;

- ΦΟΙΤΗΤΗΣ:** Δεν είδατε; (Παύση).
- ΧΟΥΜΕΛ:** Θα ήταν αυθάδεια, να ρωτήσω το αξιότιμο όνομά σας;
- ΦΟΙΤΗΤΗΣ:** Τι σημασία έχει; Δε μ' ενδιαφέρει η δημοσιότητα. Ο φθόνος είναι πάντοτε ανάμικτος με κάθε έπαινο που μπορεί να χεις. Η τέχνη να μειώνουνε τους πάντες είναι τόσο ανεπτυγμένη. Εξάλλου, δε ζητάω ανταμοιβή...
- ΧΟΥΜΕΛ:** Πλούσιος, υποθέτω!
- ΦΟΙΤΗΤΗΣ:** Καθόλου — αντίθετα — φτωχός σαν άστεργο ποντίκι.
- ΧΟΥΜΕΛ:** Για δεξ... Μου φαίνεται σαν να γνωρίζω τη φωνή σου.
- 'Όταν ήμουν νέος, είχα ένα φίλο που έλεγε πάντα άστεργο αντί άστεγο. 'Ός τώρα ήταν το μόνο πρόσωπο, που άκουσα, να έχει τέτοια προφορά. Εσύ είσαι ο μοναδικός άλλος... Πιθανόν να είσαι συγγενής του μακαρίτη 'Αρκενχολτζ, του έμπορου;
- ΦΟΙΤΗΤΗΣ:** 'Ηταν πατέρας μου.
- ΧΟΥΜΕΛ:** Τι περίεργη είναι η ζωή... σε είδα, όταν ήσουν πολύ μικρός, κάτω από πολύ δύσκολες συνθήκες.
- ΦΟΙΤΗΤΗΣ:** Ναι, μου είπαν ότι γεννήθηκα ακριβώς μετά που κήρυξε ο πατέρας μου πτώχευση.
- ΧΟΥΜΕΛ:** 'Ετσι έγινε.
- ΦΟΙΤΗΤΗΣ:** Μπορώ να μάθω τ' όνομά σας;
- ΧΟΥΜΕΛ:** Είμαι ο κύριος Χούμελ.
- ΦΟΙΤΗΤΗΣ:** Εσείς είστε; Τότε, θυμάμαι...
- ΧΟΥΜΕΛ:** 'Ακουσες ν' αναφέρουν τ' όνομά μου συχνά στο σπίτι σας;
- ΦΟΙΤΗΤΗΣ:** Ναι, το άκουσα.
- ΧΟΥΜΕΛ:** Κι όχι μ' ευχάριστο τρόπο, βέβαια.
(Ο Φοιτητής μένει σιωπηλός).
- ΧΟΥΜΕΛ:** Αυτό περίερα. Σου είπαν, υποθέτω, πως εγώ κατέστρεψα τον πατέρα σου; 'Όλοι που καταστρέφονται από κακές συμβουλές, νομίζουν πως καταστράφηκαν απ' αυτούς που δεν μπόρεσαν να εξαπατήσουν. (Παύση). Το γεγονός, όμως, είναι πως ο πατέρας σου μου άρπαξε δεκαεφτά χιλιάδες κορόνες, που αντιπροσώπευαν όλες τις οικονομίες μου τότε.
- ΦΟΙΤΗΤΗΣ:** Είναι παράξενο που την ίδια ιστορία μπορεί να την πει κανείς με δυο εντελώς διαφορετικούς τρόπους.
- ΧΟΥΜΕΛ:** Νομίζεις πως δεν ξέρω την αλήθεια;
- ΦΟΙΤΗΤΗΣ:** Πώς μπορώ να πω, τι νομίζω. Ο πατέρας μου δε συνή-

θίζε να λείψι ψέματα.

ΧΟΥΜΕΛ: 'Όχι, σωστά, ένας πατέρας ποτέ δε λείψι ψέματα... Αλλά κι εγώ είμαι πατέρας, και γι' αυτό το λόγο...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τι προσπαθείτε να κάνετε;

ΧΟΥΜΕΛ: 'Εσωσα τον πατέρα σου από τη φτώχεια, κι αυτός με πλήρωσε με το ανελέητο μίσος που γεννάει η υποχρέωση... 'Εμαθε στην οικογένειά του να μιλάει άσχημα για μένα.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: 'Ισως τον κάνατε αχάριστο, δηλητηριάζοντας τη βοήθεια αυτή, που λέτε, με ταπεινωτική, κύριε.

ΧΟΥΜΕΛ: Κάθε βοήθεια είναι ταπεινωτική, κύριε.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Και τι ζητάτε από μένα, τώρα;

ΧΟΥΜΕΛ: 'Όχι τα λεφτά πίσω. Αλλά αν μου έκανες μια μικρή εξυπηρέτηση, που και πού, θα θεωρούσα πως πληρώθηκα καλά. Είμαι σακάτης, όπως βλέπεις. Μερικοί λένε πως είναι από δικό μου λάθος. 'Άλλοι το ρίχνουν στους γονείς μου. Εγώ προτιμώ να το ρίξω στη ζωή την ίδια, με τίς παγίδες της. Το να ξεφύγει κανείς από αυτές, είναι για να πέσει ίσια μέσα σε άλλες. 'Όπως βλέπεις δεν μπορώ ν' ανέβω σκάλες ή να χτυπήσω κουδούνια και γι' αυτό σε ρωτώ: Θέλεις να με βοηθήσεις λιγάκι;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τι μπορώ να κάνω για σας;

ΧΟΥΜΕΛ: Σπρώξε την καρέκλα μου, για ν' αρχίσουμε, να μπορέσω να διαβάσω τα προγράμματα στη στήλη. Θέλω να δω τι παίζουν σήμερα.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ, σπρώχνοντας την πολυθρόνα όπως του ζήτησε: Δεν έχετε υπηρέτη;

ΧΟΥΜΕΛ: Ναι, αλλά πήγε για ένα θέλημα. Θα γυρίσει γρήγορα. Είσαι φοιτητής της ιατρικής;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: 'Όχι, σπουδάζω φιλολογία, αλλά δεν ξέρω τι επαγγελμα να διαλέξω...

ΧΟΥΜΕΛ: Καλά, καλά! Είσαι καλός στα μαθηματικά;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Αρκετά.

ΧΟΥΜΕΛ: Ωραία! Θα σ' ενδιέφερε να πιάσεις μια θέση;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ναι, γιατί όχι;

ΧΟΥΜΕΛ: Περίφημα! (Μελετώντας τα προγράμματα). Παίζουν τις Βαλκυρίες στην απογευματινή... Τότε ο Συνταγματάρχης θα είναι εκεί με την κόρη του και καθώς πάντα κρατάει την

τελευταία θέση στην έκρη σειρά, θα σε βάλω δίπλα του... Μπορείς σε παρακαλώ να πας σ' εκείνο τον τηλεφωνικό θάλαμο και να χλίσσεις ένα εισιτήριο για τη θέση ογδόντα δύο, στην έκρη σειρά;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Είναι ανάγκη να πάω στην όπερα μεσημεριάτικα;

ΧΟΥΜΕΝ: Ναι. 'Ακουσέ με και δε θα χάσεις. Θέλω να σε δω ευτυχισμένο, παύσιο και τιμημένο. Το ντεμπιούτο σου χτες τη νύχτα στο ρόλο του γενναίου σωτήρα, θα σ' έχει κάνει ένδοξο αύριο και τότε το όνομά σου θα αξίζει πολλά.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ, πηγαίνοντας στο τηλέφωνο: Τι γελοία περιπέτεια!

ΧΟΥΜΕΝ: Είσαι σπρόστριμν;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ναι, αυτή ήταν η ατυχία μου.

ΧΟΥΜΕΝ: Τότε θα το κάνουμε καλοτυχία. Πήγαινε και τηλεφώνησε τώρα.

(Ο Φοιτητής βγαίνει, ο Χούμεν ξαναρχίζει να διαβάζει εφημερίδα. Στο μεταξύ η Μαυροντυμένη Κυρία έχει βγει στο πεζοδρόμιο. Στέκεται και μιλάει στη Θυρωρό. Ο Χούμελ μπαίνει στην κουβέντα τους, αλλά τίποτε δεν ακούγεται στο ακροατήριο.)

Μετά από λίγο ο Φοιτητής επιστρέφει.

ΧΟΥΜΕΝ: Εντάξει;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τέλειωσε.

ΧΟΥΜΕΝ: Παρατήρησες αυτό το στίτι;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ναι, το κοίταξα... 'Ετυχε να περνάω χτες, όταν ο ήλιος έκανε κάθε παράθυρο να λάμπει... Και καθώς σκεφτόμουν πόση ομορφιά και πολυτέλεια πρέπει να βρισκόταν μέσα, είπα στο σύμπρό μου: «Δε θά 'ταν όμορφο να έχεις ένα διαμέρισμα στο πέμπτο πάτωμα, μια όμορφη νέα γυναικία, δύο όμορφα παιδιάκια κι ένα εισόδημα είκοσι χιλιάδες κορόνες;»

ΧΟΥΜΕΝ: Αλήθεια, έτσι είπες; Καλά, καλά. Μ' αρέσει πολύ αυτό το στίτι, πολύ...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Κάνετε επενδύσεις σε στίτια;

ΧΟΥΜΕΝ: Μι, ναι! Αλλά ' όχι όπως εννοείς.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ξέρετε τους ανθρώπους που μένουν εδώ;

ΧΟΥΜΕΝ: Όλους. Ένας άνθρωπος της ηλικίας μου τους ξέρει όλους, και τους γονείς τους και τους παππούδες και κατά κάποιον τρόπο βρίσκει να έχει σχέση με τον καθένα. Είμαι ακριβώς ογδόντα — αλλά κανείς δε με ξέρει — όχι πέρα για πέρα. Μ'

ενδιαφέρει πολύ η μοίρα των ανθρώπων.

(Αυτή τη στιγμή σκάνονται οι σκίς στο Στρογγυλό Δωμάτιο στο ισόγειο και φαίνεται ο Συνταγματάρχης ντυμένος πολιτικά. Πηγαίνει σ' ένα παράθυρο και βλέπει έξω το θερμόμετρο. 'Υστερα γυρίζει στο δωμάτιο και στέκεται μπροστά στο μαρμάρινο άγαλμα.)

ΧΟΥΜΕΝ: Να ο Συνταγματάρχης, που θα καθίσει δίπλα σου στην όπερα απόψε.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Αυτός ο Συνταγματάρχης; Δεν καταλαβαίνω τίποτε.

Είναι σαν παραμύθι.

ΧΟΥΜΕΝ: 'Όλη η ζωή μου ήταν σαν μία συλλογή παραμυθιών αγάπητέ μου κύριε. Μόλο που τα παραμύθια είναι διαφορετικά, όλα είναι περασμένα στην ίδια κλωστή, και το κύριο θέμα τους επαναλαμβάνεται σταθερά.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ποιον παριστάνει το άγαλμα;

ΧΟΥΜΕΝ: Τη γυναίκα του φυσικά.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ήταν πολύ όμορφη;

ΧΟΥΜΕΝ: Μιμ — ναι — λοιπόν...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Πείτε το.

ΧΟΥΜΕΝ: Ω, δεν μπορείς να βγάλεις καμιά κρίση για τους ανθρώπους, αγόρι μου. Κι αν σου πω ότι αυτή τον άφησε κι αυτός τη χτύπησε, ότι ξαναγύρισε σ' αυτόν, ότι τον παντρεύτηκε για δεύτερη φορά, και τώρα ζει εκεί με τη μορφή μιας μούμινας, λατρεύοντας το ίδιο το άγαλμά της — τότε θα με νομίσσεις για τρελό.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Δεν καταλαβαίνω καθόλου.

ΧΟΥΜΕΝ: Δεν περιμένα να μπορέσεις. 'Επειτα είναι το παράθυρο με τους υάκινθους. Εκεί που ζει η κόρη του. Είναι έξω για ιππασία τώρα, αλλά θα γυρίσει στίτι σε λίγο.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Και ποια είναι η Μαυροντυμένη Κυρία που μιλάει στη Θυρωρό;

ΧΟΥΜΕΝ: Η απάντηση είναι μάλλον μπερδεμένη, αλλά έχει κάποια σχέση με το νεκρό στο δεύτερο πάτωμα, που βλέπεις τ' άστρα γεντόνια.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ποιος ήταν;

ΧΟΥΜΕΝ: Μια ανθρώπινη ύπαρξη σαν εσύ, εμένα κι εμένα, αλλά το πιο χτυπητό σ' αυτόν ήταν η ματαιοδοξία του... Αν ήσουν γεννη-

μόνος Κυριακή, θα μπορούσες να τον δεις να κατεβαίνει τη σκάλα και να βγαίνει στον πλαϊνό δρόμο για να βεβαιωθεί αν η σημαία του Προξενείου είναι μεσίστια. Βλέπετε ήταν Πρόξενος και γλεντούσε με κορόνες και λιοντάρια, φτερωτά καπέλα και πολύχρωμες κορδέλες.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Πριν ρωτήσατε αν γεννήθηκα Κυριακή... ναι γεννήθηκα, καταλαβαίνω.

ΧΟΥΜΕΛ: Όχι! Αλλάθεια... Ω, έπρεπε να το ξέρω... Το χρώμα των ματιών σου το δείχνει... Τότε μπορείς να δεις αυτά που άλλοι δεν μπορούν. Παρατήρησε κάτι τέτοιο;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Βεβαίως, δεν μπορώ να πω τι βλέπουν ή δε βλέπουν οι άλλοι, όμως μερικές φορές... Ω, τέτοια πράγματα δε λέγονται.

ΧΟΥΜΕΛ: Ήμωνα σίγουρος γι' αυτό. Μπορείς να μου τα πεις, γιατί εγώ —καταλαβαίνω— τέτοια πράγματα...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Χτες, για παράδειγμα... Κάτι μ' οδήγησε σ' εκείνο το απόμερο δρομάκι, που έπεσε το σπίτι ύστερα... Όταν έφτασα εκεί, σταμάτησα μπροστά στο σπίτι, που δεν το είχα δει ποτέ πιο πριν... Παρατήρησα ένα ράγισμα στον τοίχο... Μπορούσα ν' ακούσω τα δοκάρια από το πάτωμα να σπάζουν... Όρμησα μπροστά και άρπαξα ένα παιδί που περπατούσε εκείνη τη στιγμή μπροστά από το σπίτι... Την άλλη στιγμή το σπίτι γκρεμιζόταν... Σηκώθηκα, αλλά στα χέρια μου, που νόμιζα ότι κρατούσα το παιδί, δεν είχα τίποτα...

ΧΟΥΜΕΛ: Ναι, πρέπει να πω!... Απ' όσα έχω ακούσει... Παρακάλω πες μου κάτι: τι σ' έμπρωξε να κάνεις αυτά που έκανες μπροστά στη βρύση λίγο πιο πριν; Γιατί μιλούσες μόνος σου;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Δεν είδατε τη Γαλατού που της μιλούσα;

ΧΟΥΜΕΛ, τρομοκρατημένος: Μια Γαλατού;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ναι, το κορίτσι που μου 'δωσε το κύπελλο.

ΧΟΥΜΕΛ: Ω, αυτό ήταν... Ναι, δεν μπορώ να τα δω αυτά, υπάρχουν όμως άλλα πράγματα...

(Μια ασπρομάλλα γριά φαίνεται στο παράθυρο δίπλα στην είσοδο. Κοιτάζεται στον καθρέφτη).

ΧΟΥΜΕΛ: Κοίτα αυτή τη γριά στο παράθυρο. Τη βλέπεις; Λοιπόν, ήταν αρραβωνιαστικιά μου κάποτε —εξήντα χρόνια πριν... Ήταν είκοσι τότε... Δεν πειράζει, δε μ' αναγνωρίζει. Βλεπόμαστε κάθε μέρα, και σπάνιά την παρατηρώ —μόλο που

κάποτε ορκιζόμασταν ν' αγαπιόμαστε αιώνια... αιώνια!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Πόσο αναισθητοί ήσασταν εκείνες τις μέρες! Εμείς δεν μιλάμε στα κορίτσια μας έτσι.

ΧΟΥΜΕΛ: Μας συγχωρείς νέε μου! Δεν ξέραμε καλύτερα. Μπορείς να δεις πως ήταν νέα και όμορφη κάποτε;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Δε δείχνει... Α, ναι, έχει έναν όμορφο τρόπο να κοιτάζει τα πράγματα, μόλο που δεν μπορώ να δω τα μάτια της καθαρά.

(Η Θυρωρός βγαίνει μ' ένα καλάθι στο χέρι κι αρχίζει να ρίχνει στο πεζοδρόμιο κομμάτια κλαδιά από κώνειο, όπως συνηθίζεται στη Σουηδία όταν γίνεται κηδεία).

ΧΟΥΜΕΛ: Κι η Θυρωρός —Χμ! Αυτή η Μαυροντυμένη Κυρία είναι κόρη της και του πεθαμένου· και γι' αυτό τον άντρα της τον έκαναν θυρωρό... Αλλά η Μαυροντυμένη Κυρία έχει έναν εραστή, που είναι δανδής με μεγάλες προσδοκίες. Τώρα παίρνει διαζύγιο απ' τη σημερινή γυναίκα του, που του δίνει ένα διαμέρισμα για να απαλλαγεί από αυτόν. Αυτός ο κομψός εραστής είναι ο εγγονός του πεθαμένου και μπορείς να δεις τα σεντόνια του, που αερίζονται στο μπαλκόνι εκεί ψηλά... Είναι λίγο μπερδεμένα, μπορούσα να πω!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ναι, είναι φοβερά μπερδεμένα.

ΧΟΥΜΕΛ: Βέβαια, είναι, κι απέξω κι από μέσα, και δεν έχει σημασία πόσο απλά μπορεί να φαίνονται.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Μα, ποίος ήταν ο πεθαμένος;

ΧΟΥΜΕΛ: Το ίδιο με ρώτησες και πριν και σ' απάντησα. Αν μπορούσες να δεις πίσω από τη γωνία που είναι η είσοδος, θα 'βλεπες ένα πλήθος ζητιάνους που συνηθίζει να βοηθάει όταν είχε κέρφια...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τότε ήταν καλός άνθρωπος.

ΧΟΥΜΕΛ: Ναι, κατά καιρούς.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Όχι, πάντα;

ΧΟΥΜΕΛ: Ο-όχι. Οι άνθρωποι έτσι είναι! Μπορείς να μετακινήσεις την καρέκλα μου λιγάκι, σε παρακαλώ, για νά 'μαι στο φως; Κρύνω πάντοτε. Βλέπεις, το σώμα παγώνει όταν δεν κινείσαι... Ο θάνατος δε βρίσκεται μακριά μου, το ξέρω, αλλά έχω να κάνω μερικά πράγματα πριν έρθει... Να, κράτα το χέρι μου να δεις πόσο κρύος είμαι.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ, παίρνοντας το χέρι: 'Ετσι είναι θα 'λεγνα. (Ζαρώνει πίσω).

ΧΟΥΜΕΑ: Μη μ' αφήνεις! Είμαι κουρασμένος τώρα και μόνος, αλλά δεν ήμουν πάντα έτσι, ξέρεis, έχω μια ατέλειωτα μακριά ζωή πίσω μου — τεράστια μακριά... 'Εχω κάνει ανθρώπων δυστυχισμένους και κάτι πρέπει να αντιπαρατεθεί σ' αυτό πριν πεθάνω θάλω να σε δω ευτυχισμένο... Οι μούρες μας έχουν μπλεχτεί, χάρη στον πατέρα σου — και πολλά άλλα πράγματα...
 τ'α...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ας 'το χέρι μου. Μου παίρνεις όλη μου τη δύναμη! Με παγώνεις. Τι ζητάς από μένα;

ΧΟΥΜΕΑ: Υπομονή, θα δεις και θα καταλάβεις... Να έρχεται η Νέα, τώρα...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Η κόρη του Συνταγματάρχη;

ΧΟΥΜΕΑ: Η κόρη του, και Κόιτα την! Είδες ποτέ σου τέτοιο αριστούργημα;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Μουάζει με το μαρμάρινο άγαλμα εκεί μέσα.

ΧΟΥΜΕΑ: Είναι η μητέρα της.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: 'Εχετε δίκιο... Ποτέ δεν είδα τέτοια γυναικία να τη γέννησε γυναικία! Ευτυχισμένος όποιος την οδηγήσει στο βωμό και στο στίρι του.

ΧΟΥΜΕΑ: Το βλέπεις, λοιπόν; Την ομορφιά της δεν μπορεί να την ανακαλύψει καθένας... Τότε γράφεται στο βιβλίο της ζωής!

(Η Νέα μπαίνει από τ' αριστερά, φορώντας ένα κολλητό εγγλέικο κοστούμι ιππασίας. Χωρίς να κοιτάξει κανέναν προχωρεί αργά στην είσοδο, όπου σταματάει και αλλάζει μερικά λόγια με τη Θυρωρό. 'Υστερα εξαφανίζεται στο στίρι. Ο Φοιτητής σκεπάζει τα μάτια του με τα χέρια).

ΧΟΥΜΕΑ: Κλάις;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Μπορείς να βρεις κάτι που είναι ανέλπιστο με κάτι άλλο εκτός απ' την απελτία;

ΧΟΥΜΕΑ: 'Εχω τη δύναμη ν' ανοίγω πόρτες και καρδιές, αν μπορέσω να 'χω χέρι βοήθειας να πραγματοποιήσω αυτό που θέλω. Υπηρέτησέ με και θα 'χεις και συ δύναμη.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Πρόκειται για παζάρωμα; Θέλεις να πουλήσω την ψυχή μου;

ΧΟΥΜΕΑ: Μην πουλάς τίποτα!... Βλέπεις, σ' όλη μου τη ζωή σου

νήθιζα να παίρνω. Τώρα έχω μια τεράχη επιθυμία να δώσω — να δώσω! Αλλά κανείς δε θα δεχτεί... Είμαι πλούσιος, αλλά δεν έχω κληρονόμους έξω από 'να παλιάνθρωπο που μου βρασιώνει τη ζωή... Γίνε γιος μου! Κληρονόμησέ με όσο ζω! Απόλαυσε τη ζωή, και άσε με να σε βλέπω από απόσταση, τουλάχιστο!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τι πρέπει να κάνω;

ΧΟΥΜΕΑ: Πήγαινε κι άκουσε τις Βαλκυρίες πρώτα απ' όλα.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Αυτό ταχτοποιήθηκε, τι άλλο;

ΧΟΥΜΕΑ: Απόψε θα βείσκεισαι στο Στρογγυλό Δωμάτιο.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Πώς θα με πάρουν εκεί;

ΧΟΥΜΕΑ: Μέσω των Βαλκυριών.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Γιατί με διάλεξες να γίνω όργανό σου; Με ήξερες πιο πριν;

ΧΟΥΜΕΑ: Βεβαίως σε ήξερα! Είχα τα μάτια πάνω σου πολύν καιρό... Κοίτα το μπαλκόνι τώρα, που η Κυρία σγκώνει τη σημαία μείστρια προς τιμή του Προξένου... Κι ύστερα γυρίζει τα σκεπάσματα... Προσέχεις αυτό το μπλε πάπλωμα; 'Εγινε για να σκεπάζει δυο και τώρα θα σκεπάζει μόνο έναν... (Η Νέα εμφανίζεται στο παράθυρο έχοντας αλλάξει φόρεμα στο μεταξύ. Ποτίζει τους υάκινθους). Να το χοριτσάκι μου τώρα. Κοίτα την —χοίραι! Μιλάει στα λουλούδια της, και μουάζει κι η ίδια με υάκινθο. Σβήνει τη δίψα τους — με καθαρό νεράκι μόνο — κι αυτά μεταμορφώνουν το νερό σε χρώματα και ευωδιά... Να ο Συνταγματάρχης έρχεται με την εφημερίδα! Της δείχνει την ιστορία με το στίρι που γρεμίστηκε —και δείχνει το πορτρέτο σου! Δεν είναι αδιάφορη! Δεν είναι αδιάφορη — διαβάξει τα κατορθώματά σου... Συννεφιάζει μου φαίνεται... Αναρωτιέμαι αν βρέξει. Θ' αναγκαστώ να μείνω κερφωμένος εδώ, εκτός κι αν επιστρέψει ο Γιόχανσεν γρήγορα...

(Ο ήλιος έχει εξαφανιστεί και η σκηνή σκοτεινιάζει. Η απρομάλλα γριά κλείνει το παράθυρό της). Τώρα η αρραβωνιαστικιά μου κλένει το παράθυρο... Είναι εβδομήντα εννιά — κι ο μοναδικός καθρέφτης που χρησιμοποιεί είναι ο καθρέφτης του παραθύρου, γιατί εκεί δε βλέπει τον εαυτό της, αλλά τον κόσμο γύρω της — και τον βλέπει από δυο πλευρές — αλλά δεν της έτυχε ν' αντιληφτεί πως κι ο κόσμος μπορεί να τη βλέπει... Μια κομπή γριά, πάνω απ' όλα!

(Τώρα το φάντασμα τυλιγμένο με σεντόνια που ανεμίζουν βγαίνει από την είσοδο).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Θεέ μου, τι βλέπω;

ΧΙΟΥΜΕΛ: Τι βλέπεις;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Δε βλέπεις;... Εκεί στην είσοδο... ο πεθαμένος;

ΧΙΟΥΜΕΛ: Δε βλέπω τίποτε, αλλά αυτό ακριβώς περίμενα. Πες μου...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Βγαίνει στο δρόμο... (Παύση). Τώρα γυρίζει το κεφάλι του να δει τη σημαία.

ΧΙΟΥΜΕΛ: Τι σου είπα; Και να 'σαι σίγουρος πως θα μετρήσει τα στεφάνια και θα μελετήσει τις κάρτες που είναι καρφίτσωμένες... και κρέμα σ' όποιον λείπει!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τώρα στρίβει τη γωνία...

ΧΙΟΥΜΕΛ: Θέλει να μετρήσει τους φτωχούς στην άλλη είσοδο...

Οι ζητιάνοι είναι πολύ διασκεδαστικοί, ξέρεις... «Ακολουθώμενος από τις ευλογίες πολλών»... Αλλά δε θα πάρει καιμιά ευλογία από μένα! Μεταξύ μας, ήταν μεγάλος απατεώνας!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Αλλά σπλαχνικός...

ΧΙΟΥΜΕΛ: Ένας ευσπλαχνικός απατεώνας, που πάντα είχε στο μυαλό του την πλούσια κηδεία που περίμενε να του κάνουν... 'Όταν κατάλαβε πια πως το τέλος του ήταν κοντά, βούτηξε απ' το κράτος πενήντα χιλιάδες κορόνες... Και τώρα η κόρη του τριγωνάει με τον άντρα μιας άλλης γυναίκας, και ζητάει να μάθει τι έχει στη διαθήκη του... Ναι, ο μασκαράς μπορεί ν' ακούει κάθε λέξη που λέμε, και καλώς να ορίσει! Να, έρχεται ο Γιόχανσεν τώρα.

(Ο Γιόχανσεν μπαίνει από τα αριστερά).

ΧΟΥΜΕΛ: Αναφορά!

(Ο Γιόχανσεν φαίνεται που μιλάει αλλά δεν ακούγεται λέξη απ' αυτά που λέει).

ΧΟΥΜΕΛ: 'Όχι σπίτι, λες; Ω, δεν είσαι καθόλου καλά! Κάνα τη-λεγράφημα; — Κανένα... Συνέχισε! Στις έξι απόψε; Περίφημα! Ένα επιπλέον, λες; Με ολόκληρο το όνομα; 'Αρκενχολτζ, φοιτητής, ναι... Γεννήθηκε... Γονείς... Λαμπρά!... Νομίζω αρχίζει να βρέχει... Τι είπες; 'Ετσι είναι;... Δε θα γίνει. Λοιπόν, τότε πρέπει! Να έρχεται ο Δανδής... Σπρώξε με πίσω απ' τη γωνία, Γιόχανσεν, να μπορώ ν' ακούω τι θα πουν οι

φτωχοί... (Στο Φοιτητή). Κι εσύ θα 'κανες καλύτερα να με περιμένεις εδώ 'Αρκενχολτζ... Καταλαβαίνεις; (Στον Γιόχανσεν). Βιάσου, τώρα, βιάσου!

(Ο Γιόχανσεν σπρώχνει την καρέκλα στο διπλανό δρόμο και χάνεται. Ο Φοιτητής μένει στο ίδιο σημείο, κοιτάζοντας τη νέα που χρησιμοποιεί ένα σκαλιστήρι για να μαλακώσει το χόμα στις γλάστρες της. Μπαίνει ο Δανδής και πλησιάζει τη Μαυροντυμένη Κυρία που πάει κι έρχεται στο πεζοδρόμιο. Ο Δανδής είναι ντυμένος πένθιμα).

ΔΑΝΔΗΣ: Λοιπόν, τι μπορούμε να κάνουμε γι' αυτό; Απλά πρέπει να περιμένουμε.

ΜΑΥΡΟΝΤΥΜΕΝΗ ΚΥΡΙΑ: Εγώ, όμως, δεν μπορώ να περιμένω!

ΔΑΝΔΗΣ: Έτσι; Τότε πρέπει να φύγεις εξοχή.

ΜΑΥΡΟΝΤΥΜΕΝΗ ΚΥΡΙΑ: Δε θέλω.

ΔΑΝΔΗΣ: Έλα από δω, γιατί αλλιώς θα μας ακούσουν.

(Πηγαίνουν στη διαφημιστική στήλη και συνεχίζουν την κουβέντα χωρίς ν' ακούγονται).

ΓΙΟΧΑΝΣΕΝ, μπαίνοντας από τα δεξιά, στο φοιτητή: Ο αφέντης μου λέει να μην ξεχάσεις το άλλο.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ, καταπίνοντας τα λόγια του: Κοίτα δω... Πες μου σε παρακαλώ... Ποιος είναι το αφεντικό σου;

ΓΙΟΧΑΝΣΕΝ: Ω, είναι τόσα πολλά, και ήταν τα πάντα...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Είναι στα καλά του;

ΓΙΟΧΑΝΣΕΝ: Ποιος μπορεί να ξέρει; Όλη του τη ζωή έψαχνε να βρει κάποιον που να γεννήθηκε Κυριακή, λέει πράγματα που δεν είναι σίγουρο πως είναι κι αλήθεια...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τότε τι είναι; Τσιγκούνης;

ΓΙΟΧΑΝΣΕΝ: Του αρέσει να εξουσιάζει... όλη τη μέρα τριγωνάει χωμένος στην καρέκλα του σαν το Θεό με τους κεραυνούς...

Κοιτάει τα σπίτια, τα γκρεμίζει, ανοίγει δρόμους, γεμίζει τις πλατείες κτήρια... Την ίδια ώρα παραβιάζει τα σπίτια, μπαίνει ύπουλα μέσα από τ' ανοιχτά παράθυρα, παίζει τον όλεθρο με τα ανθρωπίνα πετρωμένα, σκοτώνει τους εχθρούς του, κι αργιέται να συγχωρήσει το παραμικρό... Μπορείς να φανταστείς, πως ένας σακάτης σαν κι αυτόν ήτανε Δον Ζουάν, αλλά που πάντα έχανε τις γυναίκες που αγαπούσε;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Πώς μπορούν αυτά τα πράγματα να πάνε μαζί;

ΠΟΚΑΝΣΕΝ: Ήτανε τόσο δόλιος που μπορούσε να κάνει τις γυναίκες να τον αφήσουν, όταν κουραζότανε απ' αυτές... Τώρα, να, είναι σαν τον αλογολέφτη που εξασκείται στο σλαβοπαζάρο... Κλέβει ανθρώπινες υπάφξεις, με κάθε τρόπο... Μ' έχει κυριολεκτικά κλέψει από τα χέρια του νόμου... Χμ... μάλλον... ήμουν ένοχος για ένα ολίσθημα. Και κανένας δεν το ήξερε εκτός απ' αυτόν. Αντίνα με βάλει φυλακή, μ' έκανε σκλάβο του. Όλα όσα παίρνω για τη σλαβιά μου είναι η τροφή που τρώω, που μπορούσε να είναι καλύτερη σ' αυτό...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Και τι θέλει να κάνει σ' αυτό εδώ το σπίτι;

ΠΟΚΑΝΣΕΝ: Όχι, δε θέλω να πω! Είναι πολύ μπερδεμένο...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Νομίζω ότι θα εγκαταλείψω όλη την ιστορία...

(Η νέα ρίχνει ένα βραχιόλι από το παράθυρο που πέφτει στο πεζοδρόμιο.)

ΠΟΚΑΝΣΕΝ: Είδες τη νέα που έριξε το βραχιόλι της απ' το παράθυρο;

(Χωρίς να διατάσει ο φοιτητής σηκώνει το βραχιόλι και το δίνει στη Νέα, που τον ευχαριστεί μάλλον σκληρά. Ύστερα γυρίζει στον Γιοχάνσεν.)

ΠΟΚΑΝΣΕΝ: Έτσι, λοιπόν, θέλεις να το σκάσεις; Πιο εύκολο να το λες παρά να το κάνεις, όταν σε πιάνει στα δίχτυα του... Και δε φράδαται τίποτε στον ουρανό ή τη γη... εκτός από κάτι... ή μάλλον κάποιον...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Περίμενε. Νομίζω, ξέρω!

ΠΟΚΑΝΣΕΝ: Πώς μπορείς;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Μπορώ να μαντέψω! Δεν είναι μια μικρή Γαλατού, αυτή που φοβάται;

ΠΟΚΑΝΣΕΝ: Στρέφει αλλού το κεφάλι του, όποτε συναντάει χαροτάκι γαλατά... Και μερικές φορές παραμιλάει στον ύπνο του... Πρέπει να ήταν στο Αμβούργο κάποτε, νομίζω...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Μπορεί κανείς να τον εμπιστευτεί;

ΠΟΚΑΝΣΕΝ: Μπορείς να τον εμπιστευτείς, να κάνει οτιδήποτε!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τι κάνει πίσω από τη γωνία τώρα;

ΠΟΚΑΝΣΕΝ: Παρακολουθεί τους φτωχούς... πετώντας μια κουβέντα εδώ και μια εκεί... Χαλαρώνοντας μια πέτρα από καιρό σε καιρό... Όσπου όλο το σπίτι να κατακυλώσει κάτω, μιλώντας μεταφορικά... Βλέπεις, είμαι μορφωμένος και ήμουν

βιβλιοπώλης κάποτε... Φεύγεις τώρα;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Το θεωρώ σκληρό να είμαι αχάριστος... Μια φορά κι έναν καιρό έσωσε τον πατέρα μου, και τώρα ζητάει μια μικρή εξυτηρέτηση για ανταπόδοση.

ΠΟΚΑΝΣΕΝ: Τι θέλεις;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Να πιάω και να δω τις Βαλκυρίες.

ΠΟΚΑΝΣΕΝ: Αυτό είναι τέρα απ' τις δυνάμεις μου... Πάντα σκαρφίζεται καινούργια κόλπα... κοίτα τον τώρα που μιλάει στο χωροφύλαχα! Είναι πάντα χοντρός με την αστυνομία. Τους χρησιμοποιεί. Τους παγιδεύει στα ενδιαφέροντά τους. Τους δίνει τα χέρια φουσκώνοντάς τους τα μυαλά με ψεύτικες υποσχέσεις — κι όλο τον καιρό τους φουσκώνει... Θα δεις πως θα είναι καλεσμένος στο Στρογγυλό Δωμάτιο προτού τελειώσει τη μέρα!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τι θέλεις εκεί; Τι έχει να κάνει με τον Συνταγματάρχη;
ΠΟΚΑΝΣΕΝ: Νομίζω πως μπορώ να μαντέψω, αλλά δεν μπορώ να ξέρω τίποτε με σιγουριά. Όμως θα το δεις ο ίδιος, όταν θα πιασ εκεί.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ποτέ δε θα πιάω εκεί...

ΠΟΚΑΝΣΕΝ: Αυτό εξαρτάται από σένα! Πήγαινε στις Βαλκυρίες.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Αυτό είναι ο δρόμος;

ΠΟΚΑΝΣΕΝ: Ναι, αν είτε έτσι — Κοίτα τον εκεί, κοίτα τον στο πολεμικό άρμα του, που το σέρνουν σε θρίαμβο οι ζητιάνοι, που δεν παίρνουν τίποτε για τον κόπο τους παρά μια νύξη για το μεγάλο κέρσασμα που θα έχουν στην κηδεία του.

(Ο νερο-Χομέλ εμφανίζεται να στέκεται όρθιος στο αναπηρικό καροτσάκι, που το σέρνει ένας από τους ζητιάνους, και το ακολουθούν οι υπόλοιποι.)

ΚΟΥΜΕΝΑ: Τιμήσατε τον ευγενικό νεαρό, που με κινώνο της δικής του, έσωσε τόσες ζωές στο χτεσινό δυστύχημα! Τρία ζήτω για τον Άρχεγγολάτζ.

(Οι ζητιάνοι βγάλουν τα καπέλα, αλλά δε ζητωκραυγάζουν. Η Νέα εμφανίζεται στο παράθυρο, κουνώντας το μαντίλι. Ο Συνταγματάρχης κοιτάζει τη σκηνή από το παράθυρο στο Στρογγυλό Δωμάτιο. Η Αρραβωνιαστική σηκώνεται στο παράθυρό της. Η Κυρία εμφανίζεται στο μπαλκόνι και ωθώνει τη σημαία ψηλά.)
ΚΟΥΜΕΝΑ: Χειροκροτήστε πολίτες, είναι Κυριακή, φυσικά, αλλά ο

γάδαρος στο παχνί και το στάχυ στον αγρό. Θα μας δοθεί άφραση. Μόλο που εγώ δε γεννήθηκα Κυριακή, έχω το χάρισμα να προφητεύω και να θεραπεύω, και σε κάποια περίπτωση έφερα πίσω στη ζωή κάποιον πνιγμένο... Αυτό συνέβη στο Αμβούργο μια Κυριακή πρωί, ακριβώς σαν κι αυτή...

(*Η Γάλατος μπαίνει, ορατή μόνο απ' το Φοιτητή και τον Χούμπελ σηκώνει τα χέρια κάνοντας την κίνηση που κάνουν οι πνιγμένοι, ενώ έχει καρφωμένο το βλέμμα στον Χούμπελ.*)

ΧΟΥΜΒΕΛ, κάθεται κάτω, ύστερα σωριάζεται σ' ένα σωρό, κατά-πληκτος από τρόμο: Βγάλε με από δω, Γιόχανσεν! Γρήγορα, 'Αρκενχολτζ μην ξεχνάς τις Βαλκυρίες.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τι σημαίνουν όλα αυτά;
ΓΙΟΧΑΝΣΕΝ: Θα δούμε! Θα δούμε!

ΑΥΛΑΙΑ

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Μέσα στο Στρογγυλό Δωμάτιο. Ένα τζάκι από άσπρα γυαλιστερά τούβλα καταλαμβάνει το κέντρο του πίσω μέρους της σκηνής. Το γείσωμα του τζακιού καλύπτεται από ένα μεγάλο καθρέφτη. Ένα διακοσμητικό ρολόι κι ένα κηροπήγιο είναι τοποθετημένα στο ράφι του τζακιού.

Στα δεξιά του τζακιού υπάρχει μια πόρτα που οδηγεί σ' ένα χωλ. Πίσω απ' το χωλ μπορεί να δει κανείς ένα δωμάτιο με πράσινες ταπεσαρίες και έπιπλα από μαόνι. Ο Συναγματούργης κάθεται σ' ένα γραφείο, έτσι που μόνο η ράχη του φαίνεται από το κοινό.

Το άγαλμα είναι στημένο αριστερά, τριγυρισμένο με δάφνες και γιρταριές έτσι που να κρύβεται εντελώς.

Μια πόρτα στ' αριστερά του τζακιού ανοίγει στο δωμάτιο των υάκινθων, όπου η Νέα φαίνεται να διαβάζει ένα βιβλίο.

Ο Μπένγκτσον, ο υπηρέτης, μπαίνει από το χωλ, ντυμένος με λιβρέα. Τον ακολουθεί ο Γιόχανσεν με βραδινό ένδυμα και άσπρη γραβάτα.

ΜΠΕΝΓΚΤΣΟΝ: Τώρα εσύ θα είσαι επί της υποδοχής, Γιόχανσεν, κι εγώ θα παίρνω τα παλτά. Ξέρεις να το κάνεις;

ΓΙΟΧΑΝΣΕΝ: Μόλο που έσερνα ένα πολεμικό άρμα τη μέρα, όπως ξέρεις, το βράδυ κάνω υπηρεσία σε στίβια και πάντα ονεϊρεύομαι μουν αυτή τη θέση... Περίεργοι άνθρωποι, χμ; χμ;

ΜΠΕΝΓΚΤΣΟΝ: Ναι, λίγο έξω απ' το συνηθισμένο, θα μπορούσε να πει κανείς.

ΓΙΟΧΑΝΣΕΝ: Έχουν μουσικό βραδινό, ή κάτι τέτοιο.

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Το συνηθισμένο δείπνο των φαντασμάτων, όπως το λέμε. Πίνουν τσάι και δε λεν κουβέντα, ή ο Συνταγματάρχης τα λέει όλα. Και τότε μασουλάνε τα μπισκότα τους, όλοι ταυτοχρόνως, κι ακούγεται σαν να ροκανίζουν ποντίκια στη σοφίτα.

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ: Γιατί το λες δείπνο φαντασμάτων;

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Γιατί μοιάζουν με φαντάσματα... Και αυτό το κρέαςαν επί 20 χρόνια — πάντα οι ίδιοι άνθρωποι, λέγοντας τα ίδια, ή κρατώντας απόλυτη σιωπή, μην τυχόν και ντροπιαστούν.

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ: Δεν υπάρχει καμιά κυρία στο σπίτι;

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Ναι, αλλά αυτή είναι λίγο βλαμμένη. Κάθεται όλο τον καιρό σε μιά ντουλαπίτσα, γιατί τα μάτια της δεν μπορούν να υποφέρουν το φως. *(Δείχνει μια πόρτα με χάρτινη ταπεσαρία)*. Είναι μέσα εκεί τώρα.

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ: Εκεί μέσα, είπες;

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Σου είπα ήταν λίγο... παράξενοι.

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ: Πώς μοιάζει;

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Σαν μούμια... Θα σ' ενδιέφερε να τη δεις; *(Ανοίγει την πόρτα)*. Νάτην!

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ: Θεέ μου, φόλαγει!

ΜΟΥΜΙΑ, μιλώντας σαν μωρό: Γιατί ανοίγει την πόρτα; Δεν του είπα να την έχει κλειστή;

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ, με τον ίδιο τρόπο: Τα-τα-τα-τα! Η Πόλυ πρέπει να 'ναι όμορφη τώρα. Τότε θα της δώσω κάτι καλό. Όμορφη Πόλυ.

ΜΟΥΜΙΑ, μιμείται τον παπαγάλο: Όμορφη Πόλυ! Εκεί είσαι Τζάκομπ; Κέρρι!

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Νομίζει πως είναι παπαγάλος. Κι ίσως έχει δίκιο... *(Στη Μούμια)*. Σφύριξέ μας, Πόλυ.

(Η Μούμια σφύριζει).

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ: Πολλά έχω δει, αλλά κάτι τέτοιο ποτέ!

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Δουπόν, βλέπεις, ένα σπίτι χαλνάνει όταν γεράσει, κι όταν οι άνθρωποι είναι πολύ καιρό μαζί, βασανίζοντας ο ένας τον άλλο, χάνουν τα λογικά τους. Η κυρία αυτού του σπιτιού... Σκάσε *(Πόλυ)*!... Αυτή η μούμια έζησε εδώ σαράντα χρόνια — με τον ίδιο σύζυγο, τ'ά ίδια έπιπλα, τους ίδιους συγγενείς, τους ίδιους φίλους... *(Κλείνει την πόρτα με την τα-*

πεταρία). Κι αυτό το σπίτι είναι μάρτυρας των γεγονότων... Δουπόν, είναι πέρα από τις δυνάμεις μου. Κοίτα το άγαλμα. Είναι αυτή η ίδια η κυρία στα νιάτα της.

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ: Θεέ μου! Μπορεί αυτό να ήταν η Μούμια;

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Ναι, είναι αρκετό για να σε κάνει να χλαίσι! Και κάπως το κουβάλλησε στη φαντασία της, ίσως, ανέπτυξε μερικά από τα χούγια του φλόαρου παπαγάλου... Δεν αντέχει τους σακάτηδες ή τους άρρωστους, π.χ... Δεν υποφέρει τη θέα της κόρης της, γιατί είναι άρρωστη...

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ: Η Νέα είναι άρρωστη;

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Δεν το ξέρεις;

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ: Όχι. Και ο Συνταγματάρχης! — ποιος είναι;

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Αυτό απομένει να δει κανείς!

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ, κοιτώντας το άγαλμα: Είναι τρομερό να το σκέφτεσαι... Πόσο χρονώ είναι τώρα;

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Κανείς δεν ξέρει. Αλλά στα τριάντα πέντε της λεν ότι έμοιαζε σαν να 'ταν δεκαενιά, και σ' αυτή την ηλικία έδωσε στο Συνταγματάρχη... Σ' αυτό το σπίτι... Ξέρεις σε τι χρησιμοποιείται αυτό το γιαπωνέζικο παραβάν δίπλα στον καναπέ; Το λένε το παραβάν του θανάτου και μπαίνει μπροστά από το κρεβάτι, όταν κάποιος πεθαίνει, ακριβώς όπως κάνουν στα νοσοκομεία...

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ: Πρέπει να είναι ένα φοβερό σπίτι! Κι ο Φοιτητής το λαχταρούσε, σαν να 'τανε παράδεισος...

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Ποιος φοιτητής; Α, ξέρω. Ο νεαρός που θα 'ρθει απόψε... Ο Συνταγματάρχης και η Νέα τον συνάντησαν στην όπερα και τους έκανε καλή εντύπωση αμέσως... Χμ! Τώρα όμως είναι η σειρά μου να ρωτήσω. Ποιος είναι το αφεντικό σου; Αυτός στην ανατηρηκή πολυθρόνα;

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ: Μη μου λες! Θα 'ρθει κι αυτός εδώ;

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Δεν τον έχουν καλέσει.

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ: Θα 'ρθει και χωρίς πρόσκληση, αν είναι ανάγνη. **ΧΟΥΜΕΝ**, εμφανίζεται στο χωλ, ντυμένος ρεντίκοτα και ψηλό καπέλο, χρησιμοποιεί δεκανίκια, αλλά κινείται χωρίς θόρυβο έτσι ώστε να μπορεί να ακούει τους δυο υπηρέτες.

ΜΠΕΝΚΤΣΟΝ: Κι είναι ένας πονηρός παλιόγερος.

ΓΙΟΚΑΝΣΕΝ: Ναι, πολύ!

ΜΠΕΝΓΚΤΣΟΝ: Μοιάζει σαν το διάβολο τον ίδιο.

ΓΙΟΧΑΝΣΕΝ: Είναι ίδια μάγισσα, νομίζω... μπορεί να περάσει μέσα από κλειδωμένες πόρτες...

ΧΟΥΜΕΛ, *προχωράει και τσιμπάει το αυτί του Γιόχανσεν:* Φυλάξου, παλιάνθρωπε! Στον Μπένγκτσον. Πες στον Συνταγματάρχη πως είμαι 'δω.

ΜΠΕΝΓΚΤΣΟΝ: Περιμένουμε συντροφιά...

ΧΟΥΜΕΛ: Εξέρω, μα η επίσκεψή μου είναι τόσο ωραία, όσο θα την περίμεναν, παρόλο που δε θα ήταν ακριβώς επιθυμητή, ίσως...

ΜΠΕΝΓΚΤΣΟΝ: Καταλαβαίνω! Ποιο είναι το όνομα; Ο κύριος Χούμελ;

ΧΟΥΜΕΛ: Σωστά.

(Ο Μπένγκτσον διασχίζει το χολ και πάει στο Πράσινο Δωμάτιο, κλείνει την πόρτα του δωματίου πίσω του).

ΧΟΥΜΕΛ, *στον Γιόχανσεν:* Χάσου.

(Ο Γιόχανσεν διστάζει).

ΧΟΥΜΕΛ: Τσακίσου, είπα!

(Ο Γιόχανσεν εξαφανίζεται φεύγοντας απ' το χολ).

ΧΟΥΜΕΛ, *κοιτώντας γύρω και στο τέλος σταματώντας μπροστά στο άγαλμα, φανερά πολύ έκπληκτος:* Αμέλεια! Αυτή είναι! Αυτή! *(Κάνει ακόμη ένα γύρο στο δωμάτιο, τακτοποιώντας ορισμένα αντικείμενα για να τα περιεργαστεί: έπειτα σταματάει σ' ένα καθρέφτη και σιάζει την περούκα του. Τελικά επιστρέφει στο άγαλμα).*

ΜΟΥΜΙΑ, *μέσα στην ντουλάπα:* Όμορφη Πόλυ!

ΧΟΥΜΕΛ, *αποσβολωμένος:* Τι ήταν αυτό; Γάργαρι κανάνας παπαγάλος στο δωμάτιο; Δεν τον βλέπω!

ΜΟΥΜΙΑ: Εσύ είσαι εκεί έξω, Τζάκομπ;

ΧΟΥΜΕΛ: Το μέρος είναι στοιχειωμένο!

ΜΟΥΜΙΑ: Τζάκομπ!

ΧΟΥΜΕΛ: Τώρα τα χρειάστηκα!... Όστε τέτοια μυστικά κρατούν σ' αυτό το σπίτι! *(Στέκεται μπροστά σ' ένα κάδρο με την πλάτη γυρισμένη στην ντουλάπα).* Αυτός είναι... Αυτός!

ΜΟΥΜΙΑ, *βγαίνει απ' την ντουλάπα και τραβάει την περούκα του:* Χούμελ: Κρρρ! Αυτός είναι; Κρρρ!

ΧΟΥΜΕΛ, *σηκώνεται στις άκρες των ποδιών απ' τον τρόμο:* Παντοδύναμε Θεέ!... Ποια είσαι;

ΜΟΥΜΙΑ, *μιλώντας με κανονική φωνή:* Εσύ είσαι Τζάκομπ;

ΧΟΥΜΕΛ: Ναι, με λένε Τζάκομπ...

ΜΟΥΜΙΑ, *βαθιά συγκινημένη:* Και μένα με λένε Αμέλεια!

ΧΟΥΜΕΛ: Ω, όχι, όχι, όχι! Πανάγαθε Θεέ!...

ΜΟΥΜΙΑ: Πώς μοιάζω! Σωστά! Κι έμοιαζα σαν κι αυτή! *(Δείχνοντας το άγαλμα).* Η ζωή είναι ευχάριστο πράγμα, δεν είναι... Ζω τον περισσότερο καιρό στην ντουλάπα, για να μη βλέπω τίποτε και για να μη με βλέπουν... Αλλά, εσύ Τζάκομπ, τι θέλεις εδώ;

ΧΟΥΜΕΛ: Το παιδί μου... το παιδί μας...

ΜΟΥΜΙΑ: Εκεί κάθεται.

ΧΟΥΜΕΛ: Πού;

ΜΟΥΜΙΑ: Εκεί, στο Δωμάτιο των Γάκινθων.

ΧΟΥΜΕΛ, *κοιτώντας τη Νέα:* Ναι αυτή είναι *(παύση).* Και τι λείπει ο πατέρας της;... Θέλω να πω ο Συνταγματάρχης... ο άντρας σου;

ΜΟΥΜΙΑ: Μια φορά που ήμουν θυμωμένη μαζί του, του τα είπα όλα.

ΧΟΥΜΕΛ: Και;...

ΜΟΥΜΙΑ: Δε με πίστεψε. Όλα όσα είπε ήταν: «Αυτά λεν όλες οι γυναίκες όταν θέλουν να σκοτώσουν τους άντρες τους». Είναι φριχτό έγκλημα, παρ' όλα αυτά. Όλη η ζωή του ήταν ένα ψέμα, το οικογενειακό δέντρο του το ίδιο. Πού και πού ρίχνω καμιά ματιά στο βιβλίο που έχει τους ευπατριδες και λέω μέσα μου. «Να, γυρνάει με ψεύτικο πιστοποιητικό γεννήσεως, σαν τις δούλες που δραπέτευσαν, και που για τέτοια πράγματα τους ανθρόπους τους στέλνουν στα σωφρονιστήρια».

ΧΟΥΜΕΛ: Καλά, είναι πολύ κοινό. Σκέφτομαι να ανακαλέσω μερικώς λάθη σε σχέση με την ημερομηνία γεννήσεώς σου...

ΜΟΥΜΙΑ: Ήταν η μάνα μου που το άρχισε... δε φταίω εγώ γι' αυτό... και ήσουνα εσύ, ύστερα απ' όλα πού είχες τη μεγαλύτερη μερίδα ενοχής...

ΧΟΥΜΕΛ: Όχι, ό,τι σφάλμα κάναμε, το προκάλεσε ο άντρας σου, όταν πήρε την αρραβωνιαστικιά μου μακριά από μένα! Γεννήθηκα τέτοιος που δε συγχωρώ, αν δεν τιμωρήσω. Η τιμωρία μου φαινόταν πάντα επιταχτικό καθήκον, κι έτσι μου φαίνεται ακόμη!

ΜΟΥΜΙΑ: Τι ψάχνεις σ' αυτό το σπίτι; Τι θέλεις; Πώς μπήκες μέσα; Αφορά την κόρη μου; Αν την ακουμπήσεις, πρέπει να πεθάνεις.

ΚΟΥΜΕΝΑ: Έχω καλή πρόθεση γι' αυτήν.

ΜΟΥΜΙΑ: Και να μην πειράξεις τον πατέρα της!

ΚΟΥΜΕΝΑ: Όχι!

ΜΟΥΜΙΑ: Τότε πρέπει να πεθάνεις... σ' αυτό εδώ το δωμάτιο... πίσω απ' αυτό το παράβαν...

ΚΟΥΜΕΝΑ: Ίσως... αλλά δεν μπορώ να παρατήσω κάτι όταν έχω μπηξει τα δόντια μου μέσα...

ΜΟΥΜΙΑ: Θέλεις να την παντρεύεις με το Φοιτητή; Γιατί; Δεν είναι τίποτε και δεν έχει τίποτε.

ΚΟΥΜΕΝΑ: Θα γίνει πλούσιος, χάρη σε μένα.

ΜΟΥΜΙΑ: Είσαι καλεσμένος απόψε;

ΚΟΥΜΕΝΑ: Όχι, αλλά σκοπεύω να πάρω μια πρόσκληση για το δείπνο σας, των φαντασμάτων.

ΜΟΥΜΙΑ: Ξέρεις ποιοι θα είναι εδώ;

ΚΟΥΜΕΝΑ: Όχι εντελώς.

ΜΟΥΜΙΑ: Ο Βαρώνος, αυτός που μένει από πάνω μας και που ο πεθερός του θάφτηκε το απόγευμα...

ΚΟΥΜΕΝΑ: Αυτός που πήρε διαζύγιο, για να παντρευτεί την κόρη της Θυρωρού... Αυτός που ήταν - εραστής σου!

ΜΟΥΜΙΑ: Ένας άλλος καλεσμένος θα είναι η τέως μνηστή σου, που την αποπλάνησε ο άντρας μου...

ΚΟΥΜΕΝΑ: Εκλεκτή συντροφιά!

ΜΟΥΜΙΑ: Μακάρι ο Θεός να μας άφηνε να πεθάνουμε! Ω, μόνο να μπορούσαμε να πεθάνουμε!

ΚΟΥΜΕΝΑ: Μα γιατί συνεχίζετε να κάνετε παρέα;

ΜΟΥΜΙΑ: Το έγκλημα και η ενοχή και μυστικά μας δένουνε μαζί, δεν ξέρεις; Οι δεσμοί μας έχουνε σπάσει, έτσι που χωρίσαμε αμέτρητες φορές, αλλά πάντα σερνόμαστε μαζί στη ρουφηχτήρα ξανά...

ΚΟΥΜΕΝΑ: Νομίζω ότι έρχεται ο Συνταγματάρχης.

ΜΟΥΜΙΑ: Θα πάω μέσα στην Αδέλα, τότε... (Παύση) Σκέψου τι θα κάνεις Τζάκομπι! Μη τον πειράξεις...

(Παύση· ύστερα βγαίνει).

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Μπαίνει με ύφος υπερποπτικό και επιφυλακτικός:

Δεν κάθεστε, παρακαλώ;

ΚΟΥΜΕΝΑ: Κάθεται με πολλή άνεση. Παύση.

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Έχοντας καρφωμένα τα μάτια στον επισκέπτη: Εσείς γράψατε αυτό το γράμμα, κύριε;

ΚΟΥΜΕΝΑ: Εγώ.

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Το όνομά σας είναι Χουμέλ;

ΚΟΥΜΕΝΑ: Είναι. (Παύση).

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Όπως μαθαίνω έχετε αγοράσει χονδρικός, όλα τα ατλήρωτα και τα ληγμένα γραμμάτια μου. Βγάλω λοιπόν το συμπέρασμα ότι είμαι στο έλεός σας. Τι θέλετε;

ΚΟΥΜΕΝΑ: Πληρωμή καρτά ένα ή άλλο τρόπο.

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Με ποιο τρόπο;

ΚΟΥΜΕΝΑ: Μ' έναν πολύ απλό. Ας μη μιλάμε για λεφτά. Όλο που έχετε να κάνετε είναι να μ' αφήσετε να μτω σαν καλεσμένος... **ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ:** Αν ένα μικρό πράγμα σαν κι αυτό σας ικανοποιεί....

ΚΟΥΜΕΝΑ: Σας ευχαριστώ.

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Τίποτε άλλο;

ΚΟΥΜΕΝΑ: Απολύστε τον Μπένγκτσον.

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Γιατί πρέπει να το κάνω; Τον αφοσιωμένο μου υπηρέτη, που είναι μαζί μου μια ζωή, κι έχει πάει μετάλλιο για μακρά και έμπιστη υπηρεσία... Γιατί θα πρέπει να τον απολύσω;

ΚΟΥΜΕΝΑ: Αυτές οι θαυμαστές αρετές υπάρχουν μόνο στη φαντασία σας. Δεν είναι ο άνθρωπος που φαίνεται.

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Ποιος είναι;

ΚΟΥΜΕΝΑ: Τραβιέται προς τα πίσω: Αληθινά! Αλλά ο Μπένγκτσον πρέπει να φύγει!

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Εννοείτε, πώς θα εξουσιάζετε το σπιτικό μου;

ΚΟΥΜΕΝΑ: Ναι... αφού κάθε τι ορατό εδώ ανήκει σε μένα... έπιπλα, κουρτίνες, τραπέζοι-άντλια, σετρόνια... και άλλα πράγματα! **ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ:** Τι άλλα πράγματα;

ΚΟΥΜΕΝΑ: Τα πάντα. Όλα όσα μπορεί να δει κανείς, είναι δικά μου! Μου ανήκουν!

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Χάρισιά σας! Αλλά έναντι αυτών, το οικοσμήμο και το ακηλίδωτο όνομά μου ανήκουν σε μένα.

ΧΟΥΜΕΛ: Όχι-όχι και τόσο! (Παύση). Δεν είστε ευγενής!
ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Προσέξτε
ΧΟΥΜΕΛ, βγάζοντας ένα ντοκουμέντο: Αν διαβάσετε αυτό το απόσπασμα από το βιβλίο των οικοσήμων, θα δείτε, ότι η οικογένεια, που χρησιμοποιείτε το όνομά της, έπαψε να υπάρχει εδώ κι έναν αιώνα.
ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ, διαβάζοντας το ντοκουμέντο: Έχω ακούσει αρκετά σχόλια γι' αυτή την πράξη, αλλά τ' όνομα ήταν του πατέρα μου, πριν γίνει δικό μου... (Ξαναδιαβάζοντας). Σωστά! Ναι, έχετε δίκιο — δεν είμαι ευγενής! Ούτε κι αυτό ακόμη! Τότε θα μπορώ φυσικά να βγάλω το δαχτυλίδι - σφραγίδα... Ω, τώρα θυμάμαι... Ανήκει σε σας... Αν ευαρεστείστε!
ΧΟΥΜΕΛ, δέχεται το δαχτυλίδι και το χώνει στην τσέπη του: Καλύτερα ας συνεχίσουμε. Δεν είστε ούτε και Συνταγματάρχη.
ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Δεν είμαι.
ΧΟΥΜΕΛ: Όχι, απλώς κρατήσατε τον τίτλο του Συνταγματάρχη στον αμερικάνικο στρατό, σε εθελοντική θητεία, με ειδικό διορισμό. Μετά τον πόλεμο της Κούβας και την αναδιοργάνωση του στρατού, όλοι οι τίτλοι αυτού του είδους καταργήθηκαν...
ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Είναι αλήθεια αυτό;
ΧΟΥΜΕΛ, με μια κίνηση προς την τσέπη: Θέλετε να το δείτε ο ίδιος;
ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Όχι, δεν είναι αναγκαίο. Ποιος είστε, τέλος πάντων και με ποιο δικαίωμα με ξεγυμνώνετε λίγο λίγο μ' αυτό τον τρόπο;
ΧΟΥΜΕΛ: Θα δεις γρήγορα. Όσο για το στριπ-τιζ που σου κάνω, ξέρεις εσύ ποιος είσαι στ' αλήθεια;
ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Πώς τολμάτε;
ΧΟΥΜΕΛ: Βγάλε αυτή την περούκα, και κοιτάξου στον καθρέφτη. Βγάλε αυτή τη μασέλα και ξύρισε το μουστάκι. Ας βγάλει ο Μπένγκτσον το σιδερένιο στηθόδεσμο και ίσως κάποιος Χ-Ψ — ένας λακός, αρχίζει ν' αναγνωρίζει τον εαυτό του — ο άνθρωπος που συνήθιζε να επισκέπτεται την κάμαρη της υπηρέτριας, σε κάποιο σπίτι, για να δαγκώσει κάτι καλό...
(Ο Συνταγματάρχης κάνει μια κίνηση προς ένα τραπέζι, που βρίσκεται ένα κουδούνι, αλλά αναχαιτίζεται από τον Χούμελ).
ΧΟΥΜΕΛ: Μην ακουμπάς αυτό το κουδούνι και μη φωνάζεις τον

Μπένγκτσον! Αν το κάνεις, θα πω να τον συλλάβουν... Τώρα αρχίζουν να έρχονται οι καλεσμένοι... Κράτα την ηρεμία σου και ας συνεχίσουμε να παίζουμε για λίγο ακόμη τους παλιούς ρόλους μας.
ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Ποιος είσαι; Τα μάτια σου και η φωνή σου μου θυμίζουν κάποιον...
ΧΟΥΜΕΛ: Μην προσπαθείς να το ανακαλύψεις! Μείνε ήσυχος και υπάκουε!
ΦΟΙΤΗΤΗΣ, μπαίνει και υποκλίνεται στον Συνταγματάρχη: Συνταγματάρχα!
ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Σου απευθύνω το καλώς όρισες στο σπίτι μου, νεαρέ. Η λαμπρή σου συμπεριφορά, σε εκείνη τη μεγάλη καταστροφή, έχει φέρει το όνομά σου στά χείλη όλων μας και το θεωρώ τιμή μου να σε δεχτώ εδώ...
ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Σαν άνθρωπος ταπεινής καταγωγής, Συνταγματάρχα... και θεωρώντας τη θέση και το όνομά σας...
ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Μπορώ να σας συστήσω; Ο κύριος 'Αρκενχολτζ ο κύριος Χούμελ. Οι κυρίες βρίσκονται εκεί μέσα, κύριε 'Αρκενχολτζ αν ευαρεστείστε. Έχω μερικά πράγματα ακόμη να κουβεντιάσω με τον κύριο Χούμελ...
(Οδηγούμενος από τον Συνταγματάρχη, ο Φοιτητής μπαίνει στο Δωμάτιο των Υάκινθων, όπου παραμένει ορατός, στέκεται δίπλα από τη νέα και της μιλά πολύ συνεσταλμένα).
ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Λαμπρός νέος, πολύ μουσικόφιλος τραγουδάει, και γράφει ποίηση... Αν ήταν τουλάχιστο ευγενής, αν ανήκε στην τάξη μας, δε νομίζω ότι θα του αρνιόμουν...
ΧΟΥΜΕΛ: Τι;
ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Ω, την κόρη μου...
ΧΟΥΜΕΛ: Την κόρη σου λες αλλά μα και το 'φερε η κουβέντα, γιατί κάβεται πάντα σ' εκείνο το δωμάτιο;
ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Πρέπει να περάσει όλες τις ώρες της στο Δωμάτιο με τους Υάκινθους, όταν δε βρίσκεται έξω. Είναι μια ιδιοτροπία της... Να, έρχεται η δεσποινίς Μπέτυ φον Χολστάν - Κρον μια γοητευτική γυναίκα, μια κοσμική αγία, με αρκετά λεφτά για τον εαυτό της, όσα ταιριάζουν στην καταγωγή και τη θέση της...
ΧΟΥΜΕΛ, μόνος του: Η μνηστή μου!

(*Η Αρραβωνιαστικά μπαίνει. Είναι ασπρομάλλα και το βλέμμα της δείχνει ελαφρά ταραγμένο λογικό.*)

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Η δεσποινίς φον Χολστάν-Κρον, ο κύριος Χούμελ.

(*Η Αρραβωνιαστικά υποκλίνεται μ' ένα παλιοκαιρίσιο τρόπο και πίνει θέση. Μπαίνει ο Δανός ντυμένος πένθιμα και έχει μια πολύ μυστήρια όψη.*)

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Ο βαρόνος Σκάνσενγκοργκ...

ΧΟΥΜΕΛ, κατ' ιδίαν χωρίς να σηκωθεί: Αυτός είναι ο καλύτερης κοσμημάτων, νομίζω... (Στον Συνταγματάρχη). Αν φέρεis μέσα τη Μούμια, η συνάθροιση θα είναι πλήρης.

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ, πηγαίνοντας στην πόρτα του Δωματίου με τους

Υάκινθους: Πόλυ!

ΜΟΥΜΙΑ, μπαίνει: Κερρι!

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Τι θα 'λεγες για τους νέους;

ΧΟΥΜΕΛ: 'Όχι, όχι τους νέους! Αυτούς δεν πρέπει να τους πειράξουμε.

(*Η συντροφιά κάθεται σε κύκλο. Κανείς δε λέει λέξη για λίγο.*)

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Θα θέλατε να παραγγείλουμε τσάι, τώρα;

ΧΟΥΜΕΛ: Τι χρειάζεται; Κανείς δε νοιάζεται για τσάι κι εγώ δε βρίσκω την ανάγκη να προσποιούμαστε.

ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ: Θα θέλατε να κάνουμε συζήτηση;

ΧΟΥΜΕΛ, μιλώντας αργά και με συχνές παύσεις: Να κουβεντιάσου-με για τον καιρό, που τα ξέρουμε όλα. Να ρωτήσει ο ένας για την υγεία του άλλου, που την ξέρουμε κι αυτήν το ίδιο; Προτιμώ τη σιωπή. Τότε οι σκέψεις γίνονται ακουστές και μπορούμε να δούμε το παρελθόν. Η σιωπή δεν μπορεί να κρυφεί τίποτε. Ενώ οι λέξεις μπορούν. Διάβασα κάποτε, πως η διαφοροποίηση των γλώσσών προέρχεται από τις άγριες φυλές, για να κρατήσουν τα μυστικά της φυλής τους μακριά απ' τους αμύητους. Αυτό σημαίνει πως κάθε γλώσσα είναι ένας κώδικας, κι αυτός που βρίσκει το παγκόσμιο κλειδί, μπορεί να κατάλαβει κάθε γλώσσα μέσα στον κόσμο, πράγμα που δεν επιδοξίζει τα μυστικά να αποκαλυφτούν. Χωρίς κλειδί μερικές φορές και ειδικά όταν πρόκειται να αποδειχτεί το μυστικό της πατρότητας — αλλά, βεβαίως, η νομική απόδειξη,

είναι διαφορετικό πράγμα. Δυο ψευδομάστερες αρχούν για ν' αποδείξουν κάθε τι για το οποίο συμφωνούν, αλλά δεν μπορείτε να κουβαλήσετε οποιονδήποτε μάστερα σ' αυτό το είδος της αποστολής που έχω στο μυαλό μου. Η φύση η ίδια έχει προικίσει τον άνθρωπο με μια αίσθηση μετριοπροσύνης, που τείνει να κρύψει αυτό που θα 'πρεπε να κρυφτεί. Αλλά γλιστράμε απροσδόκωτα σε καταστάσεις και χαμιά φορά κάποια ευνοϊκή ευκαιρία θα αποκαλύψει το πιο λατρευτό μυστικό, ξεγυμνώντας τον απατεώνα απ' τη μάσκα του και εμβέτοντας τον αχρείο...

(*Μακρά παύση κι ο καθένας μένει εκτεθειμένος σε σιωπηλή λεπτομερή εξέταση από μέρος των υπολοίπων.*)

ΧΟΥΜΕΛ: Πόσο σιωπηλοί είναι όλοι. (*Μακρά σιωπή.*) Εδώ, παραδείγματος χάρη, σ' αυτό το ευπρόδητο στίτι, αυτό το ελκυστικό σπιτικό, όπου η ομορφιά και η πολυμάθεια και ο πλούτος έχουν ενώσει τα χέρια... (*Μακρά σιωπή.*) 'Όλοι μας τώρα καθισμένοι εδώ — ξέρουμε ποιο είμαστε, δεν ξέρουμε; Δε χρειάζεται να πω... Και όλοι σας με ξέρετε, παρόλο που προσποιείστε άγνοια... Στο διπλανό δωμάτιο είναι η κόρη μου — η δική μου, όπως ξέρετε εντελώς καλά. Έχασε τον πόθο για τη ζωή, χωρίς να ξέρει το γιατί... Το γεγονός είναι πως αυτή μαραζώνει μέσα σ' αυτόν τον αέρα, φορτωμένο με εγγλέσματα και απάτη και κάθε είδους ψευτιά... Αυτός ήταν ο λόγος που έψαξα ένα φίλο, γιατί στη συντροφιά του θα μπορεί να χαστεί το φως και τη ζεστασιά που ακτινοβολούν οι ευγενικές πράξεις... (*Μακρά σιωπή.*) Αυτή είναι η αποστολή μου σ' αυτό το στίτι: να ξεριζώσω τ' αγριόχορτα, να βγάλω τα εγγλέσματα στο φανερό, να ταχτοποιήσω όλους τους λογαριασμούς, έτσι που αυτοί οι νέοι άνθρωποι να μπορούν ν' αρχίσουν τη ζωή μ' ένα καινούργιο τσφέρνι, σ' ένα σπιτικό, που θα είναι το δώρο μου σ' αυτούς. (*Μακρά σιωπή.*) Τώρα σας χαρίζω ασφαλή υποχώρηση. 'Όλοι μπορούν να φύγουν με τη σειρά τους. 'Όποιος μένει θα συλλαμβάνεται αιχμάλωτος. (*Μακρά σιωπή.*) Ακούτε εκείνο το ρολόι που χτυπάει, σαν το ρολόι του θανάτου, που είναι κρυμμένο στον τοίχο; Μπορείτε ν' ακούσετε τι λέει; Είναι καιρός. Είναι καιρός. 'Όταν χτυπήσει σε λίγα δευτερόλεπτα ο χρόνος σας θα έχει τελειώσει, και τότε μπορείτε να φύγετε,

αλλ' όχι πιο πριν. Μπορείτε επίσης να παρατηρήσετε ότι το ρολόι σας κουνάει τη γροθιά του προτού χτυπήσει. Ακούστε! Νάτο! «Καλύτερα φυλαχτείτε» λέει... Κι εγώ μπορώ να χτυπήσω, το ίδιο... (Χτυπά την τάβλα του τραπέζιού μ' ένα απ' τα δεκανίκιά του).

Ακούτε;

(Όλοι παραμένουν σιωπηλοί για λίγο).

ΜΟΥΜΙΑ, πηγαίνει στο ρολόι και το σταματάει. Ύστερα μιλάει σε κανονικό και αξιοπρεπή τόνο: Εγώ όμως μπορώ να σταματήσω το χρόνο στην τροχιά του. Μπορώ να σβήσω με το σφυγγάφι το παρελθόν και να ξεκάνω αυτό που έγινε. Οι δωροδοκίες δε θα το κάνουν, ούτε οι φοβέρες — αλλά ο πόνος και η μετάνοια μπορεί να το κάνει... (Πηγαίνει στον Χούμελ). Είμαστε άθλια ανθρώπινα πλάσματα και το ξέρουμε. Πλανηθήκαμε και αμαρτήσαμε — και μεις, σαν όλους τους άλλους. Δεν είμαστε ό,τι φαινόμαστε, αλλά στο κάτω κάτω είμαστε καλύτεροι απ' τους εαυτούς μας, γιατί αποδοκιμάζουμε τα σφάλματά μας. Κι όταν εσύ Τζάκομπ Χούμελ, με το σπουδαίο σου όνομα, έχεις πρόθεση να μας καθίσεις στο σκαμνί και να μας κρίνεις, απλώς αποδεικνύσαι χειρότερος απ' όλους τους υπόλοιπους. Δεν είσαι αυτός που δείχνεις ότι είσαι — όχι περισσότερο από μας. Είσαι ένας κλέφτης ανθρώπινων ψυχών! Έκλεψες τη δικιά μου, μια φορά κι έναν καιρό με ψευτικές υποσχέσεις. Σκότωσες τον Πρόξενο, που θάψανε το απόγευμα — στραγγαλίζοντάς τον με χρέη. Τώρα προσπαθείς να κλέψεις την ψυχή του Φοιτητή με τη βοήθεια μιας φανταστικής απαίτησης εναντίον του πατέρα του, που δε σου χρωστούσε ποτέ ούτε μια δεκάρα...

(Αφού προσπάθησε μάταια να σηκωθεί και να πει κάτι ο Χούμελ βουλιάζει πίσω στην καρέκλα του· καθώς η Μούμια συνεχίζει το λόγο της, αυτός φαίνεται να βουλιάζει και να χάνει όγκο όλο και περισσότερο).

ΜΟΥΜΙΑ: Υπάρχει ένα σκοτεινό σημείο στη ζωή σου, ως προς το οποίο δεν είμαι βέβαιη, μόλο που έχω τις υποψίες μου... Πιστεύω ο Μπένγκτσον μπορεί να ρίξει φως σ' αυτό.

(Χτυπάει το επιτραπέζιο κουδούνι).

ΧΟΥΜΕΛ: 'Όχι! 'Όχι ο Μπένγκτσον! 'Όχι αυτός!

ΜΟΥΜΙΑ: Τότε πράγματι ξέρεi; (Ξαναχτυπάει το κουδούνι).

(Η Γαλατού εμφανίζεται στο χωλ, αλλά είναι ορατή μόνο από τον Χούμελ που μαζεύεται πίσω με τρόπο. Έπειτα μπαίνει ο Μπένγκτσον και η Γαλατού εξαφανίζεται).

ΜΟΥΜΙΑ: Γνωρίζεις αυτόν τον άνθρωπο, Μπένγκτσον;

ΜΠΕΝΓΚΤΣΟΝ: Ω μάλλιστα, τον γνωρίζω και με γνωρίζει. Η ζωή έχει σκαμπανεβάσματα, όπως ξέρετε. Ήμουν στην υπηρεσία του, κι αυτός ήταν στη δικιά μου. Επιδύο χρόνια ερχόταν κανονικά στην κουζίνα μας, για να τον τάξει η μαγειρίσά μας. Κι επειδή έπρεπε να βρίσκαται στη δουλειά του ορισμένη ώρα, αυτή του έφτιανε φαγητό πολύ πιο πριν, κι εμείς έπρεπε να ικανοποιηθούμε με τα ξαναζεσταμένα απομεινάρια αυτού του χτήνους. Αυτός έπινε τη νοστιμιά της σούπας και σ' εμάς δεν έμενε παρά μόνο νερό. Σαν βαμπίρ, απομυζούσε το στίτι από κάθε θρεπτική τροφή, ώσπου καταντήσαμε σκελετοί — και κόντεψε να μας πάει φυλακή, όταν τολήσαμε να πούμε τη μαγειρίσσα κλέφτρα. Αργότερα συνάντησα αυτό τον άνθρωπο στο Αμβούργο. Εκεί είχε άλλο όνομα. Τότε ήταν τοκογλύφος, μια σκέτη βδέλλα. Σ' αυτό το διάστημα εκεί ξεγέλασε με δόλο ένα κορίτσι και το πήγε στους πάγους με σκοπό να την πνίξει, γιατί τον είδε να διαπράττει ένα έγκλημα και φοβόταν μη τον καταδώσει...

(Η Μούμια περνάει το χέρι της πάνω απ' το πρόσωπό του Χούμελ σαν να του βγάζει τη μάσκα).

Αυτός είσαι εσύ! Και τώρα, δώσ' μου πίσω τα γραμμάτια και τη διαθήκη!

(Εμφανίζεται ο Γιόχανσεν στο χωλ και παρακολούθει τη σκηνή με μεγάλο ενδιαφέρον, ξέροντας πως η σκλαβιά του τώρα θα πάρει τέλος).

Ο Χούμελ βγάζει ένα μάτσο χαρτιά και τα μετράει πάνω στο τραπέζι).

ΜΟΥΜΙΑ, χτυπώντας χαϊδευτικά την πλάτη του Χούμελ: Πόλο! Εσύ είσαι Τζάκομπ;

ΧΟΥΜΕΛ, μιλώντας σαν παπαγάλος: Να ο Τζάκομπ! Όμορφη Πόλυ! Κρρρρ!

ΜΟΥΜΙΑ: Μπορεί να χτυπήσει το ρολόι,

ΧΟΥΜΕΛ, με κακιστή φωνή σαν αυτή που κάνει το ρολόι όταν

πρόκειται να χτυπήσει: Το ρολόι μπορεί να χτυπήσει! (Μιμείται τον κόκκο του ρολογιού). Κούκου, κούκου, κούκου....

ΜΟΥΜΙΑ, ανοίγοντας την πόρτα της ντουλάπας: Τώρα το ρολόι χτυπήσει! Σήκω και μπες στην ντουλάπα, που έφαγα είκοσι πέντε χρόνια μέσα, θρηγώντας την αμαρτωλή μας πράξη. Εκεί θα βρεις ένα σκοινί, που μπορεί να παρασταίνει αυτό που στραγγάλισες τον Πρόξενο, όπως κι αυτό με το οποίο είχες σκοπό να στραγγαλίσεις τον ευεργέτη σου... Προχώρησε!

(Ο Χούμπελ μπαίνει στην ντουλάπα).

ΜΟΥΜΙΑ, κλείνει την πόρτα πίσω του: Βάλε το παραβάν Μπένγκτσον.... Το παραβάν του θανάτου!

(Ο Μπένγκτσον τοποθετεί το παραβάν μπροστά από την πόρτα).

ΜΟΥΜΙΑ: Τετέλεστο! Ο Θεός ας ελεήσει την ψυχή του! Ουοι: Αμήν!

(Μακρά σιωπή. Τότε εμφανίζεται η Νέα στο δωμάτιο των Υακινθών με το Φοιτητή. Είναι καθισμένη και αρχίζει να παίζει ένα πρελούδιο στην άρπα που μεταβάλλεται σε ακομηνιανιανό της ακόλουθης απαγγελίας).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ, τραγουδάει:

Βλέποντας τον 'Ηλιο, έμοιαζε στη φαντασία μου πως έβλεπα το Πνεύμα πουν' κρυμμένο.

Ο άνθρωπος πάντα θερίζει, ό,τι έσπειρε

Ευτυχιμένος είν' αυτός που δεν έπραξε κακό.

Σφάλμα που κατεργάστηκε σε στιγμή οργής

ποτέ δε γίνεται σωστό, αν προστεθεί άλλο σφάλμα.

Καλοσύνη σ' άνθρωπο, που η λύπη του πηγάζει

από δική σου πράξη, σε υπηρέτει καλύτερα.

Ο φόβος και η ενοχή έχουν το στίλι τους μαζί:

Ευτυχιμένος πράγματι είναι ο άνθρωπος χωρίς ενοχή!

ΑΥΓΑΙΑ

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Ένα δωμάτιο επιλωμένο με μάλλον αλλόκοτο τρόπο. Η γενική εντύπωση είναι ανατολίτικη. Στο ράφι του τέτατου φαίνεται ένας τερπύσιος καθισμένος Βοδίδας, που στην αγκαλιά του αναπαύεται ένας βολβός. Από τον βολβό αυτό υψώνεται ο μίσχος ενός κρεμμυδιού ακλώνοντας ψηλά τη σχεδόν σφαιρική τούφα από άσπρα λουλούδια που μοιάζουν σαν άσπρα.

Μια ανοιχτή πόρτα στον πίσω τοίχο, προς τη δεξιά πλευρά, οδηγεί στο Στρογγυλό Δωμάτιο, όπου κάθονται ο Συναγματάρχης και η Μούμια. Δε σαλεύουν και δε βγάζουν λέξη. Επίσης φαίνεται ένα μέρος από το Παραβάν του Θανάτου.

Μια άλλη πόρτα, στ' αριστερά, οδηγεί στο κεφάλι και στην κοιλία. Η Νέα (Αδέλα) και ο Φοιτητής βρίσκονται κοντά στο τραπέζι. Αυτή κάθεται στην άρπα της κι αυτός στέκεται όρθιος δίπλα της.

ΝΕΑ: Τραγουδά για τα λουλούδια μου.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Αυτό είναι το λουλούδι της ψυχής σου;

ΝΕΑ: Το ένα και μοναδικό — Σ' αφέσει ο υάκινθος;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Μ' αφέσει πάνω απ' όλα τα λουλούδια. Αγαπώ το παρθένο σχήμα του που σηκώνεται ίσια και λυγερά από το βολβό που ξαπλώνει στο νερό και στέλνει τις αγνά άσπρες ριζούλες του κάτω στο αχρωμάτιστο ρευστό. Αγαπώ το χρώμα του, είτε αθώα άσπρο ή γλυκά κίτρινο σαν μέλι· είτε νεανικά ροζ ή ώριμα κόκκινο· μα πάνω απ' όλα αν είναι γαλάζιο — με το βαθυγάλαζο των ματιών, το γαλάζιο του πρηνού ουρανού που εμπνέει πίστη. Αγαπώ αυτά τα λουλού-

δια, το καθένα χωριστά και όλα μαζί, τ' αγαπώ πιο πολύ κι απ' τα μαργαριτάρια ή το χρυσάφι και τα έχω αγαπήσει από τότε που ήμουν παιδί. Τα θαύμαζα πάντα, επίσης, γιατί αυτά έχουν κάθε όμορφη πιστότητα που εμένα μου λείπει... Και ακόμη...

NEA: Τι;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Η αγάπη μου είναι χωρίς ανταπόδοση. Αυτά τα όμορφα άνθη με μισούν.

NEA: Πώς το εννοείς;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Η ευωδιά τους, δυνατή και αγνή σαν τον άνεμο στην αρχή της άνοιξης, που έχει περάσει πάνω απ' τα χιόνια, που λιώνουν — μοιάζει να μου συγχέει τις αισθήσεις, να με κουφαίνει και να με τυφλώνει, να με σπρώχνει και να με διώχνει από το δωμάτιο, να με βομβαρδίζει με δηλητηριασμένα βέλη, που πληγώνουν την καρδιά μου κι ανάβουν φωτιά στο κεφάλι μου. Γνωρίζεις το θρύλο αυτού του λουλουδιού;

NEA: Πες μου γι' αυτό.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ας ερμηνεύσουμε πρώτα το συμβολισμό του. Ο βολβός είναι η γη, που ξαπλώνει στο νερό ή είναι θαμμένος στο έδαφος. Από αυτόν υψώνεται ο μίσχος, ίσιος σαν τον άξονα του Σύμπαντος. Στην πάνω άκρη του παρουσιάζονται τα λουλούδια με τις έξι, μυτερές άκρες, σαν τα άστρα.

NEA: Πάνω από τη γη — τα άστρα! Τι υψηλή σκέψη! Πού τη βρήκες; Πώς την ανακάλυψες;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: 'Ασε με να σκεφτώ... Στα μάτια σου! — Είναι, γι' αυτό το λόγο, μια εικόνα του Σύμπαντος. Κι αυτός είναι ο λόγος γιατί ο Βούδδας κρατάει η γη-βολβό στην αγκαλιά του, διαλογιζόμενος σ' αυτή μ' ένα σταθερό βλέμμα, με σκοπό να μπορέσει να τη δει να εκτείνεται προς τα έξω και προς τα πάνω καθώς θα μετασχηματίζεται σε ουρανό... Αυτή η φτωχή μας γη πρέπει να μεταμορφωθεί σε ουρανό! Γι' αυτό περιμένει ο Βούδδας!

NEA: Τώρα καταλαβαίνω... Οι κρύσταλλοι του χιονιού δεν είναι με έξι μύτες, κι αυτοί σαν τον κρφό του υάκινθου;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Έχεις δίκιο. Γι' αυτό το κρύσταλλο του χιονιού είναι ένα άστρο που πέφτει...

NEA: Και η γάλανθος η χιονώδης είναι ένα άστρο από χιόνι που

φύτρωσε απ' το χιόνι.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Αλλά το μεγαλύτερο και το πιο όμορφο από τα άστρα στο σπρέωμα, ο κόκκινος και ο κίτρινος Σύριος, είναι ο νάρκισσος με τα κίτρινα και κόκκινα πέταλα, και τις έξι άστρες κατίνες του...

NEA: Έχεις δει ποτέ το άνθισμα του κρόμμυ του σακαλωνικού; ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Αληθεια, το είδα! Κρύβει τα λουλούδια του μέσα σε μια μπάλα, μια σφαίρα, που μοιάζει με την ουράνια σφαίρα και είναι σκεπασμένη σαν κι αυτό, με άστρα άστρα...

NEA: Τι καταπληκτική σκέψη! Ποιανού ήταν;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Δική σου!

NEA: Όχι, δική σου!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Δική μας τότε! Μαζί δώσαμε γέννηση σε κάτι: Παντρευτήκαμε.

NEA: Όχι ακόμη.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τι άλλο μένει;

NEA: Να περιμένουμε τη δοκιμασία που έρχεται με υπομονή!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Είμαι έτοιμος γι' αυτό. (Παύση). Πες μου! Γιατί κάθονται οι γονείς σου εκεί τόσο σιωπηλά, χωρίς να λένε την παραμικρή κουβέντα;

NEA: Γιατί δεν έχουν τίποτε να πουν μεταξύ τους, και γιατί κανένας δεν πιστεύει αυτό που λέει ο άλλος. Κάπως έτσι το τοποθετεί ο πατέρας μου «τι χρειάζεται να μιλά κανείς όταν δεν μπορεί να εξαπατήσει τον άλλο, όπως κι αν έχουν τα πράγματα»;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Αυτό είναι φριχτό...

NEA: Ναι, έρχεται η μαγείρισσα... κοίτα! Πόσο μεγάλη και χοντρή είναι!...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τι θέλεις;

NEA: Να με ρωτήσει για το δείπνο... Βλέπεις, εγώ φροντίζω το σπίτι όσο η μητέρα μου είναι άρρωστη.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Εμείς πρέπει να έχουμε και το μελά της κουζίνας; NEA: Πρέπει να τρώμε... Κοίτα τη Μαγείρισσα... Δεν μπορώ να υποφέρω το βλέμμα της...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τι είδους τέρας είναι αυτή;

NEA: Ανήκει στην οικογένεια των βαμπίρ, Χούμελ. Μας τρώει ζωντανούς.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Γιατί δεν τη διώχνετε;

ΝΕΑ: Γιατί δε θα φύγει. Δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτε μ' αυτήν και την έχουμε εξαιτίας των αμαρτιών μας... Δε βλέπεις ότι μαραζώνουμε και χανόμαστε;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Δεν τρώτε αρκετά;

ΝΕΑ: Μπολικά πιάτα, αλλά που λείπει όλη η θρεπτική τροφή από μέσα τους. Αφαιρεί τη ζωή από το βοδινό, βράζοντάς το, και πίνει το χυμό μόνοι, ενώ εμείς δεν παίρνουμε τίποτε παρά ίνες και νερό. Με τον ίδιο τρόπο, όταν έχουμε κοκκινιστό, το στύβει ώστου το στεγνώνει. Κι ύστερα τρώει τη σάλτσα και πίνει το ζωμό η ίδια. Αφαιρεί τη δύναμη και τη νοστιμιά από το κάθε τι που αγγίζει. Τα μάτια της είναι σαν βδέλλες. Όταν πίνει τον καφέ εμείς παίρνουμε τα κατακάθια. Πίνει το κρασί και βάζει νερό στις μπोटάμες...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Περάξτε την με τις χλοτοσιές.

ΝΕΑ: Δεν μπορούμε.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Γιατί όχι;

ΝΕΑ: Δεν ξέρουμε! Αλλά αυτή δε θα φύγει! Και κανείς δεν μπορεί να κάνει τίποτε μαζί της. Μας πήρε όλη μας τη δύναμη και την έδιωξε μακριά από μας.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Μ' αφήνετε να σας απαλλάξω από αυτήν;

ΝΕΑ: Όχι! Πρέπει να μείνει όπως είναι, υποθέτω. Νάτην τώρα. Θα με ρωτήσει τι θέλω για το δείπνο, και θα της πω, και ύστερα θα φέρει αντιρρήσεις, και στο τέλος θα κάνει το δικό της.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Γιατί δεν αφήνετε σ' αυτήν όλη τη φροντίδα.

ΝΕΑ: Δε θα δεχτεί.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τι παράξενο στίτιλ Φαίνεσαι σαν στοιχειωμένοι!

ΝΕΑ: Είναι! Τώρα γύρισε πίσω για να σε δει.

ΜΑΤΕΡΙΞΣΑ, εμφανίζεται ξαφνικά στο ανοίγμα της πόρτας ακριβώς αυτή τη στιγμή: Ουόχι, δεν είν' αυτός ο λόγος.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Βρες από δω!

ΜΑΤΕΡΙΞΣΑ: Όταν με βολέψει! (Πιάση). Τώρα, μου ταιριάζει! (Εξοφανίζεται).

ΝΕΑ: Μη χάνεις το κέφι σου. Πρέπει να ασκήσεις την υπομονή σου. Είναι μέρος από τα βασανιστήρια που πρέπει να αντιμετωπίσουμε σ' αυτό το σπίτι. Έχουμε μια καιμαριέρα, ερίσης, που

πρέπει να τρέχουμε ξοπίσω της να βάλουμε το κάθε πράγμα πάλι στη θέση του.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Βουλιάζω! Cor in there! Μουσική!

ΝΕΑ: Περιμένε.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Μουσική.

ΝΕΑ: Υπομονή! Αυτό ονομάζεται το δωμάτιο του Βασανιστηρίου. Είναι όμορφο να το κοιτάς, αλλά είναι γεμάτο ατέλειες...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Απίστευτοι! Ακόμη και τέτοια πράγματα πρέπει να υποφέρει κανείς. Πολύ όμορφο, μόνο που είναι λίγο χυπό. Γιατί δεν έχετε φωτιά;

ΝΕΑ: Γιατί ο καπνός μπαίνει στο δωμάτιο.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Βάλτε να καθαρίσουν τις καιμαριέρες!

ΝΕΑ: Δεν ωφείλει. Βλέπεις αυτό το γραφειάκι;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Αξιοπρόσεκτα κομψό!

ΝΕΑ: Το ένα πόδι του όμως είναι κοντό. Κάθε μέρα βάζω ένα κομμάτι φελδό κάτω από το πόδι. Κάθε μέρα η καιμαριέρα το βράζει όταν σκουπίζει το δωμάτιο. Κάθε μέρα πρέπει να κόβω ένα καινούργιο κομμάτι. Ο κονδυλοφόρος και το μελανοδοχείο και τα δυο είναι λερωμένα με μελάνη κάθε πρωί, πρέπει να τα καθαρίζω πίσω απ' τη γυναίκα — κι αυτό είναι τόσο σίγουρο όσο ο ήλιος ανατέλλει. (Πιάση). Τι χειρότερο μπορείς να σκεφτείς από αυτό;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Να παρακολουθείς το πλύσιμο. Ουφ!

ΝΕΑ: Αυτό ακριβώς πρέπει να κάνω. Ουφ!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τίποτε άλλο;

ΝΕΑ: Να ξυπνάς απ' τον ύπνο σου και να πρέπει να σηκωθείς και να χλίσεις το παράθυρο που το άφησε η καιμαριέρα αμμαντάλωτο.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τίποτε άλλο;

ΝΕΑ: Να ανεβαίνεις την ανεμόσκαλα για να δέσεις ένα σκοινί που η καιμαριέρα έκοψε από τα παντζούρια.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τίποτε άλλο;

ΝΕΑ: Να σκουπίζεις ξοπίσω της, να ξεσκονίζεις μετά από αυτήν, ν' ανάβεις τη φωτιά ξανά, αφού αυτή πέταξε απλώς μερικά ξύλα στο τζάκι! Να παρακολουθείς την υγρασία που πρέπει να έχει το ντάμπερ στο τζάκι, να σφουγγίζεις κάθε γυαλινό· να ξαναστρώνεις πάλι το βαρέλι· να ανοίγεις τα μπουκαλάρια το

κрасί: να δεις αν τα δωμάτια αερίστηκαν· να ξαναστρώσεις το κρεβάτι· να ξεπλύνεις την καράφα το νερό γιατί είναι πράσινη από τα κατακάθια· να αγοράσεις σπίρτα και σαπούνι που λείπουν μονίμως· να καθαρίσεις τις καμινάδες και να κόψεις τα φιτίλια, για να μην καπνίζουν οι λάμπες... και για να μη σβήνουν, όταν έχουμε παρέα, πρέπει να τις γεμίζω μόνη μου...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Μουσική!

ΝΕΑ: Περίμενε! Πρώτα πρέπει να κοπιάσεις, να κοιπάσεις για να κρατήσεις τη βρωμιά της ζωής σε μια απόσταση.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Είσαι όμως πλούσια και έχεις δυο υπηρέτες;

ΝΕΑ: Τι ωφελεί αυτό; Τι θα ωφελούσε να είχα τρεις; Είναι φασαρία να ζεις κι είναι φορές που κουράζομαι... Σκέψουν τότε να προσθέσουμε και τη νταντά!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Η μεγαλύτερη χαρά...

ΝΕΑ: Κι η πιο δαπανηρή... Αξίζει άραγε η ζωή τόσο φασαρία; **ΦΟΙΤΗΤΗΣ:** Εξαρτάται από την αμοιβή που περιμένεις για τους κόπους σου. Προκειμένου να κερδίσω το χέρι σου, θα δεχόμουν ν' αντιμετωπίσω το κάθε τι.

ΝΕΑ: Μη μιλάς, έτσι. Δεν μπορείς να με πάρεις ποτέ.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Γιατί;

ΝΕΑ: Δεν πρέπει να ρωτάς. (Παύση).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Πετάξες το βραχιόλι σου έξω από το παράθυρο...

ΝΕΑ: Ναι, γιατί το χέρι μου έγινε πολύ μικρό... (Παύση).

(Εμφανίζεται η μαγείρισσα με μια μπτολίια γαπωνέζικης σόγιας στο χέρι).

ΝΕΑ: Νάτην αυτή που με τρώει ζωντανή, εμένα και όλους τους υ-
πόλοιτους.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Τι έχει στο χέρι της;

ΜΑΓΕΙΡΙΣΣΑ: Αυτή είναι η χρωματιστή μου μπτολίια, που έχει γράμματα επάνω της, που μοιάζουν με σκορπιοί. Είναι η σόγια που μετατρέπει το νερό σε ζωμό από κρέας και μπαίνει αντί για σάλτσα. Μπορείτε να κάνετε λαχανόσουπα μ' αυτό, ή ψευ-
τογελενόσουπα, αν προτιμάτε.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Έξω από δω, εσύ!

ΜΑΓΕΙΡΙΣΣΑ: Εσείς παίρνετε τους χυμούς μας κι εμείς τους δικούς σας. Κρατάμε το αίμα για τον εαυτό μας και σας αφήνουμε το νερό με το χρώμα. Το χρώμα μετράει! Τώρα θα φύγω, αλλά αν

θέλω μπορώ να μείνω το ίδιο, όσο μ' αρέσει.
(Βγαίνει).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Γιατί πήρε ο Μπένγκτσον μετάλλιο;

ΝΕΑ: Για τις μεγάλες του αρετές.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Δεν έχει ελαττώματα;

ΝΕΑ: Ναι, και μεγάλα, αλλά τα ελαττώματά σου φέρνουν μετάλλια, ξέρεις. (Χαμογελούν κι οι δύο).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Έχετε πολλά μυστικά σ' αυτό το σπίτι...

ΝΕΑ: Όπως σ' όλα τα σπίτια... επέτρεψέ μας να κρατήσουμε τα δικά μας. (Παύση).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Σ' ενδιαφέρει η ελιξίρνια;

ΝΕΑ: Μέσα στα όρια της λογικής, ναι.

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Μερικές φορές κυριεύομαι από μια τρελή επιθυμία να πω όλα, όσα σκέφτομαι... Μόλο που ξέρω πως ο κόσμος θα γινόταν κομμάτια, αν ο κάνονας ήτανε η τέλεια ελιξίρνια. (Παύση). Παρακολούθησα μια νεκρική ακολουθία κάποια μέρα —σε μια εκκλησία— και ήταν πολύ σεμνή και όμορφη.

ΝΕΑ: Του κυρίου Χούμπελ;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ναι, αυτονού που υποκρινόταν τον ευεργέτη μου. Ένας ηλικιωμένος φίλος του μακαρίτη, έπαιζε το ρόλο του κानηλανάφτη και στεκόταν στο πάνω μέρος του φέρετρου. Εγώ εντυπωσιάστηκα ιδιαίτερα από τον αξιοπρεπή τρόπο και τα συγκινητικά λόγια του ιερέα. Μου 'ρθαν κλάματα, όλοι έκλαιγαν... Μερικοί από μας πήγαν σ' ένα εστιατόριο μετά, κι εκεί έμαθα ότι ο άνθρωπος με το θυμιατό ήταν αρκετά φίλος με το γιο του πεθαμένου.

(Η Νέα έχει καρφωμένα τα μάτια της πάνω του προσπαθώντας να βγάλει νόημα απ' τα λόγια του).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Έμαθα, επίσης, ότι ο πεθαμένος είχε δανειστεί χρήματα από τον αφοσιωμένο φίλο του γιου του... (Παύση). Και την άλλη μέρα συνελήφθη για κατάχρηση των αφιερωμάτων της εκκλησίας. Δεν είναι όμορφο;

ΝΕΑ: Ω!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ξέρεις τι σκέφτομαι για σένα τώρα;

ΝΕΑ: Μην το λες, αλλιώς θα πεθάνω!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Πρέπει, γιατί μπορεί να πεθάνω εγώ!

ΝΕΑ: Μόνο στο φρενοκομείο λες όλα όσα σκέφτεσαι...

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ακριβώς! Ο πατέρας μου πέθανε σ' ένα τρελοκομείο.
ΝΕΑ: Ήταν άρρωστος;

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Όχι, ήταν ευτελώς καλά και παρ' όλα αυτά ήταν τρελός. Το ξέσπασμα έγινε στο τέλος, κάτω από αυτές τις συνθήκες. Σαν όλους μας περιστοιχίζοταν από ένα κύκλο γνωριμιών, τις οποίες ονόμαζε φίλους, χάρην ευτυχίας, και ήταν μια μεγάλη φάρα παλιανθρώπων, όπως είναι οι περσοστέροι άνθρωποι. Έπρεπε να έχει, όμως, μια παρέα, γιατί δεν μπορούσε να κάθεται ολομόναχος. Όπως ξέρεις κανείς δε λέει στους ανθρώπους τι σκέφτεται γι' αυτούς, κάτω από κανονικές συνθήκες και φυσικά κι ο πατέρας μου δεν το 'κανε. Ήξερε ότι ήταν φαύλοι, και ήξερε την πλήρη έκταση της κακοπιστίας τους, αλλά επειδή ήταν σοφός άνθρωπος και καλοανατεθραμμένος, παρέμεινε πάντα ευγενής. Μια μέρα έδωσε ένα μεγάλο πάρτι... Ήτανε βράδυ, φυσικά, και ήταν κατάκοτος ύστερα από δουλειά μιας σκληρής μέρας. Τότε, η ένταση να κρατήσει τις σκέψεις του μέσα του, καθώς έλεγε ένα σωρό βλακείες στους καλεσμένους του... *(Η Νέα είναι φανερά σοκαρισμένη)*. Λοιπόν, ενώ ήταν ακόμη στο τραπέζι, χτύπησε να σωπάσουν, ύψωσε το ποτήρι του κι άρχισε να μιλάει... Τότε κάτι χαλάρωσε τη σκανδαλάη, και στον μακρύ λόγο του ξεγύμνωσε τη συντροφιά λίγο λίγο, τον ένα μετά τον άλλο, λέγοντάς τους όλα, όσα ήξερε, για τις βρωμιές τους. Στο τέλος, όταν κουράστηκε εντελώς, κάθισε πάνω στο ίδιο το τραπέζι και είτε σε όλους να πάνε στο διάολο!

ΝΕΑ: ΟΙ!

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ήμουν παρών, και δε θα ξεχάσω ποτέ τι συνέβη μετά απ' αυτό. Οι γονείς μου κάμαν καβγά, οι καλεσμένοι όρμησαν στις πόρτες, και τον πατέρα μου τον πήγαν στο τρελοκομείο, όπου πέθανει *(Πιάση)*. Να μένεις σιωπηλή τόσο πολύ, είναι σαν να αφήνεις το νερό να λιμνάζει ώπου να γίνει γλίτσα. Αυτό συνέβη και σ' αυτό το σπίτι. Και μ' όλα αυτά το νόμιζα για τον παράδεισο τον ίδιο, όταν σε είδα να μπαίνεις την πρώτη φορά... Ήταν μια Κυριακή πρωί, και στεκόμουν και κοιτούσα σ' αυτά τα δωμάτια. Εδώ είδα τον Συνταγματάρχη, που δεν ήταν Συνταγματάρχης. Απέκτητα ένα γενναϊόδωρο ευεργέτη, που ήταν ληστής και έπρεπε να πκεί να κρεμαστεί. Είδα μια

μούμια που δεν ήταν μούμια και μια παρθένα — τι να πει κανείς για παρθένα, μια κι ήρθε η κουβέντα... Πού βρίσκεται η ομορφιά; Στη φύση, και στο μυαλό μου, όταν φοράει τα κυριακάτικα ρούχα του. Πού βρίσκουμε την τιμή και την πίστη; Στα παραμύθια και στην παιδική φαντασία. Πού μπορεί να βρω κάτι, που να κρατάει την υπόσχεσή του; Μόνο στη δική μου φαντασία!... Τα λουλούδια σου με δηλητηριάσανε και τώρα εκτοξέω το δηλητήριο τους πίσω σε σένα... Σου ζήτησα να γίνεις γυναικά μου, σ' ένα σπίτι γεμάτο πόληση και τραγούδι και μουσική και τότε εμφανίστηκε η Μαγείρισσα... Sursum Corda! Προσάθησε άλλη μια φορά να βγάλεις φωτιά και πορφύρα από τη χροσή όφρα... Προσάθησε, στο ζήτη, σε κατεύω γο-νατιστός... *(Καθώς αυτή δεν κινείται)*. Τότε πρέπει να το κάνω εγώ! *(Σηκώνει την άρπα αλλά είναι ανίκανος να κάνει τις χορδές να βγάλουν ήχο)*. Έγινε κουφή και μουγγή! Μόνο σκέψου, πως και το πιο όμορφο λουλούδι, απ' όλα, μπορεί να είναι τόσο δηλητηριώδες — ότι μπορεί να είναι πιο δηλητηριώδες από οποιδήποτε άλλο... Πρέπει να υπάρχει κάποια σ' όλη τη δημιουργία και τη ζωή την ίδια... Γιατί δε θέλεις να γίνεις γυναικά μου; Γιατί η ίδια η πηγή της ζωής μέσα σου έχει αρρωστήσει... Τώρα μπορώ να νιώσω πως αυτή η βαμπίρ στην κουζίνα βυζαίνει τους χυμούς της ζωής μου... Πρέπει να είναι λάμια, μια απ' αυτές που βυζαίνουν το αίμα των παιδιών. Πάντοτε στα καταλύματα των υπηρέτων συμβαίνει να ρουφάνε το σπέρμα των παιδιών, αν δεν έχει αρχίσει από την κρεβατοκάμαρα... Υπάρχουν δηλητήρια που τυφλώνουν, κι άλλα που ανόγουν τα μάτια σου πιο πλατιά. Εγώ πρέπει να γεννηθώ μ' αυτό το δεύτερο είδος δηλητήριο, φοβούμαι, γιατί δεν μπορώ να δω ό,τι είναι άσκημο σαν όμορφο ή να πω το κακό καλό — δεν μπορώ! Δεν πως ο Ιησούς Χριστός κατέβηκε στην Κόλαση. Αναφέρεται απλώς στις περιπλανήσεις του στη γη — στην κόθοδό του σ' αυτό το τρελάδικο, αυτή τη φυλακή, αυτό το νεκροτομείο, τη Γη. Οι τρελοί τον σκοτώσανε όταν αυτός ήθελε να τους ελευθερώσει, αλλά τους ληστές τους άφησαν ελεύθερους. Στο ληστή πάντα δίνουνε συγγνώμη! Αλίμονο. Αλίμονο σε όλους μαζί! Σωτήρα του Κόσμου, σώσε μας χανόμαστει!

(Προς το τέλος του λόγου του Φοιτητή, η Νέα πέρπει όλο και

περισσότερο. Μοιάζει να πεθαίνει. Στο τέλος καταφέρνει να φτάσει το κουδούνι και να καλέσει τον Μπένγκτισον που μπαίνει αμέσως).

ΝΕΑ: Φέρε το παραβάν! Γρήγορα! Πεθαίνω! (Ο Μπένγκτισον πάει και φέρνει το παραβάν, το ανιώνει και το τοποθετεί έτσι που η Νέα να είναι εντελώς κρυμμένη πίσω του).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Ο ελευθερωτής πλησιάζει! Καλώς όρισε, εσύ χλωμέ και ευγενική! Κοιμήσου, όμορφο δυστυχημένο και αθώο πλάσμα, που δεν έκανες τίποτε για ν' αξίζεις αυτά που υποφέρεις! Κοιμήσου χωρίς να ονειρευέσαι και όταν ξυπνήσεις πάλι — είχε να σε χαιρετήσει ένας ήλιος που δε θα καίει, φίλοι χωρίς κηλίδες, αγάπη χωρίς ψεγάδι!... Εσύ σοφέ κι ευγενική Βούδδα, που κάθεσαι περιμένοντας εκεί να δεις έναν ουράνιο βλαστό από αυτή τη γη, προίκισέ μας με υπομονή, την ώρα της δοκιμασίας και με αγνότητα θέλησης, έτσι που η ελπίδα σου να μην ντροπιαστεί!

(Οι χορδές της άρπας ηχούν απαλά και ένα λευκό φως χύνεται μέσα στο δωμάτιο).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ, τραγουδώντας:

Βλέποντας τον Ήλιο, έμοιασε στη φαντασία μου πως έβλεπα το Πνεύμα που 'ναι κρυμμένο.

Ο άνθρωπος πάντα θερίζει ό,τι έσπειρε.

Ευτυχημένος είν' αυτός που δεν έπραξε κακό.

Σφάλμα που κατεργάστηκε σε στιγμή οργής.

ποτέ δε γίνεται σωστό, αν προστεθεί άλλο σφάλμα.

Καλοσύνη σ' άνθρωπο, που η λύπη του πηγάζει

από δική σου πράξη, σε υπηρετεί καλύτερα.

Ο φόβος και η ενοχή έχουν το σπίτι τους μαζί.

Ευτυχημένος πράγματι είναι ο άνθρωπος χωρίς ενοχή!

(Ένας αδύνατος βόγκος ακούγεται πίσω από τη σκηνή).

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Εσύ φτωχό παιδάκι — εσύ παιδί ενός κόσμου συνεχούς της, ενοχής, ταλαιπωρίας και θανάτου — ενός κόσμου συνεχούς αλλαγής, απογοήτευσης και πόνου — είχε ο Κύριος στους Ουρανούς να φανεί σπλαχνικός μαζί σου, στο ταξίδι σου!

Το δωμάτιο ολόκληρο εξαφανίζεται και στη θέση του εμφανίζεται το νησί του θανάτου του Μπαϊκλίν. Απαλή μουσική και ήσυχη που φέρνει ευχάριστα αναπόληση ακούγεται απέξω.

Η ίδια προοπτική επανήλθε και στο *Lille Eyolf*²³ (1894). Το έργο βασίστηκε στην παιδείση ενός παιδιού μοιρασμένου μεταξύ μητέρας και πατέρα και υπογράμμισε, με τον τυχαίο θάνατο από πνιγμό, ότι η επιφανειακή ανατροφή που έδωσαν οι γονείς στο παιδί – και ιδιαίτερα ο πατέρας – δεν ήταν παρά ένα άλλοθι για την απόκρυψη της χαμέρπιας και της αποτυχίας και των δυο τους.

HENRIK IBSEN

- 1828:** Γεννιέται στο Σκίεν, στα περίχωρα του Όσλο, από γονείς εμπόρους.
- 1851:** Εργάζεται ως δημοσιογράφος και ανακαλύπτει το χάρισμα του dramaturg στο Norske Theater του Μπέργκεν.
- 1855-1861:** Γίνεται καλλιτεχνικός διευθυντής στο θέατρο του Όσλο. Γράφει ιστορικά δράματα.
- 1864-1867:** Αρχίζει να ταξιδεύει. Διαμένει για μεγάλα χρονικά διαστήματα στη Ρώμη και τη Δρέσδη. Ο *Μπραנט* σημειώνει, το 1886, μεγάλη εκδοτική επιτυχία. Αμφισβητείται ο *Περ Κοντ*, το 1867.
- 1874-1885:** Λαμβάνει τις πρώτες τιμές ζώντας μεταξύ Νορβηγίας, Γερμανίας και Ιταλίας, ενώ γράφει τα πιο σημαντικά του έργα: *Βρικόλεκες*, *Αγρόπατα*.
- 1891:** Επιστρέφει οριστικά στη Νορβηγία και εγκαθίσταται στο Όσλο όπου γράφει με σταθερότητα ένα έργο κάθε δύο χρόνια. Μεταξύ των πιο σημαντικών είναι τα *Αρχιμάστορας*, *Σάλλνες* (1892), *Τζον Γ'αβρηλ Μπόρκμαν* (1896) και *Όταν ζητηθήσουμε εμείς οι νεκροί* (1899).
- 1899:** Ένα εγκεφαλικό επεισόδιο του αφαιρεί τη διανοητική σκέψη, υποχρεώνοντάς τον να ζει ως φυτό.
- 1906:** Πεθαίνει στο Όσλο.

Μετά το 1899 η παραγωγή του Ibsen διακόπηκε εξαιτίας μιας κρίσης αποπληξίας που του ακύρωσε τη διανοητική του ικανότητα. Έτσι, στην αυγή του νέου αιώνα ερμηνεύτηκε το έργο ενός συγγραφέα που εισήγαγε στην Ευρώπη ένα νέο πρότυπο θεατρικής γραφής, το οποίο όλοι οι μεταγενέστεροι δραματουργοί μελέτησαν και εφάρμοσαν με άμεσο ή έμμεσο τρόπο.

Οι χώρες του Βορρά, τις επόμενες δεκαετίες κατά τις οποίες γνώρισε άνθηση το έργο του Ibsen, άκουσαν και μια άλλη φωνή, αρκετά ανανεωτική για τον κόσμο της δραματουργίας, μέσα από τις πρώτες δουλειές του Σουηδού **August Strindberg** (1849-1912). Τα έργα του Strindberg έμοιαζαν, εν μέρει, να συνδέονται με το πρότυπο του Ibsen όσον αφορά τη σκληρή και αυστηρή έρευνα στην οποία υπέκειντο οι ηθικές αξίες και οι κοινωνικές συμβάσεις.

Ο Strindberg έγραψε αρχικά κάποια δράματα ιστορικού χαρακτήρα, μεταξύ των ετών 1869 και 1882, που είχαν εμφανείς επιρροές από τον ρομαντισμό του Kierkegaard, την ίδια περίοδο όπου δραστηριοποιούνταν έντονα στον χώρο της διήγησης. Αργότερα ξεκίνησε την έρευνα για μια πιο προσωπική ποιητική δραματουργίας, φλερτέροντας με τον νατουραλισμό. Σε αυτή τη δημιουργική φάση εμβόλισε τα έργα του με αυτοβιογραφικά στοιχεία, δίνοντάς τους μια γενική αίσθηση υπαρξιακής κρίσης. Το γεγονός τον ώθησε στον πειρατισμό για μια ανατολιστική κριτική των θεματικών όσο και της φόρμας. Έτσι γεννήθηκαν τα «νατουραλιστικά δράματα» του, όπου η αλήθεια και οι χαρακτηριστές των γαλλικών προτύπων παρέμειναν στην εξωτερική τροχιά, ενώ τα κείμενα ζωντάνευαν με τη σκοτεινή ανάλυση των εσωτερικών εντάσεων του ατόμου που βρισκόταν σε διαμάχη με το περιβάλλον όπου διαβίωσε. Τα κύρια θέματα ήταν κατά πρώτον η άγρια αντιπαράθεση άντρα-γυναίκας για την ψυχολογική τους υπερίσχυση στην οικογένεια και την κοινωνία και, ως εκ τούτου, η γενική σκληρότητα και η υποκρισία που ρύθμιζαν τις ανθρώπινες σχέσεις. Κατά δεύτερον, υπήρχε η διαμάχη μεταξύ θρησκευτικής ανησυχίας και λογικής κρίσης στα πλαίσια της αδυναμίας για την κατάκτηση της πανθρώπινης αξίας και αλήθειας. Τα κείμενα χαρακτηρίζονταν από μια βαθιά απογοήτευση και έναν έντονο μισογυνισμό. Οι πρώτες του Strindberg ήταν πλάσματα δίχως συνείδηση, προικισμένα με διαβολικές προθέσεις που ευελπιστούσαν στη διασπάθιση της ενέργειας των αντρών. Αυτό συμβαίνει τα έργα *Kamraterna*²⁴ (1888), *Fordringsägare*²⁵ (1888) και κυρίως με το *Fadren*²⁶ (1887) που ήταν το πιο επιτυχημένο δράμα της πρώτης του δραματουργικής περιόδου. Το έργο πραγματευόταν την τοποπληξία ενός ψυχολογικού πνιγμού, όπου η πρωταγωνίστρια, η Λάουρα – ίσως η πιο φοβερή φιγούρα του Strindberg – κατάφερε να αφαιρέσει την κληρονομία της κόρης της από τον σύζυγό της και να τον διακηρύξει φρενοβλάμβη. Η ψυχολογική ανάλυση έφτασε σε απρόσιτα βάθη και τα πρόσωπα υπέφεραν από εμμονές και παραισθήσεις, ενώ ο λόγος τους έκανε παραδρομές και διακοπές. Το αποτέλεσμα της επιστημονικής παρατήρησης της ανθρώπινης ύπαρξης στα έργα του έμοιαζε να προηγουμένως το αποδιοργανωτικό βλέμμα του εμπροσποπιστικού δράματος.

Η διαμάχη άντρα-γυναίκας, δομημένη στην αντίθεση των κοινωνικών τάξεων, υπήρχε και στο *Fröken Julie*²⁷ (1888), στην ιστορία δηλαδή μιας νεαρής ευγενούς γυναίκας που σε κάποια στιγμή ερωτικής παράκρουσης παραδόθηκε στα χέρια ενός υπηρέτη. Όταν όμως κατάφερε να κυριαρχήσει στον εαυτό της, ντράπηκε τόσο για τη συμπεριφορά της που αυτοκόλησε με το ζυραφάκι που ο ίδιος ο άντρας της έδωσε. Το κείμενο ήταν ιδι-

23. Ο *μικροβίος Έγκολφ*
 24. *Οι σύντροφοι*
 25. *Οι πιστωτές*
 26. *Ο πατέρας*
 27. *Δεσποινίς Τζούλια*

αίτερα οκαυδάδες για τη ρήη της εποχής στη Σουηδία. Έτσι ανέβηκε μόνο μία φορά σε μια ιδιωτική αίθουσα. Όμως, γνώρισε τεράστια επιτυχία στη Παλιά ύστερα από την παράσταση του στο Theatre Libre και έγινε διάσημο. Η *Λεοπώνια Ζορζία* εισέτρεψε στην ποιητική του Strindberg την περίοδο της νατουραλιστικής δημιουργίας, στην οποία καταγράφηκαν ψυχοναυτικά στοιχεία υπογραμμίζοντας τη δύναμη της υποβολής και της ύπνωσης, όπου επίσης στηρίχτηκε και η μεγάλη επιτυχία του δράματος ακόρια και σήμερα.

Ο Strindberg επεξεργάστηκε για αρκετά ακόρια χρόνια τις τεχνικές των επιστημονικών αναλύσεων της πραγματικότητας και των αναπάντεχων μεταστροφών της ανθρώπινης ψυχής. Σε αυτό το κλίμα έγραψε έναν μεγάλο αριθμό σύγχρονων δραμάτων και μονόπρακτων –μετάξύ των οποίων μπορούν να αναφερθούν τα *Paria*,²⁸ *Samum*,²⁹ *Leka med elden*,³⁰ *Maderskärlek*,³¹ τα οποία έδωσε στον τίτλο που είχε ιδρύσει σε συνεργασία με τη σύζυγό του Siri στη Δανία το 1888. Κατ' αυτό τον τρόπο, του δόθηκε η ευκαιρία να εξάλειψι τις γνώσεις του σχετικά με τη σκηνογραφία και τα υποκριτικά ύφη του σύγχρονου του θεάτρου. Η εμπειρία που απέκτησε στον δραματολογικό τομέα οδήγησε την πεποίθησή του για την αδυναμία του νατουραλιστικού δράματος να αποκαλύψει τους μηχανισμούς της πραγματικότητας και την ανάγκη για έναν πειραματισμό που θα ήταν πρώτα απ' όλα δομικός και θα αφορούσε τη φόρμα.

Από το σκεπτικό αυτό προέκυψε η μακρόχρονη περίοδος της καλλιτεχνικής παύσης που συνέχισε με την προσωπική και βαθιά κρίση του Strindberg στις αρχές της δεκαετίας του '90. Έτσι οδήγηθηκε σε μια ανίσηχη απομόνωση στη Σουηδία και σε παρμονές μεγάλης διάρκειας στη Παλαιά και την Άνωστρια που του επέτρεψαν να προσεγγίσει την κουλτούρα της συμβολικής και εξηρησιολογικής ζωγραφικής του Edward Munch, ο οποίος τελικά έγινε φίλος του. Οι συγκεκριμένες εμπειρίες, μαζί με τη μεγάλη θρησκευτική και ιδεολογική αγωνία που τον ταλάνισε για πολλά χρόνια, οδήγησαν τις ιδέες του για έναν κόσμο κυβερνημένο από μυστηριώδεις δυνάμεις, ικανές για να κυριεύσουν, κατά βούληση, τον καθένα και να εκδηλώθουν μόνο μέσω του δικτύου των «αυτοσηκρσίσεων» της αιθρητής πραγματικότητας. Σε μια παρόμοια ποιητική θρησκευτικού και συμβολιστικού υπόβαθρου αντιστοικρήθηκε από το 1898 η θεατρική τέχνη του που ανελευθερώθηκε πλήρως από τις συμβάσεις και τις θεματικές του αστικού δράματος, για να πειραματιστεί σε φόρμες συμβατές με μια ποιητικά υφών, ικανών να μετατρέψουν τη γραφή σε εκροή συνειδήσης. Από εκείνη την περίοδο και έπειτα, τα κείμενα του Strindberg εγκατέλειψαν τη ρεαλιστική υφή για μια σκηνογραφία ουσίας, προσεκτική με τις συμβολικές υπονοήσεις και το μυστηριώδες και γκροτέσκο περιβάλλον, ενώ απέκτησε μεγάλη σημασία η επική ιική δύναμη του λόγου και των κινησων των ηθοποιών που έφεραν στη σκηνή το εσωτερικό δράμα των ταλαντωμένων προσώπων μετάξυ ονείρων και πραγματικότητας. Σηα κείμενά του καταργούσαν οι διαπροσωπικές σχέσεις και η χρονική εξέλιξη των αντι-

κειμενικών ιστοριών που απουελούσαν τις βάσεις για το θέατρο του νατουραλισμού. Σηα σκηνή βασίλευε ένα πρόσωπο, ο πρωταγωνιστής μιας ιστορίας, από την οποία ο θεατής μάθαινε μόνο λίγα στοιχεία, κάποια μεμωμένα επεισόδια αυτόνομα ως προς τον χώρο και τον χρόνο.

Η πιο αντιπροσωπευτική δουλειά αυτής της δημιουργικής περιόδου του Strindberg είναι το *Till Damaskus*.³² Πρόκειται για ένα έργο που γράφτηκε μεταξύ του 1898 και του 1901 και διαρέθηκε σε τρία μέρη. Περιέγραφε αλληγορικά την ιστορία ενός άντρα, ενός ταξιδευτή, όπως ήταν ο Άγρος Παύλος, που αναζήτησε την αλήθεια. Το θέμα βασίστηκε σε μια σχεδόν ανύπαρκτη παύση που εξελισσόταν σε επεισόδια, δηλαδή σε μια διαδοχή σημασιολογικών εικόνων, αυτόνομων μεταξύ τους, δίχως ακριβή χρονικά όρια και λογικές σχέσεις αιτίας-αποτελέματος, σήμφωνα με μια τεχνική που αναλήθηκε από το μεσαιωνικό δράμα (*stationendrama*). Η πανανθρώπινη και συμβολική αξία της δράσης υπογραμμίστηκε από την παρουσία ενός προσώπου ζωγραφισμένου από τον συγγραφέα με τις σκιάσεις του Άγγωστου, ακαθόριστου από πλευρές εμφάνισης, ψυχολογικής και κοινωνικής κατάρστασης, καθώς επίσης δεν διέφερε ένα όνομα. Το πρόσωπο αυτό, στις διάφορες παραλλαγές του φάσεις που αναπαριστούνταν, μεταμορφωνόταν σε διάφορους ήρωες, στον Ελισάθη, τον Πατρό, τον Ομοιονόημοτε, λαμβάνοντας και διαφορετικές ψυχολογικές ταυτότητες.

