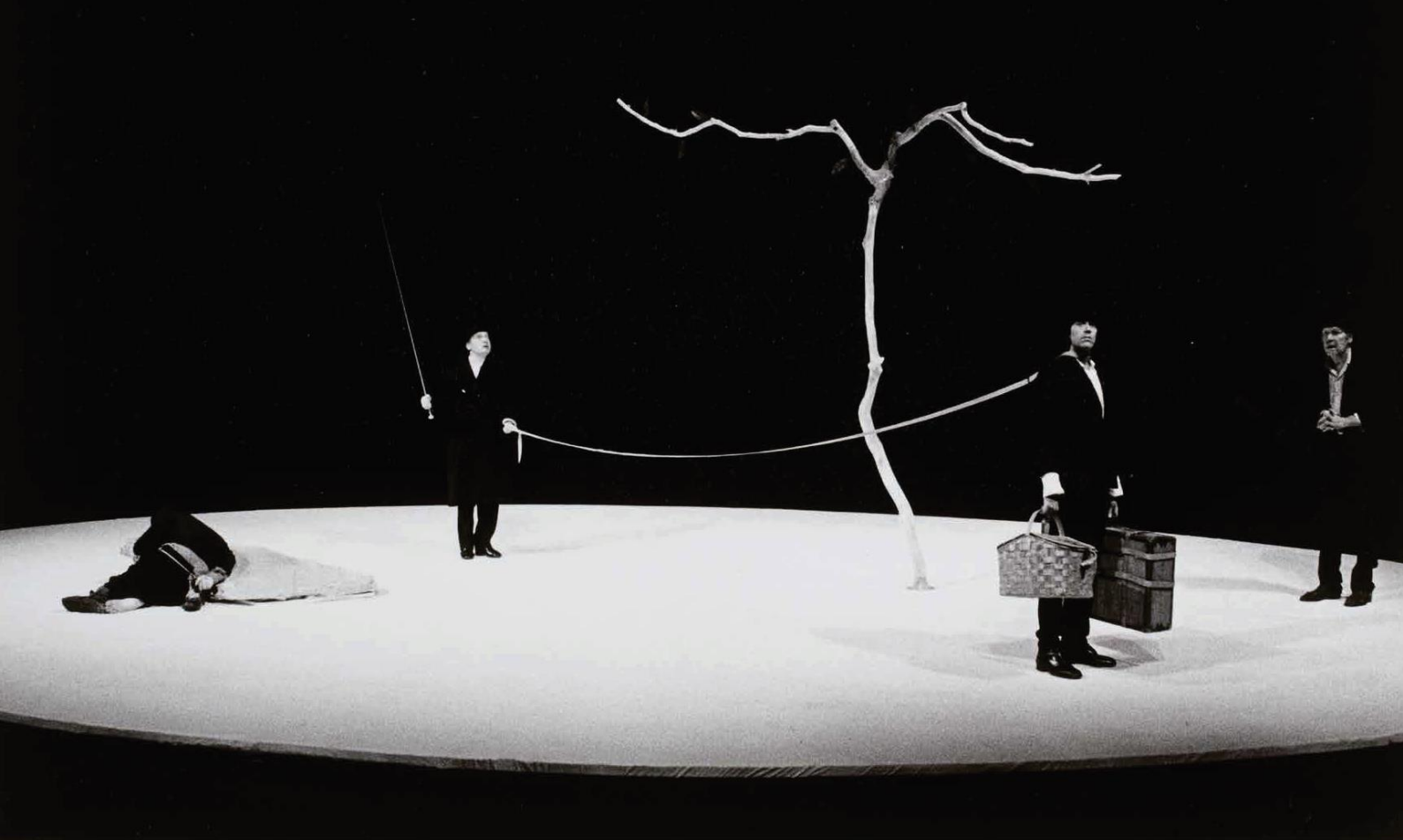


ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ  
ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ  
ΒΑΝΙΑ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

# ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΑ του 20ού αιώνα

Από τον Luigi Pirandello στη Sarah Kane





ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ  
Κύρια Ερευνήτρια, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών,  
Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας

ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ  
Διδάσκουσα στις Παραστατικές Τέχνες  
Μέλος Σ.Ε.Π., Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

ΒΑΝΙΑ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ  
Μεταδιδάκτορας Θεατρολογίας,  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

# ***Ευρωπαϊκή δραματολογία του 20ού αιώνα***

***Από τον Luigi Pirandello στη Sarah Kane***





# Ευρωπαϊκή δραματολογία του 20ού αιώνα

## Συγγραφή

Κωνσταντίνα Γεωργιάδη

Μαρία Σεχοπούλου

Βάνια Παπανικολάου

## Κριτικός αναγνώστης

Άννα Ταμπάκη

## Συντελεστές έκδοσης

Γλωσσική Επιμέλεια: Βάιος Ντάφος

Γραφιστική Επιμέλεια: Γιώργος Σκουλούδης

## Κεντρική Ομάδα Υποστήριξης

Γραφιστικός Έλεγχος: Έλενα-Νατάσα Καΐτσα

Βιβλιοθηκονομική Επεξεργασία: Ευδοξία Καρλή



Copyright © 2023, ΚΑΛΛΙΠΟΣ, ΑΝΟΙΚΤΕΣ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
(ΣΕΑΒ + ΕΛΚΕ-ΕΜΠ)



Το παρόν έργο αδειοδοτείται υπό τους όρους της άδειας Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη Εμπορική Χρήση - Παρόμοια Διανομή 4.0. Για να δείτε ένα αντίγραφο της άδειας αυτής επισκεφτείτε τον ιστότοπο <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.el>

Αν τυχόν κάποιο τμήμα του έργου διατίθεται με διαφορετικό καθεστώς αδειοδότησης, αυτό αναφέρεται ρητά και ειδικώς στην οικεία θέση.

ΚΑΛΛΙΠΟΣ

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο  
Ηρώων Πολυτεχνείου 9, 15780 Ζωγράφου

[www.kallipos.gr](http://www.kallipos.gr)

ISBN: 978-618-228-048-5

**Βιβλιογραφική Αναφορά:** Γεωργιάδη, Κ., Σεχοπούλου, Μ., & Παπανικολάου, Β. (2023). *Ευρωπαϊκή δραματολογία του 20ού αιώνα. Από τον Luigi Pirandello στη Sarah Kane* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-282>





## Πίνακας περιεχομένων

Πίνακας περιεχομένων.....	9
<b>Κεφάλαιο 1 Γνωριμία με το θέατρο του μοντερνισμού .....</b>	<b>17</b>
1 Εισαγωγή στον μοντερνισμό .....	17
1.1 Ανατρέχοντας στις πηγές: Ibsen, Strindberg, Chekhov .....	18
1.2 Πέρα από τον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό .....	19
1.2.1 Συμβολισμός.....	20
1.2.2 Φουτουρισμός.....	23
1.2.3 Dada και σουρεαλισμός (Γαλλία).....	23
1.2.4 Σουρεαλισμός.....	24
1.2.5 Εξπρεσιονισμός .....	25
1.2.6 Υπαρξισμός: Sartre, Annouille, Camus .....	26
1.2.7 Το Θέατρο του Παραλόγου .....	28
Βιβλιογραφία Κεφαλαίου .....	29
<b>Κεφάλαιο 2 Luigi Pirandello: σχετικότητα, γκροτέσκο και μεταθέατρο.....</b>	<b>31</b>
2 Γυμνές μάσκες (Maschere Nude): το θέατρο του Pirandello.....	31
2.1 Από τη Σικελία στη Ρώμη .....	31
2.2 Μυθιστορήματα και αισθητικά δοκίμια .....	35
2.3 «Θέατρο της διαλέκτου».....	37
2.4 Διεθνής καταξίωση και επιτυχία.....	39
2.4.1 Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα .....	40
2.4.2 Καθέννας με τον τρόπο του .....	44
2.4.3 Ερρίκος Δ΄ .....	45
2.5 Η ίδρυση του Teatro d' Arte (1924-1928) .....	46
2.5.1 Οι ιδρυτικοί στόχοι του θεάτρου .....	47
2.5.2 Η σύνδεση με τον Mussolini.....	47
2.5.3 Τα εγκαίνια, οι περιοδείες και το κλείσιμο του θεάτρου .....	48
2.6 Pirandello και κινηματογράφος .....	49
2.7 Απόψε αυτοσχεδιάζουμε: η ολοκλήρωση της τριλογίας «θεάτρου μέσα στο θέατρο» .....	50
2.8 Αυτοεξορία και Νόμπελ .....	52
2.9 Οι γίγαντες του βουνού: το ημιτελές έργο του «μύθου» .....	53
2.10 Από το <i>teatro del grottesco</i> στο <i>teatro dello specchio</i> .....	55
2.10.1 Θεματικές ενότητες στο έργο του Pirandello .....	58
Βιβλιογραφία Κεφαλαίου .....	59
Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης .....	61
<b>Κεφάλαιο 3 Το ποιητικό δράμα στην Ισπανία: Federico García Lorca .....</b>	<b>63</b>
3 Ο Lorca της «Γενιάς του 1927».....	63

3.1 Από τα παιδικά χρόνια στη δημιουργική ενηλικίωση .....	63
3.1.1 Η οικογένειά του .....	63
3.1.2 Τα φοιτητικά χρόνια της Μαδρίτης .....	67
3.2 Η δραματουργία του Lorca .....	68
3.2.1 Τα πρώτα νεανικά θεατρικά έργα.....	68
3.2.2 Έμμετρο δράμα .....	69
3.2.2.1 <i>Τα μάγια της πεταλούδας</i> .....	69
3.2.2.2 <i>Μαριάννα Πινέδα</i> .....	69
3.2.3 Κουκλοθέατρο και Φάρσα .....	72
3.2.3.1 <i>Οι φασουλήδες του Κατσιπόρα</i> .....	72
3.2.3.2 <i>Το κουκλοθέατρο του don Κριστόμπαλ</i> .....	73
3.2.3.3 Η συνεργασία με τον Manuel de Falla: κουκλοθέατρο και κωμική όπερα.....	73
3.2.3.4 <i>Η θαυμαστή μπαλωματού</i> .....	74
3.2.3.5 <i>Ο έρωτας του don Περλιμπλίν και της Μπελίσσα στον κήπο του</i> .....	75
3.2.4 Δραματουργικοί πειραματισμοί και το «Θέατρο του ανέφικτου».....	78
3.2.4.1 <i>Το κοινό</i> .....	78
3.2.4.2 <i>Σαν περάσουν πέντε χρόνια</i> .....	79
3.2.4.3 <i>Κωμωδία χωρίς τίτλο</i> .....	80
3.2.5 Οι τρεις «αγροτικές» τραγωδίες και η <i>Δόνια Ροζίτα</i> .....	81
3.2.5.1 <i>Ο ματωμένος γάμος</i> .....	81
3.2.5.2 <i>Η Γέρμα</i> .....	83
3.2.5.3 <i>Δόνια Ροζίτα, η γεροντοκόρη</i> .....	84
3.2.5.4 <i>Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα</i> .....	85
3.2.5.5 <i>«Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα: η ιεραρχία της στέρησης»</i> .....	86
3.3 Lorca και κινηματογράφος.....	88
3.4 Οι διαλέξεις του Lorca.....	89
3.5 Ο θίασος La Barraca .....	90
Βιβλιογραφία Κεφαλαίου .....	95
Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης .....	97
<b>Κεφάλαιο 4 Το επικό θέατρο του Bertolt Brecht.....</b>	<b>99</b>
4 Από τον εξπρεσιονισμό στο επικό θέατρο .....	99
4.1 Γερμανικός εξπρεσιονισμός .....	99
4.2 Το επικό θέατρο του Erwin Piscator.....	102
4.3 Η ζωή και το έργο του Brecht.....	103
4.3.1 Η περίοδος της μεσοπολεμικής Γερμανίας και τα πρώτα θεατρικά έργα του .....	104
4.3.2 Συνεργασίες και προσωπικές σχέσεις.....	109
4.3.3 <i>Η όπερα της πεντάρας</i> .....	110
4.3.4 Τα «διδασκτικά έργα» ( <i>Lehrstücke</i> ), <i>Η Αγία Ιωάννα των σφαγείων</i> και <i>Η άνοδος και η πτώση της πόλης Μαχαγκόνου</i> .....	112
4.4 Η περίοδος της αυτοεξορίας.....	114

4.4.1 Η μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της.....	115
4.4.2 Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν.....	116
4.4.3 Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία.....	117
4.4.4 Η ζωή του Γαλιλαίου και η συνεργασία με τον Charles Laughton.....	118
4.5 Το γερμανικό θέατρο μετά τον πόλεμο και η ίδρυση του Berliner Ensemble.....	120
4.6 Η θεωρία του Brecht.....	123
4.7 Brecht και φεμινιστική κριτική.....	125
Βιβλιογραφία Κεφαλαίου.....	130
Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης.....	132
<b>Κεφάλαιο 5 Το Θέατρο του Παραλόγου I: Το έργο του Samuel Beckett.....</b>	<b>133</b>
5 Το Θέατρο του Παραλόγου και ο Beckett.....	133
5.1 Η ζωή και το έργο του Samuel Beckett.....	135
5.1.1 Περιμένοντας τον Γκοντό.....	139
5.1.1.1 «Ο Μπέκετ και ο Γκοντό».....	140
5.1.1.2 «Περιμένοντας... τίποτα».....	141
5.1.2 Το τέλος του παιχνιδιού.....	142
5.1.3 Τα έργα για το ραδιόφωνο.....	143
5.1.4 Η τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ.....	146
5.1.5 Ευτυχισμένες μέρες.....	148
5.1.6 Νέες δοκιμές στη μυθιστορηματική και θεατρική γραφή.....	149
5.1.7 Ο θάνατος, το πάθος για τις τέχνες και οι επιρροές.....	153
5.2 Ο Beckett ως σκηνοθέτης.....	153
5.3 Για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση.....	155
5.4 Ο μύθος του καλλιτέχνη.....	159
Βιβλιογραφία Κεφαλαίου.....	162
Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης.....	164
<b>Κεφάλαιο 6 Το θέατρο του Παραλόγου II: Eugène Ionesco και Jean Genet.....</b>	<b>165</b>
6 Ο Ionesco και το θέατρο του Παραλόγου.....	165
6.1 Η ζωή και το έργο του Eugène Ionesco.....	166
6.1.1 Ανάμεσα σε δύο χώρες.....	166
6.1.2 Τα πρώιμα μονόπρακτα θεατρικά έργα.....	167
6.1.2.1 Η φαλακρή τραγουδίστρια.....	168
6.1.2.2 Το μάθημα, Ο Ιάκωβος και Οι καρέκλες.....	170
6.2. Τα πολύπρακτα έργα.....	173
6.2.1 Ο ρινόκερος.....	174
6.2.1.1 Ανάλυση της υπόθεσης.....	174
6.2.1.2 Κεντρικό θέμα και μοτίβα.....	176
6.3 Τα έργα της ωριμότητας.....	177
6.4 Ο Ionesco και το θέατρο του Παραλόγου.....	179
6.5 Jean Genet: Ζωή σαν μυθιστόρημα.....	181

6.5.1 Το θεατρικό έργο του Genet και τα βασικά του χαρακτηριστικά .....	184
6.5.2 Ο Genet και το Θέατρο του Παραλόγου .....	185
6.6 Οι Δούλες.....	186
6.7 Το μπαλκόνι.....	189
Βιβλιογραφία Κεφαλαίου .....	193
Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης .....	195
<b>Κεφάλαιο 7 Το γερμανόφωνο μεταπολεμικό θέατρο των Peter Weiss και Peter Handke .....</b>	<b>197</b>
7 Peter Weiss.....	197
7.1 Βιογραφικά στοιχεία και προσωπική ζωή.....	197
7.1.1 Σπουδές και καλλιτεχνικές επιρροές .....	199
7.1.2 Η σχέση με τον Κινηματογράφο.....	200
7.1.3 Συγγραφική παραγωγή και εκδόσεις.....	200
7.1.4 Βραβεύσεις.....	201
7.1.5 Οι πρεμιέρες των έργων του .....	201
7.2 Το Θέατρο-ντοκουμέντο.....	201
7.2.1 Το Θέατρο ντοκουμέντο στην εφαρμογή του .....	205
7.2.1.1 Η Ανάκριση και τα τραύματα του πρόσφατου ναζιστικού παρελθόντος.....	205
7.2.1.2 Το Τραγούδι για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας και η Ομιλία για το Βιετνάμ και η κριτική στον θεσμό της αποικιοκρατίας .....	208
7.2.1.3 Ομιλία για την προϊστορία και την πορεία του μακροχρόνιου απελευθερωτικού πολέμου στο Βιετνάμ σαν παράδειγμα της αναγκαιότητας του ένοπλου αγώνα των καταπιεζομένων ενάντια στους καταπιεστές τους, καθώς και για τις απόπειρες των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής να καταστρέψουν τα θεμέλια της επανάστασης.....	209
7.2.1.4 Η δολοφονία του Μαρά και Ο Τρότσκι εξόριστος: ενσωματώνοντας διαφορετικές θεατρικές παραδόσεις .....	210
7.3 Η ζωή και το θεατρικό έργο του Peter Handke.....	212
7.3.1 Οικογένεια και παιδικά τραύματα.....	213
7.3.2 Πρώιμη λογοτεχνική αναγνώριση. Απορρίπτοντας τη ρεαλιστική φόρμα.....	213
7.3.3. Στροφή στη θεατρική πράξη. Γλωσσικά παιχνιδίσματα .....	215
7.3.3.1 Βρίζοντας το κοινό.....	215
7.3.3.2 Προφητεία, Αυτοκατηγορία, Φωνάζοντας για βοήθεια .....	217
7.3.3.3. Κάσπαρ: επιστροφή σε πιο παραδοσιακές μορφές θεάτρου.....	218
7.3.4 Το Αντι-θέατρο του Peter Handke.....	221
Βιβλιογραφία Κεφαλαίου .....	222
Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης .....	224
<b>Κεφάλαιο 8 Το στρατευμένο και σατιρικό θέατρο του Dario Fo και της Franca Rame .....</b>	<b>225</b>
8 Έργο και Βιογραφικά στοιχεία .....	225
8.1 Το θέατρο του Dario Fo και της Franca Rame.....	225
8.2 Το γέλιο ως πολιτικό όπλο .....	231
8.3 Τα σκηνικά μέσα των Fo και Rame.....	232
8.4 Το θεατρικό έργο των Fo και Rame.....	233

8.4.1 Ο τυχαίος θάνατος ενός αναρχικού ( <i>Morte accidentale di un anarchico</i> ).....	233
8.4.2 Δεν πληρώνω δεν πληρώνω ( <i>Non si paga! Non si paga!</i> ).....	235
8.4.3 <i>Mistero Buffo</i> (Μυστήρια Κωμωδία).....	236
8.4.4 Κλάξον, τρομπέτες και πλάκες ( <i>Clacson, trombette e pernacchi</i> ) και Ελεύθερο ζευγάρι ( <i>Coppia aperta, quasi spalancata</i> ) .....	239
Βιβλιογραφία Κεφαλαίου .....	240
Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης .....	241
<b>Κεφάλαιο 9 Το θέατρο του νέου βρετανικού Ρεαλισμού: John Osborne .....</b>	<b>243</b>
9 Ο John Osborne και η γενιά των Νέων Οργισμένων Ανδρών .....	243
9.1 Άνδρες νέοι και οργισμένοι.....	244
9.1.1 Χαρακτηριστικά και εκπρόσωποι.....	244
9.1.2 Το Royal Court Theatre προπύργιο του νέου βρετανικού ρεαλιστικού δράματος .....	246
9.1.2.1. Το βρετανικό θέατρο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο .....	246
9.1.2.2. George Divine και Royal Court Theatre: το βρετανικό θέατρο αποκτά διεθνή φήμη .....	247
9.2 Η ζωή και το έργο του John Osborne .....	247
9.2.1 1956-1965: τα πρώτα γόνιμα «οργισμένα» θεατρικά χρόνια .....	248
9.2.1.1 <i>The Entertainer</i> .....	250
9.2.1.2 <i>Luther</i> .....	251
9.2.2 Στην κορυφή του βρετανικού θεάτρου: 1964-1971 .....	252
9.2.2.1 <i>Inadmissible Evidence</i> και <i>A Patriot for Me</i> .....	252
9.2.2.2 <i>West of Suez</i> .....	253
9.2.2.3 Θεατρικές διασκευές και τηλεοπτικά σενάρια .....	254
9.2.3 1972-1992: Ελεύθερη πτώση .....	256
9.2.3.1 <i>A Sense of Detachment</i> .....	257
9.2.3.2 <i>Watch It Come Down</i> .....	258
9.2.4 Αποχαιρετισμός, 1992-1994 .....	259
9.3 Δραματολογική ανάλυση: Οργισμένα νιάτα ( <i>Look Back in Anger</i> ).....	260
9.3.1 Ανάλυση της υπόθεσης.....	260
9.3.1.1 Οι πρώτες αντιδράσεις.....	263
9.3.1.2 Αυτοβιογραφικά στοιχεία .....	264
9.3.1.3 Ένα Καλογραμμένο Έργο;.....	264
9.3.2 Οι χαρακτήρες του έργου.....	265
9.3.2.1 Ο αντι-ήρωας Τζίμι Πόρτερ .....	265
9.3.2.2 Η αινιγματική μορφή της Άλισον .....	266
9.3.2.3 Κλιφ και Έλενα: οι συναισθηματικοί δορυφόροι του ζευγαριού .....	266
9.3.3 Τα κεντρικά θέματα των <i>Οργισμένων νιάτων</i> .....	267
9.3.1.1 Οργή .....	267
9.3.1.2 Απογοήτευση και νοσταλγία .....	267
9.3.1.3 Έμφυλες σχέσεις.....	268
9.3.1.4 Αγάπη και αφοσίωση .....	268

9.3.1.5 Ο Τζίμι ως σύμβολο μια γενιάς .....	269
9.4 <i>Déjà vu</i> : τελευταία υπόκλιση .....	269
Βιβλιογραφία Κεφαλαίου .....	272
Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης .....	274
<b>Κεφάλαιο 10 Το γερμανόφωνο θέατρο του πεσιμισμού. Το έργο του Thomas Bernhard .....</b>	<b>275</b>
10 Thomas Bernhard (Τόμας Μπέρνχαρντ) .....	275
10.1 Η ζωή του Thomas Bernhard. Από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση .....	275
10.2 Λίγα λόγια για το έργο του Bernhard: ποιητικό, πεζογραφικό, θεατρικό .....	279
10.3 Το θεατρικό έργο του Bernhard .....	280
10.3.1 Το δραματικό πλαίσιο των θεατρικών έργων του Bernhard .....	282
10.3.1.1 <i>Μια γιορτή για τον Μπόρις – Ο αδαής και ο παράφρων</i> .....	282
10.3.1.2 <i>Η συντροφιά των κυνηγών – Η δύναμη της συνήθειας – Ο πρόεδρος</i> .....	283
10.3.1.3 <i>Οι διάσημοι – Μινέττι</i> .....	284
10.3.1.4 <i>Ιμμάνουελ Καντ</i> .....	284
10.3.1.5 <i>Ο αναμορφωτής του κόσμου</i> .....	285
10.3.1.6 <i>Πριν την αποχώρηση, μια κωμωδία της γερμανικής ψυχής</i> .....	286
10.3.1.7 <i>Πάνω απ' όλες τις κορυφές βασιλεύει ησυχία – Στον προορισμό</i> .....	286
10.3.1.8 <i>Τα φαινόμενα απατούν – Ο θεατροποιός</i> .....	287
10.3.1.9 <i>Ρίττερ, Ντένε, Φος</i> .....	288
10.3.1.10 <i>Απλώς περίπλοκα – Ελισάβετ II. Καθόλου κωμωδία – Πλατεία Ηρώων</i> .....	289
10.4 Τα χαρακτηριστικά του θεατρικού έργου του Thomas Bernhard .....	291
Βιβλιογραφία Κεφαλαίου .....	300
Δικτυογραφία .....	301
Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης .....	302
<b>Κεφάλαιο 11 Το πολύπλευρο θεατρικό έργο του Harold Pinter .....</b>	<b>303</b>
11 Harold Pinter .....	303
11.1 Βιογραφικά στοιχεία του Harold Pinter .....	303
11.2 Το θεατρικό έργο του Pinter .....	305
11.3 Ο Harold Pinter και το Θέατρο του Παραλόγου .....	307
11.3.1 Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των έργων του .....	307
11.4 Το θεατρικό του έργο .....	309
11.4.1 <i>Το πάρτι γενεθλίων (The Birthday Party), 1958</i> .....	309
11.4.2 <i>Το θερμοκήπιο (The Hothouse), 1958</i> .....	310
11.4.3 <i>Ο επιστάτης (The Caretaker), 1960</i> .....	311
11.4.4 <i>Νεκρή ζώνη (No Man's Land), 1974</i> .....	313
11.5 Ο Pinter ως σεναριογράφος. Διασκευές μυθιστορημάτων για τη μεγάλη οθόνη .....	314
11.6 Τηλεόραση και ραδιόφωνο .....	314
Βιβλιογραφία Κεφαλαίου .....	315
Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης .....	316

<b>Κεφάλαιο 12 Φεμινισμός και κοινωνικοπολιτικό θέατρο: Caryl Churchill</b> .....	<b>317</b>
12 Φεμινισμός και θέατρο .....	317
12.1 Από την εκκωφαντική απουσία... στην ηχηρή παρουσία. Ιστορική αναδρομή στους κυριότερους σταθμούς της φεμινιστικής ιστορίας .....	317
12.1.1 Οι αιώνες της μεγάλης γυναικείας συγγραφικής σιωπής .....	317
12.1.2 Το δεύτερο φεμινιστικό κύμα: 1960-1980.....	321
12.1.3 In-her-Face Theatre και μετα/φεμινισμός: Δεκαετία 1990 .....	323
12.2 Η ζωή και το έργο της Caryl Churchill.....	325
12.2.1 Οι πρώτες φοιτητικές και θεατρικές δοκιμές .....	325
12.2.2 Δεκαετία του '60: θέατρο στο ραδιόφωνο και τηλεοπτικά σενάρια.....	325
12.2.3 Δεκαετία του '70: Τα πρώτα γόνιμα θεατρικά.....	327
12.2.4 Δεκαετία του '80: Γράφοντας φεμινιστικό θέατρο στη σκιά του θατσερισμού.....	328
12.2.5 Δεκαετία του '90: Με όρους μετα-φεμινιστικού θεάτρου .....	329
12.3 Από τις μπρεχτικές θεατρικές δομές στο μετα/μοντέρνο σιλιεστικό ύφος. Δραματολογικές αναλύσεις .....	330
12.3.1 <i>Cloud Nine</i> (1979) .....	330
12.3.1.1 Ανάλυση της υπόθεσης.....	330
12.3.1.2 Αποδομώντας την έννοια του χώρου και του χρόνου .....	331
12.3.1.3 Εναλλαγές ρόλων/εναλλαγές φύλλων .....	331
12.3.2 <i>Top Girls</i> (1982) .....	332
12.3.2.1 Ανάλυση της υπόθεσης.....	332
12.3.2.2 Δοκιμάζοντας τα όρια μορφής και περιεχομένου .....	334
12.3.2.3 Ο κόσμος του έργου. Ένας κόσμος γυναικών .....	335
12.3.3. <i>The Skriker</i> (1994).....	336
12.3.3.1 Ανάλυση της υπόθεσης.....	336
12.3.3.2 Από τη μπρεχτική στη μεταμοντέρνα δραματική φόρμα.....	337
12.3.3.3 Ένα μαγικός (;) κόσμος υλικής και γλωσσικής αποσύνθεσης.....	337
12.3.4 <i>Far Away</i> (Από μακριά) .....	338
12.3.4.1 Ανάλυση της υπόθεσης.....	338
12.3.4.2 Φτάνοντας σε μορφολογικά άκρα .....	341
12.3.4.3 Όλοι εναντίον όλων.....	341
Βιβλιογραφία Κεφαλαίου .....	343
Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης .....	345
<b>Κεφάλαιο 13 Θέατρο “In-Yer-Face”: Sarah Kane και Mark Ravenhill</b> .....	<b>347</b>
13 Από τους “Angry Young Men” στη γέννηση του “In-Yer-Face” .....	347
13.1 Επικριτές και υποστηρικτές του In-Yer-Face.....	352
13.2 Sarah Kane .....	353
13.2.1 <i>Blasted</i> .....	353
13.2.2 <i>Skin</i> .....	355
13.2.3 <i>Phaedra’s Love</i> .....	355

13.2.4 <i>Cleansed (Καθαροί, πια)</i> .....	357
13.2.5 <i>Crave (Λαχταρώ)</i> .....	358
13.2.6 <i>4:48 Psychosis (4:48 Ψύχωσης)</i> .....	360
13.3 Ο Mark Ravenhill και η γενιά του In-yer-Face Theatre .....	361
13.3.1 Οι πρώτες νεανικές θεατρικές δοκιμές.....	362
13.3.2 Επιβιώνοντας στην ταραγμένη δεκαετία του '90 .....	363
13.3.2.1 <i>Shopping and F***ing</i> .....	363
13.3.2.2 <i>Τολμηρές πολαρόιντ</i> .....	367
13.3.3 Γράφοντας για τους νέους του Millennium .....	370
13.3.4 Mark Ravenhill και το In-yer-Face Theatre.....	372
Βιβλιογραφία Κεφαλαίου .....	374
Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης .....	377



# Κεφάλαιο 1 Γνωριμία με το θέατρο του μοντερνισμού

## Σύνοψη

Στόχος του πρώτου κεφαλαίου είναι να εισαγάγει τους φοιτητές σε ζητήματα της ευρωπαϊκής δραματολογίας και των βασικών χαρακτηριστικών της, κατά τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, σε μια ιστορική προοπτική. Σκοπεύει να παραθέσει συνοπτικά τα κύρια στοιχεία του θεάτρου του τέλους του 19ου αιώνα που επηρέασαν την εξέλιξη της ευρωπαϊκής δραματολογίας των επόμενων δεκαετιών, των αισθητικών ρευμάτων και του ρόλου τους στη συγγραφική δημιουργία των θεατρικών συγγραφέων του 20ού αιώνα. Τέλος, επιδιώκει να εξοικειώσει τους φοιτητές με τους πειραματισμούς και τις νέες έννοιες, φόρμες και αισθητικές αντιλήψεις του θεάτρου και τον τρόπο με τον οποίο κινήματα του μοντερνισμού διαμόρφωσαν το θέατρο της πρωτοπορίας του 20ού αιώνα. Θα γίνει αναφορά σε συγγραφείς όπως ο Maeterlinck, ο Jarry, ο Apollinaire, αλλά και σε εκπροσώπους του γαλλικού ποιητικού δράματος, όπως ο Cocteau και ο Sartre, και στα γνωρίσματα της δραματολογίας τους που στοιχειοθετούν το ιστορικό υπόβαθρο για την κατανόηση των επόμενων κεφαλαίων.

## Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν είναι αναγκαία η προαπαιτούμενη γνώση.

## 1 Εισαγωγή στον μοντερνισμό

Όπως και με κάθε τι άλλο, στο θέατρο κάθε γενιά δραματουργών πιστεύει ότι η δική της συνεισφορά είναι πιο ουσιώδης σε σχέση με της προηγούμενης, είτε πρόκειται για τον Ευριπίδη σε σχέση με τον Σοφοκλή, είτε για τον Μολιέρο σε σχέση με την *commedia dell'arte*, είτε για τον Brecht σε σχέση με τον Ibsen. Με τρόπο σχεδόν αξιωματικό, το παλιό παραχωρεί τη θέση του στο καινούργιο, που κι αυτό με τη σειρά του θα γίνει κατόπιν παλιό και θα αντικατασταθεί. Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, η ύπαρξη δραματουργών όπως ο Henrik Ibsen, ο August Strindberg, ο Anton Chekhov, αλλά και ο Bernard Shaw σφράγισε το κίνημα του ρεαλισμού. Παρότι το ίδιο το κίνημα ήταν βραχύβιο, εκτεινόμενο σε τριάντα χρόνια ζωής (από την εποχή του πρώτου μεγάλου κοινωνικού ρεαλιστικού δράματος του Ibsen, με τίτλο *Οι συλοβάτες της κοινωνίας* του 1877 έως περίπου το έργο του Shaw με τίτλο *Το δίλημμα του γιατρού* του 1906), η επίπτωση που είχε ο ρεαλισμός ήταν ιδιαίτερα ισχυρή. Για τον λόγο αυτόν άλλωστε και κατοπινού θεατρικοί δημιουργοί, και εκτός Ευρώπης, όπως ο Arthur Miller ή ο Tennessee Williams, αναγνώρισαν τις οφειλές τους στον Ibsen και τον Chekhov αντίστοιχα, παρότι είχαν μεσολαβήσει πενήντα χρόνια και ο τρόπος γραφής τους είχε σημαντικά μεταβληθεί.

Ωστόσο, είναι εφικτό να απομονώσει κανείς έναν χαρακτηριστικό ρεαλισμό που, εν μέσω αρκετών διαφωνιών και αντεγκλήσεων, κατόρθωσε να εισδύσει στις σκηνές των τελών του 19ου αιώνα, καθώς και να υποστηρίξει ότι εκεί βρίσκεται η πηγή του σύγχρονου δράματος. Αυτή η εκκίνηση συμπίπτει με τις επιστημονικές ανακαλύψεις που σφράγισαν τις γενικότερες εξελίξεις της εποχής. Η πρωταρχική επιστημονική εξέταση της κοινωνίας από τον August Comte (*Système de philosophie positive*, 1824), η βιολογική θεωρία της φυσικής επιλογής του Charles Darwin (*The Origin of Species*, 1859), το έργο του λογοτεχνικού ιστορικού Hippolyte Taine (*Histoire de la littérature anglaise*, 1864) και του φυσιολόγου Claude Bernard (*Introduction a l'étude de la médecine expérimentale*, 1865), καθώς και η ιδέα του Karl Marx για τον άνθρωπο και την οικονομία (*Das Kapital*, 1867), αντανakλούν από κοινού την επανάσταση στην επιστήμη. Την ίδια περίοδο, η λογοτεχνική κίνηση στη Γαλλία, που εκπροσωπούσαν από νατουραλιστές μυθιστοριογράφους, όπως ο Balzac, ο Flaubert και ο Zola, ενθάρρυνε προς την ανάδυση ενός διαφορετικού είδους θεατρικού έργου και μιας διαφορετικής παράστασης που θα το συνόδευε.

Αυτό το νέο έργο και ο τρόπος παραγωγής του ερχόταν σε συνειδητή ρήξη με τη φόρμα του ρομαντικού δράματος, που παρέμενε ακόμα δημοφιλές. Ο 19ος αιώνας είχε ξεκινήσει με την πλήρη άνθιση του ρομαντικού κινήματος, που επηρέασε κάθε πτυχή της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τον επαναστατικό ιδεαλισμό του, την αυθορμησία του συναισθήματος και την πίστη σε μια εννοιακή φαντασία. Στον τομέα του θεάτρου, ο ρομαντισμός ήταν άμεσα συνδεδεμένος με την πολιτική αντιγνωμία και αναταραχή που ακολούθησε ύστερα από τη Γαλλική Επανάσταση, ενώ συνάμα εξυμνούσε μια καινούργια ελευθερία του πνεύματος που έθετε υπό δοκιμή τις ήδη καθιερωμένες αξίες.

Τα μεγάλα επιτεύγματα των μαστόρων του ρεαλισμού, του Ibsen, του Strindberg και του Chekhov, έριξαν βαριά τη σκιά τους σε όλα τα θεατρικά έργα που αναζήτησαν νέους δρόμους για τη δραματουργία κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Οι δικές τους δημιουργίες αποτέλεσαν το απόλυτο μέτρο με βάση το οποίο επιχειρήθηκαν οι περισσότερες νεότερες απόπειρες ρεαλιστικής γραφής. Για τον λόγο αυτόν, ορισμένοι θα επιθυμούσαν ενδεχομένως λίγο περισσότερο Ibsen στα έργα του Arthur Miller ή του John Osborne, λίγο περισσότερο Strindberg στα έργα του Eugene O'Neill ή λίγο περισσότερο Chekhov στα έργα του Bernard Shaw και του Tennessee Williams. Ανατρέχοντας στη συνολική συμβολή του ρεαλιστικού κινήματος, είναι σαφές ότι οι αρχές και τα πρότυπα της ρεαλιστικής παιξίματος, όπως αυτό εξ αρχής καθιερώθηκε από τον Stanislavsky και το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, πρόσφερε μεγάλη υπηρεσία σε όλα τα δραματικά μέσα, συμπεριλαμβανομένων των κινηματογραφικών ταινιών και της τηλεόρασης, αρχές που δεν μπορούν να αγνοηθούν ακόμα και σήμερα από έναν ηθοποιό που εκπαιδεύεται. Ο ρεαλισμός έθεσε νέες σημαντικές αισθητικές απαιτήσεις σε όλα τα εμπλεκόμενα μέρη μιας παραγωγής: τον δραματουργό, τον σκηνοθέτη, τον ηθοποιό και τον θεατή.

Σημαντικά ρεαλιστικά έργα έχουν επίσης γραφτεί μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, παρότι υπάρχουν ερωτηματικά γ' αυτό το νέο κύμα ρεαλισμού, που έχει ενίοτε θεωρηθεί ως κουρασμένος απόηχος του παλαιότερου. Ωστόσο, ο νατουραλισμός έχει ορθώς αναγνωριστεί ως το σημαντικότερο κίνημα του 19ου αιώνα στη λογοτεχνία και στο θέατρο, και η βάση από την οποία προήλθαν όλοι οι αποκλίνοντες νεωτερισμοί που δημιουργήθηκαν κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Είναι γεγονός ότι η αντίδραση απέναντι στο θέατρο του ψυχολογικού ρεαλισμού, του καθημερινού λόγου και συμπεριφοράς ήταν αδιάκοπη καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Ωστόσο, κάποιο ρεαλιστικό ίχνος, όσο βαθύ και κρυμμένο να είναι, αποτελεί τη βάση για τη δραματική σύλληψη ή την πηγή της ουσιώδους διαμάχης ακόμα και στις μη ρεαλιστικές δράσεις επί σκηνής.

Στα κεφάλαια του παρόντος μελετήματος θα χαρτογραφήσουμε πώς η αντίδραση στον ρεαλισμό και στον νατουραλισμό εξυφαινεται σε νέες μορφές δραματικής έκφρασης, εντάσσεται σε νέα καλλιτεχνικά ρεύματα και εκπροσωπείται από νέους δημιουργούς.

### 1.1 Ανατρέχοντας στις πηγές: Ibsen, Strindberg, Chekhov

Συγκεκριμένα ως προς τη δραματουργία, ο θεμέλιος λίθος που θα ανοίξει τον δρόμο για τα μετέπειτα μοντερνιστικά κινήματα θα είναι το θεατρικό έργο του Νορβηγού συγγραφέα **Henrik Ibsen** (1828-1906), ο οποίος με το *Ένα κουκλόσπιτο* (*Ett dukkehjem*, 1879) κατόρθωσε να ταρακουνήσει τα κοινωνικά θεμέλια και να προωθήσει την ιδέα της γυναικείας χειραφέτησης, παρόλο που διατήρησε στη δραματουργική του φόρμα τις συμβάσεις του «καλοφτιαγμένου έργου» των Emile Augier και Eugène Scribe. Δέκα χρόνια πριν από την πρώτη εμφάνιση της Νόρας, ο συγγραφέας είχε διατυπώσει τις προθέσεις του να αποτυπώσει στο θεατρικό του σύμπαν «τις συγκρούσεις και τις εντάσεις της σύγχρονης ζωής». Η παράσταση του έργου στο Βασιλικό θέατρο της Κοπεγχάγης, στο οποίο το κοινό έβλεπε την πρωταγωνίστριά του να οδηγείται στην έξοδο, εγκαταλείποντας τη συζυγική εστία και τα παιδιά της, κλείνοντας πίσω της την πόρτα του σπιτιού της, αποτέλεσε την είσοδο του μοντερνισμού στο θέατρο από την πλευρά της δραματουργίας, εγκαινιάζοντας μια νέα εποχή. Το *Ένα κουκλόσπιτο* επικύρωνε κατά κάποιο τρόπο την πρωτοκαθεδρία της θεατρικής φόρμας και των δυνατοτήτων της να χειριστεί τις «συγκρούσεις» της σύγχρονης εποχής, όχι μόνο σε σχέση με την

αναπαράστασή τους αλλά και ως προς τη θεματολογία. Η διαδικασία της απελευθέρωσης επρόκειτο να υλοποιηθεί αφενός με έναν πειραματισμό με τη φόρμα και αφετέρου, σε κοινωνικό επίπεδο, μέσω της ρήξης της πρωταγωνίστριας με τους κοινά αποδεκτούς κοινωνικούς ρόλους της γυναίκας. (Levitas 2017, 350· Krasner 2012, 33-34).

Αν και έναν αιώνα νωρίτερα ο Friedrich Schiller έβλεπε το θέατρο ως τον βασικό άξονα της διαμόρφωσης του έθνους, ο ευρωπαϊκός, όψιμος 19ος αιώνας ακολουθούσε με επιταχυμένους ρυθμούς τις διαδικασίες της αστικοποίησης και της εκβιομηχάνισης, την υπέρβαση των ορίων κοινωνικής τάξης και φύλου, την αμφισβήτηση των αυτοκρατοριών και την πρόκληση του εκδημοκρατισμού. Μέσα σε αυτό το κλίμα των μεγάλων μεταβολών στο τέλος του αιώνα, το θέατρο άρχισε να αποτελεί την αντανάκλαση αυτών των παραγμένων κοινωνικών διαδικασιών και αλλαγών. Το θέατρο, έχοντας τη δυνατότητα να ανακατασκευάσει τα γεγονότα, μεταβαλλόταν σε έναν χώρο διαμέσου του οποίου μπορούσε να αναπαραχθεί κάθε πολιτική κρίση, ακόμα και με κωμικοτραγικό τρόπο. (Levitas 2017, 350).

Το θέατρο του Ibsen π.χ. ενσάρκωνε τις διαφορετικές κοινωνικές κρίσεις της σύγχρονης (μοντέρνας) εποχής: την κοινωνική υποκρισία και τις σεξουαλικές σχέσεις στους *Βρικόλακες* (*Gengangere*, 1881), τη δημοκρατία και τον λαϊκισμό στον *Έναν εχθρό του λαού* (*En folkefiende*, 1882), την πνευματικότητα στην *Αγριόπαπια* (*Vildanden*, 1884) και τον φεμινισμό στην *Έντα Γκάμπλερ* (*Hedda Gabler*, 1890), όπως και στο *Κουκλόσπιτο* (Levitas 2017, 351). Στη δύση του 19ου αιώνα, στο τελευταίο του έργο του Ibsen με τίτλο *Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί* (*Når vi døde vaagner*, 1899), η υπέρβαση των κοινωνικών συμβάσεων θα επιφέρει και την κατάρρευση της φόρμας. Αυτό που ήταν «καινούριο», «μοντέρνο» για το θέατρο ήταν εμφανές και στις αμφιταλαντεύσεις του κοινωνικού μετασχηματισμού. «Σε μια περίοδο σύγκρουσης, όχι μόνο αντιλήψεων, αλλά και λογικών και παράλογων δυνάμεων, το θέατρο του μοντερνισμού συνιστούσε μια νέα κοινωνική λειτουργία στην καρδιά του πολιτισμού: δεν αποτελούσε πλέον μια επισφράγιση συμφωνίας με το παρελθόν αλλά μια ρήξη με τις συμβάσεις. Αυτή η ρήξη επιφέρει και τον προβληματισμό γύρω από τη φόρμα, ο οποίος αφορά πλέον όχι μόνο τη δραματουργία αλλά και τη θεατρική πρακτική και την ανάδυση δημιουργών της σκηνης εκτός από συγγραφείς. (Levitas 2017, 351-2).

Ταυτόχρονα, το ενδιαφέρον του **Strindberg** για τον νατουραλισμό και η επίθεσή του στη φόρμα του μελοδράματος αποτέλεσαν μέρος της συμβολής του στο σύγχρονο δράμα. Ιδιαίτερα μάλιστα στα έργα του που αφορούν την περίοδο μετά τον νευρικό κλονισμό του, όπως θα δούμε παρακάτω, ενέχουν τις μεταμορφώσεις του θεάτρου που θα ακολουθήσει. Η λεπτή ειρωνεία του **Chekhov** και η κατανόηση της ανθρώπινης κατάστασης από την άλλη, απηχούν το θέατρο του Beckett και τις γενιές των επόμενων δραματουργών. (Krasner 2012, 33).

## 1.2 Πέρα από τον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό

Περίπου λοιπόν από το 1890 μέχρι και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, μια πληθώρα από «μοντερνιστικά» κινήματα άρχισαν να αναδύονται, εκφράζοντας τις ιδέες του νέου αιώνα με διάφορα μανιφέστα, εκδόσεις, φυλλάδια, πραγματείες αλλά και έργα τέχνης, τα οποία κάτω από τον τίτλο «**avant-garde**» εξέφραζαν ουσιαστικά την αντίδραση στον ρεαλισμό. Ειδικότερα στο θέατρο, η αντίδραση αυτή εκφραζόταν ως αντίθεση στη μίμηση και στη ρεαλιστική απεικόνιση, αποβλέποντας στην αναζήτηση νέων μεθόδων και τεχνικών αναπαράστασης, μέσω του φωτισμού, της σκηνογραφίας και του ήχου και μέσω της δημιουργίας μιας νέας εναλλακτικής γλώσσας σκηνικής έκφρασης. (Krasner 2012, 137).

Οι θεατρικοί συγγραφείς από την άλλη μεριά επιδίωκαν την εγκατάλειψη της παραδοσιακών αισθητικών αντιλήψεων και πρακτικών για να μπορέσει το θέατρο να αποκτήσει ένα νέο νόημα. Από τα πολλά κινήματα των –ισμών που αναδύθηκαν στην περίοδο αυτή, τα δύο σημαντικότερα που άφησαν το στίγμα τους και δημιούργησαν νέες προοπτικές, ήταν ο εξπρεσιονισμός και ο συμβολισμός, χωρίς ωστόσο να μειώνεται η σημασία βραχύβιων κινήματων όπως ο ντανταϊσμός, ο σουρεαλισμός, ο φουτουρισμός και ο

κονστρουκτιβισμός. Για όλα αυτά τα κινήματα βασικός στόχος ήταν η επιδίωξη του «καινούριου», του «νέου» και στο επίκεντρό τους είχαν στην πλειονότητά τους την έκφραση του Εγώ. (Krasner 2012, 137).

Η αναζήτηση του καινούριου αποτελούσε μια προσπάθεια να απελευθερωθεί ο καλλιτέχνης από τις συμβάσεις, παρόλο που τόσο ο εξπρεσιονισμός όσο και ο συμβολισμός χρωστούσαν πολλά στον Ρομαντισμό, του οποίου η έμφαση σε στοιχεία όπως το παραμύθι, η μαγεία, ο μυστικισμός και η πληθωρικότητα της έκφρασης του συναισθήματος παίζουν εξίσου σημαντικό ρόλο στα έργα του εξπρεσιονισμού και του συμβολισμού. Η διαφορά με το κίνημα του Ρομαντισμού είναι ότι ο εξπρεσιονισμός και ο συμβολισμός μετακίνησαν την έμφαση από το υποκείμενο ως μία ολοκληρωμένη και δημιουργική οντότητα, προς ένα διαιρεμένο, διαρρηγμένο και διασπασμένο υποκείμενο. (Krasner 2012, 138).

### 1.2.1 Συμβολισμός

Ως αντίδραση στον ρεαλισμό και στον νατουραλισμό αναδύθηκε αρχικά το θέατρο του συμβολισμού, τα χαρακτηριστικά του οποίου ήταν ο μυστικισμός, η ονειρική γλώσσα και εικόνες και η εσωτερικευμένη ποιητικότητα. (Krasner 2012, 147). Οι θεωρητικές του καταβολές βρίσκονται στον ρομαντισμό, αφενός στον Richard Wagner (1813-1883) και στην ιδέα του για τον «μύθο» ως τη σημαντικότερη πηγή για τον καλλιτέχνη, αφετέρου στον Friedrich Nietzsche (1844-1900) και στη θεωρία του γύρω από τον συνδυασμό του διονυσιακού με το απολλώνιο στοιχείο, του ενστίκτου και της λογικής ως βάσεων για τη γέννηση του δράματος. (Styan 1981, 5, 9). Στα τέλη του αιώνα οι εκπρόσωποι του νατουραλισμού θεωρούσαν τους συμβολιστές ρομαντικούς και παρακμιακούς, ενώ οι συμβολιστές τους νατουραλιστές ως στρατευμένους και υλιστές. (Styan, 1981, 24). Και οι δύο όμως είχαν ως πρότυπό τους τον Ibsen, ο οποίος είχε εντάξει τον συμβολισμό στα έργα του αρκετά νωρίς, ήδη από το 1866 στον *Μπραντ* (*Brand*), ενώ στα ώριμα έργα του συνδύαζε τόσο τον ρεαλισμό όσο και τον συμβολισμό. Μια ματιά σε έργα όπως *Η αγριόπαπια* (*Vildanden*, 1884), *Ρόσμερσχολμ* (*Rosmersholm*, 1886), η *Κυρά της θάλασσας* (*Fruen fra Havet*, 1888) και *Έντα Γκάμπλερ* (*Hedda Gabler*, 1890) δείχνει όχι μόνο μια απλή μετάβαση από τον κοινωνικό ρεαλισμό προς τον συμβολισμό, αλλά και έναν αμοιβαίο εμπλουτισμό μεταξύ των δύο κατευθύνσεων που προσφέρει πολυπλοκότητα και μεγαλύτερο βάθος. (Styan 1981, 24). Αυτές οι απόπειρες πέρα από τον ρεαλισμό είχαν συχνά τον σκοπό μιας διεύρυνσης του πεδίου, χωρίς να συνιστούν μια κατηγορηματική απόρριψη του θεάτρου. Ο **August Strindberg** (1849-1912) θεωρούσε τον νατουραλισμό των έργων *Ο πατέρας* (*Fadren*, 1887) και *Δεσποινίς Τζούλια* (*Fröken Julie*, 1888) όχι ένα δραματικό θέατρο που ασχολείται με τα μικρά θέματα της καθημερινότητας, αλλά που καταπιάνεται με σπουδαία και σοβαρά ζητήματα, «εκεί όπου εκτυλίσσονται οι μεγάλες μάχες... είτε αυτές οι δυνάμεις αποκαλούνται έρωτας ή μίσος, είτε πνεύμα της εξέγερσης ή κοινωνικά ένστικτα». (Strindberg 2007, 81). Αυτή η ήδη αρχετυπική έννοια του κοινωνικού αγώνα τροφοδότησε και την απόπειρα να δραματοποιηθεί κατόπιν την περίοδο της έντονης πνευματικής κρίσης του, όπως αυτή αποτυπώθηκε στο *Inferno*, όπου ο ψυχικός βασανισμός που πέρασε ο ίδιος στοιχειοθετούσε πλέον τα νέα συμπτώματα μιας κοινωνικής ασθένειας. Με την αναπαράσταση του πρώτου μέρους από την τριλογία του *Προς Δαμασκόν* (*Till Damascus*, 1898), όπως αυτή υλοποιήθηκε το 1900 στο Βασιλικό Θέατρο της Σουηδίας (Dramaten) από τον Emil Grandinson, ο νέος αιώνας σκηνικής πρακτικής καλωσοριζόταν με μια εικόνα ασύλου, όπου ένα ονειρώδες σκηνικό φιλοξενούσε μια «παραισθητική κατάσταση που επιφέρει ο πυρετός». (Marker & Marker 2002, 17-18). Ακολούθησε η ριζοσπαστική μορφή του *Ονειροδράματος* (*Ett drömspel*, 1901), όπου σε έναν κόσμο στον οποίο έχει διαρραγεί η αιτιοκρατία, τα πρόσωπα παγιδεύονται σε επαναλαμβανόμενα μοτίβα προσωπικής και κοινωνικής αγωνίας και απελπισίας. Τέλος, με επιστέγασμα το «έργο δωματίου» *Η σονάτα των φαντασμάτων* (*Spöksöneten*, 1907), τα έργα αυτά του Strindberg αποτέλεσαν σημαντικούς σταθμούς της σκηνικής πρακτικής στον δρόμο της από τον νατουραλισμό στον συμβολισμό, στον εξπρεσιονισμό και στον σουρεαλισμό.

Ήδη μετά τον Γαλλοπρωσικό πόλεμο (1870-1871), κέντρο των εξελίξεων είχε γίνει το Παρίσι. Ο Théodore de Banville ήταν από τους πρώτους Γάλλους που απέρριψαν το ρεαλιστικό θέατρο με τη στροφή του στους κλασικούς μύθους, τους οποίους δραματοποίησε με λυρικό τρόπο. (Styan 1981α, 27). Ως όρος

όμως, ο **Συμβολισμός** προήλθε από την ποίηση και χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τον **Stéphane Mallarmé** (1842-1898) και το γαλλικό μανιφέστο του συμβολισμού που δημοσιεύτηκε το 1886 στην εφημερίδα *Figaro*. Σύμφωνα με αυτό, καθήκον του ποιητή είναι να βρει τις σωστές λέξεις για εκφράσει τα ανθρώπινα αισθήματα και τις ιδέες. Στην ποίηση τα λεκτικά σύμβολα αποκαλύπτουν αισθήματα και ιδέες αποδίδοντας στις λέξεις σημασία και νόημα πέρα από το άμεσα αντιληπτό και το συγκεκριμένο του πραγματικού/υλικού κόσμου. Ένα σύμβολο στο θέατρο μπορεί να εκφράζει κάτι μεγαλύτερο από αυτό που είναι και έχει τη δυνατότητα να είναι ταυτόχρονα παραδοσιακό αλλά και οικουμενικό. Π.χ. μια καταιγίδα στο θέατρο μπορεί να σημαίνει την οργή των θεών και παράλληλα το κοινό να καταλαβαίνει ότι προμηνύεται κάτι κακό (Styan 1981α, 2-3). Όσον αφορά το δράμα, ο Mallarmé ήταν αυτός που οραματίστηκε τον συμβολισμό ως μια τελετουργική φόρμα θεάτρου, εξιδανικευμένη και μυστικιστική, που θα συνδύαζε όλες τις τέχνες με την επιστροφή στα απλά στοιχεία του δράματος. Την *Ηρωδιάδα* του (1898), παρόλο που δεν ανέβηκε στη σκηνή, ο ίδιος την οραματίστηκε ως έργο για το θέατρο. (Styan 1981α, 2-3).

Αντίστοιχα, ο Βέλγος **Maurice Maeterlinck** (1862-1949) –ποιητής, θεωρητικός και θεατρικός συγγραφέας, και βραβευμένος με Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1911–, και το σύνολο των συμβολιστών της εποχής επεδίωκαν την αποκάλυψη του υποσυνείδητου και τη δημιουργία μιας συμβολικής φόρμας μέσω του μύθου, της γλώσσας ή των ονείρων. Σύμφωνα με τους συμβολιστές, τα εξωτερικά φαινόμενα είναι σύμβολα ενός βαθύτερου συστήματος ιδεών, και οι ίδιοι στόχευαν στην κατανόηση του μυστικιστικού και του υψηλού. Για να το πετύχουν αυτό και να αποκτήσουν πρόσβαση στο υποσυνείδητο, οι συμβολιστές έκαναν χρήση των ονείρων, των φαντασιών καθώς και άλλων μεθόδων με κύριο χαρακτηριστικό της μεθόδου τους τη χρήση των συμβόλων. Σε αντίθεση με τον Mallarmé, ο Yeats και ο Maeterlinck, δεν απαρνήθηκαν τον λόγο και τον ηθοποιό. (Krasner 2012, 142-143). Ο Maeterlinck καταπολέμησε την αρχική του απέχθεια για τον τρισδιάστατο κόσμο της σκηνής γράφοντας μια σειρά από μονόπρακτα έργα, τα σημαντικότερα από τα οποία ήταν *Ο εισβολέας* (*L'intruse*, 1890), *Οι τυφλοί* (*Les Aveugles*, 1890), *Το εσωτερικό* (*Intérieur*, 1894) καθώς και πολύπρακτα, όπως *Πελλέας και Μελισσάνθη* (*Pelléas et Mélisande*, 1892) ή *Το γαλάζιο πουλί* (*L'Oiseau bleu*, 1908). (Krasner 2012, 146· Levitas 2017, 352). Τα έργα του ήταν υπερβολικά αλληγορικά στη γραφή τους, γεμάτα με την ιδέα του φόβου και του θανάτου. (Styan 1981α, 28). Ο Maeterlinck έθεσε στο θέατρο τον προβληματισμό της εξωτερικής εκδήλωσης της κρυμμένης, εσωτερικής πραγματικότητας (Levitas 2017, 352). Για εκείνον το τραγικό δεν συνίσταται στη σύγκρουση, αλλά στην υπαρξιακή αδυναμία τη στιγμή που ένα αβοήθητο υποκείμενο παρασύρεται από τη μοίρα. (Krasner 2012, 1460). Έτσι η δράση αντικαθίσταται από την έννοια της **κατάστασης**. Το νέο που εισηγείται είναι το **στατικό δράμα** και το **τραγικό της καθημερινής ζωής**. (Krasner 2012, 147). Τα σύμβολα είναι ο μόνος τρόπος να εκφραστεί η **εσωτερική αλήθεια**, ενώ η σιωπή είναι ο χώρος της επικοινωνίας. Τα πρώτα του έργα έχουν χαρακτηριστεί ως έργα της σιωπής, καθώς εμφανίζουν αναίμακτους, σκαιούς χαρακτήρες, σε μια ακίνητη σκηνή και με έναν λόγο διακοπτόμενο, επαναλαμβανόμενο και υπαινικτικό. (Styan 1981α, 28). Για να αποκτήσει την απαιτούμενη απόσταση από τον πραγματικό κόσμο, ο Maeterlinck κατέφυγε στον μεσαιωνικό κόσμο του ονείρου και της φαντασίας. Το *Πελλέας και Μελισσάνθη* είναι μια σκοτεινή μεταφυσική τραγωδία προορισμένη και σχεδιασμένη με τέτοιο τρόπο ώστε να εκφράσει αυτό που δεν μπορεί να εκφραστεί. (Styan 1981α, 29).

Στη Γαλλία ο συμβολισμός πήρε και μια επιπλέον κατεύθυνση, **προς το παράλογο**. Ο **Alfred Jarry** (1873-1907) βρήκε έναν τρόπο να έρθει σε ρήξη τόσο με τον ρεαλισμό όσο και με τη ρομαντική ματαιοδοξία του συμβολισμού, μέσω της μετατροπής της πραγματικότητας σε όνειρο και εφιάλη και με τη χρήση βίαιης σάτιρας. Ο **Βασιλιάς Υμπύ** (*Ubu Roi*, 1896) του Alfred Jarry θεωρείται ο πρόδρομος του σουρεαλισμού. (Styan 1981α, 45-47). Το έργο του του 1896 ήταν ένας πολύπλοκος συνδυασμός αντι-λογοτεχνικού φορμαλισμού και σάτιρας πάνω στη συνειδητή του κανονιστικού γούστου με τις αστικές δομές εξουσίας. Οι ταραχές που ακολούθησαν την πρεμιέρα του έργου, σηματοδότησαν μια νέα δυνατότητα: όχι μόνο μια μοντερνιστική-παράδοξη, αλλά και μια πρωτοποριακή διάσπαση της λεκτικής φόρμας με τη σωματική πρόκληση. (Krasner 2012, 147). Ο Jarry ήταν ένας εκκεντρικός μποέμ της Μονμάρτρης, φτωχός και με παράξενη εμφάνιση, που κυκλοφορούσε με δύο γεμάτα πιστόλια και έναν ανασηκωμένο φαλλό καλυμμένο με ένα μικρό βελούδινο

καπέλο. (Styan 1981α, 46). Οι οδηγίες του για το έργο αφορούσαν ένα ελάχιστο ντεκόρ, ακόμα και ένα απλό μαύρο ύφασμα. Επηρεασμένος από την επεισοδιακή δομή του ψευδικού *Πέερ Γκυντ* (*Peer Gynt*, 1867), ένα από τα λίγα σύγχρονα έργα που θαύμαζε, ο Jarry είχε δομήσει το έργο πάνω σε μια σειρά γεγονότων που διαδέχονταν το ένα το άλλο με ταχύτητα, όπως σε ένα πρόγραμμα μιούζικ χολ. Η παράσταση θα διαρκούσε περίπου τρία τέταρτα της ώρας, ενώ θα έπρεπε να είναι στιλιζαρισμένη και οικονομημένη. Οι χαρακτήρες του είχαν επινοηθεί ως κούκλες, κι έτσι έπρεπε να παίζουν, με μηχανικές κινήσεις και με μάσκες κατασκευασμένες από τον ίδιο τον Jarry. Με αυτόν τον τρόπο οι χαρακτήρες έχαναν τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά τους και, ως καρικατούρες, μπορούσαν να ενσωματώσουν ισχυρές συμβολικές ιδέες. (Styan 1981α, 46-47). Το έργο ανακοινώθηκε ως *κωμωδία γκινιόλ*, ακριβώς επειδή έπρεπε να παρουσιαστεί σαν να παιζόταν από μαριονέτες, ενώ αναπαριστούσε τη δολοφονία του βασιλιά της Πολωνίας στα χέρια δύο ανόητων αισχρών τεράτων, τον Para Ubu και τη γυναίκα του, που παρέπεμπαν στον Μακμπέθ και στη γυναίκα του. (Styan 1981α, 45). Ο Apollinaire και ο André Breton επηρεάστηκαν από τον Jarry, αλλά ο σημαντικότερος καλλιτέχνης που ακολούθησε τον τρόπο γραφής του ήταν ο **Jean Cocteau**. Με αυτόν τον τρόπο ο *Ubu* συνδέεται με την ανάπτυξη του σουρεαλισμού και του παράλογου στο μοντέρνο θέατρο. (Styan 1981α, 50-51).

Η επίδραση του γαλλικού συμβολιστικού δράματος διαδόθηκε γρήγορα. Ο σημαντικότερος ίσως εκφραστής του συμβολισμού έξω από τη Γαλλία στον τομέα του θεάτρου είναι ο Ιρλανδός συγγραφέας **Oscar Wilde** (1854-1900), του οποίου τα έργα διαπνέονται από τον συμβολισμό. Το 1891 ο Wilde βρισκόταν στο Παρίσι, όπου έγραψε το έργο του *Σαλώμη* (*Salomé*), σε απλά γαλλικά, ως φόρο θαυμασμού του προς τον γαλλικό πολιτισμό. Το έργο αφηγείται την ιστορία της νεαρής, όμορφης και αισθησιακής δεκαοχτάχρονης πριγκίπισσας της Ιουδαίας που επιθυμεί ερωτικά τον προφήτη Ιωάννη τον Βαπτιστή, ο οποίος περιφρονεί τον έρωτά της. Όταν ο βασιλιάς Ηρώδης της ζητά να χορέψει γι' αυτόν, η Σαλώμη του ζητά ως αντάλλαγμα το κεφάλι του Ιωάννη. Η κλιμάκωση λοιπόν του δράματος φτάνει στον χορό του θανάτου και της ερωτικής επιθυμίας της Σαλώμης, η οποία, όταν φιλάει τα χείλη του κεφαλιού του Ιωάννη, θανατώνεται με εντολή του Ηρώδη. Ένα τόσο εξωτικό και ερωτικό έργο δύσκολα θα περνούσε απαρατήρητο και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Χάρη σε αυτό οι συμβολιστές χαρακτηρίστηκαν και ως «παρακμαϊκοί» ποιητές. (Styan 1981α, 36). Τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα του χρώματος και των συμβόλων ήταν εμφανή στο λευκό φεγγάρι και στο κόκκινο αίμα, ενώ το έργο ήταν δομημένο μουσικά με επαναλαμβανόμενες επωδούς, καταλυτικές σιωπές και ψιθύρους, καθώς και τελετουργικές κινήσεις. (Styan 1981α, 37). Η *Σαλώμη* απαγορεύτηκε από τη λογοκρισία στην Αγγλία, εκδόθηκε το 1893 και παίχτηκε στο Παρίσι το 1896. Η γλώσσα εδώ βρίσκεται αντιμέτωπη με το επιθυμητό σώμα, καταρρέει, και ο λόγος τελικά αντικαθίσταται από τον χορό και η ακινησία από την κίνηση. (Levitas 2017, 353). Το έργο του έχει τα ίδια χαρακτηριστικά που έχουν αποδοθεί στον Maeterlinck και στον Yeats, όπως λυρισμός στη γλώσσα, τελετουργία, εσωτερικές εικόνες, επαναλήψεις, μουσικός ρυθμός στους διαλόγους. Ωστόσο, το έργο του Wilde είχε μεγαλύτερη επαφή με τον κόσμο της πραγματικότητας, κάτι που έκανε τα δράματά του περισσότερο αγαπητά. (Krasner 2012, 155).

Το θέατρο που συνδύαζε την πρωτοπορία με την **πολιτική δράση** είχε ιδιαίτερη δυναμική εκεί όπου θέτονταν θέματα ταυτότητας. Για τον **W. B. Yeats** (1865-1939), η συμβολιστική φιλοδοξία δεν αποτελούσε θέμα της αντικατάστασης της ζωής από την τέχνη, αλλά της τέχνης που θα συνέδραμε στην αποποικιοποίηση της Ιρλανδίας. Η δραματική ποίηση που είχε γεννηθεί μέσα από τον αγώνα υποσχόταν ένα εναλλακτικό μοντέλο εξουσίας από την αυτοκρατορική αγγλοσαξονική μητρόπολη. Ο συνδυασμός της κατάργησης της φόρμας με την κοινωνική αντισυμβατικότητα αποτελούσε τη σφραγίδα της θεατρικής καινοτομίας. Τις αρχές του προοδευτικού δράματος τις είχε αναλύσει ο **George Bernard Shaw** (1856-1950) στην *Πεμπτουσία του Ιψενισμού* (*The Quintessence of Ibsenism*, 1891). Η δική του επανάσταση συνίσταται στον συνδυασμό αφήγησης και πολεμικής σε κείμενα όπως: *Το επάγγελμα της κυρίας Γουόρεν* (*Mrs Warren's Profession*, 1893), *Ανθρωπος και υπεράνθρωπος* (*Man and Superman*, 1905), ή *Πίσω στον Μαθουσάλα* (*Back to Methuselah*, 1922). Τα έργα του συνοδεύονταν από προλόγους και φυλλάδια, με αποτέλεσμα το θεατρικό έργο να αναμειγνύεται με την πολεμική του συγγραφέα.

Στη Γερμανία, ο **Gerhart Hauptmann** (1862-1946), ο οποίος είχε ξεκινήσει γράφοντας μαχητικά κείμενα κοινωνικής κριτικής στο πνεύμα του νατουραλισμού, όπως για παράδειγμα *Οι υφαντές* (*Die Weber*, 1892), έγραψε και συμβολιστικά έργα για ένα ευρύ κοινό, απηχώντας τον Maeterlinck, όπως *Η ανάληψη της Χάνελε* (*Hanneles Himmelfahrt*, 1893) ή *Η βουλιαγμένη καμπάνα* (*Die versunkene Glocke*, 1896). Στην Αυστρία, ο **Hugo von Hofmannsthal** (1874-1929) στράφηκε από τη λυρική ποίηση στο συμβολιστικό δράμα. Έγραψε έργα στο πνεύμα του συμβολισμού, θέλοντας να συνδυάσει τις λέξεις με τη μουσική, και χαρακτήρισε τα πρώτα μονόπρακτα έργα του ως *λυρικά δράματα*. Μιμήθηκε τον Maeterlinck δημιουργώντας ένα μυστικιστικό θέατρο από δάση και κάστρα, ενώ δανείστηκε πολλές φορές πρόσωπα από την αρχαία μυθολογία (Οιδίποδας, Ηλέκτρα, Άλκηστις) μετατρέποντας τα υποκείμενα σε δραματικές εικόνες της δικής του ψυχής. (Styan 1981, 42-43). Ενώ στη Ρωσία, ο **Leonid Andreyev** (1871-1919), επηρεασμένος και ο ίδιος από τον Maeterlinck, έγραψε το *Η ζωή του ανθρώπου* (*Zhizn cheloveka*, 1907), το οποίο θεωρείται το πρώτο συμβολιστικό έργο στη Ρωσία. (Styan 1981a, 40).

### 1.2.2 Φουτουρισμός

Στην Ιταλία, ο **Filippo Tommaso Marinetti** (1876-1944), ιδρυτής του ιταλικού Φουτουρισμού, προήγαγε το στιλ του μιούζικ χολ ως το πρότυπο για το νέο θέατρο, με τις κωμικές του παραμορφώσεις, τις αντιρομαντικές εκκεντρικότητες και τις γκροτέσκες παρωδίες ως το καλύτερο μέσο για την αποδόμηση του σοβαρού, του ιερού και του υψηλού στην Τέχνη. (Styan 1981a, 51). Στην Ιταλία, ο συνδυασμός φουτουριστικών καλλιτεχνικών γεγονότων και εθνικιστικής μαχητικότητας έδωσε νέα διάσταση στη διάθεση εξέγερσης. Η φήμη του Filippo Tommaso Marinetti για την ακραία και υπερβολική απαγγελία της ποίησής του εξελίχθηκε σε μια γκροτέσκα πολιτική σάτιρα με τίτλο *Roi Bombance* (*Ο γευματίζων βασιλιάς, τραγωδία σατιρική σε 4 πράξεις*, 1909), ένα έργο που παρουσιάζει έναν παχύσαρκο βασιλιά που μόνη του έγνοια είναι η ικανοποίηση της ακόρεστης όρεξής του. Ανάμεσα στους υποστηρικτές του συγκεκριμένου έργου συγκαταλεγόταν και ο Alfred Jarry. Άλλωστε, από τον *Ubu Roi* του Jarry (αυτήν την ασεβή παρωδία του σαιξπηρικού *Μακμπέθ*) είχε εμπνευστεί ο Marinetti, όταν το έγραφε. Πριν ακόμα ο φουτουρισμός αποκρυσταλλώσει τις απόψεις του για το θέατρο μέσα από τα εξειδικευμένα μανιφέστα του που ακολούθησαν, το παραστατικό στοιχείο εν γένει καθίσταται αναπόσπαστο στις προσπάθειές του για την προώθηση του κινήματος και των αρχών του. Οι φουτουριστικές απογευματινές συναθροίσεις, γνωστές ως *serate futuriste*, αναμείγνυαν τα μανιφέστα και την ποίηση με μια πολεμική περιφρόνηση για το παρελθόν και την παθητικότητα. Ο στόχος ήταν να καταστεί το θέατρο τόπος δράσης – κυριότερα δε μιας δράσης που είχε ως στόχο την ανακατάληψη εδαφών από την Αυστρία. Έτσι, η πρώτη *serate* διοργανώθηκε τον Ιανουάριο του 1910 στην πόλη Τριέστη, που βρισκόταν υπό αυστριακή κατοχή και «έβραζε» πολιτικά από αντι-αυστριακά συναισθήματα, καθώς επιθυμούσε την ένωση με την Ιταλία. Η επίσκεψη του Marinetti στον τάφο της μητέρας ενός από τους μάρτυρες της ενωτικής προσπάθειας, εξασφάλισε την πολυπόθητη δημοσιότητα και την προβολή της φουτουριστικής βραδιάς στις εφημερίδες ολόκληρης της Ιταλίας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η σύλληψη του πολέμου ως παράγοντα της «υγιεινής του κόσμου», όπως τον θεωρούσαν οι οπαδοί του Marinetti, βρήκε απόλυτα πρόσφορο έδαφος. Καθώς οι φουτουριστές πίστευαν ότι το παλαιότερο δράμα ήταν υπερβολικά μεγάλο σε διάρκεια, αναλυτικό και στατικό, πρότειναν αντ' αυτού ένα «συνθετικό δράμα», που θα συμπύκνωνε μέσα σε ένα-δύο λεπτά την ουσία της δραματικής κατάστασης. Μεταξύ 1915-1916, δημοσίευσαν εβδομήντα έξι τέτοια σύντομα έργα, τα *sintesi*. Ένα εξ αυτών, του Francesco Cangiullo, ονομάζεται *Ανάφλεξη* (*Detonazione*), και έχει ως κύριο πρωταγωνιστή μια σφαίρα όπλου· πρόκειται ουσιαστικά για την εκपुरσοκρότηση ενός όπλου σε μια άδεια σκηνή (Fischer 2006, 285-286· Cary 1959, 114-115· Gordon 1990, 352-353).

### 1.2.3 Dada και σουρεαλισμός (Γαλλία)

Όμως, καθώς ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος εξακολουθούσε με καθημερινές βιαιοπραγίες, με επαπειλούμενες επιθέσεις αερίων και απώλειες ανθρώπινων ζωών, τα φουτουριστικά εγκώμια για την ταχύτητα και τη βία της μηχανιστικής εποχής είτε ενσωματώθηκαν στον φασισμό είτε προσπεράστηκαν λόγω των συναισθημάτων απογοήτευσης που γεννούσε η σκληρή πραγματικότητα. Στην Ιταλία, οι θεατρικοί

πειραματισμοί στράφηκαν στις πιο εκλεπτυσμένες ανιχνεύσεις του «θεάτρου του γκροτέσκο» (*teatro grottesco*), ενώ στην ουδέτερη Ελβετία, οι ντανταϊστές έφεραν τα πάνω-κάτω στις πολιτικές της πρωτοπορίας. Η ανακάλυψη και προώθηση του Dada αποδίδεται στον **Tristan Tzara** (1896-1963) και στον **André Breton** (1896-1966). Το κίνημα είχε στόχο να δείξει την απέχθεια των εκπροσώπων του για τις ανόητες αξίες της σύγχρονης κοινωνίας, όπως αυτές αναφέρονται στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Styan 1981α, 51). Ο ντανταϊσμός προετοιμάζει ουσιαστικά το θέατρο των επόμενων δεκαετιών. Πολιτικά ήθελε να αλλάξει το καθεστώς, καλλιτεχνικά ήθελε να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον κόσμο. Στόχος του ήταν να άρει τα εμπόδια που έθετε η τέχνη και η παράδοση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό. (Styan 1981α, 52) Ο Tzara επιζητούσε την επιστροφή στον αυθορμητισμό και στην απλότητα, καθώς και τη βελτίωση των προσωπικών αξιών και του υποκειμένου. (Styan 1981α, 52).

Το Dada εξέφραζε τον πλήρη σκεπτικισμό για έναν κόσμο που μπορούσε να οδηγηθεί στη φρίκη ενός παγκόσμιου πολέμου, και ο Tristan Tzara ίδρυσε το Cabaret Voltaire το 1916 ακριβώς για να χτυπήσει μια κουλτούρα που επάνδρωνε τις μηχανές της καταστροφής. Εφόσον η αληθινή κατάσταση του κόσμου αυτού φαινόταν να είναι η παραφροσύνη, οι ντανταϊστές προσπαθούσαν με τις πράξεις τους να αντικαταστήσουν τη λογική και την αιτιοκρατία με την ηθελημένη τρέλα, το ένστικτο και την αναρχία στην τέχνη τους· να αντικαταστήσουν την ενότητα, τη δομή και την αρμονία με τη δυσαρμονία και το χάος. (Brockett & Hildy 2014, 413). Όμως ακόμα και οι **τακτικές σοκ** των ντανταϊστών έλαβαν τη μορφή της επίδειξης. Επιθυμώντας να διαλύσουν τα συνηθισμένα νήματα του νοήματος, κατέληγαν να ενσαρκώνουν εύγλωττες επιθέσεις απέναντι στην ίδια την ευγλωττία.

Η ντανταϊστική κριτική, διαρρηγνύοντας την κανονιστική σημασία στις τέχνες, είχε πολιτικοποιήσει τις εικασίες της ίδιας της νοηματοδότησης. Τα επακόλουθα του πολέμου έφεραν νέους πειραματισμούς που ανταποκρίνονταν σε διαφορετικές κοινωνικές κρίσεις. Στη Γερμανία και στη Ρωσία, η επαναστατική αναταραχή επένδυσε με ανανεωμένο κοινωνικό ενδιαφέρον την επίσημη περιπέτεια. Στη Γαλλία, που είχε ασφαλέστερο μεταπολεμικό διακανονισμό, η παιγνιώδης γλώσσα συνδυάστηκε με μια ανανεωμένη επιβεβαίωση της θεατρικότητας ως επίκεντρο της καλλιτεχνικής συμμετοχής. Στο Παρίσι η πρωτοπορία επανασυνδέθηκε με την παράδοση της σκηνοθετικής ενορχήστρωσης, όπως υιοθετήθηκε από τον **Jacques Copeau** (1879-1949), του οποίου το Théâtre du Vieux Colombier σύστησε δύο από τους αξιολογότερους Γάλλους σκηνοθέτες του Μεσοπολέμου, τον Charles Dullin και τον Luis Jouvet. Παράλληλα, οι θεωρίες του Sigmund Freud συνέτειναν στην ανάγνωση της κρίσης του πολιτισμού ως ψύχωσης που οφείλεται στη σεξουαλική καταπίεση. Μέσα σε αυτά τα συμφραζόμενα, το έργο του Tzara με τίτλο *Η καρδιά αερίου* (*Le coeur à gaz*, 1921), από τη μία προέβλεψε και από την άλλη επιτάχυνε τη συνένωση και διοχέτευση των κατακερματισμένων στοιχείων του ντανταϊσμού προς τον σουρεαλισμό.

#### 1.2.4 Σουρεαλισμός

Ο σουρεαλισμός στο θέατρο εμφανίστηκε κυρίως στο Παρίσι, στα έργα του **Guillaume Apollinaire** (1880-1918) και του **Jean Cocteau** (1889-1963). Προήλθε από τον ντανταϊσμό, εκλέπτυνε τις αρχές του εξερευνώντας μέσω τις τέχνης όλα τα μυστήρια του άλογου μυαλού. (Styan 1981α, 52) Στόχευε στη διατάραξη του λογικού ελέγχου της αντίληψης μέσω της έκπληξης και του ασυνείδητου. Δύο σημαντικά έργα του σουρεαλιστικού κινήματος εμφανίστηκαν στο Παρίσι το 1917, το ένα ήταν **Οι μαστοί του Τειρεσία** (*Le mamelles de Tirésias*, 1903) του Apollinaire και το άλλο η **Παρέλαση** (*Parade*, 1917) του Cocteau, ως άμεσοι επίγονοι του *Ubu*. Ο Jarry με τον *Ubu Roi* θα γίνει η αφορμή και στις επόμενες δεκαετίες για το θέατρο της Σκληρότητας του Antonin Artaud και του θεάτρου του Παραλόγου, παρά τη σύντομη ζωή του σουρεαλιστικού κινήματος. (Styan 1981α, 60). Ο Apollinaire είχε αρχίσει να γράφει τους *Μαστούς του Τειρεσία* ήδη από το 1903, όταν είχε πρωτογνωρίσει τον Jarry. Στόχος του ήταν η ανατροπή του ρεαλισμού του καλοφτιαγμένου έργου.



Αυτή η μετακίνηση προς τον σουρεαλισμό, που προμηνυόταν ήδη με το έργο του Apollinaire *Οι μαστοί του Τειρεσία*, που ανέβηκε το 1917 ως «δράμα σουρεαλιστικό», απέκτησε μεγαλύτερη ώθηση με τον Cocteau. Η διάκριση του Cocteau μεταξύ «ποίησης του θεάτρου» και «ποίησης στο θέατρο» κατέστη φανερή μέσα από το σενάριό του για μπαλέτο με τίτλο *Παρέλαση* –που παρουσιάστηκε από τα Ρωσικά Μπαλέτα του ιμπρεσάριου Diaghilev, σε σκηνικά Picasso, λιμπρέτο του Apollinaire και μουσική Erik Satie– και το λιμπρέτο του με τίτλο *Οι νεόνυμφοι του Πύργου του Άιφελ* (*Les mariés de la tour Eiffel*, 1921). Η διερεύνηση της επιθυμίας χρησιμοποιήθηκε ως ένα νέο δραματικό πλαίσιο για το ταραγμένο ασυνείδητο και, όπως είχε συμβεί τη δεκαετία του 1890, οι ιδιότητες της λίμπιντο παρουσιάστηκαν στο θέατρο ως μια νέα πρόκληση απέναντι στην καθιερωμένη ηθική.

Η *Παρέλαση* του Cocteau είχε στόχο να αντιπαραθέσει την ψευδαίσθηση στην πραγματικότητα και αυτό που τον ενδιέφερε, όπως αναφέρεται πιο πάνω, δεν ήταν η «ποίηση του θεάτρου» αλλά η ποίηση «μέσα» στο θέατρο, δηλαδή η ποίηση που υπάρχει στην ίδια τη δομή του έργου και όχι στον λόγο. Γι' αυτό ενίσχυσε τα οπτικά και θεατρικά στοιχεία εις βάρος του λόγου. (Styan 1981α, 56-57). Συνδύαζε στα έργα του μουσική και παντομίμα, μπαλέτο και ακροβατικά.

### 1.2.5 Εξπρεσιονισμός

Όπου ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος είχε επισπεύσει την πολιτική και κοινωνική κρίση, το πειραματικό θέατρο κατέστη πιο αποφασισμένο για κοινωνική δράση. Ο πρώιμος γερμανικός εξπρεσιονισμός είχε επιμείνει στην παγκόσμια σύγκρουση και την υπέρβασή της, αλλά αναδύθηκε από τα χαρακώματα με νέα πολιτική αποφασιστικότητα. Το έργο του **Oscar Kokoschka** (1886-1980) *Δολοφόνος, η ελπίδα των γυναικών* (*Mörder Hoffnung der Frauen*, 1907), μιας εκδοχής της μάχης των φύλων, εισήγαγε τα κεντρικά μοτίβα: αρχέτυπα που αποδύονται σε μια επίγεια πάλη, ρυθμική χορωδιακή παρουσίαση, μια αφηρημένη ποιητικότητα που αποζητά το κοσμικό μεγαλείο και μια εκστατική, στιλιζαρισμένη σωματικότητα. (Styan 1981β, 43-45).

Ο εξπρεσιονισμός απέρριπτε την επιστημονική αναπαράσταση του νατουραλισμού, ζητώντας να την αντικαταστήσει με την εξωτερική εμφάνιση των εντυπώσεων, σε μια προσπάθεια πρόκλησης της πραγματικότητας πέρα από την κυριαρχία της λογικής. Τα εξπρεσιονιστικά δράματα χρησιμοποιούσαν μακροσκελείς μονολόγους, στακάτο εκφωνήσεις, αντισυμβατικό συντακτικό και μια μείξη χορού, παντομίμας και αφηρημένης σκηνογραφίας. (Krasner 2012, 141).

Ο εξπρεσιονισμός ως κίνημα απευθυνόταν στους νέους, τα έργα ήταν εκπαιδευτικές περιπλανήσεις του είδους των Bildungsroman, των διδακτικών μυθιστορημάτων του 18ου αιώνα, με τη διαφορά ότι τα εξπρεσιονιστικά έργα χαρακτηρίζονταν από αυξημένη εκφραστικότητα. Οι πρωταγωνιστές τους παρουσιάζονταν ως η ψυχή της ανθρωπότητας και ως το επίκεντρο μιας εσωτερικής πραγματικότητας που αντανakλούσε το σύνολο της ανθρώπινης εμπειρίας. Τα **Ich-Dramen** (ego ή I-dramen), όπως ονομάζονταν, τόνιζαν τη μάχη του πρωταγωνιστή τους ενάντια σε εξωτερικές δυνάμεις, όπως π.χ. της πληθωρικής και ατίθασης νεότητας ενάντια στους γονικούς περιορισμούς. Στόχος ήταν να εκφραστούν εσωτερικές αλήθειες, όχι μέσω της αναπαράστασης ή της ψυχολογικής ανάλυσης, αλλά μέσω της παρατήρησης των επιθυμιών και των φόβων που προκύπτουν από τις εμπειρίες των ηρώων. Προκειμένου αυτή η εσωτερική αλήθεια να αντανakλά την οικουμενικότητα, οι χαρακτήρες έχουν συχνά τη μορφή στερεοτύπων μορφών, όπως π.χ. ο Πατέρας, ο γιατρός, κ.ά., παρά τη μορφή ατομικών υποκειμένων/χαρακτήρων. (Krasner 2012, 141).

Ο εξπρεσιονισμός αμφισβήτησε την ενότητα του χρόνου, του χώρου και της δράσης, δίνοντας έμφαση σε μια ανοιχτή δομή όπου η αίσθηση του χρόνου είναι σχεδόν ονειρική, ο χώρος εφιαλτικός και έντονος, ενώ η δράση δεν δίνει έμφαση στην πλοκή αλλά στην απογύμνωση των κοινωνικών συμβάσεων. (Krasner 2012, 141).

Ο εξπρεσιονισμός παρήγαγε νέα σκηνικά λεξιλόγια, όπου η ακραία **στιλιζαρισμένη** κίνηση και οι υπερβολικές **χειρονομίες** συνιστούσαν βασικά δομικά στοιχεία της φόρμας. Το έργο του **Ernst Toller** (1893-1939) με τίτλο **Η μεταστροφή** (*Die Wandlung*, 1919), από τη μία αποτυπώνει την προσωπική του ανάδυση από την ψυχική κατάρρευση μετά τον πόλεμο και τη μεταλλαγή του σε πρωτεργάτη των πολιτικών εξελίξεων και από την άλλη σηματοδοτεί τις αλλαγές στον ίδιο τον εξπρεσιονισμό. Το έργο τελειώνει με έναν εκστατικό ηγέτη που εμψυχώνει τον λαό, όμως ο επίλογος αυτός σφραγίζεται από μια διαφορετική πια σημασία και υποδήλωση: η πολιτική ηγεσία που ξεπήδησε από τα χαρακώματα του πολέμου αναμειγνύει το ζοφερό χιούμορ με τον αγνό τρόπο, καθώς στο πεδίο της μάχης διαφαίνονται οι σκελετοί των στρατιωτών κι ενός βιασμένου κοριτσιού που χορεύουν. Ύστερα από τη *Μεταστροφή* του Toller, ακόμα κι όταν ο εξπρεσιονισμός δεν βασιζόταν στην επαναστατική ορμή, το βασανισμένο άτομο παρουσιαζόταν πια ως λεία των κοινωνικών και όχι των κοσμικών δυνάμεων. Η τριλογία του **Georg Kaiser** (1878-1945) με τίτλο **Αέριο** (*Gaz*, 1917-1920) επικαιροποίησε τον *Εχθρό του λαού* (*En folkefiende*, 1882) του Ibsen, προβάλλοντας μια σύγχρονη αλληγορία εργασιακών σχέσεων στην εποχή της μηχανοποιημένης καταστροφής. Τέτοια έργα ανέδειξαν ένα σύνολο θεμάτων με παγκόσμια απήχηση. (Styan 1981β, 47-48)

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, ο Eugene O'Neill, ο Elmer Rice και η Sophie Treadwell ανέπτυξαν μια παράδοση του αμερικανικού εξπρεσιονισμού, η οποία από τη μία ήταν ριζωμένη σε μια «εκφραστική κουλτούρα» που αντιστεκόταν με αγωνία στον φορντισμό, ενώ από την άλλη εκκινούσε από τη γερμανική επιρροή. Έτσι, ο αμερικανικός θεατρικός μοντερνισμός έστρεψε την προσοχή σε θέματα της τάξης και της φυλής, που ιδιαίτερα στην περίπτωση του *Machinal* (1928) της Treadwell αντέστρεψε τις δεδομένες εικασίες για το φύλο.

Στη Ρωσία, οι κονστρουκτιβιστικές παραγωγές του **Vsevolod Meyerhold** (1874-1940) συνέδεσαν τη θεατρικότητα με την κοινωνική δράση, συνδυάζοντας την **υπερμαριονέτα** (*übermarionette*) του Craig με τον χορό σε ρυθμική κοινωνικοποιημένη κίνηση: μια «βιομηχανική» ερμηνεία που επέστησε την προσοχή σε μια διαλεκτική παρουσίαση όχι του δίπολου «τέχνη και ζωή», αλλά του ζεύγους «εργασία και ζωή».

### 1.2.6 Υπαρξισμός: Sartre, Annouille, Camus

Πολλοί πνευματικοί ηγέτες της Γαλλίας στράφηκαν στο θέατρο ως ένα μέσο με το οποίο θα μπορούσαν με μεγαλύτερη ευκολία να εκφράσουν τις απόψεις τους, κάτι που έγινε κυρίως στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής στο Παρίσι, μια σειρά αποκλειστικά από γαλλικά έργα εξέφραζαν το δίλημμα του κοινού που ήταν καχύποπτο απέναντι στους συμμάχους και ταραγμένο από τον φόβο και το μίσος του πολέμου, των βασανιστηρίων και των εκτελέσεων. Ένας λαός κοντά στην κατάρρευση βρήκε διέξοδο στο θέατρο, και για ένα διάστημα ένα νέο δράμα αναδύθηκε στην επιφάνεια. Τα ονόματα των **Jean Paul Sartre** (1905-1980) και **Albert Camus** (1913-1960) συσπείρωσαν τις κραυγές, και τα έργα τους αποτέλεσαν ένα είδος αντεπίθεσης ενάντια στον εχθρό. (Styan 1981α, 117).

Μετά την κατοχή της Γαλλίας από τα γερμανικά στρατεύματα τον Μάιο του 1940, τα θέατρα ξανάνοιξαν το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς, με την *Αγία Ιωάννα* (*Saint Joan*, 1923) του Shaw, η οποία πέρασε τον έλεγχο της γερμανικής λογοκρισίας καθώς θεωρήθηκε αντι-βρετανικό έργο. Οι παρισινοί θεατές αυτόματα αντιλήφθηκαν το έργο ως την έκφραση της δικής τους επιθυμίας να διώξουν τους Γερμανούς, με τον ίδιο τρόπο που οι Γερμανοί εξέφραζαν σε αυτό την αποπομπή των Άγγλων από τη Γαλλία. Στο πλαίσιο των συνθηκών αυτών, όταν ο Sartre έγραψε τις **Μύγες** (*Les mouches*), το 1942, φρόντισε να αντλήσει το θέμα του από τη μυθολογία, ώστε να κρύψει το πραγματικό νόημα του έργου από τη γερμανική λογοκρισία και να κάνει το κοινό να συνειδητοποιήσει ότι η παρούσα κατάσταση δεν είναι καινούρια, αλλά τόσο παλιά όσο η ανθρώπινη φυλή. Μετά τον Sartre, το 1953, η αντισυμβατική ηρωίδα του **Anouilh**, *Αντιγόνη* (*Antigone*), με την πεισματική της άρνηση στην εξουσία, σημείωσε ρεκόρ παραστάσεων, καθώς με αυτόν τον τρόπο εξέφρασε το κοινό αίσθημα του γαλλικού κοινού για αντίσταση στον εχθρό. Ο Κρέων πήρε τη μορφή του ναζι κατακτητή. Ο Anouilh ωστόσο, πριν από πολιτικός ήταν θεατρικός συγγραφέας. Η πρόσληψη του έργου του,

ως έργου αντίστασης στον Γερμανό κατακτητή, ήταν περισσότερο αποτέλεσμα ιστορικών συγκυριών παρά πολιτικών προθέσεων. (Styan 1981α, 117).

Ο Sartre, που υπήρξε αιχμάλωτος πολέμου στη Γερμανία το 1940 και αφέθηκε ελεύθερος κατά λάθος, είχε γράψει στη φυλακή ένα βιβλικό έργο για τους συγκρατούμενούς του, το οποίο δεν εκδόθηκε ποτέ, αποτέλεσε όμως την αφορμή να παρατηρήσει το έντονο ενδιαφέρον των συγκρατούμενών του για την παράσταση, παρά τις αφύσικες συνθήκες του εγκλεισμού. Αυτό τον οδήγησε στο να συνειδητοποιήσει τη φύση και την αξία της συλλογικής εμπειρίας που προσφέρει το θέατρο και έτσι διοχέτευσε τη φιλοσοφία που ανέπτυξε πριν από τον πόλεμο στο θέατρο. Ο υπαρξισμός αντιλαμβάνονταν τον άνθρωπο ως μια μοναχική οντότητα που αναγκάζεται να ζει με άγχος και αγωνία σε έναν κόσμο χωρίς νόημα, και ότι η ύπαρξή του θα αποκτήσει ουσία μόνον όταν ο ίδιος αναζητήσει την ταυτότητα και τον σκοπό του στην κοινωνική ή πολιτική δράση. Μεταφέροντας αυτές τις απόψεις στη δραματική φόρμα, το θεατρικό έργο του Sartre έγινε συνώνυμο του «στρατευμένου» θεάτρου, του θεάτρου που είναι αφιερωμένο στη θετική κοινωνική ή πολιτική δράση. Κάθε ένα από τα έργα του είναι αντιπροσωπευτικό των φιλοσοφικών του ενδιαφερόντων ως υπαρξιστή. Το **Κεκλεισμένων των θυρών** (*Huis clos*, 1944) είναι ένα προσεκτικά δομημένο έργο γύρω από την ιστορία τριών ανθρώπων που είναι αναγκασμένοι να μοιραστούν ένα μικρό δωμάτιο στην κόλαση. Οι **Νεκροί χωρίς τάφο** (*Morts sans sépulture*, 1944) είναι ένα έργο που διερευνά την ακραία κατάσταση του ανθρώπου μπροστά στον φυσικό πόνο. Τα **Βρώμικα χέρια** (*Le Mains sales*) θέτουν σε δοκιμασία τα πραγματικά κίνητρα ενός ανθρώπου που έχει διαπράξει μια πολιτική δολοφονία. (Styan 1981α, 118-119).

Σύμφωνα με τον Sartre, το νέο αυτό φιλοσοφικό δράμα απομακρύνεται συνειδητά από τον ψυχολογικό ρεαλισμό και απορρίπτει το είδος του θεάτρου που χρησιμοποιεί τις δραματικές καταστάσεις για να αναδείξει τους χαρακτήρες. Για παράδειγμα, η *Αντιγόνη* του Ανουίη δεν αποτελεί μελέτη της «ανθρώπινης φύσης» με τη γνωστή έννοια, ούτε είναι «νατουραλιστική» σύμφωνα με τον ορισμό του θεάτρου του 19ου αιώνα. Ο χαρακτήρας αυτής της Αντιγόνης δεν αποσκοπεί στο να αναδείξει τις αγωνίες της κοινωνίας ή τα συμπτώματα μιας συγκεκριμένης κληρονομικότητας και περιβάλλοντος. Το έργο αναπαριστά μια «κατάσταση» και η Αντιγόνη εκπροσωπεί τη «γυμνή θέληση» μέσα σε μια παγκόσμια κατάσταση, θέλοντας να φωτίσει την «ανθρώπινη κατάσταση», όχι την κατάσταση της κοινωνίας, αλλά την κατάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης. (Styan 1981α, 120). Ως εκ τούτου, το δραματικό ενδιαφέρον του έργου δεν βρίσκεται στο πρόσωπο ή στην προσωπικότητα της Αντιγόνης, αλλά στην επιλογή που εκείνη κάνει και στον τρόπο που την πραγματοποιεί.

Η φόρμα του Sartre ωστόσο επιστρέφει ουσιαστικά στα στοιχεία του κλασικισμού. Όπως η αρχαιοελληνική ή γαλλική τραγωδία του Pierre Corneille, το υπαρξιστικό δράμα οδηγεί γρήγορα τους ήρωές του σε μια συμβολική σύγκρουση. Στη φόρμα του προσεγγίζει τις ενότητες του κλασικισμού, ενώ οι διάλογοί του είναι λιτοί και κατ' οικονομία. Ένα τέτοιου είδους δράμα δεν χρησιμοποιεί σύμβολα ως αυτοσκοπό, αλλά αποτελεί ένα συμβολικό θέατρο ιδεαλισμού. Οι χαρακτήρες του, πείθοντας τον θεατή για την πραγματική τους υπόσταση, τον οδηγούν στη συνέχεια να πειστεί για την οικουμενικότητά τους. (Styan 1981α, 120).

Το 1942, ο Camus εξέδωσε ένα μακροσκελές θεωρητικό δοκίμιο, με τίτλο **Ο μύθος του Σίσυφου** (*Le Mythe de Sisyphe*). Για τον Camus, η θρυλική μορφή του Σίσυφου αποτελούσε το πρότυπο ενός «παράλογου» ήρωα, καταδικασμένου αιώνια από τους θεούς να κυλάει μια πέτρα μέχρι την κορυφή ενός βουνού απ' όπου η πέτρα κατρακυλούσε από το ίδιο της το βάρος. Αναπαριστούσε με αυτόν τον τρόπο τη ματαιοπονία και τη ματαιότητα της ύπαρξης. Παρόλο που ο Camus αρνιόταν οποιαδήποτε σχέση με τον υπαρξισμό του Sartre, το δοκίμιό του αποτέλεσε το μανιφέστο του νέου υπαρξιακού δράματος και αργότερα του θεάτρου του παραλόγου. (Styan 1981α, 118-119). Τόσο στα μυθιστορήματα όσο και στα θεατρικά του έργα ο Camus εκπροσωπεί τη γενιά του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ενάντια στον φόβο του σύγχρονου ανθρώπου για τον θάνατο και το αίσθημα απελπισίας μπροστά σε έναν κόσμο χωρίς νόημα. (Styan 1981α, 119).