Η επιστροφή στα έργα των ψυχολογικών διενέξεων μεταξύ άντρα και γυναίκας έγινε με τον *Dödsdansen*.³³ (1901). Οι εφιάλτες και οι παρασηθής οεις κυρίαρχησαν απόλυτα στο *Eit drömspel*.³⁴ (1902) που δομήθηκε στην ελευθερία και συνεχή ροή των εικόνων και των βαθμιαίων απουνθέσεων, ακολουθώντας μια μεθοδική και συμβολική διαδικασία. Τα πρόσωπα ήταν και πάλι φυγύρες-σημβόλα, δίχως όνομα, ενώ το κύριο θέμα του έργου απουελούσε η ομηλία για τη φύλαξια της ανθρώπινης ύπφξης, της καταδικασμένης από την αλλοτρίωση. Το συγκεκριμένο στοιχείο υπογραμμίστηκε από την τεχνική του διαλόγου των νεότερων προσώπων, τη βασισμένη στη μονότονη επανάληψη των ίδων φράσεων.

Ο Strindberg επιστρέφοντας στη Σουηδία ξεκίνησε μια φρενιτιώδη δραματολογική δραστηριότητα, παύσια σε νέα σχέδια με σκοπό, κυρίως, την πνευματική και θρησκευτική αναγέννηση των βόρειων λαών. Το γεγονός αυτό οδήγησε τον δραματολόγο να υρέψει, στο μεταίχμιο των δύο αιώνων, μια σειρά από ιστορικά έργα, εμπνευσμένα από ιστορικές-εθνικές προσσηπκότητες –καλύπτερη από τις οποίες θεωρείται ο *Gustav Vasa*.³⁵ (1899) – που μόνο επιφανειακά συέκλιναν με το ιδεολογικό-εθνικό-λαϊκό κλίμα που

28. *Ο Παύλος*

29. *Συμόν*

30. *Παύλος με τη φωτιά*

31. *Η μαγική σπογγή*

32. *Προς τη Δαμασκό*

33. *Ο χορός του θανάτου*

34. *Ονειρόδραμα*

35. *Τουσιάβος Βάλα*

Τα ιστορικά-εθνικά δράματα. Προς ένα νέο θεατρικό θέατρο

είχε κυριαρχήσει στην Ευρώπη εκείνα τα χρόνια. Στην πραγματικότητα, οι δολαιές αυτές αντλούσαν τη δραματικότητα και τη θεατρικότητά τους από τις αντι-νατουραλιστικές φολογικές τεχνικές που είχαν ωριμάσει στη σκέψη του δραματουργού κατά την προηγούμενη δεκαετία. Τα συγκεκριμένα δράματα, (*Advent*, 1899, *Pask*, 1900),³⁶ στην προσπάθεια να δημιουργήσουν ένα μοντέρνο, θρησκευτικό και εποικοδομητικό θέατρο, έγιγανταν τα δημιουργήματα ενός προγραμματισμένου κύκλου «θρησκευτικών μυστηρίων» (δηλαδή παραστάσεων θρησκευτικής θεματικής που άγγιζε το μεσαιωνικό θέατρο), υπαγορευμένων από τον μεγαλύτερο αριθμό των θρησκευτικών γιορτών.

Η προσπάθεια του Strindberg να ανανεώσει τις θεατρικές φόρμες της εποχής του ολοκληρώθηκε πλήρως το 1907 με τα εγκαίνια του Intima Teatern της Στοκχόλμης. Επρόκειτο για μια μικρή αίθουσα 161 θέσεων που διέθετε 20 καμαρίνια για τους ηθοποιούς, προκειμένου να βοηθείται η αυτοσυγκέντρωσή τους πριν από την παράσταση. Το θέατρο πλέον ήταν για τον Strindberg μια μοντέρνα λειτουργική τελετή. Για τη συγκεκριμένη αίθουσα έγραψε έναν μικρό αριθμό κειμένων, γνωστών ως *δράματα δωματίου*, διότι συλλήφθηκαν για να παρουσιαστούν σύμφωνα με μια εσωτερική και περιορισμένη χωρικά σκηνοθεσία. Πρόκειται για τα έργα *Osáder, Brända topten, Spökesösten, Pelikanen, Svarta fanor, Bl boben*.³⁷ Το τελευταίο έμεινε ανολοκλήρωτο. Η κριτική θεώρησε τα συγκεκριμένα έργα ως την κορυφή της παραγωγής του Strindberg. Απέκτησαν γοητεία από την υποβλητική, συμβολική και σπάνια ατμόσφαιρα των υπογείων τόνων και των συγχών, αλληγορικών αναφορών. Σε αυτά τα έργα επέστρεψαν τα μεγάλα θέματα του θεάτρου του Strindberg, από την ανησυχία που χαρακτήριζε τον άνθρωπο που βρισκόταν να κάνει τους λογαριασμούς του με το παρελθόν (*Η άφιξη*), μέχρι και την αγριότητα των οικογενειακών σχέσεων που έτειναν να καταστρέφουν και πάλι το παρελθόν. Επίσης, ήταν συχνές οι οπτικές αμφιθυμίες, προεκκλημένες από τα αντικείμενα της καθημερινότητας που παρέπιπν στο παρελθόν των ηρώων. Η αίσθηση για την ονειρική επίκληση και τη γκροτέσκα αποσύνθεση του εξπρεσιονιστικού τύπου συνάντησε το απόγειό της στη *Σονάτα των φαντασμάτων* (1907), όπου ένα γέφυρα μεταξύ αγνώστων έγινε η αφορμή για την ανατροπή της πραγματικότητας μέσω ενός ανεμύηλου γκροτέσκων και τρομακτικών εικόνων. Εκεί επήλθε σύγχυση του παρελθόντος με το παρόν, του ονείρου με την πραγματικότητα και της παραίσθησης με τη φωτεινή συνείδηση, στα πλαίσια μιας δραματολογικής παρτιτούρας, περιλαμβάνοντας τον καρπό όλων των στοιχείων που επρόκειτο να γίνουν αντικείμενο για την έρευνα των πρωτοποριών του 20ού αιώνα.

9.3.2. ΡΩΣΙΑ

Η αγωνία για την ανανέωση της θεατρικής σκηνοθεσίας, όπου πρωταγωνιστούσε ο Στανισλάφσκι και ο Ντανιέλσκο –όπως και στη σκηνο-

AUGUST STRINDBERG

1849: Γεννιέται στη Στοκχόλμη. Ο πατέρας του είναι μεταφορέας εμπορευμάτων και η μητέρα του πρώην σερβιτόρα. Του είναι δύσκολο σε όλη του τη ζωή να αποδεχτεί την ταπεινή κοινωνική καταγωγή της μητέρας του, γεγονός που τον οδηγεί να αυτοσκοπληθεί ο «γιός της δούλας».

1869-1872: Προσπαθεί ανεπιτυχώς να ακολουθήσει την καριέρα του ηθοποιού, ενώ παράλληλα αφοσιώνεται στη δραστηριότητα του δημοσιογράφου και του βιβλιοθηκάρη. Το 1872 δημοσιεύει το πρώτο του ιστορικό δράμα *Mäster Olof*.³⁸

1879-1884: Αφού αποκτή τη φήμη του διηγηματογράφου, κατηγορείται για ανηθικότητα και αναγκάζεται να φύγει από τη Σουηδία.

1886-1888: Ταξιδεύοντας στην Ευρώπη γράφει τα πιο σημαντικά νατουραλιστικά του δράματα: *Ο πατέρας, Η δεσποινίς Τζούλια, Οι πασόντες*. Ίδρύει στη Δανία έναν θίασο μαζί με τη σύζυγό του.

1892-1994: Περνάει μια περίοδο πνευματικής και ψυχικής κρίσης. Ο αλκοολισμός και η απηνία τον διαταράσσουν, ενώ εκδηλώνει το ενδιαφέρον του για τον αποκρυφισμό και την αλχημεία. Πηγαίνει στο Παρίσι μαζί με τον ζωγράφο Munch. Εκεί κάνει την επαφή του με τον συμβολισμό.

1898: Το *Προς τη Δαιμόνια* είναι η θεατρική μεταφορά της κρίσης που πέρασε.

1899: Εγκαθίσταται στη Στοκχόλμη, όπου γράφει πολλά ιστορικά, καθώς και τα πρώτα του μυστικιστικά δράματα.

1907: Γράφει σε διάστημα έξι μηνών τα δράματα δωματίου για το Intima Teatern που ίδρυσε.

1912: Πεθαίνει στη Στοκχόλμη.

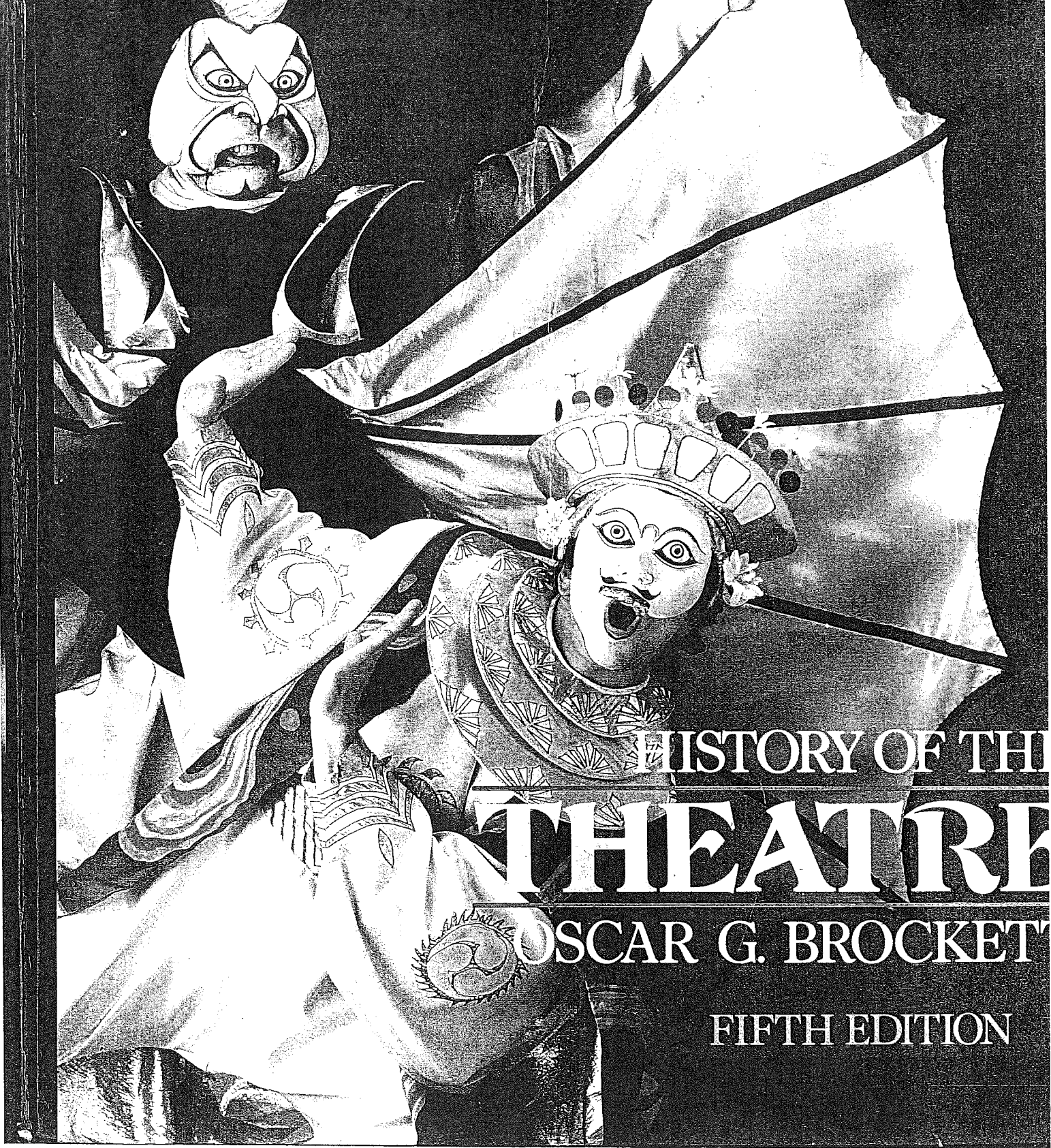
Γραφία και την υποκριτική (βλ. § 9.2.1.6.).- βρήκε θεαλωρή στο δραματολογικό ρεύμα της γενιάς που ξεκίνησε τη δραστηριότητά της τη δεκαετία του '90. Ο λόγος για τους Τσέχοφ, Γκόρκι και Αντρέγιεφ που, μολονότι χάραξαν διαφορετικούς δρόμους, κινήθηκαν παρακινημένοι από την απόρριψη των θεματικών και των τεχνικών συγγραφής του ρωσικού θεάτρου του 19ου αιώνα, τις οποίες θεώρησαν ξεπερασμένες.

Τα πιο άριστα καλλιτεχνικά δείγματα ήταν εκείνα του **Αντόν Τσέχοφ** (1860-1904) που συνεισέφερε με πρωτότυπο τρόπο όχι μόνο στο ρωσικό θέατρο, αλλά και στο παγκόσμιο γεννώντας μια δραματολογική φόρμα α-

36. *Η άφιξη, Το Πάσχα*

37. *Καταγίδα, Το καμμένο σπίτι, Η σονάτα των φαντασμάτων, Ο πελεκάνος, Το μαύρο λάβαρο, Το νησί των πνευμάτων*

38. *Ολόφ*



HISTORY OF THE
THEATRE
OSCAR G. BROCKETT
FIFTH EDITION

22/3

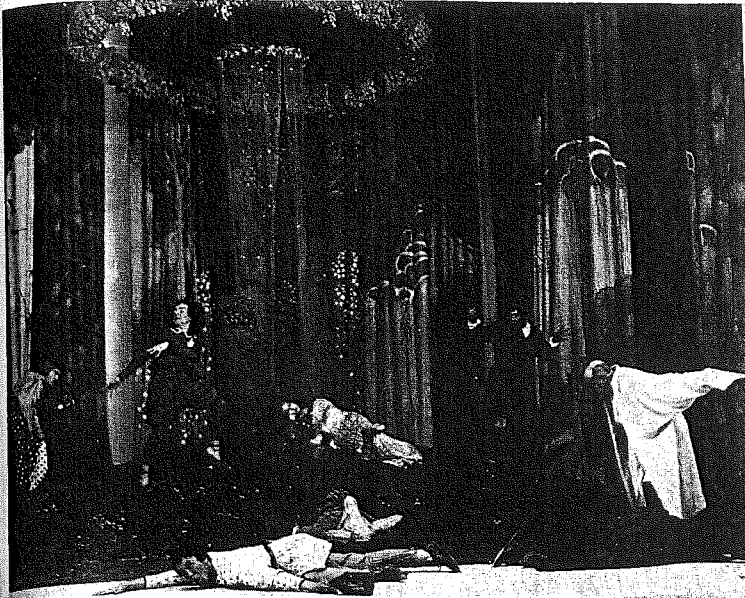


FIG. 16.24
Harley Granville Barker's production of *A Midsummer Night's Dream* at the Savoy Theatre, London, 1914. The forest is represented by trees painted on draperies and Titania's bower is formed of gauze hanging from a wreath. Courtesy Theatre Museum, Victoria and Albert Museum, London.

THE IRISH RENAISSANCE

Around 1900 Ireland began to assert its artistic independence from England. From the time of Henry VIII onward, England had ruled Ireland, although it had never been able to suppress Roman Catholicism or to command the full loyalty of the people. As elsewhere in Europe, in Ireland nationalistic sentiment became especially strong during the nineteenth century, and as a result its Gaelic and Celtic heritage assumed increasing importance. This interest eventually made its way into the theatre.

Although Dublin had been one of the major En-

glish theatrical centers since the seventeenth century, no attempts were made to create an indigenous Irish drama until the 1890s. The first significant step was taken in 1898, when the Irish Literary Society was established in Dublin. Between 1899 and 1902, this group produced seven short plays and demonstrated the possibility of creating an Irish theatre. The leaders of the Society were William Butler Yeats (1865–1939), Lady Augusta Gregory (1863–1935), George Moore (1853–1933), and Edward Martyn (1859–1923).

Meantime, another organization, the Ormond Dramatic Society, headed by W. G. Fay (1872–1947) and Frank Fay (1870–1931), was also presenting plays with an Irish flavor and eventually the two amalgamated to form the Irish National Theatre Society. An appearance by the new group in London in 1903 won the support of Miss A. E. F. Horniman, who acquired a building for the company and remodelled it into the Abbey Theatre, opened in late 1904. Until 1910 Miss Horniman also provided the troupe with a subsidy.

Originally the group gave only three performances a month, but after it obtained a permanent home it began to present a different play each week. Not until 1908, however, was it able to pay royalties or actors' salaries. Nevertheless, its finest achievements came before 1910, after which many of its best authors and actors began to defect.

Of the Abbey's playwrights, three — Yeats, Lady Gregory, and Synge — were most important. Yeats wrote about thirty plays between 1892 and 1938. Much of his early work resembled that of the French symbolists, many of whom he had known in Paris. Of the early plays, the best known is probably *Cathleen ni Houlihan* (1902), in which the spirit of Ireland, incredibly old but forever lovely, is embodied in the figure of an old woman who is transformed into a young girl. Around 1910 Yeats ceased to write specifically for the Abbey and soon afterwards came under the influence of Japanese Noh drama. Thereafter he made increasing use of masks, dance, music, and chant. Among the late works, one

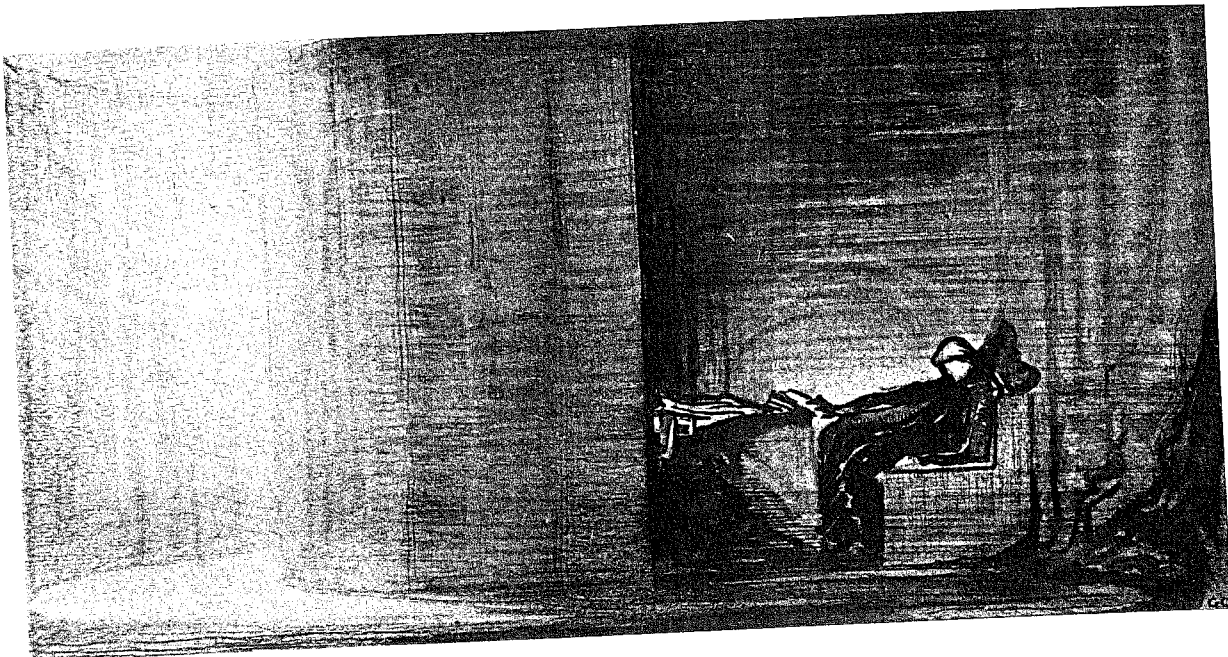


FIG. 16.25
William Butler Yeats's *The Hour Glass*. Design by Gordon Craig. From Yeats, *Plays for an Irish Theatre* (1911).

of the best is *At the Hawk's Well* (1917), in which a chorus describes the action as two characters await the appearance of waters that will confer immortality. Yeats disliked realistic drama and sought to arouse a community of feeling and ideals among spectators through poetic plays based on Celtic myth or legend.

From the first there were two conflicting styles at the Abbey: the poetic-mythic (best represented by Yeats) and the realistic-domestic (best represented by Lady Gregory). Most of Lady Gregory's dramatic writing was done between 1902 and 1912, although she did not cease altogether until 1926. She was most at home in one-act peasant comedies, such as *The Spreading of the News* (1904). But she also virtually invented the Irish folk-history play based primarily on oral tradition, as in *Kincora* (1905). Only rarely did she venture into the fully serious realm, as in *The Gaol Gate* (1906). Though she does

not rank in critical stature with Yeats, she was far more successful than he was with audiences, perhaps because she wrote about familiar subjects and in a familiar style.

It remained for John Millington Synge (1871–1909) to fuse the two styles represented by Yeats and Lady Gregory, for he made the mythic seem familiar, raised the familiar to the level of myth, and wrote in a lilting, poetic prose fashioned from speech familiar to the Irish people. But Synge was also the most controversial of the Abbey's writers. *In the Shadow of the Glen* (1903) was denounced as a slander on Irish womanhood because it showed a wife happily leaving home to go away with a tramp after her husband has ordered her from the house. Here as in others of his plays Synge is concerned with the conflict between a repressive life and the urge toward joy and freedom. *The Playboy of the Western World* (1907) aroused even greater wrath,

for its story, in which a young man becomes a village hero after boasting of killing his father, was considered an insult to the national character. Wherever it played riots occurred. Not all of Synge's plays were controversial. Many critics consider *Riders to the Sea* (1904) to be the finest short play in the English language. In it Maurya loses the last of her six sons to the sea, but she achieves a new peace, since fate can do no more to her. Although Synge is now considered the finest Irish dramatist of his day, at the time his plays did much to create dissension in the company and motivated many actors and playwrights to desert the Abbey. Consequently, although in the 1920s the Abbey was to recapture some of its former glory with the plays of Sean O'Casey, its major contribution had been made by 1915.

RUSSIAN IDEALISM

In Russia, the revolts against realism were centered at first around *The World of Art*, a periodical begun in 1898 by Sergei Diaghilev (1872–1929). In addition to keeping Russians abreast of events in the artistic centers of Europe, the magazine sought to encourage Russian artists and composers. Diaghilev's major contribution, however, was to stem from ballet. After Petipa retired, Prince Sergei Volskoi, Director of the Imperial Theatres, and Mikhail Fokine (1880–1942), choreographer at the Mariinsky Theatre, introduced several innovations. Fokine disliked the long narrative works that Petipa had favored, and sought more limited subjects that offered greater opportunity for novel choreographic design. Using music by such composers as Igor Stravinsky, he emphasized complex rhythms and an overall harmony of mood.

Meanwhile, Diaghilev had been arranging exchanges of art with other countries, and in 1909 he took opera and ballet companies, including Fokine's, to Paris for a six-week season. The ecstatic response led Diaghilev to form his Ballets Russes, which then toured throughout Europe. Every-

where they were praised both for their dancing and for their scenic design. When the Revolution came, many members of the company remained in the West.

The scenic style of the Ballets Russes did not depend upon any new technical devices, for it relied upon painted wings and drops. Nevertheless, it departed marked from illusionism, since line, color, and decorative motifs were considerably stylized to reflect moods and themes rather than specific periods or places. Costumes also emphasized exaggerated line, color, and mass. Thus, although the artists drew on familiar forms and decorative motifs, they created a sense of exoticism and fantasy through stylization. The influence upon European scenic art of the Ballets Russes' designers—among them Leon Bakst, Alexandre Benois, Alexander Golovin, Mstislav Dobuzhinsky, and Natalie Gontcharova—is incalculable. Bakst and Benois later settled in Paris and continued to work there.

During the 1890s the symbolist ideal began to be expounded in Russia but not until about 1905 did it make a deep impression. From that time until 1917 it was to be the major literary mode. Shortly after 1900 Stanislavsky became interested in Maeterlinck and in 1904–1905 presented a bill of his short plays. This experience helped to convince Stanislavsky that his company needed to enlarge its approach, and in 1905 he established a studio to experiment with nonrealistic styles. To supervise the work, Stanislavsky employed Vsevolod Meyerhold (1874–1940), a former member of the Moscow Art Theatre who had left in 1902 to form his own troupe. A number of productions were planned for the new studio, but Meyerhold's subordination of the actors to his directorial concepts displeased Stanislavsky so much that he discontinued the experiment.

Nevertheless, the Moscow Art Theatre went on to produce other nonrealistic works, including Maeterlinck's *The Blue Bird* in 1908 and *Hamlet* in 1912, the latter with scenery by Gordon Craig. It also encouraged Leonid Andreyev (1871–1919), Russia's foremost nonrealistic dramatist. After be-

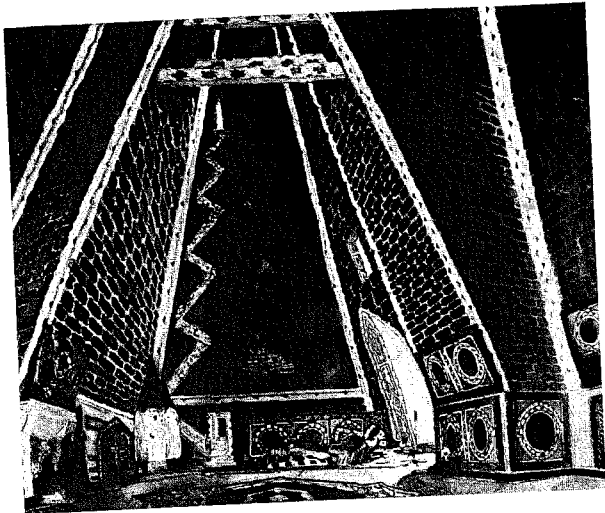


FIG. 16.26
Leon Bakst's design for the Ballet Russes' *Tamar*, 1912.
From the souvenir program.

ginning in the realistic mode, Andreyev was converted to symbolism in 1907, the year in which he wrote his most famous play, *The Life of Man*, an allegory which seeks to summarize the human experience. Stanislavsky staged it against black curtains, using rope to outline windows, doors, and walls, and with considerable stylization in acting. Andreyev later turned to writing in a more concrete style, although *He Who Gets Slapped* (1915), a drama with a circus background, demonstrates his continuing penchant for allegory.

In 1911 the Moscow Art Theatre established the First Studio, under the direction of Leopold Sulerzhitsky (1872-1916), primarily to give training in the Stanislavsky system, but also to encourage nonrealistic approaches. Here a number of future leaders, notably Richard Boleslasky, Mikhail Chekhov, and Eugene Vakhtangov, received their training. But, if Stanislavsky experimented with nonrealistic approaches, any marked departure from realism was ultimately unacceptable to him since all tended to "dematerialize" the actor.

The most important early experiments with nonrealistic staging in Russia were undertaken in the company maintained by Vera Kommissarzhevskaya (1864-1910). On the stage from 1891, she attracted an enormous following and opened her own theatre in St. Petersburg in 1904. Interested in new approaches, she employed Meyerhold when he left Stanislavsky. For his production of Ibsen's *Hedda Gabler*, Meyerhold assigned each character a costume of distinctive color and devoid of realistic detail. Furthermore, each character was restricted to a limited number of sculptural gestures and a pose to which he always returned. The setting and furniture were greenish-blue and white. Ibsen's stage directions were completely ignored. For Wedekind's *Spring's Awakening*, Meyerhold placed everything to be used in the production on stage at once and spotlighted each area as needed. When audiences did not respond favorably to these and other experiments, perhaps because Meyerhold did not exploit the considerable talents of Kommissarzhevskaya, Meyerhold was asked to leave. Immediately afterward he was employed by the Director of Imperial Theatres. With the state troupes he continued his experiments. When he staged Molière's *Don Juan* at the Alexandrinsky Theatre in 1910, he removed the front curtain and footlights, extended the forestage into the auditorium, kept the house lights on throughout the performance, used stagehands to change properties and scenery, and set the actors' dancing movements to Lully's music. After the enormous success of this production, he went on to stage several operas, among them Wagner's *Tristan and Isolde*.

Between 1910 and 1914 Meyerhold also established studios where he experimented with circus and commedia dell'arte techniques. In one studio the performers mingled with the audience and the entire auditorium was converted into an acting area. Actors worked out their own scripts and experimented with geometrically patterned movement, improvisation, and rhythm. Meyerhold also became interested in Oriental theatre and began to turn the scenic background into a mere apparatus

for acting — a collection of steps and levels. He was to continue and extend his work after the Revolution. In these early years Meyerhold clearly believed that the director is the major creative force in the theatre and that a script is merely material to be molded and reworked as the director wishes. His was the most persistent exploration of the possibilities and limitations of the theatre as a medium of expression to be found anywhere at that time.

At Kommissarzhevskaya's theatre Meyerhold was succeeded by Nikolai Evreinov (1879–1953). Although equally opposed to realism, Evreinov sought to enlarge the actor's place in the theatre by emphasizing flamboyance, theatricality, and the grotesque. Evreinov is probably most famous for his "monodramas," the basic principle of which was first set forth in his "Apology for Theatricality" in 1908. He suggested that man's inborn theatrical instinct leads him into "role playing" and makes him seek to transform reality into something better. Consequently, he argued, the theatre should not imitate life, but life should seek to become like theatre at its best. In his "monodramas," he aimed to help the audience achieve its desires by making it the alter-ego of the protagonist. Through identification, the audience supposedly participated directly in the experience and was led to perceptions of the higher reality. In staging the monodramas, Evreinov sought to treat everything as seen through the mind of the protagonist. Lighting, sound, and scenery reflected the character's changing moods and emotions. The most famous of the monodramas was *The Theatre of the Soul* (1912). Although never very popular, Evreinov's monodramas contributed to expressionism and to motion picture techniques. Evreinov considered illusionism mistaken and in several ways sought to provide examples of more profitable alternatives: he staged two seasons of works from the Middle Ages and the Spanish Golden Age; he conducted experiments with *commedia dell'arte*; and he promoted cabaret theatre.

Theodore Kommissarzhevsky (1874–1954) worked with his sister, Evreinov, and others before

opening his own theatre in 1910. Probably the most balanced Russian producer, he sought to remain faithful to each playwright's intention, an attempt which led to a thoroughgoing eclecticism. His eclecticism extended further than that of Reinhardt, however, for he adopted a working method that might be called "internal eclecticism." Rather than choosing a historical period or single style for a play and then staying consistently within it, Kommissarzhevsky believed that each character and action has its own qualities for which the director must find some meaningful visual metaphor that will set up the right associations for contemporary audiences. Thus, his productions often combined elements from many periods and styles. Kommissarzhevsky was associated with numerous theatres between 1910 and 1919 (when he emigrated to the West); at one time he was head of four theatres and a training school. He later was to continue his work in France, England, and America.

Alexander Tairov (1885–1950) worked for a number of producers before opening his own theatre, the Kamerny (or Chamber) Theatre in



FIG. 16.27

Tairov's production of Wilde's *Salomé* at the Kamerny Theatre, 1917. Costumes and settings by Alexandra Ekster. Each costume combined materials of varying color and texture to create the effect of figures from stained glass windows.

Moscow in 1914. Tairov argued that there is no relationship between art and life and that the theatre must be viewed as analogous to the sacred dances of an ancient temple. Like Meyerhold, he viewed the text as an excuse for creativity, although he objected to Meyerhold's suppression of the actor, who, according to Tairov, is the basic creative force in the theatre. Because he was concerned with rhythmical movement, Tairov's settings were essentially architectural, being composed primarily of sculptural elements, steps, and levels. Productions were approached as if they were musical compositions; speech was a compromise between declamation and song, and movement always tended toward dance. The effect was nearer to ritual than to the usual dramatic performance. By the time of the Revolution, Tairov had staged fourteen plays drawn from a wide variety of countries and dramatic types. Most productions featured his wife, Alice Koonen (1899-1974), his ideal interpreter. Tairov was to continue his work after the Revolution.

By 1917, Russian experimenters had introduced techniques far removed from those employed by Stanislavsky in 1898. Some methods were as determinedly nonrealistic as have ever been devised. One of the least advanced countries of Europe at the end of the nineteenth century, Russia had witnessed some of the most daring theatrical experiments, although, with the exceptions of the Ballets Russes and the Moscow Art Theatre, the work had made little impact outside its borders.

THE REVIVAL OF IDEALISM IN FRANCE

After the closing of the Théâtre de l'Oeuvre in 1899, Paris settled once more into its somewhat complacent conviction that it was the artistic capital of Europe. Antoine's productions became the standard, and nonrealistic experiments were few and sporadic. Thus, the appearance of the Ballets Russes in 1909 came almost as a revelation. A new wave of



FIG. 16.28
Hamlet at the Théâtre de l'Oeuvre, 1913. Directed by Lugné-Poë and Gémier; setting by Jean Variot. The structure in the foreground remained throughout and set pieces were changed behind the central opening. From *Le Théâtre* (1913).

experimentation was given further impetus by the publication in 1910 of *Modern Theatre Art* by Jacques Rouché (1862-1957). After describing the work of Fuchs, Erler, and Reinhardt in Germany, of Meyerhold, Stanislavsky, and Kommissarzhevskaya in Russia, and the theories of Appia and Craig, Rouché went on to call for similar experiments in France. Not only was his book widely read and discussed, Rouché himself set out to implement his ideas at the Théâtre des Arts between 1910 and 1913. Rouché did not aim at extreme stylization, but sought a simplicity in which color and line characterize a milieu and mood without calling attention to themselves. He found his ideal designer in Maxime Dethomas (1867-1929). Rouché was the first French producer to be truly eclectic. He went on to become director of the Opéra, where between 1914 and 1936 he renovated the repertory and brought to it a new generation of scene designers. Rouché's work had important consequences. Lugné-Poë revived the Théâtre de l'Oeuvre, where

he presented a series of plays with designs by Jean Variot, who reinforced Rouché's influence. More important, Rouché inspired Jacques Copeau (1879–1949) to open his own theatre. A dramatic critic, Copeau gained his first practical experience at the Théâtre des Arts when his adaptation of *The Brothers Karamazov* was produced there in 1911. Copeau was convinced that Rouché's suggested reforms put too much emphasis upon visual elements and that no significant progress could come except through the drama itself.

In 1913 Copeau published a manifesto for a new theatre. In it, he adopted a position almost opposite to that of Meyerhold and Tairov, for he argued that the director's primary task is the faithful translation of the dramatist's script into a "poetry of the theatre." Furthermore, he stated that the actor, as the "living presence" of the author, is the only

essential element of theatrical production, and that a rejuvenation of the drama depends upon a return to the bare platform stage.

Copeau assembled a company of ten actors, including Louis Jouvet, Charles Dullin, Suzanne Bing, Romain Bouquet, and Valentine Tessier, all of whom were to be significant in the postwar theatre, and retired to the country to perfect his first productions. Meanwhile, with the assistance of Francis Jourdain, Copeau converted a small hall into the Théâtre du Vieux Colombier, seating only 400. It had a forestage forward of an inner proscenium, but no machinery except for a set of curtains and asbestos hangings which could be moved on rods to effect rapid changes of locale. To these curtains were added only the most essential furniture and set pieces. In 1913–1914, before the war forced him to stop, Copeau presented fifteen plays, including works by Shakespeare, Molière, Heywood, Claudel, and others. In 1917 Copeau was asked to revive the troupe and take it to New York. There between 1917 and 1919 he presented plays for U. S. audiences before returning to Paris to reopen his theatre. It is impossible to overrate the importance of the Théâtre du Vieux Colombier, for with its formation the leadership of the French theatre passed from Antoine to Copeau, who was to dominate the postwar theatre in France.

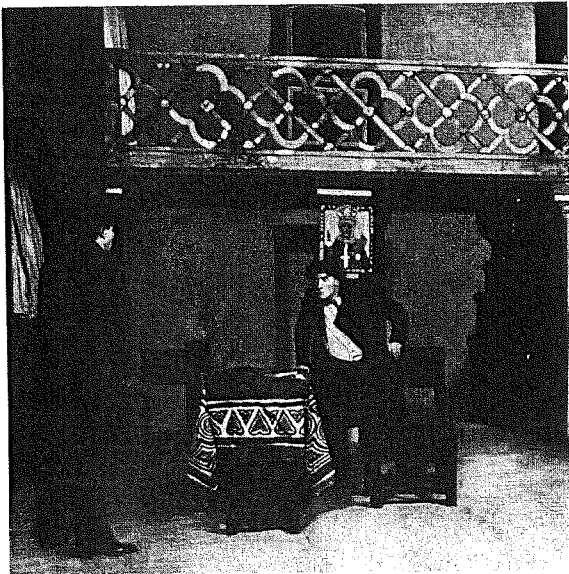


FIG. 16.29

Copeau's adaptation of Dostoyevsky's *The Brothers Karamazov* at Rouché's Théâtre des Arts, 1911. At center Charles Dullin as Smerdiakov. Setting by Maxime Dethomas. From *Le Théâtre* (1911).

THE THEATRE IN ITALY AND SPAIN, 1875–1915

Between 1875 and 1915, both Italy and Spain were more emulative than innovative. Italy's major creative energies continued to be poured into opera. In drama, realism arrived first in the works of Paolo Ferrari (1822–1889), a writer in the vein of Dumas fils, and then through the "Verist" (or naturalistic) school. Neo-romanticism found its major exponent in Gabriele D'Annunzio (1863–1938), who, under the influence of Maeterlinck, wrote such plays as *The Dead City* (1898), *La Gioconda* (1898), and *Francesca da Rimini* (1902).

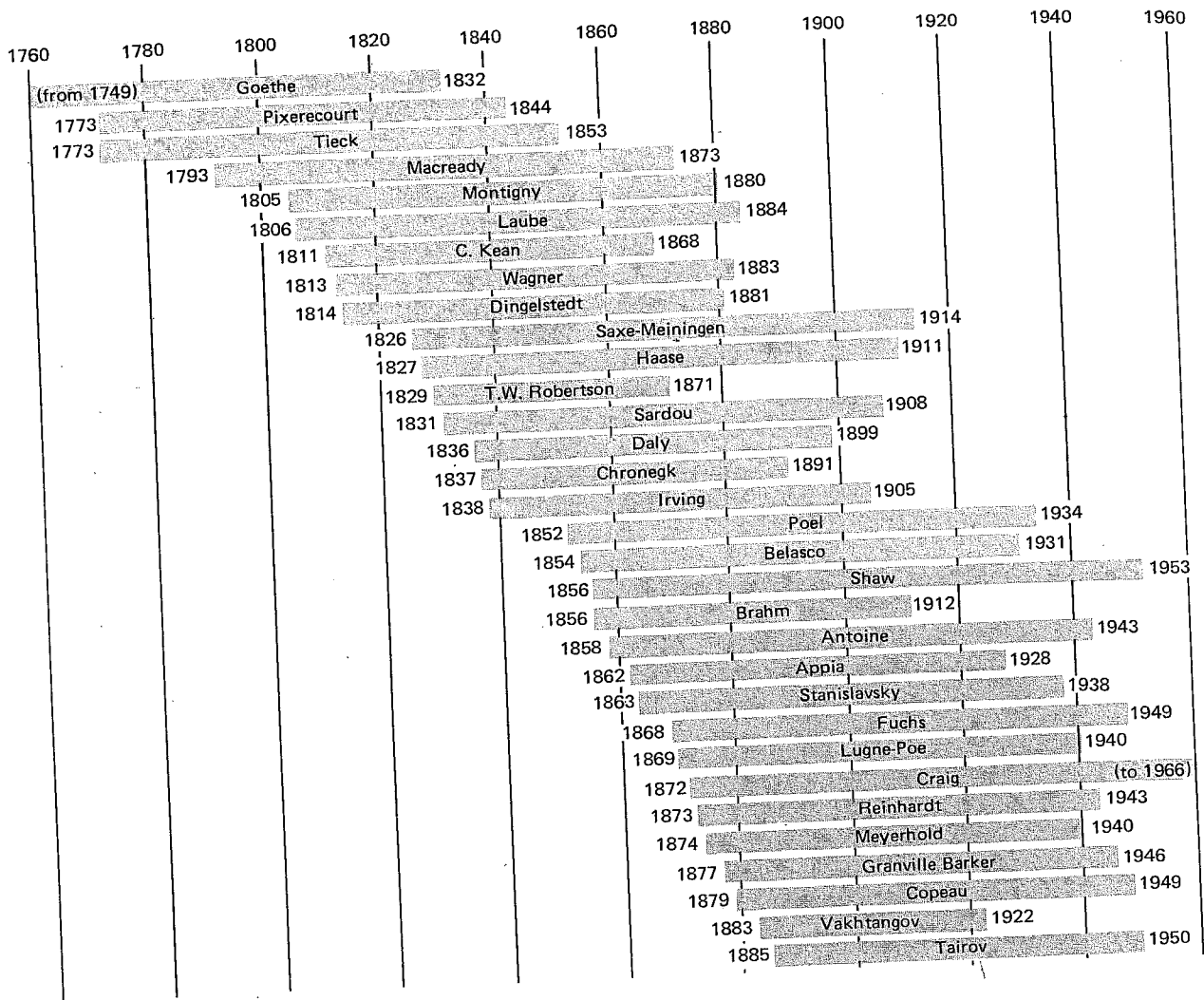


FIG. 16.30
Major directors, 1800-1920.

The strong Italian acting tradition was continued by Eleanora Duse (1859-1924). On the stage from the age of four, she became Rossi's leading lady in 1879. After touring South America in 1885, she formed her own company and played throughout the world. She retired in 1909, but returned to the stage in 1921 and died in Pittsburgh while on tour.

Duse played an extremely wide range of roles, many of them favorites of Bernhardt, with whose flamboyance her quiet style contrasted sharply. Noted for subtlety, she used simple means to convey complex conceptions. She scorned makeup and prided herself on her ability to make the physical adjustments required by each role unaided by exter-

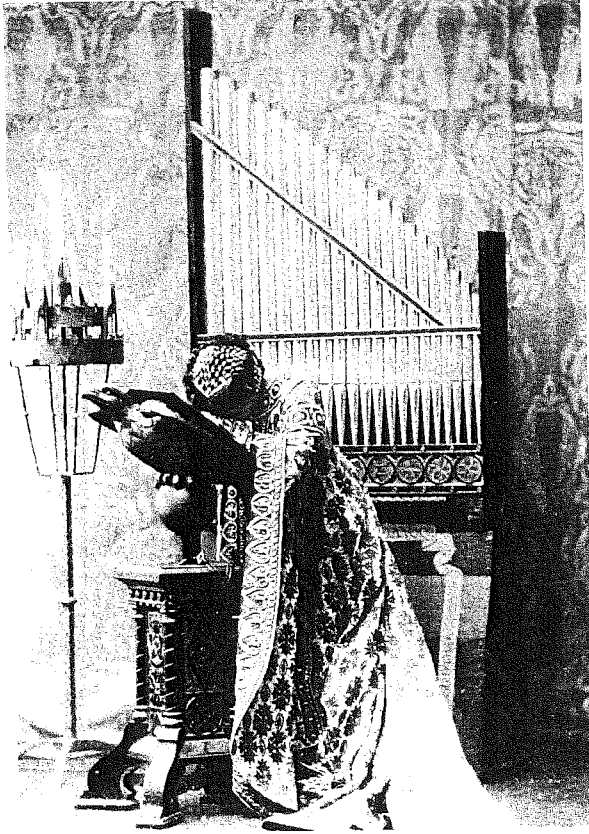


FIG. 16.31
Eleanora Duse in the title role of D'Annunzio's *Francesca da Rimini* at the Teatro Constanzi, Rome, 1902. From *Le Théâtre* (1902).

nal means. To many discerning critics, she was the greatest of modern actresses.

In Spain, the realistic drama found its first important exponent in José Echegaray (1848–1927), notably in *The Son of Don Juan* (1892), patterned on Ibsen's *Ghosts*, and *The Great Galeoto* (1881), a play about the power of gossip to ruin lives. After the war of 1898 had stripped Spain of her last shreds of glory, a new movement, "the Generation of '98," sought to revitalize literature. The most famous of

the new writers was Jacinto Benavente (1866–1954), a versatile dramatist who composed nearly 300 works ranging through many styles and forms. Of his realistic plays, the best is probably *The Passion Flower* (1913), the story of a man's love for his stepdaughter, while of the nonrealistic works *The Bonds of Interest* (1907), a philosophical work using *commedia dell'arte* conventions, is the best known.

The modern movement in Spain was helped considerably by the Teatro Intim, founded in imitation of the "independent theatres" of Europe by Adria Gual (1872–1932) in 1898 at Barcelona. Here a cross section of drama from Aeschylus to the present was offered for more than thirty years. With his experiments in production styles, Gual brought many of the new trends to Spain.

THEATRE IN THE UNITED STATES, 1895–1915

The new trends made little impact on the American theatre prior to 1915. By 1895, the traveling road show had become the usual source of theatrical entertainment in the United States. The long-run hit had become the goal, and New York was the principal theatrical center. These conditions brought many new problems. Perhaps the most obvious difficulties were those connected with booking. The manager of a local theatre now had to go to New York to arrange a season of attractions. If he wished to schedule a forty-week season, he often had to deal with forty different producers, each of whom was negotiating with many other local managers. Thus, booking was difficult and haphazard and, because producers often defaulted on their agreements, local theatres were frequently faced with sudden cancellations. To remedy these ills, new approaches evolved. Theatres in a restricted area joined together to arrange bookings, and booking agents began to serve as middlemen between managers and producers.

In this confusion, a small group of men saw the possibility of gaining control of the American

theatre. In 1896 Sam Nixon and Fred Zimmerman of Philadelphia, Charles Frohman, Al Hayman, Marc Klaw, and Abraham Erlanger of New York formed what came to be called "The Syndicate." The new organization began by offering a full season of stellar attractions, on the condition that local managers book exclusively through it. This offer was welcomed by many managers, for it permitted them to deal with a single agent and to obtain outstanding productions. Managers who refused to deal with the Syndicate were systematically eliminated through simple, if ruthless, maneuvers. The Syndicate did not seek to gain direct control over all theatres in the country; rather, it concentrated on key routes between large cities, for unless productions could play along the way, touring was not financially feasible. Where it could not gain control over key theatres, the Syndicate built rival houses and booked into them the finest productions at reduced prices until the competing theatres were bankrupt. New York producers who refused to cooperate were denied bookings, and many actors were "blackballed," since the Syndicate would not send on tour any production in which they appeared. By 1900, the Syndicate was in effective control of the American theatre. Now in a position to influence the choice of plays, it refused to accept works not likely to appeal to a mass audience and favored productions that featured stars with large personal followings. As a result, between 1900 and 1915, the American theatre became largely a commercial venture.

Of the Syndicate members, Charles Frohman (1854-1915) was by far the most important, since he was the only one directly involved in theatrical production. Working his way up from program seller to business manager and agent, Frohman had entered management in 1889. In 1893 he opened the Empire Theatre in New York, where he maintained a fine stock company for many years. In 1896, he extended his interests to London and later controlled five theatres there. At the height of his power he employed some 10,000 persons. As an entrepreneur, Frohman was guided by two convic-



FIG. 16.32

Mrs. Fiske and Holbrook Blinn in Edward Sheldon's *Salvation Nell*, 1908. Courtesy Hoblitzelle Theatre Arts Collection, University of Texas at Austin.

tions: public taste is infallible, and stars are necessary to attract audiences. Thus, he sought to provide the mass public with works that would please, and he launched many new stars.

Despite the Syndicate's strength, it did not go unopposed. James A. Herne, Mr. and Mrs. Harrison G. Fiske, James O'Neill, David Belasco, and others held out, although with the exception of the Fiskes all eventually came to terms with the Syndicate. Minnie Maddern (1865-1932) was on the stage from the age of three and had achieved considerable fame by 1889, when she married Harrison Grey Fiske (1861-1942), a dramatist and editor of the most influential theatrical newspaper of the day, *The New York Dramatic Mirror*. After she returned to the stage in 1893, Mrs. Fiske championed the new realistic drama and was the first American to give Ibsen an extensive hearing through her productions of *A Doll's House*, *Hedda Gabler*, *Rosmersholm*, *Pillars of Society*, and *Ghosts*. When the Syndicate closed its theatres to her, she and her husband leased the

Manhattan Theatre, where from 1901 to 1907 they produced many outstanding plays in which they sought to subordinate stars to ensemble effect. As a performer, Mrs. Fiske relied upon direct observation of life and a close study of psychology. She moved away from lines of business and encouraged actors to play as wide a range of roles as possible. She probably did more than any other American performer of her day to pave the way for the modern theatre.

James O'Neill (1847–1920), now remembered as the father of Eugene O'Neill, was one of America's most popular actors from the 1880s until World War I. Despite great promise, he became identified with the leading role in *The Count of Monte Cristo*, which he first played in 1883, and rarely appeared in other works.

But the most significant opposition to the Syndicate came from David Belasco (c. 1854–1931), a producer and dramatist who shared many of Frohman's ideals. Born in San Francisco, he was on the stage as a child and wrote his first play at the age of twelve. By the time he left California in 1882, he had written or adapted over 100 works and had staged some 300. In New York he served as manager of the Madison Square Theatre after MacKaye left it, and later was MacKaye's stage manager at the Lyceum. Between 1887 and 1890 he collaborated with Henry C. DeMille (1850–1893) on four very successful plays for the Lyceum, and during the 1890s continued to build his reputation as a dramatist with such hits as *The Girl I Left Behind Me* (1893), *The Heart of Maryland* (1895), and *Zaza* (1899). Although he had produced plays occasionally during the 1890s, it was not until 1902 that he acquired his own theatre. In 1907 he opened the Stuyvesant Theatre (renamed the Belasco in 1910), where every modern improvement was installed. Here he continued his work until 1928. Belasco never maintained a stock company and always worked on the single-play principle.

As a producer, Belasco is now remembered for three reasons: his power as a star-maker, his realism in staging, and his opposition to the Syndicate. Like

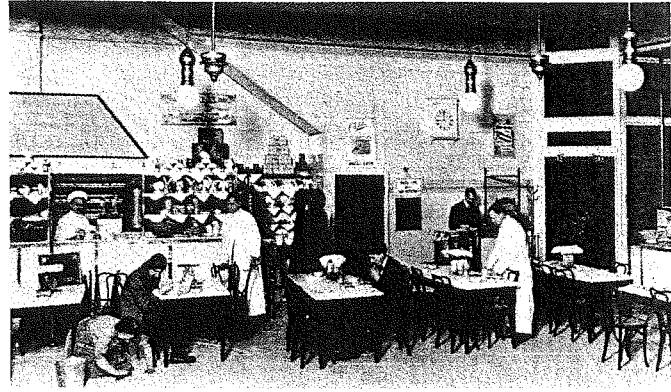


FIG. 16.33

David Belasco's production of *The Governor's Lady*, 1912, showing the replica of Childs Restaurant. From *Le Théâtre* (1912).

Frohman, Belasco depended much on stars, many of whom he coached carefully and for whose capabilities he tailored plays. Among his stars were Mrs. Leslie Carter (1862–1937), featured in many of Belasco's works from 1895 to 1905; Blanche Bates (1873–1941), noted especially for her appearances in Belasco's *Madame Butterfly* (1900) and *The Girl of the Golden West* (1905), and later in many of Frohman's productions; Frances Starr (1886–1973), a versatile actress who starred in such works as Belasco's *The Rose of the Rancho* (1906) and Eugene Walter's *The Easiest Way* (1909); and David Warfield (1866–1951), a burlesque performer until Belasco transformed him into a leading dramatic actor in such plays as *The Auctioneer* (1902), *The Return of Peter Grimm* (1911), and *The Merchant of Venice* (presented in 1922).

Above all, Belasco is now remembered for his staging. Like Daly and MacKaye, Belasco insisted upon controlling every aspect of his productions. With him, naturalistic detail reached the peak of its development in the United States. For *The Governor's Lady* (1912), a Childs Restaurant was reproduced on stage and the Childs chain stocked it daily with food which was consumed during the per-

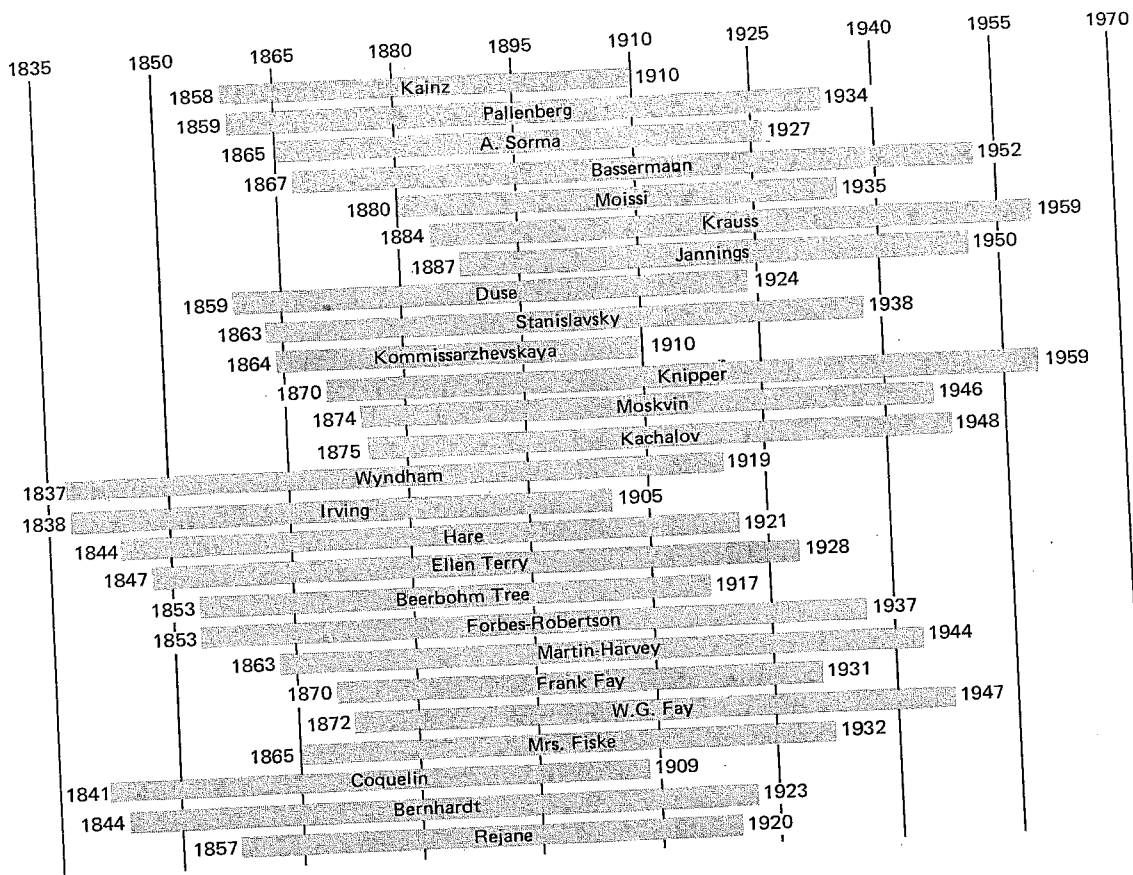


FIG. 16.34
Major actors, 1875-1915.

formance. For *The Easiest Way*, Belasco bought the contents of a boardinghouse room, including the wallpaper, and had it transferred to his stage. His crowd scenes were famous for their authenticity and power. In collaboration with Louis Hartman, he experimented extensively with stage lighting. In *Madame Butterfly*, the passage of night was shown realistically through a twelve-minute sequence that moved through sunset to night to dawn. Around 1915, Belasco replaced footlights with spotlights mounted in the auditorium and developed new color media. In his search for perfection, however, Belasco remained firmly within the nineteenth-

century tradition, for he sought merely to bring the maximum of illusion to a repertory in the Boucicault tradition.

Belasco first came into conflict with the Syndicate when he sought to take *The Auctioneer* on the road in 1902. Further difficulties led to a court battle in 1906. By 1909 Belasco's productions were in such demand that the Syndicate was forced to accept Belasco's terms, even though he refused to book exclusively through it. Its concessions to Belasco marked the first important break in the Syndicate's power.

The willingness of the Syndicate to make con-

cessions had been hastened by the rise of the Shuberts. Three brothers, Sam (1876–1905), Lee (1875–1954), and Jacob J. (1880–1963), after beginning in Syracuse, New York, leased a theatre in New York City in 1900. When the Syndicate closed its theatres to their productions in 1905, the Shuberts began to establish a rival chain. By this time, the high-handed methods of the Syndicate had created much dissatisfaction, and the Shuberts were welcomed by many local managers as allies. By 1908 several theatres had defected to the Shuberts, and the revolt accelerated after 1910 when the National Theatre Owners Association was formed. The struggle between the Shuberts and the Syndicate reached its peak in 1913, after which the Syndicate's grip was broken. Further weakened by the death of Charles Frohman in 1915, the Syndicate ceased to be an effective force after 1916. Unfortunately, the Shuberts became as dictatorial and monopolistic as the Syndicate had been. As producers, they were noted for lavish musicals with little substance. Although they largely gave up producing plays after 1945, they continued to control "the road" until 1956, when an antitrust ruling forced them to sell many of their theatres. Despite this divestiture, the Shubert organization remains one of the most powerful forces in the American theatre.

Under the conditions that governed the American theatre between 1895 and 1915, it is not surprising that significant playwriting did not flourish. Probably the most successful dramatist was Clyde Fitch (1865–1909), who, after being commissioned by Richard Mansfield to create *Beau Brummel* (1890), wrote about sixty plays, of which the most important were *Barbara Frietchie* (1899), *Captain Jinks of the Horse Marines* (1901), *The Girl with the Green Eyes* (1902), *The Truth* (1907), and *The City* (1909). During the season of 1900–1901, ten of Fitch's works were being played in New York or on the road. A careful observer, Fitch reflected the life of his times. Noted for his quiet, intense scenes, he probably failed to achieve true depth because of the haste with which he wrote. As the first American

playwright to publish his works regularly, he established a pattern continued until the present.

During the first decade of the century William Vaughan Moody (1869–1910) seemed the dramatist with greatest promise. Moody was a professor at the University of Chicago and a poet of stature when he began writing closet dramas about 1900. His first produced work, *The Great Divide* (1906), performed by Henry Miller and Margaret Anglin, was considered a landmark because it combined considerable literary merit with an exciting action which dramatized the "great divide" between the effete and self-conscious East and the rough and open-hearted West. Moody's only other play to reach the stage, *The Faith Healer* (1909), was not well received, perhaps because of its rather unconvincing protagonist. Moody's early death blighted

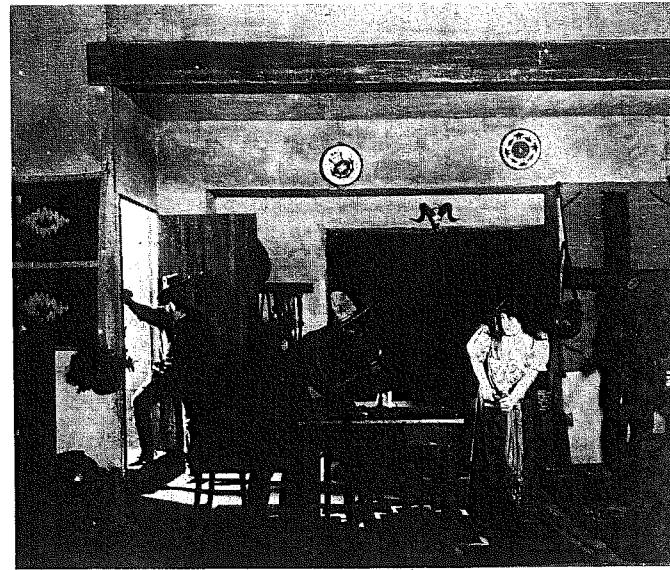


FIG. 16.35

William Vaughan Moody's *The Great Divide*, Princess's Theatre, New York, 1906, with Henry Miller and Margaret Anglin. Act I. Courtesy Hoblitzelle Theatre Arts Collection, University of Texas at Austin.

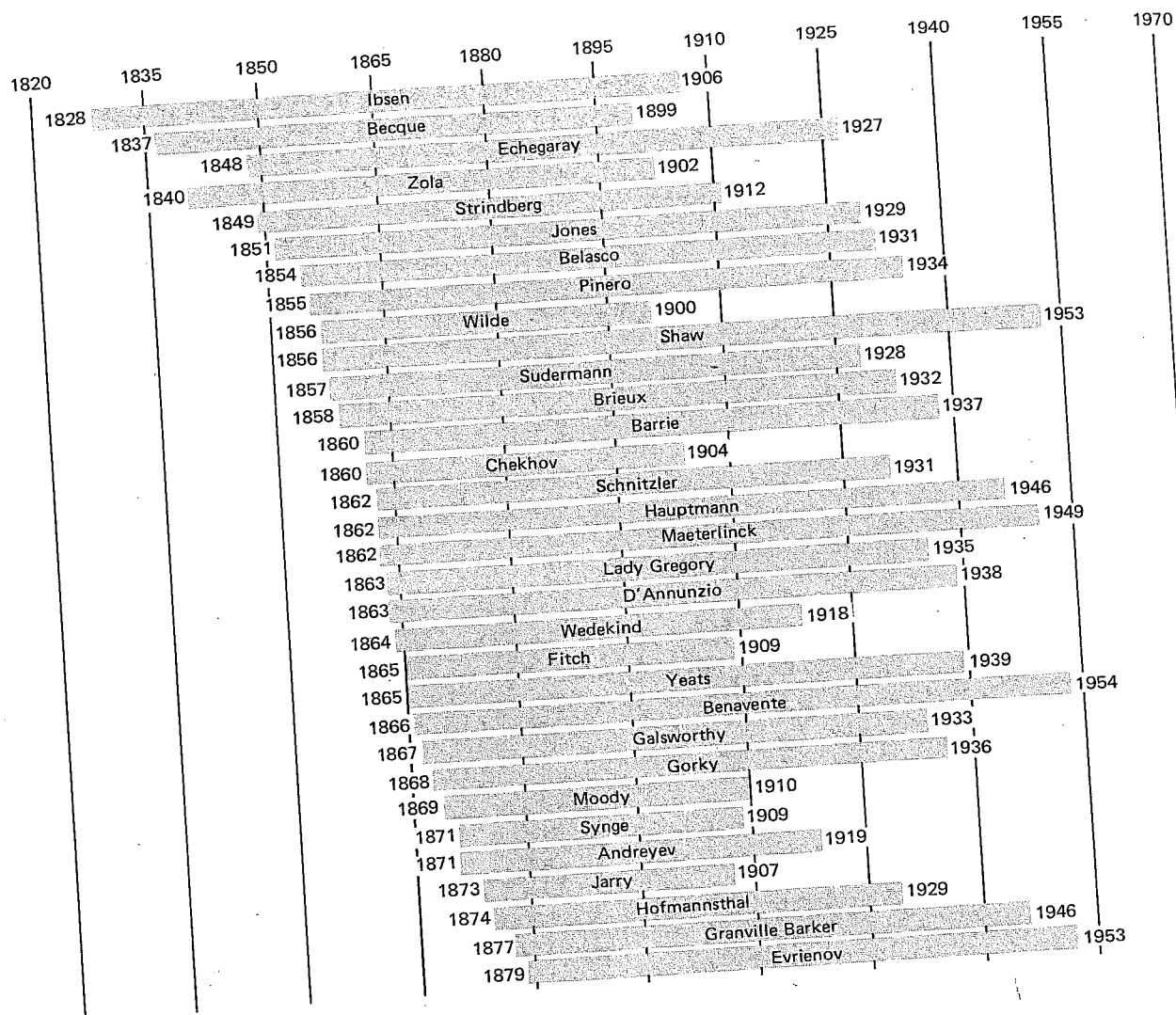


FIG. 16.36
Major dramatists, 1875-1915.

the hopes of those who saw in his work the source of a truly significant American drama. By 1915 the theatre was beginning to decline in popularity. While increased ticket prices were partially responsible, effective competition, most notably from spectator sports and motion pictures, was also appearing. Soon after Thomas A. Edison dem-

onstrated the "kinetoscope" in 1894, "penny arcades" began to show short motion pictures. Only one person at a time could be served, however, until George Eastman's flexible film and Thomas Armat's projector made it possible to show movies to an assembled audience.

In 1905 the first of the "nickelodeons" was

opened, and by 1909 there were 8,000. The early theatres seated only about 100 and offered only short films. In 1914 the Strand Theatre in New York, with its 3,300 seats, began the trend toward larger houses. But it was not until D. W. Griffith's *The Birth of a Nation* (1915) surpassed Belasco's realism and melodramatic power that films became a serious competitor to the theatre. With their superior ability to capture spectacle and their markedly lower admission costs, motion pictures began to draw away that audience that had sought illusionism and thrills in the theatre. Unfortunately, the commercialization of the theatre had alienated a large part of the more discriminating spectators, leaving no effective buffer.

The competition from films did not bring an overnight revolution. In 1915 there were still about 1,500 legitimate theatres outside of New York and the number of theatrical productions on Broadway continued to increase until the season of 1927-1928. The invention of sound motion pictures in 1927 and the depression of 1929 dealt serious blows, however, and by 1930 only 500 theatres remained outside of New York. Thereafter, the number steadily declined.

Although these new directions were not readily apparent in 1915, it was already clear to many that the old production methods were outmoded and that commercialization had gradually reduced the repertory to works calculated to appeal to the mass audience. Reassessment, new methods, and changing ideals were in the offing.

MAJOR TECHNICAL INNOVATIONS, 1875-1915

Between 1875 and 1915 several important technical innovations were introduced, the majority in Germany. Many were motivated by the need to shift the heavy three-dimensional settings which were replacing the wings and drops designed for movement by the chariot-and-pole system. One of

the most important of the new devices was the revolving stage. The first was installed at the Residenz Theater in Munich in 1896 by Karl Lautenschläger (1843-1906). Its ability to accommodate several settings and to change them merely by revolving the turntable, led to its wide adoption after 1900. Another solution, the rolling platform stage, was introduced by Fritz Brandt (1846-1927) at the Royal Opera House in Berlin around 1900. With it, settings could be mounted on a large platform offstage and then moved on stage by means of rollers set in tracks. The elevator stage also was widely adopted. The first fully developed elevator system (the Asphaleian stage) was installed in the Budapest Opera House in 1884. The entire stage was divided into sections, each of which could be lowered, raised, or tilted to create a variety of acting levels or used to raise or lower scenic elements. The elevator stage was subsequently used at the Munich Art Theater, the Burgtheater, and elsewhere.

A still more complex arrangement was installed in the Dresden state theatre by Adolf Linnebach (1876-1963) in 1914 by combining sliding platforms with elevators. These complex mechanical devices were supplemented with flying, manual shifting, and with small wagons mounted on casters. The new stage machinery was adopted more widely in Germany than elsewhere probably because of two factors: the expense, absorbed in Germany by government funding; and the decline of realism before the devices were widely adopted elsewhere, for the growing emphasis upon simplified settings made complex machinery less essential.

Many German theatres of this period also installed a plaster dome (or *kuppelhorizont*) which curved around and over the stage to give the effect of infinite space and eliminated the need for overhead and side masking pieces. To fulfill the same function, other theatres used a cloth cyclorama hung from a batten which curved around the stage.

Many experiments with stage lighting also were conducted. Light bridges and other new mounting positions were tried. After 1907, improvements in

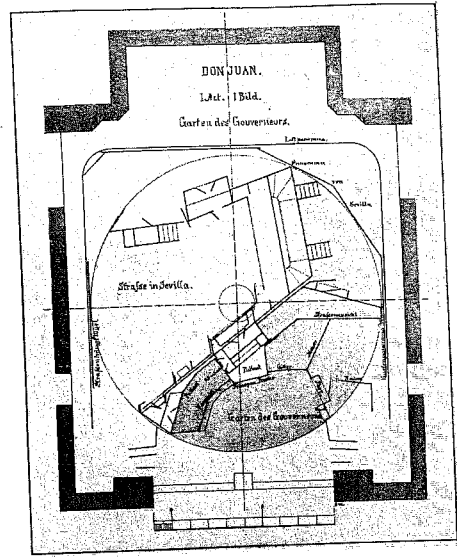


FIG. 16.37
The first revolving stage in Europe, installed in the Residenz Theatre, Munich. At right, the floor plan for two settings for Mozart's *Don Giovanni*: the Commandant's Garden, and a street in Seville. At left, the design for the Commandant's Garden. Courtesy Theatermuseum, Munich.

the filaments of incandescent lamps made it possible to increase wattage and to create the first spotlights (other than limelight and carbon arc). By 1913, 1,000-watt lamps were available in Europe, and color media and spotlights were beginning to be common. Consequently, footlights were gradually replaced by spotlights mounted in the auditorium. One of the most ambitious lighting systems of the period was devised by Mariano Fortuny (1871–1949), who directed strong lights against colored silk panels, which reflected the light onto a *kuppel-horizont* and then onto the stage. With elaborate machinery for changing the panels and controlling the light, the system gave the most subtle variations of any then known, but its complexity and cost prevented its widespread adoption. Nevertheless, it is indicative of the growing interest in lighting as an important element of design.

Auditoriums also underwent considerable change, largely under the influence of Wagner's theatre at Bayreuth. Boxes tended to disappear and the number of balconies to decrease (sometimes there were none); center aisles were eliminated to improve sight lines. As the interest in breaking down the barriers between performers and audience grew, the apron stage returned to favor and in a few instances the proscenium arch was eliminated. Thus, the Italianate theatre, dominant since the seventeenth century, was challenged for the first time.

By 1915 the standards of production that had been accepted almost universally in 1875 had begun to seem outmoded. Although pictorial realism still dominated the popular theatre, it had been undermined by a host of experiments. A common theme ran through all of the experiments: the need for unified production, a strong director, and artistic

2713

**ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

Ιστορία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου

Τεύχος 2

Διδάσκων: Πλάτων Μαυρομούστακος

χωρίστηκε σε μια κύρια περιοχή υπόκρισης και μια τροποποιημένη εσωτερική σκηνή που ήταν ανυψωμένη σε επίπεδο λίγων σκαλοπατιών και εξοπλισμένη με αυλαία. Αυτός ο χωρισμός της σκηνής σε τρία τμήματα ("ποδιά", κύρια περιοχή, εσωτερική σκηνή) επέτρεπε τη συνεχή ροή της δράσης και απάλλαξε από την ανάγκη για εκτενή κοψίματα και αναδιαρθρώσεις του κειμένου, που ήταν η συνήθης πρακτική της σκηνοθεσίας που βασιζόταν στην ψευδαίσθηση. Ο Μπάρκερ χρησιμοποίησε καλλιτέχνες σαν τον Norman Wilkinson (1882-1934) και τον Albert Rutherston (1884--1953) για το σχεδιασμό της σκηνογραφίας και των κοστούμιών. Τα σκηνικά ήταν κυρίως ζωγραφιστές κουρτίνες με πτυχώσεις, ενώ τα κοστούμια δεν ανήκαν σε κάποια συγκεκριμένη περίοδο. Ζωηρά χρώματα (φούξια, κόκκινο της φωτιάς, λεμονί) αντικατέστησαν τους σκοτεινούς τόνους που συνηθίζονταν ως τότε στις παραστάσεις σαιξπηρικών έργων. Στην παράσταση του "*Ονείρου Καλοκαιρινής Νύχτας*" το 1914, το δάσος δεν περιείχε καθόλου τρισδιάστατα δέντρα, αλλά υποδηλωνόταν με ζωγραφιστά παραπετάσματα των οποίων οι πτυχώσεις έδιναν την εντύπωση των δέντρων. Κατά παρόμοιο τρόπο το bower της Τιτάνιας ήταν φτιαγμένη από γάζα που κρεμόταν από ένα στέμμα λουλουδιών, ενώ οι νεράϊδες ήταν επιχρυσωμένες και κινιόντουσαν σαν μαριονέττες προκειμένου να ξεχωρίζουν από τους θνητούς. Παρ' όλο που πολλοί συντηρητικοί κριτικοί θεώρησαν τις παραγωγές του Μπάρκερ σχεδόν έγκλημα καθοσίωσης, η προσέγγισή του καθόρισε την κατεύθυνση για τις εξελίξεις που επρόκειτο να ακολουθήσουν μετά τον πόλεμο.

Η ιρλανδική αναγέννηση

Γύρω στο 1900 η Ιρλανδία άρχισε να προβάλλει την καλλιτεχνική της ανεξαρτησία από την Αγγλία. Από την εποχή του Ερρίκου VIII και μετά, η Αγγλία κυβερνούσε την Ιρλανδία αν και ποτέ δεν κατόρθωσε να καταπνίξει τον ρωμαιοκαθολικισμό ή να επιτύχει την απόλυτη υποταγή του ιρλανδικού λαού. Όπως και σε άλλα μέρη της Ευρώπης, έτσι και στην Ιρλανδία τα εθνικιστικά αισθήματα εντάθηκαν ιδιαίτερα κατά τον 19ο αιώνα, και ως αποτέλεσμα η Gaelic και η κέλτικη παράδοση της χώρας άρχισαν να αποκτούν ολοένα και μεγαλύτερη σημασία. Το ενδιαφέρον αυτό επεκτάθηκε τελικά και στο θέατρο.

Παρ' όλο που το Δουβλίνο ήταν ένα από τα σπουδαιότερα θεατρικά κέντρα του βρετανικού κόσμου ήδη από τον 17ο αιώνα, ως τη δεκαετία του 1890 δεν είχε γίνει καμιά απόπειρα δημιουργίας μιας αυτόχθονης ιρλανδέζικης δραματουργίας. Το

πρώτο σημαντικό βήμα προς αυτήν την κατεύθυνση έγινε το 1898, όταν ιδρύθηκε στο Δουβλίνο η Irish Literary Society. Ανάμεσα στο 1899 και το 1902 αυτή η ομάδα παρουσίασε 7 σύντομα έργα και απέδειξε τη δυνατότητα δημιουργίας ενός ιρλανδικού θεάτρου. Ηγέτες της εταιρίας ήταν ο Γέητς (=William Butler Yeats, 1865-1939), η Λαίδη Γκρέγκορ (=Lady Augusta Gregory, 1863-1935), ο Μουρ (=George Moore, 1853-1933) και ο Μάρτυν (=Edward Martyn, 1859-1923).

Παράλληλα μια άλλη οργάνωση, η Ormond Dramatic Society, με επικεφαλής τους W.G. Fay (1872-1947) και Frank Fay (1870-1931) παρουσίαζε επίσης έργα με έντονα ιρλανδέζικα στοιχεία, και τελικά οι δύο εταιρίες ενώθηκαν για να αποτελέσουν την Irish National Theatre Society. Μια εμφάνιση της νέας αυτής ομάδας στο Λονδίνο το 1903 κέρδισε την υποστήριξη της Miss A.E.F. Horniman, που αγόρασε για λογαριασμό τους ένα κτίριο το οποίο μετεσκεύασε στο Abbey Theatre (άνοιξε στα τέλη του 1904). Ως το 1910 η Miss Horniman παρείχε επίσης στο θίασο μια επιχορήγηση.

Αρχικά ο θίασος έδινε μόνο 3 παραστάσεις το μήνα, αλλά αφού απέκτησε μόνιμη στέγη άρχισε να παρουσιάζει ένα διαφορετικό έργο κάθε βδομάδα. Πάντως ως το 1908 δεν ήταν σε θέση να πληρώνει συγγραφικά δικαιώματα για τα έργα ή μισθούς στους ηθοποιούς του. Παρ' όλα αυτά οι μεγαλύτερες επιτυχίες του σημειώθηκαν πριν το 1910, ενώ μετά πολλοί από τους καλύτερους δραματουργούς και ηθοποιούς του άρχισαν να φεύγουν.

Από τους δραματουργούς του Abbey Theatre, τρεις ήταν οι σημαντικότεροι: ο Γέητς, η Λαίδη Γκρέγκορ και ο Synge. Ο Γέητς έγραψε περίπου 30 έργα στο διάστημα 1892-1938. Μεγάλο μέρος της πρώιμης παραγωγής του έμοιαζε με τα έργα των Γάλλων συμβολιστών, πολλούς από τους οποίους είχε γνωρίσει στο Παρίσι. Από αυτή την περίοδο, το γνωστότερο έργο του είναι μάλλον το "*Cathleen ni Houlihan*" (1902), στο οποίο το απίστευτα γηραιό αλλά παντοτινά όμορφο πνεύμα της Ιρλανδίας ενσαρκώνεται στη μορφή μιας γριάς γυναίκας που μεταμορφώνεται σε νέα κοπέλα. Γύρω στο 1910 ο Γέητς σταμάτησε να γράφει αποκλειστικά για το Abbey Theatre, και λίγο αργότερα δέχτηκε την επιρροή του γιαπωνέζικου θεάτρου Νο. Από τότε άρχισε να χρησιμοποιεί με αυξανόμενη συχνότητα μέσα όπως οι μάσκες, ο χορός, η μουσική και η τραγουδιστή απαγγελία. Ένα από τα καλύτερα όψιμα έργα του είναι το "*At the Hawk's Well*" (1917), στο οποίο ένας Χορός (κατά τα αρχαιοελληνικά δεδομένα) περιγράφει τη δράση ενώ δύο πρόσωπα του έργου περιμένουν την εμφάνιση των νερών που θα τους κάνουν αθάνατους. Ο Γέητς αντιπαθούσε το ρεαλιστικό δράμα και

επεδίωκε τη δημιουργία μιας κοινότητας συναισθημάτων και ιδανικών στους θεατές, μέσα από ποιητικά έργα που βασίζονταν σε κέλτικους μύθους και θρύλους.

Από την αρχή εμφανίστηκαν δύο αλληλοσυγκρουόμενες τεχνοτροπίες στο Abbey Theatre: ένα ύφος ποιητικο-μυθικό (του οποίου καλύτερος εκπρόσωπος ήταν ο Γέητς) και ένα ύφος ρεαλιστικό-εγχώριο (του οποίου καλύτερη εκπρόσωπος ήταν η Λαίδη Γκρέγκορ). Τα περισσότερα από τα δράματα της Λαίδης Γκρέγκορ γράφτηκαν μεταξύ 1902 και 1912, αν και δεν σταμάτησε εντελώς να γράφει ως το 1926. Είχε μεγαλύτερη άνεση με το είδος της μονόπρακτης αγροτικής κωμωδίας, όπως είναι για παράδειγμα το "*Spreading of the News*" (1904). Στην ουσία όμως, και το ιρλανδέζικο λαογραφικό έργο που βασίζεται κυρίως στην προφορική παράδοση, όπως το "*Kincora*" (1905), αποτελεί δική της εφεύρεση. Δεν επιχείρησε να γράψει πραγματικά σοβαρά ρεαλιστικά έργα, παρά μόνο πολύ σπάνια - για παράδειγμα στο "*The Gaol Gate*" (1906). Αν και τα έργα της δεν έχουν την ίδια αξία με εκείνα του Γέητς, ήταν πολύ πιο δημοφιλής στο κοινό από αυτόν - ίσως επειδή έγραφε για οικεία θέματα σε οικείο ύφος.

Ο John Millington Synge (1871-1909) ανέλαβε να ενοποιήσει τις δύο διαφορετικές τεχνοτροπίες που αντιπροσώπευαν ο Γέητς και η Λαίδη Γκρέγκορ, κάνοντας το μυθικό να μοιάζει οικείο, υψώνοντας το οικείο στο επίπεδο του μύθου, και γράφοντας σε μια κυματιστή, ποιητική πρόζα που στηριζόταν στον οικείο ιρλανδικό λόγο. Ο Synge ήταν όμως επίσης ο πιο αμφισβητούμενος από τους δραματουργούς του Abbey Theatre. Το έργο του "*Στον Ίσκιο της Κοιλιάδας*" (1903) κατηγορήθηκε ως δυσφήμιση των Ιρλανδέζων γυναικών, γιατί έδειχνε μια γυναίκα να εγκαταλείπει ευτυχισμένη το σπίτι της για να ακολουθήσει έναν αλήτη αφού ο σύζυγός της την είχε διατάξει να φύγει από το σπίτι. Εδώ, όπως και σε άλλα έργα του, ο Synge ενδιαφέρεται για τη σύγκρουση ανάμεσα σε μια καταπιεσμένη ζωή και στην ορμή προς τη χαρά και την ελευθερία. "*Το Λεβεντόπαιδο της Ιρλανδίας*" (= "*The Playboy of the Western World*", 1907) προκάλεσε ακόμη μεγαλύτερο κύμα διαμαρτυριών, γιατί η υπόθεση - σύμφωνα με την οποία ένας νεαρός καυχείται ότι σκότωσε τον πατέρα του και γίνεται έτσι ο ήρωας του χωριού - θεωρήθηκε προσβολή του εθνικού χαρακτήρα των Ιρλανδών. Όπου κι αν παίχτηκε σημειώθηκαν ταραχές. Δεν ήταν όμως όλα τα έργα του Synge τόσο αμφισβητούμενα. Πολλοί κριτικοί θεωρούν το "*Καβαλλάρηδες στη Θάλασσα*" (1904) ως το καλύτερο σύντομο έργο που έχει γραφτεί στην αγγλική γλώσσα. Σ' αυτό, η Μάρυα χάνει και τον τελευταίο από του έξη γιούς της στη θάλασσα, αλλά αποκτά ένα νέο είδος γαλήνης αφού γνωρίζει

ότι η μοίρα δεν μπορεί να της φέρει άλλες συμφορές. Αν και σήμερα ο Synge θεωρείται ο καλύτερος Ιρλανδός δραματουργός του καιρού του, την εποχή εκείνη τα έργα του συνέβαλαν πολύ στη δημιουργία διχόνοιας στο θίασο και οδήγησαν πολλούς ηθοποιούς και συγγραφείς να εγκαταλείψουν τελικά το Abbey Theatre. Κατά συνέπεια, παρ' όλο που στη δεκαετία του 1920 το Abbey Theatre επρόκειτο να ανακτήσει μέρος της παλιάς του δόξας με τα έργα του Sean O' Casey, η σημαντική συμβολή αυτού του θιάσου στο θέατρο είχε τελειώσει ως το 1915.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Η περίοδος ανάμεσα στο 1915 και το 1940 οριοθετείται από τους δύο πιο καταστροφικούς πολέμους των νεότερων χρόνων. Κατά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο δεν χρησιμοποιήθηκαν μόνο οι μεγαλύτερες στρατιές που δημιουργήθηκαν στην ιστορία της ανθρωπότητας αλλά και νέα εξελιγμένα όπλα καταστροφής, τεθωρακισμένα οχήματα, αεροπλάνα, εξελιγμένες βόμβες, τορπίλες και υποβρύχια. Υπολογίζεται ότι περίπου 8.300.000 άνθρωποι σκοτώθηκαν και ξοδεύτηκαν ποσά που ξεπερνούν τα 337 δισεκατομμύρια δολάρια. Για πολλούς ο πόλεμος δεν ήταν τίποτα παραπάνω από μια έκφραση τρέλας και παραλογισμού.

Το τέλος του πολέμου όμως έφερε ένα κλίμα νέας αισιοδοξίας που οφείλεται στο ότι σε πολλές χώρες δημοκρατικά πολιτεύματα πήραν τη θέση αυταρχικών μοναρχιών, σχετικά μικρές εθνικές ομάδες κατέκτησαν το δικαίωμα να σχηματίζουν τα δικά τους κράτη ενώ ιδρύθηκαν η Κοινωνία των Εθνών και το Διεθνές Δικαστήριο που θα μπορούσαν να παρεμβαίνουν για να επιλύονται ειρηνικά οι διαφορές ανάμεσα στα κράτη και να αποφευχθούν στο μέλλον οι συγκρούσεις για εθνικές διεκδικήσεις. Πολύ γρήγορα το κλίμα της αισιοδοξίας άρχισε να υποχωρεί λόγω των τεράστιων οικονομικών προβλημάτων αλλά και των έντονων διεκδικήσεων μεταξύ πολλών κρατών. Ο ανερχόμενος πληθωρισμός της δεκαετίας του '20 εξακολούθησε κατά την περίοδο της μεγάλης οικονομικής ύφεσης της δεκαετίας του '30. Σε ορισμένες χώρες οι συνθήκες αυτές επέτρεψαν σε δικτατορικές ή αυταρχικές πολιτικές δυνάμεις να καταλάβουν τον απόλυτο έλεγχο της εξουσίας. Ο Μουσολίνι κατέλαβε την εξουσία στην Ιταλία από το 1928, ο Χίτλερ στη Γερμανία από το 1933 και ο Φράνκο στην Ισπανία από το 1939 ενώ παράλληλα ο Στάλιν εδραίωσε την ισχύ του στη Σοβιετική

ΠΑΟΛΟ ΜΠΟΖΙΖΙΟ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΔΕΥΤΕΡΟΣ
ΤΟΜΟΣ

π/β



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ / ΘΕΑΤΡΟ

κλειου Οιδίποδα πρόσφερε στον συγγραφέα την αφορμή για την απλοποίηση του κυνικού υπαρξιακού μηχανισμού, όπου το άτομο βρίσκεται εγκλωβισμένο, δίχως καμιά ελπίδα λύτρωσης από την προδιαγεγραμμένη μοίρα, τις θεικές και απαθείς ιδιοτροπίες.

Η σκληρή λογική των διαπροσωπικών σχέσεων μπόρεσε να αναλυθεί με ανάλογη αγριότητα και εξώ από τους μυθικούς χώρους, στα όρια των μεγалоαστικών σαλονιών και σε καταστάσεις που ανακαλούσαν την ανέμελη τεχνιοτροπία του βουλεβάρτου. Αυτά συνέβησαν στο έργο *La voix humaine*¹¹¹ (1930), τον μακροσκελή και βασανιστικό τηλεφωνικό μονόλογο μιας γυναίκας με τον εραστή της που είχε την πρόθεση να την αφήσει, και πολύ περισσότερο στο *Les parents terribles*¹¹² (1938), όπου ο συγγραφέας έκανε μια παρωδική και σκληρή ανάλυση στον θεσμό της σύγχρονης οικογένειας, φανερώνοντας τους καταστροφικούς μηχανισμούς της ελλιπούς επικοινωνίας.

Το πείραμα για τη μοντέρνα ανάγνωση των Ελλήνων τραγικών αποτέλεσε την ευκαιρία για την πρώτη επαφή του **André Gide** (1869-1951) με το θέατρο. Ο Gide, χάρη στον *Philoctète*¹¹³, που γράφτηκε το 1898, και τον *Edipe*¹¹⁴ του 1930, σημείωσε επιτυχία, γνώρισε την αποδοχή του κοινού και δέχτηκε τη θετική κριτική του **Jean Giraudoux** (1882-1944), του αδιαμφισβήτητα πιο διάσημου Γάλλου δραματουργού της δεκαετίας του '30. Ο Giraudoux, αφού γνώρισε τη λαϊκή επιτυχία με τον *Siegfried*¹¹⁵ (1928), ένα δράμα πρσαντελικής υφής, αφοσιώθηκε στη διασκευή των αρχαίων κλασικών έργων με τον *Amphitryon*¹¹⁶ (δηλαδή την 38η σπώδοση του μύθου του Αμφιτύωνα) του 1929, το *La guerre de Troie n'ait pas lieu*¹¹⁷ (1935) και την *Electre*¹¹⁸ (1937). Στα έργα αυτά οι μυθικοί ήρωες ανακάλυπταν το ψευδές στα αρχαία ιδεώδη και κατήγγελλαν χι υμνοριστικά την ανθρώπινη αδυναμία. Ο δραματουργός επανέβηκε στη Γαλλία και στο εξωτερικό ως ικανός δημιουργός πλοκής και αριστοτέχνης σπινθηροβόλων διαλόγων. Στα θέματα του έπαιρνε στοιχεία από την ιστορία μέχρι και τη σύγχρονη καθημερινότητα, ενώ αναμείγνυε είδη και τόνους στο εσωτερικό του ίδιου έργου. Με το *Intermezzo*¹¹⁹ (1938) και το *La folle de Chaillet*¹²⁰ που ανέβηκε για πρώτη φορά το 1945, έφτασε στο απόγειο της παραγωγής του που επικεντρώθηκε στην κριτική της σύγχρονης του κοινωνίας. Η προσωπική του οπι-

111. *Ανθρώπινη φωνή*112. *Τρομεροί γονείς*113. *Φιλοκτήτης*114. *Οιδίπους*115. *Σίγφριντ*116. *Αμφιτύων 38*117. *Ο πόλεμος της Τροίας δεν θα γίνει*118. *Ηλέκτρα*119. *Intermezzo*120. *Η τρελή του Σαγιό*

Τα δράματα του
και ο Jean Giraudoux

Ο André Gide

κή για τον κόσμο χαρακτηριζόταν από τη θερμή κατανόηση για την αδυναμία της ανθρώπινης φύσης, εκφραζόταν με ένα πολύ ιδιαίτερο ύφος και βασιζόταν στην ανάμειξη ελαφρών και ερωτικών τόνων, με κοφτερές και πικρές αιχμές. Το θέατρο του διακρινόταν από το στοιχείο της φαντασίας, το καρτεσιανό πνεύμα και την αισθητική της υπερρεαλιστικής απεικόνισης.

9.3.5. ΑΓΓΛΙΑ

Υστερα από πολλές δεκαετίες θεατρικής δραστηριότητας, χαρακτηριζόμενης από τις μεταφράσεις και τις διασκευές των γαλλικών δραμάτων και τον ανάμεικτο ειδών υποκριτικής και μουσικής όπου τα θεαματικά εφέ προηγούνταν της κειμενικής ποιότητας, την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα αναγεννήθηκε στην αγγλική σκηνή η αισθητική για μια πρωτότυπη δραματολογία που θα ενεργούσε ως αντανάκλαση της σύγχρονης κοινωνίας. Η συγκεκριμένη τάση –όπως προείπαμε– ήταν η απόρροια μιας σύνθετης και σταδιακής διαδικασίας τροποποίησης της σύλληψης του θεάτρου, ξεκινώντας από την ανακάλυψη των παλαιών θεατρικών αθουσών και φτάνοντας στην ανοικτόδομη νέων παλαιότερων κλειστών χώρων, αρχιτεκτονικά και διακοσμητικά σχεδιασμένων για τη διασκόπηση των ισχυρών τάξεων. Έτσι επήλθε μια βαθμιαία κάθαρση του ρεπερτορίου, κυρίως στα πιο χονδροειδή και λαϊκά του στοιχεία που είχαν εμφανιστεί στα είδη του μελοδράματος, της φάρσας και της παντομίας του πρώτου μισού του 19ου αιώνα. Το θέατρο ξαναέβγαλε μια κοσμική τελετή όπου οι υψηλές τάξεις γύρταζαν τη μεγαλοπρέπεια τους, ευχαριστημένες επειδή έβλεπαν τον εαυτό τους να παρουσιάζεται στη σκηνή, διατεθειμένες ακόμα και να γελάσουν μαζί του, με την πρόθεση όμως να μη δουν αλλοιωμένη την εικόνα του ευρείου και τιμημένου τους σεβασμού, όπου δομήθηκε όλη η ηθική της βικτωριανής περιόδου.

Στο επίπεδο της δραματολογίας αναπτύχθηκε το *society drama*, του οποίου τα θέματα και τα πρόσωπα αντλούσαν από τον κόσμο της σύγχρονης υψηλής κοινωνίας, ακολουθώντας μια διαδικασία που, μολονότι δεν διέθετε σκληρότητα και επιθυμία πολεμικής καταγγελίας, δεν φάνηκε απαλλαγμένη από το μάθημα του θεάτρου του Ibsen. Το γεγονός αυτό έγινε σαφές από τη μεγάλη σοβαρότητα με την οποία αναπαριστούνταν τα προβλήματα και οι συνθήκες ζωής της εποχής. Η δραματολογία που στήριχτηκε στην παρουσία των σύγχρονων ηρώων είχε ήδη κάνει την εισοδή της στα τέλη της δεκαετίας του '60 με τις κωμωδίες του **Thomas William Robertson** (1829-1871). Ο Robertson αρνήθηκε συστηματικά τον τετράμυνο συναυθηματισμό και τα μηχανικά σχήματα της πρόσφατης παράδοσης. Αυτού του είδους η δραματολογία καθιερώθηκε την τελευταία δεκαετία του αιώνα χάρη στο έργο του Henry Arthur Jones και, κυρίως, του Arthur Wing Pinero. Και οι δύο συγγραφείς έφτασαν στην επιτυχία με δια-

O Henry Arthur Jones

οκνεύς γαλλικών έργων, βασιζόμενοι με επιδέξιο τρόπο στα πιο δοκιμασμένα και εμπορικά ασφαλή πρότυπα του μελοδραμάτος και της γέφυρας. Και στους δύο επισημειωμένους σταδιακά η φιλοδοξία για την ανανέωση της αγγλικής σκηνής, μέσω κειμένων που καιπιάνονταν με σύγχρονα θέματα, με σκοπό την προσέλκυση του ενδιαφέροντος του κοινού, δίσχως όμως να τραυματίσουν τις ηθικές και πνευματικές συμβάσεις που κυριαρχούσαν και απειναντίας έπρεπε να παρουσιαστούν ενδυναμωμένες. Τα πρώτα αυτά και τα προβλήματα των έργων προσομοιάζαν με εκείνα των πιο γνωστών δραμάτων του Ibsen, που είχαν κοινωνικά χαρακτηρισμό, όμως το αποτέλεσμα οδηγούσε συστηματικά προς την αντίθετη κατεύθυνση, καθώς δεν θριαμβεύει η διάλυση των συμβάσεων, αλλά επιβεβαιώνεται η κοινή κλασικότητα. Αυτό συνέβη, παραδείχματος χάριν, με τα πιο επιτυχημένα δράματα του **Henry Arthur Jones** (1851-1929), μεταξύ των οποίων το *The liars*¹²¹ (1897). Επρόκειτο για την παραβολή της απιστίας της «παναστασίας» πρωταγωνίστριας που αποφάσισε, ενώπιον της πρωτοεπιπέδου των σφραγών συνεισέδων της κατάστασης, να μη δραματευθεί από τη μέτρια συζυγική της ζωή. Επίσης, στο *Mrs. Dane's defense*¹²² (1900) παρουσιάστηκε η πρωτοεπιπέδου μιας γυναίκας με δισταγο παραδίδει. Αφού αποκαλύφθηκε η αληθινή της ταυτότητα, εκείνη υποτάχθηκε εκουσίως στην τετριμμένη καθημερινότητα, απαρνούμενη τη νέα ζωή που αναυγίζονταν μπροστά της.

O Arthur Wing Pinero

Ανάλογες δραματολογικές προσοπικές χρησιμοποιήθηκαν, την ίδια χρονική περίοδο, με μεγαλύτερη παραστατικότητα και πιο πασιτικά κλασικότητα αποτελεσμάτων από τον **Arthur Wing Pinero** (1855-1934) που ξεκίνησε με τη συγγραφή φάρσας και φάνηκε χρήσιμος στο society drama με το *The second Mrs. Tanqueray*¹²³ του 1893. Υπήρξε το πιο γνωστό του έργο χάριν στην καταγγελία της κυρίαρχης υποκρισίας. Στη μελοδραματική του δομή η κεντρική ηρωίδα με το πολυποικίλο παρελθόν πανρεύτηκε έναν χήρο, όμως, μην υποφέροντας τον συνεχή οστρακισμό της οικογένειας και της ελίτης κοινωνίας, έφυγε στην αυτοκτονία, ενώ ο άντρας που στο παρελθόν είχε εκτεθεί σε κίνδυνο έζησε άνετα απολαμβάνοντας την εκτίμησή τους. Τα ακόρια μία φορά υπογραμμίστηκε η αδικία και η αμφίβολη ηθική της μπορούσας, που για την ίδια συμπεριφορά καταδικάσε τη γυναίκα και έσωσε τον άντρα, δίσχως να βρεθεί το θάρρος για μια οριστική λύση, καθώς το τέλος ισχυροποίησε με συναινετικό τρόπο τις παραδοσιακές αξίες. Το έργο είναι αξιόλογο και από δομικής άποψης. Ο συγγραφέας έδειξε να κυριαρχεί τέλεια στη δραματική του πύλη που επέτρεπε να κινηθεί τα πρόσωπα με φυσικότητα στο εσωτερικό μιας ιστοροπληθύνει και καλά δομημένης πλοκής, για την εξέλιξη της οποίας ήταν απαραίτητες οι συνεχείς βοήθειες των «a parte», του πλασματικού παιχνιδιού των συμπόσεων και των αναριθμητών εισόδων και εξόδων που ήταν συνηθισμένο στο γαλλικό θέατρο και αρκετά διαδεδομένες και στην αγγλική παραγωγή. Ο Pinero παρήγγειλε στον ίδιο χώρο του κοινωνικού δράματος και για τις επόμενες δεκαετίες της μακρόχρονης θεατρικής του καριέρας,

προτείνοντας ανάλογες φόρμες με πολλές ενδιάμεσες και έχοντας την αποδοχή τόσο της πατριδίας του όσο και των χωρών του εξωτερικού. Ένα από τα πιο σημαντικά του κείμενα ήταν το *His house in order*¹²⁴ (1906), μια ζωντανή κωμωδία όπου άλλη μια δευτερεύουσα κατάσταση να κερδίσει την εκτίμησή του της δέξια, αποκαλώντας την αλήθεια σχετικά με τη νεκρή πρώτη σύζυγο, η οποία εκθειάζονταν δημοσίως για τις αυστηρές της αξίες.

Ο θεατρικός λόγος που καταπιάστηκε με τους κώδικες συμπεριφοράς της μεγαλοαστικής τάξης της εποχής, που άλλοτε αποτεινόταν το μεγαλύτερο τμήμα του κοινού, φάνηκε, μέσω της κοινωνικής κωμωδίας, από τη διάλυση του **Oscar Wilde** (1854-1900). Ο Wilde έγραψε για τις αγγλικές σκηνές των καιρών του πολλά κείμενα που σημάδεψαν αμέσως τερσάτια επιτυχία. Το 1892, με τη *Lady Windermere's fan*,¹²⁵ εγκαταστάσε τη θριαμβευτική οερά των κωμωδιών του που συνεχίστηκαν με το *A woman of no importance*¹²⁶ (1893), το *An ideal husband*¹²⁷ (1895) και, τέλος, πάλι το 1895 με το *The importance of being Earnest*¹²⁸ - ο τίτλος βασιζόταν στο αμφιθέατρο λογοπαίγιο του ονόματος Έρνεστ και της απιστίας του, δηλαδή του έγγιμου ανθρώπου. Όλα του τα έργα αγκυλώστηκαν από το κοινό που αρεσκόταν στις ελαφριές και κομικές ιστορίες, που παρουσιάζονταν σε συνθετικά οχήματα, παρμένα από τη γαλλική *pièce bien faite* από εκεί προέρχονταν και πολλές κεντρικές θεματικές καταστάσεις. Ο φόβος για ένα τυχόν σκάνδαλο που θα έβγαζε σε κίνδυνο τον σεβασμό και την κοινωνική υπόληψη, η αμφιβία επιστροφή δημοφιλών προοπίων που χρησιμοποιούσαν τον εκβιασμό πατώντας σε μια απιστία ή ένα λάθος της νεότητάς και η ανακάλυψη της πατρότητας ήταν συχνά θέματα στο θέατρο του Wilde. Τα έργα του, μοδούσι τη δομή και η θεματική τους δεν ήταν πρωτότυπες, αναπληρωσαν ημερομηνία να οικιακά τεχνάσματα, εξασφαλίζοντας το εντυχές τέλος και έχοντας την υποστηρίξη της συμβατικής ηθικής. Ο Wilde έγραψε για την επιτυχία και, δίσχως να έχει κάποια πρόθεση να προκαλέσει, κατέφερε να αναζωογονήσει μια παλαιά θεατρική φόρμα με πολύ ζωντανούς, πνευματώδεις και χαριτωμένους διαλόγους, αποδίδοντας σε κάποιους από τους ήρωές του τους δικτυικούς και αιχμηρούς αφορισμούς του και τις αντικωμωφοποιητικές του αποχύνει ενάντια στη μεγαλοαστική τάξη που τον έκανε διάσημο στα λονδρέζικα σαλόνια. Οι ήρωές του δεν διέθεταν αληθινό υπόβαθρο προσωπικότητας και χάριση σε αυτή τη δύναμη της επιφανειακής τους υπόστασης έγιναν αποδεκτοί από το κοινό. Στις κωμωδίες του ερι-

O Oscar Wilde

Οι πνευματώδεις διάλογοι και η αισθητική του παραδόξου

121. *Οι υποκριτές*
 122. *Η υπερόπηση της κυρίας Ντέιν*
 123. *Η δέσφει κωμωδία Τανκερέι*
 124. *Το συγγρομένο σπίτι του*
 125. *Η βεντάλια της κυρίας Ουίντερμυρ*
 126. *Μια γυναίκα χωρίς σημασία*
 127. *Ο ιδανικός σύζυγος*
 128. *Η σημασία του να είναι κανείς σφραγός*

φανίζονταν πάντοτε το πρόσωπο του *causer* που, μολονότι έχει πάντα έναν δευτερεύοντα ρόλο στην ιστορία, ήταν το φερέφωνο του συγγραφέα και διακρινόταν από την καυστική ειρωνεία, που μεταφραζόταν σε επίθεση ενάντια στην κοινωνία της εποχής. Το εκλεπτυσμένο χιούμορ και η αισθητική του παραλόγου ήταν τα εξέχοντα χαρακτηριστικά της σύντομης, αλλά σημάδια της δραματουργικής εμπειρίας του Wilde. Για τους ίδιους λόγους το πιο ενδιαφέρον του κείμενο είναι το *Η σημασία του να είσαι κανείς σοβαρός*, μια παρωδία των κοινών τύπων του *society drama* που ανατράπηκε μέσω της τεχνικής της αντίφρασης. Έτσι, τα άνευ σημασίας περιστατικά αποκτούσαν σπουδαιότητα, όπως για παράδειγμα τα γυναικεία πρόσωπα της κομωδίας που ανταγωνίζονταν για να αφοσιωθούν στον άντρα που έφερε το καθησυχαστικό όνομα Earnest, ενώ ομάδες ερωτόληπτων νεαρών έτρεχαν για να ξαναβαπτιστούν.

Τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα η φήμη των υπόλοιπων Άγγλων δραματουργών εξελέγη λόγω της καθιέρωσης του **George Bernard Shaw** (1856-1950), που υπήρξε αδιαμφισβήτητη η πιο σημαντική προσωπικότητα στις αγγλοσαξονικής σκηνής της εποχής. Ο Shaw προσέγγισε το θέατρο ως άγριος και καταλυτικός κριτικός θεάτρου απέναντι στα έργα που θεωρούσε πολύ προσκολλημένα στις «γαλλικότητες» συμβάσεις της *pièce bien faite*. Ο Shaw, Ιρλανδικής καταγωγής και αυτοδίδακτος, ανέπτυξε την προσωπική και πρωτότυπη ιδέα του για το θέατρο, από τη μία μεριά σε στενή σχέση με την ωρίμανση της πολιτικής του ενασχόλησης, στα σπλάχνα του σοσιαλιστικού κινήματος της «Fabian Society» που υπερασπιζόταν τη σταδιακή και εξελικτική μεταμόρφωση της κοινωνίας, και από την άλλη μεριά μέσω της μελέτης του έργου του Ibsen, που είχε φτάσει στην Αγγλία τη δεκαετία του '80. Από τον Ibsen συνέλεξε έγκαιρα την επαναστατική τάση. Οι θεωρητικές συνιστώμενες της δραματουργίας του περιλήφθηκαν στο δοκίμιο *The quinesence of Ibsenisme*²²⁹ (1891), όπου ο Shaw, εξετάζοντας ιδιαίτερα τα δράματα του κοινωνικού υποβάθρου του Νορβηγού συγγραφέα, συνέλαβε τη δραματουργική του καινοτομία στην εισαγωγή των πιο καιρίων προβληματικών της σύγχρονης κοινωνίας στην αποτελεσματικότητα των οποίων στηρίχτηκε και η τελική επιτυχία του έργου του. Η δουλειά του Shaw, που θεωρήθηκε κληρονόμος του Ibsen, πέρασε, κατά κάποιο τρόπο, τα όρια του δασκάλου του κάνοντας τη συζήτηση των ιδεών το κύριο στοιχείο του δράματός του. Οι ήρωές του γίνονταν φορείς καλά αρθρωμένων σκέψεων, ενώ η συζήτηση διέτρεχε όλο το κείμενο συχνά αντικαθιστώντας τη δράση, η οποία ενίοτε γεννιόταν ως συνέπεια. Έτσι το *δράμα ιδεών* αντικατέστησε το αστικό δράμα, το βασισμένο στην ανάλυση των προσώπων, η οποία για την κριτική παρατήρηση των σκηνής μετατράπηκε σε ιδανική εξέδρα για την κριτική παρατήρηση των σύγχρονων κοινωνικών θεσμών, ενώ το κείμενο αναδείχτηκε ως το πιο ικανικό εργαλείο για την ενασχόληση, με ευχάριστο και διεγερτικό για το κοινό τρόπο, με κοινωνικές προβληματικές επικαιρότητας, όπως ήταν ο καπιταλισμός, ο σοσιαλισμός, η αγάπη, ο γάμος, ο ηρωισμός και η εκπόρ-

νευση. Η δράση περιορίστηκε στα απαραίτητα και η επιτυχία του έργου στηρίχτηκε στη διασκεδαστική ειρωνεία των διαλόγων και στο ενδιαφέρον της θεωρητικής συζήτησης. Σε αυτά τα στοιχεία εμπιστεύτηκε ο Shaw την τύχη του θεάτρου του που περματίστηκε σε διάφορες δραματουργικές φόρμες, περνώντας από τη φάρσα στο ιστορικό δράμα με παραχορησικές ακόμα και στην ελαφριά κομωδία και την ίδια την *pièce bien faite*. Αρχικά αντιμετώπισε την ελλειψή εκτίμησης από την πλευρά της κριτικής και του κοινού και στη συνέχεια -από την περίοδο 1904-1907- επιβλήθηκε ως η πιο σημαντική φωνή στο αγγλόφωνο θεατρικό πανόραμα.

Τα πρώτα κείμενα του Shaw είχαν ιρλανδική δομή. Ένα από αυτά ήταν και το πρώτο του, το *Widower's houses*³⁰ (1892), ένα έργο-καταγγελία στην υποκρισία που κινούσε τους μηχανισμούς της αστικής οικονομίας. Η βάση του ήταν η ιστορία ενός νεαρού που ανακάλυψε με τρόπο ότι ο πλούσιος του μελλοντικού του πεθερού ήταν καρπός των ενοικίων που έπαρνε από τις φτωχές οικογένειες. Στη συνέχεια και ο ίδιος ο πρωταγωνιστής υπέκυψε στη λογική του καπιταλισμού. Το προκλητικό ύφος του δράματος που ακολουθήθηκε από μια ένδοξη ανατροπή του παραδοσιακού ευτυχούς τέλους ισχυροποιήθηκε με το *Mrs. Warren's profession*³¹ (1893), όπου το θέμα του παραχόδους παρελθόντος της ηρωίδας -ένα σύνθημα της δραματουργίας της εποχής- χρησιμοποιήθηκε ικανά από τον Shaw για την επιβεβαίωση της αντίπαλης λογικής του. Η κυρία Ουόρεν, ιδιοκτήτρια ενός οίκου ανοχής, δεν μετάνιωσε για τίποτε ούτε κατηγορήσε τον εαυτό της, παρά έδειξε στην κόρη της, που σκανδαλώθηκε με την αποκάλυψη της καταγωγής της επιτυχίας της μητέρας της, ότι για μια γυναίκα της δικής της κοινωνικής τάξης η εκπόρευση ήταν το μοναδικό εργαλείο για την κοινωνική χειραγωγήση. Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι η βικτωριανή Αγγλία αντιδράσε με αποστορφή στις λίγες επαναλήψεις των δύο πρώτων του έργων, που άλλοτε ανέβηκαν ενώπιον ενός επιλεκτικού κοινού. Ο συγγραφέας εξέδωσε τα δύο έργα μαζί με την τρίτη του κομωδία, το *The philander*,³² δίνοντάς τους τον τίτλο *Plays unpleasant*.³³ Σε αυτές ο Shaw αντιπαρέβαλε στις *Plays pleasant*,³⁴ μια συλλογή κειμένων που τον καθιέρωσαν στο ευρύ κοινό. Πρόκειται για ευχάριστα έργα, προικισμένα με το τυπικό ευτυχές τέλος, όπου η σκληρή καταγγελία αντικαθίσταται από την αποκάλυψη των ψεύτικων ιδανικών της ζωής και τη σάτιρά τους, τη χαραγμένη με τη λεπτεπίλετη και χριτωμένη ειρωνεία, με τον ζοηρό διάλογο και μια παράδοξη και αποπροσανατολιστική συζήτηση σχετικά με τους θεσμούς και τις αξίες της εποχής, προκειμένου να φανεύει η ακαταλληλότητά τους. Οι πρωταγωνιστές ήταν ρομαντικές υπέρβιες ιδεολογιών που

129. Η πεμπουσία του ιρλανδικού

130. Τα σπίτια του χήρου

131. Το παράδειγμα της κυρίας Ουόρεν

132. Ο ακόλαστος

133. Ανοήστες κομωδίες

134. Ευχάριστες κομωδίες

κατά την εκτύλιξη του δράματος εβλεπαν να σχεδιά τους να καταστρέφονται, ενώ παρακολουθούσαν τον θρίαμβο του πραγματισμού των άλλων προσώπων που ήξεραν να λογαριάζουν την αλήθεια. Παραδείγματός Χάρη, το έργο *Arms and the man*¹³⁶ (1894) ήταν μια αντιπαλαμική σάτιρα που βρήκε αφορμή στην παροδία της ρητορικής του 19ου αιώνα σε σχέση με την παλαιμική έκταση και την πανανθρώπινη αγάπη. Ο κεντρικός ήρωας έφυγε για τον πόλεμο με τις τσέπες γεμάτες με σοκολάτες. Το έργο *Camille*¹³⁶ (1897), που γνώρισε μεγάλη επιτυχία χάρη στην ικανότητα του συγγραφέα να σχεδιάζει θεατρικές δομές με παρεξηγήσεις και ανατροπές, άξιες του καλύτερου ρεπερτορίου του Scribe, ξαναπρότεινε την ιστορία του συνήθους ερωτικού τριγώνου με τη σύζυγο, τη θετική και καταστραφείνη γυναίκα, η οποία στο τέλος επιλέγει τον σύζυγο και όχι του γάμου κερτάδα ότι ήταν χρέος της να μείνει με τον πιο αδύναμο. Η πηγή όλων ήταν η ανούσια παιδεία που είχε λάβει δίχως να διαθέτει εφόδια για την αντιμετώπιση της πραγματικότητας. Στο *You never can tell*¹³⁷ (1897) καταγράφθηκε η κοινή αποψη αναφορικά με τη σχέση πατέρων-παιδιών, μέσω της βελτιωμένης και ειρωνικής ανατροπής των οικιακών καταστάσεων που είχαν χρησιμοποιηθεί από τη ρομαντική δραματολογία με έναν συγκεκριμένο και κερφότο μηχανισμό.

Τα ίδια χαρακτηριστικά αφορούσαν και τις επινοημένες *Plans for puritans*¹³⁸ (*The devil's discipline* 1897, *Captain Brassbound's conversion*, 1900)¹³⁸ όπου σε μια δομή πλεγμένη από τους κανόνες του μελοδραμάτος ξεπρόβαλε το πρόβλημα της ιδεολογικής επανάστασης, αποδεικνύοντας ότι η καθιέρωση των προσηπικών ιδανικών δεν επιτυγχάνεται με την εκδίκαση ή τις παροτρύνσεις της καρδιάς, αλλά με το ηθικό σθένος και τον βαθύ σεβασμό τόσο απέναντι στις προσωπικές πεποιθήσεις όσο και σε εκείνες των γύρω μας. Στην ίδια ομάδα έργων ανήκε και το *Caesar and Cleopatra*¹⁴⁰ (1889), ένα ιστορικό δράμα επικεντρωμένο στην προσωπικότητα του Καίσαρα, που έμοιαζε με έναν αληθινό αντι-ήρωα οπλισμένο με ισχυρή καλαισθησία. Η ενασυρόλησή του ήταν η ανελεύθερωση του ρωμαϊκού κόσμου από τους νόμους της παλαιάς θρησκείας.

Ο Shaw, αφού γνώρισε την επιτυχία, ήρθε αντιμέτωπος με μια νέα μορφή θεατρικής γραφής. Η πρόκληση του δουλειά που απείχε από τους κανόνες της *comédie brillante* ήταν το *Man and Superman*¹⁴¹ (1903), ένα κείμενο μεγάλης έκτασης που προσορτίστηκε κυρίως για ανάγνωση και όχι για παράσταση και όπου ο δραματοποιός χάρισε εδάφος στην ευλαδία του, επικεντρωμένος, με μοντέρνο και κριτικό τόνο, τον μύθο του Don Ζουάν και ουχί τον άσσο για τις σχέσεις ανδρών-γυναικών στη σύγχρονη κοινωνία. Το *Major Barbara*¹⁴² (1905) ήταν ένα κλωνοφόρο κείμενο ως προς το περιεχόμενο, καθώς φωτίστηκε από τα θέματα της πολιτικής και κοινωνικής αναζήτησης με τον πιο ανατρεπτικό τρόπο. Μέσα από τη διαμάχη του καιπιταλιστή Άντερμαν, του διανοουμένου Κάδινς και της Βαρβάρας, αντιμετώπιστηκε το πρόβλημα της ανίσης διανομής του πλούτου και της φτώ-

χειας στον κόσμο και των δυνατών λύσεων για τον περιορισμό της. Ο Ιρλανδός δραματοποιός, ύστερα από τον *Pygmalion*¹⁴³ (1912), το ένα από τα πιο επιτυχημένα του κείμενα, βασισμένο στη σάτιρα της γλώσσας της υψηλής κοινωνίας, της πραγματισμούμενης με το ηέρομα ενός παρθέστου φιλόλογου που μετέτρεψε μια ταπεινή πωλήτρια Λουλουδιών σε μια *lady*, συνέλαβε με διαύγεια την επερχόμενη δύση στον αναπτιστόμενο κόσμο των δραμάτων του, τον προσορισμό να παρασθθεί από τον Μεγάλο Πόλεμο. Οι τελευταίες του σκέψεις αναφέρθηκαν με τόνοως καταγγελίας σε ένα κείμενο με μικρή φόρτιση, το *Heartbreak house*¹⁴⁴. Η συγγραφή του έργου ξεκίνησε το 1913 και ολοκληρώθηκε τα χρόνια της διαμάχης απηχούσε, σύμφωνα με την παραδοχή του Shaw, την τυπική αιτιολογία των δραμάτων του Τσεχόφ. Η αλλαγή της στάσης του συγγραφέα καθοδηγήσε και την παρατήρηση του. Ο κόσμος της καλής κοινωνίας με τις πομπές και τις συζητήσεις του έχασε την αλλη και τη φρεσκάδα του, ενώ αναδείχτηκε σε ένα συγχυμένο περιβάλλον που προσνήγγειλε την επερχόμενη καταστροφή του. Τα πρόσωπα του *Shaw* με τις *ραγιόμενες καρδιές* ήταν οι εκφραστές της καλής κοινωνίας της εποχής. Παρουσιάζονταν τη στιγμή που γούσαν στη μεγαλειώδη απομόνωση τους, δίχως καμία επιφή με την πραγματικότητα, στο εσωτερικό μιας επιβλητικής βίλας στην ε-ξόχλη. Επιπλέον εξακολουθητικά, ενώ ο κόσμος γύρω τους βρισκόταν σε εμπόλεμη κατάσταση, μέχρη που αυτοκαταστροφάρθηκαν σε ένα θορυβώδες φινάλε. Ο βομβαρδισμός, που εισέβαλε αιφντρία στο δράμα υποδεικνύοντας τον πόλεμο, προκάλεσε τις παραλληλιστικές αντιδράσεις των προσώπων. Όλα τα φώτα του σπιτιού άσπασαν και όλοι ευχρήθηκαν να γίνουν αμέσως ο στόχος, σαν να εναποκείτο στον πόλεμο η τελευταία ελπίδα για την αίσθησή της ζωής.

Η παραγωγή του Shaw, που εκτείνεται μέχρι το 1939, τη μεταπολεμική περίοδο έχασε τη δύναμή της διότι συνδέθηκε άρρηκτα με τον κόσμο των πρώτων Χρόνων του 20ού αιώνα, όπου ο δραματοποιός είχε απευθύνει την πρότασή του για την αναμόρφωση. Μάλιστα προσπίθσε να αναανεώσει το έργο του, βαδίζοντας σε νέους δρόμους δομής και επιλέγοντας χώρους που διέφευγαν το παρόν, προσκολλημένοι στο γνωστό παρελθόν ή στο υποθετικό μέλλον. Οι καρποί του δεν δέθηκαν με θεομολύς συνοχής. Η πιο αξιόλογη δουλειά του έδειξε να είναι η *Saint Joan*¹⁴⁵ (1923) όπου, μέσω της

135. Τα όμηρα και ο άνθρωπος
136. Κάννινα
137. Ποτέ δεν έβγαινε
138. Καρδιές για πορτανοούς
139. Ο άνθρωπος των διδύμων, Ο ηρωοημιτιμής του καπετάνιου Μητροδριμουνι
140. Καίσαρας και Κλεοπάτρα
141. Άνθρωπος και υπεράνθρωπος
142. Το ημιματάρχης Βαρβάρα
143. Ποημάτων
144. Το σπίτι με τις ραγιόμενες καρδιές
145. Η Αγία Ιωάννα

αμλοποίησης των ιστορικών γεγονότων, η προσωπικότητα της Αγίας μολίστε με τον μονερνισμό, υποθετώντας τον ρόλο της πολειμύριας των προκαταλήψεων και των μεσαιωνικών ασφειών ενάντια στις οποίες πολέμησαν οι σύγχρονοι της και πρόδοι απ' όλους οι δικαστές, με σκοπό την εκδίκηση του δικαίωματος της λογικής και της ελεύθερης βούλησης.

Μεταξύ του 19ου και του 20ού αιώνα απέκτησε γνήσια ταυτότητα και το ιρλανδικό θέατρο που βρήκε αφορμή για την εξέλιξή του στο Celtic Revival, ένα πολιτικό κίνημα που προσαρτιζόταν την ανεξαρτησία του νησιού, βασιζόμενο στη χρήση της πολιτιστικής ταυτότητας, της προερχόμενης από την ιστορική, μυθολογική και γλωσσική ιρλανδική κληρονομιά. Οι συγκεκριμένες ιδέες στον θεατρικό χώρο προσχώρησαν με ενθουσιασμό στο έργο του **William Butler Yeats** (1865-1939). Ο νεαρός αυτός ποιητής κινήθηκε ορμώμενος από τη γνώση των καλύτερων δειγμάτων του γαλλικού θεάτρου του συμβολισμού και ορίσασε την ιδέα του ποιητικού θεάτρου όπου ο λόγος αποτελούσε το καθοριστικό και βασικό στοιχείο, το ικανό να ανακαλέσει υπερευαίσθητες αλήθειες και έντονα συναισθήματα. Έτσι, η ποιότητα του λυρικού ύφους συμπεριεόταν με την επιλογή των προσώπων, των προερχόμενων από την αυτόχθονη μυθολογία και ιστορία, καθώς και με την αντι-ρεαλιστική και έντονα υπαινικτική σκηνοθεσία. Οι συγκεκριμένες αρχές βρήκαν μια πρώτη εφαρμογή το 1899 με τη δημιουργία του Irish Literary Theatre που ιδρύθηκε από τον ίδιο τον Yeats σε συνεργασία με τη **Lady Augusta Gregory** (1852-1932). Το 1904 ο οργανισμός είχε την έδρα του στη μηκή αθήουσα του Abbey Theatre του Δουβλίνου που έμελλε να γίνει ο ναός του ιρλανδικού θεάτρου. Το ρεπερτόριο αρχικά περιλάμβανε έργα του Yeats, που -όπως προείπαμε- αντλούσαν τη θεματική τους από τους μύθους της εθνικής παράδοσης, μέχρι που αποδόθηκαν με λυρικούς τόγους τα *The countess Cathleen*¹⁴⁶ (1899), *The land of heart's desire*¹⁴⁷ (1894) και *Deirdre* (1906).

Ένα άλλος δραματογράφος που δραστηριοποιήθηκε την ίδια περίοδο στον χώρο του εθνικού ιρλανδικού θεάτρου ήταν ο **John Millington Synge** (1871-1909). Η πηγή για τη συγγραφή των έργων του Synge ήταν η άμεση παρατήρηση της τοπικής και σύγχρονης του πραγματικότητας, από την οποία πήρε αφορμές για την κατασκευή των χαρακτήρων και της γλώσσας, που ήταν αγγλική, εμπλουτισμένη με γαλλικά στοιχεία. Αριστοτέρημά του θεωρείται το *The playboy of the Western world*¹⁴⁸ (1907), μια χαριτωμένη κωμωδία, βασισμένη στο παχνίδι της γοητείας ενός υποτιθέμενου δολοφόνου σε ένα ιρλανδικό χωριό. Ο ήρωας έχασε τη σαγήνη του, ιδιαίτερα στον γυναικείο πληθυσμό, όταν αποδείχτηκε η αθωότητά του.

9.3.6. ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ ΑΜΕΡΙΚΗΣ

Οι Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής στα μισά του 19ου αιώνα, όταν είχε ήδη αναπτυχθεί μια έντονη λογοτεχνική δραστηριότητα, δεν πα-

ρουσάσαν μια δική τους δραματολογία. Εκτός από κάποια δράματα πατριωτικής θεματικής ή από κάποιες θεατρικές διασκευές επιτυχημένων μυθιστορημάτων -ανάμεσα στα οποία αξίζει να αναφερθεί *Uncle Tom's Cabin*¹⁴⁹ (1851) του Harriet Beecher Stowe, του οποίου η διασκευή διέχθηκε τον οκεανό για να φτάσει σε όλες τις σκηνές της Ευρώπης- το ρεπερτόριο των θεάτρων της Βόρειας Αμερικής βασιζόταν, σχεδόν αποκλειστικά, στην ευρωπαϊκή μόδα που διέδωσε πρώτα τις γαλλικές κωμωδίες του Scribe, του Augier και του Dumas, ενώ στη συνέχεια τα ρεαλιστικά έργα του Ibsen και του Hauptmann. Τα θεατρικά αριστουργήματα της Ευρώπης συχνά παρουσιάζονταν από τους ίδιους τους ευρωπαϊκούς θιάσους που περιόδευαν στην Αμερική. Ο Ιταλός Tomasso Salvini και η ορμηνα-τριώτισσά του Adelaide Ristori είχαν επισκερθεί επανειλημμένα την Αμερική στα μισά του 19ου αιώνα και είχαν παρφαίνει για μεγάλα χρονικά διαστήματα, σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία, καθώς επίσης και ο Ermete Novelli, στο μεταίχμιο των δύο αιώων, μεταφέροντας τα κείμενα της γαλλικής παράδοσης.