Ο υπαρξισμός δεν μακροημέρευσε, ούτε βγήκε ιδιαίτερα από τα σύνορα της Γαλλίας. Από τους συγγραφείς της περιόδου αυτής, μόνο ο Απουιλιχ συνέχισε να γράφει κάπως καλύτερα έργα, χωρίς κάποια φιλοσοφική θέση να τα περιορίζει.

### 1.2.7 Το Θέατρο του Παραλόγου

Αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, το Παρίσι αποτελούσε και πάλι το κέντρο της δραματικής τέχνης στον δυτικό κόσμο, και το γαλλικό θέατρο συνδέθηκε με μια σύντομη έκρηξη του σουρεαλιστικού κινήματος που έγινε γνωστή ως «θέατρο του παραλόγου». Είναι η πυρετώδης δεκαετία στην οποία θα κάνουν την εμφάνισή τους ο **Samuel Beckett** (1906-1989) με το *Περιμένοντας τον Γκοντό* (1952) και ο **Eugène Ionesco** (1909-1994) με το *Ο Βασιλιάς πεθαίνει* (1962). Είναι η δεκαετία του Ψυχρού πολέμου και της ακραίας έντασης μεταξύ ανατολικού και δυτικού μπλοκ. Οι συγγραφείς της περιόδου αυτής δεν έχουν απαραίτητα μια κοινή φιλοσοφική βάση, αντίθετα, εκπρόσωποι του κινήματος, όπως οι Beckett, Ionesco, Adamov, Arabal, προέρχονταν από διαφορετικά περιβάλλοντα: ήταν γεννημένοι σε διάφορες χώρες: Ιρλανδία, Ρουμανία, Ρωσία και Ισπανία αντίστοιχα. (Styan 1981α, 125).

Το ξαφνικό ξέσπασμα του γαλλικού θεάτρου του παραλόγου εξηγείται από τη μηδενιστική αντίδραση στις πρόσφατες βαρβαρότητες του πολέμου, τους θαλάμους αερίων και τους πυρηνικούς βομβαρδισμούς. Το θέατρο του παραλόγου στην ουσία αποκάλυπτε την αρνητική πλευρά του υπαρξισμού του Sartre και εξέφραζε την απόγνωση και τη ματαιότητα ενός κόσμου χωρίς σκοπό. (Styan 1981α, 125).

Τα έργα του θεάτρου του παραλόγου ακολουθούν την παράδοση του συμβολισμού, δεν έχουν κάποια λογική πλοκή ούτε ανάπτυξη χαρακτήρων με τον συμβατικό τρόπο. Από τους χαρακτήρες των έργων τους απουσιάζει το κίνητρο που βρίσκουμε στο ρεαλιστικό δράμα, τονίζοντας έτσι την έλλειψη σκοπού. Η έλλειψη της πλοκής βοηθά στο να τονωθεί η μονοτονία και η επαναληπτικότητα του χρόνου στις ανθρώπινες σχέσεις. Ο διάλογος αποτελείται από μια σειρά ασυνεχών κλισέ που μετατρέπουν αυτόν που μιλά σε μια μηχανή λόγου. Τα έργα δεν συζητούν την ανθρώπινη κατάσταση αλλά την παρουσιάζουν στη χειρότερή της μορφή, με αποκρουστικές εικόνες που στοχεύουν να αφυπνίσουν τον αθώο θεατή και να σοκάρουν τον εφησυχασμένο. (Styan 1981α, 126).

## Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

- Brockett Oscar G. & Hildy Franklin J. (2014). *History of the Theatre (10th edition)*, [New International Edition]. Pearson: Harlow, Essex.
- Cary Joseph (1959, November). "Futurism and the French Théâtre d'Avant-Garde", *Modern Philology*, Vol. 57, No. 2, 113-121.
- Fischer Donatella (2006). "The March of the Avant-Garde", *A History of Italian Theatre*. Joseph Farrell & Paolo Puppa (eds), 285-292.
- Gordon R. S. (1990, April). "The Italian Futurist Theatre: A Reappraisal", *The Modern Language Review*, Vol. 85, No. 2, 349-361.
- Krasner David (2012). *A History of Modern Drama*, Vol. 1. Wiley-Blackwell: Chichester.
- Marker Frederick & Marker Lise-Lone (2002). *Strindberg and Modernist Theatre: Post-Inferno Drama on the Stage*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Levitas Ben (2017). "The Theatre of Modernity", Vincent Sherry (ed.), *The Cambridge History of Modernism*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Styan J. L. (1981α). *Modern Drama in Theory and Practice 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Styan J. L. (1981β). *Modern Drama in Theory and Practice 3. Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Styan J. L. (1983). *Modern Drama in Theory and Practice 1. Realism and Naturalism*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Strindberg August (2007). "On Modern Drama and Modern Theatre", Egil Tornqvist & Birgitta Steene (eds), *Strindberg on Drama and Theatre*. Amsterdam University Press: Amsterdam.



## Κεφάλαιο 2 Luigi Pirandello: σχετικότητα, γκροτέσκο και μεταθέατρο

### Σύνοψη

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε τη σημαντικότερη μορφή του ιταλικού θεάτρου της εποχής του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, τον Luigi Pirandello (1867-1936). Ο Ιταλός δραματουργός έγραψε περισσότερα από πενήντα θεατρικά έργα, παρά το γεγονός ότι καταπιάστηκε συστηματικά με τη θεατρική γραφή σε μεγάλη ηλικία, έχοντας πρώτα σημαντική κατάθεση και επιτυχία στον χώρο της λογοτεχνίας. Ακολουθώντας τα εξελικτικά βήματα της δραματουργίας του, θα εξετάσουμε την επίδραση της σικελικής καταγωγής του, που αποτέλεσε σημαντικό σημείο ταυτότητας στο έργο του, και πώς αυτή αποτυπώνεται γλωσσικά στα πρώτα του θεατρικά έργα. Θα παρουσιάσουμε την πορεία του από τη συνεργασία του ως δραματουργού με τον κωμικό ηθοποιό Antonio Musco, που έπαιζε στη σικελική διάλεκτο, στην ίδρυση του δικού του Teatro d'Arte και την ανάληψη των καθηκόντων του διευθυντή και σκηνοθέτη του οργανισμού. Θα εξετάσουμε τη συμβολή του Teatro d'Arte στο παγκόσμιο θέατρο της εποχής, με τις περιόδους του σε Ευρώπη, Αμερική και Αφρική, καθώς και την ιδιότυπη σχέση του πιραντελικού Θεάτρου Τέχνης με τον Mussolini. Η υποκειμενικότητα της αλήθειας και η απόρριψη μιας αντικειμενικής πραγματικότητας αποτέλεσαν κεντρικά μοτίβα της δραματουργίας του, όπως και η εξερεύνηση της διάστασης του θεατρικού χαρακτήρα και του «θεάτρου μέσα στο θέατρο». Θα αναλύσουμε τα σημαντικότερα από τα θεατρικά έργα του, στα οποία αποτυπώνεται η φιλοσοφική ματιά του δραματουργού: Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921)· Ερρίκος Δ' (*Enrico IV*, 1921)· Οι γίγαντες του βουνού (*I giganti della montagna*, 1936). Θα σκιαγραφήσουμε, τέλος, τις σημαντικότερες θεματικές ενότητες στις οποίες μπορεί να διακριθεί το έργο του, όπου αποκρυσταλλώνονται οι προβληματισμοί του για την ανθρώπινη πραγματικότητα και το θεατρικό γεγονός.

### Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν είναι αναγκαία η προαπαιτούμενη γνώση.

## 2 Γυμνές μάσκες (Maschere Nude): το θέατρο του Pirandello

### 2.1 Από τη Σικελία στη Ρώμη

Ο Luigi Pirandello, ο μεγαλύτερος Ιταλός δραματουργός της εποχής του, γεννήθηκε στις 28 Ιουνίου 1867 στην πόλη Girgenti<sup>1</sup> της Σικελίας, λίγα χρόνια ύστερα από την πολιτική ενοποίηση της Ιταλίας. Το πατρικό σπίτι του βρισκόταν σε μια περιοχή που ονομαζόταν Canusù, που στα ελληνικά σημαίνει «Χάος» (Εικόνα 2.1), γι' αυτό και ο ίδιος αρεσκόταν να λέει ότι είναι «παιδί του Χάους, και όχι μόνο μεταφορικά». (Καμιλέρι 2004, 23). Τους γονείς του, Stefano Pirandello και Caterina Ricci-Gramitto, είχε φέρει κοντά ο κοινός τους πατριωτικός ζήλος. Τρία από τα αδέρφια της Caterina είχαν καταταγεί στις δυνάμεις του Giuseppe Garibaldi, του ήρωα της ιταλικής ενοποίησης. Στις ταξιαρχίες του Giuseppe Garibaldi (1807-1882) γνώρισαν τον Stefano Pirandello, έναν ιδεαλιστή Σικελό, ο οποίος σε μια επίσκεψή του στους συναγωνιστές του έκανε πρόταση γάμου στην Caterina και αποφάσισε να εγκατασταθεί στο Girgenti. (Καμιλέρι 2004, 31-34).

<sup>1</sup> Στην αρχαιότητα ονομαζόταν Ακράγαντας. Σήμερα η πόλη ονομάζεται Agrigento.



**Εικόνα 2.1** Το σπίτι που γεννήθηκε ο συγγραφέας, επονομαζόμενο *Caos*.

[Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi\\_Pirandello#/media/File:Casa\\_natale\\_di\\_Pirandello.JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello#/media/File:Casa_natale_di_Pirandello.JPG)]

Ο Luigi Pirandello ήταν το δεύτερο παιδί ανάμεσα στα έξι της οικογένειας που επέζησαν μετά τη γέννησή τους και ο πρώτος γιος. Ο πατέρας του, Stefano Pirandello, που είχε συμμετάσχει ως εθελοντής στον στρατό του Garibaldi υπέρ της Ιταλικής ενοποίησης (**Εικόνα 2.2**), ήταν επιτυχημένος έμπορος θειαφιού κι έτσι ο Luigi μεγάλωσε σε ένα εύπορο αστικό περιβάλλον. Ωστόσο, η Σικελία στα μέσα του 19ου αιώνα μαστιζόταν από την παρακμάζουσα οικονομία της, από την άγονη γη του νησιού που δεν επέτρεπε πολλές καλλιέργειες, την έλλειψη εργασίας και βιομηχανικής υποδομής, καθώς και από συχνές επιδημίες χολέρας που οδηγούσαν τον πληθυσμό στον αφανισμό και στη μετανάστευση. Παρότι ο συγγραφέας δεν έζησε στη στέρηση, όπως άλλοι γύρω του, οι μνήμες της φτώχειας των χωρικών συχνά απεικονίζονται στο έργο του. Κατά την άποψή του, τα χρόνια που ακολούθησαν το *Risorgimento* και την Ιταλική ενοποίηση, επέφεραν την κατάρρευση των ηθικών αξιών που είχαν υποστηρίξει οι αγωνιστές, τον θρίαμβο της υποκρισίας, της διαφθοράς και της μετριότητας, και εντέλει τη «χρεοκοπία του πατριωτισμού», όπως με μια πικρή αίσθηση τα αποκαλούσε. (Bassanese 1997, 1-3· Bassnett & Lorch 2013, 1-2).



**Εικόνα 2.2** Ο πατέρας του Luigi Pirandello, Stefano (γύρω στα 1860-62) με τη στολή των στρατιωτών του Garibaldi.

[Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi\\_Pirandello#/media/File:Stefano\\_Pirandello\\_1860-1862.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello#/media/File:Stefano_Pirandello_1860-1862.jpg)]



Ο Pirandello πέρασε τα πρώτα είκοσι χρόνια της ζωής του στο νησί (**Εικόνα 2.3**), ακολούθησε ανθρωπιστικές σπουδές στο κλασικό Λύκειο του Παλέρμο και κατόπιν στο Πανεπιστήμιο της πόλης, όπου αρχικά δοκίμασε τις δυνάμεις του στη Νομική που σύντομα εγκατέλειψε και κατόπιν στράφηκε στη Φιλολογία, την οποία συνέχισε για λίγο στη Ρώμη, ολοκληρώνοντας τελικώς τις σπουδές του στο Πανεπιστήμιο της Βόννης. Η βαθιά ριζωμένη σικελική του ταυτότητα τον οδήγησε στη μελέτη της διαλέκτου του νησιού. Έτσι, η διδακτορική διατριβή που εκπόνησε στη Γερμανία εστίαζε στη φωνολογική εξέλιξη της διαλέκτου του Girgenti. (Bassnett & Lorch 2013, 1). Παρότι είχε λάβει πρόταση να παραμείνει στη Βόννη ως λέκτορας, αποφάσισε να επιστρέψει στην πατρίδα του και εγκαταστάθηκε το 1892 στη Ρώμη, το κέντρο της πνευματικής ζωής της Ιταλίας, έχοντας εξασφαλίσει ένα μηνιαίο εισόδημα από τον πατέρα του. Σύντομα ξεκίνησε να συνεργάζεται με λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά περιοδικά, ενώ συμμετείχε στους φιλολογικούς κύκλους της πόλης. Ανάμεσα στις φίλιες που καλλιέργησε ήταν και με τον επίσης Σικελό Luigi Caruana (1839-1915) και περίφημο θεωρητικό εκπρόσωπο του ιταλικού *verismo*. Αντιστοίχως, και το πρώτο δημοσιευμένο κείμενό του, με τίτλο “Caranneta” («Καλυβάκι», 1884) και υπότιτλο ένα «Σικελικό σχέδιασμα», αντικατοπτρίζει τις οφειλές του στον βερισμό, περιγράφοντας με αληθοφάνεια τις θλιβερές συνθήκες διαβίωσης των αγροτών. (Bassanese 1997, 4-5).



**Εικόνα 2.3** Ο Luigi Pirandello στην εφηβεία (Agrigento, 1884).

[Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi\\_Pirandello#/media/File:Luigi\\_Pirandello\\_1884.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello#/media/File:Luigi_Pirandello_1884.jpg)]

Μολονότι στην ενήλικη ζωή του δεν παρέμεινε στη Σικελία, συνέχισε να επισκέπτεται την πατρογονική γη, και το ηφαιστειογενές, σεισμογενές νησί αποτέλεσε μια διαρκώς επαναλαμβανόμενη εικόνα ζωής που επανέρχεται στο έργο του: όπου η φωτεινή και καιόμενη ρευστότητα μετατρέπεται σταδιακά σε συμπαγή μάζα απολιθωμένου βράχου. Τις απηχήσεις από ένα υπέδαφος που βρίσκεται σε διαρκή αναταραχή και ενίοτε εκρήγνυται με καταστροφική μανία έβρισκε να αντανακλούν στη σικελική κοινωνία, που έβραζε κάτω από έναν μανδύα κοινωνικού καθωσπρεπισμού. (Firth 1997, 481).

Μετά από έναν σύντομο αρραβώνα με μια ξαδέλφη του, το 1894 ο Pirandello παντρεύτηκε τελικά μια εσωστρεφή νεαρή κοπέλα, την Antonietta Portulano (**Εικόνα 2.4**). Η Antonietta ήταν η κόρη του συνεργάτη τού πατέρα τού Pirandello, και η οικονομική της κατάσταση ήταν εξίσου εύπορη με αυτή του συγγραφέα. Μαζί της απέκτησε τρία παιδιά: τον Stefano το 1895, τη Lietta το 1897 και τον Fausto το 1899. Παράλληλα με τη συγγραφική του δραστηριότητα, ο Pirandello ανέλαβε μια θέση δασκάλου στο Istituto Superiore di Magistero. Όμως, μία απρόσμενη καταστροφή από πλημμύρα, το 1903, του ορυχείου θειαφιού που τους ανήκε, διέλυσε την οικονομική ασφάλεια της οικογένειας Pirandello, τινάζοντας στον αέρα τόσο την περιουσία του πατέρα του όσο και της γυναίκας του. Οδηγούμενος απότομα στη φτώχεια, ο Pirandello αναγκάστηκε να αλλάξει κατεύθυνση στη ζωή του. Η εργασία του ως δασκάλου στη Ρώμη αδυνατούσε να καλύψει τα έξοδα της οικογένειας κι έτσι εκείνος αποδύθηκε σε έναν αγώνα για την επιβίωση.



**Εικόνα 2.4** Η σύζυγος του Pirandello, Maria Antonietta το γένος Portulano.

[Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi\\_Pirandello#/media/File:Maria\\_Antonietta\\_Portolano.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello#/media/File:Maria_Antonietta_Portolano.jpg)]

Επιπλέον, η οικονομική καταστροφή πυροδότησε, σύμφωνα με τους βιογράφους του, την ψυχωσική διαταραχή της Antonietta. Η ψυχική κρίση εμφανίστηκε αρχικά με κατατονία και κατόπιν με τη μορφή της παθολογικής ζήλειας και καχυποψίας, που διαρκώς επιδεινωνόταν, ταλαιπωρώντας τόσο τον Pirandello όσο και τα παιδιά τους, ιδίως την κόρη τους Lietta. Η ολοένα αυξανόμενη μανία της οδήγησε τελικά τον Pirandello να την κλείσει σε ίδρυμα το 1918, όπου παρέμεινε έως το τέλος της ζωής της, το 1959.

Τα χρόνια πριν από τον εγκλεισμό της Antonietta, μια αντιθετική κατάσταση συνέβαινε στη ζωή του δημιουργού που κέρδιζε σταδιακά την αναγνώριση για το έργο του, ενώ δοκιμαζόταν σκληρά στην ιδιωτική ζωή του εξαιτίας της ασθένειας της συζύγου του, η οποία διαρκώς επιδεινωνόταν. Από την άλλη, το

προσωπικό οικογενειακό του τραύμα τον οδήγησε στο να αφοσιωθεί στη θεατρική γραφή, και αποτέλεσε μια σανίδα σωτηρίας από τη δύσκολη καθημερινότητα που βίωνε. Μετά το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο συγγραφέας πέρασε μεγάλη αγωνία για τη ζωή του γιου του, Stefano, που ενώ είχε στρατευτεί, πιάστηκε αιχμάλωτος, ενώ τον προβληματίζαν παράλληλα οι απεργίες, οι βίαιες διαμαρτυρίες και η κοινωνική αναταραχή που είχε ξεσπάσει στις μεγάλες ιταλικές πόλεις. (Bassnett & Lorch 2013, 11).

## 2.2 Μυθιστορήματα και αισθητικά δοκίμια

Ήδη σε ένα από τα πρώιμα δοκίμιά του τού 1893 με τίτλο *Σύγχρονη Τέχνη και Συνείδηση (Arte e Conciienza d'Oggi)* εμφανίζεται για πρώτη φορά η λέξη «σχετικότητα», που θα αποτελέσει σημείο κατατεθέν του έργου του. Από νωρίς ο συγγραφέας δείχνει ότι αντιλαμβάνεται πως ζει σε μια μεταβατική εποχή, την οποία αδυνατούν να περιγράψουν τα υπάρχοντα ρεύματα της τέχνης και της σκέψης (ντετερμινισμός, συμβολισμός, νατουραλισμός, ντεκαντεντισμός). Αποτελεί ένα σημείο φιλοσοφικής αφετηρίας της σκέψης του κι όπως αναφέρει: «Δεν διαθέτουμε επίγνωση της ζωής, μονάχα ένα αίσθημα, αναπόφευκτα μεταβαλλόμενο και μεταβλητό». (Firth 1997, 481).

Από νωρίς ξεκίνησε να γράφει ποίηση και λογοτεχνικά κείμενα, δοκιμάζοντας παράλληλα και τη δραματουργία αρκετές φορές μεταξύ 1886 και 1896, αλλά χωρίς επιτυχία. Το πρώτο θεατρικό έργο του, που εκδόθηκε το 1898, είχε τον τίτλο *Ο επίλογος (L' epilogo)*. Όμως το έργο δεν ανέβηκε πριν από το 1910 (με άλλον τίτλο, ως *La Morsa – Η μέγγενη*), ενώ από τα υπόλοιπα που υποθετικά έγραψε σώζονται μόνο άλλα δύο (πρόκειται για το *Se non così...* –αργότερα γνωστό ως *La ragione degli arti*– και το έμμετρο *Scamandro*). Αυτά τα έργα έχουν φιλολογική και όχι θεατρική καταγωγή και αποδείχθηκαν ένα εσφαλμένο σημείο εκκίνησης για τον Pirandello, που εγκατέλειψε απογοητευμένος τους πειραματισμούς με τη δραματουργία για να στραφεί στη λογοτεχνία. (Ragusa 1978, 237). Μέχρι το 1910, τα πιο σημαντικά από τα έργα του είναι εκατό περίπου διηγήματα, δύο μυθιστορήματα και ένα δοκίμιο.

Το μυθιστόρημα του 1893 με τίτλο *Η αποκλεισμένη (L'esclusa)* πραγματεύεται το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στο πρόσωπο που δείχνει κάποιος προς τα έξω και την εσωτερη πραγματικότητα. Η ηρωίδα του αποτελεί θύμα της κοινής γνώμης. Εσφαλμένα θεωρείται άπιστη σύζυγος κι έτσι την καταδικάζει τόσο το άμεσο οικογενειακό όσο και το κοινωνικό και επαγγελματικό της περιβάλλον. Ύστερα από αλλεπάλληλες αποτυχημένες προσπάθειες να διορθώσει την εσφαλμένη εντύπωση που έχουν όλοι για εκείνη, θα ενδώσει τελικά στην απιστία και, κατά τραγική ειρωνεία, μόνο τότε ο σύζυγός της θα αποφασίσει να τη δεχθεί ξανά κοντά του. Το μυθιστόρημα εξετάζει την άποψη που θα εμφανιστεί και σε άλλα κείμενα του Pirandello, ότι η ζωή καθίσταται υποφερτή μονάχα όταν η αξία του υποκειμένου αναγνωρίζεται στα μάτια των άλλων.

Το 1904, η έκδοση του μυθιστορήματος *Ο μακαρίτης Ματτία Πασκάλ (Il fu Mattia Pascal)* του πρόσφερε διεθνή αναγνώριση. Από τα επτά μυθιστορήματα που θα γράψει συνολικά ο Pirandello, *Ο μακαρίτης Ματτία Πασκάλ* αποτελεί το πιο πολυδιαβασμένο και ευρέως επιτυχημένο. Ο ομώνυμος ήρωάς του, έχοντας χάσει τον έρωτα της ζωής του και την κληρονομιά του, ζει πλέον δυστυχισμένος σε έναν δύσκολο έγγαμο βίο, σε μια καθημερινότητα επαγγελματικής μιζέριας. Σε όλα αυτά έρχεται να προστεθεί ο θάνατος της αγαπημένης μητέρας του, ενώ χάνει παράλληλα και τα δύο παιδάκια του. Προσπαθώντας να γλιτώσει για λίγο από τη γκρίνια της γυναίκας του, θα ταξιδέψει μόνος στο Μόντε Κάρλο, όπου θα κερδίσει ένα σημαντικό χρηματικό ποσό. Ύστερα από ένα απρόσμενο παιχνίδι της τύχης, όπου ένα πτώμα αναγνωρίζεται ως δικό του από τη γυναίκα και την πεθερά του, αποκτά επιτέλους την ευκαιρία να φτιάξει μια καινούρια ζωή για εκείνον, υιοθετώντας μια νέα ταυτότητα. Όμως και στη νέα ζωή θα βρεθεί μπλεγμένος και πάλι στον γνωστό ιστό των προσωπικών σχέσεων και των κοινωνικών υποχρεώσεων. Διαπιστώνοντας ότι δεν μπορεί να ξεφύγει από αυτές και ότι η νέα ζωή αποτελεί μια νέα παγίδα, με ακόμα περισσότερες περιπλοκές λόγω ταυτότητας, θα σκηνοθετήσει την αυτοκτονία του: θα αφήσει το καπέλο του, το μπαστούνι του κι ένα σημείωμα στην κουπαστή μιας γέφυρας του Τίβερη, προκειμένου να επιστρέψει στην παλιά του ζωή στη Σικελία. Όμως, ο δύο φορές ήδη μακαρίτης Ματτία θα αποτύχει ακόμα μια φορά: θα διαπιστώσει ότι τόσο

οι οικείοι του όσο και η πόλη του έχουν πια συνηθίσει στην απουσία και στον υποτιθέμενο θάνατό του. Η «χήρα» του έχει ξαναπαντρευτεί και έχει μια καινούρια οικογένεια. Όλοι βλέπουν πια στο πρόσωπό του κάποιον που έμοιαζε στον Ματτία Πασκάλ, όχι τον ίδιο. Έτσι, κι εκείνος απομένει στο τέλος να μην ξέρει πλέον ποιος είναι, μονάχα το ποιος υπήρξε στο παρελθόν.



Εικόνα 2.5 Pirandello (1906).

[Πηγή: [https://it.wikiversity.org/wiki/Luigi\\_Pirandello\\_\(superiori\)#/media/File:Luigi\\_Pirandello\\_1906.jpg](https://it.wikiversity.org/wiki/Luigi_Pirandello_(superiori)#/media/File:Luigi_Pirandello_1906.jpg)]

Το 1908 εξέδωσε επίσης το δοκίμιό του με τίτλο **Η αισθητική του χιούμορ (L'umorismo)**, στο οποίο έθεσε τις φιλοσοφικές βάσεις του για την ανθρώπινη ύπαρξη. Η ζωή είναι μια ρευστή διαδικασία που δεν μπορεί να σταματήσει ή να ελεγχθεί· έτσι οι άνθρωποι, προκειμένου να αποκτήσουν μια ψευδαίσθηση ελέγχου της ζωής τους, κατασκευάζουν μια σειρά από μάσκες για τους εαυτούς τους, μια σειρά από πλασματικές κατασκευές που μεταμφιέζουν τον φόβο που νιώθουν, καθώς έρχονται αντιμέτωποι με τη διαρκή αλλαγή. Μέσα από αυτό το παράδοξο, ότι η ζωή σημαίνει αδιάκοπη και ανεξέλεγκτη μεταλλαγή και ότι οι άνθρωποι διαρκώς προσποιούνται ότι αυτή δεν συμβαίνει, προέρχεται η έννοια του χιούμορ στον Pirandello. Ατενίζοντας το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης, ο συγγραφέας ανακαλύπτει ένα ταυτόχρονο ανακάτεμα του κωμικού και του αξιολύπητου, όπως ακριβώς απεικονίζεται και στον βωβό κινηματογράφο κωμικών όπως ο Charlie Chaplin ή ο Buster Keaton. (Bassnett & Lorch 2013, 2). Σε ένα γνωστό απόσπασμα του βιβλίου, ο συγγραφέας παρουσιάζει την περίπτωση μιας ηλικιωμένης γυναίκας με βαρύ μακιγιάζ, ντυμένης με κοριτσιίστικα ρούχα. Η πρώτη εικόνα της προκαλεί το γέλιο, ως μιας περίπτωσης αντιθετικής με αυτό που περιμένει κανείς από μια ηλικιωμένη, κωμικής ως προς την πεποίθησή της ότι μπορεί να επιτύχει μια αδύνατη ψευδαίσθηση νεότητας. Εάν όμως εκείνη νιώθει πραγματικά άσχημα για την εμφάνισή της, τότε το γέλιο σταματά και η κοροϊδία μετατρέπεται σε οίκτο. Αυτό που ενδιαφέρει τον συγγραφέα είναι τα πολύπλοκα και πολλές φορές αντιθετικά εσωτερικά αισθήματα, τα οποία συχνά έρχονται σε σύγκρουση με την εξωτερική εικόνα. (Fisher 1998, 156). Με τον όρο *umorismo*, ο συγγραφέας δεν αναφέρεται μόνο στο χιούμορ, αλλά και στη διάθεση (*umore*), και άρα στη θεωρία ή το παιχνίδι των διαθέσεων. Έτσι, το χιούμορ στον Pirandello όχι μόνο δεν ταυτίζεται απαραίτητα με το κωμικό, αλλά η συνθήκη στην οποία αναφέρεται – η εμπειρία ταυτοχρόνως πολλών διαφορετικών διαθέσεων, αυτό που ονομάζει *sentimento del contrario* (το αίσθημα του αντίθετου)–, μπορεί να μην περιλαμβάνει καν το κωμικό. (Syrimis 2012, 19).

Το 1909 ο Pirandello γράφει το δοκίμιο με τίτλο «**Σικελικό θέατρο;**», όπου θέτει δύο ερωτήματα: 1) μπορεί ένας Σικελός συγγραφέας να πει ότι επιλέγει πραγματικά το υλικό του ή αυτό του επιβάλλεται από τις απαιτήσεις του κοινού, και 2) μπορεί η Σικελική δραματολογία να υπάρξει έξω από τα στενά σύνορα του

νησιού; Την περίοδο εκείνη το θέατρο σε διάλεκτο αποτελούσε ένα φλέγον θέμα, καθώς με την ενοποίηση της Ιταλίας γινόταν προσπάθεια να επιβληθεί μία ενιαία γλώσσα σε όλο το έθνος. Η επιλογή έγερνε προς το φλωρεντινό ιδίωμα, στο οποίο έγραψαν οι μεγάλοι συγγραφείς του 14ου αιώνα, δηλαδή ο Δάντης, ο Πετράρχης και ο Βοκάκιος, όπως κατόπιν και οι σημαντικότεροι συγγραφείς της Ιταλικής Αναγέννησης. Έτσι, μετά το *Risorgimento*, η γενικότερη τάση ήταν να αντιμετωπίζεται υποτιμητικά το θέατρο σε διάλεκτο, αφού δεν εξυπηρετούσε τους στόχους της ενοποίησης. Ως Σικελός, ο Pirandello ένιωθε ότι το γλωσσικό ζήτημα της χώρας του τον αφορούσε άμεσα. Για τον λόγο αυτόν, στο δοκίμιό του επιχείρησε να υποστηρίξει ότι η συνέχιση των διαλέκτων μπορούσε μονάχα να πλουτίσει την ιταλική κουλτούρα και όχι να την κατακερματίσει. Ωστόσο, μετά το έργο *Λιολά (Liolà)*, που θα αποτελέσει ένα ορόσημο στη σταδιοδρομία του, ο Pirandello θα πάψει να ασχολείται με το θέατρο σε διάλεκτο, αντιλαμβανόμενος τους περιορισμούς που έθετε το τοπικό ιδίωμα στην παραγωγή του. (Bassnett & Lorch 2013, 4-5).

Εξ αρχής, ο Pirandello στα θεωρητικά του δοκίμια για το θέατρο θα τονίσει τη σημασία της πειθαρχίας που πρέπει να διέπει την ισορροπημένη σχέση μεταξύ του δραματουργού και των ηθοποιών που θα ερμηνεύσουν το κείμενό του. Κατά τη γνώμη του, οι ηθοποιοί έπρεπε να αποτελούν τους πιστούς ερμηνευτές του έργου, που καλούνται να δώσουν σκηνική ζωή στους χαρακτήρες που έχει πλάσει ο δραματουργός. Παράλληλα, ήταν αντίθετος με το νατουραλιστικό θέατρο, στο οποίο επιτίθεται με τα θεωρητικά του κείμενα. Πίστευε ότι το θέατρο καταστάσεων οδηγεί σε κακογραμμένα κείμενα και σε ανεπαρκείς παραστάσεις, όπου ο μεμονωμένος θεατρικός χαρακτήρας δεν μπορεί να αποδοθεί επαρκώς.

Ως προς το τι ίσχυε στο ιταλικό θέατρο την εποχή εκείνη, παραπονιόταν για τις ιδιαίτερα σύντομες χρονικά πρόβες, τις ατελείωτες περιοδείες και τη συνεχή εναλλαγή έργων προκειμένου να προσελκυστεί ο θεατής. Πίστευε ότι η δημιουργία σταθερά επιδοτούμενων από το κράτος θιάσων θα μπορούσε να εξασφαλίσει τη σιγουριά για τον απαιτούμενο χρόνο σε πρόβες και να οδηγήσει σε ένα καλοσχεδιασμένο ρεπερτόριο. (Bassnett & Lorch 2013, 9).

Δυστυχώς, οι απόψεις του Pirandello θα αντιμετωπιστούν από τους συγκαίριούς του ως μια μετεξέλιξη του νατουραλισμού, κι εκείνος ως ένας ακόμα επαρχιακός συγγραφέας που ειδικεύεται στην απόδοση της αγροτικής ζωής του Νότου και της αστικής της κοινωνίας. Επίσης, από το 1908 ο Pirandello εισήλθε σε μια μόνιμη ανταγωνιστική σχέση με τον καταξιωμένο φιλόσοφο και κριτικό Benedetto Croce (1866-1952), και καθώς ο Croce ήταν η διασημότητα της επίσημης ιταλικής κουλτούρας, η αντιπαλότητα αυτή έβλαψε τη λογοτεχνική φήμη του Σικελού δημιουργού. Ο Croce επέκρινε το δοκίμιο *Αισθητική του χιούμορ* για ανεπαρκή κριτική σκέψη και έλλειψη λογικής συνέπειας, σαφήνειας και συστήματος. Ενώ ο Croce έβλεπε τη δημιουργική διαδικασία ως αποτέλεσμα της διαίσθησης και του λυρισμού, όχι της λογικής ή της σκέψης, αντιθέτως ο Pirandello επικεντρωνόταν στη σημασία του στοχασμού και στη συμβολή του πνεύματος. Η διαμάχη αυτή κράτησε για πολλά χρόνια, όπου ο ένας απαντούσε και επέκρινε τις απόψεις του άλλου. Ακόμα και μετά τον θάνατο του Pirandello, ο Croce συνέχισε να στηλιτεύει τις απόψεις του. (Bassanese 1997, 8; Caputi 1988, 33-34).

### 2.3 «Θέατρο της διαλέκτου»

Αφού πρώτα λοιπόν απέκτησε φήμη με τα μυθιστορήματα και τα διηγήματά του, στράφηκε κατόπιν εκ νέου στο θέατρο. Τον Δεκέμβριο του 1910, ο Σικελός σκηνοθέτης και συγγραφέας **Nino Martoglio** ανέβασε δύο μονόπρακτα του Pirandello, τη **Μέγγενη (La morsa)**, που αναφέραμε νωρίτερα, καθώς και το έργο **Νεράντζια από τη Σικελία (Lumie di Sicilia)**. Τα έργα αυτά ανέβηκαν στο Teatro Metastasio της Ρώμης. Τα **Νεράντζια από τη Σικελία** παραστάθηκαν ξανά, πέντε χρόνια αργότερα, στη σικελική διάλεκτο από τον θίασο του γνωστού ηθοποιού **Angelo Musco**, που εξειδικευόταν στις παραστάσεις της τοπικής διαλέκτου του νησιού (**Εικόνα 2.6**).

Λίγο αργότερα, το 1916, ο Σικελός κωμικός (που υποδυόταν με επιτυχία συνήθως τον τύπο του *brillante*) Angelo Musco του ζητά να του γράψει μια κωμωδία. Παρότι ο Musco εκπροσωπούσε την παλιά νοοτροπία των κωμικών ηθοποιών, που αντιμετώπιζαν το θεατρικό έργο ως καμβά πάνω στο οποίο θα αυτοσχεδίαζαν, γεγονός που ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με την πεποίθηση του Pirandello για την πρωταρχική σημασία του κειμένου, η συνεργασία τους θα ωφελήσει και τους δύο. (Bassnett & Lorch 2013, 3-4). Το αποτέλεσμα ήταν ο Pirandello να γράψει στη σικελική διάλεκτο τρία έργα για τον πετυχημένο κωμικό: **Σκέψου το, Τζακομίνο (*Pensaci, Giacomino*), Λιολά (*Liola*), Η σκούφια με τα κουδουνάκια (*Il berretto a sonagli*)**. Και τα τρία παρουσιάζουν τους κεντρικούς ήρωες ως εκπροσώπους μιας ανατρεπτικής, προσωπικής ηθικής, που έρχεται σε αντίθεση με τον επικρατούντα κώδικα ηθικής και εκδίκησης. Ο καθηγητής Τόττι του έργου *Σκέψου το, Τζακομίνο* σχεδιάζει μόνος του την απιστία της γυναίκας του, ο Λιολά σπέρνει παιδιά για να εκδικηθεί, ενώ ο Τσάμπα της *Σκούφιας με τα κουδουνάκια* αντιδρά πολύ ήπια στην απιστία της συζύγου, πηγαίνοντας επίτηδες ενάντια στον αυστηρό κώδικα τιμής. Τα έργα αυτά παρουσιάζουν την προσωπική επανάσταση ενάντια στην καταπιεστική εξουσία της κοινής γνώμης. (Firth 1997, 485).



Εικόνα 2.6 Ο κωμικός ηθοποιός Angelo Musco.

[Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Angelo\\_Musco#/media/File:Angelo\\_Musco\\_by\\_Mario\\_Nunes\\_Vais2.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Angelo_Musco#/media/File:Angelo_Musco_by_Mario_Nunes_Vais2.jpg)]

Ανάμεσα στα πρώτα έργα του είναι και το **Σκέψου το, Τζακομίνο (*Pensaci, Giacomino*, 1916)**, το οποίο παραστάθηκε για πρώτη φορά στο Teatro Nazionale της Ρώμης. Το έργο εστιάζει στην παράδοση ιστορία ενός συζύγου που δεν θέλει η γυναίκα του να εγκαταλειφθεί από τον εραστή της. Η πλοκή του επικεντρώνεται σε έναν ηλικιωμένο και κουρασμένο καθηγητή, τον Τόττι, που αδυνατεί να επιβληθεί στους νέους μαθητές του και εξοργίζει τον καθηγητή του σχολείου, που τον προτρέπει να αποσυρθεί από τη διδασκαλία και να συνταξιοδοτηθεί. Ο Τόττι, για να εκδικηθεί το κράτος, αποφασίζει να παντρευτεί με λευκό γάμο μια νεαρή κοπέλα, η οποία θα παίρνει τη σύνταξή του κατόπιν για δεκαετίες. Επιλέγει την κόρη του επιστάτη του σχολείου, τη νεαρή Λιλλίνα, που έχει ήδη σχέση με τον Τζακομίνο και είναι έγκυος στο παιδί του, γι' αυτό και κινδυνεύει να βρεθεί στον δρόμο από τον πατέρα της. Ο Τόττι θα βοηθήσει τον Τζακομίνο να βρει δουλειά στην τράπεζα και θα αφήσει το ζευγάρι να συναντιέται ελεύθερα, παρότι τα κουτσομπολιά στη μικρή πόλη θα θεριεύουν. Η αδελφή του Τζακομίνο, η φανατικά θρησκευόμενη Ροζάρια, θα επιχειρήσει να βάλει τέλος σε όλα αυτά που τα θεωρεί σκανδαλώδη με τη βοήθεια του ιερέα Λαντολίνα, για να ικανοποιήσει το υποτιθέμενο αίσθημα της ηθικής της. Θα πείσει τον αδελφό της να πάψει να βλέπει τη Λιλλίνα και το παιδί τους και να δεχθεί να παντρευτεί μια άλλη κοπέλα που του έχουν βρει με τον ιερέα. Βλέποντας την απελπισία

της Λιλλίνας, ο ηλικιωμένος Τόττι θα εξοργιστεί με τη συμπεριφορά του Τζακομίνο και θα προσπαθήσει να τον πείσει να γυρίσει κοντά της και κοντά στο παιδί τους. Εξάλλου, ο ίδιος ο Τόττι τους έχει αντιμετωπίσει και τους δύο σαν δικά του παιδιά, γι' αυτό και έχει αδιαφορήσει για τον κοινωνικό χλευασμό. Όταν ο Τζακομίνο θα αρνηθεί επειδή έχει υποσχεθεί στην αδελφή του, ο Τόττι θα τον απειλήσει ότι θα παρουσιάσει το μωρό στη μνηστή του, πείθοντάς τον τελικά να επιστρέψει στη Λιλλίνα.

Στο έργο συναντάμε την τυπική πιραντελική διχοτομία μεταξύ δημόσιας και προσωπικής τιμιότητας και ειλικρίνειας. Η εντιμότητα και η γενναιοδωρία του Τόττι θεωρούνται παράλογες και απρεπείς από τους συντοπίτες του, ενώ εκείνος αντιλαμβάνεται τη δική τους εμμονή στην ευυποληψία ως το χειρότερο είδος υποκρισίας. Στο τέλος του έργου, ο ηλικιωμένος Τόττι αναδεικνύεται σε υπέρμαχο του δικαιώματος του ατόμου να ζει σύμφωνα με τις δικές του επιταγές και όχι σύμφωνα με την κοινωνική και θρησκευτική σύμβαση. (Bassnett-McGuire 1983, 16-17).

Το **Λιολά (Liola)**, 1916) παρουσιάζει τον νεαρό ομώνυμο ήρωα ως έναν ξένοιαστο νέο που έχει αποκτήσει ήδη τρία νόθα παιδιά που τα μεγαλώνει η μητέρα του. Η Μίτα είναι παντρεμένη με τον ηλικιωμένο Σιμόνε, αλλά παραμένουν άτεκνοι μετά από αρκετά χρόνια γάμου. Η ανιψιά του Σιμόνε, Τούτσα, φροντίζει να μείνει έγκυος από τον Λιολά και παρακαλεί τον θείο της να αναγνωρίσει το παιδί ως δικό του, βασιζόμενη στη μεγάλη επιθυμία του να αποκτήσει απόγονο. Ο Λιολά ζητάει σε γάμο τη Τούτσα, όμως εκείνη κι η μητέρα της αρνούνται, έχοντας βάλει στο στόχαστρο τα χρήματα του θείου. Η Μίτα, που αντιλαμβάνεται το σχέδιο της Τούτσα, φροντίζει να την αντιμετωπίσει με τα ίδια όπλα: μένει κι εκείνη έγκυος από τον Λιολά. Ο Σιμόνε, παρότι καταλαβαίνει ποιος είναι ο πατέρας του παιδιού, προτιμά να το παρουσιάσει σε όλους ως δικό του, ματαιώνοντας όμως τα σχέδια αναγνώρισης του παιδιού της ανιψιάς του, την οποία επιθυμεί να παντρεύσει με τον Λιολά. Ο τελευταίος, όμως, αρνείται πια να την παντρευτεί για να μην χαλάσει τη ζωή του, έχοντας καταλάβει την υστεροβουλία της, αλλά δέχεται να αναγνωρίσει και να μεγαλώσει το παιδί, όταν γεννηθεί.

Η υπόθεση του δίπρακτου έργου **Η σκούφια με τα κουδουνάκια (Il berretto a sonagli)**, 1917) παρουσιάζει έναν υπάλληλο τραπέζης, τον Τσάμπα, του οποίου η σύζυγός του έχει σχέση με το αφεντικό του. Τη σχέση αυτή τη γνωρίζει, αλλά την αφήνει να συνεχίζεται για να κρατήσει τη δουλειά του, εφόσον εκείνος και η γυναίκα του μπορούν να διατηρήσουν έναν βαθμό αξιοπρέπειας. Όταν η σύζυγός του αφεντικού του, Μπεατρίτσε, αποκαλύπτει δημόσια τις ερωτοτροπίες του συζύγου της, ο Τσάμπα αναγκάζεται να βάλει ένα τέρμα στα κουτσομπολιά που πυροδοτούνται στη μικρή σικελική πόλη όπου ζουν. Πείθει τη σύζυγό του και τον εραστή της, ότι εφόσον η ζήλια της Μπεατρίτσε τους έχει ντροπιάσει, ο μόνος τρόπος για να διορθωθεί η κατάσταση είναι να φανεί εκείνη ως τρελή. Το σχέδιο πετυχαίνει και τόσο εκείνος όσο και η σύζυγός του και ο εραστής της μπορούν να συνεχίσουν απρόσκοπτα την καθημερινότητά τους. Το σύντομο αυτό έργο οφείλει πολλά στην *commedia dell'arte* από την οποία αντλεί αρκετά στοιχεία για τους χαρακτήρες του. Ο Τσάμπα συνδυάζει στοιχεία από τον Πανταλόνε και τον Αρλεκίνο, τόσο του απατημένου ηλικιωμένου συζύγου όσο και του πονηρού υπηρέτη – στην περίπτωση αυτή, του υπαλλήλου τραπέζης. (Fisher 1998, 158).

## 2.4 Διεθνής καταξίωση και επιτυχία

Κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου η οικογενειακή αποξένωση, καθώς και η αγωνία που ένιωθε για την τύχη των δύο γιων του που είχαν στρατευτεί στο Μέτωπο, θα τον οδηγήσουν στη συγγραφή πολλών θεατρικών έργων, τα οποία θα ολοκληρώσει μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα. Από το 1915 μέχρι το 1921 θα γράψει δεκαέξι δράματα. Ανάμεσά τους και το έργο **Έτσι είναι, αν έτσι νομίζετε (Cosi è, se vi pare)**.

Σε μια επαρχιακή πόλη εγκαθίσταται ένας δημόσιος υπάλληλος, ο Πόνζα, με τη σύζυγό του, τη σινιόρα Πόνζα, και την πεθερά του, τη σινιόρα Φρόλα. Καθώς η τελευταία δεν μένει μαζί με το ζευγάρι, τα σενάρια και οι υποψίες για το τι συμβαίνει κεντρίζουν την περιέργεια των γειτόνων και της οικογένειας του προϊσταμένου του Πόνζα. Η πλοκή του έργου εστιάζει στο ερώτημα ποια είναι η πραγματική ταυτότητα της σινιόρα Πόνζα, εφόσον τα δύο κοντινότερα της πρόσωπα, ο άντρας της και η μητέρα της, υποστηρίζουν

αντικρουόμενες υποθέσεις. Ο Πόνζα, όταν καλείται να δώσει εξηγήσεις για την περίεργη οικογενειακή τους κατάσταση (η πεθερά του διαμένει σε ένα ακριβό διαμέρισμα δίπλα στον προϊστάμενό του, ενώ η γυναίκα του μένει σε ένα φτωχικό σπίτι στην άλλη άκρη της πόλης), θα επιμείνει ότι κρατά τις δύο γυναίκες μακριά, επειδή η σινιόρα Φρόλα πιστεύει ότι η κόρη της είναι ζωντανή, ενώ έχει πεθάνει και εκείνος έχει ξαναπαντρευτεί. Αντιθέτως, η σινιόρα Φρόλα έχει μια τελείως διαφορετική ιστορία να διηγηθεί: ο κύριος Πόνζα είναι αυτός που έπαθε νευρική κατάπτωση, όταν η γυναίκα του αρρώστησε και νοσηλεύθηκε. Όταν εκείνη έγινε καλά, αδυνατούσε να πιστέψει ότι αυτή είναι η γυναίκα του κι έτσι έπρεπε να τελέσουν έναν νέο 'γάμο' με μια δήθεν νέα σύζυγο για να δοθεί λύση στην κατάσταση. Όλοι αναρωτιούνται αν η σινιόρα Πόνζα είναι υπαρκτό πρόσωπο ή αποκύημα της φαντασίας της σινιόρα Φρόλα. Τα ερωτήματα που θέτει ο Λαουντίζι, ο αιώνιος σκεπτικιστής και φιλοσοφικός τύπος της συντροφιάς, οδηγούν και τους υπόλοιπους στην αμφισβήτηση και το κυνήγι των «γεγονότων». Όμως τα έγγραφα, τα αρχεία και τα μητρώα που θα αποδείκνυαν ποιος από τους δύο λέει την αλήθεια έχουν καταστραφεί, ενώ το ερώτημα ποιος είναι τρελός, ο κύριος Πόνζα ή σινιόρα Φρόλα, παραμένει.

ΣΙΡΕΛΛΙ: Λοιπόν, κανείς τους δεν είναι τρελλός, κατά τη γνώμη σου; Μα, που να πάρει ο διάολος, ο ένας απ' τους δύο πρέπει να είναι τρελλός.

ΛΑΟΥΝΤΙΖΙ: Και ποιος; Δε μπορείτε να το πείτε, κανείς δε μπορεί να το πει! Κι όχι επειδή οι αποδείξεις που γυρεύετε δεν υπάρχουν, χάθηκαν ή καταστράφηκαν, από ένα κάποιο ατύχημα: πυρκαγιά ή σεισμό. Όχι. Μα απλούστατα επειδή αυτές τις αποδείξεις τις καταστρέψανε αυτοί οι ίδιοι, μέσα τους, στην ψυχή τους. Θα χωρέσει αυτό στο μυαλό σας, καμιά φορά; Δημιούργησαν, εκείνος για κείνην, κι εκείνη για κείνον, ένα μύθο που έχει ακόμα και την υπόσταση της πραγματικότητας, κι από τότε ζουν αρμονικότερα, συμφιλιωμένοι μέσα σ' αυτή την ιδέα. Αυτή την πραγματικότητα, κανένα έγγραφο δε μπορεί να την αφανίσει: την ανασαίνουν, τη βλέπουν, την αισθάνονται, την αγγίζουν! (Πιραντέλλο 1966, 51).

Η σινιόρα Πόνζα, το μόνο πρόσωπο που θα μπορούσε να δώσει τη λύση στα ερωτηματικά που έχουν γεννηθεί στην ομήγυρη για εκείνη, εμφανίζεται ντυμένη πενθούσα, με ένα αδιαπέραστο μαύρο πέπλο να σκεπάζει το πρόσωπό της. Όλοι όσοι τη ρωτούν ποια είναι, θα αντικρύσουν το βέλο, δηλαδή μια μάσκα, η οποία αλλάζει και προσαρμόζεται σύμφωνα με το βλέμμα και τα θέλω του καθενός που την κοιτάζει, ενώ εξακολουθεί να καλύπτει την ταυτότητά της. Έτσι, το πραγματικό πρόσωπο που κρύβεται από πίσω παραμένει βυθισμένο στο μυστήριο. Όταν, εντέλει, θα κάνει την εμφάνισή της, η σινιόρα Πόνζα, θα υποστηρίξει και τις δύο εκδοχές ταυτόχρονα: είναι κόρη της σινιόρα Φρόλα και δεύτερη σύζυγος του Πόνζα, συσκοτίζοντας με την αντιφατική απάντησή της ακόμα περισσότερο την κατάσταση. Στο ερώτημα τι πιστεύει η ίδια για τον εαυτό της, δηλώνει πως είναι εκείνη που πιστεύουν οι άλλοι, ενώ ο Λαουντίζι ξεσπά σε γέλια.

Το Έτσι είναι, αν έτσι νομίζετε θα αποτελέσει το προοίμιο των έργων «θεάτρου μέσα στο θέατρο» που θα γράψει κατόπιν ο συγγραφέας.

#### **2.4.1 Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα**

Στις 10 Μαΐου 1921 θα κάνει πρεμιέρα στη Ρώμη το έργο του *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (*Sei personaggi in cerca d'autore*) σε σκηνοθεσία του Dario Niccodemi, που ήταν επίσης και γνωστός δραματουργός. Η παράσταση θα προκαλέσει μεγάλη αναταραχή και βίαιες αντιδράσεις από το κοινό, που θα περιμένει τον δραματουργό μετά το τέλος της παράστασης για να τον γιουχάρει, να τον προσβάλλει και



να του πετάξει νομίσματα. Εξαιτίας της πρεμιέρας, το έργο κέρδισε τη δημοσιότητα μέσω του σκανδάλου (το λεγόμενο *succès de scandale*), που συνεχίστηκε και στο εξωτερικό. Στην Αγγλία, το 1922, το έργο απαγορεύτηκε να παρασταθεί δημόσια και παίχθηκε μόνο ιδιωτικά. Γρήγορα όμως ακολούθησαν δύο πολύ σημαντικές διεθνείς παραγωγές του έργου. Το 1923 το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* παρουσιάστηκε στη Γαλλία, στο θέατρο Champs-Élysées, σε σκηνοθεσία του Georges Pitoëff (**Εικόνα 2.7**). Ακολούθησε το 1924 η σκηνοθεσία του Max Reinhardt που παρουσίασε το έργο του Pirandello στο Βερολίνο. Ο Pitoëff παρουσίασε τα έξι πρόσωπα να κατεβαίνουν στη σκηνή από ψηλά, με έναν μηχανικό ανυψωτήρα που χρησιμοποιούνταν συνήθως για τα σκηνικά, μια επιλογή στην οποία αρχικά εναντιώθηκε ο συγγραφέας, αλλά που εκτίμησε τη λειτουργία της στη συνέχεια. Αντιθέτως, ο Reinhardt στη δική του σκηνοθεσία υπογράμμισε τη φασματική, σχεδόν μαγική εικόνα των προσώπων, τα οποία, βυθισμένα στο σκοτάδι, βρίσκονταν από την αρχή του έργου πάνω στη σκηνή και η παρουσία τους αποκαλυπτόταν όταν φωτιζόνταν από έναν έντονο λευκό προβολέα. (Bassnett & Lorch 2013, 12).

Όταν το 1925 ο Pirandello έγραψε μια δεύτερη εκδοχή του έργου, η επιρροή της σκηνοθεσίας του Pitoëff ήταν εμφανής. Η αποκάλυψη για τη μοίρα των δύο μικρών παιδιών δεν γινόταν πια παρά λίγο πριν από το τέλος του έργου. Το αναθεωρημένο τέλος όμως, όπου η προγονή εγκαταλείπει τη σκηνή περνώντας μέσα από το κοινό, ανήκει ξεκάθαρα στον Pirandello. Έτσι, το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* σώζεται με δύο διαφορετικούς επιλόγους, αυτόν του 1921 και αυτόν που έγραψε το 1925. Στην εκδοχή του 1925 επίσης, ο Pirandello συστήνει τα έξι πρόσωπα να φορούν μάσκες, καθιστώντας έτσι περισσότερο αντιληπτό για τον θεατή ότι προέρχονται από τη χώρα της φαντασίας και όχι της πραγματικότητας. (Styan 1983, 82-83).



**Εικόνα 2.7** Το κοινό χειροκροτεί τον δραματουργό ύστερα από παράσταση του *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* τον Απρίλιο του 1923.

[Πηγή: [https://it.wikiversity.org/wiki/Luigi\\_Pirandello\\_\(superiori\)#/media/File:Luigi\\_Pirandello\\_1923.jpg](https://it.wikiversity.org/wiki/Luigi_Pirandello_(superiori)#/media/File:Luigi_Pirandello_1923.jpg)]

Το έργο παρουσιάζει έξι φανταστικούς χαρακτήρες, που αποτελούν αποκυήματα κάποιου συγγραφέα που τα έχει αρνηθεί. Οι χαρακτήρες αυτοί διακόπτουν μια θεατρική πρόβα αναζητώντας τον δημιουργό που θα τους ολοκληρώσει και θα τους δώσει φωνή. Αυτό που βρίσκουν δεν είναι ο συγγραφέας, αλλά η θεατρική σκηνή, η παράσταση είναι το μόνο μέσο για την εκπλήρωση του σκοπού. Στην πορεία του έργου ξεσπούν διαπληκτισμοί μεταξύ τους, οδηγώντας στη σύγχυση, καθώς κάθε χαρακτήρας προσπαθεί να επιβάλλει τη δική του/της εκδοχή των γεγονότων στους άλλους. Η εικόνα μιας ομάδας χαμένων ψυχών/σκηνικών

φαντασμάτων που επιζητούν την έξοδο από την υπαρξιακή αγωνία τους και τον τελικό καθορισμό της ζωής του, είναι αυτή που πρυτανεύει στο έργο και που έχει οδηγήσει πολλούς σκηνοθέτες στο να το προσεγγίσουν. Το Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα θα αποτελέσει ένα σημείο καμπής στη θεατρική ιστορία της παγκόσμιας δραματουργίας του 20ού αιώνα, εικονοποιώντας τόσο το λεγόμενο *angst* που χαρακτηρίζει την εποχή όσο και μια καυστική παρουσίαση και ανάλυση των ορίων του ρεαλιστικού θεάτρου.

Η υπόθεση του έργου ξεκινά με μια άδεια σκηνή θεάτρου, όπου πρόκειται να ξεκινήσει μια πρόβα στο έργο του Pirandello *Το παιχνίδι των ρόλων* (*Il giuoco delle parti*, 1918). Οι ηθοποιοί αναμένουν τον Σκηνοθέτη για να ξεκινήσουν κι όταν εκείνος καταφθάνει κι ετοιμάζεται να ξεκινήσει την πρόβα ζητά να δυναμώσει ο φωτισμός. Ο υποβολέας αρχίζει να διαβάσει την περιγραφή του σκηνικού της πράξης και ο Σκηνοθέτης καθορίζει τις εισόδους και τις εξόδους των ηθοποιών του. Ο πρωταγωνιστής διακόπτει τον Σκηνοθέτη θέλοντας να μάθει εάν είναι απαραίτητο να φορέσει σκούφο μάγιστρα και ο τελευταίος επιμένει πως είναι επιβεβλημένο, εφόσον αυτό είναι γραμμένο στο κείμενο. Το ότι κάτι τέτοιο φαντάζει γελοίο οφείλεται στο γεγονός ότι δεν έχουν πια στη διάθεσή τους καλές γαλλικές κωμωδίες για να παρουσιάσουν στο κοινό κι έτσι είναι αναγκασμένοι να ανεβάσουν έργα του Pirandello, του συγγραφέα που θολώνει κάθε νόημα και διακωμωδεί τους ηθοποιούς.

Στη σκηνή άξαφνα εισβάλουν ο Πατέρας, η Μητέρα, η Κόρη, το Αγόρι και το Κοριτσάκι, διακόπτοντας την πρόβα του θιάσου. Η οικογένεια εξηγεί ότι όλοι τους είναι χαρακτήρες από ένα ατελείωτο έργο και αναζητούν έναν δημιουργό-συγγραφέα για να τους ολοκληρώσει. Ο Σκηνοθέτης θεωρώντας ότι έχει να κάνει με τρελούς, τους ζητά να φύγουν, όμως ο Πατέρας, το ένα από τα πρόσωπα, επιμένει στην παράκλησή του, επισημαίνοντας παράλληλα τη μεγάλη σημασία που έχει γι' αυτούς, καθώς οι χαρακτήρες των έργων ζουν αιώνια ακόμα και όταν οι δημιουργοί τους έχουν φύγει από τη ζωή. Ο Σκηνοθέτης είναι σκεπτικός, όμως του κινεί το ενδιαφέρον η μαυροφορεμένη γυναίκα, που αποδεικνύεται ότι είναι η Μητέρα. Ο Πατέρας αρχίζει να διηγείται την ιστορία τους, λέγοντας ότι η σύζυγός του είναι πάνω από όλα μητέρα και το δράμα της έγκειται στο ότι τα παιδιά της προέρχονται από δύο διαφορετικούς άντρες. Εφόσον η Μητέρα ερωτεύτηκε κάποιον άλλο, ο Πατέρας παραμέρισε για να τους αφήσει να ζήσουν ανενόχλητοι μαζί, κι από τον δεύτερο άνδρα της απέκτησε τα τρία νόθα παιδιά της, την Κόρη, το Αγόρακι και το Κοριτσάκι. Επιπλέον, κανόνισε για τον δικό τους Γιο να ζήσει στην εξοχή. Η Μητέρα από την πλευρά της αντιδρά, προβάλλοντας μια τελείως άλλη εξήγηση για όσα μεσολάβησαν, ότι ο Πατέρας τη βαρέθηκε και την έσπρωξε στην αγκαλιά κάποιου άλλου, ενώ παράλληλα την απομάκρυνε και από το παιδί που είχαν μαζί, τον Γιο τους. Ο Πατέρας ισχυρίζεται πάλι ότι όλα τα έκανε με καλή πρόθεση και όταν απέμεινε πια μόνος, άρχισε να παρακολουθεί με λαχτάρα από μακριά τη νέα οικογένεια που είχε φτιάξει η σύζυγός του και ιδιαίτερα την Κόρη, που μεγάλωνε. Η Κόρη, από την πλευρά της, σαρκάζει για το δήθεν αθώο ενδιαφέρον του για εκείνη, που τόσο τρομοκράτησε τότε τους δικούς της, ώστε χρειάστηκε να μετακομίσουν μακριά. Εκείνος συνεχίζει, επεξηγώντας ότι δεν αναγνώρισε την Κόρη, όταν τα χρόνια πέρασαν και η αδυναμία της σάρκας τον οδήγησε στο μπορντέλο της Μαντάμ Πάτσε. Η Μαντάμ Πάτσε είχε προσλάβει τη Μητέρα ως ράφτρα και μεταχειριζόμενη το τέχνασμα ότι η ραπτική της δεν ήταν καλή, αλλά αντιθέτως κατέστρεφε τα ρούχα, ανάγκασε τελικά την Κόρη να εργαστεί ως ένα από τα «κορίτσια» της για να αντισταθμιστεί η ζημιά και να πληρωθούν τα χρήματα που είχαν ανάγκη. Μόνο η τυχαία εμφάνιση της Μητέρας στις Μαντάμ Πάτσε, την τελευταία στιγμή, απέτρεψε μια πράξη αιμομιξίας. Ο Πατέρας υπερασπίζεται τον εαυτό του, λέγοντας πως δεν γνώριζε ότι θα συναντήσει την Κόρη σε ένα τέτοιο περιβάλλον, κι ότι αυτή η μεμονωμένη στιγμή αδυναμίας του οδήγησε την Κόρη στο να τον κρίνει εσφαλμένα και να τον κατακρίνει συνολικά. Όπως θα πει χαρακτηριστικά:

Για μένα το δράμα είναι όλο εκεί: στη συνείδηση που έχω – ότι είμαι «ένας», πράγμα που δεν είναι αλήθεια. Ο καθένας μας είναι «πολλοί μαζί», «πολλοί άνθρωποι μαζί», ανάλογα με όλες τις δυνατότητες που έχουμε μέσα μας για να υπάρχουμε. Είμαστε «ένας»

με εκείνον», «ένας με τον άλλον», τελείως διαφορετικοί! Και παρ' όλα αυτά έχουμε την ψευδαίσθηση ότι είμαστε πάντοτε «ένας», ο ίδιος, για όλους· και ότι πάντοτε αυτός ο «ένας» αποτελεί τον εαυτό μας σε κάθε μας πράξη. Μα αυτή δεν είναι η αλήθεια! Δεν είναι η αλήθεια! Και το διαπιστώνουμε καλά, μονάχα όταν, για κάποια αναποδιά, μια πράξη μας κάπου σκαλώσει, αφήνοντάς μας στο κενό. Θέλω να πω ότι τότε μονάχα νιώθουμε πως δεν ήταν ολόκληρος ο εαυτός μας μέσα στην πράξη εκείνη και ότι επομένως θα ήταν φριχτή αδικία να μας κρίνουν μόνο από εκείνη, να μας σταυρώνουν, για μια ολόκληρη ζωή, λες και η ζωή μας περιλαμβανόταν ολόκληρη μέσα στην πράξη εκείνη και μόνο!<sup>2</sup>

Ο Σκηνοθέτης αναρωτιέται εάν τα ίδια τα πρόσωπα είναι ηθοποιοί, κάτι που εκείνα αρνούνται κατηγορηματικά, ενώ ο Πατέρας αναζητά πια τον συγγραφέα στο πρόσωπο του Σκηνοθέτη. Εφόσον για την παράσταση θα χρειαστούν οι ηθοποιοί, καλούνται να αναλάβουν τους ρόλους των προσώπων, όμως εκείνα αντιδρούν, θεωρώντας τους ηθοποιούς ακατάλληλους για να ερμηνεύσουν σωστά το δράμα τους. Για την αναπαράσταση της σκηνής της Κόρης με τον Πατέρα εμφανίζεται η Μαντάμ Πάτσε, χωρίς όμως να ακούγεται όταν μιλά με την Κόρη. Από τις αντιδράσεις που εισπράττει, εγκαταλείπει τελικά εκνευρισμένη τη σκηνή.

Ο Πατέρας εξηγεί ότι έχοντας βρει τη Μητέρα και τα παιδιά της άπορους ύστερα από τον θάνατο του δεύτερου συντρόφου της, τους πήρε στο σπίτι του μαζί με τον Γιο. Η Κόρη κατηγορεί τον τελευταίο για την άρνησή του να τους αποδεχτεί στο οικογενειακό σπίτι και για τον τελικό ξεπεσμό της, όμως ο Γιος τούς απορρίπτει όλους, νιώθοντας κιόλας ότι είναι ένα πρόσωπο χωρίς υπόσταση. Όταν του ζητείται να αναπαραστήσει τη σκηνή που απορρίπτει τη Μητέρα, ο Γιος αρχικά αρνείται, αλλά δεν μπορεί να εγκαταλείψει την εξελισσόμενη δράση, καθώς η ζωή του είναι άρρηκτα δεμένη με των άλλων προσώπων. Τελικά, όταν η σκηνή συνάντησης με τη Μητέρα αναπαριστάται, εκείνη έχει στραμμένη όλη της την προσοχή στον μεγάλο της Γιο που έχει να δει από μωρό και θέλει να τον προσεγγίσει, χωρίς να δίνει σημασία στα δύο μικρά της παιδάκια. Ο Γιος όμως φεύγει, αλλά καταλήγει σε έναν κήπο όπου βρίσκει το Αγοράκι να κοιτά με φρίκη το Κοριτσάκι βυθισμένο μέσα σε μια στέρνα. Έχοντας δει πνιγμένη τη μικρή του αδελφή, το Αγόρι αυτοκτονεί με ένα πιστόλι. Οι ηθοποιοί αντιδρούν στα διαδραματιζόμενα γεγονότα θεωρώντας ότι είναι προσποίηση, ενώ τα πρόσωπα υποστηρίζουν ότι είναι η πραγματικότητα. Ο Σκηνοθέτης, μπερδεμένος από όλη αυτή τη σύγκρουση μεταξύ πραγματικής ζωής και θεατρικής ψευδαίσθησης, ζητά απεγνωσμένα να ανάψουν τα φώτα του θεάτρου, σαν να ζει μέσα σε έναν σκοτεινό εφιάλτη. Θεωρώντας πια ότι έχασε μια ολόκληρη μέρα πρόβας, ζητά κατόπιν να φύγουν οι ηθοποιοί και να σβήσουν τα φώτα, όπου για λίγο όλο το θέατρο βυθίζεται στο σκοτάδι.

Ο Pirandello μεταμορφώνει τη σκηνή σε μια πολυεπίπεδη εμπειρία, όπου τοποθετώντας την εξέλιξη της δράσης σε δεύτερο πλάνο, διερευνά πρωτίστως τους πολυσχιδείς κυματισμούς μεταξύ ρόλου και χαρακτήρα, καθώς και τη δυσκολία να μετακενωθεί η ζωή σε θεατρικό δράμα. (Paciucci 1998, 177). Σε κάθε περίπτωση, το τέλος του έργου θα αφήσει μια νότα του ανεκπλήρωτου, καθώς τα πρόσωπα του έργου, χωρίς τα δύο μικρά παιδιά πια, θα παραμείνουν εγκλωβισμένα στον αμετάβλητο πόνο τους: ο γιος να ακολουθείται από τη μητέρα, λίγο πιο πίσω ο πατέρας και τελευταία η κόρη, που θα εγκαταλείψει τη σκηνή γελώντας στριγκά.

---

<sup>2</sup> Απόσπασμα από την ανέκδοτη μετάφραση του Δημήτρη Μαυρίκιου στο έργο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, όπως παρατίθεται στο πρόγραμμα παράστασης: Λουίτζι Πιραντέλλο, *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, Εθνικό Θέατρο (Κτίριο Τσίλλερ – Κεντρική Σκηνή), Θεατρική περίοδος 2018-2019, σ. 19.

Έτσι, τα έξι στοιχειωμένα πρόσωπα του Πιραντέλλο [...] όπως ήρθαν φέρνοντας το απαρηγόρητο δράμα τους, έτσι και θα φύγουν, δίχως την ανακούφιση πως βρήκανε το μέσο να ολοκληρωθούν. Εδώ έχουμε κάτι περισσότερο από την πολυσχολιασμένη πιραντελλική σχετικότητα της αλήθειας. Έχουμε μια γεύση μοναξιάς «τραγική» – που διαφέρει από την τραγωδία κατά το ότι δεν έχει λύτρωση. Είναι μια μοναξιά καθαρά σύγχρονη... (Τερζάκης 1989, 198).

#### 2.4.2 Καθένας με τον τρόπο του

Το *Καθένας με τον τρόπο του* (*Ciascuno a suo modo*) παίχτηκε για πρώτη φορά στο Μιλάνο τον Μάιο του 1924, αλλά η οριστική του έκδοση πραγματοποιήθηκε το 1933. Κάθε μία από τις πράξεις του έργου ακολουθείται από ένα χορικό ιντερμέτζο, ενώ η δεύτερη πράξη του έργου τελειώνει με την ανακοίνωση ότι η τρίτη πράξη δεν πρόκειται να παιχθεί. Τα διαφορετικά επίπεδα πραγματικότητας που εμπεριέχονται στο έργο αποτελούνται από:

- ένα σκηνικό σαλονιού σε ένα παλάτι ευγενούς που χρησιμοποιείται για το έργο μέσα στο έργο,
- τη σκηνή του θεάτρου, με τους ηθοποιούς, τον σκηνοθέτη και το υπόλοιπο προσωπικό του θεάτρου,
- το κοινό του θεάτρου, στο οποίο είναι επίτηδες τοποθετημένοι ένας άνδρας και μία γυναίκα που διαμαρτύρονται ότι το προσωπικό τους δράμα παρουσιάζεται στη σκηνή,
- το φουαγιέ του θεάτρου, όπου και πάλι υποτιθέμενα μέλη του θιάσου, κριτικοί και ταξιθέτες αναμειγνύονται με το πραγματικό κοινό και συζητούν το έργο,
- τον δρόμο έξω από το θέατρο. (Witt 2013, 99).

Το *Καθένας με τον τρόπο του* είναι το πρώτο ανάμεσα στα έργα του συγγραφέα που επιχειρεί να «παραβιάσει» το φυσικό πλαίσιο του συμβατικού θεάτρου. Σύμφωνα με τις αρχικές σκηνικές οδηγίες, η δράση ξεκινά έξω από το θέατρο, όπου μοιράζεται ειδικό παράρτημα ημερήσιας εφημερίδας, το οποίο αποκαλύπτει στους θεατές ότι η παράσταση που πρόκειται να παρακολουθήσουν βασίζεται σε μία πραγματική τραγωδία της ζωής: την πρόσφατη αυτοκτονία του ενός γνωστού γλύπτη, του Τζόρτζιο Σάλβι, όταν βρήκε στο κρεβάτι την αρραβωνιαστικιά του, ηθοποιό Ντέλια Μορέλλο, μαζί με τον γαμπρό του Μικέλε Ρόκα. Οι πραγματικοί ομόλογοι των χαρακτήρων του έργου που πρόκειται να παρασταθεί, εμφανίζονται στο φουαγιέ του θεάτρου, καθώς οι πραγματικοί θεατές εισέρχονται για να αγοράσουν τα εισιτήριά τους. (Cannon 1986, 46-47). Μία ομάδα καλοντυμένων κυρίων προσπαθούν να πείσουν μία κυρία, την Αμαλία Μορένο, να μην δει την παράσταση και ταραχτεί. Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, ο συγγραφέας προτρέπει όλη η δράση που λαμβάνει χώρα έξω από το θέατρο και στο φουαγιέ πριν να ξεκινήσει η παράσταση να βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό, ώστε να επιτυγχάνεται η μεγαλύτερη δυνατή αυθορμησία της απόδοσης των ηθοποιών. Ωστόσο, ο αυτοσχεδιασμός είναι μάλλον περιορισμένος, καθώς το χωρίο που περιγράφει τη σκηνή δίνει εμμέσως τις ατάκες των ηθοποιών.

Ύστερα από τη μεταθεατρική αρχή του έργου που εκτυλίσσεται στον δρόμο έξω από το θέατρο και στο φουαγιέ, ακολουθεί μία «συμβατική» σκηνή στο σαλόνι της μεγαλοαστής Λίβια Παλεγκάρι, όπου όλες οι συζητήσεις και τα κουτσομπολιά περιστρέφονται γύρω από τη Ντέλια – σχόλια που κάθε χαρακτήρας τα αντιλαμβάνεται «με τον τρόπο του». Η οικοδέσποινα ρωτά τον Ντιέγκο για τον γιο της, καθώς είναι πεπεισμένη ότι είναι ερωτευμένος με τη Ντέλια, μια γυναίκα που την ακολουθεί η σκανδαλώδης φήμη ότι ευθύνεται για την αυτοκτονία του πρώην αγαπημένου της. Όπως φαίνεται, ο γιος της οικοδέσποινας, ο

Ντόρο, υπερασπίστηκε την Ντέλια το προηγούμενο βράδυ σε μια αντιμαχία που είχε με τον φίλο του, Φραντσέσκο Σάβιο, ο οποίος διαφώνησε απολύτως μαζί του και κατηγορήσε την Ντέλια ως υπεύθυνη με τη συμπεριφορά της για τον θάνατο του καλλιτέχνη. Με την αποψινή εμφάνισή τους, οι δύο φίλοι αρχίζουν να υποστηρίζουν πλέον τα αντίθετα, ο Ντόρο να την κατηγορεί και ο Φραντσέσκο να την υπερασπίζεται, και η διαφωνία τους φτάνει στο σημείο της προσβολής και της πρόκλησης σε μονομαχία. Η ίδια η Ντέλια καταφθάνει για να ευχαριστήσει τον Ντόρο που την υπερασπίστηκε. Όπως διαβεβαιώνει, ο Ντόρο σωστά αντιλήφθηκε ότι εκείνη προσπάθησε μέσα από αισθήματα καθαρής ανιδιοτέλειας να εμποδίσει έναν αποτυχημένο γάμο: αυτόν του Μικέλε Ρόκα με την αδελφή του γλύπτη.

Η δεύτερη πράξη διαδραματίζεται στο σπίτι του Φραντσέσκο, που ετοιμάζεται για τη μονομαχία. Τον επισκέπτεται ο Μικέλε, ο οποίος έρχεται να προσφέρει μια τελείως άλλη εκδοχή των γεγονότων. Εσκεμμένα έγινε εραστής της Ντέλια, όπως είχαν στοιχηματίσει με τον φίλο του. Στόχος ήταν να του αποδείξει ότι ήταν ανάξια κι έτσι ο φίλος του να την εγκαταλείψει, όμως εκείνος τελικά αυτοκτόνησε. Η σύγχυση γύρω από την υπόθεση της Ντέλια έχει φτάσει στο απόγειό της, υπάρχουν πια τόσες πολλές εκδοχές γύρω από την 'αλήθεια', που η μονομαχία τιμής φαντάζει ανόητη. Όλες οι συζητήσεις σταματούν, όταν καταφθάνει η Ντέλια και συναντιέται με τον Μικέλε. Τα προσεκτικά διατυπωμένα επιχειρήματά τους σταδιακά καταρρέουν, ενώ οι ίδιοι μοιάζουν να κυριαρχούνται από ένα αμοιβαίο πάθος. Η πράξη τελειώνει με τη διαπίστωση του Φραντσέσκο ότι είναι και οι δύο τρελοί και την ανταπάντηση του Ντιέγκο ότι θα έπρεπε να βλέπει τον εαυτό του.

Τα ιντερμέδια του έργου, όπως είχε ισχυριστεί ο συγγραφέας, ήθελε να λειτουργήσουν σχεδόν όπως τα χορικά της αρχαίας τραγωδίας, όπου ένας χορός ανθρώπων θα σχολίαζε τα γεγονότα της δράσης (Witt 2013, 101). Κατά τη διάρκεια του πρώτου ιντερμέτζου, κριτικοί, υπέρ και κατά του έργου, συγκροτούν ομάδες και συγκρούονται μεταξύ τους, ανταλλάσσοντας προσβολές. Η τρίτη πράξη του έργου δεν πραγματοποιείται, καθώς μία γυναίκα από το υποτιθέμενο κοινό, η Αμαλία Μορένο, ισχυρίζεται εξοργισμένη ότι το έργο είναι βασισμένο στη ζωή της και ότι αποτελεί μια προσβολή για την ίδια που δεν μπορεί να υποφέρει. Κατά τη διάρκεια του δεύτερου ιντερμεδίου, η Μορένο χαστουκίζει την πρωταγωνίστρια του έργου και η σκηνή που ξεσπά οδηγεί τον σκηνοθέτη στο να ματαιώσει την υπόλοιπη παράσταση. Η αναστάτωση της έχει προσεκτικά προετοιμαστεί, ήδη από τις αρχικές σκηνές στο φουαγιέ, όπου διάφοροι φίλοι της προσπαθούν να την αποτρέψουν από το να την παρακολουθήσει. Μέσα στην ολοένα και πιο εξοργισμένη αντίδρασή της απέναντί στο έργο που υποθετικά αντιγράφει τη ζωή της, η Αμαλία συγκρατείται από ένα άλλο μέλος του 'κοινού', τον εραστή της Νούτι. Ακολουθεί με εκείνον μια παράφορη σκηνή, τόσο ανάλογη με αυτή που έχει προηγηθεί ανάμεσα στη Ντέλια και τον Μικέλε, ώστε άλλοι 'θεατές' παρατηρούν ότι την αναπαριστούν. Στο σημείο αυτό, η Τέχνη έχει προλάβει τη Ζωή, που μοιάζει με θλιβερό αντίγραφο μπροστά της.

Οι χαρακτήρες του έργου δεν μπορούν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους, καθώς βασανίζονται από προσωπικές αμφιβολίες. Το έργο είναι βαθιά πεσιμιστικό, γεμάτο από αναφορές στον θάνατο. Επιδεικνύει το αδιέξοδο που αντιμετωπίζει ο άνθρωπος, καταδικασμένος μεν να ζει με άλλους, αλλά χωρίς να μπορεί να επικοινωνήσει μαζί τους. Η μόνη τελική διέξοδος από τη ζωή είναι η στείρα ακινησία του θανάτου, όπου όλα παραδίδονται στη σιωπή. (Bassnett-McGuire 1983, 55-56).

#### **2.4.3 Ερρίκος Δ΄**

Στον *Ερρίκο Δ΄* (*Enrico IV*) ο Pirandello εξερευνά την έννοια της τρέλας, με βάση τη γνώριμη διαλεκτική του πάνω στην πραγματικότητα και στην ψευδαίσθηση. Πέρα από τις αυτοβιογραφικές καταβολές του έργου – τα όσα έζησε ο συγγραφέας κοντά στην ψυχικά ασθενή σύζυγό του –, επιχειρείται εδώ μια ανίχνευση της φύσης της τρέλας στον χωρίς νόημα σύγχρονο κόσμο. (Krasner 2012, 200-201). Το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τον Φεβρουάριο του 1922 στο Μιλάνο, ενώ ακολούθησαν παραγωγές στην Αμερική και στην Αγγλία το 1924. Το 1925, ανέβηκε σε σκηνοθεσία Pitoëff και με τον ίδιο τον σκηνοθέτη στον πρωταγωνιστικό ρόλο. (Bassnett & Lorch 2013, 56).

Η υπόθεση του έργου παρουσιάζει το δράμα ενός μεγαλοαστού Ιταλού, ο οποίος ύστερα από μία πτώση από άλογο σε ένα καρναβάλι, χάνει τη μνήμη του για χρόνια. Καθώς κατά τη στιγμή της πτώσης εκείνος και οι δικοί του συμμετείχαν σε μια περίτεχνη μεσαιωνική μεταμφίεση, όπου ο ίδιος είχε μεταμφιεστεί στον Αυτοκράτορα Ερρίκο Δ΄ (1050-1106, γνωστός για τη διαμάχη του με τον πάπα Γρηγόριο Ζ΄), ζει κατόπιν με την ψευδαίσθηση ότι είναι ο μεσαιωνικός αυτοκράτορας. Ένας άλλος νεαρός, ο Τίτο Μπελκρέντι, ο οποίος ήταν ερωτικός αντίζηλος του Ερρίκου στην καρδιά της Ματίλντε, είχε τρυπήσει το άλογο, προκαλώντας έτσι την ολέθρια πτώση. Παρότι ο Ερρίκος αρχικά φάνηκε ότι δεν είχε πάθει τίποτα, κατόπιν βυθίστηκε στη φανταστική μεσαιωνική του ταυτότητα. Η οικογένεια αποφάσισε να συμπλεύσει με τη φαντασίωσή του, με την ελπίδα ότι η τρέλα θα περάσει. Και πράγματι, ύστερα από δώδεκα χρόνια, ο Ερρίκος συνήλθε εν αγνοία των δικών του, αλλά βλέποντας ότι είχε χάσει ένα μεγάλο κομμάτι της ζωής του, αποφάσισε να διατηρήσει το προσωπίο του τρελού. Αφού έχουν περάσει πια είκοσι χρόνια που όλα προσαρμόζονται για να ταιριάζουν με την εμμονή του, πέντε πρόσωπα: η Ματίλντε Σπίνα (η παλιά αγαπημένη του), ο Μπελκρέντι (ο αλλοτινός αντίζηλος και νυν αγαπημένος της Ματίλντε), η Φρίντα (κόρη της Ματίλντε) με τον αρραβωνιαστικό της, καθώς κι ένας γιατρός εξειδικευμένος σε θέματα διανοητικής υγείας, αποφασίζουν από κοινού να επιχειρήσουν να τον γιατρέψουν. Για ένα διάστημα όλοι υποδύονται τους φανταστικούς μεσαιωνικούς ρόλους τους, πιστεύοντας ότι ένα απότομο «ξύπνημα» από την τρέλα θα αποδειχθεί καταστροφικό για την πνευματική υγεία του. Το σχέδιο του γιατρού είναι να ντύσει την κόρη Φρίντα με τα ίδια ακριβώς ρούχα που φορούσε η μητέρα της Ματίλντε είκοσι χρόνια νωρίτερα, με στόχο να προκαλέσει σοκ στον Ερρίκο και να τον αφυπνίσει από την ψευδαίσθηση μέσα στην οποία ζει. Το κόλπο αποτυγχάνει και ο Ερρίκος εξοργισμένος μαζί τους καταφέρεται εναντίον τους, επιμένει στη μεταμφίεσή του, θέτοντας υπό αμφισβήτηση τη θεραπεία.

Στην τελευταία πράξη του έργου, ο ήρωας αναγνωρίζει την ασθένειά του, παραδεχόμενος ότι εδώ και χρόνια χρησιμοποιεί την τρέλα του σαν μια προστατευτική μάσκα απέναντι στην πραγματικότητα. Αποκαλύπτει ότι ξαναβρήκε τα λογικά του κάποια χρόνια νωρίτερα, αλλά συνέχισε να υποδύεται τον αυτοκράτορα, αφού αυτή η μασκαράτα του άρεσε. Όταν τους αποκαλύπτει ότι δεν είναι τρελός, οι καλεσμένοι του πληροφορούν τη Ματίλντε για το γεγονός, όμως εκείνη αρνείται να το πιστέψει. Τα αισθήματα του Ερρίκου ταραζούνται στη θέα της Φρίντα, που του θυμίζει τη μητέρα της Ματίλντε στα νιάτα της. Στη στιγμή της κορύφωσης του έργου ο Ερρίκος υποστηρίζει ότι η πτώση από το άλογο ήταν έργο του Μπελκρέντι, τον οποίο και μαχαιρώνει. Καθώς ο Μπελκρέντι ψυχορραγεί, αναφωνεί ότι ο Ερρίκος δεν είναι καθόλου τρελός. Ο Ερρίκος όμως διαπιστώνει ότι για να γλιτώσει τις ευθύνες της πράξης του θα πρέπει να συνεχίσει να υποκρίνεται πια τον τρελό για πάντα.

## 2.5 Η ίδρυση του Teatro d' Arte (1924-1928)

Η φήμη που κέρδισε πρώτα με το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* και τον επόμενο χρόνο με τον *Ερρίκο Δ΄*, θα οδηγήσει τον Pirandello το 1923 στο πρώτο του υπερατλαντικό ταξίδι στην Αμερική και συγκεκριμένα στη Νέα Υόρκη, με αφορμή την παρουσίαση έργων του. Στην επιστροφή του από την Αμερική, θα του δοθεί η δυνατότητα να υλοποιήσει το όραμά του για τη δημιουργία του Θεάτρου Τέχνης της Ρώμης, για τη δημιουργία του οποίου είχαν ξεκινήσει συζητήσεις και ζυμώσεις από νωρίτερα. Τελικά, στις 6 Οκτωβρίου 1924 ιδρύθηκε ο Ανώνυμος Σύλλογος για το Θέατρο Τέχνης της Ρώμης (Società Anonima per il Teatro d'Arte di Roma). Υπέγραψαν έντεκα πρόσωπα,<sup>3</sup> εκτός του Pirandello –γι' αυτό και η προσπάθεια τιτλοφορείται επίσης «Θέατρο των Έντεκα» ή και «Θέατρο των Δώδεκα» (Teatro degli Undici ή Dodici)–, όλοι τους συγγραφείς, δημοσιογράφοι, ηθοποιοί κι ένας εκδότης, ότι καθένας τους θα κατέβαλε το ποσό των 5.000

---

<sup>3</sup> Επρόκειτο για τους: Stefano Pirandello (Stefano Landi), Antonio Beltramelli, Giovanni Cavicchioli, Massimo Bontempelli, Maria Letizia Celli, Pasquale Cantarella, Lamberto Picasso, Giuseppe Prezzolini, Renzo Rendi, Orio Vergani, Claudio Argentieri.

λιρών για την υλοποίηση ενός προγράμματος που είχε συλλάβει ο Pirandello για τη λειτουργία ενός ανεξάρτητου (μη εμπορικού θεάτρου) και τη διαχείριση ενός θιάσου που θα έδινε παραστάσεις στην Ιταλία και στο εξωτερικό. (Ragusa 1978, 236, 238-239).

Έχοντας ξεκινήσει να εργάζεται ουσιαστικά για το θέατρο μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Pirandello είχε να αντιμετωπίσει όλα τα προβλήματα που μαστίζαν το ιταλικό θέατρο της εποχής και τα οποία ο ίδιος θέλησε να επιλύσει. Κατ' αρχάς, την παράδοση της βενετοκρατίας και του ατομισμού, που σήμαινε ότι οι ηθοποιοί είχαν ελάχιστη ή καμία αντίληψη της εργασίας συνόλου· κατά δεύτερον, την παράδοση του υποβολέα, που διάβαζε τα λόγια στους ηθοποιούς που δεν τα είχαν αποστηθίσει, με αποτέλεσμα οι τελευταίοι (εφόσον συχνά οι φωνές τους επικαλύπτονταν από τον υποβολέα) να οδηγούνται στην ανάπτυξη ενός υπερβολικού κινησιολογικού στιλ παιξίματος· κατά τρίτον, την έλλειψη θεάτρων ρεπερτορίου με σταθερούς θιάσους· και τέλος, την απουσία ενός σοβαρού κοινού, που θα ενδιαφερόταν για ανάλογες παραγωγές. Ο Pirandello, προσπαθώντας να επιλύσει κάποια από αυτά τα ζητήματα και ακολουθώντας την παράδοση των άλλων Θεάτρων Τέχνης της Ευρώπης, δημιούργησε τον δικό του θίασο και ίδρυσε το δικό του Teatro d'Arte. Σε αυτό επιχείρησε να ρίξει μεγαλύτερη βαρύτητα στη θεατρική εκπαίδευση των ηθοποιών, αλλά και στην επιλογή του ρεπερτορίου. Μαρτυρίες από τις πρόβες του θιάσου επιβεβαιώνουν τη σημασία που έδειχνε στην πειθαρχία των ηθοποιών και στην επιμονή του πάνω στην ιδέα ενός θιάσου που εργάζεται από κοινού. Αντιτάχθηκε επίσης αποφασιστικά στη χρήση του υποβολέα – και για τον λόγο αυτόν πολλοί του αποδίδουν τα εύσημα για το τέλος της περιόδου δύναμης του υποβολέα στο ιταλικό θέατρο. (Bassnett & Lorch 2013, xix).

Στον ρόλο του σκηνοθέτη, ο Pirandello είχε δεχθεί επιρροές από αρκετές πηγές. Θαύμαζε ιδιαίτερα τον Stanislavski και τον Evreinov και ενδεχομένως επηρεάστηκε από τον Fuchs. Είχε έντονα –αν και αντικρουόμενα– συναισθήματα για τον Reinhardt, ενώ η σκηνοθεσία του Pitoëff στο έργο του *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* οδήγησε τον δραματουργό στην εκ νέου επεξεργασία του. Καθώς καταπιάστηκε με τη σκηνοθεσία σε μεγάλη ηλικία κι εφόσον στην Ιταλία δεν υπήρχε σκηνοθετική παράδοση για να την ακολουθήσει, ο ίδιος έγινε αρκετά εκλεκτικός. (Bassnett 1987, 350).

### 2.5.1 Οι ιδρυτικοί στόχοι του θεάτρου

Οι ιδρυτικοί στόχοι του Teatro d'Arte ήταν οι εξής για τον Pirandello:

- 1 η δημιουργία ενός μόνιμου θιάσου που θα μπορούσε να εργαστεί σε ένα θέατρο ειδικά φτιαγμένο γι' αυτόν,
- 2 η επιλογή ενός καλλιτεχνικά άρτιου ρεπερτορίου έργων, που θα αποτελούνταν τόσο από σύγχρονα όσο και από παλαιότερα κείμενα, τα οποία θα μπορούσαν να παρασταθούν ύστερα από ικανό αριθμό προβών και χάρη σε μια ικανή χρηματοδότηση,
- 3 η προσέλκυση ενός νέου κοινού, που θα βοηθούσε τη γενικότερη εκλέπτυνση του θεατρικού γούστου τού μέσου θεατή,
- 4 η λειτουργία του θεάτρου ως κέντρου ενημέρωσης και πληροφόρησης, όπου αφενός θα λειτουργούσε βιβλιοθήκη και θα τυπωνόταν ενημερωτικό δελτίο για το κοινό, αφετέρου θα επιχειρούνταν η εγκαθίδρυση επικοινωνίας και συνεργασίας με άλλα θέατρα τέχνης του εξωτερικού, όπως αυτά στη Γαλλία και στη Γερμανία. (Bassnett & Lorch 2013, 13).

### 2.5.2 Η σύνδεση με τον Mussolini

Παρά τις ομοιότητές του με τα άλλα θέατρα ρεπερτορίου της Ευρώπης και της Αμερικής, το Teatro d'Arte του Pirandello διακρινόταν για μια ιδιαιτερότητα: για να εξασφαλίσει την κρατική επιδότηση, ο δημιουργός του όφειλε να συνεργαστεί στενά με τον Mussolini και να αποτελέσει, τρόπον τινά, τον απολογητή του

φασιστικού κόμματος εντός και εκτός Ιταλίας. Ήδη από τη δημιουργία του Συλλόγου των Έντεκα, είχαν κερδίσει την υποστήριξη του Mussolini, αρχηγού τότε του Υπουργικού Συμβουλίου, ο οποίος έδωσε το ποσό των 50.000 λιρών, με την υπόσχεση ότι θα κατέβαλε άλλες 200.000 λίρες αργότερα. Το ποσό αυτό θα ήταν αρκετό για τα λειτουργικά έξοδα του θεάτρου και του θιάσου του.

Ο Pirandello προσχώρησε στο κόμμα του Mussolini το 1924 όταν εκείνο διένυε μια δύσκολη καμπή, δηλαδή αμέσως μετά τη δολοφονία του σοσιαλιστή πολιτικού Giacomo Matteoti από εξτρεμιστές του φασιστικού κόμματος, που επέφερε αισθήματα αγανάκτησης σε ολόκληρη την Ιταλία. Η δολοφονία αυτή αποτέλεσε μεγάλο σκάνδαλο και πυροδότησε ένα κύμα αντιφασισμού σε ολόκληρη τη χώρα, ενώ λίγο αργότερα ακολούθησε και δεύτερη δολοφονία ενός μέλους του Κοινοβουλίου, του Armando Casalini. (Ragusa 1978, 245-247). Τότε ακριβώς επέλεξε και ο συγγραφέας να ενταχθεί στο κόμμα και το έπραξε με τη μεγαλύτερη δυνατή δημοσιότητα, δίνοντας να δημοσιευθεί ένα αντίγραφο της επιστολής του προς τον Mussolini στην εφημερίδα του φασιστικού κόμματος *L'Impero* (*Η αυτοκρατορία*). Στην επιστολή αυτή δήλωνε ότι θα θεωρούσε «ύψιστη τιμή» να αποτελέσει έναν από τους πιο «ταπεινούς και υπάκουους ακολούθους» του Ντούτσε. Σε άλλη επιστολή του στον Mussolini, το 1925, ο Pirandello δήλωνε επίσης την πρόθεσή του ο θίασος του Teatro d'Arte να «κάνει προπαγάνδα υπέρ της Ιταλίας κατά τη διάρκεια των περιοδειών του στο εξωτερικό». (Bassnett & Lorch 2013, 13).

Η σύνδεση του Pirandello με το φασιστικό κόμμα του Mussolini σίγουρα αποτελεί ένα μελανό σημείο στην πορεία του δραματουργού, όπου τα κίνητρα δεν είναι πάντα τελείως ξεκάθαρα. Οι μελετητές εικάζουν ότι, προκειμένου για τη χρηματοδότηση του θεάτρου του, ήταν διατεθειμένος να κάνει πολλές υποχωρήσεις. Επιπλέον, είναι αρκετά πιθανό η απογοήτευση για την ταπείνωση της Ιταλίας μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο να τον οδήγησε να αγκαλιάσει το φασιστικό ιδεώδες του Mussolini, που υποσχόταν την αναζωογόνηση της εθνικής υπερηφάνειας της χώρας.

### 2.5.3 Τα εγκαίνια, οι περιοδείες και το κλείσιμο του θεάτρου

Τα εγκαίνια του θεάτρου έγιναν στις 2 Απριλίου 1925 στο ανακαινισμένο θέατρο Odescalchi της Ρώμης, παρουσία του Mussolini. Ο Pirandello, που είχε αναλάβει τον ρόλο του καλλιτεχνικού διευθυντή του θεατρικού οργανισμού, επέλεξε για την πρεμιέρα να παρουσιάσει δύο σύντομα έργα: τους *Θεούς του βουνού* (*Gli dei della montagna*) του Ιρλανδού Λόρδου Dunsany (ένα έργο που λέγεται ότι τον ενέπνευσε αργότερα στο δικό του έργο *Οι γίγαντες του βουνού*) μαζί με ένα δικό του μονόπρακτο με τίτλο *La Sagra del Signore della Nave* (*Ο εορτασμός του Κυρίου του Καραβιού*), μια πολυπρόσωπη κωμωδία που ήταν να παρασταθεί τον προηγούμενο χρόνο στο Μιλάνο, αλλά είχε απαγορευθεί από την αστυνομία. Και τα δύο περιείχαν εντυπωσιακές σκηνές: ένας πέτρινος θεός εμφανιζόταν στο έργο του Dunsany, όπου στην τελευταία σκηνή του επτά ηθοποιοί 'μεταμορφώνονταν' σε πράσινα αγάλματα μέσω της χρήσης του φωτισμού, ενώ η παρουσίαση του δικού του κειμένου περιείχε μια πομπή που περνούσε μέσα από τον χώρο των θεατών, καθώς και έναν πολυπρόσωπο εορτασμό χωρικών. Στην παρουσίαση του *Εορτασμού του Κυρίου του Καραβιού* συμμετείχαν 120 ηθοποιοί, ενώ στο έργο του Dunsany ένας σχεδόν εξίσου μεγάλος αριθμός. (Bassnett 1987, 350-351). Παρότι η μονόπρακτη κωμωδία του δεν κρίθηκε θετικά, η συμβολή του στον ρόλο του σκηνοθέτη αντιθέτως απέσπασε ενθουσιώδεις κριτικές.

Όταν η αυλαία άνοιξε στο δικό του έργο ακούγονταν κρουστά να χτυπούν από το φουαγιέ και όχι από τα παρασκήνια, δίνοντας ήδη την εντύπωση στους θεατές ότι η δράση δεν θα περιοριζόταν αποκλειστικά στη σκηνή. Επιπλέον, όταν τα πρόσωπα του έργου εισήλθαν, δεν μπήκαν από τα πλάγια της σκηνής, όπως συνηθιζόταν, αλλά μέσα από την αίθουσα, περνώντας ανάμεσα στους θεατές και κάτω από το κεντρικό θεωρείο που καθόταν ο Mussolini, για να φτάσουν στη σκηνή που απεικόνιζε μια πλατεία. Η αίσθηση ότι ολόκληρο το θέατρο ήταν μια σκηνή θεάτρου καταγράφηκε και στις κριτικές της παράστασης. (Gaborik 2015, 42-43).



Από το 1924 ως το 1928, που ήταν επικεφαλής ο Pirandello του Θεάτρου Τέχνης στη Ρώμη (Teatro d'Arte), παρουσίασε πολλά σημαντικά ιταλικά και ξένα έργα. Τον βοήθησε ένας θίασος που περιλάμβανε τον Ruggero Ruggeri (1871-1954), έναν από τους πλέον ταλαντούχους ηθοποιούς της Ιταλίας, καθώς και η ηθοποιός Marta Abba (1906-1988), η οποία έπαιξε πρωταγωνιστικούς ρόλους (**Εικόνα 2.8**).

Η πρώτη περιοδεία του Teatro d'Arte εκτός Ιταλίας έγινε στην Αγγλία και ακολούθησαν περιοδείες στη Γαλλία και τη Γερμανία. Το 1926 ο θίασος περιόδευσε στην Ανατολική Ευρώπη και το 1927 επισκέφθηκε τη Νότια Αμερική, όπου σημείωσε σημαντική επιτυχία. Παρότι ο Pirandello πλησίαζε πια τα εξήντα, ακολούθησε τον θίασο στο εξοντωτικό πρόγραμμα που είχε καταρτιστεί. Πηγή ενέργειας για εκείνον αποτέλεσε σίγουρα και η σχέση του με τη Marta Abba, η οποία εντάχθηκε στον θίασο ως μία άσημη νεαρή ηθοποιός για να μεταμορφωθεί σύντομα σε πρωταγωνίστρια και μούσα του δραματουργού. Το 1926 έγραψε ειδικά για εκείνην το έργο *Diana e la Tuda* (*Ντιάνα και Τούντα*) και ακολούθησαν αρκετά ακόμα στη συνέχεια.

Ωστόσο, η επιβίωση του θεάτρου συνάντησε αρκετές δυσκολίες, παρά την αυξανόμενη καλλιτεχνική του αποδοχή. Η σκηνή του ανακαινισμένου θεάτρου Odescalchi χρησιμοποιήθηκε μόνο κατά την πρώτη σεζόν, ενώ κατόπιν ο θίασος επιδόθηκε μονάχα σε περιοδείες. Ακόμα κι οι επιτυχημένες περιοδείες, ωστόσο, δεν αρκούσαν για να συντηρηθεί, ενώ το 1928 η πολιτεία απέσυρε την οικονομική της βοήθεια, οδηγώντας το όνειρο του Pirandello για το Θέατρο Τέχνης σε πλήρη κατάρρευση. (Bassnett & Lorch 2013, 14-15, 89).

## 2.6 Pirandello και κινηματογράφος

Ο Pirandello έδειξε ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο από νωρίς, ενώ βρέθηκε στο μέσο των συζητήσεων που κυριαρχούσαν στη δεκαετία του 1920 και του 1930 σχετικά με το αν ο κινηματογράφος θα σήμαινε την καταστροφή του θεάτρου. Η ενασχόλησή του με το μέσο ήταν φανερή ήδη από το 1913, που έγραψε και το πρώτο του σενάριο, όμως η εταιρεία παραγωγής έκλεισε και το φιλμ δεν υλοποιήθηκε. Το 1915, ωστόσο, επανήλθε κι έγραψε και δεύτερο σενάριο, που όμως και πάλι δεν έμελλε να γυριστεί σε ταινία. Τα σενάρια ξεχάστηκαν και χάθηκαν, αλλά η επαφή του μαζί τους, με τα στούντιο παραγωγής και τους κινηματογραφικούς συντελεστές, τον οδήγησαν να γράψει το μυθιστόρημα *Si gira... (Πάμε γύρισμα...)* που εκδόθηκε το 1916, ενώ το 1925 επανεκδόθηκε με καινούριο τίτλο ως *Τα τετράδια του οπερατέρ Σεραφίνο Γκούμπιο (Quaderni di Serafino Gubbio operatore)*. Το σχετικά άγνωστο μυθιστόρημα διαδραματίζεται στον κόσμο του κινηματογράφου και επικεντρώνεται στον καμεραμάν Σεραφίνο, έναν αποξενωμένο ήρωα με υπαρξιακές ανησυχίες. Το μυθιστόρημα παρουσιάζει μια σειρά ημερολογίων χωρίς χρονική διαδοχή, με αλληπάλληλες μετακινήσεις της αφήγησης από το παρόν στο παρελθόν. Στη γραφή του, ο Pirandello χρησιμοποιεί κινηματογραφικές τεχνικές, όπως παρεμβολές σκηνών από το παρελθόν (*flashbacks*), περιγραφές των πλάνων, κοψίματα, ενώ αρκετά σημεία θυμίζουν εμφανώς σενάριο. (Nulf 1970-1971, 42-43, Gieri 1995, 34-37).

Στα χρόνια που ακολούθησαν, ο συγγραφέας έδωσε αρκετά από τα κείμενά του (διηγήματα, μυθιστορήματα και θεατρικά έργα) για να κινηματογραφηθούν, και τουλάχιστον 28 ταινίες βασίστηκαν σε αυτά. Οι παραγωγές δεν έγιναν μόνο στην Ιταλία, αλλά και εκτός της πατρίδας του: στις Ηνωμένες Πολιτείες, στη Γαλλία, τη Γερμανία, ακόμα και στη Νότια Αμερική. Κάποιες από τις καλύτερες ταινίες πραγματοποιήθηκαν μάλιστα εκτός Ιταλίας, όπως για παράδειγμα οι δύο γαλλικές κινηματογραφικές μεταφορές του μυθιστορήματος *Ο μακαρίτης Ματτία Πασκάλ*, του 1925 και του 1937. Στη δεύτερη, ο Pirandello εργάστηκε μαζί με τον Roger Vitrac πάνω στους διαλόγους. (Nulf 1970-1971, 44).

Μετά την απογοήτευση για την κατάληξη του θεάτρου του, ο Pirandello οδηγήθηκε σε εθελούσια εξορία, αφήνοντας πίσω του την Ιταλία για να πάει πρώτα στη Γερμανία και κατόπιν στη Γαλλία. Στη Γερμανία έστρεψε το ενδιαφέρον του στον κινηματογράφο και υπέγραψε συμβόλαιο για να γράψει σενάρια για τρεις ταινίες που θα βασίζονταν σε δικά του έργα. Ξεκίνησε το 1930 να δουλεύει πάνω στο σενάριο του *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* μαζί με τον Adolf Lanz, όμως το κινηματογραφικό εγχείρημα συνάντησε

οικονομικές δυσκολίες και δεν ολοκληρώθηκε. Ο Pirandello επρόκειτο να παίξει στην ταινία, ενώ ταξίδεψε στο Hollywood προκειμένου να επιβλέψει τις προετοιμασίες που θα γίνονταν στα στούντιο της Universal. Το 1929 δέχθηκε πρόσκληση από τη Βρετανία για την κινηματογράφηση του ίδιου έργου, όμως και πάλι ο φόβος της λογοκρισίας δεν επέτρεψε την ολοκλήρωση της ταινίας. Εντέλει, οι απόπειρές του να εργαστεί στην κινηματογραφική βιομηχανία αποδείχθηκαν άκαρπες, με μόνη επιτυχία την ταινία του 1932 στο έργο *Come tu mi vuoi* (*Όπως με θέλεις*), με πρωταγωνιστές την Greta Garbo και τον Erich von Stroheim. (Bassnett & Lorch 2013, 15).

## 2.7 Απόψε αυτοσχεδιάζουμε: η ολοκλήρωση της τριλογίας «θεάτρου μέσα στο θέατρο»

Η τριλογία του «θεάτρου μέσα στο θέατρο», που ξεκίνησε με το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (1921) και το *Καθénas με τον τρόπο του* (1924), ολοκληρώνεται με το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* (1930). Σύμφωνα με τον συγγραφέα, τα τρία έργα αποτελούν μία ενότητα, μία τριλογία του «**θεάτρου μέσα στο θέατρο**» (*teatro nel teatro*), όχι μόνο γιατί σε όλα τους υπάρχει δράση πάνω στη σκηνή και στην αίθουσα, στα θεωρεία, στους διαδρόμους και στο φουαγιέ του θεάτρου, αλλά κυριότερα επειδή παρουσιάζουν κάθε πιθανή αντιπαράθεση ολόκληρου του οικοδομήματος των θεατρικών στοιχείων. (Pirandello 1958, 51). Επιπλέον, ο Pirandello διευκρινίζει ότι η διαμάχη στο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* γίνεται μεταξύ των Προσώπων από τη μία πλευρά και των Ηθοποιών και του Σκηνοθέτη από την άλλη· στο *Καθénas με τον τρόπο του*, μεταξύ των Θεατών και του Συγγραφέα και των Ηθοποιών· και στο *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, μεταξύ των Ηθοποιών που γίνονται τα Πρόσωπα του έργου και του Σκηνοθέτη. (Cannon 1986, 44-45).



Εικόνα 2.8 Ο Pirandello με τη Marta Abba το 1930.

[Πηγή: [https://it.wikiversity.org/wiki/Luigi\\_Pirandello\\_\(superiori\)#/media/File:Luigi\\_Pirandello\\_1930\\_\(2\).jpg](https://it.wikiversity.org/wiki/Luigi_Pirandello_(superiori)#/media/File:Luigi_Pirandello_1930_(2).jpg)]

Το 1930 γράφει το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* (*Questa sera si recita a soggetto*), που αποτελεί σε έναν βαθμό τον καρπό της πρακτικής εμπειρίας που είχε αποκτήσει ως σκηνοθέτης με το Teatro d'Arte. Βρισκόμενος την περίοδο εκείνη στο Βερολίνο, ο Pirandello παρακολουθεί τη σκηνοθετική εργασία του Max Reinhardt, που του εμπνέει μεν σκεπτικισμό αλλά και θαυμασμό. Ο σκηνοθέτης ή διευθυντής παραγωγής που εμφανίζεται στο έργο, Hinkfuss, ανακαλεί τη μορφή του Reinhardt και την εξουσία του τελευταίου που ασκούσε πάνω στους ηθοποιούς του.

Η βασική ιστορία του έργου μέσα στο έργο αντλείται από το διήγημα του Pirandello "Leonora, Addio!" (1910), όπου η πρώην τραγουδίστρια της όπερας Μομμίνα καταστρέφεται από την κτητικότητα και τη ζήλεια του Σικελού συζύγου της. Ο τίτλος του διηγήματος αντλείται από την όπερα *Il Trovatore* του Giuseppe Verdi, ένα απόσπασμα της οποίας ερμηνεύει η ηρωίδα για τα έγκλειστα παιδιά της, που δεν έχουν βρεθεί ποτέ στον χώρο του θεάτρου. Το διήγημα παρουσιάζει την οικογένεια Λα Κρότσε να σκανδαλίζει την κλειστή κοινωνία

μιας μικρής σικελικής πόλης, καθώς αφήνει τις νεαρές κόρες της να έρχονται σε επαφή με τους αξιωματικούς ενός τάγματος τοποθετημένου στην περιοχή, αλλά να συνταράζει και το μυαλό του νεαρού ανθυπολοχαγού Ρίκο Βέρι, που θα θελήσει να κάνει δική του την κόρη τους Μομμίνα. Όμως, αφ' ότου εκείνη δεχθεί την πρόταση γάμου, θα ζήσει κατόπιν κοντά στον ζηλόφθονο Βέρι μια ζωή μαρτυρική, ώσπου στο τέλος θα τη δολοφονήσει μπροστά στα δυο κοριτσάκια τους, μέσα σε μια κρίση της φριχτής ζήλειας του.

Στο *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, καθώς η παράσταση του έργου δεν έχει ξεκινήσει, ο Σκηνοθέτης/ Διευθυντής σκηνής εισέρχεται επί σκηνής και εξηγεί στους θεατές ότι σκοπεύει να παρουσιάσει έναν αυτοσχεδιασμό επάνω στο διήγημα του Pirandello. Οι ηθοποιοί του έργου, για να κάνουν ζωντανό θέατρο, αποφασίζουν να απαλλαγούν από το κείμενο και τον σκηνοθέτη και να αυτοσχεδιάσουν. Σταδιακά βυθίζονται στην ερμηνεία των ρόλων τους και, λίγο αργότερα, η ταύτιση της ηθοποιού που αποδίδει τη Μομμίνα είναι τόση, που από τη συγκίνησή της σωριάζεται λιπόθυμη, σχεδόν πραγματικά νεκρή, σαν την ηρωίδα που υποδύεται. Το γεγονός αυτό προκαλεί σύγχυση στους υπόλοιπους ηθοποιούς, ενώ εκείνη «εξανίσταται μπροστά στα αποτελέσματα που προκαλεί η υπόδυση του ρόλου, όταν μετατρέπεται σε ενσάρκωση». (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου 2003, 82), Θυμίζοντας τη φράση από το δοκίμιο *L'umorismo*: «εάν αφήσεις τη μάσκα να πέσει, αντικρίζεις το πρόσωπο του θανάτου ή της τρέλας», είναι προφανές ότι ο ηθοποιός δεν έχει την πολυτέλεια να απορρίψει την τεχνική και την πειθαρχία. Στο σημείο αυτό, ο σκηνοθέτης επανεμφανίζεται, συγγαίρει τους ηθοποιούς, υποστηρίζοντας ότι το πείραμα του αυτοσχεδιασμού πέτυχε. Οι ηθοποιοί, που τόση ώρα νόμιζαν ότι είχαν απαλλαγεί από τον σκηνοθέτη, διαπιστώνουν ότι εκείνος ρύθμιζε τους φωτισμούς που τόσο τους άρεσαν. Παρ' όλα αυτά, δεν θέλουν πια άλλο αυτοσχεδιασμό και αντιθέτως ζητούν έναν συγγραφέα για να γράψει τους ρόλους τους.

Στο *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* ο Pirandello ανιχνεύει τα όρια της σκηνικής πρακτικής, την επιμονή στο πλούσιο θέαμα, με τη βιτροουζιτέ του σκηνοθέτη Hinkfuss-Reinhardt από τη μία, αντιδιαστέλλοντάς τα από την άλλη με τη γυμνή σκηνή της τελευταίας εικόνας. Η περίφημη έλξη και απώθηση που ο συγγραφέας ένιωθε για τον διάσημο σκηνοθέτη Reinhardt, οφειλόταν στην εναντίωσή του στο γεγονός ότι το θέαμα μπορούσε να καταλήξει αυτοσκοπός, οδηγώντας σε μια μείωση της σημασίας του ίδιου του κειμένου. Και στο θέατρο του Pirandello δεν υπάρχει κανένας 'αυτοσχεδιασμός' που να μην είναι προσεκτικά μεθοδευμένος και γραμμένος. (Bassnett-McGuire 1983, 65).

Οι ηθοποιοί του έργου διακόπτουν –δήθεν αυτοσχεδιαστικά– τη θεατρική δράση, συνεχίζοντας να διαφωνούν ακόμα και στα διαλείμματα, καθώς και σε όλους τους δημόσιους χώρους του θεάτρου. Παρότι ο Pirandello έχει αποκτήσει τη φήμη ότι σπάει το φράγμα του προσκηνίου, στην πραγματικότητα δεν υπάρχει κανένας αυτοσχεδιασμός στο έργο, αλλά ένα φλερτ με την ιδέα της θεατρικής ρευστότητας, που όμως παραμένει κάτω από τον αυστηρό έλεγχο του συγγραφέα. Το κείμενο του *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* δεν παύει να είναι παγιωμένο, όπως οποιοδήποτε άλλο έργο. Κάθε είσοδος και κάθε ατάκα των ηθοποιών, είτε αποκαλούνται με τα ονόματα των χαρακτήρων είτε με τα δικά τους, είναι προαποφασισμένες και καθόλου τυχαίες. Ακόμα και η συμμετοχή του κοινού αποτελεί μέρος του θεατρικού σεναρίου. Έτσι, παρότι το έργο είναι καινοτόμο ως προς τον χειρισμό του «τέταρτου τοίχου», η παραβίαση της θεατρικής ψευδαισθησης εντάσσεται μέσα στο κείμενο του συγγραφέα, επεκτείνοντας το καλλιτεχνικό όριο χωρίς να το υπερβαίνει. (Cannon 1986, 51-53).

Το αναρχικό αυτό κείμενο παραμένει σπαρταριστά σύγχρονο [...] Ειρωνεύεται τα πάντα. Πρώτιστα τους σκηνοθέτες και ιδιαίτερα εκείνους που επιδιώκουν με δήθεν δεξιοτεχνικά «εμφέ» και τεχνικά «ευρήματα» να διαλύσουν το έργο του συγγραφέα, αλλά και των ηθοποιών. Ο Πιραντέλλο περιγράφει τον σκηνοθέτη που πρωταγωνιστεί στο έργο ως ένα γκροτέσκ ον, τερατώδες σχεδόν, και στη συνέχεια τον αφήνει να διατυπώσει πολλές ενδιαφέρουσες και όχι άσοφες σκέψεις, ανακατεμένες με εκρήξεις οργής, θρήνου,

καγχασμών και λυρικο-δραματικών εξάρσεων. Ο Πιραντέλλο όμως σατιρίζει και τους ηθοποιούς (πρώτους, δεύτερους και τρίτους), τους θεατρικούς συγγραφείς, τους κριτικούς και δεν ξεχνά και το κοινό. (Ευαγγελάτος 2004, 112).

Στόχος του πιραντελικού «θέατρου μέσα στο θέατρο» είναι να διαβεί το όριο που διαχωρίζει την τέχνη από τη ζωή και να κάνει δυσδιάκριτη τη διαφορά ανάμεσα σε πραγματικότητα και φαντασία, δημιουργώντας έτσι μια θεατρική ψευδαίσθηση που εξαλείφει τις διαφορές ανάμεσα στο θεατρικό και στο μη-θεατρικό. Πρόκειται για ένα είδος μεταθέατρου που δεν επεξηγείται απλώς ως θέατρο που αναφέρεται στον εαυτό του, που αποδομεί δηλαδή τις θεατρικές μεθόδους και στρατηγικές του, αλλά ως θέατρο που καταδεικνύει τη θεατρικότητα της ίδιας της ζωής. (Grande 1999, 56).

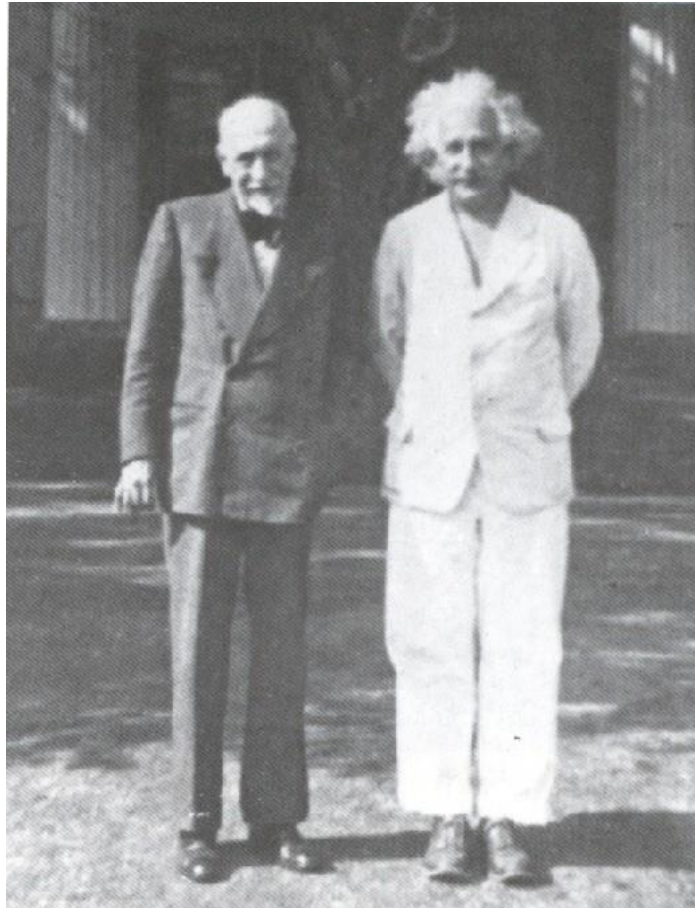
## 2.8 Αυτοεξορία και Νόμπελ

Κατά τη διάρκεια της αυτοεξορίας του ο Pirandello συνέχισε να γράφει για το θέατρο, όμως λίγα από τα έργα του έκαναν την πρεμιέρα τους στην Ιταλία. Η περίοδος της μεγάλης διεθνούς επιτυχίας είχε περάσει και τα περισσότερα από τα κατοπινά κείμενά του δέχθηκαν αρνητικές κριτικές όχι μόνο στην Ιταλία, αλλά και στο εξωτερικό. Παρότι τα περισσότερα από αυτά παίχθηκαν αργότερα στην πατρίδα του δραματουργού χάρη στη Marta Abba, που είχε πια αποκτήσει δικό της θίασο, δεν συνάντησαν ευνοϊκή υποδοχή. Παρ' όλα αυτά, ο δημιουργός επέστρεψε το 1933, μετά από μεγάλο δισταγμό, στη Ρώμη. Οι επιστολές του, που σώζονται από αυτήν την περίοδο, μαρτυρούν έναν άνθρωπο που ένιωθε κατατρεγμένος και παρεξηγημένος, ενώ ταυτόχρονα τα πρώτα σύννεφα στην υγεία του είχαν κάνει την εμφάνισή τους. Η Marta Abba εξακολουθούσε να διαδραματίζει σημαντικό υποστηρικτικό ρόλο στη ζωή του, ως Μούσα και σύντροφος απέναντι στη μοναξιά που κατέκλυζε τον συγγραφέα (**Εικόνα 2.9**). Εν τούτοις, συνέχισε να γράφει και ορισμένα από τα πιο σημαντικά έργα του, όπως το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* και *Οι γίγαντες του βουνού*, ανήκουν σε αυτήν την περίοδο. Όμως, όταν το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* ανέβηκε για πρώτη φορά στη Γερμανία, όχι μόνο δεν κατόρθωσε να σημειώσει επιτυχία, αλλά εισέπραξε και πολύ αρνητικές κριτικές.



**Εικόνα 2.9** Ο Pirandello με τη Marta Abba. (1935)

[Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi\\_Pirandello#/media/File:Abba\\_Pirandello.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello#/media/File:Abba_Pirandello.jpg)]



**Εικόνα 2.10** Ο Pirandello με τον Albert Einstein το 1935.

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Luigi\\_Pirandello#/media/File:Luigi\\_Pirandello,\\_Albert\\_Einstein\\_1935.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello#/media/File:Luigi_Pirandello,_Albert_Einstein_1935.jpg)]

Ο συγγραφέας είχε γνωριστεί με τον Albert Einstein, που όπως λέγεται, του είχε υπογραμμίσει τις συγγενικές τους πεποιθήσεις γύρω από τη σχετικότητα (**Εικόνα 2.10**). Το 1934 βραβεύτηκε με το Νόμπελ λογοτεχνίας, όμως το βραβείο δεν τον βοήθησε να ξεπεράσει την αίσθηση πικρίας και απογοήτευσης που αισθανόταν για τη χώρα του. Παρά τη βράβειυσή του, η φήμη του βρισκόταν σε καθοδική πορεία και οι παραγωγές στα έργα του μειώθηκαν δραστικά στα τέλη της δεκαετίας του 1930 και στις αρχές του 1940, τόσο στην πατρίδα του όσο και στο εξωτερικό. Πέθανε το 1936, έχοντας αφήσει αναλυτικές οδηγίες για την καύση του και το σκόρπισμα της τέφρας του, χωρίς να τελεστεί νεκρώσιμος ακολουθία. (Bassnett & Lorch 2013, 15-16, 151, 179-180).

## **2.9 Οι γίγαντες του βουνού: το ημιτελές έργο του «μύθου»**

Το έργο *Οι γίγαντες του βουνού* (*I giganti della montagna*) αποτελεί μαζί με άλλα δύο έργα του συγγραφέα, τη *Νέα Αποικία* (*La nuova colonia*, 1928) και τον *Λάζαρο* (*Lazzaro*, 1929), μία νέα δραματουργική ενότητα, που ο ίδιος αποκάλεσε «**τριλογία του μύθου**» (*il teatro dei miti*). Η *Νέα Αποικία* αποτελεί τον «κοινωνικό μύθο», ο *Λάζαρος* τον «θρησκευτικό» και *Οι γίγαντες του βουνού* αυτόν της «Τέχνης». Στα έργα αυτά εκτίθενται όλες οι ατέλειες του θεάτρου, ενώ οι σκηνοθέτες, οι ηθοποιοί, το κείμενο και το σκηνικό αδυνατούν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους και να συνδεθούν σε μία ολότητα. Από τη δομή των τρίπρακτων έργων που έγραφε στις αρχές της δεκαετίας του 1920 έως το όψιμο ποιητικό δράμα με τους περίτεχνους σκηνικούς «μύθους», ο συγγραφέας επανειλημμένα χρησιμοποιεί τη φόρμα του θεατρικού έργου για να παρουσιάσει εκτενώς ένα όραμα των υπαρξιακών δεινών του ανθρώπου, όπως αντανακλάται μέσα στους περιορισμούς του θεάτρου. (Bassnett-McGuire 1983, 69). Χρησιμοποιώντας μια νέα ορολογία θέλησε να δείξει ότι σκόπευε να κάνει κάτι καινούριο.

Με τον θάνατό του, ο Pirandello άφησε ημιτελές το δράμα *Οι γίγαντες του βουνού*, το οποίο συμπλήρωσε αργότερα με μια τελευταία πράξη ο γιος του Στέφανο, βάσει όσων γνώριζε για τις προθέσεις του πατέρα του. Σε αυτό ο δραματουργός ανιχνεύει νέα πεδία, μεταφυσικά, όπου θέτει το ερώτημα «ποιος είναι ο σκοπός της τέχνης»: είναι αυτοσκοπός η πρόθεση του δημιουργού να ολοκληρώσει το όραμά του, ή στόχος είναι να επικοινωνήσει, έστω και ένα μέρος του οράματός του, σε ένα κοινό που δεν το κατανοεί; Η δράση εκτυλίσσεται σε ένα είδος μαγικού μη-τόπου που βρίσκεται στα σύνορα μεταξύ μύθου και πραγματικότητας.



**Εικόνα 2.11** Ο Luigi Pirandello με τους δύο γιους του, Stefano (αριστερά) και Fausto (δεξιά). Ρώμη, 1931.  
[Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Stefano\\_Pirandello#/media/File:Luigi\\_Pirandello\\_1931.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Stefano_Pirandello#/media/File:Luigi_Pirandello_1931.jpg)]

Ο Pirandello, με την αμφίεση του μάγου Κοτρόνε, προσφέρει σε έναν θίασο ηθοποιών μία κρίσιμη επιλογή μεταξύ υπόκρισης και πραγματικότητας. Είτε θα μείνουν στη μαγεμένη βίλα του και θα υλοποιήσουν στην εντέλεια το όνειρό τους για το ποιητικό δράμα που θέλουν να αναπαραστήσουν, αλλά στην απομόνωση, είτε θα πάνε στο βουνό όπου κατοικούν οι γίγαντες (του ματεριαλισμού) που θα τους προσφέρουν τη δυνατότητα ενός κοινού που δεν θα τους κατανοήσει και μπορεί και να τους καταστρέψει. Σε αυτό το σημείο ο Pirandello σταμάτησε να γράφει. Ο γιος του συγγραφέα, Stefano (**Εικόνα 2.11**), υποστήριξε στην εκδοχή του ότι στο τέλος του έργου ο θίασος επιλέγει να πάει στο βουνό, όπου και καταστρέφεται από τους άνοες θεατές. Οι σκηνοθέτες έχουν ερμηνεύσει με διάφορους τρόπους τις ασαφείς οδηγίες του Stefano. Το ερώτημα που γεννιέται είναι εάν ο Pirandello λογάριαζε μια τέτοια κατάληξη ως ήττα του καλλιτέχνη, εμβληματική του θανάτου της ποίησης στον 20ό αιώνα, ή εάν αντίθετα θα έβλεπε σε αυτόν τον επίλογο μια κατάφαση στη γενναιότητα της τέχνης, που δεν διστάζει να δημιουργεί ακόμα και σε μια εποχή Φιλισταίων. (Firth 1997, 488-489).

Έχει υποστηριχθεί, επίσης, ότι πιθανότατα ο συγγραφέας είχε αρχίσει πια τότε να συνειδητοποιεί ότι οι γίγαντες, που στο έργο μάλλον εκπροσωπούν τους φασίστες του Mussolini, δεν ήταν στην πραγματικότητα τόσο φιλικό προς την Τέχνη όσο πίστευε ο συγγραφέας. (Bentley 1952, 379).

Η πρώτη παράσταση του έργου δόθηκε το 1937, μετά τον θάνατο του δημιουργού, αλλά κατόπιν περιέπεσε στη λήθη. Χρειάστηκε να περάσει μια δεκαετία για να δοθεί νέα ζωή στο έργο στη μετα-φασιστική

Ιταλία, όπου κάθε ίχνος του εθνικιστικού πατριωτισμού του Mussolini είχε πια εκλείψει. Τότε, ο μεγάλος Ιταλός σκηνοθέτης Giorgio Strehler το σκηνοθέτησε μαζί με τον Paolo Grassi, σε μια θρυλική παραγωγή του Piccolo Teatro του Μιλάνου το 1947. (Bassnett & Lorch 2013, 152).

## 2.10 Από το *teatro del grottesco* στο *teatro dello specchio*

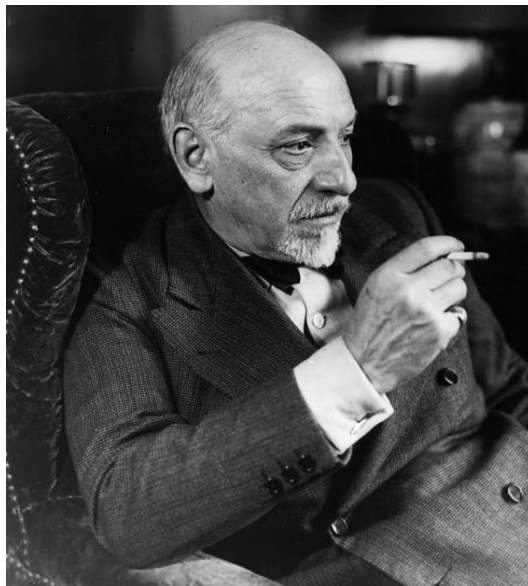
Κατά τη διάρκεια της ζωής του, όπου είδε την ένωση της Ιταλίας, τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και την άνοδο στην εξουσία του Mussolini και του Hitler, ο Pirandello έγραψε 6 ποιητικές συλλογές, 7 μυθιστορήματα, 14 συλλογές διηγημάτων, 27 μεγάλης έκτασης έργα, 16 μονόπρακτα, μεταφράσεις και κριτικές. (Bassnett-McGuire 1983, σ. 2). Τα περισσότερα από τα 43 έργα του Pirandello, που στεγάζονται κάτω από τον γενικό τίτλο *Γυμνές Μάσκες (Maschere Nude)*, επικεντρώνονται σε ένα ερώτημα που συνήθως δεν μπορεί να απαντηθεί, επειδή κάθε χαρακτήρας έχει μια δική του εκδοχή της αλήθειας. Ο Pirandello εγείρει αμφιβολίες ως προς την εγκυρότητα της επιστημονικής απόδειξης της αλήθειας – δηλαδή της άμεσης παρατήρησης της πραγματικότητας. Φαίνεται να υποδηλώνει ότι η «αλήθεια» είναι αναπόφευκτα προσωπική και υποκειμενική. Η κοσμοθεωρία του Pirandello αγκαλιάζει τον σκεπτικισμό και τη σχετικότητα, καθώς η ανθρώπινη ταυτότητα είναι ρευστή και απροσδιόριστη, ο άνθρωπος δεν διαθέτει ένα αλλά πολλά πρόσωπα, ανάλογα με ποιον έχει απέναντί του, ενώ δεν υπάρχει η δυνατότητα προσδιορισμού κάποιας σαφούς και ξεκάθαρης αλήθειας. (Χουρμούζιος 1986, 82-83).

Κι όλο του το έργο –πεζογραφικό και θεατρικό– στηρίζεται σ’ αυτήν την «πολλαπλότητα» του ατόμου. [...] Έτσι, ο κάθε άνθρωπος έχει άπειρες μορφές για τους τρίτους. Αλλά οι μορφές αυτές δεν στηρίζονται μόνο στο διαφορετικό πρίσμα απ’ όπου τον βλέπουν οι άλλοι. Υπάρχουν μέσα μας. [...] Έτσι, το άτομο δεν είναι ποτέ ΕΝΑ, ούτε για τους άλλους, ούτε για τον εαυτό του. Και οι συγκρούσεις των διαφορετικών «εικόνων» που έχει ο κάθε τρίτος για μας, κ’ εμείς οι ίδιοι για τον εαυτό μας –αποτελούν το Δράμα του Πιραντέλλο. (Πλωρίτης 1965, 65-66).

Η βασική σύλληψη του Pirandello, δανεισμένη από τον Γάλλο φιλόσοφο Henri Bergson, θεωρεί ότι η ζωή –ή ενδεχομένως η πραγματικότητα, ή ακόμα και ο χρόνος– είναι ρευστή, φευγαλέα και ακαθόριστη, ότι βρίσκεται πέρα από την αντίληψη της λογικής και εκπροσωπείται μόνο μέσα από το ένστικτο ή την αυθόρμητη δράση. Ωστόσο, ο άνθρωπος, προικισμένος όπως είναι με λογική, δεν μπορεί να ζήσει αποκλειστικά ενστικτωδώς, όπως τα ζώα, αλλά ούτε και να αποδεχτεί μια ύπαρξη που διαρκώς μεταβάλλεται. Για να γίνει αποδεκτή η ζωή, χρησιμοποιείται η λογική, που για τον σκοπό αυτό καθορίζει διάφορους ορισμούς. Καθώς όμως η ζωή εξακολουθεί να παραμένει απροσδιόριστη, όλες αυτές οι συλλήψεις του ανθρώπου δεν είναι παρά ψευδαισθήσεις. Ενίοτε ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται την ψευδαισθητική φύση των αντιλήψεών του, όμως η ανθρώπινη φύση του εξακολουθεί να ποθεί τα πράγματα γύρω του να έχουν συγκεκριμένη μορφή, καθώς καθετί άμορφο προκαλεί το δέος και την αβεβαιότητα. Ο Pirandello θα αποδώσει αυτές τις συγκεκριμένες μορφές ως ρόλους, ως μάσκες, ως κοινωνικές επιταγές που καταπνίγουν την ατομική αυθεντικότητα και ελευθερία. (Bassanese 1997, 8).

Η δραματουργία που ο Pirandello αποστάζει μέσα από αυτές τις απόψεις του περιγράφεται συνήθως με παράλληλη αναφορά στο «πρόσωπο» και τη «μάσκα» – μία σύγκρουση που δανείστηκε από το «**θέατρο του γκροτέσκο**» (*teatro del grottesco*). Οι συγγραφείς που ανήκουν σε αυτό το είδος θεάτρου (με προεξάρχοντες τον Chiarelli και τον Antonelli) χρησιμοποιούν τη σύγκρουση μεταξύ προσώπου και μάσκας ως τη βάση περιέργων καταστάσεων που παρουσιάζονται με τρόπο γελοίο. Εδώ το «πρόσωπο» αντιπροσωπεύει, σε όλη του την πολυπλοκότητα, το άτομο που υποφέρει, ενώ η «μάσκα» εκπροσωπεί τους κοινωνικούς νόμους και την εξωτερική κατάσταση. Το άτομο αφενός υποκύπτει στο ένστικτο, αφετέρου

υπόκειται στις απαιτήσεις ενός άκαμπτου κοινωνικού κώδικα, με αποτέλεσμα να βρίσκεται σε μια διαμάχη που το τραβά πότε προς τη μία και πότε προς την άλλη κατεύθυνση. Οι χαρακτήρες αυτών των έργων, προσπαθώντας να εξυπηρετήσουν τις δύο αντικρουόμενες πλευρές τους ταυτόχρονα, καταλήγουν να είναι όχι ηρωικοί, αλλά άτοποι και παράδοχοι, ενώ το ύφος του έργου δεν είναι ούτε τραγικό ούτε κωμικό, αλλά γκροτέσκο.



Εικόνα 2.12 Ο Pirandello το 1934.

[Πηγή: [https://sc.wikipedia.org/wiki/Luigi\\_Pirandello#/media/File:LuigiPirandello2.jpg](https://sc.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello#/media/File:LuigiPirandello2.jpg)]

Ο Pirandello παίρνει ατόφια αυτήν την αντινομία και τη συνεχίζει, δημιουργώντας άπειρες εκδοχές πάνω σε αυτήν, τόσο κοινωνικές όσο και υπαρξιακές. Στο έργο του, η μάσκα των πολλαπλών απεικονίσεων διαμορφώνεται τόσο από τους άλλους όσο και από τον ίδιο μας τον εαυτό. Μπορεί ο άνθρωπος (όπως και η ίδια η ζωή) να παραμένει άδηλος και μπορεί η ανθρώπινη ψυχή (όπως και ο χρόνος) να βρίσκεται σε διαρκή φυγή, όμως η κοινωνία απαιτεί βεβαιότητα, και έτσι επιχειρεί να παγιώσει τον άνθρωπο στις πλασματικές ιδέες και αντιλήψεις της. Για τον Ιταλό συγγραφέα και δραματουργό, όλοι οι κοινωνικοί θεσμοί και τα συστήματα ιδεολογίας και σκέψης—θρησκεία, νόμος, διακυβέρνηση, επιστήμη, ηθική, φιλοσοφία, ακόμα και η ίδια η γλώσσα— αποτελούν μέσα που χρησιμοποιεί η κοινωνία για να δημιουργήσει μάσκες, στην προσπάθεια να συλλάβει το άπιαστο πρόσωπο του ανθρώπου και να το σταθεροποιήσει μέσα από την κατηγοριοποίηση και την ταξινόμηση. Καθώς ο νους του ανθρώπου είναι γεμάτος από διάφορες αντιλήψεις και πιστεύω, δεν μπορεί να προβάλλει αντίσταση απέναντι στους κοινωνικούς ορισμούς. Επιχειρώντας να «δει» τον άπιαστο εαυτό του, τον αντικρίζει να καθρεφτίζεται στα μάτια των άλλων κι έτσι εσφαλμένα πιστεύει τις αντανάκλασεις για αυθεντικές. Η παραδοχή μιας ταυτότητας που επικαλύπτεται, καθώς κάθε μία εικόνα της τοποθετείται αλληπάλληλα πάνω στην άλλη, αποτελεί μια πλευρά του «**θεάτρου του κατόπτρου**» (*teatro dello specchio*) του Pirandello. (Brustein 1991, 286-288).

Ο πολυγραφώτατος συγγραφέας έκανε πολύ συχνά λόγο για τις μάσκες-ρόλους που φοράει ο καλλιτέχνης στο θέατρο, αλλά και ο οποιοσδήποτε άνθρωπος στη ζωή του. Ο λόγος περί θεάτρου, λοιπόν, είναι δίσημος, αφού αφορά τόσο στην τέχνη της υποκριτικής, όσο και του κοινωνικού παιχνιδιού. Έτσι, σε μερικά από τα σημαντικότερα έργα του Πιραντέλλο, το μετα-θεατρικό στοιχείο είναι σχεδόν κυρίαρχο, ρυθμίζοντας ακόμα και την πορεία του δραματικού μύθου, ενώ ταυτόχρονα υποβάλλει τη συνάφεια του θεάτρου με τη ζωή. [...] Σ' αυτό το φιλοσοφικό θέατρο, η ιδέα ότι



το θέατρο μοιάζει με τη ζωή εναλλάσσεται με την ιδέα ότι οι άνθρωποι παίζουν θέατρο στην κοινωνική τους ζωή, κι αυτό γίνεται για πολλούς λόγους. Ο φόβος της κοινής γνώμης και της ηθικής μομφής είναι ο σοβαρότερος. Από την άλλη πλευρά, η συμπεριφορά ποικίλλει και μεταβάλλεται ανάλογα με τον ρόλο που παίζει ο άνθρωπος κάθε φορά σ' έναν συγκεκριμένο χώρο και υπό ορισμένες συνθήκες. Έτσι, το πρόσωπο δεν είναι ποτέ ενιαίο και σταθερό, αλλά πρισματικό και «διαθλασμένο», θα λέγαμε, μέσα από διαφορετικά, κάθε φορά, κοινωνικά φίλτρα και ατομικές συνειδήσεις που το ορίζουν ποικιλοτρόπως, ανάλογα με την επιθυμία, τον φόβο, τη συμπάθεια ή την αντιπάθεια που αισθάνονται γι' αυτό. Οι φωτοσκιάσεις φαινομένων και ουσίας, τα παιχνίδια των ρόλων, των προσωπείων ή των κατόπτρων, οι ασαφείς εναλλαγές προσώπων και ειδώλων προκύπτουν, λοιπόν, όχι από μια παιγνιώδη διάθεση του δημιουργού, αλλά από τις εκπληκτικές καλειδοσκοπικές εκφάνσεις του ατομικού «εγώ» στον καθημερινό βίο. (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου 2010, 85-87).

Η σχέση μεταξύ τέχνης και φύσης ενδιέφερε επίσης τον Pirandello. Εφόσον η φύση απαιτεί συνεχή αλλαγή, θεωρούσε το θέατρο ως την πλέον ικανοποιητική μορφή τέχνης, καθώς κάθε παράσταση υποχρεωτικά διαφέρει, ενώ αντιθέτως ένα έργο τέχνης είναι για πάντα καθηλωμένο σε μια ακινητούσα μορφή. Παρομοίαζε το θέατρο με ζωντανό άγαλμα. Γι' αυτόν, ακόμα και το ρεαλιστικότερο έργο δεν μπορούσε να προσφέρει τίποτα περισσότερο από μια μεταμφίεση της αλήθειας, και άρα ως μόνη θεραπεία έβλεπε τη συγγραφή φιλοσοφικών έργων που να δείχνουν την πραγματικότητα στην αέναη αλλαγή της. (Brockett & Hildy 2014, 420).

Θα σας παρακαλέσω να σκεφθείτε το εξής: ένα έργο τέχνης είναι καθηλωμένο σε μιαν αμετάβλητη μορφή. Ωραία! Νομίζετε, όμως, πως μπορεί να υπάρξει ζωή εκεί, που τίποτα δεν κινείται; Εκεί που όλα ηρεμούν σε μιαν απόλυτη ησυχία; Αν ένα έργο εξακολουθεί να ζει, αυτό συμβαίνει γιατί το βγάζουμε εμείς απ' την ακίνητη μορφή, που του 'χει δώσει ο δημιουργός του. Γιατί αυτής της μορφής της δίνουμε ζωική κίνηση μέσα μας. Τη ζωή του τη δίνουμε εμείς. Διαφορετική σε κάθε εποχή και... πολλές ζωές, όχι μία. Γιατί η ζωή, που δίνω εγώ, δε μπορεί ποτέ να 'ναι η ίδια μ' εκείνην, που δίνει κάποιος άλλος. Αναλογίζομαι συχνά με τρόπο την αιωνιότητα ενός έργου τέχνης. Είναι σα μιαν απρόσιτη θεϊκή μοναξιά. Η ακινησία ενός αγάλματος είναι τρομαχτική. Είναι τρομαχτική αυτή η αιώνια μοναξιά έξω απ' το χρόνο. Κάθε γλύπτης -δεν ξέρω, αλλά υποθέτω πως έτσι θα 'ναι- μόλις τελειώσει ένα άγαλμα, πρέπει να ποθεί να ζωντανέψει, να κινηθεί, να μιλήσει. Να πάψει να 'ναι άγαλμα, να γίνει ζωντανή ύπαρξη. Λοιπόν, μονάχα ένας τρόπος υπάρχει να πάρει ζωή ένα έργο τέχνης, που 'χει κιόλας τη φόρμα του αμετάβλητου. Να του δώσουμε εμείς κίνηση, ζωή, αλλιώςτικη κάθε φορά, μια στιγμιαία ζωή. Εκείνην που ο καθένας μας είναι ικανός να δώσει. (Πιραντέλλο 1997, 59).

Ο Pirandello άσκησε βαθιά επίδραση στην εποχή του. Κανένας άλλος συγγραφέας δεν κατόρθωσε ίσως να καταστήσει τόσο δημοφιλή τη φιλοσοφική ματιά που θα εναγκαλιζόνταν οι δραματουργοί μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο ίδιος αγάπησε σταδιακά το θέατρο, παρά τις αρχικές αντιρρήσεις που είχε εκφράσει γι' αυτό όταν καθιέρωνε τη λογοτεχνική φήμη του ως μυθιστοριογράφος και διηγηματογράφος. Έφτασε να

λατρεύει το θέατρο, όσο το γνώριζε καλύτερα, και σε αυτή τη διαδικασία μετακινήθηκε παράλληλα από την αρχική του αντίληψη και πεποίθηση στην υπέρτερη αξία του δραματουργού. Το θέατρο, κατέληξε να αναγνωρίσει, αποτελεί ένα σύνθετο μέσο, και το δημιούργημα του συγγραφέα είναι μονάχα ένα από τα πολλά στοιχεία που του δίνουν ζωή. (Bassnett & Lorch 2013, 182).

Το έργο δεν δημιουργεί ανθρώπους, οι άνθρωποι δημιουργούν έργο. Πρώτη και βασική προϋπόθεση είναι οι άνθρωποι. Ανεξάρτητοι, δυνατοί, αποκολλημένοι από τον συγγραφέα τους και όχι πιόνια του. Με αυτούς και μέσα από αυτούς θα προβάλλει η ιδέα του έργου. [...] Η μεγαλύτερη δυσκολία που έχει ν' αντιμετωπίσει ένας συγγραφέας είναι να συνενώσει την υποκειμενική αλήθεια ενός χαρακτήρα με τη λειτουργία που επιτελεί στην πλοκή του έργου, ή να βρει τη λέξη που εκφράζει καίρια ολόκληρη την ουσία ενός χαρακτήρα, ενώ ταυτόχρονα θα ανταποκρίνεται στις ανάγκες μιας δεδομένης κατάστασης του έργου. (Πιραντέλλο 1971, 53,55).

### **2.10.1 Θεματικές ενότητες στο έργο του Pirandello**

Επιγραμματικά, κάποιες από τις βασικές θεματικές ενότητες και τα κύρια μοτίβα στα οποία θα μπορούσε να διακριθεί η δραματουργία του είναι τα εξής:

- 1 Φαντασία και πραγματικότητα,
- 2 Η σχετικότητα της αλήθειας,
- 3 Η μεταβλητότητα της προσωπικότητας,
- 4 Η χρονική ρευστότητα και η συνεχής αλλαγή,
- 5 Η Τέχνη απέναντι στη Ζωή. (Lawrence 1970, 61-62).

## Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

- Ευαγγελάτος Σπύρος Α. (2004). «Πιραντέλλο. Απόψε αυτοσχεδιάζουμε», *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και στην ορχήστρα της Επιδαύρου*. Εργο: Αθήνα, 112-113.
- Καμιλέρι Αντρέα (2004). *Λουίτζι Πιραντέλο*, μετ. Γιώργος Κασαπίδης. Μεταίχμιο: Αθήνα.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου (2003). «Το μυστήριο του προσώπου στο θέατρο του Λουίτζι Πιραντέλλο», *Πτυχές του ευρωπαϊκού δράματος*. Επτάλοφος: Αθήνα, 65-90.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου (2010). «Οι καλές τέχνες στο θέατρο του Pirandello», *Κάτοπτρα του χρόνου. Δοκίμια για το θέατρο του 20ού αιώνα*. Αιγόκερως: Αθήνα, 85-95.
- Πιραντέλλο Λουίτζι (1966). «Έτσι είναι, αν έτσι νομίζετε», μετ. Μάριος Πλωρίτης, *Θεατρικά έργα Λουίτζι Πιραντέλλο*. Εκδόσεις Γκόννη: Αθήνα, 17-90.
- Πιραντέλλο Λουίτζι (1971), «Η δράση εμπεριέχεται στο λόγο», Παύλος Μάτεσις (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μετ. Λίζα Μαντζοπούλου. Δωδώνη: Αθήνα, 51-55.
- Πιραντέλλο Λουίτζι (1997). *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, [δραματουργική εκδοχή Σπύρου Α. Ευαγγελάτου στηριγμένη στη μετάφραση του Δημήτρη Μυράτ], Αμφι-Θέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, 55-120.
- Πλωρίτης Μάριος (1965). «Λουίτζι Πιραντέλλο», *Πρόσωπα του νεωτέρου δράματος*. Γαλαξίας: Αθήνα, 63-79.
- Τερζάκης Άγγελος (1989). «Η αλήθεια και ο πόνος στον Πιραντέλλο», *Πριν από την αυλαία*. Καστανιώτης: Αθήνα, 195-199.
- Χουρμούζιος Αιμίλιος (1986). «Το θέατρο του Πιραντέλλο», *Ερωτήματα προς τη Σφίγγα. Από τον Γκαίτε στον Πιραντέλλο και τον Ντύρρενματτ*. Οι εκδόσεις των φίλων: Αθήνα, 80-86.
- Bassanese Fiora A. (1997). *Understanding Luigi Pirandello*. University of South Carolina Press: Columbia.
- Bassnett Susan & Lorch Jennifer (eds) (2013). *Luigi Pirandello in the Theatre – A Documentary Record*. Routledge: London and New York.
- Bassnett Susan (1987, November). “Pirandello’s Debut as Director: the Opening of the Teatro d’Arte”, *New Theatre Quarterly*, Vol. 3, No. 12, 349-351.
- Bassnett-McGuire Susan (1983). *Luigi Pirandello*. Macmillan Press: London and Basingstoke.
- Bentley Eric (1952). *Naked Masks. Five Plays by Luigi Pirandello*. E. P. Dutton & Co.: New York.
- Brockett Oscar G. & Hildy Franklin J. (2014). *History of the Theatre (10th edition)*, [New International Edition]. Pearson: Harlow, Essex.
- Brustein Robert (1991). “Luigi Pirandello” [Chapter VII], *The Theatre of Revolt. Studies in Modern Drama from Ibsen to Genet*. Elephant Paperback: Chicago, 279-318.
- Cannon Jo Ann (1986, Summer). “The Question of the Frame in Pirandello’s Metatheatrical Trilogy”, *Modern Language Studies*, Vol. 16, No. 3, 44-56.
- Caputi Anthony (1988). *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*. University of Chicago Press: Urbana and Chicago.
- Firth Felicity (1997). “Pirandello” [Chapter 35], Peter Brand & Lilo Pertile (eds), *The Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge University Press: Cambridge & New York, 480-490.
- Fisher James (1998). “An Author in Search of Characters: Pirandello and Commedia dell’arte”, Frederick J. Marker & Christopher Innes (eds), *Modernism is European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett. Essays from Modern Drama*. University of Toronto Press: Toronto, 151-169.

- Gaborik Patricia (2015). "Il Duce's Directors. Art Theaters as Instruments of the Fascist Revolution", Kimberly Jannarone (ed.), *Vanguard Performance Beyond Left and Right*. University of Michigan Press: Ann Arbor, 37-59.
- Gieri Manuela (1995). *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation*. University of Toronto Press: Toronto-Buffalo-London.
- Grande Maurizio (1999). "Pirandello and the Theatre-within-the-Theatre: Thresholds and Frames in *Ciascuno a suo modo*", Biasin Gian-Paolo & Gieri Manuela (eds.), *Luigi Pirandello: Contemporary Perspectives*. University of Toronto Press: Toronto-Buffalo-London, 53-63.
- Krasner David (2012). "Distorted Modernism", *A History of Modern Drama*, Vol. 1. Wiley-Blackwell: Chichester, 195-202.
- Lawrence Kenneth (1970, Spring). "Luigi Pirandello: Holding Nature up to the Mirror", *Italica*, Vol. 47, No. 1, 61-67.
- Nulf Frank (1970-1971, Winter). "Luigi Pirandello and the Cinema", *Film Quarterly*, Vol. 24, No. 2, 40-48.
- Paolucci Anne (1998). "Sicilian Themes and the Restructured Stage: The Dialectic of Fiction and Drama in the Work of Luigi Pirandello", Frederick J. Marker & Christopher Innes (eds), *Modernism is European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett. Essays from Modern Drama*. University of Toronto Press: Toronto, 170-179.
- Pirandello Luigi (1958). *Maschere Nude*, v. 1. Mondadori: Milan.
- Ragusa Olga (1978, Summer). "Pirandello's 'Teatro d'Arte' and a New Look at His Fascism", *Italica*, Vol. 55, No. 2, 236-253.
- Styan J. L. (1983). "Pirandello and the *teatro grottesco*", *Modern Drama in Theory and Practice, vol. 2: Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge University Press: Cambridge, 76-83.
- Syrimis Michael (2012). *The Great Black Spider on Its Knock-Kneed Tripod. Reflections of Cinema in Early Twentieth-Century Italy*. University of Toronto Press: Toronto-Buffalo-London.
- Witt Mary Ann Frese (2013). *Metatheater and Modernity: Baroque and Neobaroque*. Fairleigh Dickinson University Press: Lanham.

## Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

**Εστιάστε στα παρακάτω:**

- Ποια ήταν η κατάσταση στον Νότο της Ιταλίας όταν γεννήθηκε ο συγγραφέας, και πώς επέδρασαν οι πατρογονικές εικόνες από τη Σικελία στο έργο του;
- Πότε ξεκίνησε ο συγγραφέας να ασχολείται για πρώτη φορά με τη δραματουργία και με ποια αποτελέσματα;
- Αναπτύξτε τα κύρια σημεία που απασχόλησαν τον Pirandello στην Αισθητική του Χιούμορ;
- Αναλύστε το έργο Καθένας με τον τρόπο του.
- Ποιοι ήταν οι ιδρυτικοί στόχοι του Teatro d'Arte και σε τι απέβλεπε ο Pirandello με τη λειτουργία του;
- Πώς κρίνετε τη συνεργασία που ανέπτυξε ο Pirandello με τον Mussolini;
- Με ποιον τρόπο προσέγγισε ο Pirandello το κινηματογραφικό μέσο;
- Ποια έργα του συγγραφέα εντάσσονται στην τριλογία του «θεάτρου μέσα στο θέατρο»;
- Σε ποια δραματουργική ενότητα ανήκουν Οι γίγαντες του βουνού;
- Ποια είναι η σημασία των κατόπτρων στο έργο του Pirandello;
- Ποιες είναι επιγραμματικά οι κύριες θεματικές ενότητες στο έργο του;



## Κεφάλαιο 3 Το ποιητικό δράμα στην Ισπανία: Federico García Lorca

### Σύνοψη

Στο τρίτο κεφάλαιο θα εξετάσουμε τη δραματουργία και τη σκηνική δράση του σημαντικότερου Ισπανού συγγραφέα του Μεσοπολέμου, του Federico García Lorca (1898-1936). Ένας από τους πιο συνεπείς επιγόνους του κινήματος του Συμβολισμού, θα στραφεί στην παράδοση της Ανδαλουσίας, γράφοντας έργα μέσα στα οποία οικειοποιείται τύπους και θέματα του παραδοσιακού κουκλοθεάτρου (Οι φασουλήδες του Κατσιπόρα - *Los títeres de Cachiporra*, 1923, Η θαυμαστή Μπαλωματού - *La zaratera prodigiosa*, 1928, Ο έρωτας του Δον Περλιμπλίν και της Μπελίσσα - *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, 1933). Ο Lorca δεν θα περιοριστεί μόνο στη συγγραφή έργων, αλλά θα προχωρήσει ένα βήμα παραπάνω, φιλοδοξώντας να οργανώσει με τον καθηγητή μουσικής Manuel de Falla παραστάσεις του Ανδαλουσιανού Κουκλοθεάτρου Κατσιπόρα. Δεχόμενος τις επιδράσεις από τις θεωρίες του Freud, τον εξπρεσιονισμό και τον σουρεαλισμό, θα προχωρήσει στη συγγραφή τριών *avant-garde* δραμάτων, με προεξάρχον ανάμεσά τους Το Κοινό (*El público*). Ο λυρισμός ενυπάρχει σε όλα τα έργα του, όσο σκληρά και αν είναι θεματικά. Παράλληλα, είναι –ίσως– ο μόνος θεατρικός συγγραφέας που κατάφερε να κάνει πράξη όσα ευαγγελίζονταν στις θεατρικές θεωρίες τους ο Adolph Appia και ο Eduard Gordon Craig, οι οποίοι υποστήριζαν ότι το άριστο αποτέλεσμα θα επιτευχθεί μόνο μέσα από τη διασταύρωση όλων των τεχνών (ποίηση, μουσική, χορός) σε μια σκηνική σύνθεση. Τραγούδια και χοροί κυριαρχούν, ενώ παράλληλα, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο οπτικό σκέλος της παράστασης (σκηνικά, φωτισμοί), ως το απαραίτητο συμπλήρωμα στο λυρικο-θεατρικό του σύμπαν. Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά θα αναδειχθούν στην τραγική του «αγροτική τριλογία»: Ματωμένος Γάμος (*Bodas de sangre*, 1933), Γέρμα (*Yerma*, 1934), Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλβα (*La casa de Bernarda Alba*, 1936), όπου με τρόπο αλληγορικό σχολιάζεται το θέμα της καταπίεσης και των καταναγκασμών που υφίσταται το άτομο από μια σκληρή και άτεγκτη κοινωνία.

### Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν είναι αναγκαία η προαπαιτούμενη γνώση.

## 3 Ο Lorca της «Γενιάς του 1927»

Ο Federico García Lorca αποτελεί τον πιο διάσημο συγγραφέα της Ισπανίας του 20ού αιώνα. Γνώρισε την επιτυχία με την ποίηση και τη δραματουργία του ήδη πριν από τον αδόκητο θάνατό του (Γκίμπσον 1999, 20), ενώ η διεθνής φήμη του συνέχισε να μεγαλώνει έκτοτε, έχοντας ως αποτέλεσμα πολυάριθμες εκδόσεις, μεταφράσεις, κριτικά μελετήματα, θεατρικές παραγωγές και διασκευές.

Ο Lorca τοποθετείται στη λεγόμενη «Γενιά του 1927» μαζί με άλλους δέκα περίπου συγγραφείς – κυρίως ποιητές– που γνώρισαν τα φώτα της δημοσιότητας στην Ισπανία κατά τη διάρκεια των τελών της δεκαετίας του 1920 και των αρχών της δεκαετίας του 1930. Η ομάδα αυτή που αναπτύχθηκε μέσα από κάποιες φιλίες, που πολλές είχαν ξεκινήσει από τα παιδικά χρόνια, κατόρθωσε να ανθίσει με την άνοδο της Δεύτερης Δημοκρατίας στην εξουσία το 1931 και ύστερα από τη μείωση της δύναμης της λογοκρισίας. (Brockett & Hildy 2014, 420). Παρότι τα μέλη της «Γενιάς του 1927» θαύμαζαν ο ένας το έργο του άλλου, στο ύφος και την τεχνοτροπία τους υπήρχαν μεγάλες υφολογικές διαφορές. (Anderson 2004, 595).

### 3.1 Από τα παιδικά χρόνια στη δημιουργική ενηλικίωση

#### 3.1.1 Η οικογένειά του

Ο Lorca γεννήθηκε σε μια εύπορη οικογένεια και πέρασε τα πρώτα δέκα χρόνια της ζωής του στα χωριά Fuente Vaqueros και Asquerosa, που βρίσκονταν έξω από την πόλη της Γρανάδα (Εικόνα 3.1). Τα τοπία των

νεανικών του χρόνων και η φύση της περιοχής θεωρείται ότι άσκησαν κυρίαρχη επίδραση στα κείμενά του. Του πρόσφεραν ένα λεξικό εικόνων και ένα πολιτισμικό πεδίο αναφορών στους μύθους, τους θρύλους και την ιστορία της περιοχής. (Delgado 2008, 14). Το 1909 η οικογένεια μετακόμισε στην πόλη της Γρανάδα. Παρότι από το 1920 έως τον θάνατό του έζησε στη Μαδρίτη, επισκεπτόταν τακτικά την περιοχή της πρώιμης νιότης του και την οικογένειά του, ιδιαίτερα κατά τους καλοκαιρινούς μήνες. (Anderson 1984, 2). Άλλωστε, όπως είχε πει ο ίδιος:

Αγαπώ την ύπαιθρο. Όλα μου τα αισθήματα είναι δεμένα μαζί της. Οι πιο παλιές παιδικές μου μνήμες έχουν τη γεύση της γης. Τα λιβάδια, οι αγροί, όλα μ' έχουν κάνει να νιώσω δέος. Τα άγρια ζώα της υπαίθρου, τα κοπάδια, οι άνθρωποι των αγροτικών περιοχών, όλα αυτά έχουν μια γοητεία που πολύ λίγοι αισθάνονται. Τα θυμάμαι τώρα ακριβώς όπως τα είχα γνωρίσει στα παιδικά μου χρόνια. Αν δεν ήταν έτσι, δε θα μπορούσα να γράψω το *Ματωμένο γάμο*. Οι πρώτες μου συγκινήσεις σχετίζονται με τη γη και τη δουλειά στη γη. Γι' αυτό στο επίκεντρο της ζωής μου υπάρχει αυτό που οι ψυχαναλυτές θα ονόμαζαν «αγροτικό σύμπλεγμα». (Γκίμπσον 1999, 46).



**Εικόνα 3.1** Ο Lorca σε ηλικία έξι ετών. [Πηγή:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Federico\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca\\_a\\_los\\_seis\\_a%C3%B1os\\_de\\_edad.jpg#/media/Archivo:Federico\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca\\_a\\_los\\_seis\\_a%C3%B1os\\_de\\_edad.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Federico_Garc%C3%ADa_Lorca_a_los_seis_a%C3%B1os_de_edad.jpg#/media/Archivo:Federico_Garc%C3%ADa_Lorca_a_los_seis_a%C3%B1os_de_edad.jpg)]

Ο πατέρας του, ο Federico García Rodríguez, ήταν ένας πλούσιος γαιοκτήμονας, που είχε μείνει χήρος από τον πρώτο γάμο του και ξαναπαντρεύτηκε τη Vicenta Lorca Romero, μια μορφωμένη δασκάλα από τη Γρανάδα, παρά τις αρχικές αντιδράσεις της οικογένειας λόγω της κατώτερης κοινωνικής και οικονομικής τάξης της. Η Vicenta ήταν μια δυναμική, έξυπνη και καλλιεργημένη γυναίκα που αγαπούσε ιδιαίτερα τη μουσική. Άσκησε με τον χαρακτήρα της βαθιά επιρροή στον πρωτότοκο γιο της Federico (Anderson 1984, 1), που γεννήθηκε «στις 11 Ιουνίου και το όνομα που του έδωσαν ήταν Federico del Sagrado Corazón de Jesús (Φρειδερίκος της Ιερής Καρδιάς του Ιησού)». (Γκίμπσον 1999, 35). Λίγο μετά τα δεύτερα γενέθλια του Federico, στις 29 Ιουλίου 1900, γεννήθηκε ο αδελφός του Luis, που όμως έζησε μόλις δύο χρόνια και πέθανε από πνευμονία. Κατόπιν γεννήθηκε ο Francisco (στις 21 Ιουνίου 1902) και ακολούθησε η αδελφή του María de la Concepción, που την αποκαλούσαν χαϊδευτικά «Concha» (στις 14 Απριλίου 1903) και τέλος, η Isabel (στις 24 Οκτωβρίου 1909). (Γκίμπσον 1999, 40). Τόσο εκείνος όσο και τα τρία νεότερα αδέρφια του



ωφελήθηκαν από την άνετη ζωή και το καλλιεργημένο περιβάλλον που τους παρείχε η οικογένεια (**Εικόνα 3.2**). Επιπλέον, ο πατέρας του Lorca, Federico García Rodríguez, χρηματοδότησε κάποιες από τις κατοπινές πρώτες εκδόσεις του γιου του. (Delgado 2008, 13-14).



**Εικόνα 3.2** Μαζί με τη μικρή αδελφή του Isabel (Γρανάδα, 1914).

[Πηγή:[https://fr.wikipedia.org/wiki/Federico\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca#/media/Fichier:Federico\\_garcia\\_lorca\\_con\\_su\\_hermana\\_isabel\\_en\\_granada\\_en\\_1914.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca#/media/Fichier:Federico_garcia_lorca_con_su_hermana_isabel_en_granada_en_1914.jpg)]

Μαθήματα μουσικής έκανε αρχικά με τη μητέρα του, ενώ έμαθε να παίζει κιθάρα και να τραγουδά παραδοσιακά ανδαλουσιανά τραγούδια από τη θεία του Isabel. (Anderson 1984, 3). Λίγο μετά την άφιξη της οικογένειας στη Γρανάδα, ο Lorca άρχισε μαθήματα πιάνου με τον Antonio Segura Mesa (1842-1916), ο οποίος όχι μόνο κατόρθωσε να του τονώσει το έμφυτο μουσικό ταλέντο, αλλά φρόντισε να αποκτήσει «εξαιρετική τεχνική στο πιάνο και στέρεη γνώση αρμονίας». (Γκίμπσον 1999, 67). Σταδιακά, ο Segura Mesa άρχισε να τον προετοιμάζει για να συνεχίσει τις μουσικές σπουδές του στο Παρίσι, όμως ο θάνατός του στις 26 Μαΐου 1916 στέρησε τον Lorca από έναν σημαντικό δάσκαλο, φίλο και σύμμαχο και ανέκοψε απότομα τις ελπίδες του για σπουδές στο εξωτερικό, στις οποίες δεν συναινούσε ο πατέρας του. (Γκίμπσον 1999, 72-73; Roberts 2020, 33-34).



**Εικόνα 3.3** Ο Lorca το 1914.

[Πηγή:[https://fr.wikipedia.org/wiki/Federico\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca#/media/Fichier:Lorca\\_\(1914\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca#/media/Fichier:Lorca_(1914).jpg)]

Το οικείο περιβάλλον του Lorca ανέμενε ότι εκείνος θα ακολουθούσε μια σταδιοδρομία στη μουσική και όχι στη λογοτεχνία (Εικόνα 3.4). Έτσι, την πρώτη περίοδο των σπουδών του στο πανεπιστήμιο οι φίλοι του τον αντιμετώπιζαν ως έναν ταλαντούχο νεαρό πιανίστα και προέβλεπαν για εκείνον μια «καριέρα διακεκριμένου μουσικού». (Γκίμπσον 1999, 72). Σπουδάζοντας νομικά, φιλοσοφία και γραμματεία στο Πανεπιστήμιο της Γρανάδα, ήρθε σε επαφή με δύο καθηγητές που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην πνευματική του εξέλιξη.



**Εικόνα 3.4** Ο Lorca στο πιάνο. (Γρανάδα, 1919).

[Πηγή:[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Federico\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca\\_al\\_piano\\_Granada\\_1919\\_Colecci%C3%B3n\\_Fundaci%C3%B3n\\_Federico\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca_al_piano_Granada_1919_Colecci%C3%B3n_Fundaci%C3%B3n_Federico_Garc%C3%ADa_Lorca.jpg)]

Πρώτη σημαντική επαφή αποτέλεσε ο καθηγητής θεωρίας της λογοτεχνίας και της τέχνης, Martín Domínguez Berrueta, ο οποίος διοργάνωνε εκδρομές στην επαρχία με άξονα την πολιτιστική ιστορία του τόπου. Ο Lorca συμμετείχε σε δύο από αυτές τις εκδρομές που είχαν ως αποτέλεσμα να εκδώσει την πρώτη ανθολογία του από πεζά, η οποία κυκλοφόρησε το 1918 με τίτλο *Εντυπώσεις και τοπία* (*Impresiones y paisajes*). (Lorca 1998). Στη συλλογή αυτή περιλαμβάνονται περιγραφές από τα φοιτητικά του ταξίδια στις περιοχές της Ανδαλουσίας, της Καστίλλης, της Λεόν και της Γαλικίας, καθώς και στοχασμοί γύρω από την πατρογονική Γρανάδα και συλλογισμοί για καλλιτεχνικά εγχειρήματα. (Delgado 2008, 14).

Η επαφή με άλλα μέρη της Ισπανίας άσκησε έντονη επίδραση στο Λόρκα, όπως μαρτυρεί το *Εντυπώσεις και τοπία*. [...] Ένα μικρό κομμάτι ποιητικής πρόζας, το «*Fantasia simbólica*», που δημοσιεύτηκε το Φεβρουάριο του 1917 [...] αποδεικνύει ότι στο Λόρκα το δραματικό στοιχείο ήταν από την αρχή παρόν. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα μικρό θεατρικό –χωρίς πρόθεση να παρουσιαστεί στη σκηνή– στο οποίο ο συγγραφέας ζητά να ορίσει το πρόσωπο της Γρανάδα. [...] Οι χαρακτήρες στο «*Fantasia simbólica*» είναι φωνές [...] και το κείμενο δείχνει πως στα επτάμισι χρόνια που ζούσε εκεί στάθηκε αδύνατον για το Λόρκα να μην ταυτιστεί με τη ρομαντική αντίληψη του μέρους, με την εμμονή στο λαμπρό μαυριτανικό παρελθόν και στην «αινιγματικότητα» της Γρανάδα, με τη μελαγχολία για την απώλεια μιας πλούσιας και πολυποίκιλης κουλτούρας. (Γκίμπσον 1999, 76–77).

Άλλη σημαντική σχέση που δημιούργησε την εποχή εκείνη, ήταν με τον καθηγητή του πολιτικού και συγκριτικού δικαίου και ιδρυτή του σοσιαλιστικού κόμματος της Γρανάδα, Fernando de los Ríos, ο οποίος παρακίνησε τον Lorca να μετακομίσει στη Μαδρίτη, έπεισε τους γονείς του για το εγχείρημα και κανόνισε να γίνει ο τελευταίος δεκτός στη Φοιτητική Εστία (Residencia de Estudiantes) του Πανεπιστημίου της Μαδρίτης. (Anderson 1984, 4).

### 3.1.2 Τα φοιτητικά χρόνια της Μαδρίτης

Στην περίφημη Residencia de Estudiantes, ο Lorca γνωρίστηκε με τους Salvador Dalí και Luis Buñuel, με τους οποίους ύστερα από λίγο καιρό είχαν γίνει αχώριστοι φίλοι. Στη Residencia κατέφθασε πρώτος ο Buñuel το 1917, κατόπιν ο Lorca το 1920 και τρίτος ο Dalí το 1922 (Εικόνα 3.5). Το κλίμα που επικρατούσε ήταν ιδιαίτερα προοδευτικό και κατά τη διάρκεια της εκεί παραμονής τους είχαν τη δυνατότητα να εξερευνήσουν και να αναπτύξουν το καλλιτεχνικό τους λεξιλόγιο, ερχόμενοι σε επαφή με τις εξελίξεις στην Τέχνη που κατέφταναν από το Παρίσι, καθιστώντας ταυτόχρονα τη Residencia κέντρο του σουρεαλισμού στην Ισπανία.



Εικόνα 3.5 Ο Salvador Dalí με τον Lorca στη Βαρκελώνη το 1925. [Πηγή:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Federico\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca#/media/File:Salvador\\_Dal%C3%AD,\\_Federico\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca,\\_Barcelona,\\_1925.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca#/media/File:Salvador_Dal%C3%AD,_Federico_Garc%C3%ADa_Lorca,_Barcelona,_1925.jpg)]

Παράλληλα, ο Lorca είχε τη δυνατότητα να παρακολουθήσει πολυάριθμες διαλέξεις. Η γκάμα των ομιλητών ήταν εκτεταμένη και περιελάμβανε σημαντικά ονόματα μουσικών και συνθετών, όπως ο Igor Stravinsky και ο Ravel, συγγραφέων και αρχιτεκτόνων, όπως ο H. G. Wells, ο Louis Aragon, ο Paul Valéry, ο Le Corbusier και ο Walter Gropius, φιλοσόφων και φυσικών, όπως ο Henri Bergson και ο Albert Einstein. Ακόμα και μετά την αποχώρησή του από τη Residencia de Estudiantes, ο Lorca συνέχισε να παρακολουθεί διαλέξεις, ενώ έδωσε τότε κι εκείνος μερικές από τις πιο γνωστές του. (Delgado 2008, 21-22· Anderson 1984, 4).

Ο Lorca παρέμεινε στη Residencia de Estudiantes μέχρι την αναχώρησή του για την Αμερική το 1929. Η ζωή του στην Εστία δεν σήμαινε όμως και την ενασχόλησή του με τις σπουδές, αλλά κυρίως την αφοσίωσή του στα καλλιτεχνικά του ενδιαφέροντα και τη σταδιακή εδραίωση της φήμης του. Την ίδια ώρα, το ταλέντο του στο πιάνο και στο τραγούδι, στην απαγγελία ποίησης, ακόμα και στην υποκριτική –συμμετείχε στην ετήσια φοιτητική παράσταση του έργου *Don Juan Tenorio* (Don Juan Tenorio) του Zorrilla– η ίδια του η μαγνητική προσωπικότητα –την οποία ο φίλος του Buñuel θεωρούσε το πραγματικό του αριστούργημα–, όλα

τα παραπάνω συνέβαλαν στην καθιέρωση της εικόνας ενός ζωηρού, πληθωρικού και πολυτάλαντου δημιουργού. (Roberts 2020, 55-57).

Παρότι τα πρώτα κείμενα που έγραψε ήταν πεζά, σύντομα άρχισε να ασχολείται επίσης με την ποίηση και το θέατρο. Η ενασχόλησή του με την ποίηση απέφερε κατά τη διάρκεια της ζωής του 12 ποιητικές συλλογές (καθώς και μερικά ακόμα σύντομα ποιήματα), από τις οποίες μόνο οι 6 δημοσιεύθηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής του, ενώ από τις υπόλοιπες 6 αδημοσίευτες μόνο οι δύο παραδίδονται ολοκληρωμένες την εποχή του θανάτου του. (Anderson 2004, 595). Η ποιητική συμβολή του Lorca είναι σχεδόν ισοδύναμη με τη θεατρική παραγωγή του.

Ο λυρικός Λόρκα κι ο δραματικός Λόρκα είναι, βέβαια, αξεχώριστα ενωμένοι, μια κ' η ποίησή του ήταν συχνά τόσο 'δραματική' και το θέατρό του πάντα τόσο λυρικό. (Πλωρίτης 1966, 108).

### 3.2 Η δραματουργία του Lorca

Έγραψε δώδεκα θεατρικά έργα και πολλά μικρότερα και ημιτελή κείμενα. Αυτά μπορούν να κατηγοριοποιηθούν στις εξής ομάδες: **νεανικά έργα, έμμετρα δράματα, κουκλοθέατρο, φάρσα, πειραματικό/avant-garde θέατρο** και **τραγωδία**. (Anderson 2004, 601). Οι ευφάνταστοι υπότιτλοι που δίνει στα έργα του συχνά ξεφεύγουν από τους συνηθισμένους όρους της κωμωδίας, του δράματος και της τραγωδίας. Εξίσου συχνά «αλλάζει τόνο και ύφος από τη μια στιγμή στην άλλη, έτσι ώστε μια ρεαλιστική σκηνή να ακολουθείται από μια υπερρεαλιστική, ένας διάλογος λυρικός να ακολουθείται από μια αντιποιητική στιχομυθία, ένα λυρικό τραγούδι να διακόπτεται από την εισβολή μιας πεζής πραγματικότητας». (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου 1997, 158).

#### 3.2.1 Τα πρώτα νεανικά θεατρικά έργα

Οι πρώτες δραματικές συνθέσεις του Lorca καλύπτουν την περίοδο 1917-1922. Στα σωζόμενα κείμενα αυτής της περιόδου (έντεκα σε πρόζα και τρία έμμετρα) περιέχονται σύντομα αποσπάσματα, αλλά και σύνθετα, ολοκληρωμένα έργα. Τα έργα αυτά έχουν εκδοθεί πλέον σε δύο συλλογές, στα *Ανέκδοτα νεανικά θεατρικά έργα* (Lorca, 1994)<sup>1</sup> και *Τέσσερα σύντομα έργα*. (Lorca, 1996).<sup>2</sup> Πριν από την κυκλοφορία των συγκεντρωτικών εκδόσεων ήταν αδύνατον να αντιληφθεί κανείς την επιμονή με την οποία ο ποιητής επανέρχεται σε μοτίβα που ανιχνεύει ήδη από τη νεότητά του και τοποθετεί τη μεταφυσική αγάπη πάνω από τη σαρκική επιθυμία (McDermid 2007, 9), καθώς η επιθυμία για έρωτα συνοδεύεται διαρκώς από την αίσθηση της αμαρτίας. (Γκίμπσον 1999, 95).

Για κανένα από αυτά τα νεανικά κείμενα ο Lorca δεν κατέβαλε προσπάθεια για να το δει να ανεβαίνει επί σκηνής. Οι τίτλοι τους –για παράδειγμα, το *Ο Θεός, το Κακό και ο Άνθρωπος* (*Dios, el Mal y el Hombre*) ή το *Χριστός, θρησκευτική τραγωδία* (*Christo, Tragedia religiosa*)– δείχνουν εύγλωττα τα ενδιαφέροντά του εκείνων των χρόνων. Η θεματική τους περιστρέφεται γύρω από την ύπαρξη, τη φύση και τον Θεό, τη σημασία της ζωής και του θανάτου του Χριστού, του νοήματος της ίδιας της ζωής, την κοινωνική αδικία, τη σύγκρουση μεταξύ του πνεύματος και του σώματος, τη λαχτάρα και την αναζήτηση για τον ιδεατό, υπερβατικό έρωτα. (Anderson 2004, 601).

<sup>1</sup> Περιέχει τους εξής τίτλους: *Comedieta ideal. Teatro de almas. Dios, el Mal y el Hombre. Del amor. La viudita que se quería casar. Cristo. Sombras. Jehová. Señora M. Comedia de la Carbonerita. Elenita. Ilusión.*

<sup>2</sup> Περιέχει τους εξής τίτλους: *El primitivo auto sentimental. Del amor. Sombras. Jehová.*

### 3.2.2 Έμμετρο δράμα

#### 3.2.2.1 Τα μάγια της πεταλούδας

Ακολουθεί το πρώτο παιγμένο επί σκηνής δράμα του Lorca, *Τα μάγια της πεταλούδας (El maleficio de la mariposa, 1919)*, με αφορμή την παράκληση του Gregorio Martínez Sierra, συγγραφέα, εκδότη, σκηνοθέτη, αλλά και θεατρώνη του πειραματικού θεάτρου Eslava της Μαδρίτης, να επεκτείνει ένα διαλογικό ποίημά του και να το μετατρέψει σε θεατρικό έργο. Το αρχικό ποίημα είναι σήμερα χαμένο, ενώ και από το έμμετρο θεατρικό κείμενο που σώζεται λείπει το τέλος.

Οι χαρακτήρες του είναι κατ' αποκλειστικότητα έντομα, ως επί το πλείστον σκαθάρια. Η υπόθεση παρουσιάζει ένα αρσενικό σκαθάρι που βοηθά μια πληγωμένη πεταλούδα και την ερωτεύεται. Παράλληλα, η Σίλβια, ένα θηλυκό σκαθάρι, είναι ερωτευμένη με τον σκαθαράκο, που όμως αδυνατεί να ανταποκριθεί στα αισθήματά της, παρότι η μητέρα του την καλοβλέπει για σύντροφό του, εποφθαλμιώντας τα οικονομικά της. Η πεταλούδα τελικά δεν ανταποδίδει τα αισθήματά του και τον εγκαταλείπει μόλις γιατρεύεται, πετώντας μακριά. Όπως κι εκείνος έχει απορρίψει ωρύτερα τα αισθήματα της Σίλβια, έτσι τώρα γνωρίζει με τη σειρά του την απόρριψη από την πεταλούδα.

*Τα μάγια της πεταλούδας* είναι –κατ' ουσίαν– ένα ποιητικό ορατόριο, όπου ένας χορός από χαρακτηριστικούς τυπικούς χαρακτήρες –η επεμβατική μητέρα, οι περίεργοι γείτονες, ο καλλιτέχνης που υποφέρει– αποδίδει τις παραλλαγές πάνω στο κεντρικό μοτίβο. Η σαγήνη που ασκεί η πεταλούδα στον ποιητή-σκαθαράκο λειτουργεί ως πρότυπο της αυταπάτης και των ψευδαισθήσεων που επικρατούν τόσο στον έρωτα όσο και στη θεατρική σκηνή. Έκδηλα συμβολιστικό στο ύφος του, το έργο αυτό αντλεί έμπνευση από την *Παρείσακτη (L' Intruse)* του Βέλγου συγγραφέα Maurice Maeterlinck και το *Σαντεκλέρ (Chantecler)* του Edmond Rostand, δύο έργα που είχαν παρουσιαστεί στη Μαδρίτη την προηγούμενη χρονιά. Ο Lorca ολοκλήρωσε τη δραματική μορφή βιαστικά για να ανταποκριθεί στο αίτημα του Martínez Sierra και *Τα μάγια της πεταλούδας* ανέβηκαν στις 22 Μαρτίου 1920. Παρότι τη σκηνοθεσία την ανέλαβε ο ίδιος ο Martínez Sierra, άξιοι συνεργάτες ανέλαβαν τα κοστούμεια και τα σκηνικά, που παισιώνονταν από χορό, τραγούδι και τη μουσική του Grieg, η πρεμιέρα ήταν μια παταγώδης αποτυχία και οι κριτικές απορριπτικές, με αποτέλεσμα το έργο να κατέβει ύστερα από τέσσερις μόλις βραδιές. (Delgado 2008, 40-42· Anderson 2004, 601-602· Γκίμπσον 1999, 128-129· Roberts 2020, 60-61).

#### 3.2.2.2 Μαριάννα Πινέδα

Το επόμενο έργο του Lorca που παραστάθηκε ήταν επίσης ένα έμμετρο δράμα. Παρότι ένα πρώτο σχέδιο του *Μαριάννα Πινέδα (Mariana Pineda)* ήταν έτοιμο από το 1923, τελικά το έργο παίχθηκε για πρώτη φορά στη Βαρκελώνη το 1927. Ο Lorca αντιμετώπισε αρκετές δυσκολίες στο να μπορέσει να βρει θίασο πρόθυμο να το ανεβάσει. Οι δισταγμοί και οι αρνήσεις που δέχθηκε είχαν να κάνουν κυρίως με το περιεχόμενό του, που μπορούσε να θεωρηθεί επικίνδυνα πολιτικό, εφόσον έθιγε το θέμα της τυραννικής εξουσίας και του αγώνα εναντίον της. Έτσι, υπήρχαν φόβοι ότι μπορούσε να προκαλέσει τη λογοκρισία του δικτάτορα Primo de Rivera, που είχε πραγματοποιήσει πραξικόπημα στις 13 Σεπτεμβρίου 1923 και παρέμεινε στην εξουσία για επτά χρόνια. (Delgado 2008, 9). Τελικώς, το παρουσίασε η **Margarita Xirgu** (1888-1969), η πλέον διακεκριμένη και ταλαντούχα ηθοποιός της Καταλονίας. Η αποδοχή εκ μέρους της διάσημης Xirgu να ανεβάσει τη *Μαριάννα Πινέδα* έδωσε μεγάλη ώθηση στα φτερά του συγγραφέα. Η παράσταση, με σκηνικά του Salvador Dalí, ανέβηκε αρχικά στη Βαρκελώνη (24 Ιουνίου) και κατόπιν στη Μαδρίτη (12 Οκτωβρίου) και σημείωσε ικανοποιητική επιτυχία στο κοινό και των δύο πόλεων, αποσπώντας ως επί το πλείστον θετικές κριτικές. Επαινέθηκαν επίσης τα σχέδια του Dalí για το σκηνικό, ενώ υμνήθηκε ιδιαίτερα η ερμηνεία της Xirgu στον ρόλο της Πινέδα. Εγκαινιάστηκε από τότε μια σημαντική φιλία και μια γόνιμη συνεργασία με την πρωταγωνίστρια μέχρι τον θάνατο του Lorca. Η Xirgu έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην προώθηση των έργων του

τόσο κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, όσο και μετά τη δολοφονία του. (Delgado 2008, 10· Γκίμπσον 1999, 212).

Η υπόθεσή του εστιάζει στη ζωή μιας επώνυμης ηρωίδας, της Mariana Pineda, ενός ιστορικού χαρακτήρα από τη Γρανάδα, που ενεπλάκη στους επαναστατικούς αγώνες της Ισπανίας των αρχών του 19ου αιώνα. Το ιστορικό αυτό πρόσωπο γεννήθηκε το 1804, κόρη του Mariano de Pineda y Ramírez και το 1819 παντρεύτηκε τον Manuel de Penalta y Valte, έναν εικοσιπεντάχρονο στρατιώτη από τη Γρανάδα. Ύστερα από τρία χρόνια γάμου, ο σύζυγός της πέθανε, αφήνοντάς τη με δύο μικρά παιδιά. Μετά τον θάνατο του συζύγου εκείνη ενδιαφέρθηκε για τα πολιτικά τεκταινόμενα της χώρας και το 1828 οργάνωσε και συμμετείχε στην απόδραση από τη φυλακή της Γρανάδα του εξαδέλφου και εραστή της Fernando de Álvarez de Sotomayor, ενός στρατιώτη που συνωμοτούσε κατά του θρόνου. Στις αρχές του 1831 η Μαριάννα ενεπλάκη στη συνωμοσία κατά του Στέμματος, μέσω της παραγγελίας της σημαίας των επαναστατών που θα έφερε την επιγραφή «Ελευθερία, Ισότητα και Νόμος» (*Libertad, Igualdad y Ley*) (Εικόνα 3.6). Κινηγημένη από τον δικαστή και ανεπιθύμητο θαυμαστή Ramón Pedrosa y Andrade, η Μαριάννα συνελήφθη και περιορίστηκε σε μοναστήρι. Αρνούμενη να αποκαλύψει τα ονόματα των συνεργατών της στη συνωμοσία καταδικάστηκε σε θάνατο διά στραγγαλισμού, ύστερα από εντολή του Pedrosa και με τη σύμφωνη γνώμη του βασιλιά. Έτσι, η πραγματική Μαριάννα Πινέδα εκτελέστηκε στις 26 Μαΐου 1831, υπό το βάρος των κατηγοριών για την εμπλοκή της στη συνωμοσία κατά του βασιλιά Φερδινάνδου Ζ'. Δύο χρόνια αργότερα ο δεσποτικός Φερδινάνδος πέθανε, και το 1836 η μνήμη της αποκαταστάθηκε και τιμήθηκε. (McDermid 2007, 37-38).



Εικόνα 3.6 Πορτρέτο της Mariana Pineda να κρατά τη σημαία.

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mariana\\_Pineda#/media/File:Mariana\\_Pineda.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Mariana_Pineda#/media/File:Mariana_Pineda.jpg)]

Ο Lorca είχε μεγαλώσει με τον μύθο της αγωνίστριας αυτής – είχε ακούσει από όταν ήταν παιδί στο Fuente Vaqueros την ιστορία της Πινέδα, για την οποία ακόμα κυκλοφορούσαν τραγούδια, ενώ όταν η οικογένεια μετακόμισε στην πόλη της Γρανάδα το άγαλμά της βρισκόταν απέναντι από το παράθυρό του. Η Πινέδα αποτελούσε για τον συγγραφέα την ενσάρκωση της ιδανικής επαναστάτριας. Αρκετοί μελετητές είδαν στο έργο μία έμμεση αναφορά στη δικτατορία του Primo de Rivera, όμως η πλοκή του επικεντρώνεται στο ακατόρθωτο της απόκτησης και διατήρησης ενός πραγματικού και αμοιβαίου έρωτα. Το ιστορικό πρόσωπο ήταν μόνο η αφετηρία: η Μαριάννα του λαϊκού θρύλου, όπως τη θυμόταν ο ποιητής από τα παιδικά του χρόνια, τον βοήθησε να στρέψει την εστίαση του έργου του από τα πολιτικά και ιστορικά γεγονότα που έζησε η ηρωίδα, στην ενδόμυχη, προσωπική ζωή μιας ερωτευμένης γυναίκας. (Anderson 1984, 67). Όπως έγραφε

σε μια επιστολή σε φίλο του: «Έγινε μάρτυρας της ελευθερίας, όντας στην πραγματικότητα (όπως συμπεραίνει άλλωστε κανείς από τις ιστορικές διηγήσεις) θύμα της ερωτευμένης και συνεπαρμένης καρδιάς της. Ήταν μια Ιουλιέτα δίχως Ρωμαίο, όμοια με μαδριγαλί παρά με ωδή». (Γκίμπσον 1999, 162).

Η πλοκή του έργου επικεντρώνεται στις τελευταίες μέρες της ζωής της Πινέδα, που παρουσιάζονται από τον Lorca με ποιητική ελευθερία σε σχέση με τα πραγματικά γεγονότα, παρότι ορισμένα στοιχεία του δράματος ανταποκρίνονται στα ιστορικά δεδομένα. Το έργο φέρει τον υπότιτλο «Romance Popular en tres Estampas», που έχει αποδοθεί στα ελληνικά ως «λαϊκή ρομάντζα σε τρεις ζωγραφιές». (Λόρκα 2006). Οι τρεις ζωγραφιές/πράξεις (estampas) του έργου χωρίζονται η καθεμία σε εννέα σκηνές. Το νόημα του υπότιτλου επεξήγησε ο Lorca σε ένα σημείωμά του που δημοσιεύθηκε σε εφημερίδα της Μαδρίτης την ημέρα της πρεμιέρας. Η προσπάθειά του είχε επικεντρωθεί γύρω από τη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας που θα ανακαλούσε τα χαρακτηριστικά του 19ου αιώνα. Μέσω αυτής, επιθυμούσε να πάρει την αναγκαία απόσταση από τη μίμηση του ρομαντικού δράματος στην απόπειρά του να προσεγγίσει ένα «ρομαντικό θέμα». (Γκίμπσον 1999, 232). Ακόμα και τα σκηνικά του Dalí ενέτειναν την αίσθηση μιας κορνιζαρισμένης λιθογραφίας, καθώς το σκηνικό ήταν μικρότερο σε μέγεθος από την ίδια τη σκηνή του θεάτρου, και η δράση λάμβανε χώρα μέσα σε ένα περίγραμμα. (Anderson 1984, 72).

Η σύντομη εναρκτήρια σκηνή του έργου αποτελεί μια λυρική ουβερτούρα, κατά τη διάρκεια της οποίας νέες κοπέλες από τη Γρανάδα τραγουδούν μια λαϊκή μπαλάντα που περιγράφει την ιστορία της Μαριάνας, ενώ έχουν πια περάσει χρόνια από τον θάνατό της. Η σύντομη αυτή σκηνή εκτυλίσσεται στον δρόμο και κάτω από το σπίτι που έζησε η ηρωίδα. Η Α΄ Πράξη λαμβάνει χώρα στο σπίτι της Μαριάνας Πινέδα στη Γρανάδα ένα απόγευμα του φθινοπώρου. Η Μαριάνα Πινέδα δέχεται πρώτα την επίσκεψη από δύο φίλες της, την Αμπάρρο και τη Λουθία, που είναι αδελφές και κατόπιν του νεαρότερου αδελφού τους Φερνάντο, που είναι ξετρελαμένος μαζί της, όμως εκείνη ενδιαφέρεται περισσότερο να της διαβάσει τα νέα από ένα γράμμα που της έχουν στείλει. Τον στέλνει κατόπιν να μεταφέρει ένα διαβατήριο στον αγαπημένο της Πέδρο ντε Στοτομαγιόρ, έναν από τους πρωτεργάτες των επαναστατών κατά του δεσποτικού βασιλιά Φερδινάνδου Ζ΄, που μόλις έχει ξεφύγει από την αιχμαλωσία. Εκείνη τρέφει ένα σφοδρό ερωτικό πάθος για τον Πέδρο, που κατόρθωσε να δραπετεύσει από τον πύργο που τον είχαν φυλακίσει χάρη στη ηρωίδα (του είχε στείλει κρυφά ένα ράσο καλόγερου).

Στη Β΄ Πράξη βρισκόμαστε και πάλι στο σπίτι της ηρωίδας, όπου πια έχει βραδιάσει και η υπηρέτρια Κλαβέλα διασκεδάζει τα δύο παιδιά της Μαριάνας, ενώ τους διηγείται την τραγική ερωτική ιστορία του Δούκα της Lucena και μιας κεντήστρας. Καθώς η Μαριάνα καληνυχτίζει τα παιδιά της, καταφθάνει ο αγαπημένος της Πέδρο. Ο έρωτάς της για εκείνον την έχει οδηγήσει να αγκαλιάσει τον σκοπό της επανάστασης. Για να αποδείξει την αφοσίωσή της, η Μαριάνα κεντάει επιπλέον κρυφά μια σημαία για τους επαναστάτες, όπως αποκαλύπτει στον Πέδρο. Στη συνέχεια έρχονται άλλοι τρεις συνεργοί του Πέδρο και αργότερα και ένας τέταρτος που όμως φέρνει δυσάρεστα νέα για τις προσπάθειες των επαναστατών. Πριν προλάβουν να αναλογιστούν τις επιπτώσεις των θλιβερών νέων, ο Πέδρο και οι άντρες του αναγκάζονται να τραπούν σε φυγή και η Μαριάνα απομένει μόνη να αντιμετωπίσει τον αρχηγό της αστυνομίας της Γρανάδα, τον Πεδρόσα, που καταφθάνει στην πόρτα της μαζί τους άνδρες του. Ο Πεδρόσα την ανακρίνει και την εκβιάζει, καθώς η ύπαρξη της παράνομης σημαίας έχει αποκαλυφθεί από τους πράκτορές του, ενώ δεν διστάζει να φανερώσει τις ερωτικές προθέσεις του. Η επιλογή που δίνει στη Μαριάνα είναι η εξής: θα δεχθεί τις ορέξεις του και εκείνος θα αποκρύψει τη συμμετοχή της, ή διαφορετικά, αν τις αρνηθεί, θα καταδικαστεί. Εκείνη αρνείται κατηγορηματικά.

Στη Γ΄ Πράξη μεταφερόμαστε στο μοναστήρι της Santa Maria Egipsiana, στο κέντρο της Γρανάδας, στο οποίο περιορίζεται η Μαριάνα που έχει πια συλληφθεί. Εάν δεν αποκαλύψει τα ονόματα των συνωμοτών, θα οδηγηθεί στο ικρίωμα. Η Μαριάνα αρχικά ελπίζει ότι η ευγενική καταγωγή της θα την προστατέψει από τα χέρια του Πεδρόσα. Επιπλέον, πιστεύει ότι ο αγαπημένος της Πέδρο θα βρει έναν τρόπο να την απελευθερώσει κι έτσι, όταν ο Πεδρόσα την επισκέπτεται στο μοναστήρι, αρνείται να μιλήσει,

καταδικάζοντας με αυτόν τον τρόπο τον εαυτό της. Αντί για τον Πέδρο που εκείνη περιμένει, αυτός που την επισκέπτεται είναι ο νεαρός ερωτευμένος Φερνάντο, που την ικετεύει να σώσει τον εαυτό της. Συνειδητοποιώντας ότι ο Πέδρο την έχει εγκαταλείψει δραπετεύοντας στην Αγγλία, αποφασίζει να αγκαλιάσει πλήρως το ιδεώδες της επανάστασης που εκείνος λατρεύει, γινόμενη μάρτυρας, και οδηγείται στην εκτέλεση.

### 3.2.3 Κουκλοθέατρο και Φάρσα

Παράλληλα με αυτά τα πρώτα δραματικά σχεδιάσματα, ο Lorca έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για το κουκλοθέατρο και ειδικότερα για μια γηγενή μορφή **κουκλοθέατρου της Ανδαλουσίας** που είχε το όνομα **crístobicas** ή **crístobalitas** (από το όνομα του κεντρικού πρωταγωνιστή Don Crístóbal). Βασιζόμενος πάνω στους τυπικούς χαρακτήρες και στην πλοκή αυτού του είδους κουκλοθέατρου, ο Lorca έγραψε τις δικές του εκδοχές. Από το 1922 σώζεται ολοκληρωμένο το έργο **Η τραγικωμωδία του don Κριστόμπαλ και της κυρά Ροζίτα** (*Tragicomedia de don Crístóbal y la seña Rosita*), γνωστό και με τον τίτλο **Οι φασουλήδες του Κατσιπόρα** (*Los títeres de Cachiporra*). Σώζονται επίσης δύο ακόμα εκδοχές: μία ημιτελής από το 1921 ή 1922 με τίτλο *Cristobical (Burla)* και μία από τις αρχές του 1930 με τίτλο **Το κουκλοθέατρο του don Κριστόμπαλ** (*Retablillo de don Crístóbal*), η οποία παρουσιάστηκε αρχικά στο Μπουένος Άιρες και κατόπιν στη Μαδρίτη στα μέσα της δεκαετίας του 1930. (Anderson 2004, 602). Στην πρεμιέρα του έργου στο Μπουένος Άιρες, ο Lorca ερμήνευσε τον ρόλο του Ποιητή.

#### 3.2.3.1 Οι φασουλήδες του Κατσιπόρα

*Οι φασουλήδες του Κατσιπόρα* ξεκινούν με έναν αφηγητή, τον Κουνούπη, που παρουσιάζει το έργο που πρόκειται να ακολουθήσει, δηλαδή την *Τραγικωμωδία του don Κριστόμπαλ και της κυρά Ροζίτα*. Η πλοκή του οφείλει πολλά στα σύντομα δραμάτια του Cervantes, τις λεγόμενες *εντρεμέσες (entremeses)*, τόσο ως προς τη δομή όσο και ως προς την πλοκή, αφού αντλεί στοιχεία απευθείας από αυτόν, σύμφωνα και με μαρτυρία του αδελφού του Lorca. (Delgado 2008, 45).