Ένα πρώτο παράδειγμα της γνήσιας αμερικανικής δραματολογίας ήταν το έργο του συγγραφέα, αλλά κυρίως του θεατρικού επιχειρηματία **David Balasco** (1853-1931). Από τα πολυάριθμα έργα του, κάποια από τα οποία έγραψε σε συνεργασία με άλλους, αξίζει να μνημονεύσουμε το *Madame Butterfly* (1900) και το *The girl of the golden west*¹⁵⁰ (1905). Ο Puccini άντλησε το θέμα για το ομώνυμα λιμπρέτα του από τα δύο συγκεκριμένα έργα. Ο Balasco ήταν άριστος γνώστης της αισθητικής του κοινού χάρη στην πολύχρονη εμπειρία του στο θέατρο. Έγραψε θεατρικά κείμενα, χαρακτηριζόμενα από τη λεπτομερή επεξεργασία των ρεαλιστικών στοιχείων που, μολαταύτα, διέθεταν ευρήματα που διέγειραν το συναίσθημα και σκηνικά εφέ ικανά να εντυπωσιάσουν τους θεατές χάρη επίσης στη βολήθεια των ιδιαίτερα εμπνευσμένων σκηνογραφιών για τις οποίες εργάζονταν πολλοί ειδικευμένοι τεχνικοί στα σκηνικά, τις ενδυμασίες και τα φώτα.

Ενώ ο συγκεκριμένος τύπος θεάτρου είχε σημαντική εμπορική επιτυχία, στις αρχές του 20ού αιώνα αναπτύχθηκαν θεατρικές ομάδες, ποιητικοί κύκλοι και οργανισμοί σε συγκεκριμένους καλλιτεχνικούς χώρους, που σκοπό είχαν να προσθήσουν τη διάδοση και τη μελέτη των νέων τάσεων της ευρωπαϊκής δραματολογίας, οργανώνοντας παράλληλα σεμινάρια δραματολογικής γραφής προκειμένου να εισρεύσουν οι εξωτερικές επιρροές σε μια γνήσια εθνική έκφραση και να αποκτήσει οργάνωση και λόγο η διάνοξη της Βόρειας Αμερικής. Οι συγκεκριμένες ομάδες-οργανισμοί συνδέονταν με τα σπουδαιότερα πανεπιστήμια της Αμερικής. Σε αυτούς τους ερασιτεχνικούς κύκλους αναγνωρίστηκε το προνόμιο της γνώ-

146. Η κωνεσία Καθλίν

147. Η γη που επιθυμεί η καρδιά μου

148. Ο καπεράνης της Δύσης

149. Η καλύβα του μπαρμπα-Φοιά

150. Μαντίνα Μπατερφαλάι, Η κοπέλα από τη χρυσή Δύση

Ο Eugene O' Neill

στοποίησης στο αμερικανικό κοινό των μεγάλων ονομάτων του ευρωπαϊκού θεάτρου του 19ου και 20ού αιώνα, όπως ήταν ο Ibsen, ο Strindberg, ο Shaw και ο Pirandello, και της παιδείας αρκετών Αμερικανών συγγραφέων. Ανάμεσα στους καλλιτεχνικούς αυτούς οργανισμούς ήταν οι Washington Square Players – το 1919 σχημάτισαν το Theatre Guild – και οι Provincetown Players που ξεκίνησαν τη δραστηριότητά τους το 1915 στο Γκρένουιτς Βιλιάτζ – μια καθυστερητική συνοικία της Νέας Υόρκης.

Στο πανεπιστημιακό περιβάλλον ξεκίνησε και η θεατρική καριέρα του μεγαλύτερου Αμερικανού δραματουργού των αρχών του 20ού αιώνα, του Eugene O' Neill (1888-1953) που αφοσιώθηκε στη γραφή μετά τη συμμετοχή του στο σεμινάριο της δραματολογικής γραφής 47 workshop. Το σεμινάριο είχε λάβει χώρα στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ την περίοδο 1914-1915 και ο διδάσκων ήταν ο George Pierce Baker. Στη συνέχεια ο O' Neill συνεργάστηκε με τους Provincetown Players, προσφέροντας τα πρότα του κείμενα για παράσταση στη θεατρική ομάδα. Τα έργα αυτά εκδόθηκαν αμέσως και έλαβαν τον τίτλο *Θαλασσινά δράματα*. Ακόμα και από αυτά τα ηρώτα του μονόπρακτα είναι δυνατόν να διαγνώσουμε τα χαρακτηριστικά της δραματολογίας του. Η νατουραλιστική διδασκαλία έδειξε να είναι βασική, καθώς η δομή των δραμάτων του επηρέαζε τον ρεαλισμό με τα τραχιά και απλά πρόσωπα, τα παρήχθη από την προσωπική παρατήρηση της καθημερινής και συγχορηγής πραγματικότητας. Σηχνά επίσης ήταν ανοιχτός στην αίσθηση της ηρωικότητας και της αινιγατικής γοητείας των δονάμεων της φύσης, με τις ασταφές λύσεις της πικρής και θλιμμένης γέννησης. Μια σημαντική αξία έλαβε στα πρώτα του κείμενα το στοιχείο της θάλασσας που παρουσιάζτηκε όχι μόνο ως προνομιακός χώρος για την εκτύλιξη των ιστοριών, αλλά κυρίως ως ύπαρξη που γοητεύει και καταστρέφει τους ήρωες επιβρώντας τις συμπεριφορές και την τελική έκβασή.

Ο O' Neill με το *Beyond the horizon*¹⁵¹ (1920), την πρώτη του μεγαλύτερη δουλειά που διακριθίκε σε τρεις πράξεις και ανέβηκε με μεγάλη επιτυχία στο Mamosco Theatre της Νέας Υόρκης, καθόρισε τα όρια της δραματολογικής του ποιητικής. Το θέμα του έργου ήταν παρήχθη από τη σύγχρονη ζωή των Αμερικανών και η προσοχή του στρεφόταν όχι μόνο στον χώρο –που περιγραφόταν λεπτομερώς στις σκηνικές οδηγίες–, αλλά και στην αιτιολογία και την ψυχολογία των ηρώων που παρουσιάζονταν στα πλαίσια της ανατοφικότητας διαμάχης με την εχθρική και ερωτική μοίρα, η οποία τους εκκατέλεπε μόνους. Στην επιμέλεια για τη ρεαλιστική περιγραφή βασίστηκαν μπερδεμένες ψυχολογικές καταστάσεις, στήφωνα με ένα μοντέλο που επαναποτήθηκε και στις επόμενες δουλειές, το *Anna Christie*¹⁵² και το *The first man*¹⁵³ του 1921.

Μια προσπάθεια για ανανέωση της τεχνικής και του περιεχομένου καταγράφηκε με το *The emperor Jones*¹⁵⁴ (1921), όπου ο εκκαταλείφθηκε ο διαχωρισμός των τριών πράξεων για μια δομή οκτώ διαδοχικών εκδόων, ενώ η σκηνή κυριαρχήθηκε από μια βίαιη αιτιολογία, δίχως να διαθέτει εξηρησιονιστικές αιτιολογίες. Ο ήρωας, ο Τζόουνς, αφού το έσκασε από τη φυλά-

κή και έγινε βασιλιάς και τύραννος σε ένα νησί, αναγκάστηκε να ξεφύγει από τους επαναστατές υπηκόους του διασχίζοντας ένα πυκνό δάσος. Η φυγή του επηρέαζε πολλές ψευδοιστορίες, φέρνοντας του στη μνήμη το πρωσοπικό και προλογικό του παρελθόν, μέχρι που έφτασε στη σύλληψη και τον θάνατο. Τα παραλληλιστικά οράματα και οι προβολές του εσωτερικού βασανισμού του Jones, που οι θεατές δεν μπορούν να δουν, αλλά μόνο να φανταστούν από τα λόγια του σχολογευούς μονολόγου του, φανερώνουν την αδιεμφιρόνητη επιρροή του O' Neill από το έργο του Strindberg και τη διακτι επιθυμία για την αποκάλυψη των σκοτεινών περσοχών της συνειδησης – τον καρπό της μελέτης της διδασκαλίας του Freud. Η αίσθηση της αναδρομής στο παρελθόν του έδωσε την έμπνευση για να γράψει το *Children of the sea*¹⁵⁵ (1924) που επκεντρώθηκε στο θέμα του ρατσισμού και λογοκρίθηκε, για τον παραπάνω λόγο, την ημέρα της πρεμιέρας του. Η επιθυμία του συγγραφέα ήταν να δείξει τον βαθύ φιλιτισμό των λευκών και την απογοήτευση απέναντι στην ανθρώπινη αλληλεγγύη.

Στην αποκάλυψη της διττής εικόνας της προσωπικότητας και της απόστασης που χωρίζει αυτό που ο κθένας δηλώνει από αυτό που υπάρχει αληθινά στην ψυχή του βασίστηκε το *The great god brown*¹⁵⁶ (1926), όπου ο συγγραφέας εισήγαγε τη χρήση των προσωπείων για τους ήρωες. Τα προσωπεία χρησιμοποιούνταν κάθε φορά που οι ήρωες δρούσαν στην επιφάνεια, ενώ έφεραν μόνο όταν εξομολογούνταν τα βαθιά τους συναισθήματα. Κάτι τέτοιο συνέβη στο *Strange interlude*¹⁵⁷ (1928), το εκτενές δράμα που θεωρήθηκε το αριστοτεχνικότερο του συγγραφέα και όπου τα πρόσωπα διαδύονταν ενανδρά με τους συννηλητές τους για να φανερωθούν τις σκέψεις τους με δυνατή φωνή, σε ένα επικοινωνιακό επίπεδο διαφορετικό, ξένο απέναντι στη συνήθη μορφή συζήτησης. Η συγκεκριμένη τεχνική ονομάστηκε *εσωτερικός μονόλογος*, διότι τα πρόσωπα εξέφραζαν σε μονολογικό ύφος τη σύγχυση του συνειδητού τους. Με αυτό τον τρόπο, ο O' Neill προσπάθησε να καταστήσει ξεκάθαρη τη διαφοροποιητή και ασταφή κατάσταση των ηρώων που, στα πλαίσια των μετρημένων αναλογιών των εννέα πράξεων, έδωσαν την αναπαράσταση της ζωής της κεντρικής ηρωίδας Νίνα, μέσω διαδοχικών καταστάσεων και πολλών ανατροπών που εξέβραλαν στην πικρή και μοναχική καταμέτρηση του πάλους της ύπαρξής της. Ο O' Neill, ύστερα από την εγκατάστασή του στη Γαλλία, αφοσιώθηκε στην ιστορική ανάκληση, με σκοπό την αναζήτηση της αιτίας της σύγχρονης δυστυχίας στο παρελθόν. Αρχικά έγραψε με αυτό τον στόχο έργα που δεν πέτυχαν ιδιαίτερα και έπειτα συνέθεσε το μεγαλύτερο δράμα

Ο αυτοκράτορας Τζόουνς

Η διττή ανθρώπινη φύση και η χρήση του προσωπείου

Η τεχνική του εσωτερικού μονολόγου

151. Πέρα απ' τον ορίζοντα

152. Άννα Κρίστι

153. Ο πρώτος άνδρας

154. Ο αυτοκράτορας Τζόουνς

155. Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά

156. Ο μεγάλος θεός Μπράουν

157. Παράδεισο υπεραισιόδοιο

*Mourning becomes Electra*¹⁵⁸ (1931). Το έργο εκτεινόταν σε τρεις πράξεις, γι' αυτό και ο συγγραφέας το αποκάλεσε «τριλογία» διαχωρίζοντάς το σε τρία μέρη: στην *Επιστροφή*, στην *Ενέδρα* και τον *Εφιάλητη*. Η χρησιμοποίηση της κλασικής θεατρικής φόρμας δικαιολογήθηκε από το θέμα που ακολουθήθηκε πιστά τα βασικά βήματα της *Ορέστειας* του Αισχύλου με τη διαφοροσία ενός άντρα από τη σύζυγό του και την εκδίκαση των παιδιών. Η μόνη αποκλίση έγκειτο στον χώρο. Το έργο διαδραματιζόταν στην Αμερική τα χρόνια του πολέμου μεταξύ Βόρειων και Νότιων. Η κινητήρια δύναμη του δράματος για τον συγγραφέα, που έψαφε ενδιαφέρον για την ψυχολογία, ήταν η παθολογική ζήλια που κυριεύσε όλα τα πρόσωπα. Η Λαβίνια-Ηλέκτρα ήταν η ζηλιάρα μητέρα, ενώ ο Όριν-Ορέστης ήταν ερωτευμένος με τη μητέρα του και ζήλευε στον εραστή της, φανερόντως το πολύπλοκο θέμα του *Οιδίποδα*. Το συγκεκριμένο συναισθήμα, ακόμα και μετά το έγκλημα, δεν άφηγε τους νέους να ησυχάσουν και να απελευθερωθούν, κατά τον τρόπο του Ibsen, από το επιβλητικό παρελθόν τους. Ζούσαν χωρισμένοι ανάμεσα στην αγάπη και το μίσος, μέχρι που ο Όριν αυτοκτόνησε.

EUGENE O' NEILL

1888: Γεννιέται στη Νέα Υόρκη. Ο πατέρας του είναι ηθοποιός και αναγκάζει όλη την οικογένεια να τον ακολουθεί για πολλά χρόνια στις περιοδείες του.

1907-1913: Ο O' Neill, αφού εγκαταλείπει το πανεπιστήμιο, ζει διάφορες εμπειρίες ταξιδεύοντας στη θάλασσα ως ναυτικός και προσπαθώντας ανεπιτυχώς να σταδιοδρομήσει στο επάγγελμα του δημοσιογράφου και του ηθοποιού. Μπαινει σε σανατόριο λόγω φυματίωσης και γράφει τα πρώτα του έργα.

1915: Παρακολουθεί στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ τα μαθήματα δραματολογικής γραφής που διδάσκει ο καθηγητής Baker.

1916: Οι Provincetown Players ανεβάζουν το πρώτο από τα *Θαλασσινά του δράματα*, το *Bound east for Cardiff*.¹⁵⁹ Ο ίδιος θίασος θα ανεβάσει και τα υπόλοιπα κείμενα (*Moon of the Caribees*, *The long voyage home* και *In the zone*).¹⁶⁰ συνεισφέροντας με καθοριστικό τρόπο στην εδραίωση του θεατρού του O' Neill.

1920: Παίρνει το βραβείο Πούλιτζερ για το πρώτο τρίπρακτο έργο του, το *Περά από τον ορίζοντα*. Το βραβείο τον καθιερώνει ως δραματολόγο.

1924: Συνεργάζεται στη Νέα Υόρκη στη διεύθυνση του Γκρίνουιτς Βιλτ.

1928: Το *Παράξενο ιντερλουδίο* κερδίζει το βραβείο Πούλιτζερ. Ο συγγραφέας, μετά τον δεύτερο γάμο του, φεύγει για ένα μεγάλο ταξίδι στην Ευρώπη και την Ανατολή.

1934: Διακόπτει τη δραματολογική του δραστηριότητα και κλείνεται στον εαυτό του μετά την αποτυχία του *Days without end*.¹⁶¹

1936: Το απονέμεται το Νόμπελ λογοτεχνίας.

1938-1946: Απειλείται από τη νόσο του Πάρκινσον, γράφει το *Long day's journey into night*¹⁶² και το *The iceman cometh*.¹⁶³

1953: Πεθαίνει μόνος στη Βουστόνη.

Η τελευταία παραγωγή του O' Neill γεννήθηκε κάτω από την επιδραση του βαθέος ψομίσημο. Ο δραματογράφος έδειξε να διακατέχεται από μια πικρή αίσθηση για τη ζωή που εκφράστηκε σε έργα με αδύναμη θεατρική -εξαρώντας την κομωδία *Brilliant Ah, wilderness!*¹⁶⁴ (1933)-, όπου τα πρόσωπα κυριεύονταν από υπαρξιακές και θρησκευτικές κρίσεις, ενώ διέβηταν και αυτοβιογραφικά στοιχεία. Έτσι γεννήθηκε το *Μέρες δίχως τέλος* (1934), ύστερα από μια σιωπή δώδεκα ετών, και το εκτενέστατο *Ο άνθρωπος που γύρισε από τους πάγους* (1946), μια παραβολή μίζερων ανθρώπων, κλεισμένων σε ένα μπαρ της νέας Υόρκης και μεθυσμένων από ουίσκι με αναμνήσεις και με την ελπίδα μιας αλλαγής που δεν θα ερχόταν ποτέ, όπως φάνηκε και από τον Χόκεϊ, τον άντρα που σκότωσε τη σύζυγό του, την ερωμένη του *Ανθρώπου που γύρισε από τους πάγους*, ευλαπιστώνας να αλλάξει τη ζωή του. Τελικά, βρέθηκε στα χέρια της δικαιοσύνης. Η πένα του συγγραφέα κατευθύνθηκε στα τελευταία του έργα από τον πικρό και ουσιαστικό οίκτο για την ανθρώπινη μίζερια. Ο O' Neill έφτασε στο απόγειο της έντασης με το *Μακρύ ταξίδι της ημέρας μέσα στη νύχτα* που έγραψε το 1940, αλλά ανέβηκε, κατόπιν επιθυμίας του συγγραφέα, μετά τον θάνατό του.

Πρόκειται για ένα δράμα με έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία, όπου ο O' Neill ζωγράφισε με τις ιστορίες των Τάρον το σκληρά ρεαλιστικό πορτρέτο της δικής του οικογένειας, ξεγυμνώνοντας τις σχέσεις αγάπης και μίσους, την κακία και την εσωτερική μελαγχολία που μπορούσαν να οδηγήσουν μέχρι την καταστροφή και τον θάνατο.

Στον O' Neill αναγνωρίστηκε η μεγάλη και ζωική προσφορά σε μια δραματολογία αμιγώς αμερικανική, απελευθερωμένη από τα πρότυπα της κομωδίας της πλοκής και του ευρωπαϊκού μελοδράματος. Το παράδειγμα του έκανε πολλούς Αμερικανούς λογοτέχνες να πλησιάσουν το θέατρο, παράγοντας έργα ιδιαίτερου ενδιαφέροντος. Ένας από αυτούς που ξεχώρισε για την αξία και την πρωτοτυπία του ήταν ο Thornton Wilder

158. Το πένηθος ταριάζει στην Ηλέκτρα

159. Ταξιδεύοντας για την Κάρντιφ

160. Το φεγγάρι της Καραϊβικής, Το μεγάλο ταξίδι της επιστροφής, Εμπόλεμη ζώνη

161. Μέρες δίχως τέλος

162. Το μακρύ ταξίδι της ημέρας μέσα στη νύχτα

163. Ο άνθρωπος που γύρισε από τους πάγους

164. Αχ, η μοναξιά!

Μια δραματουργία ενάντια στον νατουραλισμό

(1897-1975), του οποίου τα έργα, μολόντσι Λίγια, έγιναν αρκετά γνωστά και έλαβαν μεγάλη αναγνώριση σε διεθνή επίπεδο. Ο Wilder ξεκίνησε από την παρατήρηση της καθημερινής ζωής, αναζητώντας τους βροκκοίους μηχανισμούς που βρίσκονταν στα μικρές σημασίες γεγονότα, δίχως να χρήςζονταν ποδιδιλοκοκν φιλοσοφικων επεξηγήσεων. Ειδικώς να παροισάσει στη σκηνή, ευχαριστούντας το κοινό, τα σημειωτικά κομμάτια της ύπαρξης, βρίσκοντας κατοφόντος σε μια ηειροματικη και αντι-νατουραλιστικη δραματουργικη φόρμα που απέρριπτε την αληθοφάνεια και απογειώνε τη θεατρική ψευδαίσθηση, αθώντας τον θεατή να κοιτάξει την ουσία της αναπαριστούμενης κατάστασης. Τα έργα του Wilder δημιουργήθηκαν—όπως ο ίδιος διατύπωσε— για να συλλέξουν το αληθινό και όχι το αληθοφανές. Γι' αυτό και οι σκηνογραφίες ήταν στοιχειώδεις, αφήνοντας τα Διγούστά στοιχεία να υπονοήσουν τον χώρο: το καρδαικίμα ενός μπιστουινού υποδήλωνε το άδολο ή οι τέσοτες καρτέδες το αυτοκίνητο. Τα περιχόμενα προσορμίζονταν στη φόρμα, η δράση εκτεινόταν δίχως αληθοφάνεια στον χώρο και τον χρόνο για να παροισάσει διαδοχώς ατέρμονων στυλιμών, όπως συνέβη και με το *The Long Christmas Dinner*¹⁶⁶ (1931), το αποτεδωμένο από μια αδυοίδα σύντομοσ σκετς που διέτρεχαν τη ζωή των γενεών. Τα έργα του μπορούσαν να περιλαμβάνουν και την ιστορία μιας οδύκλινης κοινωνίας. Τέτοια ήταν η περίπτωση του φροισουργημάτου του Wilder, του *Our town*¹⁶⁷ (1938), όπου η ζωή της μικρής πόλης Γκρόβερ Γόρνερ αναπαριστάθηκε σε μια γυμνή σκηνή. Υπό την καθοδήγηση ενός σκηνοθέτη-δημιουργού που παροισάδωνε στη σκηνή για να εισαγάγει τους διάφορους ρόλους και να συνδέει τις ιστορίες τους, παρουν ίδονταν παράλληλα και κάποια σύντομα τμήματα της ύπαρξης των και οίκων που τη συγκεκρημένη στιγμή επιθυμούσαν να κατανοήσουν και να υποθετήσουν μια ουσιαστική και πανανθρώπινη έννοια για τη ζωή τους.

9.3.7. ΙΣΠΑΝΙΑ

Παρά το γεγονός ότι ο ισπανικός πολιτισμός συμημετείχε, ανάμεσα στα τέλη του 19ου αιώνα και της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, σε μια γενική εξέλιξη ενημέρωσης, οι καινοτομίες στον θεατρικό τομέα δεν φάνηκαν ικανές να αλλάξουν ριζικά τις παραδοσιακές τεχνικές της γραφής και της σκηνοθεσίας. Η ισπανική δραματουργία στις αρχές του 20ού αιώνα έμεινε στις παρυφές του εξελικτικού προγράμματος που εκείνες τις δεκαετίες είχε τεθεί σε λειτουργία στην υπόλοιπη Ευρώπη.

Ο Ισπανός δραματουργός που διακρίθηκε στο μεταίχμιο των δύο αιώνων ήταν ο **Jacinto Benavente** (1866-1954), που υπηρέξε θεατρικός επιχειρηματίας και επιτυχημένος ηθοποιός, εκτός από συγγραφέας κειμένων που κυριόρχησαν στις ισπανικές σκηνές για αρκετά χρόνια. Η δραματουργία του άγγιζε θέματα από τα χρόνια της εποχής, ανέδνε Λαντομερδός την ψυχολογική κατάσταση των ηρώων και αποκάλυπτε με τον διάδολο τον

χαρακτήρα τους. Παρ' όλα αυτά, έμεινε πιστή στην παράδοση του 19ου αιώνα. Ο συγγραφέας εξέλιξε από τη μια μεριά το πρότυπο της ισπανικής «μηλικής κομωδίας» των μισών του 19ου αιώνα, δηλαδή ένα θεατρικό είδος όπου αναπαριστάνονταν τα κυρίαρχα ελαττώματα της σύγχρονης μπουρζουαζίας με ειρωνεία και ηθικολογικές προθέσεις, και από την άλλη δύναση τις πηγές του από την κληρονομιά του ρομαντικού θεάτρου με την αναπαράγωγή των σχετικών θεμάτων με την αλμπι, το πάθος και την τιμή, στοιχεία που αποφορτίζονταν από τα κατώδη και μελοδραματικά σκηνικά εφέ. Στην παύση κριτικοφούσε το ερωτικό τρίγωνο, όπως για παράδειγμα το *El nido ajeno*¹⁶⁸ (1894), *La noche del sábado*¹⁶⁹ (1903) και *Señora Ama*¹⁷⁰ (1908). Στα έργα αυτά το ενδιαφέρον του συγγραφέα επικεντρώθηκε όχι μόνο στη δράση, αλλά πολύ περισσότερο στην ψυχολογική ενδοσκόπηση, στην ανάλυση των συμπεριφορών και των παθών των ηρώων που έπαιρναν μέρος σε μακρόσυρτους και σφαιρικές διαδόγους εξομολόγησης και αντιπαράθεσης.

Η δραματουργική παραγωγή του Benavente, μαζί με τις κομωδίες του αστικού χαρακτήρα, περιλάβε και μια διασκεδαστική και επιτυχημένη κομωδία μάσκας με τίτλο *Los intereses creados*¹⁷¹ (1907) που αναπαρήγαγε τους ρόλους της commedia dell'arte, εμπνευσμένη σε αυτούς την παρουσία της ανθρώπινης φύσης μέσα ενός ευχάριστου παιχιδιού θεάτρου ενθέτρω και μιας πλοκής βασισμένης στην αντίθεση αλήθειας-φαντασίας.

Εν τω μεταξύ, η ηχώ της σπουδαίας δραματουργίας των Χωρών του Βορρά διεύδουσε στο ισπανικό θέατρο και συγκεκριμένα σε έργα όπως το *Mamma*¹⁷² (1912)—που αναπαρήγαγε το θέμα του *Konjunktivium*— του **Gregorio Martínez Sierra** (1881-1947). Το ίδιο φαινόμενο παρατηρήθηκε και στο είδος της ελαφριάς κομωδίας που στην Ισπανία αποκαλούνται *género chico*. Σε αυτό το είδος αφοσιώθηκαν με επιτυχία οι αδελφοί **Serafín** (1871-1938) και **Joaquín** (1873-1944) **Álvarez Quintero**, γράφοντας αναρίθμητα διασκεδαστικά κείμενα όπου παροισάδωνταν οι ιδιοτροπίες και τα προτερήματα της ανθρώπινης φύξης στα πλαίσια μάσκων με χαρακτήρες παρεξηγήσεις και ανατροπές, οδοκλήρωμένων με το απαράιτο ευτυχές τέλος.

Οι πιο καινοτόμες θεατρικές εμπειρίες που ανεξεργάζονταν αυτόνομα επιφανείς διανοοίμενοι και αποκωδικοποιούνταν σε αυθεντικά δραματουργικά πρότυπα, σε ανοιχτό πόδεμο με την πρακτική και τη μέθοδο του επίσημου θεάτρου της εποχής, αγνοούσαν από το ευρύ κοινό. Η δραματουργία αυτή αδιαφορούσε για τη σύγχρονη τάση και γι' αυτό γνω-

166. *Μακρύ χροισουγενναίτικο δείπνο*

167. *Η μικρή μας πόλη*

168. *Η φωνή των άλλων*

169. *Η κορπία Άμα*

170. *Τα δημιουργημένα ενδιαφέροντα*

171. *Μαμά*

19/4

**ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

Ιστορία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου

Τεύχος 2

Διδάσκων: Πλάτων Μαυρομούστακος

Ένωση μετά το 1928. Κατά τη δεκαετία του '30 οι συγκρούσεις – ιδεολογικές συγκρούσεις ή εδαφικές διεκδικήσεις εμπορικού ανταγωνισμού ή αποικιοκρατικά σχέδια - κυριάρχησαν στη διεθνή σκηνή. Όταν η Κοινωνία των Εθνών άρχισε να φαίνεται ανεπαρκής, οι μεγάλες δυνάμεις άρχισαν και πάλι να εξοπλίζονται. Οι εντάσεις αυτές οδήγησαν στο Β Παγκόσμιο Πόλεμο από το 1939, έναν πόλεμο ακόμα πιο καταστροφικό από τον πρώτο.

Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος πάντως είχε καταλυτική επίδραση σε πολλά επίπεδα, κυρίως όμως δημιούργησε νέες ηθικές αξίες, νέους κώδικες συμπεριφοράς, έθεσε νέους όρους σε ζητήματα χειραφέτησης των γυναικών η σε εργατικές διεκδικήσεις και έδωσε ώθηση στον καλλιτεχνικό πειραματισμό.

Γερμανικό Θέατρο και Δράμα, 1915 – 1940

Κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου το γερμανικό θέατρο, σε αντίθεση με το αγγλικό, το γαλλικό ή ακόμα και το αμερικανικό δε στράφηκε σε θεάματα που εξυπηρετούν μόνο τις ανάγκες της λαϊκής διασκέδασης. Η εγκαθίδρυση μιας Δημοκρατίας στη Γερμανία οδήγησε μεν στη μετονομασία των «βασιλικών θεάτρων» σε «κρατικά» αλλά δεν επέφερε σημαντικές αλλαγές στην πολιτική δραματολογίου τους και επομένως αυτά συνέχισαν να προσφέρουν ένα ποικίλο πρόγραμμα παραστάσεων με μόνιμους θιάσους. Οι οικονομικές συνθήκες μετά το 1920 και η μεγάλη άνοδος του πληθωρισμού έκαναν όλο και πιο δύσκολη την επιβίωση των μη χρηματοδοτούμενων από το κράτος θιάσων, οι οποίοι στράφηκαν σε λαϊκότερες σκηνικές εκφράσεις. Πολλά από τα θεάτρα υιοθετήθηκαν από φορείς τοπικής αυτοδιοίκησης με αποτέλεσμα να μεγαλώσει ο χώρος της κρατικής παρέμβασης στη θεατρική δραστηριότητα.

Ανάμεσα στους σκηνοθέτες που είχαν εμφανιστεί πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ο Μάξ Ράϊνχαρτ (Max Reinhardt) παρέμεινε ο δυναμικότερος. Παρέμεινε διευθυντής του Deutsches Theater και του Kammerspiele του Βερολίνου και ταυτόχρονα πραγματοποίησε την ανάπλαση του Τσίρκου Schumann, το οποίο μετονόμασε Grosses Schauspielhaus (με χωρητικότητα πάνω από 3.500 θέσεις) και στο οποίο μέχρι το 1922 παρουσίασε ορισμένες πολύ σημαντικές παραστάσεις έργων όπως η *Ορέστεια*, *Ιούλιος Καίσαρ* ή *Ο Θάνατος του Δαντόν*. Το εγχείρημα αυτό όμως δεν είχε την αναμενόμενη επιτυχία. Από το 1922 έως το 1944 ο Reinhardt

εγκαταστάθηκε στην Αυστρία όπου σε ετήσια βάση παρουσίαζε το έργο του Hugo von Hofmannsthal *Ο καθέννας* και *Το μεγάλο θέατρο του Κόσμου* στο φεστιβάλ του Στρασβούργου που είχε ιδρύσει με τη συνεργασία του Hofmannsthal και του συνθέτη Richard Strauss. Το 1922 έγινε διευθυντής του Theater in dem Redoutensaal της Βιέννης, μια βασιλική αίθουσα χορού του 1740, όπου παρουσίαζε έργα και όπερες του 18^{ου} αιώνα. Οι μικρές διαστάσεις αυτού του θεάτρου βρίσκονταν στους αντίποδες του Grosses Schauspielhaus. Παρά του ότι το κέντρο των δραστηριοτήτων του ήταν στην Αυστρία, από το 1924 ο Ράϊνχαρτ γύρισε στο Βερολίνο όπου συνέχισε τις δραστηριότητές του μέχρι την άνοδο των Χιτλερικών στην εξουσία και αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το Βερολίνο το 1933. Από το 1924 έως το 1933 είχε σκηνοθετήσει 136 παραστάσεις ενώ με τους πειραματισμούς του με το ύφος των παραστάσεων αλλά και με τις απόψεις του για τη θεατρική αρχιτεκτονική επηρέασε την εξέλιξη της γερμανικής σκηνης. Εγκαταστάθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής όπου σκηνοθέτησε θεατρικές παραστάσεις και κινηματογραφικές ταινίες παρ' όλο που δεν κατάφερε να προσαρμοστεί στις εκεί συνθήκες παραγωγής του θεάτρου.

Οι πρακτικές του Μαξ Ράϊνχαρτ μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν στην πραγματικότητα προέκταση προτάσεων και ιδεών που είχε δοκιμάσει πριν το 1914. Πολλοί άλλοι σκηνοθέτες που είχαν ήδη αρχίσει να κυριαρχούν στη γερμανική σκηνή είχαν στραφεί προς τον εξπρεσιονισμό. Ο όρος εξπρεσιονισμός είχε αρχίσει να κερδίζει εδαφος στη Γαλλία γύρω στα 1901 στην προσπάθεια να διαφοροποιηθεί το έργο του Van Gogh και του Gauguin από το έργο των εμπρεσιονιστών, οι οποίοι προσπαθούσαν να συλλάβουν την εικόνα του αντικειμένου όπως φαινόταν μέσα από το φωτισμό μιας συγκεκριμένης στιγμής. Αντίθετα στον εξπρεσιονισμό η προσπάθεια των δημιουργών συνίστατο στην προβολή έντονων συναισθημάτων μέσα από τα οποία γίνονται αντιληπτά τα αντικείμενα με αποτέλεσμα να εικονογραφούνται διαφοροποιημένα από την πραγματικότητα και παραμορφωμένα, αντικατοπτρίζοντας την προσωπική αντίληψη της πραγματικότητας του δημιουργού.

Γύρω στα 1910 ο όρος εισήχθη στη Γερμανία όπου πολύ γρήγορα χρησιμοποιήθηκε από τους κριτικούς για να χαρακτηρίσει οποιοδήποτε ρεύμα στην λογοτεχνία ή τις εικαστικές τέχνες αποκλίνει από το ρεαλισμό, με αποτέλεσμα να είναι αρκετά δύσκολο το ρεύμα αυτό να οριστεί. Τα βασικά του χαρακτηριστικά πάντως είναι τα ακόλουθα: Μια ανθρωπομορφική οπτική της ύπαρξης οδηγούσε τους εξπρεσιονιστές να προβάλλουν αισθήματα και συμπεριφορές σε άψυχα αντικείμενα και να αναπλάθουν την αλήθεια σε πνευματικές και ψυχικές ιδιότητες παρά σε

εξωτερικά χαρακτηριστικά. Οι εξπρεσιονιστές αντιτίθενται στο ρεαλισμό και τον νατουραλισμό σε βαθμό που τα ρεύματα αυτά επικεντρώνονται σε επιφανειακές λεπτομέρειες υποστηρίζοντας ότι τα ορατά φαινόμενα της σύγχρονης υλικής και βιομηχανικής κοινωνίας αντανακλούν βασικές αλήθειες. Οι εμπρεσιονιστές προτιμούν να θεωρούν ότι η εξωτερική πραγματικότητα μπορεί να αλλάξει για να εναρμονιστεί με την ανθρώπινη πνευματική φύση που αποτελεί μια μοναδική πηγή μεγάλης αξίας. Ορισμένοι εξπρεσιονιστές επικέντρωσαν την προσοχή τους κυρίως στον εσωτερικό κόσμο ενώ άλλοι έπαιρναν μια πιο μαχητική θέση και κατεύθυναν τους προβληματισμούς τους στην αλλαγή των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών οι οποίες αλλοτριώνουν την ανθρώπινη φύση και εμποδίζουν την κατάκτηση της ευτυχίας.

Στο βαθμό που η «αλήθεια» μπορούσε να αναγνωριστεί από το υποκειμενικό κοίταγμα αυτό θα έπρεπε να παρουσιαστεί με νέα εκφραστικά μέσα. Παραμορφωμένες γραμμές και υπερβατικά σχήματα, αφύσικοι χρωματισμοί, μηχανικές κινήσεις και επιγραμματικός λόγος ήταν ορισμένα από τα τεχνάσματα που καθοδηγούσαν το κοινό στο να διακρίνει την αλήθεια πίσω από την επιφανειακή όψη των πραγμάτων. Συχνά τα πάντα παρουσιάζονταν αποκλειστικά μέσα από τα μάτια του πρωταγωνιστή του οποίου η άποψη διαφοροποιούσε την τοποθέτηση της έμφασης και επέβαλλε δραστικές ερμηνείες στα περιστατικά. Τα περισσότερα εξπρεσιονιστικά έργα ήταν δομημένα με επεισοδιακή διαδοχή γεγονότων τα οποία αντλούσαν την ενότητά τους από μια κεντρική ιδέα η ένα κεντρικό επιχείρημα που συχνά αντλούσε την έμπνευσή του από μια ουτοπία του μέλλοντος.

Ο Ζητιάνος (1912) του Reinhard Johannes Sorge (1892-1916) συχνά θεωρείται το πρώτο εξπρεσιονιστικό έργο το οποίο επικεντρώνεται στην πάλη ανάμεσα στις κατεστημένες αξίες και τις νέες, ανάμεσα στις παλαιότερες και τις νεώτερες γενιές με αφορμή την προσπάθεια ενός οραματιστή ποιητή να κατακτήσει την επίτευξη των επιθυμιών του σε μια υλιστική και όχι ευαίσθητη κοινωνία. Ανάλογες είναι και οι ιδέες που εκφράζει ο Walter Hasenclever (1890-1940) στο έργο *Ο Γιος* (1914) στο οποίο ο πρωταγωνιστής απειλεί να σκοτώσει τον πατέρα του που με την πουριτανική και υποκριτική του συμπεριφορά μπαίνει εμπόδιο στην κατάκτηση της ελευθερίας του. Το έργο αντιμετωπίστηκε ως συμβολική διαπραγμάτευση της ανάγκης να απαλλαγεί ο κόσμος από παλιές αξίες και κοινωνικές δομές που εμποδίζουν τη διαμόρφωση και επικράτηση του «νέου ανθρώπου».

Μετά την έλευση του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου οι εξπρεσιονιστές αρχίζουν να εγκαταλείπουν την έμφαση στην προβολή της προσωπικής οπτικής για να ασχοληθούν κυρίως με την παρουσίαση μιας προειδοποίησης επερχόμενων καταστροφών ή με την υποστήριξη αιτημάτων για την αλλαγή της ανθρωπότητας και της κοινωνίας. Το αντιπολεμικό έργο του Hasenclever *Αντιγόνη* (1916) δείχνει πως ενώ η αγάπη είναι ο μόνος δρόμος για την κατάκτηση της ευτυχίας, η ευτυχία δεν μπορεί να υπάρξει όσο υπάρχουν ανταρχικές δομές εξουσίας που θα πρέπει να ανατραπούν. Ανάλογα ο συγγραφέας Fritz von Unruh (1885-1970) στο έργο *Μία φυλή* (1918) δείχνει πόσο οι λανθασμένες αξίες και υποχρεώσεις (και κυρίως ο πόλεμος) έχουν κάνει απάνθρωπη την ανθρωπότητα και καταλήγει με την πρόσκληση να αντιμετωπιστεί η βία για να αρχίσει να γεννιέται ενός νέος κόσμος.

Η επανάσταση του 1918 που ανέτρεψε τη γερμανική κυβέρνηση έφερε και το τέλος του πολέμου. Μέχρι τότε ελάχιστα εξπρεσιονιστικά έργα είχαν παιχτεί στη Γερμανία λόγω της αυστηρής λογοκρισίας. Από το 1913 λίγες ιδιωτικές αναγνώσεις και σκηνικές παραστάσεις είχαν οργανωθεί με ευθύνη του Herbert Walden (1878-1941) υπό την αιγίδα του περιοδικού *Η Καταιγίδα* που διεύθυνε ο ίδιος. Μέχρι το 1916 δεν είχαν δοθεί δημόσιες παραστάσεις κάποιου εξπρεσιονιστικού έργου και μέχρι το τέλος του πολέμου τα ελάχιστα έργα που είχαν παρασταθεί επί σκηνής, είχαν παιχτεί μόνο σε περιορισμένο κοινό. Με την έλευση της ειρήνης το εξπρεσιονιστικό θέατρο άρχισε να ανθίζει. Ενώ το 1917 υπήρχαν μόνο 10 λογοτεχνικά περιοδικά με εξπρεσιονιστική κατεύθυνση το 1919 αυτά είχαν γίνει 44. Από το 1919 τα θέατρα άρχισαν να παίζουν εξπρεσιονιστικά έργα και μέχρι το 1924 αυτά πια κυριαρχούσαν στο ρεπερτόριο. Γρήγορα όλη η μεταπολεμική αισιοδοξία (που επέτρεπε να οραματιστούν οι οπαδοί του εξπρεσιονισμού ότι τα οράματά τους θα γίνονταν πράξη) έδωσαν την θέση τους στην απαισιοδοξία και στο τέλος των ψευδαισθήσεων. Το πέρασμα από την αισιοδοξία στην απαισιοδοξία εκφραζόταν πιο καθαρά στο έργο των σημαντικών εξπρεσιονιστών συγγραφέων Kaiser και Toller.

Ο Georg Kaiser (1878-1945) ξεκίνησε το συγγραφικό του έργο το 1911 αλλά το πρώτο εξπρεσιονιστικό του θεατρικό κείμενο ήταν το *Από την αυγή ως τα μεσάνυχτα* (1916) στο οποίο ένας άνθρωπος της βιομηχανικής εποχής αναζητά την ουσία της ζωής για να καταλήξει ένας μάρτυρας του μίσους και του φθόνου. Παρ' όλο που ο κόσμος δεν ήταν ακόμα έτοιμος για μια ριζική αλλαγή, ο Kaiser φαινόταν να πιστεύει ότι ο ήρωας του δείχνει το σωστό δρόμο. Σε μια επόμενη τριλογία του (*Coral*, [1917], *Gas I*, [1918], *Gas II*, [1920]) ο Kaiser δείχνει την πορεία προς την

απογοήτευση. Στο πρώτο έργο ο πρωταγωνιστής σταδιακά αναγνωρίζει τη σημασία της ψυχής ενώ στο δεύτερο ο γιος του προσπαθεί να αλλάξει τη μορφή της κοινωνίας. Παρ' όλο που οι πράξεις του δεν φέρνουν ακόμα τα επιθυμητά αποτελέσματα, τα δύο αυτά έργα διακρίνονται για τον αισιόδοξο χαρακτήρα τους. Στο τελευταίο όμως έργο ο Kaiser μοιάζει να απελπίζεται από την πορεία της ανθρωπότητας και στο τέλος του ο κόσμος εξαφανίζεται από έναν καταστροφικό κατακλυσμό. Από τότε ο Kaiser εγκατέλειψε τον εξπρεσιονισμό παρ' όλο που συνέχισε να ασχολείται με τη δραματική γραφή ως το θάνατό του.

Ο Ernst Toller (1893-1939) έγραψε το πρώτο του έργο *Μεταμόρφωση* (1918) όταν εξέτισε μια ποινή φυλάκισης για τη συμμετοχή του σε αντιπολεμικές δραστηριότητες. Το έργο δείχνει τη σταδιακή εξέλιξη του ήρωα από αφελή φιλόπατρι στρατιώτη σε έναν αποφασισμένο επαναστάτη που εξεγείρεται εναντίον του πολέμου και που προσπαθεί να βοηθήσει τους καταπιεσμένους. Το πιο σημαντικό όμως έργο του είναι *Ο άνθρωπος και οι μάζες* (1921) που αναφέρεται στον αγώνα μιας γυναίκας να βοηθήσει τους εργάτες και την ήττα της από εκείνους που παραμερίζουν τα ανθρωπιστικά ιδεώδη στο όνομα μιας ιδεολογικής επιλογής. Όταν πια ο Toller έγραψε το έργο *Ζήτω, Ζούμε!* (1927) η απομάκρυνση από όλα τα στοιχεία που τον ενέπνεαν αρχικά ήταν φανερή. Το έργο δείχνει πρώην ιδεαλιστές αγωνιστές οι οποίοι ζώντας μια ευκατάστατη ζωή επαναλαμβάνουν τα λάθη εκείνα τα οποία είχαν προκαλέσει την εξέγερσή τους. Ως αντίδραση σε αυτή την ανεξέλεγκτη τροπή ο πρωταγωνιστής αυτοκτονεί.

Από το 1919 έως το 1924 ο εξπρεσιονισμός κυριαρχεί και στο σκηνοθετικό ύφος, κυριώς στο έργο των Leopold Jessner (1878-1945) και Jurgen Fehling (1890-1968).

Παράλληλα με την παρακμή του εξπρεσιονισμού εμφανίστηκε η πιο μαχητική τάση του θεάτρου που χαρακτηρίστηκε ως «επικό θέατρο». Ο πρώτος από εκείνους που καθιέρωσαν τη νέα τάση, ο Erwin Piscator (1893-1966) αφού εργάστηκε για σημαντικό διάστημα σε μικρά θέατρα, έγινε διευθυντής στην Volksbühne του Βερολίνου όπου ανάμεσα στο 1924 και το 1927 προσπάθησε να καθιερώσει το «προλεταριακό δράμα» θέλοντας να τονίσει την ανυπαρξία έργων που απευθύνονται σε κοινό που προέρχεται από την εργατική τάξη. Η διασκευή των κειμένων που παρουσίαζε προσαρμοσμένα στις ιδεολογικές του επιλογές προκάλεσε μεγάλη αντίδραση και αναγκάστηκε να παραιτηθεί για να ιδρύσει το 1927 το Θέατρο Piscator. Εκεί βελτίωσε πολλές από τις τεχνικές που είχε δοκιμάσει παλιότερα στο

πλαίσιο της προσπαθειας δημιουργίας του επικού θεάτρου. Για το έργο του Toller *Ζήτω, Ζόύμε!*, για μια διασκευή του *Καλού Στρατιώτη Σβέϊκ* του Jaroslav Hasek και για άλλα έργα, ο Piscator χρησιμοποίησε κινηματογραφικά πλάνα, σκίτσα, αποσπώμενα σκηνικά, περιστρεφόμενες σκηνές και άλλες τεχνικές που έπρεπε να δημιουργήσουν σημαντικούς παραλληλισμούς ανάμεσα στο δραματικό περιστατικό και την πρόσφατη ευρωπαϊκή ιστορία, προβάλλοντας την ανάγκη για κοινωνική και πολιτική αλλαγή. Ο Piscator εγκατέλειψε τη Γερμανία το 1933 και από το 1939 εγκαταστάθηκε στην Αμερική όπου έως το 1951 δίδασκε στο New School for Social Research και σκηνοθέτησε σημαντικό αριθμό έργων στη Νέα Υόρκη ή αλλού.

Το επικό θέατρο, παρά την εργασία του Piscator, είναι κυρίως συνδεδεμένο με τον Bertolt Brecht, τον σημαντικότερο θεωρητικό και δραματουργό του κινήματος. Το έργο του άσκησε μεγάλη επιρροή στην ευρωπαϊκή σκηνή, ιδιαίτερα μετά την εγκατάστασή του στη Γερμανία το 1947 μετά από ένα μεγάλο διάστημα εξορίας από τη Γερμανία λόγω της ανόδου στην εξουσία των Ναζί και τον Β' παγκόσμιο πόλεμο

Σε αντίθεση με τον Appia και τον Craig, ο Brecht δεν πίστευε στην επίτευξη ενός ενοποιημένου αποτελέσματος στο οποίο θα συγκλίνουν τα επιμέρους θεατρικά στοιχεία. Θεωρώντας αυτή την ενότητα περιττή, πίστευε ότι κάθε στοιχείο θα πρέπει να προσφέρει έναν διαφορετικό σχολιασμό στη δράση. Επίσης απέρριπτε την προσέγγιση του Στανισλάβσκι για την υποκριτική και συμβούλευε τους ηθοποιούς του να σκέφτονται τον ρόλο τους «σε τρίτο πρόσωπο» και μέσω του παιξίματός τους να σχολιάζουν τα κίνητρα και τις πράξεις των χαρακτήρων. Η θεωρία και οι πρακτικές του Brecht επηρέασαν σημαντικά σκηνοθέτες σε όλο τον κόσμο.

Άλλο ένα πείραμα της δεκαετίας του 20 – το Bauhaus – επρόκειτο να έχει σημαντική διεθνή επιρροή. Το 1919 ο Walter Gropius (1883 – 1969) ίδρυσε στο Staatliches Bauhaus στη Βαϊμάρη μια σχολή Καλών Τεχνών και Τεχνικών Επαγγελματιών στην οποία προσπάθησε να σπάσει τα παραδοσιακά σύνορα ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον τεχνίτη και να συνενώσει την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική, γλυπτική και τις άλλες τέχνες σε μια κοινή έκφραση. Τελικός στόχος του Bauhaus ήταν η διαμόρφωση του καθημερινού περιβάλλοντος σε ένα «συνολικό καλλιτεχνικό έργο» στο οποίο τα πάντα, από το τοπίο έως το σπίτι, τα έπιπλα, τα διακοσμητικά στοιχεία ακόμα και τα εργαλεία της κουζίνας θα γίνονταν αντιληπτά ως μέρη ενός συνολικού σχεδιασμού. Βασικός στόχος ήταν η μετατροπή του λειτουργικού στοιχείου σε καλλιτεχνικό και του καλλιτεχνικού σε λειτουργικό. Επιχείρησε να

βάλει τέλος στην ελιτίστικη λειτουργία της τέχνης που περιορίζεται σε μουσεία και σε πολυτελείς κατοικίες και να κάνει την τέχνη μέρος της καθημερινής ζωής.

Από το 1923 έως το 1929 διευθυντής του θεατρικού εργαστηρίου του Bauhaus ήταν ο Oscar Schlemmer (1883-1943) ο οποίος ασχολήθηκε κυρίως με τις τρισδιάστατες μορφές μέσα στο χώρο. Αντί να προσαρμόσει το χώρο της σκηνής στα μέτρα της φυσικής ανθρώπινης μορφής, επιχείρησε να εναρμονίσει το ανθρώπινο σώμα με έναν ιδανικό σκηνικό χώρο και στη συνέχεια τροποποίησε το σχήμα της ανθρώπινης μορφής με τη βοήθεια τρισδιάστατων κοστούμιών που μεταμόρφωναν τους ηθοποιούς σε «κινούμενα αρχιτεκτονικά στοιχεία» ενώ έλεγχε τις κινήσεις τους με μαθηματική ακρίβεια. Ο Schlemmer αγνόησε εντελώς το στοιχείο του λόγου αλλά ανέλυσε συστηματικά τα οπτικά στοιχεία (τον άδειο χώρο, την ανθρώπινη μορφή, την κίνηση, το φως και το χρώμα) το καθένα ξεχωριστά και σε διάφορους συνδυασμούς μεταξύ τους. Όπως και πολλά άλλα από τα έργα του Bauhaus οι εργασίες του Schlemmer μπορούν να θεωρηθούν ως μια μορφή βασικής έρευνας, της οποίας τα αποτελέσματα μπορούν να εφαρμοστούν με ποικίλους τρόπους σε πρακτικά προβλήματα. Στις αρχές του '50 τα πειράματα του επηρέασαν σημαντικά τον χορό. Επίσης, ως ζωγράφος, ο Schlemmer σχεδίαζε σκηνικά για αρκετούς γερμανούς σκηνοθέτες.

Σε ότι αφορά τη θεατρική αρχιτεκτονική το πιο σημαντικό έργο του Bauhaus ήταν αυτό του Gropius, ο οποίος το 1927 σχεδίασε το «ολικό θέατρο» για τον Piscator. Αν και ποτέ δε χτίστηκε, τα σχέδια του δεν έπαψαν να επηρεάζουν τον θεωρητικό στοχασμό γύρω από την αρχιτεκτονική του θεάτρου. Κατά τον Gropius υπάρχουν μόνο τρεις βασικές μορφές σκηνής – η κυκλική μορφή της αρένας η μετωπική σκηνή και το προσκήνιο και στην σχεδιαστική του πρόταση επιχείρησε να τις συνδυάσει και τις τρεις. Τοποθέτησε ένα μέρος των θέσεων και έναν χώρο σκηνικής δράσης πάνω σε έναν μεγάλο περιστρεφόμενο δίσκο μπροστά από το προσκήνιο. Όταν ο χώρος της σκηνικής δράσης βρισκόταν κοντά στο προσκήνιο, διαμόρφωνε μια σχεδόν παραδοσιακή σκηνή ενώ όταν περιστρεφόταν κατά 180 μοίρες δημιουργούσε μια κυκλική σκηνή. Στις δύο πλευρές του προσκηνίου εκτεινόταν μια ανοιχτή πλατφόρμα που συνεχιζόταν περιμετρικά γύρω από τον χώρο των θεατών, και η οποία μπορούσε να χρησιμοποιηθεί είτε ως χώρος δράσης είτε για σκηνικά που μετακινούνταν πάνω σε πλατφόρμες με τροχούς. Ακόμα, ένα μεγάλο σκηνικό οικοδόμημα επέτρεπε στις πλατφόρμες να κινούνται οριζόντια. Περιμετρικά γύρω από τον χώρο των θεατών ήταν τοποθετημένες δώδεκα κολώνες, ανάμεσα στις

οποιές υπήρχε η δυνατότητα να τοποθετηθούν οθόνες προβολής. Ένα διαφανές κυκλόγραμμα στο πίσω μέρος του προσκηνίου μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως επιφάνεια προβολής, ενώ άλλες οθόνες τοποθετούνταν πάνω από τις θέσεις των θεατών. Ο Gropius δήλωνε ότι επιθυμούσε να θέσει τον θεατή στη μέση της δράσης και να τον «αναγκάσει να συμμετέχει και να βιώσει το έργο».

Ο ριζοσπαστικός χαρακτήρας του Bauhaus αντιμετώπισε την εχθρότητα των συντηρητικών κύκλων και όταν οι Ναζί ήρθαν στην εξουσία αναγκάστηκε να διακόψει τη λειτουργία του. Τα μέλη του διασκορπίστηκαν σε όλον τον κόσμο αλλά η επίδρασή του στο σχέδιο και την αρχιτεκτονική (κυριώς σε έπιπλα, στην εσωτερική διακόσμηση αλλά και σε κτίρια χτισμένα από μέταλλο και γυαλί) είναι σήμερα τόσο ευρέως διαδεδομένη, σε σημείο που η πηγή έμπνευσής τους να περνά απαρατήρητη.

Αν και σήμερα το Επικό θέατρο και το Bauhaus θεωρούνται η σημαντικότερη συνεισφορά της Γερμανίας στη δεκαετία του 20, εκείνη την εποχή ήταν κυρίαρχο στο θέατρο ένα άλλο κίνημα που συχνά ονομαζόταν *Neue Sachlichkeit*, νέος ρεαλισμός ή νέα αντικειμενικότητα. Εμφανίστηκε το 1923 ως αντίδραση στην υπερβολή του εξπρεσιονισμού και επικεντρωνόταν στην καταγραφή των καθημερινών προβλημάτων, στις δυσκολίες προσαρμογής την περίοδο της ειρήνης, το υπερβολικά αυστηρό νομικό σύστημα, τα τραύματα της εφηβείας και τη σχολική ζωή. Δυστυχώς, από τα πολλά έργα που γράφτηκαν εκείνη την εποχή, πολύ λίγα σήμερα μπορούν να διαβαστούν. Ένας από τους σημαντικότερους συγγραφείς ήταν ο Friedrich Wolf (1888-1953) με το *Cyanide* (1929), μια επίθεση κατά του νόμου περί εκτρώσεων και το *Οι ναύτες του Καπτόρο* (1930), ένα έργο που βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα μιας εξέγερσης στο Αυστρο-ουγγρικό ναυτικό κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Άλλος σημαντικός συγγραφέας είναι ο Ferdinand Bruckner (1891-1958) με την *Αρρώστια της Νιότης* (1926) ένα έργο γύρω από τις απογοητεύσεις των νέων, και το *Οι εγκληματίες* (1928) που παρουσίαζε την τομή μιας πολυκατοικίας, της οποίας οι διάφοροι κάτοικοι καταπατούν διάφορους ηθικούς νόμους. Ο Bruckner αργότερα απέκτησε παγκόσμια φήμη με τα έργα του για ιστορικές μορφές όπως το έργο *Ελισάβετ της Αγγλίας*. Ο πιο γνωστός πάντως από τους συγγραφείς αυτούς ήταν ο Carl Zuckmayer (1896-1977) με το *Εύθυμο Αμπέλι* (1925), μια γήινη κωμωδία της οποίας η δράση τοποθετείται σε μια γιορτή κρασιού και που σημείωσε τεράστια επιτυχία. Το έργο του Zuckmayer που είχε τη μεγαλύτερη αντοχή στο χρόνο ήταν το *Ο λοχαγός του Κέπενικ* (1931), μια σάτιρα της Πρωσικής γραφειοκρατίας που δείχνει πώς ένας

μικροεγκληματίας φορώντας μια στρατιωτική ετολή και απαιτώντας αδιαμφισβήτητη υπακοή, κατακτά μια ολόκληρη πόλη.

Με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία το 1933 πολλοί σημαντικοί καλλιτέχνες του θεάτρου εγκατέλειψαν τη Γερμανία. Πολλοί από αυτούς που παρέμειναν ασχολήθηκαν με τη σύνθεση ιστορικών έργων, ή προσπάθησαν να κρατήσουν μία απόσταση ασφαλείας από τη σύγχρονη σκηνή. Οι Ναζί ενθάρρυναν έργα που αφορούσαν το τευτονικό παρελθόν, επιβλητικά θεάματα μεγάλων διαστάσεων σε ανοιχτούς χώρους και παραγωγές που αποσκοπούσαν στην αναβίωση μιας μεγαλοπρεπούς και εξωπραγματικής εικόνας του πανίσχυρου βόρειου κόσμου. Το προσωπικό των θεάτρων συχνά απέφευγε να δηλώσει ότι συμφωνεί απόλυτα με τη ναζιστική ιδεολογία, ενώ αρκετοί κατάφεραν να διατηρήσουν μια σχετική ανεξαρτησία. Πάντως, το θέατρο στη Γερμανία, μεταξύ 1933 και 1945 ήταν υποταγμένο στις πολιτικές απαιτήσεις.

Θέατρο και δράμα στη Γαλλία 1915-1940

Κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο η θεατρική δραστηριότητα στη Γαλλία περιορίστηκε σημαντικά. Οι περισσότεροι ηθοποιοί επιστρατεύτηκαν ενώ οι υπόλοιποι είχαν κληθεί να παίζουν για τις ένοπλες δυνάμεις. Οι θίασοι στο Παρίσι είχαν αποδεκατιστεί, ακόμη και η Κομεντί Φρανσαίζ είχε αναγκαστεί να προσλάβει φοιτητές του Κονσερβατουάρ για να συμπληρωθούν οι διανομές των ρόλων στις παραστάσεις της. Το κλίμα του πολέμου επέβαλε στο θέατρο εύπεπτες λαϊκές διασκεδάσεις που οδήγησαν στην κυριαρχία του θεάτρου του μπουλβάρ. Ανάμεσα στους δημιουργούς του μπουλβάρ ξεχώρισε ο Σασά Γκιτρώ (Sacha Guitry 1885-1957) συγγραφέας περισσότερων από 150 θεατρικών έργων τα οποία ο ίδιος σκηνοθετούσε και πρωταγωνιστούσε.

Στον αντίποδα του ψυχαγωγικού θεάτρου μια σειρά από εξεγέρσεις εναντίον των παραδοσιακών εκφράσεων -φοβισμός, κυβισμός, φουτουρισμός, κονστρουκτιβισμός, νταντά και σουρεαλισμός- συνέβαλαν στην δημιουργία ρωγμών στην κυριαρχία του ρεαλισμού και να στρέψουν το ενδιαφέρον μιας μερίδας του κοινού σε νέες μορφές έκφρασης. Κατά τη διάρκεια του πρώτου παγκοσμίου πολέμου πολλοί καλλιτέχνες αλλά και διαφωνούντες με την πολεμική εμπλοκή της Γαλλίας βρήκαν καταφύγιο στην ουδέτερη Ελβετία όπου ο ντανταϊσμός, η πιο ακραία μορφή

ΠΑΟΛΟ ΜΠΟΖΙΖΙΟ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΔΕΥΤΕΡΟΣ
ΤΟΜΟΣ

19/4



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ / ΘΕΑΤΡΟ

βοηθούμενη από την έκφραση και τη ρητορική ισχύ. Έπρεπε πιστός ακόμα και στις πιο μικρές λεπτομέρειες προσηπθόντας να αναπαράξει επί σκηνής, κυρίως, την παθολογία των προσώπων που ενσώκωνε και τις διαβαθμίσεις των εκδηλώσεων της ανθρώπινης ύπαρξης. Με ευφυή ανθευτικήτητα ξαναπαρότρυνε το μοντέλο του κυρίαρχου ηθοποιού, έχοντας τον απαραίτητο σεβασμό για τους συναδέλφους και για οποιοδήποτε άλλο παράγοντα της παράστασης, ενώ αποδεχότανε γνώστης ενός ποικίλου περιεχομένου. Ο Zacconi, καθώς ήταν αδιαφοροβήτητα προικισμένος με τεχνικά μέσα και πενησιόχρονος για τη σημαντικότητα των ρόλων του, έζησε αδιάφορος στη συλλογική σύλληψη των παραστάσεων.

Ο παραδοσιακός τρόπος της σύλληψης του θεάτρου είχε αρχίσει να θεωρείται ακατάλληλος για τη νέα πολιτιστική ευαισθησία και τις ανάγκες της σκηνής που κατευθύνονταν στην υπερέχουσα ανανέωση. Οι Ιταλοί ηθοποιοί, ενώ στο εξωτερικό επαυνούνταν για τη φυσικότητα και την καλλιτεχνική τους μαεστρία, στη χώρα τους δέχονταν την αποδοκιμασία των κριτικών που τους προσηπταν έλλειψη παιδείας και απαραιτήτων τεχνικών γνώσεων. Μάλιστα, οι κριτικοί είχαν φτάσει στο σημείο να θεωρούν τους ηθοποιούς υπεθύνους για την παρακμή του θεάτρου, για το οποίο υπήθυσαν μια δομική και ουσιαστική ανεμάρτηση, δραματοσυργική και σκηνική, που να είναι σε θέση να ξαναχαρίσει στις παραστάσεις τη χαμένη ποιητική και καλλιτεχνική αξία. Οι νέοι στοχασμοί έβρισκαν να ευνοούνται λόγω του σκηνικού αποκλεισμού της παραδοσιακής φιλοσοφίας του ηθοποιού, ο οποίος θεωρήθηκε ακατάλληλος να εκφράσει τις αξίες της καθαρότητας και της τάξης προς το απόλυτο, με λίγα λόγια τις αρχές του μετανουοδολογικού ρεύματος και της προποιορίας. Στο «καλλιτεχνικά παιδιά», όπως λέγονταν, που ήταν προορισμένα, βάσει των εθίμων, να αλληλδύουν το επάγγελμα των γονιών τους, δεδωμένου ότι ζούσαν από μαζικά δίδα στη σκηνή, αντιμετώπιζε εκείνο τον καιρό η άγνωστη παρούσα ενός μοντέλου-ηθοποιού που ήταν σε θέση να επιλέγει με οριμότητα και συνέπεια τη ζωή του επάγγελμα του. Οι νέοι επαγγελματίες της σκηνής, προερχόμενοι από τα αστικά στρώματα της κοινωνίας, ήταν καλλιεργημένοι και επιθυμούσαν ένα ελεύθερο και αυτοτελές ύψος, προκειμένου να ανακαλύψουν αλλά και να ξεπεράσουν την τετριμμένη πια υποκριτική τεχνική, με ευφυία και αυθεντική ικανότητα για ψυχολογική εμπέδωση.

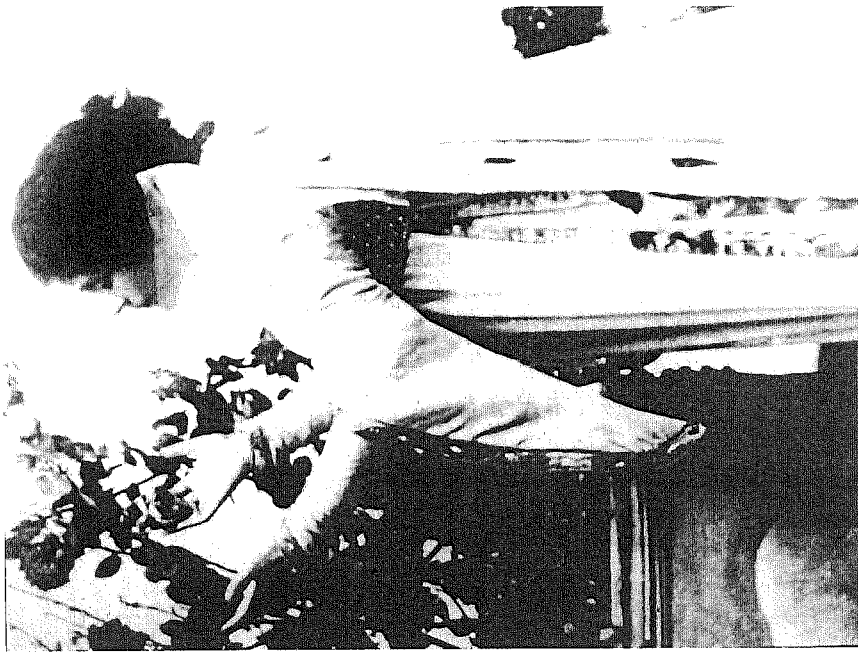
Κάποιοι από τους σπουδαιότερους ηθοποιούς που, στο μεταίχμιο των δύο αιώνων, έβρισκαν να επαυνοητοποιούνται από το νέο θεατρικό κύμα, να δέχονται τον θαυμασμό στην Ιταλία και στο εξωτερικό και συχνά να θεωρούνται παραδειγματικοί από καλλιτέχνες όπως ο Antoine και ο Στανισλάφσκι, ήταν ο Virgilio Talli, ο Ruggero Ruggeri και η Eleonora Duse. Και οι τρεις υπήρξαν σημαντικοί εκπαιδευτικοί διαφορετικών υποκριτικών τεχνικών και θεατρικών ειδών, όμως δραστηριοποιήθηκαν σε μια μεταβατική ριζική φάση για τον ιταλικό θεατρικό πολιτισμό.

Ο **Virgilio Talli** (1858-1928) συμπεριλήφθηκε στους προδρόμους της ιταλικής σκηνοθεσίας. Ήταν ηθοποιός και διευθυντής σημαντικών θια-

στών, καθώς και υπεύθυνος για πενήντα περίπου θεατρικές παραγωγές. Διακρίθηκε για τον ζήλο του σχετικά με την οργάνωση των παραστάσεων. Οι πιο αξιολογικοί κριτικοί τον θεωρούσαν εκφραστή ενός νέου θεατρικού επαγγελματίου, διότι ήταν σε θέση να περπατήσει στον μαινόμενο υποκριτικό του οίστρο και να αναπροσέξει τα διάφορα ερμηνευτικά του μέσα έχοντας μια ενδιάστικη για το σκηνικό γεγονός. Με τον Talli έζησε μια εποχή και άνοιξε ο δρόμος για έναν νέο τρόπο θεατρικής δημιουργίας, βασισμένο στην ίδια ενδιάστικη για το θέατρο, με μια ιδιαίτερη εμπέδωση στις λεπτομέρειες και με ακρίβεια σε όλα τα επίπεδα. Ο Talli είχε επιδείξει μια ιδιαίτερη αντίληψη αναφορικά με τους αναγεννητικούς ρόλους, κυρίως στην ιταλική παράδοση. Στο θέμα αυτό είχε βοηθηθεί από τη σκηνοθεσία, μοδονότι δεν είχε αποκτήσει ακόμα επαγγελματικό προφίλ και δεν ήταν ευρέως γνωστή η χρήση της. Ο Talli ήταν ανοιχτός στην επιλογή του περιεχομένου και ακόμα και στις επιφοβές καινοτομίες και στη μελετημένη διανομή των ρόλων, έτσι ώστε να ευνοείται η καλύτερη δυνατή προσομοίωσή του κάθε ηθοποιού στον ήρωα – καθώς είχε ανελευθερωθεί από το παλαιό εμπόδιο της ιεραρχίας των ρόλων. Οι πρόβες επιδείκνυε και διαρκούν για μεγάλο χρονικό διάστημα, έτσι ώστε να δουλεύεται η κατάσταση και ο έλεγχος της ερμηνείας και της ορθοφωνίας. Επίσης, επιθυμούσε την εμπέδωση και τη συνεπή τοποίηση της σημασίας των κειμένων για την αναδίπωση της υφολογικής αλήθειας τους.

Στα πλαίσια της ανανεωμένης επιρροής, της χρονοτισμένης από τον νέο επαγγελματία, δημιουργήσε έργο και ο **Ruggero Ruggeri** (1871-1953), στον οποίο οι συνθήκες δεν φάνηκαν καθόλου ανοικτές. Ο Ruggeri προερχόταν από την αστική τάξη και κατέληξε στο θέατρο απόλυτα ανεξάρτητά. Αρχικά διακρίθηκε στην αστική κωμωδία, στα δράματα του D'Annunzio και στο έργο του Pirandello. Το ερμηνευτικό του ύψος ήταν λογικό και μετρημένο, καθώς δεν άφηγε χώρο στις σπιθές του υπερβολικού πάθους, αναδεικνύοντας τα σημαντικά ψυχιατρικά του εφόδια για την κατανοήση και την ενσώκηση του εκάστοτε ήρωα. Ακόμα και η θιασολογική του πορεία μαρτύρησε την αλλαγή του θεατρικού κόσμου στην Ιταλία. Η εμπέδωση και η σχολαστικότητά του σχετικά με τη διεύθυνση του θιάσου και τη σκηνική αναπαράσταση των κειμένων είναι ένδειξη ότι το ενδιαφέρον του Ruggeri για το θέατρο έτεινε σφοδρά στο να κερδίσει το χαμένο έδαφος της καταγεγραμμένης καθυστέρησης, συγκριτικά βέβαια με τις υποδομές ευρωπαϊκές χώρες.

Η **Eleonora Duse** (1858-1924), μοδονότι ήταν πενησιόχρη για την αναγκασιότητα του πρώτου ηθοποιού για κάθε θίασο και για κάθε σκηνοθεσία, δίκαια θεωρείται η σπουδαιότερη ηθοποιός του ιταλικού θεάτρου του 20ού αιώνα. Εκτός από τα ασύγκριτα και εξαιρετικά καλλιτεχνικά της χαρακτηριστικά, είχε δυνάμει σκληρά για την ανανέωση του θεάτρου (βλ. εικ. 9.8.). Η «θέα» – όπως την αποκαλούσαν –, στον αγρό του ρόλου που διέγραφε στην ιστορία του θεάτρου, αφήνοντας κατά μέρος την αξιολόγηση του μοναδικού της ταλέντου, έδειξε να παίρνει μια θέση ανοιχτά αντίθετη



Εικόνα 9.8.

Η Eleonora Duse στη *Φραντσέσκα* από το *Ρήμ-νι*, την τραγωδία του Gabriele D'Annunzio (πρόξη 1η, σκηνή 5η). Φωτογραφία από το Museo Teatrale alla Scala του Μιλάνου.

προς την προγενέστερη παράδοση, υιοθετώντας συμπεριφορές συχνά αντικοινωνικές. Πράγματι, από τη μία μεριά περιόρισε το ρεπερτόριό της σε έναν μικρό πυρήνα δραμάτων, σε μεγάλο βαθμό ξεπερασμένων και αντιτιθέμενων στην καθιέρωση της νέας δραματολογίας. Από την άλλη μεριά συνέθεσε στην κατάρχιση της πεπαικωμένης παιδείας των ηθοποιών, απορρίπτοντας τα παράγωγα των δραματικών σχολών που είχαν πρόσφατα ιδρυθεί. Είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι από τον καιρό που η Duse ανέλαβε καθήκοντα θιασάρχη, έδειξε το ενδιαφέρον της για τη συνολική εικόνα της παράστασης. Είχε κατανοήσει ορθά ότι έπρεπε να ερμηνεύει τις προθέσεις του δραματογράφου και να συλλαμβάνει, με οργανικό και συλλογικό τρόπο, τη σκηνική μετάφραση του έργου μέσω της επίμελειας της σκηνογραφίας και του παντρίματος του κάθε ρόλου στα πλαίσια μιας συμφωνημένης ενότητας.

Θα πρέπει να πούμε ότι η Duse, επειδή ανησυχούσε μήπως χάσει τον τίτλο της «κυρίας της σκηνής», άλλοτε ανέκοπτε και άλλοτε επιβρόδινε τη δραστηριότητα του αγαπημένου της ποιητή Gabriele D'Annunzio (βλ. § 9.3.8.) που επιθυμούσε να γίνει θεατρικός δημιουργός. Ο D'Annunzio, περισσότερο με τη συμβολή του θεατρικού διευθυντή και λιγότερο με την ανανεωτική του δραματολογία, θεωρήθηκε ένας από τους υποκινητές της θεατρικής σκηνοθεσίας, που πολύ πριν από τον ορισμό της είχε χρησιμοποιηθεί στις σκηνές της Ιταλίας. Ο D'Annunzio είχε διαβλέψει τις πιθανότητες για την υπερέαση της κοινοτοπίας και της μονοτονίας στη σύγχρονη του σκηνική πράξη και είχε συλλάβει ένα θέατρο με δρους εξόχως οπτικούς, θεαματικούς και σκηνογραφικούς που υπονοούσε η δραματολογία του, όπως άλλωστε και το ποιητικό και αφηγηματικό του έργο. Η ατυχή αυτή τον οδήγησε να ξεπεράσει, ή τουλάχιστον να παραβλέψει, την αίσθηση της απέχθειας που του είχε γεννηθεί από τη διαπίστωση της αλλοίωσης των δραματολογικών κειμένων κατά τη διαδικασία της σκηνοκτικής τους μεταφοράς. Οι παραστάσεις πραγματοποιούνταν σύμφωνα με τους νόμους μιας παράδοσης που δεν διέθετε πλέον δημιουργικό σθένος. Έτσι ο ίδιος είχε πειστεί για την ανάγκη του να γίνει ο μοναδικός δημιουργός του θεάτρου του. Το γεγονός αυτό θα του επέτρεπε, εκτός από το να σώζει το δραματολογικό του έργο από τις ανοησίες των παρακαζόντων ηθοποιών, να θέσει σε λειτουργία την απελπιστικά εκλεπτυσμένη του αισθητική για το χρώμα, την πλαστικότητα και την αρμονία στη συνολική εικόνα της τέχνης.

Ο D'Annunzio παρακινήθηκε από την ανάγκη του να εμπλουτίσει το θέατρο με πιο ευρείες οπτικές και ποικίλες εκφραστικές δυνατότητες. Ακόμα και από την πρώτη παράσταση που ανέλαβε να φέρει εις πέρας, πειραματίστηκε σε μια σκηνική γλώσσα, ικανή να συνδέσει μια πιο πλούσια και δραστήρια εσωτερική σύνθεση με μεγαλύτερη ομοιογένεια και ενότητα όσον αφορά το τελικό αποτέλεσμα. Μαζί με τη νέα χρήση του σκηνοκτικού χώρου, αξιολόγησε και τις δυνατότητες για τον εμπλουτισμό των επικοινωνιακών αξιών της παράστασης, εισάγοντας μια γλώσσα υποστηρίξιμη από άλλους κώδικες, μουσικούς, ζωγραφικούς, πλαστικούς και χορογραφικούς. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο D'Annunzio επιβεβαίωσε την πρόθεση της σύνθεσής του με τις εμπειρίες που είχαν ήδη ολοκληρωθεί στις άλλες χώρες της Ευρώπης. Το θέατρο του ήταν αδιάφορο στην απόδοση της καθημερινότητας, ενώ πρότεινε, ίσως φιλόδοξα, μια σχεδόν μουσική θέαση, συχνά σκοτεινή και αβέβαιη στα περιγράμματά της. Το θέατρο του γεννήθηκε από μια ανανεωμένη δραματολογία που είχε ανάγκη από νέους θεατές και καλλιτέχνες, διότι δεν επιθυμούσε μόνο να εξελίξει ή να βελτιώσει την καθιερωμένη σκηνική πράξη, αλλά να την υποσκελίσει για να αντικατασταθεί από μια τελείως διαφορετική έννοια όσον αφορά τη δημιουργία και την κάρπωση του θεάτρου.

Ο D'Annunzio επέβαλε στις σκηνοθεσίες του την επαγγελματική σχολαστικότητα και τη δημιουργική προσήθεια που μεταφράστηκαν σε κοινή

Η κληρονομιά του πειραματισμού του D'Annunzio

πράξη από τα μέσα του 20ού αιώνα και πέρα, συνεργαζόμενες έντονα στην τεχνική εξέλιξη του ιταλικού θεάτρου. Παρότ' την αβεβαιότητα, τα λάθη και την αμυδρή ανωριμότητα, θα πρέπει να συμπεφωνλήσουμε ότι στον D'Annunzio οφείλονται, κατά πάσα πιθανότητα, η έναρξη της Δειπουργίας της σκηνοθεσίας στην Ιταλία. Επίσης, όσο παράδοξο και αν φανεί, τα πιο βαθιά και σημεδιακά ίχνη του D'Annunzio στην ιστορία του θεάτρου δεν άφησε το δραματολογικό του έργο, αλλά η δραστηριότητά του, η προ-σκηνοθετική και σκηνογραφική του εργασία, ο εκλεκτικός και ρητορικό-δύνατος πειραματισμός του που έγινε παράδειγμα για όσους, ύστερα από αυτόν, συνέχισαν και ολοκλήρωσαν στην Ιταλία τη μεγάλη διαδικασία της θεατρικής ανανέωσης κατά τον 20ό αιώνα.

Ένας αναμφισβήτητος ήταν, δίχως αμφιβολία, και ο Pirandello (ημέρ. 9.3.8.), ο οποίος εργάστηκε προσωπικά στην καλλιτεχνική διεύθυνση του θιάσου του - οι σκηνοθεσίες του ερμήνευαν καιρία όλες τις έννοιες του δραματολογικού του έργου. Ο Pirandello, από την εποχή του σκηνοθετικού του ντεμπούτου, που έγινε το 1925, όταν δηλαδή ανέλαβε τη διεύθυνση του Θεάτρου Τέχνης, έδειξε να κινείται σε ένα ολικό και οργανικό επίπεδο κατανόησης της παράστασης και των συνισταμενών της. Δραστηριοποιήθηκε - όπως προαναφέραμε - προς τη ριζική ανακαίνιση του παλαιού Odessalchi αρχικά με τον δικό του μόνιμο θίασο και με στόχο την αναμόρφωση της παραδοσιακής ερμηνευτικής φόρμας και αργότερα με τη μεταφορά της εμπειρίας του στα έργα του και στη σκηνή. Οι εκτελείς σκηναίκες οδηγίες με τις οποίες συμπλήρωνε ο Pirandello τα κείμενά του - κυρίως όσα γράφτηκαν μεταξύ του 1925 και του 1936 ή μετά την απομάκρυνσή του από τη σκηναίική πρακτική - έτειναν να αποτελέσουν μια σκηναίική γραφή. Οι οδηγίες του έδιναν ηροοιοχή σε κάθε όψη της δημουργικής δουλειάς του ήθοιοιού, στον συντονισμό των παρουσιών και των επί σκηνης κινήσεων, στα σκηνογραφικά αντικείμενα και τους μηχανισμούς, στα φώτα και τους ήχους· ανέδειξαν το αμφίβολο και αυξανόμενο ενδιαφέρον του συγγραφέα για τη σκηνοθεσία και κατέγραψαν με ανεξίτηλα χρώματα την παθισμένη ευαισθησία ενός θεατρικού θρώπου.

Η δραματολογική και η σκηναίική γλώσσα

Το μεγαλείο του Pirandello διαμορφώθηκε και μέσω της ειοφορίας που θέλησε να κάνει στην Ιταλία με την εδραίωση ενός ανανεωμένου θεάτρου που απείχε από εκείνο της πρόσφατης παράδοσης. Το θέατρο του υπήρξε αναμφοροτικό, όχι μόνο για το περιεχόμενο, τις προβληματικές και τα ιδανικά του, αλλά και για τη Δειπουργική συμβολή της δραματολογικής και σκηναίικής γλώσσας και τις ποικίλες σκηνογραφικές, ενδυματολογικές, τεχνικές, ερμηνευτικές και εκφραστικές συνισταμενές του. Τα συγκεκριμένα στοιχεία διήθησε ο Pirandello στις παραστάσεις που επιμελήθηκε ο ίδιος ή σε αυτές που είχε την έμπειρη επίβλεψη, ακολούθωντας με αδιάκωτο ενδιαφέρον τους θιάσους στις περιοδείες τους. Το πρόβλημα της υποκριτικής, για το οποίο δεν είχε βρει έναν θεωρητικό προσδιορισμό, είχε διαγερει ιδιαίτερα το ενδιαφέρον του Σικελού δραματούργου. Το γεγονός

αυτό διαφαίνεται κυρίως στα έργα της ωριμότητάς του, όπου η τεχνική της υποκριτικής ερμηνείας και η ίδια η υποβόσκουσα έννοιά της αποδεικνύεται βαθιάς ερευνημένη, καθώς προτείνονται σύμφωνα με μια απόλυτα καινοτομία σύλληψη συγκριτικά με την πρόσφατη παράδοση και τα όμηρα παράδειγματα της ναυουραλοιστικής σχολής.

Η προοιθησία που κατέβαλαν ο D'Annunzio και ο Pirandello για την τεχνική και καλλιτεχνική υπόσταση των ερμηνευτών στο θέατρο έδωσε ζωή σε νέα υποκριτικά ύψη, αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους. Στην πρώτη περίπτωση, οι ανάγκες του «πονητικού θεάτρου» έμοιάσαν να αχρηστεύουν τα τεχνικά μέσα τα οποία διέθεταν μέχρι εκείνη τη στιγμή οι ήθοιοι, ήθως τους να αναλήψουσαν στη μελωδία του στίχου, στην εκστατική Δυρική σύνθεση και στη, σχεδόν ονειρική, εναλλαγή, τους ρυθμούς για ένα αυθεντικό ερμηνευτικό νόημα, αληθινά αναριστομένο με τα κείμενα του D'Annunzio. Αντίθετα, η υποκριτική σύλληψη του Pirandello έδειξε πολλές αναλογίες με τη μέθοδο που είχε ήδη εφαρμόσει ο Στανισλάφσκι, προτεινόντας ουσιαστικά ένα μετρημένο ύψος και αμθισσο στις ευκολίες, σμηαδεμένο από την έρευνα για την ψυχολογική εμβάθυνση, ικανό να υπεριστήσει τα εμπόδια του συγείητού και να διεοδίσει στα πιο βαθιά μυστικά του νου. Δεν είναι τυχαίο ότι το πηρατελλικό ύψος, που ήταν Διγότερο καινοτόμο από την υπόθεση του D'Annunzio, αλλά γεννημένο από μια πιο οργανική δραματολογική εργασία που είχε σχέση με την αυτική κουλοτύρα, εδραοθήκε στις σκηές της Χώρας, καταδικάζοντας σε αποκάσιμο όσους είχαν πιστέψει στον εξαντλητικό Δυρισμό και την ευαισθησία, καθώς και στην ψευδο-μυστική συμπύκνωση των τεχνών που είχε προημύσει ο ποιητής.

9.3. Η ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

9.3.1. ΟΙ ΣΚΑΝΔΙΝΑΒΙΚΕΣ ΧΩΡΕΣ

Η Νορβηγία, η Σουηδία, η Φινλανδία και η Δανία ήταν αποκλεισμένες από την ιστορία της δραματολογίας και του ευρωπαϊκού θεάτρου εδώ και αρκετούς αιώνες. Κόποιες επιδόσεις που είχαν δεχτεί από το εξωεπρικό ήταν έμπειρες και μικρές διάρκειας. Από τις αρχές όίως του 19ου αιώνα γνώρισαν μια ανάπτυξη στη θεατρική τους παιδεία που είχε αρχίσει να αποκτά την αυτονομία της. Το 1827 έγιναν τα εγκαίνια ενός σμηαπτικού θεάτρου στο Όσλο, του οποίου το ρεπερτοριο ακολουθούσε πιστά τα πιο διαιδομένα γαλλικά δραματικά είδη της εποχής. Εν ολίγοις, ξεκινούσε από την *comédie brillante* και το ιστορικό δράμα και έφτανε μέχρι τη *vaudeville*. Ειάνω στα ίχνη της γαλλικής παράδοσης βάδισαν και τα ταλέντα των πρώτων Δανών και Νορβηγών δραματούργων, που όμως δεν έπεισαν για την καλλιτεχνία των δημουργιών τους, παρά μόνο για την ε-

σε ζωηρές συζητήσεις σχετικά με τη χρησιμότητα του ανεβασματος της ιστορίας μιας οικογένειας που είχε καταβληθεί από τον μολοσεβικισμό. Οι παραστάσεις του δράματος που είχε ανεβεί στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας διακόπηκαν. Τα προβλήματα με τη λογοκρισία συνεχίστηκαν και τα επόμενα χρόνια, συνοδευμένα από την καμπάνια δυσφήμισης που είχε διενεργήσει ο τύπος ενάντια στον Μπουλγκάκοφ. Αμέσως μετά την προεμίρα απαγορεύτηκαν επίσης και οι κομωδίες *Zoikina kvartira*,⁵³ *Bagrovni ostrov*⁵⁴ και *Beg*,⁵⁵ που γράφτηκαν όλες το 1928. Ο συνδεδεμένος του κρίκος ήταν η σάτιρα της γραφειοκρατίας και οι δυσχέρειες της μικροαστικής τάξης στην προσπάθεια του εγκληματισμού στις νέες κοινωνικές συνθήκες. Παρά την πολεμική, η εκτίμηση του Στανισλάφοκι και το άμεσο ενδιαφέρον του Στάλιν εξασφάλισαν στον Μπουλγκάκοφ την απασχόλησή του στο Θέατρο Τέχνης, στη θέση του λογοτεχνικού συμβούλου. Το γεγονός αυτό του επέτρεψε να δουλέψει τη διασκευή εκτενών λογοτεχνικών κειμένων για το θέατρο. Η πρώτη απόπειρα έγινε με το *Mertvye dushi*⁵⁶ του Γκόγκολ που ανέβηκε με επιτυχία το 1932. Ακολούθησε η επεξεργασία του *Molière*⁵⁷ (1933), μιας μυθιορθηματικής βιογραφίας του διάσημου Γάλλου συγγραφέα, στον οποίο αφιερώθηκε και το δράμα *Kabala svyatosh*⁵⁸ (1936). Το τελευταίο έργο πραγματεύεται τις σχέσεις μεταξύ τέχνης και εξουσίας, μέσω της αναφοράς στον παλιό Molière που βρισκόταν σε διαμάχη με την αυλή του βασιλιά. Τέλος, διασκεύασε τον *Don Kixot* (1938) του Cervantes που βασίστηκε στη σχέση ανθρώπου και ψευδαίσθησης.

9.3.3. ΟΙ ΓΕΡΜΑΝΟΦΩΝΕΣ ΧΩΡΕΣ

Τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα η παράλληλη ανάπτυξη ανόμοιων, αλλά εν μέρει αυθεντικών θεατρικών δραστηριοτήτων –όπως ήταν εκείνη του Wagner– στις γερμανόφωνες χώρες προήγαγε μια νέα σύλληψη για το θέατρο και τα έργα τέχνης γενικά, που γεννιόταν από τα αποθέματα των γαλλικών ιδεών, του νατουραλισμού και του συμβολισμού.

Το Βερολίνο έγινε η πατρίδα του γερμανικού νατουραλισμού με την ίδρυση της *Freie Bühne* (1889, βλ. § 9.2.1.3.) και του *Deutsches Theater* (1883). Τα δύο θέατρα έκαναν γνωστά στο κοινό τα έργα του Ibsen, του Strindberg και των Γερμανών νατουραλιστών, δηλαδή κυρίως του Gerhart Hauptmann που –όπως είπαμε και στο κεφ. 8.3.1.2.– κατέκλυσαν τις γερμανικές σκηνές για πολλές δεκαετίες.

Ταυτόχρονα, την εποχή του θριάμβου της νατουραλιστικής ποιητικής έγιναν πολλές δραματολογικές απόπειρες που, εμφανώς, άνοιξαν τον δρόμο για τη ζωγραφική, τη βασιζόμενη σε ντοκουμέντα, γεννώντας στην πραγματικότητα μια διαφορετική τέχνη, χαρακτηρισζόμενη από τον ψυχολογισμό και την γκροτέσκα αποσύνθεση.

Σε αυτά τα πλαίσια παρήγαγε έργο και ο θεατρικός συγγραφέας **Frank Wedekind** (1864-1918), ο εκφραστής του λογοτεχνικού κύκλου του Μονάχου και ο οδηγητής της αισθητικής ανανέωσης στο θέατρο. Η ανάλυση

της σύγχρονης κοινωνίας απέδειξε στο έργο του Wedekind ότι οι αυστηρές φόρμες και οι συμβατικές σχέσεις, στις οποίες η κοινωνία δομείται, καταπνιγαν τα ζωικά ένστικτα του ατόμου, νεκρώνοντας τις πιο αυθεντικές εκφράσεις του, ξεκινώντας από τη σεξουαλικότητα που βρισκόταν ανιμώτωση με την άγρια κοινωνική και θρησκευτική καταστολή. Όλα τα έργα του Wedekind επικεντρώθηκαν στη μάχη ενάντια στους ασφυκτικούς κανόνες της καλής κοινωνίας για την καθέρωση του δικαίωματος στη ζωή και τον έρωτα. Τα συγκεκριμένα θέματα, όπως είναι εύλογο, χάρισαν στον συγγραφέα τη φήμη του ανθρώπου που ανέκρινε την ήθικη. Για πολύ καιρό τα κείμενά του ήταν λογοκριμένα, ενώ ανέβαιναν μόνο σε μικρές, ιδιωτικές σκηνές.

Το πρώτο δράμα που εξέφρασε με αποδιοργανωτική σαφήνεια τις ιδέες του συγγραφέα σε σχέση με τον έρωτα και την εφηβεία ήταν το *Frühlings erwachen*⁵⁹ που γράφτηκε και εκδόθηκε το 1891, αλλά παρουσιάστηκε ύστερα από δεκαπέντε χρόνια. Ήταν ένα επαναστατικό έργο, κυρίως για τη θεματική του, που απέδειξε ότι η κατασταλτική εκπαίδευση στον σεξουαλικό τομέα μπορεί να οδηγήσει τους νέους, όπως συνέβη και στους νεαρούς ήρωες, σε μια διατάραξη των ενστικτών, σε μια απρόσμενη και ανεξέλεγκτη έκρηξη με καταστροφικές συνέπειες στη συμπεριφορά και τη ζωή τους. Εν προκειμένου, ένα από τα πρόσωπα οδηγήθηκε στην αυτοκτονία, ενώ άλλο στον θάνατο επειδή η κοπέλα του έκανε άμβλωση, ενώ κάποιο άλλο στην παράκρουση εξαιτίας των βρασμών από τα σαρκικά του ερεθίσματα. Οι καινοτομίες του δράματος δεν περιορίστηκαν όμως στη θεματική, αλλά επεκτάθηκαν και στη δομή και στο ύφος, παρουσιάζοντας μια ιστορία που εκτυλισσόταν με σύντομες και γραμμικές διαδοχές, απορριπτικές τη σταδιακή και συμπαιγή εξέλιξη, ενώ η γλώσσα ανάδειχτηκε πλούσια σε γκροτέσκους τόνους και λαμπρά λυρικά αποστάγματα.

Η λαική και βιταλιστική ποιητική του συγγραφέα τελειοποιήθηκε με τη δημιουργία ενός μυθικού προσώπου που ενσάρκωσε τον ερωτισμό και τη χερά της ζωής δίχως κανέναν ηθικό δισταγμό. Πρόκειται για τη φηγούρα της Λούλου, της νεαρής μοιραίας γυναίκας που αποφάσισε να εδραιώσει την προσωπική της έμφυτη παρόρμηση με κάθε κόστος, προκαλώντας, με ανήθικη αβυσθότητα, την καταστροφή των ανθρώπων που την ερωτεύονταν. Η Λούλου υπήρξε η ασύγκριτη πρωταγωνίστρια των έργων *Der erdgeist*⁶⁰ (1895) και *Die büchse der Pandora* (1904).⁶¹ Στο πρώτο εκείνη έ-

53. Το *διαμέρισμα του Ζόγια*

54. Το *πορφύρο νησί*

55. Η *φυγή*

56. *Νεκρές ψυχές*

57. Η *ζωή του κυρίου Μολιέρου*

58. Η *καβάλα των τσιγγάνων*

59. Το *έσπρημα της άνοιξης*

60. Το *πνεύμα της γης*

61. Το *βάζο της Πανδόρας*

γινε η αιτία για τον θάνατο του πρώτου της συζύγου, ενός ηλκιωμένου γιατρού που την παντρεύτηκε για να τη σώσει, και για τον θάνατο του ερμούτη της, ενός ζωγράφου που αυτοκτόνησε μόλις έμαθε για την ερωτική της συνύφεση με τον φίλο του. Ο φίλος αυτός τελικά κατέφερε να την παντρευτεί, αλλά δεν κατάφερε να αλλάξει την αθεράπτευτα άπιστη φύση της. Στο δεύτερο δράμα η Λουίλου το έσκασε από τη φυλακή, ύστερα από την καταδίκη της για τη δολοφονία του δεύτερου συζύγου, βρέθηκε σε έναν κλυδωνιά εραστών και των δύο φίλων, μέχρι που δολοφονήθηκε στο Λονδίνο από το χέρι του Γκακ του αυτεροβγάλτη. Το δίητυχο της Λουίλου, ισορροπώντας μεταξύ τραγικού και γκροτέσκου, προκάλεσε τερπύτο σκάνδαλο στην εποχή του, θεωρούμενο τελικά ένα ψεύτικο προϊόν, διότι αναγκάστηκε να συμπέσει με έναν προγραμματισμένο σχεδιασμό, σύμφωνα με τους κανόνες της παραδοσιακής δομής των ηρώων και του ηρώου. Η εξαιρετική επιτυχία που γνώρισε αργότερα το κείμενο οφείλεται στον βρετανισμό της ηρωίδας που δεν συμβιβάζόταν με τίποτα, προκειμένου να διασπείρει τη θηλυκότητά της.

Το ποιητικό επίπεδο στις επιρμένες δουλειές του Wedekind υπέστη μια ύφεση. Τα κείμενα που έγραψε την πρώτη δεκαετηετία του αιώνα περιόρισθηκαν στην ανασύνθεση της ζωντανίας και της εξακολουθητικά παρακινδύουσας αυθεντικότητας στη βρασιική θεατρική των πρώτων του έργων. Επίσης, απομακρύνθηκε με δυσκολία από τον συντηρημένο *Marguis von Keibitz*⁶² (1901) που πραγματευόταν τη σχέση μεταξύ της τέχνης και της μεγαλοστομίας τής, της ικανής να καταπνίξει κάθε γνήσια έμπνευση για τους μηχανισμούς του εμπορίου. Το παράδειγμα της δραματογραφίας του Wedekind υπήρξε σημαντικό για την επανάσταση του νατουραλισμού στις φόρμες, στα πλαίσια μιας καινοτομίας γραφής, όχι μόνο σε θεατρικό επίπεδο, αλλά και σε αισθητικό-δομικό. Η ουσιαστική και συχνά συμβολική γλώσσα και η αισθητική των γκροτέσκων καταστάσεων, όπου τα πρόσωπα υπήρχαν ως αλληγορίες του εαυτού τους και κινούνταν σαν μαριονέτες από τα νήματα των ενστικτών τους, αποτέλεσαν μια πολύτιμη μαθητεία από την οποία επρόκειτο να παρακινηθεί το θέατρο του εξήρπονιστου.

Αλλάωστε, η επανάσταση στα πρότυπα της ρεαλιστικής δραματογραφίας είχε μεγάλη σπουδαιότητα για τους Αυστριακούς δραματογράφους, στο μεταίχμιο των δύο αιώνων. Η μελαγχολική, αλλά και εύθυμη Βιέννη των τεσσάρων του αιώνα, σε αντίθεση με το Βερολίνο, καλλιεργήσε ένα εξαιρετικό καλλιτεχνικό ενδιαφέρον προς την κατεύθυνση του συμβολισμού και των ιδεολογικών κινημάτων που έτειναν στο συνολικό και την εξξερνύηση του υποσυνείδητου, ενθαρρυνένο και από τη σύγχρονη εξξερνύηση των γυναικωδωτικών θεωριών του Freud.

Ο εκφραστής αυτής της τάσης στη δραματολογία ήταν ο **Arthur Schnitzler** (1862-1931), ο οποίος είχε σπουδάσει ιστορική και είχε ειδικευτεί στις νευρικές ασθένειες. Από εκεί προέκυψε και το ενδιαφέρον του για τη βαθιά ανάλυση της ανθρώπινης ψυχής, με τις ιδιαίτερες αναφορές στις

απόκρυφες περιοχές του νου, όπου βασιλεύει η αντίθεση και το χάος. Το βρασιικό θέμα, λοιπόν, του θέατρου του Schnitzler ήταν η τέλεια αναπαράσταση της δυστυχίας της ανθρώπινης ψυχής, της προορισμένης να αντιμετωπίσει τη μοναξιά, στα διάφορα στάδια της ύπαρξής της, και να μη βρει ανακούφιση ούτε στο αίσθημα της αγάπης που αποδείχτηκε ψεύτικο, κυριευμένο από την καταπίεση και τον εγωισμό, και αναπόφευκτα εφημέρο. Το πρώτο του θεατρικό κείμενο ήταν ο *Anatol*⁶³ (1891), όπου εκφράστηκε με σαφήνεια ο ποιητικός κόσμος του συγγραφέα και διαγράφηκε η τυπική φωνή του αντι-ήρωα, του νεαρού με τον αρκετά αντίλογο χαρακτήρα που εύκολα ενθουσιάζετα και ξαφνικά ψυχραίνεται, που ακολούθει της εύκολης αγάπης προσπαθώντας να αποκρύψει από τη συνείδησή του την καταστρεφική και την απογοήτευση. Το κείμενο θεαλιώνετα ολοκληρωτικά στην ψυχολογική ανάλυση του κεντρικού ήρωα, παρουσιάζοντας, σύμφωνα με μια συνήθεια του Βιεννέζου δραματογράφου, μια αποσομαστική δομή αποτελομένη από επτά αυτονομία και διαδοχικά επεισόδια, σαν έναν κύκλο μονόπρακτων δίχως αληθινή δράση. Στο δεύτερο δράμα *Das mädchen*⁶⁴ (1891) και ακόμα περισσότερο στο *Liebele*⁶⁵ (1894), που γράφτηκε σε αργούς και ήπιους τόνους, μοιόνοτι σχετίστηκε με μια τραγική κατάσταση, αναδείχτηκε το θέμα της αντίθεσης μεταξύ ψευδοδότησης και πραγματικότητας, στα πλαίσια μιας ερωτικής σχέσης που ερμητεύτηκε από την κεντρική ηρωίδα σαν ολοκληρωτική εμπειρία, ενώ από τον κεντρικό ήρωα σαν μια τυχαία συνάντηση. Η λεπτομερής ανάλυση του ανθρώπινου εγωισμού σε συναισθηματικό επίπεδο και η ματαιότητα σε κάθε συντροφική σχέση εκφράστηκε τέλεια στο *Reigen*⁶⁶ (1896-1897), ένα έργο που αποτελεστηκε από την αναπαράσταση δεκά ερωτικών διαλόγων, δεμένων μεταξύ τους με μια συνεχή ανταλλαγή προσώπων, όπου ο συνολικός της μιας εικόνας γινόταν ο πρωταγωνιστής της επόμενης, στα πλαίσια μιας δακτυλικής δομής που στο τέλος αποκατέστησε την αρχική κατάσταση.

Η σύγχυση μεταξύ αληθείας και ψεύματος στις ανθρώπινες σχέσεις, η ψευδοδότηση της ελεύθερης βούλησης, η αντίθεση ανάμεσα στο γεγονός και την ιδέα και η φαντασία, που αποδείχτηκε πο αυθεντική από την ίδια την πραγματικότητα, ήταν τα θέματα που απασχόλησαν τη σκέψη του Schnitzler στην όμηρη παραγωγή του. Μία από τις ποητικότερες δουλειές του, που αξίζει αναφορά, ήταν το μονόπρακτο *Der grüne Kakadu*⁶⁷ (1899), λόγω των γκροτέσκων μεταφορών, των ηλασμένων για την παράσταση του παιγνιδιού πραγματικότητας-φαντασίας. Το έργο τοποθετήθηκε στις απαρχές της Γαλλικής Επανάστασης, σε ένα κλημένο, παρουσιάζοντας με σαφήνεια την τυφλότητα της αριστοκρατικής τάξης, της αντίκρουσης να δια-

Ο Ανατόλιος, ο τυπικός ήρωας του Schnitzler

Η ανάλυση της σχέσης. Η ερωτοδουλειά και Το γαϊτανάκι του έρωτα

Το παιχλάδι της αλήθειας και της φαντασίας

62. *Marguis von Keibitz*
63. *Anatol*
64. *Το παρμυθί*
65. *Η ερωτοδουλειά*
66. *Το γαϊτανάκι του έρωτα*
67. *Ο πράσινος παπαγάλος*

άντλησε έμπνευση και για τον *Der turm*⁷⁴ (1925), το τελευταίο του θεατρικό έργο που ξαναπρότεινε διαφοροποιημένο το θέμα του *Η ζωή είναι όνειρο*.

Την ίδια περίοδο συνεργάστηκε εντατικά ο Hofmannsthal με τον Richard Strass, γράφοντας λιμπρέτα για τις μουσικές συνθέσεις των τεράστιων επιτυχιών. Από τα κυριότερα ήταν τα *Der Rosenkavalier*⁷⁵ (1911) και *Ariadne auf Naxos*⁷⁶ (1912), που γέννησαν μια νέα φόρμα μουσικού δράματος, όπου το λιμπρέτο αναδείκνυε την αυτονομία της ποιητικής του αξίας.

Κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια έγινε η καθέρωση του εξπρεσιονισμού στη Γερμανία (βλ. 9.2.2.4.). Δημιουργήθηκε μια δραματογραφία επικεντρωμένη στην παραποιημένη αναπαράσταση των σχέσεων μεταξύ του μοναχικού και αποπροσανατολισμένου ατόμου, της κυριαρχούμενης κοινωνίας από την εξουσία των λόγων και μιας ολοένα και πιο κυνικής και απάνθρωπης ηθικής. Η προβολή των τραυματικών εμπειριών από τον πρόλομο βρήκαν γόνιμο έδαφος στη σκηνή του εξπρεσιονισμού, παντρεύοντας τα θέματα της μεταφυσικής αναζήτησης με τη δυνατή συνισταμένη της κοινωνικής διαμερτυρίας και καταγγελίας. Οι πιο σημαντικοί εκπρόσωποι του κινήματος ήταν ο **Georg Kaiser** (1878-1945), του οποίου τα πιο αξιόλογα έργα συμπιερίληφθηκαν στην τριλογία *Die koralle*⁷⁷ (1917), *Gas I* (1918) και *Gas II* (1920), και ο **Ernst Toller** (1893-1939, που έγινε γνωστός με τα έργα *Masse mensch*⁷⁸ (1921) και *Hoppla, wir leben*⁷⁹ (1924), δηλαδή τη φωτεινή και απογοητευτική ανάλυση της αλλοίωσης των ιδανικών του προλεταριάτου.

Μια αντίρρηση στο πρότυπο του εξπρεσιονισμού, που ήταν βασισμένο στη λυρική μεταμόρφωση της πραγματικότητας με τους γκροτέσκους και βίαιους τόνους, παρατηρήθηκε τη δεκαετία του '20 με το κίνημα Neue sachlichkeit που πρότεινε μια σκηνική αναπαράσταση, απελευθερωμένη από την αντικειμενική ακρίβεια του παρόντος, ευελπιστώντας να διαφοροποιηθεί από το νατουραλιστικό πρότυπο του 19ου αιώνα -γι' αυτό και αυτοσκοπήθηκε «νέα» - μέσω της απόρριψης των παθολογικών καταστάσεων και της προτίμησης στη λεπτομέρεια της παθολογίας. Ο συγγραφέας που παρουσίασε με τον καλύτερο τρόπο τη συγκεκριμένη δραματογραφική τάση ήταν ο **Theodor Tagger** (1891-1958), που έγινε γνωστός με το ψευ-

68. *Λυρικά δράματα*

69. *Ο περιπετειώδης και η τραγουδίστρια*

70. *Ηλέστρα*

71. *Ο Οιδίπους και η Σφίγγα*

72. *Ο καθένας*

73. *Το μεγάλο θέατρο του κόσμου του Στρασβούργου*

74. *Ο πύργος*

75. *Ο ιππότης με το ροδό*

76. *Η Αριάδνη στη Νάξο*

77. *Το κοράλλι*

78. *Ο άνθρωπος της μάζας*

79. *Ζήτω, ζούμε*

χωρίσει τη δράση των μαζών των παρισινών στασιαστών που εισέβαλαν στην ταβέρνα, από την αναπαράσταση του τσακωμού που συχνά λάμβανε χώρα για λόγους διασκέδασης. Στον παραλογισμό των Γάλλων ευγενών ήταν εύκολη η αναγνώριση της σύστασης της αυστριακής μπουρζουαζίας των τελών του αιώνα, της αδιαφορίας για τη βαθιά κρίση των αξιών όπου αντιμεύχε δίχως να βρίσκει σημείο διαφυγής.

Ο **Hugo von Hofmannsthal** (1874-1929) συνδέθηκε με αυτό το κοινωνικο-πολιτιστικό κλίμα και ιδιαίτερα με το λογοτεχνικό κίνημα των 1-μπερσιονιστών της «νεαφής Βιέννης», του οποίου υπήρξε ένας από τους 1-δρυτές. Τα πρώτα του θεατρικά έργα δημιουργήθηκαν υπό την επίβλεψη της λυρικής. Επρόκειτο για μια σειρά από σύντομα, έμμετρα δράματα -που εκδόθηκαν σε συλλογή με τον τίτλο *Die lyrischen dramen*⁸⁶, με μια καθαρή και λεπτεπίλετη γραφή, που αναπαρίσταναν με συμβολικές έννοιες και με εικόνες ερωτικής μουσικότητας μια ονειρική πραγματικότητα, αντικατοπτρίζοντας τον εκλεπτυσμένο αισθητισμό της Βιέννης των τελών του αιώνα. Της ίδιας περιόδου ήταν και το έργο *Der abenteuerer und die sängerin*⁸⁸ (1899) που αποτέλεσε αφορμή για τη διεύδυση, μέσω της ψυχολογικής ανάλυσης, στη μεγαλοπρεπή Βενετία του 18ου αιώνα, όπου επανεμφανίστηκε ο παλαιός Καζανόβας. Ο ήρωας αυτός, που τόσο είχε αγαπηθεί από τους παρακριακούς και τους συμβολιστές, πρόσφερε στον Βιεννέζο δραματογράφο την ευκαρία να ασχοληθεί με το θέμα της αντίθεσης μεταξύ βιταλιστικής παρόθησης για μεταμόρφωση και ανάγκης για ανεύρεση πεισιτικών ηθικών αξιών όπου θα μπορούσε κανείς να μείνει πιστός.

Η άρνηση για τον αισθητισμό, τη στεία φιλοσοφία, την αδιάρρητη απέναντι στην επικοινωνία και τον ανθρώπινο πόνο, ήταν το αποτέλεσμα της κρίσης που απομάκρυνε τον Hofmannsthal από την προηγούμενη, «λυρικό-κρόσημη» παραγωγή, δημιουργώντας νέα ενδιαφέροντα για το δράμα, το οποίο αντιλαμβάνονταν ως ιδανική ανάλυση και εργασία για το καλλιτεργμένο άτομο μέσα στην κοινωνία. Ο συγγραφέας, προκειμένου να βρει την καταλληλότερη πηγή έμπνευσης, απευθύνθηκε στα θεατρικά αριστουργήματα που είχαν γεννηθεί την περίοδο της σύμπτωσης μεταξύ δραματογραφικής γλώσσας και κοινωνίας. Έτσι στράφηκε κατ' αρχάς στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, διασκευάζοντας μοντέρνα τους μεγάλους μύθους της *Elektra*⁹⁰ (1903) και του *Oedipus und die Sphinx*⁹¹ (1906). Κατά δεύτερον προσανατολίστηκε στο μεσαιωνικό δράμα και τη νημεριώδη δομή του, που είχε αναπαράχθει και από τα αυτος του ισπανικού μπαρόκ και είχε φανεί ως γόνιμο έδαφος. Μοντέρνο δημιουργήμα αυτής της τεχνικής ήταν το *Jedermann*⁹² (1911), δηλαδή μια απλοποιημένη διασκευή του ανώνυμου αγγλικού έργου *Everyman* που ανέβασε ο Max Reinhardt το 1920 στο φεστιβάλ του Στρασβούργου - που είχε διοργανώσει ο Hofmannsthal. Από τότε παρουσιάζεται κάθε χρόνο μπροστά στον καθεδρικό ναό της πόλης. Για το ίδιο φεστιβάλ γράφτηκε και το έργο *Das salzburger grosse welttheater*⁹³ (1922), βασισμένο στο έργο του, από το οποίο ο Hofmannsthal

Ο Ferdinand Bruckner

δόνυμο **Ferdinand Bruckner** (1891-1958). Ο Bruckner άγγιξε την επιτυχία το 1926 με το δράμα *Krankheit der Jugend*.⁸⁰ Ειρόκειτο για μια κυνική παραβολή της ζωής μιας ομάδας νέων ανθρώπων που αναλώνονταν σε διεστραμμένες και βίαιες σχέσεις, αγγιζόντας μέχρι και το έγκλημα. Το θέμα της κρίσης στους νέους, που από τον Vedekind και πέρα είχε γρηθεύσει τη γερμανική δραματολογία, κέρδισε μεγάλη αποδοχή, απαλλαγμένο από την παραμικρή ευγενή πρόθεση προκειμένου να αποκαλύψει την κακοψία και κυνική πραγματικότητα στην οποία οι θεατές της εποχής αναγνώριζαν τα σημάδια των καιρών τους. Ανάλογη επιτυχία είχε και το *Die vertrieben*⁸¹ (1928), ένα έργο που έκανε επιδείξη της εσωτερικής βίασητας του ατόμου, για το οποίο ο συγγραφέας πρόσφερε διάφορα παραδείγματα, αναπαριστώνοντας ένα σπίτι σε τριώροφο κτίριο, στα διαμερίσματα του οποίου λάμβανε χώρα κάθε είδους αισχρότητα την οποία η δικαιοσύνη δεν καταδίκασε. Το πιο αξιόλογο θεατρικό έργο του Bruckner ήταν η *Elisabeth von England*⁸² (1930), ένα μεγαλειώδες κείμενο ιστορικού περιχομένου, σοφά δομημένο στην προσωπικότητα του κεντρικού ήρωα, την οποία ο συγγραφέας χειρίστηκε με μοναδική λεπτότητα. Γι' αυτούς τους λόγους το συγκεκριμένο έργο προσέλαυσε το ενδιαφέρον δεκάδων θεατρωφώνων του κόσμου και του κοινού σε όλες τις χώρες του κόσμου, χαρίζοντας στον δημιουργό του μια διεθνή αναγνώριση.

9.3.4. ΟΙ ΓΑΛΛΟΦΩΝΕΣ ΧΩΡΕΣ

Η Γαλλία, τον όγμητο 19ο αιώνα, παρά την πολιτική παρακμή της διέθνους σκηνής που ακολούθησε την ήττα του Ζαντάν (1870), διατήρησε τον ρόλο του πολιτιστικού καθοδηγητή στην Ευρώπη που της είχε αναγνωριστεί τις προηγούμενες δεκαετίες. Ο λογοτεχνικός νατουραλισμός στα τέλη του 19ου αιώνα επέκτεινε την επιρροή του στο θέατρο, εισάγοντας—όπως είδαμε— με το παράδειγμα του Théâtre Libre του Antoine (πρβλ. § 9.2.1.2.) νέες σκηνοθετικές αρχές, προορισμένες να διαδοθούν σε όλη την Ευρώπη. Οι συγκεκριμένες προτιμήσεις έδειχναν ευνοϊκές για την ανάπτυξη της θεατρικής λογοτεχνίας, της εμπνευσμένης από τις αρχές και τις τεχνικές του νατουραλισμού. Όμως στην πραγματικότητα το κίνημα βρήκε εμπόδια από άλλες τάσεις. Από δραματολογική πλευρά δεν παρήγαγε σημαντικά έργα, αν εξαιρετούμε τις δουλειές του Becque (βλ. § 8.3.2.3.), που υπέστησαν επεξεργασία δίχως καμία συγκεκριμένη αναφορά στις ιδιοκαλμία των θεωρητικών του νατουραλισμού. Το κίνημα περιορίστηκε κυρίως στις θεατρικές διασκευές νουβελών και μυθολογημάτων του Zola (*Τρεξ Πακέν, Νανά, Les mystères de Marseille*⁸³), των αδελφών Goncourt και του Alphonse Daudet που σημείωσαν μέτρια επιτυχία και αποδοχή από το κοινό. Οι αντιρασιοναλιστικές πρωτοπορίες επεξεργάστηκαν πρωτότυπες δραματολογικές φόρμες για τα ερευνητικά θέατρα στο Παρίσι. Το πιο παραγωγικό θέατρο σε αυτόν τον τομέα, το Théâtre de l'Œuvre που ιδρύθηκε από τον Aurélien Lugné Poë (βλ. § 9.2.1.2.), ξεκώ-

ρισε αμέσως—όπως προείπαμε— ως έδρα παρουσίασης των πιο ανανεωτικών δραματολογικών φωνών στην ευρωπαϊκή σκηνή. Από τη μία μεριά ανέβασε κείμενα νέων ξένων δραματολόγων, όπως ήταν ο Ibsen και ο Strindberg, και από την άλλη τις δουλειές των εκφραστών του κινήματος του συμβολισμού. Ο συμβολισμός, εδραιωμένος όπως ήταν στην ποίηση, χώρα στο έργο του Mallarmé, του Verlaine και του Rimbaud, προώθησε αυτή την κατεύθυνση ήταν ο Φλαμανδός συγγραφέας που εκφραζόταν στη γαλλική γλώσσα **Maurice Maeterlinck** (1861-1949). Η θεατρικότητα του Maeterlinck, ξένη απέναντι στις νατουραλιστικές αρχές, βασίστηκε σε υποβλητικές και μυστηριώδεις ατμόσφαιρες, σε σύμβολα και μυστικούς υπαινιγμούς που παρέπεμπαν σε μια βαθύτερη οντολογική διάσταση, τοποθετημένη μακριά από το ορατό, το πραγματικό και το απτό, για την έκφραση ενός δραματικού διαλόγου επίσης μακρινού από την καθημερινή γλώσσα, με την υποθέτηση των εννοιών και της έντασης της λυρικής. Ο Maeterlinck άγγιξε την επιτυχία από το ξεκίνημά του. Το πρώτο του έργο *La princesse Maleine*⁸⁴ που παρουσιάστηκε το 1889, απέσπασε θετικά σχόλια και από την κριτική και από το κοινό, διότι οι περισσότεροι είδαν στην παραμυθένια ιστορία— όπου δρούσαν διάφανοι ήρωες σε μυστηριώδεις κόσμοις, εκπρόζυμνοι σε μια μουσική και λυρική γλώσσα— τη σθεναρή αντίδραση ενάντια στην κυρίαρχη μόδα, σχεδόν μια αναστροφή του νατουραλιστικού τρόπου στήλησης του θέατρου, δηλαδή ως αποσιώπητος της πραγματικότητας, της ανακατασκευασμένης με φωτογραφική ακρίβεια.

Η μεγάλη αποδοχή του έργου του αναβέβηκε τη συνεργασία του νεαρού δραματολόγου με τον Lugné Poë, εγκαταλιζόντας μια εύφορη περίοδο δραματολογικής παραγωγής, την επονομαζόμενη *θέατρο της αναμονής*, που περιλάμβανε τόσο μονόπρακτα έργα—ανάμεσα στα οποία τα πιο σημαντικά ήταν τα *L'invituse*⁸⁵ (1890), *Les aveugles*⁸⁶ (1891) και *Intérieur*⁸⁷ (1894)— όσο και τα πιο γνωστά δράματα: *Pelléas et Mélisande*⁸⁸ (1892) και *La mort de Tintagiles*⁸⁹ (1894). Για το *Pelléas και Mélisande* ο Debussy είχε γράψει μια γλωσσική όπερα, ενώ ο Schopenhauer άνιλησε από εκεί την έμπνευσή του για το ομώνυμο συμφωνιακό ποίημα. Το κοινό στοιχείο όλων αυτών των κειμένων ήταν η προσπάθεια ειχωρήσης, μέσω παραμυθιακών θεμάτων, σε τόπους μακρινούς από τον συνηθή χρόνο και χώρο, σε μυστι-

80. *Η αγρόστια της νύχτης*
 81. *Ο εγκληματίας*
 82. *Η Ελισάβετ της Αγγλίας*
 83. *Νανά*
 84. *Τα μυστήρια της Μασσαλίας*
 85. *Η παγκύπια Μαλέν*
 86. *Η παρτίδα*
 87. *Οι τυφλοί*
 88. *Μέσα*
 89. *Πελέας και Μελισσάνθη*
 90. *Ο θάνατος του Τενταζά*

(1897-1975), του οποίου τα έργα, μολονότι λίγα, έγιναν αρκετά γνωστά και έλαβαν μεγάλη αναγνώριση σε διεθνές επίπεδο. Ο Wilder ξεκίνησε από την παρατήρηση της καθημερινής ζωής, αναζητώντας τους βασικούς μηχανισμούς που βρίσκονταν στα μικρές σημασίες γεγονότα, δίχως να χρίζουν πολυπλοκών φιλοσοφικών επεξηγήσεων. Επεδίωξε να παρουσιάσει στη σκηνή, ευχαριστώντας το κοινό, τα σηματοδοτικά κομμάτια της ύπαρξης, βρίσκοντάς καταφύγιο σε μια περαματική και αντι-νατουραλιστική δραματολογική φόρμα που απέρριπτε την αληθοφάνεια και απογείωνε τη θεατρική ψευδαίσθηση, ωθώντας τον θεατή να κοιτάξει την ουσία της αναπαριστάμενης κατάστασης. Τα έργα του Wilder δημιουργήθηκαν -όπως ο ίδιος διατύπωσε- για να συλλέξουν το αληθινό και όχι το αληθοφανές. Γι' αυτό και οι σκηνογραφίες ήταν στοιχειώδεις, αφήνοντας τα λιγούστα στοιχεία να υπονοήσουν τον χώρο: το καθάλικεμα ενός μπαστουινού υποδήλωνε το άλογο ή οι τέσσερις καρέκλες το αυτοκίνητο. Τα περιεχόμενα προσαρμόζονταν στη φόρμα, η δράση εκτεινόταν δίχως αληθοφάνεια στον χώρο και τον χρόνο για να παρουσιάσει διαδοχές ατέρμωνων στιγμών, όπως συνέβη και με το *The long Christmas dinner*¹⁶⁵ (1931), το αποτελούμενο από μια αλυσίδα σύντομων σκετι που διέτρεχαν τη ζωή τριών γενεών. Τα έργα του μπορούσαν να περιλαμβάνουν και την ιστορία μιας ολόκληρης κοινωνίας. Τέτοια ήταν η περίπτωση του αριστουργήματος του Wilder, του *Our town*¹⁶⁶ (1938), όπου η ζωή της μικρής πόλης Γκρόβερς Κόρνερ αναπαστάθηκε σε μια γυμνή σκηνή. Υπό την καθοδήγηση ενός σκηνοθέτη-δημιουργού που παρουσιάζονταν στη σκηνή για να εισαγάγει τους διάφορους ρόλους και να συνδέσει τις ιστορίες τους, παρουν ζώνταν παράλληλα και κάποια σύντομα τμήματα της ύπαρξης των κα. οίκων που τη συγκεκριμένη στιγμή επιθυμούσαν να κατανοήσουν και να υποβετήσουν μια ουσιαστική και πανανθρώπινη έννοια για τη ζωή τους.

9.3.7. ΙΣΠΑΝΙΑ

Παρά το γεγονός ότι ο Ισπανικός πολιτισμός συμμετείχε, ανάμεσα στα τέλη του 19ου αιώνα και της πρώτης δεκαετίας του νέου αιώνα, σε μια γενική εξέλιξη ενθέρωσης, οι καινοτομίες στον θεατρικό τομέα δεν φάνηκαν ικανές να αλλάξουν ριζικά τις παραδοσιακές τεχνικές της γραφής και της σκηνοθεσίας. Η Ισπανική δραματολογία στις αρχές του 20ού αιώνα έμεινε στις παρυφές του εξελικτικού προγράμματος που εκείνες τις δεκαετίες είχε τεθεί σε λειτουργία στην υπολοιπή Ευρώπη.

Ο Ισπανός δραματογράφος που διακρίθηκε στο μεταίχμιο των δύο αιώνων ήταν ο **Jacinto Benavente** (1866-1954), που υπήρξε θεατρικός επιχειρηματίας και επιτυχημένος ηθοποιός, εκτός από συγγραφέας κειμένων που κυριάρχησαν στις Ισπανικές σκηνές για αρκετά χρόνια. Η δραματολογία του άγγιξε θέματα από τα χρονικά της εποχής, ανέλυε λεπτομερώς την ψυχολογική κατάσταση των ηρώων και αποκάλυπτε με τον διάλογο τον

χαρακτήρα τους. Παρ' όλα αυτά, έμεινε πιστή στην παράδοση του 19ου αιώνα. Ο συγγραφέας εξέλιξε από τη μία μεριά το πρότυπο της Ισπανικής «υψηλής κωμωδίας» των μισών του 19ου αιώνα, δηλαδή ένα θεατρικό είδος όπου αναπαριστάνονταν τα κυρίαρχα ελαττώματα της σύγχρονης μπουρζουαζίας με ειρωνεία και ηθολογικές προθέσεις, και από την άλλη άκρη τις πηγές του από την κληρονομιά του ρομαντικού θεάτρου με την αναπαγωγή των σχετικών θεμάτων με την αγάπη, το πάθος και την τιμή, στοιχεία που αποφορעίζονταν από τα κατάδηλα και μελοδραματικά σκηνικά εφέ. Στην πλοκή κυριαρχούσε το ερωτικό τρίγωνο, όπως για παράδειγμα το *El nido ajeno*¹⁶⁷ (1894), *La noche del sábado*¹⁶⁸ (1903) και *Señora Ama*¹⁶⁹ (1908). Στα έργα αυτά το ενδιαφέρον του συγγραφέα επικεντρώθηκε όχι μόνο στη δράση, αλλά πολύ περισσότερο στην ψυχολογική ενδοσκόπηση, στην ανάλυση των συμπεριφορών και των παθών των ηρώων που έπαιρναν μέρος σε μακρόσυρτους και σαφείς διαλόγους εξηολόγησης και αντιπαράθεσης.