Η υπόθεσή του παρουσιάζει τη Ροζίτα, που είναι ερωτευμένη με τον φτωχό Κοκολίκο, όμως ο πατέρας της σκοπεύει να την παντρεύσει με τον πλούσιο γέρο Don Κριστομπίτα. Από ανάγκη υποκύπτει στις πιέσεις και αποφασίζει να αποδεχθεί τη γαμήλια συνδιαλλαγή που έχει κανονίσει ο πατέρας της. Εμφανίζεται, ωστόσο, κι ένας μυστηριώδης νέος, ένας τρίτος διεκδικητής της Ροζίτα, που αποκαλύπτεται ότι είναι ο παιδικός φίλος της Κουρρίτο, ο οποίος έχει μόλις επιστρέψει από την ξενιτιά. Την προκαθορισμένη μέρα του γάμου, ο Κοκολίκος μαζί με τον Κουρρίτο (που μεταμφιέζεται σε παπουτσή), εισέρχονται στα δώματα της Ροζίτα και ο Κουρρίτο μαχαιρώνει τον Κριστομπίτα την ώρα που ψάχνει τη νεαρή σύζυγό του. Το έργο τελειώνει με τις κραυγές του μαχαιρωμένου Κριστομπίτα, που αποδεικνύεται ότι είναι κούκλα και όχι άνθρωπος, ενώ το αγκαλιασμένο ζεύγος των ερωτευμένων χαίρεται πια την ελευθερία να είναι μαζί.

Ο Κουνούπης, που απευθύνεται στην αρχή του έργου στο κοινό και το εισάγει στην πλοκή, είναι «πρόσωπο μυστηριακό, μισό αερικό, μισό έντομο. Εκπροσωπεί τη χαρά της ξένοιαστης ζωής και την ποίηση του λαού της Ανδαλουσίας». (Lorca 1966, 78). Κατά τη διάρκεια του έργου, τρεις ακόμα φορές ο Κουνούπης θα εισέλθει στη σκηνή για να σχολιάσει τη δράση απευθυνόμενος προς το κοινό, ενώ άλλες δύο φορές για να ενοχλήσει πρόσωπα που κοιμούνται. Στο τέλος θα εμφανιστεί για να τραγουδήσει τη νίκη και την εξολόθρευση του Κριστομπίτα. (Anderson 1984, 44). Είναι ένας χαρακτήρας που λειτουργεί τόσο έξω από τη δράση όσο και μέσα σε αυτήν, ενώ το όνομά του θεωρείται ότι πιθανόν αποτελεί αναφορά στους χαρακτήρες-έντομα που εμφανίστηκαν νωρίτερα στα *Μάγια της πεταλούδας*. (Delgado 2008, 47).

Ο Lorca εκμεταλλεύεται όλα τα στοιχεία που του προσφέρει το παραδοσιακό κουκλοθέατρο: τα πολύχρωμα και φανταχτερά ρούχα, τα πλούσια και εναλλασσόμενα σκηνικά, τις φαρσικές σκηνές, τον κωμικό αλλά και βίαιο χαρακτήρα του Don Κριστομπίτα, τα λαϊκά τραγούδια και τη γήινη και συχνά ερωτική ποίηση, που περιέχει στίχους τους οποίους είχε πληροφορηθεί ο ποιητής από τους γείτονές του στην Ανδαλουσία.



(Roberts 2020, 72). Παρότι δεν παίχθηκε όσο ζούσε ο ποιητής, στην αλληλογραφία του απαντώνται πολλές αναφορές σε σχέδια και απόπειρες ανεβάσματος που τελικά ματαιώθηκαν. (Delgado 2008, 47).

### 3.2.3.2 Το κουκλοθέατρο του don Κριστόμπαλ

Ο πρόλογος εκφωνείται από τον Ποιητή, ο οποίος συνδιαλέγεται με τον Σκηνοθέτη σχετικά με τη διαμόρφωση της δράσης. Ο don Κριστόμπαλ θέλει να αποκτήσει τον πλούτο που απαιτείται για να παντρευτεί τη Ροζίτα και ο Σκηνοθέτης τον προτρέπει να βγει να τα αποκτήσει. Στο έργο αυτό, ο Κριστόμπαλ είναι γιατρός που δεν διστάζει να σκοτώσει έναν ασθενή του με το ρόπαλό του και ύστερα να τον ληστέψει, πετώντας τον από τη σκηνή. Ο γάμος με τη Ροζίτα, που ποθεί, γίνεται με τη συμφωνία της μητέρας της, που εκθειάζει τις ερωτικές της χάρες. Όμως η Ροζίτα στο έργο αυτό είναι πιο δυναμική σεξουαλικά και δεν διστάζει να δεχθεί στο σπίτι της τους εραστές της. Τη νύχτα του γάμου τους, κάθε φορά που ο Κριστόμπαλ αποκοιμείται, ο ένας με τον άλλο οι εραστές έρχονται τρέχοντας να τη φιλήσουν και φεύγουν πάλι τρέχοντας μόλις ο Κριστόμπαλ ξυπνά. Κατόπιν η Ροζίτα παραπονιέται για έναν πόνο στην κοιλιά και τελικά αποκτά τετράδυμα, ενώ ο σύζυγός της βράζει από ζήλεια. Στην τελευταία σκηνή του έργου ένα πέμπτο μέλος καταφθάνει στην οικογένεια, προκαλώντας πια την οργή του Κριστόμπαλ, που σκοτώνει την επεμβατική πεθερά του, όταν εκείνη επιμένει ότι τα παιδιά είναι δικά του. Στο τέλος εμφανίζεται ο Σκηνοθέτης που μαζεύει τις κούκλες. Έτσι, ο πρόλογος του Ποιητή, που υποστηρίζει την πατρότητα του κειμένου, υποσκάπτεται από τον επίλογο του έργου, όπου ο Σκηνοθέτης εμφανίζεται ως ο καλλιτέχνης που κυριαρχεί, εφόσον ενορχηστρώνει και κατευθύνει τη θεατρική δράση. Η δράση του έργου είναι φρενήρης και οι διάλογοι εναλλάσσονται με ταχύτητα.

Στην πρεμιέρα του έργου που δόθηκε στο θέατρο Avenida του Μπουένος Άιρες (25 Μαρτίου 1934), ο Lorca ερμήνευσε τον ρόλο του Ποιητή. Τόσο τότε, όσο και στις ακόλουθες παραγωγές του έργου στη Μαδρίτη το 1934-1935, ο συγγραφέας προχώρησε σε αλλαγές στο κείμενο, που μαρτυρούσαν μια εξέλιξη σε ένα υλικό που προσφερόταν για ατελείωτες αναθεωρήσεις. (Delgado 2008, 48-49).

### 3.2.3.3 Η συνεργασία με τον Manuel de Falla: κουκλοθέατρο και κωμική όπερα

Την αγάπη του Lorca για το κουκλοθέατρο αποδεικνύει και η στενή συνεργασία του με τον συνθέτη Manuel de Falla. Ο Ισπανός συνθέτης έγραφε συχνά μουσική εμπνεόμενος από τη λογοτεχνία, όπως ο Ισπανός ποιητής έγραφε συχνά στίχους εμπνεόμενος από τη μουσική. Όπως ο Falla στον χώρο της μουσικής, έτσι και ο Lorca στην ποίηση και το θέατρο επιχειρούσε να ανακαλύψει την ουσία της λαϊκής παράδοσης, περνώντας τη όμως μέσα από τα φίλτρα του σύγχρονου πειραματισμού. (Orringer 2014, 3,6). Από κοινού θέλησαν να δημιουργήσουν έναν περιοδεύοντα θίασο που θα διέσωζε τις τοπικές παραδόσεις θεάτρου με κούκλες. Στην προσπάθεια να ξαναζωντανέψουν το ανδαλουσιανό κουκλοθέατρο, η συνεργασία τους τους οδήγησε στο στήσιμο μιας περίτεχνης παράστασης κουκλοθεάτρου με συνοδεία μουσικής δωματίου, που δόθηκε στις 6 Ιανουαρίου 1923 στο πατρικό του συγγραφέα για τη μικρή αδελφή του Lorca, Isabel, και τους φίλους της. Τη μουσική συνοδεία ανέλαβε μια μικρή ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Falla, που έπαιξε Stravinsky, Debussy, Ravel και αρκετά παλιά ισπανικά κομμάτια. Η Isabel μαζί με μια φίλη της τραγούδησαν δύο τραγούδια, ενώ όλοι οι παρευρισκόμενοι, μικροί και μεγάλοι, απόλαυσαν την προσπάθεια. (Γκίμπσον 1999, 150).

Ο συγγραφέας συνεισέφερε στην παράσταση τη διασκευή για κουκλοθέατρο που έκανε πάνω σε ένα λαϊκό παραμύθι, με τίτλο **Το κορίτσι που πότιζε τον βασιλικό και ο αδιάκριτος πρίγκιπας (La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón)**. Δυστυχώς το πρωτότυπο κείμενο του Lorca έχει χαθεί, μας έχει διασωθεί μόνο μια κατοπινή διασκευή ενός Αργεντινού κουκλοπαίχτη. (Anderson 2004, 602). Το έργο *Το κορίτσι που πότιζε τον βασιλικό* βρίθκει από αναφορές στις σωματικές ανάγκες, στην απόλαυση και στην τιμωρία του σώματος – στοιχεία που διαθέτουν επίσης και τα *Οι φασουλήδες του Κατσιόρα* και *Το κουκλοθέατρο του don Κριστόμπαλ*. Η υπόθεσή του παρουσιάζει τον πρίγκιπα να μεταμφιέζεται σε πωλητή

σταφυλιών για να κερδίσει τον έρωτα της Ιρέν, που με τη σειρά της μεταμφιέζεται σε μάγο για να θεραπεύσει τον ερωτοχτυπημένο πρίγκιπα. (Delgado 2008, 43-44).

Άλλα σχέδια συνεργασίας με τον Manuel de Falla, μεταξύ 1922 και 1922, περιέκλειαν και τη συγγραφή μίας σύντομης, μονόπρακτης κωμικής όπερας με τίτλο *Λόλα, η θεατρίνα (Lola la comedianta)*, όπου ο Lorca θα έγραφε το λιμπρέτο και ο Falla τη μουσική. Παρότι ανά διαστήματα ο ποιητής επανερχόταν στο λιμπρέτο, δεν κατόρθωσε τελικά να το ολοκληρώσει. Η κατοπινή κριτική έκδοσή του (Lorca 1981) περιέχει έντεκα ολοκληρωμένες σκηνές και περιγραφές περιεχομένων για τις τελευταίες τρεις. Η υπόθεσή του διαδραματίζεται σε ένα πανδοχείο στην Ανδαλουσία και εστιάζει στη συνάντηση τριών προσώπων, ενός μαρκησιού που μόλις έχει επιστρέψει από ένα διάστημα εξορίας στην Αγγλία και μιας αριστοκρατικής κυρίας που βρίσκεται εκεί με τον αμαξά της. Στην πραγματικότητα η κυρία είναι ηθοποιός και ο αμαξάς ποιητής και βρίσκονται στον πανδοχείο για να περάσουν τον μήνα του μέλιτος. Θέλοντας να διασκεδάσουν, μεταμφιέζονται δημιουργώντας κωμικές καταστάσεις. Έτσι, η Λόλα αρχικά παρουσιάζεται στον μαρκήσιο ως αριστοκράτισσα που του κλέβει την καρδιά, κατόπιν σαν τσιγγάνα που διαβάζει τη μοίρα του και τέλος σαν μια Κουβανή που αναζητά εκδίκηση για τη χαμένη τιμή της. Κάθε φορά τραγουδά και μία διαφορετική άρια. Ο τόνος του κειμένου είναι ανάλαφρος, με μόνη θλιμμένη νότα την ανικανοποίητη επιθυμία για την αριστοκράτισσα στην καρδιά του μαρκησιού. Το ζευγάρι, πάντως, τον εξαπατά περισσότερο για διασκέδαση παρά για εκμετάλλευση. (Roberts 2020, 86-87).

### 3.2.3.4 Η θαυμαστή μπαλωματού

Το φαρσικό ύφος του παραδοσιακού κουκλοθέατρου ενέπνευσε τον Lorca και για δύο έργα προορισμένα να παιχθούν από ηθοποιούς. Το πρώτο από αυτά είναι *Η θαυμαστή μπαλωματού (La zapatera prodigiosa)*, που βασίζεται και πάλι στο γνωστό μοτίβο «του γέρου και του νεαρού κοριτσιού» –το οποίο συναντήσαμε ήδη στους χαρακτήρες του Κριστόμπαλ και της Ροζίτα–, ενώ επιπλέον επιβεβαιώνει για άλλη μια φορά τους δεσμούς του με τη λαϊκή παράδοση της Ανδαλουσίας.

Ο υπότιτλος του, «βίαιη φάρσα σε δύο πράξεις» (*falacia violenta en dos actos*), παραπέμπει σε σατιρικές φάρσες του Ισπανού δραματουργού Valle-Inclán, που επίσης στρέφουν το βλέμμα τους πάνω στα σύγχρονα ήθη, στην υποκρισία και στις κοινωνικές συμβάσεις. Γραμμένο σε πρόζα, που διανθίζεται από έμμετρα τραγούδια, το έργο ολοκληρώθηκε αρχικά το 1926, αλλά, ύστερα από περαιτέρω επεξεργασία, παρουσιάστηκε τελικά το 1930 στο θέατρο Esrañol, σε σκηνοθεσία Cipriano Rivas Cherif, με τη Χίργου στον ρόλο της Μπαλωματούς (**Εικόνα 3.7**). Ο πρόλογος του έργου, που αποδόθηκε από τον ίδιο τον Lorca στην πρεμιέρα, φαίνεται ότι δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια των προβών. (Delgado 2008, 58-59). Το 1933 το έργο παρουσιάζεται από τον θίασο της Lola Membrives στο θέατρο Avenida του Μπουένος Άιρες, όπου και πάλι ο ποιητής αποδίδει τον πρόλογο στην πρεμιέρα. Έχει έως τότε προχωρήσει σε κάποιες αλλαγές, επιμηκύνοντας όχι μόνο τον πρόλογο, αλλά και προσθέτοντας πέντε τραγούδια και χορούς που δεν υπήρχαν στην αρχική, σύντομη εκδοχή του. Αυτή η δεύτερη εκδοχή, με την επαυξημένη της μουσικότητα, θεωρείται και η 'οριστική', ενώ η πρώτη και σύντομη ως η εκδοχή 'δωματίου'. (Delgado 2008, 62-63· Anderson 1984, 48-49). Η εκτεταμένη χρήση της μουσικής που τελικά επέλεξε ο Lorca στόχο είχε να υπονομεύσει το ρεαλιστικό υπόβαθρο της θεατρικής ψευδαίσθησης ('desrealizar la escena', όπως το είχε θέσει), καθιστώντας το κυριολεκτικά 'εξωπραγματικό'. (Anderson 1984, 56).

*Η θαυμαστή μπαλωματού* είναι το μοναδικό ολοκληρωμένο έργο του Lorca που διαδραματίζεται σε έναν και μόνο σκηνικό χώρο. Ο Lorca δημιουργεί ένα απλοποιημένο, στιλιζαρισμένο σκηνικό και δράση, ενώ προσθέτει μεταθεατρικά στοιχεία, βάζοντας όχι μόνο τον πρόλογο του συγγραφέα, αλλά και ένα «έργο μέσα στο έργο». Αποτελεί ένα από τα πιο χιουμοριστικά κείμενά του που λήγει με μια χαρούμενη, αν και αμφίσημη, ατμόσφαιρα. (Anderson 2004, 603).



**Εικόνα 3.7** Η ηθοποιός *Margarita Xirgu* με τους ηθοποιούς *José Cañizares* και *Alejandro Máximo* σε μια σκηνή από την πρεμιέρα του έργου *Η Θαυμαστή Μπαλωματού* (1931).

[Πηγή: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_zapatera\\_prodigiosa#/media/Archivo:Zapatera\\_prodigiosa.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/La_zapatera_prodigiosa#/media/Archivo:Zapatera_prodigiosa.JPG)]

Η υπόθεσή του παρουσιάζει μια δεκαοχτάχρονη κοπέλα που σπρώχνεται σε γάμο με έναν κατά πολύ μεγαλύτερο της παπουτσή. Οι διαφορές τους και οι κοινωνικές αντιδράσεις που εισπράττουν υποχρεώνουν τον παπουτσή να εγκαταλείψει το σπίτι και τη γυναίκα του στο τέλος της Α΄ Πράξης.

Στη Β΄ Πράξη, η γυναίκα του παπουτσή έχει μετατρέψει το εργαστήριο του σε καφέ, στο οποίο συχνάζουν διάφοροι άντρες που την πολιορκούν. Ο κοινωνικός περίγυρος την αντιμετωπίζει πια ως μια ξεπεσμένη ηθικά γυναίκα. Ωστόσο, εκείνη παραμένει πιστή και έχει μόνη συντροφιά της ένα μικρό αγόρι που της μεταφέρει τα κουτσομπολιά της περιοχής. Ο παπουτσή επιστρέφει μεταμφιεσμένος σε κουκλοπαίχτη και τους παρουσιάζει μια ιστορία για έναν ηλικιωμένο άντρα που τον απάτησε η νεαρή γυναίκα του. Το «έργο μέσα στο έργο» διακόπτεται από μια αντιμαχία ανάμεσα σε δύο από τους θαμώνες που πολιορκούν τη γυναίκα του. Με την ευκαιρία αυτή, ο παπουτσή διαπιστώνει τα συναισθήματά της και αποκαλύπτει την ταυτότητά του. Οι δυο τους συμφιλιώνονται και είναι έτοιμοι να σταθούν ενωμένοι απέναντι στην οργή της κοντόθωρης, κλειστής κοινωνίας τους.

Η *Θαυμαστή μπαλωματού* παρουσιάστηκε περισσότερο από κάθε άλλο έργο του όσο ζούσε και αποτέλεσε μία σημαντική επιτυχία.

Αποτέλεσμα ήταν ένα έργο με τέλεια ισορροπία και συμμετρία. Μουσική και ποιητικά αποσπάσματα παρμένα απευθείας από τη λαϊκή παράδοση, ή επινοημένα με βάση αυτήν την παράδοση, και η πλούσια σε μεταφορές γλώσσα της Βέγα: αυτά θα ήταν τα θεμελιώδη στοιχεία και στις κατοπινές αγροτικές τραγωδίες. (Γκίμπσον 1999, 169–170) .

### **3.2.3.5 Ο έρωτας του don Περχιμπλίν και της Μπελίσα στον κήπο του**

Το δεύτερο εμπνευσμένο από το κουκλοθέατρο έργο είναι το *Ο έρωτας του don Περχιμπλίν και της Μπελίσα στον κήπο του (Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín)*, που εμπεριέχει μια σαφώς σκοτεινότερη νότα από τη *Θαυμαστή μπαλωματού*. Με τον υπότιτλο «*Aleluya erótica en cuatro cuadros*» (Ερωτικό αλληλούια σε τέσσερις εικόνες), απεικονίζει τη σχέση μεταξύ σώματος και ψυχής, που τώρα εκπροσωπούνται από τα δύο κύρια πρόσωπα του έργου, τον Περχιμπλίν και τη Μπελίσα. (McDermid 2007, 6). Τα “aleluya” ήταν ένα είδος έντυπων σκίτσων (σχεδιασμένων σε λωρίδα), συνήθως έμμετρων, που πωλούνταν κυρίως σε παζάρια και αγορές. Πρωτοεμφανίστηκαν τον 18ο αιώνα ως χάρτινες απεικονίσεις σκηνών των αγίων και κατόπιν μετεξελίχθηκαν σε σκίτσα που απεικόνιζαν δημοφιλείς ιστορίες με πλειάδα συγκεκριμένων ηρώων.

Η φιγούρα του δον Περλιμπλίν, ως πρωταγωνιστή τους, έκανε την εμφάνισή της κατά τα μέσα του 19ου. Τα “αιειυα” τα απολάμβαναν πρωτίστως τα παιδιά, αν και δεν απευθύνονταν κατά αποκλειστικότητα σε εκείνα. Η προσθήκη του επιθέτου «ερωτικό» στον υπότιτλο, δείχνει την αλλαγή στόχευσης από το επίπεδο του παιδικού σχεδίου στην πιο ενήλικη και σοβαρή υπόθεση του έρωτα. (McDermid 2007, 69-70).

Και σε αυτό το έργο, η θεματολογία του εκκινεί από το κωμικό μοτίβο του γάμου για οικονομικούς λόγους μιας νεαρής κοπέλας με έναν μεγαλύτερο σε ηλικία άντρα, «αλλά με τρόπο θαυμαστό υπονομεύει το παραδοσιακό σχήμα, το πλουτίζει με μια τραγική διάσταση, ενώ ταυτόχρονα το φορτίζει με ποίηση». (Παπανδρέου 1981, 10). Έτσι, η αφετηρία του δραματικού μύθου είναι ανάλαφρη, αλλά «ο κωμικός πρόλογος δεν έχει κωμική συνέχεια. Σύντομα, θα δοκιμάσει ο Περλιμπλίν τον ερωτικό πόθο, την οδύνη μιας ανέλπιδης ένωσης, αλλά και την αντιφατική δυνατότητα τού να κατακτήσει την καρδιά μιας γυναίκας θυσιάζοντας το δικό του σώμα». (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου 1998, 163). Και πάλι, όμως, «οδηγούμαστε στην ιδέα-κλειδί του θεάτρου του Λόρκα, που είναι εκείνη του ματαιωμένου οριστικά έρωτα, του πόθου που είναι καταδικασμένος όχι μόνο να μην ικανοποιηθεί, αλλά και να ματαιωθεί από τον θάνατο». (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου 1991, 135).

Η πλοκή του έργου παρουσιάζει τον πενηντάχρονο ανέραστο Περλιμπλίν, που ζει περιτριγυρισμένος από τα βιβλία του, από τα οποία αντλεί όλες του τις γνώσεις για τη ζωή. Τον Περλιμπλίν φροντίζει η αφοσιωμένη ηλικιωμένη υπηρέτριά του Μαρκόλφα, που ανησυχεί για το τι θα κάνει εκείνος σε περίπτωση που η ίδια πεθάνει. Έτσι, τον πείθει να κάνει έναν αταίριαστο γάμο με τη νέα, όμορφη και αισθησιακή Μπελίσσα. Η νεαρή κοπέλα σπρώχνεται από τη μητέρα της στον γάμο αυτό με δέλεαρ την οικονομική κατάσταση του Περλιμπλίν, που θα την κάνει πιο αρεστή σε άλλους άντρες στη συνέχεια. Το πρώτο βράδυ του γάμου τους, δύο δαιμονικά ξωτικά (duendes) τραβούν μια κουρτίνα μπροστά από το ζευγάρι και συζητούν την κατάσταση. Το επόμενο πρωινό φαίνεται ότι ο Περλιμπλίν έχει γίνει κερατάς από πέντε διαφορετικούς άντρες. Παρόλα αυτά δεν θυμώνει, αλλά ισχυρίζεται ότι έχει ανακαλύψει το πραγματικό νόημα του έρωτα. Η Μπελίσσα αρχίζει να λαμβάνει ερωτικές επιστολές από έναν μυστηριώδη θαυμαστή, τον οποίο σιγά-σιγά ερωτεύεται και συναινεί στο να τον συναντήσει στον κήπο. Εμφανίζεται όμως κι ο Περλιμπλίν που θέλει να μονομαχήσει με τον μυστικό θαυμαστή.

ΠΕΡΛΙΜΠΛΙΝ: Είναι η ώρα.

ΜΠΕΛΙΣΣΑ: Σε λίγο θα 'ρθει.

ΠΕΡΛΙΜΠΛΙΝ: Θα πηδήσει από τον φράχτη του κήπου μου.

ΜΠΕΛΙΣΣΑ: Τυλιγμένος μέσα στην κόκκινη κάπα του.

ΠΕΡΛΙΜΠΛΙΝ: (βγάζοντας ένα μαχαίρι) Κόκκινη σαν το αίμα του.

ΜΠΕΛΙΣΣΑ: (τρομαγμένη) Τ' είν' αυτό που κρατάς, Περλιμπλίν; Τι πας να κάνεις;

ΠΕΡΛΙΜΠΛΙΝ: Μπελίσσα, πες μου! Τον αγαπάς;

ΜΠΕΛΙΣΣΑ: Μ' όλη τη δύναμη της ψυχής μου.

ΠΕΡΛΙΜΠΛΙΝ: Το ξέρω. Γι' αυτό κι εγώ, αφού τον αγαπάς τόσο, δεν θέλω να φύγει από κοντά σου ποτέ. Και για να μείνει παντοτινά δικός σου, σκέφτηκα πως θα είναι καλύτερα να του καρφώσω τούτο το μαχαίρι που βλέπεις στην ευγενικιά του καρδιά. Σ' αρέσει;

ΜΠΕΛΙΣΑ: Για το Θεό, Περλιμπλίν!

ΠΕΡΛΙΜΠΛΙΝ: Κι έτσι, όπως θα είναι πεθαμένος, θα μπορείς να τον έχεις για πάντα κοντά σου, χωρίς να φοβάσαι ότι θα πάψει ποτέ να σ' αγαπάει. Εκείνος θα σ' αγαπάει με την απέραντη αγάπη των πεθαμένων, κι εγώ θα ελευθερωθώ από τον σκοτεινό εφιάλτη του ωραίου κορμιού σου. (Λόρκα 1990, 139).

Στο τέλος του έργου αποδεικνύεται ότι και τα δύο πρόσωπα ανήκουν στον Περλιμπλίν, που πεθαίνει στα χέρια της Μπελίσια. Με την αυτοκτονία του έχει καταφέρει να κερδίσει την αγάπη της και να την πάρει μαζί του στον τάφο.

Τα μοτίβα της μεταμφίεσης και της απάτης κυριαρχούν, όπου τόσο ο Περλιμπλίν όσο και η Μπελίσια δημιουργούν μια πραγματικότητα του ιδεατού «άλλου» μέσα στη φαντασία τους, ενώ γίνονται ενορχηστρωτές και μάρτυρες της θεατρικής δράσης. Ο δε Περλιμπλίν δημιουργεί για τον εαυτό του τον ρόλο ενός εραστή εξίσου εφήμερου με την ίδια τη θεατρική παράσταση. Η διαδρομή που θα ακολουθήσουν μέσα από τις μεταμφίεσεις θα τους μεταμορφώσει ουσιαστικά:

Ο Περλιμπλίν, από γέρικο παιδί, γίνεται άντρας· η Μπελίσια από φιλάρεσκη κούκλα, γίνεται γυναίκα. Το τραγικό τέλος ήταν βέβαια αναπόφευκτο: το λάθος του Περλιμπλίν να πάρει μια γυναίκα τόσο νέα, και μάλιστα χωρίς τη θέλησή της, είναι μια ύβρις που δεν μπορούσε να πληρωθεί παρά με θάνατο. Αλλά υπάρχει σ' όλα αυτά περισσότερο ευφορία παρά μεθυσία. Γιατί αυτός ο γάμος είναι ένα μυητικό ταξίδι για τον απατημένο σύζυγο: «Δεν μπορούσα ποτέ να φανταστώ πόσο παράξενα πράγματα έχει ο κόσμος. Ήμουν κλεισμένος μέσα στο σπίτι μου», λέει στη Μαρκόλφα. Με τη λύση που δίνει στο έργο, ο Περλιμπλίν προσφέρει και στη Μπελίσια αυτή τη μύηση, αυτήν την αποκάλυψη, που σ' εκείνην άλλωστε τη χρωστάει. (Παπανδρέου 1981, 10).

Ο συγγραφέας θεωρούσε τον Περλιμπλίν έναν αντι-ήρωα αλλά Calderón που δεν επιθυμεί να εκδικηθεί την απιστία της συζύγου του, όπως γινόταν άλλοτε στα ισπανικά έργα τιμής, ενώ υπάρχουν απόηχοι και από έργα άλλων συγγραφέων (Rojas, Crommelynck, Goldoni, Valle-Inclán) που πραγματεύονται το θέμα της σαγήνης και της αποπλάνησης μέσω της μεταμφίεσης. (Delgado 2008, 68).

Η πρώτη προσπάθεια για να παρασταθεί *Ο έρωτας του don Περλιμπλίν* έγινε το 1928. Ο σκηνοθέτης και δραματουργός Cipriano Rivas Cherif, ο οποίος ήταν φίλος του Lorca, είχε συστήσει τον βραχύβιο πειραματικό θίασο Caracol με σκοπό τη δημιουργία ενός μικρού πρωτοποριακού θεάτρου (και χάρη στην υποστήριξη ενός πλούσιου επιχειρηματία είχε βρει έδρα σε ένα υπόγειο στη Μαδρίτη). Ο θίασος είχε ήδη παρουσιάσει τον *Ορφέα (Orphée)* του Jean Cocteau και το έργο του ίδιου του Rivas Cherif με τίτλο *Ύπνος της λογικής (Un sueño de la Razón)*, που πραγματευόταν το ασυνήθιστα τολμηρό για την εποχή θέμα της γυναικείας ομοφυλοφιλίας. Επόμενο έργο επρόκειτο να είναι *Ο έρωτας του don Περλιμπλίν*, όμως η προγραμματισμένη πρεμιέρα συνέπεσε με τον θάνατο της μητέρας του βασιλιά Αλφόνσου ΙΓ' και σε ένδειξη πένθους τα θέατρα αναγκάστηκαν να κλείσουν. Ωστόσο, ο θίασος συνέχισε τις πρόβες του, όμως κάποιους τους κατέδωσε στην αστυνομία, η οποία έσπευσε στο θέατρο με εντολή να κατασχέσει το έργο και να απαγορεύσει τις παραστάσεις. Όπως πληροφόρησαν τον θιασάρχη Rivas Cherif, εφόσον δεν είχαν συμμορφωθεί με την κυβερνητική απόφαση για πένθος, όφειλαν τώρα να υποστούν τις συνέπειες. Ωστόσο, οι πραγματικοί λόγοι για την απαγόρευση σχετίζονταν περισσότερο με το περιεχόμενο του έργου και κυρίως

με τη σκηνή που «ο Περγλιμπλίν εμφανίζεται στο κρεβάτι φορώντας, σαν απατημένος σύζυγος, δύο αλλόκοτα κέρατα». (Γκίμπσον 1999, 274· Wright 2007, 47). Η απαγόρευση αυτή ενέτεινε την αντιπάθεια του Lorca για το καθεστώς του Primo de Rivera.

### 3.2.4 Δραματουργικοί πειραματισμοί και το «Θέατρο του ανέφικτου»

Κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού της δεκαετίας του 1920, ο Lorca δούλεψε πάνω σε μια σειρά από ημιτελή θεατρικά σχεδιάσματα. Τα αποσπάσματα που σώζονται μαρτυρούν με τους τίτλους τους το ανήσυχο, περιπετειώδες πνεύμα του Lorca και τους διαρκείς πειραματισμούς του στο θέατρο. Ανάμεσά τους σώζονται τίτλοι όπως: *Dragón (Δράκος)*, *Drama fotográfico (Φωτογραφικό δράμα)*, *Posada (Το πανδοχείο)* κ.ά.<sup>3</sup> (Anderson 2004, 64).

Τα έργα, όμως, που θα ακολουθήσουν κατά τη διάρκεια της «σουρεαλιστικής» περιόδου του (1929-1931) θέτουν υπό αμφισβήτηση τις συμβάσεις του θεάτρου της εποχής, κυρίως όσον αφορά το θέμα του χρόνου και του χώρου. (Richter 2014, 126). Ειδικότερα τα τρία έργα: *Το κοινό*, *Σαν περάσουν πέντε χρόνια* και *Η κωμωδία χωρίς τίτλο* ανήκουν στο αποκαλούμενο από τον ίδιο ως «Teatro imposible» («θέατρο του ανέφικτου»), ως έργα που δεν μπορούν να παιχθούν. Ωστόσο, όπως είχε προσθέσει, αυτού του είδους η δραματουργία ήταν που τον ενδιέφερε περισσότερο και με την οποία θα ήθελε να ασχοληθεί κατά κύριο λόγο. (Anderson 1984, 133).

#### 3.2.4.1 Το κοινό

Το 1929 φαίνεται ότι διήλθε μέσα από μια σημαντική προσωπική κρίση, που επιτάχυνε την απόφασή του να ταξιδέψει στις Ηνωμένες Πολιτείες, συνοδεύοντας τον μέντορα και φίλο του, Fernando de los Ríos. Έτσι τον Ιούνιο του 1929 κατέφτασε στη Νέα Υόρκη, χωρίς να γνωρίζει αγγλικά. Κατά τη διαμονή του εκεί θα έμενε στο Πανεπιστήμιο του Columbia, στο οποίο είχε εγγραφεί ως φοιτητής της αγγλικής. Στη Νέα Υόρκη έμεινε έως τον Αύγουστο, ακολούθησαν κάποια μικρά ταξίδια στο Vermont και αλλού, προτού επιστρέψει τον Σεπτέμβριο και πάλι στην Πανεπιστημιούπολη του Columbia, μέχρι την ώρα την αναχώρησής του για την Κούβα, όπου θα περνούσε τους μήνες Μάρτιο και Απρίλιο και θα έδινε διαλέξεις. (Anderson 1984, 12· Γκίμπσον 1999, 274, 307-316, 328-331).

Αυτό το ανήσυχο πνεύμα του συγγραφέα φαίνεται ότι έφερε καρπούς κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Κούβα την άνοιξη του 1930, καθώς τότε ξεκίνησε να γράφει το πιο πειραματικό έργο του: **Το κοινό (El público)**. Μεταγενέστερες εκδοχές του έργου φαίνεται ότι χάθηκαν ή καταστράφηκαν. Η πρώτη γραφή του που σώζεται (και η οποία είναι μάλλον ημιτελής), προσφέρει από μόνη της μια αίσθηση της δυναμικής του. *Το κοινό* είναι μεταθεατρικό στη σύλληψή του, ενώ η χρήση της αλληγορίας και η αδιαφορία για την αληθοφάνεια το τοποθετούν κοντά στον εξπρεσιονισμό. Η μόνη (τελική) αλήθεια είναι ο ίδιος ο θάνατος.

Οι έξι σκηνές του λειτουργούν σαν «κάδρα» που δεν διαθέτουν χωροχρονική συνοχή, προσφέροντας μπερδεμένες πλοκές και μια σειρά από χαρακτήρες των οποίων οι σχέσεις δεν είναι ποτέ απόλυτα ξεκάθαρες. Το έργο μεταχειρίζεται μια γκάμα τεχνικών: χαρακτήρες που μεταλλάσσονται χωρίς προειδοποίηση, χαρακτήρες που λειτουργούν κάτω από διαφορετικά ονόματα, εισόδους και εξόδους χαρακτήρων χωρίς κανέναν εμφανή λόγο, αντιπαράθεση συμβόλων από διαφορετικές εποχές και συμφραζόμενα, σχεδόν καμία ανάλυση ή έκθεση της πλοκής, ενώ η δομή δεν ακολουθεί καμία λογική αιτιότητα. Παράλληλα, το έργο ξεκινά και κλείνει με φράσεις που αναγνωρίζουν την παρουσία του κοινού. Εξάλλου, το έργο αποτελεί μια μεταθεατρική εργασία του Lorca που διερευνά τον ρόλο του θεάτρου. (Delgado 2008, 153-156). Η δράση του επικεντρώνεται σε μια ποικιλία «αυθεντικών» και «μη αυθεντικών» σχέσεων, πολλές φορές ανάμεσα σε ομοφυλόφιλους, και αποτελεί ένα είδος έκκλησης για μια πανσεξουαλική απελευθέρωση, που θα επιτρέψει

<sup>3</sup> Τα ημιτελή θεατρικά σχεδιάσματά του έχουν περιληφθεί στον τόμο *Teatro inconcluso* (Lorca 1987).

στον καθένα να αγαπήσει όπως η καρδιά του επιθυμεί. Όπως είναι αναμενόμενο, το έργο δεν παραστάθηκε όσο ο Lorca ήταν εν ζωή.

Ο τέταρτος τοίχος στο έργο έχει καταρριφθεί, οι θεατές παρουσιάζονται μεταφορικά παγιδευμένοι μέσα στον θεατρικό χώρο, ενώ τους επιβάλλεται μια θεατρική εμπειρία που συνάμα τους συγκινεί και τους προσβάλλει. Ωστόσο, αυτού του είδους το θέαμα θα είχε προκαλέσει θύελλα αντιδράσεων στο πραγματικό, συντηρητικό κοινό της Ισπανίας στη δεκαετία του 1930, εάν είχε παρουσιαστεί. (Wright 2007, 49).

Το κοινό αποτελεί σαφώς την πιο ξεκάθαρη και εκτεταμένη αντιμετώπιση του θέματος της ομοφυλοφιλίας στο έργο του Lorca και οι συνδέσεις με την προσωπική ζωή του είναι αναπόφευκτες. Παρότι μπορεί ο συγγραφέας να ήταν σχετικά άνετος με τη σεξουαλική του ταυτότητα μέσα σε έναν κλειστό κύκλο φίλων της Μαδρίτης, μόνο όταν βρέθηκε μακριά, στη Νέα Υόρκη και κατόπιν στην Κούβα, ένωσε ότι μπορούσε κι ότι έπρεπε να εντάξει το θέμα αυτό στο έργο του. (Anderson 2004, 604).

Από πολλές απόψεις το Κοινό είναι ένα επαναστατικό έργο. Στοχασμός περί του σύγχρονου θεάτρου και ταυτόχρονα ένα εξαιρετικά πρωτότυπο δραματικό έργο. Βρισκόταν πολύ μπροστά από την εποχή του όσον αφορά το κήρυγμα της ερωτικής ελευθερίας και το χειρισμό αυτού του θέματος. (Ο Ζενέ ήρθε στο προσκήνιο είκοσι χρόνια αργότερα). Οι οφειλές του έργου στη σουρεαλιστική θεωρία και πρακτική είναι εμφανείς, δεν μπορεί ωστόσο να θεωρηθεί αυστηρά σουρεαλιστικό, αφού, με εξαίρεση την έντονα ονειρική ατμόσφαιρα του έργου, ποτέ ο Λόρκα δεν αφέθηκε πλήρως στις επιταγές του υποσυνείδητου. Πάνω απ' όλα, πρόκειται για ένα οργισμένο και πικρό έργο, στο οποίο διαισθανόμαστε την οδύνη ενός συγγραφέα καταδικασμένου από μια άδικη κοινωνία να αποκρύπτει τον αληθινό εαυτό του. (Γκίμπσον 1999, 348).

#### **3.2.4.2 Σαν περάσουν πέντε χρόνια**

Αμέσως μετά την ολοκλήρωση του *El público*, ξεκίνησε να γράφει ένα άλλο θεατρικό πάνω στους ίδιους υφολογικούς άξονες, το οποίο και ολοκλήρωσε τον Αύγουστο του 1931. Πρόκειται για το **Σαν περάσουν πέντε χρόνια** (*Así que pasen cinco años*), έναν στοχασμό πάνω στο αδιάλλακτο πέρασμα του χρόνου και την υπαρξιακή ανάγκη να βυθιστεί κανείς στο ποτάμι της ζωής. (Anderson 2004, 604). Σε αυτό, τα πρόσωπα «έχουν κάτι το σπασμωδικό και απίθανο των ανδρικών κέλλων, δεν συνδιαλέγονται τόσο μεταξύ τους, όσο κουβεντιάζουν με τον εαυτό τους, αποκαλύπτοντας τη φωνή του υποσυνείδητου. Ενός υποσυνείδητου που άλλο δεν είναι από το γνησιότερο Λορκικό πάθος, που κι αυτό με τη σειρά του δεν είναι άλλο, σε τούτο το έργο, από τον έρωτα μέσα στον πανικό του χρόνου που φεύγει δίχως έλεος». (Ιατρίδη 1961, 38). Και το *Σαν περάσουν πέντε χρόνια* είναι πειραματικό στη μορφή και την τεχνική του, αλλά όχι στον βαθμό που είναι το *El público*. (Anderson 2004, 604). Το έργο έχει επιβιώσει σε μια τρίπρακτη μορφή που πλέον θεωρείται ότι σώζεται ολοκληρωμένη. Γενικότερα, οι πληροφορίες για τη δημιουργία του και τους στόχους του συγγραφέα είναι ελάχιστες.

Σε μια από τις σπάνιες περιπτώσεις που φαίνεται ότι μίλησε σχετικά λέγεται πως είπε: «Είναι ένα έργο μυστηρίου με όλα τα χαρακτηριστικά του είδους, ένα έργο μυστηρίου για το χρόνο, γραμμένο σε πεζό και έμμετρο λόγο». (Γκίμπσον 1999, 368).

Η υπόθεση του έργου παρουσιάζει έναν νεαρό άνδρα που περιμένει πέντε χρόνια για να παντρευτεί την Αρραβωνιαστικά του, όταν όμως συναντώνται ξανά, εκείνη δεν τον θέλει πια, γιατί έχει ερωτευτεί έναν

Αμερικανό παίκτη του ράγκμπι. Ο νεαρός άνδρας στρέφεται τότε στη Δακτυλογράφο του που ήταν ερωτευμένη μαζί του στην Α' πράξη του έργου, όμως τότε εκείνος την είχε απορρίψει καθώς ήταν δοσμένος στην αναμονή του για την Αρραβωνιαστικά. Με τη σειρά της, τώρα κι εκείνη επιμένει να περιμένουν πέντε χρόνια προτού ολοκληρώσουν τη σχέση τους. Στο τέλος ο Νεαρός χάνει σε μια παρτίδα χαρτιά τον άσσο κούπα και πεθαίνει.

Δύο φίλοι και ένας Ηλικιωμένος προσφέρουν τις συμβουλές τους σε αυτό το γεμάτο εμπόδια ταξίδι για την αναζήτηση της αγάπης. Η αφήγηση διακόπτεται ανά τακτά διαστήματα, καθώς εισβάλλουν διάφορες αλλόκοτες μορφές: μια ψόφια γάτα, ένα νεκρό μωρό, μια κούκλα βιτρίνας που φοράει νυφικό, ένας Αρλεκίνος, ένα κορίτσι του οποίου ο αγαπημένος έχει πνιγεί κ.ά. Σε άλλα σημεία του έργου, οι συζητήσεις των χαρακτήρων παραμένουν έξω από την κύρια δράση, ενώ σε άλλες περιπτώσεις σπρώχνουν τις εξελίξεις. Με τον υπότιτλο «Ένας μύθος του χρόνου σε 3 πράξεις και 5 σκηνές», το πέρασμα του χρόνου θεωρείται ως το κυρίαρχο μοτίβο του έργου, ενός χρόνου όμως που παραμένει ρευστός και ανοικτός στις ερμηνείες. Η δράση του λαμβάνει χώρα στη ζώνη του λυκόφωτος, ξεκινά το απόγευμα και τελειώνει τα μεσάνυχτα.

Οι περισσότεροι κριτικοί υποστηρίζουν ότι το έργο πρέπει να διαβαστεί ως ένα ταξίδι στο μυαλό του Νεαρού, ως μια απόδραση στον εσωτερικό κόσμο της ψυχής, που υποδηλώνεται άλλωστε από το γαλάζιο φως που πλημμυρίζει τη σκηνή. Έχει επίσης υποστηριχθεί ότι το *Σαν περάσουν πέντε χρόνια* έχει δεχθεί επιδράσεις από τον εξπρεσιονισμό, ή διαφορετικά από τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Freud, για τις οποίες ο Lorca ήταν ενήμερος. Το έργο αποτελεί μια διερεύνηση των διάφορων οπτικών της αρρενωπότητας, οι οποίες προσφέρονται στον Νέο ως εναλλακτικές που και ο ίδιος μπορεί να ακολουθήσει. Κατ' αρχάς, υπάρχει ο Παίκτης του ράγκμπι, με τις προστατευτικές βάτες του να υποδεικνύουν μια ενισχυμένη αρρενωπότητα. Ωστόσο, το γεγονός ότι καθ' όλη τη διάρκεια παραμένει σιωπηλός δημιουργεί την αίσθηση ότι αποτελεί πλάσμα της φαντασίας της Αρραβωνιαστικά, φτιαγμένο σύμφωνα με τις επιθυμίες της και ερχόμενο σε αντίστιξη με τον αδύναμο Νεαρό. Οι δύο φίλοι προσφέρουν κι αυτοί με τη σειρά τους διαφορετικές όψεις της αρρενωπότητας: ο Πρώτος Φίλος, που κρατά φωτογραφίες από όλες τις γυναίκες με τις οποίες έχει συνευρεθεί είναι ένας γυναικάς αλλά Δον Ζουάν, ενώ ο Δεύτερος, που επιθυμεί να εγκλωβίσει την τέλεια γυναίκα μέσα σε μια σταγόνα βροχής, αποδεικνύεται περισσότερο μελαγχολικός. Ο Ηλικιωμένος λειτουργεί ως προειδοποιητικό σήμα για τον Νεαρό, να μην ξοδέψει τη ζωή του γεμάτος όνειρα για μια αγάπη που ποτέ δεν έρχεται. Το Νεκρό παιδί είναι το αγόρι που το νήμα της ζωής του κόπηκε απότομα πριν από την ενηλικίωση. Ο Ηλικιωμένος ζει στις αναμνήσεις του παρελθόντος, ενώ το Νεκρό παιδί στα όνειρα ενός ανέφικτου μέλλοντος. (Wright 2007, 53-54).

Όταν ο Lorca διάβασε για πρώτη φορά το έργο στη Χίγυ εκείνη το θεώρησε «ακαταλαβίστικο» και υποστήριξε πως είναι «αδύνατον να παιχτεί». Με τις εξελίξεις που ακολούθησαν με τον σουρεαλισμό, η ηθοποιός θέλησε αργότερα να το ανεβάσει πάνω σε σχέδια του Dalí. Οι πρόβες που είχαν ξεκινήσει το 1934 σταμάτησαν λόγω διάφορων ζητημάτων που προέκυψαν, ενώ δύο χρόνια αργότερα ο Lorca ματαίωσε το ανέβασμά του. (Delgado 2008, 147-148).

Το γεγονός ότι το *Σαν περάσουν πέντε χρόνια* ολοκληρώθηκε ακριβώς πέντε χρόνια πριν από τη δολοφονία του, έχει θεωρηθεί ένα σχεδόν μακάβριο προμήνυμα του συγγραφέα για τον θάνατό του, ιδιαίτερα εφόσον ο Νεαρός του έργου που πεθαίνει στο τέλος αποτελεί για τους κριτικούς μια περσόνα του Lorca.

### 3.2.4.3 Κωμωδία χωρίς τίτλο

Κατά τη διάρκεια των τελευταίων μηνών της ζωής του, ο Lorca άρχισε να γράφει ένα τρίτο πειραματικό έργο, από το οποίο σώζεται μόνο η Α' πράξη. Ο συγγραφέας σκόπευε να το τιτλοφορήσει *Το όνειρο της ζωής* (*El sueño de la vida*) ως φόρο τιμής στον Calderón, όμως τελικά εκδόθηκε ως **Κωμωδία χωρίς τίτλο** (**Comedia sin título**). Το σκηνικό της δράσης είναι και πάλι ένα θέατρο –τόσο η σκηνή του όσο και ο χώρος των θεατών– όπου στα παρασκήνια λαμβάνει χώρα μια πρόβα του έργου *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Shakespeare. Ένας συγγραφέας επιπλήττει το κοινό και ξεκινά μια διαφωνία. Πυροβολισμοί ακούγονται, στο θέατρο



επικρατεί αναβρασμός, ενώ απέξω μαίνεται ο ξεσηκωμός των εργατών. Η αυξανόμενη πολιτική πόλωση της δεκαετίας του 1930 είχε τον αντίκτυπό της στο συγκεκριμένο έργο του Lorca. Στο ημιτελές αυτό κείμενο ο συγγραφέας επιχειρεί να συνδυάσει θέματα που ήδη τον απασχολούσαν –όπως ο έρωτας και ο θάνατος, η αυθεντικότητα και η αντιμετώπιση της αλήθειας– με ένα περισσότερο πολιτικοκοινωνικό περιεχόμενο. (Anderson 2004, 604-605).

Για τα πειραματικά/avant-garde κείμενά του ορισμένες μελέτες έχουν επισημάνει την παρουσία εξπρεσιονιστικών στοιχείων, φέρνοντας ως δείγματα την αφηρημένη ονομασία των χαρακτήρων, την ύπαρξη συλλογικών ή συμβολικών χαρακτήρων, τη δραματική δόμηση σε 'εποχές', ενώ άλλες θεωρούν ότι τα κλειδιά ερμηνείας τους μπορούν να αντληθούν από τον σουρεαλισμό και δη την υπερρεαλιστική ποίηση. (Sánchez 1998, 27).

### 3.2.5 Οι τρεις «αγροτικές» τραγωδίες και η *Δόνια Ροζίτα*

Ύστερα από τους πειραματισμούς των αρχών της δεκαετίας του 1930 με τα έργα *Το κοινό* και *Σαν περάσουν πέντε χρόνια*, ο Lorca στρέφεται σκοπίμως σε μια περισσότερο προσιτή δραματοουργία. *Ο ματωμένος γάμος* και η *Γέρμα* ανήκουν στην «τριλογία της Ισπανικής γης» που ήδη από το 1933 είχε εξαγγείλει ο Lorca. Ωστόσο, για το τρίτο έργο είχε κάνει αναφορά αρχικά σε τίτλους όπως *Η καταστροφή των Σοδόμων* και *Το δράμα των θυγατέρων του Λωτ*, ενώ υπάρχουν και μαρτυρίες ότι φιλοδοξούσε να γράψει μια βιβλική τριλογία, όπου το τελευταίο δράμα θα εστίαζε στον Κάιν και τον Άβελ και θα αποτελούσε ένα έντονα αντιπολεμικό έργο, όπου η 'τρέλα' του σύγχρονου κόσμου θα περιπλεκόταν με τη βιβλική ιστορία. Ωστόσο, το έργο που προέκυψε τελικά ήταν *Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*, που παρότι δεν φαίνεται να ήταν η αρχική σκέψη του ποιητή για το τελευταίο μέρος της τριλογίας του, είναι άρρηκτα δεμένο με τα άλλα δύο έργα, θεωρούμενα σήμερα ως «αγροτικές τραγωδίες». Από την άλλη, η *Δόνια Ροζίτα* και *Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*, τα δύο τελευταία θεατρικά έργα του, γραμμένα με απόσταση ενός χρόνου να τα χωρίζει, καταδεικνύουν την προσπάθεια του Lorca προς έναν εκλεπτυσμένο ρεαλισμό που μπορεί παράλληλα να υποστηρίξει την ποιητική και συμβολική λειτουργία. (Anderson 1984, 87-90).

#### 3.2.5.1 Ο ματωμένος γάμος

Το 1932 γράφει τον *Ματωμένο γάμο (Bodas de sangre)*, την πρώτη από τις «αγροτικές» τραγωδίες του που τοποθετούνται στην Ανδαλουσιανή εξοχή. Όπως και η *Μαριάννα Πινέδα*, ο *Ματωμένος γάμος* εκκινεί από ένα πραγματικό γεγονός που δημοσιεύτηκε στις ανδαλουσιανές εφημερίδες του 1928. Δύο ερωτευμένα ξαδέλφια «κλέφτηκαν» το βράδυ που η κοπέλα θα παντρευόταν έναν αγρότη από την περιοχή. Το ζευγάρι κυνηγήθηκε από την οικογένεια της κοπέλας, που τελικά σκότωσε τον άντρα και εκείνη την άφησε μισοπεθαμένη στην άκρη του δρόμου. Ο Lorca κράτησε τα βασικά στοιχεία του γεγονότος και γύρω από αυτή τη βεντέτα αίματος έπλεξε το έργο του που φέρει τις επιδράσεις της αρχαίας τραγωδίας. Ήδη από τον τίτλο του εκφράζεται η «αντίθεση μεταξύ ενός κοινωνικού θεσμού, του γάμου (bodas) και του πάθους που συμβολίζεται από το αίμα (sangre)». (Κουτσουδάκη 1988, 68). Με επιρροές από την άκρως ποιητική ιρλανδική αγροτική τραγωδία *Καβαλάρηδες στη θάλασσα (Riders to the Sea)* του J. M. Synge, ο τόνος του έργου αγγίζει το όριο της ποιητικής φαντασίας, ειδικότερα στην Γ' Πράξη, όπου αφηρημένες προσωποποιήσεις παρουσιάζονται επί σκηνής και έρχονται σε επαφή με χαρακτήρες πλασμένους από σάρκα και αίμα. (Styan 1983, 87).

Η υπόθεση του έργου παρουσιάζει ένα προξενίο ανάμεσα σε δύο οικογένειες, της Νύφης και του Γαμπρού. Η μητέρα του Γαμπρού έχει σοβαρές επιφυλάξεις για το μέλλον του, εφόσον πρόκειται να παντρευτεί μια κοπέλα που κάποτε είχε συνδεθεί με τον Λεονάρντο, μέλος της οικογένειας που ευθύνεται για τον θάνατο του άντρα της και του μεγαλύτερου γιου της, όμως ο Γαμπρός θεωρεί ότι αυτά ανήκουν στο παρελθόν. Καθώς ο γάμος πλησιάζει, η αγωνία της Νύφης μεγαλώνει, καθώς ακόμα τρέφει αισθήματα για τον Λεονάρντο, που είναι παντρεμένος με την εξαδέλφη της. Το πρωινό του γάμου ο Λεονάρντο επισκέπτεται τη Νύφη και προσπαθεί μάταια να την πείσει να ματαιώσει το μυστήριο. Αργότερα, όμως, η γαμήλια γιορτή σταματά ξαφνικά, όταν η γυναίκα του Λεονάρντο διαπιστώνει ότι εκείνος και η Νύφη έχουν εξαφανιστεί γιατί

έχουν κλεφτεί. Ο Γαμπρός και οι δικοί του ξεχύνονται να τους κυνηγήσουν. Ακολουθεί μια μάχη με μαχαίρια ανάμεσά τους, όπου και οι δύο άντρες πεθαίνουν. Το έργο κλείνει με τις γυναίκες –τη Μάνα, τη Νύφη και τη γυναίκα του Λεονάρντο– να θρηνούν τους χαμένους άντρες τους, ενωμένες στον θρήνο, αλλά και απομονωμένες η καθεμία στον δικό της προσωπικό πόνο.

Οι χαρακτήρες δεν έχουν ονόματα, είναι η μάνα, η νύφη, ο γιος κ.λπ. Μόνο στον ξάδελφο δίνεται το όνομα Λεονάρντο, που διαθέτει μια αλληγορική σημασία, του κινδύνου που ελλοχεύει. Οι δύο πρώτες πράξεις, παρά το συμβολιστικό φορτίο τους, είναι κατά κύριο λόγο νατουραλιστικές, όμως υπάρχει μια σημαίνουσα μεταβολή στην Τρίτη Πράξη, όπου έρχονται στο προσκήνιο αλληγορικές μορφές (το Φεγγάρι, ο Θάνατος με τη μορφή ζητιάνας, οι τρεις ξυλοκόποι), η φαντασία και ο σίχος. Το τέλος του έργου, όπου οι δύο νεαροί άνδρες σκοτώνονται και οι γυναίκες καταδικάζονται σε μια ζωή χηρείας, αντικαθρεφτίζει τη θλιβερή μοίρα, τόσο αυτών που εγκαταλείπονται στο ερωτικό πάθος όσο κι αυτών που προσπαθούν να το καταπνίξουν. (Anderson 2004, 605).

Ο *ματωμένος γάμος* είναι ριζωμένος σε έναν κόσμο που στοιχειώνεται από αιματηρές βεντέτες και φέρει τα ίχνη της αρχαίας τραγωδίας. Η μητέρα, μόλις συνειδητοποιεί ότι οι δύο εραστές έχουν φύγει, θυμίζει σχεδόν μια Κλυταιμνήστρα που φωνάζει για εκδίκηση. Οι τρεις ξυλοκόποι λειτουργούν σαν αρχαίος χορός που σχολιάζει τη δράση, ενώ και οι τρεις κοπέλες που εμφανίζονται στο τέλος του έργου να πλέκουν, έχουν συγκριθεί με τις τρεις Μοίρες. Οι χαρακτήρες του έργου επιχειρούν να προσδιορίσουν τον εαυτό τους μέσα σε έναν κόσμο που διακατέχεται από ατέρμονες ιστορίες οικογενειακών αιματηρών συγκρούσεων. Εκτός από το αίμα που ως σύμβολο πρωταγωνιστεί, αλληπάλληλες είναι και οι αναφορές στο μαχαίρι, οι οποίες πλαισιώνουν ενίοτε αντιθετικά τη δράση, όπου, για παράδειγμα, ενώ ο Γαμπρός το βλέπει ως ένα άκακο εργαλείο για να κόβει σταφύλια, η μητέρα του το αντιμετωπίζει σαν ένα όργανο θανάτου και καταστροφής. (Delgado 2008, 73-74).

Με εμφανείς συμβολιστικές καταβολές στη σύλληψή του, το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε στις 8 Μαρτίου 1933 στο θέατρο Beatriz της Μαδρίτης, με τον συγγραφέα να προσπαθεί μάταια στις πρόβες με έναν θίασο που ειδικευόταν στην ελαφριά κωμωδία. Οι ηθοποιοί αδυνατούσαν να αντιληφθούν τους μουσικούς ρυθμούς της γλώσσας του έργου, αλλά και τη σκηνοθεσία του Lorca που πίεζε για μαθηματική ακρίβεια, προσοχή στη φωνή, τις διακυμάνσεις και τον ρυθμό, καθώς όλα αυτά υπερέβαιναν τα υποκριτικά δεδομένα που είχαν συνηθίσει. Καμία ανάμειξη στις πρόβες δεν είχε ο ποιητής στην επόμενη παραγωγή του έργου που φιλοξενήθηκε στο θέατρο Mairo του Μπουένος Άιρες με τον θίασο της Lola Membrives, ενώ αντιθέτως βοήθησε τον Rivas Cherif στην τρίτη ισπανόφωνη παραγωγή του το 1935. (Delgado 2008, 78-79) (**Εικόνα 3.8**).



**Εικόνα 3.8** Σκηνή από την παράσταση του *Ματωμένου γάμου* στο Teatro Principal Palace (22 Νοεμβρίου 1935), σε σκηνοθεσία Cipriano Rivas Cherif. Διακρίνονται οι ηθοποιοί (από τα αριστερά προς τα δεξιά): Enrique Diosdado, Julia Pacheco, Margarita Xirgu, Amelia de la Torre και José Cañizares. [Πηγή:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Bodas\\_de\\_sangre#/media/Archivo:Escena\\_de\\_la\\_representacion\\_de\\_bodas\\_de\\_sangre\\_en\\_el\\_teatro\\_principal\\_palace\\_barcelona\\_22\\_noviembre\\_1935.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Bodas_de_sangre#/media/Archivo:Escena_de_la_representacion_de_bodas_de_sangre_en_el_teatro_principal_palace_barcelona_22_noviembre_1935.jpg)]

### 3.2.5.2 Η Γέρμα

Αμέσως μετά ο Lorca άρχισε να εργάζεται πάνω στη δεύτερη τραγωδία του, τη *Γέρμα (Yerma)* την οποία ολοκλήρωσε στις αρχές του 1934, με υπότιτλο «τραγικό ποίημα σε τρεις πράξεις και έξι σκηνές». Το μεγαλύτερο μέρος είναι γραμμένο σε πρόζα, με λυρικούς στίχους να εμφανίζονται στα τραγούδια. Το όνομα της ηρωίδας σημαίνει τη «στείρα γυναίκα».

Το έργο ξεκινά με ένα ονειρικό πρελούδιο, όπου η ηρωίδα βλέπει έναν βοσκό να κρατά ένα παιδί και, καθώς ξυπνά, ένα νανούρισμα ακούγεται να τραγουδιέται στο βάθος. Η ονειρική, λυρική, σχεδόν αινιγματική, εκκίνηση του έργου, θα σηματοδοτήσει μια ολοένα και πιο καταπιεστική, εμμονική συνέχεια στις τρεις πράξεις που ακολουθούν. Ο πόθος της Γέρμα για ένα παιδί δεν ταυτίζεται με τις επιθυμίες του άντρα της· εκείνος ενδιαφέρεται περισσότερο για τα υλικά αγαθά που μπορεί να κερδίσει από τις αγροτικές του δραστηριότητες. Παρότι η Γέρμα ελκύεται από τον βοσκό Βίκτωρα, τον παιδικό της έρωτα, η αίσθηση τιμής που νιώθει βαθιά μέσα της, δεν την αφήνει να εγκαταλείψει τον άνδρα της, Χουάν, παρότι ο γάμος της δεν ήταν γάμος έρωτα, αλλά κανονισμένος από τον πατέρα της. Η τυχαία συνάντησή της με τον Βίκτωρα, θα οδηγήσει τον σύζυγό της Χουάν στο να την επιπλήξει, φοβούμενος τα κουτσομπολιά, και να φέρει αργότερα τις αδελφές του στο σπίτι για να επιτηρούν τη Γέρμα. Όταν ο Βίκτωρ θα φύγει μακριά για δουλειές, θα πάρει μαζί του και το ανεκπλήρωτο όνειρο της Γέρμα για έναν σύντροφο ταιριαστό και προορισμένο να της προσφέρει το παιδί που επιθυμεί. Αναζητά βοήθεια για την τεκνοποίηση μέσω της μάγισσας Ντολόρες και της γριάς, που τις προσφέρουν βοτάνια και πανθεϊστικές θεραπείες για τη στειρότητά της. Η τελευταία σκηνή του έργου διαδραματίζεται με φόντο ένα πανηγύρι για τον εορτασμό ενός αγίου, ο μεθυσμένος Χουάν θα της αποκαλύψει ότι ποτέ δεν ήθελε παιδιά και καθώς θα προσπαθήσει να ικανοποιήσει κατόπιν τις ορέξεις του μαζί της, εκείνη θα τον σκοτώσει.

Η πρώτη σύζυγος του πατέρα του Lorca, η Matilde Palacios, η οποία είχε πεθάνει χωρίς να μπορέσει να αποκτήσει παιδιά, αποτέλεσε πιθανή πηγή έμπνευσης για τη σκιαγράφηση της ηρωίδας που βιώνει την ανικανοποίητη επιθυμία της μητρότητας. Όπως είχε εξομολογηθεί ο συγγραφέας, τα παιδικά του χρόνια τα στοίχειωνε η εμμονή του με τα πορτρέτα της Matilde, της 'άλλης' γυναίκας που θα μπορούσε να ήταν στη θέση της μητέρας του. (Γκίμπσον 1999, 32-33).

Στη *Γέρμα* ο δραματουργός προσπάθησε να εντάξει και να αξιοποιήσει τη χρήση του χορού της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, σε σκηνές όπου μια ομάδα γυναικών που πλένουν ρούχα δουλεύουν και τραγουδούν, καθώς και σε μια σχεδόν τελετουργική σκηνή φινάλε στον τόπο λατρείας ενός αγίου που θεραπεύει τη στειρότητα. Το έργο αποτελεί μια μελέτη πάνω στην απογοήτευση, τη ματαιώση και το αίσθημα του ανεκπλήρωτου. Η ζωή της Γέρμα είναι απόλυτα εστιασμένη στη μητρότητα που δεν κατορθώνει να βιώσει και με την προσμονή της να μετάσχει στον κύκλο της ζωής να παραμένει ανικανοποίητη, καταλήγει στο τέλος του έργου να πνίγει τον άντρα της μέσα σε έναν παροξυσμό καταπιεσμένης πίκρας. (Anderson, 2004, 605).

Ο Lorca έγραψε την ηρωίδα του, έχοντας ξεκάθαρα στο μυαλό του για την ερμηνεία της την ηθοποιό Margarita Xirgu. (Anderson 1984, 20). Η πρεμιέρα του έργου το 1934 στη Μαδρίτη αποτέλεσε αιτία αντιπαράθεσης στον Τύπο μέσα σε ένα ήδη πολιτικά πολωμένο κλίμα. Οι εφημερίδες με το μέρος των εθνικιστών το καταδίκασαν ως «βλάσφημη προσβολή των τίμιων ανθρώπων». Η πρεμιέρα του σημείωσε επιτυχία παρά το γεγονός ότι οι κριτικοί από τον χώρο του καθολικισμού αισθάνθηκαν προσβεβλημένοι από αυτό και αντέδρασαν, με αποτέλεσμα ο θίασος να αναγκαστεί να εκδώσει μια δήλωση, σύμφωνα με την οποία το έργο «δεν αποτελούσε ακατάλληλο θέαμα για τις νέες γυναίκες». (Dougherty 2004, 588). Επιπλέον, η Xirgu, όταν το έργο παραστάθηκε την επόμενη χρονιά στη Βαρκελώνη, αναγκάστηκε να ενσωματώσει στο πρόγραμμα της παράστασης ένα σημείωμα που διαβεβαίωνε τους θεατές για τα «διαπιστευτήρια του καθολικισμού» του. Η απόλυτη ταύτιση της διάσημης ηθοποιού με τον ρόλο της Γέρμα εξηγεί ίσως και το γιατί δεν της επιτράπηκε να επιστρέψει στην Ισπανία από τη Λατινική Αμερική, όπου βρισκόταν μετά την άνοδο του Franco στην εξουσία. (Delgado 2008, 89).

### 3.2.5.3 Δόνια Ροζίτα, η γεροντοκόρη

Ο Lorca δεν συνέχισε αμέσως με την τρίτη και τελευταία «αγροτική τραγωδία» του, αλλά μεταξύ 1934 και 1935 έστρεψε το ενδιαφέρον του σε ένα κείμενο εμπνευσμένο από τη Γρανάδα, με τίτλο **Δόνια Ροζίτα, η γεροντοκόρη ή Η γλώσσα των λουλουδιών (Doña Rosita la soltera)**. Εκτός από τον εναλλακτικό τίτλο, το έργο φέρει τον περίτεχνο υπότιτλο: «γραναδινό ποίημα του 1900, διαιρεμένο σε διάφορους κήπους, με σκηνές τραγουδιού και χορού».



**Εικόνα 3.9** Η ηθοποιός Margarita Xirgu μαζί με την Pilar Muñoz σε μια σκηνή από τη Γέρμα (Μαδρίτη, 1935).  
[Πηγή: [https://es.wikipedia.org/wiki/Yerma#/media/Archivo:Margarita\\_Xirgu\\_y\\_Pilar\\_Mu%C3%B1oz\\_en\\_Yerma.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Yerma#/media/Archivo:Margarita_Xirgu_y_Pilar_Mu%C3%B1oz_en_Yerma.JPG)]

Η υπόθεση του τρίπρακτου έργου εκτυλίσσεται στη Γρανάδα των αρχών του 20ού αιώνα, σε ένα μεσοαστικό περιβάλλον. Η ελάχιστη δράση του βασίζεται στο σύμβολο του «ρόδου του ευμετάβολου» (*rosa mutabilis*), που τα άνθη του διαρκούν μόνο για μία ημέρα. Ανοίγουν σαν κόκκινα μπουμπούκια το πρωί, γίνονται πορφυρά ρόδα το μεσημέρι, για να καταλήξουν λευκά προτού μαραθούν το ίδιο βράδυ. Την ιδέα για τα τριαντάφυλλα αυτά είχε δώσει στον Lorca ο φίλος του από την Εστία, José Moreno Villa, ο οποίος τα είχε συναντήσει σε ένα γαλλικό βιβλίο του 19ου αιώνα. Ο ποιητής «εντυπωσιάστηκε βαθιά από τις χρωματικές εναλλαγές του τριαντάφυλλου ως συμβόλου τόσο του χρόνου που περνά όσο και της μικρής διάρκειας του έρωτα». (Γκίμπσον 1999, 173).

Σαν ανοίγει το πρωί,  
είναι κόκκινο σαν αίμα  
κι η δροσούλα δεν τ' αγγίζει  
από φόβο μην καεί.  
Ανοιχτό το μεσημέρι,  
σαν κοράλι είναι σκληρό  
και στα τζάμια μαγεμένος  
βγαίνει ο ήλιος να το δει.  
Κι όταν στα κλαδιά αρχινάνε  
τα πουλιά να κελαηδάν  
και λιποθυμά η μέρα  
στις βιολέτες του νερού,  
άσπρο γίνεται κ' είν' άσπρο  
σαν κοχύλι του γιαλού.

Κι όταν πια σημάνει η νύχτα  
τη γλυκιά της τη φλογέρα  
και τ' αστέρια προχωράνε  
κι ο αγέρας κοιμηθεί,  
τότε μέσα στο σκοτάδι  
σιγανά θα μαραθεί. (Λόρκα 1986, 24).

Η ηρωίδα, Ροζίτα, που αποτελεί την ενσάρκωση του ρόδου, είναι καθηλωμένη σε μια διαρκή αναμονή, σαν να έχει αναβληθεί η ίδια της η ζωή. Μάτια θα περιμένει τον γάμο της στο σπίτι των θείων της. Ο χρόνος που κυλά υπογραμμίζει ακόμα περισσότερο τη στατικότητα των κοινωνικών συμβάσεων που την πνίγουν. Στο τέλος του έργου η Ροζίτα απομένει μια χλωμή μεσόκοπη, που έχει πια αποδεχθεί τη μοίρα της γεροντοκόρης, ένα ενδεχόμενο σκληρό για τις γυναίκες της Ισπανίας στην εποχή του Lorca, που αντιμετωπίζονται ως πηγή ντροπής και συνάμα κοινωνικού περιγελου. Στη *Δόνια Ροζίτα*, οι ήρωες δεν λυτρώνονται με τον θάνατο, ακόμα και μέσα στο αίμα, όπως σε άλλα έργα του ποιητή – δεν πεθαίνουν, αλλά μαραίνονται.

Η Α' Πράξη λαμβάνει χώρα το 1885. Η ορφανή Ροζίτα μένει με τη θεία και τον θείο της. Ο αγαπημένος της, ένας ξάδελφος με τον οποίο είναι αρραβωνιασμένη, πρέπει να φύγει για την Αργεντινή για να τακτοποιήσει κάποιες εκκρεμότητες με την οικογενειακή του περιουσία. Η Πράξη τελειώνει μέσα σε μια λυρική ατμόσφαιρα, όπου η Ροζίτα υπόσχεται στον αγαπημένο της να τον περιμένει κι εκείνος ότι θα επιστρέψει. Στη Β' Πράξη βρισκόμαστε στα 1900. Η Ροζίτα αναμένει από το ταχυδρομείο νέα για τον αγαπημένο της. Τα χρόνια έχουν περάσει και αντανakλώνται στην αλλαγή της μόδας με την οποία είναι ντυμένη η ηρωίδα. Ένα γράμμα καταφθάνει από την Αργεντινή και δίνει ελπίδες στη Ροζίτα, καθώς ο αγαπημένος της προτείνει να παντρευτούν «δί' αντιπροσώπου». Στη Γ' Πράξη, μεταφερόμαστε στο 1911. Ο θείος έχει πια πεθάνει και οι γυναίκες έχουν απομείνει μόνες τους. Στη δύσκολη οικονομική κατάσταση που έχουν περιέλθει, ετοιμάζονται να εγκαταλείψουν το σπίτι με τον κήπο και τα λουλούδια του για να μετακομίσουν σε ένα πολύ μικρότερο που θα μπορούν να συντηρούν. Η Ροζίτα δεν περιμένει πια τον ερχομό του αγαπημένου της, καθώς ξέρει ότι έχει παντρευτεί άλλη στην Αργεντινή εδώ και καιρό. Καθώς εγκαταλείπουν το σπίτι εμφανίζεται χλωμή και ντυμένη στα λευκά.

Για δεύτερη φορά, ύστερα από τη *Μαριάννα Πινέδα* από τη συγγραφή της οποίας έχουν μεσολαβήσει οκτώ χρόνια, ο ποιητής επανέρχεται στην αγαπημένη του Γρανάδα, το περιβάλλον της οποίας στοιχειοθετεί το κοινωνικό υπόβαθρο του έργου. Τώρα, όμως, ο ποιητής δεν είναι στα πρώτα του δραματουργικά βήματα, αλλά μπορεί να επιτύχει μια ευφυή ανάμειξη ποίησης και ρεαλισμού, τραγικού και κωμικού στοιχείου, κάνοντας χρήση πολλών διαφορετικών στοιχείων: της μουσικής, του δραματικού συμβολισμού, της λαϊκής ποίησης και ενός νατουραλιστικού πεζού διαλόγου. (Anderson 1984, 73-74).

Ο νοσταλγικός τόνος που ηχεί υπόκωφα στο έργο ανακαλεί τα έργα του Chekhov, ενώ στρέφεται κατά των κοινωνικών περιορισμών που εγκλωβίζουν τις γυναίκες. Το έργο παρουσιάστηκε από τον θίασο της Xirgu σε σκηνοθεσία Rivas Cherif στις 12 Δεκεμβρίου 1935 στη Βαρκελώνη και απέσπασε θετικές κριτικές, τόσο για την ερμηνεία της ηθοποιού όσο και για τον Lorca ως δραματουργό. (Delgado 2008, 99-100) (**Εικόνα 3.9**).

#### **3.2.5.4 Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα**

Στις αρχές του 1935 ο Lorca ξεκίνησε να γράφει *Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα (La casa de Bernarda Alba)* και μέχρι τον Ιούνιο του 1936 το προσχέδιο του έργου ήταν έτοιμο. Η αισθητική που επιθυμούσε ο συγγραφέας ήταν η ρεαλιστική απόδοση, η φωτογραφική απεικόνιση της «ζωής των γυναικών στα χωριά της Ισπανίας», που αποτελεί και τον υπότιτλο του έργου. Παρότι όμως εικονογραφεί μια πραγματική κατάσταση και αποδίδει με ρεαλισμό τη νευρική ένταση που κυριαρχεί και υποβόσκει, δεν θεωρείται ένα ρεαλιστικό δράμα. (Styan 1983, 89).

Το σπίτι, που εμφανίζεται άλλωστε και στον τίτλο του έργου, λειτουργεί ως το κυρίαρχο σύμβολο του εγκλεισμού και της παγίδευσης των γυναικών. Κάτω από την τυραννική εξουσία της απολυταρχικής μητέρας –που η πρώτη και τελευταία διαταγή της στο έργο είναι η σιωπή–, οι κόρες υιοθετούν διαφορετικούς τρόπους αντιμετώπισης μιας μοίρας που μοιάζει να οδηγεί αναπόφευκτα στην απογοήτευση και στη μοναξιά. Ωστόσο, η νεότερη αδελφή Αντέλα επαναστατεί και αποκτά έναν μυστικό εραστή (τον αρραβωνιαστικό της μεγαλύτερης αδελφής). Όταν η μητέρα ανακαλύπτει τι συμβαίνει δεν διστάζει να πυροβολήσει τον εραστή. Παρότι η Μπερνάρντα θα αστοχήσει, η Αντέλα, πιστεύοντας το χειρότερο, θα κρεμαστεί.

Εάν δεν είχε ξεσπάσει ο Ισπανικός Εμφύλιος σίγουρα θα είχε παιχτεί στο θέατρο το φθινόπωρο του 1936. Όμως λόγω των συνθηκών που διαμορφώθηκαν στην Ισπανία με τη δικτατορία του Franco, *Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* παίχθηκε για πρώτη φορά από τον θίασο της Χίργου το 1945 στο Μπουένος Άιρες. Άλλωστε, γενικότερα στα χρόνια που ακολούθησαν τον θάνατο του συγγραφέα, τα έργα του δεν παρουσιάζονταν στις ισπανικές σκηνές, ενώ αντιθέτως ανέβαιναν συχνά στην Αργεντινή, τη Χιλή, την Ουρουγουάη και το Μεξικό. Σήμερα πλέον πιστεύεται ότι η αναφορά του Lorca στους γείτονές του στο χωριό Asqueirosa πιθανόν να έπαιξε κάποιον ρόλο στη δολοφονία του. Θέλοντας να πλάσει το πορτρέτο της Μπερνάρντα Άλμπα, ο συγγραφέας είχε δανειστεί στοιχεία από μια μακρινή συγγενή που έμενε κοντά στο σπίτι τους και δεν άφηνε τις κόρες της να βγουν από το σπίτι. Παρότι η οικογένεια του Lorca τον είχε παρακαλέσει να μην χρησιμοποιήσει το στοιχείο αυτό, εκείνος δεν ήθελε να το αλλάξει.

*Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* έχει θεωρηθεί το επιστέγασμα της δραματουργίας του Lorca. Στην εκτίμηση αυτή θα πρέπει να ληφθεί βέβαια υπ' όψη το ότι σίγουρα θα είχε γράψει πολλά ακόμα έργα, εάν δεν είχε δολοφονηθεί στην ηλικία των 38 ετών, καθώς και το γεγονός ότι ο ίδιος τοποθετούσε το δραματουργικό μέλλον του πιο κοντά στη σφαίρα των πειραματικών του έργων. Όπως ο Valle-Inclán (1866-1936) νωρίτερα, έτσι και ο Lorca ήταν ιδιαίτερα επικριτικός απέναντι στην κατάσταση που επικρατούσε στο θέατρο της Ισπανίας. Το έβρισκε υποβαθμισμένο, αποτελεσματικό και υπερβολικά εμπορικό. Ως εκ τούτου, όλα τα θεατρικά κείμενά του, τόσο οι «αγροτικές» τραγωδίες όσο και τα πειραματικά έργα του, στόχο είχαν να ταραξουν τα λιμνάζοντα ύδατα της θεατρικής ζωής της χώρας του. Για να αναζωογονήσει το ισπανικό θέατρο, ο Lorca ανέτρεξε τόσο στις αρχαίες και λαϊκές παραδόσεις (αρχαίο δράμα, κουκλοθέατρο), όσο και σε πιο σύγχρονες καινοτομίες (εξπρεσιονισμός). Ο θαυμασμός του για τη «Γενιά του 1898» είναι αναμφισβήτητος, όπως και οι επιδράσεις που δέχθηκε από εκείνους. Επίσης, παρότι ο Lorca θεωρείται και είναι καινοτόμος, αυτό δεν τον εμπόδισε να αντλήσει στοιχεία από το έργο των συγκαίριών του, τόσο στη ποίηση όσο και στη δραματουργία του. (Anderson 2004, 606-607).

### **3.2.5.5 «Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα: η ιεραρχία της στέρησης»**

«Δράμα γυναικών στα χωριά της Ισπανίας» είναι ο υπότιτλος της *Μπερνάρντα*, κι αυτή η επεξήγηση είναι πολύ κατατοπιστική, αλλά δεν καλύπτει ολόκληρο το θεματικό φάσμα του έργου. [...] Εξ άλλου, δεν πρόκειται για δράμα, αλλά για μια σύγχρονη τραγωδία, συντεθειμένη με τα υλικά της μοίρας κάποιων γυναικών που θα μπορούσαν να ζουν σε ποικίλα σημεία της γης, υπό παρόμοιες κοινωνικές συνθήκες. [...] Ένα ανδαλουσιάνικο σπίτι με κατάλευκα δωμάτια και κλειστά παράθυρα είναι ο αποπνικτικός ζωτικός χώρος εννέα γυναικών. [...] Ήδη από την 1η σκηνή της πρώτης πράξης, με τον διάλογο της Πόνθια και της Υπηρέτριας, η στέρηση αναφέρεται στις βασικές βιοτικές ανάγκες, οι οποίες ικανοποιούνται ανεπαρκώς, όχι λόγω φτώχειας, αλλά επειδή η κυρά του σπιτιού έχει επιβάλει ένα πνεύμα αυστηρής οικονομίας και απάνθρωπης εγκράτειας. Οι υπηρέτριες φυτοζωούν, οι υπηρέτριες τρώνε στα

κρυφά, οι υπηρέτριες κλέβουν αυτό που δικαιούνται, αφού η εξουσία του σπιτιού κωφεύει στις ανάγκες τους. [...] Με την εμφάνιση της Μπερνάρντα και των θυγατέρων της, που επιστρέφουν από την κηδεία, το μοτίβο της στέρησης επανέρχεται με χίλιους δυο τρόπους, αλλά τώρα πια αρχίζει να επικεντρώνεται σε ένα βασανιστικότερο ζήτημα: τη σεξουαλική στέρηση, και μάλιστα την ερωτική, γενικότερα, απομόνωση των άγαμων θυγατέρων. Κι αυτή, επίσης, η ένδεια συντηρείται από την άκαμπτη και αυστηρή μητέρα που, πέρα από τον αυταρχικό και μισαλλόδοξο χαρακτήρα της που ισοπεδώνει κάθε ατομική επιθυμία και διάθεση, εννοεί να διαφυλάττει τις αξίες και το κύρος μιας «κλειστής», παραδοσιακής ηθικής, όποιο κι αν είναι το τίμημα ενός τέτοιου σκληρού αγώνα ενάντια στη φύση και στη ζωή. Η Μπερνάρντα, ως φανατικός φρουρός των παραδοσιακών αξιών, με μάτι πάντοτε άγρυπνο και ψυχρό, κρατάει υπό τον έλεγχο της τα πάντα και μεριμνά για όλα τα εντός του οίκου της. Ξέρει τι υπαγορεύουν τα ήθη και τα έθιμα, η ευπρέπεια, και η κοινωνική της τάξη σε κάθε περίπτωση: ενορχηστρώνει τη δέηση για τον νεκρό της σύζυγο, περιποιείται σύμφωνα με τους τύπους τους επισκέπτες της, αφαιρεί το δικαίωμα λόγου στα ανήλικα κορίτσια, καθορίζει τη διάρκεια του πένθους, καταστέλλει τις συναισθηματικές εξάρσεις, οργανώνει χωρίς δισταγμό την απομόνωση των γυναικών από τον έξω κόσμο και τη διαφύλαξη της τιμής του σπιτιού της, επιβάλλει μια αυστηρά πένθιμη περιβολή στις κόρες της (μολονότι αυτές δεν πρόκειται να κάνουν ούτε βήμα έξω από την αυλή τους), κάνει σαφή διάκριση ανάμεσα στις γυναικείες και τις ανδρικές ασχολίες, περιφρουρεί την ταξική της ανωτερότητα και, εν γένει, την ταξική ιεραρχία, ξέρει να διατάζει με υπεροψία το υπηρετικό της προσωπικό, αλλά και να διαχειρίζεται τα αγαθά της οικογένειας, ελλείψει του άνδρα. Τέλος, η κοινή γνώμη είναι γι' αυτήν αντικείμενο φόβου και, συνάμα, περιφρόνησης. Με άλλα λόγια, η Μπερνάρντα λαμβάνει υπ' όψη της το «τι θα πει ο κόσμος», παρ' όλο που αισθάνεται πολύ ανώτερη από όλο αυτό το πλήθος των συνηθισμένων ανθρώπων που την περιβάλλουν. [...] Η Μπερνάρντα είναι υπαρξιακά δισυπόστατη. Για όλα τα πρόσωπα του σπιτιού της λειτουργεί ως εξουσία, ως «τύραννος», καταδυναστεύοντας όλες εκείνες τις γυναίκες που εξαρτούν τη βιολογική και κοινωνική επιβίωσή τους απ' αυτήν: τις γυναίκες που την υπηρετούν (Πόνθια, Υπηρέτρια) και τις γυναίκες που έχουν το δικό της αίμα (μητέρα της, κόρες της). Συνάμα, όμως, λειτουργεί και ως όργανο μιας άλλης εξουσίας που την υπερβαίνει και που τη χρησιμοποιεί. Αυτή η «έξωθεν» επιβαλλόμενη εξουσία είναι ο κοινωνικός κώδικας που τροφοδοτείται από τις παλιές οικογενειακές, θρησκευτικές και ηθικές αρχές, με τις οποίες έχει γαλουχηθεί και η Μπερνάρντα. Εδώ, ο φόβος της αμαρτίας συγχέεται με την αποστροφή για το ανδρικό σώμα, η σεμνότητα με τη σεμνοτυφία, και η φυσική επιθυμία με την ντροπή και την αηδία. Η Μπερνάρντα προσχωρεί άνευ όρων και αφιερώνεται σ' αυτήν την παραδοσιακή ηθική, παρ' όλο που, ολοφάνερα, αυτή η τελευταία είναι ανελέητη κυρίως για τις γυναίκες. Κατά έναν παράδοξο τρόπο, η σκληροτράχηλη χήρα του Αντόνιο Μαρία

Μπεναβίδες, που κατά τα φαινόμενα δεν εκτιμά και ιδιαίτερα το ανδρικό φύλο, εμμένει φανατικά και άκριτα στη συντήρηση μιας αναυθεντικής κοινωνικής πραγματικότητας, που επιτρέπει «ρατσιστικούς» διαχωρισμούς και άνισες εκχωρήσεις δικαιωμάτων προς όφελος των ανδρών. Για την Μπερνάρντα, οι νέοι δεν είναι ισότιμοι με τους μεγάλους, οι ασήμαντοι δεν έχουν τα ίδια δικαιώματα με τους σπουδαίους, οι φτωχοί φαίνονται σαν να έχουν φτιαχτεί «από ένα διαφορετικό υλικό» από τους εύπορους, και οι γυναίκες δεν δικαιούνται την ίδια ελευθερία με τους άνδρες. Αυτές οι δογματικές διακρίσεις σε τάξεις και «γενιές», φύλα και ηλικίες, δεν κάνουν άλλο από το να περιορίζουν όλο και πιο ασφυκτικά τον ήδη λιγοστό ζωτικό χώρο που αναλογεί στη χήρα και τις κόρες της. Φυσικά, ένα τέτοιο ηθικό σχήμα δεν αποτελεί προσωπική επινόηση ή προϊόν ατομικής προτίμησης: γύρω από τους τοίχους του σπιτιού της Μπερνάρντα, εκτείνεται το χωριό, και γύρω από το χωριό ανασαίνει σ' αυτόν τον ρυθμό ολόκληρη η Ανδαλουσία. Η εστίαση της κοινωνικής ηθικής στη γυναικεία, κυρίως, τιμή, προκύπτει από μια απαίτηση που διαθέτει καθολικό εύρος. [...] Έτσι, η Μπερνάρντα, μολονότι έχει ολοκληρώσει τον γυναικείο κύκλο της ζωής (με τη μητρότητα), γίνεται αυτόβουλα όργανο βασανισμού για τις γυναίκες του σπιτιού που διαφεντεύει: ένας θηλυκός φύλακας της ανδροκρατικής ηθικής. [...] Επανειλημμένα η Μπερνάρντα υπερηφανεύεται για τα ανοιχτά της μάτια και για την «επαγρύπνησή της» πάνω στη συμπεριφορά των κοριτσιών της. Και είναι αυτή ακριβώς η σκληρή επαγρύπνηση που επισπεύδει τη μοιραία κίνηση της Αδέλας προς τα έξω, προς τον άνδρα, τον Πέπε ελ Ρομάνο, ο οποίος δεν αποτελεί πλέον ένα απλό ερωτικό σημείο αναφοράς, αλλά μια συμβολική φιγούρα που υπερβαίνει κατά πολύ τον σαρκικό πόθο της επαναστατημένης Αδέλας. Η άγρυπνη επιτήρηση εθελοτυφλεί πάνω σε ό,τι φοβάται περισσότερο, κι έτσι, το χειρότερο της διαφεύγει. [...] Με την αυτοκτονία της Αδέλας, έρχεται η στιγμή όπου πρέπει και η Μπερνάρντα να πληρώσει για το ότι γεννήθηκε γυναίκα σ' έναν κόσμο ανδρικής κυριαρχίας και ηθικής, καθώς για το ότι υπήρξε ανδροπρεπώς άκαμπτη, αν και γυναίκα. Η θανάσιμη αμαρτία και ο αφανισμός της κόρης της είναι μια προσωπική ήττα της. Ωστόσο, η Μπερνάρντα εμμένει –ακόμη και μπροστά στο θάνατο– σ' αυτήν την απάνθρωπη και ψεύτικη ισορροπία των συμβάσεων που κρύβουν μέσα τους, σαν εκρηκτικές ύλες, τις ανομολόγητες αλήθειες. Με τη λέξη «σιωπή!» έχει κάνει την είσοδό της στο σπίτι της. Με την ίδια προστακτική λέξη κλείνει και το δράμα. (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου 1998, 171-182).

### 3.3 Lorca και κινηματογράφος

«Ο περίπατος του Μπάστερ Κίτον» (*El paseo de Buster Keaton*), ένας πειραματικός δραματικός διάλογος που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *El gallo*, αποτελεί έναν φόρο τιμής στον βωβό κινηματογράφο και στον ομώνυμο πρωταγωνιστή του. Άλλωστε, τόσο ο Lorca όσο και ο Dalí και άλλοι φίλοι που προέρχονταν από τη *Residencia de Estudiantes*, «πήγαιναν με ζήλο στον κινηματογράφο και ήταν θερμοί θαυμαστές του Μπάστερ». (Γκίμπσον 1999, 184). Στη σύνθεση αυτή, ο Buster Keaton δεν είναι πλέον ο αθλητικός ήρωας κάποιων ταινιών του, αλλά ένας παιδοκτόνος που ποδηλατεί σε ένα δήθεν αγροτικό τοπίο, όπου κατοικείται



από έναν παπαγάλο, μια κουκουβάγια, πεταλούδες, ένα κορίτσι με το κεφάλι αηδονιού, τέσσερα σεραφείμ, έναν μαύρο άνδρα που τρώει το καπέλο του και μια Αμερικανίδα με «μάτια από σελιλόιντ». (Delgado 2008, 125).

Εκτός από τη δραματουργία, ο Lorca πειραματίστηκε κάποια στιγμή και με το κινηματογραφικό σενάριο. Παρότι όταν ήταν νεότερος δεν είχε ανταποκριθεί στις επιστολές του Luis Buñuel, που του πρότεινε να συνεργαστούν κινηματογραφικά, η μεγάλη επιτυχία που είχε η κατοπινή συνεργασία του Buñuel με τον Dalí στον *Ανδαλουσιανό σκύλο* (*Un chien andalou*) εικάζεται ότι τον έκανε να δει με διαφορετικό μάτι το κινηματογραφικό μέσο. Την εποχή που έγραφε το *El rúblico*, ο Lorca γνωρίστηκε στη Νέα Υόρκη με έναν Μεξικανό κινηματογραφιστή, τον Emilio Amero, ο οποίος του ζήτησε να γράψει το σενάριο για την ταινία **Ταξίδι στη σελήνη** (*Viaje a la luna*). Συνέθεσε κατόπιν εβδομήντα δύο σύντομες «σκηνές» τις οποίες ο Amero προσπάθησε, χωρίς αποτέλεσμα, να τις συνδέσει σε ένα βωβό φιλμ. Τελικά, το σχέδιο για την ταινία *Ταξίδι στη σελήνη* υλοποιήθηκε το 1998 από τον Frederic Amat. Στις σύντομες σκηνές, που συχνά μοιάζουν να διαλύονται η μία μέσα στην άλλη, η σύνθεσή τους (το μοντάζ) αποδεικνύεται η κύρια οργανωτική μέθοδος. Στην ταινία εμφανίζονται πολλά σύμβολα και εμβλήματα που είναι ήδη γνωστά από άλλα έργα του Lorca, ενώ το όλο αποτέλεσμα απεικονίζει τη διαρκή ενασχόλησή του με τον θάνατο και τη σεξουαλικότητα. (Anderson 2004, 607).

Αντίθετα από το *Voyage à la lune* (1902) του Μελιέ, το σουρεαλιστικό κείμενο του Λόρκα δεν αφορά ένα ταξίδι στην πραγματική Σελήνη, αλλά μάλλον τη διαδρομή της ψυχής προς το φεγγάρι ως σύμβολο του θανάτου, σε αναζήτηση ενός έρωτα που αποδεικνύεται ανέφικτος. (Γκίμπσον 1999, 324).

### 3.4 Οι διαλέξεις του Lorca

Η παραγωγή του Lorca περιλαμβάνει επίσης ορισμένες σημαντικές διαλέξεις που έγραψε και έδωσε σε διάφορα μέρη της Ισπανίας και στις χώρες που επισκέφθηκε (Ηνωμένες Πολιτείες, Κούβα, Αργεντινή, Ουρουγουάη). Οι διαλέξεις του αυτές, που έχουν πια συγκεντρωθεί σε δύο τόμους (Lorca 1984), είναι διαφωτιστικές για το ίδιο του το έργο, έχουν ως σημείο αναφοράς την ποίηση, ενώ καλύπτουν μια ευρεία γκάμα θεματικών, όπως το *cante jondo*, τα ισπανικά νανουρίσματα, το λαϊκό τραγούδι στη Γρανάδα, τις εικόνες στην ποίηση του Ισπανού ποιητή του 17ου αιώνα Louis Góngora, έναν φόρο τιμής στον επίσης Ισπανό ποιητή του Χρυσού αιώνα Pedro Soto de Rojas, τη φύση και τους μηχανισμούς στην ποιητική έμπνευση και σύνθεση, τις τάσεις της σύγχρονης τέχνης. (Anderson, 2004, 607-608).

Στην περίφημη διάλεξή του με τίτλο «Juego y Teoria del Duende» («Παιχνίδι και Θεωρία του Ντουέντε»), που δόθηκε το 1933, επιχειρεί να μεταδώσει και να επεξηγήσει την ιδιότυπη έννοια του *duende*, δηλαδή μιας ποιότητας των Ισπανών καλλιτεχνών της Ανδαλουσίας που σε κάποιες σπάνιες στιγμές δημιουργίας φτάνουν σχεδόν τα ύψη μιας διονυσιακής μέθεξης. (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου 2003, 177-179).

Για το Λόρκα, το *ντουέντε* (που συνήθως σημαίνει ένα ταραχοποιό πνεύμα) συνιστούσε μια μορφή διονυσιακής έμπνευσης που συνδέεται με την οδύνη, το μυστήριο και το θάνατο και αποτελεί κινητήρια δύναμη για τον καλλιτέχνη που εμφανίζεται σε δημόσιο χώρο – το μουσικό, το χορευτή ή τον ποιητή που απαγγέλλει τη δουλειά του ενώπιον κοινού, όπως τόσο συχνά έκανε ο ίδιος. [...] Χωρίς το *ντουέντε*, όπως εξήγησε ο Λόρκα, η ερμηνεία του τραγουδιστή μπορεί να είναι τεχνικά άψογη, μα ούτε νεύρο θα

έχει ούτε θα κάνει τον ακροατή να ριγήσει από δέος. (Γκίμπσον 1999, 145).

### 3.5 Ο θίασος La Barraca

Πέρα από τη συγγραφική του δραστηριότητα, ο Lorca ασχολήθηκε επίσης και με τη θεατρική πράξη. Το 1932 ίδρυσε μαζί με τον φίλο δραματουργό και σεναριογράφο Eduardo Ugarte (1901-1955) τον θίασο La Barraca στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου της Μαδρίτης, έχοντας την οικονομική υποστήριξη της τότε κυβέρνησης με πρόεδρο τον Manuel Azaña. (Dougherty 2004, 590) (Εικόνα 3.10). Εκείνος ανέλαβε χρέη καλλιτεχνικού διευθυντή και ο Ugarte χρέη βοηθού. Η δράση του La Barraca, που υποστηρίχτηκε όχι μόνο από τις πανεπιστημιακές αρχές, αλλά και από τη δημοκρατική κυβέρνηση, διήρκεσε μέχρι το ξέσπασμα του Εμφύλιου Πολέμου.



Εικόνα 3.10 Ο Lorca μπροστά από την αφίσα του La Barraca [Πηγή:

[https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Barraca\\_\(grupo\\_de\\_teatro\)#/media/Archivo:Fotograf%C3%ADa\\_an%C3%B3nima\\_MN\\_CARS\\_4.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Barraca_(grupo_de_teatro)#/media/Archivo:Fotograf%C3%ADa_an%C3%B3nima_MN_CARS_4.jpg)]

Παρότι ο Lorca ήθελε σταδιακά ο θίασος να παρουσιάσει ένα διεθνές ρεπερτόριο, πάρθηκε τελικά η απόφαση να εσιιάσουν εξ ολοκλήρου στην «εθνική δραματουργία» του Χρυσού αιώνα. Ο θίασος παρουσίασε έργα των Juan del Encina, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina και Calderón. Ήδη στο καταστατικό αναφέρονταν και οι στόχοι του θιάσου:

Ο Πανεπιστημιακός Θίασος προτείνει να υλοποιήσει την καλλιτεχνική ανανέωση της Ισπανικής σκηνής. Για τον σκοπό αυτό, οι κλασικοί θα χρησιμοποιηθούν ως διδάσκαλοι και εκπαιδευτές του λαϊκού γούστου. Οι δραστηριότητες μας, που θα διεξαχθούν στις κεντρικές πόλεις της επαρχίας όπου αυτού του είδους η ανανέωση είναι περισσότερο αναγκαία, θα στραφούν επίσης προς τη διάδοση του θεάτρου στους αγροτικούς πληθυσμούς, που έχουν

εξ ολοκλήρου στερηθεί το θέατρο μέσα στα χρόνια. (Anderson 1984, 15).

Εκτός από την ίδρυση του κινητού θεάτρου που θα περιόδευε κάθε καλοκαίρι, κατά τη διάρκεια των διακοπών των φοιτητών, αρχικά προτάθηκε και η «δημιουργία μόνιμης στέγης, μιας barraca (σιταποθήκης, αχυρώνας), στη Μαδρίτη, όπου θα παρουσίαζαν έργα όλο το χρόνο». (Γκίμπσον 1999, 374). Παρότι τελικά αυτό το σκέλος δεν υλοποιήθηκε, το όνομα Barraca παρέμεινε. Για τη δημιουργία του θιάσου έγινε οντισιόν, όπου επελέγησαν περίπου τριάντα φοιτητές. Ο θιάσος ταξίδευε με ένα λεωφορείο που συνοδευόταν από ένα καμιόνι, πάνω στο οποίο φορτώνονταν η μεταφερόμενη σκηνή και κάποια λιτά, υποτυπώδη σκηνικά (Εικόνα 3.11).