Η δραματολογική παραγωγή του Benavente, μαζί με τις κωμωδίες του αστικού χαρακτήρα, περιέλαβε και μια διασκεδαστική και επιτυχημένη κωμωδία μάσκας με τίτλο *Los intereses creados*¹⁷⁰ (1907) που αναπαρήγαγε τους ρόλους της commedia dell'arte, εμπνευσμένη σε αυτούς την παρουσίαση της ανθρώπινης φύσης μέσω ενός ευχάριστου παιχνιδιού θεάτρου εν θεάτρο και μιας πλοκής βασισμένης στην αντίθεση αληθείας-φαντασίας.

Εν τω μεταξύ, η ηχώ της σπουδαίας δραματοουργίας των χωρών του Βορρά διεισδύσε στο Ισπανικό θέατρο και συγκεκριμένα σε έργα όπως το *Mamma*¹⁷¹ (1912) -που αναπαρήγαγε το θέμα του *Κουκλόσπιτου*- του **Gregorio Martínez Sierra** (1881-1947). Το ίδιο φαινόμενο παρατηρήθηκε και στο είδος της ελαφριάς κωμωδίας που στην Ισπανία αποκαλούνταν *género chico*. Σε αυτό το είδος αφοσιώθηκαν με επιτυχία οι αδελφοί **Serafín** (1871-1938) και **Joaquín** (1873-1944) **Alvarez Quinterno**, γράφοντας αναρίθμητα διασκεδαστικά κείμενα όπου παρουσιάζονταν οι ιδιοτροπίες και τα προτερήματα της ανθρώπινης ψυχής στα πλαίσια πλοκών με χαριτωμένες παρεξηγήσεις και ανατροπές, ολοκληρωμένων με το απαραίτητο ευτυχές τέλος.

Οι πιο καινοτόμες θεατρικές εμπειρίες που επεξεργάζονταν αυτόνομα επιφανείς διανοούμενοι και αποκωδικοποιούνταν σε αυθεντικά δραματολογικά πρότυπα, σε ανοιχτό πόλεμο με την πρακτική και τη μόδα του επίσημου θεάτρου της εποχής, αγνοούνταν από το ευρύ κοινό. Η δραστηριότητα αυτή αδιαφορούσε για τη σύγχρονη τάση και γι' αυτό γνώ-

165. *Μαρκού χριστουγεννιάτικο δείπνο*

166. *Η μικρή μας πόλη*

167. *Η φωνιά των άλλων*

168. *Η νύχτα του Σαββάτου*

169. *Η κυρία Άμα*

170. *Τα δημιουργημένα ενδιαφέροντα*

171. *Μαμά*

ρισε την επιτυχία αρκετά αργά. Τέτοια ήταν η εμπειρία του **Ramón del Valle Inclán** (1866-1936), ενός ποιητή και δημηγορογράφου, χάρη στον οποίο δημιουργήθηκε το πρόγραμμα του ποιητικού, ελιτιστικού και δυσνόητου θεάτρου που βασιζόταν εξ ολοκλήρου στην *esperpentica*¹⁷² αποσυνθέτοντας την πραγματικότητα. Η αποσύνθεση πρόσφερε στον δραματουργό ένα κλειδί για την ερμηνεία της λανθάνουσας τραγικής κατάστασης του σύγχρονου κόσμου. Η δραματουργία του αναπλάθηκε με μια προκλητικότητα και αυθάδεια που υπήρχε στον σκληρό και άγριο κόσμο των *Comedias barbaras y Divinas*¹⁷³ (1907-1908) και οδοκληρώθηκε στις πιο όριμες δουλειές, στις *Divinas palabrass*¹⁷⁴ (1919) και κυρίως στα *Luces de bohemia*¹⁷⁵ (1920). Ο συγγραφέας αναδίηθησε την αποστασιοποίηση από το κοινό μέσω της επί οικητής παρουσίας άχαρων μαρτυρών και της βίαιης αποσύνθεσης των καταστάσεων. Η αισθητική της *esperpento* επέστρεψε στην τριλογία των κειμένων της *Martes de carnaval*¹⁷⁶ (*Los cuernos de don Friolera*¹⁷⁷, 1922, *El termo del difunto*¹⁷⁸, 1926, *La hija del capitan*¹⁷⁹, 1927). Σε αυτές τις περιπτώσεις η αποσύνθεση άγγιξε τους μύθους της λογοτεχνίας του παρελθόντος με μια έντονα γκροτέσκα αναπλάσταση των ομηρικών ηρώων του Δον Ζουάν και του Θεόδωρου.

Αυτόνομο και ανεξουθερωμένο από τις άμεσες αναφορές στο ισπανικό θέατρο της εποχής ήταν και το έργο του **Federico García Lorca** (1898-1936). Ο Lorca ήταν ένας εμφανής ποιητής που, ύστερα από την πρώτη περίοδο κατά την οποία ασχολήθηκε με το να φέρει στο κανάλι της δραματουργικής φορέας ποιητικά περιεχόμενα συμβολικού χαρακτήρα και να τα εκφράσει με ειδικές και μεταφορές ποδύτητου ύφους—όπως για παράδειγμα το δράμα *La zapatera prodigiosa*¹⁷⁹—, ανανώσει την πηγή της έμπνευσης του. Η ανανέωση έγινε με την προσέγγιση στη διδοκαλία των υπερρεαλιστικών πρωτοποριών με τις οποίες ήρθε σε επαφή ύστερα από τη μακρά παραμονή του στην Αμερική. Έτσι γεννήθηκαν κείμενα αρκετά τολμηρά τεχνικά. Ένα από αυτά είναι και το *El público*¹⁸⁰ (1930) που θεωρήθηκε αδύναμο για παράσταση από τους ίδιους τους φίλους του συγγραφέα και πραγματοποιήσαν τη διαμάχη μεταξύ συμβάσεων και αλήθειας στο θέατρο και τη ζωή.

Αργότερα ορίμασε μέσα του η σκέψη ότι το χρέος της τέχνης ήταν η αποκαλύψη της αλήθειας στους περισσότερο δυνατούς ανθρώπους και συμμετείχε στην πρωτοβουλία του θεάτρου La Barraca, ενός πλανόδιου θιάσου φοιτητών. Ο García Lorca είχε προσκληθεί να διευθύνει τον θιάσο, ανεβάζοντας σε διάφορες πλατείες και χωριά της Ισπανίας κείμενα από τη μεγάλη παράδοση του siglo d'oro, με απλές οικηνοθεσίες, συνοδευμένες από μουσικές δαικών τραγουδιών και με σκοπό τη διδασκαλία των θεμάτων και των μηνυμάτων του ισπανικού θεάτρου. Τα έργα του García Lorca, και από δραματουργικής άποψης, μεταστράφηκαν σε μια τέχνη παγκόσμιας εμβέλειας. Οι θεματικές της άγονης αγάπης, του πάθους και της μοναξιάς, γράφτηκαν σε μια απλή γλώσσα κατανοητή από όλους. Τα

τον συγγραφέα ήταν βασικό το φάσμα της Ανδαλουσιανής πραγματικότητας, στα πλαίσια της οποίας τοποθέτησε τα νέα του έργα, ξαναβρίσκοντας στον συγκεκριμένο χώρο τις ρίζες της αυθεντικής ισπανικής παράδοσης και τις δυνατότητες να αγγίξει τα αληθινά δεδομένα και πρόσωπα, καθώς και να εκφράσει τις μεγάλες εθνικές αξίες. Ένα από τα έργα της περιόδου ήταν και το *Bodas de sangre*¹⁸¹ (1933), εμπνευσμένο από τα Χρυσικά της εποχής σχετικά με το έγκλημα πάθους μιας τοιγγάνας. Της ίδιας περιόδου ήταν η *Yerma*¹⁸² (1934), μια τραγική παραβολή όπου μια γυναίκα πηγαίνει τη χώρα της μητρότητας, και το *La casa de Bernarda Alba*¹⁸³ (1936), ένα δράμα με εγκλωβισμένο πάθος που είχε λήξει λίγες ημέρες πριν από τη σύλληψη του συγγραφέα από την αστυνομία της επανάστασης και την κατάδική του σε εκτέλεση δια τυφεκισμού.

9.3.8. ΠΑΛΙΑ

Τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα ο θεατρικός κόσμος της Ιταλίας χαρακτηρίστηκε από την εισαγωγή νέων ξένων δραματουργικών προτύπων. Το κοινό, ειδικά χάρη στη δραστηριότητα των σπουδαίων ηθοποιών της εποχής, του *Ermeneo Zaccaroni* και της *Eleonora Duse*, γνώρισε τις νέες προστιθέτες του μετα-ρομαντικού και συμβολικού θεάτρου της Ευρώπης ξεκινώντας από τα αρτιστοεργήματα του Ibsen, στα οποία και οι δύο καλλιτέχνες είχαν δώσει υπέροχες ερμηνείες.

Στην ιταλική παραγωγή εξακολούθησε να υπερισχύει ένας τύπος θεάτρου συνδεδεμένος με τις τεχνολογίες του ρεαλισμού του όμηρου 19ου αιώνα, καθώς και τα αστικά δράματα που ενταλλάσσονταν με έργα που διαδραματίζονταν σε επαρχιακούς χώρους, γράφονταν σε διάλεκτο και αγκαλιάζονταν θερμά από το κοινό. Ακόμα και μέχρι και το 20ού αιώνα αυτά τα έργα εξακολουθούσαν να οημελώνουν μεγάλη επιτυχία, όπως συνέβη και με τις κομωδίες του Ναπολιτάνου **Salvatore Di Giacomo** (1860-1934), ενός συγγραφέα δαικών ιστοριών που άδολοι έγραψε με έ-

172. Η *esperentica* είναι ένα λογοτεχνικό ύφος που δημιουργήθηκε και έλαβε το όνομά του από τον Ramón del Valle Inclán και σημάζονται κάτι το άσχημο ή το δυσάρεστο.

173. *Bodas verdes και θεικές κομωδίες*

174. *Θεικές λέξεις*

175. Τα φάσμα του μπουρμπανού

176. *Τρίτη του καρναβάλιου*

177. *Τα κέματα του Δον Φριολέρα*

178. *Το ποτό του νεκρού, Η κόρη του καπετάνιου*

179. *Η μαγευτική πεταλούδα*

180. *Το κοινό*

181. *Ο ματωμένος γάμος*

182. *Γέφυρα*

183. *Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*

184. *Ασοόντα Στίνια*

185. *Ο μύθος του μέλιτος*

ρια της «εσωτερικής ποιητικής» και το γεγονός αυτό του επέτρεψε να κρατηθεί μακριά από τις συναισθηματικές υπερβολές των καταστάσεων, των διανοουμενίστικων και λογοτεχνικών λεπτομερειών, κατευθύνοντας το ενδιαφέρον του προς την ψυχολογική έρευνα των ηρώων, όπως για παράδειγμα συνέβη και στο *La donna di nessuno*²¹⁷ (1919), που θεωρήθηκε το καλύτερο έργο του.

Οι δραματογράφοι προσπαθούσαν να εκφράσουν, με θεατρικές φόρμες διαγνωσμένες από την παράδοση, την ανησυχία της σύγχρονης κοινωνίας που ήταν η αιτία για τη δύση μιας άλλοτε ανθηρής πολιτιστικής περιόδου. Η κατάσταση αυτή ήταν η πηγή των απόπειρων όπου εκδηλώθηκε η διάθεση για τη σκηνική μετάφραση των ψυχικών εκφράσεων, δουλεύοντας όχι μόνο στο περιεχόμενο, αλλά και στη δομή για την αναζήτηση μιας νέας σκηνικής γλώσσας και τεχνικής. Αν η πιο βίαιη και εξτρεμιστική επίθεση για την καθιέρωση των νέων στοιχείων ήταν εκείνη της φουτουριστικής αβανγκάντ με τις περίφημες ελεύθερες και προκλητικές βραδιές που διοργανώθηκαν από το 1910 (βλ. § 9.2.2.1.), τότε μια αξιόλογη συνεισφορά στη διάβρωση της θεατρικής παράδοσης του 19ου αιώνα έγινε, σε δραματογραφικό επίπεδο, από το επονομαζόμενο *γκροτέσκο θέατρο*, την έκφραση που έγινε μέρος του λεξιλογίου της θεατρικής κριτικής και του κοινού ύστερα από τη θριαμβευτική επιτυχία του 1916 στο Teatro Argentina της Ρώμης του έργου *La maschera e il volto*²¹⁸ του **Luigi Chiarelli** (1884-1947). Το κείμενο, στο οποίο ο ίδιος ο συγγραφέας έδωσε τον υπότιτλο «γκροτέσκο», πρότεινε μια κατάσταση υψικού αστικού δράματος, του οποίου παρουσιάσε όλα τα βασικά στοιχεία, ενώ εξελίχτηκε με ένα παράδοξο και ευχάριστο φινάλε. Ένας άντρας που υποστήριζε το έγκλημα τιμής, αφού ανακάλυψε την προδοσία της γυναίκας του, αναγκάστηκε να υποκριθεί μια παραδειγματική τιμωρία και να διώξει τη γυναίκα του από το σπίτι ισχυριζόμενος ότι την πέταξε στη λίμνη. Η εύρεση ενός παρφορφομένου πτώματος του επέτρεψε επίσης να της κάνει την κηδεία. Όμως, όταν ξαναεμφανίστηκε η γυναίκα του, ξέσπασε το σκάνδαλο οδηγώντας τον ήρωα στην κατάδικη για την απόκρυψη της αλήθειας. Στα πλαίσια των σπληνών στοιχείων της κομωδίας του 19ου αιώνα, όπως είναι το ερωτικό τρίγωνο και η ακριβής περιγραφή του χώρου και των χαρακτήρων, το έργο του Chiarelli εισήγαγε την ανατροπή και την παρωδική υποβάθμιση της σύγχρονης ρητικής μέσο μιας παράδοξης κατάστασης. Καθώς φαίνεται, ο συγγραφέας έλαβε στοιχεία από τη λογοτεχνία και το φουτουριστικό θέατρο. Αρκεί να σκεφτούμε το *Il fu Mattia Pascal*²¹⁹ του Pirandello και το *Il controdolore*²²⁰ του Aldo Palazzeschi. Επίσης, ο Chiarelli εισήγαγε το πρόσωπο του *raisonneur*, ενός είδους σχετικιστή και απώμακρου συμβουλάτορα που κρατήθηκε έξω από τη δράση, αναλύοντας τη και αποκαλύπτοντας τις ψεύτικες ταυτότητες των υπόλοιπων προσώπων και του κοινωνικού συστήματος. Πρόκειται για μια φιγούρα που παρουσιάστηκε στις ιταλικές σκηνές με τον ρόλο του *brillante* (βλ. § 8.2.1.) της κομωδίας του όψιμου 19ου αιώνα. Ο ρόλος αυτός υπογράμμιζε ειρωνικά το όλο έργο, ενώ αργό-

τερα απέκτησε και μια επαναστατική έννοια παίζοντας τον διασκεδαστή στις φουτουριστικές βραδιές. Στα κείμενα του γκροτέσκου θέατρου ο *raisonneur* επέτρεψε συχνά για να εκφράσει το φιλοσοφικό μήνυμα του συγγραφέα και να επιβεβαιώσει την ύπαρξη της μάσκας στις κοινωνικές συμπεριφορές που κατένιγε την αληθινή υπόσταση της ανθρώπινης φύσης, επιδίδοντας τη να εκφραστεί ελεύθερα.

Μολονότι σε αυτή τη βάση η ευκεία του γκροτέσκου θεάτρου τοποθετήθηκε λίγο γενικά για τον προδιορισμό διαφορετικών μεταξή τους συγγραφέων, όπως ήταν ο Pirandello και ο Rosso di San Secondo, η κριτική συμφώνησε στην αναγνώριση, με τη στενή έννοια του νέου θεατρικού είδους, της ονομασίας, στο *L'uomo che incontrò se stesso*²²¹ του **Luigi Antonelli** (1882-1942) και το *L'uccello del paradiso*²²² του **Enrico Cavacchioli** (1885-1954).

Πράγματι, παρά τα αυθεντικά και χαρακτηριστικά στοιχεία που διαφοροποιούν τον Antonelli από τον Cavacchioli, υπάρχουν και κάποια κοινά στα προαναφερθέντα έργα τους. Το θέμα της αστικής νοστορπιάς πήρε απρόσμενες εξελίξεις, ενώ η παρουσία του προσώπου-«φιλοσόφου» καθόρισε την τελική κρίση του κοινού. Στο *Ο άνθρωπος που συνάντησε τον εαυτό του* (1918) παρακολουθούμε τη φανταστική ιστορία ενός προσώπου που ξαναξεί το παρελθόν του όταν συναντά τον εαυτό του στα εικονιστικά πεντε του χρόνια, μαζί του διατρέχει όλη του την παρελθούσα ζωή, δίχως όμως να καταφέρει να αποφύγει τα λάθη που είχε ήδη κάνει. Σε αυτή τη μαγική και ψευδαισθητική ατμόσφαιρα ο εκκεντρικός επιστήμονας που δίνει ζωή στο γεγονός μεταμορφώνεται σε έναν ακαθόλου δημιουργό που παρατηρεί απώμακρος τον χρόνο και τη μοίρα των άλλων. Αντίθετα, το *Πουλί του παραδείσου* (1919) παρουσιάζει μια τετριμμένη ιστορία αστικής ζωής. Μια γυναίκα επισκέπτεται με τον εραστή της την ενήλικη κόρη της και γίνεται μάρτυρας της διαδικασίας του έρωτα ανάμεσα στους δύο. Η μητέρα τελικά καταφέρει να αποτρέψει τη λανθασμένη σχέση, αλλά μένει μόνη. Όπως συμβαίνει και σε άλλα κείμενα, το ενδιαφέρον έγκειται στον λογικό ήρωα που εδρά ζωγραφίζεται ξεκάθαρα στο πρόσωπο του Εκείνου, του «απαθούς και αδιάφορου», που κινεί τα νήματα της ιστορίας.

Στα επόμενα έργα των τριών συγγραφέων ο λειτουργικός ρόλος του λογικού ήρωα γίνεται δευτερεύων, ενώ το είδος διαγράφει μια ταχεία καθοδική πορεία και απορροφάται από την αποθητική του μετρημένου κοινού της δεκαετίας του '20.

Την ίδια περίοδο καθιερώθηκε με ολοένα και μεγαλύτερη επιτυχία, χάρη στην επαναστατική του ύψη, το έργο του **Luigi Pirandello** (1867-

217. *Η γυναίκα του κανενός*218. *Η μάσκα και το πρόσωπο*219. *Ο μακαρίτης Ματίας Πασκάλ*220. *Το πουλί του*221. *Ο άνθρωπος που συνάντησε τον εαυτό του*222. *Το πουλί του παραδείσου*

Ο Luigi Pirandello

1936), του σπουδαιότερου Ιταλού δραματουργού του 20ού αιώνα και του μοναδικού σύγχρονου Ιταλού συγγραφέα που κατάφερε με τα αριστουργήματά του να επηρεάσει την εξέλιξη του παγκόσμιου θεάτρου. Ο Pirandello ήταν ήδη γνωστός για το ποιητικό και μυθολογικό του έργο. Γύρω στην ηλικία των πενήντα ετών αφοσιώθηκε με ζήλο στο θέατρο που είχε προσεγγίσει από τη νεότητά του με οχρεία και περιπάτητα που ποτέ δεν ολοκλήρωσε.

Η εισοδος του Pirandello στις ιταλικές σκηνές πραγματοποιήθηκε χάρη στη συνεργασία του με τον κομωδιογράφο από την Κατάνια Νίνο Martoglio (1870-1921), τον ιδρυτή του θιάσου του Teatro Mimmo που ενδιαφέρθηκε να προσθήσει το οικιακό ρεπερτόριο και εκείνο των διαλέκτων. Ο Pirandello έγραψε κάποια μονόπρακτα, κατόπιν επιθυμία του Νίνο Martoglio, παίρνοντας τα θέματά του από προηγούμενες νομβέλες του: *Lumie di Sicilia* (1910), *La morsca* (1910) και *Il dovere del medico* (1913).²²³ Πρόκειται για κείμενα που γεννήθηκαν κάτω από την επιδραση του κινηματος του ρεαλισμού, στο οποίο ο Pirandello εμβάθυνε αναπελώνοντάς το, ξεκινώντας από το *Κίτρα από τη Σικελία* (1915) που μετέφρασε στα οικιακά για τον ηθοποιό **Angelo Musco** (1872-1937). Κατ' αυτό τον τρόπο ξεκίνησε η επιτυχημένη τους συνεργασία. Ο Musco υπήρξε ο σημαντικότερος ερμηνευτής των πρηνεταλικών κομωδιών μέχρι το 1920, δηλαδή μιας ομάδας κειμένων που γράφτηκαν και παρουσιάστηκαν στη σικελική διάλεκτο, ενώ κάποια από αυτά ξαναγράφηκαν και στην ιταλική καθομιλουμένη και έγιναν διάσημα. Τέτοια ήταν η περίπτωση του *Pensaci Giacumina* (*Penisaci Giacomina*, 1916), του *A' birritia cu 'i cianciaimaddi* (*Il berretto a sonagli*, 1917), *'A Giarta* (*La Giarta*, 1917), *La patente* (1919).²²⁴ Ο *Ανόλι* χαρακτήρησε από τον ταχύ και σχεδόν ανεξέλεγκτο ρυθμό και θεωρήθηκε το αριστούργημα του θεάτρου της διαλέκτου του Pirandello. Δύγουρα δεν υστερήσε σε καλλιτεχνικό επίπεδο από τα υπόλοιπα έργα που ήταν γραμμένα στην ιταλική γλώσσα. Άλλωστε, εκείνη την περίοδο ο δραματουργός είχε αρχίσει να αντιμετωπίζει τα θέματα του θεάτρου του, ξεκινώντας από τις συμβάσεις και τις προκαταλήψεις της αστικής κοινωνίας.

Ο Pirandello στις κομωδίες που διαδραματιζόνταν στη Σικελία εισήγαγε το βασικό θέμα της θεατρικής ψευδαίσθησης και της σχέσης ψευδαίσθησης-ζωής. Παράδειγματος χάρις, στο *Το νου σου Τζιακομίνι!* το σύνθετο σχήμα του αστικού γάμου ανάμεσα σε έναν όρμηκο άντρα και μια νεαρή κοπέλα ανατράπηκε σε μια επιτηδευμένη και παρδοξή κατάσταση με έναν γηραιό καθηγητή που παντρεύτηκε μια νεαρή – που είχε με εραστή και γιο –, για να κοροϊφτεί το κράτος και να παράσχει στη σύζυγό του τη συντάξη του και μετά τον θάνατό του. Και οι οικογενειακές σχέσεις ανατράπηκαν θριαμβευτικά από πρόσωπα που είχαν συνείδηση της αντίθεσης ανάμεσα στα αληθινά τους συναισθήματα και τους κοινωνικούς ρόλους που κλάδωνταν να φέρουν σε πέρας. Έτσι οι ήρωες εξασθενούσαν έχοντας διατύπια και λυσοάλεο ημίμα και δίνοντας ζωή σε επιτηδευμένες και απαρόδεκτες καταστάσεις.

Η πρώτη περίοδος του πρηνεταλικού θεάτρου (1916-1920) ευδαμπτούσε να καταρρίψει τα ιδανικά και τις αρχές του αστικού δράματος, κινούμενη λειτουργικά στο εσωτερικό του. Οι ιστορίες των έργων διαδραματίζονταν στα σαλόνια των «καλών» οικογενειών της μέσης αστικής τάξης της επαρχίας, αλλά η δραματολογία ενέτεινε τους σκηνηικούς μηχανισμούς για την εξέλιξη της πλοκής, δημιουργώντας ένα τελείο παιχνίδι παρεξηγήσεων μεταξύ ψευδαίσθησης και αλήθειας. Έτσι, τα ίδια γεγονότα άλλαζαν σύμφωνα με την οπτική υπό την οποία εξετάζονταν, μέχρι που έχονταν τον προσανατολισμό τους φτάνοντας στην έκρηξη ενός απομυθοποιημένου και βίαιου φινάλε, σύμφωνα με το «χούμπορ» του κατήγγελλε την παράνοια της κοινωνικής συμβίωσης. Έτσι γεννήθηκε ένα νέο είδος δράματος, δίχως καμία εμπιστοσύνη στην αντικειμενική αναπαράσταση της πραγματικότητας, βασισμένο στα θέματα της τρέλας, της σκληρής πηχής για τη συνείδηση της αλήθειας, στην αδυναμία προσέγγισης στη μία και μοναδική αλήθεια ή ακόμα στις δυστυχίες που προέκυπταν από την αδυναμία της πραγματοποιήσης των προσωπικών και αυθεντικών κλίσεων. Σε κάθε κείμενο εμφανιζόταν ένα προβληματικό πρόσωπο (που κάποιες φορές μπορούσε να είναι και ο *raisonneur*), που παρουσίαζε τη σκέψη του συγγραφέα και ασχολούνταν με την εξέταση του εαυτού του και της περιβάλλοντας πραγματικότητας με μια επίμονη λεπτολογία, φτάνοντας μέχρι την παραφορά ή την απελπισία, δημιουργώντας αμφιβολίες και τύψεις στους υπολόιπους, τους πιθανικά εισαγόμενους στην κοινή γνώμη και τις κοινωνικές συμβάσεις.

Το σπουδαιότερο κείμενο της συγκεκριμένης δραματολογικής ποιητικής ήταν το *Così è, se vi pare*²²⁵ (1917). Ο τίτλος του και μόνο διατύπωνε το τέλος της νατουραλιστικής σαφήνειας, καθώς έδινε μια διφορούμενη εκόνα για την πραγματικότητα μέσω της διαδοχής των κοινωνικών σχολών σχετικά με τη σκοτεινή ταυτότητα της κυρίας Πάντοα. Έτσι καθίστατο αδύνατη η εξακρίβωση της αλήθειας, διότι αλλοιούνταν συνεχώς και συνδέονταν με την προέκταση της υποκειμενικότητάς του καθενός.

Αρκετές σημαντικές προσπάθειες του Pirandello τοχυροποίησαν την παρακμή του αστικού δράματος, διαβρώνοντάς το στο εσωτερικό του. Τέτοια έργα ήταν τα: *Il piacere dell'onestà*, 1917, *Il gioco delle parti*, 1918 και *Tutto per bene*, 1920.²²⁶ Έτσι, οι κομωδίες του Pirandello μπήκαν στον χώρο του εθνικού ιταλικού θεάτρου σηματοδοτώντας και κάποιες επιτυχίες.

Η καθοριστική μεταστροφή στη δραματολογική του παραγωγή πραγματοποιήθηκε με το *Sei personaggi in cerca d'autore*²²⁷ (1921), ένα κείμενο που συντέριψε τις θεατρικές συμβατότητες και απονείλασε μια από τις πιο ενδιαφέρουσες και πρωτότυπες συνεισφορές στο παγκόσμιο θέατρο του

²²³ *Κίτρα από τη Σικελία*. Η μέγιστη. Το χρέος του γυαρού

²²⁴ *Το νου σου Τζιακομίνι!*, *Ανόλι*, *Το καρτέλι με τα κουδούνάκια*, *Το πιθάρι*, *Η πατέρα*

²²⁵ *Έτσι είναι, εάν έτσι νομίζετε*

²²⁶ *Η ηδονή της τιμωρίας*, *Το παιχνίδι των ρόλων*, *Όλα σε καλά*

²²⁷ *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*

Τα έργα της οικελικής διαλέκτου

Τον νου σου Τζιακομίνι!

20ού αιώνα. Πράγματι, για πρώτη φορά σκηνοθετήθηκε όχι μόνο ένα ολοκληρωμένο δράμα, αλλά ένα δράμα κατά τη δημιουργία του, χρησιμοποιώντας τη γλώσσα της απόλυτης θεατρικότητας. Φανερώθηκε το θέατρο και οι μηχανισμοί του, οι αναγκασμένοι να έρθουν αντιμετώπι με την πραγματικότητα των προερχόμενων προσώπων από τη φαντασία του καλλιτέχνη. Τα πρόσωπα, μολονότι τυποποιημένα και αιώνια, ήταν σίγουρα πιο αληθινά από τους ανθρώπους που υποβάλλονται στη συνεχή αλλαγή της καθημερινής ζωής. Τα πρόσωπα επίσης επεβαλλαν στο θέατρο την επιθυμία τους για μια επιμύχθη ζωή που να επαναλαμβάνεται, ενώ η αντικανονικότητα των ηθοποιών για την ερμηνεία των ρόλων μαρτύρησε την αδυναμία για τη μετάδοση των μηνυμάτων της πραγματικότητας στη σκηνή. Με λίγα λόγια, το θέατρο έγινε ο ίδιος ο χώρος για τη διαπραγμάτευση της πραγματικότητας.

Η διαμάχη για μια ζωή δημιουργημένη από τον συγγραφέα και για μια φανταστική ζωή, την αναριστιάμενη στη σκηνή, έρχηζε μιας ιδιαίτερης θεατρικής ποιητικής και τεχνικής που συμπυκνώθηκε στη φόρμα του θέατρου εν θεάτρω όπου περιελήφθησαν, εκτός από το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, τα έργα *Ciascuno a suo modo* (1924) και *Questa sera si recita a soggetto* (1930).²²⁸ Ο Pirandello, δουλεύοντας τα συγκεκριμένα κείμενα, έθεσε σε λειτουργία τη διαδικασία για την αποσύνθεση των παραδοσιακών σκηνικών δομών, εξετάζοντας διαφορετικές όψεις σχετικές με τη θεατρική επινόηση και τα δημιουργικά της στάδια. Στο *Ο καθένας με τον τρόπο του* αντιμετώπισε τη σχέση μεταξύ σκηνικής πλοκής και κοινού. Παρουσίασε έναν θεατρικό μηχανισμό που ξέφυγε από τα όρια της σκηνής, δεδομένου ότι η αναριστιάμενη ιστορία ήταν παρμένη από ένα γεγονός που θα μπορούσε να είναι και αληθινό και οι ήρωές της εμφανίζονταν στην αθουσα, δρούσαν στο δρόμο και στο φουαγιέ, ακόμα και στην πλατφόρμα στο εξωτερικό για την παρακολούθηση των παραστάσεων των κειμένων του, και της προσωπικής του «θιασαρχικής» εμπειρίας στο Teatro d'Arte.

Στην τριλογία του θεάτρου εν θεάτρω συντηθίζεται η προσκόλληση και του *Enrico IV*²²⁹ (1922), ενός έργου που γράφτηκε εμφανώς σύμφωνα με τους κανόνες της ιστορικής τραγωδίας, από την οποία άντλησε τα σκηνικά και τις ενδυμασίες. Στο κείμενο αυτό η θεατρική τέχνη του Pirandello άγγιξε το απόγειο της έντασης χάρη στη δημιουργία του ομιώντιου προσώπου, ενός ανθρώπου που βυθίστηκε στο σκοτάδι της τρέλας ύστερα από ένα απύχνημα, που μεταμορφώθηκε ασυνείδητα σε ηθοποιό και απέκτησε την ταυτότητα και την προσωπικότητα του παλαιού ευγενούς κυρίου. Όταν ο ήρωας ξαναβρήκε τα λογικά του, επέλεξε, συνειδητά πλέον, να οικει-

οποιηθεί τη φιογούρα του ιστορικού προσώπου προκειμένου να αμυνθεί στη ζωή και στην αδυναμία του να κατακτήσει την απόλυτη αλήθεια. Το δράμα επικεντρωνόταν στη συνειδητή φαντασία του Ερρίκου. Οι τελευταίοι έγιναν δεκτοί στην αυλή του ως ιστορικές προσωπικότητες, στα πλαίσια μιας συνεχούς παλινδρόμησης παρελθόντος και παρόντος, πραγματικότητας και ψευδαίσθησης, τραγωδίας και γελοιοτητας. Ο Ερρίκος μπορούσε να ζήσει με σοβαρότητα μόνο με τη μάσκα που γελοιοποίησε την τρέλα.

Η τελευταία δεκαετία της θεατρικής παραγωγής του Pirandello που, όπως επισώθηκε, από το 1925 περιέλαβε τις εμπειρίες της πρόωξης του θέατρου στους κόλπους του Teatro d'Arte της Ρώμης, συμπυκνώθηκε με την αναζήτησή νέων οδών ανάλυσης της πραγματικότητας. Από τη μία μεριά ο συγγραφέας συνέχισε την παραγωγή των δραμάτων της αστικής χροιάς (*La vita che ti diedi*, 1923, *Diana e la Tudà*, 1926, *Come tu mi vuoi*, 1930),²³⁰ των χαρακτηρισζόμενων από τις πολύπλοκες καταστάσεις που ερευνούσαν εξονυχιστικά τη σχέση ζωής-φόρμας φτάνοντας στα όρια της διανόησης. Η κριτική ονόμασε κάποιες φορές την προοδευτική αυτή διαδικασία *pirandellismo* (*πιραντελλισμός*). Η πιο γνήσια φλέβα του παρούσιόστηκε σε θέματα που φάνηκαν ικανά να παρωδήσουν τις πανανθρώπινες αξίες. Ο λόγος για το επονομαζόμενο *θέατρο των μύθων*, όπου εισήχθησαν μεγάλοι παραδοσιακοί πύνακες, με πολυάριθμες χορικές σκηνές, όπως ήταν εκείνη του *La sagra del signore della nave*²³¹ (1925) που επιλέχθηκε για τα εγκαίνια του Teatro d'Arte, ή των δύο κειμένων που ονομάστηκαν ανοιχτά από τον συγγραφέα *μύθοι*. Το πρώτο έχει τίτλο *La nuova colonia*²³² (1928) και πρόκειται για μια τραγική παραβολή της κοινωνικής ουτοπίας που καταγράφει την αποτυχία για την κοινή συμβίωση, όπου αντιτίθεται η μοναδική ελπίδα, ο ανθρωπολογικός μύθος της μητροτητας. Το δεύτερο τιτλοφορείται *Lazzaro*²³³ (1929) και επικεντρώνεται στην αντίθεση μεταξύ του ονείρου για μια απελευθερωτική θρησκεία από τις ποταπότητες της σάρκας και των δογμάτων που ταπεινώνουν τον άνθρωπο. Με τη συγκεκριμένη δραματολογία ο συγγραφέας κατήγγειλε τις ερευνητικές διαδικασίες για την αλήθεια μέσω διαλόγων και μονολόγων αυστηρής λογικής και ανοίχτηκε στο φανταστικό στοιχείο και στην αισθητική της θεατρικότητας βασισμένος σε σύμβολα και αλληγορικές προβολές που συμπύκνωναν την κρίση του σύγχρονου ανθρώπου και των ιδανικών του.

Στον χώρο των μύθων ανήκε και το τελευταίο έργο του Pirandello, το οποίο άρχισε να γράφει το 1930 και έμεινε ανολοκλήρωτο λόγω του θανάτου του. Επρόκειτο για το *I giganti della montagna*,²³⁴ όπου ο Pirandello,

228. Ο καθένας με τον τρόπο του, *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*

229. Ερρίκος Δ'

230. Η ζωή που σου έδωσα, Η Νιτάνα και η Τούντα, Όποιος με θέλεις

231. Η γιορτή του προσάπτη των θαλασσών

232. Η νέα αποικία

233. Ο Λάζαρος

Οι γίγαντες του βουνού

μέσω μιας πολυπλοκής μυθολογικής θεματικής, εξέθεσε τις σκέψεις του για τη μοίρα της ποίησης – και ως εκ τούτου, του θεάτρου – στη σύγχρονη κοινωνία. Σε ένα παραμυθένιο βασίλειο με οπτασίες, δίχως κανόνες και συνθήκες διαφορετικές από εκείνες που θα υπαγόρευε η φαντασία, ο παιδαγωγός θίασος της κόμισσας Άλσε αναζήτησε τον ιδανικό χώρο για να ανεβάσει το έργο ενός συγγραφέα που πέθανε από την αγάπη του για μια ήθοποιό. Στην πραγματικότητα επρόκειτο για το έργο *La favola del figlio cambiato*²³⁵ του ίδιου του Pirandello. Έτσι, το ιδανικό κοινό για τον θίασο δεν θα μπορούσε να είναι εκείνο των Σικελονιδι, που ζούσαν απομονωμένοι, καθώς καθοδήγησης του μάγου Κορδόνε, αλλά των γιγάντων, των παισίδων με τις τερσάτιες διαστάσεις που ασχολούνταν με τον πλάστο και την υλική ευφορία, αδιαφορώντας για τη γοητεία της τέχνης. Ο θίασος πραγματοποιήσε μια παράσταση για τον Λαό που υπηρετούσε τους γίγαντες, στον οποίο τελικά έμοιασε ακατανόητη. Γι' αυτό τον λόγο το κοινό εξεγέρθηκε και στη συμπλοκή που ακολούθησε οκτώωσε την Άλσε. Αυτό ήταν το περιεχόμενο της τρίτης πράξης που ο Pirandello δεν είχε τον χρόνο ή την επιθυμία να γράψει, σύμφωνα με τα όσα ανέφερε ο Stefano Pirandello από τη δήλωση του πατέρα του λίγο πριν από τον θάνατό του. Η γοητεία του κειμένου έγκειτο στην υπέρβαση των συνηθών επιπέδων και στη διαδοχή των συμπλοκών και αλληγορικών μηνυμάτων που ακόμα και στις μέρες μας μπορούν να ερμηνεύσουν υποκειμενικά κάποια ερωτήματα της σύγχρονης εποχής. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι συχνά α-ντιβάνει από αξιόλογους σκηνοθέτες.

Οι υποδείξεις της πριοντελικής τέχνης, ενωμένες με τις πειραματικές απόπειρες της φουτουριστικής πρωτοπορίας, έγιναν η βάση για τη δραματολογία και τον σημερινό συγγραφέα του ιταλικού θεάτρου της δεκαετίας του '20. Ο λόγος για τον Massimo Bontempelli και τον Pier Maria Rosso di San Secondo που επεξεργάστηκαν τις συγκεκριμένες προεπιστο-γές με προσωπικό τρόπο, δημοσιεύοντας μια πρωτότυπη θεατρική τέχνη.

LUIGI PIRANDELLO

1867: Γεννιέται κοντά στο Τζιρτζέντι (που αργότερα ονομάστηκε Α-υκρίτζέντι).

1887-1891: Αφήγει το Πανεπιστήμιο της Ρώμης ύστερα από μια δια-μάχη με έναν καθηγητή και πηγαίνει στη Γερμανία όπου οδοκληρώνει τις σπουδές του στη Βόννη, στον τομέα της ρομαντικής φιλοσοφίας.

1898: Δημοσιεύει το πρώτο του δράμα *L'epilogo*,²³⁶ που δεν ανέβηκε ποτέ και συμπεριλήφθηκε στη συλλογή των θεατρικών του έργων με τίτλο *Maschere nude*.²³⁷

1910: Πραγματοποιούνται οι πρώτες παρουσιάσεις των θεατρικών του έργων *Κίτρα από τη Σικελία* και *Η μέγληνη*, σε σκηνοθεσία του Nino Martoglio.

1917: Το έργο του γίνεται γνωστό σε όλη την Ιταλία, προκαλώντας με-γάλο ενδιαφέρον. Εγκυαλείπει τον χώρο του δηγημάτος και αφοσιώ-νεται στη δραματολογική συγγραφή. Είναι η χρονιά του *Έτσι είναι, έ-δω έτσι νομίζετε*.

1918-1920: Ακολουθούν διαδοχικά σημαντικά έργα, ανάμεσα στα ο-ποία τα *Ma non è una cosa seria*²³⁸ και *Το παιχνίδι των ρόλων*, που ανε-βήκαν το 1918, τα *L' uomo, la bestia e la virtù*²³⁹ (1919), *Όλα σε καλό, Come prima, meglio di prima*²⁴⁰ και *La signora Morli una e due*²⁴¹ (1920).

1921: Ανεβαίνει τον Μάιο στη Ρώμη το *Έξο πρόσωπα ζήτων συγγρα-φεία*. Το έργο δέχεται την αμφισβήτηση του κοινού. Όμως, λίγους μή-νες αργότερα, σημειώνει θριαμβευτική επιτυχία στο Μιλάνο.

1922: Γίνεται η πρώτη αναπαράσταση του *Ερρίκου Δ'*. Το έργο σκηνο-θετεί ο θίασος του Ruggero Ruggeri. Τα έργα του Pirandello μεταφρά-ζονται και παρουσιάζονται και στο εξωτερικό, ενώ ο ίδιος αρχίζει να ταξιδεύει για να παρακολουθεί τις παραστάσεις τους.

1925: Αναλαμβάνει την καλλιτεχνική διεύθυνση του Teatro d'Arte της Ρώμης επίκεντρος το περφόρμπο και τους ηθοποιούς του θίασου. Εκκινεί ο θεσμός του με τη Marta Abba.

1930: Ανεβαίνει στο Κωνσταντινούπολη της Γερμανίας στα γερμανικά το *Έξο πρόσωπα ζήτων συγγραφεία*. Οι επηροές του από την παραγωγή του στη Γερμανία απηχούν και στο *Όπως με θέλεις*, έργο της ίδιας χρο-νιάς.

1934: Τον απονέμεται το Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας.

1936: Πεδάινει αφήνοντας αναοκλήρωτο το τελευταίο του θεατρικό έργο, το *Οι γίγαντες του βουνού*.

Ο Massimo Bontempelli (1878-1960) υπήρξε ένας διανοούμενος, δη-μητογράφος και δραματογράφος που αγαπήθηκε από την κριτική, αλλά δεν υποστηρίχτηκε ιδιαίτερα από το ευρύ κοινό. Κινηθηκε βίαια της προ-σοπικής του επεξεργασίας στις δομές και τα περιεχόμενα αναφορικά με τους πειραματισμούς του φουτουρισμού στο έργο του *La guardia della luna*²⁴² (1920). Το κείμενο έκανε λόγο για την ιστορία μιας μη τέρας που έ-χασε τα λογικά της εξαιτίας του θανάτου της κόρης της και έφτυσε στο ση-

234. Οι γίγαντες του βουνού

235. Το παράδει του άλλου γινού

236. Ο επίλογος

237. Τυπικές μάσκες

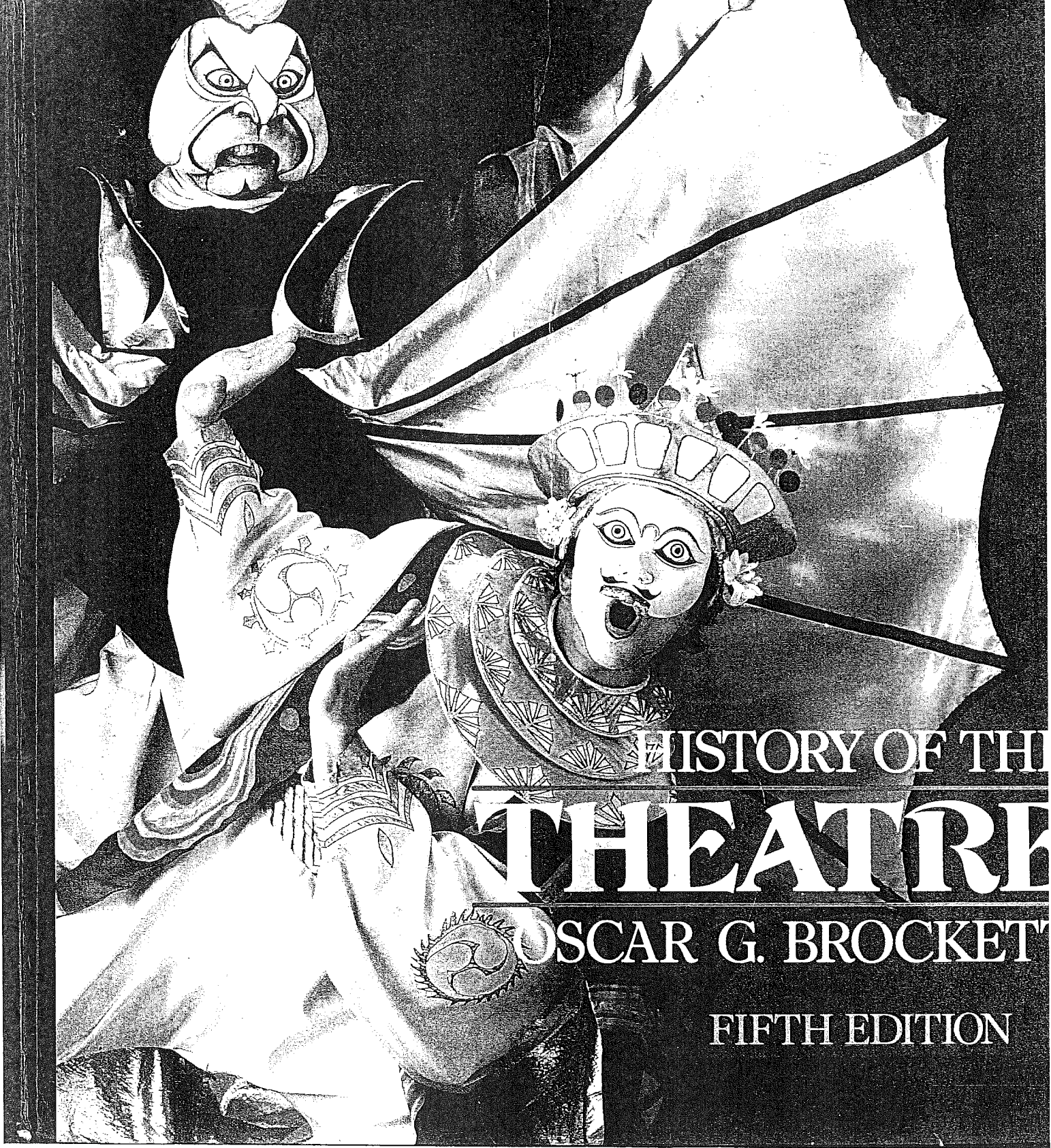
238. Μα δεν είναι τίποτα σοβαρό

239. Ο άνθρωπος, το κτήνος και η απειλή

240. Όπως και πριν, καλύτερα από πριν

241. Η κυρία Μόρλι, μία και δύο

242. Η φιλία της σελήνης



HISTORY OF THE
THEATRE

OSCAR G. BROCKETT

FIFTH EDITION

11/4

Giraudoux's position of preeminence was to be challenged after the war by Jean Anouilh (1910–), who began as Jouvet's secretary and turned to writing in 1932 under Giraudoux's inspiration. His first success came in 1937 with *Traveller Without Baggage*, presented by Pitoëff. Most of Anouilh's later works, such as *Carnival of Thieves* (1938), *Rendezvous in Senlis* (1941), and *Antigone* (1943), were produced by Barsacq. Anouilh has divided his plays into the serious, or "black" pieces, and the comic, or "red" pieces. In the former, typically a young, idealistic, and uncompromising protagonist is able to maintain his integrity only by choosing death. *Antigone* is perhaps the best-known example. In the "red" plays, although the characters are in many ways similar, a fairy-tale atmosphere permits a happier resolution. Anouilh was to be one of France's most prolific writers after World War II.

With the coming of war in 1939 and the surrender of Paris to the Nazis, theatrical activities were at first seriously curtailed. Some major figures went into exile and those who remained were subject to close surveillance. For the most part, the theatre was reduced to politically inoffensive plays or popular entertainments, but a few productions were to attain true eminence despite all strictures.

ITALIAN THEATRE AND DRAMA, 1915–1940

Many major Italian artists during this period were adherents of futurism, a movement launched in Italy in 1909 by Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944). Like the expressionists, the futurists rejected the past and wished to transform humanity. But, whereas the expressionists associated the past with soul-destroying materialism and industrialism, the futurists deplored the veneration of the past as a barrier to progress. Consequently, they glorified the energy and speed of the machine age and sought to embody them in artistic forms. From 1910 onward they gave performances during which

they read their manifestoes, gave concerts, read poems, performed plays, and exhibited works of visual art—at times several of these simultaneously. Sometimes they moved about among the spectators, using various parts of a room sequentially or concurrently. They especially outraged audiences with their demands that libraries and museums be destroyed as the first step toward creating a more dynamic future.

Among the art forms championed by the futurists were "picture poems" (or concrete poetry), kinetic sculptures, collages, and *bruitisme* (or "dynamic music," based on the sounds of everyday life). As for theatre, they denounced past practices and declared music halls, nightclubs, and circuses to be better models on which to base future forms. They found earlier drama too lengthy, analytic, and static and proposed instead a "synthetic drama" which would compress into a moment or two the essence of a dramatic situation. In 1915–1916 they published seventy-six of these short plays.

During World War I futurism lost many followers because it glorified war as the supreme example of energy. After the war it received new vitality, perhaps because many of its tenets were

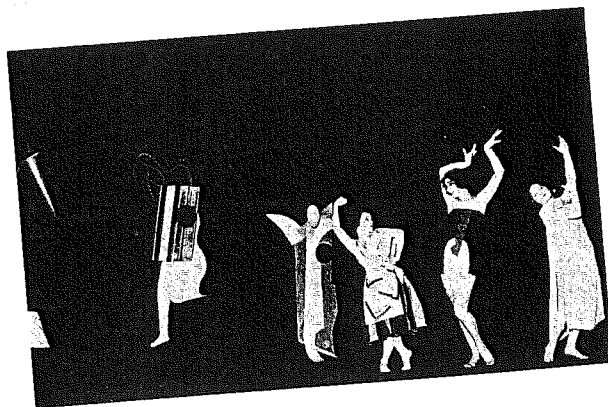


FIG. 17.17
A futurist pantomime, *The Merchant of Hearts*, by Enrico Prampolini. Théâtre de la Pantomime Futuriste, Paris, 1927. Note the mingling of performers with various nonhuman shapes and forms.

compatible with Mussolini's program of aggressive action. The principal exponent of futurism in the 1920s was Enrico Prampolini (1894-1960), who demanded that the painted scene be replaced by "stage architecture that will move." He also wished to substitute luminous forms for human actors. He conceived of the stage as a multidimensional space in which spiritual forces (represented by light and abstract forms) would play out a drama of semi-religious significance.

After 1930 interest in futurism declined. Though it never became a major theatrical movement, it pioneered innovations that would be revived and extended in the 1950s: (1) the attempt to rescue theatrical art from a museum-like atmosphere; (2) direct confrontation and intermingling of performers and audiences; (3) the exploitation of modern technology to create multimedia performances; (4) the use of simultaneity and multiple focus; (5) an antiliterary and alogical bias; and (6) the breaking down of barriers between arts.

During World War I, a new school of writing, usually called "the theatre of the grotesque," appeared in Italy. Its name was derived from *The Mask and the Face* (1916), "a grotesque in three acts," by Luigi Chiarelli (1880-1947). Turning upon the contrast between public and private role-playing, this comedy tells the story of a man who, after confessing the murder of his wife because he thought her unfaithful, is tried and acquitted, although in actuality she is merely locked up at home. Of the many other writers who exploited this ironical vein, the best was probably Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956), with *Marionettes, What Passion!* (1918) and *The Sleeping Beauty* (1919).

Luigi Pirandello (1867-1936) was by far the greatest Italian playwright of the period. After winning fame with his novels and short stories, Pirandello turned to playwriting in 1910 and after 1915 devoted himself increasingly to the theatre. From 1924 to 1928 he headed the Art Theatre of Rome, with which he presented many significant Italian and foreign plays. Here he was assisted by Marta Abba (1906-), who played leading roles, and a

company which included Ruggero Ruggeri (1871-1954), one of Italy's most respected actors.

Pirandello's plays, of which the best are *Right You Are—If You Think You Are* (1916), *Six Characters in Search of an Author* (1921), *Henry IV* (1922), *Naked* (1922), *Each in His Own Way* (1924), *Tonight We Improvise* (1930), and *As You Desire Me* (1930), usually turn upon a question of fact that cannot be resolved because each character has his own version of the truth. Thus, Pirandello raises doubts about the validity of the scientific approach to truth—the direct observation of reality. He seems to suggest that "truth" is necessarily personal and subjective.

Pirandello was also concerned about the relationship between art and nature. Since nature demands continual change and since a work of art is fixed forever, he found the theatre the most satisfying form of art, for it necessarily differs at each performance. Thus, he likened the theatre to a living statue. Since for him even the most realistic play could only give a travesty of truth, he thought the only remedy lay in writing philosophical plays that show reality as ever changing. Pirandello made a profound impression on his age. Probably no other writer did so much to popularize the philosophical view that was to be espoused by dramatists of the post-World War II period.

Italy's most eclectic director between the wars was Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), who from 1922 to 1936 ran the Teatro degli Indipendenti in Rome, where on a tiny stage he presented a wide-ranging program of works by Strindberg, Wedekind, Jarry, Maeterlinck, Pirandello, and others, including the futurists. He strongly opposed the star system and sought to create an integrated ensemble. From 1937 to 1943 he was director of the Teatro della Arti, where he presented a repertory of modern world drama.

For the most part, however, the Italian theatre was made up of touring companies playing the latest hits. A step toward improvement was taken in 1936 with the formation of the Academy of Dramatic Art in Rome under the direction of Silvio D'Amico (1887-1955). Here the principles of

Stanislavsky, Copeau, and Reinhardt were taught. The coming of the war interrupted the Academy's work, however, and its impact was not to be felt until after 1945.

THEATRE AND DRAMA IN SPAIN, 1915-1940

In the years between 1915 and 1940 the most significant Spanish drama of the immediate postwar years was written by Unamuno and Valle-Inclán. Miguel de Unamuno (1864-1936), one of Spain's most respected philosophers, first expressed his theory of drama in *The Tragic Sense of Life* (1913). His declaration that tragedy stems from a conflict between men's desire for immortality and skepticism about its possibility was to contribute much to existentialist drama following World War II. Because of censorship, Unamuno's eleven plays, among them *Fedra* (1918) and *Dream Visions* (1920), were not widely produced until after 1950. Similarly, the plays of Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), perhaps because of their similarity to absurdist drama, have only recently come to the fore. Valle-Inclán, noted primarily as a novelist, wrote several verse plays, satirical dramas, and farces, of which the best are probably *Divine Words* (1913), *The Horns of Don Friolera* (1921), and *Bohemian Lights* (1929). Valle-Inclán labeled his method *esperpento*, or a systematic deformation designed to show the grotesque reality beneath the surface of Spanish life.

A new spirit began to enter Spanish literature with the "Generation of '27," a group which blossomed especially after censorship was eased under the second Republic, proclaimed in 1931. Of the new dramatists, the most significant were Lorca and Casona. Federico García Lorca (1899-1936) wrote his first play, *The Butterfly's Crime*, in 1920. After its failure, he cultivated his interests in symbolism, surrealism, music, painting, and Spanish folklore, and wrote a number of puppet plays. Following the performance of his *Mariana Pineda* in Barcelona in

1927 by Margarita Xirgu (1888-1969), one of Spain's leading actresses, Lorca resumed an active interest in the theatre.

But Lorca's major plays were written only after he had worked closely with a theatre group, La Barraca, a troupe composed of university students and subsidized by the government under its program to bring cultural events to the people. Formed in 1932, La Barraca played Golden Age dramas to rural audiences, and it was the enthusiastic response of these unsophisticated spectators that influenced Lorca to turn to similar themes of love and honor. The results may be seen in *Blood Wedding* (1933), *Yerma* (1934), and *The House of Bernarda Alba* (1935). Blending poetic imagery with primitive passions, these plays are usually considered the finest Spanish works since the Golden Age.

In many ways, the career of Alejandro Casona (1903-1966) paralleled that of Lorca. Between 1931 and 1936, he too directed a government-sponsored troupe, The People's Theatre, which toured Spanish villages. Casona's troupe played primarily short, humorous plays, but like Lorca, Casona was inspired by his experiences to write for this audience. *The Siren Washed Ashore* (1934) and *Next Time the Devil* (1935) show that blend of realism and fantasy for which Casona was to be noted. In all his works an air of optimism suggests that human problems can be solved.

The Civil War of 1936 brought profound changes. Lorca was killed and Casona emigrated. Until 1939 the theatre served primarily as an instrument of propaganda for both sides of the conflict, and following the victory of Franco's forces it suffered from severe censorship. The plays of Lorca, Casona, and Unamuno were forbidden, and the Spanish theatre entered another period of isolation.

THEATRE AND DRAMA IN RUSSIA, 1917-1940

The most drastic changes brought by World War I were felt in Russia, where the czar's policies had

ΠΑΟΛΟ ΜΠΟΖΙΖΙΟ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΔΕΥΤΕΡΟΣ
ΤΟΜΟΣ



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ / ΘΕΑΤΡΟ

26/14

Vincennes, ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο το οποίο προσέδρασαν στις απαιτήσεις των παραστάσεων. Ο θίασος μέχρι το 1967 ανέλαβε δραματολογικά κείμενα επιλεγμένα από ένα ποικίλο ρεπερτόριο, όπως ήταν τα *Oι μικροαστοί* του Γκόρκι το 1964, *The kitchen*⁶ του Arnold Wesker το 1965 και *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* το 1967. Όμως, οι σημαντικότερες επιτυχίες σημειώθηκαν με την παράσταση που αναφερόταν στη Γαλλική Επανάσταση και είχε τίτλο *1789* (1970). Το έργο ήταν ο καρμός μιας συλλογικής εργασίας που είχε ως βάση ένα στενές κείμενο και την ελεύθερη δημιουργία των ηθοποιών, που καθοδηγούνταν από τη σκηνοθέτιδα. Έτσι διαμορφώθηκε μια μέθοδος εργασίας που εμπέρεσε πολλούς άλλους θιάσους στη Γαλλία, αλλά και σε όλη την Ευρώπη. Η συγκεκριμένη θεατρική-θεματική προσοδία επιχειρήθηκε και πάλι με το *1793* (1972) και το *Age d'or*⁷ (1975), δίχως όμως να καταφέρει αυτή τη φορά ο θίασος να προκαλέσει το γιορτινό κλίμα του ενθουσιασμού και της συμμετοχής που είχε καταφέρει με το *1789*. Έπειτα από ένα επιτυχία της καινίας αναφορικά με τη ζωή του Molière, που πραγματοποιήθηκε για τη γαλλική ηλδοραση το 1978, η ηγεμονική θέση της σκηνοθέτιδας Ariane Mnouchkine εδρασηθηκε στον θίασο, παρεκκλίνοντας όμως από τις ιδεολογικές και κολεκτιβιστικές τάσεις που είχαν χαρακτιρήσει τα πρώτα βήματα της δραστηριότητάς της.

Ο **Antoine Vitez** (1931-1990) υπηρξε καθηγητής στο Conservatoire d'Art dramatique και διευθυντής του παρισινού θεάτρου των συνοικιών Ιβρί. Όπως το θεάτρο του διέφερε από εκείνο που βρισκόταν στην υπηροσία του κολνού, που θα το γοήτευε και θα ήταν κατανοητό. Κινήθηκε κυρίως στην κορυφογραμμή της άσκησης του ηθοποιού με αφορμή κείμενα που θεωρούνταν αντι-θεατρικά. Διασκεύες μυθιστορημάτων, όπως το *Catherine*⁸ από το *Οι κληματαές της Ελβετίας* του Arrabal (1975) ή καταγραφές συνολικών ανάμεσα σε πολιτικά πρόσωπα, όπως εκείνη του Georges Pompidou με τον Mao Tse Tung (1979), είναι μερικές από τις παραστάσεις που έλαβαν χώρα.

10.2.1.2. ΓΕΡΜΑΝΟΦΩΝΑ ΚΡΑΤΗ

Το θέατρο του 20ού αιώνα συνάντησε έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της σκηνοθεσίας στο πρόσωπο του **Max Reinhardt** (1873-1943), του οπουδαίου δασκάλου υποκριτικής, του ιδρυτή και διευθυντή πολλών θεάτρων και ακαδημαϊών του διοργανωτή διεθνών φεστιβάλ – ένας από τους μβηθές του υπηρξε και ο **Alexander Moissi** (1880-1935). Ο Reinhardt γεννήθηκε στη Βιέννη και διδάχτηκε υποκριτική στη σχολή του Otto Brahm, στο Deutsches Theater του Βερολίνου, όμως πο-λύ σύντομα μετατόπισε το ενδιαφέρον του στη σκηνοθεσία δουλεύοντας πρώτα στο Kleines Theater (1902) και αναλαμβάνοντας χρέη διευθυντή στο Deutsches Theater το 1905. Έχοντας τα εφόδια του νατουραλισμού, γνώρισε μια πολυμορφία ύφους στον δρόμο για τον εκλεκτικισμό, τον βασιζόμενο στην πεποίθηση ότι κάθε δράμα αποζητά το προσωπικό του ύφος.

Η ιδέα αυτή τον οδήγησε να χρησιμοποιήσει πολλούς και διαφορετικούς θεατρικούς χώρους, ξεκινώντας από τα μικρά μαγαζιά και τα cabarets και φτάνοντας μέχρι τα «καρνονικά» θέατρα ή τα ασυνήθη για την εποχή τοίγκο, των οποίων η οργάνωση δομή ευνοούσε, κατά τη γνώμη του Reinhardt, τη σκηνοθεσία των αρχαιοελληνικών τραγωδιών, όπως συνέβη με τον *Οιδίποδα τύραννο* το 1910. Έτσι, οι θεατρικές παραστάσεις έχασαν την αίσθηση της διασκευασής και μεταφέρθηκαν έξω από τους συνήθεις χώρους, στην ύπαιθρο, όπου έγιναν γιορτή όπου τα Χρώματα, οι ήχοι, τα υφάσματα και τα διακοσμητικά στοιχεία διέγεραν την αισθητική ενός, κατά μία έννοια, μαρκό θεάματος. Τα στοιχεία αυτά έμελλαν να γίνουν χαρακτηριστικά του έργου του Reinhardt. Υστερα από τις παρρω-λύς της δεκαετίας του '20 – ανάμεσα στις οποίες η *Ορέστεια* (1919) και *Ο θάνατος του Δάντη* (1922) – όπου αντιμετώπισε τα δραματολογικά κείμενα με μια σκηνοθετική σύλληψη τέλειως συνθετικής δομής, πήγε στις ΗΠΑ και πειραματίστηκε και στον κινηματογράφο, σημειώνοντας μικρή επι-τυχία στην κινηματογραφική μεταφορά του έργου *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (1935), που υπηρξε μία από τις πιο επιτυχημένες του θεατρικές δουλειές.

Ο **Erwin Piscator** (1893-1966) είχε μια διαφορετική αντίληψη για το θέατρο. Ο σκοπός της τέχνης του δεν ήταν πια να καταλήξει ή να ανα-ρτήσει, αλλά να ηείσει τα πλήθη. Το θέατρο του είχε μια κοινωνική αξία, δεδομένου ότι η σκηνοθεσία έπρεπε να προσδώσει στις πολιτικές σκοπι-μότητες όλα τα στοιχεία της παράστασης, περιβαλώντας ακόμα και με αυθόρμητο τρόπο στο κείμενο. Ο Walter Gropius εμπνεύστηκε για το βερο-λινέζικο θέατρο Piscatorshühne του Erwin Piscator το Total theater, το ο-ποίο δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, αλλά θα ήταν ικανό να τα βγάλει πέρα με τη σκηνοθετική πολυπλοκότητα των παραστάσεων του Γερμανού σκηνοθέ-τη. Ο Piscator, στην προσπάθειά του να ακυρώσει την ηγεμονία του γυ-χολογικού δράματος και να κάνει την κοινωνική και ιστορική πραγματι-κότητα θέμα των παραστάσεων, ήθελε τη μηχανοποίηση της σκηνής με σκοπό να συνοδεύσει την επίκληση της αλήθειας με τη μεγαλειώδη σκηνη-κή ομορφωνία. Σε αυτά τα πλαίσια χρησιμοποίησε *tapas roulants*, κινούμενα, οριζόντια και κάθετα επίπεδα, ετήλαστο σκηνικό χώρο, κινηματογρά-φικές προβολές και ηχητικούς ενισχυτές.

Με τον **Bertolt Brecht** (1898-1956) οι απόψεις περί *επικού θεάτρου*, που, εν μέρει, είχαν υποστηριχτεί από τον Piscator, εκφράστηκαν απόλυ-τα. Ο Brecht, αφού έζησε την εμπειρία του εξπρεσιονισμού, του οποίου συ-ναντούμε πολλά στοιχεία στο έργο του, προσέγγισε αρχικά τα ζητήματα της σκηνοθεσίας ως dramaturg στο Deutsches Theater του Βερολίνου, δη-λαδή συνεργαζόμενος στην παράσταση του *Good soldier Schweik*⁹ το

Ο Bertolt Brecht

Ο Erwin Piscator

6. *Η κοιλίνα*

7. *Τα χρόνια χρώνα*

8. *Κατερίνα*

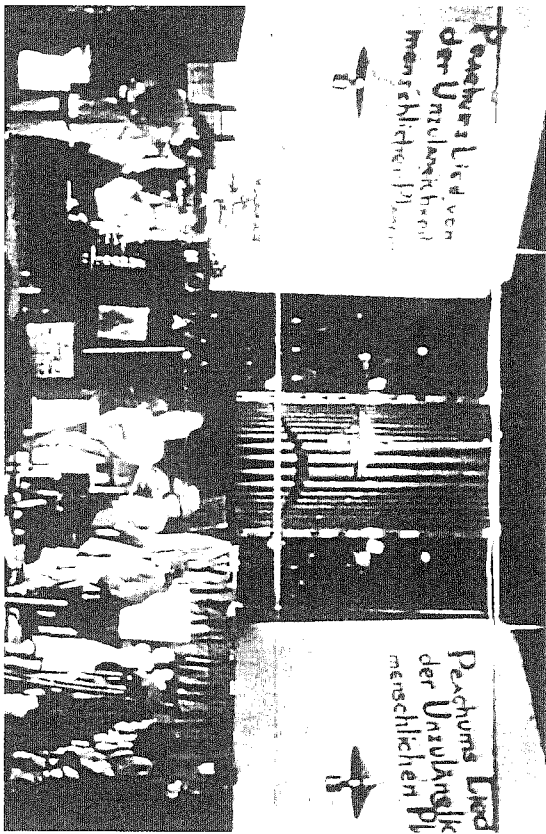
9. *Ο καλός στρατιώτης Σβέικ*

1927-1928, με τον Piscator. Είναι η εποχή της μελέτης του *Κεφαλαίου* του Marx, από τον οποίο έλαβε ερεθίσματα για να αναδιοργανώσει με νέες προοπτικές την ιστορική διαλεκτική πολλών ερωτημάτων του, όπως είναι η ανάδειξη ενός λόγου και ενός σκοπού για την προσωπική εργασία, η ανάπτυξη και οι θεραπευτές της κοινωνικής δυστυχίας. Μια πρώτη ιδέα για τη θεατρική του θεωρία υπάρχει στο δοκίμιο *Το μοντέρνο θέατρο είναι το επικό θέατρο. Σημειώσεις για το έργο «Η άνοδος και η πτώση της πόλης των Μαχαγκόν»* (1931). Σε αυτή τη βάση ο Brecht ανέφερε σχηματικά τις διαφορές ανάμεσα στο δραματικό παραδοσιακό θέατρο της αριστοκρατικής προέλευσης και το μοντέρνο ή επικό. Ενώ στην πρώτη περίπτωση προέχει η ενεργητική φόρμα, στη δεύτερη κυριαρχεί η αφηγηματική. Το επικό θέατρο προτείνει, αντί της συναισθηματικής συμμετοχής του κοινού, τη λογική και αποστασιοποιημένη κρίση, αντί της λογικής συνέχειας των πράξεων, των διαθεσιμών με γραμμική και καθοριστική πορεία, τις αυτόνομες σκηνές του μοντέρνου θεάτρου, την αφινδία ή βίαη αλλαγή, και αντί του έντονου ενδιαφέροντος—από την πλευρά του κοινού—για τη λύση, την προσοχή απέναντι στην εξέλιξη όσον παρουσιάζονται επί σκηνής και την περιουλογή σχετικά με την πραγματικότητα. Αν στο κλασικό δράμα ο άνθρωπος παρουσιάζεται αμετάβλητος και γνόρμος, στο μπρεχτικό θέατρο αποτελεί αντικείμενο έρευνας ως μεταβλητή οντότητα, ικανή να αλλάξει την αλήθεια. Έτσι, το θέατρο έγινε μέσο περιόκεψης και παρακίνησης για δράση που θα άλλαζε την κοινωνία. Πράγματι, ο Brecht πίστευε ότι «κανένα στοιχείο της παράστασης δεν πρέπει να επιφέρει στον θεατή να εγκαταλειφθεί, μέσω της απλής ταυτοποίησης, σε ανεξέλεγκτα και ουσιαστικά άγνοα συναισθήματα. Η υποκριτική ερμηνεία υποβάλλει δεδομένα και καταστάσεις στη διαδικασία της αποξένωσης». Στον όρο *αποστασιοποίηση* (*verfremdung*) επικεντρώθηκαν πολλές υποδείξεις για τη σκηνή και την υποκριτική ερμηνεία, στις οποίες συνίστατο η πραγματοποίηση της θεωρητικής σύλληψης του επικού θεάτρου. Ο Brecht επέστρεψε στην αρχή της αποξένωσης σε πολλές περιπτώσεις. Κάποιοι μελετητές αναγνωρίζουν τα πρώτα σημάδια στο άρθρο *Επισημείες για τον Shaw*. Όμως, αρθρωμένη με περισσότερη σαφήνεια εμφανίζεται η άποψή του στα δοκίμια *Τα αποτελέσματα της αποξένωσης στην κινεζική σκηνική τέχνη* (κατά πάσα πιθανότητα του 1936) και *Το περσικό θέατρο* (1939). Η αρχή της αποξένωσης, που ακολουθήθηκε στο επικό θέατρο, συνίστατο στην επίδειξη όσων γεγονότων είναι γνωστά και καθημερινά με ένα ύφος που τα κάνει άγνωστα και απρόσιτα, προκαλώντας την έκπληξη και κάνοντας το κοινό να θέσει ερωτήματα. Ο Brecht δήλωνε: «Η αποξένωση μιας ιστορίας ή του χαρακτήρα ενός ήρωα σημαίνει πρωτίτως αφαίρεση από το πρόσωπο ή την ιστορία οποιαδήποτε πρόδηλου και γνωστού στοιχείου και εμπλουτισμό του αντικείμενου με θαυμασμό και περιέργεια». Οι κατευθυντήριες γραμμές του συγκεκριμένου θεωρητικού πυρήνα πέρασαν από όλες τις όψεις της σκηνοθεσίας. Πρώτα απ' όλα, η αποστασιοποιημένη ερμηνεία για τον ήθοιοιό απέφερε την κατηγορηματική απόρριψη της ταυτοποίησης

και της αναβίωσης του Στανισλάφσκι. Ο ήθοιοιός έπρεπε να είναι σε θέση να μπαίνει και να βγαίνει όποτε θέλει από την προσωπικότητα του ήρωα, να του δίνει ζωή και παράλληλα να τον κοιτά από μακριά, ασκώντας του κριτική και παρεμβάλλοντας στην ερμηνεία ακόμα και τις προσωπικές του επιφυλάξεις ή την αποδοχή. Η ερμηνεία της στάκας έπρεπε να είναι κυρίως μια αναφορά, δηλαδή να γίνεται σε τρίτο πρόσωπο και να μην εκφράζεται άμεσα η σκέψη του ενοσάρκωμένου πρόσωπου. Ο Brecht υπέδειξε στους ήθοιοιούς κάποια τεχνάσματα για να φέρνουν σε πέρας αυτές τις δύσκολες ερμηνείες. Ένα από αυτά τα τεχνάσματα ήταν και η πρόσθεση της φράσης «αυτός είπε» στο μυαλό του ήθοιοιού πριν από την κάθε του έκφραση, ενώ στη συνέχεια ο λόγος σε τρίτο πρόσωπο και σε αόριστο χρόνο ή ερμηνεία των σκηνικών οδηγιών τη στιγμή που γίνονταν μια χειρονομία ή που πραγματοποιούνταν η κίνηση που υποδείκνυαν οι οδηγίες.

Όσον αφορά τους σκηνικούς κώδικες, απορρίφθηκε οριστικά η φρεναπόητη του ρεαλισμού ως καθαρά ονειρική διάσταση, μεταφυσικά και συμβολικά υπαγορευμένη από τις ιστορικές πρωτοπορίες. Οι σκηνογραφίες του Brecht ήταν παράλληλα οικείες και ξένες, αναδεικνύοντας συνειδητά και πρόδηλως τα τεχνάσματα τους. Αποτελούνταν από τροποποιήσιμες, ορατές δομές, κατά τη διάρκεια της δράσης, και από αντικείμενα που δεν έδεναν με το σύνολο, υπογραμμίζοντας μέσα από την αντίθεση την ταυτότητά τους. Επίσης, χρησιμοποιούσε με εγκράτεια τις τεχνολογικές επινοήσεις του Piscator, όπως ήταν οι προβολές ταινιών ή φωτογραφιών και οι ηχητικές μαγνητοφωνήσεις για την τεκμηρίωση μέρους της πραγματικότητας που εισάγονταν στην παράσταση για να ασκήσουν κριτική. Οι *επιγραφές* που έφεραν το κύριο θέμα παρουσιάζονταν στο κοινό για να μιλήσουν διδακτικά σχετικά με το αναπαριστάμενο επεισόδιο. Ο έντονος φωτισμός με τους προβολείς επικύρωσε στο σύνολο τη σκηνογραφική κωδικοποίηση που έτεινε να καταργήσει οποιαδήποτε μη λογική και κριτική συμμετοχή του κοινού (βλ. εικ. 10.7).

Ο Brecht, το 1949, ύστερα από την επιστροφή του στην πατρίδα από τις Ηνωμένες Πολιτείες, ίδρυσε, μαζί με την ήθοιοιό **Helene Weigel** (1900-1971), τη δεύτερη γυναίκα του, έναν δικό του θίασο, τον Ensemble. Αρχικά ο θίασος είχε έδρα στο Deutsches Theater του Δυτικού Βερολίνου, ενώ από το 1954 εγκαταστάθηκε μόνιμα στο παλαιό Theater am Schiffbauendamm, το οποίο αναβαυτίστηκε παίρνοντας το όνομα του θίασου. Ο Brecht συνέλαβε την ιδέα στο Ensemble με коллективистικούς όρους συνεργασίας, απορρίπτοντας την υπερίσχυση της μιας προσωπικότητας επί της άλλης. Ο Brecht δήλωνε: «...ο σκηνοθέτης δεν φτάνει στο θέατρο με το όραμά του ή τις απόψεις του, με το πρόγραμμα των κινήσεων, έχοντας έτοιμες τις σκηνογραφίες. Η επιθυμία του δεν είναι να πραγματοποιήσει τα όνειρά του. Το χρέος του συνίσταται στην οργάνωση και στη διέγερση της παραγωγικής δραστηριότητας των ήθοιοιών (μουσικών, ζωγράφων κ.λπ.)». Ο σκηνοθέτης λοιπόν δεν πρέπει να είναι ο αρχηγός, αλλά ο διάμεσος και ο συντονιστής ενός συλλογικού έργου. Στη σκέψη και την



Εικόνα 10.7. Τα σκηνικά του έργου *Η καταγίδια* του William Shakespeare σε σκηνοθεσία του Giorgio Strehler (1978). Φωτογραφία: Cinniaigh.

πράξη του Brecht οι κύριες προσωπικότητες για τη θεατρική εργασία έπρεπε να είναι ο *dramaturg*, που επεξεργαζόταν το κείμενο κάνοντας το πιο λειτουργικό σκηνικά, και οι ηθοποιοί που δημιουργούσαν τις συμπληρωμές. Ο Brecht είχε μια προσωπική που κοιτούσε στο μέλλον του θεάτρου. Βάσει αυτής πίστευε ότι η δραματουργική ευθύνη θα πρέπει να διανέμεται σε όλους τους συντελεστές του θέατρου. Η δραστηριότητα του Berliner, μετά τον θάνατο του Brecht, είχε εξελίξει υπερβολικά τον ηγεμονικό ρόλο του σκηνοθέτη, του εγγυητή της ορθοδοξής εφαρμογής της θεωρίας του Brecht για τη θεατρική δημιουργία. Η πρωτομασία της παράστασης εξακολούθησε να είναι μια στιγμή ζωτικής σημασίας που εντοίτε διαρκώς παρά ποιά, περνώντας από περιόδους συλλογικής συζήτησης, όπου οι ηθοποιοί, μαζί με τον σκηνοθέτη, ανέλυναν λεπτομερώς τις έννοιες του κειμένου ώστε να μπιστούν να το αποδόσουν ακέραια στη σκηνή. Στη συνέχεια οι ηθοποιοί έκαναν δοκιμές στη σκηνή απέναντι από έναν τεράστιο καθρέφτη, έτσι ώστε να μπορούν να παρατηρούν τάλεια τις κινήσεις τους. Τέλος, η κάθε φάση προετοιμασίας και δοκιμής τεκμηριωνόταν από φωτογραφίες που χρησιμοποιούν στους ηθοποιούς για τη μελέτη του κάθε σταδίου της δουλειάς τους.

Η τέτοιου είδους πολυάλοκη μεθοδολογία ακολουθείται ακόμα και στις μέρες μας στο Berliner Ensemble που, μετά τον θάνατο του Brecht το 1956, έζησε στιγμές μεγάλης επιτυχίας, ενώ η ομάδα των συνεργατών άδασε εξαιρετικές διαφωνιών, χωρισμών και ανασυμφιλίωσεων. Αρχικά, ο Θια-

σος έκανε τόσο στη Γερμανία όσο και σε πολλές άλλες χώρες τις καινούριες και πειραματικές του προτάσεις, ενώ αργότερα παρατήρησε από πολύ κοντά και προστάτευσε την κληρονομιά του Brecht, συνεχιστές του στην καθιέρωση της φήμης του με την αναπαράσταση των οπουδιότερων έργων του. Κάποια από αυτά είναι τα *Mutter courage und ihre kinder*¹⁰ και *Die dreigroschenoper*.¹¹ Οι υποστηρικτές αυτής της προσπάθειας, εκτός από τον Weigel, ήταν οι ηθοποιοί **Ernst Busch** (1900-1980), **Friedrich Gnass** (1892-1958) και **Erwin Geschonnek** (1906). Αργότερα προστέθηκε στους παραπάνω και ο **Ekkehard Schall** (1930), ο γαμπρός του δοκάλου που ακόμα και σήμερα είναι ένας εξαιρετικός ηθοποιός. Οι σκηνοθέτες-μαθητές του Brecht άρχισαν να διαδέχονται ο ένας τον άλλο μέχρι που καθιερώθηκαν αποκτώντας κύρος σε άλλα θέατρα της Γερμανίας και της υπόλοιπης Ευρώπης. Κάποιοι από αυτούς ήταν ο **Benno Besson** (1922), ο **Peter Palitzsch** (1918) και ο **Manfred Welwerth** (1929). Από το 1922 το Berliner άρχισε να παρακαυτίεται στη νέα φόρμα της συλλογικής καλλιτεχνικής διεύθυνσης του Fritz Marguardt (1928), του Heiner Müller (1929), του Peter Palitzsch και του Peter Zadek (1926).

Ένας άλλος σημαντικός θεατρικός οργανισμός στη Γερμανία είναι το Deutsches Theater, μία από τις παλαιότερες αίθουσες του Βερολίνου που εγκαταστάθηκε το 1883. Το θέατρο αυτό δημιουργήσε το προσωπικό του γενεράτοριο, βασιζόμενο στις μεγάλες παρουσιάσεις των έργων του Shakespeare, των Γερμανών κλασικών, του Ibsen και των σύγχρονων συγγραφέων, υπό τη διεύθυνση του Reinhardt. Πολλοί από τους σκηνοθέτες που μαθήτευσαν στο Berliner έγιναν αργότερα διευθυντές ή ανέλαβαν διάφορες άλλες υπεύθυνες θέσεις στο Deutsches Theater. Στις μέρες μας ο οργανισμός διοικείται από τον **Thomas Langhoff** (1938), που εμπλέγει το γενεράτοριο έχουν το ίδιο πνεύμα με τον Reinhardt, και τον πατέρα του, Wolfgang, που διηγήθηκε το θέατρο από το 1946 μέχρι το 1963.

Στον **Peter Stein** (1937) οφείλεται το πρόγραμμα της ανάκτησης και του συγχρονισμού των κλασικών κειμένων. Ο Stein κυριαρχεί στον χώρο της γερμανικής σκηνοθεσίας από τη δεκαετία του '70. Σήμερα με τον ίδιο, η προσεκτική και αυστηρή μελέτη των δραματουργικών κειμένων μπορεί να ανακτήσει τις αξίες της σύγχρονης εποχής. Ο Γερμανός σκηνοθέτης επεξεργάζεται βαθιά τα κείμενα προκειμένου να συναντήσει όχι μόνο το ποιητικό τους περιεχόμενο, αλλά και το κοινωνικό μήνυμα που εμπειρεύεται σε αυτά. Οι παραστάσεις του Stein ασκούν, σε πολλές περιπτώσεις, κριτική στους ιδεολογικούς περιορισμούς των συγγραφέων των κειμένων και αναλύουν τη σχετικότητα των έργων με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Παράδειγμα αυτής, υπό αυτή την έννοια, ήταν η παράσταση του *Tasso* του Goethe, που ανέβηκε το 1969, αλλάζοντας το κείμενο έτσι ώστε να εκτεθούν οι υποβόσκουσες κοινωνικές αξίες. Το 1970 ο Stein ανέ-

10. *Η μάνα Κουρτίνα και τα παιδιά της*
 11. *Η όπερα της πενήταρας*

Ο Bernard Marie Koltès

του αποτεύεσαν μια απαιτητή πολιτιστική πράξη και παράλληλα ευχάριστη. Ο συγγραφέας πραγματεύτηκε το θέμα της παράβασης του νόμου ξεκινώντας από το πρώτο έργο του, το *La journée d'une révérence*¹⁷⁴ (1968), το *Eva Peron*¹⁷⁵ (1970) και το *Les quatre jumeaux*¹⁷⁶ (1973), που θεωρείται το αριστουργημά του, μέχρι και τα πιο πρόσφατα, *La nuit de la madame Lucienne*¹⁷⁷ (1985) και *Une visite inopportune*¹⁷⁸ που ανέβηκε το 1988 – δηλαδή μετά τον θάνατο του συγγραφέα. Το κεντρικό θέμα είναι ιδωμένο από τις ποικίλες του διαστάσεις, με τόνους που συνδέουν την παρωδική και αστεία εμφάνιση με το σοβαρό και πικρό υπόβιβρο, αναστατώνοντας τις εμμονές –όπου υπάρχει μια σαφής αυτοβιογραφική διάθεση– της διαφορετικότητας και του θανάτου, τις οποίες οι ηθοδράττες μεταμφιέσεις του συγγραφέα επί σκηνής δεν φτάνουν για να εξορκίσουν.

Πρόσφα χάρηκε και ο **Bernard Marie Koltès** (1948-1989), ένας εξαιρετικός συγγραφέας που παρήγαγε ενδιάφερον και πρωτότυπο έργο στη σύγχρονη Γαλλία. Ο Κολτές, μόλιονότι έγραψε μόνο επτά θεατρικά κείμενα, δημιούργησε μια δραματουργία βασιζόμενη στη γλώσσα που αντιμετώπισε ως πρωτεύον στοιχείο για τον προσδιορισμό των πράξεων και της ψυχολογίας των ηρώων. Έτσι έπλασε μια δεξιοτεχνική γραφή που στηρίχτηκε σε αρχικό, ξένες γλώσσες, ατάκες δομημένες σε ήχους και ρυθμό. Οι πρωταγωνιστές των δραμάτων του είναι κυρίως μεταναστες, άνθρωποι του περιθωρίου και εγκαταλειμμένοι. Το *Combat de nègre et de chiens*¹⁷⁹ (1983) εκτυλίσσεται στη Αφρική των αποικιών, το *Quai Ouest* (1986) κείναι λόγω για το κακόφημο λιμάνι της Νέας Υόρκης, το *Dans la solitude des champs de coton*¹⁸⁰ (1987) διαδραματίζεται σε έναν νεφελώδη και ανήσυχό τόπο, ενώ το *Retour au désert*¹⁸¹ (1988), το τελευταίο έργο του Κολτές, κείναι με την έρημο μια μεταφορά στη μοναξιά και τη δυστυχία του ανθρώπου που αιθάνεται ξένος στον κόσμο.

10.3.2. ΓΕΡΜΑΝΟΦΩΝΕΣ ΧΟΡΕΣ

Η πιο σημαντική προσωπικότητα στο γερμανικό θέατρο της περιόδου μετάξύν των δύο παγκοσμίων πολέμων είναι αδιαμφισβήτητα εκείνη του **Bertolt Brecht**, για του οποίου τη συνεισφορά στη θεωρητική έρευνα του θεάτρου του 20ού αιώνα έγινε λόγος (βλ. § 10.2.1.2). Όσον αφορά τη δραματουργία του, τα πρώτα του έργα απηχούσαν το κλίμα του εξιπρωτισμού. Ο Brecht δέχτηκε από την πρωτοπορία τη βίαιη πολεμική ενάντια στις αστικές αξίες, την αισθητική του γκροτέσκου και τις οξείες αναφορές στην απορριβσιμότητα. Όμως, απαρνήθηκε αποφοροποιητικά την τάση για τη μεταφυσική αλλαγή και την αποκαλυπτική προφητεία για ένα ουτοπικό μέλλον. Τα πρώτα του κείμενα, *Baal*¹⁸² (1918), *Trommel in der nacht*¹⁸³ (1919), *Im dickicht der städte*¹⁸⁴ (1923) και *Mann ist mann*¹⁸⁵ (1926), δεν προτείνονταν μια ρομαντική οπτική για την πραγματικότητα, παρά προσανατολίζονται κυρίως στην πολιτική στροφή του θεάτρου. Το 1924 ο Brecht μεταφέρθηκε στο Βερολίνο όπου

και ανέλαβε τα καθήκοντα του dramaturg στο Deutsches Theater. Την ίδια περίοδο άρχισε να μελετά με τη μαρξιστική και τη συνεργασία του με τον Erwin Piscator (βλ. § 10.2.1.2) με τη σκηνοθεσία του *Ο καλός στρατός της Σβέτικ* (1927), που ήταν μια θεατρική διασκευή του μυθολογημένου του Γιοσσόφτ Χάσεκ. Το 1928 σημείωσε επιτυχία σε διεθνές επίπεδο με την επιτυχία της *Όπερας της πεντάρας*, του πρώτου κειμένου όπου κυρίαρχησαν και μεταφράστηκαν σε οικητική πράξη οι αρχές της σύλληψης του επικού θεάτρου. Το έργο παρουσιάζε τους βασικούς χαρακτήρες της επικής δραματογραφίας ακόμα και στην επιλογή του κεντρικού θέματος που δεν ήταν πρωτότυπο, αλλά μοντέρνα διασκευή του *The beggar's opera*¹⁸⁶ (1728) του Άγγλου John Gay. Καλοντομία υπήρξε και η μουσική, ένα βασικό στοιχείο του θεάτρου του Brecht που παρεξήτανε συχνά στη διάρκεια της παράστασης και παιζόταν από την ορχήστρα, την τοποθετημένη ενώπιον της σκηνής. Τη μουσική για τη συγκεκριμένη περίπτωση συνέθεσε ο Kurt Weill. Στη γοητεία του έργου του συνθέτη βοήθησε και μεγάλο μέρος της επιτυχίας της παράστασης. Όπως είναι γνωστό, ο Brecht έδωσε στη μουσική μια «αποστασιοποιημένη» αξία που ισοχρονιήθηκε με τη χρήση της σκηνογραφίας, για την οποία προέβλεπε με γλώσσες πύνακες που ανεξαρτούσαν την ιστορία. Επίσης, έκανε χρήση και των tableaux vivants, καθώς και νοήμων του cabaret. Τέλος, στον αφορμή τη δομή, η *Όπερα της πεντάρας* παρουσιάζει μια διαδοχική ξεχωριστών εικόνων που δεν υπόκεινται στους δεσμούς της ενότητας του χρόνου και της αιτίας, καθώς παρουσιάζουν ρεμονομαίνες στιγμές από αυτούς τους ιστορίες.

Ο Brecht, με τη συνεργασία του Kurt Weill, έγραψε το *Aufstieg und fall der stadt Mahagonny*¹⁸⁷ (1930) που παρουσιάζε την τάση του να δώσει πνοή στην *επική όπερα*, ένα άγνωστο είδος μουσικού θεάτρου που ήταν σε θέση να μεταμορφώσει το παλαιό μελόδραμα σε λαϊτούργημα για την παιδεύση της πολιτικής συνείδησης του κοινού. Τη δεκαετία του '30 η εργασία του Brecht στο πολιτικό θέατρο έφτασε στην ακμή της. Πρόκειται για την περίοδο του επονομαζόμενου *διδασκτικού θεάτρου*, στο οποίο εντάσσονται

- 174. *Η ημέρα μιας ονειροπλάσις*
- 175. *Εύα Περόν*
- 176. *Οι τετράδυμες*
- 177. *Η νύχτα της κυρίας Λουκίας*
- 178. *Μια ανώφελη επίσκεψη*
- 179. *Νέγρος ενωπιόν οικηλίων*
- 180. *Στη μοναξιά των βαλβιβακουσιών*
- 181. *Επιστροφή στην έρημο*
- 182. *Μπάλ*
- 183. *Ταμπούρα τη νύχτα*
- 184. *Στη ζωήκα της πόλης*
- 185. *Άντρας γι' άντρα*
- 186. *Η όπερα του στρατή*
- 187. *Η άνοδος και η πτώση της πόλης Μαχαγκόνν*

νται έργα όπως τα *Bearbeiten von die Ausnahme und die regel* (1930), *Die massnahme* (1930) και *Die Horatier und die Kuratier* (1934)¹⁸⁸. Τα έργα έχουν κοινά το περιεχόμενο και τη δομή και φτιάχτηκαν με οικονομία μέσων, απορρίπτοντας κάθε στοιχείο εντυπωσιασμού, έχοντας τη διττή πρόθεση να εκπαιδεύσουν τον ηθοποιό στην ελεγχόμενη και αποστασιοποιημένη ερμηνεία, σύμφωνα με την τεχνική της *apostasiopolirshes*, και να πλάσουν θεατές ώριμους και σύμφωνους με τα ενδιαφέροντα και τις κοινωνικο-πολιτιστικές συνθήκες. Γι' αυτό και η επιλογή των θεμάτων ήταν παραδειγματική, ενώ τα κείμενα έπαιρναν συχνά την όψη διηγημάτων που εισήγγααν τον θεατή στη διαμάχη των ιδεών, σχετικά με ένα ιδιαίτερο πρόβλημα, καλώντας την επιστροφή της λογικής του.

Ο Brecht αναγκάστηκε με την άφιξη του ναζισμού να αφήσει τη Γερμανία. Το 1933 ξεκίνησε την περιπλάνησή του σε διάφορες χώρες, ανάμεσα στις οποίες η Αυστρία, η Ελβετία και η Δανία, μέχρι που εγκαταστάθηκε τελικά στις Ηνωμένες Πολιτείες όπου διέμεινε από το 1941 μέχρι το 1947. Την περίοδο της αυτοεξορίας του γράφτηκαν τα σημαντικότερα έργα του, στα οποία εγκατέλειψε τον περφοματισμό και την αυστηρή ιδεολογία των διδακτικών δραμάτων, άνοιξε μια νέα πόρτα στην ανθρωπινή πραγματικότητα και συνέδεσε τον κριτικό σχολιασμό με τις θεματικές που έγιναν αντικείμενο επεξεργασίας ως ιστορικά γεγονότα σε δεδομένες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες. Τα έργα αυτά είχαν την ανάγκη δυναμικών ηρώων και επηλυτικών καταστάσεων, ικανών να συναντηθούν με την αισθητική του κοινού. Από τη διαλεκτική ανάμεσα στους δύο πόλους γεννήθηκαν κείμενα που ο ίδιος ο συγγραφέας υπέδειξε πολλές φορές με την έκφραση *διαλεκτικό θέατρο*. Το *Η μάνα Κορράδο και τα παιδιά της* (1939-1941) ήταν η μικρή ιστορία μιας ομορπούνιστριας εργαζόμενης σε στρατόπεδο που για ελάχιστα κέρδη μπήκε στην υπηρεσία διαφόρων στρατευμάτων πολέμου, κατά τον τριακονταετή πόλεμο, πληρώνοντας ένα βαρύ συναισθηματικό τίμημα, την απώλεια όλων των παιδιών της. Η *Der guite mensch von Sezuap* (*Ο καλός άνθρωπος του Σεσουάν*, 1938-1940) είναι μια *δραματική παραβολή* τοποθετημένη στην παραρυσθία Ανατολή, όπου τρεις θεότητες κατεβαίνουν στη Γη και επιλέγουν την καλή ψυχή, τη φτωχή πόρνη Σεν Τε. Η ηρωίδα μαρτυρά, μέσα από την εμπειρία της, ότι ο καταλισμός κάνει αδύνατη οποιαδήποτε αυθεντική φόρμα αλληλεγγύης, που είναι απόλυτα ξένη σε έναν κόσμο βασισμένο στη λογική του κέρδους και του εγωισμού. Το έργο *Η ζωή του Γαλλιάου*—που γράφτηκε για πρώτη φορά το 1938 και για δεύτερη το 1939—επικεντρώνεται στη σχέση εξουσίας και επιστήμης. Παρουσιάζει σε 15 εκδόνες, σύμφωνα με την τεχνική του επικού θεάτρου, την ιστορία ενός επιστήμονα που αποποιείται τις θεωρίες του και ζει το ηθικό του δράμα έναντι στην ανάρμωση και επικίνδυνη χρησιμοποίηση της ανθρωπότητας και της εξουσίας που εκμεταλλεύεται τις επιστημονικές ανακαλύψεις.

Το *Furcht und elend des dritten reiches*¹⁸⁹ (1935-1938) έχει μια πολεμική οπτική απέναντι στη ναζιστική εξουσία. Πρόκειται για μια διαδοχική αυτο-

BERTOLT BRECHT

1898: Γεννιέται στο Άουγκσμπουργκ. Οι οικογένειά του ανήκει στη μεσοαστική τάξη.

1918: Γράφει το πρώτο του ολοκληρωμένο θεατρικό έργο, το *Μπά-αλ*.

1919-1922: Δουλεύει ως κριτικός θεάτρου στην εφημερίδα της πόλης του, ενώ παράλληλα εξακολουθεί να ασχολείται με τη συγγραφή. Το 1922 κερδίζει το βραβείο Kleist για το έργο *Ταμπούρια τη νύχτα*.

1924: Εγκαθίσταται στο Βερολίνο και συνεργάζεται με τον Max Reinhardt στο Deutsches Theater. Αφοσιώνεται στη μελέτη του Marx.

1927: Δουλεύει μαζί με τον Erwin Piscator για την παράσταση του έργου *Ο καλός στρατιώτης Σβεϊκ*.

1928: Σημειώνει επιτυχία με τη σκηνοθεσία της *Όπερας της πεντάρας*. Ξεκινάει τη συνεργασία του με τον Kurt Weill.

1930: Είναι η χρονιά των διδακτικών δραμάτων, όπου συγκεντρώνει όλη του την ενέργεια, μολοντί ασχολείται παράλληλα με το ραδιόφωνο και τον κινηματογράφο.

1933: Εγκαταλείπει τη Γερμανία, ύστερα από τη λογοκρισία που δέχτηκε από τη ναζιστική κυβέρνηση για το *Γραμμή διαγωγής*.

1935-1940: Περιπλανείται στην Ευρώπη. Ύστερα από τη μακρόχρονη διαμονή του στη Δανία, εγκαταλείπει τη χώρα το 1940 εξαιτίας της ναζιστικής εισβολής.

1941-1947: Εγκαθίσταται στη Σάντα Μόνικα των Ηνωμένων Πολιτειών και μεταφράζει στα αγγλικά κάποια από τα κείμενά του που τέλικά ανεβαίνουν και στην Αμερική.

1948: Επιστρέφει στο Βερολίνο και αναλαμβάνει τη διεύθυνση του Deutsches Theater. Την επόμενη χρονιά ιδρύει το Berliner Ensemble και αφοσιώνεται ολοκληρωτικά στη σκηνοθετική εργασία.

1955: Το Berliner πραγματοποιεί μια θριαμβευτική περιοδεία στο Παρίσι.

1956: Ο Brecht πηγαίνει στο Μιλάνο για να παρακολουθήσει τις δοκιμές της *Όπερας της πεντάρας* σε σκηνοθεσία του Giorgio Strehler. Λίγους μήνες αργότερα πεθαίνει στο Βερολίνο.

νομων επεισοδίων της καθημερινής ζωής, μέσα σε μια βίαιη και τρομοκρατική ατμόσφαιρα, εγκαθιδρυμένη από τη γερμανική δικτατορία. Στο *Der aufhaltsame aufstieg des Arturo Ui*¹⁹⁰ (1941) παρωδείται η εξουσία του Χίτλερ και απομακρύνεται μέσω της παράταξης μιας ομάδας γκάνγκστερ που

188. *Η εξάρση και ο κανόνας, Γραμμή διαγωγής, Οι Οράτοι και οι Κοιράτοι*

189. *Ο φόβος και η αδολότητα του τρίτου Ράιχ*

190. *Η άνοδος του Αρθούρου Ουί*

κυριεύει τη λαχαναγορά του Σικκάρυ. Με το *Schweyk im zweiten weltkriege*¹⁹¹ (1943) επιστρέφει ο ήρωας Χόσεκ στην Πράγα, όπου έχουν εισβάλει οι ναζιστές.

Το τελευταίο σημαντικό έργο του Becht είναι το *Der kaukasische kreislerkreis*¹⁹² (1943-1945) και βασίζεται στην ιστορία ενός μωρού που διεκδικούν δύο μητέρες. Το βρέφος δεν προστάττει η φυσική του μητέρα, αλλά μια γυναίκα που το αναθρέφει διακινδυνεύοντας τη ζωή της. Το 1948, μετά την επιστροφή του Brecht στην πατρίδα, η δραματολογική του δραστηριότητα κόπησε, ενώ, όπως είδαμε, ο ίδιος ανέλαβε εγκατεστημένος πια στο Βερολίνο, τη διεύθυνση του Berliner Ensemble.

Με τη μεταπολεμική διάσχιση της χώρας σε δύο αυτόνομες διοικητικές ομόδες, η γερμανική θεατρική δραστηριότητα τροποποιήθηκε ακολουθώντας τη γραμμή της νέας πολιτικής πορείας. Ενώ στην Ανατολή το οδοκληρωτικό καθεστώς επέβαλλε αυστηρή πειθαρχία στον θεατρικό κόσμο, εξουσιοδοτώντας τη δραστηριότητα μόνο λίγων οργανισμών –ακόμα και στους οποίους και το Berliner – και ελέγχοντας αυστηρά την παραγωγή των νέων δραματολογών, στη Δύση παρατηρήθηκε η επέλαση του ξένου θεάτρου, με ποδυρήμιες οκηνοθεσίες γαλλικών, αγγλικών και αμερικανικών κειμένων, τα οποία μέχρι το 1933 ήταν απαγορευμένα στις γερμανικές οκνηρές. Η εθνική δραματολογία την εποχή εκείνη δεν σημείωνε σημαντική ανάπτυξη, διότι τα έργα γράφονταν για να παραμεινουν μέσα στα σύνορα της χώρας, επαναλαμβάνοντας συχνά τις φόρμες της υψηλής και αφέραστης δίδασκαλίας του Brecht.

Η πρώτη διεθνής επιτυχία έφτασε το 1964 με το *Marat Sade* του Peter Weiss (1916-1982). Το κείμενο έχει μια πρωτογενή δραματικότητα και ο τίτλος που χρησιμοποιείται ευρέως δεν είναι πλήρης, αλλά συμπληρωματικά του *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die schauspielergilde des hospizes zu charmenton unter anleitung des herrn de Sade*.¹⁹³ Το έργο μαρτυρά τον σπαραγμό της μεταπολεμικής γενιάς μέσω της μεταφοράς του φακού της τρέλας. Η δράση εκτυλίσσεται σε ένα φρενοκομείο στην περιφέρεια των Παρισίων τα χρόνια του Ναπολέοντα και πραγματοποιείται τη δολοφονία του πιο ισχυρού Γάλλου επαναστάτη. Το παιχνίδι του θεάτρου εν θέατρο επέτρεψε στον Weiss την εναλλαγή της απομάκρυνσης και της συμμετοχής, καθώς επίσης και να καταστρώσει μια ιδεολογική διαμάχη που κινείται συνεχώς ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, αντιμετακρίνοντας το πρόβλημα της προσωπικής επιλογής όσον αφορά την προσχώρηση σε μια παράδειξη και την επιθυμία για την καταδίκη κάθε καταπιεστικής φόρμας απολυταρχισμού. Έτσι, το θέμα του έργου φαίνεται πως έχει μια σύγχρονη σημασία, δεδομένου ότι η εξέλιξη του ευρωπαϊκού στοχασμού, μετά τη Γαλλική Επανάσταση, συνέπεσε με την πολιτιστική διαμάχη της Γερμανίας τη δεκαετία του '60, στα πλαίσια μιας προοιτικής που ήθελε να ματαιωσει κάθε δογματισμό.

Το ενδιαφέρον για τον σύγχρονο κόσμο, για τον οποίο το θέατρο έπαινε να αποκαλύπτει τους παράλογους ιδεολογικούς, μιχχανισμούς, υπάρχει και

στο μεταγενέστερο έργο του Weiss που προσέγγισε το είδος του δράματος-ντοκουμέντου. Πρόκειται για ένα δραματολογικό είδος που απορρίπτει τις προσωπικές επεξεργασίες της ιστορίας και περιορίζει το χρέος του συγγραφέα στη μετάφραση και τη συρραφή αυθεντικών τεκμηρίων, παρομοιωμένων με τράπα ώστε να παράσχουν στους θεατές την πιο αντικειμενική και ενδιαφερόποια εικόνα. Το πρώτο κείμενο του Weiss που γράφτηκε με αυτές τις προθέσεις είναι το *Die ermittlung*¹⁹⁴ (1965). Πρόκειται για μια συρραφή των πρακτικών της δίκης της Φρανκφούρτης (1963-1964) σε μορφή έντεκα τραγουδιών, ερμητευμένων με ρητορικό ύφος, ενάντια στα εγκλήματα των ναζίστών που έγιναν στο Δουβλίνο. Η ποιητική μορφή των στίχων διακρίνεται τον νεζό λόγω συναεφερόντας στη μεγέθυνση του τρόπου –μέσω της τεχνικής της αιμοστασιοποίησης–, που γίνεται το αιώνιο σύμβολο της φρίκης για τη συγκεκριμένη ιδεολογία. Η επιθυμία για την έρευνα της πρόσφατης ιστορίας και την απουσία των ευθυνών στην εξουσία είναι το θέμα του έργου *Der gesang vom lusitanischen romanze*¹⁹⁵ (1968), που επικεντρώνεται στον πόλεμο ενάντια στο απειλευθέρωτικό κίνημα της Ανκόδα, ενώ στο *Vietnam-diskurs*¹⁹⁶ (1968) γίνεται λόγος για την τραγωδία της ασιατικής χώρας.

Οι σκέψεις για την εξέλιξη του ατόμου από το πολιτικό και κοινωνικό σύστημα περιγράφτηκαν στο *Trotzkei im exil*¹⁹⁷ (1970) και στο *Hölderlin (Xölnwgerin)*, 1971). Ο Weiss βίωσε και τα δύο δράματα στην τεχνική του θεάτρου-ντοκουμέντου με τη συρραφή των ιστορικά επιβεβαιωμένων πηγών, σύμφωνα με τις οποίες η ιστορία του Ρώσου επαναστάτη και ρομάντικου ποιητή γίνεται έμβλημα για τη μάχη της απειλευθέρωσης από κάθε μορφή καταπίεσης.

Τα πρώτα έργα του Günter Grass (1927) ηχοφόσαν στο θέατρο του παραλόγου. Το *Die bösen köche*¹⁹⁸ (1957) και το *Onkel, onkel!*¹⁹⁹ (1958) είναι ημιουδέοκοι κωμίες, βασισμένοι σε παράδοξες καταστάσεις και σε μια φανταστική αλλά βίαιη γλώσσα. Το *Die plebeier proben den aufstand*²⁰⁰ (1966) προκάλυψε αντιδράσεις εξαιτίας της κριτικής του θέσης που παρουσιάζει τη στάση του Brecht την εποχή της εξέγερσης του Βερολίνου. Με αυτό το κείμενο ο Grass καθιερώθηκε ως μια από τις πιο θαρραλέες και αποκραταλήμτες φωνές της πρωτοπορίας.

191. Ο Σβέικ στον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο

192. Ο κύκλος με την κωμωδία

193. Η καταδίκη και η δολοφονία του Ζαν Πολ Μαρτ, αναπαρωσόμενες από τους φιλοθέμιους του φρενοκομείου του Σαρεντόν, υπό την καθοδήγηση του κυρίου Σαντ

194. Η ανάκριση

195. Το τραγούδι της κοιλίας από τη Δουβλίνο

196. Σελήνη για το Βιετνάμ

197. Ο Τρόσκι στην έξοδα

198. Ο κακός μάγειρας

199. Θείε, θείε

200. Οι κληθείοι νιάδων την εξέγερση

1715

**ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

Ιστορία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου

Τεύχος 2

Διδάσκων: Πλάτων Μαυρομούστακος

μικροεγκληματίας φορώντας μια στρατιωτική στολή και απαιτώντας αδιαμφισβήτητη υπακοή, κατακτά μια ολόκληρη πόλη.

Με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία το 1933 πολλοί σημαντικοί καλλιτέχνες του θεάτρου εγκατέλειψαν τη Γερμανία. Πολλοί από αυτούς που παρέμειναν ασχολήθηκαν με τη σύνθεση ιστορικών έργων, ή προσπάθησαν να κρατήσουν μία απόσταση ασφαλείας από τη σύγχρονη σκηνή. Οι Ναζί ενθάρρυναν έργα που αφορούσαν το τευτονικό παρελθόν, επιβλητικά θεάματα μεγάλων διαστάσεων σε ανοιχτούς χώρους και παραγωγές που αποσκοπούσαν στην αναβίωση μιας μεγαλοπρεπούς και εξωπραγματικής εικόνας του πανίσχυρου βόρειου κόσμου. Το προσωπικό των θεάτρων συχνά απέφευγε να δηλώσει ότι συμφωνεί απόλυτα με τη ναζιστική ιδεολογία, ενώ αρκετοί κατάφεραν να διατηρήσουν μια σχετική ανεξαρτησία. Πάντως, το θέατρο στη Γερμανία, μεταξύ 1933 και 1945 ήταν υποταγμένο στις πολιτικές απαιτήσεις.

Θέατρο και δράμα στη Γαλλία 1915-1940

Κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο η θεατρική δραστηριότητα στη Γαλλία περιορίστηκε σημαντικά. Οι περισσότεροι ηθοποιοί επιστρατεύτηκαν ενώ οι υπόλοιποι είχαν κληθεί να παίζουν για τις ένοπλες δυνάμεις. Οι θίασοι στο Παρίσι είχαν αποδεκατιστεί, ακόμη και η Κομεντί Φρανσαίζ είχε αναγκαστεί να προσλάβει φοιτητές του Κονσερβατουάρ για να συμπληρωθούν οι διανομές των ρόλων στις παραστάσεις της. Το κλίμα του πολέμου επέβαλε στο θέατρο εύπεπτες λαϊκές διασκεδάσεις που οδήγησαν στην κυριαρχία του θεάτρου του μπουλβάρ. Ανάμεσα στους δημιουργούς του μπουλβάρ ξεχώρισε ο Σασά Γκιτρώ (Sacha Guitry 1885-1957) συγγραφέας περισσότερων από 150 θεατρικών έργων τα οποία ο ίδιος σκηνοθετούσε και πρωταγωνιστούσε.

Στον αντίποδα του ψυχαγωγικού θεάτρου μια σειρά από εξεγέρσεις εναντίον των παραδοσιακών εκφράσεων -φοβισμός, κυβισμός, φουτουρισμός, κονστρουκτιβισμός, νταντά και σουρεαλισμός- συνέβαλαν στην δημιουργία ρωγμών στην κυριαρχία του ρεαλισμού και να στρέψουν το ενδιαφέρον μιας μερίδας του κοινού σε νέες μορφές έκφρασης. Κατά τη διάρκεια του πρώτου παγκοσμίου πολέμου πολλοί καλλιτέχνες αλλά και διαφωνούντες με την πολεμική εμπλοκή της Γαλλίας βρήκαν καταφύγιο στην ουδέτερη Ελβετία όπου ο ντανταϊσμός, η πιο ακραία μορφή

καλλιτεχνικής εξέγερσης, παρουσιάστηκε δυναμικά το 1916 από μία ομάδα δημιουργών ανάμεσα στους οποίους γνωστότεροι ήταν οι Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Hulsenbeck. Ο κύριος όμως εκπρόσωπος του ντανταϊσμού ήταν ο Tristan Tzara (1896-1963) ο οποίος δημοσίευσε επτά μανιφέστα του κινήματος ανάμεσα στο 1916 και το 1920. Ο ντανταϊσμός στηρίχτηκε στον σκεπτικισμό μερίδας των δημιουργών που έβλεπαν ότι η κατάσταση του κόσμου δημιουργούσε κινδύνους για έναν ολοκληρωτικά καταστροφικό παγκόσμιο πόλεμο. Αφού η παράνοια του πολέμου είχε καταλάβει τον κόσμο, οι ντανταϊστές προσπαθούσαν στις εκφράσεις τους να αντικαταστήσουν τη λογική με την τρέλα και να παρουσιάσουν με την τέχνη τους την δυσαρμονία του κόσμου και το χάος. Παρουσίαζαν στα προγράμματά τους παραστάσεις που συνδύαζαν την απαγγελία ποιημάτων με τραγούδια, χορό, εικαστικά συμβάντα και σύντομες σκηνές, συχνά δημιουργώντας πιο σύνθετες εκδηλώσεις όπου όλα τα στοιχεία του προγράμματος παρουσιάζονταν ταυτόχρονα. Προς το τέλος του πολέμου οι ντανταϊστές σκόρπισαν. Για κάποιο διάστημα το κίνημα εμφανίστηκε στη Γερμανία αλλά πραγματική υποστήριξη για να συνεχίσει βρήκε στο Παρίσι. Μέχρι το 1920 παρακμάζει και λίγο καιρό μετά το κίνημα των ντανταϊστών εξαφανίζεται. Πολλά από τα στοιχεία που χαρακτήρισαν τις εκφράσεις των ντανταϊστών εμφανίστηκαν ξανά κατά τη δεκαετία του 1960 μέσα από άλλα ρεύματα με διαφορετικές ονομασίες.

Στη Γαλλία ουσιαστικά ο ντανταϊσμός απορροφήθηκε από τον σουρεαλισμό που άντλησε πολλά από τα στοιχεία του από το έργο του Αλφρεντ Ζαρρύ (Alfred Jarry 1873-1907) και του Γκυγιώμ Απολιναίρ (Guillaume Apollinaire 1880-1918). Ο Απολλιναίρ φίλος των ζωγράφων της πρωτοπορίας μετά το 1900 και βασικό εκπρόσωπος των κυβιστών επηρέασε τους σουρεαλιστές κυρίως με το έργο του *Οι μαστοί του Τειρεσία* (*Les mammelles de Tiresias*, 1903 αναθεωρήθηκε και παίχτηκε το 1917) που έφερε τον υπότιτλο "σουρεαλιστικό δράμα". Η κεντρική ηρωίδα Τερέζα αφού αφήνει τα στήθη της να πετάξουν στον αέρα (δύο μπαλόνια που σκάνε) μεταμορφώνεται σε άνδρα και γίνεται Τειρεσίας και ο σύζυγός της αναγκάζεται να προσαρμόσει τη συμπεριφορά του προς όλες τις ιδιότητες που απορρέουν από το γυναικείο φύλλο αλλά και όλες τις υποχρεώσεις που απορρέουν από τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία. Το έργο παρουσιάζει υποδειγματικά τις θεωρίες του Απολλιναίρ που απορρίπτουν την κοινή καθημερινή λογική και υποστηρίζουν ότι η κωμωδία, η τραγωδία, το μπουρλέσκ, η φαντασία, τα ακροβατικά νούμερα και η

πρόζα θα έπρεπε να αναμειχθούν με τη μουσική τα φωτιστικά τεχνάσματα, το χρώμα και το χορό προκειμένου να δημιουργηθεί μία νέα μορφή έκφρασης.

Ο Αντρέ Μπρετόν (André Breton (1896-1966) ήταν ο αδιαμφισβήτητος ηγέτης των σουρεαλιστών και εξέδωσε το πρώτο μανιφέστο του κινήματος το 1924. Η επίδραση των φροϋδικών θεωριών είναι προφανής στον Μπρετόν που ορίζει τον σουρεαλισμό ως: *"αγνός ψυχικός αυτοματισμός που εκφράζει προφορικά γραπτά ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο την πραγματική διαδικασία της σκέψης. Με την αυτόματη γραφή με την απουσία της λογικής και πέρα από οποιαδήποτε ηθική ή αισθητική προϋπόθεση"*. Με τον τρόπο αυτό το υποσυνείδητο σε μια ονειρική σχεδόν κατάσταση αποτελούσε για τον Μπρετόν την πηγή της καλλιτεχνική αλήθειας. Μετά από την πολιτική μεταστροφή του και την ένταξη του στο κομμουνιστικό κίνημα ο Μπρετόν προσπάθησε να προτείνει έναν πιο μαχητικό σουρεαλισμό και στο δεύτερο μανιφέστο του (1929) κατήγγειλε πολλούς από τους παλιούς συνοδοιπόρους του στον σουρεαλισμό. Στη συνέχεια ο σουρεαλισμός άρχισε να παρακμάζει και αυτό παρόλο που η πιο ολοκληρωμένη έκφρασή του πραγματοποιήθηκε το 1938 με μια διεθνή έκθεση ζωγραφικής που παρουσίαζε τα σημαντικότερα επιτεύγματα του κινήματος.

ΠΑΟΛΟ ΜΠΟΖΙΖΙΟ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΔΕΥΤΕΡΟΣ
ΤΟΜΟΣ

17/15



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ / ΘΕΑΤΡΟ

Ο Filippo Tommaso Marinetti και η ομάδα των φουτουριστών και η ομάδα των φουτουριστών και η ομάδα των φουτουριστών

1715

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΠΑΟΛΟ ΜΠΟΖΙΤΣΙΟ

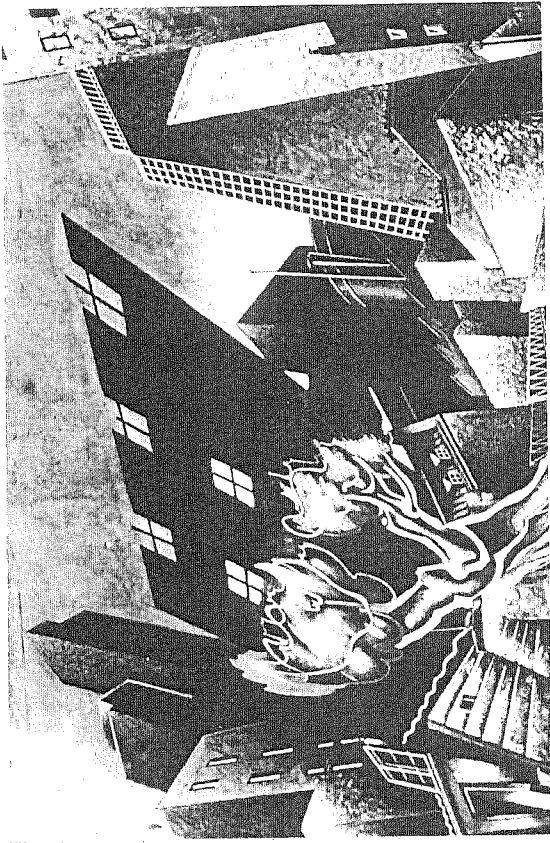
και *Il teatro della sorpresa* (1921).⁹ Τα συγκεκριμένα κείμενα ακολούθησαν αμέτρητα δημοσιεύματα και μελέτες, προερχόμενες από τη συνεργασία με σημαντικούς καλλιτέχνες. Στην πραγματικότητα, ο Marinetti και η ομάδα του φουτουρισμού επιθυμούσαν ένα θέατρο λιγότερο αργό και αναλυτικό, φανταστικό, κεραινοβόλο και μηχανικό. Ένα θέατρο ικανό να εξάψει το συναίσθημα, να προκαλέσει τον θαυμασμό και την εκπλήξη, να προκαλέσει και να ξεγελήσει τον θεατή, να τον ψυχαγωγήσει και να τον συγκινήσει, απογορεύοντάς του να καθίσει ήρεμος στη θέση του, να ξεσπάσει με σφρίγγματα αποδοκιμασίας και χειροκρότημα. Κατά συνέπεια, οι παραστάσεις θα έπρεπε να έχουν ταχείς ρυθμούς έτσι ώστε να διεγείρουν έναν αυθθαλαστικό καταγίγισμό που να προέρχεται από την παρουσία και την άλογη σύμπτωση της υποκριτικής, της μουσικής, της ποίησης, του χορού και των εικαστικών τεχνών. Έτσι θα αναζωογονούνταν κάθε μεμονωμένο και συνθετικό στοιχείο για να βρίσκεται πάντοτε σε εγρήγορση ή προσοχή του κοινού. Τα μηνύματα παρουσιάζονταν με συμπυκνωμένη και ταχύτατη μορφή, μέχρι που χανόταν η κάθε λογική συνάφεια με τα γεγονότα. Δεν είναι τυχαίο ότι οι φουτουριστές είχαν ως πρότυπο το θέατρο της varieté, όχι τόσο για το περιεχόμενό του όσο για τη σκηνική του πραγμάτωση και την ταχεία διαδοχή των θεατρικών στιγμών.

Η ομάδα των φουτουριστών, παράλληλα με τις θεατρικές δημοσιεύσεις, οργάνωσε έναν σταθερό πειραματισμό που βρήκε έκφραση στις θεατρικές αρχές των *φουτουριστικών βραδιών*, όπου εφαρμόζονταν αυστηρά οι κατευθύνσεις του κινήματος. Οι φουτουριστικές βραδιές πραγματοποιούνταν όλη τη δεκαετία του '20. Οι εκθέσεις των εικαστικών τεχνών, με τη συνδρομή της τεχνολογίας και τις *μηχανικές συμφωνίες*, δημιουργούσαν ένα οπτικοακουστικό θέαμα, καθώς εναλλάσσονταν με σύντομα δραματουργικά κείμενα που δεν κρατούσαν πάνω από δύο λεπτά. Παραδείγματός χάριν, στο έργο *Denotazione*⁹ (1915) του ποιητή **Francesco Cangiullo** (1888-1977), η σκηνή στην έναρξη έδειχνε έναν μικρό άδειο δρόμο τη νύχτα. Λίγα λεπτά αργότερα ακουγόταν ένας πυροβολισμός και αμέσως μετά η αυλαία έπεφτε. Στο *Le basi*¹⁰ (1915) του Marinetti η αυλαία δεν κατέβαινε παρά μόνο όταν έπρεπε να φανούν μόνο τα πόδια των ηθοποιών. Από τα συγκεκριμένα παραδείγματα γίνεται αντιληπτό ότι η προσοχή των θεατών προκαλούνταν βίαια και προκλητικά για το παραμικρό στοιχείο που στο κανονικό θέατρο θα είχε χάσει την επικοινωνιακή του δύναμη και θα είχε γίνει ανώνυμη σύμβαση.

Η παρακμή του φουτουρισμού άρχισε μετά τη δεκαετία του '30. Όμως, ο πειραματισμός του εξακολούθησε στην Ευρώπη ασκώντας μεγάλη επιρροή και στις μελλοντικές του επεξεργασίες. Η μεγαλύτερη δημιουργική συνεισφορά του ευρωπαϊκού φουτουρισμού στο θέατρο ήταν το σκηνογραφικό και τεχνικό ταλέντο κάποιων Ιταλών - αρκεί να μην ημενησούμε

9. Το φανέρομα

10. Οι βάσεις



Εικόνα 9.5. Enrico Prampolini, σκηνικά για το *Ο υπέρσχος μανδρινός* του Belg Bertok. Μιλάνο, Museo Teatrale alla Scala

τον **Giacomo Balla** (1871-1958) και τον **Enrico Prampolini** (1894-1956) (βλ. εικ. 9.5.). Θα πρέπει όμως να θυμηθούμε και την εξέλιξη και τη διάδοση των ιδεών των φουτουριστών στο ρωσικό θέατρο και κυρίως τον ποιητή Βλάντιμιρ Μαγιακόφσκι που αναπαρήγαγε στις παραστάσεις του τα βασικά θέματα αναφορικά με την κίνηση και τα εμπλουτίζε με την πρωτοτυπία της φόρμας και τη σημασία των περιεχομένων (πρβλ. § 9.3.2.).

9.2.2.2. Ο ΚΟΝΣΤΡΟΥΚΤΙΒΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

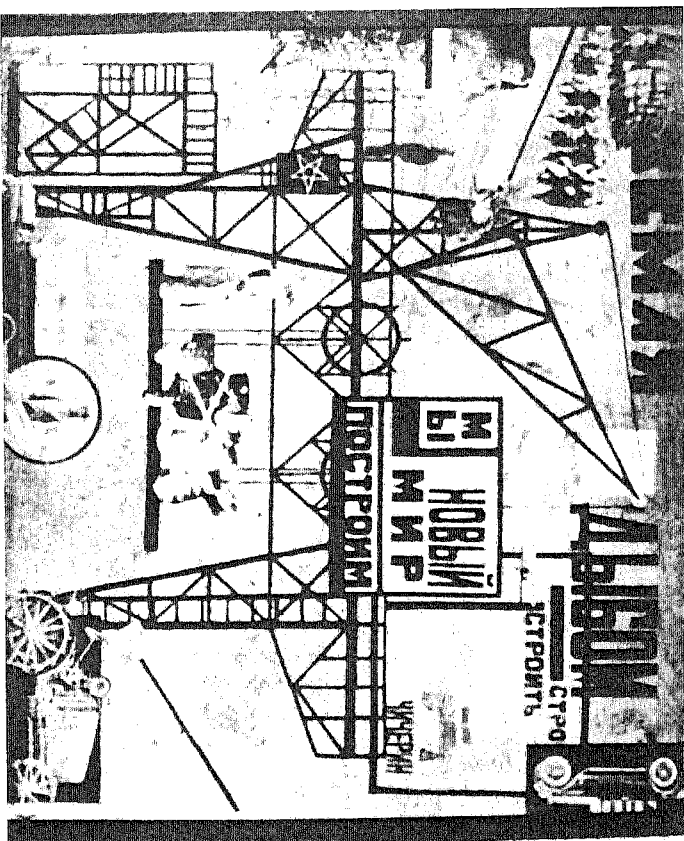
Μεταξύ του 1915 και του 1930 καταγράφηκαν στη Ρωσία, μέσω της συνειδητής ανάκτησης των στοιχείων του φουτουρισμού, κάποια καλλιτεχνικά κινήματα των οποίων οι χώροι έρευνας, λόγω των διαφορετικών θεμάτων, έφθασαν να έχουν ως κοινό στόχο τη μελέτη των μηχανισμών της επικοινωνίας. Ύστερα από την Οκτωβριανή Επανάσταση (1917), ο θεατρικός κόσμος στη Ρωσία υπέστη μια ριζική αναμόρφωση. Η θεατρική πολιτική της Σοβιετικής Ένωσης, τα πρώτα χρόνια της επανόστασης, πέρασε στον έλεγχο της Επιτροπής για την Παιδείση του Λαού, η οποία ενθάρρυνε ανοιχτά την ανάπτυξη του θεατρικού πειραματισμού. Το συγκεκριμένο ενδιαφέρον χαιρέτιντο με ενθουσιασμό από τους πιο ισχυρούς υποστηρικτές της νέας πολιτικής τάξης που διεκρίναν τη δυνατότητα για τη διάδοση νέων θεατρικών κωδίκων, αλλαγμένων Χάρη στους σύγχρονους πειραματισμούς της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας.