**Εικόνα 3.11** Οι συντελεστές του θιάσου La Barraca. Δεύτερος, κάτω αριστερά, διακρίνεται ο ποιητής [Πηγή: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Barraca\\_\(grupo\\_de\\_teatro\)#/media/Archivo:Fotograf%C3%ADa\\_an%C3%B3nima\\_MN\\_CARS\\_6.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Barraca_(grupo_de_teatro)#/media/Archivo:Fotograf%C3%ADa_an%C3%B3nima_MN_CARS_6.jpg)]

Οι παραστάσεις ήταν απλές, δίνονταν συνήθως σε ανοιχτούς χώρους, στην υποτυπώδη, μεταφερόμενη σκηνή. Τα σκηνικά και τα κοστούμια επαναχρησιμοποιούνταν από παράσταση σε παράσταση, ενώ ακόμα και οι φόρμες των φοιτητών-ηθοποιών μετασκευάζονταν σε κοστούμια. Παράλληλα, η μουσική θεωρούνταν ουσιώδης για τη διαμόρφωση της κίνησης και των φωνητικών διακυμάνσεων, ενώ ο φωτισμός χρησιμοποιούνταν για την ανάδειξη των ηθοποιών επί σκηνής, τη δημιουργία ατμόσφαιρας, καθώς και για ειδικά φωτιστικά εφέ. Από τους ηθοποιούς αναμενόταν να διεξάγουν προπαρασκευαστική έρευνα και να μάθουν από νωρίς τους ρόλους τους. Ενθαρρύνονταν, επίσης, να αναγνωρίζουν την παρουσία του κοινού και να δίνουν προσοχή στις αντιδράσεις του. Ο Lorca υποστήριξε ένα σκηνογραφικό και υποκριτικό στυλ που ενείχε σαφείς αναφορές στην αισθητική του Max Reinhardt. Εγκαταλείποντας τον θώκο του υποβολέα, ο ίδιος ουδέποτε ενδιαφέρθηκε για τη χρήση ιστορικών κοστούμιων στην παρουσίαση των έργων του Χρυσού αιώνα, ενώ αντιθέτως έδωσε μεγάλη προσοχή στον ρυθμό της παράστασης, την άρθρωση των ηθοποιών και τον επιτονισμό του κειμένου.

Στην προγραμματική διακήρυξη του θιάσου αναφέρεται ως σκοπός η μεταφορά των έργων από τις βιβλιοθήκες στο επίκεντρο της δημόσιας σφαίρας, όπου το θέατρο θα μπορούσε να λειτουργήσει ως ένα από τα πιο εκφραστικά και χρήσιμα εργαλεία για την εκπαίδευση του κοινού. (Delgado 2008, 29-30). Μολονότι στο μανιφέστο του θιάσου γινόταν λόγος για την εκπαιδευτική λειτουργία των κλασικών συγγραφέων του Χρυσού αιώνα και για την κοινωνική διάσταση του εγχειρήματος, ο θιάσος δεν ήταν διόλου αρνητικός σε στοιχεία της θεατρικής ανανέωσης, όπως η διασκευή των κειμένων και η προσοχή στη μουσικότητα, στις

σιωπές και στις παύσεις, εργασίες που συνήθως αναλάμβανε ο Lorca. (Sánchez 1998, 18). Στόχος δεν ήταν, άλλωστε, μόνο η εκπαίδευση που θα προσέφερε το La Barraca, αλλά κυριότερα η επιθυμία να επιδράσει ως καταλύτης που θα γεννούσε κι άλλους πειραματισμούς με στόχο την αναζωογόνηση του ισπανικού θεάτρου. Ο περιοδεύων θίασος είχε τη δυνατότητα να πειραματιστεί, τόσο ως προς το ύφος της παράστασης όσο και ως προς το σκηνικό ανέβασμα, πραγματοποιώντας παράλληλα μια σφυγμομέτρηση σε όλα όσα θα απηχούσαν σε ένα μη μνημένο θεατρικά κοινό. (Anderson 1984, 29). Η ενθουσιώδης υποδοχή από τους θεατές της επαρχίας επέδρασε καταλυτικά στον συγγραφέα, ο οποίος στράφηκε κατόπιν στα θέματα έρωτα και τιμής στις αγροτικές του τραγωδίες. (Brockett & Hildy 2014, 420).

Η πρώτη περιοδεία πραγματοποιήθηκε τον Ιούλιο του 1932, όπου παρουσιάστηκαν έργα του Cervantes και του Calderón (**Εικόνα 3.12**). Το 1933, ο θίασος παρουσίασε το *Φουέντε οβεχούνα* (*Fuenteovejuna*) του Lope de Vega. Το έργο του 1619 παρουσιάστηκε περισσότερο σαν να διαδραματιζόταν στη σύγχρονη εποχή της δεκαετίας του '30, παρά στην εποχή της βασιλείας του Φερδινάνδου και της Ισαβέλλας. Άλλωστε, από την παράσταση κόπηκε ολόκληρη η υποπλοκή του έργου που αφορούσε τους Καθολικούς μονάρχες. (Delgado 2008, 29-30).



**Εικόνα 3.12** Σκηνή από την παράσταση *Η ζωή είναι όνειρο* του Calderón από τον θίασο La Barraca. [Πηγή: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Barraca\\_\(grupo\\_de\\_teatro\)#/media/Archivo:Fotograf%C3%ADa\\_an%C3%B3nima\\_MN\\_CARS\\_8.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Barraca_(grupo_de_teatro)#/media/Archivo:Fotograf%C3%ADa_an%C3%B3nima_MN_CARS_8.jpg)]

Όταν το 1934 ο χρόνος του άρχισε να περιορίζεται ολοένα και περισσότερο, καθώς έγραφε και ανέβαζε κάποια από τα έργα του επί σκηνής, ο Lorca αποσύρθηκε σταδιακά από τη συμμετοχή του στον θίασο La Barraca. Το καλοκαίρι του 1935 ήταν η τελευταία φορά που συμμετείχε με κάποιον τρόπο στην περιοδεία του. (Anderson 1984, 16).

Ανάμεσα στις σημαντικές καταθέσεις του Lorca στην ισπανική σκηνή ήταν και οι σκηνοθεσίες του για το Club Teatral Anfistora. Μεταξύ 1933 και 1936 σκηνοθέτησε πέντε έργα, τα δύο εξ αυτών δικά του: *Η θαυμαστή μπαλωματού* και *Ο έρωτας του Δον Περχιλμπλίν*. Παρότι το πρώτο ήταν μια επανάληψη προγενέστερης παράστασης που είχε δοθεί στο El Esrañol, η σκηνοθεσία του δεύτερου επέτρεψε στον Lorca να δοκιμάσει στην πράξη μια σειρά από καινοτόμες ιδέες. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι σωζόμενες μαρτυρίες για τις πρόβες του *Σαν περάσουν πέντε χρόνια* το 1935, όπου ο Lorca έδινε μεγάλη προσοχή ακόμα και σε μικρές οπτικές λεπτομέρειες, ενώ κάθε χαρακτήρας έπρεπε να έχει τη δική του φωνή, τον δικό του τρόπο κίνησης, καθώς κι έναν ιδιαίτερο, προσωπικό ρυθμό. Λόγω της δολοφονίας του Lorca, η προγραμματισμένη πρεμιέρα του έργου, που επρόκειτο να πραγματοποιηθεί τον Ιούλιο του 1936, τελικά ματαιώθηκε. Το γεγονός αυτό σήμανε και το τέλος του Club Teatral Anfistora. (Sánchez 1998, 17, 30).

Ένα χρόνο πριν από την εκτέλεσή του, απευθυνόμενος στους ηθοποιούς και τους τεχνικούς που προετοίμαζαν την πρεμιέρα της *Γέρμα* στο Teatro Español της Μαδρίτης, ο Lorca είχε πει μεταξύ άλλων:

Σήμερα δε σας μιλώ σα συγγραφέας ή ποιητής, ή έστω σαν ένας απλός σπουδαστής του πλούσιου πανοράματος της ζωής του ανθρώπου, αλλά σαν ένας φλογερός γεμάτος πάθος οπαδός του θεάτρου της κοινωνικής ενεργείας. [...] Το θέατρο είναι το σχολείο των δακρύων και του γέλιου, είναι το ελεύθερο βήμα, όπου οι άνθρωποι μπορούν να απολυτρωθούν από μια τετριμμένη και διφορούμενη ηθική, όπου μέσ' από «ζώντα» παραδείγματα μπορούν να εξηγήσουν τους αιώνιους νόμους της καρδιάς και του νου του ανθρώπου. (Λιγνάδης 1964, 21).

Στις 13 Ιουλίου 1936 ο Lorca αναχώρησε για τη Γρανάδα, ενώ στις 17 Ιουλίου ξέσπασε ο Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος, με την εκδήλωση του στρατιωτικού κινήματος στο Μαρόκο. Η δολοφονία του έγινε κατόπιν εντολής των εθνικιστών (**Εικόνα 3.13**). Λίγο νωρίτερα είχε ζητήσει καταφύγιο στο σπίτι του ποιητή Luis Rosales, του οποίου η οικογένεια ανήκε στους φαλαγγίτες που υποστήριζαν τον δικτάτορα Franco. (Delgado 2008, 32). Ωστόσο, ήταν σε αυτό το σπίτι που τον 'συνέλαβαν' οι εθνικιστές. Στις 16 Αυγούστου, λίγο πριν από τα μεσάνυχτα, οδηγήθηκε στο χωριό Viznar, περίπου 8 χιλιόμετρα βορειοανατολικά της Γρανάδα. Γύρω στις 4.30 τα ξημερώματα της 17ης Αυγούστου οδηγήθηκε, μαζί με άλλους τρεις κρατούμενους, ένα χιλιόμετρο κατά μήκος του δρόμου, όπου υποχρεώθηκαν να περπατήσουν πενήντα μέτρα μέχρι το σημείο της εκτέλεσης και ταφής τους. (Roberts 2020, 202-203). Το ακριβές σημείο, παρά τις κατά καιρούς κατοπινές αναζητήσεις, παραμένει άγνωστο έως σήμερα.

Ο Λόρκα είχε αριστερές απόψεις, παρότι δεν ανήκε σε κανένα πολιτικό κόμμα· είχε κάνει ξεκάθαρη την αντιπάθειά του προς τον φασισμό· ήταν ομοφυλόφιλος· ήταν διάσημος και γι' αυτό πολύ τον φθονούσαν· και είχε τους λάθους φίλους. Οποιαδήποτε από αυτές τις παραμέτρους θα είχε κάνει δύσκολα τα πράγματα γι' αυτόν στην εθνικιστική Γρανάδα. Με όλες αυτές τις παραμέτρους σε ισχύ, θα λέγαμε ότι η εντολή εκτέλεσης του ήταν υπογεγραμμένη από το βράδυ που επιβιβάστηκε στο τρένο για την Ανδαλουσία. (Gibson 1983, 214).



**Εικόνα 3.13** Η τελευταία γνωστή φωτογραφία του ποιητή (Μαδρίτη, Ιούλιος του 1936). [Πηγή:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Federico\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca#/media/Archivo:%C3%9Altima\\_foto\\_conocida\\_de\\_Federico\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca,\\_con\\_Manuela\\_Arniches\\_en\\_la\\_terraza\\_del\\_Caf%C3%A9\\_Chiki-Kutz\\_Paseo\\_de\\_Recoletos\\_29,\\_Madrid,\\_julio\\_de\\_1936.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca#/media/Archivo:%C3%9Altima_foto_conocida_de_Federico_Garc%C3%ADa_Lorca,_con_Manuela_Arniches_en_la_terraza_del_Caf%C3%A9_Chiki-Kutz_Paseo_de_Recoletos_29,_Madrid,_julio_de_1936.jpg)]

Το 1936, σε μια από τις τελευταίες του συνεντεύξεις, έλεγε σχετικά με το θέμα της «τέχνης για την τέχνη»:

Κανένας δεν πιστεύει πια στις ανοησίες περί «καθαρής τέχνης». Σε αυτή τη δραματική στιγμή της ιστορίας, ο καλλιτέχνης πρέπει να γελά και κλαίει μαζί με τους ανθρώπους του. Πρέπει να αφήσει κατά μέρος το μπουκέτο με τους κρίνους και να βυθιστεί μέχρι τη μέση μέσα στη λάσπη για να βοηθήσει αυτούς που ψάχνουν για κρίνα. (Anderson 1984, 33).

## Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

- Γκίμπσον Ίαν (1999). *Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα*, μετ. Σπύρος Τσούγκος. Μικρή Άρκτος: Αθήνα.
- Ιατρίδη Ιουλία (1961). «Το κουκλοθέατρο του Λόρκα», *Θέατρο*, 1, 38.
- Κουτσουδάκη Μαρία (1988, 25 Μαΐου). «Ο “Διονυσιασμός” στις τραγωδίες του Λόρκα», *Διαβάζω*, 192, 67-70.
- Λιγνάδης Τάσος (1964). *Ο Λόρκα και οι ρίζες*. Δίφρος: Αθήνα.
- Λόρκα Φεδερίκο Γκαρθία (1990). *Θέατρο και ποίηση*, μετ. Νίκου Γκάτσου. Ίκαρος: Αθήνα.
- Λόρκα Φεντερίκο Γκαρθία (1986). *Δόνα Ροζίτα*, μετ. Αλέξης Σολομός, [Παγκόσμιο Θέατρο. Μικρή βιβλιοθήκη αρ. 7]. Δωδώνη: Αθήνα-Γιάννινα.
- Λόρκα Φεντερίκο Γκαρθία (2006). *Μαριάννα Πινέντα. Λαϊκή ρομάντζα σε τρεις ζωγραφιές*, μετ. Τάκης Δραγώνας. Δαμιανός: Αθήνα.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χαρά (1991). «Ένα σκίτσο του έρωτα και του θανάτου: Ο έρωτας του Δον Περλιμπλίν και της Μπελίσα στον κήπο τους», *Οπτικές και προοπτικές του δράματος*. Σμίλη: Αθήνα, 135-139.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χαρά (1998). «Οι αποχρώσεις του κωμικού στο θέατρο του Federico García Lorca», *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*. Πατάκης: Αθήνα, 156-170.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χαρά (1998). «Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα: η ιεραρχία της στέρησης», *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*. Πατάκης: Αθήνα, 171-182.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χαρά (2003), «Η ισπανική παράδοση στις διαλέξεις του Federico García Lorca», *Πτυχές του ευρωπαϊκού δράματος*, Επτάλοφος: Αθήνα, 171-179.
- Παπανδρέου Νικηφόρος (1981, Νοέμβριος). «Των ερώτων τα θαύματα», *Θεατρικά Τετράδια*, 6 [Το θέατρο του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα], 10.
- Πλωρίτης Μάριος (1966, Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης). «Canto de la mujer...», *Θέατρο*, 29-30 [Αφιέρωμα Λόρκα], 108.
- Anderson Andrew A. (2004). “Federico García Lorca”, David T. Gies (ed.), *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge University Press: Cambridge, 595-608.
- Anderson Reed (1984). *Federico García Lorca*, [MacMillan Modern Dramatists]. MacMillan Press Ltd: London & Basingstoke.
- Brockett Oscar G. & Hildy Franklin J. (2014). *History of the Theatre (10th edition)*, [New International Edition]. Pearson: Harlow, Essex.
- Delgado Maria M. (ed.) (2008). *Federico García Lorca*, [Routledge Modern and Contemporary Dramatists]. Routledge: London & New York.
- Dougherty Dru (2004). “Theatrical Reform and Renewal”, David T. Gies (ed.), *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge University Press: Cambridge, 587-594.
- Gibson Ian (1983). *The Assassination of Federico García Lorca*. Penguin Books: Harrisonburg, Virginia.
- Lorca Federico García (1966). «Οι φασουλήδες του Κατσιπόρρα. Κωμικοτραγωδία του δον Κριστόμπαλ και της κυρά Ροζίτας», μετ. Ιουλία Ιατρίδη, *Θέατρο*, 29-30 [Αφιέρωμα Λόρκα], 78-88.
- Lorca Federico García (1981). *Lola la comedianta*, Piero Menarini (ed.). Alianza: Madrid.
- Lorca Federico García (1984). *Conferencias*, 2 τόμ., Christopher Maurer (ed.). Alianza: Madrid.

- Lorca Federico García (1987). *Teatro inconcluso*, Marie Laffranque (ed.). Universidad de Granada: Granada.
- Lorca Federico García (1994). *Teatro inédito de juventud*, Andrés Soria Olmedo (ed.). Cátedra: Madrid.
- Lorca Federico García (1996). *Cuatro piezas breves*, Andrés Soria Olmedo (ed.). Comares: Granada.
- Lorca Federico García (1998). *Impresiones y paisajes*, Rafael Lozano Miralles (ed.). Cátedra: Madrid.
- McDermid Paul (2007). *Love, Desire and Identity in the Theatre of Federico García Lorca*, [Colección Tamesis, Serie A: Monografías, 241]. Tamesis: Woodbridge.
- Orringer Nelson R. (2014). *Lorca in Tune with Falla. Literary and Musical Interludes*. University of Toronto Press: Toronto-Buffalo-London.
- Richter David F. (2014). *García Lorca at the Edge of Surrealism: The Aesthetics of Anguish*. Bucknell University Press: Lewisburg.
- Roberts Stephen (2020). *Deep Song: The Life and Work of Federico García Lorca*. Reaction Books Ltd: London.
- Sánchez José Antonio (1998). "The Impossible Theatre: The Spanish Stage at the Time of the Avant-Garde", transl. Jull Pythian, Maria M. Delgado (ed.), *Spanish Theatre, 1920-1995. Strategies in Protest and Imagination*, [Contemporary Theatre Review, Vol. 7, Part 2], 7-32.
- Styan J. L. (1983). "Symbolist Drama in Spain: García Lorca", *Modern Drama in Theory and Practice, Vol. 2: Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge University Press: Cambridge, 84-91.
- Wright Sarah (2007). "Theatre", Bonnadío Federico (ed.), *A Companion to Federico García Lorca*, [Colección Tamesis, Serie A: Monografías, 236]. Tamesis: Woodbridge, 39-62.



## Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

Εστιάστε στα παρακάτω:

- Πώς επέδρασε η γενέτειρα του ποιητή στο έργο του;
- Ποιοι ήταν οι δύο σημαντικοί καθηγητές του, οι οποίοι έδωσαν ώθηση στη στροφή του Lorca προς τη λογοτεχνία και με ποιο τρόπο τον επηρέασαν ή τον βοήθησαν;
- Με ποιους σημαντικούς νέους καλλιτέχνες γνωρίστηκε ο Lorca κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Φοιτητική Εστία της Μαδρίτης;
- Σε ποιες ομάδες έργων μπορεί να κατηγοριοποιηθεί η δραματουργική παραγωγή του;
- Αναλύστε τον τρόπο με τον οποίο προσέγγισε ο δραματουργός το ιστορικό πρόσωπο της Μαριάννας Πινέδα.
- Ποιες ομοιότητες επισημαίνεται ανάμεσα στα έργα *Οι φασουλήδες του Κατσιπόρρα* και *Το κουκλοθέατρο του don Κριστόμπαλ*;
- Ποιους καρπούς απέφερε η συνεργασία του Lorca με τον συνθέτη Manuel de Falla;
- Ποιες φάρσες του συγγραφέα έχουν επηρεαστεί από το ανδαλουσιανό κουκλοθέατρο;
- Αναλύστε το έργο *Σαν περάσουν πέντε χρόνια*. Με ποιο τρόπο παρουσιάζεται το θέμα της αρρενωπότητας σε αυτό;
- Ποια έργα του ανήκουν στην ενότητα των «αγροτικών τραγωδιών»;
- Ποια στοιχεία που παραπέμπουν σε αρχαία τραγωδία έχουν επισημανθεί στον *Ματωμένο γάμο*;
- Αναφερθείτε στην παραγωγή του Lorca που σχετίζεται με τον κινηματογράφο.
- Αναλύστε τη σημασία της λέξεως *ντουέντε*, η οποία εμφανίζεται στις διαλέξεις του ποιητή.
- Ποιοι ήταν οι στόχοι και ποια η λειτουργία του θιάσου La Barraca;



## Κεφάλαιο 4 Το επικό θέατρο του Bertolt Brecht

### Σύνοψη

Στο τέταρτο κεφάλαιο θα εστιάσουμε το ενδιαφέρον μας στον Γερμανό δραματουργό Bertolt Brecht (1898-1956). Θα παρακολουθήσουμε την πορεία του δραματουργού από τα πρώτα θεατρικά του έργα, που δέχονται επιρροές από τον χώρο του γερμανικού εξπρεσιονισμού και του ντανταϊσμού, στη στροφή του προς περισσότερο πολιτικά και κοινωνικά θέματα. Θα αναλύσουμε τη δραματική θεωρία του για το Επικό Θέατρο και τις οφειλές του στον Erwin Piscator. Θα αναφερθούμε στη γόνιμη συνεργασία του με τον μουσικό Kurt Weil και τον σκηνογράφο Caspar Neher, όσο και με τις γυναίκες συνεργάτιδες του, την Elisabeth Hauptmann, τη Helene Weigel, τη Ruth Berlau και τη Margarete Steffin. Η άνοδος του ναζισμού θα τον οδηγήσει στην αυτοεξορία το 1933, πρώτα στις σκανδιναβικές χώρες και στη Φινλανδία και κατόπιν το 1941 στην Αμερική, όπου θα παραμείνει έως το 1947. Θα αναφερθούμε στην ολοκλήρωση της θεωρίας του για την αποστασιοποίηση και την τεχνική της ανοικείωσης του θεατή, καθώς και στη δραματουργική παραγωγή του, αναλύοντας μερικά από τα σημαντικότερα θεατρικά έργα του που γράφονται εκείνη την περίοδο: Η μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1938-39)· Η ζωή του Γαλιλαίου (*Leben des Galilei*, 1937-39)· Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν (*Der gute Mensch von Sezuan*, 1938-40)· Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία (*Der kaukasische Kreidekreis*, 1944-45). Με την επιστροφή του στη Γερμανία το 1947, θα ακολουθήσουν σημαντικές και επιτυχημένες παραγωγές των έργων του, καθώς και η ίδρυση του θιάσου του, του Berliner Ensemble. Θα σκιαγραφήσουμε την πορεία του σημαντικού θιάσου, καθώς και τη συμβολή του στη διάδοση των μπρεχτικών θεωριών, αλλά και στη φεμινιστική κριτική που ασκήθηκε στον δημιουργό.

### Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν είναι αναγκαία η προαπαιτούμενη γνώση.

## 4 Από τον εξπρεσιονισμό στο επικό θέατρο

### 4.1 Γερμανικός εξπρεσιονισμός

Ο όρος εξπρεσιονισμός αφορούσε αρχικά τον χώρο της ζωγραφικής και πιστευόταν ότι πρωτοεμφανίστηκε στη Γαλλία, γύρω στα 1901, ως τίτλος πινάκων του μοντερνιστή ζωγράφου Julien-Auguste Hervé. Όμως, όπως αποδείχθηκε αργότερα, ακόμα και μισό αιώνα νωρίτερα απαντάται ως όρος σε χρήση. Χρησιμοποιήθηκε ως χαρακτηρισμός για τη διάκριση της ζωγραφικής του Van Gogh και του Henri Matisse από τους ιμπρεσιονιστές, οι οποίοι προσπαθούσαν να συλλάβουν την εντύπωση που δημιουργεί ένα αντικείμενο κάτω από ένα ιδιαίτερο φως, σε μια ορισμένη χρονική στιγμή, επί της ουσίας την αποτύπωση μιας στιγμής. Σε αντίθεση, ο εξπρεσιονισμός ερμηνευόταν ως προβολή ανθρωπίνων συναισθημάτων σε άψυχα αντικείμενα και η απεικόνιση αυτών τροποποιημένη και παραμορφωμένη σύμφωνα με το όραμα του ζωγράφου, όπου προέχει η έκφραση της συναισθηματικής εμπειρίας και της εσωτερικής κατάστασης του δημιουργού. Εκεί που ο ιμπρεσιονιστής προσπαθούσε να αποδώσει την εξωτερική πραγματικότητα, ο εξπρεσιονιστής επιχειρούσε να μεταδώσει την προσωπική του εμπειρία και το εσωτερό όραμα αυτού που αντίκριζε.

Εν αντιθέσει με τον ιμπρεσιονισμό που οι κυριότεροι εκφραστές του ήταν στη ζωγραφική και στη μουσική, ο εξπρεσιονισμός γρήγορα υιοθετήθηκε και από άλλες μορφές τέχνης, ενώ επέδρασε καταλυτικά στο θέατρο. Παρότι παρουσιάζει κοινά με τον προγενέστερο συμβολισμό, η διαφορά τους έγκειται στο γεγονός ότι ενώ οι συμβολιστές επιχειρούσαν να αποτυπώσουν μία οικουμενική αλήθεια, οι εξπρεσιονιστές στόχευαν περισσότερο στην προσωπική, ιδιότυπη προοπτική του δημιουργού.

Γύρω στα 1910, ο εξπρεσιονισμός ως όρος εισήχθη στη Γερμανία, όπου σύντομα υιοθετήθηκε από τους κριτικούς και εκλαϊκεύτηκε ως χαρακτηρισμός για ήδη τρέχουσες τάσεις στη λογοτεχνία και στις τέχνες. Οι εξπρεσιονιστές διέθεταν μια ανθρωπομορφική άποψη της ύπαρξης, που τους ώθούσε να προβάλλουν ανθρώπινα αισθήματα και διαθέσεις σε άψυχα αντικείμενα και να αναζητούν την αλήθεια περισσότερο στις πνευματικές ιδιότητες της ανθρωπότητας, παρά στα εξωτερικά φαινόμενα.

Οι εξπρεσιονιστές ήταν αντίθετοι στον ρεαλισμό και στον νατουραλισμό, με το σκεπτικό ότι τα κινήματα αυτά εστίαζαν την προσοχή τους σε επιφανειακές λεπτομέρειες της σύγχρονης ματεριαλιστικής και μηχανιστικής κοινωνίας, πιστεύοντας ότι η παρατήρηση τέτοιων φαινομένων συνιστούσε μια θεμελιώδη αλήθεια. Οι εξπρεσιονιστές υποστήριζαν αντιθέτως ότι η εξωτερική πραγματικότητα είναι όχι μόνο μεταβλητή, αλλά ότι θα πρέπει να αλλάξει έως ότου εναρμονιστεί με την πνευματική φύση της ανθρωπότητας. Πολλοί εξπρεσιονιστές επιδίωκαν να εσιτιάσουν την προσοχή στις εσώτερες αυτές ιδιότητες, άλλοι όμως είχαν μια πιο μαχητική άποψη και ενεργούσαν για να μεταβάλουν τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες, ώστε αυτές να πάψουν να μηχανοποιούν και να παραμορφώνουν το ανθρώπινο πνεύμα και να παρεμποδίζουν την ευτυχία.

Εφόσον κατά τους εξπρεσιονιστές η 'αλήθεια' υπήρχε πρωτίστως στην περιοχή του υποκειμενικού, έπρεπε αυτό να εκφραστεί μέσω της τέχνης. Στρεβλωμένα περιγράμματα, υπερβολικά σχήματα και ραψωδική ή τηλεγραφική ομιλία ήταν τα συνηθισμένα μέσα που χρησιμοποιούνταν για να οδηγήσουν το κοινό πέρα από τα επιφανειακά φαινόμενα. Η έμφαση δίνεται πλέον όχι στον χαρακτήρα του ήρωα, αλλά στις ιδέες, γι' αυτό και οι ήρωες του εξπρεσιονισμού συνιστούν συχνά αρχετυπικές φιγούρες. Συχνά όλα παρουσιάζονται μέσα από το βλέμμα του πρωταγωνιστή, του οποίου η οπτική μπορούσε να μεταβάλλει την έμφαση και να επιβάλλει δραστικές ερμηνείες στα γεγονότα. Τα περισσότερα εξπρεσιονιστικά έργα είχαν επεισοδιακή δομή, αποκτώντας ενότητα από μια κεντρική ιδέα ή επιχείρημα, το οποίο ήταν συχνά η υπόσχεση για μια μελλοντική Ουτοπία. (Brockett & Hildy 2014, 407-408).

Προάγγελοι του εξπρεσιονισμού θεωρούνται οι συγγραφείς **Büchner**, **Wedekind** και **Strindberg**. Ο Georg Büchner (1813-1837) πέθανε από τυφοειδή πυρετό στην ηλικία των είκοσι τριών ετών και τα έργα του *Ο θάνατος του Δαντόν* (*Dantons Tod*) και *Βούτσεκ* (*Woyzeck*) δεν είδαν τα φώτα της σκηνής πριν από τα 1902 και 1913 αντίστοιχα, συμβαδίζοντας σχεδόν με τα πρώτα βήματα του εξπρεσιονισμού, ενώ κέρδισαν σε φήμη όταν τα παρουσίασε ο σκηνοθέτης Max Reinhardt. Ιδιαίτερα το αποσπασματικό *Βούτσεκ* (1836) του Büchner διαθέτει πολλά στοιχεία προδρομικά του εξπρεσιονισμού, καθώς αποτελεί ένα έργο που έμεινε ατελείωτο από τον πρόωρα χαμένο συγγραφέα του και για το οποίο δεν γνωρίζουμε καν πια είναι η σειρά διαδοχής των επεισοδίων του. Ο Frank Wedekind (1864-1918) επιτέθηκε τολμηρά στην προσποίηση της αστικής κοινωνίας τοποθετώντας επί σκηνής ιδιαίτερα τολμηρά θέματα, συχνά ηρωποιώντας τους εγκληματίες και εξιδανικεύοντας τις πόρνες στα έργα του. Έτσι, το *Ξύπνημα της άνοιξης* (*Frühlings Erwachen*) του Wedekind παρουσιάζει πώς η παλαιότερη γενιά βλέπει τη νεότερη με την υποκρισία της, ενώ εστιάζει παράλληλα στο σεξουαλικό ένστικτο, στην επιθυμία και στις οδύνες της εφηβικής ηλικίας. Τέλος, ο August Strindberg (1849-1912) θεωρήθηκε ο πατέρας του εξπρεσιονισμού με τα έργα της ωριμότητάς του, δηλαδή τα ονειροδράματά του, όπως η τριλογία του *Προς Δαμασκόν* (*Till Damaskus*) ή το *Ένα ονειρόδραμα* (*Ett drömspel*), καθώς και με τα «έργα δωματίου», όπως *Η σονάτα των φαντασμάτων* (*Spöksonaten*). Κι όπως έγραφε ο ίδιος στα 1907 προοικονομώντας τον εξπρεσιονισμό: «ο κόσμος είναι μία αντανάκλαση της εσώτερης κατάστασης του ατόμου και των άλλων». (Styan 1983, 7-38).

Για πολλούς μελετητές ως πρώτο εξπρεσιονιστικό θεατρικό έργο λογίζεται το μονόπρακτο του διάσημου Αυστριακού εξπρεσιονιστή ζωγράφου **Oskar Kokoschka** (1886-1980) με τίτλο *Δολοφόνος, η ελπίδα των γυναικών* (*Mörder Hoffnung der Frauen*), που παρουσιάζει μια σκληρή μάχη ανάμεσα στα δύο φύλα, τοποθετημένη σε μια αόριστα μεσαιωνική και μυθολογική περίοδο, όπου οι χαρακτήρες αποκαλούνται ο «Άνδρας» και η «Γυναίκα» (γράφτηκε το 1907 και παραστάθηκε το 1909). Για άλλους μελετητές, ο πρώτος σημαντικός εκπρόσωπος είναι ο **Reinhardt Sorge** (1892-1916) με το έργο του *Ο ζητιάνος* (*Der Bettler*), που

παρουσιάζει μέσα από αυτοβιογραφικά βιώματα και στοιχεία του υπεράνθρωπου του Nietzsche έναν ταπεινό ποιητή πρόθυμο να αφιερώσει τη ζωή του στη φώτιση των μαζών (γράφηκε το 1912 και παραστάθηκε το 1917). Κατ' άλλους, θεωρείται το έργο *Ο γιος (Der Sohn)* του **Walter Hasenclever** (1890-1940), που εστιάζει στο χάσμα των γενεών και περιέχει μια επαπειλούμενη πατροκτονία (γράφηκε το 1914 και παραστάθηκε το 1916). Ωστόσο, πιο σημαντικοί ανάμεσα στους Γερμανούς εξπρεσιονιστές δραματουργούς θεωρούνται ο **Georg Kaiser** (1878-1945) και ο **Ernst Toller** (1893-1939). Ειδικότερα ο Kaiser, με την τριλογία του με τίτλο *Gas* (που περιλαμβάνει τα έργα *Die Koralle*, *Gas I*, *Gas II*), συνδέει άρρηκτα την οπτική του εξπρεσιονισμού με τις καταστροφικές επιπτώσεις του πολέμου, παρουσιάζοντας τον ανθρώπινο ιδεαλισμό να νικείται ξανά και ξανά από την πρόοδο της τεχνολογίας. (Styan 1983, 39-53).

Με το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο εξπρεσιονισμός άρχισε να μεταβάλλει την οπτική του σε ιδιαίτερα επικριτική για τη μηχανοποίηση της εποχής και τις επιπτώσεις της στην ανθρώπινη ψυχή, μεταθέτοντας παράλληλα την έμφαση από το προσωπικό πεδίο σε προειδοποιήσεις για επαπειλούμενη οικουμενική καταστροφή ή εκκλήσεις για μεταρρύθμιση της κοινωνίας και της ανθρωπότητας. (Brockett & Hildy 2014, 408). Αλλά και μετά την ολοκλήρωση του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο εξπρεσιονισμός αποτύπωνε την κατακερματισμένη ψυχосύνθεση του ανθρώπου, το αίσθημα του *angst*, δηλαδή του άγχους, της ανησυχίας και του φόβου, που άφησε πίσω της η καταστροφική μανία του πολέμου. Καθώς, όμως, το εθνοσοσιαλιστικό κόμμα του Χίτλερ κέρδιζε έδαφος στη Γερμανία, τα εξπρεσιονιστικά δημιουργήματα άρχισαν να κατηγορούνται και να καταδικάζονται ως «παρακμιακά» και «εκφυλισμένα». (Jomaron 2016, 14).

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τεχνικές που συνδέθηκαν ήδη με τα πρώτα θεατρικά δράματα του εξπρεσιονισμού είναι τα ακόλουθα:

- 1 Η *ατμόσφαιρα* ήταν συχνά έντονα ονειρική και εφιαλτική, υποβοηθούμενη από έναν σκιάδη και μη-ρεαλιστικό φωτισμό, καθώς και από τις οπτικές παραμορφώσεις του σκηνικού χώρου. Σε αυτήν την αίσθηση ονείρου συνέβαλλε και η χρήση των παύσεων και των σιωπών, οι οποίες τοποθετούνταν προσεκτικά σε αντιδιαστολή με τη χρήση του λόγου, που έμενε πολλές φορές 'κρατημένος' για αφύσικα μεγάλα χρονικά διαστήματα.
- 2 Το *σκηνικό* απέφευγε την οποιαδήποτε αναπαραγωγή ρεαλιστικών λεπτομερειών που συναντά κανείς στο νατουραλιστικό δράμα, δίνοντας έμφαση μόνο σε λιτά απλοποιημένες εικόνες που απέρρεαν από το θέμα του έργου. Ο σκηνικός χώρος συχνά διακρινόταν για τα έντονα χρώματα και τα παράδοξα σχήματα.
- 3 Η *πλοκή* και η *δομή* του έργου έτειναν να είναι κατακερματισμένες σε επεισόδια, συμβάντα και ταμπλό, καθένα από τα οποία επιχειρηματολογούσε με αυτάρκεια.
- 4 Οι *χαρακτήρες* συχνά έχαναν την ατομικότητά τους και διακρίνονταν από απρόσωπους χαρακτηρισμούς, όπως «Ο άνδρας», «Ο γιος», «Ο μηχανικός», «Ο εργάτης», κ.ο.κ. Ανάλογοι χαρακτήρες παρέπεμπαν περισσότερο σε στερεότυπα και καρικατούρες παρά σε ξεχωριστές προσωπικότητες και αντιπροσώπευαν κοινωνικές ομάδες και όχι μεμονωμένους ανθρώπους. Μέσα σε αυτήν την απρόσωπή τους διάσταση μπορούσαν να μοιάζουν γκροτέσκ και εξωπραγματικοί. Για τον λόγο αυτόν η μάσκα εισήχθη εκ νέου στη θεατρική σκηνή ως «πρωταρχικό σύμβολο» του θεάτρου.
- 5 Ο *διάλογος* ήταν ποιητικός, πυρετικός και ραψωδικός και δεν θύμιζε μια απλή, καθημερινή συζήτηση. Τη μία στιγμή έπαιρνε τη μορφή ενός μεγάλου λυρικού μονολόγου, ενώ την επόμενη μιας κοφτής, τηλεγραφικής γλώσσας – φτιαγμένης από φράσεις που μπορεί να αποτελούνταν από μία-δύο λέξεις ή ακόμα και βρισιές.

- 6 Το ύφος της υποκριτικής βασιζόταν σε μια εσκεμμένη απομάκρυνση από τον ρεαλισμό του Stanislavsky. (Styan 1983, 4-5).

## 4.2 Το επικό θέατρο του Erwin Piscator

Καθώς ο εξπρεσιονισμός έφθινε, εμφανίστηκε ένα πιο μαχητικό είδος, το αποκαλούμενο Επικό θέατρο. Ο πρώτος μείζων εκφραστής του, ο **Erwin Piscator** (1893-1966), απέκτησε πολύτιμη εμπειρία στη θεατρική πράξη αρχικά ως φοιτητής στο αυλικό θέατρο του προπολεμικού Μονάχου, κατόπιν ως ηθοποιός, μέλος μιας θεατρικής ομάδας που έδινε παραστάσεις για τους στρατιώτες, μέχρι που διαλύθηκε το 1917, και αργότερα ως σκηνοθέτης, όταν ανέλαβε τις παραγωγές στο θέατρο Central, το οποίο λειτουργούσε ως αντίποδας της Volksbühne του Βερολίνου. Η συμμετοχή του στα πολιτικά ζητήματα ήταν εξίσου σημαντική. Ερχόμενος στο Βερολίνο το 1918 ήλθε σε επαφή με τον μαρξιστικό πυρήνα του ντανταϊστικού κινήματος. Έχοντας ταραχεί βαθιά από τις εμπειρίες του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου και τις αιτίες που οδήγησαν σε αυτόν, αλλά και από την ατυχή κατάληξη της εξέγερσης των «Σπαρτακιστών», προσχώρησε στο κομμουνιστικό κόμμα της Γερμανίας. Μέσα στο πολιτικά φορτισμένο κλίμα της εποχής, ίδρυσε το 1920 το «Προλεταριακό Θέατρο» (Proletarisches Theater). Χωρίς να έχει στη διάθεσή του χρηματοδότηση, οι παραστάσεις δίνονταν σε αίθουσες συναθροίσεων, συνήθως σε βιομηχανικές περιοχές, όπου δεν υπήρχε ο κατάλληλος εξοπλισμός και ο θίασος αποτελούνταν από ερασιτέχνες ηθοποιούς, προερχόμενους από την εργατική τάξη. Τα σύντομα κείμενα τα οποία παρουσιάζονταν και είχαν ως στόχο την άμεση προπαγάνδα αποτέλεσαν την εκκίνηση του *Agitprop* κινήματος στη Γερμανία, αλλά και τη βάση της κατοπινής εργασίας του. (Innes 1972, 3).

Στο «προλεταριακό θέατρό» του, ο Piscator θέλησε να αντικαταστήσει την τέχνη με την πολιτική και, μέσω τεχνικών καινοτομιών που αφορούσαν τον χώρο της σκηνής, επιχείρησε να εξελίξει μια εύπλαστη «επική» δραματολογία, η οποία θα καταδείκνυε τη δυνατότητα αλλαγής των σύνθετων οικονομικών και κοινωνικών παραγόντων που επηρεάζουν την ύπαρξη του σύγχρονου ανθρώπου. Επιδίωξε να δημιουργήσει ένα ανοικτό πολιτικό θέατρο, όπου θα εστίαζε απολύτως σε ένα «προλεταριακό δράμα» και δεν θα περιοριζόταν στο ανέβασμα συμβατικών έργων για την εργατική τάξη. (Knust 1974, 46).

Ύστερα από το κλείσιμο του «προλεταριακού θεάτρου» κι αφού εργάστηκε σε διάφορα μικρότερα θέατρα, συνεργάστηκε ως σκηνοθέτης της Volksbühne του Βερολίνου, μεταξύ 1924-1927. Ήδη στην πρώτη του σκηνοθεσία στη Volksbühne, το 1924, στο έργο *Τα Λάβαρα (Fahnen)* του δημοσιογράφου και ποιητή Alfons Raquet, χρησιμοποίησε φωτογραφίες των κύριων ηρώων μαζί με γραπτές περιλήψεις της δράσης που προβάλλονταν σε δύο οθόνες τοποθετημένες εκατέρωθεν της σκηνής. Το έργο παρουσίαζε την αιματηρή εξέγερση του 1886 στην πλατεία Haymarket του Chicago των ΗΠΑ, όταν αναρχικοί διαδηλωτές υπέρ των δικαιωμάτων των εργατών συνεπλάκησαν με τις αστυνομικές δυνάμεις, καθώς και τις ακόλουθες δίκες των αναρχικών που κατέληξαν σε ποινές θανάτου δι' απαγχονισμού. (Styan 1983, 129).

Οι ιδεολογικές διασκευές που έκανε στα κείμενα, ωστόσο, ξεσήκωσαν τόσες αντιδράσεις, ώστε το 1927 παραιτήθηκε και ίδρυσε τη δική του Piscatorbühne (**Εικόνα 4.1**). Σ' αυτή, μεταξύ 1927-28, τελειοποίησε πολλές από τις τεχνικές που συσχετίστηκαν με το Επικό θέατρο, ενώ δεν δίστασε να χρησιμοποιήσει κινηματογραφικές σεκάνς, κινούμενα σχέδια, κυλιόμενους ιμάντες ή τμηματικά σκηνικά, προκειμένου να υποβάλει ισχυρούς παραλληλισμούς ανάμεσα στα δραματικά γεγονότα και στην πρόσφατη ιστορία και να τονίσει την αναγκαιότητα για κοινωνικές και πολιτικές μεταρρυθμίσεις. Το 1933 έφυγε από τη Γερμανία και πήγε στις ΗΠΑ, όπου δίδαξε έως το 1951 στη «Νέα Σχολή Κοινωνικής Έρευνας» και σκηνοθέτησε αρκετά έργα στη Νέα Υόρκη και αλλού. (Brockett & Hildy 2014, 410). Κατόπιν επέστρεψε στη Δυτική Γερμανία, όπου για τα επόμενα δέκα χρόνια σκηνοθέτησε έργα σε αρκετές γερμανικές πόλεις, ανάμεσά τους και το Δυτικό Βερολίνο. Το 1962, έξι χρόνια μετά τον θάνατο του Brecht, έγινε διευθυντής της Freie Volksbühne. (Knust 1974, 63).



**Εικόνα 4.1** Ο Erwin Piscator γύρω στα 1927.

[Πηγή:[https://en.wikipedia.org/wiki/Erwin\\_Piscator#/media/File:Piscator-Portrait.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Erwin_Piscator#/media/File:Piscator-Portrait.jpg)]

Οι θεατρικοί πειραματισμοί του Piscator, κατά τη δεκαετία του 1920, αναμφισβήτητα επηρέασαν τη θεωρία και πρακτική που αργότερα ανέπτυξε ο Brecht. Ωστόσο, παρά την πρωτοποριακή εργασία του Piscator, το επικό θέατρο συνδέθηκε κατόπιν κυρίως με τον Bertolt Brecht, ως τον μείζονα θεωρητικό και δραματικό συγγραφέα του κινήματος. Ο ίδιος ο Piscator αγωνιούσε, μέχρι λίγα χρόνια πριν από τον θάνατό του, για το αν τελικά θα αναγνωριστεί η δική του συμβολή, συγκρινόμενη με εκείνη του διασημότερου σύγχρονου του Brecht. Η περίεργη σχέση αγάπης-μίσους που ανέπτυξαν οι δυο τους, από το 1927 έως τον θάνατο του Brecht το 1954, διακρίνεται σε τέσσερις διαδοχικές φάσεις:

- 1 Στην περίοδο συνεργασίας τους με στόχο θεατρικές παραγωγές στο Βερολίνο κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1920.
- 2 Στην αλληλογραφία τους και στις περιστασιακές συναντήσεις τους κατά τη διάρκεια των ετών της εξορίας τους στην Ευρώπη.
- 3 Στις γραπτές και προσωπικές επαφές τους στις Ηνωμένες Πολιτείες κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940.
- 4 Στη σχέση τους μετά την επιστροφή στη Γερμανία στα τέλη της δεκαετίας του 1940 και στις αρχές της δεκαετίας του 1950. (Knust 1974, 44-46).

Η επιρροή που άσκησαν οι πειραματισμοί του Piscator στο γερμανικό θέατρο υπήρξε έντονη, τόσο κατά την περίοδο πριν από την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία το 1933, όσο και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, με την αναβίωση του θεάτρου-ντοκουμέντο. Ωστόσο, πέρα από το επικό θέατρο, αυτό που αποτελεί ίσως τη μεγαλύτερη κληρονομιά του Piscator είναι η μείξη των μέσων στο θέατρο. (Styan 1983, 136).

### **4.3 Η ζωή και το έργο του Brecht**

Ο Bertolt Brecht συχνά περιέγραφε τον εαυτό του ως ένα παιδί της επαρχίας, που ποτέ δεν εξοικειώθηκε πλήρως με τη «ζούγκλα των πόλεων». Ο Eugen Berthold Friedrich Brecht, όπως είναι το πλήρες όνομα του, γεννήθηκε το 1898 στο Augsburg της Βαυαρίας, σε μια μεσοαστική οικογένεια, όπου η μητέρα Sophie (1871-

1920) ήταν προτεστάντισσα και ο πατέρας Berthold (1869-1939) καθολικός. Ακολούθησε την πίστη της μητέρας του, με αποτέλεσμα η γλώσσα της *Βίβλου* του Λούθηρου να ασκήσει ιδιαίτερη επίδραση σε εκείνον. (Εσολιν 2013, 20-21· Richard 1992, 8). Τα παιδικά και σχολικά χρόνια του δεν ήταν μιας αγροτικής ζωής, αλλά μιας εύπορης αστικής, και οι γονείς τους ανήκαν σε οικογένειες που αντιπροσώπευαν τους πυλώνες της γερμανικής μεσαιάς αστικής τάξης. (Rosenhaft 2006, 3-4). Ο πατέρας του εργαζόταν στη βιομηχανική παραγωγή χαρτιού και κατόρθωσε μέσα στην ακμάζουσα προπολεμική περίοδο να ανέλθει στα κλιμάκια από υπάλληλος σε γενικός διευθυντής.

Στα σχολικά του χρόνια ο Brecht ανέπτυξε σημαντικές φιλικές σχέσεις και δημιουργικούς δεσμούς που αρκετοί διατηρήθηκαν στα επόμενα χρόνια, ενώ συχνά αποτέλεσαν την πρώτη ύλη του για τους χαρακτήρες και τις συμπεριφορές που κατέγραφε στα κείμενά του και στα έργα του. Την εποχή εκείνη γνωρίστηκε επίσης με τον **Caspar Neher**, με τον οποίο ανέπτυξε φιλία ζωής. (Glahn 2014, 22). Ο Neher έγινε αργότερα ο σταθερός σκηνογράφος σε πολλά από τα έργα του Brecht, συμβάλλοντας καθοριστικά με την εργασία του στη χαρακτηριστική όψη του επικού θεάτρου.

Όταν ξέσπασε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Brecht ήταν μόλις δεκαέξι χρονών. Στην αρχή μαγνητίστηκε από τον στρατιωτικό ενθουσιασμό που σάρωνε τη χώρα του κι έγραψε πατριωτικά ποιήματα και κείμενα σε δημοσιογραφικό ύφος για μια τοπική εφημερίδα. Γρήγορα όμως η στάση του απέναντι στον πόλεμο διαφοροποιήθηκε, και το 1916 προκάλεσε ένα μικρό σκάνδαλο στο σχολείο του, όταν σε μια έκθεση με θέμα την περίφημη φράση του Οράτιου «Είναι γλυκό και πρέπει να πεθαίνεις για την πατρίδα» (*Dulce et decorum est pro patria mori*) υποστήριξε ότι μια τέτοια άποψη «μπορεί να θεωρηθεί μόνο προπαγανδιστική» και πως «ποτέ δεν είναι ευχάριστο να εγκαταλείπεις τη ζωή», φράσεις που τον έστειλαν στο πειθαρχικό συμβούλιο με κίνδυνο την αποβολή. (Richard 1992, 8). Τον έσωσε τότε η παρέμβαση ενός καθηγητή του, που υποστήριξε ότι ο μαθητής του είχε διαταραγμένη πνευματική ισορροπία. (Kesting 2000, 15). Όπως πολλοί συνομήλικοί του, ήταν αντίθετος στον πόλεμο, θεωρώντας τον μια ανοησία της προηγούμενης γενιάς, της παλιάς αστικής τάξης της καταδικασμένης πια γερμανικής αυτοκρατορίας που αντιπροσώπευε ο Κάιζερ Γουλιέλμος Β΄. Αφού ολοκλήρωσε το σχολείο, γράφτηκε στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου, όπου παρακολούθησε μαθήματα λογοτεχνίας για δύο εξάμηνα προτού ξαφνικά μετεγγραφεί στον τομέα της Ιατρικής. Αυτή η αλλαγή εικάζεται ότι προέκυψε από την ανάγκη να διασφαλιστεί ότι σε περίπτωση γενικής επιστράτευσης θα υπηρετούσε ως νοσοκομειακό προσωπικό παρά ως στρατιώτης. (Mumford 2009, 6). Και πράγματι, όταν επιστρατεύτηκαν ακόμα και οι δεκαεφτάχρονοι και οι ηλικιωμένοι, ο ίδιος ο πατέρας του τον βοήθησε να αποφύγει το μέτωπο, κι έτσι υπηρέτησε μόνο για ένα μικρό χρονικό διάστημα, ως νοσοκόμος, σε ένα στρατιωτικό νοσοκομείο του Augsburg, ενώ εξακολουθούσε να ζει στο σπίτι του. (Kuhn & Giles 2003, 10-11· Kesting 2000, 16).

Το 1919 γνωρίστηκε με τον μεγάλο Βαυαρό κωμικό **Karl Valentin** –τον οποίο ο Brecht, «καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, τιμούσε σαν ένα από τα μεγαλύτερα πρότυπά του»– και συμμετείχε στο πολιτικό καμπαρέ του στο Μόναχο. (Kesting 2000, 30). Έλαβε μέρος μάλιστα σε ένα σκετς με τίτλο «Πρόβα της ορχήστρας», υποδύομενος τον κλαρινετίστα. (Mumford 2009, 13). Η εμπειρία αυτή του πρόσφερε μια καλή γεύση για τις σατιρικές δυνατότητες που διέθεταν τα λαϊκά θεάματα. Από το 1919 έως το 1921 έγραψε θεατρικές κριτικές για την ημερήσια εφημερίδα *Der Volkswille*, που αποτελούσε όργανο του Ενιαίου Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος. (Glahn 2014, 29). Το 1921 εγκατέλειψε τις πανεπιστημιακές σπουδές του, προτού λάβει το πτυχίο του και ακολούθως κατόρθωσε να βρει εργασία ως δραματολόγος στο θέατρο Kammerspiele του Μονάχου, όπου εργάστηκε μεταξύ 1922 και 1924. (Unwin 2005, 76-77) (**Εικόνα 4.2**).

### 4.3.1 Η περίοδος της μεσοπολεμικής Γερμανίας και τα πρώτα θεατρικά έργα του

Τα πρώτα θεατρικά έργα του εκφράζουν μια υπαρξιακή και συχνά μηδενιστική εικόνα του κόσμου. Έχοντας δεχθεί επιρροές από την ποίηση του «καταραμένου» Rimbaud (1854-1891), οι θεατρικοί χαρακτήρες των πρώιμων έργων του Brecht διαθέτουν στοιχεία μιας εγκληματικής προσωπικότητας ή διάγουν μια μποέμικη ζωή, εκφράζοντας συχνά έναν έντονο αισθησιασμό. (Krasner 2012, 240).



Το έργο **Μπάαλ** (*Baal*, 1918-1922) αποτελεί την πρώτη προσπάθεια του Brecht να γράψει για το θέατρο. Ο ομώνυμος αντι-ήρωάς του, είναι ένας ποιητής της εποχής που ζει μια εκκεντρική και αμοραλιστική ζωή, με την οποία, όπως και με τους στίχους του, προκαλεί τις κοινωνικές αρχές και νόρμες. Είναι πότης, τεμπέλης, καβγατζής και δεν διστάζει να εγκαταλείψει τις ερωμένες που ξελογιάζει, αδιαφορώντας για την τύχη τους ακόμα κι όταν είναι έγκυες από εκείνον, όπως η Σόφι, που τελικά αυτοκτονεί, ενώ καταλήγει να δολοφονήσει τον φίλο του, συνθέτη Έκαρτ, αφού πρώτα έχει ξελογιάσει την ερωμένη του. Στο τέλος πεθαίνει στο δάσος, κυνηγημένος και μόνος. Μέσα από την εξιστόρηση της βιογραφίας αυτού του «αλήτη, μεθύστακα, ποιητή, δολοφόνου και ληστή», που διαρκώς ξεπέφτει χαμηλότερα μέχρι τον αφανισμό του, ο συγγραφέας στόχευε στην «αποδόμηση του αστικού ηρωικού προτύπου». (Kesting 2000, 16). Έτσι, ο ήρωάς του, που είναι και συγγραφέας, είναι πρωτίστως ένας ηδονιστής που τοποθετεί τις γήινες απολαύσεις πάνω από την ποίηση. Αντί να αποτελεί μια ξεχωριστή και μοναχική ψυχή, είναι αντιθέτως ένα ακόρεστο σώμα, γεμάτο επιθυμίες, που κυβερνάται από την ηδονή και την άπληστη επιθυμία για τα πάντα, είτε άντρες, είτε γυναίκες, είτε για τη φύση. (Mumford 2009, 9). Ο Σύριος χθόνιος θεός Μπάαλ, «που ενσωματώθηκε στην ομώνυμη θεατρική φιγούρα του», ήταν για τον συγγραφέα «η προσωποποίηση της αχόρταγης επιθυμίας για ζωή και μιας ξεχωριστής θρησκευτικότητας». (Kesting 2000, 18-19)

Ακολουθώντας την «ανοιχτή» μορφή του κολάζ, το έργο δεν διακρίνεται για τη λογική συνεκτικότητα της δομής του, αλλά για τον επεισοδιακό χαρακτήρα των μεμονωμένων σκηνών του, ενώ διαθέτει τόσο ιστορικές όσο και αυτοβιογραφικές αποχρώσεις. Παρότι γραμμένο το 1918, το *Μπάαλ* εκδόθηκε το 1922, ύστερα από αρκετές αλλαγές και προσθήκες, και γνώρισε την πρώτη του θεατρική πρεμιέρα το 1923 στη Λειψία, όπου προκάλεσε το αναμενόμενο σκάνδαλο. (Glahn 2014, 38, 43-45). Τρία χρόνια αργότερα παρουσιάστηκε στο βερολινέζικο Deutsches Theater του Reinhardt, στο οποίο ο Brecht δούλευε τότε ως δραματολόγος (dramaturg).

Το δεύτερο έργο **Ταμπούρα μέσα στη νύχτα** (*Trommeln in der Nacht*, 1919), είχε αρχικά τον τίτλο «Σπάρτακος», μια που αναφερόταν στην πολιτική αναταραχή και στην εξέγερση των Σπαρτακιστών του 1919, που βίαια καταπνίγηκε μέσα στο αίμα και τελείωσε με τη δολοφονία της Πολωνής Rosa Luxemburg και του Γερμανού Karl Liebknecht, των ιδρυτών της ένωσης «Σπάρτακος». Λίγο καιρό μετά από αυτά τα γεγονότα, ο Brecht έγραψε την πρώτη μορφή του έργου.

Ήρωάς του είναι ο Αντρέας Κράγκλερ, ένας στρατιώτης του πυροβολικού, που όταν επιστρέφει στο σπίτι του από τον πόλεμο, καθώς ο ίδιος είχε δηλωθεί αγνοούμενος και είχε θεωρηθεί νεκρός, βρίσκει την αρραβωνιαστικιά του Άννα, έγκυο και λογοδοσμένη με τον εύπορο Φρίντριχ, που όχι μόνο δεν πολέμησε αλλά έβγαλε και κέρδος από τον πόλεμο. Σε κατοπινές επεμβάσεις του Brecht στο έργο αυτό, με στόχο την κριτική ματιά του θεατή στον αντι-ήρωά του, ο Αντρέας γίνεται σκόπιμα λιγότερο συμπαθής στα μάτια του κοινού. Διαλυμένος και μεθυσμένος, ο Κράγκλερ αποφασίζει να συμμετάσχει στην επανάσταση των εργατών, τους οποίους επιχειρεί να ξεσηκώσει σε ένοπλη μάχη, ενώ κατόπιν ηγείται της εφόδου σε γραφεία εφημερίδων. Όταν όμως η Άννα επιστρέφει κοντά του, εγκαταλείπει τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Στο τέλος του έργου, όταν οι πρώην σύντροφοί του αντιμετωπίζουν επικίνδυνα πυρά, εκείνος τους εγκαταλείπει, αδιαφορώντας για την τύχη τους κι αναζητώντας τη βολή του στο συζυγικό κρεβάτι. Οι λόγοι επιστροφής του στην Άννα δεν μοιάζουν να είναι λιγότεροι ομορτωτιστικοί από εκείνους των γονιών της που προσπαθούσαν να την παντρέψουν με τον πολεμοκάπηλο Κρουγκ.

Στο έργο αντικατοπτρίζονται οι ανησυχίες του Brecht για τον κόσμο που αναδυόταν μέσα από τις στάχτες του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου και κατά τη διάρκεια της εύθραυστης Δημοκρατίας της Βαϊμάρης (1919-1933), λίγο πριν από την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία. Σε επίπεδο πολιτικό έβλεπε την παρακμή του εθνικού κράτους, σε επίπεδο κοινωνικό τη μαζικοποίηση του λαού και σε επίπεδο ιδεολογικό έναν ανερχόμενο απολιτικό κι εγωκεντρικό μηδενισμό. Κυριότερα, υπογράμμιζε σε όσα έβλεπε γύρω του την αναγωγή της επιβίωσης σε υπέρτατο αγαθό ως απόρροια της διάψευσης της πίστης σε ιδανικά του παρελθόντος, αλλά και σε μελλοντικές ιδέες και ελπίδες. Έτσι και το *Τύμπανα στη νύχτα* αποτελεί την

εικονογράφηση των σχέσεων των χαρακτήρων με τον κόσμο γύρω τους, όπου η αναζήτηση του κέρδους και της ιδιοκτησίας υποκαθιστά τελικά τα ιδεώδη τους. Με τον αποπροσανατολισμένο καιροσκοπισμό του, ο Κράγκλερ παραμένει μια αντιφατική και ασταθής φιγούρα, παράγωγο και απειλή συνάμα στο κοινωνικοπολιτικό σύστημα που τον έθρεψε. (Glahn 2014, 45-50).

Η πρεμιέρα του *Ταμπούρλα μέσα στη νύχτα* δόθηκε νωρίτερα από εκείνη του πρώτου έργου του. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τον Σεπτέμβριο του 1922 στο Kammerstage του Μονάχου, ενώ τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους παρουσιάστηκε στο Deutsches Theater του Βερολίνου. Η πρεμιέρα του Μονάχου έγινε δεκτή με θετικά σχόλια, ενώ η παραγωγή του Βερολίνου σημείωσε μικρότερη επιτυχία. Και τις δύο φορές σκηνοθέτης ήταν ο Otto Falckenberg, το εξπρεσιονιστικό στίλ του οποίου έβρισκε επιφυλακτικό τον συγγραφέα. (Jomaron 2016, 46).

Στα δύο πρώτα του έργα, ο Brecht υπογραμμίζει, αφενός τη μηδενιστική ζωτικότητα του Μπάαλ και αφετέρου τον παθητικό ματεριαλισμό του Αντρέας, ως απότοκα της εποχής του. Οι δύο ήρωές του δεν ακολουθούν το γράμμα του νόμου, επιρρεπείς σε κάθε υπερβολή και οπισθοδρόμηση, βρίσκονται πέρα από οποιοδήποτε ηθικό και ιδεολογικό περίγραμμα και μακριά από οποιαδήποτε πνευματική ή κοινωνική σωτηρία, όμως εντέλει αυτή είναι και η αρετή τους για τον συγγραφέα. (Glahn 2014, 17). Μέσω της προβολής που απέκτησαν τα έργα αυτά από τις παραστάσεις τους, ο Brecht κατόρθωσε να κερδίσει το 1922 το βραβείο Kleist, μια σημαντική διάκριση για έναν νέο και ανερχόμενο δραματουργό. (Glahn 2014, 52).



**Εικόνα 4.2** Ο συγγραφέας στις αρχές της δεκαετίας του 1920. [Πηγή:

[https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%91%D1%80%D0%B5%D1%85%D1%82,%D0%91%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%82&uselang=de#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Brecht\\_1920.jpg](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%91%D1%80%D0%B5%D1%85%D1%82,%D0%91%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%82&uselang=de#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Brecht_1920.jpg)]

Το 1922 έγραψε το σενάριο μιας ταινίας μεσαίου μήκους (διάρκειας 33 λεπτών). Πρόκειται για μια κωμωδία σλάπστικ, με τίτλο *Τα μυστήρια ενός κουρείου (Mysterien eines Frisiersalons)*, στην οποία πρωταγωνιστούσε ο Karl Valentin στον ρόλο του κουρέα, πλαισιωμένος από στενούς φίλους και συνεργάτες του Brecht. Τα γυρίσματα της ταινίας, που είχαν διάρκεια μόλις μίας εβδομάδας, έγιναν σε μια αποθήκη, με τη χρήση του φυσικού φωτός που έμπαινε από τους φεγγίτες και με μια χειροκίνητη κάμερα. Το αποτέλεσμα είναι αποκαλυπτικό τόσο για τη συνεργασία Brecht-Valentin όσο και για τις ρίζες της γερμανικής λαϊκής κωμωδίας. Η ταινία δεν κυκλοφόρησε τότε, καθώς ο Valentin δεν έμεινε ικανοποιημένος με το αποτέλεσμα, και ανακαλύφθηκε ξανά το 1972 σε ένα αρχείο της Μόσχας. Σήμερα θεωρείται μία σημαντική ταινία στην ιστορία του γερμανικού σινεμά. (McDowell 1977, 2-12).

Μπορεί η διαμονή του στο Μόναχο να επέδρασε καθοριστικά στην κατεύθυνση των θεατρικών του αναζητήσεων, όμως για τον ίδιο δεν ήταν παρά ένας ενδιάμεσος σταθμός για το Βερολίνο, το οποίο τη δεκαετία του 1920 είχε καταστεί μια ευρωπαϊκή πολιτιστική μητρόπολη. Ο Brecht είχε επανειλημμένα επισκεφθεί το Βερολίνο, μέχρι την οριστική του εγκατάσταση εκεί το 1924, στην αρχή ως δραματουργός υπό την καθοδήγηση του σκηνοθέτη Max Reinhardt και κατόπιν σε συνεργασία με τον Piscator.

Το 1924 ολοκληρώνει επίσης το τρίτο έργο του, με τίτλο *Στη ζούγκλα των πόλεων* (*Im Dickicht der Städte*), το οποίο γράφει και ξαναγράφει από το 1921. Το έργο φέρει εμφανείς επιρροές από τον ποιητή Arthur Rimbaud, καθώς ενσωματώνει ολόκληρα χωρία από τη συλλογή του *Μια εποχή στην κόλαση* (*Une saison un enfer*), ενώ η επεισοδιακή δομή του ανακαλεί τον *Βούτσεκ* του Büchner. Αποτελείται από έντεκα σκηνές, από τις οποίες ορισμένες είναι ιδιαίτερα σύντομες και όλες στην πραγματικότητα αποσυνδεδεμένες, αλλά που διατηρούν μια ενότητα λόγω της συνεχούς δράσης. Οι χαρακτήρες επενεργούν μεταξύ τους χωρίς κάποιο προφανές κίνητρο ή λόγο, κινούμενοι σχεδόν σαν μέσα σε μια ονειρική κατάσταση. Αυτή την ονειρική ατμόσφαιρα τη διαπερνά ωστόσο η σκληρή λάμψη μιας πυρετικής παραίσθησης. (Brustein 1991, 242).

Διαδραματίζεται στο Σικάγο της περιόδου μεταξύ 1912 και 1915 και παρουσιάζει τον αγώνα επιβίωσης μιας οικογένειας στη μεγάλη πόλη. Η δράση μετακινείται από την περιοχή των επιχειρήσεων στις φτωχογειτονιές, στην κινέζικη συνοικία και στις όχθες της λίμνης Μίσιγκαν. Ωστόσο, όλα τα μέρη είναι πλασματικά, και ο Brecht παρουσιάζει το Σικάγο ως αρχετυπική «πόλη του σίδηρου και της βρωμιάς», μιας τσιμεντένιας μητρόπολης. Το ενδιαφέρον του συγγραφέα για τις πόλεις της Αμερικής πήγαζε από την ανάμειξη των φυλών, τον ξεδιάντροπο ματεριαλισμό, τον ιδιωματικό λόγο, την κουλτούρα της τζαζ μουσικής και την αγάπη για τα αθλήματα. Άλλωστε, η κεντρική εικόνα του έργου απορρέει από τον κόσμο των αθλημάτων και αποτελεί μια μεταφορά ενός αγώνα μποξ ανάμεσα σε δύο άνδρες, όπου οι έντεκα σκηνές του έργου αναλογούν σε δέκα αγωνιστικούς γύρους μαζί με έναν επιπλέον, αφιερωμένο στον νικητή, αφότου ο χαμένος έχει πέσει πια αναίσθητος.

Η υπόθεση του έργου παρουσιάζει έναν Ασιάτη έμπορο ξυλείας, γύρω στα πενήντα, τον Σλινκ, να έρχεται σκόπιμα σε αντιπαράθεση με έναν βοηθό σε βιβλιοπωλείο, τον Τζορτζ Γκάργκα. Η Τζέιν παντρεύεται τον Γκάργκα, ενώ η αδελφή του, Μαρί, είναι μάταια ερωτευμένη με τον Σλινκ. Για να συνεχίσουν τον αγώνα μεταξύ τους με ίσους όρους, ο Σλινκ παραδίδει την επιχείρησή του στον Γκάργκα, που την καταστρέφει με αποτέλεσμα να καταλήξει στη φυλακή. Ο Σλινκ και οι φίλοι του από τον υπόκοσμο οδηγούν στην πορνεία τόσο την αγαπημένη του Γκάργκα, Τζέιν, όσο και την αδελφή του, Μαρί. Όταν ο Γκάργκα απελευθερώνεται από τη φυλακή, καταδίδει τον Σλινκ για τον τρόπο με τον οποίο παρέσυρε τις δύο κοπέλες και παράλληλα κανονίζει να τον λιντσάρουν. Τελικά αποφεύγουν από κοινού τους τραμπούκους. Ο Σλινκ διατείνεται ότι αγαπά τον Γκάργκα κι ότι πάλεψε μαζί του μόνο για την αξία του αγώνα, όμως ο τελευταίος έδωσε μάχη απλά για να επιβιώσει. Ο Σλινκ πεθαίνει όταν καταφτάνει ο όχλος, ενώ ο Γκάργκα βάζει φωτιά στο εμπόριο ξυλείας και φεύγει για τη Νέα Υόρκη. (Willett 1977, 24).

Ο νεαρός πρωταγωνιστής Γκάργκα και η οικογένειά του παγιδεύονται από υποσχέσεις ευμάρειας και πλούτου που δεν υλοποιούνται. Καθώς ο πατέρας καταφεύγει τελικά στο αλκοόλ και οι δύο γυναίκες στους δρόμους της πορνείας, ο Γκάργκα, ένας απλός υπάλληλος γραφείου, έρχεται σε δριμεία σύγκρουση με τον καπιταλιστή έμπορο ξυλείας Σλινκ. Η μεταξύ τους αντιπαράθεση παγιδεύει όχι μόνο τους ίδιους αλλά και όλα τα άλλα πρόσωπα που τους περιστοιχίζουν, οδηγώντας τους στην καταστροφή. Εικονογραφώντας την απάτη, το έγκλημα και την πορνεία σε ένα φανταστικό Σικάγο, ο Brecht παρουσιάζει έναν αγώνα μέχρις εσχάτων μεταξύ δύο ανθρώπων που δεν ξέρουν καν γιατί παλεύουν λυσσωδώς. Στο τέλος, δεν υπάρχουν κερδισμένοι, ούτε ήρωες. Η πλοκή του εν λόγω έργου μοιάζει σχετικά χαώδης σε ορισμένα σημεία – παρότι όσα παρακολουθούμε δεν είναι ούτε ακατανόητα, ούτε παράλογα. Αυτό οφείλεται στην επιλογή του δημιουργού του να μην υπακούσει στις δραματουργικές συμβάσεις, προκειμένου να προσφέρει μια εξήγηση των συμπεριφορών που παρακολουθούμε επί σκηνής. (Glahn 2014, 56-59).

Όταν το *Στη ζούγκλα των πόλεων* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1923 στο συντηρητικό θέατρο Residenz του Μονάχου (με τον αρχικό τίτλο του *Στη ζούγκλα/ Im Dickicht*), η παράσταση διακόπηκε αρκετές φορές από ομάδες Ναζί, οι οποίοι γιουχαίζαν και πετούσαν βόμβες αερίου στην πλατεία του θεάτρου, κάνοντας επίσης φασαρία με σφυρίχτρες, για να εμποδίσουν τους ηθοποιούς να συνεχίσουν το έργο. Όταν ο καπνός από αυτές καταλάγιασε, η παράσταση συνεχίστηκε, όμως η παραγωγή σύντομα κατέβηκε. (Mumford 2009, 11).

Κατά τη διάρκεια της ζωής του, ο συγγραφέας διασκεύαζε τα έργα του για κάθε νέα παρουσίασή τους με στόχο να αυξήσει τη σχετικότητα και τη σύνδεσή τους με την εποχή. Έτσι, κυρίως για πολιτικούς και κοινωνικούς λόγους, την εποχή της ωριμότητάς του επιχείρησε να 'ξαναγράψει' την περίοδο της ζωής του κατά την οποία τα πρώτα έργα του είχαν συλληφθεί και την οποία απεικόνιζαν, προτού δηλαδή το 'διαζυγίο' του με το αστικό παρελθόν του και την επαφή του με το έργο του Marx. (Meech 1994, 44).

Στα 1920, ο Brecht είχε γράψει ένα ποίημα με τίτλο «Αυτός ήταν ο πολίτης Γκαλγκέι». Ο Γκαλγκέι και η πλήρης μεταμόρφωση της προσωπικότητάς του εξαιτίας των εξωτερικών πιέσεων που υφίσταται, ήταν μια ιδέα με την οποία ο Brecht καταπιάστηκε ξανά στη συνέχεια. Με τη βοήθεια της συγγραφέως Elisabeth Hauptmann (1897-1973), που ήταν τότε συνεργάτης και σύντροφός του, εξέλιξε τη βασική ιδέα του ποιήματος στο επόμενο θεατρικό έργο του με τίτλο *Ο άντρας είναι άντρας* (*Mann ist Mann*, 1924-1926) και υπότιτλο «Η μεταμόρφωση του Χαμπέι Γκάλι Γκέι στα στρατιωτικά παραπήγματα της Κιλκόα, το έτος 1925», που πρωτοπαρουσιάστηκε επί σκηνής το 1926 σε δύο επαρχιακά θέατρα, στο Darmstadt και στο Düsseldorf, το 1927 μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο, ενώ έναν χρόνο αργότερα ανέβηκε στη Volksbühne του Βερολίνου. (Glahn 2014, 65). Όπως μαρτυρούσε ο ίδιος, μέχρι το 1953 είχε κάνει δέκα αναθεωρήσεις στο έργο, ενώ τρεις διαφορετικές εκδοχές του τυπώθηκαν το 1926, το 1938 και το 1953. (Setje-Eilers 2008, 97, 99). Το 1931 ο συγγραφέας το επεξεργάστηκε ξανά, περικόπτοντας κάποια δευτερεύοντα πρόσωπα και συντομεύοντας τη διάρκειά του, ενώ η ανησυχητικά ανερχόμενη πολιτική δύναμη των Ναζί τον ώθησε να υπογραμμίσει τη βιαιότητα της ομάδας στην οποία ο πρωταγωνιστής του πείθεται τόσο εύκολα να συμμετάσχει. (Mumford 2009, 18). Η δράση του τοποθετείται στην αποικιοκρατούμενη από τους Βρετανούς Ινδία. Η πλοκή του έργου εκκινεί από μια κλοπή σε μια θιβετιάνικη παγόδα, κατά τη διάρκεια της οποίας ο στρατιώτης Τζεράια Τζιπ παγιδεύεται εντός της. Όταν ο Ιρλανδός φορτωτής Γκάλι Γκέι καταφθάνει σε αναζήτηση ενός ψαριού για φαγητό, πέφτει πάνω στους βρετανούς στρατιώτες και δέχεται να πάρει τη θέση του Τζεράια Τζιπ. Με εκβιασμούς και απειλές αναγκάζεται να δεχθεί τη νέα του ταυτότητα. Στην πορεία, όμως, μεταμορφώνεται όχι μόνο σε στρατιώτη, αλλά σε μια πολεμική μηχανή που με αγριότητα εξολοθρεύει ένα ολόκληρο οχυρό, που στέκεται εμπόδιο στην εκστρατεία τους εναντίον του Θιβέτ.

Εδώ ο Brecht εξερευνά θέματα της ατομικής ταυτότητας, πώς η προσωπικότητα κάποιου μπορεί να αποσυναρμολογηθεί και επανασυναρμολογηθεί, σχεδόν σαν να πρόκειται για μηχανή. Προοικονομώντας την πλήση εγκεφάλου, ο ήρωας του Brecht, ονόματι Γκάλι Γκέι, μετατρέπεται σταδιακά στον τέλει στρατιώτη. Στο μέσο της πρεμιέρας του 1926 εμφανιζόταν ένας από τους ήρωες του έργου μαζί με ένα ομοίωμα του συγγραφέα, λέγοντας προς το κοινό: «Ο κος Brecht διατείνεται ότι ο άνθρωπος είναι άνθρωπος... Απόψε θα δούμε ένα ανθρώπινο ον να επανασυναρμολογείται σαν μηχανή, χωρίς να χάνεται τίποτα στην πορεία». Η παράσταση προκάλεσε σύγχυση και ερωτηματικά ως προς το περιεχόμενο του έργου, όμως οι σκηνογραφικές επιλογές του σταθερού συνεργάτη του Neher, η μισοσηκωμένη αυλαία και η κονστρουκτιβιστική σκαλωσιά έγιναν δεκτές θετικά. Κεντρικό μοτίβο του έργου αποτελεί η συλλογικότητα και οι κοινωνικές σχέσεις, όπου μόνο σε σχέση με αυτές το άτομο μπορεί να κατανοήσει τη θέση του και να προσδιορίσει τις πράξεις του, αλλιώς, όπως είναι και το μότο του έργου, «ένας ίσον κανένας» (*Einer ist keiner*). Κι αυτό γιατί για τον δραματουργό η ατομικότητα είναι τόσο προσωπική όσο είναι και κοινωνική, είναι ένας τρόπος διαπραγμάτευσης μεταξύ των εμπειριών του υποκειμένου και της κοινωνικής γνώσης, ένα πεδίο μάχης κοινωνικών ανταγωνισμών. (Glahn 2014, 65-66).

### 4.3.2 Συνεργασίες και προσωπικές σχέσεις

Όπως αναφέρθηκε, ο Brecht ως δραματουργός πειραματίστηκε αρχικά με τον εξπρεσιονισμό και τον ντανταϊσμό στα πρώιμα έργα του *Μπάαλ* (1918-1922) και *Τύμπανα μέσα στη νύχτα* (1919), προτού διαμορφώσει το χαρακτηριστικό στίλ του με το έργο *Ο άντρας είναι άντρας* (1926). Στο προσωπικό του ύφος, ο Brecht συνδύασε στοιχεία από τους πειραματισμούς του Piscator, μαζί με στοιχεία αντλημένα από το καμπαρέ, τον βωβό κινηματογράφο, αλλά και τα ιστορικά έργα του Shakespeare.

Ο Brecht είχε προσχωρήσει το 1927 στη σκηνοθετική κολεκτίβα που είχε ιδρύσει ο Piscator, όταν τον είχαν απολύσει από τη Volksbühne και είχε ιδρύσει την πρώτη δική του Piscatorbühne (στο Theater am Nollendorfrplatz). Ο κύριος λόγος που θαύμαζε τον Piscator οφειλόταν στην απόπειρα του τελευταίου να φέρει επί σκηνής θέματα πολιτικά. Συνεργαζόμενος με την κολεκτίβα, ο Brecht είχε την ευκαιρία να διδαχθεί πάνω στους τεχνολογικούς πειραματισμούς και στις καινοτομίες στη σκηνογραφία, στη χρήση του ήχου, των προβολών και των φιλμ. (Glahn 2014, 86-87). Όπως θα αναγνωρίσει ο ίδιος ο Brecht:

Τα πειράματα του Πισκάτορ καταπάτησαν σχεδόν όλες τις συμβάσεις. Παρενέβαιναν για να μεταμορφώσουν τις δημιουργικές μεθόδους του συγγραφέα, το στίλ ερμηνείας του ηθοποιού και τη δουλειά του σκηνογράφου. Αγώνιζονταν να προσδώσουν στο θέατρο μια ολόκληρη καινούργια κοινωνική λειτουργία. (Μπρεχτ 1971, 96).

Η σημαντικότερη παραγωγή στην οποία συνεργάστηκαν το 1928 ήταν η διασκευή του κωμικού μυθιστορήματος του Jaroslav Hašek *Οι περιπέτειες του γενναίου στρατιώτη Σβέικ* (*Abenteuer des braven Soldaten Schweiks*), που είχε νωρίτερα διασκευαστεί για το θέατρο από τους Max Brod και Hans Reimann. Ωστόσο, πριν να παρουσιαστεί σκηνικά, δέχθηκε πολλές δραματουργικές επεμβάσεις, στις οποίες συμμετείχε και ο Brecht. Σε εικοσιτέσσερις σκηνές, το έργο παρουσίαζε την ιστορία ενός απλού στρατιώτη, του Σβέικ, που υπηρετούσε στον αυστριακό στρατό το 1914. Όταν πρόθυμος να υπακούσει στις διαταγές των ανωτέρων του, ο τυχοδιωκτικός ήρωας γίνεται άθελά του, και επανειλημμένα, η απόδειξη της ανοησίας των στρατιωτικών αρχών. (Styan 1983, 134).

Μεταξύ 1919 και 1924, ο Brecht έγινε πατέρας τριών παιδιών από τρεις διαφορετικές γυναίκες: έναν γιο από την Paula Bannholzer, της οποίας οι γονείς δεν τον ήθελαν για γαμπρό τους, μια κόρη από την τραγουδίστρια Marianne Zoff (**Εικόνα 4.3**), την οποία παντρεύτηκε πριν να γεννήσει, και τέλος άλλον ένα γιο από τη Helene Weigel, τη σύζυγο και στενή συνεργάτιδά του για τα υπόλοιπα χρόνια της ζωής του, με την οποία αργότερα απέκτησε και μια κόρη. Η σχέση, όμως, του Brecht με τις γυναίκες της ζωής του, είτε είχαν τον ρόλο της συζύγου, είτε της ερωμένης, είτε της συνεργάτιδας, παραμένει και σήμερα αρκετά αμφιλεγόμενη. Λίγους μήνες μετά τη μετακόμιση στο Βερολίνο, ο Brecht ζήτησε από τη Weigel να βρει ξεχωριστό διαμέρισμα για εκείνη και τον γιο τους, προκειμένου ο ίδιος να είναι ελεύθερος στις δημιουργικές και ερωτικές αναζητήσεις του. Αρκετοί μελετητές έχουν σχολιάσει αρνητικά τόσο τη διάκριση που έκανε για την προσωπική του απόλυτη ελευθερία, όταν στις συντρόφους του δεν επέτρεπε κάτι ανάλογο, όσο και την αδιάφορη στάση του στο θέμα της πατρότητας. (White 1978, 4). Επιπλέον, σε επαγγελματικό επίπεδο έχει υπογραμμιστεί ότι μεγάλο μέρος της δουλειάς του ήταν αποτέλεσμα της εργασίας της Weigel, της Hauptmann και της Steffin αργότερα, παρότι δεν τους αποδίδονταν τα εύσημα του συν-δραματουργού. Επιπλέον, πολλοί ισχυρίζονται ότι οι καλογραμμένοι γυναικείοι ρόλοι οφείλονται σε εκείνες κι όχι στον ίδιο κι ότι ο ίδιος αδυνατούσε να αντιμετωπίσει τους γυναικείους χαρακτήρες όπως τους ανδρικούς. Γι' αυτόν τον λόγο κι ορισμένοι μελετητές τον έχουν κατηγορήσει για μια στρεβλή ιδέα του κολεκτιβισμού στην εργασία του θιάσου, που στην πραγματικότητα είχε ως αποτέλεσμα την εκμετάλλευσή. (Glahn 2014, 39, 68).



**Εικόνα 4.3** Η Αυστριακή ηθοποιός και τραγουδίστρια της όπερας *Marianne Zoff*, πρώτη σύζυγος του Brecht (Δεκέμβριος του 1919).

[Πηγή: [https://de.wikipedia.org/wiki/Marianne\\_Zoff#/media/Datei:Marianne\\_Zoff\\_\(Stadtarchiv\\_Augsburg\)\\_1.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Marianne_Zoff#/media/Datei:Marianne_Zoff_(Stadtarchiv_Augsburg)_1.jpg)]

### 4.3.3 Η όπερα της πεντάρας

Η πρώτη πραγματικά μεγάλη επιτυχία του υπήρξε *Η όπερα της πεντάρας (Die Dreigroschenoper)*, που έγραψε μαζί με την Elisabeth Hauptmann το 1928 και αποτέλεσε το μεγαλύτερο θεατρικό επίτευγμα της δεκαετίας του 1920. Με μουσική του Kurt Weill και σκηνικά του Caspar Neher, η πρεμιέρα του έργου δόθηκε στο Theater am Schiffbauerdamm του Βερολίνου στις 31 Αυγούστου 1928 (**Εικόνα 4.4**) και η παραγωγή συνεχίστηκε για 400 παραστάσεις, σχεδόν μια ολόκληρη χρονιά, υπήρξε δημοφιλέστατη ανάμεσα στους θεατές (αν και όχι τόσο στους κριτικούς), μεταφράστηκε σε αρκετές γλώσσες, έγινε μυθιστόρημα και γυρίστηκε σε ταινία. Η μουσική του Weill επίσης κυκλοφόρησε σε βιβλία παρτιτούρας, έγιναν ηχογραφήσεις και δόθηκαν συναυλίες. Παρότι η επιτυχία αυτή έλυσε το οικονομικό πρόβλημα του δραματουργού και διέυρνε τις ευκαιρίες του, εκείνος συνέχισε να εργάζεται πυρετωδώς πάνω στη διαμόρφωση της θεωρίας του για το Επικό Θέατρο.



**Εικόνα 4.4** Από το πρόγραμμα της πρεμιέρας της Όπερας της πεντάρας, που παρουσιάστηκε στο Theater am Schiffbauerdamm (Βερολίνο, 31 Αυγούστου 1928). Εκ παραδρομής απουσιάζει από τη διανομή των ρόλων το όνομα της πρωταγωνίστριας Lotte Lenya, που υποδύοταν τη Jenny.

[Πηγή:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Threepenny\\_Opera#/media/File:Dreigroschenoper\\_program\\_notes\\_1928.png](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Threepenny_Opera#/media/File:Dreigroschenoper_program_notes_1928.png)]

Η όπερα της πεντάρας ήταν για πολλούς λόγους μια δευτερογενής, παράγωγη σύλληψη. Ξεκίνησε ως διασκευή της *Όπερας των ζητιάνων* του John Gay, έργο του 1728 που είχε ανασυρθεί από τη λήθη και είχε παρουσιαστεί με επιτυχία στην Αγγλία στη δεκαετία του '20. Τον χειμώνα του 1927-28, η Elisabeth Hauptmann μετέφρασε το έργο στα γερμανικά, λόγω των διθυραμβικών κριτικών που είχε λάβει η αγγλική παράσταση. Παρότι στην αρχή ο Brecht έδειξε μικρό ενδιαφέρον για τη μετάφραση του έργου, γρήγορα άλλαξε γνώμη. Την ίδια εποχή, ο Brecht είχε αναλάβει να ανεβάσει καινούριο έργο στο θέατρο. Έχοντας γνωριστεί και συνεργαστεί στο μεταξύ με τον συνθέτη Kurt Weil, αποφάσισαν να γράψουν μια όπερα έχοντας ως βάση το έργο του John Gay. Στη διάρκεια των καλοκαιρινών διακοπών τους στη Γαλλία, εργάστηκαν από κοινού «σαν τρελοί» –όπως περιέγραφε η σύζυγος του Weil, Lotte Lenya– γράφοντας καινούριους στίχους και τραγούδια, προσθέτοντας και διαγράφοντας υλικό χωρίς σταματημό.

Το τελικό αποτέλεσμα, που καταδεικνυε τον καπιταλισμό ως άλλη μια μορφή κλοπής, απείχε πια πολύ από το αρχικό αγγλικό έργο, που δεν ήταν παρά ένας συντηρητικός θρήνος για το πώς τα χρήματα αποτελούν ένα αγοραίο εργαλείο κοινωνικής κινητικότητας. Όπως έχει ειπωθεί: «Ενώ η *Όπερα των ζητιάνων* ήταν μια συγκαλυμμένη κριτική μιας εμφανούς αδικίας, η *Όπερα της πεντάρας* ήταν μια εμφανής κριτική μιας συγκαλυμμένης αδικίας». Με αλληγορικό τρόπο, ο Brecht επιδεικνύει πώς η πάλη της αγοράς και οι δαρβινικοί νόμοι της επιβίωσης κρύβονται προσεκτικά κάτω από φαινομενικά αφηρημένες τραπεζικές δοσοληψίες, χρηματιστηριακά μεγέθη και αριθμούς. Το Λονδίνο που παρουσιάζεται στο έργο κάθε άλλο παρά επιδιώκεται να αποτελεί μια αυθεντική βικτωριανή απεικόνιση· αντιθέτως, αποδίδει περισσότερο την πραγματικότητα της σύγχρονης Γερμανίας της εποχής της συγγραφής του.

Το περιεχόμενο και οι στρατηγικές αφήγησης και αναπαράστασης στην *Όπερα της πεντάρας* υπογραμμίζουν τις αντιφάσεις του καπιταλιστικού συστήματος: η μουσική του Weill, τα σκηνικά του Neher και οι χαρακτήρες του Brecht εσκεμμένα δεν χαρακτηρίζονταν από αρμονία και συνοχή. Έτσι, η μουσική λειτουργούσε ενίοτε αντιθετικά προς τη δράση επί σκηνής, η σκηνή αποτελούσε ένα τοπίο εμφανούς τεχνητής κατασκευής, ενώ οι χαρακτήρες άλλαζαν ρόλους, πεποιθήσεις και συμπεριφορές, αλληλοκατηγορούμενοι ότι είναι ψεύτικοι και πλαστογράφοι.

Η ενσωμάτωση λαϊκών μουσικών μορφών από τον Weill και η χρήση ηθοποιών και καλλιτεχνών από τον χώρο της μουσικής κωμωδίας και του μιούζικ χωλ, έγινε σε μια προσπάθεια να χρησιμοποιηθούν δημοφιλή μέσα στη δημιουργία μιας κοινωνικά χρήσιμης τέχνης που θα έθετε υπό αμφισβήτηση δεδομένες ελιτίστικες φόρμες, όπως η όπερα. Όμως, η επιτυχία των μουσικών κομματιών, που μπορούσαν εύκολα να λειτουργήσουν πέρα από το συγκεκριμένο και έξω από τα συμφραζόμενα του έργου, να πωληθούν ως δίσκοι και να χρησιμοποιηθούν ως χορευτική μουσική που παιζόταν στα καφέ της εποχής, λειτούργησε τελικά εντελώς αντίθετα προς τον κοινωνικό-πολιτικό στόχο του συγγραφέα. (Mumford 2009, 24).

Η πλοκή του έργου του Brecht, που ακολουθούσε το πρότυπο του Gay, διαδραματίζεται στο Σόχο, ως εγκληματικό προάστιο του Λονδίνου, όπου εκτυλίσσονται οι περιπέτειες του μαχαιροβγάλτη Μακ ανάμεσα σε άλλα μέλη του αγγλικού υποκόσμου. Ο Μακήθ παντρεύεται μυστικά την Πόλυ, την κόρη τού επίσης απατεώνα Πίτσαμ, που σχεδιάζει τη σύλληψή του. Ο Μακήθ προσπαθεί να διαφύγει, αλλά συλλαμβάνεται εξαιτίας της πόρνης Τζένου, που τον προδίδει. Στη φυλακή συναντά μια παλιά αγαπημένη του, τη Λούσου, που τον βοηθά να δραπετεύσει, αλλά κατόπιν πιάνεται ξανά, μαζί με μια άλλη γυναίκα αυτή τη φορά, και οδηγείται στην εκτέλεσή του. Την ύστατη στιγμή λαμβάνει χάρη, με αφορμή τη στέψη της βασίλισσας, σε ένα εσκεμμένα κατασκευασμένο αίσιο τέλος του έργου, που επιχειρεί να γελοιοποιήσει τις προσδοκίες του μέσου αστού θεατή. Μία από τις προσθήκες του Brecht στο έργο του Gay είναι η μορφή του αρχηγού της αστυνομίας. Η στενή φιλία του με τον Μακήθ αποτυπώνει τη συμβιωτική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του νόμου και της καπιταλιστικής επιχείρησης, ακόμα κι όταν αυτή ανήκει στον υπόκοσμο. (Mumford 2009, 24· Willett 1977, 30).

Στο έργο συμπεριλήφθηκαν επίσης τέσσερις μπαλάντες του Γάλλου ποιητή του Μεσαίωνα Francois Villon, χωρίς να συγκαταλέγεται το όνομά του στους δημιουργούς, όταν δόθηκε η πρεμιέρα του έργου. Ο Brecht είχε αποκριθεί τότε στους κριτικούς που το επισήμαναν, λέγοντας ότι «γενικότερα δεν ασχολούνταν επισταμένως με θέματα λογοτεχνικής πατρότητας». Εντέλει, τόσο το πρωτότυπο έργο του Gay, που είχε αντλήσει από διάφορα πρότυπα –και είχε λάβει, όπως λέγεται, τη βοήθεια των συγγραφέων Alexander Pope και Jonathan Swift για να ολοκληρωθεί–, όσο και το έργο του Brecht που βασιζόταν σε αυτό, κατηγορήθηκαν ως προϊόντα λογοκλοπής. (Glahn 2014, 88-92).

Κάτω απ' την πίεση της πρωταγωνίστριας Καρόλας Νέχερ, ο Μπρεχτ, κατά τη διάρκεια μιας πρόβας κι ενώ οι ηθοποιοί περίμεναν στην πλατεία, προσθέτει κείμενο και σκηνές γι' αυτήν και ενδίδοντας επίσης σε αξίωση του πρωταγωνιστή του Χάραλντ Πάουλσεν, γράφει την αρχική μπαλάντα για τον Μακήθ, «το γρήγορο μαχαίρι», ελάχιστες μέρες πριν απ' την «πρεμιέρα», ενώ ο Βάιλ συνθέτει σε μια νύχτα τη μουσική για το κομμάτι αυτό που έγινε αργότερα η μεγαλύτερη, ίσως, «επιτυχία» του έργου. Τον τίτλο *Η Όπερα της Πεντάρας* έδωσε τελικά στο έργο ο φίλος του Μπρεχτ Λίον Φούχτιβανγκερ, ύστερα από μια πρόβα που παρακολούθησε. Ο Καρλ Κράους, μετά τη γενική δοκιμή, γράφει τη δεύτερη στροφή απ' το «Ντουέτο της ζήλειας». Και μόνο αυτά αρκούν για να χαρακτηρίσει ένας ψυχρός τιμητής το έργο ως «συμπίλημα» και πολύ περισσότερο αν λάβει υπόψη του ότι και η μουσική του Βάιλ κινείται από λουθηριανούς ύμνους και λαϊκά τραγούδια μεταγενέστερων αιώνων ως την παρωδία όπερας και –κυρίως– την τζαζ του μεσοπολέμου. (Ευαγγελάτος 2004, 65).

Οι μελετητές ασχολήθηκαν επανειλημμένα με το σοβαρό θέμα της λογοκλοπής στο έργο του Brecht, ωστόσο ο ίδιος αποποιούνταν αφοπλιστικά των ευθυνών του, «χαριτολογώντας ακόμα και για τον Shakespeare», που πάντοτε θαύμαζε, ότι «κι αυτός κλέφτης ήταν». (Σιβετίδου 2012, 68). Η δική του εξήγηση για την πρακτική αυτή, στην οποία αναφερόταν ως «επαναχρησιμοποίηση» (*Umfunktionierer*), σήμαινε τη χρήση γνωστού υλικού –είτε αυτό ήταν μια φράση, ένα τραγούδι, μια σκηνική ιδέα, ή ακόμα κι ένα ολόκληρο έργο–, που τοποθετείται πια μέσα σε νέα συμφραζόμενα. (Silberman 2012, 175). Εντέλει, η σπουδαιότητά του ως δημιουργού απορρέει κυρίως από το γεγονός ότι «παρά τις ασύστολες λογοκλοπές του παρέμενε πάντα πιστός στο δικό του όραμα όσον αφορά την κοινωνική/πολιτική σκοπιμότητα του έργου του, και απόλυτος κύριος της αισθητικής του φόρμας και του προσωπικού του ύφους, παρά τις συνεχείς ανακλήσεις και αναμορφώσεις των θεωρητικών του θέσεων». (Σιβετίδου 2012, 68).

#### **4.3.4 Τα «διδασκτικά έργα» (Lehrstücke), Η Αγία Ιωάννα των σφαγείων και Η άνοδος και η πτώση της πόλης Μαχαγκόνου**

Τα τέλη της δεκαετίας του 1920 θεωρούνται η εποχή που ο Brecht πολιτικοποιείται ενεργά, στρεφόμενος προς τον μαρξισμό και τον σοσιαλισμό. Παράλληλα, μετά τη μεγάλη επιτυχία της *Όπερας της πεντάρας*, βρίσκει την ευκαιρία να αφοσιωθεί στο διάβασμα και στο γράψιμο. Από το 1928 έως το 1932 ξεκίνησε να γράφει και να ανεβάζει τα αποκαλούμενα *Lehrstücke* ή «διδασκτικά έργα», όπως θεωρείται ότι εσφαλμένα αναγνώστηκαν από τον Esslin, που υπερτόνισε την προπαγανδιστική τους διάσταση αντί της παιδευτικής. (Mueller 2004, 101). Με αυτά ο Brecht ανέπτυξε ένα σώμα παραστατικής και θεωρητικής εργασίας που θα αποδεικνυόταν κρίσιμο για την εξέλιξη της μεθοδολογίας του επικού θεάτρου, το οποίο θα εξέλιξε στα χρόνια της ωριμότητας. Σε αυτήν την ενότητα ανήκουν, μεταξύ άλλων, τα εξής έργα: *Η πτήση πάνω από τον ωκεανό (Der Ozeanflug)* που παρουσιάστηκε το 1929 και είχε αρχικά τον τίτλο *Η πτήση του Λίντμπεργκ*



(*Lindberghflug*), Το διδακτικό έργο του Μπάντεν-Μπάντεν για την Παραδοχή (*Badener Lehrstück vom Einverständnis*), επίσης του 1929, τα δύο έργα του 1930 Αυτός που λέει Ναι (*Der Jasager*) και Αυτός που λέει Όχι (*Der Neinsager*) και Η μητέρα (*Die Mutter*) του 1932, με πρότυπο το μυθιστόρημα του Ρώσου λογοτέχνη Maxim Gorky. (Glahn 2014, 94, 97-98).

Καθώς κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 οι προλεταριακές μάζες αποτελούσαν μια ταχέως ανερχόμενη δύναμη στη Γερμανία, με τα *Lehrstücke* ο Brecht πειραματίστηκε σε ένα νέο είδος που θα είχε καθαρά «χρηστική λειτουργία», καθώς θα απευθυνόταν σε αυτού του είδους το κοινό ως συμμετέχοντες, με στόχο την πολιτική διαφώτιση και την εκπαίδευση του ατόμου ώστε να αποτελέσει μέλος ενός συνόλου, της κολεκτίβας. Έτσι, τα «διδακτικά έργα», με τα απλά και παρατακτικά κατασκευασμένα μουσικοθεατρικά κείμενά τους, στόχευαν στις χορωδίες και στους συλλόγους των εργατών, αλλά και στα παιδιά των σχολείων, αναμειγνύοντας θεατρικά και μουσικά στοιχεία. (Kesting 2000, 59-60· Jomaron 2016, 59· White 1978, 6). Ωστόσο, το «διδακτικό έργο» δεν αποτελούσε μια πρόσκληση για την ανάληψη πολιτικής δράσης, αλλά στόχευε στην εκμάθηση της διαλεκτικής ως μεθόδου σκέψης. Για τον λόγο αυτόν, ο συγγραφέας είχε δηλώσει ότι αποτελούσαν «φυσικές ασκήσεις για το είδος των αθλητών του μυαλού που όφειλαν να είναι οι καλοί διαλεκτικοί». Όμως, το πιο ενδιαφέρον στοιχείο αυτού του πειραματισμού έγκειται όχι στη θεματολογία των έργων και στην επιχειρηματολογία που εμπεριείχαν, αλλά στην καινοτόμα δομή, που επεδίωκε την πλήρη εξάλειψη του διαχωρισμού μεταξύ ηθοποιού και κοινού, ή παραγωγού της παράστασης και κοινού. Καθώς υπάρχει μια ομοιογενής ομάδα πίσω από την παρουσίαση, είτε παιδιά των σχολείων είτε χορωδία εργατών, το χάσμα μεταξύ κοινού και παράστασης παύει να υπάρχει, αφού κοινό και παραγωγός/ηθοποιός ταυτίζονται. (Muller 1994, 85-85). Όπως είχε δηλώσει ο ίδιος ο Brecht: «Κατ' αρχήν, το *Lehrstück* δεν έχει ανάγκη από κοινό», εφόσον «δεν προορίζονταν τόσο για τον θεατή, αλλά γι' αυτούς που θα συμμετείχαν στην παράσταση», όπου οι δέκτες θα γίνονταν πια συμμετέχοντες στην παραστασιακή διαδικασία, ενώ θα τους προσφερόταν παράλληλα μια μορφή βιωματικής παιδαγωγικής. (Mumford 2009, 24· Glahn 2014, 101).

Το 1929 ξεκινά επίσης να γράφει την *Αγία Ιωάννα των σφαγείων* (*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*), που ολοκληρώνει το 1931. Το έργο αντανακλά το δικαίωμα της εργατικής τάξης στη διεκδίκηση των καρπών της εργασίας της ενάντια στην κρατική βίαιη υπεράσπιση των υφιστάμενων οικονομικών σχέσεων. Η ομώνυμη ηρωίδα, που δουλεύει στον στρατό σωτηρίας, επιχειρεί να βοηθήσει τους εργαζόμενους στο σφαγείο, ερχόμενη αντιμέτωπη με το αφεντικό τους, τον Πιέρποντ Μάουλερ, που θέλει να πουλήσει τις μετοχές του τις παραμονές του μεγάλου οικονομικού κραχ. Στην πορεία όμως θα δει από κοντά τις επιπτώσεις της φτώχειας στους εργάτες, τη σκληρότητα και την εχθρότητα που γεννά η ένδεια. Έτσι, θα συνειδητοποιήσει ότι «μόνο η βία ωφελεί, όπου εξουσιάζει η βία, μόνο οι άνθρωποι ωφελούν όπου υπάρχουν άνθρωποι» κι ότι η ύπαρξη του θεού δεν αποτελεί καταφύγιο. (Μπρεχτ 2012, 138). Στο έργο, τόσο η θρησκεία όσο κι ο καπιταλισμός, παρουσιάζονται ως συνένοχοι στο έγκλημα, ενώ η σχέση του Πιέρποντ Μάουλερ με την Ιωάννα Νταρκ δείχνει πώς η ελεημοσύνη επιδεινώνει αντί να καλυτερεύει τα δεινά των θυμάτων της ύφεσης, καθώς εφοδιάζει τους επιχειρηματίες με την καλή φήμη του φιλόanthρωπου, ενώ με τα λίγα που προσφέρονται στους οικονομικά ασθενείς τούς παρέχεται μεν μια μικρή ανάσα, που όμως τους αποθαρρύνει από την αναγκαία εξέγερση. (Mumford 2009, 26).

Η κριτική που ασκεί ο Brecht στον εφησυχασμό που εμπνέει ο αστικός ουμανισμός ήταν ένας από τους κύριους λόγους που το έργο δεν παρουσιάστηκε όχι μόνο κατά τη διάρκεια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, αλλά και για χρόνια μετά. Ύστερα από μια ραδιοφωνική μετάδοσή του, το 1932, παρουσιάστηκε στο Schauspielhaus του Αμβούργου, μετά τον θάνατο του δραματουργού, το 1959. Η *Αγία Ιωάννα των σφαγείων* συχνά θεωρείται ότι απεικονίζει την ταξική διαμάχη, ενώ στην πραγματικότητα αποτελεί μία κριτική κοινωνικοπολιτική ανάλυση. (Glahn 2014, 95-96). Αργότερα, ο Brecht επανήλθε στο συγκεκριμένο θέμα της Ιωάννας της Λωρραίνης κι έγραψε άλλες δύο εκδοχές του: *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ* (*Die Gesichte der Simone Machard*, 1942) και τη *Δίκη της Ζαν ντ' Αρκ της Προβέν, 1431* (*Der Prozess der Jeanne d'Arc in Rouen - 1431*, 1952).

Την επόμενη χρονιά ο Brecht και ο Weill συνεργάζονται ξανά στην πολιτική-σατιρική αντι-όπερα **Η άνοδος και η πτώση της πόλης Μαχαγκόνου** (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1930). Η δράση τοποθετείται σε μια φανταστική πόλη της Αμερικής, όπου οι ηδονιστικές αναζητήσεις και η απουσία αλληλεγγύης μεταξύ των κατοίκων οδηγούν στη βίαιη κοινωνική καταστροφή. Η ομώνυμη πόλη του τίτλου δεν είναι παρά μια παραβολική μορφή της αρνητικής ουτοπίας της καπιταλιστικής κοινωνίας, όπου όποιος έχει λεφτά μπορεί να αποκτήσει τα πάντα, ενώ όποιος δεν έχει οδηγείται στην εξόντωση. Το έργο θυμίζει, εν ολίγοις, μια «παραλλαγμένη κι επεξεργασμένη μορφή της παραβολής του άφρονα πλούσιου», που περιέχεται στην Καινή Διαθήκη. (Kesting 2000, 52).

Παρότι η πρεμιέρα του έργου το 1930, σε μία κανονική αίθουσα όπερας της Λειψίας, συνοδεύτηκε από έντονες αντιδράσεις από μερίδα του κοινού, παρουσιάστηκε την ίδια χρονιά και στο Βερολίνο, με τη Lotte Lenya, τη γυναίκα του Weill (**Εικόνα 4.5**), στον ρόλο της Τζένου, να τραγουδά το περίφημο «Alabama song». Την ίδια χρονιά, στις σημειώσεις του για το έργο γίνεται η πρώτη ουσιαστική αναφορά και διάκριση μεταξύ της στόχευσης της «επικής φόρμας του θεάτρου» από τη «δραματική φόρμα». Το 1933 *Η άνοδος και η πτώση της πόλης Μαχαγκόνου* ήταν ανάμεσα στα έργα που απαγορεύτηκαν από τους Ναζί.



**Εικόνα 4.5** Ο Kurt Weill και η Lotte Lenya στο σπίτι τους το 1942.

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Kurt\\_Weill#/media/File:Kurt\\_Weill\\_and\\_Lotte\\_Lenya\\_at\\_home\\_1942.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Weill#/media/File:Kurt_Weill_and_Lotte_Lenya_at_home_1942.jpg)]

#### 4.4 Η περίοδος της αυτοεξορίας

Το 1933, ο Brecht αυτοεξορίστηκε αντιλαμβανόμενος πλήρως τους πιθανούς κινδύνους, εφόσον οι πολιτικές του πεποιθήσεις δεν συμπορεύονταν με τον ανερχόμενο φασισμό. Ύστερα από τον εμπρησμό του Ράιχσταγκ (του γερμανικού Κοινοβουλίου) στις 27 Φεβρουαρίου 1933, ο Χίτλερ άδραξε την ευκαιρία για να περιστείλει τις ατομικές ελευθερίες και τις ελευθερίες του Τύπου. Την επόμενη μέρα, ο Brecht μαζί με τη Weigel και τα δυο τους παιδιά ξεκίνησαν μια οργανωμένη φυγή για τη Βιέννη, και θα μεσολαβούσαν δεκαπέντε χρόνια προτού επιστρέψει και πάλι στην πατρίδα του. (Mumford 2009, 27). Από τη Βιέννη κατέφυγαν αρχικά για λίγο στην Πράγα, μετά στη Ζυρίχη και στο Παρίσι και κατόπιν διέμειναν για μεγαλύτερα διαστήματα στη Δανία, στη Σουηδία και στη Φινλανδία, προτού τελικά καταλήξουν στην Αμερική. Όσο η σφαίρα της επιρροής της χιτλερικής Γερμανίας αύξανε, τόσο περιοριζόνταν οι επιλογές παραμονής του στην Ευρώπη.

Έχοντας, λοιπόν, αφήσει αναγκαστικά τα πατρικά εδάφη πίσω του, φοβόταν ότι ως αποτέλεσμα είχε βρεθεί να χάσει την επαφή με τη γλώσσα του, με τη θεατρική σκηνή του και με το κοινό του. Η απογοήτευση για την τέχνη της πρωτοπορίας που δεν είχε τελικά φέρει την πνευματική πρόοδο, αλλά και με τον μαρξισμό και την εργατική τάξη που δεν είχε εκπληρώσει το επαναστατικό της στόχο, οδήγησαν ως αντίδραση σε μια

καταιγιστική παραγωγή, που πήγαζε ως ένα σημείο από την αγωνία του για το ποιος θα ήταν πλέον ο αποδέκτης της τέχνης του. Προβληματιζόταν, επίσης, εάν οι λέξεις και οι εικόνες, η ποίηση και το θέατρο ήταν όπλα ικανά κατά των Ναζί, των οποίων η άνοδος στην εξουσία δεν είχε εντέλει αποφευχθεί. Τον ναζισμό τον θεωρούσε εξάλλου τη χειρότερη μορφή καπιταλιστικού συστήματος. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στις σκανδιναβικές χώρες εργάστηκε πάνω σε δέκα θεατρικά έργα, σε προγράμματα για το ραδιόφωνο, έβγαλε βιβλία, ενώ έγραψε εκατοντάδες ποιήματα, και αμέτρητα γραπτά κείμενα με τις απόψεις του για κάθε τι που τον ενδιέφερε. (Glahn 2014, 122-123). Κι όπως έλεγε χαρακτηριστικά στο ποίημά του με τίτλο «Μόττο στα ποιήματα του Σβέντμποργκ» (Svendborger Gedichte - Motto) για την αντίδραση στη φασιστική λαίλαπα:

Τον καιρό της φρίκης  
θα τραγουδάμε ακόμα;  
Ναι, θα τραγουδάμε:  
το τραγούδι της φρίκης.<sup>1</sup> (Brecht 2000, 53).

Την περίοδο εκείνη τα χρήματα που είχε στη διάθεσή του ήταν περιορισμένα, εφόσον τα έργα του ήταν απαγορευμένα στη Γερμανία και οι εκδοτικοί οίκοι –όσοι δεν είχαν ήδη πτωχεύσει βρισκόμενοι υπό διωγμό– αδυνατούσαν να του καταβάλουν πνευματικά δικαιώματα. Η βοήθεια που έλαβαν από τους γονείς τους, τόσο η Weigel όσο και ο ίδιος, βοήθησαν την κατάσταση. Με τα χρήματα αυτά βρήκαν κατάλυμα στη Δανία. Η Elisabeth Hauptmann είχε παραμείνει αρχικά στο Βερολίνο, για να φροντίσει για τα χειρόγραφα που είχε αφήσει πίσω του ο Brecht, όμως κι εκείνη σύντομα αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη Γερμανία, κυνηγημένη από τη Γκεστάπο. Η ηθοποιός Margarete Steffin, με την οποία ο Brecht διατηρούσε ερωτική σχέση, κατέφυγε επίσης στο Παρίσι αρχικά. (Glahn 2014, 124-125). Όταν ετοιμάζονταν να αναχωρήσουν για Αμερική, με ενδιάμεσο σταθμό τη Ρωσία, η Steffin επρόκειτο να συνοδεύσει την οικογένεια Brecht, όμως η εύθραυστη υγεία της (υπέφερε από χρόνια φυματίωση) επέβαλε την παραμονή της σε νοσοκομείο της Μόσχας. Η οικογένεια αναχώρησε χωρίς εκείνη και λίγο αργότερα ο Brecht πληροφορήθηκε τον θάνατό της μέσω τηλεγραφήματος. (Glahn 2014, 154).

Κατά τη διάρκεια των δεκαπέντε ετών της εξορίας του, ο Brecht δεν σκηνοθέτησε ούτε ένα έργο. Όμως τότε αφιερώθηκε στη συγγραφή κι έγραψε τα σημαντικότερα έργα του, ανάμεσά τους: *Η ζωή του Γαλιλαίου* (1938-39 και 1945-47)· *Η μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της* (1938-39)· *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* (1938-42)· *Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία* (1943-45), που θεωρείται από αρκετούς μελετητές το τελευταίο μεγάλο έργο του. Λόγω της εξορίας του, τα έργα του παραστάθηκαν ελάχιστα το διάστημα αυτό, ωστόσο επέστρεψε από την Αμερική στη Γερμανία το 1947, ακολούθως όμως αποκτούσαν ολοένα και μεγαλύτερη φήμη παγκοσμίως.

#### **4.4.1 Η μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της**

*Η μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της* (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1938-39) έχει τον υπότιτλο «Ένα χρονικό του τριακονταετή πολέμου», με τον οποίο ήδη δηλώνεται πως διαδραματίζεται κατά τον 17ο αιώνα. Ωστόσο, είναι εμφανείς οι αναφορές στην εκρηκτική κατάσταση που επικρατούσε την εποχή που γραφόταν από τον Brecht (και τη Steffin), καθώς και οι αναλογίες των γεγονότων του 17ου με τον 20ό αιώνα. Η Κουράγιο, μητέρα τριών παιδιών από τρεις διαφορετικούς άνδρες, περιδιαβαίνει τη σπαραγμένη από τον πόλεμο επαρχία, σε ένα ταξίδι της απώλειας. Πρώτο πεθαίνει το άλογο που σέρνει το κάρο και στη συνέχεια τα παιδιά

---

<sup>1</sup> “In den finsternen Zeiten/wird da auch gesungen werden?/Da wird auch gesungen werden./Von den finsternen Zeiten”

της, ένα προς ένα. Παρότι όμως βιώνει όλες αυτές τις διαδοχικές απώλειες μέσα στη φρίκη του πολέμου, εκείνη παραμένει αφοσιωμένη στο κέρδος, που το τοποθετεί πάνω από το έλεος και την αλήθεια, παρά τα όσα δήθεν επικαλείται για το αντίθετο. Κατ' αντιδιαστολή με τη μουγγή κόρη της Κάτριν, που ανιδιοτελώς βοηθά τους γύρω της, η Κουράγιο αντιπροσωπεύει το σχίσμα μεταξύ ρητορικής και πράξης, καθώς κι έναν συμφεροντολογικό εγωτισμό, πρόθυμο να θυσιάσει όχι μόνο κάθε ανθρώπινη αλληλεγγύη, αλλά και κάθε έννοια της ηθικής που υποστηρίζει. Δείχνει μεν αντοχή στις δυσκολίες, αλλά και πώρωση ταυτόχρονα.

Η πρεμιέρα του έργου δόθηκε το 1941 στη Ζυρίχη, χωρίς την παρουσία του δραματουργού, και οι αντιδράσεις ήταν αρκετά θετικές. Βέβαια, πολλοί κριτικοί αντιμετώπισαν την ηρωίδα του έργου κάτω από την παραδοσιακή οπτική της πληγείσας από τον πόλεμο μάνας, και όχι ως εμπλεγμένης ενεργά στη φρίκη γύρω της, όπως παρουσιάζεται από τον δραματουργό. (Glahn 2014, 151-152). Για τον λόγο αυτόν, ο Brecht, σε κατοπινή επεξεργασία του έργου, επιχείρησε να κάνει τη μάνα λιγότερο συμπαθητική στους θεατές.

Λίγες εβδομάδες αργότερα, ο Brecht μαζί με τη Weigel, τα δυο παιδιά τους και τη Ruth Berlau θα αναχωρούσαν από την Ευρώπη για την Αμερική (σαλπάροντας από το Βλαδιβοστόκ στις 13 Ιουνίου και φτάνοντας στην Καλιφόρνια στις 21 Ιουλίου). Κατά τη διάρκεια της εκεί παραμονής του, ο Brecht προσπάθησε πολύ να βρει δουλειά ως σεναριογράφος, να παρουσιάσει έργα στις σκηνές του Broadway και του off-Broadway και να συνάψει συνεργασίες. Ορισμένοι παραγωγοί έβρισκαν τα έργα του υπερβολικά διδακτικά και προπαγανδιστικά, ενώ άλλοι θεωρούσαν την αντι-ιλουζιονιστική δραματουργία του ελιτίστικη και αντιδημοφιλή. Εκτός από τη θυελλώδη συνεργασία του με τον σκηνοθέτη Fritz Lang στην ταινία του 1942 με τίτλο *Και οι δήμιοι πεθαίνουν* (*Hangmen also die*), ο Γερμανός δραματουργός είχε ελάχιστη δουλειά και ακόμα λιγότερα χρήματα. Η οικογένεια συχνά βασιζόταν στη γενναιοδωρία των φίλων, ενώ η Weigel προμηθευόταν έπιπλα και ρούχα από τον Στρατό Σωτηρίας και την Πρόνοια. (Glahn 2014, 156, 166).

#### 4.4.2 Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν

Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Αμερική ολοκλήρωσε επιπλέον τον **Καλό άνθρωπο του Σετσουάν** (*Der gute Mensch von Sezuan*, 1938-42), έργο που είχε ξεκινήσει επίσης από το 1938 σε συνεργασία με τη Margarete Steffin και τη Ruth Berlau. Ο αρχικός τίτλος του έργου «Το προϊόν αγάπης» ή «Αγάπη προς πώληση» (*Die Ware Liebe*) στόχευε ακριβώς στην παρουσίαση της αγάπης ως ενός ακόμα είδους προς κατανάλωση, ενώ ο τίτλος θα αποτελούσε και λεκτικό λογοπαίγνιο, εφόσον στα γερμανικά η λέξη είναι ομόηχη με την «πραγματική αγάπη» (*Die Wahre Liebe*). Η πρεμιέρα δόθηκε το 1943 στη Ζυρίχη. (McCullough 2006, 119-120).

Το έργο αποτελεί μια παραβολή που τοποθετείται στην κινεζική πόλη Σετσουάν. Το κύριο ερώτημα που τίθεται στο έργο είναι πώς μπορεί ένας άνθρωπος να είναι καλός μέσα σε έναν κόσμο κακό. Αντιστοίχως, και η ηρωίδα του Σεν-τε, έχοντας υποφέρει από την εκμετάλλευση των γύρω της, αναγκάζεται να επινοήσει έναν αυστηρό ξάδελφο, τον Σούι-τα, που υποδύεται η ίδια ντυμένη αντρικά, για να αυτο-προστατευτεί. Όμως στον κόσμο αυτόν, όπου όλα μετρούνται με την αγορά και την πώληση, ο Σούι-τα τα καταφέρνει πολύ καλύτερα, ενώ η πραγματική Σεν-τε εμφανίζεται ολοένα και λιγότερο. Η κοινωνική ηθική υπαγορεύεται από το οικονομικό ισχύον σύστημα. Σε αυτό, ο αλτρουισμός της Σεν-τε αδυνατεί να βρει μια θέση.

Το έργο αυτό δεν αρκείται στην παρουσίαση μιας ταξικής αντιπαράθεσης εκμεταλλευτών και θυμάτων ή αφεντικών και δούλων [...] Εδώ, οι κύριοι αντίπαλοι ανήκουν φύσει και θέσει στην ίδια κοινωνική τάξη, στην προλεταριακή τάξη, με την ευρύτερη έννοια του όρου. Και η αντιπαλότητα εντοπίζεται στην αντιπαράθεση της αγαθότητας και της αδιαφορίας μέσα στην καρδιά της φτώχειας. Έτσι, τον ρόλο του καταπιεστή τον παίζει, εδώ, και ο καταπιεσμένος όχλος σε βάρος κάποιου πλάσματος που, αν και

ταξικά όμοιό του, ξεχωρίζει απ' το πλήθος με μια αναμφισβήτητη ποιοτική διαφορά. Η αλλοτριώση του ανθρώπου, λοιπόν, δεν συντελείται από τον ταξικό αντίπαλο, αλλά από τον ομοιοπαθή. Και εν τέλει η αδικία δεν φαίνεται να είναι πάντοτε ευθέως ανάλογη προς την ιδιοκτησία. (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου 2003, 116-117).

Στην κοινωνία του Σετσουάν, όπου κυριαρχεί η φτώχεια, η επιβίωση καθίσταται δύσκολη, σπρώχνοντας άλλους στο έγκλημα κι άλλους στην απληστία. Η ανάγκη της επιβίωσης είναι αυτή που εξαναγκάζει τη Σεν-τε στην επινόηση του σκληρού Σούι-τα. (McCulloch 2006, 125).

#### **4.4.3 Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία**

Όσο βρισκόταν στην Αμερική έγραψε επίσης και τον *Καυκασιανό κύκλο με την κιμωλία* (*Der kaukasische Kreidekreis*, 1943-45), που δεν είδε τα φώτα της αμερικανικής σκηνής όσο ο Brecht βρισκόταν ακόμα στη χώρα. Η παγκόσμια πρεμιέρα του δόθηκε από ένα κολλέγιο της Μινεσότα, ενώ στη Γερμανία παρουσιάστηκε το 1954 από το Berliner Ensemble.

Χρησιμοποιώντας την τεχνική «θεάτρου εν θεάτρω», ο Brecht μας μεταφέρει στη Σοβιετική Ένωση προς τα τέλη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όπου δύο κοινότητες διαγκωνίζονται για το ποια θα λάβει και θα εκμεταλλευθεί μια περιοχή που άφησαν πίσω τους οι Ναζί. Προκειμένου να λυθεί η διαμάχη διοργανώνεται η παρουσίαση μιας παραβολικής ιστορίας. Σε αυτήν την παραβολή, ο κυβερνήτης της Γκρουζινίας, μιας πόλης της Γεωργίας, δολοφονείται κατά τη διάρκεια εξέγερσης των ευγενών που θέλουν να τον ανατρέψουν. Η γυναίκα του κυβερνήτη καταφέρνει να ξεφύγει, αλλά αφήνει πίσω της τον γιο τους, τον μικρό Μιχαήλ, μέσα στην αγωνία της να πάρει μαζί της όλα τα ρούχα και τα παπούτσια της. Μια χωριατοπούλα, η Γκρούσα, παραμένει όλο το βράδυ μαζί με το μωρό που το έχει εγκαταλείψει και η παραμάνα του. Ύστερα από σκέψη, αποφασίζει να πάρει μαζί της το μωρό κι εγκαταλείπει την πόλη για να αποφύγει τους στρατιώτες που συμμετείχαν στην εξέγερση. Καταφεύγει στον αδελφό της στα βόρεια βουνά, όπου αναγκάζεται να παντρευτεί έναν δήθεν ετοιμοθάνατο χωρικό, τον Γιούσουπ, για χάρη του μωρού, προκειμένου να του προσφέρει ένα όνομα και ασφάλεια. Με την πράξη της αυτή προδίδει την υπόσχεση που είχε δώσει στον αγαπημένο της αρραβωνιαστικό, τον στρατιώτη Σίμον Χαχάβα, ότι θα περιμένουν ο ένας τον άλλο μέχρι το τέλος του πολέμου, μιας που ο Σίμον είχε διαταχθεί να συνοδεύσει τη γυναίκα του κυβερνήτη στη φυγή της. Ωστόσο, όταν η εξέγερση καταλαγιάζει, η γυναίκα του κυβερνήτη διεκδικεί πίσω το παιδί της. Στην αρχή της Τέταρτης Πράξης, η δράση μεταφέρεται πίσω χρονικά, στην αρχή της εξέγερσης, όπου παρακολουθούμε την αμφιλεγόμενη πορεία του υπάλληλου Αζντάκ, που από κλεφτοκοτάς καταλήγει δικαστής, ορισμένος από τους στρατιώτες. Στον νέο του αυτόν ρόλο, ο Αζντάκ αποδεικνύεται μια κωμική φιγούρα αλά Ρομπέν των Δασών, που δικάζει υπέρ των φτωχών και κατά των πλουσίων. Όμως, εξακολουθεί να προτάσσει τις δικές του ανάγκες, απαιτώντας δωροδοκίες από όλες τις πλευρές, ενώ παίρνει ορισμένες αμφιλεγόμενες αποφάσεις με μόνο άξονα τη δική του επιβίωση και απόλαυση. Όταν το παλιό καθεστώς επανέρχεται στην εξουσία, ο Αζντάκ φοβάται για τη ζωή του και προσπαθεί να το σκάσει χωρίς επιτυχία. Στην Πέμπτη (και τελευταία) Πράξη του έργου, ο Αζντάκ δικάζει την υπόθεση του παιδιού και των δύο γυναικών που το διεκδικούν και αποφασίζει να τη λύσει με την παλιά «σολομώντεια» δοκιμή του κύκλου με την κιμωλία: βάζει το παιδί στο κέντρο και ζητά από κάθε μητέρα να τραβήξει από το ένα χέρι, κι όποια κατορθώσει να τραβήξει πιο γρήγορα κοντά της το παιδί, θα της ανήκει. Η Γκρούσα παραιτείται από αυτήν τη δοκιμή που θα έθετε σε κίνδυνο τον Μιχαήλ. Έτσι όμως κερδίζει το παιδί τελικά, καθώς αποδεικνύεται πιο στοργική μάνα για εκείνο από τη φυσική του μητέρα. Ο Αζντάκ ακυρώνει τον γάμο της Γκρούσα με τον ηλικιωμένο Γιούσουπ, ανοίγοντάς της τον δρόμο να παντρευτεί τον αγαπημένο της. Βασίζεται σε ένα κινεζικό έργο του 14ου αιώνα. Η παραβολή γύρω από την ιδιοκτησία και τη δικαιοσύνη που εμπεριέχεται μέσα στο έργο έχει τελέσει τον σκοπό της: το παιδί πρέπει να δοθεί σε εκείνην που θα το προστατέψει καλύτερα, όπως και η

διαφιλονικούμενη περιοχή του προλόγου πρέπει να δοθεί στην κοινότητα που εντέλει θα τη διαχειριστεί καλύτερα. (Unwin 2012, 229).

Την ιστορία του κύκλου με την κιμωλία ο συγγραφέας τη χρησιμοποίησε αρχικά σε ένα διήγημα που έγραψε το 1940, ενώ είχε αρχίσει η αυτοεξορία του και βρισκόταν στη Δανία. Τέσσερα χρόνια αργότερα επανέρχεται στο μοτίβο αυτό και με τον Πρόλογο του έργου επιτίθεται σε μία από τις κυρίαρχες εθνικιστικές ιδεολογίες που εκπροσωπούσαν από το σλόγκαν «Αίμα και Χώμα» (Blut und Boden), δηλαδή την έμφαση των Ναζί στους δεσμούς αίματος που συσχετιζαν με τη φυλή και την καθαρότητα των Αρείων, καθώς και τις συναισθηματικές συνδέσεις που προσέδιδαν στους τόπους και στις περιοχές, και που χρησιμοποιούνταν ως δικαιολογία για την επέκταση του Γ' Ράιχ κατά τη διάρκεια του πολέμου. (White 1978, 63). Επιπλέον, τόσο το προλογικό όσο και το κύριο έργο εφιστούν την προσοχή και προειδοποιούν για την πολιτική που θα ακολουθηθεί μετά το τέλος του πολέμου, επισημαίνοντας τον κίνδυνο μιας διχαστικής μεταπολεμικής πολιτικής κι ενός εξακολουθητικού εδαφικού ιμπεριαλισμού στην Ευρώπη. (Mumford 2009, 101).

Στον *Καυκασιανό κύκλο με την κιμωλία* ενυπάρχουν αυτοβιογραφικοί απόηχοι στα δύο κύρια πρόσωπα. Όπως ο συγγραφέας μετακινιόταν διαρκώς τα προηγούμενα χρόνια, έτσι και η Γκρούσα του μοιάζει να μην μπορεί να σταθεί πουθενά.

Φεύγει από το ανάκτορο του κυβερνήτη Αμπασβίλι στη Νούχα, και φτάνει εξαντλημένη στο σπίτι των αγροτών, αλλά δε μένει. Συνεχίζει και φτάνει στο πανδοχείο, αλλά δεν μένει. Διασχίζει τα Βουνά του Βορρά και φτάνει στο σπίτι του αδελφού, αλλά δε μένει. Μετακομίζει στο σπίτι του αγρότη Γιούσουπ, που τον παντρεύεται, αλλά δεν μένει ούτε εκεί. Επιστρέφει πάλι στη Νούχα, για να διεκδικήσει το Μιχαήλ. Αλλά και εκεί, ακόμα, κι όταν αποκτάει οριστικά το παιδί και τον αγαπημένο της, Σιμόν, πάλι δε μένει. Είναι έτοιμη να φύγει μετά το χορό, προφανώς όχι για το σπίτι του αγρότη Γιούσουπ, αλλά για έναν καινούριο, άγνωστο προορισμό. [...] Γκρούσα-Μπρεχτ, παράλληλη διαδρομή, θα μπορούσε να πει κανείς. (Μάρκαρας 1994, 41-42).

Επιπλέον, ο Αζντάκ, όπως άλλωστε κι ο ίδιος ο συγγραφέας, συνιστά μια πλούσια σε αντιφάσεις μορφή, του οποίου η μυστηριώδης εξαφάνιση στο τέλος του έργου, θέτει τόσα ερωτήματα όσα και απαντά (Unwin 2012, 228).

#### 4.4.4 Η ζωή του Γαλιλαίου και η συνεργασία με τον Charles Laughton

Ο συγγραφέας θεωρούσε ως ένα από τα λιγότερα επικά έργα του τη *Ζωή του Γαλιλαίου (Leben des Galilei)*, που από πλευράς τεχνικής συνιστούσε μια οπισθοδρόμηση σε σχέση με τις αριστοτελικές δραματικές αρχές. (Knust 1974, 56). Η πρώτη εκδοχή του έργου (με τον τίτλο *Η γη κινείται*) είχε ολοκληρωθεί το 1938, όταν ο Brecht βρισκόταν ακόμα στη Γερμανία, που βυθιζόταν ολοένα και περισσότερο στο φασιστικό σκοτάδι. Υπήρχαν όμως αρκετοί λόγοι που συνηγορούσαν στο να το ξαναδουλέψει στα μέσα της δεκαετίας του '40: αφενός, η προσπάθειά του να δελεάσει τον μεγάλο ηθοποιό Charles Laughton (**Εικόνα 4.6**) να συνεργαστεί μαζί του, με φανερό πια την πιθανότητα να κατακτήσει επιτέλους τη σκηνή του πολυπόθητου Broadway· αφετέρου, η εξέλιξη των ίδιων των ιστορικών γεγονότων, όπου κατά τη διάρκεια της επεξεργασίας του κειμένου η Αμερική ενεπλάκη στον πόλεμο και τον Αύγουστο του 1945 έπεσαν οι ατομικές βόμβες στη Χιροσίμα και στο Ναγκασάκι.

Η συνεργασία δραματουργού και ηθοποιού υπήρξε ιδιαίτερα στενή και καθοριστικής σημασίας για τη διαμόρφωση της δεύτερης εκδοχής του *Γαλιλαίου*, μεταφρασμένου πια στα αγγλικά. Με τον Charles

Laughton στον ρόλο του Γαλιλαίου, η πρεμιέρα δόθηκε σε θέατρο του Beverly Hills το 1947 (η πρώτη εκδοχή του έργου στα γερμανικά είχε κάνει πρεμιέρα στη Ζυρίχη τον Σεπτέμβριο του 1943) και κατόπιν παίχθηκε στη Νέα Υόρκη, ωστόσο η παράσταση δεν έλαβε ιδιαίτερα θετικές κριτικές.



Εικόνα 4.6 Ο Charles Laughton το 1940.

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Laughton#/media/File:Charles\\_Laughton.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Laughton#/media/File:Charles_Laughton.jpg)]

Το έργο αφηγείται τις δοκιμασίες του Γαλιλαίου με τις ανακαλύψεις του, τις συμμαχίες που συνάπτει και που διαλύει για λόγους οικονομικούς ή λόγους αφοσίωσης, τις πεποιθήσεις του όταν αναγκάζεται να αναθεωρήσει όσα έχει υποστηρίξει στην πραγματεία του με τίτλο *Dialogo* για το ηλιοκεντρικό σύστημα, υπό τον φόβο των βασιανιστηρίων της Ιεράς Εξέτασης. Η βαρύτητα του έργου δεν δινόταν αρχικά στην υπαναχώρηση του Γαλιλαίου έναντι της Ιεράς Εξέτασης: «Η πραγματικά Επική διαδικασία θα πρέπει να αναζητηθεί στον τίτλο που μπαίνει στην προτελευταία σκηνή: 1633-1642. Ο Γαλιλαίος, φυλακισμένος της Ιεράς Εξέτασης, συνεχίζει την επιστημονική του έρευνα ως τον θάνατό του. Καταφέρνει να βγάλει κρυφά τα βασικά του έργα έξω από την Ιταλία». (Benjamin 2018, 47). Ενώ βρίσκεται σε κατ' οίκον περιορισμό και χάνει σιγά-σιγά την όρασή του, ο Γαλιλαίος γράφει τα *Discorsi*, που όπως και το *Dialogo* αποτελούνται από πειράματα και συζητήσεις γύρω από τη φυσική. Το τέλος του έργου, που παρουσιάζει τον αλλοτινό μαθητή του Αντρέα να κατορθώνει να διαφύγει μαζί με τη δουλειά του δασκάλου Γαλιλαίου –τα περίφημα *Discorsi*–, είναι επινόηση του Brecht. Κάποιες αναλογίες με τη σύγχρονη εποχή ήταν ιδιαίτερα εμφανείς: λ.χ. η Ιερά εξέταση αποτελεί σαφή αναφορά στο χιτλερικό καθεστώς. (Glahn 2014, 182-184).

Από την πρώτη εκδοχή του έργου απουσίαζε η ευθύνη του επιστήμονα, το γεγονός ότι η ανάκληση των ιδεών του Γαλιλαίου για το ηλιοκεντρικό σύστημα στέρησε από τους λαούς μια επαναστατική γνώση που θα βοηθούσε στην αποτίναξη της θεολογίας που συντηρούσε τους ηγεμόνες στην εξουσία. Έτσι, η δεύτερη εκδοχή του έργου επιχείρησε να αποσαφηνίσει την άποψη ότι η απάρνηση των ιδεών του Γαλιλαίου μπροστά στην Ιερά Εξέταση συνιστούσε μια εγκληματική αποτυχία του επιστήμονα, υπογραμμίζοντας την ευθύνη του απέναντι στην κοινωνία, με απόηχους που παρέπεμπαν πια στη χρήση της ατομικής βόμβας. (Mumford 2009, 35· Glahn 2014, 185).

Ο Brecht δεν είδε ποτέ τη νεοϋρκέζικη παράσταση του *Γαλιλαίου*. Έφυγε το 1947 μαζί με την οικογένειά του, αμέσως μόλις κατέθεσε στην Επιτροπή Αντιαμερικανικών Δραστηριοτήτων (House Un-American Activities Committee), στην οποία είχαν κληθεί να καταθέσουν κυρίως συγγραφείς και καλλιτέχνες που διερευνούνταν για το αν έτρεφαν φιλο-κομμουνιστικές πεποιθήσεις. Η κατάθεσή του ετοιμάστηκε με μεγάλη προσοχή, με στόχο να μην παγιδευτεί, αλλά χωρίς να λέει όσα ήθελε να ακούσει η Επιτροπή. Αν και ο ίδιος είχε δηλώσει αρχικά ότι δεν επρόκειτο να καταθέσει, τελικά το έκανε προκειμένου να εξασφαλίσει την έξοδο του από τη χώρα, γεγονός που σχολιάστηκε αρνητικά στη συνέχεια από άλλους που στο μεταξύ

φυλακίστηκαν. Ελεύθερος κατόπιν να εγκαταλείψει την Αμερική, ο Brecht επιβιβάστηκε σε ένα αεροπλάνο για το Παρίσι στις 31 Οκτωβρίου 1947, ενώ η Weigel με την κόρη τους και τη Berlau τον ακολούθησαν με το πλοίο. (Glahn 2014, 187-188).

Η επιστροφή στην Ευρώπη είχε αρχικό σταθμό την Ελβετία, επιλογή που οφειλόταν σε μια σειρά λόγων: α) η χώρα είχε παραμείνει ουδέτερη κατά τη διάρκεια του πολέμου, β) είχε ανεβάσει τρία έργα του μεταξύ 1941-1943 στο Schauspielhaus της Ζυρίχης, και γ) είχε επίσης προσλάβει τον παιδικό του φίλο Caspar Neher ως σκηνογράφο του ίδιου θεάτρου. Ωστόσο, το ψυχροπολεμικό κλίμα είχε ήδη τις επιπτώσεις του, με αποτέλεσμα να παρακολουθείται, τόσο ο ίδιος όσο και η οικογένειά του, από τις Ελβετικές αρχές. Θέλοντας πρωτίστως να διαδραματίσει ενεργό ρόλο στα τεκταινόμενα της πατρίδας του, ο Brecht κατέληξε στα τέλη του 1948 στην Ανατολική Γερμανία, που στέγαζε άλλωστε και τις τρεις σημαντικότερες θεατρικές σκηνές του Βερολίνου. (Glahn 2014, 189-190).

#### 4.5 Το γερμανικό θέατρο μετά τον πόλεμο και η ίδρυση του Berliner Ensemble

Όταν η Γερμανία παραδόθηκε στους Συμμάχους το 1945, όλα τα θέατρα έκλεισαν για ένα διάστημα, σύντομα όμως άρχισαν να ξανανοίγουν υπό την επιτήρηση των δυνάμεων κατοχής. Μετά το 1945, το γερμανικό θέατρο ανέλαβε γρήγορα δυνάμεων και περί τη δεκαετία του 1960 ήταν ένα από τα σταθερότερα ανερχόμενα, από πλευράς παραγωγής, στον κόσμο. Παρόλο που η Γερμανία χωρίστηκε σε Ανατολική και Δυτική μετά το 1945, το θέατρο στις δύο περιοχές είχε πολλά κοινά χαρακτηριστικά. Αποκαταστάθηκε και στις δύο το σύστημα των επιχορηγουμένων από το κράτος σταθερών θιάσων. Περί τη δεκαετία του 1960, υπήρχαν στη Δυτική Γερμανία περίπου 175 επαγγελματικά θέατρα, από τα οποία τα 120 ανήκαν στην κυβέρνηση, ενώ στην Ανατολική Γερμανία υπήρχαν γύρω στα 135 θέατρα, που ανήκαν όλα στο κράτος. Σχεδόν κάθε πόλη είχε έναν θίασο και πολλές διέθεταν επιπλέον όπερα και ποιοτικό θίασο μπαλέτου. Κατά κανόνα, όλοι οι επιδοτούμενοι θίασοι μιας πόλης είχαν τον ίδιο διευθυντή, διορισμένο από την πόλη ή το κράτος, και μοιράζονταν τις εγκαταστάσεις, τους σκηνοθέτες και τους σκηνογράφους. Σε μεγάλες πόλεις, όπως το Βερολίνο, υπήρχαν πολλαπλές εγκαταστάσεις, καθεμία με τον δικό της διευθυντή και τον δικό της θίασο. Ένας *dramaturg* (με πολυάριθμο προσωπικό) δούλευε σε κάθε θίασο τις επιλογές των έργων και άλλα καλλιτεχνικά θέματα. (Brockett & Hildy 2014, 455-456).



Εικόνα 4.7 Ο Brecht (δεύτερος από αριστερά) το 1948.

[Πηγή: [https://de.wikipedia.org/wiki/Bertolt\\_Brecht#/media/Datei:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-H0611-0500-001,\\_Berlin,\\_Intellektuelle\\_bei\\_Friedenskundgebung.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht#/media/Datei:Bundesarchiv_Bild_183-H0611-0500-001,_Berlin,_Intellektuelle_bei_Friedenskundgebung.jpg)]

Από όλους τους γερμανικούς θιάσους, ο διασημότερος ήταν το **Berliner Ensemble**, που ίδρυσε ο Brecht μαζί με τη σύζυγό του ηθοποιό Helene Weigel, με έδρα του το Ανατολικό Βερολίνο και με έμφαση στη δραματουργία του. Μετά την επιστροφή του Brecht στην Ευρώπη το 1947, τα έργα του γρήγορα



συμπεριελήφθησαν στο ρεπερτόριο των περισσότερων γερμανικών θιάσων και η θεωρία του έγινε σύντομα παγκοσμίως γνωστή (Εικόνα 4.7).

Κατά τη διάρκεια αυτής της δεκαπεντάχρονης απουσίας που βρισκόταν κατ' ουσίαν αποκομμένος από τη θεατρική πράξη, προετοίμαζε τη θεωρία του για ένα καινούριο θέατρο, την οποία μπόρεσε να εφαρμόσει από το 1949 και μετά. Η επιρροή του ήταν καταλυτική στις αισθητικές αρχές και στο πολιτικό προφίλ του θεάτρου, τόσο κατά τη διάρκεια της ζωής του μέχρι το 1956, αλλά και για δεκαετίες μετά τον θάνατό του.

Η φήμη του Brecht επισφραγίστηκε από τη δουλειά του στο Berliner Ensemble. Επιστρέφοντας στη Γερμανία, ο Brecht συνεργάστηκε ξανά με αρκετά πρόσωπα με τα οποία είχε συνεργαστεί και πριν από το 1933. Ο Brecht εκπαίδευσε επίσης αρκετούς σκηνοθέτες που θα έπαιζαν κατόπιν σημαντικό ρόλο στο γερμανικό θέατρο. Η πρώτη παράσταση του θιάσου το 1949 ήταν το έργο *Μάνα Κουράγιο*. Το Berliner Ensemble μοιραζόταν για ένα διάστημα το Deutsches Theatre με έναν άλλο θίασο. Το 1954 του παραχωρήθηκε το Theater am Schiffbauerdamm, το θέατρο όπου είχε ανέβει για πρώτη φορά το 1928 η *Όπερα της πεντάρας*. Με τις εμφανίσεις του στο Παρίσι το 1954 και το 1955, το Berliner Ensemble έγινε διεθνώς γνωστό κι έκτοτε λογιζόταν ως ένας από τους καλύτερους θιάσους του κόσμου. (Brockett & Hildy 2014, 457). Κάτω από την καθοδήγηση του Roland Barthes, το περιοδικό *Théâtre Populaire* αφιέρωσε τότε ένα ολόκληρο τεύχος στη «μπρεχτική επανάσταση». Άλλωστε, ο ίδιος ο Barthes επηρεάστηκε από το έργο του Γερμανού κι αφιέρωσε στη συνέχεια αρκετά δοκίμια σε εκείνον, αναγνωρίζοντας τον Brecht ως καθοριστική επιρροή στη δική του πνευματική εξέλιξη και στη γέννηση της σημειολογίας. Κατά τη διάρκεια τού κοινωνικά και πολιτικά φορτισμένου αντικομφορμιστικού κλίματος της δεκαετίας του 1960, οι απόψεις του Brecht έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλείς. (Glahn 2014, 9).

Το Berliner Ensemble όφειλε μεγάλο μέρος της επιτυχίας του στις πολλές και προσεκτικές του πρόβες, που διαρκούσαν κάποιες φορές αρκετούς μήνες. Όταν ήταν έτοιμη μια παραγωγή, έφτιαχναν ένα *Modellbuch* (Βιβλίο-μοντέλο παράστασης) που περιλάμβανε 600-800 φωτογραφίες από την παράσταση. Με την πρακτική αυτή, που εγκαινιάστηκε από τη Ruth Berlau και εξυπηρετούσε τόσο την καταγραφή της παράστασης όσο και παιδαγωγικούς σκοπούς, κάθε βιβλίο-μοντέλο εμπεριείχε μια σειρά από φωτογραφίες με λεζάντες που περιέγραφαν λεπτομερώς κινήσεις, θέσεις, γκρουπαρίσματα ηθοποιών και σημαντικά σημεία κάθε παραγωγής. (Mumford 2009, 44). Τα δημοσιευμένα *Modellbücher* επηρέασαν πολλούς παραγωγούς που δεν είδαν ποτέ τον θίασο να παίζει. Παρότι ο Brecht με τις μεταπολεμικές παραστάσεις του Berliner Ensemble έδωσε ουσιαστικά το έναυσμα για τη μεταποίηση των έργων του κατά περίπτωση, «η εμμονή του να συνοδεύει κάθε σκηνικό ανέβασμα με ένα βιβλίο-μοντέλο έδινε ακριβώς την αντίθετη εντύπωση: αυτήν της καθιέρωσης μιας ορθόδοξης μπρεχτικής παραστασιολογίας». (Σακελλαρίδου 2012, 67). Έτσι, τα μοντέλα αυτά έγιναν η αφορμή για το περίφημο «μπρεχτικό στυλ», δηλαδή για μια εντελώς μηχανιστική αντίληψη της μπρεχτικής αισθητικής ως μιας προκατασκευασμένης σκηνικής αναπαράστασης χωρίς τις δυνατότητες αναπροσαρμογής που στην ουσία απαιτούσε το ανοιχτό σύστημα της μπρεχτικής διαδικασίας.

Το Berliner Ensemble απέδειξε την ισχύ των μπρεχτικών θεωριών, ενώ η ανθρωπιστική και κοινωνική έμφαση που διέθεταν τα έργα συνέστησαν μια εναλλακτική στο Θέατρο του Παραλόγου (το οποίο επικεντρωνόταν στις προσωπικές ανησυχίες). Μετά τον θάνατο του Brecht το 1956, ο θίασος συνέχισε υπό τη διεύθυνση της Weigel, η οποία ήταν ήδη από την αρχή της λειτουργίας του η επίσημη διευθύντριά του. Τις μεθόδους του Brecht διατήρησαν επίσης οι βασικοί σκηνοθέτες του θιάσου. (Brockett & Hildy 2014, 457). Άλλωστε, από την αρχή της λειτουργίας του, ο Brecht προσέλαβε νέους και ενθουσιώδεις συνεργάτες, με στόχο να καλλιεργηθεί μια ενεργή καλλιτεχνική ομάδα που θα μάθαινε από εκείνον, προτού αποδυθεί στις δικές της αυτόνομες προσπάθειες. Πολύ γρήγορα, ο Brecht εμπιστεύτηκε παραγωγές σε νεότατους συνεργάτες –πάντα κάτω από την επίβλεψή του– ως μέσο παραγωγής νέων τρόπων προσέγγισης της μεθόδου του. Η στρατηγική αυτή αποδείχθηκε επιτυχής, καθώς οι συνεργάτες αυτοί κατόρθωσαν να βγάλουν τον θίασο από το κλίμα αβεβαιότητας που επικράτησε μετά τον άξαφνο θάνατό του. Ωστόσο, η επιρροή του ήταν τόσο μεγάλη που σταδιακά άρχισε να μετατρέπεται σε τροχοπέδη. Όντας απόλυτα αφιερωμένο στη

μέθοδό του, το ίδιο το Berliner Ensemble είχε δημιουργήσει ανάλογες προσδοκίες στους θεατές του, ενώ η συνεχής πίεση για παραγωγή νέων καθηλωτικών θεατρικών παραγωγών υπό τη σκιά του Brecht, άρχισε σταδιακά να γίνεται αφόρητη. Μια σημαντική κρίση σε σχέση με το θέμα της σκηνοθεσίας και της βιωσιμότητας του θιάσου ξέσπασε το 1966, μια κρίση που είχε άμεσες επιπτώσεις τόσο στις μετέπειτα παραγωγές όσο και στο προσωπικό του θιάσου. Βέβαια, είχε μεσολαβήσει μια ολόκληρη δεκαετία προτού τα σημάδια της κούρασης να έχουν σοβαρό αντίκτυπο. (Barnett 2015, 2).



**Εικόνα 4.8** Ο Brecht και η Weigel στην οροφή του Berliner Ensemble κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων της εργατικής πρωτομαγιάς του 1954. (Φωτογράφος: Horst Sturm).

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bertolt\\_Brecht#/media/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-24300-0049\\_Bertolt\\_Brecht\\_und\\_Helene\\_Weigel\\_am\\_1.\\_Mai.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht#/media/File:Bundesarchiv_Bild_183-24300-0049_Bertolt_Brecht_und_Helene_Weigel_am_1._Mai.jpg)]

Καθώς το έργο του Brecht είναι εκτεταμένο και πολυσύνθετο «αντιστέκεται σε απλουστευτικές κατατάξεις και περιοδικοποιήσεις». (Σακελλαρίδου 2012, 65). Ωστόσο, ένας χρήσιμος άξονας για την περιδιάβαση στο έργο του βασίζεται σε σημαντικές τομές και μεταβάσεις στη ζωή του:

Τα πάνω από σαράντα θεατρικά έργα που άφησε πίσω του είναι σαφώς άνισα στο μέγεθος, στη συνθετικότητα των χαρακτήρων και του νοήματος, στη δραματουργική επεξεργασία και στη θεατρικότητα, αλλά πρέπει πρώτα να ειδωθούν μέσα στο συγκεκριμένο ιδεολογικοπολιτικό κλίμα που τα παρήγαγε και του οποίου ο Brecht θεωρούσε πάντα τον εαυτό του συνειδητό παραγωγό και παράγωγο. [...] Η ζωή του στη μεσοπολεμική Γερμανία (από το Άουγκσμπουργκ όπου γεννήθηκε, μέχρι το Μόναχο όπου εγκαταστάθηκε εν συνεχεία και μέχρι το Βερολίνο όπου είδε την παρακμή της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης και την άνοδο του ναζισμού, 1898-1933), η αυτοεξορία του στη Σκανδιναβία (1933-1941) και στην Αμερική (1941-1947) και η επιστροφή του στην Ευρώπη (Ζυρίχη 1947-1949, και Ανατολικό

Βερολίνο, 1949–1956) σφράγισαν την πορεία του από πολλές απόψεις και αποτελούν ένα χρήσιμο άξονα για την αξιολόγηση του έργου του. (Σακελλαρίδου 2012, 65–67).

#### 4.6 Η θεωρία του Brecht

Ήδη από τις πρώιμες επαφές του με το θέατρο, ο Brecht αντιπάθησε την τακτική του ρεαλισμού να δημιουργεί μια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, η οποία παρέλυε κατά τη γνώμη του την κριτική ικανότητα του κοινού και το μετέτρεπε σε μια «φοβισμένη, εύπιστη, υπνωτισμένη μάζα». Η δική του θεωρία θεάτρου, που ανέπτυξε κατόπιν, άσκησε τεράστια επίδραση στο μεταγενέστερο θέατρο. Σημαντικό σταθμό στη διαμόρφωση της θεατρικής θεωρίας του διαδραμάτισε η συγγραφή και παράσταση των δύο πρώτων μεγάλων έργων του που συνδύαζαν τη μουσική με το θέατρο, *Η όπερα της πεντάρας* (1928) και *Η ακμή και παρακμή της πόλης Μαχαγκόνου* (1930), καθώς και η συνεργασία του με τον Kurt Weill. Επί της ουσίας, τα δύο αυτά έργα αποτέλεσαν την πρώτη μεγάλης κλίμακας εφαρμογή της αισθητικής αντίληψής του για το επικό θέατρο και οδήγησαν στην πρώτη συστηματική διατύπωση των θεωρητικών του απόψεων. Έτσι στις «Σημειώσεις για την *Ακμή και παρακμή της πόλης Μαχαγκόνου*» (1930) και στις «Σημειώσεις για την *Όπερα της πεντάρας*» (1931) επισημαίνονται για πρώτη φορά τα χαρακτηριστικά του «επικού» θεάτρου του, τα οποία αντιπαραθέτει στα χαρακτηριστικά του αριστοτελικού «δραματικού» θεάτρου της τραγωδίας. Στη συνέχεια, προχωρά στην ανάλυση του όρου **Gestus**, δηλαδή της έννοιας της «κοινωνικής χειρονομίας/διάθεσης» που είναι βασική για την αντι-ρεαλιστική απόδοση των χαρακτήρων από τον μπρεχτικό ηθοποιό.

Οι βασικές διαθέσεις των ανθρώπων εφαρμόζονται μ' αυτό που αποκαλούσε ο Μπρεχτ *Gestus*, ένας όρος που σημαίνει όχι απλά «χειρονομία», μα καλύπτει την όλη κλίμακα των εξωτερικών σημάτων των κοινωνικών σχέσεων, συμπεριλαμβανομένου και του «φερσίματος, τονισμού, έκφρασης του προσώπου». Η κάθε σκηνή ενός έργου έχει τη βασική της *Gestus* (*Grundgestus*). (Έσολιν 2013, 184–185).

Ο Brecht αποκαλούσε τη μέθοδό του «επική», χρησιμοποιώντας τον όρο που επινόησε πρώτος ο Piscator, θέλοντας να τονίσει το ευρύ πεδίο της και το μείγμα αφηγηματικών και δραματικών τεχνικών. Επιθυμούσε να αναθέσει στο κοινό έναν ενεργό ρόλο στο θέατρο, κάνοντάς το να παρακολουθεί κριτικά και όχι παθητικά. Βέβαια, όταν μιλάμε για κριτική στάση του θεατή στο μπρεχτικό θέατρο «εννοούμε μια συγκεκριμένη φιλοσοφική θεώρηση του κόσμου που βασίζεται στο διαλεκτικό υλισμό». (Μάρκαρης 1982, 37). Για τον λόγο αυτόν, επινόησε την ιδέα της «αποξένωσης» ή «αποστασιοποίησης», για να καθιστά τα σκηνικά γεγονότα αρκούντως παράξενα, ώστε ο θεατής να κάνει ερωτήσεις σχετικά με αυτά. Η *Verfremdungseffekt* ή *V-effect* για συντομία, είναι η τεχνική της αποστασιοποίησης, η στρατηγική της ανοικείωσης. (Brockett & Hildy 2014, 411). Όπως έγραφε στα 1927, «το ουσιώδες σημείο του Επικού θεάτρου είναι το γεγονός ότι απευθύνεται λιγότερο στα συναισθήματα του θεατή και περισσότερο στη νόσή του». Η θεατρική προσέγγιση του Brecht επιχειρεί επί της ουσίας να δείξει απογυμνωμένους στον θεατή τους μηχανισμούς της πραγματικότητας και τους συσχετισμούς της εξουσίας.

Η έκφραση *Verfremdungseffekt* κάνει αργότερα την εμφάνισή της στο μπρεχτικό λεξιλόγιο. Συγκεκριμένα, το 1936, μετά από ένα ταξίδι στη Μόσχα, στη διάρκεια του οποίου ο Μπρεχτ [...] συνάντησε τους κυριότερους εκπροσώπους του σοβιετικού θεάτρου, ανάμεσά τους και τον Μέγερχολντ. Τότε, ίσως, είναι που ο Μπρεχτ κατέληξε σ' αυτήν την έννοια: πράγματι, ο όρος *Verfremdungseffekt* θα μπορούσε να προέρχεται από τον όρο *Priem Ostrannenija*, που τον

είχε χρησιμοποιήσει, ήδη από το 1917, ο Σκλόφκσι για να ορίσει μια ιδιόζουσα καλλιτεχνική μέθοδο, τη «μέθοδο από-εξοικείωσης» που συνίσταται στο «να συσκοτίζει κανείς τη φόρμα, ν' αυξάνει τη δυσκολία και τη διάρκεια της κατανόησης», ώστε «ν' ελευθερώνεται το αντικείμενο απ' τον αυτοματισμό της κατανόησης (έτσι, δεν θα πούμε το αντικείμενο με τ' όνομά του, αλλά θα το περιγράψουμε σαν να το βλέπαμε για πρώτη φορά, και θ' αντιμετωπίσουμε κάθε συμβάν σαν να συμβαίνει για πρώτη φορά». [...] Ο Μπρεχτ δεν αρκείται στην έκφραση που δανείστηκε απ' το λεξιλόγιο των «ρώσων φορμαλιστών», ούτε και στις μεγερχολντικές μεθόδους. Τον νεολογισμό *Verfremdungseffekt*, που τον έφτιαξε ο ίδιος, τον φορτίζει μ' όλη τη δική του θεωρία του επικού θεάτρου και τον τοποθετεί στο κέντρο της μεθόδου του. (Dort 1992, 15-17).

Θεωρούσε την ενοποίηση όλων των θεατρικών στοιχείων περιττή, αντίθετα από τον Adolph Appia και τον Gordon Craig. Για να προκαλεί την κριτική σκέψη και να εμποδίζει τον θεατή να συγχέει τη σκηνή με την πραγματική ζωή, ήθελε τα θεατρικά μέσα (λαμπτήρες φωτισμού, μουσική, σκηνικές αλλαγές) να είναι όσο το δυνατόν πιο απλά και ορατά, να μην ενσωματώνονται σε ένα ενιαίο θεατρικό όραμα ψευδαίσθησης, αλλά να αντιμάχονται μεταξύ τους, όπως σε έναν αγώνα μποξ. Επίτηδες διαχώριζε τα δραματικά επεισόδια με έναν αφηγητή ή τραγούδια, ή λεζάντες και πλακάτ που αποκάλυπταν εξ αρχής την πλοκή, ή σκηνοθετικές οδηγίες που προσφωνούνταν, ώστε και πάλι να διαλύεται κάθε μορφή ψευδαίσθησης. Η άποψή του ήταν ότι κάθε στοιχείο έπρεπε να προσφέρει ένα νέο σχόλιο στη δράση, κάθε επεισόδιο δράσης να είναι ξεχωριστό, ώστε ο θεατής να πρέπει να ενώσει το ένα με το άλλο. (Brockett & Hildy 2014, 411). Ο Brecht ήλπιζε να αφυπνίσει το κοινό στα δεδομένα της πολιτικής κατάστασης και να το ωθήσει να γίνει ενεργητικό, για να κάνει αλλαγές στην πραγματικότητα. Όπως έλεγε: «Η τέχνη δεν είναι ένας καθρέφτης για να αντανακλά την πραγματικότητα, αλλά ένα σφυρί για να τη διαμορφώνει».

Απέρριπτε επίσης τη μέθοδο Stanislavski για την ηθοποιία και έλεγε ότι «ο ηθοποιός δεν είναι ο Ληρ, παρουσιάζει τον Ληρ». Έτσι, στόχος του ηθοποιού δεν είναι να ενσαρκώσει τον χαρακτήρα, αλλά να αφηγηθεί τις πράξεις ενός άλλου προσώπου, να μιμηθεί το πρόσωπο για να φωτίσει τις πράξεις του, παραθέτοντάς τις, ώστε να γίνουν κατανοητές στους θεατές. (Εσολιν 2013, 180). Συνιστούσε στους ηθοποιούς του να σκέφτονται τους ρόλους τους στο τρίτο πρόσωπο και, μέσω της υποκριτικής τους, στην ουσία να σχολιάζουν τα κίνητρα και τις πράξεις των χαρακτήρων που υποδύονταν. Γι' αυτό άλλωστε υπάρχουν χωρία στα έργα του όπου ο ηθοποιός αναφέρεται στον ήρωα που ερμηνεύει στο τρίτο πρόσωπο. Ως θεατρικός σκηνοθέτης, ο Brecht εξέλιξε πλήθος από ανάλογες τεχνικές, είτε βάζοντας τους ηθοποιούς του να παραθέτουν τα λόγια του χαρακτήρα που υποδύονταν, είτε να μιλάνε απευθείας στο κοινό, 'βγαίνοντας' από τον ρόλο και σπάζοντας έτσι τον 'τέταρτο τοίχο' μεταξύ σκηνής και θεατών, είτε χρησιμοποιώντας το τέχνασμα του έργου μέσα στο έργο κ.λπ. (Silberman 2012, 183).

Επιπλέον, όταν ο Brecht υποστήριζε ότι ο θεατής πρέπει να γίνει ιστορικός, αναφερόταν στην αποστασιοποίηση του θεατή, την κριτική ματιά του στα τεκταινόμενα, καθώς και στο γεγονός ότι ενόσω απορροφά μηνύματα από τη σκηνή, παρατηρεί ταυτόχρονα τις ταξικές σχέσεις, εξετάζει τους περιορισμούς της δικής του αντίληψης κι έτσι μπορεί κατόπιν να αλλάξει τη ζωή του και να γράψει τη δική του ιστορία. Στην «ιστορικοποιημένη» παράσταση δεν είναι σημαντική μόνο η παρακολούθηση από πλευράς θεατή, αλλά το ίδιο το σώμα του ηθοποιού. Ο ηθοποιός δεν πρέπει να χάνει τον εαυτό του μέσα στον θεατρικό χαρακτήρα, αλλά αντιθέτως να επιδεικνύει τον χαρακτήρα ως αποτέλεσμα συγκεκριμένων κοινωνικο-ιστορικών σχέσεων. Έτσι, υποκριτής και κοινό που βρίσκονται στον παρόντα χρόνο 'κοιτούν προς τα πίσω' τον θεατρικό χαρακτήρα καθώς παλεύει με τις επιλογές του. (Diamond 1988, 86-67).



Εικόνα 4.9 Ο Brecht. (Φωτογράφος: Antonio Marín Segovia).

[Πηγή: <https://wordpress.org/openverse/image/fbf9e581-bc13-4621-b2cf-1cc694d63ab4>]

Ήδη από το 1937 είχε την ιδέα να γράψει ένα θεωρητικό έργο το οποίο θα αναπτυσσόταν χρησιμοποιώντας τη διαλογική μορφή. Ωστόσο, εγκατέλειψε το σχέδιο αυτό και χρησιμοποιώντας στοιχεία από κατά καιρούς θεωρητικά σχεδιάσματα, έγραψε μεταξύ 1947 και 1948 το *Μικρό όργανο για το θέατρο* (*Kleines organon für das Theater*), μια συνοπτική και περιεκτική μελέτη ενός «θεάτρου για την επιστημονική εποχή». Παρότι το *Νέο όργανο* (*Novum organum*) του Francis Bacon θεωρείται ότι αποτέλεσε το πρότυπο, η δομή του μελετήματος σε διακριτές παραγράφους και ο τίτλος του θυμίζουν έντονα την *Ποιητική* του Αριστοτέλη. (Σακελλαρίδου 2012, 76).

Όπως τονίζεται, «η Μπρεχτική θεωρία του δράματος δεν αποτελούσε ένα μόνο, ομοιογενές δογματικό σώμα. Σ' ολόκληρη τη ζωή του, η θεωρία του άλλαζε, εξελισσόταν, και τελικά καταστάλαξε σύμφωνα με τις αλλαγές στο στιλ γραφής του και στο σκηνικό του ανέβασμα». (Έσσλιν 2013, 167). Στην επανέκδοση του *Μικρού οργάνου* το 1953 ο Brecht προσέθεσε μια σειρά από παραρτήματα στα οποία εκφράζει τις αυξανόμενες επιφυλάξεις του για την επάρκεια των όρων «επικό θέατρο» και «θέατρο για μια επιστημονική εποχή» και επικεντρώνεται περισσότερο στην ανάγκη της «διαλεκτικής» του θεάτρου – μια ιδέα που είχε πρωτοαναφέρει, κάπως φευγαλέα, στην πρώτη έκδοση του *Μικρού οργάνου*. Σύμφωνα με τη μαρτυρία ενός στενού συνεργάτη του Brecht, του Manfred Wekwerth, αλλά και από το περιεχόμενο των τελευταίων σημειώσεων που άφησε ο ίδιος πριν από τον θάνατό του με τίτλο «Η διαλεκτική στο θέατρο» ('Dialektik auf dem Theater'), φαίνεται ότι ο όρος «διαλεκτικό θέατρο» είχε σταδιακά αντικαταστήσει στη σκέψη του κάθε προγενέστερο ορισμό και ότι ο Brecht βρισκόταν πιθανόν στο στάδιο αναθεώρησης της θεωρίας του. (Έσσλιν 2013, 198· Willett 1977, 185). Ωστόσο, όπως επισημαίνεται, καθώς η έκδοση των σημειώσεων αυτών έγινε μετά τον θάνατό του κι ενώ είχε εκφράσει κάποιους δισταγμούς για την περιγραφή «διαλεκτικό θέατρο», αυτό που θα πρέπει να θυμόμαστε είναι ότι κρατούσε συνειδητά το έργο του πάντα ανοικτό σε αναθεωρήσεις, πρωτίστως από άποψη αρχής. (Brooker 2017, 25-27).

#### 4.7 Brecht και φεμινιστική κριτική

Ο Brecht αναμφίβολα συγκαταλέγεται ανάμεσα στους σημαντικότερους δημιουργούς του 20ού αιώνα. Ως συγγραφέας, άφησε πίσω του ένα ογκωδέστατο και πολύπλευρο έργο: θεατρικά έργα, λιμπρέτα για όπερα και για μπαλέτο, μυθιστορήματα, ποιήματα, διηγήματα, θεωρητικά δοκίμια, ημερολόγια, θεατρικά τετράδια

και λεπτομερειακά μοντέλα παραστάσεων. Η πιο πρόσφατη γερμανική έκδοση του έργου του εκτείνεται σε 30 τόμους: 10 για τα θεατρικά έργα του, 5 για την ποίηση, 5 για την πρόζα (μυθιστορήματα, διηγήματα, σενάρια), 5 για τα δοκίμια, 2 για τα ημερολόγια και τετράδια εργασίας και 3 για επιλεγμένη αλληλογραφία του. (Silberman 2012, 184).

Στη γενέτειρά του, τη Γερμανία, αλλά και πολύ περισσότερο σε άλλες χώρες όπου η διαφορετική γλώσσα επέτεινε την απόσταση από τα κείμενά του, ο απόηχος της μπρεχτικής παράδοσης γιγαντώθηκε δυσανάλογα προς την πρωτογενή γνώση του ίδιου του έργου του. Αυτό οδήγησε σε μια άνευ προηγουμένου μυθοποίηση του Brecht, η οποία πήρε ακραίες διαστάσεις στον δυτικό κόσμο, κινούμενη ανάμεσα στην άκριτη θεοποίηση της «μεθόδου» του, από τη μία μεριά, και στη δαιμονοποίηση της «κομμουνιστικής» του ιδεολογίας, από την άλλη. Ωστόσο, αμέσως μετά τον θάνατό του υπήρχε ήδη μια κόπωση γύρω από το όνομά του. Για να μην μετατραπεί το έργο του σχεδόν σε στείρο «μνημείο» της μπρεχτικής παράδοσης, ορισμένοι πρότειναν την επιστροφή στο καθαρά δραματικό και ποιητικό έργο του. [...] Μετά την πτώση του τείχους του Βερολίνου το 1989 και τις πολιτικοοικονομικές ανακατατάξεις σε Δύση και Ανατολή, η διαμάχη γύρω από τον Brecht πήρε άλλη χροιά, περιστρεφόμενη κυρίως γύρω από την εξέλιξη των διαφόρων μορφών του μεταμοντερνισμού, καθεμιά από τις οποίες διεκδίκησε το δικό της κομμάτι από το φαινόμενο (ή το πρόβλημα) Brecht. Νεομαρξιστικές προσεγγίσεις τονίζουν τη συγγένεια του προοδευτικού μαρξιστή Brecht με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία του 1920 –ιδιαίτερα τη ρωσική– και εν συνεχεία, την επίδρασή του στο πολιτικό θέατρο και στο ριζοσπαστικό κινηματογράφο του 1960 και μετέπειτα, και επιμένουν στη χρησιμότητα της πολιτικής παρεμβατικότητας της μπρεχτικής μεθόδου ακόμα και έναντι της ισοπεδωτικής ισχύος της τηλεόρασης. Μεταμοντερνιστές της αποδομητικής σχολής τονίζουν το διασπαστικό και αντιφατικό χαρακτήρα ορισμένων όψεων στο έργο του, και τον ανακηρύσσουν πρόδρομο του μεταμοντερνισμού. Άλλοι πάλι σχολιαστές, που πρόσκεινται περισσότερο σε σύγχρονες θεωρίες κοινωνικού φύλου, κουλτούρας και εξουσίας, έχουν στρέψει την κριτική τους ματιά στην ανάλυση των δυνάμεων εξουσίας μέσα στην ίδια την «μπρεχτική κολεκτίβα», εγείροντας ερωτήματα σχετικά με τη συγγραφική αυθεντικότητα των έργων του Brecht και εξετάζοντας το βαθμό στον οποίο η σεξουαλική εκμετάλλευση των γυναικών από το διάσημο δραματουργό και γυναικοκατακτητή επεκτεινόταν και στην εκμετάλλευση πνευματικής και συγγραφικής ιδιοκτησίας. Οι παρανοήσεις σχετικά με τον Brecht ξεκινούν από παλιά, ήδη από την εποχή του 1920, όταν ο ίδιος άρχισε να διατυπώνει τις πρώτες θεωρητικές θέσεις του και παράλληλα έγραφε θεατρικά έργα και σκηνοθετούσε. Ο ίδιος ο Brecht ουδέποτε ακολούθησε πιστά, στη διαδικασία της θεατρικής γραφής και της σκηνικής αναπαράστασης, τις συχνά πομπώδεις ετικέτες που έδινε στις τεχνικές του, και άφηνε τους σχολιαστές του να προβληματίζονται με την αντίφαση ανάμεσα στις θεωρίες του και στη θεατρική πρακτική του. [...] Ο Brecht αρνιόταν να συζητήσει το θέμα και συχνά υποβάθμιζε τη βαρύτητα των θεωρητικών του διατυπώσεων,

λέγοντας ότι δεν επρόκειτο παρά για σημειώσεις γύρω από συγκεκριμένα έργα του και ότι δεν ήταν δυνατόν να τις αναθεωρεί διαρκώς. Από την άλλη μεριά, δεν σταματούσε να αναζητά ένα σαφή θεωρητικό λόγο, δίνοντας έτσι την εντύπωση μιας τάσης δογματισμού και επισημοποίησης των προτάσεών του. (Σακελλαρίδου 2012, 61-63).

Σε κάθε περίπτωση, η νεομαρξιστική σχολή προσπαθεί να περισώσει τον πυρήνα της μαρξιστικής σκέψης του συγγραφέα για ιδεολογική χρήση, ακόμα και στη εποχή της μαζικής κουλτούρας του θεάματος. Με βάση κυρίως τα δύο πρώιμα έργα του (*Μπάαλ, Στη ζούγκλα των πόλεων*), αλλά και το έργο της ώριμης περιόδου *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*, παρουσιάζουν τον Brecht ως πρότυπο συγγραφέα που εισάγει στο έργο του την πολυσχιδή προβληματική του μεταμοντερνισμού σχετικά με την υποκειμενικότητα, την αποσταθεροποίηση της ανθρώπινης ταυτότητας και τα διαφυλικά/διασεξουαλικά παιχνίδια αναπαράστασης. Φαίνεται μάλιστα ότι ο ίδιος ο Brecht ευνοεί τη μεταμοντερνιστική άποψη της πολυδιάσπασης, όταν στο βασικό θεωρητικό δοκίμιό του, *Μικρό όργανο για το θέατρο*, μιλά για τη ρευστότητα, την ασυνέπεια και τη δυσαρμονία της κοινωνικής κατάστασης, καθώς και για τον αντίκτυπό τους στα ανθρώπινα αισθήματα, στις γνώμες και στις απόψεις.

Το φεμινιστικό ερώτημα που τίθεται για τη θέση του Brecht σε σχέση με τα θέματα φύλου, αλλά και τη συμπερίληψη μιας ανάλογης προβληματικής στο έργο του έχει σχολιαστεί από πολλούς μελετητές. Ωστόσο, «οι γνώμες που διατυπώθηκαν ήταν έντονα αντιφατικές και κυμαίνονταν από την κλασική πατριαρχική ανάγνωση που στέκεται με θαυμασμό στα θετικά στερεότυπα της γυναίκας-μητέρας και της γυναίκας με συναισθήματα, μέχρι την ανοιχτή (φεμινιστική υποτίθεται) κατηγορία εναντίον του Brecht για μισογυνισμό, που εν μέρει στηρίζεται στην αναμόχλευση των προσωπικών του σχέσεων με τις γυναίκες». (Σιβετίδου 2012, 86).

Ωστόσο, και οι δύο θέσεις αποδεικνύονται αρκετά προβληματικές και ελλιπείς στην επιχειρηματολογία τους. Η πρώτη προσπάθησε να αναδείξει τους γυναικίους χαρακτήρες του και «να επανορθώσει την αμαυρωμένη εικόνα του Brecht με μία εκ προοιμίου ευμενή (ρομαντική ή απλουστευτική) διάθεση». (Σιβετίδου 2012, 86). Η δεύτερη επιχείρησε, κυρίως μέσω των μελετημάτων του John Fuegi, να δείξει ότι όλες οι γυναίκες με τις οποίες σχετίστηκε ο Brecht υπήρξαν θύματα εκμετάλλευσης από μέρους του, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στο έργο του. Ο Fuegi ξεκινά την παρουσίαση του «τέρατος» με μία εξέταση των πρώιμων ποιημάτων του συγγραφέα, που αποκαλύπτουν έναν αμφιφυλικό, μισογύννη, με σχεδόν φασιστικές τάσεις, Brecht. Τα δε πρώτα θεατρικά έργα του αποκαλύπτουν –πάντα σύμφωνα με τον Fuegi– έναν ταραγμένο ψυχισμό, όπου ο ίδιος ο συγγραφέας ταυτίζεται με τους μισογύνηδες πρωταγωνιστές του. Η εστίαση αρχίζει να αλλάζει από τη στιγμή που ο Brecht συναντά τις τρεις δυναμικές γυναίκες με τις οποίες συνεργάστηκε: την Elisabeth Hauptmann, τη Margarete Steffin και τη Ruth Berlau. Ειδικότερα για την περίπτωση της Hauptmann υποστηρίζει ότι κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 εκείνη συνεισέφερε το 80% έως και το 90% των έργων που πιστώνονταν κατά αποκλειστικότητα στον Brecht, ενώ παράλληλα υπάρχει μια σημαντική μετατόπιση, καθώς «δίνεται για πρώτη φορά φωνή στη γυναικεία οπτική», ενώ οι «γυναικείοι ρόλοι γίνονται πιο πλούσιοι και τρισδιάστατοι». (Fuegi 1994, 105, 107). Αντιστοίχως ισχυρίζεται ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες σε όλα τα κατοπινά σημαντικά έργα του (*Όπερα της πεντάρας, Αγία Ιωάννα των σφαγείων, Μητέρα κουράγιο και τα παιδιά της, Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν και Ο καυκασιανός κύκλος της κιμωλίας*) δεν απεικονίζουν απλώς τις πραγματικές γυναίκες της ζωής του, αλλά ότι είναι γραμμένοι από αυτές. Παραθέτει παράλληλα διάφορα ανεκδοτολογικά περιστατικά από τη ζωή του Brecht στη σχέση του με αυτές τις γυναίκες, όπου παρουσιάζονται –ούτε λίγο, ούτε πολύ– ως παθητικά θύματα μιας φρικτής μεγαλοφυΐας, που άλλες τις εξανάγκασε σε αμβλώσεις και άλλες τις οδήγησε στην εξορία και σε

συναισθηματική κρίση. (Taxidou 1995, 381-382). Οι αντιδράσεις που ακολούθησαν δεν ήταν λίγες, ειδικά στη Γερμανία,<sup>2</sup> αλλά και στον χώρο των κλασικών μελετητών του συγγραφέα.

Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι στην κριτική διαμάχη που ακολούθησε η στάση των θεωρητικών του φεμινισμού υπήρξε πολύ πιο νηφάλια και συγκρατημένη. Τονίστηκε, βεβαίως, το γεγονός ότι ο συγγραφέας επιδεικνύει μια «τυπική μαρξιστική τυφλότητα» ως προς τις σχέσεις των φύλων κι ότι εκτός από κάποιες λίγες ενδιαφέρουσες δραματουργικές περιηγήσεις που έκανε στον τομέα της ανδρικής ερωτικής βίας, παρήγαγε ως επί το πλείστον τυποποιημένες μορφές του γυναικείου φύλου. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Elin Diamond, «δημιούργησε συμβατικά έργα από άποψη φύλου και υπερβολικά πολλές άγιες μητέρες (ακόμα και μία πάει πολύ)». (Diamond 1988, 83). Επί της ουσίας, η διάκριση του φύλου αντιμετωπίζεται στο έργο του ως αποτέλεσμα της ταξικής καταπίεσης και όχι ως δομικό στοιχείο που αποτελεί μέρος της. Οι υποτιθέμενοι δυνατοί και θετικοί γυναικείοι χαρακτήρες του Brecht θυμίζουν έντονα τις γυναίκες στην παραγωγή, όπως τις παρουσίαζε ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός.

Παραδόξως, για τον Fuegi, αυτοί οι χαρακτήρες (η Μάνα-Κουράγιο, η Γκρούσα, η Σεν Τε κ.λπ.) αποτελούν το μόνο αντιστάθμισμα και το μόνο ελαφρυντικό στις σχέσεις του Brecht με τις γυναίκες, πλασματικές και μη. Ο Fuegi, φυσικά, πιστώνει την ύπαρξή τους στις συνεργάτιδες του, γι' αυτό και αντιμετωπίζει αυτούς τους χαρακτήρες υπέρ το δέον θετικά. Για τη φεμινιστική θεωρία από την άλλη, αυτοί οι γυναικείοι χαρακτήρες αντιμετωπίζονται με σκεπτικισμό (Taxidou 1995, 382). Ακόμα και στον *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν*, όπου η ανάλυση του φύλου θα έπρεπε να είναι ζωτικής σημασίας, προβάλλεται αντιθέτως το γεγονός ότι ο «διαχωρισμός των τάξεων είναι θέμα της ιστορίας, ενώ ο διαχωρισμός των φύλων είναι θέμα της φύσης»: με άλλα λόγια, ότι οι γυναίκες προορίζονται μονάχα για μητέρες, ενώ οι άνδρες για την επιτυχία. (Wright, 1994, 122· Taxidou 1995, 382).

Ως προς τους γυναικείους χαρακτήρες των έργων του πολλά έχουν επισημανθεί. Στα πρώτα του έργα (*Μπάαλ*, *Τύμπανα στη νύχτα* και *Στη ζούγκλα των πόλεων*) οι γυναίκες εμφανίζονται ως σεξουαλικά όντα, που όμως δεν διαθέτουν την ίδια υπόσταση με τους ανδρικούς χαρακτήρες του: παρουσιάζονται ως σεξουαλικά αντικείμενα και/ή ως βαρίδια για τον σύντροφό τους, με παιδιά που δεν θέλει ή με την ευθύνη για την αυτοκτονία τους. Στα κατοπινά έργα διαπιστώνεται μια απο-ερωτικοποίηση των γυναικείων χαρακτήρων, όπου αποκτούν τα χαρακτηριστικά μιας στερεοτυπικής μορφής: είτε της μητέρας, είτε του παιδιού-γυναίκας. Κατ' αυτήν την έννοια δεν συνιστούν καμία απειλή με τον ερωτισμό τους: πρόκειται είτε για μητέρες αφιερωμένες στο καλό των γιων τους (που ούτως ή άλλως συνιστούν ερωτικά ταμπού λόγω μητρότητας) είτε για κορίτσια πολύ νέα, παρθενικά και αθώα (μέχρι ανοησίας) που σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να λειτουργήσουν ως ίσα με τους ανδρικούς χαρακτήρες. (Lennox 1978, 85-89).

Επιπλέον έχει υπογραμμιστεί η βαρύτητα μίας δήλωσής του για το υλικό ενός θεατρικού έργου. Όπως είχε πει: «δεν ήταν πια εφικτό... να αποκτήσει κανείς ένα όραμα μέσω της σχέσης του άνδρα με τη γυναίκα ικανό για να τροφοδοτήσει ένα ολόκληρο έργο». Παρά το γεγονός ότι υπάρχουν αρκετοί ιστορικοί λόγοι πίσω από αυτή του τη δήλωση, η πλήρης απόρριψη της σχέσης μεταξύ των φύλων ως κύριου δραματουργικού θέματος σήμανε κατευθείαν ότι αναρίθμητες πλευρές των γυναικείων ζώων και της γυναικείας καταπίεσης θα έμεναν χωρίς καμία περαιτέρω διερεύνηση. Έτσι, ενώ το κοινό του επικού θεάτρου του μπορεί να συμμετέχει σε μια διαδικασία μάθησης ως προς τη μεταβλητότητα των υπόλοιπων κοινωνικών σχέσεων, τα έργα του Brecht δεν θέτουν υπό αμφισβήτηση τις υπάρχουσες μορφές της ανθρώπινης κοινωνικής διάταξης της σεξουαλικότητας. Έχει μάλιστα υποστηριχτεί ότι σύμφωνα με τις αρχές της ίδιας της θεωρίας, τα έργα του μοιάζουν να διαιωνίζουν την καταπίεση των γυναικών, όπως ακριβώς το αστικό θέατρο διαιωνίζει την ταξική καταπίεση. (Lennox 1978, 91).

---

<sup>2</sup> <https://www.playbill.com/article/john-fuegis-biography-brecht-co-creates-furor-in-germany-com-73520>



Τα γυναικεία πορτρέτα που κατασκευάζει βασίζονται στα συνηθισμένα στερεότυπα, που έχουν κατά τι διαφοροποιηθεί λόγω των ευρύτερων πολιτικών του ανησυχιών. Αντιστοίχως, τα έργα του μας καλούν να αντιληφθούμε τη δυναμική αλλαγής της κοινωνίας ως προς το θέμα του καπιταλισμού, αλλά παραμένουν αδιάφορα ως προς την αναγκαιότητα ή έστω την πιθανότητα αλλαγής των κοινωνικών συνθηκών για τις γυναίκες. Εντέλει, όπως ισχυρίζεται η φεμινιστική κριτική, αδυνατούν να αναγνωρίσουν ότι «το προσωπικό είναι επίσης πολιτικό». (Lennox 1978, 96).

Χωρίς, λοιπόν, να αρνούνται καθόλου την ανδροκεντρική αναπαράσταση της γυναίκας στο έργο του, με όλα τα δυσμενή για τη διάπλαση γυναικείων χαρακτήρων αποτελέσματα, οι φεμινιστικές μελέτες στράφηκαν σε μια πιο δημιουργική κριτική πτυχών της θεωρίας του. Υποστήριξαν μάλιστα ότι η θεωρία θεάτρου του Brecht θα μπορούσε –με την κατάλληλη προσαρμογή– να προσφερθεί για τους πολιτικούς στόχους της φεμινιστικής παραστασιολογίας. Η φεμινιστική θεατρική πρακτική που επιδιώκει να εκθέσει ή να διακωμωδήσει τους περιορισμούς του φύλου μπορεί να χρησιμοποιήσει έως έναν βαθμό την τεχνική της αποξένωσης του Brecht. Μέσω αυτής, το φύλο εκτίθεται ως ένα σεξουαλικό κοστούμι, ως ένας ρόλος, και όχι ως απόδειξη ταυτότητας. Η βασική επιδίωξη του επικού θεάτρου να καταστήσει το οικείο ανοίκειο, να δείξει ότι ο κόσμος μπορεί να αλλάξει, αποκαλύπτει τον άνθρωπο ως «αποτέλεσμα όλων των κοινωνικών συνιστωσών». Κατά αυτήν την έννοια, μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για τα θέματα φύλου, καθιστώντας και πάλι το οικείο ανοίκειο και άρα αποδεικνύοντας την τεχνητότητα του φύλου, ότι κάτι που θεωρούσαμε φυσικό δεν είναι παρά μια κατασκευή. (Diamond 1988, 85).

## Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

- Έσολιν Μάρτιν (2013 [2005<sup>1</sup>]). *Μπρεχτ, ο άνθρωπος και το έργο του*, μετ. Φώντας Κονδύλης. Δωδώνη: Αθήνα.
- Ευαγγελάτος Σπύρος Α. (2004). «Μπρεχτ. Η όπερα της πεντάρας», *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και στην ορχήστρα της Επιδαύρου*. Ergo: Αθήνα, 65-66.
- Μάρκαρης Πέτρος (1982). *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος*. Ιθάκη: Αθήνα.
- Μάρκαρης Πέτρος (1994). «Η κωμωδία των αντιφάσεων», [Πρόγραμμα της παράστασης *Ο κύκλος με την κωμωδία*, μετ. Πέτρος Μάρκαρης]. Ανοιχτό Θέατρο: Αθήνα, 35-49.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου (2003). «Το ιδεολογικό ερωτηματικό της μεταμφίεσης στον *Καλό άνθρωπο του Σε-Τσουάν* του Bertolt Brecht», *Πτυχές του ευρωπαϊκού δράματος*. Επτάλοφος: Αθήνα, 115-119.
- Μπρεχτ Μπέρτολτ (1971). «Για το Πειραματικό Θέατρο. Μία διάλεξη», Παύλος Μάτεσις (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μετ. Λίζα Μαντζοπούλου. Δωδώνη: Αθήνα, 94-101.
- Μπρεχτ Μπέρτολτ (2012). *Η Αγία Ιωάννα των σφαγείων*, μετ. Γιώργος Δεπάστας, [Πρόγραμμα της παράστασης *Η αγία Ιωάννα των σφαγείων*]. Θεατρικός Οργανισμός Ακροπόλ – Θέατρο Ακροπόλ (Κεντρική Σκηνή): Αθήνα.
- Σακελλαρίδου Έλση (2012 [2006<sup>1</sup>]). *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*. Επίκεντρο: Θεσσαλονίκη.
- Barnett David (2015). *A History of the Berliner Ensemble*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Benjamin Walter (2018). *Για τον Μπρεχτ (Σκέψεις, δοκίμια, σχόλια)*, μετ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, εισαγωγή-επιμέλεια Βασίλης Αλεξίου. Εκδόσεις Έρμα: Αθήνα.
- Brecht Bertolt (2000). *Ποιήματα (ε' έκδοση)*, μετ. Μάριος Πλωρίτης. Θεμέλιο: Αθήνα.
- Brockett Oscar G. & Hildy Franklin J. (eds) (2014). *History of the Theatre (10th edition)*, [New International Edition]. Pearson: Harlow, Essex.
- Brooker Peter (2017 [1988<sup>1</sup>]). *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics*. Routledge: London-New York- Sydney.
- Brustein Robert (1991). "Bertolt Brecht" [Chapter VI], *The Theatre of Revolt. Studies in Modern Drama from Ibsen to Genet*. Elephant Paperback: Chicago, 229-278.
- Diamond Elin (1988, Spring). "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism", *Tulane Drama Review*, Vol. 32, No. 1, 82-94.
- Dort Bernard (1992, Μάρτιος). «Για την αποστασιοποίηση», μετ. Δημήτρης Δημητριάδης, *Θεατρικά Τετράδια*, 23 [Μπρεχτ β'], 14-17.
- Fuegi John (1994). "The Zelda Syndrome: Brecht and Elisabeth Hauptmann", Peter Thomson & Glendyr Sachs (eds), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge University Press: Cambridge, 104-116.
- Glahn Philip (2014). *Critical Lives: Bertolt Brecht*. Reaktion Books: Glasgow.
- Innes C. D. (1972). *Erwin's Piscator Political Theatre. The Development of Modern German Drama*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Jomaron Jacqueline (2016 [2009<sup>1</sup>]). *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας, 2ος τόμος: 1914-1940*, μετ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης. University Studio Press: Θεσσαλονίκη.
- Kesting Marianne (2000 [1985<sup>1</sup>]). *Bertolt Brecht*, μετ. Μαρία Αγγελίδου. Πλέθρον: Αθήνα.
- Knust Herbert (1974). "Piscator and Brecht: Affinity and Alienation", Siegfried Mews & Herbert Knust (eds), *Essays on Brecht. Theater and Politics*. University of North Carolina: Chapel Hill, N.C., 44-68.

- Krasner David (2012). "Gaming the System", *A History of Modern Drama*, Vol. 1. Wiley-Blackwell: Chichester, 237-258.
- Kuhn Tom & Giles Steve (eds) (2003). *Brecht on Art and Politics*. Bloomsbury Methuen Drama: London-New York.
- Lennox Sara (1978, Spring). "Women in Brecht's Work", *New German Critique*, No. 14, 83-96.
- McCullough Christopher (2006 [1994<sup>1</sup>]). "The Good Person of Szechwan", Peter Thomson & Glendyr Sachs (eds), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge University Press: Cambridge, 118-131.
- McDowell W. Stuart (1977, Winter). "A Brecht-Valentin Production: *Mysteries of a Barbershop*", *Performing Arts Journal*, Vol. 1, No. 3, 2-14.
- Meech Tony (2006 [1994<sup>1</sup>]). "Brecht's Early Plays", Peter Thomson & Glendyr Sachs (eds), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge University Press: Cambridge, 65-77.
- Mumford Meg (2009). *Bertolt Brecht*. Routledge: New York.
- Mueller Roswitha (2004). "Learning for a New Society: the *Lehrstück*", Peter Thomson & Glendyr Sachs (eds), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge University Press: Cambridge, 79-95.
- Richard Lionel (1992, Μάρτιος). «Σχεδιάσμα μιας πνευματικής διαδρομής», μετ. Έφη Βαφειάδη, *Θεατρικά Τετράδια*, 23 [Μπρεχτ β'], 8-11.
- Rosenhaft Eve (2006 [1994<sup>1</sup>]). "Brecht's Germany: 1898-1933", Peter Thomson & Glendyr Sachs (eds), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge University Press: Cambridge, 3-21.
- Setje-Eilers (2008). "A Man's a Man, but What about Woman? Widow Leocadia Begbick in Bertolt's Brecht Play (1926-2006)", *Women in German Yearbook*, Vol. 24, 96-118.
- Silberman Marc (2012, Spring). "Bertolt Brecht, Politics, and Comedy", *Social Research: An International Quarterly*, Vol. 79, No. 1, 169-188.
- Styan J. L. (1983). *Modern Drama in Theory and Practice*, vol. 3: Expressionism and Epic Theatre. Cambridge University Press: Cambridge.
- Taxidou Olga (1995, November). "Crude Thinking: John Fuegi and the Recent Brecht Criticism", *New Theatre Quarterly*, Vol. 11, No. 44, 381-384.
- Unwin Stephen (2005). *A Guide to the Plays of Bertolt Brecht*. Bloomsbury: London.
- Willett John (1977 [1959<sup>1</sup>]). *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects*. Eyre Methuen: London.
- Wright Elisabeth (1994). "The Good Person of Szechwan: Discourse of a Masquerade", Peter Thomson & Glendyr Sachs (eds), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge University Press: Cambridge, 117-127.

## Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

Εστιάστε στα παρακάτω:

- Ποια χαρακτηριστικά και τεχνικές αποδόθηκαν στα πρώτα εξπρεσιονιστικά έργα;
- Αναλύστε ένα από τα πρώτα έργα του Brecht.
- Με ποιους όρους θα περιγράφατε την επίδραση που άσκησε το Επικό Θέατρο του Piscator στον Brecht;
- Τι γνωρίζετε για την *Όπερα της πεντάρας*;
- Τι αντιπροσωπεύει η Μάνα Κουράγιο;
- Ποια είναι τα κύρια πρόσωπα στο έργο *Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία*;
- Πόσες εκδοχές του έργου *Η ζωή του Γαλιλαίου* υπάρχουν, σε ποιες συνθήκες γράφτηκαν και σε τι διαφέρουν μεταξύ τους;
- Τι ήταν τα βιβλία-μοντέλα που ετοιμάζαν ο Brecht με τους συνεργάτες του στο Berliner Ensemble και σε τι εξυπηρετούσαν;
- Σε τι αναφέρεται το *Gestus* και το *Verfremdungseffekt* ή *V-effect*;
- Αναπτύξτε τα κύρια σημεία της επικής μεθόδου του σε σχέση με τον θεατή και τον ηθοποιό.
- Σε ποιες χρονολογικές περιόδους μπορεί να χωριστεί το έργο του Brecht, με βάση τις σημαντικές τομές της ζωής του;
- Πώς αντιμετωπίστηκε το έργο και η θεωρία του Brecht μετά τον θάνατό του;
- Ποιες ήταν οι κύριες κατηγορίες που ήλθαν στην επιφάνεια μέσα από μελετητές, όπως ο Fuegi, σε σχέση με τον τρόπο εργασίας του Brecht και τους συνεργάτες του;
- Πώς μπορεί να αξιοποιηθεί η θεωρία του Brecht σύμφωνα με τη φεμινιστική κριτική;

## Κεφάλαιο 5 Το Θέατρο του Παραλόγου I: Το έργο του Samuel Beckett

### Σύνοψη

Στο πέμπτο κεφάλαιο θα εστιάσουμε την προσοχή μας στην ηγετική μορφή του αποκαλούμενου «Θεάτρου του Παραλόγου», τον Samuel Beckett (1906-1989), που εξέφρασε τις μεταπολεμικές αμφιβολίες για την ικανότητα του ανθρώπου να κατανοήσει και να ελέγξει τον κόσμο. Αφού επισημάνουμε τα βασικά χαρακτηριστικά που ο Martin Esslin απέδωσε με το μελέτημά του στον όρο, θα εστιάσουμε την προσοχή μας στον Ιρλανδό συγγραφέα και στη δραματουργία του. Θα αναφερθούμε στα νεανικά του χρόνια, στις ιρλανδικές ρίζες του, στην εγκατάστασή του στο Παρίσι το 1928 και στη μαθητεία του δίπλα στον James Joyce, στην επιστροφή του στην Ιρλανδία το 1930 και στη βραχύβια ανάληψη της θέσης του καθηγητή στο πανεπιστήμιο του Trinity, στην επιστροφή του στο Παρίσι και στα δύσκολα χρόνια του πολέμου. Θα αναλύσουμε τις περιόδους στις οποίες χωρίζεται το έργο του μέσα από χαρακτηριστικά παραδείγματα. Ύστερα από τις πρώτες λογοτεχνικές του απόπειρες, ο Beckett θα πάρει την απόφαση να γράψει στα γαλλικά, να απλουστεύσει τη γλώσσα που χρησιμοποιεί και να αποστασιοποιηθεί από τις επιρροές του Joyce. Θα εξετάσουμε τα θεατρικά έργα Περιμένοντας τον Γκοντό (*En attendant Godot*, 1952/ *Waiting for Godot*, 1956) και Το τέλος του παιχνιδιού (*Fin de partie*, 1957/ *Endgame*, 1958), καθώς και τις σημαντικές πρεμιέρες τους στο Παρίσι σε σκηνοθεσία Roger Blin. Θα αναφερθούμε στην ενασχόλησή του με τον κινηματογράφο, το ραδιόφωνο και την τηλεόραση και, τέλος, στη σκηνοθετική ματιά πάνω στα έργα του και στη σταδιακή του στροφή σε ολόενα και πιο αυστηρά δομημένες, πυκνές και αφαιρετικές φόρμες.

### Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν είναι αναγκαία η προαπαιτούμενη γνώση.

## 5 Το Θέατρο του Παραλόγου και ο Beckett

Ως όρος, το παράλογο έγινε γνωστό με το μελέτημα του Martin Esslin *Το θέατρο του παραλόγου* (Esslin 1961), επειδή όμως δεν ήταν ποτέ συνειδητό κίνημα, είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε τους συγγραφείς που θα έπρεπε να συγκαταλεχθούν στους εκπροσώπους του. (Brockett & Hildy 2014, 451). Τέσσερις από τους εκπροσώπους του είδους –Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet και Arthur Adamov– ήταν για τον Esslin οι αντιπροσωπευτικότεροι. Ωστόσο, οι δραματουργοί αυτοί δεν μοιράζονταν μια κοινή φιλοσοφία και προέρχονταν από τελείως διαφορετικά περιβάλλοντα: ο Beckett είχε γεννηθεί στην Ιρλανδία, ο Ionesco στη Ρουμανία και ο Adamov στη Ρωσία. Εκτός από τους προαναφερθέντες, στο μελέτημά του ο Esslin μιλούσε για άλλους 14 δραματουργούς (Edward Albee, Dino Buzzati, Max Frisch, Günter Grass, Boris Vian κ.ά.), που κόμιζαν στοιχεία του νέου είδους θεάτρου. Σε μεταγενέστερη αναθεωρημένη έκδοση του μελετήματός του, ο Esslin συμπεριέλαβε στους αντιπροσωπευτικότερους δραματουργούς του είδους τον Pinter, ενώ προσέθεσε και άλλους συγγραφείς στο υπό εξέταση υλικό του.<sup>1</sup>

Ήδη από την αρχή του μελετήματος αυτού, ο Esslin προσπαθεί να καθορίσει την έννοια του παραλόγου στην ανθρώπινη κατάσταση, όπως αυτή διαμορφώθηκε μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του Ολοκαυτώματος. Εκτός από το δάνειο του όρου από τον *Μύθο του Σισύφου* (1942) του Camus, ο Esslin κάνει αναφορά και στο κείμενο του Ionesco για τον Franz Kafka, προκειμένου να τον καθορίσει: «Παράλογον είναι το στερούμενον σκοπού... Αποκομμένος από τις θρησκευτικές, τις μεταφυσικές κι απροσδιόριστες ρίζες του,

---

<sup>1</sup> Στην πρώτη έκδοση του 1961 ο Pinter συμπεριλαμβανόταν στο κεφ. 5, με τίτλο «Παράλληλοι και προσήλυτοι», μαζί με τους υπόλοιπους περιφερειακούς εκπροσώπους του νέου είδους θεάτρου. Στην αναθεωρημένη έκδοση αποτέλεσε το ξεχωριστό θέμα του κεφ. 5, ενώ η ενότητα «Παράλληλοι και προσήλυτοι» ακολούθησε ως κεφ. 6.