Ο Μέγερχολντ και η θεωρία των φυσικών και συναισθηματικών αντιδράσεων

Ένα από τα προαναφερθέντα κινήματα ήταν και ο κονοτρουκτιβισμός που θεμελιώθηκε το 1913 από τον γάλλο και σκηνογράφο **Βλάντιμιρ Τάινλιν** (1885-1953). Γρήγορα το ρεύμα επηβλήθηκε και στον θεατρικό χώρο, κυρίως χάρη στο έργο του **Βοεβόλοντ Μέγερχολντ** (1874-1940). Ο Μέγερχολντ προσεφτήθηκε στο θεωρητικό πρόγραμμα του κινήματος -το οποίο στη ζωγραφική πρότεινε τον αφαιρετισμό και τον φορμαλισμό-, έχοντας τη δυνατότητα να εισαγάγει το εγκώμιο της εξέλιξης και της μηχανικής, ένα στοιχείο που προερχόταν από τον φυσικισμό, στα πλαίσια μιας πρωτότυπης θεωρητικής επεξεργασίας, χαρακτηριστική της από την αρχή της μηχανικής. Την εποχή της αυτοματοποίησης όπου όλα έμοιαζαν με στοιχειώδεις νόμους μηχανικής, ο Μέγερχολντ συνέλαβε τη δουλειά του ηθοποιού και του σκηνοθέτη βάσει των αρχών που ρύθμιζαν όλα τα επαγγέλματα: το θέατρο και ο ηθοποιός δεν θα έπρεπε να είναι τίποτα άλλο, παρά οι μηχανισμοί ενός συμπλέγματος γραναζιών. Θα αρκούσε λοιπόν η γνώση της αρχής που δίνει την κίνηση και καταφέρει να κυβερνά τα πάντα. Ο Μέγερχολντ, ορμημένος από αυτά τα κριτήρια, που είχαν ενδυναμωθεί από την καταδίκη του νατουραλιστικού θεάτρου, πείστηκε ότι οι ηθοποιοί, ως αληθινές μηχανές, γεννούνταν αυτόματα για συναισθηματική απάντηση και τη δίδαναν στο κοινό, σύμφωνα με τις επί ακριβής κινήσεις τους. Από τη στιγμή που η κάθε φυσική κίνηση ανταποκρινόταν σε ένα ιδιαίτερο συναίσθημα, ο Μέγερχολντ, σε απόλυτη διαφωνία με τις θεωρίες του Στανισλάφσκι, εφάρμοσε τη *θεωρία των φυσικών και συναισθηματικών αντιδράσεων*. Παράδειγματος χάρις, για να διεγερθεί στον θεατή το συναίσθημα της χαράς, ήταν απαραίτητο ο ηθοποιός να επικολωνεί μέσω της φυσικής του ανταπόκρισης και όχι μέσω της συνήθους έκφρασης του χαμόγελου που είχε αδειάσει από κάθε συναισθηματική φόρτιση.

Η συσκευασμένη αρχή ονομάστηκε συμβατικά *βιο-μηχανική* και εφάρμοστηκε στην προετοιμασία των ηθοποιών, από τους οποίους απαιτούνταν η ικανότητα της εκτέλεσης γυμναστικών ασκήσεων και ακροβατικών κάθε τύπου στη διάρκεια των παραστάσεων. Αργότερα, το σύστημα της βιο-μηχανικής τελειοποιήθηκε ανακαλύπτοντας όλη τη δημιουργική εργασία του ηθοποιού, σε όλες τις φάσεις της, σε όλες τις φόρμες και τα στοιχεία. Έτσι, οι ηθοποιοί έπρεπε να μάθουν να ελέγχουν τα προσωπικά εκφραστικά τους μέσα ανεξάρτητα από τις συνθήκες, χάρη στη σταθερή εκγύμναση του σώματος. Κατά ανάλογο τρόπο και η σκηνογραφία δεν μπορούσε να απευχθεί από την αισθητική της μηχανικής. Ο Μέγερχολντ απεχθανόταν τις αρχαιολογικές ανακατασκευές και οποιοδήποτε αναφορά στον νατουραλισμό. Γι' αυτό όρισε οι κουτίτες και οι αυλακές της παραδοσιακής σκηνής να δώσουν τη θέση τους σε νέες κινήτες κατασκευές και έπιπλα, των οποίων τα γρανάζια ήταν ορατά στο κοινό (βλ. εικ. 9.6.).

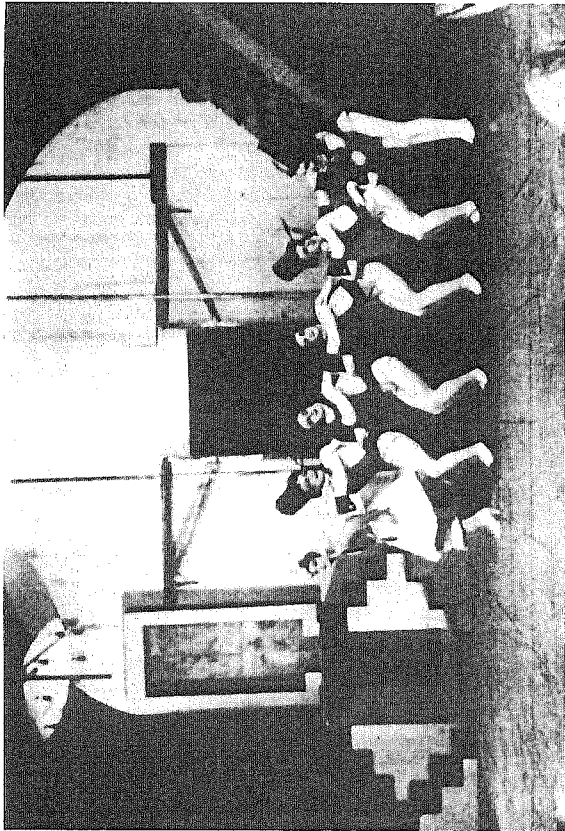
Επίσης, ο **Αλεξάντρ Ταϊρόφ** (1885-1950) συνεισέφερε στη διάδοση των θεωριών του κονοτρουκτιβισμού. Ανέβασε παραστάσεις όπου οι γεωμετρι-



Εικόνα 9.6. Βοεβόλοντ Μέγερχολντ, *Η γη κατασκευάζεται*, ρωσικό δρόμα. Βλ. Silvano D'Amico. *La regia teatrale*, Belardetti, Ρώμη 1947

κές συνθέσεις, τα χρώματα και τα φώτα ενδυνάμωναν την επικολωνιακή ικανότητα του ηθοποιού και δρούσαν ταυτόχρονα στη διάρκεια της δραματικής πράξης. Ο Ταϊρόφ παρακινήθηκε από τη σκέψη ότι ο ηθοποιός ήταν ο πυρήνας του θεατρικού γεγονότος, ο ολοκληρωτικός δέκτης της πιο σύνθετης καλλιτεχνικής φόρμας, η δημιουργική δύναμη, η ύλη, το εργαλείο και το ίδιο το έργο. Περιέγραψε τον ηθοποιό οωματικά γυμνασμένο χάρη σε μια καθημερινή άσκηση παρόμοια με εκείνη του αθλητή και του χορευτή. Με λίγα λόγια, μίλησε για έναν ηθοποιό που ήξερε να κυριαρχεί στο σώμα και το μυαλό του, ελέγχοντας τόσο τη διεύρεση των μυϊκών ιστών του όσο και της μυολογίας του. Ο σκηνοθέτης, αντίθετα, αναλάμβανε τη χορογραφία. Εκείνος έπρεπε να είναι σε θέση να εξασφαλίσει την ενότητα της παράστασης, να κρίνει και να εξελίσει τα χαρακτηριστικά και τη δημιουργικότητα του κάθε καλλιτέχνη. Τέλος, το κείμενο ήταν μόνο η αφορμή για την παράσταση. Οι λέξεις μπορούσαν και να χάσουν τη λογική τους έννοια, προκειμένου να γίνουν φωνικό εργαλείο στα χέρια του σκηνοθέτη (βλ. εικ. 9.7.).

Ο Αλεξάντρ Ταϊρόφ και η διάδοση των θεωριών του κονοτρουκτιβισμού



Εικόνα 9.7. Charles Alexander Lecocoq, *Giroflé-Girofla*, σκηνοθεσία του Αλεξάντερ Τσιρόφ (1922)

9.2.2.3. Ο ΝΤΑΝΤΑΪΣΜΟΣ, Ο ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑΣ

Το 1916, μια ομάδα καλλιτεχνών που διαφωνούσε πολιτικά και προερχόταν από διαφορετικά έθνη, ίδρυσε στη Ζυρίχη μια καλλιτεχνική κίνηση με έντονα προκλητική υφή που ονομάστηκε «νταντά» – μια λέξη της οποίας η έννοια δεν έχει ακόμα εξακριβωθεί. Ο κύριος εκφραστής της ήταν ο **Τριστάν Τζαρά** (1896-1963). Η κίνηση, που ήθελε να καταγγείλει τα στερεότυπα του ανθρωπισμού και της τέχνης του 19ου αιώνα, επικαλούμενη το «δικαίο» της ασυνέχειας, της αμφιθυμίας και του άλογου στο όνομα του αυθορμητισμού, βασίστηκε στην ηθική επανάσταση ενάντια στα έθνη που είχαν φτωχύνει εξαιτίας της παραδοσιακής ηθικής, ενώ συνόδευσαν από μια στάση απόλυτης άρνησης και από ένα σατιρικό και βίαιο πνεύμα απέναντι στην αισθητική και την κουλτούρα της εποχής. Το πρόγραμμα των ντανταϊστών αντικατέστησε τις παραδοσιακές αξίες της αρμονίας, της ισορροπίας και της συνοχής, με μια έκφραση βαθιά αναρχική που υποδεικνυε το χάος και τη διαφωνία στις αρχές της, ενώ όσον αφορά το θέατρο χαρακτηριζόταν από την έλλειψη λογικής και την ατέλεια ενός σταθερά επαναλαμβανόμενου διαλόγου.

Οι στοχασμοί του ντανταϊσμού σχετικά με το θέατρο εκφράστηκαν σε επτά μανιφέστα, μεταξύ 1916 και 1920, τα οποία έκαναν λόγο για σύντομες θεαματικές πράξεις που περιλάμβαναν συχνά χορευτικές κινήσεις, όπου ο

ίδιος ο συγγραφέας ήταν και ο ερμηνευτής του κειμένου. Οι πράξεις αυτές μπορούσαν να πραγματοποιηθούν σε θέατρα, γκαλερί και μουσεία, δημιουργώντας ένα είδος θεάτρου-γιορτής όπου η επαφή με το κοινό ήταν πολύ έντονη και προκλητική. Οι θεατρικές τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν φανέρωναν γκροτέσκα και χιουμοριστικά στοιχεία. Συχνή ήταν η παρουσίαση ασυνήθιστων ή παρμένων από την καθημερινή ζωή αντικειμένων, δίχως καμία λογική σχέση με το θέμα της παράστασης. Επίσως, χρησιμοποιούνταν χυδαίος λόγος, ενώ τα πρόσωπα ήταν εμπνευσμένα από τον αφρικανικό πολιτισμό και τις τελετουργίες του, και οι χειρονομίες και οι φωνές εξέφραζαν μια ζωτικότητα και μια πρωτόγονη ιεροσύνη που έπρεπε να ανακτηθεί.

Αν ο ντανταϊσμός εξαντλούνταν στην καταστροφική ανάλυση του σύγχρονου κόσμου, το υπερρεαλιστικό κίνημα έδειξε να αναπτύσσει θετικά τα κυρίαρχα ζητήματα, καταφέροντας να φτιάξει ένα καλλιτεχνικό πρόγραμμα του οποίου η κληρονομιά μπορεί να συναπταθεί στις μεγάλες στιγμές της διανόησης της ιστορίας του 20ού αιώνα. Το πρώτο μανιφέστο του υπερρεαλισμού δημοσιεύτηκε στη Γαλλία το 1924 με την υπογραφή του **André Breton** (1896-1966). Ο διάσημος στοχαστής είχε εκφράσει τη δυσπιστία του για το θέατρο, επειδή το θεώρησε μια αυθαίρετη εξωτερική κενυση όσον δεν έπρεπε να φανούν και που τελικά παρουσιάζονταν ταπεινωμένα. Πολύ αργότερα αποδέχτηκε με σύνεση το θέατρο, διότι συμφωνήσε με την απόρριψη της πραγματικότητας και της καθημερινής λογικής, στο όνομα μιας πιο αυθεντικής εκφραστικής φόρμας που έπρεπε να ταυτιστεί με το υποσυνείδητο.

Η συγκεκριμένη θέση είναι μία από τις βασικότερες αιτίες για τις οποίες αποκλείστηκε από το κίνημα μια εξέχουσα προσωπικότητα του θεάτρου: ο **Antonin Artaud** (1896-1948). Ο Artaud ενστερνίστηκε, ασκώντας βέβαια κριτική, τα αποκλήματα του ντανταϊσμού και του υπερρεαλισμού, δουλεύοντας σε μια ολοκληρωμένη αισθητική φόρμα. Υπήρξε ηθικός του θεάτρου και του κινηματογράφου, αλλά κυρίως εξαιρετικός θεωρητικός, γεγονός που διαφαίνεται από τις σελίδες του *Le théâtre et son double*¹¹ (1938), όπου κατέθεσε την ποιητική του. Αντιπαρέθεσε στην κυρίαρχη ιδέα της Δύσης, όπου το θέατρο ήταν νοθευμένο από την ακαδημαϊκή παράδοση και ταπεινωμένο από τα οικονομικά αίτια, την έννοια που υπάρχει στις χώρες της Ανατολής για ένα θέατρο-τελετή. Επρόκειτο για ένα θέαμα που του έμοιαζε με τη γνήσια έκφραση της ζωής ενός λαού που απέρριπτε τις λογικές σκέψεις του δικού μας πολιτισμού, προκειμένου να πλάσει ένα θέατρο ικανό να εισβάλει αποτελεσματικά στην ανθρώπινη ψυχή, χαρίζοντας στο κοινό μια μαγική και απελευθερωτική εμπειρία. Ο Artaud ήθελε να κάνει το κοινό να αισθανθεί ό,τι λάνθανε στον ίδιο. Γι' αυτό και τα συναισθήματα, κατά τον ίδιο, έπρεπε να εκφράζονται με τη βία και άρα να αναδύονται εξαγνισμένα.

11. Το θέατρο και το είδωλό του

Το θέατρο της σκληρότητας

Οι σκέψεις αυτές στύθηκαν η αφορμή για την κωμικοποίηση του *Théâtre de la cruauté*¹² δηλαδή ενός θεάτρου που θα χτυπούσε όχι μόνο το κοινό (το θύμα) μέσω των άλογων παρωδήσεων, αλλά και εκείνους που το παρουσάζαν (τους βασανιστές). Ο ηθοποιός, Χάρη στη γνήσια βία της σκληρότητας, μπορούσε να περάσει πάνω από τον φραγμό της λογικής και να μπει στο ασυλδητό του κοινού, που ήταν αναγκασμένο να συμπεριλάβει συνασθηματικά στη διαδίκασία, κοιτώντας μέσα στην ψυχή του και διεγείροντας τον απειδυθέρωτικό του μηχανισμό. Για τον Antanid, το πρωταρχικό χρέος του «σκληρού» θεάτρου δεν συνίστατο στην ψυχική ανάταση, στον εξαντισμό, στην αποκατάσταση της ειρήνης και της ισορροπίας, αλλά στο να βάλει, με τη χρήση όλων των εκφραστικών μέσων, τον θεατή ενόπιον των σκοτεινών και επώδυνων ενεργειών που ήταν αρκετά δύσκολο να συνδυάσει με τη ζωή του.

9.2.2.4. ΕΠΙΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Δεν είναι τυχαίο ότι ο *επίπρεσιονισμός*, από τη γέννησή του ακόμα, είχε δηλώσει την ιδεολογική του θέση απέναντι στο θέατρο, δίνοντας ζωή σε ένα γνήσιο θεατρικό κλίμα και σε μια νέα σκηνηκή γλώσσα και εφραρόζοντας τεχνικές, υποκριτικές και σκηνογραφίας που αναγνωρίζτηκαν ως ανυπερβλήτα κτήματα της μελλοντικής του παραγωγής. Το κίνημα του *επίπρεσιονισμού*, μέσω της άρνησης για οποιαδήποτε επικριολογική δύναμη της παράγωγής παρουσάζτηκε σε μια γκάλερί όπου τα πορτρέτα χαρακτήριστθηκαν από διαστρεβλωμένες διαστάσεις, ενώ τα ζωώδη στοιχεία περιόχταν των ανθρώπων. Η αλληθεια εκτιμήθηκε ως υποκειμενική, καθώς οι υφαιμές συστρέφονταν και γίνονταν ακανόνιστες, τα χρώματα ήταν ανήσυχα και παράξενα και οι κινήσεις μηχανικές και διακεκομμένες. Τα συγκεκρημένα τεχνάσματα συνεισέφεραν, σύμφωνα με τις προθέσεις των κωμικτεχνών, στη μεταφορά του κοινού πέρα από τη θετική και αναπλητική επφάνεια της πραγματικότητας.

Το γκροτέσκο

Το θέατρο του *επίπρεσιονισμού*, έχοντας την εμπειρία της ζωγραφικής, κατέφυγε στην γκροτέσκα παραμόρφωση. Ένα μέρος της θεατρικής αυτης παράγωγής παρουσάζτηκε σε μια γκάλερί όπου τα πορτρέτα χαρακτήριστθηκαν από διαστρεβλωμένες διαστάσεις, ενώ τα ζωώδη στοιχεία περιόχταν των ανθρώπων. Η αλληθεια εκτιμήθηκε ως υποκειμενική, καθώς οι υφαιμές συστρέφονταν και γίνονταν ακανόνιστες, τα χρώματα ήταν ανήσυχα και παράξενα και οι κινήσεις μηχανικές και διακεκομμένες. Τα συγκεκρημένα τεχνάσματα συνεισέφεραν, σύμφωνα με τις προθέσεις των κωμικτεχνών, στη μεταφορά του κοινού πέρα από τη θετική και αναπλητική επφάνεια της πραγματικότητας.

Τα πρόσωπα του *επίπρεσιονισμού*

Τα σκηνηκά πρόσωπα του *επίπρεσιονισμού* αλλοίωσαν κάθε ατομικό στοιχείο και κινούνταν προς μια δρόση, δίχως κάποια, τουλάχιστον επιφαινετικά, ψυχολογική ανάπτυξη. Οι ήρωες δεν διέθεταν προσωπικότητα, με αποτέλεσμα να μοιάζουν με καρικατούρες και να μη γίνονται πιστευτοί. Παράδειγματος Χάρη, δρούσαν επί σκηνής ο Πατέρας, η Μητέρα, ο Νέος, ο

12. Το θέατρο της σκληρότητας

Τραπεζίτης κ.ά. Η άρνηση στους μέτριους τόρους και τον εγκρατή διάλογο προς τημήν μιας καθόλου επικριολογικής υποκριτικής που βασιζόταν στην έμφαση, στα ουρλιαχτά και την καθερή κίνηση μεταφράζόταν σε ένα θέαμα όπου το λεκτικό στοιχείο έχανε την αξία του προς Χάρη της κλησης, του Χώρου, του φωτός και του Χρώματος, που παρουσάζονταν στις ποικιλίες δυνατές διαβάθμισης τους.

9.2.3. Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΣΚΗΝΗ:
ΠΡΟΣ ΤΗ ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ

Παρά το γεγονός ότι, στα τέλη του 19ου αιώνα, είχε εκδηλωθεί απηουχία για μια σειρά από αναγενωτικές προτάσεις που συνέτειναν στον απονελεσθηματικό έλεγχο της υποκριτικής αυτονομίας και στη συγκεντρωτική μακρσία από την αναγένωση που σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες είχε οδηγήσει στην καθιέρωση της σκηνοθεσίας. Η χρήση της σκηνοθεσίας είχε καταστεί δυνατή Χάρη στην ύπαρξη μόνιμων κωμικτεχνικών οργανισμών με ισχυρή δομή. Η φύλοφρα του διευθυντή, που χαρακτήριζε τους ηλιανόδους θίσους, δεν μπορούσε να θεωρηθεί ανάλογη ως προς εκείνη του σκηνοθέτη, διότι ο ηρώτος ήταν απλώς ένας ηθοποιός πιο έμπειρος από τους άλλους που έδινε κατευθύνσεις μόνο για την υποκριτική ερμηνεία, στα πλαίσια των σύνηθων, γενικά, δοκιμών, δίχως όμως να επηρεάζεται την ερμηνεία του κερμένου και το αθητικό ύφος της παράστασης. Το ύφος γεννιόταν, αρκετά συχνά, στις κουραστικές περιόδους, ύστερα από τις πρώτες πρόβες που πραγματοποιούνταν σε μη θεατρικούς χώρους. Για τις παραστάσεις υπολογιζόταν ένας φθηνός σκηνηκός διάκοσμος που αποτέλωνσε μέρος της ιδιοκτησίας του θεάτρου ή, στην καλύτερη περίπτωση, προέκυπτε από ένα αυτόνομο σχέδιο του σκηνογράφου που επιβαλλόταν στον διευθυντή δίχως καμία συμβουλευτική κατεύθυνση. Η σκηνογραφία εξαρτόταν από την προσωπική γενναιοδωρία του φροντιστή σκηνής ή -το πολύ- από την πρωτοβουλία του διευθυντή σκηνής που απευθυνόταν σε κατασκευαστές επίηλων ειδικευμένους στο θέατρο και εργαζόμενους σε διάφορες πλάτες. Σε εξαιρετικές περιπτώσεις νοικιζόταν επίηλα από σπία για όσο διάστημα διαρκούσαν οι παραστάσεις. Όσον αφορά τις ενδυμασίες, γι αυτές φροντιζόταν προσωπικά οι ηθοποιοί, εμπιστευόμενοι την αισθητική τους.

Η παράδοση της παλαιάς Ιταλίας, που βασιζόταν στην υποκριτική τεχνική του ενόπιου και της ατομικής προσωπικότητας του ηθοποιού, συνάντησε τον τελευταίο και μέγιστο εκφραστή της στο πρόσωπο του *Ermene Zacconi* (1857-1948). Ο Zacconi είχε δεχτεί επαιούς για την υποκριτική του ευελιξία που του επέτρεπε να κινείται με μια τερόστια ποικιλία μέσων και να κυριαρχεί εύκολα στη σκηνή, επιβάλλοντας με τη φωνή και την παρουσία του ένα ευρύ ρεπερτόριο. Η ικανότητα του Zacconi ήταν κυρίως συνδεδεμένη με τη δύναμη της φωνητικής ερμηνείας, της

Η παράδοση στην Ιταλία

στοποίησης στο αμερικανικό κοινό των μεγάλων ονομάτων του ευρωπαϊκού θεάτρου του 19ου και 20ού αιώνα, όπως ήταν ο Ibsen, ο Strindberg, ο Shaw και ο Pirandello, και της παιδείας αρκετών Αμερικανών συγγραφέων. Ανάμεσα στους καλλιτεχνικούς αυτούς οργανισμούς ήταν οι Washington Square Players – το 1919 σχημάτισαν το Theatre Guild – και οι Provincetown Players που ξεκίνησαν τη δραστηριότητά τους το 1915 στο Γκρήνουιτ Βίλατζ – μια καλλιτεχνική συνοικία της Νέας Υόρκης.

Στο πανεπιστημιακό περιβάλλον ξεκίνησε και η θεατρική καριέρα του μεγαλύτερου Αμερικανού δραματουργού των αρχών του 20ού αιώνα, του **Eugene O' Neill** (1888-1953) που αφοσιώθηκε στη γραφή μετά τη συμμετοχή του στο σεμινάριο της δραματουργικής γραφής 47 workshop. Το σεμινάριο είχε λάβει χώρα στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ την περίοδο 1914-1915 και ο δίδασκός ήταν ο George Pierce Baker. Στη συνέχεια ο O' Neill συνεργάστηκε με τους Provincetown Players, προσφέροντας τα πρώτα του κείμενα για παράσταση στη θεατρική ομάδα. Τα έργα αυτά εκδόθηκαν αμέσως και έλαβαν τον τίτλο *Θαλασσινά δράματα*. Ακόμα και από αυτά τα πρώτα του μονόπρακτα είναι δυνατόν να διαγράψουμε τα χαρακτηριστικά της δραματουργίας του. Η νατουραλιστική διδασκαλία έδειξε να είναι βωσική, καθώς η δομή των δραμάτων του επελέξε τον ρεαλισμό με τα τραχιά και απλά πρόσωπα, τα παρμένα από την προσωπική παρατήρηση της καθημερινής και σύγχρονης πραγματικότητας. Συχνά επίσης ήταν ανοιχτός στην αίσθηση της περιπέτειας και της ανιγματοειδούς γοητείας των δυνάμεων της φύσης, με τις ασαφείς λύσεις της πικρής και θλιμμένης γεύσης. Μια σημαντική αξία έλαβε στα πρώτα του κείμενα το στοιχείο της θάλασσας που παρουσιάστηκε όχι μόνο ως προνομιακός χώρος για την εκτύλιξη των ιστοριών, αλλά κυρίως ως ύπαρξη που γοητεύει και καταστρέφει τους ήρωες επηρεάζοντας τις συμπεριφορές και την τελική έκβαση.

Ο O' Neill με το *Beyond the horizon*¹⁵¹ (1920), την πρώτη του μεγαλύτερη δουλειά που διακρίθηκε σε τρεις πράξεις και ανέβηκε με μεγάλη επιτυχία στο Marasco Theatre της Νέας Υόρκης, καθόρισε τα όρια της δραματουργικής του ποιητικής. Το θέμα του έργου ήταν παρμένο από τη σύγχρονη ζωή των Αμερικανών και η προσοχή του στρεφόταν όχι μόνο στον χώρο –που περιγραφόταν λεπτομερώς στις σκηνικές οδηγίες–, αλλά και στην ατμόσφαιρα και την ψυχολογία των ηρώων που παρουσιάζονταν στα πλαίσια της αναπόφευκτης διαμάχης με την εχθρική και ερωστική μοίρα, η οποία τους εγκατέλειπε μόνους. Στην επιμέλεια για τη ρεαλιστική περιγραφή βασίστηκαν μπερδένες ψυχολογικές καταστάσεις, σύμφωνα με έρευνα μοντέλο που επαναπροτάθηκε και στις επόμενες δουλειές, το *Anna Christie*¹⁵² και το *The first man*¹⁵³ του 1921.

Μια προσπάθεια για ανανέωση της τεχνικής και του περιεχομένου καταγράφηκε με το *The emperor Jones*¹⁵⁴ (1921), όπου ο εγκαταλείφθηκε ο διαχωρισμός των τριών πράξεων για μια δομή οκτώ διαδοχικών εικόνων, ενώ η σκηνή κυριαρχήθηκε από μια βίαιη ατμόσφαιρα, δίχως να διαθέτει εξπρεσιονιστικές απηχησίες. Ο ήρωας, ο Τζόουνς, αφού το έσκασε από τη φυλα-

κή και έγινε βασιλιάς και τύραννος σε ένα νησί, αναγκάστηκε να ξεφύγει από τους επαναστάτες υπηκόους του διασχίζοντας ένα πυκνό δάσος. Η φυγή του επηρέασε πολλές ψευδαισθήσεις, φέρνοντας τον στη μνήμη το πρωσοπικό και προγονικό του παρελθόν, μέχρι που έφτασε στη σύλληψη και τον θάνατο. Τα παραλληλιστικά οράματα και οι προβολές του εσωτερικού βασανισμού του Jones, που οι θεατές δεν μπορούν να δουν, αλλά μόνο να φανταστούν από τα λόγια του σχοινοτενούς μονολόγου του, φανερόνουν την αδιαφιλοβήτητη επιρροή του O' Neill από το έργο του Strindberg και τη διακαή επιθυμία για την αποκάλυψη των σκοτεινών περιοχών της συνείδησης – τον καρπό της μελέτης της διδασκαλίας του Freud. Η αίσθηση της ανάδρομης στο παρελθόν του έδωσε την έμπνευση για να γράψει το *Children of the sea*¹⁵⁵ (1924) που επικεντρώθηκε στο θέμα του ρατσισμού και λογοκρίθηκε, για τον παραπάνω λόγο, την ημέρα της πρεμιέρας του. Η επιθυμία του συγγραφέα ήταν να δείξει τον βαθύ φιλοσταϊσμό των λευκών και την απογοήτευση απέναντι στην ανθρώπινη αλληλεγγύη.

Στην αποκάλυψη της διττής εικόνας της προσωπικότητας και της απόστασης που χωρίζει αυτό που ο καθένας δηλώνει από αυτό που υπάρχει αληθινά στην ψυχή του βασίστηκε το *The great god brown*¹⁵⁶ (1926), όπου ο συγγραφέας εισήγαγε τη χρήση των προσώπων για τους ήρωες. Τα πρωσοπικά χρησιμοποιούνται κάθε φορά που οι ήρωες δρουν στην επιφάνεια, ενώ έπειτα μόνο όταν εξομολογούνταν τα βαθιά τους συναισθήματα. Κάτι τέτοιο συνέβη στο *Strange interlude*¹⁵⁷ (1928), το εκτενές δράμα που θεωρήθηκε το αριστούργημα του συγγραφέα και όπου τα πρόσωπα διαλέγονταν εναλλάξ με τους συνομιλητές τους για να φανερώσουν τις σκέψεις τους με δυνατή φωνή, σε ένα επικοινωνιακό επίπεδο διαφορετικό, ξένο απέναντι στη συνήθη μορφή συζήτησης. Η συγκεκριμένη τεχνική ονομάστηκε *εσωτερικός μονόλογος*, διότι τα πρόσωπα εξέφραζαν σε μονολογικό ύφος τη σύγχυση του συνειδητού τους. Με αυτό τον τρόπο, ο O' Neill προσπάθησε να καταστήσει ξεκάθαρη τη διαφορούμενη και ασαφή κατάσταση των ηρώων που, στα πλαίσια των μετρημένων αναλογιών των εν-νέα πράξεων, έδωσαν την αναπαράσταση της ζωής της κεντρικής ηρωίδας Νίνα, μέσω διαδοχικών καταστάσεων και πολλών ανατροπών που εξέβαλαν στην πικρή και μοναχική καταμέτρηση του τέλους της ύπαρξής της.

Ο O' Neill, ύστερα από την εγκατάστασή του στη Γαλλία, αφοσιώθηκε στην ιστορική ανάκληση, με σκοπό την αναζήτηση της αιτίας της σύγχρονης δυστυχίας στο παρελθόν. Αρχικά έγραψε με αυτό τον στόχο έργα που δεν πέτυχαν ιδιαίτερα και έπειτα συνέθεσε το μεγαλειώδες δράμα

151. *Πέρα απ' τον ορίζοντα*
152. *Άννα Κρίστι*
153. *Ο πρώτος άνδρας*
154. *Ο αυτοκράτορας Τζόουνς*
155. *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά*
156. *Ο μεγάλος θεός Μπράουν*
157. *Παράξενο ντεντρούδο*

*Mourning becomes Electra*¹⁵⁸ (1931). Το έργο εκτελούνταν σε τρεις ημέρες, γι' αυτό και ο συγγραφέας το αποκάλεσε «τριλογία» διαχωρίζοντας το σε τρία μέρη: στην *Επιπροφή*, στην *Ενέδρα* και τον *Εφιάλτη*. Η χρησιμοποίηση της κλασικής θεατρικής φόρμας δικαιολογήθηκε από το θέμα που ακολουθήθηκε πιστά τα βασικά βήματα της *Ορέστειας* του Αισχύλου με τη διαφοροσία ενός άντρα από τη σύζυγό του και την εκδίχηση των παιδιών. Η μόνη απόκλιση έγκειται στον χώρο. Το έργο διαδραματιζόταν στην Αμερική τα χρόνια του πολέμου μεταξύ Βόρειων και Νότιων. Η κινητικότητα δύσκολη του δράματος για τον συγγραφέα, που έψαφε ενδιαφέρον για την ψυχολογία, ήταν η παθολογική ζήλια που κυριεύσε όλα τα πρόσωπα. Η Αδριάντα-Ηλέκτρα ήταν η ζηλιάρα μητέρα, ενώ ο Όριν-Ορέστης ήταν ερωτευμένος με τη μητέρα του και ζήλευε στον εραστή της, φανερωμένος το παθολογικό θέμα του *Οιδίποδα*. Το συγκεκριμένο συναίσθημα, ακόμα και μετά το έγκλημα, δεν άφηγε τους νέους να ησυχάσουν και να απελευθερωθούν, κατά τον τρόπο του Ibsen, από το επιβλητικό παρελθόν τους. Ζούσαν χωρισμένοι ανάμεσα στην αγάπη και το μίσος, μέχρι που ο Όριν αυτοκτόνησε.

EUGENE O' NEILL

1888: Γεννιέται στη Νέα Υόρκη. Ο πατέρας του είναι ηθοποιός και αναγκάζει όλη την οικογένεια να τον ακολουθεί για πολλά χρόνια στις περιοδείες του.

1907-1913: Ο Ο' Neill, αφού εγκαταλείπει το πανεπιστήμιο, ζει διάφορες εμπειρίες ταξιδεύοντας στη θάλασσα ως ναυτικός και προσπαθώντας ανεπιτυχώς να σπουδάσει στο επάγγελμα του δημοσιογράφου και του ηθοποιού. Μιμείται σε αναπόδραστο λόγω φυματώσεως, και γράφει τα πρώτα του έργα.

1915: Παρακολουθεί στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ τα μαθήματα δραματολογικής γραφής που διδάσκει ο καθηγητής Baker.

1916: Οι Provincetown Players ανεβάζουν το πρώτο από τα *Θαλασσινά του δράματα*, το *Bound east for Cardiff*.¹⁵⁹ Ο ίδιος θίασος θα ανεβάσει και τα υπόλοιπα κείμενα (*Moon of the Caribees*, *The long voyage home* και *In the zone*).¹⁶⁰ Συνεισφέροντας με καθοριστικό τρόπο στην εδραίωση του θεάτρου του Ο' Neill.

1920: Παίρνει το βραβείο Πούλitzer για το πρώτο τριπράκτο έργο του, το *Πέρα από τον φράζοντα*. Το βραβείο τον καθιερώνει ως δραματούργο.

1924: Συνεργάζεται στη Νέα Υόρκη στη διεύθυνση του Γκρινούιτς Βιλιάτζ.

1928: Το *Παράξενο ντερλούνδο* κερδίζει το βραβείο Πούλitzer. Ο συγγραφέας, μετά τον δεύτερο γάμο του, φεύγει για ένα μεγάλο ταξίδι στην Ευρώπη και την Ανατολή.

1934: Διακόπτει τη δραματολογική του δραστηριότητα και κλείνεται στον εαυτό του μετά την αποτυχία του *Days without end*.¹⁶¹

1936: Του απονέμεται το Νόμπελ λογοτεχνίας.

1938-1946: Απειλείται από τη νόσο του Πάρκινσον, γράφει το *Long day's journey into night*¹⁶² και το *The iceman cometh*.¹⁶³

1953: Πετάει μόνος στη Βοστόνη.

Η τελευταία παραγωγή του Ο' Neill γεννήθηκε κάτω από την επιδραση του βαθέος πεσιμισμού. Ο δραματούργος έδειξε να διακατέχεται από μια μικρή αίσθηση για τη ζωή που εκφρόνιζε σε έργα με αδύναμη θεατρική αξιωματικότητα την κομωδία *Billante Ah, wilderness!*¹⁶⁴ (1933), όπου τα πρόσωπα κυριεύονταν από υπαρξιακές και θρησκευτικές κρίσεις, ενώ διεβηταν και αυτοβιογραφικά στοιχεία. Έτσι γεννήθηκε το *Μέρας δίχως τζελ* (1934), ύστερα από μια οπισθή δώδεκα ετών, και το εκτενέστατο *Ο άνθρωπος που γύρισε από τους πύλους* (1946), μια παραβολή μίζερων ανθρώπων, κλεισμένων σε ένα μπαρ της νέας Υόρκης και μεθυσιζόμενων από ουίσκι με αναμνήσεις και με την ελπίδα μιας αλλαγής που δεν θα ερχόταν ποτέ, όπως φάνηκε και από τον *Χόκεϋ*, τον άντρα που οκτώσε τη σύζυγό του, την ερωμένη του *Άνθρωπου που γύρισε από τους πύλους*, ευδαίμοντος να αλλάξει τη ζωή του. Ταλικά, βρέθηκε στα χέρια της δικαιοσύνης. Η πένα του συγγραφέα κατευθύνθηκε στα τελευταία του έργα από τον πικρό και ουσιαστικό οίκτο για την ανθρώπινη μίζερια. Ο Ο' Neill έφτασε στο απογείο της έντασης με το *Μακρύ ταξίδι της ημέρας μέσα στη νύχτα* που έγραψε το 1940, αλλά ανέβηκε, κατόπιν επιθυμίας του συγγραφέα, μετά τον θάνατό του.

Πρόκειται για ένα δράμα με έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία, όπου ο Ο' Neill ζογράφισε με τις ιστορίες των Τάιρον το σκληρά ρεαλιστικό πορτρέτο της δικής του οικογένειας, ξεγυμνώνοντας τις σχέσεις αγάπης και μίσους, την κακία και την εσωτερική μελαγχολία που μπορούσαν να οδηγήσουν μέχρι την καταστροφή και τον θάνατο.

Στον Ο' Neill αναγνωρίστηκε η μεγάλη και ζωτική προσφορά σε μια δραματούργια αμιγώς αμερικανική, απελευθερωμένη από τα πρότυπα της κομωδίας της ηλοκλής και του ευρωπαϊκού μελοδραμάτος. Το παράδειγμα του έκανε πολλούς Αμερικανούς λογοτέχνες να πλησιάσουν το θέατρο, παράγοντας έργα ιδιαίτερου ενδιαφέροντος. Ένας από αυτούς που ξεχώρισε για την αξία και την πρωτοτυπία του ήταν ο **Thornton Wilder**

158. Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα

159. Ταξιδεύοντας για την Κάρνιφ

160. Το φεγγάρι της Καρολίνας, Το μεγάλο ταξίδι της επιστροφής, Εμπόλεμη ζώνη

161. Μέρες δίχως τζελ

162. Το μακρύ ταξίδι της ημέρας μέσα στη νύχτα

163. Ο άνθρωπος που γύρισε από τους πύλους

164. Αχ, η μοναξιά!

και η χειρονομία, αποτελούν τμήμα της σκηνοθεσίας. Ας μην ξεχνούμε ότι η παιδεία ενός σκηνοθέτη στη διάρκεια της θεατρικής του καριέρας μπορεί και να προέρχεται από την πορεία του στον μίμο, όπως για παράδειγμα συνέβη και με τον Ιταλό Giancarlo Cobelli.

Όσο σχηματικός και αν ήταν ο κατάλογος σχετικά με τους κώδικες της θεατρικής παράστασης και το αντικείμενο της σκηνοθεσίας, μας έδωσε να καταλάβουμε την έννοια της συγκεντρωτικής δύναμης του σκηνοθέτη και της συμβολής του στη θεατρική παραγωγή.

Όπως θα δούμε σε λίγο, η σκηνοθετική παρέμβαση στο θέατρο από τη δεκαετία του '30 μέχρι και το 1995 παρουσιάστηκε –και εξακολουθεί να παρουσιάζεται ακόμα και σήμερα– στα πλαίσια ενός φάσματος ποικίλων δυνατοτήτων. Ο κάθε σπουδαίος σκηνοθέτης είναι υποστηρικτής μιας προσωπικής ποιητικής και ενός πρωτότυπου ύφους, άμεσα συνδεδεμένης με τον τρόπο που ο ίδιος προσεγγίζει το κείμενο, με τη συνεργασία με τους ηθοποιούς και τους σκηνογράφους, προσδιορίζοντας τον σκοπό της θεατρικής πράξης και του έργου και, τέλος, αναδεικνύοντας τους διαφορετικούς θεατρικούς κώδικες. Πρόκειται για μια ακανθώδη διαδρομή που διατρέχει όλον τον άξονα της θεατρικής δραστηριότητας του 20ού αιώνα, φτάνοντας μέχρι τις μέρες μας. Θα προσπαθήσουμε να προσφέρουμε, αναγκαστικά σε συνθετική μορφή, έναν πίνακα πληροφοριών σχετικά με τις σκηνοθετικές τάσεις στις διάφορες γεωπολιτισμικές περιοχές.

Για λόγους σαφήνειας, θεωρήθηκε χρήσιμη η αναφορά σε όλη την ιστορία του θεάτρου της σκηνοθεσίας, με αφορμή την απομάκρυνσή του από τις αρχικές εμπειρίες, για τις οποίες έγινε λόγος στο προηγούμενο κεφάλαιο. Θα περιγραφεί η δημιουργική πορεία των σκηνοθετών της πρώτης πενητακονταετίας του αιώνα, μαζί με τους συγχρονιστές και τα στελέχη της ένοπλης των επαγγελματιών του είδους. Θα γίνει λόγος για εκείνους που είχαν καταγραφεί τον ειδικών χαρακτηριστικών, αποκόπτοντας σταδιακά τον δεσμό με τους γεννήτορες της σκηνοθεσίας.

Επίσης, λόγω της αναπόφευκτης συνοπτικότητας, αποκλείστηκαν οι καλλιτέχνες του θεάτρου της σκηνοθεσίας που ασχολήθηκαν πειραματικά με το είδος, των οποίων οι δουλειές διακρίθηκαν λόγω της απουσίας του προϋπάρχοντος δραματουργικού κειμένου όπου θα δομούσαν την παράσταση.

10.2.1.1. ΓΑΛΛΙΑ

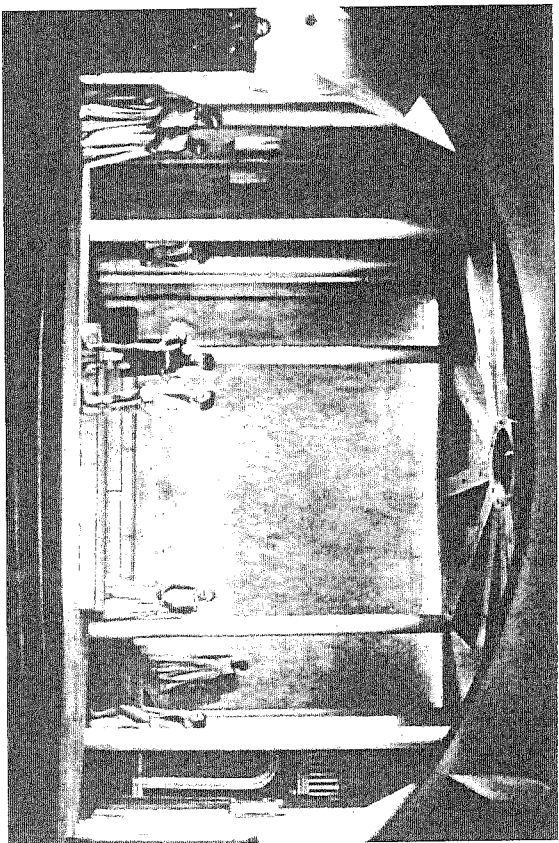
Η ιστορία της σύγχρονης γαλλικής σκηνοθεσίας ξεκινάει με τον **Jacques Copeau** (1879-1949), μια προσωπικότητα που υπήρξε σημαντική όχι μόνο για την ποιητική και θεωρητική συνεισφορά της στην υποκριτική τέχνη, αλλά και για την ηθική και καλλιτεχνική επιρροή που άσκησε ο στοχασμός της σχετικά με τον σκοπό του θεάτρου και της

οργάνωσής του. Η μακρά θεατρική πορεία του Copeau μπορεί να διακριθεί σε δύο περιόδους. Η πρώτη περίοδος συνδέεται με το ενεργό θέατρο, όταν υπήρξε διευθυντής του θεάτρου Vieux Colombine, το οποίο ίδρυσε το 1913. Οι δραστηριότητες του θεάτρου διακόπηκαν το 1924 λόγω του πολέμου και ενός ταξιδιού του σκηνοθέτη στις ΗΠΑ. Η δεύτερη περίοδος χαρακτηρίστηκε από τη θεωρητική και πρακτική εμβάθυνση στη θεατρική τέχνη που ωρίμασε μέσω των πειραματισμών του στο θεατρικό εργαστήριο της Βουργουνδίας, όπου απορραβήχτηκε μετά το κλείσιμο του Vieux Colombine. Οι μαθητές του, μεταξύ του 1925 και του 1929, που έγιναν μια ομάδα περιστερωμένη γύρω από το πρόσωπό του και ονομάστηκαν Copeians, ανέβασαν φάρσες και κωμωδίες για το κοινό κλάση νομάτων *Mistero di Santa Uliva* (1933) και *Sawonarola* (1935)¹ του Copeau σε ιταλικά μοναστήρια και πλατείες, οδήγησαν τον σκηνοθέτη στη μελέτη των σχέσεων με το κοινό. Στο δοκίμιο *Théâtre populaire*² (1941) ο Copeau έφτασε στο σημείο να προτείνει την αποκέντρωση της θεατρικής δραστηριότητας, την απομάκρυνσή της από τα αστικά κέντρα και τη χρήση ελάχιστων μέσων για τους πλανόδιους θιάσους που έπρεπε να επιχορηγούνται από το κράτος. Επίσης, μίλησε για την κατασκευή δημοτικών θεατρικών αιθουσών στην περιφέρεια, των οποίων τα σχέδια θα αναλάμβαναν σκηνογράφοι που ενδιαφέρονταν για τις νέες τάσεις του θεάτρου.

Για να κατανοήσουμε τις βασικές αρχές της σκέψης του Copeau σχετικά με την τέχνη της θεατρικής παράστασης, θα πρέπει να ανατρέξουμε στο μανιφέστο που δημοσίευσε με την ευκαιρία των εγκαίνιων του Vieux Colombine. Συγκεκριμένα, εναντιώθηκε στο εμπορικό θέατρο του βουλεβάρτου, στην επίδειξη των ικανοτήτων του ενός κεντρικού πρωταγωνιστή, στον πλούτο και την πολυτέλεια της σκηνής. Ο Copeau, μολοντί υπήρξε θαυμαστής του Antoine, προήγαγε την απόρριψη του νατουραλισμού και την επιστροφή στις συμβάσεις –με την έννοια του περιορισμού της θεατρικής έκφρασης στο ουσιώδες–, απορρίπτοντας τις καινοτομίες της σύγχρονης πρωτοποριακής σκηνής της Γερμανίας και της Ρωσίας.

Οι συγκεκριμένες κατευθύνσεις καλύφθηκαν απόλυτα και δημιουργικά με τη δραστηριότητά του στο θέατρο, ξεκινώντας από την υψηλή ποιότητα στο ρεπερτόριο, το επικεντρωμένο στους κλασικούς συγγραφείς, αλλά και το ανοιχτό στους σύγχρονους – ανάμεσα στους οποίους ήταν ο Claudel και ο Gide. Επίσης, έδωσε νέα πνοή στις φάρσες του Molière, του Shakespeare, του Goldoni και του Gozzi. Ο Copeau αντιπρότεινε στην επίδειξη των ικανοτήτων του ενός ηθοποιού το ομαδικό πνεύμα το οποίο καλλιέργησε στον θίασο των νέων ηθοποιών και συνεργατών του Vieux Colombine με το έμ-

1. Το μανιφέστο της Αγίας Ουλβίβα, Σαβοναρόλα
2. Το λαϊκό θέατρο



Εκτόνα 10.6. Τα σκηνικά του έργου *Οι τρεις αδελφές* του Τοσέφωφ σε σκηνοθεσία του Luciano Visconti (1952). Βλ. *Enciclopedia del teatro del '900*, επιμέλεια: A. Attisani, Feltrinelli, Milano 1980.

βλημα της αυστηρής επαγγελματικής και ηθικής παιδαγωγίας. Όσον αφορά τη σκηνογραφία, ακολουθήσε την κδοή της απλής γύμνασης. Χρησιμοποιήσε υφάσματα, κύβους στη θέση των καθισμάτων, φθαρμένα υφαντά και έπιπλα. Τέλος, το 1920 πραγματοποιήσε τη σκηνική συσκευή σε συνεργασία με τον μαθητή του Louis Jouvet (βλ. εικ. 10.6.).

Στην πραγματικότητα, ο ζωτικός πυρήνας για τη θεατρική τέχνη του Corbeau ήταν το δίπολο κείμενο-σκηνογραφική ερμηνεία. Οι σκηνοθεσίες του δεν συνδέονταν με θεομυθικά στοιχεία, αλλά με τη δραματουργία, όπως θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει. Θεωρούσε τις καλλιτεχνικές, τον ηθοποιό και το κοινό. Αντιθέτως, η σύλληψη του εξύψωσε το νέο επάγγελμα επιφορτιστών το με την υποχρέωση να αντικαταστήσει τον ουσία του δράματος, κάνοντας κάθε στοιχείο λειτουργικό για την ενότητα της παράστασης. Η σκηνοθεσία, ανελευθερωμένη από αποπροσανατολιστικά τεχνάσματα, βασίστηκε στην υποκριτική με την αρκετά ποικίλη φωνητική, μιμητική και σωματική έκφραση που αποτελούνσε τη ζωντανή σκηνογραφική γλώσσα. Έτσι, ο Corbeau μετάξυ έκφρασης και έννοιας προτίμησε τη δεύτερη, προσδιορίζοντας με μια σφαιρική και παιδαγωγική μέγιστη τον ζωντανό πυρήνα του κειμένου και παρουσιάζοντάς τον στο κοινό.

Η αυστηρότητα και η σχεδόν μοναστική παιδαγωγία στη μέγιστη που επέβαλε ο Corbeau στους συνεργάτες του επικυρώθηκε από τέσσερις μαθητές

του με ένα ειδικό δημιουργικής συμμαχίας. Οι μαθητές λοιπόν πρότειναν να παρακολουθούν τη διδασκαλία του Corbeau για να προστατευθούν με αυτό τον τρόπο τη μη εμπορική θεατρική τέχνη, την αντίθετη στον νατουραλισμό. Τέτοιου είδους λόγια διαβάζουμε στο *Cartel des quatre* (Καρτέλ των τεσσάρων), που υπογράφουν οι Charles Dullin (1885-1949), Louis Jouvet (1887-1951), Gaston Baty (1885-1952) και Georges Pitoëff (1884-1939). Στο συγκεκριμένο έργο θα πρέπει να εμβριθύουμε, αν επιθυμούμε να γνωρίσουμε τις βασικές φάσεις της γαλλικής σκηνοθεσίας. Ιδιαίτερα ο Dullin έδωσε σκληρή μάχη ενάντια στο εμπορικό θέατρο και το βουλεβάρτο, έχοντας τη στήριξη της διδασκαλίας του Corbeau, αλλά και εξελισσόμενος τη σε μια πρωτότυπη παιδαγωγία για τον ηθοποιό. Τον τρόπο της διδασκαλίας αυτής δούλεψε στη σχολή του, εμποδίζοντας τις παραστάσεις του με αυστηρή παιδαγωγία στη μιμητική και το ύφος. Κατά τη γνώμη του, ένας σκηνοθέτης έπρεπε, πρώτα απ' όλα, να ξεκινάει από τη συνειδητή ανάυση του κειμένου και στη συνέχεια να βρίσκει το μοναδικό σημείο-«καλειδί» για τη σκηνογραφική. Εξάλλου, η αξία της παράστασης συνίσταται, κατά πρώτο λόγο, στη σωστή εφαρμογή της σκηνοθεσίας ως συνολικής ερμηνείας, και κατά δεύτερο λόγο στις μεμονωμένες, ενίοτε λαμπρές σκηνογραφικές ή σχετικές με τον φωτισμό προτάσεις.

Ανάλογος σεβασμός απέναντι στο δραματουργικό κείμενο παρατηρήθηκε και στη διδασκαλία του Louis Jouvet, του μαθητή και βοηθού του Jacques Corbeau, στο *Vieux Colombier* από το 1913 έως το 1922. Η γοητεία της επιβλητικής προσωπικότητάς του στο γαλλικό θέατρο τον βοήθησε να τελειοποιήσει τις αρχές του στη σκηνή. Εκτός από οπουδίας θεατρικός ηθοποιός³, σκηνοθέτης και δεικνυτής θέατρου, υπήρξε και σκηνογράφος, δεικνυτής σκηνής και ηλεκτρονικός. Σημειωμένα, επινόησε και κατασκεύασε έναν τύπο προβολέα που πήρε το όνομά του, τον «Jouvet». Ο Jouvet, ύστερα από την απομάκρυνσή του από το *Vieux Colombier*, ασχολήθηκε με το θέατρο της πρόζας του Champs Elysées, μέχρι που θάνατό ευθυντής στο Théâtre de l'Athénée, όπου και παρέμεινε μέχρι τον θάνατό του. Για ένα διάστημα είχε πάει στη Νότια Αμερική, διακόπτοντας τις δραστηριότητές του. Η περίοδος αυτή συνέπεσε με τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Στο Théâtre de l'Athénée κατέφερε να εξασφαλίσει τη συνεργασία του ζωγράφου Christian Bérard για τις σκηνογραφίες. Μαζί με τον Bérard σημάτωσε τις μεγαλύτερες θεατρικές επιτυχίες του. Μια σημαντική συνεργασία ήταν κι εκείνη με τον δραματουργό Jean Giraudoux, ο οποίος, δίλωσε ότι μετά την Talia ο Jouvet υπήρξε η δεύτερη μούσα του χάρη στη φαντασία που διέθετε για τη σκηνογραφική εργασία. Το γερμανό του Jouvet -που συνήθιζε να παίζει στις παραστάσεις που σκηνοθετούσε-, εκτός από τα έργα του Giraudoux, περιλάμβανε τη δραματουργία του Molière, την οποία υπέβαλλε σε μια ακριβή και προσεκτική ανάγνωση, ικανή να δώσει ζωντανά και να νέα γραμμή στα κείμενα. Ο λόγος για τα έργα *Το σχολείο των συζύ-*

Το Καρτέλ των τεσσάρων

Ο Charles Dullin

Ο Louis Jouvet

3. Ερμηνεύσε επίσης γάλλους και στον κινηματογράφο.

γων (1936), Δον Ζουάν (1947) και *Ταρτούφος* (1950). Ο όρος «σχόλια του κειμένου» δόθηκε από τον Jouvet για τις σκηνοθεσίες των έργων του Molière. Ο στόχος του ήταν να περιορίσει τη σκηνοθετική του παρέμβαση, αποφεύγοντας την κριτική ευθύνη και υπογραμμίζοντας τη σπουδαία του ικανότητα να περνάει στο κοινό τη σημασία των μηνυμάτων της γραφής του μεγάλου κωμικού συγγραφέα.

Μια ξεχωριστή θέση στην ιστορία της γαλλικής σκηνοθεσίας κατέλαβε ο **Firmin Gémier** (1869-1933), χάρη στο ενδιαφέρον του για το λαϊκό θέατρο της μάζας. Οι σκηνοθεσίες του Gémier και το TNP (Théâtre National Populaire) διακρίθηκαν για την υπερβολική και ανεξάντλητη δύναμη των σκηνοθεσιών του που ξεφύγαν από τους παραδοσιακούς χώρους για να αγκαλιάσουν την αξία μιας πιο άμεσης επικοινωνίας με το κοινό. Χαρακτηριστικό και πολύ επιτυχημένο παράδειγμα είναι αυτό του *Oedipe, roi de Thèbes*⁴ του Bouhélier (1919) που ανέβηκε σε ένα τοίρκο, με εκατοντάδες δευτερεύοντες ηθοποιούς οι οποίοι εκτελούσαν διαδοχικά γυμναστικές ασκήσεις και παιχνίδια.

Επίσης, στη δουλειά του **Jean Louis Barrault** (1910-1994) μπορούμε να βρούμε ίχνη από τη μεγάλη διδασκαλία του Cocteau. Ο Barrault ακολούθησε τη σχολαστική διαδικασία της κριμενικής ανάλυσης του δασκάλου του, δηλώνοντας ότι το χρέος του σκηνοθέτη είναι να φέρνει στο φως τα μυστικά σημεία του δραματολογικού κειμένου, σαν ένας «iceberg» –για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του-, του οποίου είναι ορατό μόνο το ένα όγδοο της ολότητάς του.

Μαθητής του Charles Dullin υπήρξε και ο **Jean Vilar** (1912-1971), ο οποίος χρωστά πολλά στη διδασκαλία του Cocteau, όπως μαρτυρά η πρώτη του «πλανόδια» θεατρική δραστηριότητα στην επαρχία μαζί με τον θάσο La roulotte. Το 1947 έγινε διευθυντής του Φεστιβάλ της Αβινιόν –που ακόμα και σήμερα είναι ένα από τα σημαντικότερα διεθνή φεστιβάλ-, ενώ παράλληλα τελόσηκαν τα εγκαίνια των εκδηλώσεων. Το 1951 ο Vilar έγινε διευθυντής στο Palais de Chaillot που αναβάπτισε δίνοντας το προπολεμικό του όνομα Théâtre National Populaire. Το θέατρο απέκτησε παγκόσμια φήμη με την παράσταση κλασικών έργων δίχως, ή με στοιχειώδεις, σκηνογραφίες προκειμένου να βοηθηθεί η αξιολόγηση και η κατανόηση του κειμένου. Το σημαντικότερο χαρακτηριστικό της δουλειάς του ήταν κυρίως η μοναδική οργανωτική του δύναμη και η αποφασιστικότητά με την οποία υποστήριξε την προσωπική του άποψη για το θέατρο ως καλλιτεχνικό οργανισμό, ανοιχτό στις λιγότερο εμφανείς κοινωνικές τάξεις. Αντιμετώπισε το θέατρο ως δημόσιο λειτουργήμα και λαϊκή τέχνη.

Ο **Roger Planchon**, που επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τον Brecht, έγινε διευθυντής του TNP της Βιλερμπάν στην περιφέρεια της Λιόν το 1931. Αρχικά ανέβασε κλασικά κείμενα, αναδεικνύοντας την κοινωνική και πολιτική υφή τους και παρουσιάζοντας τη δράση σε έναν συγκεκριμένο ιστορικό καμβά. Ο Planchon ακολούθησε τα ίχνη του Vilar, πεπεισμένος ότι το θέατρο πρέπει να προσελκύει το λαϊκό κοινό, ωθώντας το προς τις τέ-

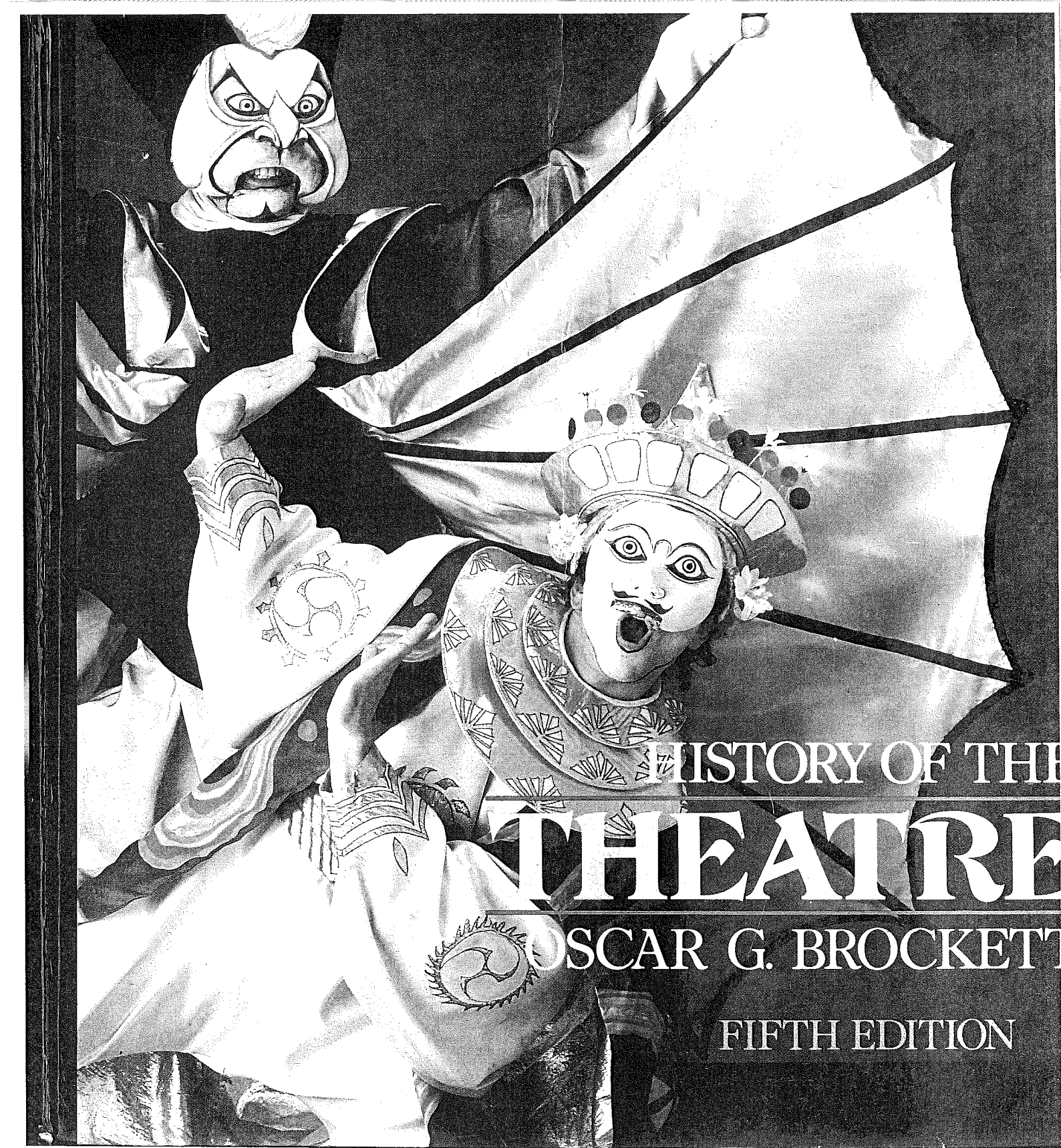
χνες. Οι συγκεκριμένες πεποιθήσεις άρχισαν να εξοσθενούν από τη δεκαετία του '60 και οι παραστάσεις του απομακρύνθηκαν από την αμεσότητα και την απλότητα του Vilar προς χάρην ενός δύσκολου φολολογικού περαιρωτισμού ακόμα και για τους πεπαιδευμένους θεατές.

Ανάλογη διάδρομη ακολούθησε και ο **Patrice Chéreau** (1944) που ανέλαβε τη διεύθυνση του θεάτρου μιας μικρής πόλης – που απείχε 15 χιλιόμετρα από το Παρίσι. Ο Chéreau από τα είκοσι τρία του ασχολήθηκε, με ενθουσιασμό, με τον πειραματισμό της καλλιτεχνικής δημιουργίας προκειμένου να εξασφαλίσει μια επαφή με τον λαό. Δύο χρόνια αργότερα η εμπειρία του Sartouville ολοκληρώθηκε. Ο σκηνοθέτης αντιλήφθηκε ότι δεν επρόκειτο παρά για την επίδειξη της ρατσιστικής και της αντίθεσης σε ένα καλλιτεχνικό πρόγραμμα που υποσχόταν να φέρει στο προλεταριάτο ένα θέατρο αστικών καταβολών. Το ρεπερτόριο της αμέσως επόμενης περιόδου παρουσίασε ένα πολιτικοποιημένο θέατρο, δίχως όμως να αποσιωπά τη διασκέδαση. Οι σκηνοθεσίες απηχούσαν τα έργα του Brecht, του Planchon και του Strehler, δίπλα στους οποίους είχε μαθητεύσει. Οι δουλειές του επικεντρώθηκαν στο θέμα της αντιθετικής προσωπικότητας των σύγχρονων διανοητών, ενώ έδωσε σημασία, με πρωτότυπο τρόπο, στα ζητήματα του χώρου, τα οποία αντιμετώπισε μαζί με τον σκηνογράφο του Richard Reduzzi. Σε σχέση με το θέμα επέλεξε μια φόρμα που ονόμασε *θεατρικό χώρο-παγίδα*, συμπαρασύροντας και, κατά κάποιο τρόπο, υποχρεώνοντας όλους τους συντελεστές, ηθοποιούς, ηρώες και θεατές, να συμμετάσχουν. Η επίμενη περίοδος της δραστηριότητας του Chéreau συμπεριελάβε και το θέατρο της όπερας όπου ο σκηνοθέτης διείδε τις δυνατότητες για μια άσκηση σε ένα θέατρο «πιο θεατρικό». Δεν δίστασε να πειραματιστεί στις τολμηρές σκηνογραφίες, ακόμα και τις αντίθετες ως προς τις ανάγκες του αναπαριστούμενου έργου. Τέτοια ήταν η περίπτωση της *Lulu* (Λούλου) του Berg στο θέατρο Opéra των Παρισίων, όπου οι τραγουδιστές αναγκάστηκαν να εκτελέσουν το χρέος τους παρά τις δυσκολίες της σκηνογραφίας του Peduzzi. Οι σκηνογραφίες μπορούσαν να είναι ακόμα και ετερογενείς, χαρακτηριζόμενες από μια ποικιλία υφών και ειδών, όπως συνέβη στην *Tetralogie*⁵ του Wagner στο θέατρο του Μπαρόιτ, όπου υπογραμμίστηκε περισσότερο η ασυνέχεια παρά η λειτουργικότητα του έργου.

Το 1968 ξεκίνησε, ιδιαίτερα στη Γαλλία, μια περίοδος μεγάλης αλλαγής στη θεατρική ζωή. Νέες και ανεξάρτητες ομάδες καθέωσαν τις αρχές της υπερύψωσης του σώματος του ηθοποιού επί του κειμένου, της συλλογικής δημιουργίας στη σκηνοθεσία, της συμμετοχής των θεατών στην παράσταση, η οποία πήρε την όψη της γιορτής. Από αυτή την εμπειρία γεννήθηκε το Théâtre du Soleil, το οποίο ιδρύθηκε το 1964 με τη συνεργασία ηθοποιών και τεχνικών από τη σκηνοθεσία **Ariane Mnouchkine** (1939). Στη συνέχεια, μόνιμη έδρα του θεάτρου έγινε το Cartoucherie de

4. Ο Ουόιτς, ο βασιλιάς της Θήβας

5. Τετραλογία



HISTORY OF THE
THEATRE

OSCAR G. BROCKETT

FIFTH EDITION

1715

Stanislavsky, Copeau, and Reinhardt were taught. The coming of the war interrupted the Academy's work, however, and its impact was not to be felt until after 1945.

THEATRE AND DRAMA IN SPAIN, 1915-1940

In the years between 1915 and 1940 the most significant Spanish drama of the immediate postwar years was written by Unamuno and Valle-Inclán. Miguel de Unamuno (1864-1936), one of Spain's most respected philosophers, first expressed his theory of drama in *The Tragic Sense of Life* (1913). His declaration that tragedy stems from a conflict between men's desire for immortality and skepticism about its possibility was to contribute much to existentialist drama following World War II. Because of censorship, Unamuno's eleven plays, among them *Fedra* (1918) and *Dream Visions* (1920), were not widely produced until after 1950. Similarly, the plays of Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), perhaps because of their similarity to absurdist drama, have only recently come to the fore. Valle-Inclán, noted primarily as a novelist, wrote several verse plays, satirical dramas, and farces, of which the best are probably *Divine Words* (1913), *The Horns of Don Friolera* (1921), and *Bohemian Lights* (1929). Valle-Inclán labeled his method *esperpento*, or a systematic deformation designed to show the grotesque reality beneath the surface of Spanish life.

A new spirit began to enter Spanish literature with the "Generation of '27," a group which blossomed especially after censorship was eased under the second Republic, proclaimed in 1931. Of the new dramatists, the most significant were Lorca and Casona. Federico García Lorca (1899-1936) wrote his first play, *The Butterfly's Crime*, in 1920. After its failure, he cultivated his interests in symbolism, surrealism, music, painting, and Spanish folklore, and wrote a number of puppet plays. Following the performance of his *Mariana Pineda* in Barcelona in

1927 by Margarita Xirgu (1888-1969), one of Spain's leading actresses, Lorca resumed an active interest in the theatre.

But Lorca's major plays were written only after he had worked closely with a theatre group, La Barraca, a troupe composed of university students and subsidized by the government under its program to bring cultural events to the people. Formed in 1932, La Barraca played Golden Age dramas to rural audiences, and it was the enthusiastic response of these unsophisticated spectators that influenced Lorca to turn to similar themes of love and honor. The results may be seen in *Blood Wedding* (1933), *Yerma* (1934), and *The House of Bernarda Alba* (1935). Blending poetic imagery with primitive passions, these plays are usually considered the finest Spanish works since the Golden Age.

In many ways, the career of Alejandro Casona (1903-1966) paralleled that of Lorca. Between 1931 and 1936, he too directed a government-sponsored troupe, The People's Theatre, which toured Spanish villages. Casona's troupe played primarily short, humorous plays, but like Lorca, Casona was inspired by his experiences to write for this audience. *The Siren Washed Ashore* (1934) and *Next Time the Devil* (1935) show that blend of realism and fantasy for which Casona was to be noted. In all his works an air of optimism suggests that human problems can be solved.

The Civil War of 1936 brought profound changes. Lorca was killed and Casona emigrated. Until 1939 the theatre served primarily as an instrument of propaganda for both sides of the conflict, and following the victory of Franco's forces it suffered from severe censorship. The plays of Lorca, Casona, and Unamuno were forbidden, and the Spanish theatre entered another period of isolation.

THEATRE AND DRAMA IN RUSSIA, 1917-1940

The most drastic changes brought by World War I were felt in Russia, where the czar's policies had

been unpopular for many years. The economic hardships created by the conflict fed the unrest, which in early 1917 broke into open rebellion and ended more than 300 years of rule by the Romanovs. Moderate socialists controlled the government at first, but in late 1917 the Communists seized power. Civil war continued, however, until the early 1920s, by which time more than twenty million people had died and Russia's economic resources were severely depleted. For several years thereafter the government was so preoccupied with rebuilding the nation that the theatre was left relatively free to experiment with new forms.

The Communists viewed the theatre as a national treasure, formerly reserved for the middle and upper classes, to be made available to the proletariat. It was also considered a major tool of instruction and, as such, was placed under the authority of the Commissar of Education, Anatole Lunacharsky (1875–1932). Not only was attendance at professional productions encouraged, but amateur groups were organized among peasants, workers, and soldiers. By 1926, there were about 20,000 dramatic clubs among the peasants alone. Between 1918 and 1922, amateurs also figured prominently in the many mass spectacles that re-created major events in the Revolution. The most famous of these was *The Taking of the Winter Palace*, staged in 1919 by Evreinov on the site of the actual event with a cast of about 8,000 soldiers, sailors, and workers.

The new regime proceeded slowly in its nationalization of the theatre. By 1922–1923, only 33 percent of the theatre plants belonged to the state. By 1925–1926, the percentage had increased to 63, but the process was not to be completed until 1936. Similarly, it was long before theatrical personnel were subjected to political domination.

Many of the most enthusiastic supporters of the Revolution were members of the *avant-garde*, who saw in the new regime the opportunity to break with the past and to create new theatrical forms. Meyerhold soon emerged as the leader of this faction. In 1920 he was appointed head of the theatre section in the Commissariat of Education, a posi-

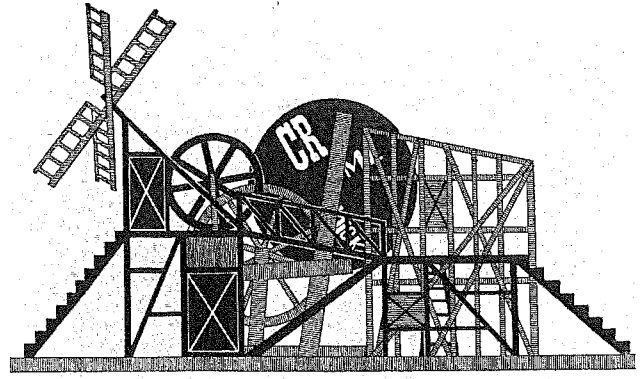


FIG. 17.18

Setting by Lyubov Popova for Meyerhold's production of Crommelynck's *The Magnanimous Cuckold*, 1922. The action occurs in and around a mill, suggested by various wheels, all of which turned at speeds that varied according to the rhythmical and emotional demands of the action. A good example of Meyerhold's constructivist productions.

tion that made him nominal head of the theatre in Russia. At the same time, he continued his own work as a director, staging *The Dawns* (written in 1898 by the Belgian symbolist, Emile Verhaeren) as a Soviet propaganda piece, in which real news bulletins were read from the stage and a public meeting was held with the audience taking part. When this production was denounced by the Central Committee of the Communist Party as foreign to the needs of the proletariat, Meyerhold resigned his government post, but later that year he was appointed head of the state's workshop for directors and in 1922 he acquired a theatre of his own. This series of events is indicative of the power of the *avant-garde* even in the face of official disapproval.

Between 1921 and 1930, Meyerhold perfected techniques with which he had experimented before the Revolution. He now developed more conscious and systematic methods, to which he applied such terms as *biomechanics* and *constructivism*. Biomechanics referred primarily to Meyerhold's approach to acting, intended to create a style appropriate to

the machine age. His performers were trained in gymnastics, circus movement, and ballet in order to make them as efficient as machines in carrying out "an assignment received from the outside." Basically what Meyerhold had in mind is a variation on the James-Lange theory: particular patterns of muscular activity elicit particular emotions. Consequently, actors, to arouse within themselves or the audience a desired emotional response, need only to enact an appropriate kinetic pattern. Thus, Meyerhold sought to replace Stanislavsky's emphasis on internal motivation with one on physical and emotional reflexes. To create a feeling of exuberant joy in both performer and audience, Meyerhold thought it more efficient for actors to plummet down a slide, swing on a trapeze, or turn a somersault than to restrict themselves to behavior considered appropriate by traditional social standards.

Constructivism was a term taken over from the visual arts, where it had first been applied about 1912 to sculpture composed of intersecting planes and masses without representational content. Similarly, Meyerhold frequently arranged nonrepresentational platforms, ramps, turning wheels, trapezes, and other objects to create a "machine for acting," more practicable than decorative.

Meyerhold applied his theories about biomechanics and constructivism most thoroughly in the years between 1922 and 1925, but he steadily softened them. His most famous production of the 1920s was Gogol's *The Inspector General*, presented in 1926. Meyerhold transferred the scene to a large city, reshaped all of the characters and invented several new ones. Costumes, scenery, and properties were based on stylized nineteenth-century motifs, and the action was accompanied by period music. The most striking scene was one in which Meyerhold arranged fifteen doors around the stage, and an official emerged simultaneously from each door to offer the inspector a bribe.

Next to Meyerhold, the most influential Russian director of the 1920s was Tairov, who continued the methods he had introduced before the war. Following the Revolution, Lunacharsky had divided

theatres into two groups: the well-established or "academic" theatres, which the government subsidized and allowed relative autonomy; and the unproven theatres, which were permitted to exist but given little encouragement. Thus, the government favored pre-Revolutionary groups, a practice bitterly opposed by Meyerhold. Under this scheme, the Kamerny Theatre was classified as an "academic" theatre. Until 1924, Tairov took little notice of the Revolution, producing such works as Wilde's *Salomé*, Scribe's *Adrienne Lecouvreur*, and Racine's *Phèdre* in the style he had always followed. Unlike most producers of the period, who clothed actors in uniform-like garments similar to those worn by the spectators, Tairov sought to lift audiences above the drabness of everyday life. After 1924, Tairov occasionally produced Russian classical and contemporary plays, but his theatre remained the principal link with the West. In addition to its predominantly Western repertory in which Shaw and O'Neill figured prominently, the troupe also toured in Western Europe in 1923, 1928, and 1929. When Tairov turned to contemporary Russian works, he often ran into difficulties.

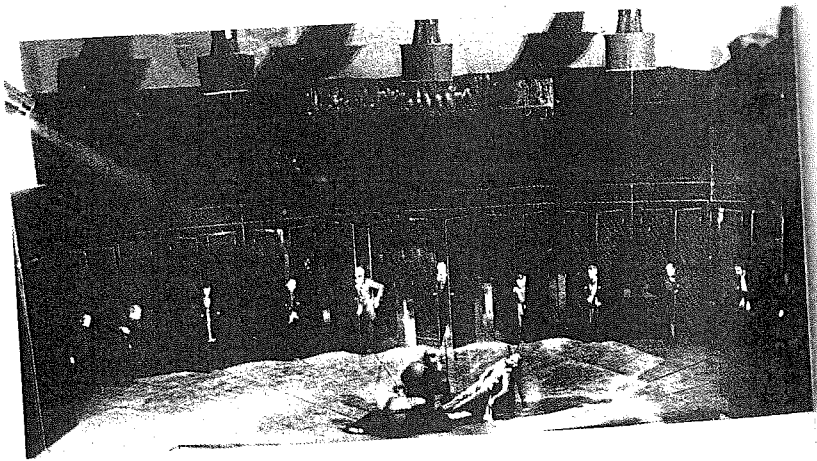


FIG. 17.19
Meyerhold's adaptation of Gogol's *The Inspector General*, 1926. Shown here is the "bribery" scene. The set opened at the back to allow wagons to move in and out.

In 1929 his production of Mikhail Levidov's *Plot of the Equals*, a play about the degeneration of the French Revolution into the "reign of terror," was removed after one performance. Thereafter, Tairov's influence declined.

Another important innovator in these early years was Yevgeny Vakhtangov (1883–1922), who had become the artistic leader of the First Studio of the Moscow Art Theatre after Sullerzhitsky died in 1916. Vakhtangov's reputation rests primarily upon four productions: Maeterlinck's *The Miracle of Saint Anthony* (performed by the Third Studio of the Moscow Art Theatre in 1921); Strindberg's *Erik XIV* (given at the First Studio in 1921); Ansky's *The Dybbuk* (performed by the Habimah Theatre in 1922); and Gozzi's *Turandot* (produced at the Third Studio in 1922).

Vakhtangov began as a faithful follower of Stanislavsky, but his strength came from his effective blending of the Moscow Art Theatre's realistic approach with Meyerhold's theatricalism. From Stanislavsky he preserved the emphasis upon concentration and the exploration of each character's biography and of hidden meanings; to this he added a heightened and stylized use of movement and design not unlike that of the German expressionists. In *Erik XIV*, for example, which was conceived as a death knell for monarchy, all of the courtiers and bureaucrats were played as automatons while the proletariat were treated realistically. Vakhtangov's greatest achievement came with *Turandot*, throughout which the actors seemed to be improvising effortlessly. This production was retained in the repertory as a memorial to Vakhtangov, who died shortly after it opened. Because he worked with several student groups and trained so many actors, Vakhtangov's influence was considerable. His approach was continued by such associates and students as Yuri Zavadsky (1894–1977), Boris Shchukin (1894–1939), Reuben Simonov (1899–1968), Boris Zakhava (1896–1976), Nikolai Akimov (1901–1968), and Alexander Popov (1892–1961). Most of these men were to be important leaders into the 1960s. In the post-Stalinist era,

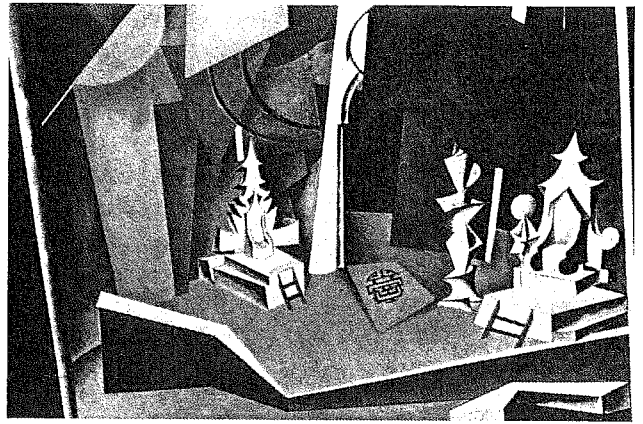


FIG. 17.20

Vakhtangov's production of Gozzi's *Turandot*, 1922. Setting by I. Nivinsky.

Vakhtangov's methods were to offer the most acceptable alternative to Soviet realism.

In 1924 the First Studio became an independent organization, the Second Moscow Art Theatre, headed by Mikhail Chekhov (1891–1955), a nephew of Anton Chekhov. After entering the Moscow Art Theatre in 1910, Chekhov soon found the Stanislavsky method inadequate and later worked closely with Vakhtangov, winning considerable fame for his portrayal of Erik XIV. Chekhov thought that Stanislavsky's system restricted the actor to copying nature instead of emphasizing what might be. Thus, he came to stress inspiration above analysis as the actor's primary tool. His conceptions were always somewhat mystical, however, and in 1927 seventeen of his associates resigned from the troupe and published a denunciation. Chekhov then left Russia and ultimately settled in the United States, where he ran an acting school for many years and published *To the Actor*. The Second Moscow Art Theatre was dissolved in 1936.

Although the innovators of the 1920s attracted most attention, the conservative groups, notably the Maly Theatre in Moscow and the Alexandrinsky Theatre in Leningrad, were favored by political leaders and most of the public. Meyerhold

disliked the Maly Theatre's realistic productions so much that in 1921 he recommended that the troupe be liquidated. In response, Alexander Yuzhin, the Maly's director, launched an attack on "formalism" that began a struggle not to be resolved until the 1930s.

Between 1917 and 1925, the Moscow Art Theatre played only a minor role in Russian theatrical life. It mounted only two new productions and its troupe was decimated in 1919 by the defection of several actors to the West. In 1922 it was granted permission to tour abroad, and in 1923-1924 the troupe performed in the United States to universal praise. When the company returned to Russia in 1924, it was at its lowest ebb. Its studios were alienated, and the company was so depleted that Stanislavsky had to add eighty-seven new members. Then the process of rebuilding began. In 1926 it achieved its first postwar success with Ostrovsky's *The Burning Heart*, and in 1927 presented Vsevolod Ivanov's *Armored Train 14-69*, its first important Soviet play. From this time, the company's fortunes steadily improved.

Around 1927 the Soviet attitude toward the theatre also began to change. After Lenin died in 1924, Stalin had gradually gathered power into his hands and in 1928 began his campaign to industrialize Russia and to collectivize farming. Concessions formerly granted dissident elements were withdrawn and the central government extended its power over all aspects of Soviet life. In 1927 a training program to equip party members to manage theatres was initiated and "artistic councils" within each theatre were given considerable power over repertory, style, and policy. Nevertheless, attacks on nonconformists in the theatre came primarily from the Russian Association of Proletarian Writers (RAPP), a radical group that sought to abolish everything not deriving directly from the proletariat. Its violence sufficiently alienated party leaders that it was disbanded in 1932 and replaced by the Union of Soviet Writers, headed by Gorky. At first, greater freedom seemed to be in store, but in 1934 "socialist realism" was declared the proper style for all art,

and pressure began to be exerted to discourage "formalism." In 1936 all theatres were placed under the Central Direction of Theatres, and after 1938 the "stabilization" of companies made it almost impossible for workers to change jobs without specific government approval.

The new policies meant the gradual suppression of the *avant-garde* troupes and greater prestige for the Maly, Alexandrinsky (now renamed the State Academic Pushkin Theatre), and the Moscow Art Theatre, which after 1932 was called "the House of Gorky." The nonrealistic groups attempted to adapt to the new demands. Tairov began to alternate Soviet plays with productions in his older style. In 1933 he won considerable praise for his staging of Vishnevsky's *The Optimistic Tragedy*, but by 1937 he was so out of favor that his company was merged for a time with that of the Realistic Theatre. Reopening in 1939, the Kamerny gained approval for some productions but was sent to Siberia during the war years. Meyerhold adopted a style usually called "impressionistic," exemplified in his productions of Dumas's *Camille* in 1934 and Tchaikovsky's

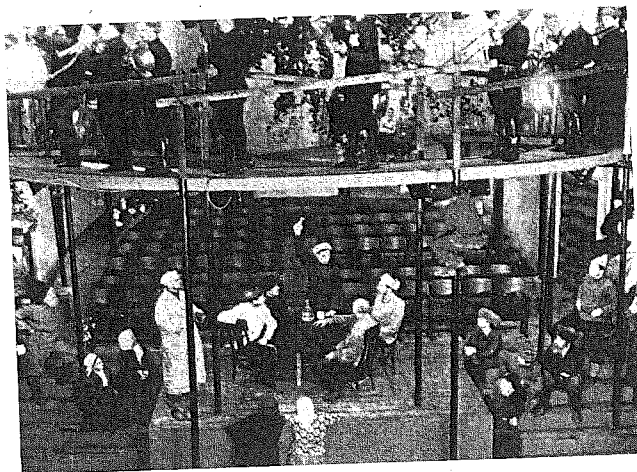


FIG. 17.21
Okhlopkov's Realistic Theatre, Moscow, 1932. Note the two levels of action and the placement of the audience for this production of *The Beginning*, adapted from a novel.

Queen of Spades in 1935. In neither did he alter the text or use biomechanics: both were given lavish, if stylized, decor and both were popular successes. Nevertheless, Meyerhold's completely nonpolitical interpretations displeased officials even more than his formalism, and in 1938 his theatre was closed. In 1939 he made his last official appearance; in a speech to the First All Union Congress of Directors he is reported to have admitted errors, but to have added: "The pitiful and wretched thing called socialist realism has nothing in common with art. . . . Where once there were the best theatres in the world . . . in hunting formalism, you have eliminated art."

Despite these repressions, stylization received official approval when it was used to convey clear political messages. The most significant experiments of the 1930s were those of Nikolai Okhlopkov (1900–1966) at the Realistic Theatre. Originating as the Fourth Studio of the Moscow Art Theatre in 1921, the Realistic Theatre attained independent status in 1927. Okhlopkov, who had worked with both Meyerhold and Tairov, was appointed its director in 1932. He eliminated the platform stage and placed all action in the auditorium. Although he often used a central playing area, Okhlopkov also staged scenes around the periphery of the auditorium or on a bridge overhead. Realistic set pieces might be placed almost anywhere, and sound effects from many directions made the audience feel at the center of events. Okhlopkov preferred to work with dramatizations of novels, and all of his productions were "cinematic" in their rapid cutting from one scene to another. But while his selection of plays was acceptable, his production approach was considered too anarchic. For a time his theatre was merged with Tairov's. In 1943 he was named head of the Theatre of the Revolution, where he was to be one of the most important directors of the postwar period. Yuri Zavadsky's career followed a similar path. After Vakhtangov's death he operated a studio for a time, and in 1932 was appointed director of the Red Army Central Theatre. Here he did several fine productions, but

in 1935, after refusing to merge his studio with the larger troupe, he was exiled to the provinces until 1939. Zavadsky was succeeded at the Red Army Central Theatre by Alexei Popov, who was more responsive to official demands.

Considering the uncertainties of the early years and the political pressures of the 1930s, it is not surprising that few significant playwrights emerged. Gorky was the only pre-Revolutionary author who played an important role under the Communists and even he was alienated from the regime for many years. Consequently, his plays were little performed until 1927, after which they came to be considered models of appropriate style. After Gorky was named head of the Union of Soviet Writers in 1932, his works came to be almost obligatory parts of each theatre's repertory. After the Revolution, Gorky wrote only two plays and these not till the 1930s—*Yegor Bulichev and Others* (1932) and *Dostigayev and Others* (1933)—and even these concern life before the Soviet regime began.

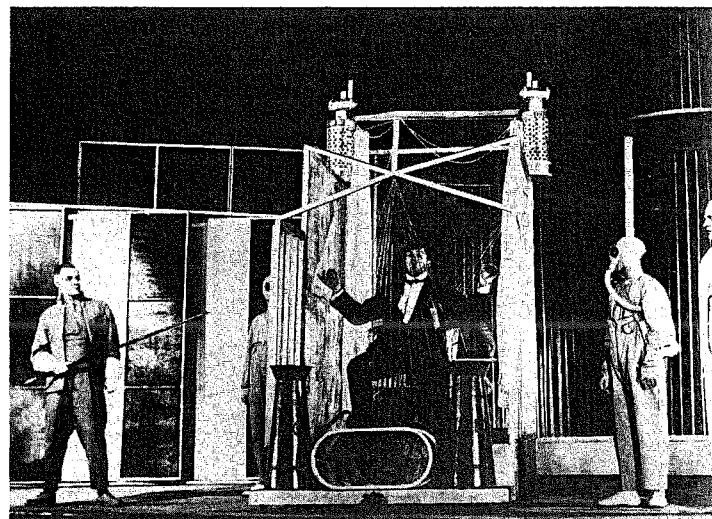


FIG. 17.22
Mayakovsky's *The Bedbug* as produced by Meyerhold in 1929.

In the years immediately following the Revolution, leadership passed to the futurists, militant enemies of old forms and strong advocates of a utilitarian art suited to the needs of a machine age. The major playwright of the movement was Vladimir Mayakovsky (1894-1930), a close friend of Meyerhold, who staged all of his plays. Mayakovsky's *Mystery-Bouffe* (1918) parodied the Bible and ended with the proletariat entering the promised land, while *The Bedbug* (1929) and *The Bathhouse* (1930) satirized Soviet bureaucracy. His last two plays were received so adversely that Mayakovsky committed suicide in 1930.

Most Soviet plays were either farces or melodramas upholding the Revolution and denouncing its opposers. Among the best of the early dramatists were Vsevelod Ivanov (1895-1963), with *Armored Train 14-69* (1927); Mikhail Bulgakov (1891-1940), with *The Days of the Turbins* (1925); and Constantin Trenyov (1884-1945), with *Lyubov*

Yarovaya (1926). Trenyov's play was the most popular of the early Soviet works, probably because it combined humor, melodrama, and sentiment. Of the later writers, the best were Nikolai Pogodin (1900-1962), with *Aristocrats* (1934), *The Man with the Gun* (1937), and *Kremlin Chimes* (1942); Alexander Afinogenov (1904-1941), with *Far Taiga* (1935) and *On the Eve* (1941); Alexander Korneichuk (1905-1972), with *Truth* (1937) and *The Front* (1942); and Vsevelod Vishnevsky (1900-1951), with *The Optimistic Tragedy* (1932) and *At the Walls of Leningrad* (1941).

By the beginning of World War II, the Russian theatre had been subjugated to political pressures. Nevertheless, no country in the world took its theatre more seriously as a medium of ideas and as an integral part of society.

ENGLISH THEATRE AND DRAMA, 1915-1940

World War I brought major changes to the English theatre. With it, the actor-manager system virtually disappeared to be replaced by the commercial producer and the long run. During the war, popular entertainment dominated the stage. Tree's theatre, for example, the home of Shakespeare since 1900, was in 1916 given over to *Chu Chin Chow*, a musical version of *Ali Baba and the Forty Thieves*, which ran for 2,238 performances.

Probably the most significant occurrence of the war years was the emergence of the "Old Vic" as the principal producer of English classics. Built in 1818 as the Royal Coburg and later renamed the Royal Victoria, the Old Vic was taken over in 1880 by Emma Cons, a social reformer, who converted it into a "temperance Music Hall." In 1898 Miss Cons's niece, Lilian Baylis (1874-1937), became manager of the theatre and began to present operas. It was not until 1914, however, that Shakespearean plays were added. During the war years, the repertoire was under the direction of Ben Greet (1857-

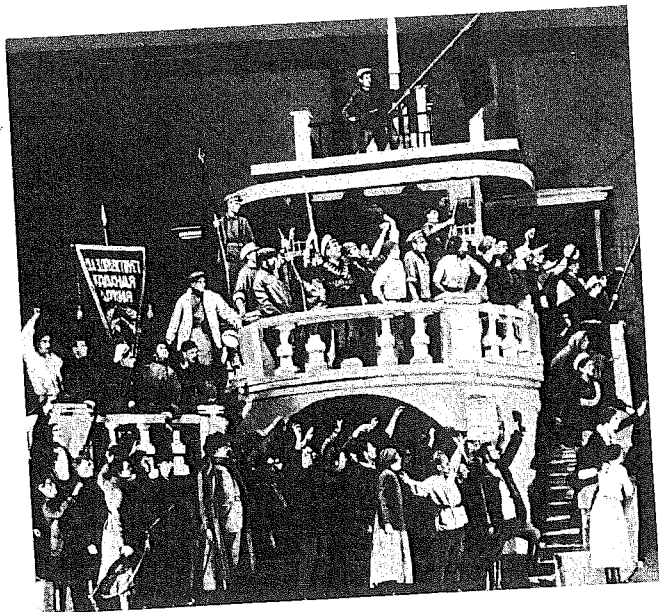


FIG. 17.23
Trenyov's *Lyubov Yarovaya* at the Maly Theatre, Moscow, 1926. This was the first Soviet play to win great popularity.



FIG. 17.24

The Old Vic's production of *The Tempest*, 1934. At rear, Charles Laughton as Prospero; front left, Elsa Lanchester as Ariel. Courtesy Debenham Collection, British Theatre Museum, London.

1936), who, in the tradition of Frank Benson, had long been performing Shakespearean works for both English and American audiences.

After the war, Greet was succeeded by Robert Atkins (1886–1972) from 1920 to 1925, Andrew Leigh (1887–1957) until 1929, and Harcourt Williams (1880–1957) until 1934. In 1931 the Old Vic acquired the Sadler's Wells Theatre, and a ballet company was formed under the direction of Ninette de Valois (Edris Stannis, 1898–), who had been trained in the Diaghilev company and had later established her own school. Between 1931 and 1935, the opera and ballet company and the dramatic company alternated between the Old Vic and Sadler's Wells every week. When this arrangement became too cumbersome, drama was confined to the Old Vic, and opera and ballet to Sadler's Wells. The Sadler's Wells Ballet Company was to become

the finest in England, and was rechristened the Royal Ballet after World War II, and its opera troupe developed into the present-day English National Opera Company.

When Miss Baylis died in 1937, it was feared that the Old Vic would close, but Tyrone Guthrie (1900–1971) was appointed administrator and operated it with distinction until 1945. Guthrie had made his debut as an actor in 1924, but had soon turned to directing. His first London production came in 1931, but his finest prewar work was done with the Old Vic. As a director, Guthrie was noted for his novel interpretations of standard works (sometimes considered merely bizarre by critics), and for the restless but vital quality of the movement in his productions. By 1939 the Old Vic was the most respected troupe in England. With its own theatre, a permanent company, and a policy of producing the finest plays at reasonable prices, it set a standard for the entire country.

Several other producers in London helped to raise the level of performance between the wars. Among these, the most important were the Lyric Theatre and the Gate Theatre. The Lyric Theatre, Hammersmith, one of the many houses built in the suburbs during the heyday of music halls, had fallen upon hard times when Nigel Playfair (1874–1934) leased it in 1918. Although Playfair presented many kinds of plays, his reputation rests upon his productions of Restoration and eighteenth-century works, most notably *The Beggar's Opera* (which opened in 1920 for a run of 1,463 performances), *The Way of the World* (1924), *The Rivals* (1925), *The Beaux' Stratagem* (1927), and *Love in a Village* (1928). Most of his productions were decorative, gay, stylized caricatures. For a time, the Lyric was the most fashionable theatre in London, but as Playfair's approach hardened into a formula, popularity declined, and in 1932 the company was dissolved. The Lyric was noted above all for its sense of style, first established by Claud Lovat Fraser (1890–1921), whose sensitive use of color and period motifs profoundly influenced others.

The Gate Theatre was opened in 1925 by Peter



FIG. 17.25

Lyric Theatre, Hammersmith, production of *The Beggar's Opera*. Setting by Claud Lovat Fraser. The arch unit remained throughout and set pieces were changed behind it. Courtesy Theatre Museum, Victoria and Albert Museum, London.

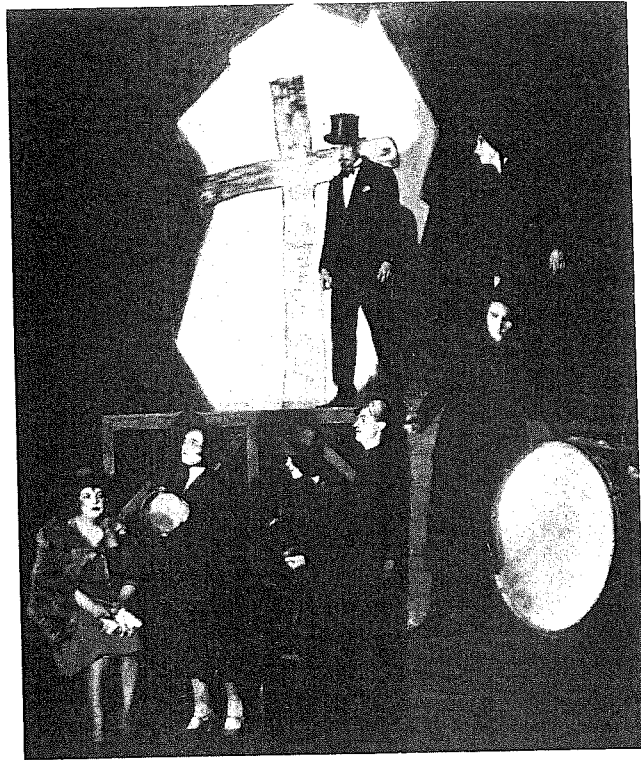


FIG. 17.26

Gate Theatre production of *Kaiser's From Morn to Midnight*, 1928. Directed by Peter Godfrey. Courtesy Enthoven Collection, Victoria and Albert Museum, London.

Godfrey (1899–1971), a former circus clown and Shakespearean actor. Unable to secure a license for the only hall he could afford, Godfrey ran his theatre as a private club. In nine years, he produced over 350 plays. His most characteristic productions were of expressionist plays or those with a psycho-analytic bias. Using set pieces against black drapes, unusual lighting effects, and stylized acting techniques, Godfrey was the principal exponent of expressionism in London. In 1934 the Gate Theatre passed to **Norman Marshall** (1901–1980), who presented many works forbidden by the censor. He also did much to reestablish the intimate revue, which had declined since the 1920s.

Of the several important groups outside of London, perhaps the best was the Birmingham Repertory Company, which, under **Barry Jackson's** (1879–1961) direction between 1913 and 1935, produced about 400 plays ranging through the en-

tire history of drama. Between 1922 and 1934, Jackson also presented forty-two plays in London, many remarkably successful despite their departure from commercial formulas. Through his productions of *Hamlet* (1925), *Macbeth* (1928), and *Taming of the Shrew* (1928), Jackson began the vogue for playing Shakespeare in modern dress. When Jackson transferred ownership of his theatre to the City of Birmingham in 1935, it became England's first civic theatre.

Jackson also founded the Malvern Festival in 1929, thereby giving considerable impetus to the summer festival movement. Operated primarily by the Birmingham Repertory Company until 1939, the Malvern Festival had no clear policy, some sea-



FIG. 17.27
Malvern Festival production of *Gammer Curton's Needle*.
Setting by Paul Shelving. From *Theatre Arts* (1933).

sons being devoted to plays of a particular era, others to plays by specific authors, especially Shaw. All, however, were of high quality. The festival was discontinued between 1939 and 1949.

Two other provincial troupes — the Cambridge Festival Theatre and the Oxford Repertory Company — were outstanding. The Cambridge Festival Theatre was established by Terence Gray (1895–) in 1926 with the avowed purpose of undermining realistic acting and production, a policy that was followed consistently. The theatre had no curtain, proscenium arch, or orchestra pit. Scenery normally consisted of ramps or other constructions set against a cyclorama, upon which patterns of light were projected. The actors' movement was often described as "choreographic" and was always highly stylized. Gray thought the text an excuse for

a director's improvisations. He performed *Romeo and Juliet* in flamenco costumes; put some characters in *Twelfth Night* on roller skates; and had the Judge in *The Merchant of Venice* play with a yo-yo. Gray's productions generated much controversy but had little immediate result. The theatre closed in 1933.

The Oxford Repertory Company, headed by J. B. Fagan (1873–1933) from 1923 to 1929, presented twenty-one plays a year drawn from many countries and periods. The schedule meant that productions were often rough, but all had vitality and clear interpretations. Little scenery was used, for the theatre had only a small stage fronted by a large apron, upon which most of the action transpired. The importance of this company rests in part upon the many young actors, most notably Tyrone Guthrie, John Gielgud, Raymond Massey, Flora Robson, and Glen Byam Shaw, who received their first major experience under Fagan.

The Stratford-on-Avon seasons of Shakespeare's plays also gained in prestige after they resumed in 1919. Until 1934, most of the plays were directed by W. Bridges-Adams (1889–1965), who worked under extremely adverse conditions. There were no shop or storage facilities, the Festival Committee controlled policy, and Bridges-Adams was required

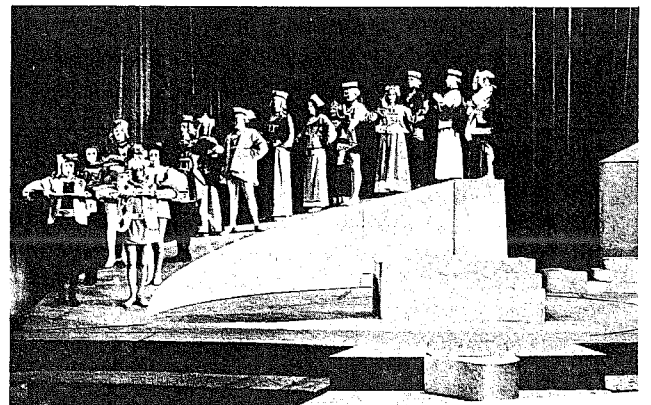


FIG. 17.28
Cambridge Festival Theatre production of *Henry VIII*,
1931. Directed by Terence Gray. Note the abstract
setting and the playing-card costumes.

to open six plays on six successive evenings. After the old theatre burned in 1926, the company played in a motion picture house until the present building was completed in 1932. Although the new auditorium was largely satisfactory, the stage was a conventional picture-frame structure; its sliding platform stages could not move entirely out of sight and the elevator stages only sank 8 feet. Such blunders have required several remodelings, the most recent in 1972. Bridges-Adams resigned in 1934 and was succeeded until 1942 by B. Iden Payne (1881–1976), whose most characteristic productions were in the style of Poel — using an Elizabethan structure and Elizabethan costumes. Other directors, most notably Theodore Kommissarzhevsky, brought novel conceptions to the plays. Kommissarzhevsky's production of *The Merchant of Venice* utilized *commedia dell'arte* conventions and his *The Merry Wives of Windsor* was given a Viennese background. London critics largely ignored the Stratford company, which did not achieve its current critical stature until after World War II.

The little theatre movement burgeoned in England after the First World War. The British Drama League, founded in 1919 and headed by Geoffrey Whitworth (1883–1951) until 1948, organized conferences, sent out costumes and properties, aided in play selection, and held annual festivals of plays.

During this period many performers of high merit appeared. Of the actresses, the best were probably Sybil Thorndike (1882–1976) and Edith Evans (1888–1976). Miss Thorndike began her career in Ben Greet's company and after 1914 acted often with the Old Vic troupe. She was especially noted in the 1920s for her portrayal of Shaw's *Saint Joan*, although her performances ranged from Greek tragedy to modern comedy. Miss Evans began her career with Poel and gained fame as Milamant in the Lyric Theatre's production of *The Way of the World*. She also appeared frequently with the Old Vic, at the Malvern Festival, and in many London commercial theatres. Other outstanding actresses included Lilian Braithwaite (1873–1948),

Marie Tempest (1864–1942), Flora Robson (1902–1984), Gertrude Lawrence (1898–1952), and Peggy Ashcroft (1907–).

Of the actors, the most important was John Gielgud (1904–), who made his debut in 1921 and won major acclaim with *Hamlet* in 1934. He soon became one of England's major directors as well. In 1937–1938 he leased the Queen's Theatre, assembled a company that included Peggy Ashcroft, Michael Redgrave, and Alec Guinness, and produced a repertory of classics. By the time the war began, Gielgud was accepted as England's finest actor. Other outstanding performers included Cedric Hardwicke (1893–1964), who worked closely with Barry Jackson after 1922, Donald Wolfit (1902–1968), who played at the Old Vic, Stratford, and with his own company, and Maurice Evans (1901–1986), who played for Terence Gray



FIG. 17.29 Laurence Olivier as Romeo, Edith Evans as the Nurse, and John Gielgud as Mercutio in Gielgud's production of *Romeo and Juliet*, 1935. From *Theatre Arts* (1936).

and the Old Vic before emigrating to the United States in 1935. A number of young men, who would be of greater importance after the war, also established their promise: Laurence Olivier (1907–), who played with the Birmingham Repertory Company, Gielgud, and the Old Vic; Michael Redgrave (1908–1985), on the stage after 1934; Ralph Richardson (1902–1983); Alec Guinness (1914–), who made his debut in 1934; Anthony Quayle (1913–), on the stage after 1931; and Glen Byam Shaw (1904–), who played with the Oxford Repertory Company and Gielgud.

Few major dramatists emerged between the wars, although a number of older ones, such as Shaw, Barrie, Galsworthy, and Pinero, continued to write. During the 1920s three authors—Maugham, Lonsdale, and Coward—excelled in sophisticated comedy. Somerset Maugham (1874–1965) wrote his first play in 1904 and until 1933 was one of England's most prolific playwrights. His major achievement came with his comedies of manners, *Our Betters* (1917), *The Circle* (1921), *The Constant Wife* (1927), and *The Breadwinner* (1930), in which sardonic humor and unusual personal outlooks never descend into trite happy endings. Often compared with Maugham, Frederick Lonsdale (1881–1954) drew a wide following with his amusing situations and effective dialogue in *The Last of Mrs. Cheyney* (1925), *On Approval* (1927), and *The High Road* (1929). Noel Coward (1899–1973) captured the spirit of the postwar era with such works as *Fallen Angels* (1925), *Hay Fever* (1925), *Bittersweet* (1929), *Private Lives* (1930), and *Design for Living* (1932), in which unconventional behavior was combined with sophisticated wit.

Of the serious writers, J. B. Priestley (1894–1984) gained the greatest prestige. He began his dramatic career in 1932 with *Dangerous Corner* and went on to *Time and the Conways* (1937) and *An Inspector Calls* (1946). Although he wrote many kinds of plays, Priestley is most noted for his compression or distortion of time to illuminate characters and ideas. Of the sentimental and melodramatic

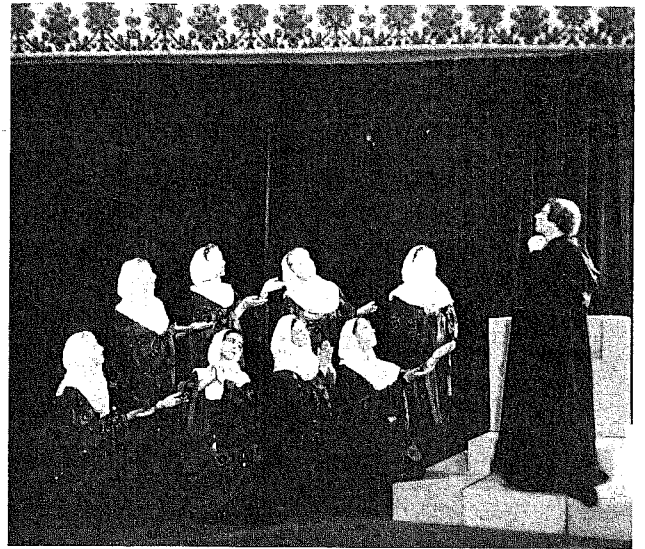


FIG. 17.30

T. S. Eliot's *Murder in the Cathedral* at the Mercury Theatre, London, 1935. Directed by E. Martin Browne. Robert Speaight at right as Becket. Courtesy Debenham Collection, British Theatre Museum, London.

school, Emyln Williams (1905–1987) was perhaps the most successful. After writing two sensational plays, *A Murder Has Been Arranged* (1930) and *Night Must Fall* (1935), he presented *The Corn Is Green* (1938), a sentimental story about a Welsh teacher and her star pupil.

This period also brought several attempts to revive poetic drama. Gordon Bottomley (1874–1948) wrote *King Lear's Wife* (1915), *Britain's Daughters* (1922), and *Laodice and Danae* (1930), and W. H. Auden (1907–1973) and Christopher Isherwood (1904–1986) collaborated on *The Dog Beneath the Skin* (1935) and *The Ascent of F6* (1936). The most lasting achievement was that of T. S. Eliot (1888–1965) with *Murder in the Cathedral* (1935), the story of Thomas à Becket's martyrdom. Eliot went on to write *The Family Reunion* (1939) and, after the war, several other verse plays. In general, however, the attempt to revive poetic drama was ineffective, primarily because of shortcomings

in the plays rather than because of any opposition to poetry.

The revue was one of the most popular theatrical forms between the wars. C. B. Cochran (1873–1951), its most famous producer, began his work with “intimate revues” in 1914 and then turned to large-scale, lavish productions between 1918 and 1931. André Charlot (1882–1956) also presented many revues between 1916 and 1923, bringing Beatrice Lillie (1898–) to fame. The intimate revue was revived at the Gate Theatre in the 1930s, especially through the writing of Herbert Farjeon (1887–1945) and the performances of Hermione Gingold (1897–1987).

To Ireland, England’s deep involvement in World War I offered the chance to throw off British rule. Consequently, in 1916 it began a rebellion which was put down after much bloodshed. But the demand for independence grew and in 1919 Ireland declared itself a republic. Three years of armed conflict ensued before a treaty was signed in 1923 which granted independence to all but six northern counties.

This struggle provides the context for the early plays of Sean O’Casey (1884–1964), Ireland’s most important postwar playwright. O’Casey turned attention away from folk and legendary subject matter to the urban life of his time. The plays that established his fame—*The Shadow of a Gunman* (1923), *Juno and the Paycock* (1924), and *The Plough and the Stars* (1926)—were realistic in tone and dealt with the effects of the rebellion on the lives of ordinary people. After this time O’Casey adopted expressionistic techniques in such works as *The Silver Tassie* (1928), *Within the Gates* (1934), *Red Roses for Me* (1943), and *Purple Dust* (1945). His change of style precipitated a break with the Abbey Theatre in 1928, after which O’Casey lived in England. O’Casey’s works have been more widely read than produced, largely because, in spite of many powerful scenes, the dramatic action is sometimes obscure. Nevertheless, his characterizations, vivid use of language, and human compassion make him one of the finest writers of modern times.

THEATRE AND DRAMA IN THE UNITED STATES, 1915–1940

The United States was able to remain aloof from World War I until 1917, when it was drawn into the conflict. Not only was it decisive in the outcome of the war, it was a leader in founding the League of Nations and in establishing independent states for the ethnic and language groups of Europe. Following the war, however, the United States entered another period of isolationism, during which it sought to divorce itself from foreign affairs and imposed tariffs to reduce imports. The economic results were disastrous for farmers and workers and ultimately were instrumental in bringing on the Great Depression of the 1930s. It was during the postwar period that women won the right to vote and that mass production and new developments in transportation and communication revolutionized American life.

During the 1930s the energies of the nation were devoted to overcoming economic problems. For the first time, the government assumed a key role in social planning and began such programs as social security and public works. By 1940, American life was vastly different from what it had been in 1915. The United States had become one of the world’s great powers and an industrial giant. It had also won a measure of respect in artistic and cultural affairs for the first time.

Not until around 1915 did the United States begin to be aware of artistic innovations that had long been underway in the European theatre. This awareness came about in large part through non-professional groups. Around 1912 several “little theatres” were established in emulation of the independent theatres of Europe. Among the most important of these were the Toy Theatre, opened by Mrs. Lyman Gale in Boston in 1912; the Chicago Little Theatre, formed by Maurice Brown in 1912; the Neighborhood Playhouse, established in New York by Irene and Alice Lewisohn in 1915; the Washington Square Players, formed in New York in 1915; the Provincetown Players, organized in

Provincetown, Massachusetts, in 1915; and the Detroit Arts and Crafts Theatre, opened in 1916. By 1917 there were at least fifty of these groups. For the most part they depended upon unpaid volunteers for personnel and upon subscribers for financial support; most produced a series of plays each year, using techniques already widely accepted in Europe. The little theatre movement made its greatest contributions between 1912 and 1920 by preparing audiences to accept the new drama and production methods.

After 1920, the little theatres began to be indistinguishable from community theatres. Originating like its European counterpart in attempts to revive the spirit of ancient Greece, the community drama movement had begun in the United States around 1905. Its most ardent supporter was Percy MacKaye (1875–1956), whose *The Civic Theatre* (1912) and *Community Drama* (1917) outlined a program and whose outdoor pageants provided texts designed to involve several thousand participants. Interest in mass spectacles soon declined, however, and after 1920 most local groups turned to the performance of recent Broadway hits. By 1925, nearly 2,000 community or little theatre companies were registered with the Drama League of America, an organization which encouraged local interest in drama. The number has continued to grow.

Drama programs also began to be introduced into colleges and universities. Although plays had been produced by students since the seventeenth century, no courses in theatre were offered until about 1900. The first important change came in 1903 when George Pierce Baker (1866–1935) began to teach playwriting at Radcliffe College. Later opened to Harvard University students, the course was enlarged in 1913 to include a workshop for the production of plays. Baker attracted many of America's most talented young men, including Eugene O'Neill, S. N. Behrman, and Robert Edmond Jones, instilled in them high standards, and helped them to acquire skills. In 1925 Baker moved to Yale University where he established a drama school

which was to provide professional training for many later theatre workers. In 1914 at the Carnegie Institute of Technology, Thomas Wood Stevens (1880–1942) instituted the country's first degree-granting program in theatre, and in 1918 Frederick Koch (1877–1944) founded the influential Carolina Playmakers. Many other programs soon followed. By 1940 theatre education was an accepted part of most American universities.

In the years following 1910, the "new stagecraft," as the European trends were called in North America, began to find its way into the commercial theatre. Winthrop Ames (1871–1937), who had gone to Europe in 1907 to study new developments there, was employed in 1909 to manage the New Theatre in New York, an ambitious nonprofit repertory company. The large theatre soon proved both financially and artistically unsatisfactory, however, and Ames then built the Little Theatre, seating only 300, where in the years preceding World War I he presented a number of plays in the

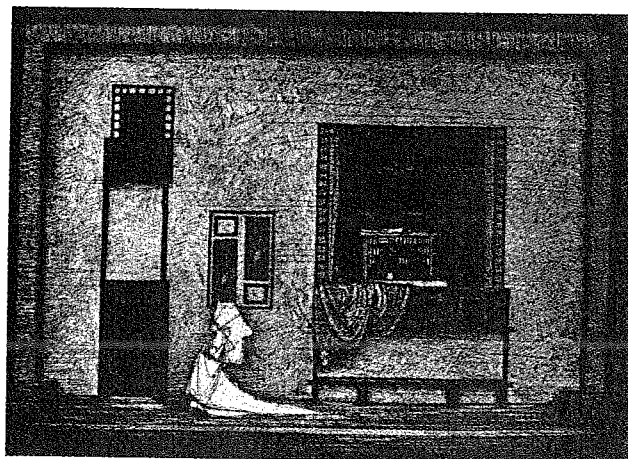


FIG. 17.31 Robert Edmond Jones' design for *The Man Who Married a Dumb Wife*, 1915; directed by Harley Granville Barker. This setting is usually said to be the first important native example of the "new stagecraft" in the United States. From *The Theatre* (1915).

new style. In 1912 he imported Reinhardt's production of *Sumurun*, which also aroused much interest in European ideas.

In 1912 the Boston Opera Company hired Joseph Urban (1872-1933), a well-established Viennese designer of the new school, to mount its productions. Urban later worked in New York (most notably for Florenz Ziegfeld), where he was famous for the fresh coloring and simplicity of his settings. In 1915 the New York Stage Society invited Harley Granville Barker to direct a series of plays for its members. For Barker's production of *The Man Who Married a Dumb Wife*, Robert Edmond Jones (1887-1954) provided settings usually considered the first native expression of the "new stagecraft." Jones was one of several young men, including Lee Simonson and Sam Hume, who had studied in Europe between 1912 and 1915 and had been impressed by the changing theatrical trends. In 1914 Hume arranged an exhibit of continental scene design which was shown in New York, Detroit, Chicago, and Cleveland. Hume later was associated with the Detroit Arts and Crafts Theatre; here his associate, Sheldon Cheney, in 1916 launched *Theatre Arts Magazine*, which until 1948 was to be the principal disseminator of new ideas in North America. Visits of the Abbey Theatre in 1911, the Ballets Russes in 1916, and Copeau's troupe from 1917 to 1919 also helped to stimulate interest in foreign movements. Nevertheless, when the war ended in 1918 the American theatre was only beginning to be aware of European practices.

The triumph of the new ideal owes most to the Provincetown Players, the Theatre Guild, and to Arthur Hopkins. After presenting a few programs on Cape Code, the Provincetown Players moved to New York in 1916. In its early years the company concentrated upon plays by American playwrights and by 1925 had presented ninety-three plays by forty-seven authors. After 1923, the group split into two branches. One continued the older practices, while the other, under Eugene O'Neill, Robert Edmond Jones, and Kenneth Macgowan, performed foreign and period plays along with the noncom-

mercial works of O'Neill and others. Although it succumbed to financial pressures in 1929, the Provincetown Players had served an important role as an experimental theatre both for new plays and for new production techniques.

In 1918 the Washington Square Players was disbanded, but some of its members then formed the Theatre Guild, a fully professional company, with the avowed purpose of presenting plays of merit not likely to interest commercial managers. After an uncertain beginning in 1919, it soon became the United States' most respected theatre, presenting a number of plays each year to an audience of subscribers. In 1928 it also began a subscription series in six other cities. The Guild was governed by a board of directors, and for a time maintained a nucleus company of actors. It adopted an eclectic approach to staging; its principal director, Philip Moeller (1880-1958), and its principal designer, Lee Simonson (1888-1967), drew upon several European movements, although their most typical style was a modified realism. During the 1930s the company gradually curtailed its activities because of financial problems and by World War II was merely another commercial producer investing in long-run hits.

In 1918 Arthur Hopkins (1878-1950) began a series of productions that were to mark him as the most adventurous of New York's commercial producers. Working with Robert Edmond Jones, Hopkins presented plays by Tolstoy, Ibsen, Gorky, Shakespeare, O'Neill, and others. In 1921 his production of *Macbeth* created a sensation with its expressionistic use of titled arches, and in 1922 *Hamlet*, starring John Barrymore (1882-1942), was declared one of the best productions of the century. After Hopkins and the Guild demonstrated the commercial viability of the "new stagecraft," it was gradually adopted by others and by 1930 had become the standard approach.

The "new stagecraft" was primarily a visual movement, but the total effect of most productions might best be described as "simplified realism." In addition to Jones and Simonson, the major influ-

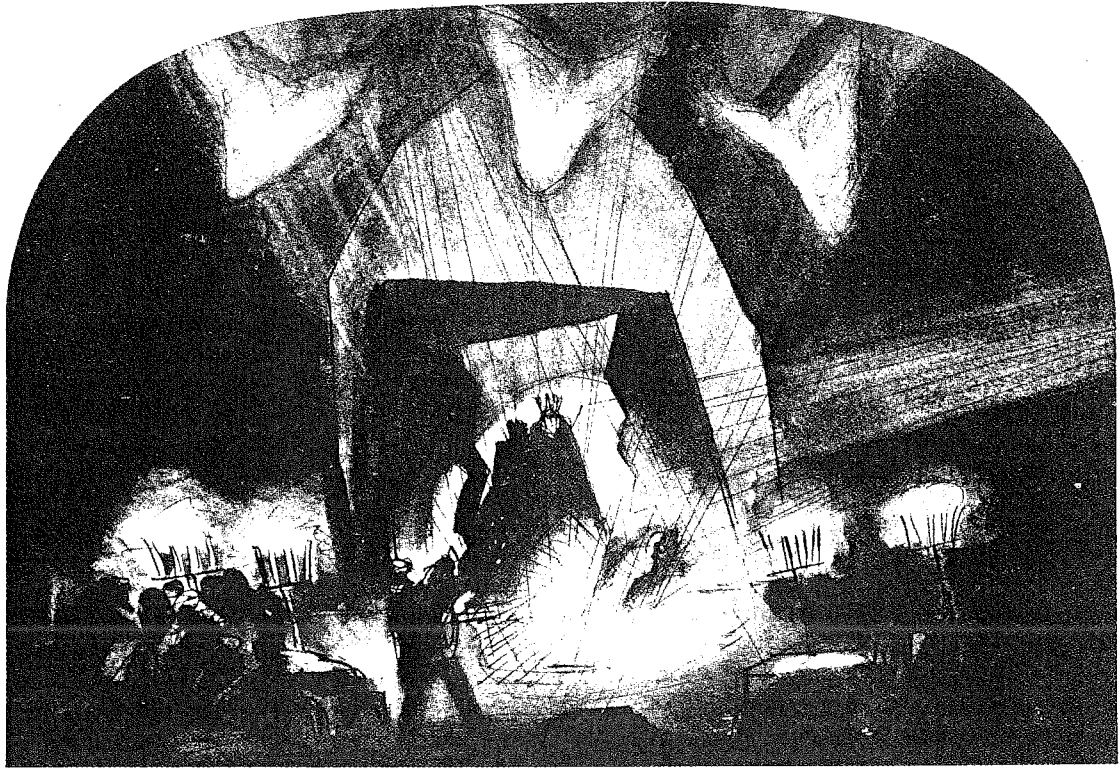


FIG. 17.32

Robert Edmond Jones's setting for the banquet scene, *Macbeth*, 1921. Directed by Arthur Hopkins. Note the expressionistic elements, including the masks above the stage. From *Theatre Arts Magazine* (1924).

ence on scene design was Norman Bel Geddes (1893–1958), a visionary not unlike Appia. Geddes's plan for staging Dante's *The Divine Comedy* on a series of terraces (published in 1921) is still considered one of the most brilliant conceptions by an American designer. His penchant for steps, platforms, and imaginative lighting was also seen in his productions of *Hamlet* (1931) and Werfel's *The Eternal Road* (1936), in which the platforms soared to a height of 50 feet. Other important designers included Cleon Throckmorton (1897–1965), Mordecai Gorelik (1899–), Boris Aronson (1900–1980), Aline Bernstein (1882–1955),

Howard Bay (1912–1986), Donald Oenslager (1902–1975), and especially Jo Mielziner (1901–1976), who was to be the United States' most prolific and respected designer after 1945. While all did not follow the same style, they shared a respect for simplicity and a desire to capture the spirit of a text.