ο άνθρωπος είναι χαμένος. Οι πράξεις χάνουν το νόημά τους, γίνονται παράλογες, άχρηστες». (Έσσλιν 1996, 18-19). Εξ αρχής καθορίζει το επίκεντρο ενδιαφέροντος τού μελετήματός του, αποσαφηνίζοντας τους στόχους του:

- Να ορίσει τη σύμβαση αυτού του «θέατρου», ώστε να μπορεί να κριθεί με βάση τα δικά του χαρακτηριστικά και να μην απορριφθεί επειδή δεν συμμορφώνεται με τα δεδομένα του «παραδοσιακού» θεάτρου.
- Να αποσαφηνίσει τη σημασία αυτών των έργων.
- Να καταδείξει πως το είδος αυτό είναι μια «έκφραση» –από τις χαρακτηριστικότερες– της σύγχρονης κατάστασης του ανθρώπου της Δύσης. (Bennett 2011, 6).

Προχωρώντας στο κοινό μοτίβο του νέου θεατρικού είδους, κάνει λόγο για «αίσθηση του μεταφυσικού άγχους για το ‘παράλογο’ της ανθρώπινης ύπαρξης». (Esslin 1961, xix Έσσλιν 1996, 19). Και παρότι το μοτίβο αυτό απαντάται και σε παλαιότερους δραματουργούς που εξέφραζαν τη φιλοσοφία τους μέσω της δραματουργίας τους, όπως ο Camus, ο Sartre, ο Anouilh, ο Giraudoux και ο Salacrou, η διαφορά με τους συγγραφείς του παραλόγου είναι ότι οι τελευταίοι χρησιμοποιούν μια νέα φόρμα, ταιριαστή με το περιεχόμενο. Δεν διαλέγονται γύρω από το παράλογο, το παρουσιάζουν. (Esslin 1961, xx Έσσλιν 1996, 20), ενώ το πραγματικό περιεχόμενο του έργου δεν βρίσκεται στον λόγο αλλά στη δράση. (Esslin 1960, 12). Έτσι, τα έργα τους «δεν έχουν καμιά ιστορία να διηγηθούν και καμιά πλοκή να επιδείξουν», «δεν έχουν μήτε αρχή μήτε τέλος», και μοιάζουν με «ανταντακλάσεις ονείρου ή εφιάλτη», που απαρτίζονται γλωσσικά από «ακατάληπτα ψελλίσματα», όπου συνήθως «δεν έχουν αναγνωρίσιμους χαρακτήρες» αλλά παρουσιάζουν σχεδόν «μηχανικές κούκλες». (Esslin 1961, xvii-xviii Έσσλιν 1997, 16-17).

Το υπαρξιστικό θέατρο προβάλλει το παράλογο της ανθρώπινης μοίρας με τρόπο φιλοσοφικό: με διανοήματα, συλλογισμούς, επιχειρήματα κι απόψεις. Αντίθετα, το «θέατρο του παραλόγου» εκθέτει το παράλογο με τρόπο «αισθητηριακό», θα λέγαμε: μέσα από την ίδια την σκηνική εικόνα, τη σωματική παρουσία και κίνηση του δραματικού προσώπου, κι όχι μέσα από το σύνολο των στοχασμών του. [...] Αν ο υπαρξιστής δραματουργός επεξεργάζεται το παράλογο επιστρατεύοντας τη λογική, ο «πρωτοποριακός συγγραφέας» εκφράζει το παράλογο επιστρατεύοντας το ανορθόλογο το ίδιο. (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου 1991, 146).

Η μεγαλύτερη κριτική που δέχθηκε ο Esslin ήταν ότι παρουσιάζει από κοινού τελείως διαφορετικούς συγγραφείς, με ανόμοια κείμενα κάτω από μία μονοθεματική ομπρέλα που συχνά δρα περιοριστικά στην κατανόηση του έργου τους. Νεότερες μελέτες για τους δραματουργούς αυτούς παρουσιάζουν ως κοινά χαρακτηριστικά τα εξής: 1) τον πειραματισμό με τη γλώσσα προς μια κατεύθυνση αντιρεαλιστική, 2) την ανάδειξη του τραγικοκωμικού στοιχείου, 3) τους συχνούς πειραματισμούς προς ένα θέατρο αντι-αριστοτελικό, όπου συχνά η πλοκή θυμίζει παραβολή, και 4) όπου οι ήρωες βρίσκονται αντιμέτωποι με περιέργες, καφκικές, υπερρεαλιστικές και γελοίες καταστάσεις.

Ωστόσο, η βαρύτητα που είχε το βιβλίο του Esslin, τόσο στους θεατές όσο και στους ακαδημαϊκούς κύκλους, παραμένει αδιαμφισβήτητη, καθώς κατόρθωσε να απαθανάτισει και να κάνει προσιτά ιδιαίτερα απαιτητικά θεατρικά κείμενα, που διαφορετικά ίσως να είχαν περάσει απαρατήρητα από το ευρύτερο κοινό και να είχαν γλιστρήσει κατόπιν στη λήθη ως μια βραχύβια πρωτοποριακή τάση. (Bennett 2015, 6).

Σχεδόν όλοι οι συγγραφείς που περιέλαβε ο Esslin στους δραματουργούς του παραλόγου (Albee, Arrabal, Ionesco, Pinter, Mrozek κ.ά.) αναγνώριζαν άμεσες ή έμμεσες οφειλές στον Beckett, που αποτέλεσε –τρόπον τινά– τον συνδετικό κρίκο του κινήματος. Μεταξύ 1948-1953 έργα των Genet, Ionesco και Beckett παραστάθηκαν στο Παρίσι. Ωστόσο, το Παρίσι του 1953 ήταν πολύ διαφορετικό από το Παρίσι του 1948: το μέλημα των Ευρωπαίων μετά τον Πόλεμο ήταν η κάλυψη των άμεσων βιοτικών αναγκών τροφής και στέγης, ενώ το 1953 η ανοικοδόμηση είχε ήδη προχωρήσει σε μεγάλο βαθμό, ειδικότερα με την εφαρμογή του σχεδίου Μάρσαλ.

## 5.1 Η ζωή και το έργο του Samuel Beckett

Ο Samuel Beckett (1906-1989) ήταν ο πρώτος από τους εκπροσώπους του παραλόγου που έγινε διεθνώς γνωστός με το Περιμένοντας τον Γκοντό, χάρη στο οποίο, το 1953, το κοινό πρόσεξε για πρώτη φορά το κίνημα του παραλόγου, τόσο στη Γαλλία όσο και αλλού. Επιπλέον, κατόρθωσε με τους πειραματισμούς του να επεκτείνει τη φόρμα κάθε είδους με το οποίο ασχολήθηκε: είτε στην πρόζα με τα διηγήματα και τα μυθιστορήματά του, είτε στο θέατρο με τα έργα του για τη σκηνή και το ραδιόφωνο, είτε στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο. Παραμένει ωστόσο γνωστότερος μέσα από τη θεατρική γραφή του.

Καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του ο συγγραφέας προσπάθησε να διαφυλάξει την ιδιωτικότητά του, στάθηκε πάντοτε φειδωλός στις συνεντεύξεις που έδινε, υποστηρίζοντας ότι το έργο του πρέπει να μιλάει από μόνο του κι όχι εκείνος γι' αυτό. Παραδόξως, η προθυμία του να φωτογραφίζεται, σε συνδυασμό με την απροθυμία του στο να δίνει συνεντεύξεις, τον έκαναν έναν από τους πιο αναγνωρίσιμους κοινωνικούς ερημίτες. Ωστόσο, οι πιθανές ελπίδες του συγγραφέα πως με τη σιωπή του θα αποθάρρυνε τις εικασίες για τον ίδιο και θα έστρεφε την προσοχή στο έργο του διαψεύστηκαν. Αντιθέτως, η αποφυγή εκ μέρους του της δημοσιότητας έθρεψε τη μυστηριώδη «αύρα» που τον περιέβαλλε, στηρίζοντας την εικόνα του αγνού καλλιτέχνη που παρέμενε αποστασιοποιημένος από παιχνίδια αυτοπροβολής. (McDonald 2006, 1-6).

Ο Samuel Barclay Beckett γεννήθηκε στο Foxrock της Ιρλανδίας, και σύμφωνα με το πιστοποιητικό γέννησής του, στις 13 Μαΐου 1906, ημέρα Κυριακή. Όμως ο συγγραφέας πάντοτε αγαπούσε την εκδοχή ότι είχε γεννηθεί ημέρα Μεγάλης Παρασκευής, στις 13 Απριλίου 1906, ημερομηνία που άλλωστε συμφωνούσε με την παράδοση της οικογένειάς του για τον εορτασμό των γενεθλίων του. (Cronin 1999, 1-2). Ήταν ο δεύτερος γιος του William (Bill) Frank Beckett και της Maria (γνωστής με το χαϊδευτικό May) Roe. Η εύπορη μεσοαστική οικογένειά του ανήκε στην αγγλικανική εκκλησία, γεγονός που δημιούργησε από νωρίς μια «κερματισμένη ταυτότητα» στον Beckett, εφόσον ήταν μέλος μιας προτεσταντικής μειονότητας σε μια χώρα όπου επικρατούσε το καθολικό δόγμα. «Ποιος είμαι» αναρωτιούνται συχνά οι ήρωες των κειμένων του, γεγονός που αντικατοπτρίζει τον διχασμό που νιώθει ένας Αγγλο-Ιρλανδός, που δεν είναι ούτε το ένα ούτε το άλλο σε τελική ανάλυση. Παρότι η οικογένειά του έχαιρε κοινωνικής εκτίμησης, δεν διέθετε κάποια ιδιαίτερη λογοτεχνική ή καλλιτεχνική παιδεία ή ενδιαφέρον γι' αυτούς τους τομείς. Άλλωστε, ούτε ο αστικός κοινωνικός περίγυρος του Foxrock ήταν ιδιαίτερα καλλιεργημένος. (McDonald 2006, 7-8).

Μεγαλώνοντας, συνήθιζε να κάνει μεγάλες βόλτες με τον πατέρα του στη γύρω εξοχή και οι αναμνήσεις του από τη γενέθλια γη επανέρχονται συχνά στο έργο του. Η σχέση αγάπης-μίσους που είχε με τη μητέρα του, που ήταν ταυτόχρονα τρυφερή αλλά και καταπιεστική, στάθηκε καθοριστική για τη ζωή του. Ακόμα και οι βιβλικές παραπομπές του έργου του λέγεται ότι οφείλονται στη δική της επίδραση, καθώς ήταν ιδιαίτερα θρησκευόμενη. Η δε κατοπινή του απόφαση να μετακομίσει στη Γαλλία μόνιμα ήταν μια προσπάθεια να ξεφύγει τόσο από τον στενό επαρχιωτισμό της Ιρλανδίας όσο και από τη μητρική ασφυκτική αγκαλιά. Κατά τη διάρκεια των παιδικών και εφηβικών του χρόνων, έζησε την άνοδο του μιλιταριστικού ιρλανδικού εθνικισμού, τον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας και τον Εμφύλιο Πόλεμο της χώρας. Ταξίδεψε στη Γερμανία κατά τη διάρκεια της ανόδου του Χίτλερ κι έζησε στο Παρίσι κατά τη διάρκεια της Κατοχής από τους Γερμανούς, εποχή κατά την οποία δραστηριοποιήθηκε στη Γαλλική Αντίσταση. Παρ' όλα αυτά όμως

ταυτιζόταν περισσότερο με τις αναζητήσεις ενός κοσμοπολιτικού μοντερνισμού, που περιφρονούσε την πολιτικά στοχευμένη τέχνη και τον πολιτισμικό εθνικισμό. (McDonald 2006, 8-9).



**Εικόνα 5.1** Φωτογραφία του Beckett ως φοιτητή το 1922.

[Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Samuel\\_Beckett#/media/File:Samuel\\_Beckett\\_1922.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Samuel_Beckett#/media/File:Samuel_Beckett_1922.png)]

Ο Beckett φοίτησε σε ιδιωτικά σχολεία, αρχικά στο Earlsfort House του Δουβλίνου και κατόπιν σε ένα οικοτροφείο, το Portora Royal, στο Enniskillen. Εκτός από τις ακαδημαϊκές του προόδους, απέκτησε φήμη για τις αθλητικές του ικανότητες, κυρίως στα αθλήματα του ράγκμπι και του κρίκετ. Αφότου αποφοίτησε από τις σπουδές στο πανεπιστήμιο (**Εικόνα 5.1**), πέρασε εννέα δύσκολους μήνες διδάσκοντας σε κολλέγιο του Belfast, ενώ τον Νοέμβριο του 1928 μετακόμισε στο Παρίσι, όπου εργάστηκε ως δάσκαλος αγγλικών στην Ecole Normale Supérieure, από όπου είχε μόλις αποφοιτήσει ο Γάλλος φιλόσοφος Jean-Paul Sartre. (Astro 1990, 3). Την περίοδο εκείνη ήρθε σε επαφή με τους λογοτεχνικούς κύκλους και κυριότερα με τον συμπατριώτη του και κορυφαίο μοντερνιστή λογοτέχνη James Joyce, που εκείνη την περίοδο επεξεργαζόταν το μυθιστόρημά του *Η αγρυπνία των Φίνεγκαν (Finnegan's Wake)*, το οποίο θα κυκλοφορούσε πολύ αργότερα, το 1939. Καθώς ο Joyce γνώριζε την ευχέρεια του Beckett με τα ιταλικά και τη βαθιά γνώση που είχε για τη *Θεία κωμωδία* του Dante, του ανέθεσε να εξηγήσει τη σχέση του δικού του έργου με αυτό του Ιταλού συγγραφέα. Το αποτέλεσμα ήταν το σύντομο μελέτημα με τίτλο «Dante... Bruno. Vico... Joyce», με στόχο να υποβάλλεται η ιδέα μιας διανοητικής γενεαλογίας. (Casanova 2007, 41). Ο Beckett έγινε τακτικός επισκέπτης στην οικογένεια των Joyce, βοηθώντας πολλές φορές τον συγγραφέα που είχε προβλήματα με την όραση. (Graver & Federman 2003, 161). Όμως, οι επισκέψεις αυτές έφεραν μια απροσδόκητη και ανεπιθύμητη περιπλοκή, όταν η κόρη του Joyce, η Lucia, η οποία αργότερα διαγνώστηκε με σχιζοφρένεια, ερωτεύτηκε χωρίς ανταπόκριση τον Beckett, γεγονός που οδήγησε στην εκατέρωθεν απομάκρυνσή τους. (McDonald 2006, 9-11).

Το φθινόπωρο του 1930 επέστρεψε στο Δουβλίνο για να αναλάβει τη θέση του καθηγητή των γαλλικών στο Trinity College, γεγονός που γέμισε την οικογένειά του με ελπίδες ότι εφεξής θα είχε μια επιτυχή ακαδημαϊκή σταδιοδρομία. Η επιστροφή του αυτή καθόλου δεν πλημμύρισε με τα ίδια ενθουσιώδη συναισθήματα τον ίδιο τον Beckett, αφενός λόγω των τεταμένων σχέσεων του με τη μητέρα του και αφετέρου εξαιτίας της φυσικής του συστολής και της σκληρής αυτοκριτικής του, που τον έκανε να υποφέρει



διδάσκοντας. Λέγεται πως οι διαλέξεις του αποτελούσαν «μακροσκελείς σονάτες δομημένης σιωπής, οριοθετημένες και διακεκομμένες από μια χαμηλόφωνη εκφορά». (Kenner 1973, 41). Πολλές φορές έλεγε ότι «παραιτήθηκε από τη διδασκαλία επειδή δεν άντεχε να μαθαίνει σε άλλους αυτά που δεν ήξερε ο ίδιος». Από την άλλη, τον ενοχλούσε εξίσου η ρηχότητα, η έλλειψη ενδιαφερόντων και λογοτεχνικής ευαισθησίας που διαπίστωνε στους μαθητές του, γι' αυτό και είχε πει κάποια στιγμή σαρκαστικά ότι «προτιμά να κάθεται στο κρεβάτι του και να... αερίζεται σκεπτόμενος τον Dante». Έτσι, το φθινόπωρο του 1931 πήρε τη μεγάλη απόφαση κι έστειλε την παραίτησή του στο Trinity. Οικογένεια και φίλοι αντέδρασαν αρνητικά στην απόφασή του, απορώντας με την επιλογή του να μείνει άνεργος ουσιαστικά, αδιαφορώντας για τις επαγγελματικές προοπτικές που είχε αποκτήσει. (McDonald 2006, 11).

Ύστερα από σύντομη παραμονή στη Γερμανία, επέστρεψε για έξι μήνες στο Παρίσι, όπου ανανέωσε τη σχέση του με τον Joyce. Την εποχή εκείνη γράφει και το μεγαλύτερο μέρος του πρώτου μυθιστορημάτος του, με τίτλο *Dream of Fair to Middling Women*, για το οποίο δεν κατόρθωσε να βρει εκδότη – εκδόθηκε τελικά μετά τον θάνατο του συγγραφέα, το 1992. Κεντρικός ήρωάς του είναι ένας νεαρός σπουδαστής, ο Belacqua, το όνομα του οποίου αντλείται από το *Καθαρτήριο* του Dante, ενώ μέσα από μια σκοπίμως μη γραμμική και αποσπασματική δομή παρουσιάζονται οι εμπειρίες του, οι ιδέες του και η εσωτερική του ζωή. (Knowlson 1996, 145). Το 1931 εκδίδει το κριτικό μελέτημα με τίτλο *Προυστ (Proust)*, για τον Γάλλο συγγραφέα του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο (A la recherche du temps perdu)*. Το μελέτημα αυτό, που εστιάζει σε θέματα του χρόνου, της μνήμης, της συνήθειας κ.ά. ιδωμένα με μια πεσιμιστική ματιά, φέρει εμφανώς την επιρροή των απόψεων του Γερμανού φιλοσόφου Arthur Schopenhauer. Ωστόσο, η οικονομική ανέχεια τον εξανάγκασε, ύστερα κι από ένα σύντομο πέρασμα από το Λονδίνο, να γυρίσει «με την ουρά στα σκέλια», όπως έλεγε, στην Ιρλανδία το 1932. (Knowlson 1996, 163). Πέρα όμως από τις τεταμένες σχέσεις με τη μητέρα του, ο ξαφνικός χαμός του πατέρα του, σε συνδυασμό με τον θάνατο από φυματίωση της πρώτης σχέσης του, της Peggy Sinclair, καθώς και κάποια δικά του προβλήματα υγείας (υπέφερε από κύστες στον λαιμό), τον οδήγησαν σε επαναλαμβανόμενες κρίσεις πανικού. Για τον λόγο αυτόν, έκανε ψυχοθεραπεία, διαβάζοντας παράλληλα πολλά βιβλία ψυχολογίας και ψυχανάλυσης. (McDonald 2006, 12).

Το 1934 δημοσιεύεται μία συλλογή δέκα αλληλένδετων διηγημάτων που διαδραματίζονται στο Δουβλίνο με τίτλο *More pricks than kicks*, ενώ το 1936 ολοκληρώνει το μυθιστόρημά του *Murphy*, το οποίο εκδίδει το 1938, αφού πρώτα έχει δεχθεί αλλεπάλληλες αρνήσεις εκδοτών (λέγεται ότι κρατούσε λίστα με τα ονόματα όσων τον είχαν απορρίψει). Ύστερα από το ταξίδι του στη Γερμανία μεταξύ 1936-1937, κατά τη διάρκεια του οποίου έγραψε λίγη ποίηση στα γαλλικά, επέστρεψε και πάλι στην Ιρλανδία. Ωστόσο, μια δίκη με λογοτεχνικές αφορμές –στην οποία ο Beckett κατέθεσε ως μάρτυρας και όπου ο δικηγόρος της αντιμαχόμενης πλευράς κατόρθωσε να τον αντικρούσει παρουσιάζοντάς τον ως έναν «βλάσφημο και παρακμιακό τάχα διανοούμενο που μένει στο Παρίσι»– οδήγησε σε πολλά αρνητικά δημοσιεύματα όπου εμπλεκόταν το όνομα του συγγραφέα. Το κοινωνικό σκάνδαλο ήταν μεγάλο και ακόμα μεγαλύτερη η σύγκρουση με τη μητέρα του που ακολούθησε. Απηυδισμένος από τον ιρλανδικό επαρχιωτισμό και τη διάχυτη θρησκευτική υποκρισία, πήρε την απόφαση να εγκαταλείψει οριστικά το Foxrock και την Ιρλανδία. (McDonald 2006, 11-14).

Παρότι ο Beckett πήγε για πρώτη φορά στο Παρίσι τη δεκαετία του 1920, εγκαταστάθηκε εκεί μόνιμα το 1938. Κατά κακή σύμπτωση, η εγκατάστασή του στη γαλλική πρωτεύουσα συνοδεύτηκε από ένα εξαιρετικά ατυχές γεγονός, όπου ένας προαγωγός τον μαχαίρωσε τυχαία και κόντεψε να τον σκοτώσει. Αν και η ατυχία αυτή και ο παρ' ολίγον θάνατος έφερε τη συμφιλίωση με τη μητέρα του, εκείνος παρέμεινε στο Παρίσι. Κατά τη διάρκεια της ανάρρωσής του ήρθε κοντά με τη Γαλλίδα πιανίστα Susanne Déchevaux-Dumesnil (1901-1989), με την οποία παρέμειναν σύντροφοι έως τον θάνατό τους. Στη δική της αφοσίωση, επιμονή και ενδιαφέρον για την τύχη των έργων του, οφείλουμε το γεγονός της κατοπινής παγκόσμιας ανάδειξης και επιτυχίας του – ανέλαβε τρόπον τινά τον ρόλο του ατζέντη του, ενώ λέγεται ότι σε δύσκολες

εποχές τριγυρνούσε πάντα στο Παρίσι με μια τσάντα με τα κείμενα του Beckett για να τα δείχνει σε πιθανούς εκδότες.

Ύστερα από την πτώση του Παρισιού στα χέρια των ναζί, έζησε από κοντά τις επιπτώσεις της εισβολής και του πολέμου. Συμμετείχε στη Γαλλική Αντίσταση (και παρασημοφορήθηκε για τη δραστηριότητα του αυτή μετά τον πόλεμο), όμως το 1942 η ομάδα τους προδόθηκε από έναν καθολικό ιερέα που συνεργαζόταν με τους Γερμανούς και παραλίγο ο Beckett να συλληφθεί. Ύστερα από ένα επικίνδυνο ταξίδι, κατέφυγαν μαζί με τη Susanne στη γαλλική επαρχία μέχρι τη λήξη του πολέμου. Δουλεύοντας σαν αγρότης τη μέρα, έγραφε τα βράδια το μυθιστόρημα *Watt*, όπου η αίσθηση εγκλεισμού και ανίας αποπνέει τα αισθήματα του δημιουργού του κατά την περίοδο που το έγραφε. Όπως ήταν αναμενόμενο, στάθηκε δύσκολο να βρεθεί εκδότης για το πειραματικό μορφικά κείμενο που τελικά εκδόθηκε το 1953. (McDonald 2006, 14).

Μολονότι τα κείμενα του Beckett δεν αναφέρονται ευθέως στον πόλεμο, η στροφή στη γραφή του μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου υπήρξε καίριας και καθοριστικής σημασίας. Κατ' αρχάς, αποφάσισε να αποστασιοποιηθεί από τις έντονες επιδράσεις που είχε δεχθεί από τον Joyce και να βαδίσει προς μια άλλη κατεύθυνση, της απλούστευσης και της ελλειπτικής γραφής. Κατά δεύτερον, πήρε την απόφαση να γράψει στα γαλλικά, επιχειρώντας με αυτόν τον τρόπο «να γράψει χωρίς στυλ», δηλαδή να απαλλαγεί από τα γλωσσικά και στιλιστικά τερτίπια στα οποία τον ωθούσε η αγγλική γλώσσα. (Kennedy 1989, 10· McDonald 2006, 15). Έκτοτε έγραψε τόσο στα γαλλικά όσο και στα αγγλικά, μεταφράζοντας συνήθως ο ίδιος τα κείμενά του από τη μία γλώσσα στην άλλη. Η μητρική του γλώσσα και τα γαλλικά δεν ήταν οι μόνες με τις οποίες ασχολήθηκε. Στο Trinity μελέτησε ιταλικά, έμαθε αρκετά ισπανικά για να μεταφράσει μια συλλογή μεξικανικής ποίησης, ενώ τα ταξίδια του στη Γερμανία τον βοήθησαν να τελειοποιήσει και τα γερμανικά του. (Astro 1990, 3).

Η πρώτη του δοκιμή στη γαλλική γλώσσα έγινε με το μυθιστόρημά του με τίτλο *Μερσιέ και Καμιέ* (*Mercier et Camier*), το οποίο ολοκλήρωσε το 1946. Κατόπιν, μέσα σε έναν παραγωγικό παροξυσμό, ολοκλήρωσε μεταξύ 1947-1950 την τριλογία μυθιστορημάτων *Μολόου* (*Molloy*, γαλλ. 1951/ αγγ. 1955), *Ο Μαλόν πεθαίνει* (*Malone meurt/ Malone dies*, γαλλ. 1952/ αγγ. 1958), *Ο ακατονόμαστος* (*L'Innommable/ The Unnamable*, γαλλ. 1953/ αγγ. 1959), καθώς και το πιο διάσημο θεατρικό έργο του, το *Περιμένοντας τον Γκοντό* (*En attendant Godot/ Waiting for Godot*, γαλλ. 1952/ αγγ. 1956). Παρότι η μυθιστορηματική τριλογία του συνήθως συγκαταλέγεται ανάμεσα στα πιο σημαντικά κείμενα που γράφτηκαν κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, η εκδοτική τους πορεία συνάντησε και πάλι τις ίδιες αντιστάσεις, όπως τα προηγούμενα κείμενά του. Οφείλουμε την έκδοσή τους στη Susanne, η οποία παράλληλα συντηρούσε τον Beckett με τον μισθό τής δασκάλας μουσικής. (McDonald 2006, 16).

Αν και ο Beckett άρχισε να γράφει γύρω στα 1930, δεν στράφηκε οριστικά στη δραματουργία παρά μονάχα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Πριν από το *Περιμένοντας το Γκοντό* είχε κάνει ήδη κάποιες απόπειρες με τη θεατρική γραφή. Ένα ανάλογο εγχείρημα αποτέλεσε το κείμενο *Οι ανθρωπίνες επιθυμίες* (*Human Wishes*), που παρέμεινε όμως σε μορφή αποσπάσματος, ενώ πιο σημαντικό υπήρξε το έργο με τίτλο *Ελευθερία* (*Eleutheria*), που χρονολογείται στα 1947 και προηγείται ελάχιστα χρονικά του *Γκοντό*. Παρότι όταν το έγραψε ήλπιζε ότι κάποιος σκηνοθέτης θα αναλάβει να το ανεβάσει, τελικά το τρίπρακτο πολυπρόσωπο έργο δεν κατόρθωσε να βρει τον δρόμο του προς τη σκηνή. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να περιπέσει σε λήθη και να εκδοθεί τελικά μετά τον θάνατο του συγγραφέα. (Naugrette 2020, 14).

Γενικότερα, το *corpus* των κειμένων του χωρίζεται αδρά συνήθως σε **τρεις περιόδους**:

1. στη νεανική περίοδο, που καλύπτει τα γραπτά του έως το τέλος του πολέμου το 1945,
2. στη μεσαία περίοδο, στην οποία γράφει και τα πιο γνωστά θεατρικά έργα του, και η οποία καλύπτει τα χρόνια από το 1945 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1960,

- στην ώριμη περίοδο, που εκτείνεται από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 έως τον θάνατό του το 1989, κατά την οποία τα κείμενά του γίνονται πιο σύντομα και μινιμαλιστικά. (Federman 1988, 101).

### 5.1.1 Περιμένοντας τον Γκοντό

Αυτό όμως που εκτίναξε τον δημιουργό από τη θέση του πρωτοποριακού μυθιστοριογράφου στη σφαίρα της παγκόσμιας προβολής ήταν το δίπρακτο *Περιμένοντας τον Γκοντό* και η θεατρική υλοποίησή του. Η Susanne προσέγγισε τον Γάλλο ηθοποιό και σκηνοθέτη Roger Blin, που ανέβασε το έργο σε μια μικρή παρισινή σκηνή της αριστερής όχθης του Παρισιού, στο Théâtre de Babylone, τον Ιανουάριο του 1953, κι ερμήνευσε τον ρόλο του Πότζο. Ακολούθως, το έργο παίχθηκε σε μια γερμανική φυλακή με αξιοσημείωτη ανταπόκριση των έγκλειστων θεατών στην αναμονή των ηρώων του (και το 1957 παίχθηκε επίσης σε φυλακή της Καλιφόρνια μπροστά σε 1400 κρατούμενους).

Η επιτυχία του στο Παρίσι και οι αντιπαραθέσεις που προκάλεσε, οδήγησαν κατόπιν και στην αγγλική πρεμιέρα του το 1955, σε σκηνοθεσία του μόλις 24χρονου τότε Peter Hall. Προς έκπληξη του Beckett, το κείμενο λογοκρίθηκε σε κάποια σημεία, αφού ορισμένες λέξεις αποφασίστηκε από τον αυλάρχη της βασιλικής αυλής να αντικατασταθούν (π.χ. η λέξη στύση), ενώ έγιναν ακόμα και απόπειρες να απαγορευτεί ολωσδιόλου το ανέβασμά του. Ακόμα κι η αναφορά στις σωματικές ανάγκες των ηρώων του έφερε αντιδράσεις και παράπονα, ως αντίθετη προς την αγγλική κοσμιότητα. Οι ηθοποιοί που πρωταγωνιστούσαν εισέπρατταν κάθε βράδυ κύματα αρνητικότητας από το κοινό, ηχηρά γρυλίσματα δυσαρέσκειας και ομαδικές αποχωρήσεις αγανακτισμένων θεατών. Οι κριτικές ήταν ακόμα πιο σκληρές και αρνητικές, με ελάχιστες εξαιρέσεις που το υπερασπίστηκαν, και το έργο αναδείχθηκε στο πλέον αμφιλεγόμενο της εποχής. (McDonald 2006, 16-17).

Στο ερώτημα που δεχόταν συχνά ο συγγραφέας «Ποιος είναι ο Γκοντό», απαντούσε στερεότυπα ότι εάν ήξερε, θα το είχε πει μέσα στο έργο του. Κατά τη διάρκεια του πρώτου ανεβάσματος στο Λονδίνο, ο διακεκριμένος ηθοποιός Ralph Richardson, που θα υποδυόταν τον Βλαντιμίρ, ρώτησε τον Beckett εάν ο Γκοντό εκπροσωπούσε τον Θεό (Godot/God), για να λάβει την απάντηση από τον συγγραφέα ότι, εάν ήθελε να εννοήσει τον Θεό, θα έλεγε Θεός και όχι Γκοντό. Ωστόσο, οι βιβλικές αλληγορίες δεν λείπουν από το έργο, στο οποίο δεν είναι δύσκολο να αναγνωριστεί ένα θρησκευτικό υπόστρωμα. Γραμμένο στον απόηχο του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, ο Γκοντό/Θεός μοιάζει να έχει εγκαταλείψει έναν κόσμο ακρωτηριασμένο από τη βαρβαρότητα, τη μαζική καταστροφή και τη γενοκτονία. Όμως, θα ήταν ιδιαίτερα περιοριστικό για την υπαινικτική δυναμική του έργου, εάν παρέμενε κανείς μονάχα σε μια θρησκευτική ανάγνωση, καθώς υπάρχουν σημαντικές φιλοσοφικές και ψυχολογικές διαστάσεις στην απουσία του Γκοντό. (McDonald 2006, 29-30). Επιπλέον, ο ίδιος ο συγγραφέας ένωθε ότι η πρώτη επιτυχία του *Περιμένοντας τον Γκοντό* «βασίστηκε σε μια θεμελιώδη παρανόηση, όπου κοινό και κριτικοί εξίσου επέμεναν να ερμηνεύουν με αλληγορικούς και συμβολικούς όρους ένα έργο που πάσχιζε πάντα να αποφύγει τον προσδιορισμό». (Graver & Federman 2003, 9).

Δεν είναι η απάντηση σ' ένα αίνιγμα, αλλά ο τρόπος που τίθεται το αίνιγμα που φωτίζει τη ζωή μας. Το θέμα δεν είναι αν ο Γκοντό είναι ο Θεός. Η όλη κατάσταση της αναμονής, η αναμονή σαν ελπίδα, η αναμονή σαν υπεκφυγή του σήμερα, η αναμονή σαν συνάρτηση της απογοήτευσης, η αναμονή σαν δραματοποίηση του χρόνου, οτιδήποτε κι αν είναι αυτό που αναμένουμε, θα 'πρεπε κάποτε να βρει την έκφρασή της. Στον Γκοντό τη βρήκε. [...] (Βολανάκης 1981, 26).

Σε μια σχεδόν ολότελα γυμνή σκηνή, όπου υπάρχει μόνο ένα ξερό δέντρο σε έναν άδειο δρόμο, εμφανίζεται σε μια συμβιωτική σχέση αγάπης-μίσους το ζευγάρι των ηρώων, Βλαντιμίρ και Εστραγκόν, γερασμένοι και καταβεβλημένοι, να περιμένουν ατέρμονα τον ερχομό του μυστηριώδους κυρίου Γκοντό. Ήδη από την αρχή του έργου είναι εμφανής μια μεταφυσική αβεβαιότητα για τον τόπο, τον χρόνο και τον σκοπό της αναμονής τους, αλλά και για το τι συμβαίνει, τι συνέβη και τι πρόκειται να τους συμβεί. Το μοτίβο της αναμονής βασίζεται σε έναν συνδυασμό προσδοκιών και απογοητεύσεων, αβεβαιότητας και καταπόνησης χωρίς τέλος. Ακόμα και η παρουσία του δέντρου δεν προσφέρει καμιά παρηγοριά, αφού δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ούτε καν ως τοπόσημο. Αντιθέτως πυροδοτεί τα πρώτα σκιρτήματα φόβου και ανησυχίας ότι βρίσκονται σε λάθος μέρος, τη λάθος στιγμή και περιμένουν μάταια.

Η δεύτερη πράξη, με τον κύκλο των επαναλήψεων και των παραλλαγών, δραματοποιεί το πρόβλημα της αναμονής. Δίνοντας την αίσθηση μιας αδιάκοπης επανάληψης, ο Βλαντιμίρ θα πει αρχικά το τραγουδάκι του που θα μπορούσε δυνητικά να συνεχίζεται επ' άπειρον, ενώ η αναγνώριση του Εστραγκόν θα θυμίζει φραστικά την αρχή της πρώτης πράξης, υποδηλώνοντας εξίσου ένα τελετουργικό χωρίς τέλος. Σε πλήρη αντίθεση, η ξαφνική άνθιση των φυλλωμάτων του δέντρου, καθώς και η κατοπινή αδυναμία του Πότζο να δει και του Λάκυ να μιλήσει, αποτελούν νέα στοιχεία που υπογραμμίζουν το ανελέητο πέρασμα του χρόνου. Κι όμως η κίνηση του χρόνου μοιάζει να έχει παγώσει μέσα σε ένα ατελεύτητο παρόν, όπου η δράση επαναλαμβάνεται σε έναν 'άχρονο χρόνο'. Η αναμονή γίνεται πιο παιγνιώδης και ταυτόχρονα πιο απελπισμένη στη δεύτερη πράξη. Όταν ο κύκλος της ελπίδας και της απογοήτευσης κοντεύει να εξαντληθεί εμφανίζονται για δεύτερη φορά ο Πότζο με τον Λάκυ, ενώ αργότερα καταφθάνει και πάλι το Αγόρι. Η επανάληψη, με παραλλαγές, του τέλους της πρώτης πράξης οδηγεί εκ νέου σε μια αντι-κλιμάκωση, όπου ακόμα και τα μηδενικά νέα που κομίζει το Αγόρι μοιάζουν –μπροστά στο ολότελα– σαν κάτι το σημαντικό. (Kennedy 1989, 24-31).

Για τον Βλαντιμίρ και τον Εστραγκόν δεν υπάρχει παρά ένας παρατεταμένος παροντικός χρόνος. Οι ήρωες αυτοί δεν έχουν ιστορία, παρά την προσπάθειά τους να συνδέσουν σπαράγματα του παρελθόντος μεταξύ τους. (Krasner 2012, 342). Η περιπλάνησή τους καταλήγει να είναι στατική, χωρίς καμιά εξέλιξη και χωρίς καμιά δράση, όπου το κενό των ημερών γεμίζει μονάχα από την επανάληψη και τη συνήθεια. (Naugrette 2020, 16).

#### 5.1.1.1 «Ο Μπέκετ και ο Γκοντό»

Το *Περιμένοντας το Γκοντό* ξεπήδησε «πάνοπλο απ' το κεφάλι του Μπέκετ» μέσα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Η πρώτη σελίδα του γαλλικού χειρογράφου έχει τη χρονολογία «9 Οκτωβρίου 1948» και η τελευταία «29 Ιανουαρίου 1949». «Άρχισα να γράφω τον *Γκοντό* για να ξεκουραστώ, για να ξεφύγω απ' τη φριχτή πρόζα που έγραφα τότε», «απ' την άγρια αναρχία» των μυθιστορημάτων, είπε ο συγγραφέας.

Ο Μπέκετ, που δεν έχει καμιά πείρα απ' τα πράγματα του θεάτρου, αντιμετωπίζει το θεατρικό γράψιμο σαν «μια υπέροχη απελευθερωτική διασκέδαση». [...]

Όταν ο Ροζέ Μπλεν τον ρώτησε ποιον ή τι παρίστανε ο Γκοντό, ο Μπέκετ απάντησε ότι το όνομα αυτό του ήρθε συνειρμικά, απ' τις λέξεις τις αργκό *godillot*, *godasse* [αρβύλα, παπούτσι]: τα πόδια παίζουν στο έργο πρωτεύοντα ρόλο. Αυτή είναι η εξήγηση που δίνεται τις περισσότερες φορές. Η δεύτερη ιστορία που επαναλαμβάνεται συχνά είναι ότι ο Μπέκετ, στη διάρκεια των ποδηλατικών αγώνων του γύρου της Γαλλίας, είδε σε κάποιο

σταυροδρόμι μαζεμένους ανθρώπους και τους ρώτησε τι έκαναν εκεί. «Περιμένουμε τον Γκοντό», απάντησαν εκείνοι, προσθέτοντας ότι όλοι οι ποδηλατιστές είχαν περάσει εκτός απ' τον πιο ηλικιωμένο, κάποιον ονόματι Γκοντό. Είναι πολύ πιθανό ότι τα δύο ανέκδοτα εξηγούν, τουλάχιστο ως ένα σημείο, τον τίτλο του έργου. Ωστόσο ο Μπέκετ αρνείται ακόμα και τώρα να μιλήσει για τις προεκτάσεις του τίτλου. Οι φίλοι του ξετρελαίνονται με μιαν αμφίβολης αυθεντικότητας ιστορία: ο Μπέκετ περιμένει το λεωφορείο στη γωνία της οδού Γκοντό ντε Μωρουά, δρόμου φημισμένου για τις πόρνες του. Μια απ' τις κυρίες αυτές τον πλευρίζει. Ο Μπέκετ αρνείται και κείνη, θιγμένη, τον ρωτάει αν «περιμένει τον Γκοντό». Αυτή την εκδοχή ο ίδιος ο Μπέκετ αρνήθηκε να τη σχολιάσει. [...]

Η ερώτηση για τον τίτλο του Γκοντό τον κατατρέχει· αυτή και γενικότερα το έργο έδωσαν αφορμή σε περισσότερους τόμους, άρθρα και γνώμες απ' ό,τι οποιοδήποτε άλλο θεατρικό έργο του αιώνα μας. Ερμήνευσαν τον Γκοντό σαν σύμβολο του Θεού (παρόλο ότι το πρωτότυπο έργο γράφτηκε στα γαλλικά, όπως η λέξη Dieu δεν ηχεί καθόλου όπως η αγγλική God), του χριστιανισμού, της ανα-γέννησης, της λύτρωσης, της ελπίδας και της απελπισίας. Είδαν στο έργο μιαν αλληγορία της αντίστασης των Γάλλων ενάντια στους Γερμανούς και των Ιρλανδών ενάντια στους Άγγλους, μιαν αλληγορία της σχέσης Μπέκετ-Τζους και τόσων άλλων πραγμάτων, ώστε δε θα ήταν καθόλου δύσκολο να καταρτίσει κανείς έναν εντυπωσιακό κατάλογο με όλες τις ενδεχόμενες σημασίες του τίτλου.

Όταν πίεζαν τον Μπέκετ ν' απαντήσει, στις πρώτες συζητήσεις που προκάλεσε το ανέβασμα του έργου, εκείνος δήλωνε ξερά: «Αν ήξερα ποιος είναι ο Γκοντό, θα το είχα πει μέσα στο έργο», ή «αν ο Γκοντό ήταν ο Θεός, θα τον είχα ονομάσει Θεό». (Bair 1981, 14).

#### **5.1.1.2 «Περιμένοντας... τίποτα»**

Στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, δύο αλήτες, ο Βλαντιμίρ κι ο Εστραγκόν, καθισμένοι σ' έναν έρημο εξοχικό δρόμο περιμένουν κάποιον μυστηριώδη Γκοντό, που «σ' ένα ακαθόριστο παρελθόν και σε ακαθόριστες περιστάσεις, τους έχει δώσει ένα ακαθόριστο ραντεβού σ' έναν αόριστο τόπο και σε μιαν αόριστη ώρα». Ενώ οι δύο αλήτες περιμένουν, έν' άλλο αξιοθρήνητο ζευγάρι περνάει απ' το δρόμο: ο Πότζο, το αφεντικό, κι ο Λάκυ, ο δούλος του. Τέλος, ένα αγόρι έρχεται και τους αναγγέλλει πως ο Γκοντό δεν θάρθει απόψε, μα το άλλο βράδυ. Η δεύτερη πράξη αντιγράφει, με μικρές παραλλαγές, τη «δράση» της πρώτης. Όπως συχνά τονίστηκε, το έργο συνοψίζεται σε μια φράση ενός απ' τους ήρωες: «Τίποτα δε γίνεται, κανένας δεν έρχεται, κανένας δε φεύγει, είναι τρομερό». Η πεμπουσία του Γκοντό είναι η αδράνεια και το κενό – κι αυτή η έλλειψη δράσης αποτελεί τη «δράση» του έργου: την απόδειξη πως η ζωή είναι μονότονη και χωρίς νόημα, ξεκινάει απ' το τίποτα και δε μας οδηγεί πουθενά. Μονοτονία, πλήξη, αιώνια

επανάληψη των ίδιων και των ίδιων ανούσιων πράξεων και φράσεων. «Ο χρόνος έχει σταματήσει», λέει ο Βλαντιμίρ. [...]

Οι δύο αλήτες δεν είναι, βέβαια, όποια πρόσωπα του «υπόκοσμου», αλλά σύμβολα της ανθρωπότητας, που υποφέρει, βασανίζεται και αγωνιά, χωρίς να ξέρει τίποτα με σιγουριά, περικυκλωμένη απ' το κενό και το άγνωστο. Το δραματικότερο είναι πως οι ήρωες του έργου –οι άνθρωποι– έχουν συνείδηση αυτού του κενού, της μοναξιάς, της ανουσιότητας της ζωής, και προσπαθούν να τη γεμίσουν με λόγια, προσπαθούν να την ξεχάσουν μιλώντας. Και μιλάνε, μιλάνε ασταμάτητα. «Είμαστε ανεξάντλητοι», λέει ο Βλαντιμίρ. «Για να μη σκεφτόμαστε», αποκρίνεται ο Εστραγκόν. Και αλλού: «Όλο και βρίσκουμε κάτι, που μας δίνει την εντύπωση πως υπάρχουμε». Και, στο μεταξύ, περιμένουν, περιμένουν, κ' ελπίζουν αδιάκοπα πως θάρθει ο Γκοντό. Αλλά ποιος είν' αυτός ο μυστηριώδης άγνωστος; Είναι ο Θεός –όπως συμπεραίνουν πολλοί απ' τ' όνομά του, που παραλλάζει την αγγλική λέξη God; Ας πούμε καλύτερα πως είναι η ελπίδα, η ελπίδα μιας εναγώνιας ανθρωπότητας, που όλο περιμένει κάτι – κάτι που θα δώσει νόημα στη ζωή και τέλος στα βάσανά της. Αλλά ο Γκοντό δεν έρχεται – η ζωή μένει χωρίς «νόημα», τα βάσανα δεν παίρνουν τέλος... (Πλωρίτης 1965, 104-105).

### 5.1.2 Το τέλος του παιχνιδιού

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, πρώτα η σταδιακή κατάρπωση κι ο θάνατος της μητέρας του από τη νόσο του Πάρκινσον (1950) και κατόπιν η απώλεια του αγαπημένου αδελφού του Frank από καρκίνο (1954) σημάδεψαν τον ψυχισμό του. Η αίσθηση του χαμού, του πόνου και του τέλους στοιχειώνει ως εκ τούτου το επόμενο έργο του, *Το τέλος του παιχνιδιού*, δημιούργημα κατά πολύ σκοτεινότερο από το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, αφού εδώ σχεδόν απουσιάζει η συντροφική διάσταση μεταξύ των ηρώων του. (McDonald 2006, 17).

Η πρώτη θεατρική παραγωγή του υλοποιήθηκε το 1957 στο Λονδίνο, αλλά στη γαλλική γλώσσα, σε σκηνοθεσία και πάλι του Roger Blin, που αυτή τη φορά ερμήνευσε επίσης τον ρόλο του Χαμ. (McDonald 2006, 16). Η κατοπινή μετάφραση του έργου στα αγγλικά ταλαιπώρησε πολύ τον Beckett, με αποτέλεσμα να υποστηρίζει ότι δεν έμεινε ικανοποιημένος από το τελικό αποτέλεσμα και να το περιγράφει ως «το μονόπρακτο της φρίκης». Όταν τον Δεκέμβριο του 1957 η τελική εκδοχή του κειμένου στα αγγλικά έφτασε στα χέρια του Λόρδου Αρχιθαλαμηπόλου του παλατιού, υπήρξαν αντιδράσεις εκ μέρους του τελευταίου για αρκετές φράσεις. Ο συγγραφέας συμφώνησε σε κάποιες αλλαγές, αλλά αρνήθηκε να αφαιρέσει τη φράση για τον Θεό: «Ο μπάσταρδος! Δεν υπάρχει!». Για να ξεπεράσει το έργο τον σκόπελο της λογοκρισίας τελικώς συμφωνήθηκε η λέξη «μπάσταρδος» να αντικατασταθεί με τη λέξη «γουρούνη». (Ackerly & Gontarski 2004, 173).

Η υπόθεση του *Τέλος του παιχνιδιού* παρουσιάζει τον Χαμ να κάθεται παράλυτος και τυφλός σε μια αναπηρική καρέκλα, καθώς περιεργάζεται τους γονείς του, τον Ναγκ και τη Νελ, που βρίσκονται –χωρίς πόδια– περιορισμένοι με έναν γκροτέσκο τρόπο μέσα στους σκουπιδοτενεκέδες. Μόνο ο Κλοβ, ο υπηρέτης του Χαμ, μπορεί να κινηθεί σωματικά με ελευθερία, όμως κι αυτός είναι εξίσου φυλακισμένος με εκείνους, αφού δεν μπορεί να φύγει. Ο καθένας τους είναι γελοιωδώς εξαρτημένος από τον άλλο, όμως το γέλιο στην περίπτωση αυτή δεν κρύβει καμία ευθυμία. (Styan 1983, 127).

Το συντροφικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τον Βλαντιμίρ και τον Εστραγκόν στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, σχεδόν απουσιάζει πλήρως από τη σχέση του Χαμ με τον Κλοβ. Αντιθέτως, μια κάποια τρυφερότητα και οικειότητα διαπιστώνεται πιο εύκολα μεταξύ των δύο ηλικιωμένων γονιών, του Ναγκ και της Νελ. Η σχέση του Χαμ με τον Κλοβ θυμίζει κατ' αναλογία περισσότερο τη σχέση Πότζο-Λάκυ. Είναι κι αυτή μια σχέση αφέντη και δούλου, βασισμένη τόσο στην κοινή ανάγκη όσο και στην αμοιβαία παγίδευση. Ωστόσο, παρά τις διαφορές μεταξύ του Χαμ και του Κλοβ στον ρόλο και στον χαρακτήρα τους, παρά τον ανταγωνισμό που υπάρχει ανάμεσά τους, βιώνουν και οι δύο κάτι κοινό που τους ενώνει: υποφέρουν.

Το *Τέλος του παιχνιδιού* εκτυλίσσεται σε έναν κόσμο γκρίζο, εγκαταλελειμμένο και άδειο, ακόμα πιο ανοίκειο από εκείνον του *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Οι χαρακτήρες του έργου κουβαλούν τις μνήμες από έναν κόσμο προγενέστερο, γεγονός που καθιστά την επίγνωση της τωρινής τους κατάστασης ακόμα πιο επώδυνη. Γνωρίζουν τι έχουν χάσει και νιώθουν έντονη τη νοσταλγία για έναν παρελθοντικό κόσμο που προσέφερε την πιθανότητα και την εμπειρία. Για τον λόγο αυτόν και η Νελ αναφωνεί νοσταλγικά: «Αχ, χθες!». (Μπέκετ 2000, 21). Φυσικά, η λαχτάρα για το παρελθόν αγγίζει συχνά τα όρια της υπερβολής με έναν τόνο φαρσικό, καταδεικνύοντας ότι η μνήμη καταλήγει εγγενώς παραμορφωτική και στρεβλή, όταν πηγάζει από τις ανάγκες του παρόντος και όχι από τις πραγματικές εμπειρίες των περασμένων. Ταυτόχρονα, με τη νοσταλγία για τον χαμένο κόσμο συνυπάρχει η ικανοποίηση ότι όλα διαλύονται, ότι η θλιβερή ιστορία της ζωής έρχεται στο τέλος της. Όσο επώδυνη κι αν είναι η κατάρρευση –όπως η σωματική φθορά που προλέγει ο Χαμ για τον Κλοβ, που θα καταλήξει τόσο παράλυτος όσο κι ο ίδιος ο Χαμ– άλλο τόσο είναι και ευπρόσδεκτη. Ως σημάδι του τέλους, φέρνει μαζί της ένα βαθύ συναίσθημα ανακούφισης.

Σε πλήρη αντίθεση με το παραδοσιακό αστικό δράμα που αποθεώνει τις οικογενειακές σχέσεις, στο *Τέλος του παιχνιδιού* οι γονείς κρατιούνται σε κάδους σκουπιδιών και ο θάνατος της μητέρας, όταν σταματά ο σφυγμός της, περνά απαρατήρητος. (Μπέκετ 2000, 24). «Κατηραμένη γεννήτορ!», αναφωνεί ο Χαμ για τον πατέρα του Ναγκ. (Μπέκετ 2000, 15). Ένας κόσμος όπου το οποιοδήποτε ίχνος νέας ζωής, ακόμα και η παρουσία ενός παιδιού, πρέπει να εξαλειφθεί άμεσα, δεν εγγράφεται σίγουρα μέσα στα όρια ενός παραδεδεγμένου ηθικού συστήματος. Όταν η αίσθηση της αξίας έχει χαθεί, μαζί με οτιδήποτε άλλο, όπως συμβαίνει στο *Τέλος του παιχνιδιού*, η καταληκτική αίσθηση που απομένει είναι αυτή της ακύρωσης και του αφανισμού, που μας μεταφέρει σε έναν κόσμο πέρα από την τραγωδία. Εάν στο συμβατικό δραματικό ιδίωμα αρθρώνεται ο λόγος και η αξία της τραγικής απώλειας, το έργο του Beckett προχωρά σε μια ριζοσπαστικότερη εξάχνωση, αρθρώνοντας την απώλεια της ίδιας της τραγικής αξίας. (McDonald 2006, 43-51).

### 5.1.3 Τα έργα για το ραδιόφωνο

Το 1956, το τρίτο πρόγραμμα του BBC προσέλαβε τον Beckett να γράψει ένα ραδιοφωνικό δράμα και η ανίχνευση ενός νέου δρόμου του πρόσφερε μια νέα πνοή δημιουργικότητας. Οι νέοι ορίζοντες που του ανοίγονταν μέσα από τους πειραματισμούς του με το μέσο του ραδιοφώνου είχαν σημαντικό αντίκτυπο στα κατοπινά έργα του για τη σκηνή (ειδικότερα εάν λάβει κανείς υπόψη του τη χρήση του μαγνητοφώνου στην *Τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ* που θα ακολουθήσει). Ο δημιουργός δοκιμάζει τα όρια της ραδιοφωνικής φόρμας, εκμεταλλευόμενος την απουσία των οπτικών ερεθισμάτων και αξιοποιώντας την αιθέρια διάσταση του μέσου, προκειμένου να τονίσει την αντίστιξη μεταξύ της ακουστικής παρουσίας και της ενσώματης απουσίας.

Τα χρόνια που προηγούνται των ραδιοφωνικών έργων του, ο συγγραφέας είχε στραφεί στη γαλλική γλώσσα. Η συμφωνία με το ραδιόφωνο του BBC τού παρείχε την ευκαιρία να γράψει στα αγγλικά ξανά, γεγονός που διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της δραματουργίας του. Επιστρέφοντας στη μητρική γλώσσα του, μπορούσε να αντλήσει εκ νέου από την κιβωτό των νεανικών αναμνήσεων του στην Ιρλανδία. (Frost 1991, 362).

Το αποτέλεσμα ήταν το *Όλοι εκείνοι που πέφτουν* (*All that fall/Tous ceux qui tombent*), ένα από τα πιο αυτοβιογραφικά κείμενά του, που αναφέρεται επίσης στην Ιρλανδία των παιδικών του χρόνων. Το έργο αυτό μεταδόθηκε από το BBC στις 13 Ιανουαρίου 1957. Παρότι απουσιάζει το οπτικό στοιχείο που θα προσλάμβανε ένας θεατής, οι ήχοι του έργου βρίσκονται σε αφθονία –αγελάδες, πρόβατα, άλογα, τρένα κ.λπ.– δημιουργώντας ακουστικές ‘εικόνες’ στη φαντασία του ακροατή. Ο συγγραφέας ήταν αμετακίνητα αρνητικός στην προοπτική μιας θεατρικής μεταφοράς του ραδιοφωνικού έργου του, φτάνοντας στο σημείο να απορρίψει πρόταση για να ανέβει από τον Laurence Olivier και τη Joan Plowright. Πίστευε ότι όλη η αξία του προερχόταν από το γεγονός ότι «αναδύεται μέσα από το σκοτάδι» και άρα δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει σε κανένα άλλο μέσο, εκτός από το ραδιόφωνο. (Knowlson 1996, 501).

Το *Όλοι εκείνοι που πέφτουν* είναι ένα σύντομο έργο που παρουσιάζει τη γηραιά κυρία Μάντι Ρούνει, καθώς πηγαίνει με κόπο στον σταθμό του τρένου, ένα μεσημέρι Σαββάτου, προκειμένου να συναντήσει τον τυφλό σύζυγό της Νταν Ρούνει, κατά την επιστροφή του από το γραφείο του, για να τον οδηγήσει στο σπίτι τους. Στη διαδρομή έχει διάφορες τυχαίες συναντήσεις. Τόσο οι άνθρωποι όσο και τα αντικείμενα που βρίσκονται στο διάβα της ακούγονται πρώτα ως ανεπαίσθητοι θόρυβοι που σιγά-σιγά δυναμώνουν και κατόπιν σβήνουν στη σιωπή. Ο Beckett χρησιμοποιεί συχνά μέσα στο έργο του την τεχνική της σύνδεσης του ήχου με την εικόνα.

Η κυρία Ρούνει χαιρετά κάθε έναν που συναντά, ρωτώντας για τα αγαπημένα τους πρόσωπα και μαθαίνει ότι η σύζυγος του αραμπατζή Κρίστι είναι «όχι καλύτερα» και η αδελφή του «όχι χειρότερα» (Μπέκετ [1996], 23), ότι η κόρη του ταμιά του θεάτρου Τάιλερ είναι «όχι άσχημα, όχι άσχημα. Της τα ‘βγαλαν όλα, ξέρετε, όλα... Τώρα είμαι χωρίς εγγόνια» (Μπέκετ [1996], 26-27), ότι για τη μητέρα του γραμματέα Σλόκουμ αγρυπνάνε «για να μην υποφέρει πολύ» (Μπέκετ [1996], 31), ότι ο πατέρας του διευθυντή του σταθμού Μπάρελ «δεν έζησε αρκετά να χαρεί τη σύνταξή του». (Μπέκετ [1996], 37). Η ζωή των κατοίκων της περιοχής μοιάζει σαν να έχει βουλιάξει, να έχει κολλήσει. (Ben-Zvi 1998, 245-246).

Το τρένο έχει καθυστερήσει και ο κύριος Ρούνει δείχνει ενοχλημένος που η σύζυγος δεν τον ειδοποίησε εγκαίρως ότι θα έρθει να τον πάρει εκείνη κι έτσι είναι αναγκασμένος να πληρώσει ένα μικρό αγόρι, τον Τζέρι, που συνήθως τον συναντά για να τον οδηγήσει σπίτι. Το ζευγάρι έχει χάσει ένα μικρό κοριτσάκι στην παιδική ηλικία, που αν είχε ζήσει θα ήταν πια μεσήλικας. Η επιστροφή του ζευγαριού προς το σπίτι γίνεται ασθμαίνοντας, ενώ μικρά παιδιά τους κοροϊδεύουν και τους πετούν πέτρες. Ο κύριος Ρούνει τη ρωτά: «Δεν είχες ποτέ την επιθυμία να σκοτώσεις ένα παιδί;». (Μπέκετ [1996], 53). Αναλογίζονται το κήρυγμα που θα κάνει την επομένη ο εφημέριος με θέμα: «Ο Κύριος στηρίζει όλους εκείνους που πέφτουν. Ορθώνει όλους αυτούς που είναι λυγισμένοι». (Μπέκετ [1996], 63). Στο άκουσμα των λόγων αυτών και οι δυο ξεσπούν σε ξέφρενα γέλια. Η καρδιά του κύριου Ρούνει έχει σκληρύνει και χαίρεται που στην επιστροφή του με το τρένο είχε το βαγόνι όλο δικό του, ή τουλάχιστον έτσι θέλει να πιστεύει, καθώς δεν έκανε καμία προσπάθεια να συγκρατήσει τον εαυτό του από το εκφραστεί όπως ήθελε. Στη διαδρομή τους προλαβαίνει και πάλι ο Τζέρι, που δίνει στον διστακτικό κύριο Ρούνει ένα αντικείμενο που του είχε πέσει στον σταθμό και μοιάζει με λαστιχένιο μπαλάκι. Μέσω του μικρού, πληροφορούνται και την αιτία της αργοπορίας του τρένου: ένα παιδί είχε πέσει από το βαγόνι στις γραμμές. Δεν υπάρχει απόκριση στην είδηση αυτή, μονάχα ο ήχος του αέρα και της βροχής. Η πιθανή ευθύνη του κύριου Ρούνει για τον σκοτωμό του παιδιού που έπεσε από το τρένο μένει ανοιχτή, ενώ το μοτίβο του θανάτου υποβάλλεται από την αρχή του έργου από το μουσικό κομμάτι που ακούγεται αμυδρά: «Ο θάνατος κι η κόρη». (Graver & Federman 2003, 166-167).

Με τον τρόπο αυτό ο Beckett ανατρέπει την καθεστηκυία μορφή του ραδιοφωνικού δράματος, όπου καθώς χτίζεται ένας φανταστικός κόσμος μέσα από τους ήχους, ο ακροατής παρακολουθεί σταδιακά την εκτύλιξη του που συνήθως καταλήγει σε κάποιο σημείο όπου απαντάται το τι συνέβη ή το ποιος ευθύνεται. Αντιστοίχως εδώ, οι ακροατές, συνηθισμένοι να αποκαλύπτεται στο τέλος η λύση του μυστηρίου, αναμένουν να μάθουν ποιος ευθύνεται για τον θάνατο του παιδιού. Παρά τις υπόνοιες για την ενοχή του κ. Ρούνει, ο

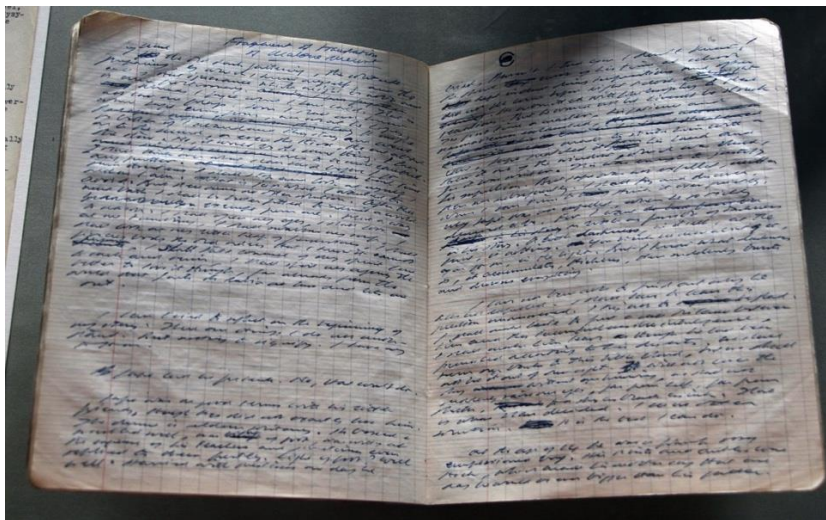


συγγραφέας δεν αποσαφηνίζει εάν πράγματι είναι υπαίτιος, υποσκάπτοντας έτσι την παραδοσιακή δομή του ραδιοφωνικού θεάτρου. (Ben-Zvi 1998, 249).

Ένα κατοπινό ραδιοφωνικό του έργο ήταν το *Στάχτες* (*Embers/Cendres*), το οποίο μεταδόθηκε στις 24 Ιουνίου του 1959 (**Εικόνα 5.2**). Παρότι πιο αέρινο και λιγότερο εμφανώς τοποθετημένο στη πατρίδα του σε σχέση με το προηγούμενο, διαδραματίζεται κι αυτό σε μια παραλία του Νότιου Δουβλίνου. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στις *Στάχτες* γίνεται χρήση του υπνωτιστικού ήχου των κυμάτων και των βότσαλων. (McDonald 2006, 17). Το έργο επικεντρώνεται στον Χένρι, ο οποίος ακούει διαρκώς τη θάλασσα, δεν μπορεί να απομακρυνθεί από κοντά της, και η εμμονή του αυτή απορρέει από το γεγονός ότι ο πατέρας του χάθηκε σε αυτήν.

Σ' αυτό σου μοιάζω, δεν μπορώ να ξεμακρύνω από δω, ποτέ όμως δεν μπήκα μες στη θάλασσα, νομίζω τελευταία φορά ήταν όταν μπήκα μαζί σου. (Παύση.) Μόνο για να 'μαι κοντά σου. (Παύση.) (Μπέκετ 1990, 12).

Στην αρχή του έργου ο Χένρι επιμένει ότι ο πατέρας του έχει επιστρέψει από τον θάνατο για να είναι κοντά του, όμως η απουσία της φωνής του πατέρα σε όλο το έργο καθιστά τη σιωπή του πιο οδυνηρή. Συνάμα, οι τελευταίες κουβέντες που άκουσε ο Χένρι τον πατέρα του να του λέει πριν πνιγεί ήταν απαξιωτικές: «ένα τίποτα, αυτό είσαι όλο, ένα τίποτα». (Μπέκετ 1990, 13).



**Εικόνα 5.2** Το χειρόγραφο του μονόπρακτου ραδιοφωνικού έργου *Embers*, το οποίο φυλάσσεται στο Trinity College. [Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Plays\\_by\\_Samuel\\_Beckett#/media/File:Manuscript\\_of\\_Embers\\_\(play\)\\_by\\_Samuel\\_Beckett.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Plays_by_Samuel_Beckett#/media/File:Manuscript_of_Embers_(play)_by_Samuel_Beckett.jpg)]

Ο Χένρι δεν αναμοχλεύει μόνο τις αναμνήσεις του από τον πατέρα του, αλλά και από τη γυναίκα του, Άντα. Επιχειρεί να αναπλάσει στο μυαλό του την επικοινωνία που δεν κατόρθωσε μαζί της στο παρελθόν, ενώ το αίσθημα της απώλειας και της μεταμέλειας διαποτίζει τις αναπολήσεις του. Παρότι ο Χένρι είναι μια υπαρκτή οντότητα, αντιθέτως η φωνή της γυναίκας του Άντα, παραμένει σκόπιμα διφορούμενη: η φευγαλέα και άυλη χροιά της μετεωρίζεται σκόπιμα μεταξύ ζωής και θανάτου. Ο Beckett ήθελε να διατηρήσει αυτήν την αμφιβολία στον ακροατή. Για τον λόγο αυτόν, στην ερώτηση που είχε δεχτεί από την ηθοποιό Billie Whitelaw που θα την ερμήνευε, για το αν η Άντα είναι ζωντανή, είχε απαντήσει «ας πούμε, ότι δεν είσαι εντελώς εκεί». Έτσι, η φωνή της διατηρείται «χαμηλή, απόκοσμη» από την αρχή ως το τέλος του έργου. (Μπέκετ 1990, 16). Παράλληλα, ενώ το σώμα του Χένρι παράγει ήχους, εκείνη δεν ακούγεται καθόλου όταν κάθεται στα βότσαλα

της παραλίας. Η παρουσία της παραμένει απόκοσμη και φασματική, αμφισβητούμενη εάν υφίσταται στην πραγματικότητα ή στη φαντασία του Χένρι. (McDonald 2006, 56-58).

Ο Χένρι διηγείται παράλληλα μια ανολοκλήρωτη ιστορία για έναν ηλικιωμένο κύριο, τον Μπόλτον, που καλεί μέσα στη νύχτα τον γιατρό του Χόλογουεϊ. Η διήγηση της ιστορίας στόχο έχει να βοηθήσει τον Χένρι να δραπετεύσει από τον αδιάκοπο ήχο της θάλασσας. Ο τίτλος του έργου ανακλύπει μέσα από αυτήν τη συνάντηση του Μπόλτον και του γιατρού που περιγράφει: «σιωπή μέσα στο σπίτι, κανένας θόρυβος, μόνο η φωτιά, χωρίς φλόγες τώρα, στάχτες. (Παύση.) Στάχτες». (Μπέκετ 1990, 13). Αντιστοίχως, και ο διάλογος με την Άντα σβήνει σιγά-σιγά κι εκείνη τον προειδοποιεί για τη μοναξιά που караδοκει: «Θα μείνεις σιωπηλός και μόνος με τη φωνή σου, χωρίς άλλη φωνή στον κόσμο, έξω από τη δική σου». (Μπέκετ 1990, 23). Το έργο τελειώνει με τον Χένρι να μιλά και πάλι στον εαυτό του, αναλογιζόμενος το κενό των ημερών του, ενώ ο μόνος ήχος που παραμένει είναι εκείνος της θάλασσας:

Το Σάββατο... τίποτα. Κυριακή... Κυριακή... τίποτα όλη τη μέρα.  
(Παύση.) Τίποτα, όλη τη μέρα τίποτα. (Παύση.) Όλη μέρα όλη  
νύχτα τίποτα. (Παύση.) Ούτ' ένας ήχος.

(Η θάλασσα.) ( Μπέκετ 1990, 27) .

Ακολούθησαν τα έργα **Λέξεις και μουσική** (*Words and Music/Paroles et musique*), που μεταδόθηκε τον Νοέμβριο του 1962, και **Cascando**, το οποίο γράφτηκε πρώτα στα γαλλικά και μεταδόθηκε από το παρισινό RTF το 1963, ενώ η αγγλική του εκδοχή παρουσιάστηκε και πάλι από το BBC τον Οκτώβριο του 1964. Και στα δύο έργα η σύνδεση με τη μουσική είναι προφανής, ενώ συνοδεύονται επιπλέον από μία μουσική παρτιτούρα, του ξαδέλφου του, John Beckett, για το πρώτο και του Γάλλου συνθέτη, Marcel Mihalovici, για το δεύτερο. Στο **Λέξεις και μουσική** τα δύο στοιχεία του τίτλου αποτελούν τους δύο ομώνυμους υπηρετές του ποιητή, που τους αποκαλεί Τζο και Μπομπ. Ύστερα από τις αποτυχημένες προσπάθειές τους να εκφράσουν τη θεματολογία που τους δίνει, με τις λέξεις «Αγάπη» και «Ηλικία» μεμονωμένα, κατορθώνουν σταδιακά να ολοκληρώσουν ένα ποίημα και για τα δύο μαζί, τραγουδώντας με απαλή φωνή από κοινού για έναν γέρο άντρα που τον φροντίζει η παλιά αγάπη του. Στο **Cascando** όλα τα ηχητικά εφέ έχουν εκλείψει, αφήνοντας μόνο τις δύο φωνές του έργου να αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, με τη μουσική του Mihalovici και την περιρρέουσα σιωπή. Εκτός από τα προαναφερθέντα ραδιοφωνικά έργα, ένα ακόμα γραμμένο το 1961, που όμως μεταδόθηκε τον Απρίλιο του 1976, ήταν το **Ραδιοφωνικό σχέδιασμα** (*Esquisse radiophonique/Rough for Radio I*). (Wilcher 1987, 3-4, 14).

Σε όλα τα έργα του συγγραφέα οι σιωπές και οι παύσεις επέχουν ρόλο κομβικής σημασίας στη δραματική του γλώσσα. Κι αυτό δεν αφορά μόνο τη δραματουργία του που προορίζεται για τη θεατρική σκηνή, αλλά και τα έργα του για το ραδιόφωνο, όπου απουσιάζει πλήρως το οπτικό ερέθισμα για τον ακροατή.

Τέλος, η συνεργασία του με το BBC στάθηκε σημαντική και σε προσωπικό επίπεδο, καθώς τον έφερε σε επαφή με την επιμελήτρια κειμένων Barbara Bray, με την οποία αναπτύχθηκε μία ιδιαίτερη έλξη και σχέση ζωής, παράλληλα με αυτήν που είχε με τη Susanne. (McDonald 2006, 17).

#### 5.1.4 Η τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ

Μια ατμόσφαιρα θανάτου και του τέλους των σχέσεων χαρακτηρίζει το επόμενο θεατρικό του δημιούργημα με τίτλο **Η τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ** (*Krapp's Last Tape*, 1958), γραμμένο αρχικά για τον αγαπημένο του ηθοποιό Patrick Magee (για τον λόγο αυτόν ο αρχικός τίτλος ήταν «Ο μονόλογος του Magee»). Έχοντας κατά νου εξ αρχής τη φωνή του συγκεκριμένου ηθοποιού, η πρωταρχική έμπνευση του Beckett ήταν ηχητική, και η επίδρασή της είναι εμφανής στην τελική μορφή του κειμένου. Παράλληλα, με τη χρήση των

μαγνητοφωνημένων φωνών επί σκηνής, οι οφειλές του Beckett στην εμπειρία που είχε αποκομίσει από το ραδιόφωνο είναι προφανείς. (McDonald 2006, 17).

Λέγεται πως όταν ο Beckett έγραφε την *Τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ*, δεν είχε δει ακόμα από κοντά μαγνητόφωνο. Ωστόσο, ακόμα και η περιγραφή αυτού του μηχανήματος, που μπορούσε να αποθηκεύσει για το μέλλον οποιαδήποτε ιστορία διάλεγε να του διηγηθεί κανείς, με κάθε παύση, απόχρωση και επιτονισμό, με τρόπο πιο πιστό από οποιαδήποτε ανάμνηση, αλλά και πιο άτεγκτο από τη μνήμη, ήταν αρκετή για να κινηήσει το ενδιαφέρον του συγγραφέα. (Kenner 1996, 129).

Ο Κραπ, ο μοναδικός χαρακτήρας του έργου, «συνομιλεί με τον εαυτό του, σε συγχρονισμό και ετεροχρονισμό, ακούγοντας ασταμάτητα τη φωνή του καθώς τρέχουν οι μαγνητοταινίες του», ενώ παράλληλα απολαμβάνει τον χειρισμό του μηχανήματος. (Naugrette 2020, 21).

Παρότι μονολογικό, το έργο επιτυγχάνει τη δραματική σύγκρουση, παρουσιάζοντας διαφορετικές «ψυχοσυνθέσεις» επί σκηνής: τον Κραπ του παρόντος και τον Κραπ του παρελθόντος. Η τονικότητα του νεότερου εαυτού φανερώνει μεγαλύτερη ενεργητικότητα, ενώ του γερασμένου Κραπ είναι πιο ραγισμένη και αποσπασματική. Ακόμα και η γλώσσα που χρησιμοποιούν κρύβει αποστάσεις, καθώς το πεπαλαιωμένο λεξιλόγιο του νεαρότερου Κραπ οδηγεί τον ηλικιωμένο εαυτό του να σταματήσει τη μπομπίνα και να ανατρέξει για τη σημασία κάποιων λέξεων στο λεξικό. Ωστόσο, υπάρχουν και επαναλήψεις που υποδηλώνουν μια συνέχεια ανάμεσα στις διάφορες ηλικίες του ήρωα, όπως η εμμονή με τις μπανάνες και το αλκοόλ.

Ο ηλικιωμένος Κραπ δεν έχει πια παρά ένα πικρό γέλιο για τον νεότερο ηχογραφημένο εαυτό του: «Πριν από λίγο άκουγα εκείνον τον αρχιβλάκα που ήμουν εγώ πριν από τριάντα χρόνια, μου φαίνεται αδιανόητο πως ήταν ποτέ δυνατόν να είμαι τόσο κρετινός. Τουλάχιστον όλα αυτά έχουν πια τελειώσει, δόξα τω Θεώ». (Beckett 2001, 36). Η ειρωνεία που διατρέχει το έργο δείχνει τον γερασμένο Κραπ να περιγελά τον εαυτό του όπως ήταν πριν από τριάντα χρόνια, όπως με τη σειρά του κι ο μεσήλικας Κραπ χλεύαζε τότε τις φιλοδοξίες που είχε όταν ήταν ακόμα πιο νέος, στη δεκαετία των είκοσι: «Δυσκολεύομαι να πιστέψω πως υπήρξα ποτέ αυτό το βλακόμουτρο. Τι φωνή! Χριστέ μου. Και τι φιλοδοξίες!» (*Σύντομο γέλιο, μαζί και του Κραπ.*) Και τι αποφάσεις! (*Σύντομο γέλιο, μαζί και του Κραπ.*) Προπάντων να πίνω λιγότερο. (*Σύντομο γέλιο μόνο του Κραπ.*)». (Beckett 2001, 29). Σε διαφορετικά χρονικά σημεία η αυτο-κοροϊδία τους για το παρελθοντικό εγώ ταυτίζεται, όμως σε άλλα, όπως στο θέμα του αλκοόλ, μόνο ο ηλικιωμένος Κραπ πια γελά περιπαικτικά, καθώς ο μεσήλικας εαυτός του φαίνεται πως ακόμα πίστευε ότι μπορούσε να το ελέγξει και προσπαθούσε να το μειώσει.

Η αντίθεση μεταξύ άσπρου και μαύρου, φωτός και σκοταδιού, επανέρχεται μέσα στο κείμενο, αποτελώντας μια μεταφορά για τα κεντρικά μοτίβα του. Παράλληλα, ο φωτισμός του σκηνικού χώρου, όπως περιγράφεται στις σκηνικές οδηγίες, ενισχύει αυτό το αντιθετικό δομικό παιχνίδι: «Το τραπέζι κι ο αμέσως συνεχόμενος χώρος σε δυνατό άσπρο φως. Η υπόλοιπη σκηνή στο σκοτάδι». (Beckett 2001, 24). Όταν ο Beckett σκηνοθέτησε την *Τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ* το 1969 στο Βερολίνο, βασίστηκε σε μια μανιχαϊστική θεολογία που ταύτιζε το φως/λευκό με το πνευματικό επίπεδο και το μαύρο/σκοτάδι με το αισθητηριακό. Ωστόσο, το σημείο που θέλει περισσότερο να ακούσει δεν είναι το όραμα που είχε στην προβλήτα και που κατόπιν τον οδήγησε στη λογοτεχνική κλίση που ακολούθησε, αλλά η αισθησιακά περιγραφόμενη στιγμή με την αγαπημένη γυναίκα στη βάρκα, που είναι καταγεγραμμένη στον κατάλογο με τις μαγνητοταινίες του ως «Αποχαιρετισμός στον έρωτα».

Η φωνή του Κραπ παγιδεύεται στη μαγνητοφώνηση όπως υπήρξε κάποτε, χωρίς να μεσολαβεί καμία αλλοίωση εξιδανίκευσης του παρελθόντος που θα μπορούσαν να επιφέρουν τα χρόνια που παρήλθαν. Αλλά αυτή η διατήρηση της στιγμής που έφυγε, ισχυροποιεί παράλληλα την αίσθηση και την αντίληψη της παροδικότητας των πραγμάτων, του φευγαλέου της ζωής. Όπως και άλλοι ήρωες στο θεατρικό σύμπαν του

Beckett, έτσι και ο Κραπ βιώνει τη φθορά του χρόνου και την απώλεια, αλλά συγχρόνως και τη μεταμέλεια για τις επιλογές του, που αποδεικνύεται όμως εξίσου χιμαιρική με τη νοσταλγία. (McDonald 2006, 58-65).

### 5.1.5 Ευτυχισμένες μέρες

Το πρώτο του έργο για τη δεκαετία του 1960 είναι το *Ευτυχισμένες ημέρες/ Ω, οι ωραίες ημέρες!* (*Happy Days/ Oh les beaux jours*, 1961), πρώτο επίσης στη δραματουργία του που έχει ως κεντρικό πρόσωπο μια γυναίκα, συνιστώντας ένα «θηλυκό σόλο» (Εικόνα 5.3). Πρωτοπαίχθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1961. Την επόμενη χρονιά ο συγγραφέας το μετέφρασε στα γαλλικά και, αφού παρουσιάστηκε πρώτα στην Ιταλία στο Φεστιβάλ της Βενετίας, ανέβηκε κατόπιν στο Παρίσι σε σκηνοθεσία Roger Blin και με τη Madeleine Renaud στον κεντρικό ρόλο. Η παράσταση αυτή θα αφήσει εποχή, και η Renaud θα σαγηνεύσει πρωτίστως τον συγγραφέα «ως η ανυπέρβλητη ενσάρκωση της Γουίνι». Η Γαλλίδα ηθοποιός θα συνεχίσει να την υποδύεται για τα επόμενα δεκαπέντε χρόνια, σηματοδύοντας με την ερμηνεία της τη γαλλική θεατρική παράδοση. (Naugrette 2020, 24-25).

Οι *Ευτυχισμένες μέρες* μας παρουσιάζουν τη Γουίνι, μια αθεράπευτα αισιόδοξη γυναίκα γύρω στα πενήντα, «θαμμένη μέχρι πιο πάνω από τη μέση της, ακριβώς στο κέντρο του λόφου». (Μπέκετ 1994, 7). Ο σύζυγος της, ο Γουίλι, εμφανίζεται μονάχα περιστασιακά από τη θέση όπου βρίσκεται, κρυμμένος πίσω από τον λόφο. Αυτό δεν εμποδίζει τη Γουίνι από το να του μιλάει όταν διαβάζει την εφημερίδα του, παρότι σπάνια της απαντάει. Η εναρκτήρια φράση της, «ακόμα μια ουράνια μέρα». (Μπέκετ 1994, 7), δίνει τον πρυτανεύοντα τόνο όλων των λεγομένων της, που συνεχίζονται ομοίως και στη Β' Πράξη, ακόμα κι όταν η Γουίνι είναι χωμένη μέχρι τον λαιμό στον λόφο και δεν μπορεί πια να περάσει τον χρόνο της με το περιεχόμενο της τσάντας της, που αποτελούσε την παρηγοριά και διασκέδασή της στην Α' Πράξη. Ακολουθεί πιστά τη ρουτίνα της, προσευχόμενη, βουρτσίζοντας τα δόντια της, αναπολώντας το παρελθόν και επιχειρώντας να θυμηθεί σημαντικές φράσεις που κάποτε διάβασε. Είναι πρόθυμη να ανακηρύξει το κενό της ζωής της ως «άλλη μια ευτυχισμένη μέρα» (Μπέκετ 1994, 87), δείχνοντας να μην αντιλαμβάνεται τον χωμάτινο λόφο που ολοένα την καταπίνει.



Εικόνα 5.3 Σχεδιάσμα σκηνής στις *Ευτυχισμένες μέρες* από τον Beckett. [Πηγή:

[https://www.wikidata.org/wiki/Q1189196#/media/File:Sketch\\_of\\_scene\\_in\\_Happy\\_Days\\_\(play\)\\_by\\_Samuel\\_Beckett.jpg](https://www.wikidata.org/wiki/Q1189196#/media/File:Sketch_of_scene_in_Happy_Days_(play)_by_Samuel_Beckett.jpg)]

Όπως και στο Περιμένοντας τον Γκοντό, το δίπρακτο έργο παρουσιάζει δύο διαδοχικές ημέρες που μοιάζουν πολύ μεταξύ τους, εκτός από μια μικρή επιδείνωση, την όλο και μεγαλύτερη βύθιση της Γουίνι. Όπως ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν ή ο Χαμ και ο Κλοβ, έτσι κι η Γουίνι πρέπει να διασκεδάσει τον χρόνο της, να γεμίσει τη μέρα της από το πρωί μέχρι το βράδυ, είτε μιλώντας αδιάκοπα είτε ακολουθώντας την ημερήσια ρουτίνα της. Ο φόβος της μοναξιάς, η απελπισμένη ανάγκη της για συντροφικότητα δεν βρίσκει έναν πρόθυμο σύντροφο στον Γουίλι, που σπάνια της απαντά και συχνά με μονοσύλλαβα. Ωστόσο, η επιθυμία να έχει τουλάχιστον έναν ακροατή πυροδοτεί την εξάρτησή της από εκείνον, κι ας ξέρει ότι δεν προσέχει σε όσα εκείνα αδιάκοπα του αραδιάζει. Οι αναμνήσεις της υποδεικνύουν ότι δεν ήταν πάντοτε περιορισμένη σε αυτόν τον λοφίσκο, ότι μπορούσε κάποτε να χρησιμοποιήσει τα πόδια της. Η σταδιακή βύθισή της αποτελεί μια μεταφορά για το αναπόφευκτο και προοδευτικό καταστροφικό πέρασμα του χρόνου. Ο χωμάτινος ενταφιασμός δεν είναι η μόνη συμφορά που την απειλεί: ένα εκτυφλωτικό φως την καρφώνει από πάνω, όπως το χρώμα την καταπίνει από κάτω. Δεν υπάρχει κανένα καταφύγιο από αυτή «τη λάμψη κολασμένου φωτός». (Μπέκετ 1994, 11) που την κατατρύχει. Ακόμα και η ομπρέλα δεν μπορεί να την προστατέψει από αυτήν, ενώ στο τέλος πιάνει φωτιά. Παράλληλα, ένας διαπεραστικός ήχος κουδουνιού την κρατά από το να αποκοιμηθεί στην Α΄ Πράξη και επανειλημμένα δεν την αφήνει να κλείσει τα μάτια της στη Β΄ Πράξη, αποκτώντας έναν χαρακτήρα αδιάκριτο και παραβιαστικό. Ο αισιόδοξος τόνος της Γουίνι έρχεται σε πλήρη αναντιστοιχία με την κρισιμότητα της κατάστασής της και την κυριολεκτική της βαρύτητα. Στην προσπάθειά της να διατηρήσει την ευθυμία και τον οπτιμισμό της, παραμένει ευγνώμων για όσα έχει αντί να μνημονεύει όσα έχασε. Όλη αυτή η υπερβολική θετικότητα δεν είναι παρά ένας τρόπος να αποφύγει τη συνειδητοποίηση του τέλους που έρχεται. (McDonald 2006, 65-70).

### 5.1.6 Νέες δοκιμές στη μυθιστορηματική και θεατρική γραφή

Το 1964 επιστρέφει στη μυθιστορηματική γραφή με το *Πώς είναι* (*Comment c'est/How it is*, γαλλ. 1961/ αγγ. 1964), που παρουσιάζει έναν άντρα να σέρνεται στη λάσπη, τραβώντας πίσω του έναν σάκο με κοσέρβες. Αποτελεί το τελευταίο μεγάλο σε έκταση μυθιστόρημα του Beckett, όπου συχνά ο λόγος εκφέρεται σε εκρηκτικά ξεσπάσματα χωρίς στίξη. Μετά από αυτό, η πρόζα του αποκτά όλο και πιο πυκνή, σύντομη και μινιμαλιστική φόρμα, όπου εγκαταλείπει σχεδόν την πρωτοπρόσωπη αφήγηση για έναν γυμνό, απρόσωπο, σχεδόν μαθηματικής ακρίβειας λόγο. Αντιστοίχως και τα θεατρικά έργα της περιόδου τείνουν προς το σύντομο και φορμαλιστικό σχήμα.

Στο *Παίζοντας/Κωμωδία* (*Play/Comédie*) του 1963, τρεις φιγούρες μέσα σε τεφροδόχους αναγκάζονται, με τη χρήση ενός προβολέα, στη γρήγορη εξιστόρηση των παράνομων σχέσεών τους. Η μετάβαση του φωτός γίνεται με ταχύτητα από το ένα πρόσωπο στο άλλο εκ περιτροπής, σαν ο προβολέας να αποσπά τα λόγια τους. Η μη συμβατική κατάσταση χρησιμοποιείται για να παρωδήσει τη συμβατικότητα όσων περιγράφουν για τις αστικές ερωτικές ατασθαλίες τους. Οι σκηνοθετικές οδηγίες καθορίζουν ότι ο λόγος τους πρέπει να μην ακούγεται σχεδόν, δίνοντας προτεραιότητα στη μορφή και στην κατάσταση και όχι σε όσα περιγράφονται.

Εδώ τα πρόσωπα αποπροσωποποιούνται και τα ονόματα εξαφανίζονται και αντικαθίστανται με γράμματα αντιπροσωπευτικά του φύλου τους. Ο σύζυγος είναι ο Α, η σύζυγος η Γ1 και η ερωμένη η Γ2. Όπως περιγράφεται στις σκηνικές οδηγίες: «Πρόσωπα με τόσο ακαθόριστη ηλικία και όψη, που σχεδόν μοιάζει να αποτελούν μέρος των τεφροδόχων». (Beckett 2001, 43). Η υπόθεση αυτής της ερωτικής ιστορίας παρουσιάζει τον άνδρα να έχει υποσχεθεί τόσο στη σύζυγο όσο και στην ερωμένη ότι θα φύγει μαζί τους σε ταξίδι, αλλά και τις δύο φορές χρησιμοποιεί επαγγελματικούς λόγους ως πρόφαση για να ματαιώσει την αναχώρηση. Η σύζυγος βάζει να τον παρακολουθήσουν, όμως εκείνος εξαγοράζει τον ντετέκτιβ. Η σύζυγος έρχεται σε ευθεία αντιπαράθεση με την ερωμένη, τη μία φορά εχθρικά και την άλλη με διάθεση συμβιβαστική, αφ' ότου ο σύζυγος έχει ομολογήσει πια την παράλληλη σχέση του. Η όλη ιστορία λήγει όταν ο άνδρας εξαφανίζεται, και η καθεμία από τις δύο γυναίκες πιστεύουν ότι έχει φύγει με την άλλη. Στο τέλος του έργου, μια λακωνική σκηνοθετική οδηγία επιτάσσει την επανάληψή του από την αρχή. Ο Beckett πρότεινε πιθανές παραλλαγές

για την επανάληψη της δράσης, κυριότερα την αύξηση της ταχύτητας των λεγομένων και την ελάττωση της έντασης της φωνής των ηθοποιών. Με τον τρόπο αυτό υπογραμμίζεται ότι η κατάσταση στην οποία έχουν περιέλθει οι τρεις τους επαναλαμβάνεται διαρκώς, καθιστώντας ακόμα πιο ειρωνική την τελευταία φράση του έργου που λέει ο Α: «Δεν ήμασταν καιρό μαζί». (Beckett 2001, 62). Και πράγματι το ερωτικό τρίγωνο μοιάζει να βρίσκεται σε ένα χρονικό *limbo*, όπου τώρα που είναι νεκροί είναι εγκλωβισμένοι στις τεφροδόχους, όπως κατά τη διάρκεια της ζωής τους εγκλωβίζαν ο ένας τον άλλον σε απέλπιδες και αδιέξοδες σχέσεις. (Astro 1990, 169-173).

Στο *Πηγαινέλα* (*Come and go/Va-et-vient*, 1966), η συμμετρική παρουσίαση τριών γυναικών που πηγαينوέρχονται εναλλάξ στη σκηνή, προσφέρει με την απόκοσμη δόμησή της την αντίστιξη στα κοινότοπα λεγόμενά τους. (McDonald 2006, 18-19). Εδώ τα ονόματα συρρικνώνονται στην πρώτη τους συλλαβή: Φλο, Βι και Ρου. Οι τρεις γυναίκες, καθισμένες η μια δίπλα στην άλλη και κοιτώντας προς το κοινό, αναπολούν τα σχολικά τους χρόνια. Καθεμία τους αφήνει για λίγο τη σκηνή και στην απουσία της, οι άλλες δύο μοιράζονται μεταξύ τους ένα φοβερό μυστικό που αφορά την απούσα. Η πληροφορία ψιθυρίζεται στο αυτί και δεν αποκαλύπτεται ποτέ στους θεατές. Το μόνο που γίνεται σαφές είναι ότι και οι τρεις έχουν με κάποιο ανησυχητικό τρόπο αλλάξει, έχοντας όμως η καθεμία τους άγνοια για το τι της έχει συμβεί. Με άξονα το στενό κάθισμα που μόλις τις χωράει, γύρω από το οποίο διαρκώς πηγαينوέρχονται, εξαντλούν όλους τους πιθανούς συνδυασμούς στη σειρά με την οποία κάθονται σε αυτό.

Το 1969 γράφει ένα σύντομο ιντερμέδιο με τίτλο *Ανάσα* (*Breath/Souffle*), έκτασης μιας σελίδας, το οποίο διαρκεί μόλις σαράντα δευτερόλεπτα. Το σύντομο αυτό σκετς θα χρησιμοποιούνταν ως εναρκτήριο στην πρωτοποριακή ερωτική επιθεώρηση του γνωστού θεατρικού κριτικού Kenneth Tynan, με τίτλο *Ω! Καλκούτα!* (*Oh! Calcutta!*). Στόχος του συγγραφέα ήταν να λειτουργήσει ως ειρωνικό σχόλιο για ό,τι επρόκειτο να επακολουθήσει στο θέαμα, αφού σίγουρα δεν θα ανταποκρινόταν στις προσδοκίες των θεατών. Στην προεμέρα του έργου –που θα παρουσιαζόταν πρώτα στη Νέα Υόρκη και κατόπιν στο Λονδίνο– υπήρξαν επεμβάσεις στο κείμενο του Beckett, όπου προστέθηκαν γυμνά σώματα στον σκηνικό χώρο «σπαρμένο απροσδιόριστα σκουπίδια». (Beckett 2001, 99). Επιπλέον, όταν τυπώθηκε εικονογραφημένο, όχι μόνο δεν διατηρήθηκε η ανωνυμία του συγγραφέα, όπως είχε αρχικά συμφωνηθεί, αλλά ούτε απαλείφθηκε και η προσθήκη, ενώ οι φωτογραφίες που το συνόδευαν παρουσίαζαν τα γυμνά σώματα επί σκηνής. Αυτή η περίπτωση στάθηκε μία από τις ελάχιστες φορές που ο Beckett επέτρεψε στον εκνευρισμό του να γίνει γνωστός δημοσίως. (Knowlson 1996, 501-502). Την ίδια χρονιά λαμβάνει το Νόμπελ λογοτεχνίας, όπου στην τελετή στη Στοκχόλμη δεν εμφανίζεται, αλλά στέλνει τον εκδότη του Lindon για να το παραλάβει αν' αυτού.

Το 1973 ακολουθεί το *Όχι εγώ* (*Not I/Pas moi*), άλλο ένα έργο του με γυναίκα ηρωίδα, όμως εδώ πια η συρρίκνωση του χαρακτήρα φτάνει στον βαθμό να απομένει μονάχα ένα στόμα που μονολογεί ολομόναχο επί σκηνής. Έτσι, σε αυτό το χαρακτηριστικό στιγματότυπο του μπεκκετικού θεατρικού σύμπαντος, ένα ασώματο στόμα, που διακρίνεται μέσα σε μια σκοτεινή σκηνή καθώς φωτίζεται από έναν προβολέα, εκτοξεύει με μεγάλη ταχύτητα λέξεις που μιλούν για μια μοναχική, θλιμμένη, σιωπηλή ζωή. Παρακολουθείται από έναν σιωπηλό ακροατή ντυμένο με κελεμπία με κουκούλα, που κάθε τόσο με τις κινήσεις του δηλώνει, από μακριά, ανίκανος τη βωβή συμπόνια του. Όπως είχε σημειώσει σε επιστολή του ο Beckett, η σκηνική απεικόνιση του *Όχι εγώ* υπαινισσόταν σε έναν βαθμό τον πίνακα του Caravaggio *Ο αποκεφαλισμός του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή*. (Knowlson 1996, 521).

Το *Όχι εγώ* ενείχε πολλές δυσκολίες στη σκηνοθεσία και στην ερμηνεία του. Ένα από τα κυριότερα ζητήματα που ανέκυπταν ήταν πώς θα παρέμενε μονάχα το στόμα φωτισμένο, ενώ όλα τα υπόλοιπα επί σκηνής θα βρίσκονταν στο απόλυτο σκοτάδι. Η παγκόσμια προεμέρα του δόθηκε στη Νέα Υόρκη τον Νοέμβριο του 1971 και τον ρόλο του Στόματος ανέλαβε η ηθοποιός Jessica Tandy, η οποία βρήκε την εμπειρία ιδιαίτερα τρομακτική. Η ηθοποιός εμφανιζόταν ντυμένη στα μαύρα και με μια μαύρη υφασμάτινη μάσκα που έκρυβε όλο το πρόσωπο εκτός από το στόμα, ενώ το ζήτημα του να μην μετακινηθεί από τον προβολέα αντιμετωπίστηκε στις πρόβες με τη χρήση ενός σφιχτού ιμάντα που κρατούσε το κεφάλι της ακίνητο. Η Tandy

τον έβρισκε ανυπόφορο, κι έτσι αναζητήθηκε άλλη λύση με τη χρήση μιας κατασκευής που έμοιαζε με μαύρο κουτί, στην οποία οδηγούνταν η ηθοποιός πάνω σε καρτσάκι. (Knowlson 1996, 523-524). Στην πρώτη παράσταση του Λονδίνου ο ρόλος του Στόματος ερμηνεύθηκε από την αγαπημένη του ηθοποιό Billie Whitelaw, η οποία για να διατηρήσει την απαιτούμενη ακινησία τοποθετήθηκε καθισμένη σε ένα ψηλό βάθρο. Το κάθισμα όμως «θύμιζε ανησυχητικά ηλεκτρική καρέκλα και στις τελευταίες πρόβες έμοιαζε λες και την ετοιμάζαν για μεσαιωνικό βασανιστήριο». (Knowlson 1996, 528-529). Οι απαιτήσεις του από την ηθοποιό ήταν σχολαστικά ακριβείς, αλλά πάντοτε ευγενικές. Συχνά της έλεγε ότι δεν ήθελε τόσο χρώμα στο παίξιμο, γεγονός που εκείνη το εκλάμβανε ως ότι δεν ήθελε καν να υποκρίνεται. (McDonald 2006, 19).