Continental influence continued to be felt in the 1920s through a series of visitors: the Moscow Art Theatre toured the United States in 1923–1924; Reinhardt presented *The Miracle* (with designs by Geddes) in 1924 and staged a season of plays in 1927–1928; and Copeau directed *The Brothers Kar-*

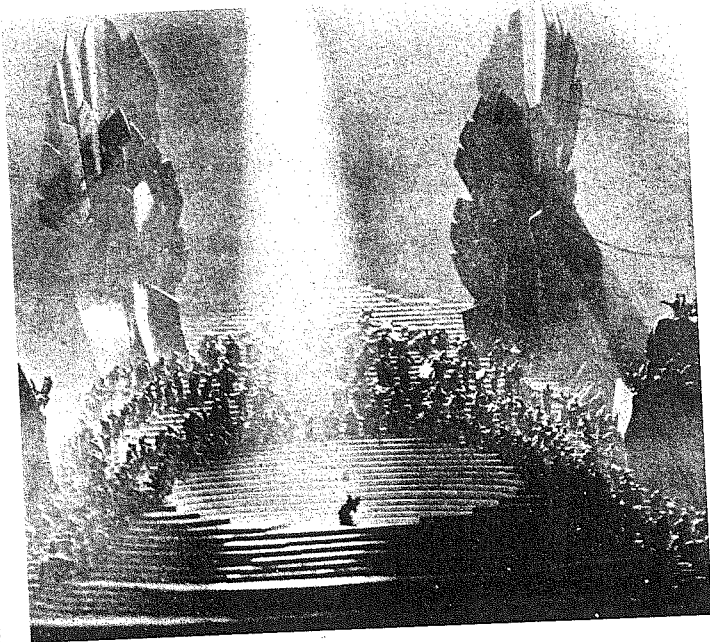


FIG. 17.33
Norman Bel Geddes's project for staging Dante's *The Divine Comedy*, 1921. Courtesy Hoblitzelle Theatre Arts Collection, University of Texas at Austin.

amazov for the Theatre Guild in 1927. Two of Stanislavsky's actors, Richard Boleslavsky (1889–1937) and Maria Ouspenskaya (1881–1949), were induced to head the American Laboratory Theatre between 1923 and 1930. Here the Stanislavsky system was taught in a version later popularized by Boleslavsky's book *Acting, the First Six Lessons* (1933). Among the more than 500 students who studied at the American Laboratory Theatre were Stella Adler, Lee Strasberg, and Harold Clurman.

Between 1925 and 1940 several groups tried to escape the commercial pattern. From 1925 to 1930 Walter Hampden (1879–1955) revived the actor-manager system with his repertory company. Although the depression forced him to give up his theatre in New York, Hampden continued to tour

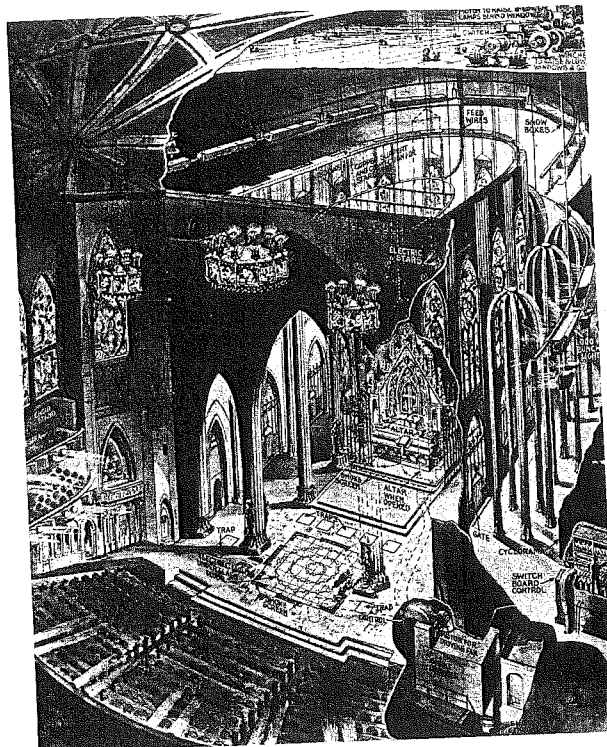


FIG. 17.34
Norman Bel Geddes's setting for *The Miracle* as staged by Max Reinhardt at the Century Theatre, New York, 1924. This sectional plan shows the arrangement of the scenery and machinery in this theatre converted to look like a medieval cathedral. From *The Scientific American* (1924).

with his troupe for many years. Between 1926 and 1933 Eva Le Gallienne (1899–) managed the Civic Repertory Theatre, produced thirty-four plays and built up a subscription list of 50,000. Despite its excellent repertory and wide following, the company was always in debt and could not survive the depression.

The most distinguished troupe of the 1930s was the Group Theatre, launched in 1931 by Lee Strasberg (1901–1982), Harold Clurman (1901–1980), and Cheryl Crawford (1902–1986 on the

model of the Moscow Art Theatre, whose methods and ensemble approach it emulated. With a company including Stella Adler (1904–), Morris Carnovsky (1898–), and Elia Kazan (1909–), it presented plays by Paul Green, Maxwell Anderson, Sidney Kingsley, Irwin Shaw, William Saroyan, and others, although its reputation rests especially upon its productions of Clifford Odets's dramas. Ultimately the troupe foundered because of disagreements over policy. In 1941 it was disbanded. Its influence has continued, however, through the work of many former members, several of whom were instrumental in popularizing the Stanislavsky system in the United States.

The depression motivated the creation of a unique experiment, the Federal Theatre Project, which was established in 1935 to combat unemployment. Headed by Hallie Flanagan Davis (1890–1969), at its peak it employed 10,000 persons in forty states. About 1,000 productions of all types were mounted, 65 percent of them free. In spite of its diversity, it is now remembered primarily for developing the “Living Newspaper,” a cinematic form which integrated factual data with dramatic vignettes. Each script centered around a problem: *Triple-A Plowed Under* (1936) dealt with agriculture, *Power* (1937) with rural electrification, and *One-Third of a Nation* (1938) with slum housing. Most of the plays had as a central character the “little man” who, upon raising questions about a current problem, was led through its background, human consequences, and possible solutions. Much of the dialogue was taken from speeches, newspaper stories, or other documents. Many of the techniques were borrowed from Epic Theatre. The political tone of many works eventually alienated Congress, which in 1939 refused to appropriate funds for its continuance.

The Federal Theatre motivated the formation of the Mercury Theatre in 1937, when Orson Welles (1915–1985) and John Houseman (1902–) decided to present Marc Blitzstein's *The Cradle Will Rock* after it was withdrawn from production by the Federal Theatre. Welles had already established a



FIG. 17.35

A “living newspaper,” *One Third of a Nation*, staged by the Federal Theatre Project in 1938. Tenement house setting by Howard Bay. From *Theatre Arts* (1939).

reputation as an actor with his portrayal of Doctor Faustus and as an imaginative producer with *Macbeth*, which he set in Haiti and performed with an all-black cast. Between 1937 and 1939 the Mercury Theatre presented works by Büchner, Dekker, Shaw, and Shakespeare. Its greatest success came with *Julius Caesar*, played as a comment upon fascism.

The Federal Theatre also promoted black theatre, which, though not extensive between the wars, was laying the foundations for later developments. In the years between 1890 and 1915 a few musicals had been written for black casts, a few stock companies had performed sporadically in New York and elsewhere, and (after 1910) one black performer—Bert Williams (1876–1922)—had won stardom on Broadway in musical pieces.

An important step was taken in 1915 when Anita Bush organized the All-Colored Dramatic Stock Company in New York, which, after one season,

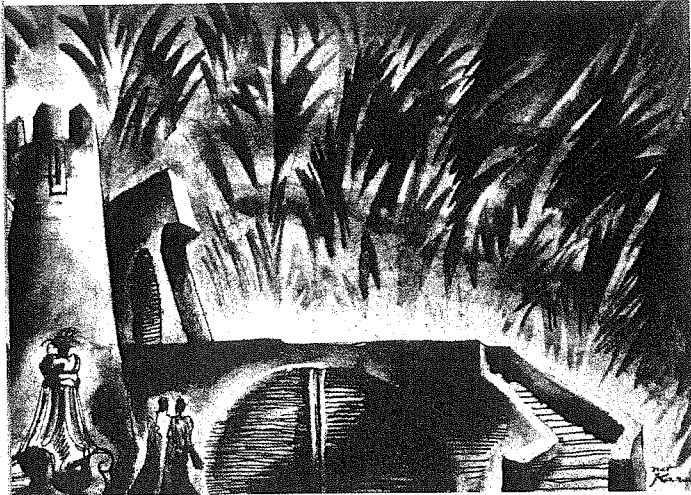


FIG. 17.36

Orson Welles's adaptation of *Macbeth* to a Haitian setting. Produced for the Federal Theatre Project. Design by Nat Karson. From *Theatre Arts* (1936).

passed to the control of Robert Levy at the Lafayette Theatre. Most of the company's repertory was taken from Broadway, but it gave black actors their longest continuous employment in regular drama to that time. Around this time a few dramatists also began to write sympathetically about blacks. The first serious plays for black actors to be seen on Broadway were Ridgely Torrence's *Three Plays for a Negro Theatre* (1917), which not only marked a turning away from the stereotyped treatment of blacks but also the first time that blacks were welcomed into Broadway audiences. There followed such works as O'Neill's *The Emperor Jones* (in which a black actor played the leading role in a serious American play on Broadway for the first time), DuBose and Dorothy Heyward's *Porgy*, Marc Connelly's *The Green Pastures*, and Paul Green's *In Abraham's Bosom*, all by white authors.

There were as well several black authors, although they were given relatively little encouragement. Among the best of the plays were Willis

Richardson's *The Chipwoman's Fortune*, Frank Wilson's *Sugar Cane*, Hall Johnson's *Run Little Chillun*, and Langston Hughes's *Mulatto*. There were also a number of musical plays, among the most successful of which were Noble Sissle and Eubie Blake's *Shuffle Along*, *Chocolate Dandies*, and *Runnin' Wild*. All of these plays helped such black performers as Richard Harrison, Frank Wilson, Rose McClendon, and Abbie Mitchell to demonstrate that they could compete with the best actors of the period.

Black theatre received a major boost from the Federal Theatre, which in several cities established black units that presented seventy-five plays in four years. Unfortunately, most of the hopes were dashed when the project ended in 1939. Since the archives of the Federal Theatre Project were rediscovered a few years ago, considerable attention has been paid to the black dramas found there.

By World War II many plays about black life had found their way onto the stage. Perhaps the most disturbing of these was *Native Son*, Paul Green and Richard Wright's adaptation of Wright's novel, which showed the terrible effects of social evils on the life of the protagonist. But, if there was still a long way to go, there had been much improvement since 1915. The black theatre artists had made their presence felt, even if they had not yet been permitted to demonstrate their full potential.

The depression also gave impetus to the "workers' theatre" movement, which had begun in 1926 with the Worker's Drama League. In 1932 a national organization was formed, later called the New Theatre League. Most of the member groups were amateur, but in 1933 a fully professional organization, the Theatre Union, was formed in New York and provided leadership for the entire movement. After the failure of the Theatre Union in 1937, the League declined and by 1942 had virtually ceased to exist. For the most part, the workers' theatres presented socialistic propaganda plays designed to arouse protest.

As the depression deepened, it became increasingly difficult for playwrights to get unusual works produced. Largely for this reason, the Playwrights'

Company was created in 1938 by Maxwell Anderson, Elmer Rice, Sidney Howard, Robert E. Sherwood, and S. N. Behrman. In addition to their own plays, they also presented works by other authors. The Playwrights' Company was to be a major producing organization until 1960.

These dissident groups had little effect upon the basic pattern of the commercial theatre. The length of runs steadily increased, reaching a peak with *Tobacco Road* (1933), which played for seven years. The number of new productions also grew each season until 1927–1928, when about 300 plays were mounted, but rapidly declined after 1930, having fallen to eighty by 1939–1940. Theatrical production was complicated in these years by the emergence of powerful labor unions. The stagehands' union, the National Alliance of Theatrical Stage Employees, had achieved full recognition during the season of 1910–1911, and in 1918 the United Scenic Artists was formed. Actors Equity Association, founded in 1912, was recognized in 1919; it became a "closed shop" in 1924 and was able to establish a minimum-wage scale in 1933. The Dramatists' Guild, formed in 1912, became the bargaining agent for all playwrights in 1926. As each group bettered working conditions, it also demanded considerably higher pay for its members and thereby contributed to the economic problems of the theatre.

Between 1915 and 1940, American dramatists began to command international respect for the first time. Few were members of any particular movement, but most shared a dislike for romantic melodrama with realistic trappings. Only one American dramatist—O'Neill—achieved genuine stature. Eugene O'Neill (1888–1953), son of James O'Neill, turned to playwriting around 1912, attended Professor Baker's playwriting classes for a time, and in 1915 had his first works presented by the Provincetown Players. The group continued to encourage him through the 1920s by performing those works rejected by commercial producers. His first full-length play, *Beyond the Horizon*, brought him to Broadway in 1920. After 1934, although he

continued to write, no new works were performed until 1946.

O'Neill wrote about twenty-five full-length plays of uneven quality. Many were artistic failures, and even the best often suggest that more was intended than achieved. Nevertheless, his protagonists' search for some significance in life gives the plays a tone of high seriousness. O'Neill also experimented with many novel theatrical devices and dramatic techniques. In *The Great God Brown* (1926), *Lazarus Laughed* (1926), and *Days Without End* (1934) he made use of masks; in *Strange Interlude* (1928) he employed lengthy "interior monologues" to express the characters' inner thoughts; in *Mourning Becomes Electra* (1931) he gained scope by adopting the trilogy form. O'Neill also ranged through many styles. The devices of expressionism were adopted for *The Hairy Ape* (1922) and *The Great God Brown*, those of symbolism for *The Fountain* (1922) and to a lesser extent for almost all the plays; those of realism for *Beyond the Horizon*, *Anna Christie* (1921), and *Desire Under the Elms* (1924). O'Neill's strength lay in complex characterization, strong dramatic situations, and seriousness of purpose.

Probably O'Neill's greatest rival was Maxwell Anderson (1888–1959), who after achieving renown for his anti-romantic war play, *What Price Glory?* (1924), turned to blank verse drama in *Elizabeth the Queen* (1930), *Mary of Scotland* (1933), *Winterset* (1935), and other plays. Although dramatically effective, Anderson's plays offered few new insights, being merely skillful retellings of familiar stories. Other serious playwrights included Elmer Rice (1892–1967) with *The Adding Machine* (1923), an expressionistic drama about the dehumanization of man, and *Street Scene* (1929), a naturalistic play set in the New York slums; Sidney Howard (1891–1939), with *They Knew What They Wanted* (1924), an anti-romantic comedy about three people who get their wishes by accepting compromises, *The Silver Cord* (1926), about a mother's attempt to retain her control over her newly married son, and *Yellow Jack* (1934), a semi-

documentary play about the fight to control yellow fever; Paul Green (1894 - 1981), with his tragedies, *In Abraham's Bosom* (1926) and *The House of Connolly* (1931), and the expressionistic antiwar play, *Johnny Johnson* (1936); and Lillian Hellman (1905 - 1984), with such moral fables as *The Little Foxes* (1938), a story of rapacious greed among the rising industrialists of the new South around 1900.

The comedy of manners was well represented by Phillip Barry (1896 - 1949) with *Paris Bound* (1927) and *The Philadelphia Story* (1939), both treating divorce among the upper classes; and S. N. Behrman (1893 - 1973), with *Biography* (1932), *Rain from Heaven* (1934), and *End of Summer* (1936), all of which contrast tolerance with inhumanity. Among the writers of farce, the best was George S. Kaufman (1889 - 1961), who worked with a number of collaborators, most successfully with Moss Hart (1904 - 1961), on *You Can't Take it With You* (1936) and *The Man Who Came to Dinner* (1940). William Saroyan (1900 - 1981) glorified the simple life in such plays as *My Heart's in the Highlands* (1939), *The Time of Your Life* (1939), and *The Beautiful People* (1941), all of which depict eccentric characters living on the fringes of society who find beauty and redemption.

The drama of social consciousness was most persistently practiced by John Howard Lawson (1895 - 1977), whose *Roger Bloomer* (1923), *Processional* (1925), and *Internationale* (1928) were experimental in form and militantly propagandistic in theme. Clifford Odets (1906 - 1963) followed something of the opposite development, for his early plays, *Waiting for Lefty* (1935) and *Awake and Sing* (1935) call for group action, while his later works, *Paradise Lost* (1935) and *Golden Boy* (1937), take a more complex view of social conditions. Odets was essentially a chronicler of family relationships; his strength lay in his ability to create believable characters struggling to achieve more than life will give them.

Two of the finest dramatists of the 1930s were Sherwood and Wilder. Robert E. Sherwood (1896 - 1955) in *The Petrified Forest* (1935) created

an allegorical cross-section of American life, in *Idiot's Delight* (1936) depicted through melodramatic farce the horrors of war and the spiritual bankruptcy which gives rise to it, and in *Abe Lincoln in Illinois* (1938) sought to remind Americans of the high ideals upon which their country had been founded. Thornton Wilder's (1897 - 1975) reputation was created primarily by three plays, *Our Town* (1938), which seeks to point out the external patterns of human experience behind seeming progress, *The Skin of Our Teeth* (1943), a testimonial to people's ability to survive all disasters, and *The Merchant of Yonkers* (1938), later rewritten as *The Matchmaker* (1954), and then adapted into the musical *Hello, Dolly* (1963). Wilder's frank theatricality and simplicity have won him a wide following both at home and abroad.

Much popular entertainment between the wars took the form of musical comedy and revues. Every year between 1907 and 1931, Florenz Ziegfeld (1869 - 1932) mounted a new edition of the *Ziegfeld Follies*, each more lavish than the last. Musical comedy, long merely the excuse for presenting beautiful chorus girls, began to move in a new direction after 1928, when Jerome Kern and Oscar Hammerstein II placed the major emphasis in *Showboat* upon a coherent story. This new direction reached its culmination in Richard Rodgers's and Oscar Hammerstein's *Oklahoma* (1943), in which music, story, dance, and setting were fully integrated to tell a semi-serious story. With the triumph of the new approach, the old type of musical largely disappeared.

Of the United States' many outstanding performers, only a few can be mentioned: Jane Cowl (1884 - 1950), on the stage from 1903 but most famous for her portrayals of Juliet, Cleopatra, and the heroines of *Sherwood*; Pauline Lord (1890 - 1950), especially remembered for her performances in *Anna Christie* and *They Knew What They Wanted*; Laurette Taylor (1884 - 1946), one of the most versatile actresses of her day, whose last major appearance was as Amanda in Tennessee Williams's *The Glass Menagerie*; Ina Claire (1895 - 1985), who ap-

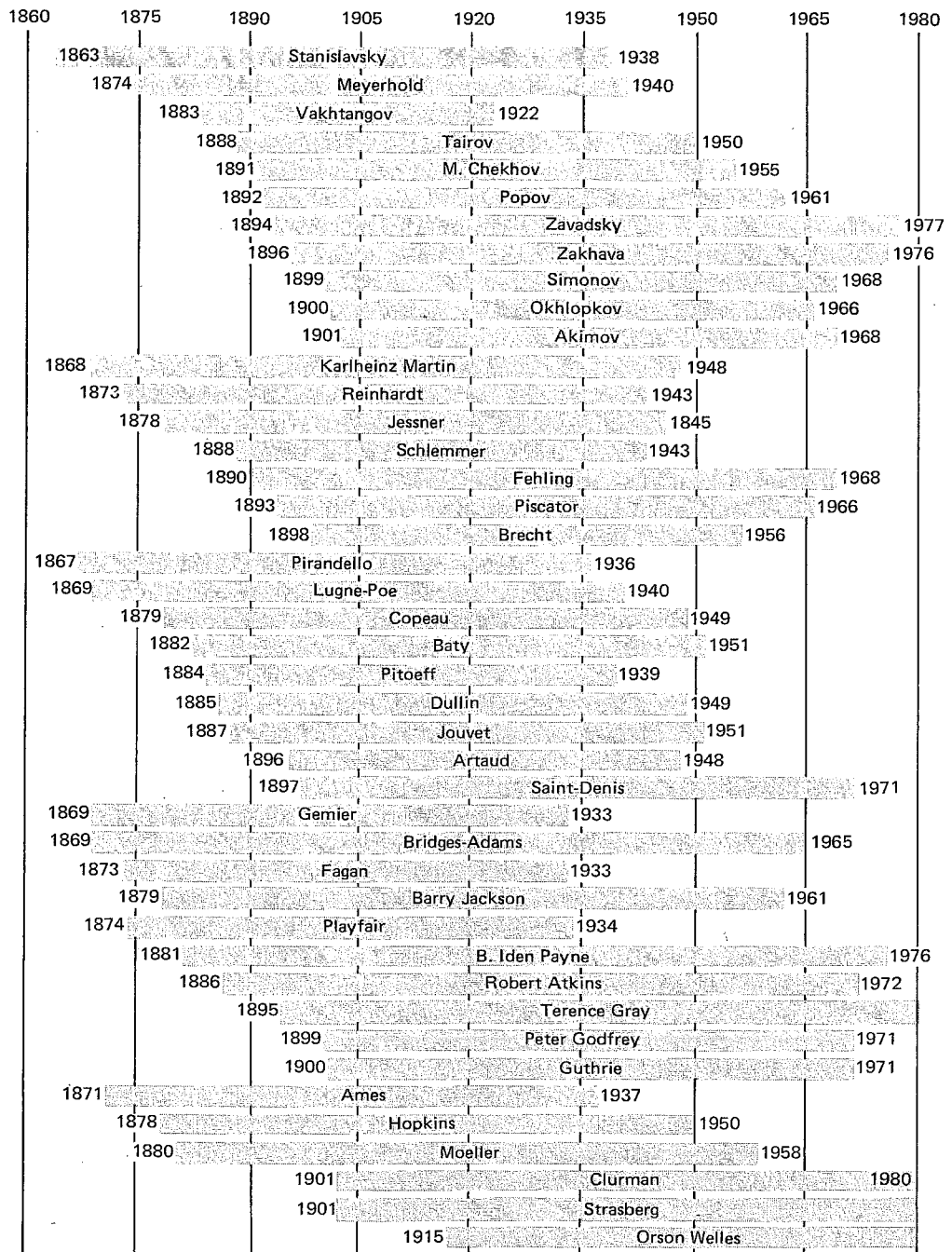


FIG. 17.37
European and American directors, 1915-1940.

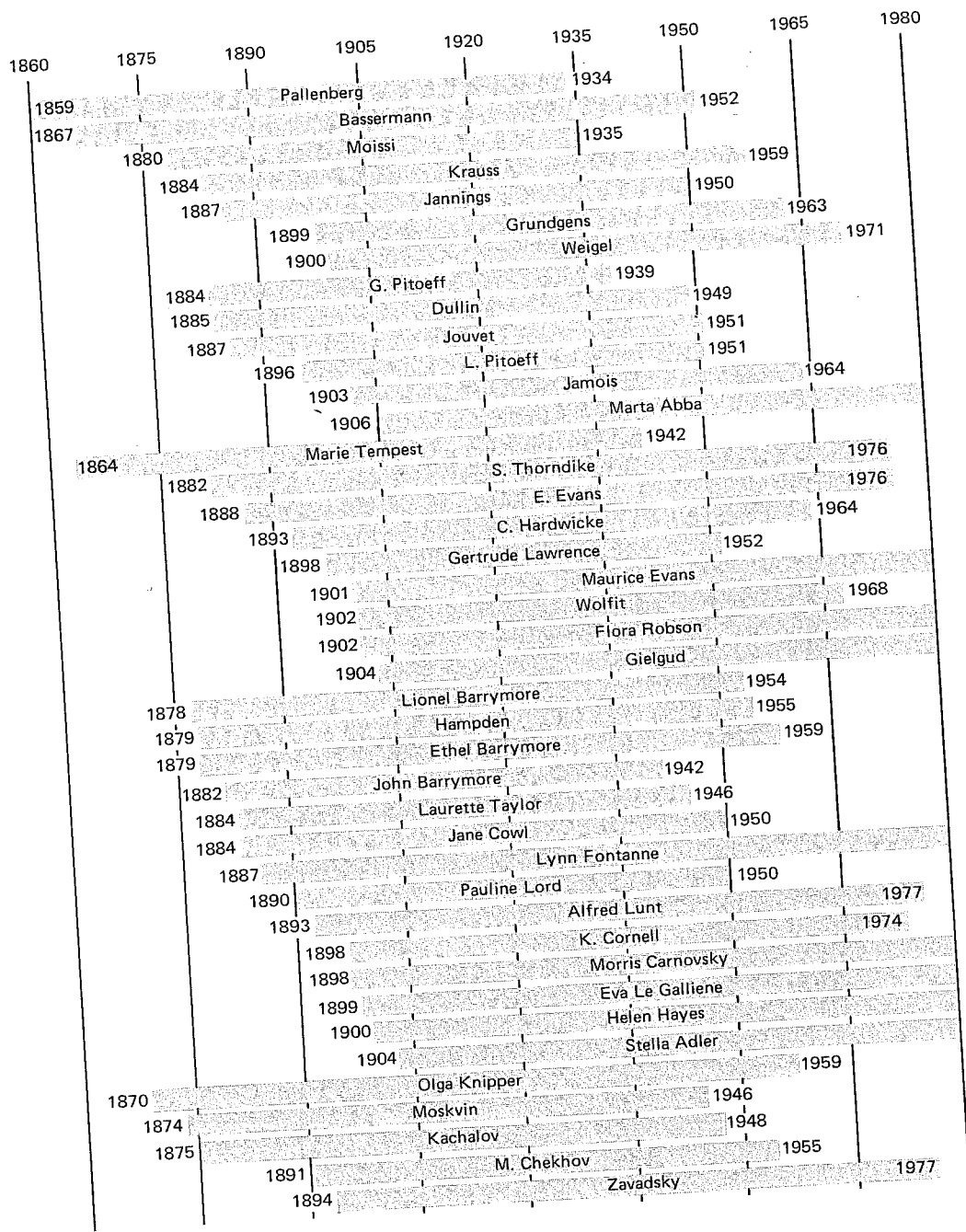


FIG. 17.38
Major European and American actors, 1915-1940.

peared in many *Ziegfeld Follies* before playing the heroines of Behrman's comedies; Helen Hayes (1900–), noted especially for her appearances in Barrie's plays, Anderson's *Mary in Scotland*, and Housman's *Victoria Regina*; Katherine Cornell (1898–1974), who gave outstanding portrayals in *Candida*, *The Three Sisters*, *The Baretts of Wimpole Street*, and many other plays; Lynn Fontanne (1887?–1983), an English actress, who came to the United States in 1910 and whose later career was tied up with that of her husband, Alfred Lunt

(1893–1977), with whom she appeared in *The Guardsman*, *Reunion in Vienna*, *Amphitryon 38*, and many other works.

World War II, like the first, interrupted the theatre's normal patterns. The war also raised serious doubts about a world that had created such horrors as the Nazi extermination camps and such destructive weapons as the atomic bomb. Out of the questioning would come new experiments in theatre and drama.

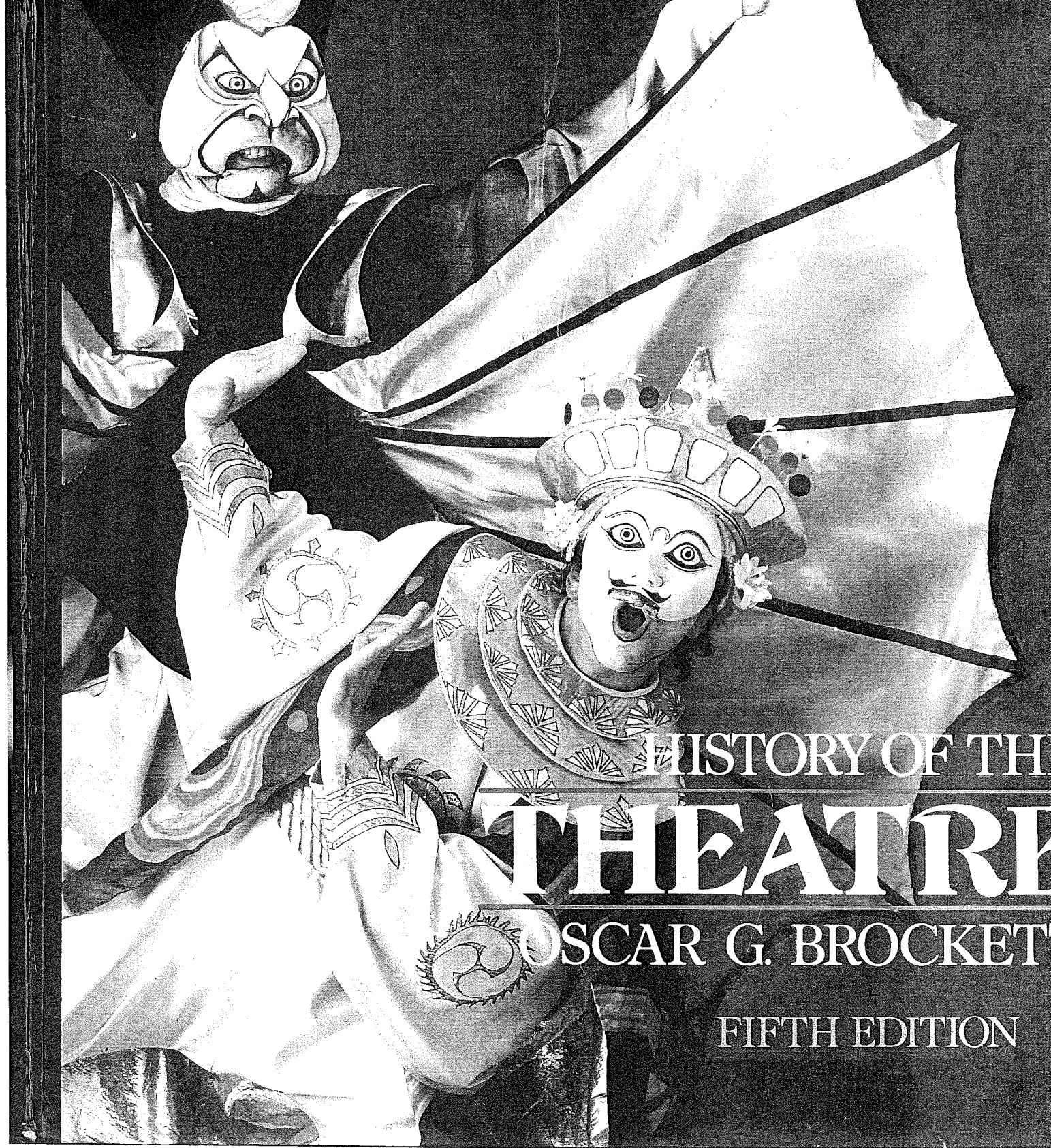


LOOKING AT THEATRE HISTORY

One of the ways of studying theatre history is through the theories of art that lie behind practice. Perhaps for no period is this more helpful than the twentieth century, which has seen artistic movements come and go with bewildering rapidity. The proliferation of movements was especially evident between 1910 and 1925. Many movements of that time introduced ideas and techniques that were to reappear in the theatre of the 1960s. Because they are often based on unfamiliar premises, modern artistic movements have seemed merely perverse, bizarre, or incomprehensible to those unaware of their goals. If we are to understand artistic movements, therefore, we must explore the perceptions about truth that underlie them. Only then will we see why they depict human experience as they do and why the techniques they employ are consistent with their intent. Understanding may not cause us to admire the artistic products of movements, but it will prevent us from reaching uninformed judgments. It will also help us to understand the forces that have helped to create the extremely varied theatre of the twentieth century.

Immediately following World War I, the movement with the greatest impact on the theatre was expressionism. An excellent overview of the movement can be gained from John Willett's *Expressionism* (New York, 1970), but little of the theory has been translated into English. Here are some excerpts from a statement written by Yvan Goll in 1918 about his vision of a new "superdrama":

[It will depict] man's battle against everything that is thinglike and animallike around and within him. . . . The writer must recognize that there are realms quite different from that of the five senses. . . . His first task will be to destroy all external form. . . . Man and objects will be stripped as clean as possible and looked at through a magnifying glass for greater effect. . . . The theatre must not restrict itself to "real" life; it will become "superreal" when it learns what lies behind things. Pure realism was the worst mistake ever made in literature. . . . Art, if it wishes to educate, improve, or be effective in any way, must destroy everyday man . . . to make him become once more the child he once was. The easiest way to do this is through the gro-



HISTORY OF THE
THEATRE
OSCAR G. BROCKETT
FIFTH EDITION

2415

18

Theatre in Europe and the United States, 1940–1968



World War II was the most extensive war ever fought in terms of people killed, property destroyed, and the number of countries involved. It made use of the most deadly weapons yet devised, including bombers, ballistic missiles, and the atomic bomb.

The causes of the war were numerous, including problems left unsolved by World War I, the rise of totalitarian governments with their denial of civil liberties and, in some instances, programs of genocide, and the territorial ambitions of such countries as Germany, Italy, and Japan. The German extermination camps are one of the great blots on human history. At the end of the war Europe was divided into sectors, with the east dominated by Russia and the west dominated by the United States. There

followed a “cold war” as the two nations sought to maintain or extend their influence. As a result, during the 1950s the world seemed under the threat of an atomic war capable of ending life on earth. It was an age of anxiety and stress. The major stabilizing force was the United Nations, which replaced the League of Nations. It provided a forum for debate and international cooperation, but, like its predecessor, the U.N. was often ineffective, since a few major powers had the right to veto its decisions.

By 1960 the anxiety of the postwar years was giving way before demands for action. In the United States the change was most evident in the struggle for civil rights. Spearheaded by Martin Luther King and his doctrine of passive resistance, the struggle progressed through demonstrations,



FIG. 18.1
Europe after World War II.

sit-ins, and other nonviolent protest. The demand for greater social justice was also felt in Europe, as the 1960s became increasingly a decade of protest. By 1968 the tactics of nonviolence were yielding increasingly to those of violence. Inevitably, the theatre reflected this quarter century of anxiety, outrage, and change.

FRENCH THEATRE AND DRAMA, 1940-1968

During the war years, the theatre in Paris was relatively prosperous. Productions were numerous and well attended, although with the exceptions of those by Dullin, Baty, Barsacq, and the Comédie

Française, few were outstanding. The end of the war brought many stresses, as production costs rose and films and television drained away audiences. The new government, attempting to play a more decisive role than its predecessors, took steps to aid the theatre. In 1946 the Ministry of Arts and Letters began to subsidize productions of selected new plays and a few new companies; an annual competition was also inaugurated among the new troupes for the best production and direction. Furthermore, the state theatres were reorganized. The Opéra and Opéra-Comique were placed under a single management, and the Comédie Française and Odéon were merged, the Odéon being called the Salle Luxembourg and the main house the Salle Richelieu. At first, the Salle Luxembourg was restricted to new or recent plays, but this scheme proved impractical and both branches came to present similar repertoires. When Pierre Dux, Administrator of the Comédie Française from 1944 to 1947, instituted new regulations designed to reduce his actors' film appearances and other outside commitments, many of the leading *sociétaires*, including Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud, Marie Bell, Renée Faure, and Aimé Clairond, resigned. As a result, the troupe lost much of its strength, and, although it slowly rebuilt under the administrations of Pierre-Aimé Touchard (between 1947 and 1953) and Pierre Descaves (between 1953 and 1959), its prestige suffered seriously.

The government also encouraged decentralization of the theatre, which by 1945 was restricted primarily to Paris. Consequently, subsidized regional dramatic centers began to be established in 1947. The first, the Dramatic Center of the East, was based at Strasbourg; a second was opened almost immediately at St. Etienne; in 1949, Le Grenier, a troupe which had been performing since 1945, was designated the Dramatic Center for Toulouse, and in the same year a fourth center was established at Rennes. Other centers were inaugurated at Aix-en-Provence (1952), Tourcoing (1960), and Bourges (1963). By the late 1960s the number of Dramatic Centers had grown to twelve. In addition

to performing in its home theatre, most of the Centers toured to towns in its region or developed schemes to bring audiences to its theatre from outlying areas. Furthermore, both national and local authorities aided the many dramatic festivals founded after 1945, most notably at Avignon (beginning in 1947) and Aix-en-Provence (beginning in 1948). By the 1960s more than fifty festivals were being held annually.

Despite these steps toward decentralization, Paris continued to be the principal theatrical center and the boulevard theatres, with their long-run policy, the typical organizations. The most influential theatres, however, departed from this pattern. For a few years after the war, three members of the Cartel continued their work: Dullin remained in Paris until 1947, Baty until 1951, and Jouvet from 1945 until his death in 1951. But by 1952 all of the members of the Cartel were dead. Of the younger prewar leaders, André Barsacq (at the Atelier from 1940 until his death in 1973) and Maurice Jacquemont (at the Studio des Champs-Élysées until 1960) were probably the most important. To this group should be added Marcel Herrand and Jean Marchat, who, after acting with Pitoëff's company, had formed the Rideau de Paris in the 1930s. Upon Pitoëff's death in 1939, they took over his Théâtre aux Mathurins. Until 1953, they presented there excellent productions of foreign works, as well as many new French plays.

The major leaders in the postwar years were Barrault and Vilar. Jean-Louis Barrault (1910-), after studying with Dullin and working with Artaud and the pantomimist Etienne Decroux, had attained an enviable reputation as an actor in both the theatre and films before the war began. In 1940 he became a *sociétaire* at the Comédie Française, where in 1943 his production of Claudel's *The Satin Slipper* was the first important example of what came to be called "total theatre." Claudel's play, written between 1919 and 1924, had previously been considered unplayable because of its length and complexity, for the events span a century and occur in Spain, Italy, Africa, America, and at sea. At

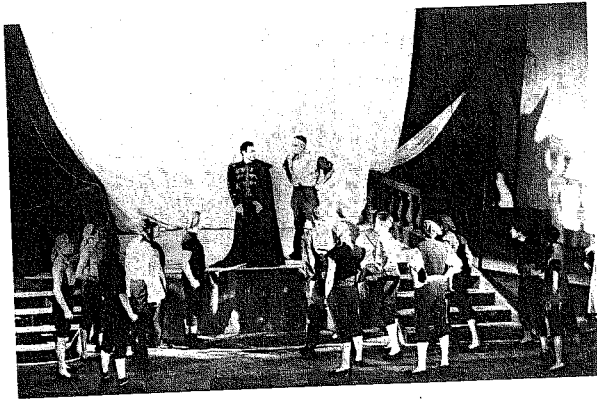


FIG. 18.2

Barrault's production of Claudel's *Christophe Colomb* at the Théâtre Marigny, 1953. Courtesy Agence de Presse Bernard.

one point, the hemispheres converse, and at another the earth is represented as one bead on a rosary. A drama of love and salvation, *The Satin Slipper* was shaped by Barrault into a theatrical experience of such a high order that it was to influence other directors for a long time. Although Barrault was later to refine his ideas, in 1943 he had already formulated his basic outlook. He has declared that the text of a play is like an iceberg, since only about one-eighth is visible. It is the director's task to complete the playwright's text by revealing the hidden portions through his imaginative use of all the theatre's resources. Thus, Barrault arrived at something like a synthesis of Copeau's and Artaud's approaches.

In 1946, after resigning from the Comédie Française, Barrault (with Madeleine Renaud, whom he had married in 1936) formed the *Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*. With such major actors as Jean Desailly, André Brunot, Jacques Dacqmine, Edwige Feuillère, and Pierre Brasseur, Barrault produced about forty plays ranging from the *Oresteia* to contemporary *avant-garde* works before he gave up his Théâtre Marigny in 1956.

Jean Vilar (1912–1971), a fellow student of Barrault at Dullin's school, was much slower in achieving recognition, and had worked in a number of companies before being employed to organize the festival at Avignon in 1947. His work there and his fine performances in Paris (most notably as Pirandello's *Henry IV* in Barsacq's production) led in 1951 to his appointment as director of the *Théâtre National Populaire*, then on the verge of collapse. He assembled a company that included Maria Casarès, Georges Wilson, and Daniel Sorano, and was most fortunate in attracting Gérard Philipe (1922–1959), who, after a brief career in the theatre, had been one of France's major film stars. Although not immediately successful, by 1954 the TNP was one of the most popular troupes in France. Vilar's productions always placed major emphasis upon the actor, reinforced by costume and lighting. Scenery was usually restricted to platforms or a few set pieces. Vilar was the first producer to achieve wide popularity with the approach advocated by the Cartel (whose following had always been limited). Although the TNP's principal home was at the Palais de Chaillot in Paris, it also played at the Avignon Festival and toured throughout France. It soon commanded greater popular support there than any of the other state troupes, all of which played almost exclusively in Paris.

After General DeGaulle came to power in 1959 his minister of culture, André Malraux, retained many of the previous government's policies but also made a number of reforms. He continued to subsidize promising new dramatists and companies and sought to extend decentralization. In addition to founding several new "dramatic centers," the Gaullist regime also promoted municipal cultural centers (*maisons de la culture*) and supplied 50 percent of the funds necessary to finance them. The first of the cultural centers was opened in 1962; eventually there were about twenty. In addition to theatrical performances, these centers include facilities for films, music, dance, and visual arts, and public lecturers. Some of these *maisons* (as well as a couple of Dramatic Centers) were located in the

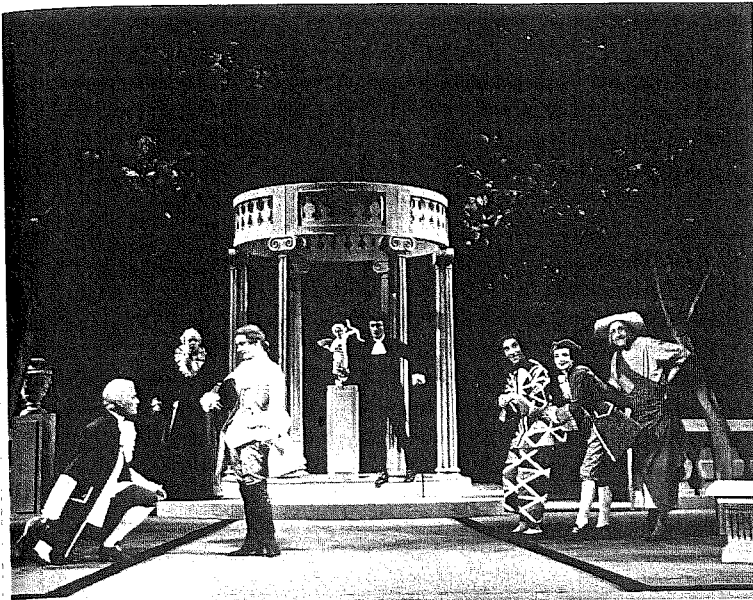


FIG. 18.3
Vilar's production of Marivaux's *Triumph of Love* at the Théâtre Nationale Populaire, 1956. Setting by Leon Gischia. Courtesy Agence de Presse Bernard.

suburbs of Paris, for it became clear that the residents of those areas were too far removed from the center of the city to benefit adequately from its resources.

Malraux also reorganized the state theatres. He removed the Odéon from the control of the Comédie Française, renamed it the Théâtre de France, and installed Barrault's company in it. Similarly, the Théâtre National Populaire (TNP) was elevated to a rank equal to that of the other state theatres. Jean Vilar continued to head the TNP until 1963, when he was succeeded by Georges Wilson (1921–), a long-time member of the company.

Many changes in the postwar theatre were intimately connected with experiments in dramaturgy, notably those of the absurdists. This movement did not come to the fore until the 1950s, however, and much of the major writing of the postwar period

was to come from dramatists well known before 1940. Among these, the most prolific was Jean Anouilh, with such works as *Invitation to the Château* (1947), *Waltz of the Toreadors* (1952), *The Lark* (1953), *Becket* (1960), *Dear Antoine* (1970), and *The Pants* (1978). In these plays Anouilh continued to explore the problem of maintaining integrity in a world based upon compromises. Other prewar dramatists who made important contributions after 1945 include Marcel Achard, with *Patate* (1957) and *Eugene the Mysterious* (1964), and Armand Salacrou, with *Nights of Wrath* (1946) and *Boulevard Durand* (1960).

Among the most respected of the new dramatists was Henry de Montherlant (1896–1972), whose novels had won a wide following before the war. Although he had written a few minor plays, Montherlant's first produced work was *The Dead Queen* (1942), directed by Barrault at the Comédie Française. Its success led him to write *The Master of Santiago* (1948), *Port-Royal* (1954), *The Cardinal of Spain* (1960), and *The Civil War* (1965). *The Master of Santiago* is often considered Montherlant's most characteristic work because of its simple external action, complex psychology, and elevated style. The motif of sacrifice and the harsh rejection of all mediocrity runs through it. In all of Montherlant's work, the interest resides as much in the intellectual positions taken up by the characters as in their psychological traits and actions. His plays illustrate well the large role played by philosophical concerns in postwar French drama.

The enormous influence of postwar French drama, however, came from existentialist and absurdist plays. Following the war, existentialism as a philosophical outlook attracted considerable attention, especially through the essays and plays of Jean-Paul Sartre (1905–1980). A philosopher and novelist, Sartre turned to drama in 1943 with *The Flies*, and went on to write *No Exit* (1944), *Dirty Hands* (1948), *The Devil and the Good Lord* (1951), and *The Condemned of Altona* (1959). All illustrate Sartre's existentialist views. Denying the existence of God, fixed standards of conduct, and verifiable

moral codes, Sartre argued that each individual must choose his or her own values and live by them regardless of prevailing ideas, for to conform unquestioningly to the conventions established by others is the immoral response of a robot rather than the responsible act of a true being. Sartre's plays show characters faced with choices which require them to reassess their outlooks and to forge new personal standards. In the uncertainty that followed the war, Sartre attracted a wide following, for he cast doubt upon the conformism that had made possible the Nazi atrocities. But Sartre also believed that it is necessary for people to be politically "engaged," even though the choices open to them are seldom ideal. In *Dirty Hands* he argues that to participate in political action invariably means that one's hands will get dirty, but that to refuse to become engaged merely means that others will make the choices that determine the direction of events.

The work of Albert Camus (1913–1960) was to be of equal importance. Before turning to drama, Camus had been a theatre worker in his native Algeria, a journalist, and the editor of a clandestine newspaper during the German occupation of France. His dramatic output was small: *Cross-Purposes* (1944), *Caligula* (performed 1945), *State of Siege* (1948), *The Just Assassins* (1949), and a few adaptations. His influence on the theatre came in part from his essay, "The Myth of Sisyphus" (1943), in which his discussion of the "absurd" was to supply the name for the absurdist movement. In this essay Camus argues that the human condition is absurd because of the gap between a person's hopes and the irrational universe into which he or she has been born. For Camus, the only remedy lies in each individual's search for a set of standards (admittedly without any objective basis) that will allow her or him to bring order out of this chaos. Although Camus denied being an existentialist, his conclusions were similar to those of Sartre.

Camus and Sartre differed most in their ideas about "engagement," for Camus rejected the conclusion advocated by Sartre in *Dirty Hands* and denied the validity of choosing between two immoral

positions. Their difference on this point led to a prolonged and bitter debate. Between them, nevertheless, they supplied the philosophical basis for the absurdist movement which began to emerge in the early 1950s.

Although Sartre and Camus reject rationalistic views of the universe, their plays retain the traditional dramatic forms. Since they begin with the assumption that the world is irrational and then go on to create order out of chaos, their works have clear-dramatic actions. On the other hand, the absurdist, while for the most part accepting Sartre's philosophical outlook, tend to concentrate upon the irrationality of human experience without suggesting any path beyond. By employing a succession of episodes unified merely by theme or mood instead of a cause-to-effect arrangement, they arrive at a structure paralleling the chaos which is their usual dramatic subject. The sense of absurdity is heightened by the juxtaposition of incongruous events producing seriocomic and ironical effects. Because they view language as the major rationalistic tool, the absurdist often demonstrate its inadequacy and subordinate it to nonverbal devices. Of the absurdist, four — Beckett, Ionesco, Genet, and Adamov — were to be most important.

Samuel Beckett (1906–), although not the earliest of the absurdist, was the first to win international fame, and it was his *Waiting for Godot* which in 1953 brought absurdism its first popular attention both in France and elsewhere. Irish by birth, Beckett first went to Paris in the 1920s and settled there permanently in 1938. Beckett began writing around 1930 but he did not turn to the dramatic form until he wrote *Waiting for Godot*. Since then he has written *Endgame* (1957), *Krapp's Last Tape* (1958), *Happy Days* (1961), *Play* (1963), *Come and Go* (1966), *Not I* (1973), *That Time* (1976), and several other short pieces. In many ways, Beckett seems the characteristic dramatist of the 1950s, a decade made anxious by the threat of the cold war and of total destruction by an atomic holocaust. In fact, Beckett's characters often seem to be set down in a world that has already under-



FIG. 18.4
Original production of Beckett's *Waiting for Godot*,
Théâtre de Babylone, Paris, 1953. Directed by Roger Blin,
seated at left. Courtesy Pic, Paris.

gone the ravages of disaster and in which humanity's very existence is in question. Beckett is not so much concerned with man as a social and political creature as with the human condition in a metaphysical sense. His spiritual derelicts are usually isolated in time and space; they torture and console each other and themselves, raise questions which cannot be answered, and struggle on in a world that seems to be disintegrating around them. Probably more than any other writer, Beckett expressed the postwar doubts about man's capacity to understand and control his world.

Eugène Ionesco (1912–), a Roumanian by birth, labeled his first work, *The Bald Soprano* (1949,

performed 1950), an "anti-play" to indicate a rebellion against conventional drama. The early works, which include *The Lesson* (1950) and *The Chairs* (1952), attracted little attention at first, but steadily grew in reputation after 1953, when Anouilh published an article praising *Victims of Duty*. These early plays, as well as *Amedée* (1954) and *The New Tenant* (1957), are mainly negative, for they concentrate upon the clichés of language and thought, the dominance of materialism, and the irrationality of values. Later works, such as *The Killer* (1959), *Rhinoceros* (1960), *A Stroll in the Air* (1963), *Hunger and Thirst* (1966), *Macbett* (1972), and *The Man with the Suitcases* (1975), have taken a somewhat more positive view by showing protagonists who hold out against conformity, although they cannot offer any rational basis for their actions.

Unlike Beckett, Ionesco is concerned primarily with man's social relationships, typically those of middle-class characters in family situations. Two themes run through most of his work: the deadening nature of materialistic, bourgeois society, and the loneliness and isolation of the individual. Perhaps ultimately his vision of man's condition differs little from Beckett's, but it is conceived in more domestic terms. All of his plays seek to discredit clichés, ideologies, and materialism. His characters tend to be unthinking automatons oblivious of their own mechanical behavior, just as material objects tend to proliferate and take over the space that should be occupied by people. Ionesco is especially antipathetic to the notion that drama should be didactic. To him truth means the absence of commitment, either ideologically or esthetically, for commitment involves a fatal step toward conformity.

Jean Genet (1910–1986) spent much of his life in prison, a background that figures prominently in much of his writing. His first plays, *The Maids* (presented by Jouvet in 1947) and *Deathwatch* (produced by Herrand in 1949), were at first unsuccessful, and his reputation was to be made with *The Balcony* (1956), *The Blacks* (1959), and *The Screens* (1961, not produced in France until 1966). Genet's characters rebel against organized society and suggest that



FIG. 18.5
Genet's *The Screens*, Théâtre de France, 1966. Directed by Roger Blin.
Madeleine Renaud is at center. Courtesy Pic, Paris.

deviation is essential if humankind is to achieve integrity. They also imply that nothing has meaning without its opposite — law and crime, religion and sin, love and hate — and that deviant behavior is as valuable as the accepted virtues. Genet, viewing all systems of value as entirely arbitrary, transforms life into a series of ceremonies and rituals which give an air of stability and importance to otherwise nonsensical behavior.

Arthur Adamov (1908–1971), born in Russia and educated in Switzerland, was attracted early to surrealism, a movement that has influenced all ab-

surdist drama. Turning to playwriting in 1947, Adamov's first work was produced in 1950. The early plays, for example *The Invasion* (1950), *Parody* (1952), and *All Against All* (1953), show a seriocomically cruel world of moral destructiveness and personal anxieties in which the characters are condemned to be eternal failures by their inability to communicate with each other. Time and place are usually indefinite, as in dreams. Adamov's later plays became progressively more socially oriented, especially after 1956, when he denounced his earlier work and adopted a Brechtian form. His new

outlook is reflected in *Paolo Paoli* (1957), a commentary upon the materialism and hypocrisy which preceded World War I, and *Spring '71* (1960), which idealizes the men who created the Paris Commune in 1871. Adamov's late plays, written for Roger Planchon's company, are symptomatic of the decline of interest in absurdism around 1960 and increased concern for plays of social action. Many critics now consider Adamov's conversion to have been a major turning point in postwar French theatre.

Absurdism was never a conscious, clearly defined movement. The label was popularized by Martin Esslin's book *The Theatre of the Absurd* (1961). Since it was not a conscious movement, it is difficult to specify those authors who should be included within its ranks. As a label, absurdism is clearly not broad enough to encompass all of the experimental dramatists of the time, of which there were many in France. Among those who probably should not be labeled absurdists, some of the best were Jacques Audiberti (1899–1965), whose *Quoat-Quoat* (1946), *The Black Feast* (1948), *The Landlady* (1960), and *The Sentry-Box* (1965) stress the power of evil and of sex over human affairs; Georges Schéhadé (1910–), whose *Evening of Proverbs* (1954), *Tale of Vasco* (1956), and *The Journey* (1961) are often reminiscent of Giraudoux's work in their combination of fantasy, precise language, and love for humanity; and Jean Tardieu (1903–), who has concentrated upon one-act "chamber" plays, such as *The Information Window* (1955) and *The ABC of Our Life* (1959), treating man's enslavement to social conventions.

After 1960, the best known of the *avant garde* dramatists was Fernando Arrabal (1932–), who was born in Spain, moved to Paris in 1955, and has written all of his plays in French. His early plays, such as *Fando and Lis* (1958), emphasize a childish, thoughtless cruelty couched in a form similar to that used by the absurdists. Around 1962 Arrabal became interested in what he called *théâtre panique*, "a ceremony — partly sacrilegious, partly sacred, erotic and mystic, a putting to death and

exaltation of life, part Don Quixote and part Alice in Wonderland." Among his later works are *Solemn Communion* (1966), *The Architect and the Emperor of Assyria* (1967), *And They Handcuffed the Flowers* (1970), *Young Barbarians Today* (1975), and *King of Sodom* (1979). Of these, the second is perhaps most characteristic. It includes only two characters, who enact a series of ritualized human situations: master and slave, judge and criminal, mother and child, male and female, sadist and masochist, and so on. Eventually one decides that he must be punished and asks the other to kill and eat him. When this is done, they seem somehow to merge. But now a new figure appears, apparently beginning the whole cycle over again. Through such plays, Arrabal not only challenges all values, he ferrets out all the hidden corners of the human psyche.

Most of the *avant-garde* drama was first produced in small, out-of-the-way theatres by adventurous



FIG. 18.6
Arrabal's *The Automobile Graveyard* at the Théâtre des Arts, Paris, 1967. Directed by Victor Garcia. Courtesy Agence de Presse Bernard, Paris.

directors, many of them heavily influenced by Artaud and later to be among France's most respected directors. Of these, perhaps the most important was Roger Blin (1907-1984), a disciple of Artaud, who, after working with Dullin and Barrault, was closely associated with the absurdist movement after 1949. He is especially noted for his staging of Beckett's and Genet's plays. Other important directors include André Reybaz (1922-), who introduced Audiberti, Ghelderode, and Ionesco to Parisian audiences and worked with a number of avant-garde theatres before becoming director of the Dramatic Center at Tourcoing in 1960; Georges Vitaly (1917-), who worked with Reybaz before founding the Théâtre LaBruyère in 1953; Jean-Marie Serreau (1915-1973), a pupil of Dullin, who directed the first productions of Adamov's plays before opening the Théâtre de Babylone with Blin in 1952 and going on to direct at many other theatres; and Jacques Fabbri (1925-1980), who worked with Vitaly and Reybaz before forming his own company, with which he won special renown for his staging of farces. Beginning as members of the avant-garde, most of these directors were later to work regularly with such established troupes as the Comédie Française, the Théâtre de France, and various of the Dramatic Centers.

After 1960, several French playwrights treated political and socioeconomic themes. Aimé Césaire (1913-), a black writer born in Martinique, in *The Tragedy of King Christophe* (1963), *A Season in the Congo* (1966), and *A Tempest* (1969), was especially concerned with the problems of postcolonialism. These plays, all directed by Serreau, made a deep impression on French audiences. Gabriel Cousin (1918-) wrote in the Brechtian vein, although with a Christian rather than a Marxist slant. In such plays as *Ordinary Love* (1958) and *Cycle of the Crab* (1969), he dealt with major world problems, such as hunger, racism, and nuclear threat, but always from the viewpoint of working-class characters. Armand Gatti (1924-) also wrote a variation of Brechtian drama in which he advocated a humanitarian socialism and expressed

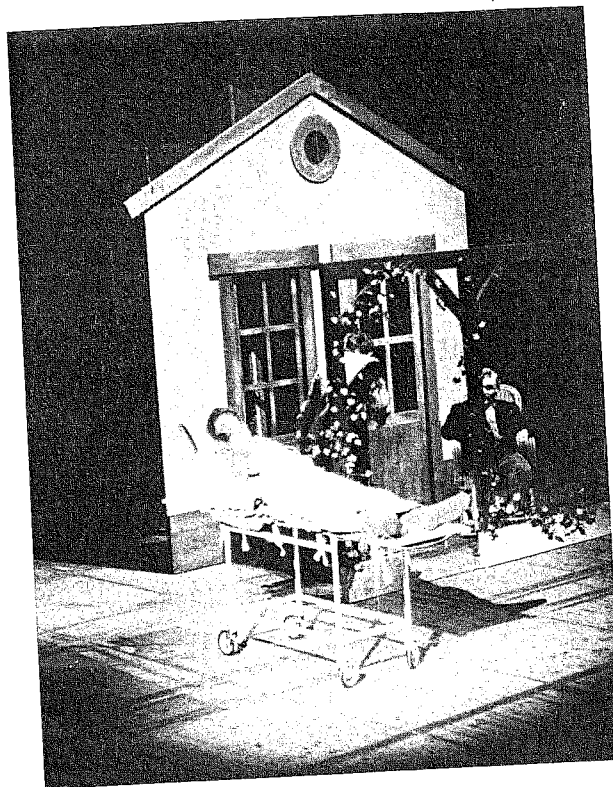


FIG. 18.7
Armand Gatti's *The Imaginary Life of the Scavenger August Geai* as produced by Roger Planchon's company in 1964. Directed by Jacques Rosner; designed by René Allio. Photo by Agence de Presse Bernard, Paris.

hope for the exploited people of the world. Among these plays were *The Imaginary Life of the Scavenger August Geai* (1956), *A Single Man* (1966), and *Vas in Vietnam* (1967). Since the late 1960s, Gatti has devoted himself to encouraging audiences to question the assumptions of their society, and he has worked directly with ordinary people in writing plays incorporating their views, as in *The Lion, Its Cage and Its Wings* (1975), a series of six programs in which immigrant workers expressed their views of France,

and since then as director of the Atelier de Création Populaire in Toulouse.

Among the directors who came to the fore in the early 1960s, the most important were Planchon and Bourseiller. Roger Planchon (1931–) after 1957 was head of the Théâtre de la Cité in Villeurbanne, an industrial suburb of Lyons, where he was very successful in attracting the working-class audience he sought. In his productions, Planchon borrowed many techniques from film (since he considered this medium most familiar to his unsophisticated theatregoers) and from Brecht. He made liberal use of projections (captions, commentaries, and pictures) and often utilized turntables to show the action from different angles, as in the cinema. He presented plays by Molière, Marivaux, Shakespeare, Kleist, Marlow, Racine, Brecht, and other major writers, but he usually gave them working-class interpretations. Consequently, his productions were often controversial. But their liveliness, richness, clarity, and novelty won Planchon one of the largest followings in France. Planchon was to be even more important after 1968.

Antoine Bourseiller (1930–) came to prominence in 1960 when he won the prize offered annually for the best production by a young company. He then became head of the Studio des Champs-Élysées and staged a number of critically praised productions for other companies, including Barrault's, before being appointed director of the dramatic center in Aix-en-Provence in 1966. Since then he has directed numerous productions for theatres throughout France.

Bourseiller declared his desire to shock audiences into reassessing their preconceptions and became noted for novel interpretations of standard works. His approach is perhaps best typified in a controversial production of Molière's *Dom Juan* (presented by the Comédie Française in 1967), in which the actors (dressed in varying shades of blue leather) performed in a setting (made of copper and brass) that gave the effect of an echo chamber. Bourseiller attempted to relate the action to recent events (even to concentration camps) and at the end, rather than

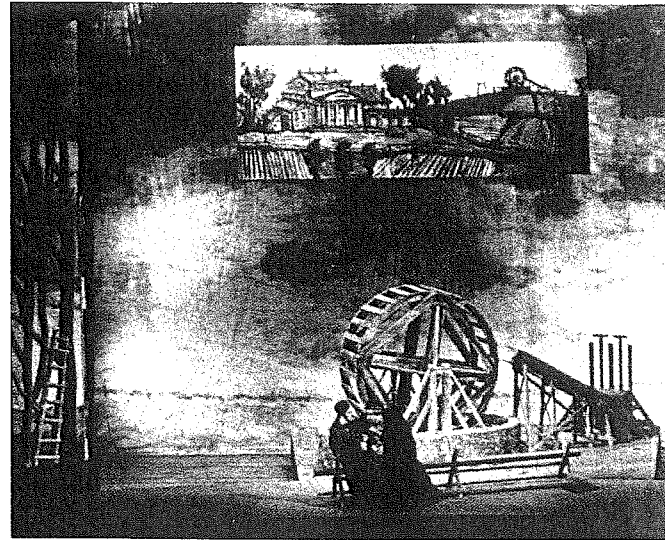


FIG. 18.8

Planchon's production of Adamov's adaptation of Gogol's *Dead Souls*, 1960. Setting by René Allio. Théâtre de la Cité, Villeurbanne. Courtesy Pic, Paris.

being taken away to Hell, Dom Juan was consumed by what appeared to be a giant sun.

The uprisings of 1968 brought the end of the DeGaulle government and new directions in French theatre.

GERMAN THEATRE AND DRAMA, 1940–1968

When Germany surrendered to the Allies in 1945, all theatres were closed for a time but soon they began to reopen under the surveillance of occupation forces. After 1945, the German theatre grew steadily and by the 1960s was one of the most stable in the world. Although Germany was divided after 1945, the theatre in the two areas shared many common characteristics. In both, the system of state-supported resident companies was reinstated. By the 1960s, there were 175 professional theatres

in West Germany, of which 120 were publicly owned, and in East Germany there were about 135 theatres, all state-owned. Almost every city had a dramatic company and many had an opera and ballet troupe of good quality. All of the subsidized troupes in a single city were typically under one manager (or Intendant), appointed by the city or state, and shared a staff of directors and designers. A dramaturg (with a sizable staff) advised each company on the choice of plays and other artistic matters.

Although more than 100 theatre buildings were destroyed during the war, a phenomenal rebuilding program after 1950 replaced most of them. In the

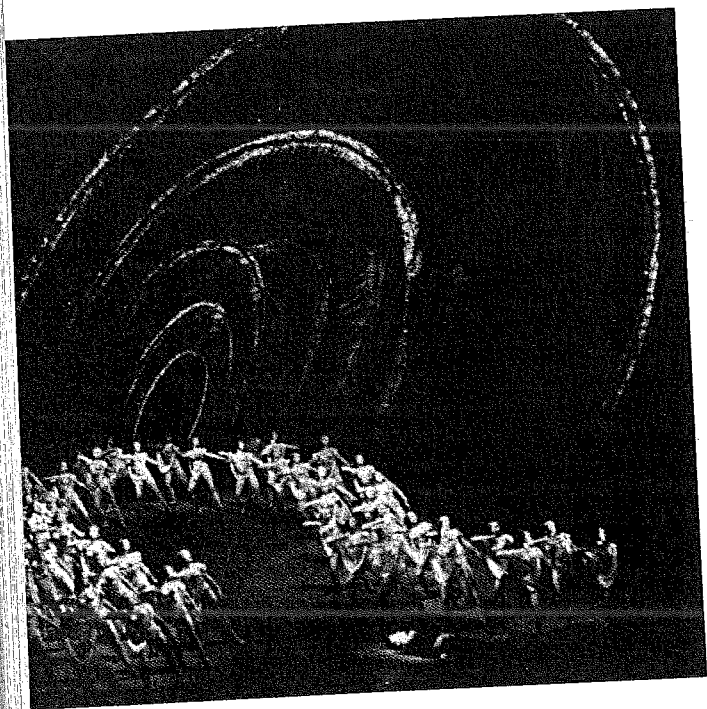


FIG. 18.9
Wieland Wagner's production of *Tannhäuser*, Bayreuth, 1954. Note the absence of three-dimensional scenery and the dependence on light and projections. From *Décor de Théâtre dans le Monde depuis 1935*.

new buildings, sight lines were considerably improved, boxes were eliminated, and the number of balconies reduced. The prewar emphasis upon complex stage machinery continued. For example, the Schiller Theater, opened in West Berlin in 1951, had a revolving stage, elevators, and rolling platform stages. Most of the theatres were of the conventional proscenium-arch type. A few small theatres intended as second houses were more flexible, but there was little experimentation with audience-performer spatial relationships.

In addition to permanent resident troupes, festivals were of considerable importance in postwar Germany. The most famous was still the Bayreuth Festival, revived in 1951 under the direction of Wieland Wagner (1917-1966) until his death and then under his brother Wolfgang Wagner (1919-). After the war, Wagner's operas were performed for the first time at Bayreuth with simple scenic investiture and atmospheric lighting much like that advocated by Appia, instead of the historical realism that had been used since Wagner's time. Bitterly opposed by traditionalists, the new methods won wholehearted approval from others.

In Austria, the pattern of postwar reconstruction paralleled that in Germany. By the 1960s there were thirty-six theatres in Austria, twenty of which were located in Vienna. Four of these were state theatres, the Staatsoper and the Volksoper for opera, the Burgtheater and the Akademietheater for drama, while the Theater-in-der-Josefstadt and the Volkstheater were subsidized by the city of Vienna. The festival at Salzburg, reopened in 1946, also resumed its position as one of the finest in the world.

Among postwar German directors, perhaps the most important were Kortner, Gründgens, and Hilpert. Fritz Kortner (1892-1970) was considered the leading expressionist actor of the 1920s. After spending the Nazi years in exile, he returned to Germany in 1949, working primarily in Berlin and Munich. As the principal preserver of the great prewar tradition, he is sometimes said to have been the most important director of the postwar period.



FIG. 18.10
Gustav Gründgens' production of Goethe's *Faust* at the Neue Schauspielhaus, Hamburg. At left, Will Quadflieg as Faust; at right, Gründgens as Mephisto. Courtesy Theater-sammlung, Universität Hamburg.

Gustav Gründgens (1899–1963), Intendant of the Berlin National Theater under the Nazis and Hitler's favorite actor, known especially for his portrayal of Mephistopholes, served after the war as Intendant in Dusseldorf and later in Hamburg. As actor and director, he is one of the leading figures of the modern German theatre. Heinz Hilpert (1890–1967), a leading actor who served as Intendant of the Deutsches Theater under the Nazis, after the war worked primarily in Gottingen. He was noted especially for his Shakespearean productions and for directing the premieres of Zuckmayer's postwar dramas. Both Gründgens and Hilpert justified their cooperation with the Nazis as a desire to preserve German culture in a time of barbarism.

Other major directors in West Germany included Harry Buchwitz (1904–), Intendant at Frankfurt from 1951 to 1968, noted for productions of Brecht before Brecht was popular in West Germany; Hans Schalla (1904–), Intendant at Bochum after 1949, noted for a concise style which

made use of simplified sets and costumes; Boleslag Barlow (1906–), who after 1945 worked primarily in Berlin with contemporary plays emphasizing psychological realism; and Rudolf Sellner (1905–), Intendant at Darmstadt after 1951, whose productions of French absurdist, Shakespearean, and Greek drama were very influential. In 1951, Erwin Piscator returned to Germany and directed for numerous companies before being named Intendant of the Freie Volksbühne in West Berlin in 1962. He was especially instrumental in popularizing the documentary drama that emerged in the 1960s.

Among East Germany's important directors were Langhoff, Heinz, and Felsenstein. Wolfgang Langhoff (1901–1966), Intendant of the

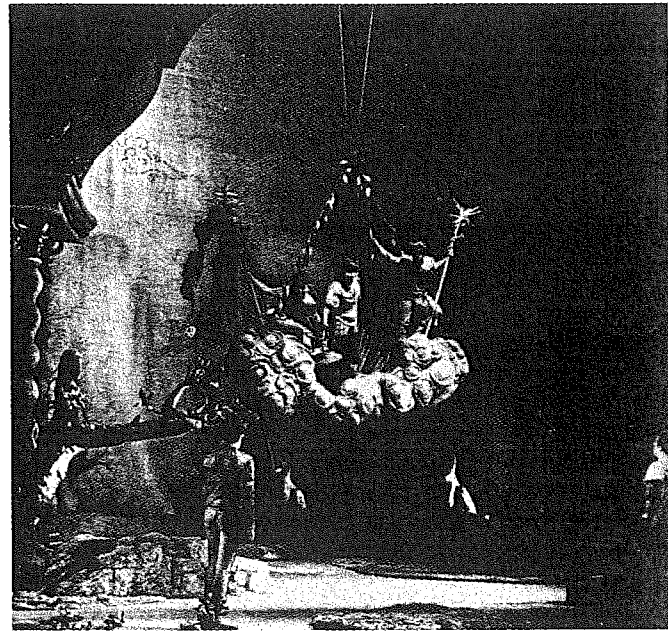


FIG. 18.11
Felsenstein's production of Mozart's *The Magic Flute* at the Komische Oper 1954. Setting by Rudolf Heinrich. Courtesy World Theatre.

Deutsches Theater from 1946 to 1962, was noted for his Marxist interpretations of the classics and for supporting new East German writers. Wolfgang Heinz (1900–), who worked in East Berlin and Vienna before succeeding Langhoff as Intendant of the Deutsches Theater, was noted for emphasizing psychological realism. Walter Felsenstein (1901–1975), director of the Komische Oper in East Berlin from 1947 until his death, was internationally famous for his dramatically convincing productions of opera.

Of all German companies the most famous was the Berliner Ensemble, located in East Berlin and devoted primarily to the plays of Brecht. After he returned to Europe in 1947, Brecht's plays rapidly found their way into the repertoires of most German troupes and his theory was soon known throughout the world. His fame was confirmed through the work of the Berliner Ensemble. Opened in 1949 with *Mother Courage*, the Berliner Ensemble for a time shared the Deutsches Theater with another troupe. In 1954 it was given the Theater-am-Schiffbauerdamm, the house in which Brecht's *Threepenny Opera* was first produced in 1928. With its appearances in Paris in 1954 and 1955, the Berliner Ensemble became internationally famous and has since been considered one of the world's finest troupes. After Brecht's death in 1956, the company continued under the direction of Helene Weigel (1900–1971), Brecht's wife, who had been its director from the beginning. Brecht's methods were also retained by the company's principal directors.

Brecht reestablished associations with several persons with whom he had collaborated before 1933: Erich Engel (1891–1966), who had directed the original production of *Threepenny Opera* in 1928, directed many of the Berliner Ensemble's plays; major German actors, among them Therese Giehse (1898–1975), Lionel Steckel (1901–1971), and Ernst Busch (1900–), appeared in Berliner productions; and Teo Otto (1904–1968) and Caspar Neher (1897–1962), Germany's most influential designers, did a number of productions

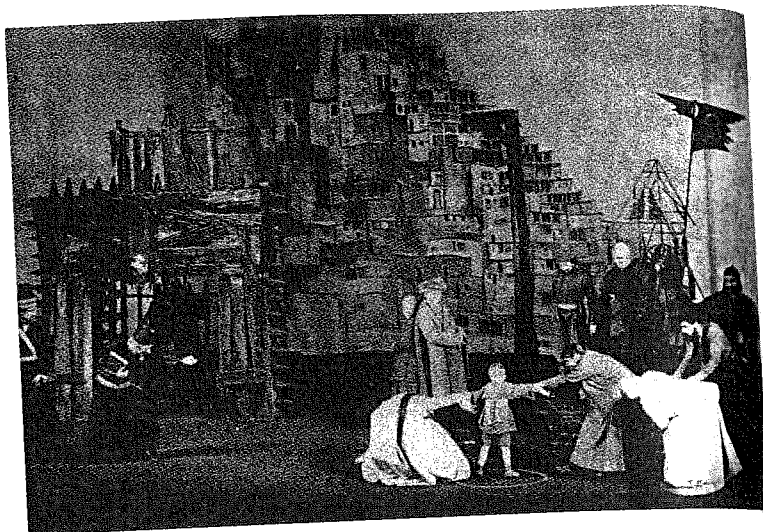


FIG. 18.12
Brecht's production of his *The Caucasian Chalk Circle* at the Berliner Ensemble, 1954. Setting by Karl von Appen. From *Décor de Théâtre dans le Monde depuis 1935*.

for Brecht. Along with Karl von Appen (1900–), the Berliner's principal designer after 1954, Otto and Neher moved postwar German stage design toward theatricalism—the frank manipulation of stage means.

Brecht also trained a number of directors who were to play a significant role in German theatre. Benno Besson (1922–) worked at the Berliner Ensemble from 1949 until 1958, then at the Deutsches Theater until he became Intendant of the Volksbühne in 1969; he is now considered to be one of East Germany's most important directors. Manfred Wekwerth (1929–), with the Ensemble after 1951, was one of the company's mainstays after Brecht's death. Peter Palitzsch (1918–) and Egon Monk (1927–), after working with the Ensemble, emigrated to West Germany where they have been highly influential directors.

Much of the Berliner Ensemble's achievement stemmed from its long and careful rehearsals, some-

times extending over five months. When each production was ready, a *Modellbuch* containing 600–800 action photographs was made. The published *Modellbücher* have influenced many producers who have never seen the company perform. The Berliner Ensemble did much to establish the validity of Brecht's theories, while the humanitarian and social emphases of his plays suggested an alternative to the absurdists (who tended to dramatize personal anxieties). On the other hand, since Brecht used nonrealistic devices and, like absurdists, emphasized irony and humor, the two influences have since 1960 sometimes merged.

If Germany and Austria rebuilt one of the best systems of subsidized theatres in the world, they were less successful in developing significant new dramatists, for until the late 1950s the major German dramatist was Brecht, all of whose major works were written before 1946. Zuckmayer also returned to Germany. His *The Devil's General* (1946) was the first German play on guilt and responsibility under the Nazis, a theme that was to dominate German drama until the 1960s. Wolfgang Borchert (1921–1947) won fame with one play, *The Man Outside* (1947), about a returning soldier trying to adjust to civilian life, but died before he could fulfill the promise shown by that work. Fritz Hochwalder (1911–) found a wide audience at home with *The Holy Experiment* (1943), *The Fugitive* (1945), and *The Public Prosecutor* (1949), all of which pose questions of individual responsibility and public guilt, but he never won a following outside of German-speaking territories.

The major drama in German during the 1950s was written by two Swiss playwrights, Frisch and Duerrenmatt, both of whom were encouraged by Kurt Hirschfeld (1902–1964) and Oskar Walterlin (1895–1961) of the Zurich Schauspielhaus, one of the best in Europe during the Nazi regime because so many refugees settled in Switzerland. Max Frisch (1911–) was trained as an architect but turned to writing in 1944. His reputation rests primarily upon *The Chinese Wall* (1946), *Biedermann and the Firebugs* (1958), and *Andorra* (1961), all of which

treat questions of guilt. In each play the past is reviewed and the characters construct elaborate rationalizations for their actions; none is really willing to accept responsibility. Although it is clear that Frisch longs for a world of integrity, he seems to suggest that it is unattainable because men do not learn from their mistakes. Through techniques borrowed from Wilder, Strindberg, Brecht, and others, he embodies his search and disillusionment in symbolic and nightmarish fantasy.

Friedrich Duerrenmatt (1921–) began writing plays in 1947. Of his many works, the most successful have been *The Visit* (1956), *The Physicists* (1962), *Play Strindberg* (1969), and *The Collaborator* (1973). Like Frisch, Duerrenmatt is concerned with moral questions, which he suggests will not be solved satisfactorily because people are so readily corrupted by promises of power or wealth. Duerrenmatt is much more detached than Frisch. He



FIG. 18.13

Duerrenmatt's *The Physicists* at the Kammerspiele, Munich, 1962. Directed by Hans Schweikart. Courtesy World Theatre.

emphasizes the grotesqueness of the human condition, which he expresses through a rather dark comedy. Although he is concerned with moral dilemmas, he shows the human instinct for good corrupted either by power and greed or by chance. He avoids bitterness by standing at a distance and viewing events sardonically.

Because the majority of significant postwar German drama dealt with questions of guilt related to larger political and social issues, it differed considerably in tone from the French absurdist drama, which attracted few German exponents. Of those who wrote in the absurdist vein, probably the best was Günter Grass (1927–), with such plays as *The Wicked Cooks* (1957), in which rival factions seek to discover the recipe of a soup, apparently symbolizing significant human experience, so that it can be reproduced according to a formula. In the 1960s Grass abandoned the absurdist for the Brechtian mode. In *The Plebeians Rehearse the Revolution* (1966) Grass sets the uprising of East Berlin workers in 1953 within the framework of a rehearsal of Brecht's *Coriolanus*, a device which allowed him to comment upon the present by drawing parallels with the past.

Germany's greatest contribution in the 1960s took the form of "documentary drama" or the "theatre of fact" in which actual events, often quite recent, were used to explore the by-then characteristic concern for guilt and responsibility in public affairs and morality. The best-known writers of the form were Hochhuth, Weiss, and Kipphardt, although all wrote other types of plays as well.

Rolf Hochhuth (1931–) came to prominence with *The Deputy* (1963), which seeks to place much of the blame for the extermination of German Jews on Pope Pius XII's refusal to take a decisive stand against Hitler's policies. This accusation made the play controversial wherever it was performed, and in many countries it was forbidden. *The Soldiers* (1967) also aroused considerable consternation because of its suggestion that Winston Churchill conspired in the death of General Sikorski, president of the Polish government in exile,

because he endangered the Anglo-Russian alliance. In the late 1960s Hochhuth seemed to tire of factual material. *The Guerrillas* (1970) is set sometime in the future and centers around a *coup d'état* in the United States, which Hochhuth suggests could come about only through someone so well placed as to be beyond suspicion. Hochhuth's first comedy, *The Midwife* (1972), has as its protagonist a woman who leads a double life (as pensioned widow and as member of the town council) in order to help the homeless, since bureaucracy has bogged down either in corruption or indifference. In *Lysistrata and NATO* (1974) Hochhuth adapted Aristophanes' basic situation to a story about an attempt to block the use of a Greek island as a NATO base. All of Hochhuth's plays are long and diffuse and must be cut severely in production. He has been one of the most controversial writers, primarily because his use of recent historical figures (to whom he attributes questionable motives) has raised serious ethical questions about the limits to which a dramatist may go without becoming libelous.

Peter Weiss (1916–1982) worked as a graphic artist, filmmaker, and journalist before winning fame as a playwright. Although he began writing in the 1940s, his first play was not produced until 1962. His international reputation dates from 1964 with the production of *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade* (usually shortened to *Marat/Sade*). Set in 1808 in the asylum at Charenton where the Marquis de Sade is confined, it shows the presentation of a play written by de Sade for performance by the inmates before a fashionable audience from nearby Paris. The play that de Sade has written is Brechtian in form (making use of a presenter to introduce scenes and of songs to reflect upon the action), and the whole is intended by Weiss to provoke thought about political and social justice. The asylum serves as a metaphor for the world, and the play's ending (in which the inmates get out of hand) suggests what happens when the sensual and anarchistic outlook of a de Sade is given full rein. Peter



FIG. 18.14
Weiss's *Marat/Sade*. Premiere production; Schiller Theater, Berlin, 1964. Directed by Konrad Swinarski; designed by Peter Weiss. Photography by Heinz Köster.

Brook's production of *Marat/Sade* (seen first in London and then in New York) was to be one of the most influential of the decade, since it drew forceful attention to devices of the "theatre of cruelty," while Weiss's play provided a model on which many other playwrights were to build by imbedding social and political arguments within a context of swirling visual and aural effects.

Marat/Sade is only partially factual, but in his next play, *The Investigation* (1965), Weiss passed over completely into documentary drama. Set in a courtroom, *The Investigation* utilizes dialogue taken from the official hearings into the extermination

camp at Auschwitz. Weiss' subsequent documentary plays include *The Song of the Lusitanian Bogey* (1967), about the suppression of native Africans by the Portuguese in Angola, and *A Discourse on the Previous History and Development of the Long War of Liberation in Vietnam as an Example of the Necessity for the Armed Fight of the Suppressed Against Their Suppressors as Well as the Attempt of the United States of America to Destroy the Foundations of the Revolution* (1968).

Like Hochhuth, Weiss in the late 1960s began to retreat from documentary drama, although his work continued to be based on historical sources. *Trotsky in Exile* (1970) uses material from Trotsky's life to stimulate thought about his ideas and to raise questions about our own political perspectives. *Hölderlin* (1971) is based on the life of the nineteenth-century German poet who spent much of his time locked away from the world. It shows the protagonist in flight from a world he considers deranged, and through his plight Weiss suggests that society has a tendency to destroy its visionaries.

Heinar Kipphardt (1922–) first won international renown with *In the Case of J. Robert Oppenheimer* (1964), all the dialogue for which is excerpted from the United States government's hearings into the loyalty of Oppenheimer after he resisted development of the hydrogen bomb. Kipphardt's primary concern, however, is with the conflict between a scientist's responsibility to his country and his duty to humanity at large—a familiar issue in postwar German drama. In *Joel Brand* (1965) Kipphardt treats the attempt of the Germans during World War II to exchange one million Hungarian Jews for 10,000 Allied trucks and the failure of the attempt because the Allies could not be convinced that the offer was made in good faith. In 1973 he treated the Uruguay Tupamaros in *Who's Looking After the Guerrilla?*

The success of documentary drama in Germany seems to have stimulated playwrights in other countries to adopt the form. Consequently, many contemporary events were brought onto the stage, among them the *Pueblo* incident and various aspects

of the Vietnam war. But by the early 1970s, interest in the "theatre of fact" was on the wane, above all in Germany.

Other playwrights continued the earlier concern with collective guilt. Among the most important of these writers was Martin Walser (1927-) in such plays as *Oak and Angora* (1962) and *The Black Swan* (1964). The latter contrasts the younger generation, who seem overly sensitive about the Nazi period, with the older generation, who lead seemingly placid lives despite their own involvement in Naziism. Most of Walser's subsequent plays, such as *The Battle of the Bedroom* (1967) and *Children's Game* (1971) have treated more private subjects. But in *The Pig Play—Scenes from the Sixteenth Century* (1975), he makes historical events reflect the political fears and lack of certainty among today's workers and intellectuals.

Tankred Dorst (1925-) is representative of German playwrights who have been concerned with political subjects. His early plays were in the absurdist vein. The best of these is probably *Freedom for Clemens* (1961), which shows how an imprisoned man gradually realizes that freedom is an internal state rather than external circumstances. Dorst's later plays are more straightforward. In *Toller* (1968) he uses material about the expressionist playwright to explore the relationship of the artist to political action. In *Little Man, What Now?* (1972), a review based on the novel by Hans Fallada, Dorst evokes a sense of the early 1930s with his middle-class characters who evade reality through a pursuit of popular culture idols of the time even as the political situation disintegrates. Subsequently, Dorst announced his intention to write a series of plays about the German middle class from the 1920s to the present. Among these is *On Chimborazo* (1975), set on a hill near the border with East Germany where the characters reminisce and come to understand themselves as they wait to light a signal fire to friends on the other side of the border.

By the late 1960s, the German theatre seemed to have recovered from the war years. But forces were

already at work that would bring significant changes.

THEATRE AND DRAMA IN THE UNITED STATES, 1940-1968

After World War II the most influential figures in the American theatre were probably the director Elia Kazan and the designer Jo Mielziner, for through their joint work on such plays as Williams's *A Streetcar Named Desire* (1947) and Miller's *Death of a Salesman* (1949) they established the production approach that was to dominate until about 1960. Under Mielziner's influence, stage settings turned away from realism, although they retained clearly representational features. This "theatricalized realism" was essentially an extension of the new stagecraft of the 1920s. On the other hand, acting moved increasingly toward psychological truth as found in the characters' inner motivations. It was an extension of the Group Theatre's approach as taught at the Actors Studio.

Founded in 1947 by Robert Lewis, Elia Kazan, and Cheryl Crawford (although Lee Strasberg was to be the dominant figure), the Actors Studio was designed to permit selected actors to work and develop according to the Stanislavsky system. Marlon Brando (1924-), with his characterization of the inarticulate and uneducated Stanley Kowalski of *A Streetcar Named Desire*, came to epitomize in the popular mind the Actors Studio style. The novelty of serious acting using substandard speech, untidy dress, and boorish behavior captured the public imagination and began a vogue. It also created an image of the Actors Studio as merely encouraging actors to explore their own psyches while ignoring the skills needed for projecting a characterization. Although much of the criticism is clearly exaggerated, Strasberg did place primary emphasis upon "inner truth" as the basis of good acting, and much of the Studio's training was determined by this goal. In 1956 the Studio began a program to assist playwrights and in 1960 it added a workshop for direc-



ΣΑΜΟΥΕΛ

ΜΠΕΚΕΤ

ΕΥΤΥΧΙ

ΣΜΕΝΕΣ

ΜΕΡΕΣ

Ω ΟΙ Ω

ΡΑΙΕΣ

ΜΕΡΕΣ

31/5

έλληνική απόδοση

ΡΟΥΛΑ

ΠΑΤΕΡΑΚΗ

ΚΟΣΜΑΣ

ΦΟΝΤΟΥΚΗΣ

Τὸ ΡΟΔΑΚΙὸ

ΣΑΜΟΥΕΛ ΜΠΕΚΕΤ

ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΕΣ ΜΕΡΕΣ
Ω ΟΙ ΩΡΑΙΕΣ ΜΕΡΕΣ

Ελληνική έκδοση

ΡΟΥΛΑ ΠΑΤΕΡΑΚΗ
ΚΟΣΜΑΣ ΦΟΝΤΟΥΚΗΣ

φωτογραφίες

ΚΩΣΤΑΣ ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ
ΛΑΖΑΡΟΣ ΠΑΝΤΟΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΟΥΜΠΑΚΚΑΣ

Η έκδοση πραγματοποιήθηκε με τη συμβολή της
Εθνογραμικής Έταιρείας.

Το κείμενο του βιβλίου αποτελεί Κείμενο Παράστασης. Δεν επιτρέπεται
η αντιγραφή, η αναπαραγωγή ή η αποθήκευση με οποιοδήποτε μέσο
ηλεκτρονικό, φωτοαντιγραφικό, μηχανικό, θεαματικό, κινηματογραφικό
ή ραδιοτηλεοπτικό, και γενικά ή χρήση του κειμένου με κάθε μορφή
ή μέσοι άνευ της άποσιτάματος χωρίς προηγούμενης να υπάγεται
γραπτή άδεια της Ρούλας Πατεράκη.

© Το Ροδάκι, 1994 ♦ ISBN 960-7360-07-9

ΤΟ ΡΟΔΑΚΙΟ

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

Ἐκταση φεγγεμένου χόρτου πού, στό κέντρο, ἐψώνεται σέ χαμηλό λόφο. Πλαγίως ἀπαλές μπροστά καί στίς ἄλλες δύο πλευρές τῆς σκηνῆς. Πίσω πύ ἀπότομη κλίση πρὸς τὸ ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς. Μάξιμουμ ἀπλότητας καί συμμετρίας. Φῶς ἐκτεφλωτικό.

Φόντο ἀπὸ ἔφρασμα, πολὺ ἐμφανῆς οὐφθαλμαπιάτη πού ἀναπαριστᾷ μιὰ ἀπογυμνωμένη συνεχῆ πεδιάδα, πού ἀπλώνεται προοπτικά καί συναρτᾷ πέρα μακριὰ ἕναν οὐρανὸ χωρὶς σύννεφα. Θαιμμένη μέχρι πύ πάνω ἀπὸ τὴ μέση τῆς, ἀκριβῶς στό κέντρο τοῦ λόφου, ἡ ΓΟΥΙΝΝΙ. Γύρω στὰ πενήντα, καλοδιατηρημένη, ξανθιά κατὰ προτίμηση, παχουλῆ, χέρια καί ὠμοὶ γυμνοί, κορσάζ μὲ μεγάλο ντε-κολτέ, πλούσιο στήθος, μαργαριταρένιο κολιέ. Τὴν βείσκουμε νὰ κοιμᾶται, τὰ χέρια τῆς πάνω στὸ ἔδαφος μπροστά τῆς, τὸ κεφάλι τῆς πάνω στὰ χέρια τῆς. Δίπλα τῆς στὸ ἔδαφος, καί στὰ ἀριστερά τῆς, μιὰ εὐρύ-χωρη μαύρη τσάντα ἀπ' ἀπὲς γιὰ ψώνια, καί στὰ δεξιὰ τῆς ἀφημένη μιὰ πτυσσόμενη ὀμπρέλα, τὸ εὐγγος τῆς λαβῆς νὰ προβάλλει ἀπὸ τὴ θήκη.

Στὰ δεξιὰ τῆς καί πίσω τῆς, ἐπιλωμένος στὸ ἔδαφος, ἀτοκομισμένος, κρυμμένος ἀπὸ τὸ λόφο, ὁ ΓΟΥΙΔΛΙ. Μεγάλη παύση. Ἐνα κουδόνι χτυπᾷ διαπεραστικά, ἄς ποῦμε δέκα δευτερόλεπτα, σταματᾷ. Ἀπὸ δὲν κινεῖται. Παύση. Κουδόνι πύ διαπεραστικό, ἄς ποῦμε πέντε δευτερόλεπτα. Ἀπὸ ἔκπναι. Τὸ κουδόνι σταματᾷ. Σηκώνει τὸ κεφάλι τῆς, ἀτενίζει μπροστά. Μεγάλη παύση. Ἀνασηκώνεται, ἀφήνει τὰ χέρια τῆς ἀκουμπισμένα μὲ τίς παλάμες στὸ ἔδαφος, τινάζει πίσω τὸ κεφάλι τῆς καί ἀτενίζει πρὸς τὸ ξενίθ. Μεγάλη παύση.

ΓΟΥΙΝΝΙ: (ἀτενίζοντας πρὸς τὸ ξενίθ).

³ Ἀκόμα μιὰ οὐράνια μέρα.

(Παύση. Τὸ κεφάλι ξανά κανονικά, τὰ μάτια μπροστά, παύση. Στασιώνει τὰ χέρια στὸ στήθος, κλείνει τὰ μάτια. Τὰ χεῖλη κινεῖται σέ σιωπηλὴ προσευχή, ἄς ποῦμε δέκα δευτερόλεπτα. Τὰ χεῖλη σταματοῦν. Τὰ χέρια παραμένουν στασιωμένα. Χαμηλόφωνα.)

Εἰς τὸ ὄνομα τοῦ Πατρὸς
καὶ τοῦ Υἱοῦ

καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος.

Ἀμήν.

(Τὰ μάτια ἀνοίγουν, τὰ χέρια ξεστασιώνονται, ξαναγυροῦν στὸ λόφο. Παύση. Στασιώνει τὰ χέρια στὸ στήθος πάλι, κλείνει τὰ μάτια, τὰ χεῖ-

λη κινουῦνται πάλι σὲ σιωπηλὴ προσευχῇ, ἣς ποῦμε πέντε δευτερόλεκτα.
Χαμηλόφωνα.)

Nūn και δει
και εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων.

Ἄμην.

(Τὰ μάτια ἀνοίχουν, τὰ χέρια ἐσταυρώνονται, ἐμπνευστῶν στὸ λόγον.

Παύση.)

Ἐμπρός, Γουίνν.

(Παύση.)

Ἐκίνα τὴ μέρα σου, Γουίνν.

(Παύση. Γυρνᾷ πρὸς τὴν τσάντα, ψαχουλεύει μέσα χωρὶς νὰ τὴν κοι-
νήσει ἀπὸ τὴ θέση της, βρᾷξει μιὰ ὀδοντόβουρτσά, ψαχουλεύει πάλι,
βρᾷξει ἕνα σχεδὸν ἄδειο σωληνάκι ὀδοντόπαστα, γυρνᾷ πάλι μπρο-
στά, ξεβιδώνει τὸ καπάκι ἀπὸ τὸ σωληνάκι, ἀφήνει τὸ καπάκι στὸ
ἔδαφος, πιέζει μὲ θυστοκλία μικρὴ ποσότητα πάστας στὴ βούρτσά,
κράτει τὸ σωληνάκι στὸ ἕνα χέρι και βουρτσίζει τὰ δόντια μὲ τὸ
ἄλλο. Γυρνᾷ διακριτικὰ δεξιά και πίσω πρὸς τὰ δεξιά της γιὰ νὰ
φύσει πίσω ἀπὸ τὸ λόγον. Σ' αὐτὴ τὴ θέση τὰ μάτια της μένονν πρῶ-
τω στὸν ΓΟΥΙΑΛΙ. Φτῆνει. Κεμιέται λίγο πρὸ πολλὸ πίσω και πρὸς τὰ
κάτω. Διπυρᾷ.)

Ὁῖ-ὀῖ!

(Παύση. Δυνατότερα.)

Ὁῖ-ὀῖ!

(Παύση. Τυπερὸ χαμόγελο καθὼς γυρνᾷ πάλι μπροστά, ἀφήνει κάτω
τὴ βούρτσά.)

Ἄνοιρε Γουίνν!

(ἔξετάζει τὸ σωληνάκι, τὸ χαμόγελο εβήνει)

πᾶσι σώνεσαι

plus pour longtemps

(κοιτάζει γιὰ τὸ καπάκι)

ἔ καλά

(βόλταει τὸ καπάκι)

τί νὰ γίνει

μικρὸ τὸ κακὸ

(βιδώνει τὸ καπάκι)

ἄλλο ἕνα ἀπὸ κείνα

τὰ παλιά πράγματα

(ἀφήνει κάτω τὸ σωληνάκι)

ἀκόμα ἕνα ἀπὸ κείνα

τὰ παλιά πράγματα

(γυρνᾷ πρὸς τὴν τσάντα)

ἀπλῶς δὲν παίρνει γιὰρεσι

[8]

(ψαχουλεύει μέσα στὴν τσάντα)

δὲν παίρνει καμμιὰ γιὰρεσι

(βρᾷξει ἕνα μικρὸ καθρέφτη, γυρνᾷ πάλι μπροστά)

ἔ ναι

(ἐπιθεωρεῖ τὰ δόντια στὸν καθρέφτη)

κακόμοιρε Γουίνν!

(δοκιμαζόντας τὰ πάνω μπροστὰ δόντια μὲ τὸν ἀπτόχειρα, συγκεχο-
μένα)

Ἐε μου!

(ἀνασηκώνοντας τὸ ἑπάνω χεῖλος γιὰ νὰ ἐπιθεωρήσει τὰ οἰῶνα, ὁμοίως)

Θεοῦλη μου!

(τραβώντας πρὸς τὰ πίσω τὴ γωνία τοῦ στόματος, στόμα ἀνοιχτό, ὁ-
μοίως)

ἔ καλά

(τὴν ἄλλη γωνία, ὁμοίως)

ἔγι χειρότερα

(τελειώνει τὴν ἐπιθεώρηση, ὁμίλια κωνοκική)

ὄυτε καλύτερα

(ἀφήνει κάτω τὸν καθρέφτη)

ὄυτε ἀλλοτρή

(σκουπίζει τὰ δάχτυλα στὸ χότρο)

ὄυτε πόνος

(κοιτάζει γιὰ τὴν ὀδοντόβουρτσά)

σχεδὸν κανέναν

(παίρνει τὴν ὀδοντόβουρτσά)

ὄυτεροχο

ὄ μὰ τί ἔκτακτο πράγμα

(ἔξετάζει τὴ λαβὴ τῆς βούρτσας)

τίποτα σὰν ἀπὸ τίποτα

(ἔξετάζει τὴ λαβὴ, διαβάζει)

ἀγνωστὸ... τί;

(παύση)

τί;

(ἀφήνει κάτω τὴ βούρτσά)

ἔ ναι

(γυρνᾷ πρὸς τὴν τσάντα)

ἔμοιρε Γουίνν!

(ψαχουλεύει μέσα στὴν τσάντα)

ὄυτε κέφι γιὰ τίποτα

(βρᾷξει γινάλια σὲ θήκη)

ὄυτε ἐνδιαφέρον

[9]

(γυρνάει πάλι μπροστά)
στη ζωή
(παίρνει τὰ γυαλιὰ ἀπὸ τῆ θήκη)
κακόμοιρε Γουίλλι
(ἀφήνει κάτω τῆ θήκη)
καλὸς μόνο γιὰ ὕπνο
sleep for ever
(ἀνοίγει τὰ γυαλιὰ)
θεῖον δῶρον
ἔκτακτο
(φορᾶει τὰ γυαλιὰ)
τίποτα σὰν αὐτὸ τίποτα
(κοιτάζει γιὰ τὴν δοντόβουρσα)
κατὰ τῆ γνώμη μου
(παίρνει τὴν δοντόβουρσα)
πάντα τὸ εἶλεγα
(ἐξετάζει τὴ λαβὴ τῆς βούρσας)
γιατί νὰ μὴν τὸ εἶχα
μακάρι νὰ τὸ εἶχα κι ἐγὼ
(ἐξετάζει τὴ λαβή, διαβάζει)
γρήσαι... ἀγνά... τί;
(ἀφήνει κάτω τὴ βούρσα)
προσεχῶς τυφλὴ
(βγάζει τὰ γυαλιὰ)
ἔ καλὰ
(ἀφήνει κάτω τὰ γυαλιὰ)
ἀρκετὰ εἶδαμε
(ψάχνει στὸ κορσὶ γιὰ μαντίλι)
ὑποθέτω
(βγάζει ἓνα διαλυμένο μαντίλι)
ὡς τώρα
(ἐδουλοῦνε τὸ μαντίλι τινάζοντάς το)
ποιοὶ εἶναι αὐτοὶ οἱ θευμάσιοι στίχοι
αὐτοὶ οἱ ἔκτακτοι στίχοι
(σκουπίζει τὸ ἓνα μάτι)
woe woe is me
ἀλίμονο σ' ἐμένα
(σκουπίζει καὶ τὸ ἄλλο)
to have seen
what I have seen
see what I see
νὰ βλέπω αὐτὸ πού βλέπω

to see what I see
(κοιτάζει γιὰ τὰ γυαλιὰ)
ἔ νὰ! Ὁφήλια
(παίρνει τὰ γυαλιὰ)
θὰ ἔκανα καὶ ἄνευ
(ἀρχίζει νὰ καθαρίζει τὰ γυαλιὰ χουχουλίζοντας στους φακοὺς)
ἢ μήπως ὄχι
(καθαρίζει)
ἄγιο! φῶς
(καθαρίζει)
νὰ βγαίνει ἀπὸ τὸ σκοτάδι.
(καθαρίζει)
λάμπη κολασμένου
φωτός.
ἀγγελικὸ
καὶ μαῦρο φῶς.
(Σταματᾶει τὸ καθάρισμα, σιγῶναι τὸ πρόσωπο πρὸς τὸν οὐρανὸ, παύση,
τὸ κεφάλι πάλι κωνικὰ, ξανορχίζει νὰ καθαρίζει, σταματᾶει νὰ καθα-
ρίζει, κερμεύεται πίσω καὶ κάτω πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς.)
Ὁὐ-οὐ!
(Παύση. Τρυφερὸ χαμόγελο καθὼς γυρνάει πάλι μπροστὰ καὶ ξαναρχί-
ζει νὰ καθαρίζει. Τὸ χαμόγελο σβήνει.)
Ἐξάιστο δῶρο, ἔκτακτο
(σταματᾶει νὰ καθαρίζει ἀφήνει κάτω τὰ γυαλιὰ)
γιατί νὰ μὴν τὸ εἶχα
μακάρι νὰ τὸ εἶχα κι ἐγὼ
(διπλώνει τὸ μαντίλι)
ἔ καλὰ
(βάζει τὸ μαντίλι πίσω στὸ κορσὶ)
ὄχι καὶ νὰ παρατονιέμαι
(κοιτάζει γιὰ τὰ γυαλιὰ)
ὄχι, ὄχι
(παίρνει τὰ γυαλιὰ)
δὲν κάνει νὰ παρατονιέμαι
(κρατᾶει ψηλὰ τὰ γυαλιὰ, κοιτάζει μέσφ τοῦ ἑνὸς φακοῦ)
τόσα πολλὰ
ὧστε νὰ εἶμαι εὐγνώμων
(κοιτάζει μέσφ τοῦ ἄλλου φακοῦ)
οὔτε πόνος
(φορᾶει τὰ γυαλιὰ)
σχεδὸν κανεὶς
(κοιτάζει γιὰ τὴν δοντόβουρσα)

θαυμάσιο

ὁ μὰ τί ἔκτακτο πράγμα

(παίρνει τὴν ὀδοντόβουρα)

τίποτα σὰν αὐτὸ τίποτα

(ἐξεπλύνει τὴ λαβὴ τῆς βούρας)

ἐλαφρὸς ποιοκέφαλος ποτε-ποτε

(ἐξεπλύνει τὴ λαβὴ, διαβάζει)

ἐγγυημέναι... γῆσται... ἀγναι... τί;

(κοιτάζει πρὸς τὸν κωμῶντα)

γῆσται ἀγναι...

(παίρνει τὸ μαρτίλι ἀπὸ τὸ κοροδῆ)

ἔ ναι

(ἐδοκίμασε τὸ μαρτίλι τῶνδ' ὀντάς το)

ἐλαφρὰ παροδικὴ ἡμικρανία

(ἀρχίζει νὰ σκουπίζει τὴ λαβὴ τῆς βούρας)

ἔρχεται

(σκουπίζει)

μετὰ φεύγει

(σκουπίζει ὀντας μὴχανικῶς)

ἔ ναι

(σκουπίζει ὀντας)

πολλὰ τὰ ἐλξη

(σκουπίζει ὀντας)

μεγάλα τὰ ἐλξη

(σταματᾷ νὰ σκουπίζει, ἀπλάνες χαμένο βλέμμα, σπασμένα)

προσευχὴς ἴσως ὄχι μάλιστα

(παύση, ὁμοίως)

ἢ πρῶτη φροντίς

τὸ πρῶν

(παύση, ὁμοίως)

καὶ ἢ τελευτάλια

τὸ βράδι

(τὸ κεφάλι κάτω, ξαναρχίζει νὰ σκουπίζει, σταματᾷ νὰ σκουπίζει, τὸ

κεφάλι πάνω, ἤρεμη, σκουπίζει τὰ μάτια, δεικνύει τὸ μαρτίλι, τὸ βιά-

ζει πάλιν στὸ κοροδῆ, ἐξεπλύνει τὴ λαβὴ τῆς βούρας, διαβάζει)

ἀποδύτως ἐγγυημέναι...

γῆσται ἀγναι...

(κοιτάζει ἀπὸ πρὸς τὸν κωμῶντα)

γῆσται ἀγναι...

(βιάζει τὰ γυαλιά, ἀφήνει αὐτὰ καὶ τὴ βούρα κάτω, ἀπενίσει μὴρο-

στὰ τῆς.)

Παλιὰ πράγματα.

(Παύση.)

Παλιὰ γέφυρα μάτια.

(Μεγάλη παύση.)

Παρακάτω, Πουλί.

(Ρίχνει μὴ ματιὰ γύρω τῆς, βλέπει τὴν ἀμπελία, τὴν παρατηρεῖ γιὰ

πολὴ, τὴν παίρνει καὶ ἀποκαλύπτει ἀπὸ τὴ θήκη μὴ λαβὴ ἐπιληρητικῶν

μήκους. Καταπύρας τὴν ἀκρη τῆς ἀμπελίας στὸ δεξιὸ χέρι κερμαίεται

πίσω καὶ κάτω στὰ δεξιὰ τῆς γιὰ νὰ βρεθεῖ πρῶτον ἀπὸ τὸν ΓΟΥΛΙΑΙ.)

Ὁ-ὄ!

(Παύση.)

Πουλί.

(Παύση.)

Θαυμάσιο δῶρο, ἔκτακτο.

(Τὸν σκουρᾷ μετὰ τὴ μύτη τῆς ἀμπελίας.)

Παρὶ νὰ μὴν τὸ εἶχα,

μακάρι νὰ τὸ εἶχα κι ἐγώ.

(Σκουρᾷ πάλιν. Ἡ ἀμπελία γλιστρεῖ ἀπὸ τὸ χέρι τῆς καὶ πέφτει

πίσω ἀπὸ τὸ λόφο. Τῆς ἐπιστρέφεται ἀμέσως ἀπὸ τὸ δόξατο χέρι τοῦ

ΓΟΥΛΙΑΙ.)

Εἰχαφιστῶ, χροσέ μου.

(Περνάει τὴν ἀμπελία στὸ ἀριστερὸ χέρι, γυρνᾷ πάλιν μπροστὰ καὶ

ἐξεπλύνει τὴν παλάμη τοῦ δεξιῦ χερσίου.)

Ἔγώ.

(Ἐκπαραφύγει τὴν ἀμπελία στὸ δεξιὸ χέρι, ἐξεπλύνει τὴν παλάμη τοῦ ἀρι-

στεροῦ.)

Ἔ καλά,

ὄχι χειρότερα.

(Κεφάλι ἔ πάνω, χαροῦμενα.)

Ὅστε καλύτερα

ὄστε χειρότερα

ὄστε ἀλλοτρί.

(Παύση, ὁμοίως.)

Ὅστε πόνος.

(Κερμαίεται πίσω γιὰ νὰ δεῖ κάτω τὸν ΓΟΥΛΙΑΙ καταπύρας τὴν ἀμπε-

λία ἀπὸ τὴ λαβὴ ὅπως πρῶν.)

Μὴ μοῦ ξεφουσκώνεις τώρα πάλιν, ἀγίατη μου,

κάθε μου τὴ χάρη, μπορεῖ νὰ σὲ χρεωστωῶ.

(Παύση.)

Ἦ δὲν ἐπείγει, δὲν ἐπείγει,

ἀπλῶς μὴ μοῦ κουβερδίζεσαι πάλιν.

(Περνάει πάλιν μπροστὰ, ἀφήνει κάτω τὴν ἀμπελία, ἐξεπλύνει τὴς παλά-

μες μαζί, τὴς σκουπίζει στὸ χόρτο.)

"Ίσως μιὰ ιδέα πιὸ ἀχρωμα
παρ' ἄλλα αὐτά... αὐτὰ

ἀ πλιά χλωμα-
ο εἶναι τὸ χρώ-
του χεριοῦ ποῦ
οστά μου ἀντι-
ναι

ἄλλα πιά...

νὰ δεῖς τί λέει

χλωμασμένο εἶναι τὸ χρώμα

τοῦ χεριοῦ

ποῦ μπροστά του ἀντιστρέφονται...

(Γυρνᾷ πρὸς τὴν τσάντα, ψαχνολεύει μέσα, βγάζει ἓνα ρεβόλβερ, τὸ κραταί ψηλά, τὸ φιλάει στὰ γογγύρα, τὸ ξαναβάζει πίσω, ψαχνολεύει, βγάζει μιὰ σχεδὸν ἄδεια φιάλη ἀπὸ κόκκινο γιατρικὸ, γυρνᾷ πάλι μπροστά, κοιτᾷ γιὰ τὰ γυαλιὰ, τὰ φορᾷ, διαβάζει τὴν ἐτικέτα.)

Δι' ἀθυμίαν...

ἀτονίαν...

ἀνορεξίαν...

βρέφη...

παιδιά...

ἐνήλικες...

ἔξι γεμάτες...

κουταλιές τῆς σούπας

κάθε μέρα...

(κεφάλι ἐπάνω, χαμόγελο)

the old style

le vieux style

τὸ παλιὸ στύλ!

(τὸ χαμόγελο σβῆνει, τὸ κεφάλι κάτω, διαβάζει)

κάθε μέρα...

πρὸ καὶ μετὰ...

τὸ φαγητό...

ἄμεσος...

(κοιτᾷ ἀπὸ πιὸ κοντὰ)

...καλυτέρευσις.

(Βγάζει τὰ γυαλιὰ, τὰ ἀφήνει κάτω, κραταί τὴ φιάλη στὸ ὕψος τοῦ χεριοῦ νὰ δεῖ τὴν ποσότητα, ξεβιδᾷ τὸ καπάκι, τὸ καταπίνει ὅλο, μὲ τὸ κεφάλι ἐντελῶς πίσω, πεταίει καπάκι καὶ φιάλη πέρα πρὸς τὴ μεριά τοῦ ΓΟΥΓΙΑΛΙ. Ἦχος γυαλιοῦ ποῦ σπάει.)

"Α πολὺ καλύτερα τώρα!

(Γυρνᾷ στὴν τσάντα, ψαχνολεύει μέσα, βγάζει κραγιὸν, γυρνᾷ πάλι μπροστά, ξετρίβει τὸ κραγιὸν.)

Πᾶει σώνεται —

ὄχι γιὰ πολὺ ἀκόμα.

(Κοιτᾷ γιὰ τὰ γυαλιὰ.)

"Ε καλὰ.

(Φορᾷ τὰ γυαλιὰ, κοιτᾷ γιὰ τὸν καθρέφτη.)

"Ὀχι καὶ νὰ παραπονηθῶμαι

δὲν κάνει νὰ παραπονηθῶμαι.

(Παίρνει τὸν καθρέφτη, ἀρχίζει νὰ βάρει τὰ χεῖλη.)

Ποιὸς εἶναι αὐτὸς ὁ θαυμασιὸς στίχος

αὐτὸς ὁ ἔκτακτος στίχος;

(Χεῖλη.)

Oh fleeting joys

ὦ χαρὲς ἐφήμερες

(χεῖλη)

ὦ! νὰ δεῖς τί λέει

ἀτέλειωτη λύπη

τοῦ Παραδείσου...

of Paradise...

of Milton's Paradise dear.

(Χεῖλη. Τὴν διακόπτει θόρυβος ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ ΓΟΥΓΙΑΛΙ. Αὐτὸς τώ-
ρα ἀνασηκώνεται. Αὐτὴ χαμηλώνει κραγιὸν καὶ καθρέφτη καὶ κρεμύ-
ται πίσω καὶ κάτω γιὰ νὰ τὸν δεῖ. Παύση. Ἡ κορυφὴ τοῦ φαλακροῦ
κεφαλοῦ τοῦ ΓΟΥΓΙΑΛΙ, στέζονται αἶμα, ξεπροβάλλει πίσω ἀπὸ τὴν
πλαγιὰ καί, τέλος, μένει. Ἡ ΓΟΥΓΙΝΝΙ ἀνασηκώνει τὰ γυαλιὰ της. Παύ-
ση. Τὸ χέρι του ἐμφανίζεται μὲ μαντίλι, τὸ ἀπλώνει στὸ κρανίον του, ξε-
φρανίζεται. Παύση. Τὸ χέρι του ἐμφανίζεται μὲ ψαθὸν, κορδέλα λέσχης
(club ribbon), τὸ βάζει στὸ κεφάλι κοκέτικα, ξεφρανίζεται. Παύση. Ἡ
ΓΟΥΓΙΝΝΙ κρεμύεται λίγο πιὸ πολὺ πίσω καὶ κάτω.)

Πέρασε τὸ σὸβραχὸ σου, χρυσέ μου,

προτοῦ ξεροψηθεῖς.

(Παύση.)

"Ὀχι;

(Παύση.)

"ὦ! βλέπω σοῦ ἔμεινε ἀκόμα

λίγο ἀπ' αὐτὸ τὸ πρᾶμα.

(Παύση.)

"ὦ, βάλτο καλὰ μέσα τώρα, ἀγάπη μου,

δούλευέ το γλυκὰ-γλυκὰ

κἀν' το καλὰ νὰ εἰσχωρήσει.

(Παύση.)

Τώρα τὸ ἄλλο.

(Παύση. Γυρνᾷ πάλι μπροστά, ἀπένεξε μπροστά της. Εὐτυχησμένη
ἐκφραση.)

"ὦ ἄλλη μιὰ εὐτυχησμένη μέρα ἔρχεται

ὦ τί ὠραία μέρα ποῦ ἔρχεται!

(Παύση. Ἡ εὐτυχησμένη ἐκφραση σβῆνει. Κατεβάζει τὰ γυαλιὰ στὰ

O fleeting joys |
of Paradise, dear
bought with
lasting woes |
(Milton, *Paradise
Lost*, Book x).

μάτια της, και ξεσπαρχίσει τὰ χέλην. Ὁ ΓΟΥΝΙΑΙ ἀνοίγει ἀφηρημένα, χέ-
για ἀόρατα. Οἱ ἄκρες τῶν κίτρινων φώλλων πλασιώνουν τὸ κεφάλι του.
Ἡ ΓΟΥΝΙΑΙ τρεμάσκει τὰ χέλην, τὰ ἐπιθεωρεῖ στὸν καθρέφτη, κερταών-
τας τὸν λῆρο πῶς μακριά.)

Ensign crimson...
σημάδι ἔλικο
ὄχιρὸ σημάδι.

(Ὁ ΓΟΥΝΙΑΙ γυρνάει σελίδα. Ἡ ΓΟΥΝΙΑΙ ἀφήνει κάτω κερταγὸν και
καθρέφτη, γυρνάει πρὸς τὴν τσάντα.)

Fralche bouchette...
δρσοερὸ στοματάκι
bouchette blémie...

ὄχιρὸ στοματάκι...

(Ὁ ΓΟΥΝΙΑΙ γυρνάει σελίδα. Ἡ ΓΟΥΝΙΑΙ ψαγουλεύει στὴν τσάντα,
βιάζει ἕνα μικρὸ στολισμένον χορὸς μαρὸ καπέλο μὲ τσαλακωμένον φρε-
ρό, γυρνάει πάλι μπροστά, ἰστώνει τὸ καπέλο, στρώνει τὸ φρερό.)

Beauty's ensign...
τῆς ὀμορφιάς τὸ ἐμβλημα

ἀκόμα εἶναι ἔλικο

στὰ χέλην και στὰ μάγουλά σου
και τοῦ θανάτου ἢ ὄχιρὸ σημάδι
δὲν ἔχει προχωρήσει ὡς ἐκεῖ.

Ἰχρὸλ...

μετὰ τοῦ Χάρου τὸ σρεπὸ μορσοῖο φιλί

tu n'auras là-bas

qu'une bouchette blesmie —
ἕνα χλωμασμένον στοματάκι ἐκεῖ.

ἕνα λερωμένο στοματάκι ἐκεῖ.

(Κατευθύνει τὸ καπέλο πρὸς τὸ κεφάλι, σταματᾷ τὴ χειρονομία της
καθὼς ὁ ΓΟΥΝΙΑΙ διαβάζει.)

ΓΟΥΝΙΑΙ: Ἡ Ἀντοῦ Σεβασμιότης ὁ Ἅγιος Πατήρ Κάρολος Χάντερ
νεκρὸς στὴ μιτανιέφα.

(Παύση.)

ΓΟΥΝΙΑΙ: (Ἄσπυλόντας μπροστά, τὸ καπέλο στὸ χέρι, τόνος παρὰφρονης
ἀναπόλησης.)

Ἰσάφι Χάντερ!

ΓΟΥΝΙΑΙ: Σαφῶς!

(Παύση.)

ΓΟΥΝΙΑΙ: Κλείνω τὰ μάτια μου

(βιάζει τὰ γυαλιά και τὸ κάπαι, τὸ καπέλο στὸ ἕνα χέρι, τὰ γυαλιά
στὸ ἄλλο, ὁ ΓΟΥΝΙΑΙ γυρνάει σελίδα)

[16]

και νὰ ἴμαι καθισμένη στὰ γόνατά του πάλι
στὸν πίσω κῆρτο
στὴν ἀποθισμένη σέφα,
στὸ Μπόροου Ἰχρήν,
κάτω ἀπὸ τὴν ἐξλοβοκαρπον ξυλοκερασιά.

(Παύση. Ἀνοίγει τὰ μάτια, φορδαί τὰ γυαλιά, παίζει ἀφηρημένα μὲ τὸ
καπέλο.)

Ὁ οἱ εὐτυχησμένους ἀνεμνήσεις

ὡ οἱ ὀραίες μέρες τῆς εὐτυχίας!

(Παύση. Κατευθύνει τὸ καπέλο πρὸς τὸ κεφάλι της, σταματᾷ τὴ χει-
ρονομία καθὼς ὁ ΓΟΥΝΙΑΙ διαβάζει.)

ΓΟΥΝΙΑΙ: Εὐχαρίδια διὰ νέον δραστήριον.

(Παύση. Κατευθύνει τὸ καπέλο πρὸς τὸ κεφάλι της, σταματᾷ τὴ χει-
ρονομία, βιάζει τὰ γυαλιά, ἀσπύζει μπροστά, τὸ καπέλο στὸ ἕνα χέρι,
τὰ γυαλιά στὸ ἄλλο.)

ΓΟΥΝΙΑΙ: Ὁ πρῶτος χορὸς μου!

(Μεγάλη παύση.)

Ὁ δεῦτερος χορὸς μου!

(Μεγάλη παύση, κλείνει τὰ μάτια.)

Τὸ πρῶτο μου φιλί!

(Παύση. Ὁ ΓΟΥΝΙΑΙ γυρνάει σελίδα. Ἡ ΓΟΥΝΙΑΙ ἀνοίγει τὰ μάτια.)

Ἐνας κύριος Ἰζόνσον,

ἢ Ἰζόνσον,

ἢ Ἰσως και γιὰτὶ ὄχι Ἰζόνσόνου.

Ποιὸ ἀκαθῶδες μουστράκι,

θηριώδες,

πολιὸ καστανόξανθο.

(Ἰσπανία.)

Σχεδὸν πυρὸ!

(Παύση.)

Σὲ μιὰ ἀποθήκη ἐργαλείων μέσα

μολονότι τίνος, δὲν μπορῶ νὰ διανοηθῶ.

Mystère!

Ἐμεῖς δὲν διαθέταμε ἀποθήκη ἐργαλείων

και ἐκεῖνος,

ἀπολύτως βέβαιον,

δὲν διέθετε ἀποθήκη ἐργαλείων.

(Κλείνει τὰ μάτια.)

Βλέπω τίς στοῖβες ἀπὸ τὰ κιοῦπια

ἐναβλάπτω τίς γλάστρες.

(Παύση.)

Τὰ δευμάτια τίς γάφεις

[17]

τις πλεξίδες τῶν σκόρδων.

(Παύση.)

Τις σκιές νὰ πυκνώνουν ἀνάμεσα στὰ δοκάρια.

(Παύση. Ἄνοιγει τὰ μάτια, φοράει τὰ γυαλιά, κατευθίνει τὸ καπέλο πρὸς τὸ κεφάλι, σταματᾷ τὴ χειρονομία καθὼς ὁ ΓΟΥΥΙΑΙ διαβάζει.)

ΓΟΥΥΙΑΙ: Ζητεῖται νεφὸς ἱκανός.

(Παύση. Ἡ ΓΟΥΥΙΑΙ φοράει τὸ καπέλο βιαστικά, κοιτάζει γιὰ τὸν καθρέφτη. Ὁ ΓΟΥΥΙΑΙ γυρνᾷ σελίδα. Ἡ ΓΟΥΥΙΑΙ παίρνει τὸν καθρέφτη, γυρνᾷ πρὸς τὴν τᾶντα. Ἡ ἐφημερίδα ἐξαφανίζεται. Ἡ ΓΟΥΥΙΑΙ φαγουλεύει στὴν τᾶντα, βγάζει ἕνα μεγεθυντικό φακό, γυρνᾷ πάλι μπροστά, κοιτάζει γιὰ τὴν ὀδοντόβουρτα. Ἡ ἐφημερίδα ξαναεμφανίζεται, διαλωμένη, καὶ ἀρχίζει νὰ ἀερίζει τὸ πρόσωπο τοῦ ΓΟΥΥΙΑΙ, τὸ χέρι ἄορατο. Ἡ ΓΟΥΥΙΑΙ παίρνει τὴν ὀδοντόβουρτα καὶ ἐξετάζει τὴ λαβὴ μὲ τὸ φακό.)

ΓΟΥΥΙΑΙ: Ἄπολύτως ἐγγυημένα....

(ὁ ΓΟΥΥΙΑΙ σταματᾷ νὰ ἀερίζεται)

γνήσια ἄγναι....

(Παύση. Ὁ ΓΟΥΥΙΑΙ ξαναρχίζει νὰ ἀερίζεται. Ἡ ΓΟΥΥΙΑΙ κοιτάζει ἀπὸ πῶο κοντά, διαβάζει.)

Ἄπολύτως ἐγγυημένα....

(ὁ ΓΟΥΥΙΑΙ σταματᾷ νὰ ἀερίζεται)

γνήσια ἄγναι....

(Παύση. Ὁ ΓΟΥΥΙΑΙ ξαναρχίζει νὰ ἀερίζεται. Ἡ ΓΟΥΥΙΑΙ ἀφήνει κάτω τὸ φακό καὶ βούρτα, παίρνει τὸ μαντίλι ἀπὸ τὸ κορσάζ, βγάζει τὰ γυαλιά καὶ τὰ καθαρίζει, φοράει τὰ γυαλιά, κοιτάζει γιὰ τὸ φακό, παίρνει καὶ καθαρίζει τὸ φακό, ἀφήνει κάτω τὸ φακό, κοιτάζει γιὰ τὴ βούρτα, παίρνει τὴ βούρτα καὶ σκουπίζει τὴ λαβή, ἀφήνει κάτω τὴ βούρτα, ξαναβάζει τὸ μαντίλι στὸ κορσάζ, κοιτάζει γιὰ τὸ φακό, παίρνει τὸ φακό, κοιτάζει γιὰ τὴ βούρτα, παίρνει τὴ βούρτα καὶ ἐξετάζει τὴ λαβὴ μὲ τὸ φακό.)

Ἄπολύτως ἐγγυημένα....

(ὁ ΓΟΥΥΙΑΙ σταματᾷ νὰ ἀερίζεται)

γνήσια ἄγναι....

(παύση, ὁ ΓΟΥΥΙΑΙ ξαναρχίζει νὰ ἀερίζεται)

χοίρου....

(ὁ ΓΟΥΥΙΑΙ σταματᾷ νὰ ἀερίζεται, παύση)

setae

τρίχες.

(Παύση. Ἡ ΓΟΥΥΙΑΙ ἀφήνει κάτω φακό καὶ βούρτα, ἡ ἐφημερίδα ἐξαφανίζεται, ἡ ΓΟΥΥΙΑΙ βγάζει τὰ γυαλιά, τὰ ἀφήνει κάτω, ἀτενίζει μπροστά.)

Χοίρου setae.

(Παύση.)

Ἦ λοιπὸν αὐτὸ ποὺ βρῖσκω τόσο θαυμάσιο

ὦ μὰ τί ἔκτακτο

τὸ ὅτι δὲν περνᾷει μέρα

(χαμόγελο)

θὰ λέγαμε μὲ τὸ παλιὸ στῦλ

τὸ παλιὸ στῦλ

(τὸ χαμόγελο σβήνει)

σχεδὸν οὔτε μέρα,

χωρὶς κάποια προσθήκη

στὴ γνώση κάποιου

ὁσοδήποτε μηδαμνῆ

si minime,

the addition I mean,

ἡ προσθήκη ἐνωῶ,

δεδομένου ὅτι κάποιος

κάνει τὴν προσθήθεια.

(Τὸ χέρι τοῦ ΓΟΥΥΙΑΙ ξαναεμφανίζεται μὲ μὴ καρποστῆλ τὴν ὁποία ἐξετάζει ἀπὸ κοντά.)

Καὶ ἐὰν γὰ ἀνεξήγητο

κάποιο λόγο

περαιτέρω προσπαθεῖα

δὲν εἶναι δυνατὴ,

ἔ λοιπὸν

ἀπλῶς κλείσε τὰ μάτια

(τὸ κάνει)

κλείσε τὰ μάτια

καὶ περίμενε νὰ ῥθει ἡ μέρα

the happy day

(ἀνοίγει τὰ μάτια)

ἡ εὐτυχισμένη μέρα νὰ ῥθει

le beau jour où...

ἡ ἑραία μέρα τοῦ...

ἡ σάρκα λιώνει στὸς τόσους βαθμούς

and the night of the moon

καὶ ἡ νύχτα τοῦ φεγγαριοῦ

et la nuit de la lune

καὶ ἡ νύχτα τῆς σελήνης

ἔχει τόσες καὶ τόσες ἑκατοντάδες

ἄρες:

o that this too solid flesh would melt,

thaw and resolve itself into a dew.

O, that this too too
solid flesh would
melt, | Thaw, and
resolve itself into
a dew!
(Shakespeare,
Hamlet, I, ii).

(Παύση.)

Αὐτὸ εἶναι τοῦ βόσκου τόσο παρήγορο
ὅταν χάνω τὸ θάρος μου
καὶ ζήλευα
τὸ κατώτερο κτήνος τὸ ἄλογο
τὸ χυδαῖο σφαχτό.

(Γυρνώντας πρὸς τὸν ΓΟΥΙΑΜ.)

Ἐπιζῶ νὰ παρακολουθεῖς τώρα —

(Βλέπει τὴν κατσοστά, σὺβει χαμηλότερα.)

Τί εἶναι αὐτὸ ποὺ κρατᾷς ἐκεῖ, Γουίλι,
μπορῶ νὰ δῶ;

(Ἀπλώνει πρὸς τὰ κάτω τὸ χέρι της καὶ ὁ ΓΟΥΙΑΜ τῆς περνᾷ τὴν
κατσοστά. Τὸ πρῶτο τοῦ μαζῆτος φαίνεται πᾶνω ἀπὸ τὴν πλάγια,
ἠφορμὸν σὲ χειρονομία τοῦ θοσίματος, ἢ παλάμη ἀνοιχτὴ γιὰ νὰ πᾶγει
πᾶσι, καὶ μένει σὲ αὐτὴ τῆ θέση μέχρι ἢ κἀτα νὰ τοῖ ἐπιστραφῆι. Ἡ
ΓΟΥΙΝΝΙ γυρνᾷ πάλι μπροστὰ καὶ ἐξετάζει τὴν κἀτα.)

Θεοδῶν μου, μὰ τί κάνουν αὐτοὶ ἐκεῖ!

(Κοιτᾷ γιὰ τὰ γυαλιά, τὰ φορεῖ καὶ ἐξετάζει τὴν κἀτα.)

"Ὀχι δὲ!

μὰ αὐτὸ εἶναι γνήσιες ἀγνές βρομιές!

(Ἐξετάζει τὴν κἀτα.)

Προκαλοῦν σὲ κάθε ἀνώτερο

καλῆς ἀνατροφῆς ἀνθρώπου

διάθεση ἡμεροῦ!

(Ἀναπομπὴν εἰς τὰ δάχτυλα τοῦ ΓΟΥΙΑΜ. Αὐτὴ κοιτᾷ γιὰ τὸ φακό,
τὴν παίρνει καὶ ἐξετάζει τὴν κἀτα μὲ τὸ φακό. Μεγάλη παύση.)

Καὶ ἐκεῖνο ἐκεῖ τὸ πλάσμα στὸ βάθος

τί νομίζει ὅτι παριστᾷ τὸρα;

(Κοιτᾷ ἀπὸ πῶς κοντά.)

"Ἄ ὄχι δὲ!

(Ἀναπομπὴν εἰς τὰ δάχτυλα. Τελεινταῖο παρατεταμένον κοίτημα. Ἀφῆ-
νει κάτω τὸ φακό, πιάνει τὴν ἄκρη τῆς κἀτας μὲ τὸν ἀντίχειρα καὶ
τὸν δείκτη τοῦ δεξιῦ χεριοῦ, ἀποστρέφει τὸ κεφάλι, πιάνει τὴ μὴτη
της μὲ τὸν ἀντίχειρα καὶ τὸν δείκτη τοῦ ἰσχυροῦ χεριοῦ.)

Πούρ!

(Ἀφῆνει τὴν κἀτα.)

Πάρ' το ἀπὸ δῶ!

(Τὸ χέρι τοῦ ΓΟΥΙΑΜ ἐφαρμύσσεται. Τὸ χέρι του ξαναεμφανίζεται ἀμέ-
σως κρᾶτώντας τὴν κἀτα. Ἡ ΓΟΥΙΝΝΙ βγάζει τὰ γυαλιά, ἀπειλεῖ
μποστά της: "Ὅσο διαρκεῖ αὐτὸ ποὺ ἀκολουθεῖ, ὁ ΓΟΥΙΑΜ συνεχίσει
νὰ ἀπολαμβάνει τὴν κἀτα, ἀλλῶντας γωνίας καὶ ἀπόσταση ἀπὸ τὰ
μάτια του.)

Χοίρου setae.

(Μετριομένη ἐκφραση.)

Τί ἀκριβῶς εἶναι χοῖρος;

(Παύση. Ὀμοίως.)

Γουρὸνα ἀσφαλῶς γνωρίζω,

ἀλλὰ χοῖρος...

(Ἡ μετριομένη ἐκφραση σβῆνει.)

"Ἐ καλὰ τί σημασία

αὐτὸ ποὺ λέω πάντα λουτὸν τί λέω πάντα

θὰ ξανθῶθει αὐτὸ

ποὺ βόσκω τόσο θαυμάσιο, ὦ μὰ τί ἔκτακτο,

ὅσα ἐκνέχονται.

(Παύση.)

"Ὀλα;

(Παύση.)

"Ὡ ὄχι ὅλα.

(Χαμόγελο.)

"Ὀχι ὄχι.

(Τὸ χαμόγελο σβῆνει.)

"Ὀχι δόδεκα.

(Παύση.)

"Ἐνα μέρος.

(Παύση.)

Ἐμφανίζεται στὴ σκηνή,

μὲ δρόμα πρῶτα

out of the blue

ἐκ τοῦ μὴ ὄντος:

des nues.

(Παύση.)

Αὐτὸ εἶναι τοῦ βόσκου τόσο θαυμάσιο

ὅ μὰ τί ἔκτακτο.

(Παύση. Γυρνᾷ πρὸς τὴν τσάντα. Χέρι καὶ κἀτα ἐξαφανίζονται. Κάνει

νὰ ψαχοῦνέψει στὴν τσάντα, σταματᾷ τῆ χειρονομία.)

"Ὀχι.

(Γυρνᾷ πάλι μπροστὰ. Χαμόγελο.)

"Ὀχι ὄχι.

(Τὸ χαμόγελο σβῆνει.)

Σιγά, Γουίλνι.

(Ἀπειλεῖ μπροστὰ. Τὸ χέρι τοῦ ΓΟΥΙΑΜ ξαναεμφανίζεται, βγάζει τὸ

καπέλο, ἐξαφανίζεται μαζί μὲ τὸ καπέλο.)

Τότε τί!

(Τὸ χέρι ξαναεμφανίζεται παίρνει τὸ μαντῆλι ἀπὸ τὸ κωανό, ἐξαφανί-

ξεται μαζί με τὸ μαντίλι. Ἐγὼ ὅπως σὲ κάποιον ποὺ δὲν δίνει σημασία.)

Γουίνι!

(Ὁ ΓΟΥΓΛΙ χαμηλώνει τὸ κεφάλι ἐκτός θέας.)

Ποῦ εἶναι τὸ ἄλλο, τί ἄλλο;

(Παύση.)

Ποῦ εἶναι τὸ ἄλ —

(Ὁ ΓΟΥΓΛΙ φρονιάει τὴ μύτη του δυνατὰ καὶ γὰρ πολὺ, κεφάλι καὶ χέρια ἀόρατα. Αὐτὴ γυρνᾷ νὰ τὸν δεῖ. Παύση. Τὸ κεφάλι ξαναμφανίζεται. Παύση. Τὸ χέρι ξαναμφανίζεται μετὰ τὸ μαντίλι, τὸ ἀπλώνει στὸ κρεβᾶτι, ἐξαφανίζεται. Παύση. Τὸ χέρι ξαναμφανίζεται μετὰ τὸ ψαθάκι, τὸ βάζει στὸ κεφάλι, κοκέτικα, ἐξαφανίζεται. Παύση.)

Νὰ μὴ σὲ ἄφρηνα, γιατί νὰ μὴ σὲ ἄφρηνα στὸν ὕπνο σου.

(Γυρνᾷ πάλι μπροστὰ. Μαδόντας κατὰ διαστήματα τὸ χόρτο, τὸ κεφάλι πάνω κάτω, γὰρ νὰ ἐρμηνεύσει αὐτὸ ποὺ ἀκολουθεῖ.)

Ἄ νάι, ἄν ἄντεχα

ἄν τουλάχιστον τὸ ἄντεχα νὰ εἶμαι μόνη, θέλω νὰ πῶ νὰ φλυαρῶ ἀδιάκοπα χωρὶς ζώσα ψυχὴ νὰ με ἀκούει.

(Παύση.)

Ἄχι, πὸς ξεγελῶ τὸν ἑαυτὸ μου

ὅτι ἐσὺ ἀκούεις πολλὰ

ὄχι, Γουίλι, πρὸς Θεοῦ.

(Παύση.)

Μέρες ἴσως ποὺ δὲν ἀκούεις τίποτα...

(Παύση.)

Μέρες ὅμως ποὺ ἐσὺ ἀπαντᾷς κιάλας...

(Παύση.)

Ἐτσι ποὺ νὰ μπορῶ νὰ πῶ

ὅτι ὅλες τίς φορὲς

κι ὅταν ἀλόμα ἐσὺ δὲν ἀπαντᾷς

καὶ ἴσως δὲν ἀκούεις τίποτα

κάτι ἀπ' αὐτὸ γίνεταί τώρα ἀκουστό,

ἐγὼ δὲν ὀμιλῶ ἀπλῶς στὸν ἑαυτὸ μου,

Γουίνι, δὲν μιλάς ὀλοσδιόλου

μόνη, ὀλομόναχη

δηλαδή ἐν ἐρημίᾳ

ἐν τῇ ἐρήμῳ,

κάτι ποὺ δὲν ἄντεχα ποτὲ νὰ κάνω

κάτι ποὺ δὲν τὸ ἄντεξα ποτὲ

γὰρ πολὺ.

(Παύση.)

Αὐτὸ εἶναι ποὺ με κρατᾷ νὰ συνεχίζω, νὰ συνεχίζω τὰ λόγια ἐννοεῖται, τὸ κείμενο ἐννοεῖται.

(Παύση.)

Ἐνῶ ἄν τυχὸν πέθαινες

(χαμόγελο)

θὰ λέγαμε μετὰ τὸ παλιὸ στῦλ — τὸ παλιὸ στῦλ (τὸ χαμόγελο σβήνει)

ἢ ἀπλῶς ἔφευγες καὶ με ἐγκατέλειπες

τί θὰ ἔκανα τότε, τί θὰ μποροῦσα

νὰ κάνω, ὅλη μέρα, ἐννοῶ

στὸ διάστημα ἀπὸ τὸ κουδούνι

γὰρ τὸ ξύπνημα ὡς τὸ κουδούνι

γὰρ τὸν ὕπνο;

(Παύση.)

Ἀπλῶς νὰ ἀτεινίζω μπροστὰ μου

με σφραγισμένα ἐπίσημα, ἐριμηνικά τὰ χεῖλη.

(Μεγάλη παύση ἐνῶ τὸ κάνει. Δὲν μοιάει πιά.)

Οὔτε ἄλλη λέξη μέχρι τὴν τελευταία μου πνοή,

τίποτα ποὺ νὰ σπᾷει τὴ σιωπὴ αὐτοῦ τοῦ τόπου.

(Παύση.)

Ἐκτὸς ἴσως, κάθε τόσο, ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ,

ἐναν ἀναστεναγμὸ στὸν καθρέφτη μου.

(Παύση.)

Ἦ ἔνα σύντομο... ξέσπασμα γέλιου,

ἐὰν τύχαινε νὰ δῶ πάλι

τῆς τρελῆς κολομπίνας τὸ χέλι.

(Παύση. Χαμόγελο ἐμφανίζεται, μεγαλώνει καὶ εἶναι περίπου νὰ γίνετο γέλιο ὅταν ξαφνικά τὴ θέση του παίρνει ἐκφραση ἀγωνίας.)

Τὰ μαλλιά μου!

(Παύση.)

Βούρτσισα καὶ χτένισα τὰ μαλλιά μου;

(Παύση.)

Μπορεῖ νὰ τὸ ἔκανα.

(Παύση.)

Κατὰ κανόνα τὸ κάνω.

(Παύση.)

Τόσο λίγα, εἶναι τόσο λίγα,

αὐτὰ ποὺ εἶναι δυνατὸν νὰ κάνει κανεὶς.

(Παύση.)

Τὰ κάνει κανεὶς ὅλα.

Αἰῶνες ποὺ ξεδίησε
κι αἰῶνες ποὺ διαβαί-
νει | με σφραγισμένα
ἐπίσημα, ἐριμηνικά
τὰ χεῖλια | καὶ μετὰ
μέτρια ἐκστασιακά.
(Κ. Ουόρνεϋ, Δὸν
Κιχῶτρε).

(Παύση.)

Ποῦ εἶναι δυνατὸν...

(Παύση.)

Ἀνθρώπινο...

(Παύση.)

Ἀνθρώπινη φύση...

Ἄρχίζει νὰ ἐπιθεωρεῖ τὸ λόφο, κοιτάζει ἐπάνω.)

Ἀνθρώπινη ἀδυναμία...

(Ἐπαισιγίζει τὴν ἐπιθεώρηση τοῦ λόφου, κοιτάζει ἐπάνω.)

Φυσικὴ ἀδυναμία...

(Ἐπαισιγίζει τὴν ἐπιθεώρηση τοῦ λόφου.)

Δὲν βιάστω καμιὰ χτένα.

(Ἐπιθεωρεῖ.)

Ὅστε καμιὰ βούρσα...

(Κοιτάζει ἐπάνω. Μπερδεμένη ἔκφραση. Ἰσχνάει στὴν τσάντα, ψαχουλεύει μέσα.)

Ἢ χτένα εἶναι ἐδῶ...

(Πάνη μαροστιά. Μπερδεμένη ἔκφραση. Πίσω στὴν τσάντα. Ψαχουλεύει.)

Ἢ βούρσα εἶναι ἐδῶ...

(Πάνη μαροστιά. Μπερδεμένη ἔκφραση.)

Ἦταν νὰ τις ξανάβρω στὴ θέση τους

μετὰ τὴ χρῆση.

(Παύση. Ὀμοίως.)

Ὅμως, κατὰ κανόνα,

ἐγὼ δὲν βάζω τὰ πράγματα πίσω στὴ θέση τους

μετὰ τὴ χρῆση, ὄχι,

τὰ ἀφήνω νὰ σέρονονται ἐδῶ κι ἔκει

καὶ τὰ βάζω πίσω στὴ θέση τους

ὄχι μαζί, στὸ τέλος τῆς μέρας.

(Χαμόγελο.)

Θὰ ἔβγα μετὰ τὸ παλιὸ στῆλ

(Παύση.)

Τὸ γλυκὸ παλιὸ στῆλ

τὸ γλυκὸ παλιὸ στῆλ—

do love still more.

(Τὸ χαμόγελο σβῆνει.)

Κι ὠστόσο...

μοῦ φαίνεται...

ὅτι ἐγὼ θυμῶμαι...

(Ἐαρπνικὰ ἀνέμελη.)

[24]

Ἢ καλὰ

τί σημασία

αὐτὸ που λέω πάντα

λοιπὸν τί λέω πάντα,

ἐγὼ ἀπλῶς θὰ βουρτσίσω

καὶ θὰ χτενίσω τὰ μυαλά μου

ἀφ' ἑστέρας, τί ὄραϊα τί καλὰ

ἔτσι κι ἀλλιῶς ἐγὼ ἔχω

ὀδύνη τὴν —

(Παύση. Μπερδεμένη.)

Μυαλά;

(Παύση.)

Ἢ μυαλά;

Θὰ βουρτσίσω τὰ μυαλά

καὶ θὰ χτενίσω τὰ μυαλά;

(Παύση.)

Ἀκούγεται κάπως ἄτοπον.

(Παύση. Ἰσχνώντας λίγο πρὸς τὸν ΓΟΥΓΙΝΑΙ.)

Ἔδῳ τί θὰ ἔλεγες, Γουίλλι;

(Παύση. Ἰσχνώντας λίγο πρὸς τὸν ΓΟΥΓΙΝΑΙ.)

Ἔδῳ τί θὰ ἔλεγες, Γουίλλι,

μυλωντας γιὰ τις τρήνες σου,

μυαλά ἢ μυαλά;

(Παύση.)

Τῆς τρήνες τῆς κεφαλῆς σου θέλω νὰ πῶ...

(Παύση. Ἰσχνώντας λίγο πρὸς τὸν ΓΟΥΓΙΝΑΙ.)

Τῆς τρήνες τῆς κεφαλῆς σου, Γουίλλι,

ἔδῳ τί θὰ ἔλεγες μυλωντας γιὰ τις τρήνες τῆς κεφαλῆς σου

μυαλά ἢ μυαλά;

(Μεγάλη παύση.)

ΓΟΥΓΙΝΑΙ: Μυαλά.

ΓΟΥΓΙΝΑΙ: Ὡ ἐδῳ λοιπὸν θὰ μοῦ μιλήσεις σήμερα

ὡ αὐτὸς λοιπὸν θὰ μοῦ μιλήσει σήμερα,

μιά εὐτυχημένη μέρα ἔρχεται!

(Παύση. Χορὸς χαρὰ.)

Ἄλλη μιά εὐτυχημένη μέρα

ἀκόμη μιά ὄραϊα μέρα.

(Παύση.)

Ἢ λοιπὸν...

πού μείναμε...

[25]

τά μαλλιά μου...

ναί

ἀργότερα

θὰ εἶμαι εὐγνώμων γι' αὐτό

ἀργότερα.

(Παύση.)

Φόρεσα τὸ

(σηκώνει τὰ χέρια πρὸς τὸ καπέλο)

ναί φόρεσα τὸ καπέλο μου

τὸ φορῶ

(κατεβάζει τὰ χέρια)

δὲν μπορῶ νὰ τὸ βγάλω τώρα.

(Παύση.)

Καί νὰ σκεφτεῖ κανεὶς

εἶναι φορὲς ποὺ κανεὶς

δὲν μπορεῖ νὰ βγάλει τὸ καπέλο του,

ἀκόμα κι ἂν εἶναι θέμα ζωῆς

ἢ θανάτου.

Φορὲς ποὺ κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ τὸ βάλει,

φορὲς ποὺ κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ τὸ βγάλει.

(Παύση.)

Πόσες φορὲς δὲν εἶπα,

λέω πόσες φορὲς δὲν εἶπα

βγάλε τὸ καπέλο σου τώρα, Γουίνι,

δὲν ὑπάρχει ἄλλο νὰ γίνῃ,

βγάλε τὸ καπέλο σου τώρα, Γουίνι,

σὰν καλὸ κορίτσι

θὰ σοῦ κάνει καλὸ

sois une grande fille....

καὶ δὲν τὸ ἔκανα.

(Παύση.)

Δὲν μπόρεσα.

(Παύση. Σηκώνει τὸ χέρι, ἐλευθερώνει μιὰ τούφα μαλλιῶν κάτω ἀπὸ

τὸ καπέλο, τὴν φέρνει κοντὰ στὰ μάτια, ἀλληγορεῖει πρὸς τὴν τούφα,

τὴν ἀφήνει, χέρι κάτω.)

Χρυσάφενια τὰ ἀποκάλεσες,

ἐκείνη τὴν ἡμέρα,

ὅταν καὶ ὁ τελευταῖος

καλεσμένος, enfin seuls,

εἶχε φύγει.

cheveux d'or...

cheveux d'or...

(τὸ χέρι ἐπάνω σὲ χειρονομία πρόποσης)

στὰ χρυσάφενια σου....

εἶθε ποτὲ νὰ μὴν...

(ἢ φωνὴ σπάει)

εἶθε ποτὲ νὰ μὴν....

(Τὸ χέρι κάτω. Τὸ κεφάλι κάτω. Παύση. Χαμηλόφωνα.)

Ἐκείνη τὴν ἡμέρα.

(Παύση. Ὀμοίως.)

Ποιὰ μέρα;

(Παύση. Τὸ κεφάλι ἐπάνω. Φωνὴ κανονισμῆ.)

Καί τώρα;

(Παύση.)

Words words words fail...

Λόγια λόγια....

Λέξεις λέξεις λέξεις οἱ λέξεις φθίνουν

οἱ λέξεις ἀδυνατίζουν ἐξασθενοῦν ἐξαντλοῦνται

τελειώνουν....

words fail...

οἱ λέξεις ἀποτυγχάνουν ἀπογοητεύουν προδίδουν

words fail...

οἱ λέξεις φθείρονται, φθίνουν

words words words

λόγια λόγια λέξεις λέξεις

οἱ λέξεις....

fail

φθίνουν ἐξαντλοῦνται ἐξασθενοῦν

μειοῦνται ἐξαντλοῦνται ἐξαντλοῦνται

ἐγκαταλείπουν

les mots vous lâchent

οἱ λέξεις σὲ παρατοῦν,

εἶναι φορὲς

ποὺ ἀκόμα κι αὐτὲς

σὲ ἐγκαταλείπουν.

(Ἰνυρήντας λίγο πρὸς τὸν ΓΟΥΙΛΛΙ.)

Δὲν εἶναι ἐτσι, Γουίλλι;

(Παύση. Ἰνυρήντας λίγο πιο πολὺ.)

Δὲν εἶναι, Γουίλλι, ὅτι

ἀκόμα καὶ οἱ λέξεις

ἐγκαταλείπουν, πολλές φορὲς;

(Παύση. Πάλι μπροστά.)

Τι νὰ κάνει λοιπὸν κανεὶς

ἕως ὅτου αὐτὲς ἐπανάλθουν;

Words, words, words.
(Shakespeare,
Hamlet II, ii).

Νὰ βουρτσίξει καὶ νὰ χρενίξει τὰ μαλλιά
ἐὰν αὐτὸ δὲν ἔχει γίνῃαι
ἢ, ἂν ὑπάρχει κάποια ἀμφιβολία,
νὰ περιποιητῆται τὰ νύχια
ἂν ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ περιποίηση —
αὐτὰ τὰ πράγματα σὲ βγάλουν
ἀσπροπόσωπο.

(*Παύση.*)
Αὐτὸ εἶναι ποὺ ἔννοῶ.

(*Παύση.*)
Αὐτὸ εἶναι ὅλο κι ὅλο ποὺ ἔννοῶ.

(*Παύση.*)
Αὐτὸ ποὺ βλοσκω τόσο θαυμάσιο, ὦ μὰ τί ἔκτακτο...
τὸ ὅτι δὲν περνᾷ μῆρα

(*Χαιμόγελο*)
θὰ λέγαμε μὲ τὸ παλιὸ στῆλ
τὸ παλιὸ στῆλ
σχεδὸν οὔτε μιὰ μέρα

(τὸ *χαιμόγελο* σβήνει)
Χωρὶς κάτσοι ἐξ οὐρανοῦ...
(ὁ *ΦΟΥΛΙΑΙ* γλιστράει πίσω ἀπὸ τὸ λόφο, τὸ κεφάλι του ἐξαφανίζεται,
ἢ *ΦΟΥΙΝΝΙ* γυρνᾷ πρὸς τὸ συμβᾶν)
ἀναπνέετο καλὸ...

οὐδὲν κακὸν ἀμύλητος καλοῦ.
(*Κρημέται πίσω καὶ κάτω.*)
Γύρνα πίσω στὴν τρύπα σου τώρα, *Φουίλι*,
ἔχεις ἐκτεθεῖ ἀρκετὰ.

(*Παύση.*)
Κάνε αὐτὸ ποὺ σοῦ λέω, *Φουίλι*,
μὴν κυλιέσαι φαρδύς-πλατὺς
μέσα σ' αὐτὸ τὸν κολασιμένο ἦλιο,
γύρνα στὴν τρύπα σου.

(*Παύση.*)
Κουήσου λοιπὸν, *Φουίλι*.
(*Ὁ ΦΟΥΙΑΙ, ἀθέατος, ἀρχίζει νὰ σέβεται ἀριστερὰ πρὸς τὴν τρύπα.*)
Αὐτὸ εἶναι!

"Ἡ ὥρα ἦ καλὴ!
(*Παρακολουθεῖ τὴν πορεία του μὲ τὰ μάτια.*)
"Ὀχι κεφάλι πρῶτο, χάλξι,
πῶς θὰ πᾶρεις τώρα στροφή;
(*Παύση.*)
Αὐτὸ εἶναι... στροφή δεξιά...

[28]

τώρα... μέρα ἤμισθον.
(*Παύση.*)
"Ὁ ἔφο, δὲν εἶναι εὐκόλο ἀγάπη μου
νὰ σέβῃσαι ἤμισθον,
ἀλλὰ ἐντέλει τὰ καλὰ κόποις κρῶνται.

(*Παύση.*)
"Ἀφῆρες τὴ βαζελίνη σου πίσω.
(*Αὐτὴ κοιτάζει καθὼς ἐκείνος σέβεται πίσω γιὰ τὴ βαζελίνη.*)
Τὸ κατὰει!

(*Αὐτὴ κοιτᾷ καθὼς ἐκείνος σέβεται πίσω πρὸς τὴν τρύπα. Ἐκνευ-
σισμένη.*)
"Ὀχι κεφάλι πρῶτο, σοῦ λέω!

(*Παύση.*)
Δεξιότερα.

(*Παύση.*)
Δεξιά, εἶπα.

(*Παύση. Ἐκνευσισμένη.*)
Κόκτρα κάτω τὴν οὐρὰ σου, δὲν μπορεῖς;
(*Παύση.*)
Τώρα.

(*Παύση.*)
Αὐτὸ εἶναι!

"Ὀλας αὐτὲς οἱ ὀδηγίες δυνατὰ. Τώρα μὲ τὴν κανονικὴ τῆς φωνῆ, ἀνά-
μα στραμμένη πρὸς τὸ μέρος του.)
Ἄνκε λυκε εἰς' ἔδω;

(*Παύση.*)
Μὲ ἀκούεις ἀπὸ κεῖ;

(*Παύση.*)
Σὲ ἰκετεύω, *Φουίλι*,
ἀπλῶς εἶνα ναὶ ἢ εἶνα ὄχι,
μὲ ἀκούεις ἀπὸ κεῖ;
ἀπλῶς εἶνα ναὶ ἢ τίποτα.

(*Παύση.*)
ΦΟΥΙΑΙ: Ναί.
ΦΟΥΙΝΝΙ: (γυρνώντας μαρσοστά, ἴδια φωνή).
Καὶ τώρα;

ΦΟΥΙΑΙ: (ἐκνευσισμένος).
Ναί.

ΦΟΥΙΝΝΙ: (πρὸ στήθ).
Καὶ τώρα;
ΦΟΥΙΑΙ: (πρὸ ἐκνευσισμένος).
Ναί.

[29]

ΓΟΥΙΝΝΙ: (ἀκόμα πιὸ σιγῶ).

Καὶ τῶρα;
(Λέγο δυνατότερα.)

Καὶ τῶρα;
ΓΟΥΙΑΛΙ: (βίαια).

Ναί!

ΓΟΥΙΝΝΙ: (ἴδια φωνή).

Fear no more...

Μὴ φοβᾶσαι πιὰ...

come to dust oh mon Dieu

qu'ils frémissent

πὼς ριγοῦν ἀπὸ φόβου...

Μὴ φοβᾶσαι πιὰ...

must... fear no more the...

dust...

must... fear no more the heat...

must... fear no more the heat... oh...

must... fear no more the heat of the sun...

μὴ φοβᾶσαι πιὰ τὴν κάψα τοῦ ἡλίου...

τοὺς λαϊστρυγόνες καὶ τοὺς Κύνλωπες

τὸν θυμωμένο Ποσειδῶνα μὴ φοβᾶσαι.

(Παύση.)

Τὸ ἄκουσες αὐτό;

ΓΟΥΙΑΛΙ: (ἐκνευρισμένος).

Ναί.

ΓΟΥΙΝΝΙ: (ἴδια φωνή).

Τί;

(Παύση.)

ΓΟΥΙΑΛΙ: (πιὸ ἐκνευρισμένος).

Μὴ φοβᾶσαι πιὰ.

(Παύση.)

ΓΟΥΙΝΝΙ: (ἴδια φωνή).

Πιὰ τί;

(Παύση.)

Μὴ φοβᾶσαι πιὰ τί;

ΓΟΥΙΑΛΙ: (βίαια).

Μὴ φοβᾶσαι πιὰ!

ΓΟΥΙΝΝΙ: (καλονική φωνή, φιλίαρα).

Εὐλογημένος νὰ εἶσαι, Γουίλλι,

ἐκτιμῶ τὴν καλοσύνη σου,

γνωρίζω τί κόπος γιὰ σένα αὐτό,

τώρα μπορεῖς νὰ ξεποστράσεις,

ξεκουράσου, ἐγὼ δὲν θὰ σὲ ἐνοχλήσω

ἄλλο ἐκτὸς ἀν' ὑποφρεωθῶ,

θέλω νὰ πῶ, ἐὰν ἐξαντλήσω

τὰ δικὰ μου ἀποθέματα,

πράγμα κατὰ πολὺ ἀπίθανο,

ἀπλῶς νὰ ξέρω ὅτι θεωρητικὰ

ἐσὺ μὲ ἀκούς ἔστω κι' ἀν

στὴν πραγματικότητα δὲν τὸ κάνεις,

τὸ μόνο ποὺ ἔχω ἀνάγκη,

ἀπλῶς νὰ σὲ νιώθω ἐκεῖ

σὲ ἀκτίνα ἀκοῆς

καὶ ἐνδεχομένως...

on the qui-vive, sur le qui-vive, on the alert

ἐν ἐπιγνώσει ἐν ἐπιγνώσει ἐν ἐπιγνώσει...

ἐπὶ ποδός...

τὸ μόνο ποὺ ζητῶ

νὰ μὴ λέω κάτι

ποὺ δὲν θὰ ἤθελα νὰ ἀκούσεις

ἢ κάτι ποὺ θὰ σοῦ προξενούσε λύπη

not to be

not to be

ne pas être

νὰ μὴν εἶμαι

ἀπλῶς φλυαρόντας

καλόπιστα κελσηθιστὰ κελαρυστὰ

μυστικά

σὰ νὰ μὴν εἶχα ἐπίγνωση...

καὶ κάτι νὰ μοῦ τρώει τὰ σωθικά.

(Παύση γιὰ ἀναπνοή.)

Ἢ ἀμφιβολία.

(Βάζει τὸν δείκτη καὶ τὸν μέσο στὴν περιοχὴ τῆς καρδιάς, τὰ κινεῖ

ἀλλο, τὰ ἀκινήτοποιεῖ.)

Ἔδῶ.

(Τὸ κινεῖ ἀνεπαίσθητα.)

Περίπου.

(Τὸ χέρι φεύγει.)

Ἦ, χωρίς ἀμφιβολία,

θὰ ῥθει καιρός

θὰ ῥθουν καιροί,

ποὺ πρὶν ἀφρόσωο λέξη

θὰ πρέπει νὰ ῥμαι βέβαια

ὅτι ἐσὺ ἔχεις ἀκούσει
τὴν προηγούμενη πού πέρασε
καὶ μετὰ, χωρὶς ἀμφιβολία,
ἕνας ἄλλος ἔρχεται, ἄλλος καιρὸς
ἄλλοι ἄλλοι καιροὶ
πού ἐγὼ θὰ πρέπαι νὰ μάθω
νὰ μιλάω στὸν ἑαυτὸ μου
ὀλομόνυχῃ...
κάτι πού δὲν ἄντεχα ποτὲ νὰ κάνω
κάτι πού δὲν τὸ ἄντεξα ποτὲ...
μὰ τέτοια ἔρημα
τέτοια ἔρημο.

(Παύση.)

“Ἡ νὰ ἀπειλῶ μπροστὰ μου
μὲ σφραγισμένα ἔπισημα, ἐμμηρικὰ τὰ χεῖλη.

(Τὸ κάνει.)

“Ὀχι μέρα.

(Ἄπειλξει μὲ σφραγισμένα χεῖλη πάλι.)

Δὲν μπορῶ.

“Ὀχι.

(Χαμόγελο.)

“Ὀχι, ὄχι.

(Τὸ χαμόγελο σβήνει.)

Ἵπάρχει φυσικὰ ἡ τσάντα.

(Ἵπνώνει πρὸς αὐτήν.)

Ὁὰ ὑπάρχει πάντα ἡ τσάντα.

(Πάλι μπροστὰ.)

Ναί, ὑποθέτω ναί.

(Παύση.)

Ἀκόμα κι ὅταν ἐσὺ θὰ εἶσαι φευγᾶτος, Γουίλι.

(Ἵπνώνει λίγο πρὸς αὐτόν.)

Φεύγεις τώρα, Γουίλι,

αὐτὴ τὴ στιγμή, ἔτσι δὲν εἶναι;

ὅπου νὰ 'ναι φεύγεις, Γουίλι, σύντομα, ἔτσι δὲν εἶναι;

(Παύση. Δυνατότερα.)

Γουίλι!

(Παύση. Κραμεῖται πίσω καὶ κάτω νὰ τὸν δεῖ.)

“Ὅστε λουτὸν ἐσὺ ἐβγάδες τὸ ψαθὶ σου,

αὐτὸ εἶναι φρόνιμο.

(Παύση.)

Φάνεσαι πρόγματι βολεμένος,

ὀφείλω νὰ πῶ,

ἔτσι δὲ, τὸ πηγυρὶν σου στὸ χέρι σου
καὶ τὰ γέφυρα γαλάζια μάτια
σὲν πιεράκια τοῦ τεταγιοῦ στὸν ἴσκιο.
(Παύση.)
Μπορεῖς νὰ μὲ δεῖς ἀπὸ 'κει, ἀναρωτεύμαι,
ἀκόμα ἀναρωτεύμαι.

(Παύση.)

“Ὀχι;

(Πάλι μπροστὰ.)

“Ὁ ἔργω δὲν ἔρεται κιάνας ὅταν δῖο πᾶν μαζί
(κομπιλόνας)

μ' αὐτόν τὸν τρόπο de cette façon

(καρνιακά)

ἔπειδὴ ὁ ἕνας βλέπει τὸν ἄλλον

βλέπει καὶ ὁ ἄλλος τὸν πρῶτο,

ἡ ζωὴ μου τὸ διδάξει κι αὐτὸ... ἐπίσης.

(Παύση.)

Ναί, ἡ ζωὴ ὑποθέτω, δὲν ὑπάρχει ἄλλη λέξη γι' αὐτὸ.

(Ἵπνώνει λίγο πρὸς αὐτόν.)

Τι νομίζεις, θὰ μποροῦσες νὰ μὲ δεῖς, Γουίλι,

ἀπὸ κεῖ πού εἶσαι, δὲν τυχὸν σήκωνες τὰ μάτια σου

πρὸς τὴν κατεβυνοστή μου;

(Ἵπνώνει λίγο πρὸς αὐτήν.)

Σήκωσε τὰ μάτια σου ὄ' ἔμμένα, Γουίλι,

καὶ πές μου, μπορεῖς νὰ μὲ δεῖς,

κάν' το γιὰ μένα, θὰ γείρω πίσω

ὅσο μπορῶ περισσότερο.

(Τὸ κάνει. Παύση.)

“Ὀχι;

(Παύση.)

Δὲ θέλεις νὰ τὸ κάνεις γιὰ μένα;

(Παύση.)

“Ἐ καλά, δὲν περδιάζει.

(Ἵπνώνει πάλι μὲ κόπο μπροστὰ.)

Ἡ γῆ εἶναι πολὺ στενὴ σήμερα...
Νὰ εἶναι ἔπειδὴ ἐγὼ παραπτόχυνα,

δὲν τὸ πιστεύω.

(Παύση. Ἀφηρημένα, τὰ μάτια χαμηλά.)

Ἡ μεγάλη κάμα ἴσως,

ὁ μεγάλος καύσωνας χωρὶς ἀμφιβολία,

ὁ μέγας καύσων ἐνδεχομένως,

ὁ μέγας καύσων...
ὁ μέγας καύσων...

*Ἦγα τοὺς ἀφθαλμοὺς
μου εἰς τὰ ὄρη, ὅθεν
θελεῖ ἦξει ἡ βοήθειά
μου.
[Ἐλπίδος χάρι', ἴσθι
τῶν ἀναβιβῶν]
Ἦγος σὲ ἦγα τοὺς
ἀφθαλμοὺς μου τῶν
κατοικουσῶν ἐν τῷ
ὄρεισιν.
(Ἐλπίδος χάρι', ἴσθι
τῶν ἀναβιβῶν).

(*Ἀρχίζει νὰ χτυπάει ἀπαλά καὶ νὰ χαϊδεύει τὸ ἔδαφος.*)

Ἔτσι νὰ πρῶτα νὰ διαστῆλλοντα

ἄλλα περισσότερο ἀπὸ ἄλλα.

(*Παύση. Χτυπώντας ἀπαλά καὶ χαϊδεύοντας.*)

Ἄλλα λιγότερο.

(*Παύση. Ὁμοίως.*)

Ἔτσι νὰ πρῶτα νὰ φανταστῶ

τὴ περὶ ἀπὸ τὸ μυαλό σου τώρα...

Δὲ φτάνει πὺν ἔχουμε νὰ τὴν ἀκούμε τὴ γυναικία,
τώρα πρέπει νὰ τὴν βλέπουμε καὶ ἀποπάνω.

(*Παύση. Ὁμοίως.*)

Ἔτσι καλὰ... λογικό.

(*Παύση. Ὁμοίως.*)

Πολὺ πολὺ λογικό.

(*Παύση. Ὁμοίως.*)

Δὲν μοιάζει νὰ ζητάει κανεὶς σπουδαῖα πράγματα.

Ἄσ' τα, δὲν μοιάζει νὰ ζητάει κανεὶς τὸν οὐρανὸ
μὲ τ' ἄστρα...

καὶ ὅμως φορές

εἶναι σχεδὸν ἀδύνατον

(*ἢ φωνὴ σπᾶει, γίνεται ψίθυρος*)

νὰ ζητᾶς λιγότερα

ἀπὸ ἓνα ἀνθρώπινο,

ὅμοιο μ' ἓσέ πλάσμα

γιὰ νὰ τὸ πῶ ἀπλά... πῶς ἀλλιῶς!

ἀνάφορα;...

ἀνόδυνα;...

καὶ ἐνῶ στὴν πραγματικότητα

ὅταν τὸ συλλογίζεσαι,

κοιτᾶς βαθιὰ μὲς τὴν καρδιά σου,

βλέπεις τὸν ἄλλον...

ποιά ἢ ἀνάγκη του;...

Εἰρήνη!...

Ἡσυχία!...

Νὰ τὸν ἀφήσουμε στὴν ἡσυχία του!...

ἔ λουπόν,

τόσο τὸ φεγγάρι...

ὅλη αὐτὴ τὴν ἄρα...

ἀσταμάτητα,

νὰ ζητάει κανεὶς,

νὰ ζητιανεύει τὸ φεγγάρι.

(*Παύση. Τὸ χέρι πὺν χαϊδεύει ξαφνικὰ ἀκίνητο. Ζωηρά.*)

Ἔτσι γιὰ στάσου,

τί ἔχουμε ἐδῶ;...

(*Σκώβοντας τὸ κεφάλι στὸ ἔδαφος. Δύσπιστη.*)

Μοιάζει σὰν ζωντανὸ

κάποιου εἴδους!...

(*Κοιτάζει γιὰ τὰ γυαλιά, τὰ φορᾶει, σκώβει πὺν κοντά. Παύση.*)

Ἔτσι μὲρμηγκας!

(*Ἀνασηκώνεται. Στριγκλιά.*)

Γουάλλι,

ἓνας μὲρμηγκας,

ἓνας ζωντανὸς μὲρμηγκας!

(*Ἀφάξει τὸ μεγεθυντικὸ φακό, σκώβει στὸ ἔδαφος πάλι, ἐπιθεωρεῖ
μὲ τὸ φακό.*)

Ποῦ πῆγε;

(*Ἐπιθεωρεῖ.*)

Ἄ! Νὰ το.

(*Παρακολουθεῖ τὴν πορεία του μὲ τὸ φακό.*)

Ἔχει σὰν μιὰ μικρὴ λευκὴ μπάλα στὰ μπροστινά του πόδια.

(*Παρακολουθεῖ τὴν πορεία. Χέρι ἀκίνητο. Παύση.*)

Χώθηκε μέσα.

(*Συνεχίζει ἓνα λεπτὸ νὰ ἀτενίζει σὲ ἓνα σημεῖο μὲ τὸ φακό, ὕστερα
ἀνασηκώνεται ἀργά, ἀφήνει κάτω τὸ φακό, βγάζει τὰ γυαλιά καὶ ἀτε-
νίζει μπροστά της, τὰ γυαλιά στὸ χέρι. Τελικά.*)

Σὰν μιὰ μικρὴ λευκὴ μπάλα,

σὰν μιὰ μικρὴ λευκὴ μπάλα.

(*Μεγάλη παύση. Χειρονομία ν' ἀφήσει κάτω τὰ γυαλιά.*)

ΓΟΥΥΛΛΙ: Ἀὐγά.

ΓΟΥΥΝΝΙ: (σταματώντας τὴ χειρονομία).

Τί;

(*Παύση.*)

ΓΟΥΥΛΛΙ: Ἀὐγά.

(*Παύση. Χειρονομία νὰ ἀφήσει κάτω τὰ γυαλιά.*)

Μορμηκίσις.

ΓΟΥΥΝΝΙ: (σταματώντας τὴ χειρονομία).

Τί;

(*Παύση.*)

ΓΟΥΥΛΛΙ: Μορμηκίσις.

(*Παύση. Ἀφήνει κάτω τὰ γυαλιά, ἀτενίζει μπροστά της. Τελικά.*)

ΓΟΥΥΝΝΙ: (ψίθυρος).

Θεέ μου.

(*Παύση. Ὁ ΓΟΥΥΛΛΙ γελᾶει ἡσυχα. Μετὰ ἀπὸ ἓνα λεπτὸ γελᾶει καὶ αὐτὴ.
Τελὸν ἡσυχα μαζί. Ὁ ΓΟΥΥΛΛΙ σταματᾶ. Αὐτὴ γελᾶει ἓνα λεπτὸ μόνη.*)

Ἄ Ο ΓΟΥΙΝΑΙ γελᾷει καὶ αὐτὸς. Ἰελοῦν μαζί. Δὴτὴ σταματᾷ. Ἄ Ο ΓΟΥΙΝΑΙ
γελᾷ ἔνα λεπτό μόνος. Σταματᾷ. Πάωση. Κανονικὴ φωνή.)

Ἔ καλὰ, τέλος πάντων
τί χαρὰ νὰ σὲ ἀκούω καὶ πάλι νὰ γελᾷς, Γουίλι,
ἤμουνα βέβαιη ὅτι ἐγὼ ποτὲ δὲ θὰ μπορούσα πιά
ὅτι ἐσὺ ποτὲ δὲ θὰ μπορούσες πιά.

(Πάωση.)

Ἦποθὲτω, κάμποιοι ἀνθρωποί
ἴσως καὶ νὰ μᾶς θεωροῦσαν κάπως ἀσεβεῖς,
ὅμως ἐγὼ δὲν τὸ νομίζω.

(Πάωση.)

Μὰ πῶς ἀλλοῶς θὰ μπορούσε κανεὶς
νὰ δοξάσει καλύτερα τὸν Μεγαλοδύναμο
παρεκτός κρουρογελώντῃς μαζί του
μὲ τὰ μικροδύνα ἀστεῖα του,
ἰδιαιτέρως τὰ πρὸ τραπεζῶν;

(Πάωση.)

Ἐλπίζω σ' αὐτὸ θὰ συμπωνοῦσες,
δὲ θὰ διαφωνοῦσες μαζί μου, Γουίλι!...

(Πάωση.)

Ἦ μήπως δυὸ ἐντελῶς ἀνόμοια πρόγυμνα
μᾶς ἔκαναν νὰ ξεχαστοῦμε;...

(Πάωση.)

Ἦ καλὰ,
τί σημασία,
αὐτὸ πρὸ γέω πάντα, λοιπὸν τί γέω πάντα,
λοιπὸν τί γέω πάντα...
ὅσο κανεὶς... ἔξοεις...
ποιοὺς εἶναι αὐτὸς ὁ θαυμάσιος στίχος, αὐτὸς ὁ
ἐκτακτὸς στίχος;...

ta-la... γελώντῃς ἔγεια...

— νὰ δεῖς τί γέω —

... γελώντῃς ἔγεια...

... laughing wild...

and moody madness and moody madness

laughing wild

γελώντῃς ἔγεια

μέσα στὸν πρὸ ἀνυπόφορο πόνο,

στὴν πρὸ ἀνελέγητη θλίψη.

(Πάωση.)

Καὶ τώρα;

(Μεγάλη παύση.)

[36]

Ἦ μουν ποτὲ ἀξιαγάπητη, Γουίλι;
Μποροῦσα κάποτε ἐγὼ νὰ γοητεῶ;

(Πάωση.)

Ἦ μουν ποτὲ ἀξιαγάπητη;

(Πάωση.)

Μὴν παρεξηγεῖς τὴν ἐρώτησή μου,
δὲν σὲ ρωτῶ ἐὰν ἐσὺ μὲ ἀγάπησες,
γνωρίζουμε τὰ πάντα γύρω ἀπ' αὐτὸ,
ἀπλῶς ρωτῶ
ἐὰν μὲ ἔβρισκες ἀξιαγάπητη,

ἐὰν κατὰ τὴ γνώμη σου μπορούσα κάποτε ἐγὼ
νὰ γοητεῶ.

(Πάωση.)

Ἦχι;

(Πάωση.)

Δὲν μπορεῖς;

(Πάωση.)

Ἦ καλὰ, τὸ παραδέχομαι,
εἶναι σπατάλοκεφαλὰ,
καὶ ἐσὺ ἤδη ξεπέρασες τὸν ἑαυτὸ σου,
πρὸς τὸ παρὸν
γεῖρε πίσω νὰ ξαποστάσεις,
ξεκουράσου,

ἐγὼ δὲν θὰ σ' ἐνοχλήσω ἄλλο
ἐκτός καὶ ἐν ἐξαναγκαστῶ,
ἀπλῶς νὰ ξέρω
ὅτι εἶσαι ἐκεῖ

σὲ ἀκτίνα ἀχοῆς
καὶ ἐνδεχομένως
on the demi-qui-vive

sur le demi-qui-vive
on the semi-alert

εἰς ἡμι-εγρήγορον
εἰς ἡμι-επίγνωνον

εἰς demi-ἐπιγυλακῆν...
...é...
αὐτὸ γιὰ μένα...

ὄνη μου ἢ Ἐδέμ ὄνη μου

ἢ Ἐδέμ

a book of verses underneath the bough,

a loaf of bread,

a jug of wine —

[37]

- and thou...
were paradise enow.
(*Πάσση.*)
'Η μέρα είναι τώρα άρκετά προχωρημένη.
(*Χαιμόγελο.*)
Θά λέγαμε με τὸ παλιὸ στύλ,
τὸ παλιὸ στύλ!
(*Τὸ χαιμόγελο σβήνει.*)
Κι ὥστόσο εἶναι ἕως λίγο νωρὸς
γιὰ τὸ τραγούδι μου.
(*Πάσση.*)
Νὰ τραγουδεῖ κανεὶς πολὺ νωρὸς,
μεγάλο σφάλμα, βρίσκο.
(*Γυρνώντας πρὸς τὴν τσάντα.*)
'Υπάρχει φυσικά ἡ τσάντα.
(*Κοιτάζοντας τὴν τσάντα.*)
'Η τσάντα.
(*Πάλι μπροστά.*)
Θά μπορούσα ἄραγε νὰ ἀπαριθμήσω
τὸ περιεχόμενό της;
(*Πάσση.*)
'Οχι.
(*Πάσση.*)
Θά μπορούσα ἄραγε
ἐὰν κάποιο εὐγενικό πρόσωπο
τυγὼν περνοῦσε
καὶ μὲ ρωτοῦσε...
μὰ τί ἔχεις καὶ δὲν ἔχεις μέσα
σ' αὐτὴ τὴ μεγάλη μύθη τσάντα, Γουίνι,
νὰ δώσω μὲ ἐξονυχιστικὴ ἀπάντηση;
(*Πάσση.*)
'Οχι.
(*Πάσση.*)
Τὰ βέβη, ιδιαίτερα!
Ποιὸς ξέρει τί θησαυροί!
(*Πάσση.*)
Τί παρηγόριες.
(*Γυρνάει νὰ κοιτάξει τὴν τσάντα.*)
Ναί, ὑπάρχει ἡ τσάντα.
(*Πάλι μπροστά.*)
'Ομως κάτι μοῦ λέει,
μὴν ἐξαντλεῖς τὴν τσάντα, Γουίνι,

- μὴν τὸ παραξήλωνεὶς με τὴν τσάντα σου,
κάνε χρήση ὀπωδήποτε
ἔσ' τὴν νὰ σὲ βοηθήσει παρακάτω
ὅταν κολήσεις ὀπωδήποτε
ὅμως στεῦλε τὴ σκέψη σου μπροστά
ἔσο προβλεπτικὴ
κάτι μοῦ λέει
ἔσο προβλεπτικὴ
φαντάσου τὴ στιγμὴ
ὅταν οἱ λέξεις ἐγκαταλείψουν
(*κλείνει τὰ μάτια, παύση, ἀνοίγει τὰ μάτια*)
καὶ μὴν ἐξαντλεῖς
μὴν ξεθεώνεις τὴν τσάντα.
(*Πάσση. Γυρνάει νὰ κοιτάξει τὴν τσάντα.*)
'Αν ἕως μόνο μὲ γόηγορη ἐμβάπτιση
μὲ τυχερὴ βουτιά a lucky dip.
(*Γυρνάει πάλι μπροστά, κλείνει τὰ μάτια, ἐκτείνει τὸ ἀριστερὸ χέρι,
βουτᾶει τὴν παλάμη στὴν τσάντα καὶ βγάζει τὸ ρεβόλβεο. Ἀγδασμένη.*)
Πάλι ἐσύ!
(*Ανοίγει τὰ μάτια, φέρνει τὸ ρεβόλβεο μπροστὰ καὶ τὸ μελετᾶ.*)
Γερο-Ρόμπερτ!
(*Τὸ ζυγίζει στὴν παλάμη της.*)
'Οχι ἀκόμα ἀρκετὰ βάρυς
γιὰ νὰ σταθεῖς στὸν πάτο
μαζὶ με τὰ ἄλλα...
ἀνάμεσα στὰ τελευταῖα ἐφόδια;
Γιὰ σκέψου!
Καὶ θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι
τὸ βάρος αὐτοῦ ἐδῶ τοῦ πράγματος
θὰ τὸ ξίγχε στὸν πάτο
ἀνάμεσα στὰ τελευταῖα πυρομαχικά...
...στὰ... τελευταῖα χειροκροτήματα.
'Ομως ὄχι.
Αὐτὸ τίποτα.
Πάντα πάνω-πάνω στὸν ἀφρὸ
σὰν τὸν Μπράουνινγκ.
(*Πάσση.*)
Ρόμπερτ...
(*Γυρνώντας λίγο πρὸς τὸν ΓΟΥΙΛΛΙ.*)
Θυμᾶσαι τὸν Ρόμπερτ, Γουίλλι;
(*Πάσση.*)
Θυμᾶσαι ἄλλοτε τί φόρτωμα μοῦ εἶχες γίνει

για να νά τον πάρω από κοντά σου;

Πάρο' τον μαρκιά, Γουίννι,

πάρο' τον μαρκιά,

πριν ἀπαλλάξω τον έαυτό μου από τή μιζέρια του.

(Πάλι μαροστά. Χλωροστική.)

Τή μιζέρια σου!

(Στο γεβόλβεο.)

"Ω, υποθέτω είναι μια παρηγοριά

να ξέρω ότι είσαι έδω,

όμως σέ βασέθηκα.

(Πάση.)

Θα σέ άφήσω έξω

αυτό και θα κάνω.

(Άφήνει το γεβόλβεο στο έδαφος, δεξιά της.)

"Ορίστε, αυτή ή καρουκία σου

από σήμερα και στο έξής...

(Χαμόγελο.)

The old style

le vieux style

το παλιό στύλι!

(Το χαμόγελο σβήνει.)

Και τότε:

"Η βαρύτητα είναι αυτό που ανέκαθεν ήταν,

Γουίνλι, δέν μοι φαίνεται!...

(Μεγάλη παύση.)

"Η βαρύτητα, Γουίνλι, έχω τήν έντύπωση ότι

δέν είναι αυτό που ανέκαθεν ήταν,

έσθ τί λές;

(Πάση.)

Ναι... ή αίσθηση δίο και περισιότερο

ότι δέν ήν ήμουν κεραιτημένη

(Χειρονομία)

μ' αυτό τον τρόπο

de cette façon

έγώ άπλάως θ' άρμένωξα μέσα

εις τον κυανόχροον αϊθέρα.

(Πάση.)

Και ότι μια μέρα ίσως

ή γή θα υποχωρήσει

και θα μ' άφήσει έξω, ναι,

ή έλξη είναι τόσο ίσχυρή...

κράα, σπάει διάτορά μου

και με άφήνει έλευθερη.

(Πάση.)

Δέν έχεις ποτέ σου αυτό το αίσθημα, Γουίνλι,

σάμπως να άναρροφάσαι;

(Πάση.)

Δέ νιώθεις τήν άνάγκη

να κεραιθείς καιιά φορά, Γουίνλι;

(Πάση. Ήσυχία λίγο πρὸς άπόδ.)

Γουίνλι.

(Πάση.)

ΓΟΥΙΝΛΙ: Άναρροφάσαι;

ΓΟΥΙΝΝΙ: Ναι, άγάπη μου

up en haut

στον γαλανό ούρανό

μέσα εις τον κυανόχροον αϊθέρα

σάν άραχνούφαντο παλι

σάν μεταξωτή κλωστή.

(Πάση.)

"Όχι;

(Πάση.)

Ποτέ;

(Πάση.)

"Έ καλά,

οί φυσικοί νόμοι,

οί φυσικοί νόμοι είναι, υποθέτω,

σάν ότιδήποτε άλλο

το πών έξαρτάται από το τί σόι

πλάσμα είναι κανείς.

Αυτό που μπορώ να πώ για μένα

είναι ότι ός προς έμέ

αύτοί δέν είναι αυτό που ήταν

έξωστε, όταν έγω ήμουν να

και... τρελή άμυγδαλιά...

(τραγουδώντας, κερδίλι κίταο)

... νέα και όρατα... ίσως...

χαριτωμένη... να με χάζεουν...

but I was young and foolish...

τρελή να φέρεις στα μάλλιά σου τή γιονά...

— να δείς τί λέει —

μονάχη της θεαί' ρθει ή βαρυχειμωνιά...

(Πάση. Κερδίλι έπάνω.)

But I was young

and foolish, and

now am full of

tears.

(W. B. Yeats,

Down by the Salley

Gardens).

Συγγώρα με, Γούλι,
ή λύπη εξασκολουβεί να εισχωρεί
στάλα-στάλα la mélancolie...

(Καπονική φωνή.)

"Ε καλά, τέλος πάντων
τί χαρά να ξέρω ότι είσαι εκεί
όπως πάντα

πιστός στο πόστο σου,
τουλάχιστον αυτό,
στο πόστο σου πιστός
και ίσως ξυπνητός
και ίσως παγανιά
και ίσως παρακαλουθιώντας
έλο αυτό,

κάτι απ' αυτό, τέλος πάντων,
τί ευτυχισμένη μέρα στη μνήμη
ώ τι όραία μέρα για μένα θα μείνει...

(Παύση.)

"Ός τώρα.

(Παύση.)

Τί εύλογία! Τίποτα δεν φουτρώνει.
Φαντάσου αν έλο αυτό το πράγμα
έπαιρνε να φουντώνει.

(Παύση.)

Φαντάσου.

(Παύση.)

"Α ναί, μεγάλη τὰ έλέη, μεγάλη τὰ έλέη.
(Μεγάλη παύση.)

Δέν μπορώ να λέω έλλο.

(Παύση.)

Για την ώρα.

(Παύση. Γυρνάει να κοιτάξει την τσάντα. Πάλι μπροστά. Χαμόγελο.)

"Όχι, όχι.

(Τò χαμόγελο σβήνει. Κοιτάζει την όμπρέλα.)

Γποθέτω θα μπορούσα...

(παίρνει την όμπρέλα)

ναί, υποθέτω θα μπορούσα

να... όρτσάρω αυτό το πράγμα τώρα,

ήρθε ή ώρα.

(Αρχίζει να την ανοίγει. Αυτό που ακολουθεί ύπογραμμισμένο από
μηχανικές δυσκολίες που ξεπερνιούνται.)

Συνεχώς αναβάλλει κανείς

να ανοίξει ή όμπρέλα
άπο φόβο μήπως ανοίξει όμπρέλα νορίς
και ή μέρα περνάει
πάει πάει περνάει

και δέν έχει ανοίξει όμπρέλα καθόλου.
(Η όμπρέλα τώρα τελείως ανοιχτή. Γυρισμένη δεξιά, την περιστρέφει
άργόχρολα, μα έτσι μα άλλιως.)

"Α ναί, τόσο λίγα να πει κανείς,
τόσο λίγα να κάνει,
και ό φόβος τόσο μεγάλος,
κάποιες μέρες,
μήπως βρεθείς...

στο έλεος του Θεού,

ώρες μπροστά να κυλήσουν,
ώς το κουνούν για ύπνο,
και τίποτα πιά να πει κανείς,
τίποτα πιά να κάνει,

πώς οι μέρες περνούν,
κάποιες μέρες περνούν

πάει, πάει περνούν,

το κουνούν χτυπάει,

και λίγα ειπωμένα

ή τίποτα

λίγα καμωμένα

ή τίποτα.

(Σημώνοντας την όμπρέλα.)

Αυτός είναι ό κίνδυνος.

(Γυρνώντας μπροστά.)

Πού πρέπει να σταθμίσει κανείς.

(Ατενίζει μπροστά, κρατώντας ψηλά την όμπρέλα με το δεξι χέρι. Μέ-
γιστη παύση.)

"Άλλοτε ύδρωνα πολύ.

Τώρα σχεδόν καθόλου.

Η ζέστη πολύ μεγαλύτερη.

(Παύση.)

Ό ιδρώτας πολύ λιγότερος.

(Παύση.)

Αυτό που βρίσκω τόσο θαυμάσιο

ώ μα τί έκτακτο !...

(Παύση.)

Ό τρόπος που προσαρμόζεται ό άνθρωπος.

(Παύση.)

ἢ ἰκνόμεθο πολὺ |
τὸ χέρι νὰ κρα-
τῆν ἀμπελία
Σολωμός, Τὸ
σοσυμβόδιον).

Στις μεταβαλλόμενες συνθήκες.

(Μεταφέρει τὴν ἀμπελία στὸ ἀγιοτερό χέρι. Μεγάλη παύση.)
Τὸ («ἀρκτα ψηλά») βαρὺ γιὰ τὸ χέρι.

Εἶναι ἰκνόμεθο πολὺ
γιὰ τὸ χέρι νὰ κρατεῖ
τὴν ἀμπελία...

(Παύση.)
"Ὀχι ἐὼν βολετάρι κανείς.

(Παύση.)
Μόνο ἐν εἶναι ἀκίνητος.

(Παύση.)
"Ἐ λοιπὸν, μιὰ στάνια παρατήρηση!

(Παύση.)
"Ἐπιζῶ νὰ τὸ ἔκουσες αὐτό, Τουλῆλι,
θὰ μὲ λυποῦσε νὰ σκεφτῶ
ὅτι δὲν ἔ'ἔκουσες αὐτό.

(Καταίει τὴν ἀμπελία μὲ τὰ δύο χέρια. Μεγάλη παύση.)
Κουράστηκα νὰ τὴν κρατῶ ψηλά
καὶ δὲν μπορῶ νὰ τὴν ἀφήσω κάτω.

(Παύση.)
Χειρότερη ἢ κατάστασή μου
μὲ αὐτὴν ἔπικνω παρῶτι
μὲ αὐτὴν κάτω, καὶ δὲν μπορῶ
νὰ τὴν ἀφήσω κάτω.

(Παύση.)
"Ἡ λογιχὴ μου λέει:
ἄσ' τὴν κάτω, Τουλίνι,
δὲν σὲ βοηθεῖ τώρα
δὲν σὲ βοηθεῖ σὲ τίποτα,
ἄσ' τὸ πρῶγμα κάτω
καὶ συνέχισε μὲ κάτω
ἕλλο.

(Παύση.)
Δὲν μπορῶ.

(Παύση.)
Δὲν μπορῶ νὰ κινηθῶ.

(Παύση.)
"Ὀχι, κάτω πρέπει νὰ γίνει
στὸν κόσμο,
νὰ συμβεῖ
κάποια ἀλλαγή,
ἔγὼ δὲν μπορῶ,

ἐὼν εἶναι πάλι
ἔγὼ νὰ κινηθῶ.

(Παύση.)
Τουλῆλι.

("Ἡπια.)
Βοήθεια.

(Παύση.)
"Ὀχι;

(Παύση.)
Πρόσταξέ με νὰ ἀφήσω αὐτὸ
τὸ πρῶγμα κάτω, Τουλῆλι,
θὰ σὲ ὑπάρκωα στὸ λειπτό,
ὅπως ἔκανα πάντα,
τίμησα καὶ ὑπάκουσα.

(Παύση.)
Παρακαλῶ, Τουλῆλι.

("Ἡπια.)
Γιὰ τὸ Θεοῖ! "Ἐλεος.

(Παύση.)
"Ὀχι;

(Παύση.)
Δὲν μπορεῖς;

(Παύση.)
"Ἐ καλά,
ἔγὼ δὲν σὲ κακίζω,
ὄχι, δὲν εἶναι στὸν
χαρακτήρα μου,
πῶς εἶναι δυνατὸν
ἔγὼ ποὺ δὲν μπορῶ νὰ κινηθῶ
νὰ κατακαθῶ τὸν Τουλῆλι μου
ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ μιλήσει.

(Παύση.)
Ἐπιτυχῶς ἢ γλώσσα μου ροδῶνι πάλι.

"Ὁ μῦθος γυρίζει ὁ μῦθος...
μπορεῖ
ἄχ' πόσο μ' ἀρέσει
καὶ μ' εὐχαριστεῖ!

(Παύση.)
"Ἐ λοιπὸν,
αὐτὸ ποὺ βρῖσκω τόσο θαυμαστό
ὅ μὰ τί ἔκρακτο,
οἱ δύο μου λυγίες,

ὅταν ἢ μιὰ πᾶσι νὰ σβήσει
ἢ ἄλλη καίει λαμπρότερη.

(Παύση.)

Ὡ ναί, μεγάλη τὰ ἐλέη!

(Μέγιστη παύση.) Ἡ ὀμπρέλα πᾶσαι φωτιά. Καπνός, φλόγες εἰ δυνα-
τόν. Ὁσφραίνεται, κοιτάζει ἐπάνω, πετάει τὴν ὀμπρέλα δεξιά πίσω ἀπὸ
τὸ λόφο, κρεμιάται πίσω νὰ τὴν δεῖ νὰ καίγεται. Παύση.)

Ὡ γῆ, γοῦ, γοῦ, γοῦ ἀ σβέστρα ἐσὺ!

(Πάλι προσωτά.)

Ἐποθέτω αὐτὸ ἔχει συμβεῖ
καὶ παλιότερα...

on a déjà vu ça

on a déjà vu ça

ἀν καὶ δὲν μπορῶ

νὰ τὸ ἀνακαλέσω στὴ μνήμη.

(Παύση.)

Ἐσὺ, Γουίλλι;

(Γυρνᾷ λίγο πρὸς αὐτόν.)

Μπορεῖς νὰ θυμηθεῖς

ἐὰν αὐτὸ ἔχει συμβεῖ

καὶ παλιότερα;

(Παύση. Κοιμέται πίσω νὰ τὸν δεῖ.)

Ἐφίεις τί ἔγινε πρὶν ἀπὸ λίγο, Γουίλλι;

Τί εἶδαν μὲν τὰ μάτια μας;

(Παύση.)

Ἐανάπεσες σὲ λήθαργο;

Μοῦ ξεφούσκωσες πάλι;

(Παύση.)

Δὲν ρωτῶ ἀν ἔχεις πλήρη αἰσθηση

τοῦ τί συμβαίνει γύρω,

ἀπλῶς ρωτῶ,

ἐὰν ξανάπεσες σὲ λήθαργο,

ἀν μοῦ ξεφούσκωσες πάλι.

(Παύση.)

Τὰ μάτια σου μοιάζουν σὰν νὰ 'ναι κλειστά,

ὅμως αὐτὸ, ξέρομε, δὲν ἔχει καὶ ιδιαίτερη

σημασία, τὸ ξέρομε δὲ αὐτὸ.

(Παύση.)

Σήκωσε ἕνα δάχτυλο, χρυσέ μου,

κάνε μου τὴ χάρη,

ἀν δὲν εἶσαι ἐντελῶς ἀναισθητός.

(Παύση.)

Κάν' το γιὰ μένα, Γουίλλι,
παρκαλῶ, μόνο τὸ μικρὸ δαχτυλάκι,
ἀν ἔχεις ἀκόμα συνείδηση:

(Παύση. Χαρούμενη.)

Ὡ καὶ τὰ πέντε, ἄρα τὰ πέντε,
εἶσαι μιὰ γλύκα, ἕνας ἄγγελος,
τόρα μπορῶ νὰ συνεχίσω ξενουαστη
μπορῶ νὰ συνεχίσω μὲ ἀνάλαφρη καρδιά.

(Πάλι προσωτά.)

Ναί, τί ποτὲ συνέβη

ποῦ δὲν εἶχε συμβεῖ

καὶ παλιότερα, κι ὀστόσο...

ἀναρωτιέμαι...

ναί...

ὀμολογῶ ἀναρωτιέμαι.

(Παύση.)

Μὲ τὸν ἦλιο νὰ πυρακτώνει

τόσο ἄγριος ἐδῶ κάτω,

καὶ ὦρα μὲ τὴν ὦρα

ἀγριότερος,

δὲν εἶναι φυσικὸ τὰ πράγματα

νὰ ἀρπάζουνε φωτιά

νὰ ἐμφανίζονται ἐπὶ σκηνῆς

φλεγόμενα

πρωτοφανῆς φαινόμενο

νὰ ἀντιδρῶν μ' αὐτὸν

τὸν τρόπο de cette façon

θέλω νὰ πῶ,

σὰν ἀπὸ μόνα τους

στὸ τσάφ.

(Παύση.)

Μήπως κι ἐγὼ ἢ ἴδια

δὲν θὰ λιώσω ἴσως στὸ τέλος

ἢ θὰ καῶ...

ὦ δὲν ἐννοῶ

ὅτι ἀναγκαστικά

θὰ ἀναλωθῶ

στὶς φλόγες μέσα

στὶς φλόγες,

ὄχι... ἀπλῶς

λίγο-λίγο

little by little

petit à petit

θα ἀπενθρακωθεῖ
σὲ μαύρη τέφρα
ὄλη ἀύτη...

(παλαιὰ χειρονομία τῶν γεωτῶν)
ἡ σάφεια ἢ ὀρατή.

(Παύση.)

Ἄπο τὴν ὄλην, πάλι,
γνώρισα κάποτε ἐγὼ
μιὰν εὐχάρατη ἐποχή;

(Παύση.)

Ἄχι.

(Παύση.)

Μιῶν γιὰ εὐχάρατες
ἐποχές και διάπυρες
ἐποχές, empty
words, ὀδεις
λέξεις δὲν εἶναι
παρὰ ὀδεις λέξεις.

(Παύση.)

Μιῶν γιὰ τότε πολὺ δὲν ἤμουν
ἀκόμα πινασμένη

— μ' αὐτὸν τὸν τρόπο
de ceite façon —

καὶ εἶχα τὰ πόδια μου
καὶ χρησιμοποιοῦσα τὰ πόδια μου,
καὶ ἤμουν σὲ θέση
νὰ βρῶ ἔναν ἴσκιον,
μιὰ σκιερὴ γωνιά,
ὅπως ἐσύ,

ὅταν ἀπόκαινα

ἀπὸ τὸν ἥλιο,

ἢ ἔνα ἡλιόλουστο μέρος,

μιὰ ἡλιόλουστη γωνιά,

ὅπως ἐσύ,

ὅταν ἀπόκαινα

ἀπὸ τὸν ἴσκιον

and they are all empty words

καὶ εἶναι ὄλα ὀδεις λέξεις,

δὲν εἶναι παρὰ ὀδεις λέξεις.

(Παύση.)

Δὲν εἶναι πὺδὲν ζέστη σήμερα

[48]

ἀπ' ὅ,τι ἦταν χτές,
δὲ θά' ναι πὺδὲν ζέστη αὐριο

ἀπ' ὅ,τι εἶναι σήμερα,
δὲν εἶναι δυνατὸν, δὲν εἶναι δυνατὸν

and so on

καὶ οὐτὼ καθέξῃς

πίσω στὸ μακρινὸ παρελθόν

μπρὸς στὸ ἀπόμακρον μέλλον.

(Παύση.)

Κι, δὲν θά' ποστε κάποτε ἡ γῆ
νὰ σκεπάζει τὰ στήθη μου,
ἔλαιον ἐγὼ ποτὲ δὲν θά' ἔχω δεῖ,
καλεῖς ποτὲ δὲν θά' ἔχει δεῖ τὰ στήθη μου.

(Παύση.)

Ἐλπίζω νὰ ἀκουσες κάτι ἀπ' αὐτό,
αὐτό, Πουλλί, ἐλπίζω νὰ μὴν τὸ 'χασες,
θὰ μὲ λυτοῦσε νὰ σκεπτοῦ,

ὅτι αὐτὸ τὸ ἔχασες,

ὅτι δὲν τ' ἀκουσες αὐτό,

δὲν προσεγγίζω καθήμερονά

ἕψη παρόμοια μ' αὐτά,

δὲν εἶναι ὄλες τίς φορὲς

ποὺ ἀνερχομαί σε τέτοιες κορυφές.

(Παύση.)

Ναί,

κάτι φαίνεται ὅτι ἔχει συμβεῖ,

κάτι φάκηκε νὰ συμβαίνει,

καὶ τίποτα δὲν ἔχει συμβεῖ,

τίποτα ἀπολύτως,

ἔχεις ἀπόλυτο ὄρατο, Πουλλί.

(Παύση.)

Τὸ ἀμπροσθίνο θὰ εἶναι καὶ πάλι

αἰθριο ἐκεῖ, ὀπίθια μου, σ' αὐτὸ τὸ μέρος,

γιὰ νὰ μὲ βοηθήσει νὰ βγάλω τὴν ἡμέρα μου.

(Παύση. Παίρνει τὸν καθρέφτη.)

Παίρνω αὐτὸν τὸ μικρὸ καθρέφτη,

τὸν σκάω σὲ μιὰ πέτρα...

(τὸ κάνει)

τὸν πετάω μακριά...

(τὸν πετάει μακριά πίσω της)

θὰ εἶναι καὶ πάλι αἰθριο

μέσα στὴν τσάντα,

[49]

χωρίς γρατσουνιά,
για να με βοηθήσει να βγάλω την ημέρα μου.

(Παύση.)

Όχι,
κανείς δεν μπορεί να κάνει τίποτα.

(Παύση.)

Και αυτό που βρίσκω τόσο θαυμάσιο
ώ μα τί έκτακτο,

ο τρόπος που τὰ πράγματα...
(ή φωνή σπάει, τὸ κεφάλι κάτω)

τὰ πράγματα...

τί έκτακτο.

(Μεγάλη παύση, τὸ κεφάλι κάτω. Τελικὰ γυρνάει, ἀκόμα σκυμμένη, στην τσάντα, βιάζει μιὰ ἀρμαθιὰ ἀπὸ ἀκαθόριστα ἀντικείμενα, τὰ ξασσοιβάζει πίσω, ξεσκαλίζει βαθύτερα, βιάζει τελικὰ ἕνα μουσικὸ κουτί, τὸ κουρδίζει, τὸ ἀνοίγει, ἀκούει γιὰ ἕνα λεπτὸ κρατώντας το στὰ δύο χέρια, πεσμένη πάνω του, γυρνάει πάλι μπροστά, ἀπορρίπτεται καὶ ἀκούει τὴ μελωδία, κρατώντας τὸ κουτί στὸ στήθος μὲ τὰ δύο χέρια. Ἀδ-τὸ παίζει τὸ Ντουέτο Βάλς «I love you so» ἀπὸ τὴν Εἰθυμὴ Χήρα. Βαθ-μιαῖα ἐμφανίζεται ἐτυχησμένη ἐκφραση. Λικνίζεται στὸ ρυθμὸ. Ἡ μουσικὴ σταματάει. Παύση. Σύντομο ξέσπασμα ἀπὸ βραχνὸ τραγοῦδι χωρὶς λόγια — ἡ μελωδία τοῦ μουσικοῦ κουτιοῦ — ἀπὸ τὸν ΓΟΥΛΛΙ. Μεγα-λόνοι ἡ ἐτυχησμένη ἐκφραση. Ἀφήνει κάτω τὸ κουτί.)

Ἔτσι, ἢ ἄλλο, παύση
ὦ μα τί έκτακτο,
μὰ ὅραία μέρα πάλι στὴ μνήμη!

(Χτυπάει τὰ χέρια.)

Πάλι, Γούλλι, πάλι!

(Χτυπάει.)

Encore, Γούλλι, παρακαλῶ!

(Παύση. Ἡ ἐτυχησμένη ἐκφραση σβήνει.)

Ἔτσι;

Δὲν θὰ τὸ κάνεις γιὰ μένα;

(Παύση.)

Ἔε καλά, λογικῶ,

πολύ πολὺ λογικῶ.

Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τραγουδάει

ἀπλῶς γιὰ νὰ εὐχαριστήσῃ κάποιον

ὅσο καὶ νὰ τὸν ἀγαπάει,

ὄχι, τὸ τραγοῦδι πρέπει νὰ βγαίνει

ἀπὸ τὴν καρδιά,

αὐτὸ που λέω πάντα,

λοιπὸν τί λέω πάντα,

νὰ ξεχειλίζει ἀπὸ τὴν ψυχὴ,
ὅπως ἡ κίχλη.

(Παύση.)

Πόσες φορές δὲν ἔχω πεῖ
σὲ δύσκολες στιγμὲς

σὲ μαῦρες ὄρες,

τραγοῦδα τώρα, Γουίνι,

δὲν ὑπάρχει ἄλλο νὰ γίνῃ,

τραγοῦδα τὸ τραγοῦδι σου,

καὶ δὲν τὸ ἔκανα.

(Παύση.)

Δὲν μπόρεσα.

(Παύση.)

Ναί,

ὅπως ἡ κίχλη

ὅπως ἡ μέρα

ἢ τὸ πουλὶ τῆς ἀγῆς,

the bird of dawning,

τὸ πουλὶ τῆς ἀγῆς,

χωρὶς σικτὸ

χωρὶς σικτὸ κέρδους,

γιὰ τὸν ἑαυτὸ του

ἢ ἄλλον κανένα...

some say that ever

'gainst that season comes

the bird of dawning

l'oiseau de l'aurore

singeth all night long.

(Παύση.)

Καὶ τώρα;

(Μεγάλη παύση. Σιγὰ.)

Ἄλλοκοτο αἰσθημα.

(Παύση. Ὁμοίως.)

Ἄλλοκοτο αἰσθημα ὅτι κάποιος

μὲ κοιτάζει τώρα.

Γίνονται νῆτ,

μετὰ φλοῦ,

μετὰ χάνομαι,

μετὰ φλοῦ πάλι,

μετὰ νῆτ πάλι,

καὶ οὕτω καθεξῆς,

πίσω μπρός,

Some say that ever
'gainst that season
comes | Wherein
our Saviour's
birth is celebrated, |
The bird of
dawning singeth
all night long.
(Shakespeare,
Hamlet I, i).

μέσα έξω
στο μάτι κάποιου.

(Παύση. Ὀμοίως.)

Ἄλλοχοστο;

(Παύση. Ὀμοίως.)

Ἔτσι,

ἔδω

τὸ καθενὶ

ἄλλοχοστο.

(Παύση. Κανονικὴ φωνή.)

Κάτι μοῦ λέει,

σταμάτα νὰ μιλάς

τώρα, Γουίννι,

γιὰ ἓνα λεπτό,

μὴ σταταλάς

ὄλες τίς λέξεις

τῆς ἡμέρας,

σταμάτα νὰ μιλάς

καὶ κάνε

κάτι ἄλλο

γιὰ ἀλλαγή,

ἀλλαγή.

(Σηκώνει τὰ χέρια καὶ τὰ γατάει ἀνοιχτὰ μπροστὰ στὰ μάτια της.)

Στὰ χέρια της.)

Κάνε κάτι

κάντε κάτι.

(Κιάνει τίς παλάμες.)

Τί νυχθόφες ἀρπακτικοῦ!

(Υψώνει στὴν τσάντα, ψαχουλεύει μέσα, βγάζει τελικὰ μιὰ λίγα ψωμιῶν,

ψηφίει πάλι μπροστὰ καὶ ἀγγίζει νὰ λιμάγει τὰ νόγια. Λιμάγει γιὰ

λίγο σιωπηλά, ὅποτε αὐτὸ ποὺ ἀκολουθεῖ ἐπιγορευματοειδὲς ἀπὸ τὸ

λιμάγισμα.)

Ἴδου!

ἀνασύρεται ἀπὸ τὴν ἄβυσσο

— μέσα στὴ σκέλη μου —

καὶ νὰ ποὺ ἐμφανίζεται στὴ σκηνή —

ἕνας κύριος Σάουερ —

ἕνας κύριος καὶ ἴσως

μιὰ κυρία Σάουερ —

ὄχι δὲ —

περπατοῦν χέρι-χέρι —

ἡ μνηστὴ τοῦ λοιπὸν μᾶλλον —

ἢ ἀπλῶς χάρουα —
ἀγαπητικὰ.

(Κοιτάζει ἀπὸ πρὸ κοριὰ τὰ νόγια.)

Ποιὸ εὐθραυστὰ σήμερα.

(Ξαπαγίζει νὰ λιμάγει.)

Σάουερ —

a peeping Σάουερ —

σοῦ λέει τίποτα τὸ ὄνομα, Γουίννι —

ἀνακαλεῖ μιὰ πραγματικότητα

θέλω νὰ πῶ —

οἱ ἑσένα, Γουίννι —

μὴν ἀπαντᾷς ἀν δὲν αἰσθάνεσαι

οὐ φόβουα —

ἐπὶ ἥδη ξεπέρασες τὸν ἑαυτὸ σου —

Σάουερ —

a peeping Σάουερ.

(Ἐπιθεωρεῖ τὰ λιμασμένια νόγια.)

Κάπως εὐπροετισμένη.

(Σηκώνει τὸ κεφάλι, ἀπνίζει μπροστὰ.)

Κατῆσου οὐ φόβουα, Γουίννι,

αὐτὸ ποὺ λέω πάντα, λοιπὸν, τί λέω πάντα,

κατῆσου οὐ φόβουα, Γουίννι,

ὄ,τι καὶ νὰ γίνεις,

che serà serà,

ἐπὶ κατῆσου οὐ φόβουα.

(Παύση. Ξαπαγίζει νὰ λιμάγει.)

Ναὶ Σάουερ —

Σάουερ —

(σταματᾷ νὰ λιμάγει, σηκώνει τὸ κεφάλι, ἀπνίζει μπροστὰ, παύση)

ἡ μήπως Κοῦκερ...

ἴσως θὰ ἔπρεπε,

μήπως θὰ ἔπρεπε

νὰ πῶ Κοῦκερ;...

(Υψώνοντας λίγο πρὸς τὸν ΓΟΥΙΝΝΙ.)

Κοῦκερ, Γουίννι,

μήπως τὸ Κοῦκερ μέλπει

μιὰ χορδή, ἀνακινεῖ

μιὰ ἀνάμνηση, ἀνασηκώνει

ἓνα πέπλο, ἀποκαλύπτει

ἓνα πρόσωπο;

Κοῦκερ, Γουίννι,

(Παύση. Υψώνει λίγο πρὸ κοριὰ. Δυνατότερα.)

Κοῦκερ, Γουίννι,

μήπως τὸ Κούκερ κουδουνίζει
κάτι στ' αὐτὴ σου, τὸ ὄνομα
Κούκερ θέλω νὰ πῶ;
(Παύση. Κρεμύται πίσω νὰ τὸν δεῖ. Παύση.)

Ἦ ὦ μὴ μοῦ πτεῖς!

(Παύση.)

Δὲν ἔχεις μαντίλι ἀγίατη μου;
Τί τὸ 'κανες τὸ μαντίλι σου;

(Παύση.)

Δὲν ἔχεις δίδου τάκτ;

(Παύση.)

Ἦ ὦ, Γουίλλι, δὲν θὰ τὸ φᾶς κιάλας.

Φτύσ' το, χρυσέ μου, φτύσ' το!

(Παύση. Πάλι μπροστά.)

Ἦ καλά,

ὕποθέτω εἶναι φυσικό.

(Σπάσιμο στη φωνή.)

Ἦ Ανθρόπινο.

(Παύση. Ὀμοίως.)

Τί μπορεῖ νὰ κάνει κανεῖς;

(Κεφάλι κάτω. Ὀμοίως.)

Ἦ Ὀλη μέρα.

(Παύση. Ὀμοίως.)

Κάθε μέρα ἀπὸ μέρα σὲ μέρα.

(Παύση. Τὸ κεφάλι ἐπάνω. Χαμόγελο. Ἦ Ηρεμη.)

The old style

le vieux style

τὸ παλιὸ στῦλ!

(Τὸ χαμόγελο σβήνει. Σαραχίζει τὰ νύχια.)

Πάει, φαργωμένο αὐτό.

(Περνάει στὸ ἐπόμενο.)

Θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχω βάλει τὰ γυαλιά μου.

(Παύση.)

Πολὺ ἀργὰ τώρα, πολὺ ἀργά.

(Τελευταίνει τὸ ἀριστερὸ χέρι, τὸ ἐπιθεωρεῖ.)

Κάπως ἀνθρωπινότερα.

(Ἀρχίζει τὸ δεξι. Τὸ ἀκόλουθο ὑπογραμμισμένο, ὅπως προηγουμένως.)

Ἦ καλά, τέλος πάντων —

αὐτὸς ἐδῶ ὁ Σάουερ —

Ἦ Κούκερ —

τί σημασία —

καὶ ἡ γυνάικα —

χέρι-χέρι —
στὸ ἄλλο χέρι τσάντες
μεγάλα καφέ σακίδια —
καθεὶς καὶ τὸ σακούλι του
σταματημένοι ἐκεῖ νὰ μὲ
κουτίζουν χάσκοντας ἄ ἄ ἄ
bouche bée —
καὶ τελικὰ αὐτὸς ἐκεῖ ὁ Σάουερ —
Ἦ Κούκερ —
λήγει εἰς —ερ τέλος πάντων —
κόβω τὸ κεφάλι μου γι' αὐτὸ —
μὰ τί κάνει αὐτή; λέει αὐτὸς —
τί λόξα κι αὐτό; λέει αὐτὸς —
φυτωμένη καμαρωτῆ-καμαρωτῆ μέχρι τὰ βυζιά της
μέσα σ' αὐτὴ τὴν κολασμένη ξεραῖλα,
στὴν ἀδρυάλα στὰ ραδίικια στὸ
ξεραμένο σκατὸ —
ἄξεστος ἀνθρωπος —
τί σημαίνει αὐτό; λέει αὐτὸς —
ὀποτίθεται ὅτι σημαίνει τί; —
καὶ οὕτω καθεξῆς —
καὶ patati καὶ patata —
τὰ ἴδια καὶ τὰ ἴδια χαζά —
γνωστὲς σάχλες —
ἀκούς τί σοῦ λέω; λέει αὐτὸς —
ἀκούω τρομάρα μου, λέει αὐτή —
τί θες νὰ πτεῖς τρομάρα σου; λέει αὐτὸς.
(Σταματᾷ νὰ λιμάρει, σηκώνει τὸ κεφάλι, ἀτενίζει μπροστά.)

Κι ἐσύ, λέει αὐτή,

τί λόξα κι ἡ δική σου πάλι, λέει αὐτή,

τί πτεῖς νὰ παραστήσεις τώρα;

Δηλαδή ἐπειδὴ πατᾶς δακόμα

στὶς δυὸ βρωμοποδόφρες σου,

μὲ τὸ βρωμοσακούλι σου,

γεμάτο κονοφέρες σκατὰ

καὶ ἀλλαξέες σὺβρακα,

τραβολογώντας με τὰ πάνω κάτω

σ' αὐτὴ τὴν κλάσση σ' αὐτὴ τὴν

κόππο σ' αὐτὴ τὴν ἔρημο τοῦ Αὐγεία

σ' αὐτὴ τὴ γαμημένη ἐρημία,

ἀληθινὴ πλύστρα, τίμια κυρά,

ἄξεστο πλάσμα, ἄξιο τσίφι

(μὲ ξαφνικῇ βιασίῳτητα)

ὅς' τὸ χέρι μου κάτω ἔτι παρόρτα με
γιά ὄνομα τοῦ Θεοῦ καὶ πνιξίου, λέει αὐτῇ,
ὄντε πνιξίου.

(Παύση. Ξαπαρχίζει νὰ λυμάρει.)

Πιατί δὲν πῆν ξεθάβει αὐτός; λέει αὐτός —
ἐνωδόντας ἐσένα, χρουσέ μου, ὑπανηγυμὸς
γιά σένα, ἔγγελέ μου —

σὲ τί τοῦ χρησιμοποιεῖ αὐτῇ ἔτσι ὅπως εἶναι; —
σὲ τί τῆς χρησιμοποιεῖ αὐτός ἔτσι ὅπως εἶναι; —
καὶ οὐτω καθεξῆς —

καὶ patati καὶ patata —
τὰ ἴδια καὶ τὰ ἴδια χαζά —
κονιές ἀνοησίας —

καλέ, λέει αὐτῇ, δεῖξς, γιά τὸ Θεό,
λιγάκι ἀνθρωπιὰ —

ξεθαβέ την, λέει αὐτός, ξεθαβέ την,
κανένα νόημα σ' αὐτῇ ἔτσι ὅπως εἶναι
αὐτῇ δὲν ἔχει νόημα —

ξεθαβέ την μὲ τί; λέει αὐτῇ —
ἐγὼ θὰ πῆν ξεθαβα, λέει αὐτός,
μὲ γυμνά χέρια, νά, μὲ τὰ δῶ μου τὰ χέρια —
πρέπει νὰ ἦταν ἀντρολόγιο.

(Λυμάρει σιαπηλά.)

Ἐπόμεινο πᾶνιο
ἐκείνοι μακριά νὰ
ἀπομακρύνονται —

— χέρι-χέρι —
— καὶ οἱ τσάντες —
σχοτεινιάζουν

φιλῶ —
μετὰ χάνονται —
οἱ τελευταῖοι ἀνθρώποι —

νὰ ξεστρατίσουν ἔτσι
νὰ περσιτλανθοῦν μέχρως ἐδῶ.
(Τελειώνει τὸ θεξί χέρι, τὸ ἐπιθεωρεῖ, ἀφήνει κάτω τῇ λίμα, ἀπενίξει
μυροστά.)

Ἄλλοκοτο, τέτοια στυγμῆ
νὰ περσιφέρονται μὲς στὸ μυαλὸ
τέτοια φαντάσματα.

(Παύση.)

Ἄλλοκοτο;

[56]

(Παύση.)

*Οχι.

Ἐδῶ τὸ κάθε τι ἀλλόκοτο.

(Παύση.)

Ἐνγνώμων γι' αὐτὸ ὅπως καὶ νά' ναί.

(* Η φωνὴ σταεί.)

Πολύ, πολὺ ἐγγνώμων.

(Τὸ κεφάλι κάτω. Παύση. Τὸ κεφάλι ἐπάνω. * Ἡγεμνῆ.)

Νὰ κάνεις καὶ νὰ σηκώνεις τὸ κεφάλι,
νὰ ὑποκλίνεσαι καὶ νὰ σηκώνεις,
πάντα αὐτό.

Salut saluer καὶ πάντα τὸ κεφάλι,
salut saluer καὶ πάντα, πάντα αὐτό.
(Παύση.)

Καὶ τόρα;

(Μεγάλη παύση. Ἀρχίζει νὰ βάζει τὰ πούγγαμα πῶσω στῆν τσάντα,
πῆν ὀδοντόβουρσα τελευταῖα. Ἀπῆν ἢ ὀδόν, διακαττόμενη ἀπὸ παύ-
σεις πὸν σηκείωνεται, διαβίξει τὸ ἀκόλουθο.)

Εἶναι ἴσως λίγο νωρίς —

νὰ ἐτοιμάζομαι γιά τῇ νύχτα —
(σταματᾷ νὰ συμμαζεύει, κεφάλι ἐπάνω, χαμόγελο)

the old style

le vieux style

τὸ παλιὸ στύλ! —

(τὸ χαμόγελο σβήνει, ξαπαρχίζει νὰ συμμαζεύει)

καὶ ὁσὸσο αὐτὸ κάνω —
ἐτοιμάζομαι γιά τῇ νύχτα —
νιάθοντάς το κοντὰ νὰ ἔρχεται —

τὸ κουδόνι γιά ὕπνο —
λέγοντας στὸν ἑαυτὸ μου —
ὄχι γιά πολὺ, Γουλνι —

δὲν μπορεῖ νὰ θέλει καὶ πολὺ, Γουλνι —
ὄς τὸ κουδόνι.
(Σταματᾷ νὰ συμμαζεύει, κεφάλι ἐπάνω.)

Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο
καμιὰ φορὰ κάνω λάθος.

(Χαμόγελο.)

"Ομοῦς ὄχι συγχά.

(Τὸ χαμόγελο σβήνει.)

Καμιὰ φορὰ ὄνα τελειωμένα
τὰ τῆς μέρας,
ὄνα καμιωμένα,

[57]

όλα ειπωμένα,
 όλα έτοιμα τὰ τῆς νύχτας,
 καὶ ἡ μέρα μέρα δρόμα
 ἔχει πολλὴ μέρα δρόμα
 ἡ νύχτα ἀργεῖ δρόμα
 θέλει πολὺ, πολὺ δρόμα.
 (Χαμόγελο.)
 "Ὅμως ὄχι συχνά.
 (Τὸ χαμόγελο σβήνει.)
 Ναι, τὸ κουδούνι γιὰ ὕπνο,
 ὅταν τὸ νιώθω κοντά,
 νὰ ἔρχεται, ὅπου νὰ 'ναι
 θὰ χτυπήσει,
 νύχτα,
 καὶ συνεπῶς ἐτοιμάζομαι
 γιὰ τὴ νύχτα —
 (χειρονομία)
 μ' αὐτὸν τὸν τρόπο
 de cette façon
 καμὰ φορά κάνω λάθος —
 (χαμόγελο)
 ὅμως ὄχι συχνά.
 (Τὸ χαμόγελο σβήνει. Ξαναχίξει νὰ συμμαζεύει.)
 "Ἄλλοτε σκεφτόμουν —
 λέω ἄλλοτε σκεφτόμουν —
 ὅτι όλα αὐτὰ τὰ πράγματα —
 βαλμένα πίσω μέσα στὴν τσάντα —
 ἔάν πολὺ νωρὶς —
 βαλμένα πίσω μέσα στὴν τσάντα —
 θὰ μπορούσαν καὶ πάλι νὰ βγοῦν ἔξω —
 ἂν ἦταν ἀνάγκη —
 ἔάν χρειαζόταν —
 καὶ οὕτω καθεξῆς —
 ἀσταμάτητα —
 πίσω μέσα στὴν τσάντα —
 πίσω ἔξω ἀπὸ τὴν τσάντα —
 ἔως δτου τὸ κουδούνι —
 χτυπήσει.
 (Σταματᾷ νὰ συμμαζεύει, τὸ κεφάλι ἐπάνω, χαμόγελο.)
 "Ὅμως ὄχι.
 (Χαμόγελο πὸ πλατύ.)
 "Ὀχι, ὄχι.

(Τὸ χαμόγελο σβήνει. Ξαναχίξει νὰ συμμαζεύει.)
 "Υποθέτω αὐτὸ —
 ἴσως καὶ νὰ φανεῖ ἀλλόκοτο —
 αὐτὸ —
 πῶς νὰ τὸ πῶ —
 αὐτὸ πού μὲλις εἶπα —
 ναι —
 (παίρνει τὸ περιόστροφο)
 ἀλλόκοτο —
 (γυρνᾷ νὰ βάλει τὸ περιόστροφο στὴν τσάντα)
 ἔάν τυχόν δὲν ἦταν —
 (ὅταν εἶναι ἐτοιμῆ νὰ βάλει τὸ περιόστροφο στὴν τσάντα, σταματᾷ
 τὴ χειρονομία καὶ γυρνᾷ πάλι μπροστὰ)
 ἔάν τυχόν δὲν ἦταν —
 (ἀφήνει κάτω τὸ περιόστροφο στὰ δεξιὰ της, σταματᾷ νὰ συμμαζεύει,
 κεφάλι ἐπάνω)
 τὸ καθεστὶ νὰ μοιάζει ἀλλόκοτο.
 (Παύση.)
 Πολὺ πολὺ ἀλλόκοτο.
 (Παύση.)
 Ποτὲ καμιά ἀλλαγή.
 (Παύση.)
 Κι ὄλο καὶ πὶο ἀλλόκοτο.
 (Παύση. Σκόβει πάλι στὸ λόφο, παίρνει τὸ τελευταῖο ἀντικείμενο, τὴν
 ὀδοντόβουρτσά, καὶ γυρνᾷ νὰ τὸ βάλει στὴν τσάντα ὅταν ἡ προσοχὴ
 της ἀποσπᾶται ἀπὸ θόρυβο τοῦ ΓΟΥΛΛΙ. Κρεμᾶται πίσω δεξιὰ γιὰ
 νὰ δεῖ. Παύση.)
 Βερισστυμένος ἀπὸ τὴν τρύπα σου,
 χρυσέ μου;
 (Παύση.)
 "Ἐ καλὰ, τὸ καταλαβαίνω αὐτό.
 (Παύση.)
 Μὴν ξεχάσεις τὸ ψαθὶ σου. Τὸ ψαθῆάι σου.
 (Παύση.)
 "Ὀχι, πιά ἐκεῖνος ὁ φιδίσιος Δον Ζουάν
 πού ἦσουν κάποτε, φτωχιά μου ἀγάπη.
 (Παύση.)
 "Ὀχι, ὄχι ὁ φιδίσιος Δον Ζουάν
 τοῦ ἄλλοτε πού τοῦ χάρισα τὴν καρδιά μου.
 (Παύση.)
 Τὰ χέρια καὶ τὰ γόνατα, ἀγάπη μου,
 δοκίμασε τὰ χέρια καὶ τὰ γόνατα.

Γόνατα, γόνατα, οί χερσούλκλες στη γῆ.

(Παύση.)

Γόνατα! Γόνατα!

(Παύση.)

Τί καρτέρα νά κινεῖται κανεὶς!

(Παρακολοθεῖ μὲ τὰ μάτια τὴν πορεία του πρὸς αὐτὴν πίσω ἀπὸ τὸ λόφο, δηλαδὴ πρὸς τὴ θέση ποὺ εἶχε στῆ ἀρχὴ τῆς παύσεως.)

Ἄκόμα ἔνα πῶδι, Γουόλι, κι ἔφτασες.

(Παύση καθὼς παραστηρεῖ τὸ τελευταῖο πῶδι.)

Ἄκα!

(Γυρνᾷ πάλι μπροστὰ μὲ κόπο, τρέβει τὸν ἀγέρινα.)

Στραβοδαίματα ἀπ' τὸ ποδὶ νά σέ θραυμάζω.

(Τρέβει τὸν ἀγέρινα.)

Ὅμως ἀξίζει τὸν κόπο,

ναί, ἀξίζει χίλιες φορές τὸν κόπο.

(Γυρνώντας ἀπεπαισθητα πρὸς αὐτὸν.)

Ἐφείς τί θνείρωμαι καμιά φορά;

(Παύση.)

Τί θνείρωμαι καμιά φορά, Γουόλι;

(Παύση.)

Ὅτι ἐστὶ θὰ ἔθβεις γύρω-γύρω

καὶ θὰ ζήσεις ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ

ἔτσι ποὺ νά μπορῶ νά σέ βάλτω.

(Παύση. Πάλι μπροστὰ.)

Θά' μουν μιὰ διαφορετικὴ γυναίκα.

(Παύση.)

Ἄγνωστη.

(Γυρνώντας ἀπεπαισθητα πρὸς αὐτὸν.)

Ἢ ἀπλῶς κάθε τόσο,

ἀπὸ καιρὸ σέ καιρὸ,

κάνεις τὸν κύκλω

περνᾷς ἀπὸ δῶ,

ἀπλῶς κάθε τόσο,

καὶ μὲ ἀφῆνεις νά σέ

γλεντῶ μὲ τὰ μάτια.

(Πάλι μπροστὰ.)

Ὅμως ἔρω

δὲν μπορεῖς

(Τὸ κερφάλι κίττω.)

ἔρω.

(Παύση, τὸ κερφάλι ἐπάνω.)

Ἢ καλὰ, τέλιος πάντων —

(κοιτάζει τὴν ὀδοντόβουττα στὸ χέρι τῆς)

ὄχι καὶ ποδὶ, Γουόλι,

δὲν μπορεῖ νά θάλει καὶ ποδὶ

τόρα, Γουόλι,

(κοιτάζει τὴ βούττα)

ὡς τὸ κουδύν.

(Ἡ κορυφὴ τοῦ κερφαλοῦ τοῦ ΓΟΥΙΝΑΙ ἐμφανίζεται πίσω ἀπὸ τὸ λόφο.

Ἡ ΓΟΥΙΝΑΙ κοιτάζει ἀπὸ πῶς κοστὰ τὴ βούττα.)

Ἄπολύτως ἐγγυημένα...

(τὸ κερφάλι ἐπάνω)

νά δεῖς πῶς ἦταν αὐτό;...

(Τὸ χέρι τοῦ ΓΟΥΙΝΑΙ ἐμφανίζεται μὲ τὸ μωρτίλι, τὸ ἀπλώνει στὸ κερφαλο, ἐξαφανίζεται.)

Ἦνσταται ἀγνά!...

ἀπολύτως ἐγγυημένα...

(τὸ χέρι τοῦ ΓΟΥΙΝΑΙ ἐμφανίζεται μὲ τὸ κερφάλι, τὸ βάζει στὸ κερφάλι λὸξά, ἐξαφανίζεται)

γῆνται ἀγνά!...

ἂ! χόιρου setae.

(Παύση.)

Τί εἶναι χόιρος ἀκριβῶς;

(Παύση. Γυρνᾷ ἀπεπαισθητα πρὸς τὸν ΓΟΥΙΝΑΙ.)

Τί ἀκριβῶς εἶναι χόιρος, Γουόλι,

ἔφεις, δὲν μπορῶ νά θυμηθῶ.

(Παύση. Γυρνώντας λίγο πῶς ποδὶ. Ἰκετεδόντας.)

Τί εἶναι χόιρος, Γουόλι, παρακαλῶ!

(Παύση.)

Γουόλι, σέ ἐκτελεῶ,

τί εἶναι χόιρος;

(Παύση.)

ΓΟΥΙΝΑΙ: Εὐνουσισμένο ἀρσενικό γουρδύν. (Εὐνουσισμένη ἔκφραση ἔμφρα-
νίζεται στὸ πρόσωπο τῆς ΓΟΥΙΝΑΙ.) Ἀναθρεμμένο γὰρ σπαχτό.

(Ἡ εὐνουσισμένη ἔκφραση μεταλλάσσεται. Ὁ ΓΟΥΙΝΑΙ ἀνοίγει ἐφημερίδα,
χέρι ἀόρατα. Οἱ ἀκροὲς τῶν κερταλισμένων φύλλων πλαισιώνουν τὸ κε-
φάλι του. Ἡ ΓΟΥΙΝΑΙ ἀπενίσει μπροστὰ τῆς μὲ εὐνουσισμένη ἔκφραση.)

ΓΟΥΙΝΑΙ: Ὡ ναί, πράγματι, αὐτὴ εἶναι μιὰ εὐνουσισμένη μέρα.

Happy days are here again!

Ἄλλη μιὰ εὐνουσισμένη μέρα στη μνήμη

ὧ τί ὄρατία μέρα θὰ μείνει!

Ἄλλη μιὰ εὐνουσισμένη μέρα ἀκόμα μιὰ

ὄρατία μέρα.

(Παύση. Ἡ εὐνουσισμένη ἔκφραση σβήνει. Ὁ ΓΟΥΙΝΑΙ γυρνᾷ σελίδα.

Παύση. Γυρνάει κι άλλη σελίδα. Παύση.)
 ΓΟΥΥΙΛΛΙ: Εὐκαφρία διὰ νέον δραστήριον, πρῶμ παραγωγικότητος.
 (Παύση. Ἡ ΓΟΥΥΙΝΝΙ βιάζει τὸ καπέλο, γυρνάει νὰ τὸ βάλει στὴν τσά-
 ντα, σταματᾷ τὴν κίνηση, γυρνάει πάλι μπροστὰ, χαμόγελο.)
 ΓΟΥΥΙΝΝΙ: Ὁχι.
 (Χαμόγελο πὺδ πλατύ.)
 Ὁχι, ὄχι.
 Καὶ τώρα;
 (Παύση.)
 Τραγοῦδα.
 Τραγοῦδα τὸ τραγοῦδι σου, Γουίννι.
 (Παύση.)
 Ὁχι;
 (Παύση.)
 Τότε προσευχῆσου.
 (Παύση.)
 Πές τὴν προσευχὴ σου, Γουίννι.
 (Παύση. Ὁ ΓΟΥΥΙΛΛΙ γυρνάει σελίδα. Παύση.)
 ΓΟΥΥΙΛΛΙ: Ζητεῖται νεαρός ἱκανός. Ἀσφαλίστικὴ κάλυψις.
 (Παύση. Ἡ ΓΟΥΥΙΝΝΙ ἀτενίζει μπροστὰ τῆς. Ὁ ΓΟΥΥΙΛΛΙ γυρνάει σελί-
 दा. Παύση. Ἡ ἐφημερίδα ἐξαφανίζεται. Μεγάλη παύση.)
 ΓΟΥΥΙΝΝΙ: Πές τὴν παλιὰ προσευχὴ σου, Γουίννι.
 (Μεγάλη παύση.)

ΑΥΛΑΙΑ

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

(Ἡ σκηνὴ ἔπινος πρῶν. Ὁ ΓΟΥΥΙΛΛΙ ἀθέατος.
 Ἡ ΓΟΥΥΙΝΝΙ θαμμένη ὡς τὸ λαμπρὸ, καπέλο στὸ κεφάλι, μάτια κλει-
 στά. Τὸ κεφάλι τῆς τὸ ὁποῖο δὲν μπορεῖ πιά νὰ γυρίσει, ὅτε νὰ χα-
 μηλώσει, ὅτε νὰ ὑψώσει, βλέπει μπροστὰ ἀκίνητο σ' ἄλλή τῇ διάοικεια
 τῆς πρῆξης. Κινήσεις τῶν ματιῶν ἔπινος σημειώνονται.
 Ἡ τσάντα κι ἡ ὀμπρέλα ἔπινος πρῶν. Τὸ περιστεροφὸ δροτὸ δεξιὰ
 τῆς πάνω στὸ λόφο.
 Μεγάλη παύση.
 Τὸ κουδούνι χτυπάει δυνατά. Ἀνοίγει τὰ μάτια μεμιάς. Τὸ κου-
 δούνι σταματᾷ. Ἀτενίζει μπροστὰ. Μεγάλη παύση.)
 ΓΟΥΥΙΝΝΙ: Χαῖρε, ἄγιον φῶς.
 (Παύση.)
 Χαμένος παράδεισος.
 (Μεγάλη παύση. Κλείνει τὰ μάτια. Τὸ κουδούνι χτυπάει δυνατά. Ἀνοί-
 γει τὰ μάτια μεμιάς. Τὸ κουδούνι σταματᾷ. Ἀτενίζει μπροστὰ. Με-
 γάλο χαμόγελο. Τὸ χαμόγελο σβήνει. Μεγάλη παύση.)
 Κάποιος μὲ κοιτάζει ἀκόμα.
 (Παύση.)
 Μερμυράει γιὰ μένα ἀκόμα.
 (Παύση.)
 Ἐ λοιπὸν, αὐτὸ ποὺ βρῖσκω τόσο θαυμάσιο — ὄ μὰ τί ἔκτακτο.
 (Παύση.)
 Μάτια στὰ μάτια μου.
 (Παύση.)
 Πουὸς εἶναι αὐτὸς ὁ ἀξέχαστος στίχος, αὐτὸς ὁ ἔκτακτος στίχος;
 (Παύση. Μάτια δεξιὰ.)
 Γουίλλι.
 (Παύση. Πιὸ δυνατά.)
 Γουίλλι.
 (Παύση. Μάτια μπροστὰ.)
 Μπορεῖ κανεὶς νὰ μιλλέει ἀκόμα γιὰ τὸ χρονο;
 (Παύση.)
 Νὰ λέει... εἶναι πολλὸς καιρὸς τώρα, Γουίλλι,
 ποὺ δὲν σέ εἶδα.
 (Παύση.)
 Ποὺ δὲν σέ ἀκουσα.
 (Παύση.)
 Μπορεῖ κανεὶς;

Hail, holy Light,
 offspring of Heav'n
 first-born
 (Milton, Paradise
 Lost, Book III).

(Παύση.)

Αὐτὸ κάνει.

(Χαμόγελο.)

The old style! Je vieux style! τὸ παλιὸ στῦλ!

(Τὸ χαμόγελο σβήνει.)

Τόσα λίγα,

εἶναι τόσα λίγα,

αὐτὰ γιὰ τὰ ὀποῖα θὰ ἦσαν δυνατὸν

νὰ κάνει κανεὶς λόγο.

(Παύση.)

Κάνει κανεὶς λόγο γιὰ ὅλα αὐτὰ.

(Παύση.)

Ποῦ εἶναι δυνατὸν.

(Παύση.)

* Ἄλλοτε σκεφτόμουν...

(παύση)

λέω ἄλλοτε σκεφτόμουν...

ὅτι ἐγὼ θὰ μπορούσα νὰ μιλῶ νὰ μιᾶ μόνη, ὀμιλοῦνχα.

(Παύση.)

Θέλω νὰ πῶ σ' ἐμένα τὴν ἴδια,

τὴν ἐρημία, τὴν ἐρημο.

(Χαμόγελο.)

* Ὅμως ὄχι.

(Χαμόγελο πρὸ πλάτῃ.)

* Ὁχι, ὄχι.

(Τὸ χαμόγελο σβήνει.)

* Ἄρα εἶσαι ἐκεῖ

cogito, ergo sum.

(Παύση.)

* Ὡ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία

εἶσαι νεκρὸς ὅπως οἱ ἄλλοι,

δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία

πέθανες

ἢ ξφυνες καὶ μ' ἐγκατέλειψες

ὅπως οἱ ἄλλοι,

τί σημασία,

εἶσαι ἐκεῖ.

(Παύση. Μάρια ἀκουστερά.)

* Ἡ τσάντα εἶναι ἐπίσης ἐκεῖ,

ὅπως πάντα,

τὴ βλέπω.

(Παύση. Μάρια δεξιά. Πρὸ θυραύ.)

[64]

* Ἡ τσάντα εἶναι ἐκεῖ, Γουόλνι,
ἀπαράλληλη

ὅπως πάντα,

ἐκείνη που μοῦ ἰχάρισε

ἐκείνη τὴν ἡμέρα...

γιὰ νὰ πηγαῖνω στὴν ἀγορά.

(Παύση. Μάρια μαρσοστά.)

* Ἐκείνη τὴν ἡμέρα.

(Παύση.)

Ποιὰ μέρα;

(Παύση.)

* Ἄλλοτε προσευχόμουν.

(Παύση.)

Λέω ἄλλοτε προσευχόμουν.

(Παύση.)

Ναί, ὀφείλω νὰ ὀμολογήσω

τὸ ἔκανα.

(Χαμόγελο.)

* Ὁχι, τώρα.

(Χαμόγελο πρὸ πλάτῃ.)

* Ὁχι, ὄχι.

(Τὸ χαμόγελο σβήνει. Παύση.)

* Ἄλλοτε...

τώρα...

τί δύσκολο αὐτὸ γιὰ τὸ μιᾶλό.

(Παύση.)

Νὰ εἶμαι πάντα αὐτὸ που ἦμουν —

καὶ τόσο ἀλλοτριωμένη ἀπ' ἐ, τι ἦμουν.

(Παύση.)

Εἶμαι ἢ μία,

λέω ἢ μία,

(Παύση.)

μετὰ ἢ ἀλλή.

Τώρα ἢ μία,

μετὰ ἢ ἀλλή,

πότε ἢ μία,

(Παύση.)

πότε ἢ ἀλλή.

Τόσο λίγα,

εἶναι τόσο λίγα τὰ λόγια

που εἶναι δυνατὸν νὰ πεῖ κανεὶς,

τὰ λέει κανεὶς ὅλα.

[65]

(Παύση.) Πού είναι δυνατόν.
 (Παύση.) Καὶ καμιὰ ἀλήθεια σ' αὐτὸ
 καὶ οὔτε μιὰ λέξη ἀλήθειας πουθενά.
 (Παύση.) Τὰ χέρια μου.
 (Παύση.) Τὰ στήθη μου.
 (Παύση.) Ποιὰ χέρια;
 (Παύση.) Ποιὰ στήθη;
 (Παύση.) Γούλλι.
 (Παύση.) Ποὺς Γούλλι;
 (Ξαφνικὴ ἐντονη βεβαίωτητα.) Ὁ Γούλλι μου.
 (Μάτια δεξιὰ, καλόντας.) Γούλλι.
 (Παύση. Πιὸ δυνατά.) Γούλλι.
 (Παύση. Μάτια μπροστά.) Ἔ καλὰ,
 νὰ μὴν ξέρω,
 νὰ μὴν ξέρω μὲ τρόπο βέβαιο,
 μέγα ἔλεος,
 τὸ μόνο πού ζητῶ.
 (Παύση.) Ἄ νά...
 ἄλλοτε...
 τώρα...
 beechen green...
 in same melodious plot...
 αὐτό... ὠδή...
 Charlie... αὐτό...
 Charlot... φιλιὰ...
 αὐτό... ὠδή...
 ὄλο αὐτό... ὠδή...
 τὸν νοῦν συγχίζουν...
 πολὺ βασανιστικό γιὰ τὸ μυαλό...

πολὺ βαρὺ γιὰ τὸ πνεῦμα.
 (Παύση.) Ὅμως δὲν θὰ βασανίσει τὸ δικό μου.
 (Χαμόγελο.) Ὅχι τώρα.
 (Χαμόγελο πρὸ πλατύ.) Ὅχι ὄχι.
 (Τὸ χαμόγελο σβήνει. Μεγάλη παύση. Κλείνει τὰ μάτια. Τὸ κουδούνι χτυπάει δυνατά. Ἀνοίγει τὰ μάτια. Παύση.)
 Μάτια ἀναδύονται μάτια πρὸ μοιάζουν
 νὰ κλείνουν εἰρηνικά νὰ βλέπουν εἰρηνικά
 ἐμφανίζονται στὴ σκιερὴ μάτια ἀρμενίζου
 ξαναβλέπω μάτια καὶ τὰ βλέπω νὰ κλείνουν
 ἤσυχα...
 γιὰ νὰ δοῦν...
 ἤσυχα...
 (Παύση.) Ὅχι δικά μου.
 (Χαμόγελο.) Ὅχι τώρα.
 (Χαμόγελο πρὸ πλατύ.) Ὅχι, ὄχι.
 (Τὸ χαμόγελο σβήνει. Μεγάλη παύση.) Γούλλι.
 (Παύση.) Νομίζεις, Γούλλι, ἢ γῆ ἔχει χάσει τὴν ἀτιμωσιμότητά της;
 (Παύση.) Τί νομίζεις, Γούλλι;
 (Παύση.) Δὲν ἔχεις γνώμη;
 (Παύση.) Ἔ καλὰ,
 αὐτὸς ὁ χαμαιτήρας σου ἐσένα,
 ἐσύ ποτέ σου δὲν εἶχες γνώμη γιὰ τίποτα.
 (Παύση.) Εἶναι λογικό.
 (Παύση.) Πολὺ πολὺ λογικό.
 (Παύση.) Ἡ γῆνη σφαίρα.
 (Παύση.) Καμιὰ φορὰ ἀναρωτιέμαι.

t thou, light-
 red Dryad of
 trees, | In some
 dious plot | of
 hen green, and
 lous numer-
 | singest of
 mer
 in Keats, Ode
 Nightingale).
 ἄροτος Μαινά-
 | οὔρ' Ἐρωτος
 νίδια | τὸν νοῦν
 ἴζου
 Κάλβος, Ὀδὴ
 ἔρα [XII],
 ἤραφ).

- (Παύση.)
 "Γσως ὄχι ἐντελῶς ὄλη."
 (Παύση.)
 Πάντα ἀπομένει κάρτι.
 (Παύση.)
 'Από κάρτι.
 (Παύση.)
 Κάρτι ἀπομεινάρια...
 ὑποείμιματα.
 (Παύση.)
 'Εάν τὸ λογικὸ χανόταν!...
 (Παύση.)
 Δὲν θὰ τὸ πάθει, φυσικά.
 (Παύση.)
 "Ὀχι ὀδέτελα.
 (Παύση.)
 "Ὀχι τὸ δικό μου.
 (Χαμόγελο.)
 "Ὀχι τώρα.
 (Χαμόγελο πρὸ πλατῆ.)
 "Ὀχι, ὄχι.
 (Τὸ χαμόγελο σβήνει. Μεγάλη παύση.)
 Θὰ μπορούσε καὶ νὰ ἦταν τὸ αἰῶνιο ψῦχος.
 (Παύση.)
 'Ατελείωτο δριμύ ψῦχος.
 'Ὁ ἀτέμιον παγετός.
 (Παύση.)
 'Ατλῆ σύμπτωση, ὑποθέτω,
 ἐμπυλισμένη συγκυρία.
 (Παύση.)
 "Ὁ καί, μεγάλα τὰ ἐλῆη, μεγάλα τὰ ἐλῆη.
 (Παύση.)
 Καὶ τώρα;
 (Μεγάλη παύση.)
 Τὸ πρόσωπο.
 (Παύση.)
 'Η μύτη.
 ('Αλληθωρίζει πρὸς τὰ κάτω.)
 Τῆ θάπτω...
 (Ἀλληθωρίζοντας πρὸς τὰ κάτω)
 ἡ ἀκρη...
 τὰ ρουθόνια...

[68]

- ἀνάσα ζῶης...
 ἐκείνη ἢ χαμπύλη πρὸς τόσο θαύμαζες...
 (προσέρχεται τὰ χεῖλη)
 ἴχνος χεῖλιού...
 (τὰ προσέρχεται πάλι)
 ἂν τὰ προεῖνω un peu...
 (βγάζει ἔξω τῆ γλώσσα)
 ἡ γλώσσα φυσικά...
 πρὸς τόσο θαύμαζες...
 ἐὰν τῆ βγάλω ἔξω...
 (τῆ βγάζει ἔξω πάλι)
 ἡ ἀκρη...
 (μάτια ἐπάνω)
 ὑποψία μετώπου...
 φουδιού...
 φαντασία ἴσως...
 (μάτια ἀδιστεγὰ)
 μέγουλο...
 ὄχι...
 (μάτια δεξιά)
 ὄχι...
 (φουσκώνει τὰ μάγουλα)
 ἀκόμα κι ἂν τάφ!... τὸ φουσκώσω...
 (μάτια ἀδιστεγὰ, φουσκώνει τὰ μάγουλα πάλι)
 no... no damask
 ὄχι... ὄχι ροδαλό...
 ὄχι ρόδινο...
 σὰν τὸν κλειστὸ ἀνθὸ τοῦ ρόδιου
 τὸν φαρμαμένο ἀπὸ σκουλήγι
 μαρμάθηκων τὰ ρόδα
 στὸ ροδαλό της μάγουλο.
 (Μάρια μπροστῆ.)
 Αὐτὸ εἶναι ὄλο.
 (Παύση.)
 'Η τσάντρα φυσικά...
 (μάτια ἀδιστεγὰ)
 λίγο θολῆ ἴσως...
 ὄμως ἡ τσάντρα.
 (Μάρια μπροστῆ. 'Εκ τοῦ προοιῶρου.)
 'Η γῆ φυσικά καὶ ὁ οὐρανός.
 (Μάρια δεξιά.)
 Τὸ ὀμπρελινο πρὸς μου χάριτες... ἐκείνη τῆν ἡμέρα...

[69]

She never told her
 love, | But let con-
 cealment, like a
 worm in the bud, |
 Feed on her damask
 cheek
 (Shakespeare,
Twelfth Night,
 II, iv).

le vieux style
τὸ παλιὸ στῦλ!

(Τὸ χαμόγελο σβήνει.)
Ναί, ἐκεῖνες εἶναι εὐτυχημένες, εἶναι ὠραῖες μέρες,
ὅταν ὑπάρχουν ἤχοι.
(Παύση.)
"Ὁταν ἀκούω ἤχους.
(Παύση.)
"Ἄλλοτε σκεφτόμουν...
(παύση)
λέω ἄλλοτε σκεφτόμουν
ὅτι οἱ ἤχοι ἦταν μέσα στὸ κεφάλι μου.
(Χαμόγελο.)
"Ὀμῶς ὄχι.
(Χαμόγελο πρὸ πλατύ.)
"Ὀχι ὄχι.
(Τὸ χαμόγελο σβήνει.)
Αὐτὸ ἦταν ἀπλῶς λογικὸ
ἐπισκόλουθο.
(Παύση.)
Λογικὸ.
(Παύση.)
Ἐγὼ δὲν ἔχω χάσει τὸ λογικὸ μου.
(Παύση.)
"Ὀχι ἀκόμη.
(Παύση.)
"Ὀχι ὄλο.
(Παύση.)
Κάτι μένει.
(Παύση.)
"Ἦχοι.
(Παύση.)
Σὲν μικρές...
κατακρημνίσεις, μικρές καταλοισθήσεις...
πέρα.
(Παύση. Σιγά.)
Εἶναι τὰ πράγματα, Γουίλλι.
(Παύση. Φωνὴ κωνομική.)
Μέσα στὴν τσάντα,
ἔξω ἀπὸ τὴν τσάντα.
(Παύση.)
"Α νάι,

[71]

(Παύση.)
ἔχεινη τὴν ἡμέρα...
ἢ λίμνη...
τὰ καλάμια...
(Μάτια μπροστά. Παύση.)
Ποιὰ μέρα;
(Παύση.)
Ποιὰ καλάμια;
(Μεγάλη παύση. Τὰ μάτια κλείνουν. Κουδούνι χτυπάει δυνατά. Τὰ μά-
τια ἀνοίγουν. Παύση. Μάτια δεξιά.)
"Ὁ Ρόμπερτ φουσιὰ.
(Παύση.)
Θυμᾶσαι τὸν Ρόμπερτ, Γουίλλι, τὸν βλέπω.
(Παύση.)
"Ὁ Ρόμπερτ εἶναι ἐκεῖ, Γουίλλι, δίπλα μου.
(Παύση. Δυνατά.)
"Ὁ Ρόμπερτ εἶναι ἐκεῖ, Γουίλλι.
(Παύση. Μάτια μπροστά.)
Αὐτὸ εἶναι ὄλο.
(Παύση.)
Τί θὰ ἔκανα χωρὶς αὐτά;
(Παύση.)
Τί θὰ ἔκανα χωρὶς αὐτά,
ὅταν οἱ λέξεις με ἐγκαταλείψουν;
(Παύση.)
Νὰ ἀτενίζω μπροστά μου
μὲ σφραγισμένα ἔπισημα, ἐρμητικὰ τὰ χεῖλη!
(Μεγάλη παύση ἐνῶ τὸ κάνει.)
Δὲν μπορῶ.
(Παύση.)
"Α νάι, μεγάληα τὰ ἐλέη, μεγάληα τὰ ἐλέη.
(Μεγάλη παύση. Σιγά.)
Καμιά φορὰ ἀκούω ἤχους.
("Ἐκφραση ἀφουγκρασμοῦ. Φωνὴ κωνομική.)
"Ὀμῶς ὄχι συχνά.
(Παύση.)
Εἶναι μιὰ εὐλογία, οἱ ἤχοι εἶναι μιὰ εὐλογία,
τοὺς εὐγνωμονῶ...
μὲ βοηθοῦν...
νὰ βγάλω τὴν ἡμέρα μου.
(Χαμόγελο.)
The old style

[70]

τὰ παράγματα ἔχουν δική τους ζωή
αὐτὸ τοῦ λέω πάντα, λοιπὸν τί λέω πάντα,
τὰ παράγματα ἔχουν ζωή.

(Παύση.)
"Ὁ καθέφετῆς μου, παραδείγματα χάριν,
δὲν μ' ἔχει ἀνάγκη.

(Παύση.)
Τὸ κουδούνι.

(Παύση.)
Πληγώνει σὰ μαχαίρι.

(Παύση.)
Σὲν κοπίδι.

(Παύση.)
Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ ἀγνοήσει.

(Παύση.)
Πόσες φορές δὲν εἶπα...

(παύση)

λέω, πόσες φορές δὲν εἶπα

ἀγνόησέ το, Γουίννι,

ἀγνόησε τὸ κουδούνι,

μὴ θῆνεις προσοχή,

ἀπλῶς κοιμοῦ καὶ ζύπνα,

ὅπως σοῦ ἀρέσει,

ἀνοιγε καὶ κλείνε τὰ μάτια,

ὅπως σοῦ ἀρέσει,

ἢ μὲ τὸν τρόπο τοῦ βόσκεις βοδιόκτερο.

(Παύση.)

"Ἀνοιγε καὶ κλείνε τὰ μάτια, Γουίννι,

ἀνοιγε καὶ κλείνε, πάντα αὐτό.

(Παύση.)

"Ὀμως ὄχι.

(Χαμόγελο.)

"Ὀχι τώρα.

(Χαμόγελο πρὸ πλατῆ.)

"Ὀχι ὄχι.

(Τὸ χαμόγελο σβήνει. Παύση.)

Καὶ τώρα;

(Παύση.)

Καὶ τώρα, Γουίννι;

(Μεγάλη παύση.)

"Υπάρχει ἡ ἰστορία μου φυσικά ὅταν θὰ τὰ ἔλλα
ἀποβοῦν μάταια.

(Παύση.)

Μὰ ζωή.

(Χαμόγελο.)

Μὰ μαχητὰ ζωή.

(Τὸ χαμόγελο σβήνει.)

"Ἀρχίζοντας μέσα στὴ μήτρα, ὅπως μὰ φορὰ κι ἔναν

καρὸ ἡ ζωὴ κάποτε ὄρχιζες,

ἡ Μίντρεντ ἔχει μνήμες, θυμάται ἡ Μίντρεντ

θὰ ἔχει μνήμες, ἀπὸ τὴ μήτρα, πρὶν πεθάνει,

τὴ μητρικὴ μήτρα.

(Παύση.)

Εἶναι κιόλας τεσσάρων ἢ πέντε πιά καὶ

προσφάτως τῆς χάρισαν μὰ μεγάλη κέφινη κούλια,

μὰ κερῆνα dolly – poupée.

(Παύση.)

Tout habillée, θὰ τὰ accessoires

tout habillée, θὰ τὰ ἀπαραίτητα.

(Παύση.)

Παπούτσια, κάλτσες,

κιόττα φουφοῦ

βακάκι à trous-trous

broderie style anglais,

πλῆσέ μεσοφόρι,

πλῆρες σέτ,

γάντια.

(Παύση.)

Λευκὸ ἀζούρι, ἀστροκέντημα.

(Παύση.)

Μικρὸ λευκὸ ψάθινο καπέλο μὲ λαστιχάκι γιὰ τὸ πηγούνι.

(Παύση.)

Μαγιραταρένιο κοιλί.

(Παύση.)

Μικρὸ εἰκονογραφημένο βιβλίο μὲ μύθους-λέξκοντες

μὲ ἀληθινὰ τυπογραφικὰ στοιχεῖα νὰ συνοδεύει

τὸ μπράτσο της ὅταν κάνει τὸν περὶπατό της.

(Παύση.)

Ποσεδάινια γαλάζια μάτια china blue κρουστάλλια

bleu μάτια πρὸ ἀνοιγοκλείνου.

(Παύση. *Ἀφηγηματική.)

"Ὁ ἥλιος δὲν εἶχε ἀκόμα

καλὰ ἀνατεῖλαι

ὅταν ἡ Μίννι... σηκώθηκε,

κατέβηκε τὴν ἀπότομη...
 (παύση)
 πέρασε τὴ ρόμπα της, κατέβηκε ὀλομόναχη τὴν ἀπότομη ξύλινη σκάλα πίσω-πίσω μὲ τὰ τέσσερα, μὲ ὄλο πού τῆς ἦταν ἀπαγορευμένο αὐτό, μπῆκε στὸ...
 (παύση)
 στὶς μύτες τῶν ποδιῶν της πέρασε τὸ σιωπηρὸ διάδρομο, μπῆκε στὸ παιδικὸ δωμάτιο καὶ βάλθηκε νὰ ξεγυμνῶναι τὴν Julie.
 (Παύση.)
 Κρύφτηκε κάτω ἀπὸ τὸ τραπέζι καὶ βάλθηκε νὰ ξεγυμνῶναι τὴν Julie...
 (παύση)
 μαλώνοντάς τὴν...
 στὸ μεταξὺ.
 (Παύση.)
 Ἐαφνικὰ ἓνα ποντίκι —
 (Μεγάλη παύση.)
 Σιγά, Γουίνι!
 (Μεγάλη παύση. Καλόπτας.)
 Γουίλι!
 (Παύση. *Αντατότεγα.*)
 Γουίλι!
 (Παύση. *Ἦπια ἐπίαλιξη.*)
 Καμιά φορά βρέσκω τὸν τρόπο σου κάπως ἀλλόκοτο, Γουίλι, ὅλη αὐτὴ τὴν ὥρα, δὲν εἶναι τοῦ χαρακτήρα σου ἐσένα νὰ εἶσαι ἀπάνθρωπα σκληρός.
 (Παύση.)
 Ἄλλόκοτο;
 (Παύση.)
 Ὁχι.
 (Χαμόγελο.)
 Ὁχι ἐδῶ.
 (Χαμόγελο πρὸ πλατύ.)
 Ὁχι τώρα.
 (Τὸ χαμόγελο σβῆνει.)
 Κι ὠστόσο...
 (Ἐαφνικὰ μὲ ἀγωνία.)
 Ἐλπίζω νὰ μὴν τρέχει τίποτα... κακὸ ἀρκεῖ νὰ μὴν συμβαίνει τίποτα.
 (Μάτια δεξιά, δυνατά.)
 Ὅλα καλά, χευσέ μου;

(Παύση. *Μάτια μαροστιά. Στὸν ἑαυτὸ της.*)
 Θεὸς φυλάξου μὴν ἔχει μπεῖ κεφάλι πρῶτο!
 (Μάτια δεξιά, δυνατά.)
 Μήπως σφηνάθηκες, Γουίλι;
 (Παύση. *Ὀμοίως.*)
 Μήπως φράκαρες, Γουίλι;
 (Παύση. *Μάτια μαροστιά. Αντημένη.*)
 ἴσως καλεῖ βοήθεια ὅλη αὐτὴ τὴν ὥρα κι ἐγὼ δὲν τὸν ἀκούω!
 (Παύση.)
 Φυσικά, ἐγὼ ἀκούω φωνές.
 (Παύση.)
 Ὁμως εἶναι μέσα στὸ κεφάλι μου, ὅπως δὴποτε.
 (Παύση.)
 Εἶναι δυνατὸν νά...
 (Παύση. *Μὲ ἀπορασιαστικότητα.*)
 Ὁχι, ὄχι, τὸ κεφάλι μου ἦταν πάντα γεμάτο φωνές.
 (Παύση.)
 Ἀδύναμες μπερδεμένες φωνές.
 (Παύση.)
 Ἐρχονται.
 (Παύση.)
 Φεύγουν.
 (Παύση.)
 Σὰν ἔρμαια τοῦ ἀνέμου.
 (Παύση.)
 Ἐ λοιπὸν, αὐτὸ πού βρέσκω τόσο θαυμάσιο, ὦ μὰ τὶ ἔκακτο...
 (Παύση.)
 Παύουν.
 (Παύση.)
 Ἄ ναι, μεγάλα τὰ ἐλέη, μεγάλα τὰ ἐλέη.
 (Παύση.)
 Ἡ μέρα εἶναι τώρα ἀρκετὰ προχωρημένη.
 (Χαμόγελο. *Τὸ χαμόγελο σβῆνει.*)
 Κι ὠστόσο εἶναι ἴσως λίγο νωρὶς γιὰ τὸ τραγοῦδι μου.
 (Παύση.)
 Νὰ τραγοῦδεῖ κανεὶς πολὺ νωρὶς εἶναι ὀλέθριο, πάντα βραδύ.
 (Παύση.)
 Ἀπὸ τὴν ἄλλη, πάλι, ἐνδέχεται νὰ τὸ καθυστερήσεις πολὺ, en attendant en attendant.
 (Παύση.)

Τὸ κούδονι χτυπάει γιὰ ἕννο κι ἐσύ δὲν ἔχεις
πραγουδιῆσει.

(Παύση.)

ἽΟλόκληρη ἡ μέρα πέρασε χωρίς γυρισμὸ
(χαμόγελο, τὸ χαμόγελο σβήνει)

προστέραςε,
πέσει, πέταξε,

καὶ κανένα τραγουδι,

καμιὰς μορφῆς,

κανενὸς εἴδους,

ἢ ὄφους.

(Παύση.)

ἽΥπάρχει ἔνα πρόβλημα ἐδῶ.

(Παύση.)

Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τραγουδήσει...

ἀπλῶς αὐτό,

ὄχι.

(Παύση.)

ἽΕκείνο ἀνεβαίνει παφλάζοντας στὰ χεῖλη

ἀγνωστο τὸ γιατί

δὲν εἶναι ἡ καρτάλληλη στιγμή

τὸ ξανακατατινεις.

(Παύση.)

Λέει κανεὶς,

τώρα εἶναι ἡ ὥρα,

εἶναι τώρα ἡ πορῆ,

καὶ δὲν μπορεῖς.

(Παύση.)

ἽΑπλῶς δὲν μπορεῖς νὰ τραγουδήσεις.

(Παύση.)

Ὀὔτε μιὰ νότα.

(Παύση.)

Κάτι ἀκόμα, Γουόλνι, ἐνόσω εἴμεθα σ' αὐτὸ τὸ θέμα

ποσοῦ προάσουμε σὲ ἄλλο τί...

(Παύση.)

ἽΗ θλίψη μετὰ τὸ τραγουδι

La tristesse après chanter.

(Παύση.)

Τῆ γνώρισε ποτὲ σου, Γουόλνι;

(Παύση.)

Στὴν πορεία τῆς ἐμπειρίας σου.

(Παύση.)

ἽΟχι;

(Παύση.)

ἽΗ θλίψη μετὰ τὴ σεξουαλικὴ ἐπαφῆ, αὐτὴ μὲς εἶναι

ἀσφαλῶς γνωστῆ.

(Παύση.)

Ἵὸ ἀ συμφαινοῦσε ἐντρέχει

μὲ τὸν ἽΑριστοτέλη

σ' αὐτό, Γουόλνι, ὑποθέτω.

Post coitum la tristesse... bonjour.

(Παύση.)

Ναί, αὐτὴν τὴν ἔξρει κανεὶς καὶ μπορεῖ νὰ τὴν

ἀντιμετωπίσει.

(Παύση.)

ἽὈμῶς μετὰ τὸ τραγουδι...

(Παύση.)

Δὲν διαρκεῖ βεβαίως πολὺ, δὲν διαρκεῖ.

(Παύση.)

ἽἘ λοιπόν, αὐτὸ που βρίσκω τόσο θαυμάσιο, ὃ μὰ τί ἔκτακτο!

(Παύση.)

Μαθαίνεται.

(Παύση.)

ἽΠοιοὶ εἶναι αὐτοὶ οἱ ἐξάσιοι στῆλα, αὐτοὶ οἱ ἔκτακτοι στῆλοι;

(Παύση.)

Φύγε ἔξγνα με ἔξγασέ με γιατί...

νὰ δεῖς τί λέει... ἡ λύπη

σκαὶ νὰ ρίχνει στὸ μέτωπό σου...

φύγε ἔξγνα με, ἔξγασέ με...

κι ἄς μὴ γιὰ μὲ ποτὲ ἄς μὴν ἀκούσεις πιά...

γλυκὰ χαμογέλα...

φωρεσινά τραγοῦδα...

ἄνα ta-la-la...

ἄνα ξεγλυοῦνται...

τὸ κῦμα μὲ κῦμα ξεγυιέται...

καὶ la vague...

ὄχι...

la vague... νά...

καὶ τὸ κῦμα που περνᾷ ξεγυᾷ ξεγυᾷ Victor Hugo...

(Παύση. Μὲ ἔναν ἀναστενυμῶ.)

ἽΧάνει κανεὶς τοὺς νλασικούς του.

(Παύση.)

ἽὩ, ὄχι ὄλους.

(Παύση.)

ἽΑποδίδεται συνήθως
στὸν ἽΑριστοτέλη
ἄλλὰ: omne animal
post coitum triste
est (Γαλιναῖος).

Go forget me, why
should sorrow | O'er
that draw a shadow
fing' | Go forget
me—and tomorrow |
Brightly smile
and sweetly sing |
Smile though I shall
not be near thee, |
Sing—though
I shall never hear
thee.
[Charles Wolf,
The Burial of Sir
John Moore and
Other Poems, Song].

"Ένα μέρος.
 (Παύση.)
 "Ένα μέρος μένει.
 (Παύση.)
 "Έ λοιπόν, αυτό που βρίσκω τόσο θαυμάσιο, ὦ μὰ τί ἔκτακτο,
 ἕνα μέρος μένει ἀπὸ τοὺς κλασικούς σου
 γιὰ νὰ σὲ βοηθήσει νὰ βγάλεις τὴν ἡμέρα σου.
 (Παύση.)
 "Ὡ ναι, πολλὰ τὰ ἐλέη, πολλὰ τὰ ἐλέη.
 (Παύση.)
 Καὶ τώρα;
 (Παύση.)
 Καὶ τώρα, Γουόλλι;
 (Μεγάλη παύση.)
 "Ἀμπρακατάμπρα...
 Καλῶ νὰ παρουσιαστῆι στὸ μάτι τοῦ μυαλοῦ μπροστὰ
 κύριο Σάουερ ἢ Μπάπλερ ἢ... Γουόλλιαμ Μπάπλερ Γέιτς...
 ἢ Κούκερ Μπεκέ...
 μόνο μὲ τοῦ μυαλοῦ τὰ μάτια
 δύναμαι νὰ βλέπω πιά
 ἀπ' τὴ στιγμή που ἔσβησε
 τὸ φῶς ἀπὸ τὰ μάτια μου.
 (Κλείνει τὰ μάτια της. Τὸ κουδούνι χτυπάει δυνατὰ. Ἀνοίγει τὰ μάτια
 της. Παύση.)
 Χέρι-χέρι,
 στὸ ἄλλο χέρι τσάντες.
 (Παύση.)
 "Ὀρμιοι πιά... στὴ ζωῆ.
 (Παύση.)
 "Ὀχι πιά νέοι,
 οὔτε ἀκόμα γέροι.
 (Παύση.)
 Σταματημένοι ἐκεῖ νὰ μὲ κοιτάζουν
 χάσκοντας. Bouche A.A.A!
 (Παύση.)
 Δὲν θά 'ταν κι ἀσχημο στῆθος, λέει αὐτός, στὸν καιρὸ του
 ἔχουν δεῖ τὰ μάτια μου...
 (Παύση.)
 Εἶδα καὶ χειρότερους ὄμους, λέει αὐτός, στὸν καιρὸ μου
 ἔχουν δεῖ τὰ μάτια μας...
 (Παύση.)
 Αἰσθάνεται καθόλου τὰ πόδια της; λέει αὐτός.

(Παύση.)
 Ἵπάρχει καθόλου ζωὴ στὰ πόδια της; λέει αὐτός.
 (Παύση.)
 Φοράει κανα τίποτα ἀπὸ κάτω της; λέει αὐτός.
 (Παύση.)
 Ράστα την, λέει αὐτός, ἐγὼ δυσκολεύομαι.
 (Παύση.)
 Νὰ τὴ ρωτήσω τί; λέει αὐτή.
 (Παύση.)
 "Ἄν ὑπάρχει καθόλου ζωὴ στὰ πόδια της.
 (Παύση.)
 Ἐὰν φοράει κανα τίποτα ἀπὸ κάτω της.
 (Παύση.)
 Ράστα τοῦ λόγου σου, λέει αὐτή.
 (Παύση, μὲ ξαφνικὴ βιασύνη.)
 "Ἄ, παράτα με, γιὰ τ' ὄνομα τοῦ Θεοῦ, καὶ πνίξου!
 (Παύση. Ὀμοίως.)
 "Ἄντε τσακίσου!
 (Χαμόγελο.)
 "Ὀμως ὄχι.
 (Χαμόγελο πιά πλατύ.)
 "Ὀχι, ὄχι.
 (Τὸ χαμόγελο σβήνει.)
 Τοὺς βλέπω νὰ ἀπομακρύνονται.
 (Παύση.)
 Χέρι-χέρι... καὶ οἱ τσάντες.
 (Παύση.)
 Σκοτεινιάζουν
 φλοῦ...
 (Παύση.)
 Μετὰ χάνονται.
 (Παύση.)
 Οἱ τελευταῖοι ἄνθρωποι —
 νὰ ξεστράτισουν ἔτσι, νὰ περιπλανηθοῦν μέχρις ἐδῶ.
 (Παύση.)
 "Ὡς τώρα.
 (Παύση.)
 Καὶ τώρα;
 (Παύση. Σιγὰ.)
 Βοήθεια.
 (Παύση. Ὀμοίως.)
 Βοήθεια, Γουόλλι.

1 to the eye of
 mind | A well
 choked up and

3. Yeats, At
 Hawk's Well).

i see with the
 i's eye but have
 ther sight
 hoies Oedipus
 ionus,
 on
 i. Yeats).

(Παύση. Ὀμοίως.)

Ἔτσι;

(Μεγάλη παύση. Ἀφηγηματική.)

Ξαφνικά ἕνα ποντίκι...

(Παύση.)

Ξαφνικά ἕνα ποντίκι σακαφάδωσε τρέχοντας

στὸν μικρὸ της μισρὸ

plus haut, plus haut,

καὶ ἡ Μλίντρεντ, φίχνοντας τὴ Julie μέσα στὸν

πανικό της, πέτησε τὴς φωνές —

(ἡ ΓΟΥΙΝΝΙ ἀφήνει μιὰ ξαφνικὴ διαπεραστικὴ φωνή)

καὶ φώναζε καὶ φώναζε —

(ἡ ΓΟΥΙΝΝΙ φωνάζει δύο φορές)

καὶ φώναζε καὶ φώναζε καὶ φώναζε καὶ φώναζε

ὅσπου ὄλοι ἤρθαν τρεχάδοι, μὲ τὰ νυχτικὰ τους,

μπαιπτάς, μαμὰ, ἡ Μτιμπί καί... ἡ γριὰ Ἄννυ,

νὰ δοῦνε τί τρέχει...

(παύση)

μὰ τί στὴν εὐχὴ θὰ μπορούσε νὰ τρέχει.

(Παύση.)

Ποὺ ἀργά.

(Παύση.)

Ποὺ ἀργά.

(Μεγάλη παύση. Μόλις ποὺ ἀκούγεται.)

Γουόλι.

(Παύση. Φωνὴ κανονικῆ.)

Ἔ καλά,

ὄχι γιὰ ποὺ, Γουόλι,

δὲν θέλει καὶ ποὺ,

δὲν μπορεῖ νὰ θέλει καὶ ποὺ τώρα, Γουόλι,

ὡς τὸ κουδούνι.

(Παύση.)

Τότε ἐστὶν μπορεῖς νὰ χλαίσεις τὰ μάτια,

τότε ἐστὶν πρέπει νὰ χλαίσεις τὰ μάτια

καὶ νὰ τὰ κρατήσεις χλαίστὰ

νὰ μὴν τὰ ἀνοιξεις ποτέ.

(Παύση.)

Γιατί τὸ ξαναλέω αὐτό;

(Παύση.)

Ἄλλοτε σκεφτόμουν...

(παύση)

λέω ἄλλοτε σκεφτόμουν ὅτι δὲν ὑπῆρχε καμιά διαφορά

ἀνάμεσα σ' αὐτὸ τὸ χλάσμα τοῦ δευτερολέπτου καὶ στὸ ἐπόμενο.

(Παύση.)

Ἄλλοτε ἔλεγα...

(παύση)

λέω ἄλλοτε ἔλεγα...

εἶσαι ἀνάλλαχτη, Γουόλι,

δὲν θὰ ἀλλάξεις ποτέ

δὲν ὑπάρχει ποτέ καμιά διαφορά ἀνάμεσα σ' αὐτὸ

τὸ χλάσμα τοῦ δευτερολέπτου καὶ στὸ ἐπόμενο.

(Παύση.)

Γιατί ἐπανερχομαι σ' αὐτό;

(Παύση.)

Τόσο λίγα,

εἶναι τόσο λίγα

αὐτὰ στὰ ὅποια θὰ ἦταν δυνατόν νὰ ἐπανέλθει κανεὶς.

Ἐπανερχεται κανεὶς σὲ ὅλα αὐτὰ.

(Παύση.)

Ποῦ εἶναι δυνατόν.

(Παύση.)

Ὁ ἀόχενος μου μὲ πονεῖ.

(Παύση. Μὲ ξαφνικὴ βιαστικότητα.)

Ὁ ἀόχενος μου μὲ πονεῖ!

(Παύση.)

Ἄ τώρα καλύτερα.

(Μὲ μικρὸ ἐπιευρισμό.)

Στὰ ὄρια τοῦ ἀνεκτοῦ.

(Μεγάλη παύση.)

Δὲν μπορῶ νὰ κάνω ἄλλο.

(Παύση.)

Νὰ πῶ τίποτ' ἄλλο.

(Παύση.)

Ὅμως πρέπει νὰ πῶ κι ἄλλο.

(Παύση.)

Πρόβλημα ἔδω.

(Παύση.)

Ὁχι, κάτι πρέπει νὰ κινηθεῖ,

στὸν κόσμο,

ἔγὼ δὲν μπορῶ ἄλλο.

(Παύση.)

Ἔνας ἔξυπνος.

(Παύση.)

Μιά πνοή.
(Παύση.)
Ποιοί είναι αυτοί οι άθνακτοι σίγχοι, αυτοί οι έκτακτοι σίγχοι;
(Παύση.)
Θά μπορούσε και να ήταν τὸ αἰώνιο σκότος.
(Παύση.)
Μαύρη νύχτα χωρίς τέλος, ἀτέλειωτη μαύρη
χωρὶς ἔξοδο νύχτα.
(Παύση.)
Ἀπλή σύμπτωση
ὑποθέτω
εὐτυχισμένη συγκυρία.
(Παύση.)
Ἔναί, ἄφθονα τὰ ἐλέη.
(Παύση.)
Καὶ τώρα;
(Παύση.)
Καὶ τώρα, Γουόλλι;
(Μεγάλη παύση.)
Ἐκείνη ἡ μέρα.
(Παύση.)
Ἢ ροζ σαμπάνια.
(Παύση.)
Τὰ κολοῦτα ποτήρια.
(Παύση.)
Ἢ Ο τελευταῖος καλεσμένος φευγάτος,
enfin seuls.
(Παύση.)
Τὸ τελευταῖο ξέχειλο ποτήρι
τὸ αἰσθητικὸ πλησίασμα τῶν σωμάτων.
(Παύση.)
Τὸ βλέμμα.
(Μεγάλη παύση.)
Ποιὰ μέρα;
(Μεγάλη παύση.)
Ποιὸ βλέμμα;
(Μεγάλη παύση.)
Ἢ Ακούω φωνές.
(Παύση.)
Τραγοῦδα.
(Παύση.)
Τραγοῦδα τὸ παλιό σου τραγοῦδι, Γουένι.

(Μεγάλη παύση. Ξαφνικὰ ἔκφραση ἐγρήγορης. Τὰ μάτια στρέφονται δεξιά. Τὸ κεφάλι τοῦ ΓΟΥΙΛΙ ἔμφανίζεται στὰ δεξιά της πίσω ἀπὸ τὴ γωνία τοῦ λόφου. Ἔναι στὰ τέσσερα, καταστολισμένος — ψηλὸ καπέλο, πρωινὸ σακκάκι, παντελὸν μὲ τσάνισες, κλπ., λευκὰ γάντια στὸ χέρι. Πολλὸ μακρὸ τριχωτὸ ἄσπρο *Battle of Britain* μουστάκι. Σταματάει, ἀτενίζει μπροστά, στρώνει ἀπαλὰ τὸ μουστάκι. Ξεπροβάλλει δόλιγος πῖσω ἀπὸ τὸ λόφο, γυρνάει πρὸς τὰ ἄριστερά του, σταματάει, κοιτάζει ἐπάνω τὴν ΓΟΥΙΝΝΙ. Προχωρεῖ στὰ τέσσερα πρὸς τὸ κέντρο, σταματάει, γυρνάει τὸ κεφάλι μπροστά, ἀτενίζει μπροστά, χαϊδεύει τὸ μουστάκι, τοῖώνει τὴ γραβιάτα, περισωμῶζει τὸ καπέλο, προχωρεῖ ἀκόμα λίγο, σταματάει, βγάζει τὸ καπέλο καὶ κοιτάζει ἐπάνω τὴν ΓΟΥΙΝΝΙ. Τώρα ἐναι κοντὰ στὸ κέντρο καὶ μέσα στὸ ἀπτιμό της πεδίο. Ἀδυνατώντας νὰ ἀντέξει τὴν προσπάθεια νὰ κοιτάζει ἐπάνω, χαμηλώνει τὸ κεφάλι ὡς τὸ ἔδαφος.)

ΓΟΥΙΝΝΙ: (κοσμικῶς).
Λοιπὸν αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀναπάντεχη χαρά!
(Παύση.)
Μοῦ θυμίζει τὴ μέρα,
τὴν ἀνοιξή ποὺ ἤρθες νὰ παρακαλέσεις γιὰ τὸ χέρι μου.
(Παύση.)
Σὲ λατρεῶ, Γουένι, γίνε δική μου.
(Αὐτὸς κοιτάζει ἐπάνω.)
Ἢ ζωὴ εἶναι μιὰ φάρασα χωρὶς τὴ Γουίν.
(Αὐτὴ ἀφήνεται σὲ ἕνα χαχαρητό.)
Τὶ λούσο κι αὐτὸ πάλι!
Ἢ Α πα πα! Ἢ Αληθινὸ καρναβάλι, τσίφρο σωστό!
(Χαχανίζει.)
Ποῦ εἶναι τὰ λουλούδια;
Τὰ λουλούδια!...
(Παύση.)
Ποῦ χαμογελοῦν
σήμερα
ἐφήμερα
τῆς μιᾶς δραχμῆς τὰ γίασεμιὰ,
old time is still...
νὰ δεῖς τί λέει...
rosebuds.
(Ἢ Ο ΓΟΥΙΛΙ χαμηλώνει τὸ κεφάλι.)
Τί ναι αὐτὸ στὸ σβέρκο σου, Γουόλλι,
ἄνθραξ;
(Παύση.)
Πρέπει νὰ τὸν προσέξεις, προτοῦ σὲ καταπιεῖ δόλοκληρον.

τότε πιά τὸ ἀμέ-
κλεισμένο... | τὸ
ητικὸ πλησίασμα
σωμάτων | τὰ
μένα χέρια, τὰ
μένα χεῖλη.
Π. Καβέφης, Ἢ
ήχη τοῦ καπνο-
εἶου].

- (Παύση.)
Ποῦ ἦσουν ὄλη αὐτὴ τὴν ὥρα;
(Παύση.)
Τί ἔκανες ὄλη αὐτὴ τὴν ὥρα;
(Παύση.)
Ντυνόσουν;
Τουζ'εταρλιζόσουν;
(Παύση.)
Δὲν μ' ἔκουγες ποὺ σὲ φώναζα;
(Παύση.)
Μήπως σφηνώθηκες στὴν τρίτα σου;
(Παύση. Αὐτὸς κοιτάζει ἐπάνω.)
"Ἔτσι μπράβο, Γουλιά, κοίταξέ με.
(Παύση.)
Πάντα τὰ γέφυκα μάτια σου, Γουλιά.
(Παύση.)
"Απόμεινε ἄσπυρε τίποτα;
(Παύση.)
Κάτι ὑπολείματα;
"Απομεινάγια;
(Παύση.)
"Όχι;
(Παύση.)
Δὲν μπόρεσα νὰ φροντίσω τὴν ὁμορφιά μου, ξέφεις.
(Αὐτὸς χαμηλώνει τὸ κεφάλι του.)
"Ἐσὺ εἶσαι ἀκόμη ἀναγνωρίσιμος, κατὰ μία ἔννοια.
(Παύση.)
Τί, σκέφτεσαι μήπως νὰ 'βθεῖς νὰ ζήσεις
ἀπ' αὐτὴν τὴν πλῆυρά τῶρα...
γιὰ λίγο ἴσως;
(Παύση.)
"Όχι;
(Παύση.)
'Απὸδὲς μιὰ σύντομη ἐπίσκεψη μιὰ βιαστικὴ
ἀνάκληση ἐπὶ σαγηνῆς, πέραςμα,
περασματάκι κἀνεις;
(Παύση.)
Κουφάθηκες, Γουλιά;
(Παύση.)
Μουνκάθηκες, Γουλιά;
(Παύση.)
"Ὡ ξέφυ,

- δὲν ἦσουν ποτὲ σου καὶ κανένας ὁμιλητικός,
σὲ λατρεῖω, Γουλίνι, γίνε δική μου...
καὶ μετὰ τίποτα
τέρμα τὰ γ'ὀυκλόγια ἀπὸ κελὴ τὴν ἡμέρα καὶ μετὰ
finie fleurite ἀπὸ κελὴ τὴν ἡμέρα καὶ μετὰ
μόνο tibbits
ἀνακωνοσοῦλες
ζηρεῖται καὶ προσφέρεται
ζηρεῖται καὶ προσφέρεται ἀπὸ τὰ Reynolds' News.
(Μάρια μισοστὰ. Παύση.)
"Ἐ καλά,
τί σημασία,
αὐτὸ ποὺ λέω πάντα, λοιπὸν τί λέω πάντα,
αὐτὴ, τέλος πάντων,
ὅα μείνει μιὰ εὐτυχισμένη μιὰ ὄραία μέρα στὴ μνήμη
ἐλὴν μιὰ εὐτυχισμένη μέρα ἀκόμα μιὰ ὄραία μέρα.
(Παύση.)
"Όχι γιὰ τοὺ ἀκόμα, Γουλίνι.
(Παύση.)
"Ακούω φωνές.
(Παύση.)
"Ακούς ποτὲ σου φωνές, Γουλιά;
(Παύση.)
"Όχι;
(Μάρια πάλι στὸν ΓΟΥΛΙΑ.)
Γουλιά.
(Παύση.)
Κοίταξέ με πάλι, Γουλιά.
(Παύση.)
"Ακόμα μιὰ φορά, Γουλιά.
(Αὐτὸς κοιτάζει ἐπάνω. Εὐτυχισμένη.)
"Ααα!
(Παύση. Σοκαρισμένη.)
Τί σοῦ συμβαίνει, Γουλιά, ποτὲ μου δὲν ξανάδα μιὰ τέτοια ἔκφραση!
(Παύση.)
Φόρεσε τὸ καπέλο σου, χρυσέ μου,
εἶναι ὁ ἥλιος,
μὴ σκέπασαι ἔτσι ἐθιμοτυπικά, δὲν μὲ πειράζει.
(Αὐτὸς ἄγγει τὸ καπέλο καὶ τὰ γάντια κι ἀρχίζει νὰ σέμπεται πάνω
στὸ λόφο πρὸς ἀδέρην. Εἴθθυμη.)
"Ὡ μιὰ τί νὰ πῶ,
αὐτὸ εἶναι ἀπίστευτο, φανταστικό!

(Αὐτὸς σταματάει, τὸ ἕνα χέρι γαντζωμένο στὸ λόφο, τὸ ἄλλο ἀπλωμένο ἐπάνω.)

Ἔλα, χρυσέ μου,

βέλε λιγάκι τσαχανὸ σ' αὐτό,

ἐγὼ θὰ σοῦ δίνω κουράγιο...

Νεῦρο! βέλε λιγάκι νεῦρο,

ἐγὼ θὰ σέ χειροκροτώ.

(Παύση.)

Ἐγὼ... ἐγὼ εἶμαι αὐτὸ πού θέλεις, Γουίλλι...

ἢ εἶναι τίποτ' ἄλλο;

(Παύση.)

Θέλεις καὶ πάλι νὰ ἀγγίξεις τὸ πρόσωπό μου... ξανά;

(Παύση.)

Ἔνα φιλί...

ἕνα φιλί εἶναι πού θέλεις, Γουίλλι...

ἢ εἶναι τίποτ' ἄλλο;

(Παύση.)

Ἦταν μιὰ φορά κι ἕναν καιρὸ πού ἐγὼ

θὰ μπορούσα νὰ σοῦ ἔδωκα χεῖρα βοήθειας.

(Παύση.)

Καὶ μετὰ μιὰ φορά κι ἕναν καιρὸ πρὶν ἀπὸ

κεῖνον τὸν καιρὸ πού ἐγὼ σοῦ ἔδωκα χεῖρα βοήθειας.

(Παύση.)

Ἐἴχες πάντα ἐλεεινὰ ἀνάγκη ἀπὸ βοήθεια, Γουίλλι.

(Αὐτὸς γλιστρᾷ πίσω στὰ πόδια τοῦ λόφου καὶ πέφτει μὲ τὸ πρόσωπο στὸ ἔδαφος.)
Μπρρρρμ!

(Παύση. Ἀνασηκώνεται στὰ χέρια καὶ στὰ γόνατα, σηκώνει τὸ πρόσωπο τοῦ πρὸς αὐτήν.)

Κάνε ἀκόμα μιὰ προσπάθεια, Γουίλλι,

ἐγὼ θὰ σοῦ δίνω κουράγιο

θὰ σέ ζητωκραυγᾶζω.

(Παύση.)

Μὴ μὲ κοιτᾶς μ' αὐτὸν τὸν τρόπο!

(Παύση. Σιωπᾶ.)

Μὴ μὲ κοιτᾶς μ' αὐτὸν τὸν τρόπο!

(Παύση. Σιωπᾶ.)

Ἐχάσες τὰ μυαλά σου, Γουίλλι;

(Παύση. Ὁμοίως.)

Τὰ φτωχὰ γέρικα μυαλά σου, τὰ ἄθλια ὑπολείμματα τοῦ λογικοῦ;

(Παύση.)

ΓΟΥΙΛΛΙ: (Μόλις πού ἀκούγεται.)

Γουίβ.

(Παύση. Τὰ μάτια τῆς ΓΟΥΙΝΝΙ μπροστά. Εὐτυχισμένη ἐκφραση ἐμφανίζεται, μεγαλώνει.)

ΓΟΥΙΝΝΙ: Γουίβ!

(Παύση.)

Ἦ ναι, πρῶτα αὐτὴ εἶναι μιὰ εὐτυχισμένη μέρα!

Happy days are here again!

Ἄλλη μιὰ εὐτυχισμένη μέρα στὴ μνήμη

ὧ τί ὠραία μέρα θὰ μείνει!

Ἄλλη μιὰ εὐτυχισμένη μέρα,

ἀκόμα μιὰ ὠραία μέρα!

(Παύση.)

Τέλος πάντων.

(Παύση.)

Ἦς τόρα.

(Παύση. Μουμουρίζει δοκιμαστικὰ τὴν ἀρχὴ τοῦ τραγουδιοῦ, μετὰ τραγουδάει μαλακὰ τὴ μελωδία τοῦ μουσικοῦ κομματιοῦ.)

Though I say not

What I may not

Let you hear,

Yet the swaying

Dance is saying,

Love me dear!

Every touch of fingers

Tells me what I know,

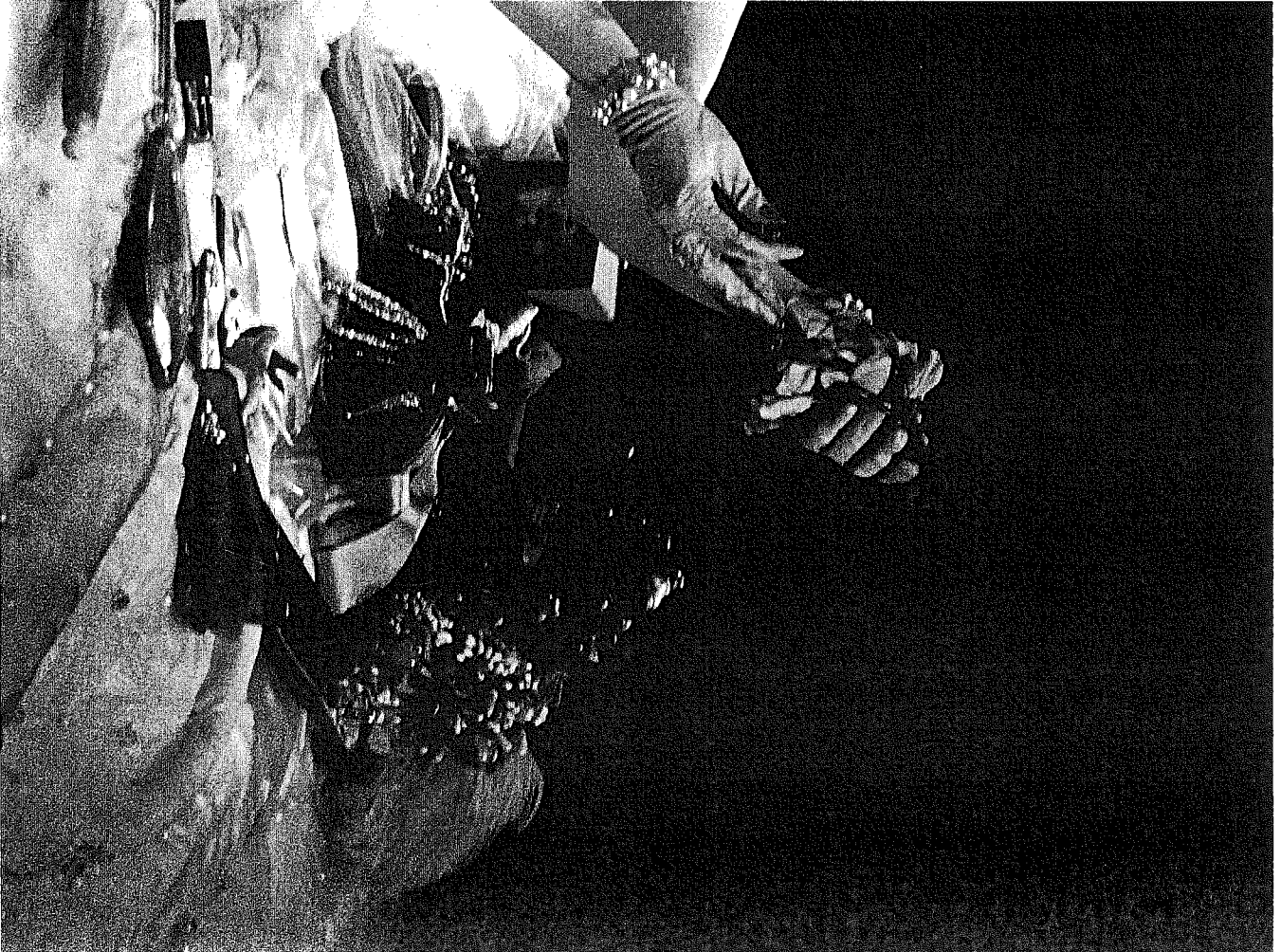
Says for you,

It's true it's true,

You love me so!

(Παύση. Ἡ εὐτυχισμένη ἐκφραση σβήνει. Κλείνει τὰ μάτια τῆς. Κοιτᾷ δούλι χτυπάει δυνατὰ. Ἀνοίγει τὰ μάτια τῆς. Χαμογελάει, ἀτεινίζοντας μπροστά. Στρέφει τὰ μάτια τῆς, χαμογελώντας, στὸν ΓΟΥΙΛΛΙ πού εἶναι ἀκόμα στὰ τέσσερα κοιτάζοντας ἐπίθω προς αὐτήν. Τὸ χαμόγελο σβήνει. Κοιτάζονται. Μεγάλη παύση.)

ΑΥΛΑΙΑ



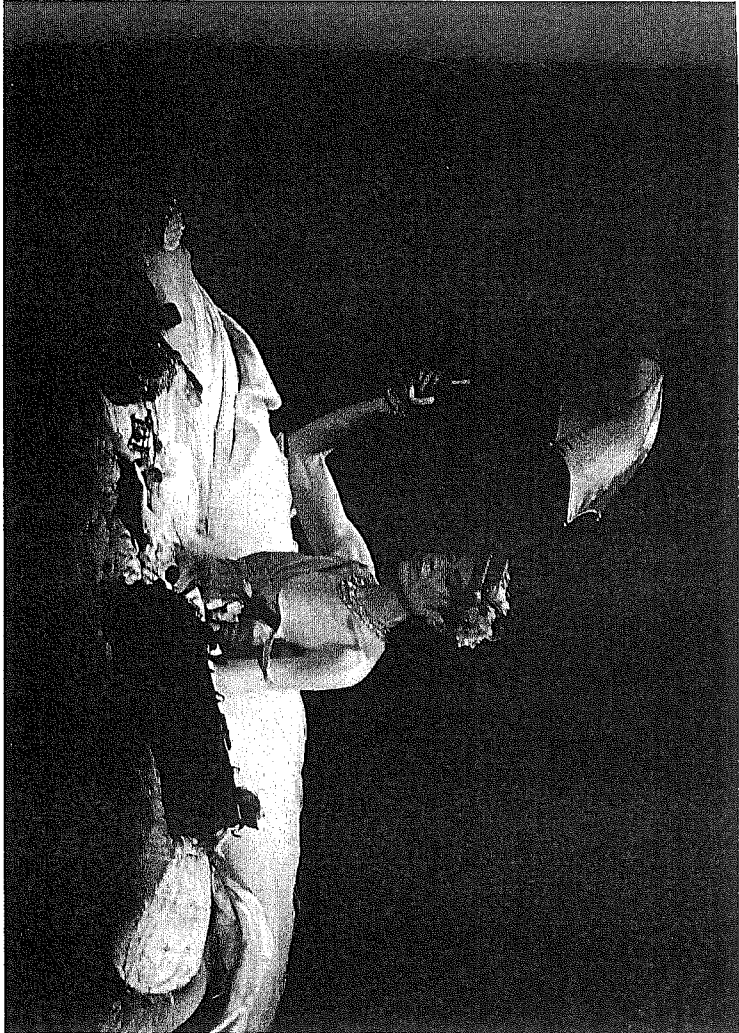


3
4

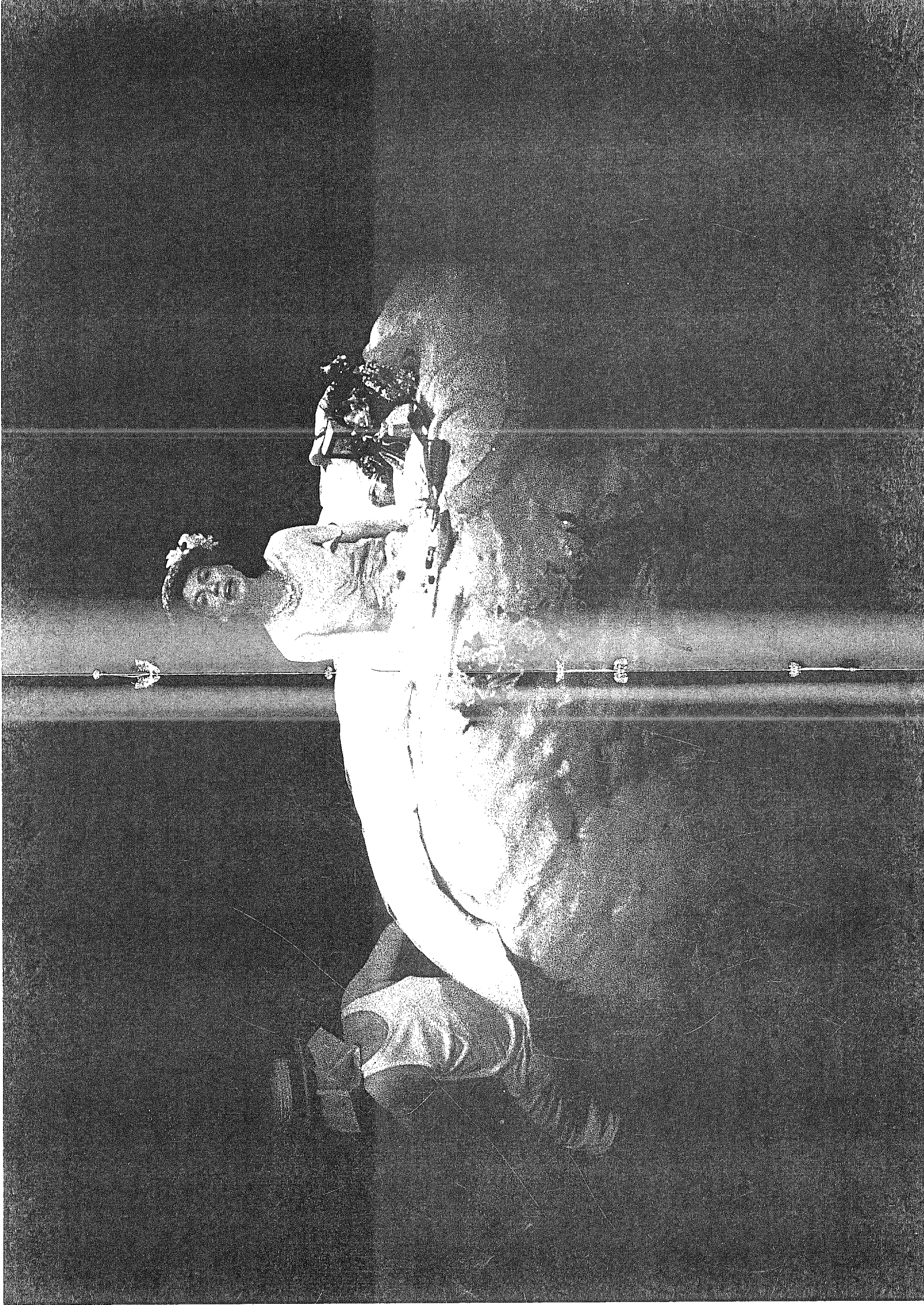


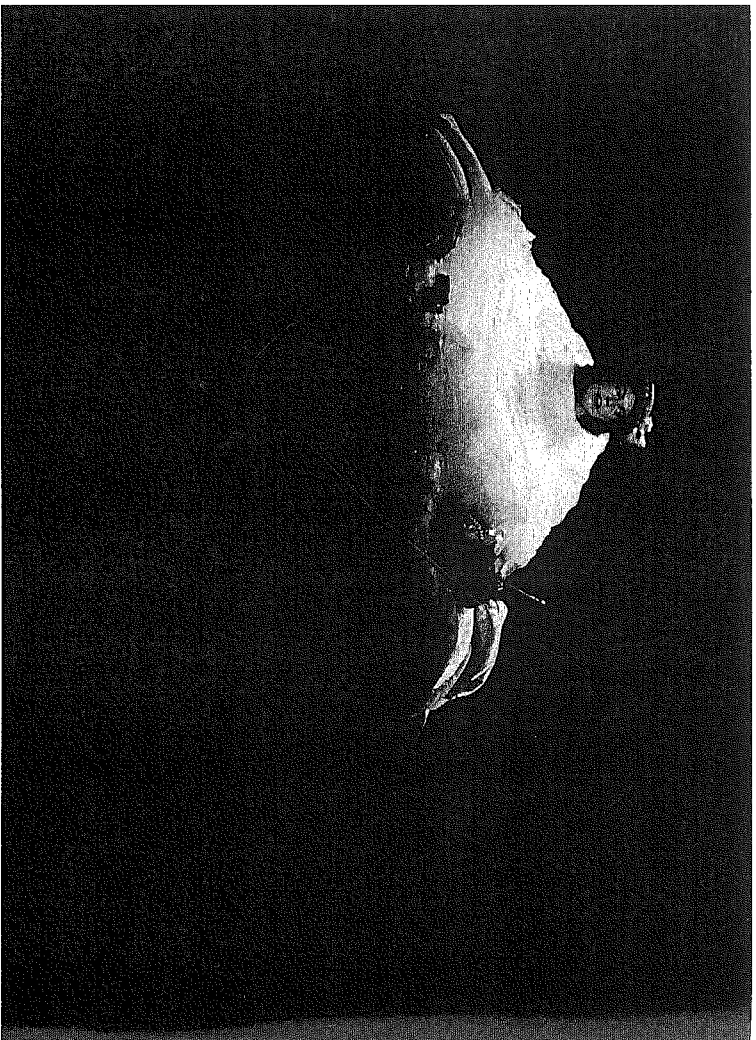


Συνεχώς αναβάλλει κανείς
να ανοίξει ή θυμπελά
ἀπὸ φόβο μὴπως ἀνοίξει θυμπελά νορὶς
καὶ ἡ μέρα τεργνάει
πᾶει πᾶει τεργνάει
καὶ δὲν ἔχει ἀνοίξει θυμπελά καθόλου.

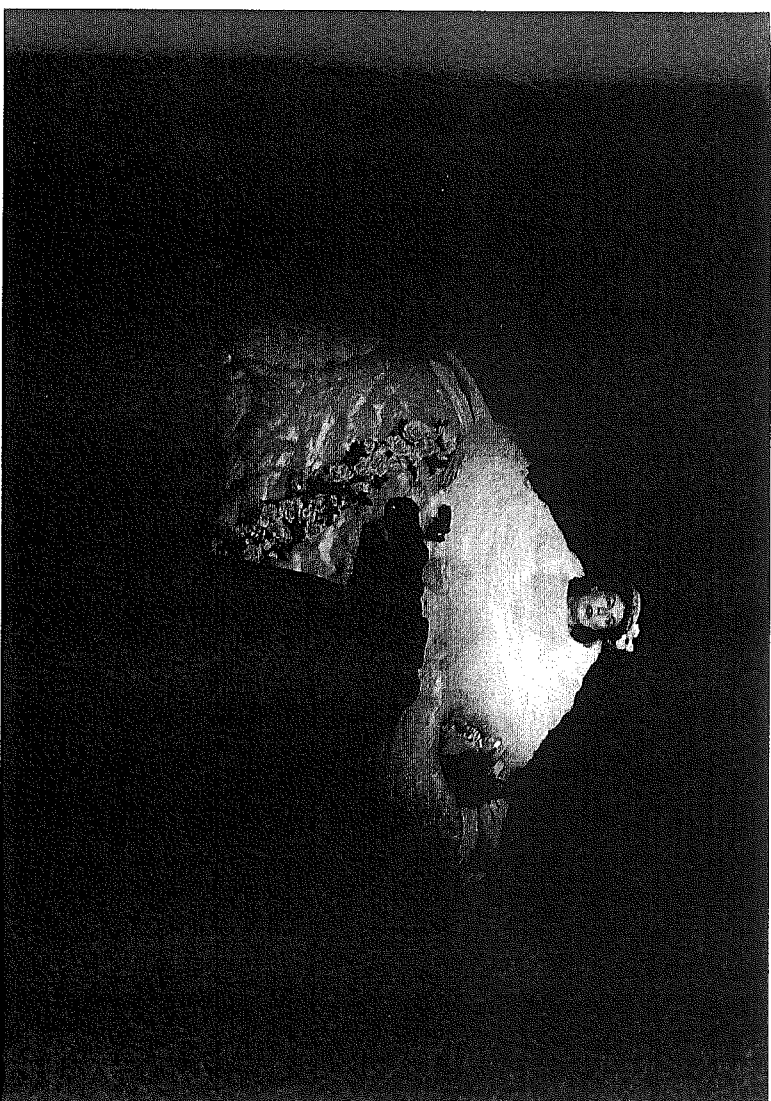


6
" Ἄλλοτε τόρωνα πολλὴ.
Τώρα σχεδὸν καθόλου.
Ἡ ζέστη πολλὴ μεγαλύτερη.

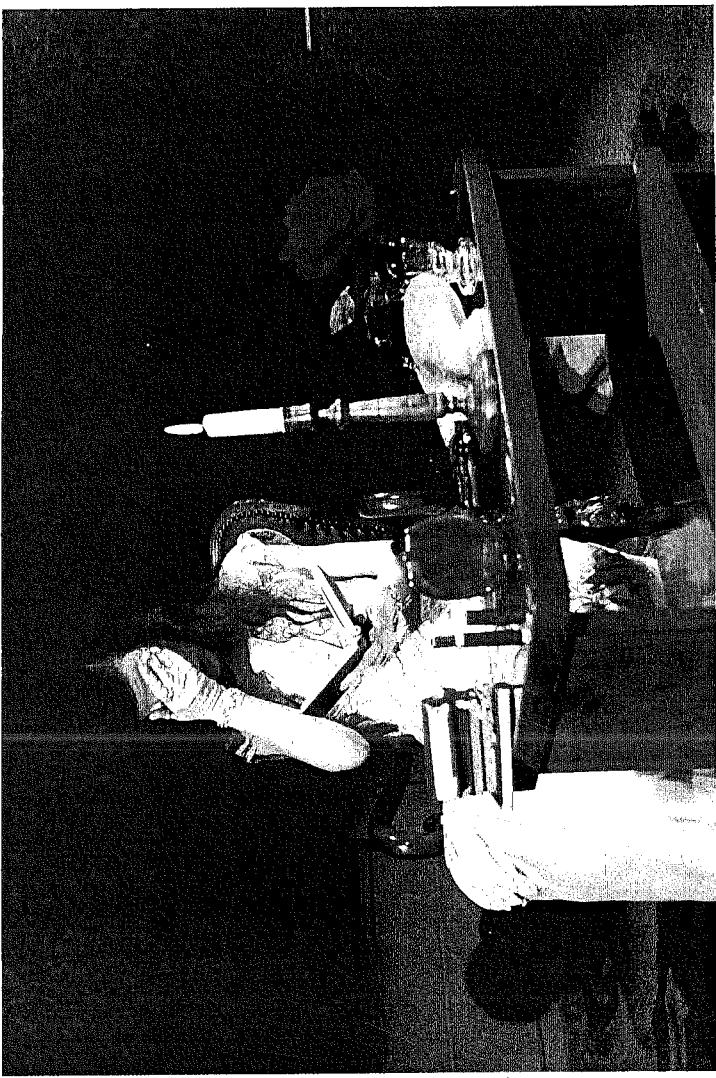




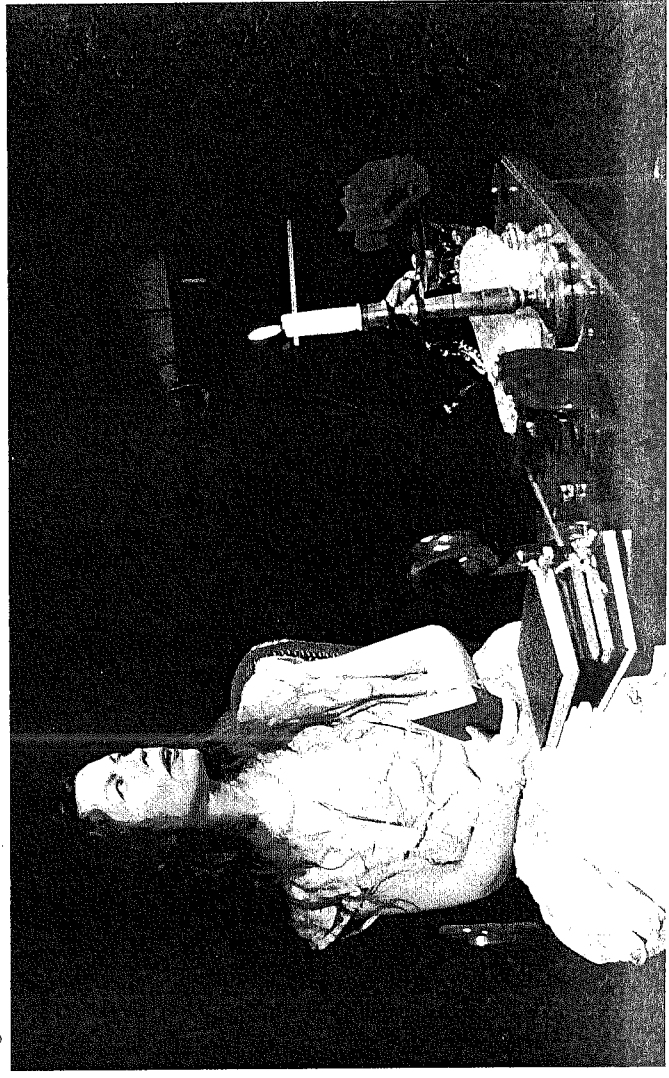
Φύγε ξέγνα με ξέχασέ με γιατί...
 νά δεις τί λέει... ή λήπη
 σαιά νά ρίχνει στο μέτωπό σου...
 φύγε ξέγνα με, ξέχασέ με...
 κι άς μή γιά μέ ποτέ άς μήν άκούσεις πιά...
 γλυκά χαμογέλα...
 φωνενά τραγουδά...
 άα ta-la-la...
 άα ξεγνοῦνται...
 τὸ κόμμα μέ κόμμα ξεχνιέται...



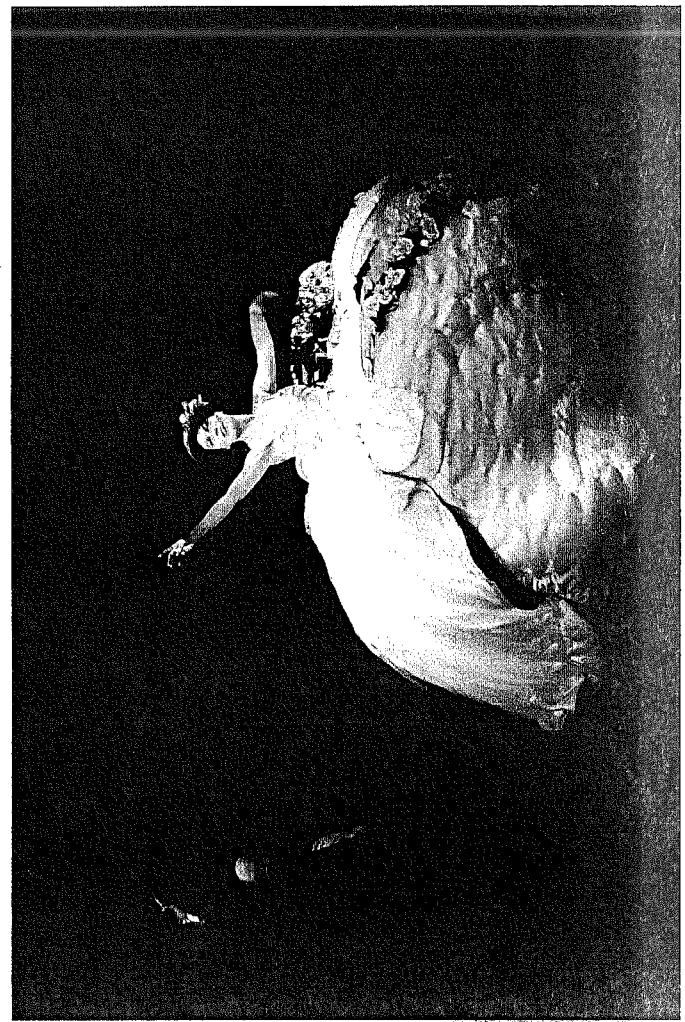
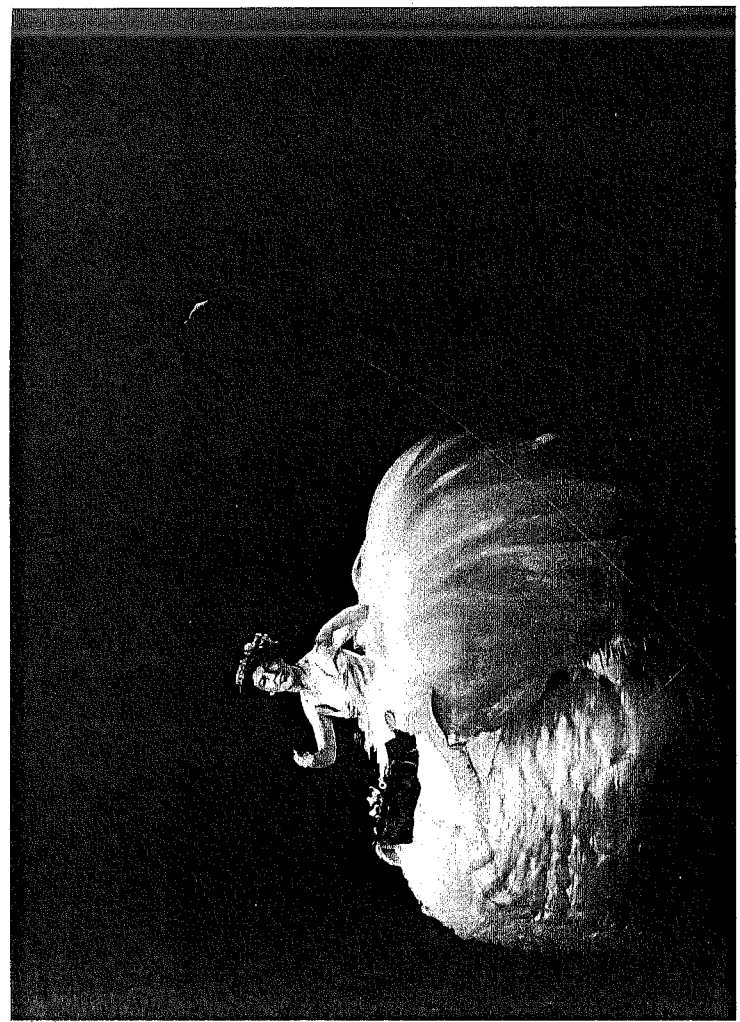
"Άα, χουσέ μου,
 βάλε λιγάκι τσαχανό σ' αυτό,
 έρω θά σοῦ δίνω κουράγιο...
 Νεύρο! βάλε λιγάκι νεῦρο,
 έρω θά σέ χειροκροτώ.

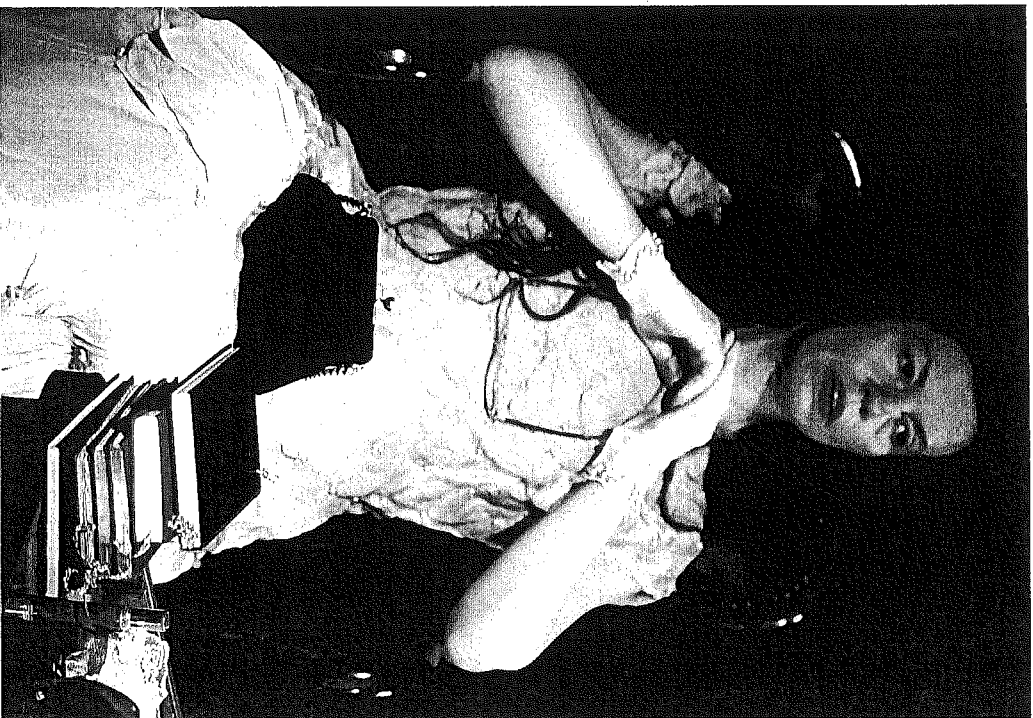


14



15





16

Μοῦ θυμίζει τὴ μέρα,
τὴν ἀνοιξιά που ἦρθες νὰ παρακαλέσεις γιὰ τὸ χέρι μου.

Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΩΝ ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΩΝ ΗΜΕΡΩΝ

The bright side of the things — ἡ λαμπρὴ πλευρὰ τῶν πραγμάτων που πέσασαν εἶναι τὸ *Happy Days* — *Εὐτυχισμένες μέρες* — ὁ τίτλος που μὲ διαταγμὸς ἐπέλεξε ὁ Beckett γιὰ τὸ ἔργο του στὰ ἀγγλικά, ἀναλογιζόμενος ἀργότερα μῆπως τὸ *Great Mercies* ἢ τὸ *Tender Mercies* ἢ ἀκόμη τὸ *Many Mercies* θὰ μπορούσαν ἴσως νὰ εἶναι τίτλοι περισσότερο κατάλληλοι.

Ἡ μελαγχολικὴ πλευρὰ τῶν πραγμάτων που πέσασαν καὶ ἔφησαν μιὰ τέτοια νοσταλγία εἶναι ὁ τίτλος που διάλεξε ὁ Beckett γιὰ τὸ ἔργο του στὰ γαλλικά — *“Oι ἀγαπῆες μέρες* — Ah les beaux jours de bonheur, ἕνας τίτλος που ἀνακαλεῖ στὴ μνήμη τοῦ στίχου τοῦ Verlaine:

*Ah les beaux jours de bonheur indécible
Où nous joignons nos bouches.*

Εὐτυχισμένες μέρες: ὡς ἀγαπῆες μέρες. Εἶναι ὁ τίτλος που διάλεξε ἡ Ρούλα Παρεσάκη γιὰ τὸ ἑλληνικὸ κείμενο καὶ γιὰ τὸν κωλο παραστάσεων που ἔφαινε τὸ καλοκαίρι τοῦ 1989. Πρώτη παράσταση: 7 Ἰουλίου 1989, μία καὶ μοναδικὴ βραδιά στὸ Ἀρχαῖο Ὀδεῖο τῆς Πάτρας, στὸ πλαίσιο τοῦ Διεθνoῦς Φεστιβάλ τῆς πόλης. Ἡ Ρούλα Παρεσάκη ἐργυρεῖ τὸ πόλο τῆς Winnie καὶ ὁ Κοσιμάς Φοντοῦνης

τό ρόλο του Willie. Σκηνοθεσία και σκηνογραφία Ρ. Πατεράκη, φωτισμοί Άριστέιδης Καρύδη-Φούνις, καλλιτεχνική φωτογράφιση Λάζαρος Πάντος, επιμέλεια Βίκτωρ Άρδίτης και διευθύνση παραγωγής Νίκος Ταμωλάκης.

Οι *Εύτυχιμένες μέρες* θυμίζουν μιὰ κεφάτη πρόποση, μιὰ εύθυμη στιγμὴ ἐρωτικῆς ἀνάμνησης καὶ μιὰ σαφὴ ἀναφορὰ στὸ λαϊκὸ τραγουδάκι «Happy days are here again». Ἡ δεύτερη σειρά παραστάσεων δόθηκε στὸ Θέατρο τοῦ Κολλεγίου Ἀθηνῶν ἀπὸ τὶς 26 ἕως τὶς 30 Ἰανουαρίου 1990, λίγες μέρες μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Samuel Beckett. Αὐτὴ τὴ φορὰ οἱ φωτισμοὶ καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ἐπιβλεψὴ τῆς παραστάσεως εἶναι τοῦ Tom Sears.

Oh les beaux jours — «Ὁ οἱ ὠραῖες μέρες —, ποὺ θυμίζουν τὴ λυπημένη γλύκα τῶν παλιῶν παραγμάτων, τὴν περασμένη ζωὴ, καὶ... ἀλλοστε οἱ ὠραῖες μέρες ξαναγρίζουν». Ἡ τρίτη σειρά παραστάσεων δόθηκε στὴ Θεσσαλονίκη, ἀπὸ τὶς 14 ἕως τὶς 18 Μαρτίου 1990, στὸ Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος, μὲ καλλιτεχνικὸ διευθυντὴ τοῦ θεάτρου τὸν Δημήτρη Μαρωνίτη.

Happy Days — *Εύτυχιμένες μέρες* — μιὰ *Μεγάλη Παράσταση* ποὺ

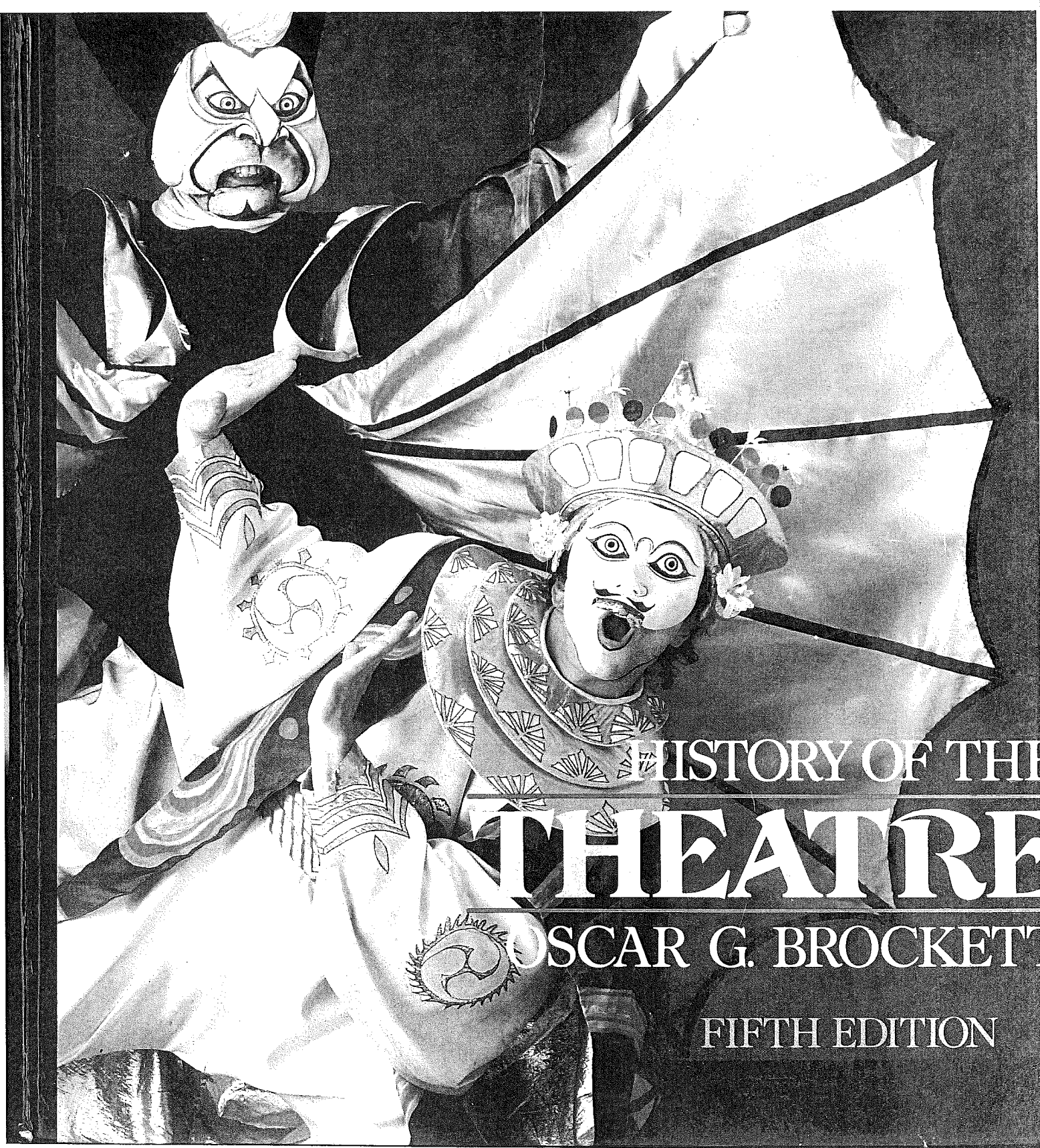
ἐπαναλαμβάνει θριαμβευτικὰ ὅτι «ἄλλη μιὰ εὐτυχισμένη μέρα ἐρχεται, ὡς τί ὠραία μέρα ποὺ ἔρχεται» δοκιμασμένη ἔτσι ὅπως εἶναι, μέσα σὲ ἄλλο φῶς ἀνελέγητη ἐρημιὰ.

Εύτυχιμένες μέρες: ὡς οἱ ὠραῖες μέρες — μιὰ *Λευκὴ Παράσταση*, τὰ ἐλάχιστα ὑπολείμματα θεάτρου, τὸ πιστόλι, τὰ γυαλιὰ καὶ ἓνα κόκκινο τριαντάφυλλο, χωρὶς τὸ σαρκαστικὸ κέφι τῆς *Μεγάλης Παράστασης*, ἓνας στοχαστικὸς τρόπος ποὺ θὰ μπορούσε νὰ θυμίσει κάποιον ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ ἐξαφρετικὰ clichés «du reste, les beaux jours maintenant vont revenir» μιὰ ἐσκεμμένη παραποίηση στὰ χεῖλη τῆς Winnie τὴν ποὺ οἱ (κλασικοὶ) τῆς, ἀπὸ τὸν Flaubert μέχρι τὸν Μίλτωνα, ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ μέχρι τὸν Ρασίν, πεθαίνουν.

Εύτυχιμένες μέρες: ὡς οἱ ὠραῖες μέρες. Εἶναι ἡ διπλὴ παράσταση ποὺ παρουσίασε ἐναλλάξ ἡ Ρούλα Πατεράκη, σὲ δύο σκηνοθετικὲς ἐκδογές, ἀπὸ τὶς 6 ἕως τὶς 12 Μαΐου 1991, στὴν Ἀθήνα. Ἡ *Μεγάλη Παράσταση* παίχτηκε στὸ Θέατρο Βρετανία μὲ Willie τὸν Κοσμᾶ Φοντούκη. Ἡ *Λευκὴ Παράσταση* παίχτηκε στὴν αἴθουσα «Μαρία Κάλλας» τοῦ Athenaeum, μὲ Willie τὸν Μάνο Στελλάκη στὸ πιάτο... καὶ ὁ κύκλος τῶν εὐτυχισμένων ἡμερῶν συνεχίζεται...

Ἀπρίλιος 1994

Γ. Π.



HISTORY OF THE
THEATRE

OSCAR G. BROCKETT

FIFTH EDITION

7/6

have tended to downgrade Albee's importance. Nevertheless, during the 1960s he was almost universally considered the American dramatist of greatest stature.

In the early 1960s Arthur Kopit (1938–) was often ranked with Albee. He first came to prominence in 1960 with *Oh, Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feeling So Sad*, a parodistic work reminiscent of Tennessee Williams's more bizarre creations but treated through absurdist techniques. In it, Mme Rosepettle, whose household includes piranhas, Venus'-flytraps, and the stuffed body of her dead husband, tries to protect her son from life's harsh realities only to have him break free from her domination. Kopit had little further success until 1968 with *Indians*, in which he used Buffalo Bill's Wild West Show as a framework for suggesting how the Indians' betrayal has been transformed into entertainment, thus permitting us to ignore the reality. It is a variation on the by-now familiar theme of the American dream gone awry. *Wings* (1978) has as its central character a woman who, having suffered a severe stroke, battles to regain the power of speech and all that it symbolizes. *End of the World* (1984) concerns the specter of nuclear war.

The period between 1940 and 1968 was something like a golden age of musical comedy. The pattern was established by Richard Rodgers and Oscar Hammerstein with *Oklahoma* (1943), *Carousel* (1945), *South Pacific* (1949), and *The King and I* (1951). It was followed, with many variations, by Alan Jay Lerner and Frederick Loewe with *Brigadoon* (1947), *My Fair Lady* (1956), and *Camelot* (1960); Frank Loesser with *Guys and Dolls* (1950) and *Most Happy Fella* (1956); Leonard Bernstein with *Candide* (1956) and *West Side Story* (1957); Jule Styne with *Funny Girl* (1964); Jerry Bock with *Fiddler on the Roof* (1964); Jerry Herman with *Hello, Dolly!* (1964) and *Mame* (1966); and John Kander with *Cabaret* (1966) and *Zorba* (1968). All were large-cast, multiple-set productions with large choruses, lavish (often athletic) dance sequences, tuneful songs, and easily understood plots.

ENGLISH THEATRE AND DRAMA, 1940–1968

With the coming of the war in 1939, the English theatre was soon at a virtual standstill. At the height of the German blitz, only one theatre remained open in London. The Old Vic retreated to the provinces, Donald Wolfit (1902–1968) organized lunch-time programs, and a few others attempted to keep the theatre alive, but for the most part English theatrical life was almost completely disrupted.

Following the war, the English commercial theatre developed alone lines reminiscent of the United States' Theatrical Syndicate. In 1942 Prince Littler, owner of several provincial theatres, acquired the Stoll Theatre Corporation and began to form alliances with several other theatre owners and producers. By 1947 his "The Group" controlled 75 percent of the theatres in England and owned the majority of shares of H. M. Tennant, Ltd., London's largest producing organization. "The Group" then demanded 30 to 40 percent of the gross weekly earnings of a play as a condition for leasing its theatres and reserved the right to close any play that fell below a specified weekly income.

Under these circumstances, it is not surprising that postwar English drama was innocuous. The leading dramatist was Terence Rattigan (1911–1977), who began to write plays in 1933, achieved his first popular success with *French Without Tears* (1936), and after the war turned to more serious subjects in *The Winslow Boy* (1946), *The Browning Version* (1948), *Separate Tables* (1955), *Ross* (1960), and *Cause Celebre* (1977). Although Rattigan created compelling situations and interesting characters, the "drawing room" atmosphere of his plays perpetuated conservative traditions.

The commercial theatre also took poetic drama under its wing for a time during the 1950s, after E. Martin Browne had generated considerable response through his work at the Mercury Theatre. Browne's production of *A Phoenix Too Frequent* (1946) called attention to Christopher Fry and led to John Gielgud's production of *The Lady's Not for*



FIG. 18.21
T. S. Eliot's *The Cocktail Party*; premiere production, 1949. At center, Rex Harrison as Harcourt-Reilly. Photo by Anthony Buckley.

Burning (1949), which established Fry's reputation and revived interest in poetic drama. Fry (1907–) went on to write *Venus Observed* (1949), *The Dark is Light Enough* (1954), *Curtmantle* (1961), *A Yard of Sun* (1970), and several adaptations. T.S. Eliot also returned to playwriting with *The Cocktail Party* (1949), which enjoyed a considerable popular success following its production at the Edinburgh Festival, and he went on to write *The Confidential Clerk* (1953) and *The Elder Statesman* (1958). By 1955 interest in poetic drama was on the wane, for it too had come to seem merely an old formula dressed in poetic dialogue.

After the war, the Old Vic was the most respected company in England. The Old Vic returned to London in 1944, having spent the war years in the provinces. At first it had to play in the New Theatre, for its own building had been partially destroyed by bombing. At this time, the management passed from Tyrone Guthrie to Laurence Olivier, Ralph Richardson, and John Burrell, who presented a series of brilliant productions (among them *Oedipus Rex*, *Richard III*, *Love for Love*, and *Peer*

Gynt) that made the Old Vic one of the most admired companies in the world. In 1946 the Old Vic also established a theatre school under the direction of Michel Saint-Denis, assisted by George Devine and Glen Byam Shaw, who utilized principles drawn primarily from Copeau. Closely allied with this school was a company—the Young Vic, under the direction of George Devine—that performed for children. After 1946 the Old Vic also had a second branch in Bristol.

Unfortunately, after 1948 the Old Vic began to decline, as Olivier and Richardson began to devote increasing amounts of time to outside commitments. In 1949 the management passed to Hugh Hunt (1911–), who had served as director of the Bristol Old Vic since its formation. The return of the company to the repaired Old Vic Theatre in 1950 created considerable conflicts with the school and the Young Vic troupe, and in 1952 both of the



FIG. 18.22
Zeffirelli's production of *Romeo and Juliet* at the Old Vic, 1960. From *Scene Design Throughout the World Since 1950*.

latter were dissolved. From 1953 to 1958 the Old Vic was headed by Michael Benthall (1919–1974). The company was still good though relatively young (the leading players were John Neville, Barbara Jefford, and Paul Rogers). But the days of greatness were over, although they were recaptured briefly in 1960 with Franco Zeffirelli's brawling, lusty production of *Romeo and Juliet*. In 1963 the Old Vic was dissolved and its headquarters became the home of the National Theatre.

As the Old Vic declined, the Stratford Festival Company gained in prestige, largely because of several reforms made by Barry Jackson, head of the theatre between 1946 and 1948. Under his management, the company became a self-contained producing organization with its own technical staff providing costumes and scenery; storage space was added and the stage was remodeled. Jackson also gained control over the entire festival so that its activities could be coordinated, and he enlivened the troupe by the addition of such vital young directors and actors as Peter Brook (1925–) and Paul Scofield (1922–). Between 1948 and 1956 the management was assumed by Anthony Quayle (1913–), who was joined in 1953 by Glen Byam Shaw. Such outstanding actors as Gielgud, Olivier, Redgrave, and Peggy Ashcroft appeared often, and in 1951 the number of productions given annually was reduced to permit more careful preparation. For the first time, London's critics attended the performances regularly and soon Stratford was being elevated in their reviews above the Old Vic. During the 1950s novel interpretations also came to be accepted as the norm rather than as aberrations.

After the war, repertory seasons in London were also sponsored occasionally by commercial managers. With the backing of H. M. Tennant, John Gielgud presented a notable series of plays at the Haymarket in 1944–1945, and from 1945 to 1956 the Lyric Theatre, Hammersmith, housed some outstanding revivals which were later sent on tour. Festivals—such as those at Edinburgh, Chichester, Malvern, Glyndebourne, Canterbury, and Alde-

burgh—also added considerably to the vitality of the English theatre during the 1950s.

Nevertheless, by 1956 the English theatre seemed to many observers to be living on its past reputation. Then, quite unexpectedly, a “renaissance” occurred. The change can be attributed to two producing organizations, the English Stage Company and the Theatre Workshop, and to the dramatists with whom they worked.

The English Stage Company, founded in 1956, was placed under the artistic management of George Devine (1910–1966), who began his career as an actor in 1932, taught at Michel Saint-Denis's London Theatre Studio from 1936 to 1939, and directed the Young Vic Company after the war. Playing at the Royal Court Theatre, once the home of Granville Barker's troupe, the English Stage Company intended to emphasize new English plays and foreign works not yet seen in England. Failing to uncover a backlog of unproduced English dramas, Devine placed a notice in *The Stage* which induced John Osborne (1929–) to submit *Look Back in Anger*. The production of Osborne's play in 1956 is usually considered the turning point in post-war British theatre.

Osborne's break with the past is not to be found in his dramaturgy, for *Look Back in Anger* is straightforwardly realistic, but in his attack upon class distinctions and upon the complacency and inertia of all classes. Its protagonist, Jimmy Porter, seems to have no positive solution to suggest but merely denounces a long list of moral, social, and political betrayals by those who go on mouthing Edwardian platitudes. Although the play is essentially negative in tone, it caught the contemporary rebellious mood so well that Jimmy soon became a symbol of all the “angry young men.” Osborne's next play, *The Entertainer* (1957), has as its protagonist a disintegrating music hall performer (originally played by Laurence Olivier). Here England's progressive decline in vigor and values is symbolized in three generations of the Rice family of entertainers. Osborne seems to have been influenced by Brecht, for he alternates realistic scenes with

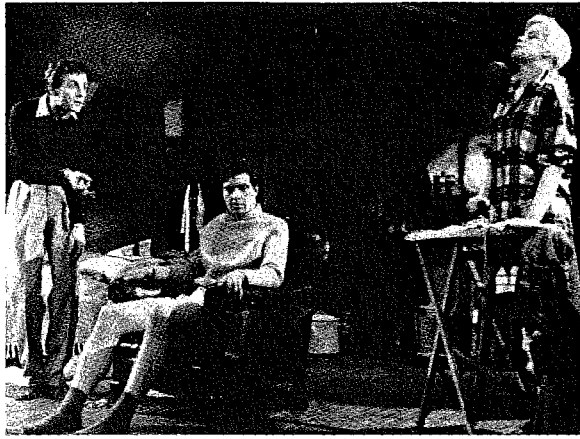


FIG. 18.23
Osborne's *Look Back in Anger* at the Royal Court Theatre, 1956. The actors are Kenneth Haigh, Alan Bates, and Mary Ure. Directed by Tony Richardson. Photo by Houston Rogers.

vaudeville routines. Olivier's great critical success as Archie Rice rejuvenated his career and forged a bridge between the old and new theatres. Thereafter, major English actors appeared increasingly in the new dramas.

Osborne's work after 1960 was very uneven in quality. Among his successful plays were *Luther* (1961), a psychological study of the religious reformer, and *Inadmissible Evidence* (1965), a moving evocation of the wasted life of an outwardly successful, middle-aged lawyer. But Osborne also wrote a number of unsuccessful works, among them *A Patriot for Me* (1965), *Hotel Amsterdam* (1968), *West of Suez* (1971), and *Watch It Come Down* (1976). Despite the critics' fondness for declaring that he failed to live up to his early promise, Osborne must be considered one of the most important of postwar dramatists.

Next to Osborne, the Royal Court's most important dramatist of the early years was probably John Arden (1930–), author of *Live Like Pigs* (1958), *Sergeant Musgrave's Dance* (1959), *The Happy Haven*

(1960), *Armstrong's Last Goodnight* (1964), and several other plays. Arden's work was both praised highly and judged to be confused. Because he treated contemporary problems but did not seem to take sides, audiences found it difficult to decide what he intended. But practically all of the plays pursued the same themes—the conflict between order and anarchy, between conformity and freedom, between those who wish to impose some pattern or principle and those who resist such efforts. After 1967 Arden wrote most of his plays in collaboration with his wife, Margaretta D'Arcy, who was concerned above all with conveying social messages and effecting social change. Consequently, Arden's work became increasingly polemical, as in *Island of the Mighty* (1972), which used the King Arthur legends to comment on English political and social goals.

Although the Royal Court made its principal contribution through its advocacy of new works, it also presented a wide range of older plays, such as *Lysistrata*, *The Country Wife*, *Major Barbara*, and *The Good Woman of Setzuan*.

The Theatre Workshop was founded in 1945 by a group of young people dissatisfied with the commercial theatre on both artistic and social grounds. Joan Littlewood (1914–) soon became its leader. Having no financial resources, the company toured England and the continent before settling in 1953 in a London suburb, Stratford, a working-class district. It did its most important work between 1955, when it gained international recognition through an appearance at the world festival in Paris, and 1961, when Littlewood resigned.

Two playwrights, Behan and Delaney, were especially associated with the Theatre Workshop. Brendan Behan's (1923–1965) first play, *The Quare Fellow*, written in 1945, was presented by the Theatre Workshop in 1956. A mixture of the comic and serious, it shows a cross-section of prison life on the eve of a prisoner's execution. Similarly, *The Hostage* (1958) is built around varying attitudes toward the impending death of an I.R.A. agent and the hostage who is to be killed in reprisal. Many



FIG. 18.24
Joan Littlewood's production of *Oh, What a Lovely War!*
at the Theatre Workshop, 1963. Design by John Bury.
Photo courtesy *The Report*.

diversions (songs, dances, and character vignettes) enliven the play. Shelagh Delaney's (1939–) *A Taste of Honey* (1958) is the story of a young girl and her slatternly mother set against a closely observed background. The charge that Miss Littlewood had a strong hand in reshaping the plays of both Behan and Delaney is supported in part by the failure of both to produce significant drama except with the Workshop.

The Theatre Workshop was also noted for its production style, perhaps best exemplified in *Oh, What a Lovely War!* (1963), a biting satire on the First World War. As the director of more than 150 of its productions, Littlewood was responsible for

establishing the company's approach. She drew heavily on Brechtian and music hall conventions, but also on Stanislavsky, especially "through lines" of action and improvisation. Her ultimate aim was to create a theatre to which the working classes would go with the same regularity and enthusiasm as to fun palaces or penny arcades. She sought to imbue some lasting message or significant content within a framework of techniques borrowed from popular entertainments.

Several of the troupe's successful productions were moved to commercial theatres, and this practice so weakened the company that Littlewood eventually resigned. Subsequently, she returned occasionally to direct productions for the Workshop, but it was no longer the vital force that it unquestionably was during the years between 1955 and the early 1960s.

Not all important new playwrights were attached to the English Stage Company or the Theatre Workshop. Among those who were not, one of the most important was Arnold Wesker (1932–), perhaps England's most socially conscious playwright of the late 1950s. His best-known works are the trilogy—*Chicken Soup with Barley* (1958), *Roots* (1959), and *I'm Talking About Jerusalem* (1960)—which trace the declining sense of purpose in the socialist movement and seek to show that workers have settled for too little and have chosen the wrong paths in seeking to remedy ills. In *The Kitchen* (1958) Wesker explores working-class conditions through the microcosm of a kitchen in a large restaurant, and in *Chips with Everything* (1962) he uses an air force camp to show that enlisted men are exploited and systematically deprived of all that is best in entertainment, art, and living conditions.

In 1962 Wesker became the leader of a working-class artistic movement, Center 42 (so named from the Trades Union Congress resolution number 42 which in 1961 called for the popularization of the arts among workers). With Center 42 Wesker intended to supply plays and music of high quality for festivals throughout the country, but after a brief burst of energy in 1962 the movement subsided,

and from 1966 to 1970 it was almost wholly confined to the Roundhouse, a converted railroad shop located in north London. In 1971 Center 42 was disbanded. After 1962 Wesker wrote little, and such works as *The Four Seasons* (1966), *The Friends* (1970), and *Love Letters on Blue Paper* (1978) had little success, perhaps because they were so unlike Wesker's early work, upon which his reputation still rests.

Another important dramatist, Peter Shaffer (1926–), also began his career during the 1950s. Shaffer has written quite diverse plays, ranging through the realistic *Five Finger Exercise* (1958) to such absurdist comedies as *The Private Ear and The Public Eye* (1962) and *Black Comedy* (1965). He is most admired, however, for *The Royal Hunt of the Sun* (1964), a story about the Spanish conquest of Peru but which Shaffer has described as “an attempt to define the concept of God”; *Equus* (1973), a psychological study of a boy who has blinded several horses and of the psychiatrist who treats him; *Amadeus* (1979), which shows the destruction of the

naive and clumsy genius, Mozart, by his mediocre, urbane, and jealous rival, Salieri; and *Yonodab* (1985), a play on a Biblical subject. In these plays Shaffer has demonstrated a masterful control of his medium, and he continues to be one of the most versatile dramatists of our time.

Of the many other dramatists, those who attracted favorable attention include Graham Greene (1904–) with plays about moral and religious questions as in *The Living Room* (1953), *The Potting Shed* (1957), and *The Compliant Lover* (1959); and Robert Bolt (1924–), with *The Flowering Cherry* (1957), a quasi-Chekhovian study of self-deception and failure, *A Man for All Seasons* (1960) based on the life and martyrdom of Sir Thomas More, *Vivat, Vivat Regina* (1970), treating the story of Elizabeth I and Mary of Scotland, and *State of Revolution* (1977), concerning the Russian Revolution and its aftermath.

But the playwright who achieved the greatest international reputation was Harold Pinter (1930–), who, after beginning his career as an actor, turned to playwrighting in 1957 with *The Room*. Since then he has written regularly for the theatre, television, and films. His stage works include *The Dumb Waiter* (1957), *The Birthday Party* (1958), *The Caretaker* (1960), *The Homecoming* (1965), *Old Times* (1970), *No Man's Land* (1975), *Betrayal* (1978), and *A Kind of Alaska* (1982). Although there is much variety among them, almost all of Pinter's plays have in common a few characteristics: everyday situations that gradually take on an air of mystery or menace; unexplained, unrevealed, or ambiguous motivations or background information; and authentic, seemingly natural though carefully wrought dialogue. With Pinter silence is an integral part of language, and he treats all speech as one type of stratagem whereby characters seek to cover their psychological nakedness. Thus, an “unspoken subtext” is often as important as the dialogue. In Pinter's plays everything may at first seem amusing or pleasantly ambiguous, but gradually the tone changes to anxiety, pathos, or fear as the characters confront some predicament and seek to defend



FIG. 18.25
Peter Shaffer's *Royal Hunt of the Sun* at the National Theatre, London, 1964. Courtesy National Theatre, London.



FIG. 18.26
Pinter's *The Homecoming* at the Royal Shakespeare Company, 1965. Michael Craig as Teddy, Terence Rigby (seated) as Joey, and Ian Holm as Lenny. Directed by Peter Hall. Courtesy Royal Shakespeare Company.

themselves against some unknown, often undefined danger from outside or within the room in which the action occurs. As a dramatist, Pinter falls somewhere between Beckett and Chekhov. Like Beckett, he isolates characters and lets them wrestle with their anxieties in an unverifiable universe; like Chekhov, he creates a realistic texture of background and dialogue in which surface act and speech are merely evasions or disguises of deeper conflicts and uncertainties.

Much of the English theatre's postwar accomplishment was made possible by a change in attitude toward subsidies. Until World War II, no direct

governmental aid had ever been given the arts. Then, in 1940, the Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA) was given £50,000 to assist in wartime work. In 1945 CEMA became the Arts Council, an independent organization financed by government funds, which decides how the support will be distributed. It never had much money (in the 1960s it had only about one million dollars annually for drama), but it used it to encourage organizations that seemed capable of providing leadership. In 1948 Parliament also authorized local governments to allot a percentage of their revenues to support the arts. As a result, several municipalities began to provide subsidies for local resident companies, of which by the 1960s there were more than fifty in Great Britain, most performing a mixed repertory of classics and recent works. Among the best of these were the companies in Bristol, Birmingham, Manchester, Nottingham, Coventry, and Glasgow.

After 1960, two companies, in addition to the English Stage Company, were especially important in English theatrical life: the Royal Shakespeare Company and the National Theatre. In 1961 the Stratford Memorial Theatre was given a new charter and a new title, The Royal Shakespeare Company (RSC). Its new status owed most to Peter Hall (1930 -), who after beginning his directing career in 1955, had worked at Stratford since 1957 and had been named head of its company in 1960. Upon assuming the new post, Hall at once set out to overcome one of the troupe's principal problems: the inability to hold a company together and build an ensemble because the season at Stratford lasted only about six months each year. To remedy this situation, Hall took a lease on the Aldwych Theatre in London and transformed the organization into a year-round operation. Since then the company has divided its efforts between Stratford and London. Hall also broadened the repertory to include plays other than those by Shakespeare so that actors would have diversified experience.

By 1962 the RSC's activities had been so enlarged that Peter Brook and Michel Saint-Denis



FIG. 18.27

Henry VI, one part of the cycle, *The Wars of the Roses*, 1964. Directed by Peter Hall; designed by John Bury. From the Tom Holte Theatre Photographic Collection. Courtesy the Shakespeare Birthday Trust, Stratford-upon-Avon.

were added to the management. The RSC also began an experimental program, and in 1963–1964 Peter Brook, in collaboration with Charles Marowitz, produced a series of programs under the overall title, “Theatre of Cruelty.” Out of this season came Brook’s production of Weiss’s *Marat/Sade*, one of the most influential productions of the decade and the one that did most to draw attention to Artaud’s theories. By the mid-1960s the RSC was London’s major *avant-garde troupe*, noted both for its innovative techniques and for its wide-ranging repertory, with plays by Hochhuth, Pinter, and numerous continental and British dramatists of the past and present. The Aldwych also became the home of the World Theatre Season, an arrangement under which each spring from 1964 to 1975 major companies throughout the world came to London for limited engagements.

Under Hall, the RSC’s most characteristic productions used a simplified realism that owed much

to Brecht. Verse was spoken in a measured downbeat. The visual style also owed much to John Bury (1925–), Hall’s principal designer after 1963. Bury avoided decorative and illustrative scenery; rather, his settings were functional skeletal structures. Costumes and props usually looked long-used. The high point of Hall’s work was probably the cycle of Shakespeare’s history plays, which he presented in 1963–1964 under the overall title of *The War of the Roses*.

Of the directors associated with the RSC, Peter Brook (1925–) was the most influential. He began directing while still in his teens and first worked at Stratford in 1946. During the 1950s he built an enviable reputation with productions starring such actors as Olivier, Paul Scofield, and the Lunts, and with plays by such authors as Shakespeare, Fry, Anouilh, Eliot, Duerrenmatt, and Genet. But he is now best known for a series of productions after 1960, including *King Lear* (1962),

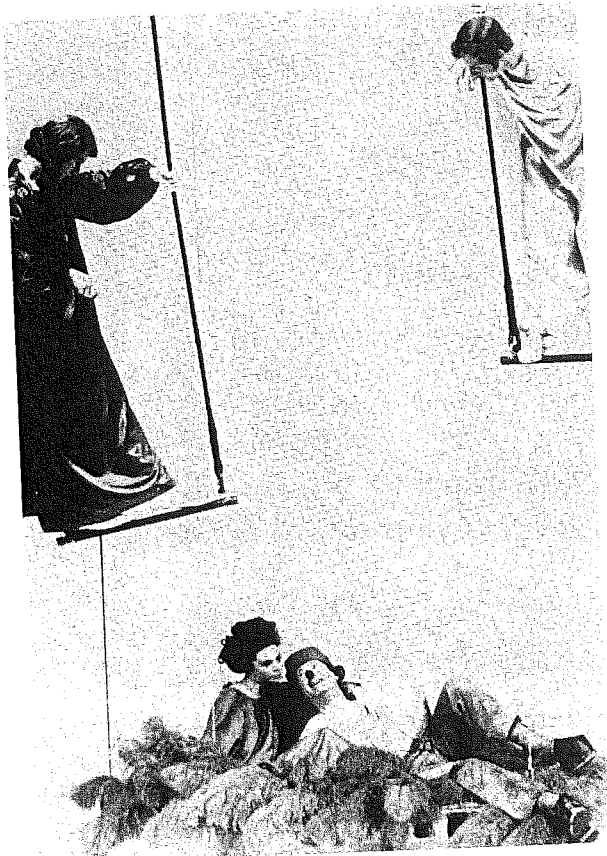


FIG. 18.28
Peter Brook's production of *A Midsummer Night's Dream*, 1970. Oberon and Puck (on trapezes) watch Titania and Bottom. Design by Sally Jacobs. Courtesy Royal Shakespeare Company.

Marat/Sade (1964), *The Tempest* (1968), and *A Midsummer Night's Dream* (1970). As a director, Brook was not so much an innovator as an eclectic who transformed borrowings from many sources into his own vital expression. For example, for *A Midsummer Night's Dream* he borrowed from Meyerhold, *commedia dell'arte*, circus, and radical theatre groups of the 1960s, but the results were uniquely his own.

For this production Brook sought to divest the play of its romantic aura of fairies and haunted woodlands and to make it more immediately relevant to his time. He interpreted the script as an exploration of love, and consequently he used the same pair of actors as Theseus and Hippolyta and Oberon and Titania, and treated the enchanted scenes as lessons on love for the betrothed royal couple. The stage was enclosed on three sides by white, unadorned walls broken only by two nearly invisible doors at the rear. The forest was suggested by loosely coiled metal springs attached to fishing rods. The flying was accomplished with trapezes lowered and raised to varying heights within the setting. Most of the performers wore a kind of coverall but there was a sprinkling of *commedia dell'arte* and circus costumes. Despite all these distinctive features, the text was given its full poetic value. Such novel and imaginative approaches made Brook one of the most effective and respected directors of the age.

Beginning in the 1960s the RSC had a powerful rival in the National Theatre. England was one of the last European countries to establish a national theatre, though it had long contemplated such a move. Parliamentary approval for the company was given in the late 1940s but it was not implemented until 1963, when the Old Vic company was dissolved and its building assigned to the new troupe. Laurence Olivier was named director and Kenneth Tynan literary advisor. The National Theatre rapidly built a reputation for excellence through its extremely eclectic choice of plays and production styles. It sought to assemble for each production the team best suited to that script. Consequently, it utilized numerous English and foreign directors (among them Brook, George Devine, Jonathan Miller, Franco Zeffirelli, Ingmar Bergman, and Victor Garcia) and designers (among them Motley, Sean Kenny, Josef Svoboda, and René Allio). It also from time to time staged seasons of experimental plays. It was often said that the National Theatre was an actors' theatre, whereas the RSC was a directors' theatre, and the English Stage Company a playwrights' theatre.



FIG. 18.29
The National Theatre's production of Strindberg's *The Dance of Death*, 1967. The actors are Geraldine McEwan, Robert Stephens, and Laurence Olivier. Photography by Zoë Dominic.

THEATRE AND DRAMA IN ITALY, 1940–1968

After World War II the position of the Italian playwright remained as difficult as it had been a century earlier, for there was still a conflict between the demand for realism (which required the use of some regional dialect) and for universality (which required a more literary speech). Consequently, playwrights normally wrote with one specific region in mind. Occasionally a dramatist was able to attract a national following, but only one, Betti, achieved international stature in the postwar years. Ugo Betti (1892–1953) began writing plays in 1927, but his reputation rests primarily upon his late works, *Corruption in the Palace of Justice* (1948), *The Queen and the Rebels* (1951), and *The Burnt Flower Bed* (1953).

All of Betti's plays are concerned with crises of conscience, especially among those who have gained influence through bureaucratic means. His preoccupation with guilt and power struck a responsive chord in the postwar consciousness.

Two other dramatists, Fabrizi and de Filippo, also won international recognition. Diego Fabrizio (1911–) has upheld the teachings of the church through dramas of traditional form. Of his plays, *Christ on Trial* (1955), showing the difficulties created by Christ's presence in the world, is probably the best known. Eduardo de Filippo (1900–1984) began writing around 1930. Although set in Naples and written in the Neapolitan dialect, his plays achieve universality because they show characters struggling to survive in the face of poverty, disease, and strained family relationships. They mingle the serious, comic, and pathetic with closely observed local detail. Among his best works are *Naples' Millionaires* (1945), *Filumena* (1946), *Saturday, Sunday, and Monday* (1959), and *The Boss* (1960). De Filippo, also a fine actor, worked for many years with his brother, Peppino de Filippo (1903–1980), one of Italy's most popular performers.

In production, touring companies continued to dominate, but a few permanent resident companies were founded. The most important of these permanent troupes was the Piccolo Teatro, established in Milan in 1947 by Giorgio Strehler (1921–) and Paolo Grassi (1919–1981). It was given a rent-free theatre by the city of Milan and later became the first dramatic company in Italy to receive a governmental subsidy. The Piccolo Teatro was a self-contained organization with a permanent troupe of twenty to thirty actors and a training school. Strehler directed about three-fourths of the plays (the majority by Goldoni, Brecht, and Shakespeare) but invited well-known foreign directors to stage others. He leaned heavily toward Brechtian techniques, as did his designers, Luciano Damiani (1923–) and Ezio Frigerio (1930–). Partially because of its foreign tours, the Piccolo Teatro came to be considered not only Italy's finest troupe

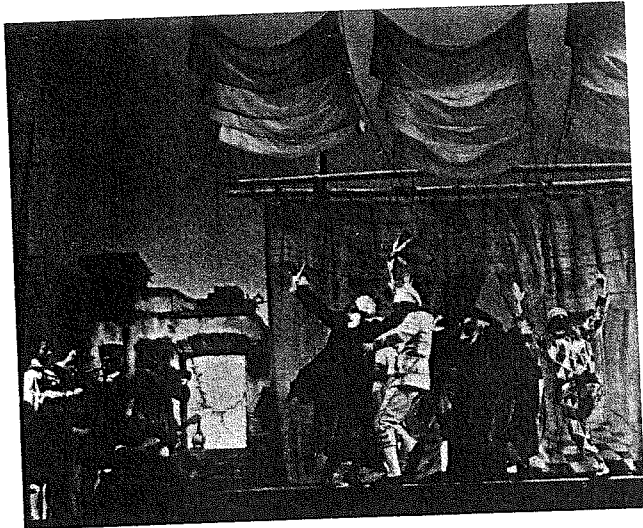


FIG. 18.30
Giorgio Strehler's production of Goldoni's *Servant of Two Masters* at the Piccolo Teatro, Milan. Setting by Ezio Frigerio. From *Scene Design Throughout the World Since 1950*.

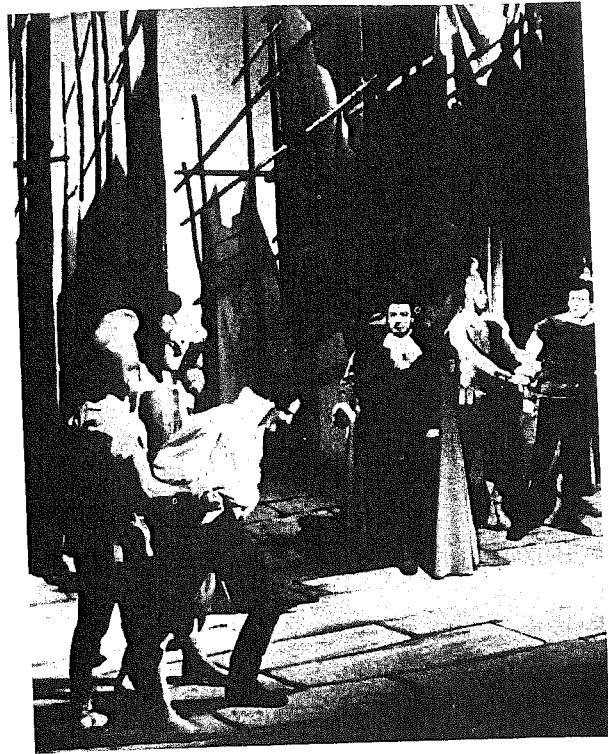


FIG. 18.31
Vittorio Gassman in his own production of Alfieri's *Oreste*, 1957. Setting by Gianni Polidori. Courtesy *World Theatre*.

but one of the best in the world. Permanent theatres were also established elsewhere in Italy. Perhaps the best of these were the Teatro Stabile in Genoa, founded in 1952 and headed by Luigi Squarzina (1922–), and the Teatro Stabile founded in Turin in 1955 and headed by Gianfranco de Bosio (1924–). By the 1960s there were ten of these resident companies in Italy.

Nevertheless, most cities had to depend on touring companies. Of these, three were especially important. Vittorio Gassman (1922–), who won an international reputation as a film star but is known in Italy as a major classical actor, from time to time assembled companies with which he presented outstanding works from the past. The *Compagnia deLullo-Falk*—with Giorgio deLullo (1921–) as leading man and director, Rosella Falk (1926–) as leading lady, and Romolo

Valli (1925–) and Elsa Albani as character actors—was after 1955 the best of the touring groups. Its preeminence was later challenged by the *Compagnia Proclemer-Albertazzi*, run by the actor-directors, Anna Proclemer (1923–) and Giorgio Albertazzi (1923–), perhaps Italy's most famous acting team. These companies, in which most of the leading actors were veterans of Strehler's theatre, toured throughout Italy.

Two Italian directors won international fame in the postwar years. Luchino Visconti (1906–1976) was one of the originators of the neorealism that gave Italian film much of its renown during the

1950s, and he brought the same stylistic quality to his stage productions. His best-known work was done in opera, especially in a series of productions starring Maria Callas. Franco Zeffirelli (1923–) began his career as a designer for Visconti, perhaps the greatest influence on his work. He turned to directing in 1953, at first primarily in opera, and by 1958 was being invited to direct abroad. He built a reputation for bringing classics down to earth (his productions of *Romeo and Juliet* and *Hamlet* were especially well received). In most of his productions (which he also designed), Zeffirelli used neorealistic settings and business, an approach which led on the one hand to accusations that he swamped the text with visual details and on the other to praise for bringing a sense of concreteness to works that all too often remain remote from audiences.

RUSSIAN THEATRE AND DRAMA, 1940–1968

During the war years the Russian theatre was devoted primarily to building morale. Since governmental supervision was considerably relaxed, many thought that the end of the war would bring still greater freedom. Instead, restrictions even more severe than those of the 1930s were imposed in 1946, and in 1948 all subsidies, except those granted to a few favored theatres, were stopped. The loss of governmental financial support was a severe blow, since 450 of Russia's 950 theatres had been destroyed during the war. By 1953 only about 250 were left.

Artistic restrictions were imposed by making socialist realism the only acceptable style and the Moscow Art Theatre's methods standard. Political control was strengthened in 1949 when party-appointed Administrative Directors were placed in complete charge of each theatre. Most Western plays were removed from the repertory, and new Russian works were expected to uphold governmental policy. A large number of plays, such as Anatoly Safronov's (1911–) *The Muscovite*

Character (1949), show the reeducation of persons who have stood in the way of party goals, while Constantin Simonov's *Alien Shadow* (1949) and Nikolai Pogodin's *The Missouri Waltz* (1950) are typical of the numerous anti-American plays. Other postwar drama, such as Vsevelod Vishnevsky's 1919—*The Unforgettable Year* (1949) and A. Stein's *Prologue* (1952), glorifies Stalin's role in the development of Communism.

Following Stalin's death in 1953 many changes occurred. Although periods of freedom and restrictions alternated thereafter, in general there was a steady relaxation of the former rules, especially after Khrushchev's denunciation of Stalin in 1956. Censorship in the sense of prior judgment was no longer practiced, although many pressures were still exerted on drama, most notably through the governing boards of theatres. Realism remained the dominant style and didacticism the dominant aim, but neither was enforced and both steadily declined in popularity. In new plays, romantic or family situations were treated more frequently, as in Pogodin's *Sonnet of Petrarch* (1957), while the theme of vindication from unjust charges, typified by Alexander



FIG. 18.32

Pogodin's *Sonnet of Petrarch* at the Mayakovsky Theatre, Moscow, 1957. From Komissarzhevsky, *Moscow Theatres*.

Volodin's (1919–) *Factory Girl* (1957), became common. The conflict between generations, exemplified in Victor Rozov's (1913–) *The Unequal Struggle* (1960), also became a popular subject. By 1960 anti-American plays had largely disappeared from the repertory, while many previously banned Russian plays became popular. The penchant for reshaping classics to bring out propagandistic themes also had lessened considerably.

One result of relaxed strictures was the presentation for the first time of many foreign plays in Russia. For example, in 1960 Brecht's works began to be introduced into the repertory, and soon plays by Miller, Osborne, Williams, and others were being produced with some frequency. On the other hand, few absurdist dramas were presented, probably because they were considered too "formalistic."

The changes signaled a loss of prestige for the Moscow Art Theatre, although it continued to be at the head of its profession in terms of subsidies, salaries, and other governmental standards. Despite its official position, the Moscow Art Theatre was by the 1960s looked upon by the public as something of a museum. Much the same might be said of the Maly Theatre, which retained an official position only slightly lower than that of the Moscow Art Theatre.

As these theatres declined in prestige, others rose. Some of the changes can be attributed to the abandonment in 1956 of the fixed pay scales and ranks and the prohibitions against changing companies which had hampered actors since the 1930s. Other changes can be attributed to shifts in taste. Of the older theatres, the Vakhtangov, under the direction of Reuben Simonov, became the most popular, for Vakhtangov's methods provided the most acceptable alternative to Socialist Realism. The Theatre of Satire, under Valentin Pluchek, also grew in esteem after it created a sensation in 1954 with productions of Mayakovsky's *The Bedbug* and *The Bathhouse* in a style not unlike Meyerhold's.

At the Mayakovsky Theatre (formerly the Theatre of the Revolution), Nikolai Okhlopkov returned to his prewar experimentation with

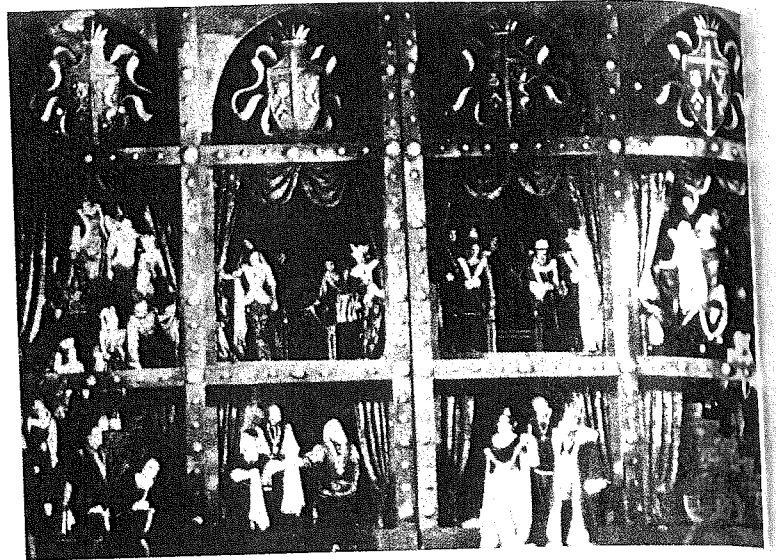


FIG. 18.33
Okhlopkov's production of *Hamlet* at the Mayakovsky Theatre, Moscow, 1954.

performer-audience relationships. In the late 1950s he restaged Pogodin's *Aristocrats*, with the audience surrounding the playing area as in his productions of the 1930s. The most famous of Okhlopkov's postwar productions was probably *Hamlet* (1954), in which the setting was divided into compartments and the whole action treated as Hamlet's attempt to escape from a prison-like world. Two other prewar directors, Yuri Zavadsky at the Mossoviet Theatre and Alexei Popov at the Central Theatre of the Soviet Army, also continued to be important.

In Leningrad, the Pushkin Theatre occupied a prewar position comparable to that of the Moscow Art Theatre in Moscow and during the 1950s its prestige suffered similarly. The most admired theatre in Leningrad became the Gorky Theatre, after 1956 under the direction of Georgi Tovstogonov (1915–), noted for giving classics contemporary significance. Using realistic set pieces, Tovstogonov often dispensed with walls,

ceilings, and similar details, and employed such cinematic techniques as moving the action forward on platforms for "close-up" effects. At the Leningrad Comedy Theatre, Nikolai Akimov (1901–1968), as both director and designer, also maintained high standards. Despite his fine work, Akimov's official position was probably reflected by the theatre in which he worked, a large room over a grocery.

The most innovative postwar company was Moscow's Contemporary Theatre, founded in 1957, the first new company to be authorized in Russia after the 1930s. Under the leadership of Oleg Yefremov (1927–), the Contemporary drew most of its personnel and methods from the Moscow Art Theatre or its training school. The principal departures of the new company lay in its concentration on plays (such as those by Brecht, Osborne, Shatrov, and Rozov) thought to be relevant to present-day life and in its use of simplified settings rather than the elaborate mountings typical at the Moscow Art Theatre. The Contemporary also did much to revive the reputation of Yevgeny Schwarz (1897–1958), author of satirical fables based on fairy tales and legends, among them *The Naked King* (1933, based on "The Emperor's New Clothes"), *The Shadow* (1941), and *The Dragon* (1943), works alternately banned and permitted by Soviet authorities because of their ambiguous political overtones.

By the late 1960s, the Russian theatre had moved away from the restrictions and standards imposed during the Stalinist era. But the pressures to conform to party needs were still evident, and the government continued to make its presence felt when deviations became more than it wished to countenance.

THEATRE AND DRAMA IN CZECHOSLOVAKIA, 1940–1968

Following World War II, most of Eastern Europe came under the domination of Russia. As a result, theatre in these countries was subjected to restrictions similar to those imposed in the USSR. Follow-



FIG. 18.34

Svoboda's setting for *Their Day* by Josef Topol at the National Theatre, Prague, 1959. This was Svoboda's first attempt to apply *Laterna Magika* techniques to theatrical design. Photo copyrighted by Jaromir Svoboda.

ing the break with Stalinism in 1956, however, strictures were considerably relaxed and experimentation flourished, especially in Czechoslovakia and Poland.

Czechoslovakia made its greatest international impact in the field of technology and design and above all through the work of Josef Svoboda (1920–). Although he began his career around 1945, Svoboda was unable to demonstrate his great versatility until the late 1950s when socialist realism was no longer the standard mode. Much of his work was an extension of experimentation begun with multimedia in the 1930s by E. F. Burian (1904–1959) and Miroslav Kouril (1911–). It was also heavily indebted to the Prague Institute of Scenography, founded in 1957 and headed by Kouril, for its staff and facilities did much of the experimentation.

The turning point in Svoboda's career came in

1958 when he began collaborating with the director Alfred Radok on two projects—Polyekran and Laterna Magika, both using a number of screens on which still and moving pictures were projected. Laterna Magika also integrated live actors into the performance. Both of these forms were shown at the Brussels World's Fair in 1958 and elicited considerable praise and excitement. In 1959 Svoboda began to carry over many of the technical devices into his stage work. Subsequently, he experimented continuously with means to create a completely flexible stage which could change from scene to scene as the needs of the drama changed. In addition to screens and projections, he also developed platforms and steps that could move vertically, horizontally, and laterally to alter the spatial relationships and size of the acting area. He also explored the potentials for stage use of such materials as mirrors, plastic, and various kinds of netting, and used most of these as surfaces on which to project images (or in some instances to reflect the action as seen from above, behind, or at an angle). He designed settings in every conceivable style and after 1960 was among the best known and most influential designers in the world, although his reputation continued to be associated especially with the development of multimedia techniques.

Svoboda's work did much to call attention to the high quality of the Czech theatre as a whole. In the 1960s there were about fifty-six companies in Czechoslovakia, but those best known abroad (aside from the Prague National Theatre) were a group of small theatres in Prague, most of which came into existence after 1962 when the government created the State Theatre Studio to assist experimental companies. Of these, three were especially outstanding. The Theatre Behind the Gate, founded in 1965 by Otomar Krejča, shared its 435-seat theatre with the Laterna Magika, for both of which Svoboda was principal designer. It was noted for its imaginative staging and thoughtful interpretation of Czech and foreign plays. The Činoherní (Actors's Club), founded in 1965 and headed by Jaroslav Vostrý, performed in a theatre seating 220. Its primary em-

phasis was on ensemble acting (probably the best in Czechoslovakia) and a wide-ranging repertory drawn from world drama. The Theatre on the Balustrade, founded in 1958 and headed from 1962 until 1969 by Jan Grossman, seated about 200. This company was the primary home of absurdist drama in Czechoslovakia and had as its resident playwright Václav Havel (1936–), often considered the leading contemporary Czech dramatist. His bitingly satirical treatments of bureaucracy, *The Garden Party* (1963), *The Memorandum* (1965), and *The Conspirators* (1974) have come to be known and admired throughout the world. The vitality of the Czech theatre was largely halted by the Soviet invasion of 1968, from which it has yet to recover.

INTERNATIONAL DEVELOPMENTS

At the end of World War II, international cooperation was sought in every aspect of life. The formation of the United Nations was followed by many other organizations designed to promote international understanding. The International Theatre Institute (ITI) was founded in 1947 under the auspices of the United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization (UNESCO), which provided it with a yearly subsidy. From 1950 to 1968 the ITI published *World Theatre*, a periodical designed to disseminate information. The ITI also held frequent international meetings, and after 1954 sponsored an annual festival, the Théâtre des Nations. Other organizations also promoted the exchange of ideas. Among these were the International Association of Theatre Technicians, the International Association of Theatre Critics, and the International Federation for Theatre Research.

International cooperation also encouraged the development of the theatre throughout the world, for newly created nations sought to display their national culture to advantage. Consequently, theatres were established in parts of the world where there formerly were few or none. In geographical scope, therefore, the theatre became more

extensive after 1945 than at any time in the past.

By the 1960s the theatre had rather fully recovered from the destruction of the war years. For the most part, however, it had continued along lines that had been established earlier, although there

were a few notable exceptions, especially in France and England. But during the 1960s, new tensions and outlooks gathered strength, and by 1968 the theatre was entering a period of both enormous vitality and enormous controversy.



LOOKING AT THEATRE HISTORY

In studying theatre history we need to be concerned about the “intellectual climate” of an age. Is it a period in which there is agreement on values and goals? Are there sharp divisions? If so, over what? What is being defended or attacked? What is so much taken for granted that it need not be questioned or discussed? What kinds of authority are cited to uphold beliefs or doubts: the supernatural order, scientific knowledge, cumulative human experience? In no one period is there total agreement on values and goals, but in many there is sufficient likeness to provide the cohesiveness needed for stability. In others, there is enough disagreement to produce disarray. In either case, the theatre cannot help but be affected.

In general, disarray has marked the years since 1940. The horrors of the Nazi concentration camps and the atomic bomb, the threat of world destruction that lurked behind the “cold war” of the 1950s, and the other events raised doubts not only about humanity’s ability to act rationally but about the possibility of finding any system of belief on which to build a sane and cohesive society.

It was out of this crisis in belief that the absurdist movement emerged. The crisis is perhaps most clearly defined by Albert Camus:

A world that can be explained even with bad reasons is a familiar world. But, on the other hand, in a universe

suddenly divested of illusions and lights, man feels an alien, a stranger. His exile is without remedy since he is deprived of the memory of a lost home or the hope of a promised land. This divorce between man and his life . . . is properly the feeling of absurdity. . . . Of whom and of what indeed can I say: “I know that!” This heart within me I can feel, and I judge that it exists. This world I can touch, and I likewise judge that it exists. There ends all my knowledge, and the rest is construction. . . .

I said that the world is absurd, but I was too hasty. This world in itself is not reasonable, that is all that can be said. But what is absurd is the confrontation of this irrational and wild longing for clarity whose call echoes in the human heart. . . .

The absurd is born of this confrontation between the human need and the unreasonable silence of the world.

Albert Camus, “The Myth of Sisyphus,” *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, trans. Justin O’Brien (New York: Alfred A. Knopf, 1967), pp. 6, 19, 21, 28.

It was Martin Esslin who in 1961 first invented a label, Theatre of the Absurd, for the group of plays that seemed to stem from the position set forth by Camus:

The hallmark of [the Theatre of the Absurd] is its sense that certitudes and unshakable basic assumptions of former ages have been swept away, that they have been