Η Whitelaw θα ερμηνεύσει τον κεντρικό γυναικείο ρόλο στο θεατρικό έργο *Πατήματα* (*Footfalls/Pas*), όπου η ηρωίδα αναλογίζεται την απώλεια, ενώ πηγαινοέρχεται νευρικά στο θεατρικό σανίδι. Στη μοναχική της διαδρομή πάνω στη σκηνή η Μεί κάνει εννέα βήματα μπρος και πάλι πίσω πάνω σε ένα φωτισμένο μονοπάτι. Ο βηματισμός πυροδοτεί την ηχώ των αναμνήσεων της, καλώντας τη φωνή της μητέρας. Το έργο λέγεται ότι είναι εμπνευσμένο από μία διάλεξη του Carl Jung που παρακολούθησε ο Beckett τη δεκαετία του 1920. Κατά τη διάρκεια της, ο Jung έκανε λόγο για μία ασθενή και περιέγραψε την περίπτωσή της σαν να «μην είχε ποτέ γεννηθεί». Έτσι, ο αγώνας που καταβάλλει η ηρωίδα Μεί με τις λέξεις υπογραμμίζει την απουσία της ταυτότητας και την αδυναμία του προσδιορισμού της ύπαρξης ως σκηηνικής παρουσίας. Ενώ η φωνή της μητέρας επεμβαίνει για να βοηθήσει, τελικά ενισχύει την εμπειρία της απώλειας. Με τα *Πατήματα* ο συγγραφέας διερευνά τα όρια της ταυτότητας μεταξύ του εαυτού και του άλλου, της παρουσίας και της απουσίας. (McMullan 1993, 89).

Ακολουθεί το 1976 το έργο *Τότε που* (*That time/Cette fois*), ένα από τα πιο αυτοβιογραφικά κείμενά του, που βρίθει από παιδικές αναμνήσεις. Το κεντρικό πρόσωπο είναι ένας Ακροατής, με γερασμένο λευκό πρόσωπο και μακριά λευκά μαλλιά. Ο εαυτός του Ακροατή εδώ αποδίδεται μέσα από τρεις διαφορετικές φωνές (Α, Β, Γ) που διηγούνται στιγμές από διαφορετικές ηλικίες της μοναχικής ζωής του. Οι τρεις φωνές ανακαλούν ξεχωριστές ιστορίες, ενώ εναλλάσσονται μεταξύ τους και παρεμβάλλεται η μία στην άλλη. Κατ' ουσίαν πρόκειται για την ίδια φωνή, που πηγάζει από τρεις διαφορετικές σκηηνικές πλευρές και ακούγεται άλλοτε από τα αριστερά, άλλοτε από τα δεξιά και άλλοτε πάνω από το κεφάλι του Ακροατή. Ο Α διηγείται την επιστροφή ενός άνδρα στους τόπους της παιδικής του ηλικίας –σε ένα ερείπιο που συνήθιζε να κάθεται ως παιδί ανάμεσα στις πέτρες και να φαντάζεται παιδικούς φίλους, συντρόφους στα παιχνίδια– όπου όμως δεν μπορεί να εντοπίσει το ακριβές σημείο, ανίκανος να επιβεβαιώσει το παρελθόν. Η ανάμνηση του Β είναι από μια γυναίκα με την οποία είχαν δώσει όρκους αγάπης. Θυμάται να έχει υπάρξει μαζί της σε ένα χωράφι με στάρια και στην αμμουδιά, αλλά τελικά απομένουν μόνο οι στιγμές που ήταν μόνος, προσπαθώντας να συγκρατήσει την εικόνα της, επινοώντας σχεδόν αναμνήσεις. Ο Γ αναθυμάται μια φορά που ο άντρας, ηλικιωμένος πια, για να ξεφύγει από τη χειμωνιάτικη βροχή είχε βρει καταφύγιο σε μια πινακοθήκη, μέχρι που τον έδιωξαν. Κατόπιν χώθηκε για να προστατευτεί στη βιβλιοθήκη, γυρνώντας σελίδες από παλιά βιβλία και γεμίζοντας σκόνη. Όπως διαβεβαιώνει η τρίτη φωνή, δεν ήταν ποτέ ξανά ο ίδιος έκτοτε.

Κάθε κίνηση στο *Τότε που* έχει περισταλεί και το μόνο που κάνει ο ηλικιωμένος άνδρας είναι να ανοιγοκλείνει τα μάτια του τέσσερις φωνές, ενώ στο τέλος αποδύεται σε ένα αινιγματικό χαμόγελο. Η αίσθηση της σύγχυσης, της απομόνωσης, της απόγνωσης και του θανάτου αποπνέεται από τις διηγήσεις, καθώς ο πρωταγωνιστής διατρέχει την παρελθούσα ζωή του. Η ιστορία του Α σχετίζεται με τη μέση ηλικία, του Β με τη νεότητα και του Γ με τα γερατιά. Ο Beckett θεωρούσε το *Τότε που* έργο αδελφικό με το *Όχι εγώ*, όπου επέστρεφε και πάλι στη φωτισμένη φιγούρα ενός κεφαλιού –όχι μόνο ενός στόματος– παράγοντας και πάλι ένα έργο που ακροβατούσε στις παρυφές του τι θα μπορούσε να είναι εφικτό στο πεδίο της θεατρικής σκηνής. Η έμπνευση μάλλον προερχόταν από τον χώρο των εικαστικών, θυμίζοντας χαρακτηριστικά του William Blake, ενώ το τρίπτυχο των φωνών που κυκλώνει τον Ακροατή μαρτυρούσε την ενασχόλησή του με τη μουσική δόμηση, όπου οι σιωπές έμοιαζαν με παύσεις ανάμεσα στα μέρη μιας σονάτας. (Knowlson 1996, 531-533).

Ύστερα από το *Όχι εγώ* η τάση προς την επανάληψη και τις παραλλαγές στο ίδιο μοτίβο δίνει τον πρυτανεύοντα τόνο στη θεατρική δημιουργία του Beckett. Έτσι, τα κείμενα γίνονται εμφανώς περισσότερο επαναληπτικά, βασιζόμενα σε ελάχιστες μεταλλαγές στις κινήσεις, τον ήχο και τις λέξεις, σε ελάχιστες μετακινήσεις εντός ενός οριοθετημένου δραματικού σχήματος. Επιπλέον, έργα όπως το *Όχι εγώ*, τα *Πατήματα* και το *Τότε που* στηρίζονται όλο και περισσότερο στον αντίκτυπο που έχει στον θεατή η εικόνα: ένα στόμα που χάσκει και μιλάει, μια μορφή που πηγαиноέρχεται, ένα πρόσωπο που κοιτά επίμονα. (Ben-Zvi 1998, 253).

Στο *Λίκνισμα* (*Rockaby/Berceuse*) του 1980 η μοναδική φιγούρα επί σκηνής ανήκει σε μια πρόωρα γερασμένη γυναίκα, με «τεράστια μάτια βαμμένα άσπρα» και ντυμένη με «βραδινή τουαλέτα, μαύρη από γυαλιστερό ύφασμα», που φορά «κοσμήματα φανταχτερά που αστράφτουν στο λίκνισμα». (Μπέκετ 1990, 113-114). Και στα τέσσερα τμήματα στα οποία είναι χωρισμένο το κείμενο, η μόνη της ασχολία είναι να κάθεται ακίνητη στην κουνιστή πολυθρόνα, που μοιάζει να λικνίζεται σχεδόν από μόνη της, όμως οι κινήσεις είναι συγχρονισμένες με την ηχογραφημένη φωνή της. Σε καθένα από τα τέσσερα τμήματα του έργου παρακολουθούμε τις ελπίδες της γυναίκας να μειώνονται ολοένα, καθώς βηματίζει, κάθεται στο παράθυρό της, κοιτάζοντας στα απέναντι παράθυρα «ψάχνοντας παντού/ πάνω, κάτω/ για κάποιον/ κάποιον σαν κι αυτή/ κάποιο πλάσμα σαν κι αυτή». (Μπέκετ 1990, 115). Στο τέλος έχοντας παραιτηθεί, κατεβάζει τις κουρτίνες και απομένει με τα μάτια κλειστά να λικνίζεται: «μάτια κλειστά/ γαμήσου ζωή μάτια κλειστά/ λικνίζεται λικνίζεται». (Μπέκετ 1990, 122). Όταν η φωνή σταματά, μαζί με το λίκνισμα της πολυθρόνας, το κεφάλι της γυναίκας γέρνει μπροστά, έχοντας πια πεθάνει.

Το μονόπρακτο *Λίκνισμα* παρουσιάζει τις τελευταίες στιγμές ενός βίου μέσα από την υπνωτική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ της τριτοπρόσωπης αφήγησης και του παρόντος επί σκηνής σώματος, όπου η φωνή μιας ηλικιωμένης γυναίκας ακούγεται μαγνητοφωνημένη να διηγείται τη ζωή του ενσώματου εαυτού της. Το έργο διερευνά το θέμα της μνήμης, καθώς αυτή εξαρτάται από τη δυνατότητα του υποκειμένου να την αναβιώσει, ενώ προσεγγίζει τον θάνατο. (Wakeling 2017, 347-348). Στην πρώτη παράσταση του έργου το 1981 στη Νέα Υόρκη, τον ρόλο ερμήνευσε η ηθοποιός Billie Whitelaw σε σκηνοθεσία Alan Schneider.

Στον *Αυτοσχεδιασμό του Οχάιο* (*Ohio Impromptu/Impromptu d'Ohio*) του 1980, δύο σχεδόν όμοιες μπεκετικές φιγούρες με μακριά άσπρα μαλλιά και μαύρο μακρύ παλτό, είναι καθισμένες σε λευκές καρέκλες, σε γειτονικές θέσεις, σε ένα τραπέζι από λευκό πεύκο. Πρόκειται για τον Ακροατή και τον Αναγνώστη, που διαβάσει από τις τελευταίες σελίδες ενός βιβλίου. Κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, ο ακροατής δεν αφουγκράζεται μονάχα την ιστορία, αλλά χτυπώντας το τραπέζι με το αριστερό χέρι του, δίνει τον ρυθμό της. Ο Αναγνώστης ξεκινά την ιστορία με την ύστατη προσπάθεια ενός άνδρα να βρει παρηγοριά ύστερα από τον χαμό του αγαπημένου προσώπου. Η μετακόμιση σε ένα νέο και άγνωστο περιβάλλον δεν φέρνει ανακούφιση, παρά ξυπνά τον «παλιό νυχτερινό τρόμο» (Beckett 2001, 122) που του στερεί κάθε ελπίδα για ύπνο. Μια νύχτα, εμφανίζεται μπροστά του ένας άνδρας, σταλμένος από το αγαπημένο πρόσωπο, του διαβάσει όλη νύχτα από ένα φθαρμένο βιβλίο και το πρωί εξαφανίζεται. Έτσι, ο άγνωστος άνδρας συνέχισε να εμφανίζεται σποραδικά και απροειδοποίητα, ώσπου «χωρίς ν' αλλάξουν ποτέ ούτε μια λέξη έγιναν οι δυο σαν ένας». (Beckett 2001, 123). Εντέλει, ο άνδρας τον διαβεβαιώνει ότι είδε το αγαπημένο πρόσωπο και πήρε το μήνυμα να μην τον επισκεφθεί ξανά. Ο επισκέπτης, όμως, δεν εξαφανίζεται αυτή την ύστατη φορά, και οι δυο τους απομένουν «σαν απολιθωμένοι», αφότου η «λυπητερή ιστορία» ακούστηκε για τελευταία φορά (Beckett 2001, 124). Η σκηνική εικόνα ταυτίζεται πια με την αφήγηση, ενώ τα δύο πρόσωπα «ανασηκώνουν το κεφάλι και κοιτάζονται» ανέκφραστα, προτού βυθιστούν στο σκοτάδι. (Beckett 2001, 124). Το σκηνικό ταμπλό που στήνει ο Beckett στον *Αυτοσχεδιασμό του Οχάιο* ανακαλεί στη μνήμη πίνακες Ολλανδών ζωγράφων του 17ου αιώνα, όπως ο Rembrandt ή ο Vermeer, ενώ αποτελεί παράλληλα ένα από τα περισσότερα αυτοβιογραφικά κείμενα του συγγραφέα ύστερα από την *Τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ*. (Knowlson 1996, 585-586).



Το μονόπρακτο έργο **Καταστροφή** (*Catastrophe*) του 1982, γραμμένο πρώτα στα γαλλικά και κατόπιν μεταφρασμένο στα αγγλικά, αποτελεί μια σπάνια περίπτωση στη δραματουργία του Beckett που μαρτυρά ένα ενεργό ενδιαφέρον για τις σύγχρονες του πολιτικές καταστάσεις. Είναι αφιερωμένο στον Τσέχο συγγραφέα και δραματουργό Vaclav Havel, που φυλακίστηκε στη χώρα του ως αντιφρονών προς το καθεστώς και το σύντομο έργο δραματοποιεί την καταστολή. Διαδραματίζεται σε ένα θέατρο, όπου ο Σκηνοθέτης, φορώντας γούνα και καθισμένος σε μια πολυθρόνα, δίνει οδηγίες στην πρόθυμη Βοηθό του που σημειώνει, για να τις εφαρμόσει κατόπιν στον σιωπηλό Πρωταγωνιστή, που στέκεται πάνω σε μια υπερυψωμένη εξέδρα. Το θέαμα για το οποίο τον ετοιμάζουν επικεντρώνεται στη φυσική εμφάνιση του Πρωταγωνιστή, που ο Σκηνοθέτης επιχειρεί να πλάσει όπως επιθυμεί, αντικειμενοποιώντας τον, σαν να μην είναι άνθρωπος με αισθήματα, αλλά δείγμα σε ανατομείο. Το σώμα του Πρωταγωνιστή, παρότι τρέμει, σιγά-σιγά ξεγυμνώνεται και στήνεται σε μια πόζα προσευχής, με χαμηλωμένο το φωτισμένο του κεφάλι. Στο τέλος του έργου όμως, κι ενώ ο Σκηνοθέτης ακούει κιόλας τα ενθουσιώδη χειροκροτήματα του κοινού, ο τρεμάμενος Πρωταγωνιστής ανασηκώνει το κεφάλι, κοιτάζει ολόγισια στην αίθουσα, αναγκάζοντας με το βλέμμα του τα χειροκροτήματα να σβήσουν.

Παρότι υπήρξε αντίλογος για το πόσο πολιτικό ήταν το έργο, η τελική σκηνή, με την αντίδραση που εκφράζει ο Πρωταγωνιστής στον ολοκληρωτισμό του Σκηνοθέτη, εξέφραζε για τον Beckett ένα ξεκάθαρο μήνυμα αντίστασης. Επιπλέον, η επιμονή του Σκηνοθέτη να βαφτεί ο Πρωταγωνιστής άσπρος σαν νεκρός, η ένδυσή του με γκρι πιτζάμα, μαζί με την ανατομική ορολογία που σκόπιμα χρησιμοποιείται από τον συγγραφέα, ανακαλούσε τα θύματα των στρατοπέδων συγκέντρωσης και του Ολοκαυτώματος. (Knowlson 1996, 596-598).

### 5.1.7 Ο θάνατος, το πάθος για τις τέχνες και οι επιρροές

Το τελευταίο κείμενο που έγραψε ωστόσο ο Beckett, πριν από τον θάνατό του, δεν ήταν ένα θεατρικό έργο, αλλά ένα ποίημα (*What is the word/Comment dire*), όπου λέγεται ότι εκφράζει την αγωνία της ασθένειας του Πάρκινσον από την οποία έπασχε, όπως η μητέρα του. Η υγεία του είχε αρχίσει να επιδεινώνεται ραγδαία από το 1986. Πέθανε στο Παρίσι στις 22 Δεκεμβρίου του 1989, σχεδόν έξι μήνες μετά τον θάνατο της Susanne, δίπλα στην οποία τάφηκε, στο κοιμητήριο του Montparnasse, στις 26 Δεκεμβρίου.

Κατά τη διάρκεια της ζωής του υπήρξε ένας από τους πιο καλλιεργημένους καλλιτέχνες, όπου η γκάμα των ενδιαφερόντων του στη φιλοσοφία, τη λογοτεχνία, το θέατρο, τις εικαστικές τέχνες και τη μουσική ήταν αξιοσημείωτη. Είχε τη δυνατότητα άλλωστε να διαβάσει σε τέσσερις γλώσσες: την αγγλική, τη γαλλική, την ιταλική και τη γερμανική. Ανάμεσα στις λογοτεχνικές του επιρροές συγκαταλέγονται πρωτίστως οι: Dante, Racine, Proust και Joyce. Μελέτησε επίσης πολλούς φιλοσόφους, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, ενώ υπήρξε και μανιώδης θαυμαστής της μοντέρνας ζωγραφικής (**Εικόνα 5.4**). Ανάμεσα στους προσωπικούς φίλους του συγκαταλέγονταν οι ζωγράφοι Bram και Geer Van Velde, Henri Hayden και Avigdor Arikha. Παράλληλα, λάτρευε τη μουσική των Schubert, Beethoven, Chopin και Mozart, ενώ ο ίδιος γνώριζε πολύ καλά πιάνο. Το πάθος του για τις τέχνες και τη μουσική αποτέλεσε κομβικό στοιχείο στην ανάδειξη της μορφής, του σχήματος και της γεωμετρίας στη λογοτεχνική και θεατρική του παραγωγή. Τέλος, τα οπτικά στοιχεία, τα οποία επικράτησαν στην όψιμη δραματουργία του, φέρνοντάς τον πιο κοντά στις εικαστικές τέχνες παρά στο παραδοσιακό θέατρο, αποτέλεσαν με τη σειρά τους ισχυρούς παράγοντες επίδρασης σε πολλούς μοντέρνους ζωγράφους και εικαστικούς καλλιτέχνες. (McDonald 2006, 28).

## 5.2 Ο Beckett ως σκηνοθέτης

Ο Beckett συμμετείχε από την αρχή ενεργά στις πρόβες των έργων του και η μετάβασή του στον ρόλο του σκηνοθέτη πραγματοποιήθηκε σταδιακά, με κύριο στόχο τη διαφύλαξη των θεατρικών του έργων από πιθανές μετατροπές και σκηνοθετικές αυθαιρεσίες. (Naugrette 2020, 31). Δεν είναι τυχαία, άλλωστε, η γεμάτη ειρωνεία κριτική για τους Γερμανούς σκηνοθέτες που επιχειρούν να βελτιώσουν το έργο του

συγγραφέα, η οποία περιλαμβάνεται σε μια επιστολή του, γραμμένη τον Ιανουάριο του 1960, προς τον Alan Schneider:

Ονειρεύομαι μερικές φορές όλους τους Γερμανούς σκηνοθέτες του θεάτρου –με μία ίσως εξαίρεση– ενωμένους σε έναν, με την πλάτη του στον τοίχο, κι εμένα να τον πυροβολώ στους όρχεις κάθε πέντε λεπτά μέχρι να χάσει την όρεξή του να βελτιώνει τους συγγραφείς. (Harmon 1998, 59).

Η πρώτη παράσταση όπου το όνομά του Beckett αναφέρεται στον ρόλο του σκηνοθέτη, ήταν σε έργο του πρωτοποριακού Γάλλου συγγραφέα Robert Pinget (1920-1997). Το 1965, το έργο του τελευταίου με τίτλο *L'Hypothèse* παρουσιάστηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Παρισιού, ενώ επαναλήφθηκε και την επόμενη χρονιά. Αυτή ήταν και η μοναδική φορά που ο Ιρλανδός συγγραφέας σκηνοθέτησε έργο κάποιου άλλου δημιουργού.

Ωστόσο, πριν ακόμα σκηνοθετήσει ο ίδιος, είχε αναμειχθεί ενεργά στο ανέβασμα του *Περιμένοντας τον Γκοντό* στην παγκόσμια πρεμιέρα του, το 1953, στο παρισινό Théâtre de Babylone, σε σκηνοθεσία Roger Blin. Παρότι ο ρόλος του τότε ήταν περισσότερο συμβουλευτικός και είχε περιοριστεί στην αποδοχή των προτάσεων του Blin και όχι στην επιβολή δικών του σκηνοθετικών οδηγιών, είχε όμως ήδη ξεκάθαρη εικόνα για το πώς ήθελε να παρουσιαστεί το έργο του επί σκηνής. Τα τεκμήρια που σώζονται αποδεικνύουν ότι επιθυμούσε ένα κωδικοποιημένο ύφος παιξίματος, παρόμοιο με αυτό που ακολούθησε στη δική του σκηνοθεσία του έργου στο Βερολίνο, είκοσι δύο χρόνια μετά. (McMullan 2005, 197). Επίσης, το 1961 επέβλεψε την παραγωγή του *Περιμένοντας τον Γκοντό* στο παρισινό Odéon, εγκρίνοντας στοιχεία του φωτισμού (το έντονο φως) και της σκηνογραφίας (το ραδιό δέντρο σε σχέδιο του Giacometti και την πέτρα όπου καθόταν ο Εστραγκόν). (Styan 1983, 131).

Από το 1966 έως το 1984 ο Beckett σκηνοθέτησε όλα τα μεγάλα έργα του σε σκηνές του Λονδίνου, του Παρισιού και του Βερολίνου, ενώ παράλληλα είχε τη δυνατότητα να χρησιμοποιεί κείμενα και να κρατά σημειώσεις και στις τρεις αυτές γλώσσες: σε αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά. Έτσι στο διάστημα αυτό, ο Beckett εξακολουθούσε να γράφει, ενώ παράλληλα ασκούνταν στον ρόλο του σκηνοθέτη. Υπέγραψε τότε δεκαέξι σκηνοθεσίες για το θέατρο, ενώ ανέλαβε παράλληλα και τη σκηνοθεσία των δραματιδίων του για την τηλεόραση. (Naugrette 2020, 29). Έκτοτε σκηνοθέτησε για το θέατρο Schiller του Δυτικού Βερολίνου *Το τέλος του παιχνιδιού*, την *Τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ*, τις *Ευτυχισμένες μέρες*, καθώς και τον *Γκοντό*, μια παραγωγή που κατόπιν παίχθηκε στο Royal Court του Λονδίνου. (Styan 1983, 131). Στην ίδια βρετανική σκηνή σκηνοθέτησε επίσης τα *Πατήματα* και τις *Ευτυχισμένες μέρες*, ενώ με το San Quentin Drama Workshop σκηνοθέτησε *Το τέλος του παιχνιδιού* και το *Περιμένοντας τον Γκοντό*. (Gontarski 2004, 206). Τέλος, στη Γαλλία σκηνοθέτησε το *Πηγαιέλα*, το *Η τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ*, το *Όχι εγώ*, και τα *Πατήματα*. (Naugrette 2020, 30).

Καθώς τα έργα του γίνονταν ολοένα και πιο ακριβή, δομημένα και συμμετρικά, ως σκηνοθέτης επέμενε σε υπολογισμένες και συγκεκριμένες κινήσεις για τους ηθοποιούς. Εξάλλου, πάνω σε μία απόλυτα στιλιζαρισμένη, σχεδόν μαθηματικής ακρίβειας εκτύλιξη στηρίζεται η κατοπινή δραματουργία του. Αυτή η επιμονή σε σχέση με τον ρυθμό και το μοτίβο οδήγησε ορισμένους μελετητές στο να περιγράψουν ως μουσική τη δομή των έργων του. Παρότι όμως η νοηματοδότηση των έργων του γίνεται όλο και πιο υπαινικτική και ανοικτή σε ερμηνείες, οι λέξεις δεν παύουν να κρύβουν αναφορές και οι χαρακτήρες να αγωνίζονται με την ερμηνεία τους.

Στα όψιμα έργα του η στροφή της σκηνοθετικής του ματιάς στο σώμα, το κεφάλι, τα χείλη ή τη φωνή του/της ερμηνευτή/ερμηνεύτριας δείχνει το ενδιαφέρον του για τη συμμετρία της κίνησης. Η παρουσία του σώματος –ή η απουσία του– βρίσκεται στο επίκεντρο της δραματουργικής και σκηνοθετικής του πρακτικής.

Για τον λόγο αυτόν άλλωστε, δεν συζητούσε ποτέ ως σκηνοθέτης με τους ηθοποιούς του γύρω από τον θεατρικό χαρακτήρα που θα ερμήνευαν ή τα κίνητρά του. Η έμφαση δινόταν κατά αποκλειστικότητα στο σχήμα, στη στάση και στην κίνηση του σώματος και στον ήχο, στον ρυθμό και στην τονικότητα της φωνής. (McMullan 2005, 198-199, 201-202).

Τέλος, η σκηνοθετική εργασία του είχε σημαντική επίπτωση και στον τρόπο με τον οποίο τελειοποιούσε τα έργα του που προορίζονταν για έκδοση, ιδιαίτερα το σκέλος των σκηνικών οδηγιών. Από τη στιγμή που ασχολήθηκε με την παράσταση, κατέστησε σαφές στους εκδότες του ότι η τελική εκδοχή των κειμένων του δεν θα μπορούσε να υπάρξει προτού προλάβει να τα επεξεργαστεί με τους ηθοποιούς στο θέατρο. Ωστόσο, καθώς ο Beckett εξακολουθούσε να εργάζεται ως σκηνοθέτης δεν προσέγγιζε πια μόνο νέα κείμενά του που βρίσκονταν υπό εξέλιξη, αλλά άρχισε να επεμβαίνει και σε έργα του που είχαν ήδη εκδοθεί. Σε κάποιες όμως περιπτώσεις, δεν κατέγραψε τις αλλαγές και αναθεωρήσεις που επέφερε στα κείμενα, αφήνοντας τελικά τη θεατρική παραγωγή του να επέχει τον ρόλο της τελικής μορφής. (Gontarski 2004, 201-202, 205).

### 5.3 Για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση

Εκτός από τη σκηνοθεσία ασχολήθηκε παράλληλα με τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Ο Ιρλανδός συγγραφέας είχε από νωρίς εκδηλώσει το ενδιαφέρον του για τον κινηματογράφο. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 είχε δηλώσει συμμετοχή για μια θέση στη σχολή κινηματογράφου του Eisenstein στη Μόσχα. Παράλληλα, τα έργα του είναι γεμάτα από εικόνες και έμμεσες αναφορές που παραπέμπουν στον βωβό κινηματογράφο. Στη μοναδική του απόπειρα να γράψει μια ταινία, το **Φιλμ** (*Film*), επέλεξε για τον πρωταγωνιστικό ρόλο τον μεγάλο κωμικό ηθοποιό του βωβού κινηματογράφου, τον **Buster Keaton**. Τη σκηνοθεσία ανέλαβε ο Αμερικανός σκηνοθέτης και φίλος του, Alan Schneider, ενώ για τους σκοπούς της ταινίας ο Beckett ταξίδεψε στη Νέα Υόρκη – στο μοναδικό ταξίδι του στις ΗΠΑ που πραγματοποίησε κατά τη διάρκεια της ζωής του. Παρότι το *Φιλμ* αποτέλεσε ένα σημαντικό πείραμα, δεν στέφθηκε από απόλυτη επιτυχία: οι τεχνικές δυσκολίες και οι πολλές απαιτήσεις του μέσου εμπόδισαν την απρόσκοπτη μεταφορά του οράματος του δημιουργού στο σελιλόιντ. (Esslin 2011, 22).

Διόλου τυχαία, η μοναδική του ταινία ονομάζεται *Φιλμ*, ακριβώς γιατί δεν στοχεύει τόσο στη διήγηση μιας ιστορίας, όσο στην προβολή του ίδιου του κινηματογραφικού μέσου. Έτσι, το θέμα της αναδεικνύεται από τον χειρισμό της κάμερας. Χρησιμοποιώντας ως *motto* τη φράση “*Esse est percipi*” (*Υπάρχω σημαίνει γίνομαι αντιληπτός*) του φιλόσοφου George Berkeley, η ταινία παρουσιάζει δύο οπτικές γωνίες, που εκπροσωπούνται από δύο κάμερες. Όπως αναφέρει ο Beckett στις εισαγωγικές του σημειώσεις:

Ο πρωταγωνιστής, για να απεικονιστεί σ’ αυτή την κατάσταση, χωρίζεται σε αντικείμενο (A) και μάτι (M), το μεν σε φυγή, το δε σε καταδίωξη. Δεν θα είναι σαφές παρά μόνο στο τέλος του φιλμ ότι ο διώκτης (το μάτι) δεν είναι κάποιος τρίτος αλλά ο εαυτός μας. Ως το τέλος του φιλμ το M αντιλαμβάνεται τον A από πίσω και σε γωνία που δεν υπερβαίνει τις 45 μοίρες. Σύμβαση: ο A εισέρχεται στο *percipi*=αισθάνεται το άγχος τού ότι έχει γίνει αντιληπτός, μόνο όταν μεγαλώνει αυτή η γωνία. (Beckett 2001, 70).

Το να γίνει ευκρινής η διαφοροποίηση ανάμεσα στις δύο οπτικές γωνίες ήταν καθοριστικής σημασίας. Έτσι, στα δύο πρώτα μέρη του, που διαδραματίζονται στον δρόμο και στις σκάλες, εισάγεται η οπτική γωνία του Αντικειμένου –δηλαδή του άνδρα–, έτσι ώστε κατά τη διάρκεια του τρίτου μέρους, που εκτυλίσσεται στο δωμάτιο, όπου το A με το M μένουν μόνα, να είναι διακριτό ποιος αντιλαμβάνεται τι. Το πρόβλημα αυτής

της διπλής παράλληλης αντίληψης συνιστούσε μια ιδιαίτερη τεχνική δυσκολία και ο Beckett αναγνώριζε τους περιορισμούς του μέσου, λέγοντας χαρακτηριστικά:

Στο τρίτο μέρος όμως υπάρχει η αντίληψη του δωματίου και των περιεχομένων του από τον Α και ταυτόχρονα η αδιάλειπτη αντίληψη του Α εκ μέρους του Μ. Αυτό θέτει πρόβλημα εικόνας που δεν μπορώ να το λύσω χωρίς τεχνική βοήθεια. (Beckett 2001, 71).

Πολλές από τις τεχνικές δυσκολίες στάθηκαν αιτία να υπάρξουν αποκλίσεις μεταξύ του τυπωμένου σεναρίου και της τελικής μορφής της ταινίας. Για παράδειγμα, ενώ στη σκηνή του δρόμου περικλείονται συναντήσεις με άλλους ανθρώπους, που θα εμφανίζονταν ανά ζεύγη πηγαίνοντας στη δουλειά τους, τελικά το Φιλμ ξεκινά με ένα κοντινό πλάνο στο μάτι του Keaton, καθώς κοιτά απευθείας στην κάμερα.

Όλη η ταινία είναι βωβή και το μόνο που ακούγεται είναι ένα «σσς!» στο πρώτο μέρος, το οποίο υπογραμμίζει ειρωνικά τη μη-φραστική επικοινωνία του έργου. Στις σημειώσεις του συγγραφέα που συνοδεύουν το σενάριο, αναφέρεται ότι βασικό πρότυπο αποτέλεσαν οι βωβές ταινίες σλάπстик κωμωδίας του 1920. Για άλλη μια φορά, ο Beckett έρχεται σε ρήξη με μια παραδοσιακή μορφή αφήγησης: στη συγκεκριμένη περίπτωση με τις κωμωδίες κυνηγητού του πρώιμου Hollywood. Για να κάνει ακόμα πιο έντονο τον συσχετισμό, δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει ως κεντρικό πρόσωπο της ταινίας του τον κωμικό ηθοποιό Buster Keaton, που ήταν απόλυτα ταυτισμένος με το είδος αυτό του βωβού κινηματογράφου. Παράλληλα, αρνούμενος να χρησιμοποιήσει τον λόγο για να επεξηγήσει τις εικόνες, ο Beckett αναγκάζει το κοινό να αντιδράσει απευθείας και να σκεφτεί πάνω σε αυτό που βλέπει, το οποίο άλλωστε δεν θα άλλαζαν οι λέξεις, καθώς η διττότητα του εαυτού υπάρχει πέρα από το γλωσσικό πεδίο. (Ben-Zvi 1998, 250-252).



**Εικόνα 5.4** Πορτρέτο του συγγραφέα ζωγραφισμένο σε ξύλινο ταμπλό από τον Reginald Gray. Παρίσι, 1961. (Συλλογή Ken White, Δουβλίνο).

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Beckett#/media/File:Samuel\\_Beckett.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett#/media/File:Samuel_Beckett.jpg)]

Στη συνέχεια θα στραφεί σε ένα άλλο οπτικοακουστικό μέσο, σε αυτό της τηλεόρασης, που κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 αποτελεί ακόμα μια νέα μορφή τεχνολογίας που αναπτύσσεται σταδιακά. Έτσι, αμέσως μετά την παραγωγή του κινηματογραφικού *Φιλμ* θα γράψει το πρώτο του τηλεοπτικό σενάριο, το *Ε, Τζο* (*Eh Joe/Dis Joe*, 1967), για τον ηθοποιό Jack MacGowran, που θα υλοποιηθεί τηλεοπτικά από το BBC τον Ιούλιο του 1966. Και σε αυτήν την περίπτωση ο Beckett κάνει χρήση της κάμερας, η οποία μετακινείται σταδιακά όλο και πιο κοντά στη μοναχική φιγούρα του Τζο, και ύστερα από «εννέα μικρές ενδιάμεσες κινήσεις, τεσσάρων ιντσών κάθε φορά», φτάνει στο τέλος να κάνει ζουμ στο πρόσωπο (Μπέκετ 1990, 50). Οι κινήσεις του στην αρχή στόχο έχουν να ελέγξουν και να ασφαλίσουν το παράθυρο, την πόρτα, το ντουλάπι και το κρεβάτι, που είναι όλα υπερμεγέθη και όχι ρεαλιστικά. Καθώς η τροχήλατη κάμερα σταματά την κίνησή της, ξεκινά να μιλά η φωνή, που δεν ανήκει στον Τζο, αλλά σε μια αθέατη γυναίκα. Ο Τζο κάθεται ακούγοντας, κι ενώ η κάμερα κινείται όλο και πιο πολύ προς το μέρος του, η φωνή περιγράφει μια ζωή χωρίς αγάπη.

Σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, η τηλεοπτική οθόνη είναι μικρή και γι' αυτό τα κοντινά πλάνα στο πρόσωπο του Τζο χαρακτηρίζονται από έναν τόνο οικείο, καταγράφοντας στις λεπτομέρειές της όλη τη θλίψη του προσώπου. Και πάλι, η δύναμη του μέσου είναι που διαμορφώνει το τελικό αποτέλεσμα. Ακόμα και οι κοινοτοπίες της καθημερινής ζωής αποτυπώνονται με τρόπο δραματικό στο πρόσωπό του, χωρίς ο ίδιος να προφέρει ούτε λέξη. (Ben-Zvi 1998, 252).

Τα σύντομα τηλεοπτικά έργα που θα γράψει από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 θα ελαχιστοποιήσουν την παρουσία του λόγου, φτάνοντας έως την απόλυτη εξάλειψή του. Θα προκύψει μια νέου είδους ποιητικότητα: της κινούμενης εικόνας. Σε αυτά περιλαμβάνονται τα εξής: *Τρίο του φαντάσματος* (*Ghost trio/Trio du fantôme*, 1976), *...σύννεφα μόνο...* (*...but the clouds.../...que nuages...*, 1977), *Quad* (1981) και *Νύχτα και όνειρα* (*Nacht und Träume*, 1982.) (Esslin 2011, 22).

Προορίζοντας τα κείμενα αυτά για την τηλεόραση, ο Μπέκετ ήξερε πως και η πρόσληψή τους θα ήταν διαφορετική απ' ό,τι στη θεατρική σκηνή. Ο κοινωνικός συγχρωτισμός παραχωρεί τη θέση του στη μοναχική θέαση και η διαδραστική λειτουργία του θεάτρου αναιρείται, αφού ο τηλεθεατής παύει να είναι συντελεστής της παράστασης. Μπορεί να εκφράσει τη δυσφορία του, κλείνοντας τη συσκευή, η προσοχή του δεν θεωρείται δεδομένη, οι αντιδράσεις του δεν θα γίνουν αντιληπτές από τον ηθοποιό. Επιπλέον χάνει την ελευθερία να κατευθύνει το βλέμμα του εκεί που θέλει. [...] Αν ο Μπέκετ καταργεί σταδιακά το λόγο, την κίνηση, τον ηθοποιό ως συγκροτημένο σώμα –έχουμε σιλουέτες, σώματα σε gros plan, χέρια να αιωρούνται– περιορίζει το κείμενο –μένουν μόνο οι διδασκαλίες– αλλάζει το status του θεατή, αυτό τελικά που παραμένει είναι μόνο ο συγγραφέας, ο δημιουργός, που ελέγχοντας όλη την παραγωγή, προσπαθεί να δείξει την αγωνία του κερματισμένου του σύμπαντος. Και σ' αυτό τον βοηθά η σιωπή και η εικόνα. (Φελοπούλου 2004, 117).

Για τα τηλεοπτικά έργα θα αντλήσει συχνά έμπνευση και από τις άλλες Τέχνες: τη ζωγραφική, τη μουσική και την ποίηση. Το *Τρίο του φαντάσματος* έχει άλλωστε μουσικό πρότυπο ως πηγή, το *Τρίο για πιάνο* (opus 70, no. 1) του Beethoven –και ειδικότερα το Largo, που ακούγεται στην αρχή του έργου. Το τρίο αυτό, γραμμένο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο, αποκαλείται συνήθως «Το φάντασμα». Παράλληλα με τη μουσική επιρροή, η επιμονή στην επιλογή του γκριζου χρώματος, στα γεωμετρικά σχήματα και στα αφηρημένα ορθογώνια

δηλώνει και τη γειννίαση προς τον κόσμο της ζωγραφικής, θυμίζοντας την αφαίρεση και τον φορμαλισμό της εικονοποιίας του Bram Van Velde<sup>2</sup> ή του Rothko. (Naugrette 2020, 42).

Το *Τρίο του φαντάσματος* χωρίζεται σε τρία μέρη –όπως υποδεικνύει και ο τίτλος του–, τα οποία περιγράφονται ως 1. Προ-δράση, 2. Δράση, και 3. Αντί-δράση και το κάθε μέρος συνοδεύεται από αριθμούς που αντιστοιχούν σε στιγμιότυπα της κάμερας (35, 38 και 41 αντίστοιχα για κάθε μέρος). Το έργο παρουσιάζει μια ανδρική φιγούρα με λευκά μαλλιά, ντυμένη με ένα μακρύ γκριζο πανωφόρι και καθισμένη σε ένα λιτό δωμάτιο. Μια γυναικεία φωνή, απρόσωπη όπως ενός αφηγητή, απευθύνεται στο τηλεοπτικό κοινό και περιγράφει το «οικείο δωμάτιο», όπως το αποκαλεί, τα αντικείμενα και τη φιγούρα, πάντα με επίπεδους, απόμακρους τόνους. Η φωνή εφιστά την προσοχή του θεατή στο δωμάτιο, πρώτα σε γενικές γραμμές και κατόπιν σε κάθε μέρος του μεμονωμένα. Το πάτωμα, ο τοίχος, η πόρτα, το παράθυρο και το στρώμα περιγράφονται με τη σειρά και κατόπιν προβάλλονται αντίστροφα στην οθόνη, ενώ όλα αποτυπώνονται σε ορθογώνια παραλληλόγραμμα σχήματα. Μόνο τότε η φωνή επισημαίνει την παρουσία της φιγούρας στο δωμάτιο. Η φιγούρα κρατά ένα μικρό μαγνητόφωνο στα χέρια. Κάθε τόσο η γυναικεία απρόσωπη φωνή επαναλαμβάνει ότι: «Θα νομίσει τώρα ότι την ακούει». Στον άκουσμα αυτών των λόγων η ανδρική φιγούρα ανασηκώνεται άσφρα ή επιχειρεί να ελέγξει την πόρτα ή το παράθυρο ή πάει προς το στρώμα. Όμως η γυναικεία φωνή επαναλαμβάνει κάθε φορά «Κανείς», ενώ κατόπιν διατάζει «Ξανά», οπότε η δράση επαναλαμβάνεται. Από το μαγνητόφωνο ακούγεται ανά διαστήματα η μουσική του Beethoven. Μονάχα στο τρίτο μέρος ακούγονται βήματα να καταφθάνουν και χτυπήματα στην πόρτα. Θα εμφανιστεί τελικά ένα μικρό αγόρι. Καθώς έρχεται από τη βροχή, φορά ένα πλαστικό αδιάβροχο. Το αγόρι θα κουνήσει αργά το κεφάλι του, μη λέγοντας τίποτα, θα μειδιάσει και θα εξαφανιστεί αργά στον σκοτεινό διάδρομο, ενώ θα ακούγονται τα βήματά του. Η φιγούρα θα επιστρέψει στο κάθισμα και η μουσική θα ηχήσει και πάλι από το μαγνητόφωνο, ενώ το κρατά σφιχτά. Η τηλεοπτική εκδοχή του έργου κλείνει με τον άνδρα να ανασηκώνει σιγά το κεφάλι του μπροστά στην κάμερα, να κοιτάζει στον φακό και να μειδιά, ενώ η κάμερα απομακρύνεται κατόπιν σταδιακά από εκείνον.

Γνωστά μπεκετικά μοτίβα κάνουν την εμφάνισή τους κι εδώ: η αναμονή για κάποιον που δεν έρχεται, ο αγγελιαφόρος που στέλνεται για να υπογραμμίσει την απουσία του αγαπημένου προσώπου, μια μοναχική φιγούρα που κάθεται σε ένα δωμάτιο. Για άλλη μια φορά όμως, είναι η τελική παραγωγή του έργου που μορφοποιεί τα μοτίβα στο να πάρουν το καθοριστικό, τελικό σχήμα τους. Έτσι το έργο σχετίζεται τόσο με την αναμονή, όσο και με την ίδια την «εικόνα». Αποτελεί μια από τις εναργέστερες απεικονίσεις της αγωνίας της αναμονής και του πόνου της μοναξιάς. (Ben-Zvi 1998, 252-257).

Στο *...σύννεφα μόνο...* (1977) η έμπνευση προέρχεται κατά κύριο λόγο από τον κόσμο της ποίησης. Εξάλλου, ο αρχικός τίτλος του έργου ήταν «Poetry Only Love», που μαρτυρά εύλογα την ποιητική του οφειλή. Εξίσου κι εκείνος που τελικά επιλέχθηκε, αφού προέρχεται από την τελευταία στροφή του ποιήματος «Ο πύργος» (“The Tower”), από την ομώνυμη ποιητική συλλογή (1928) του William Butler Yeats. Όπως στο *Τρίο του φαντάσματος* το κυρίαρχο σχήμα ήταν το παραλληλόγραμμο, στο *...σύννεφα μόνο...* επικρατεί ο κύκλος. Ένας ηλικιωμένος άνδρας περιμένει μια γυναίκα. Καθιστός και κουλουριασμένος, αναλογίζεται: «όταν τη σκεφτόμουν ήταν πάντα νύχτα», για να το διορθώσει κατόπιν «όταν εμφανιζόταν ήταν πάντα νύχτα». Περιδιαβαίνει τους δρόμους από το πρωί έως το βράδυ, όπως μας πληροφορεί η φωνή του, για να επιστρέψει κατόπιν στο μικρό του άδυτο, όπως το αποκαλεί, ευχόμενος εκείνη να εμφανιστεί. Η φωνή του περιγράφει τέσσερις εκδοχές που αναπαρίστανται από τις φιγούρες που εμφανίζονται μέσα από τις σκιές στο κυκλικό φωτισμένο σκηνικό χώρο. 1) Εκείνη εμφανίστηκε, αλλά εξαφανίστηκε την ίδια στιγμή, 2) εμφανίστηκε και έμεινε για λίγο, 3) εμφανίστηκε και του μίλησε πριν να εξαφανιστεί, 4) δεν εμφανίστηκε κι

<sup>2</sup> Για τη ζωγραφική των αδελφών Van Velde ο Beckett είχε γράψει δύο κριτικά άρθρα το 1945 και το 1948 (Casanova 2007, 79-80).

εκείνος απέμεινε να εύχεται για την παρουσία της, ώσπου το επόμενο πρωί ξαναπήρε μοναχικά τους δρόμους. (Cooke 1985, 55-56).

Ο τίτλος *Quad* (1981) αποτελεί σύντμηση της γερμανικής λέξης *Quadrat*, που σημαίνει τετράγωνο. Το βωβό έργο συνδυάζει τον χορό, τη μουσική και τις εικαστικές τέχνες. Αποτελείται εξ ολοκλήρου από σκηνικές οδηγίες και παρουσιάζει τέσσερις πρωταγωνιστές που επιδίδονται «σε μια σειρά μετακινήσεων που διαγράφουν στον χώρο μια γεωμετρική χορογραφία». (Naugrette 2020, 46). Καθώς η φωνή απουσιάζει, «η μαθηματική λεπτομέρεια που αποδίδει στην κίνηση, η οποία καταντά γεωμετρική, κάνει τους ήρωες του *Quad* να μοιάζουν με σκιές του βωβού κινηματογράφου σε κίνηση». (Φελοπούλου 2008, 550). Η τηλεοπτική παραγωγή του, που ετοίμασε ο Beckett για τη γερμανική τηλεόραση και μεταδόθηκε τον Οκτώβριο του 1981, παρουσιάζει εμφανείς αποκλίσεις από το έντυπο κείμενο. Η τηλεοπτική μορφή ονομάστηκε *Quadrat I* και *II*, «ένας τίτλος που υπαινίσσεται δύο πράξεις, αν όχι δύο έργα». Κατά τη διάρκεια της μαγνητοσκόπησης παρήχθη απρογραμματίιστα επιπλέον υλικό, που όταν ο Beckett το είδε κατόπιν σε επανάληψη στο στούντιο αποφάσισε αμέσως να το διατηρήσει, ονομάζοντάς το *Quadrat II*. Καμία έντυπη εκδοχή του κειμένου δεν αποτυπώνει τις αλλαγές που προέκυψαν κατά την παραγωγή του από τον δημιουργό, καθιστώντας την τηλεοπτική παραγωγή του για τη γερμανική τηλεόραση το μοναδικό ακριβές κείμενο για το έργο. (Gontarski 2004, 205). Το πρώτο είναι έγχρωμο, όπου διάφορα κρουστά όργανα συνοδεύουν τις κινήσεις των φιγούρων, ενώ το δεύτερο είναι ασπρόμαυρο, χωρίς ήχο, παρά μόνο αυτό των γυμνών ποδιών που κινούνται πάνω στο πάτωμα. (Astro 1990, 186).

Στο έργο *Νύχτα και όνειρα* (1982) ο μόνος ήχος που ακούγεται ανήκει σε μια αντρική φωνή, που πρώτα μουρμουρίζει κι ύστερα τραγουδά τα τελευταία επτά μέτρα από το ομώνυμο *Lied* του Schubert. Ο μοναδικός χαρακτήρας του έργου, ένας γκριζομάλλης άνδρας που μέσα στο ημίφως κάθεται σε ένα τραπέζι, είναι ο ονειρευτής, που εμφανίζεται στο κάτω αριστερά μέρος της οθόνης. Καθώς στηρίζει το κεφάλι του στα χέρια του και κοιμάται, πάνω δεξιά εμφανίζεται ο ονειρικός εαυτός του –ίδια φιγούρα στην ίδια στάση–, ενώ ασώματα χέρια του αγγίζουν απαλά το κεφάλι, του δίνουν από ένα κύπελλο να πει, του σφουγγίζουν το μέτωπο. Ο ονειρικός εαυτός σηκώνει το βλέμμα για να αντικρίσει το αόρατο πρόσωπο στο σκοτάδι, έπειτα σφίγγοντας με τα δικά του το χέρι που του δίνεται, γέρνει πάνω τους και πάλι το κεφάλι του. Ύστερα από την επιστροφή στην εικόνα του ονειρευτή και την επανάληψη στο κομμάτι του Schubert, το όνειρο επιστρέφει ακολουθώντας την ίδια διαδοχή, αλλά σε κοντινό πλάνο και με πιο αργές κινήσεις, προτού τόσο ο ονειρικός εαυτός όσο και ο ονειρευτής σβήσουν από το πλάνο με *fade-out*.

Πέρα από τη μουσική καταγωγή του, η εικαστική εικονοποιία επιδρά και πάλι ως πηγή έμπνευσης του συγγραφέα, αφού το *Νύχτα και όνειρα* ανακαλεί πίνακες Φλαμανδών ζωγράφων ακόμα περισσότερο και από τον *Αυτοσχεδρισμό του Οχάιο*. Με την ομορφιά της μουσική του Schubert, τα ρυθμικά κι επαναλαμβανόμενα του μοτίβα, το έργο αποκτά στην οθόνη μια παράξενη, στοιχειωμένη ποιότητα. (Knowlson 1996, 599-600).

Τέλος, σε όλα τα προαναφερθέντα έργα θα πρέπει να προστεθεί και η τηλεοπτική εκδοχή του θεατρικού *Όχι εγώ* (1977). Στη μορφή αυτή του έργου ο ρόλος του Ακροατή καταργείται και απομένει μονάχα το Στόμα, σε όλη του την κατακερματισμένη μεγαλοπρέπεια (χείλη, δόντια, γλώσσα) να γεμίζει απολύτως με την παρουσία του την οθόνη, εξαλείφοντας πια κάθε απόσταση που υπήρχε άλλοτε με τον θεατή στο θέατρο.

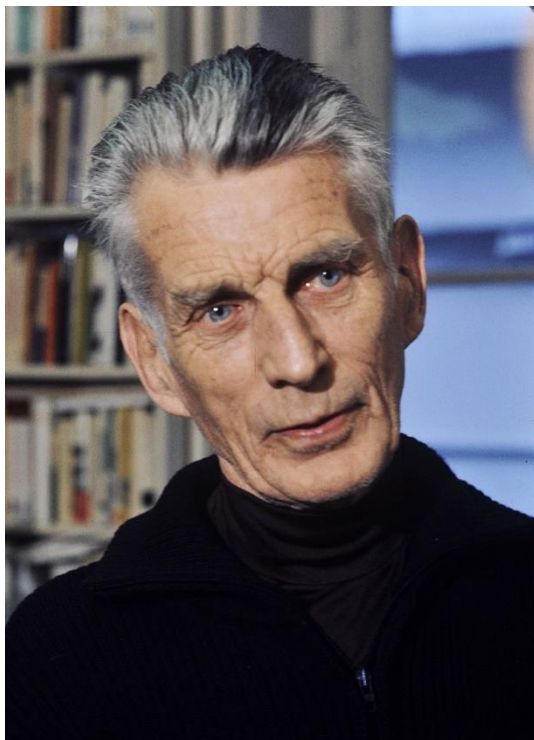
## 5.4 Ο μύθος του καλλιτέχνη

Από πολλές απόψεις, ο Beckett φαίνεται να είναι ο χαρακτηριστικότερος δραματουργός της δεκαετίας του 1950, όταν η ανθρωπότητα ζούσε υπό την απειλή του πυρηνικού ολοκαυτώματος. Και πράγματι, οι χαρακτήρες του Beckett συχνά δείχνουν να έχουν κατέβει σε έναν κόσμο ήδη ρημαγμένο από κάποια καταστροφή που απειλεί την ανθρώπινη επιβίωση. Ο Beckett δεν ασχολείται τόσο με τους ανθρώπους ως κοινωνικά και πολιτικά όντα, όσο με την ανθρώπινη κατάσταση με μια μεταφυσική έννοια. Οι πνευματικά εγκαταλελειμμένοι χαρακτήρες του είναι συνήθως απομονωμένοι σε χρόνο και χώρο· βασανίζονται και

βασανίζονται, παρηγορούν και παρηγορούνται, θέτουν ερωτήματα που δεν μπορούν να απαντηθούν και συνεχίζουν να αγωνίζονται σε έναν κόσμο που φαίνεται να καταρρέει γύρω τους. Περισσότερο ίσως από κάθε άλλον συγγραφέα, ο Beckett εξέφρασε τις μεταπολεμικές αμφιβολίες για την ικανότητα του ανθρώπου να κατανοήσει και να ελέγξει τον κόσμο. (Brockett & Hildy 2014, 450).

Παράλληλα, ως δημιουργός διακρίνεται από ορισμένες ιδιαιτερότητες, που συνθέτουν μια ανεπανάληπτη φυσιογνωμία καλλιτέχνη:

Ο Μπέκετ παρουσιάζει εξάλλου ένα μοναδικό προφίλ στην ιστορία της λογοτεχνίας. Ως Ιρλανδός που ζει στη Γαλλία γράφει σε δύο γλώσσες, πότε στα αγγλικά, πότε στα γαλλικά, μεταφράζοντας ο ίδιος στη συνέχεια τα κείμενά του από τη μια γλώσσα στην άλλη. Η διαδρομή του είναι συνεπώς διπλή, ή και πολλαπλή, μεταξύ δύο γλωσσών και από το ένα είδος στο άλλο. Είναι εκ περιτροπής μυθιστοριογράφος, ποιητής και μεταφραστής, θεατρικός συγγραφέας και κριτικός τέχνης και καλλιτέχνης, μερικές φορές ακόμη και φιλόσοφος, και αργότερα σκηνοθέτης των θεατρικών του έργων για τη σκηνή και για την τηλεόραση. (Naugrette 2020, 9).



**Εικόνα 5.5** Ο συγγραφέας το 1977. (Φωτογράφος: Roger Pic).

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Beckett#/media/File:Samuel\\_Beckett,\\_Pic,\\_1\\_\(cropped\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett#/media/File:Samuel_Beckett,_Pic,_1_(cropped).jpg)]

Ο ανεξάντλητος μύθος του Beckett ως δημιουργού τράφηκε κι από άλλα δύο δεδομένα: από την άρνηση του να επεξηγήσει τα κείμενά του, την επιμονή του ότι «εννοούν ακριβώς αυτά που λένε», σε συνδυασμό με τον απομονωτισμό του – έναν διαρκή τρόπο για την κοινωνική έκθεση, που οδήγησε τη σύζυγό του να αναφωνήσει, όταν πληροφορήθηκαν τα νέα της βράβεισής του με Νόμπελ, το 1969: «τι καταστροφή!»! Η σιωπή του Beckett γύρω από το έργο του έθρεψε το μυστήριο και την «αύρα» που τον περιέβαλλε ως αφοσιωμένου καλλιτέχνη στο έργο του που δεν καταγίνεται με την αυτοπροβολή του και την αυτοανάλυση. Επιπλέον, η έλλειψη συγκεκριμενοποίησης στα έργα του, ο εξαρθρωμένος χώρος, η απουσία γεωγραφικής ή χρονικής βεβαιότητας, ενίσχυσαν τη βεβαιότητα των μελετητών ότι τα κείμενά του διέθεταν οικουμενική



σημασία, ότι αφορούσαν κάτι θεμελιώδες και υπερ-ιστορικό γύρω από την ανθρώπινη ύπαρξη και ζωή. Παραδόξως, ενώ θεωρήθηκε ότι εκφράζει την ανθρώπινη κατάσταση ως «άχρονη», ο Beckett αναγνωρίστηκε και ως η πλέον αντιπροσωπευτική φωνή του κατεστραμμένου μεταπολεμικού κόσμου ταυτόχρονα. (McDonald 2006, 1-2).

Συνήθως τα κείμενα του Beckett χαρακτηρίζονται ως δύσκολα ή ασαφή νοηματικά. Ωστόσο, όπως αποδεικνύεται στην περίπτωση αυτή, η δυσκολία μπορεί να προέρχεται από τη δραστική και ακραία απλότητα, και όχι από μια πολυπλοκότητα. Αποτελεί κι έναν λόγο για τον οποίο πάντοτε αρνιόταν τις νοηματικές επεξηγήσεις, επιμένοντας στην κυριολεκτική αυταξία των γραφομένων του, είτε στα πεζά είτε στα θεατρικά έργα του. Όπως χαρακτηριστικά έγραφε το 1957 στον Αμερικανό σκηνοθέτη του, Alan Schneider:

Όσον αφορά τους δημοσιογράφους, νομίζω ότι ο μόνος δρόμος είναι η άρνηση του να εμπλακεί κανείς σε οποιαδήποτε είδους εξήγηση. Και να επιμείνει στην ακραία απλότητα της δραματικής κατάστασης και του θέματος. Εάν αυτό δεν τους είναι αρκετό, και προφανώς δεν είναι, είναι αρκετό για εμάς, και δεν έχουμε καμία διευκρίνιση να προσφέρουμε σε μυστήρια δικής τους επινόησης. [...] Εάν οι άνθρωποι θέλουν να αποκτήσουν πονοκέφαλο, μπλεγμένοι ανάμεσα στα υπονοούμενα, ας τους. Αλλά να φέρουν τις δικές τους ασπιρίνες. (Esslin 2011, 15).

## Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

- Βολανάκης Μίνως (1981, Ιανουάριος). «Ο τρόπος που τίθεται το αίνιγμα», *Θεατρικά Τετράδια*, 5 [Ο Σάμουελ Μπέκετ και το *Περιμένοντας τον Γκοντό*], 25-26.
- Έσслиν Μάρτιν (1996). *Το Θέατρο του Παραλόγου*, μετ. Μάγια Λυμπεροπούλου. Εκδόσεις «Δωδώνη»: Αθήνα-Γιάννινα.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χαρά (1991). «Το παράλογο στο θέατρο και το θέατρο του παραλόγου», *Οπτικές και προοπτικές του δράματος*. Σμίλη: Αθήνα, 141-154.
- Μπέκετ Σάμουελ (1990). *Μονόπρακτα*, μετ. Μάκης Λαχανάς. Δωδώνη: Αθήνα.
- Μπέκετ Σάμουελ (1994). *Ευτυχισμένες μέρες' Ω, οι ωραίες μέρες*, μετ. Ρούλα Πατεράκη, Κοσμάς Φοντούκης. Το Ροδακίό: Αθήνα.
- Μπέκετ Σάμουελ (χ.χ. [1996]). *Όλοι εκείνοι που πέφτουν – Ω, οι ωραίες μέρες*, μετ. Μαρία Λαμπαδαρίδου. Δωδώνη: Αθήνα.
- Μπέκετ Σάμουελ (2000). *Τέλος του παιχνιδιού – Πράξη χωρίς λόγια*, μετ. Κωστής Σκαλιόρας. Ύψιλον: Αθήνα.
- Πλωρίτης Μάριος (1965). «Σάμουελ Μπέκετ. Περιμένοντας... τίποτα», *Πρόσωπα του νεωτέρου δράματος*. Γαλαξίας: Αθήνα, 103-110.
- Φελοπούλου Σοφία (2004, Μάιος-Αύγουστος). «Ο Μπέκετ ως τηλεοπτικός auteur», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 26, 112-118.
- Φελοπούλου Σοφία (2008). «Θέατρο και τηλεόραση: τέχνη και παραγνωρισμένη τέχνη», *Παράβασις*, τόμ. 8, 543-554.
- Ackerly C. J. & Gontarski S. E. (2004). *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*. Grove Press: New York.
- Astro Alan (1990). *Understanding Samuel Beckett*. University of South Carolina Press: Columbia.
- Bair Deirdre (1981, Ιανουάριος). «Ο Μπέκετ και ο Γκοντό», μετ. Μιράντα Μουλλά, *Θεατρικά Τετράδια*, 5 [Ο Σάμουελ Μπέκετ και το *Περιμένοντας τον Γκοντό*], 14-15.
- Beckett Samuel (2001). *Κάθαρση και άλλα έργα*, μετ. Σεραφείμ Βελέντζας. Scripta: Αθήνα.
- Bennett Michael Y. (2011). *Reassessing the Theatre of the Absurd. Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. Palgrave Macmillan: New York.
- Bennett Michael Y. (2015). *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Ben-Zvi Linda (1998). "Samuel Beckett's Media Plays", Frederick J. Marker & Christopher Innes (eds), *Modernism is European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett. Essays from Modern Drama*. University of Toronto Press: Toronto, 241-258.
- Brockett Oscar G. & Hildy Franklin J. (2014). *History of the Theatre (10th edition)*, [New International Edition]. Pearson: Harlow, Essex.
- Casanova Pascale (2007). *Samuel Beckett: Anatomy of a Literary Revolution*, transl. Gregory Elliot. Verso: London & New York.
- Cooke Virginia (ed.) (1985). *Beckett on File*. Methuen: London & New York.
- Cronin Anthony (1999). *Samuel Beckett: The Last Modernist*. Da Capo Press: New York.
- Esslin Martin (1960, May). "The Theatre of the Absurd", *The Tulane Drama Review*, Vol. 4, No. 4, 3-15.

- Esslin Martin (1961). *The Theatre of the Absurd*. Anchor Books: New York.
- Esslin Martin (2011). "Telling It How It Is: Beckett and the Mass Media", Bloom Harold (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Samuel Beckett*. Infobase Publishing: New York, 13-24.
- Federman Raymond (1988). "Samuel Beckett: the Vanishing Voice of Fiction", *Actas del X Congreso Nacional de Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. Publicaciones de la Univ. de Zaragoza: Zaragoza, 97-114.
- Frost Everett C. (1991, Oct.). "Fundamental Sounds: Recording Samuel Beckett's Radio Plays", *Theatre Journal*, Vol. 43, No. 3, 361-376.
- Graver L. & Federman R. (eds) (2003 [1979<sup>1</sup>]). *Samuel Beckett*. Routledge: London-New York.
- Gontarski S. E. (2004). "Beckett and Performance", Oppenheim Lois (ed.), *Palgrave Advances in Samuel Beckett's Studies*. Palgrave Macmillan: New York, 194-208.
- Harmon Maurice (ed.) (1998). *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Harvard University Press: Cambridge, London.
- Kennedy Andrew K. (1989). *Samuel Beckett*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Kenner Hugh (1973). *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. Farrar, Straus and Giroux: New York.
- Knowlson James (1996). *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Bloomsbury: London.
- Krasner David (2012). "Beckett Impromptu", *A History of Modern Drama*, Vol. 1. Wiley-Blackwell: Chichester, 327-348.
- McDonald Ronan (2006). *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. Cambridge University Press: Cambridge.
- McMullan Anna (1993). *Theatre on Trial: Samuel Beckett's Later Drama*. Routledge: London-New York.
- McMullan Anna (2005 [1994<sup>1</sup>]). "Samuel Beckett as Director: the Art of Mastering Failure", John Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge University Press: Cambridge, 196-208.
- Naugrette Catherine (2020). *Το θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ*, μετ. Αριστείδης Λαυρέντζος. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Styan J. L. (1983). "Theatre of the Absurd: Beckett and Pinter", *Modern Drama in Theory and Practice*, Vol. 2: *Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge University Press: Cambridge, 124-137.
- Wakeling Corey (Fall 2017). "Samuel Beckett's Hypnotic Theatre", *Modern Drama*, Vol. 60, No. 3, 342-363.
- Wilcher Robert (1987). "Out of the Dark: Beckett's Texts for Radio", Acheson James, Arthur Kateryna (eds), *Beckett's Later Fiction and Drama. Texts for Company*. St. Martin's Press: New York, 1-17.

## Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

Εστιάστε στα παρακάτω:

- Πού οφείλουμε τον όρο «θέατρο του παραλόγου» και ποιο είναι το κοινό μοτίβο του νέου θεατρικού είδους;
- Σε ποιες αδρές περιόδους μπορεί να διαιρεθεί το έργο του Beckett;
- Ποιος είναι ο Γκοντό στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*;
- Αναλύστε το *Τέλος του παιχνιδιού*. Πώς διαφοροποιείται από το παραδοσιακό αστικό δράμα;
- Πώς μεταχειρίζεται ο δημιουργός το ραδιοφωνικό μέσο; Δώστε κάποιο παράδειγμα.
- Αναλύστε το έργο *Η τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ*.
- Ποια είναι τα κύρια στοιχεία της δραματουργίας του για το θέατρο μετά τη δεκαετία του 1960; Ποια έργα γνωρίζετε που υπάγονται σε αυτήν την περίοδο;
- Με ποιο τρόπο επέδρασε η σκηνοθετική εργασία του στη δραματουργική γραφή;
- Τι γνωρίζετε για το *Φιλμ*;
- Από πού αντλεί έμπνευση για τα τηλεοπτικά έργα του; Δώστε κάποιο παράδειγμα.
- Ποια είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του Beckett;

## Κεφάλαιο 6 Το θέατρο του Παραλόγου II: Eugène Ionesco και Jean Genet

### Σύνοψη

Στο έκτο κεφάλαιο θα εξετάσουμε δύο κορυφαίους εκπροσώπους του Θεάτρου του Παραλόγου, τον Ρουμάνο Eugène Ionesco (1912-1994) και τον Γάλλο Jean Genet (1910-1986). Ο πρώτος, γεννημένος στη Ρουμανία, μεγάλωσε σε μια τυπική αστική οικογένεια και κατάφερε να ολοκληρώσει τις εγκύκλιες και πανεπιστημιακές σπουδές του στο Βουκουρέστι και κατόπιν στο Παρίσι, όπου και εγκαταστάθηκε μόνιμα τη δεκαετία του 1940. Η ζωή του δεύτερου είναι περισσότερο μυθιστορηματική: νόθος γιος μιας πόρνης και ενός εργάτη, εγκαταλείφθηκε από τη μητέρα του λίγο μετά τη γέννησή του και μεγάλωσε από τους ανάδοχους χωρικούς γονείς του σε επαρχιακή πόλη της Γαλλίας. Από νεαρή ηλικία έδειξε σημάδια παραβατικής συμπεριφοράς. Τις επόμενες δεκαετίες δεν θα σταματήσει να εκφράζει τη βαθιά του αντικοινωνικότητα και τη σταθερή του αντικανονικότητα με κάθε τρόπο: εγκαταλείπει την ανάδοχη οικογένειά του, δραπετεύει από το αναμορφωτήριο, κατατάσσεται στη Λεγεώνα των Ξένων και υπηρετεί στη Βόρεια Αφρική και στη Μέση Ανατολή. Και οι δύο ασχολήθηκαν με τη θεατρική συγγραφή σε αρκετά προχωρημένη ηλικία. Ο Ionesco παρά τις δηλώσεις του ότι 'αντιπαθούσε' το θέατρο, γιατί «απόκτησ[ε] μια κριτική αίσθηση, κι ανακάλυψ[ε] τους σπάγγους, τους ωμούς σπάγγους του θεάτρου», το 1948 θα γράψει το πρώτο μονόπρακτο θεατρικό του έργο, τη Φαλακρή τραγουδίστρια (*Cantatrice chauve*), όπου σχολιάζει με τρόπο καυστικό την «κατάντια ενός γεμάτου απάθεια αυτοματισμού της αστικής συμβατικότητας». Το έργο γνωρίζει παταγώδη αποτυχία, ωστόσο ο Ionesco συνεχίζει για τις επόμενες δεκαετίες να ασχολείται συστηματικά με τη θεατρική συγγραφή, με κορυφαία δημιουργία του τον Ρινόκερο (*Rhinocéros*, 1959). Ο Genet θα αρχίσει να ασχολείται με το θέατρο μετά την επταετή φυλάκισή του (1937-1942). Το 1949 ολοκληρώνει το κορυφαίο έργο του, Οι Δούλες (*Les Bonnes*), για να ακολουθήσουν το πιο αυτοβιογραφικό του κείμενο Ο Σχοινοβάτης (1955), το Μπαλκόνι (*Le Balcon* 1957) και Οι νέγροι (*Les Nègres* 1959). Οι πορείες των δύο συγγραφέων θα συνεξεταστούν, καθώς και οι δύο ασχολούνται με το παράλογο της ύπαρξης μέσα από δρόμους παράλληλους, αλλά και πολλές φορές αντιθετικούς. Από την ανάλυση εμβληματικών έργων τους, όπως Η φαλακρή τραγουδίστρια, Ο ρινόκερος, Οι δούλες και Το μπαλκόνι θα εξετάσουμε τα κεντρικά θεματικά μοτίβα τους και θα αναλύσουμε τον τρόπο (θεατρικό και αφηγηματικό) με τον οποίο οι ήρωές τους επιλέγουν να εκφραστούν προκειμένου να δείξουν την αποκτήνωση του κόσμου και την αδυναμία επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων.

### Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν είναι αναγκαία η προαπαιτούμενη γνώση.

## 6 Ο Ionesco και το θέατρο του Παραλόγου

Αν από τις στάχτες του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου «άνθισε» το κίνημα του Νταντά (και αργότερα του Σουρεαλισμού), το θέατρο του Παραλόγου ξεπηδά μέσα από τη φρίκη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ως η πιο γνήσια αντανάκλαση των καταστρεπτικών κοινωνικών και πολιτικών συνέπειών του. Με αφετηρία το Παρίσι της δεκαετίας του 1950 οι Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, Arthur Adamov, F. Arrabal, και μερικοί ακόμα θεατρικοί συγγραφείς, μέσα από τη δομή των τραγικωμωδιών τους ανέδειξαν το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης και την ανεπάρκεια της γλώσσας ως μέσου επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων:

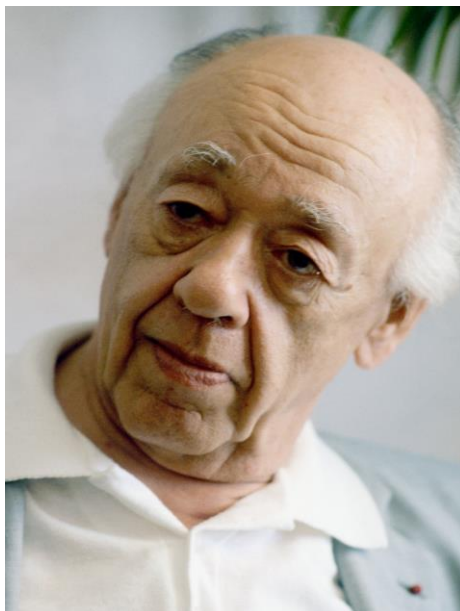
Ο κόσμος μου παρουσιάζεται ορισμένες στιγμές σαν άδειος από νόημα, η ύπαρξη είναι ανύπαρκτη. Αυτό το αίσθημα του ανύπαρκτου, την αναζήτηση μιας ουσιαστικής ύπαρξης, λησμονημένης, ακατανόμαστης – που έξω από αυτήν δεν αισθάνομαι πως υπάρχω – θέλησα να εκφράσω ανάμεσα από τα πρόσωπα μου που πλανιούνται

στην ασυναρτησία, και δεν έχουν τίποτα πιο ξεκάθαρο από τις αγωνίες τους, τις τύψεις τους, τις αποτυχίες τους, το κενό της ζωής τους. Όντα πνιγμένα μέσα στην απουσία της αίσθησης δεν μπορούν παρά να είναι χονδροειδή. Επειδή ο κόσμος είναι ακατανόητος, περιμένω να μου εξηγήσουν... (Ιονέσκο 1982, 113).

... έγραφε το 1952, ο κυριότερος απολογητής του κινήματος στο κείμενο που συνόδευε το θεατρικό πρόγραμμα του θεάτρου Nouveau Lancy για την παράσταση του έργου *Καρέκλες*. Ο Ionesco με όπλο το κυνικό του χιούμορ και εκμεταλλευόμενος αλληγορίες και σύμβολα συνέθεσε έναν ολόκληρο καινούργιο κόσμο, προκειμένου να καταδείξει την υπαρξιακή αγωνία του μεταπολεμικού ανθρώπου: «Τίποτα πιο αληθινό και λογικό από την κατασκευή της φαντασίας. Θα μπορούσα μάλιστα να πω ότι ο κόσμος είναι αυτός που μου φαίνεται αλόγιστος, που γίνεται αλόγιστος και ξεφεύγει από τη λογική μου». (Ιονέσκο 1982, 48).

## 6.1 Η ζωή και το έργο του Eugène Ionesco

### 6.1.1 Ανάμεσα σε δύο χώρες



Εικόνα 6.1 Eugène Ionesco.

[Πηγή: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/Eugene\\_Ionesco\\_04.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/Eugene_Ionesco_04.jpg)]

Ο Eugène Ionesco (Εικόνα 6.1) γεννήθηκε στη Σλατίνα της Ρουμανίας στις 26 Νοεμβρίου 1909 (13 σύμφωνα με το παλιό ημερολόγιο). Ήταν το πρώτο από τα τρία παιδιά του Eugen Ionescu και της γαλλικής καταγωγής Marie Thèrèse Ircar. Λίγο μετά τη γέννηση του, η οικογένεια μετακόμισε στο Παρίσι, όπου ο πατέρας του συνέχισε τις νομικές του σπουδές και τελικά αναγορεύτηκε διδάκτωρ της Νομικής Σχολής. Ο πατέρας του επέστρεψε στο Βουκουρέστι το 1916, όταν η Ρουμανία εισήλθε στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η σύζυγός του μαζί με τον Ευγένιο και τη μικρότερη αδερφή του Μαριλίνα, παρέμειναν στη γαλλική πρωτεύουσα. Όταν τελείωσε ο Πόλεμος, ο πατέρας του αγνοείται και η οικογένεια θεώρησε ότι σκοτώθηκε στο μέτωπο. Στην πραγματικότητα, δεν πολέμησε ποτέ, αλλά κατά τη διάρκεια του πολέμου εγκαταστάθηκε μόνιμα στο Βουκουρέστι, παντρεύτηκε ξανά και εργάστηκε ως γενικός επιθεωρητής της Αστυνομίας.

Ο Ionesco φοιτά στην Ecole Communale του Παρισιού, όμως εξαιτίας των προβλημάτων υγείας που αντιμετωπίζει (αναιμία) η μητέρα του τον στέλνει μαζί με την αδερφή του στη γαλλική επαρχία [στο χωριό La Chapelle Anthenaïse (Mayenne)], φιλοξενούμενος μιας τοπικής οικογένειας (Εσολιν 1996, 181). Αφού

αναρρώσει, θα επιστρέψει στο Παρίσι, όπου θα ζήσει μέχρι το 1919. Μετά το διαζύγιο των γονιών του, ο Ionesco εγκαθίσταται στο Βουκουρέστι μαζί με την αδελφή του, καθώς ο πατέρας του έχει διεκδικήσει και κερδίσει την κηδεμονία τους. Μαθαίνει ρουμανικά και φοιτά αρχικά στο Κολλέγιο του Αγίου Σάββα και το 1928 αποφοιτά από το Κολλέγιο της Κραϊόβα, ενώ παράλληλα κάνει το λογοτεχνικό του ντεμπούτο ως ποιητής στο περιοδικό *Bilet de papagal*. (Wojciech, Kofman 2008, 375).

Μεταξύ 1928-1933 σπούδασε Γαλλική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου. Ολοκληρώνοντας τις σπουδές του διορίζεται καθηγητής γαλλικών σε δημόσιο λύκειο του Βουκουρεστίου. (Εσσλιν 1996, 182). Καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 δημοσίευσε άρθρα στις επιθεωρήσεις *Vremea* (Χρόνος), *Azi* (Παρόν), *Floarea de Foc* (Λουλούδι της Φωτιάς), *Viata Literara* (Λογοτεχνική Ζωή), καθώς και στο αντιφασιστικό περιοδικό *Critică*. Το 1931 εξέδωσε το ποιητικό έργο *Elegii pentru fiinte mici* (Ελεγείες για μικροσκοπικά πράγματα). Η συλλογή κριτική δοκιμιών και άρθρων με τον προκλητικό τίτλο *NO* θα προκαλέσει μεγάλη λογοτεχνική αναταραχή, καθώς καταφέρεται εναντίον καθιερωμένων μορφών της ρουμανικής πρωτοπορίας της εποχής, όπως ο Tudor Arghezi, ο Ion Barbu και ο Camil Petrescu, κατηγορώντας τους για επαρχιωτισμό και έλλειψη πρωτοτυπίας. (Εσσλιν 1996, 182). Το 1938 δημοσιεύεται το άρθρο του «Λεξιλόγιο κριτικής» στο περιοδικό *Vremea* και λίγους μήνες αργότερα η ρουμανική κυβέρνηση του χορηγεί υποτροφία και φεύγει για το Παρίσι προκειμένου να εκπονήσει τη διατριβή του με θέμα «Το θέμα της αμαρτίας και του θανάτου στη γαλλική ποίηση από τον Baudelaire μέχρι σήμερα». Δεν θα καταφέρει ποτέ να την ολοκληρώσει. (Εσσλιν 1996, 183).

Η έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου θα τον βρει στη Ρουμανία, όπου εργάζεται ως καθηγητής γαλλικών στο γυμνάσιο Sfântul Sava του Βουκουρεστίου. (Wojciech, Kofman 2008, 375). Πολύ σύντομα θα μετανιώσει για την απόφασή του να γυρίσει και, μετά από πολλές αποτυχημένες προσπάθειες, επέστρεψε τελικά στη Γαλλία τον Μάιο του 1942 με τη σύζυγό του, Rodica Burileanu, χάρη σε φίλους που τους βοήθησαν να αποκτήσουν τα απαραίτητα ταξιδιωτικά έγγραφα. Δεν ξαναγύρισε ποτέ στη Ρουμανία. Στη Γαλλία διορίστηκε στις πολιτιστικές υπηρεσίες της βασιλικής πρεσβείας της Ρουμανίας στο Vichy, ως μορφωτικός ακόλουθος.

Τίποτε δεν προμήνυε ότι ο καθηγητής γαλλικών που έβγαζε τα προς το ζην για να ζήσει την οικογένειά του (η οποία από το 1944 είχε αποκτήσει ακόμα ένα μέλος, την κόρη του Marie-France) μεταφράζοντας έργα του Ρουμάνου ποιητή Urmuz (1883-1923), ο άνθρωπος που διατεινόταν ότι δεν ήταν «οπαδός του θεάτρου και ακόμα λιγότερο άνθρωπος του θεάτρου», γιατί η υποκριτική τέχνη του προξενούσε αμηχανία, και ότι το μόνο είδος θεατρικής τέχνης που δεν «βαριόταν» ήταν οι παραστάσεις του φασουλή στον Κήπο του Λουξεμβούργου (Ιονέσκο 1982, 16-18), το 1948 με το πρώτο κιόλας θεατρικό του έργο θα άλλαζε μια για πάντα τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τη σκηνική πράξη και τον θεατρικό λόγο...

### 6.1.2 Τα πρώιμα μονόπρακτα θεατρικά έργα

Τα πρώτα έργα του Ionesco, ίσως και τα πιο καινοτόμα, ήταν τα μονόπρακτα: *Η φαλακρή τραγουδίστρια* (*La Cantatrice chauve* 1950), *Το μάθημα* (*La Leçon* 1951), *Οι καρτέκλες* (*Les Chaises* 1952) και *Ο Ιάκωβος ή η υποταγή* (*Jacques ou la Soumission* 1955). Αυτά τα παράλογα σκετς, στα οποία έδωσε χαρακτηρισμούς, όπως 'αντι-θεατρικό' (anti-règle), εκφράζουν με σουρεαλιστική κωμική δύναμη τα σύγχρονα συναισθήματα της αποξένωσης και της αδυναμίας και ματαιότητας της επικοινωνίας, παρωδώντας τον κομφορμισμό της αστικής τάξης και τις συμβατικές θεατρικές μορφές. Μέσω των κειμένων αυτών ο συγγραφέας απορρίπτει τη συμβατική ιστορία ως βάση, αντλώντας αντίθετα τη δραματική τους δομή από επιταχυνόμενους ρυθμούς ή/και κυκλικές επαναλήψεις. Αδιαφορεί για την ψυχολογία και τον συνεκτικό διάλογο, απεικονίζοντας έτσι έναν απάνθρωπο κόσμο με χαρακτήρες μηχανικούς, σαν μαριονέτες, που μιλούν με μη ακολουθίες. Η γλώσσα γίνεται σύντομη, με τις λέξεις και τα υλικά αντικείμενα να αποκτούν δική τους ζωή, κατακλύζοντας όλο και περισσότερο τους χαρακτήρες και δημιουργώντας μια συνεχή αίσθηση απειλής.

### 6.1.2.1 Η φαλακρή τραγουδίστρια

Όπως αποκαλύπτει ο ίδιος ο συγγραφέας, αφορμή για τη συγγραφή του πρώτου θεατρικού έργου στάθηκε η αποτυχημένη προσπάθειά του να μάθει αγγλικά χρησιμοποιώντας το γαλλο-αγγλικό εγχειρίδιο *Η αγγλική δίχως κόπο* της μεθόδου Ασιμίλ. (Ιονέσκο 1982, 100-102). Κεντρικά πρόσωπα του βιβλίου είναι δύο φιλικά ζευγάρια οι Smiths και οι Martins, οι οποίοι αν και γνωρίζονται πολύ καλά, δεν σταματούν να πληροφορούν το ένα το άλλο για τα προφανή, για πράγματα ολοφάνερα από την αρχή:

Προς μεγάλη μου κατάπληξη, η κυρία Σμιθ πληροφόρησε τον άντρα της πως είχαν πολλά παιδιά, πως έμεναν στα περίχωρα του Λονδίνου, ότι το όνομά τους ήταν Σμιθ, ότι ο κύριος Σμιθ ήταν υπάλληλος σε γραφείο, ότι είχαν μια υπηρέτρια, την Μαίρη, ομοίως Εγγλέζα... [...] Θα ήθελα ακόμη να προσέξετε τον άτεγκτο χαρακτήρα, τον ολότελα αυταρχικό, που είχαν οι βεβαιώσεις της κυρίας Σμιθ, καθώς και την καρτεσιανή πορεία του συγγραφέα του αγγλικού εγχειριδίου, γιατί πραγματικά, ήταν αξιοπρόσεκτη η εξαιρετική μεθοδική προοδευτικότητα της έρευνας του για την αλήθεια. Στο πέμπτο μάθημα, οι φίλοι των Σμιθ, οι Μάρτιν· έρχονται επίσκεψη. Η συζήτηση γινόταν ανάμεσα στους τέσσερις, και με τις στοιχειώδεις προτάσεις μαθαίναμε αλήθειες πιο περίπλοκες: «Η ζωή στην εξοχή είναι πιο ήσυχη από την πόλη»... (Ιονέσκο 1982, 102-103).

Οι αυταπόδεικτες αλήθειες που ξεστόμιζαν τα δύο ανδρόγυνα έδωσε στον Ionesco έμπνευση «να μεταδώσει στους συγχρόνους του τις ουσιαστικές αλήθειες που με είχε κάνει να συνειδητοποιήσω το εγχειρίδιο της αγγλογαλλικής. Και έπειτα οι διάλογοι των Σμιθ, των Μάρτιν, των Σμιθ και των Μάρτιν, ήταν πραγματικό θέατρο, καθώς το θέατρο είναι διάλογος. Έπρεπε λοιπόν να κάνω ένα θεατρικό έργο. Έγραψα τη *Φαλακρή τραγουδίστρια*, που είναι θεατρικό έργο, ιδιαίτερα διδακτικό». (Ιονέσκο 1982, 103). *Η φαλακρή τραγουδίστρια* γράφτηκε το 1948 και ανέβηκε στη σκηνή για πρώτη φορά στις 11 Μαΐου 1950 στο Théâtre des Noctambules στο Παρίσι σε σκηνοθεσία του Nicolas Bataille (**Εικόνα 6.2**). (Styan 2003, 138).



**Εικόνα 6.2** Σκηνή από την παράσταση της *Φαλακρής τραγουδίστριας* σε σκηνοθεσία του N. Bataille.  
[Πηγή: [https://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Cantatrice\\_chauve#/media/Fichier:Chauve\\_Noctambule.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Cantatrice_chauve#/media/Fichier:Chauve_Noctambule.jpg)]

Το «αντιθεατρικό έργο» του, όπως ο ίδιος το χαρακτηρίζει, αποτελείται από έντεκα σύντομες σκηνές. Η δράση λαμβάνει χώρα στο τυπικό αγγλικό σαλόνι του κυρίου και της κυρίας Smith. Ένα απόγευμα που αναλώνονται σε ανούσιες κουβέντες και λεκτικές αψιμαχίες προσπαθώντας να καταπολεμήσουν την ανία



τους, η υπηρέτρια Μαίρη, ανακοινώνει την άφιξη δύο απρόσκλητων επισκεπτών, του ζεύγους Martin. Οι οικοδεσπότες πηγαίνουν να αλλάξουν ρούχα, ενώ στο σαλόνι μπαίνουν οι επισκέπτες, οι οποίοι συμπεριφέρονται σαν δύο ξένοι που συναντιόνται για πρώτη φορά και σταδιακά ανακαλύπτουν τα κοινά τους στοιχεία: ότι είναι από χρόνια παντρεμένοι. Όταν οι Smiths επιστρέφουν στο σαλόνι, συζητούν με τους καλεσμένους τους τα γεγονότα της ημέρας. Το κουδούνι χτυπά τρεις φορές, όταν όμως η πόρτα ανοίγει δεν είναι κανένας. Την τέταρτη φορά εμφανίζεται ένας πυροσβέστης, που ψάχνει απεγνωσμένα να σβήσει μια φωτιά. Οι Smiths του προτείνουν να τους κάνει λίγη συντροφιά και εκείνος αρχίζει να διηγείται ιστορίες χωρίς κανένα νόημα. Όσο προχωρά το έργο η συνομιλία εξασθενεί, οι προτάσεις διασκορπίζονται, μόνο λίγες λέξεις έχουν απομείνει στο κενό, που τελικά γίνονται απομονωμένα γράμματα «οι λέξεις είχαν γίνει ηχηρά τσόφλια, χωρίς έννοια». (Ιονέσκο 1982, 105). Λίγο πριν το τέλος, και ενώ έχει ήδη αποκαλυφθεί ότι η υπηρέτρια και ο πυροσβέστης είναι ερωτικό ζευγάρι και η σκηνή βυθίζεται στο σκοτάδι όλοι μαζί φωνάζουν: «Δεν θα το βρείτε εδώ, γιατί δεν είμ' εγώ, δεν είναι αυτοί, δεν είστε εσείς. Όποιοι και αν είμαστε, όποιοι και αν είστε». (Ιονέσκο 2007, 64). Όταν το φώτα ανάβουν ξανά, ο κύριος και η κυρία Martin έχουν πάρει τη θέση του κύριου και της κυρίας Smith και επαναλαμβάνουν τα λόγια με τα οποία είχε αρχίσει το έργο.



**Εικόνα 6.3** Σκηνή από την παράσταση της Φαλακρής τραγουδίστριας (2009-2010). [Πηγή:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C4%86elava\\_peva%C4%8Dica,\\_Drama\\_SNP,\\_Tanja\\_Pjevac,\\_Jovana\\_Bala%C5%A1evi%C4%87,\\_foto\\_M.\\_Polzovi%C4%87.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C4%86elava_peva%C4%8Dica,_Drama_SNP,_Tanja_Pjevac,_Jovana_Bala%C5%A1evi%C4%87,_foto_M._Polzovi%C4%87.jpg)]

Τα παντρεμένα ζευγάρια σε αυτό το έργο απλώς κάθονται και μιλούν με σχεδόν ανούσια κλισέ. Αυτό, σύμφωνα με τον συγγραφέα, είναι η τραγωδία της γλώσσας, που αντιπροσωπεύει συμβολικά τη γκροτέσκα κοινοτοπία των άχαρων γάμων τους. Οι δραματικοί ήρωες είναι «πρόσωπα χωρίς χαρακτήρες. Ανδρείκελα. Όντα χωρίς πρόσωπο. Μάλλον: άδεια πλαίσια». (Ιονέσκο 1982, 108). Το σουρεαλιστικό είναι εκεί είτε μέσα στην εμβέλειά μας, στην καθημερινή μας συζήτηση:

Το κείμενο της Φαλακρής τραγουδίστριας [...] μου αποκάλυπτε τους αυτοματισμούς της γλώσσας, τη συμπεριφορά των ανθρώπων, το 'να μιλάμε για να μη λέμε τίποτα', να μιλάμε γιατί δεν έχουμε τίποτε να πούμε προσωπικό, μου αποκάλυπτε την έλλειψη της εσωτερικής ζωής, το μηχανισμό του καθημερινού, τον άνθρωπο που πλέει μέσα στο κοινωνικό του περιβάλλον, το ότι δεν ξεχωρίζουμε πια τίποτα. (Ιονέσκο 1982, 106).

Στο έργο δεν έχει διαστρεβλωθεί μόνο η γλώσσα των θεατρικών προσώπων, αλλά ακόμα και η αντιληπτική τους ικανότητα: «το ρολόι του τοίχου χτυπάει δεκαεπτά φορές (αργότερα χτυπάει επτά, τρεις, πέντε, μια

φορά, εικοσιεννιά φορές, κλπ.) και η κυρία Σμιθ αντιδρά λέγοντας: «Κοίτα, είναι εννιά η ώρα» (Εικόνα 6.3). Οι συναισθηματικές σχέσεις είναι ανύπαρκτες, η πλοκή δεν έχει κανέναν ειρμό». (Bessen 1985, 11). Το έργο δεν γνωρίζει ιδιαίτερη εμπορική επιτυχία, όμως κερδίζει τον θαυμασμό διανοουμένων, καθώς συνειδητοποιούσαν ότι «σ' αυτό το πρωτόλειο όλα αποσκοπούσαν στην καταστροφή του κατεστημένου θεάτρου. Καλοπροαίρετοι προοδευτικοί και αρνητικοί συντηρητικοί κριτικοί ανακάλυψαν όμως περισσότερα: επειδή γελοιοποιείται το μπουλβάρ, το κατεξοχήν θέατρο των αστών, επειδή παρωδείται η εθιμοτυπία του αστικού σαλονιού, νόμισαν πως ο συγγραφέας θέλησε να ασκήσει μια ξεκάθαρη κοινωνική κριτική». (Bessen 1985, 11). Πέρα από τα όποια κοινωνικά και αντικομφορμιστικά μηνύματα του έργου, η συγγραφή του έκανε τον Ionesco να συνειδητοποιήσει «πως το πεπρωμένο του ήταν να γράψει για το θέατρο». (Έσολιν 1996, 189).

#### 6.1.2.2 Το μάθημα, Ο Ιάκωβος και Οι καρέκλες

Έναν σχεδόν χρόνο αργότερα, θα ανέβει το δεύτερο έργο του, το οποίο όπως και *Η φαλακρή τραγουδίστρια* ασχολείται με το θέμα της γλώσσας. Μόνο που αυτή τη φορά υπάρχει κάτι περισσότερο από τη δήλωση περί του 'αδύνατου' της επικοινωνίας. Κεντρικά πρόσωπα της μονόπρακτης παρωδίας είναι ένας ηλικιωμένος καθηγητής, η Μαθήτρια, μια νεαρή κοπέλα που διαβάζει για να δώσει εξετάσεις για το διδακτορικό της, σε κομβικά σημεία της δράσης εισέρχεται στη σκηνή μια καμαριέρα. Αρχικά η συνάντηση Καθηγητή και Μαθήτριας εξελίσσεται ομαλά. Εκείνος φαίνεται πράος και σχεδόν υποταγμένος απέναντί της. Καθώς όμως το μάθημα αριθμητικής προχωρά, αρχίζει να χάνει την ψυχραιμία του, ενώ η κοπέλα γίνεται σκυθρωπή. Κάθε φορά που ο Καθηγητής ταράζεται, η καμαριέρα μπαίνει στο δωμάτιο για να τον ηρεμήσει. Ο διάλογος αγγίζει τα όρια της φάρσας με μαθηματικά προβλήματα που είναι δύσκολο να επιλυθούν, ενώ το μάθημα εμφανίζεται γκροτέσκα παραμορφωμένο από τα πολλά γλωσσικά απρόοπτα. Μετά από άπειρες γλωσσικές ασκήσεις, η συχνά επαναλαμβανόμενη λέξη 'μαχαίρι' υλοποιείται και γίνεται ένα γνήσιο φονικό όργανο, του οποίου πέφτει θύμα η μαθήτρια:

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Μαχαίρι, μαχαίρι, μαχαίρι... (Είναι και οι δύο όρθιοι. Ο Καθηγητής κραδαινώντας το αόρατο μαχαίρι, σχεδόν εκτός εαυτού και χορεύοντας γύρω της σαν ιθαγενής σε τελετουργία ανθρωποθυσίας. [...] Η Μαθήτρια στέκεται κοιτάζοντας το κοινό και οπισθοχωρεί με αβέβαια βήματα προς το παράθυρο, τελείως καταπονημένη) Πείτε το «Μαχαίρι, μαχαίρι, μαχαίρι».

ΜΑΘΗΤΡΙΑ: Με πονάνε όλα μου... ο λαιμός μου... ο σβέρκος μου... οι ώμοι μου... τα στήθη μου... «Μαχαίρι»...

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: «Μαχαίρι, μαχαίρι, μαχαίρι».

ΜΑΘΗΤΡΙΑ: ... Η μέση μου... η κοιλιά μου... «μαχαίρι»...

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Καθάρá! «Μαχαίρι... μαχαίρι...»

ΜΑΘΗΤΡΙΑ: «Μαχαίρι»... οι πατούσες μου...

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: «Μαχαίρι... μαχαίρι...»

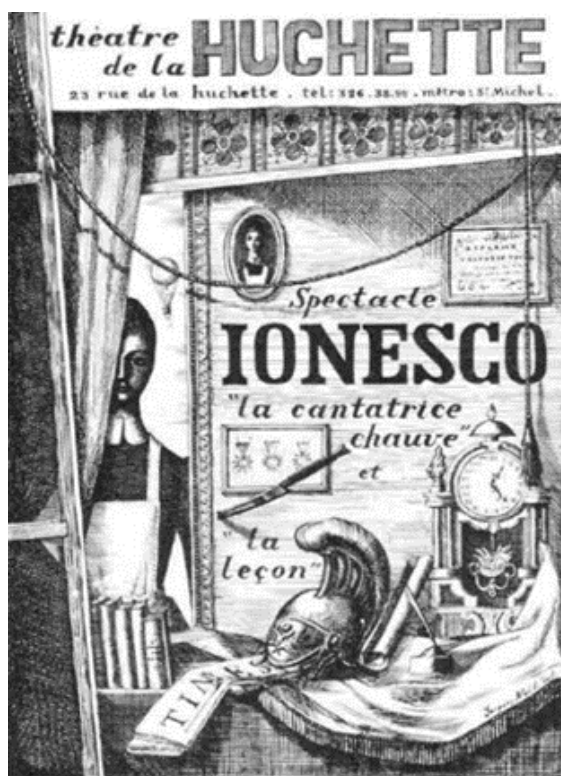
ΜΑΘΗΤΡΙΑ: ... Τα μπράτσα μου... Όλα μου...

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: (Αλλαγή τόνου φωνής) Προσέξτε... μην κάνετε άλλο πίσω, θα μου σπάσετε το παράθυρο... Το μαχαίρι σκοτώνει...

ΜΑΘΗΤΡΙΑ: (Με αδύναμη φωνή) Ναι; Το μαχαίρι σκοτώνει;  
(Ο Καθηγητής σκοτώνει τη Μαθήτριά με μια εντυπωσιακή κίνηση)

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Ε, να λοιπόν! (Η Μαθήτριά βγάζει μια κραυγή και σωριάζεται σε άσεμνη στάση στην καρέκλα κοντά στο παράθυρο. Και οι δύο, δολοφόνος και θύμα, βγάζουν την ίδια κραυγή ταυτόχρονα).  
(Ιονέσκο 1996, 109-110).

Η καμαριέρα μπαίνει για να τον βοηθήσει να ξεφορτωθεί το πτώμα και μαθαίνουμε ότι αυτή είναι η τεσσαρακοστή κοπέλα που έχει σκοτώσει. Μόλις το πτώμα μεταφέρεται από τη σκηνή, χτυπάει ξανά το κουδούνι και η καμαριέρα ανοίγει την πόρτα σε έναν άλλο μαθητή.



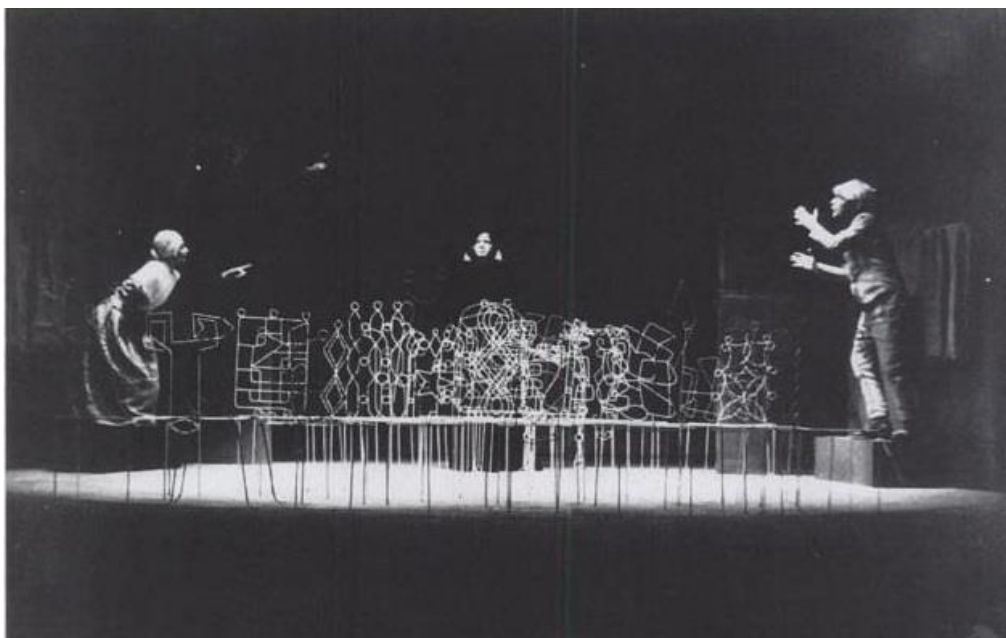
Εικόνα 6.4 Θεατρικό πρόγραμμα από την παράσταση των έργων Φαλακρή τραγουδίστρια και Το μάθημα  
[Πηγή: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Ionesco-affiche.jpg>]

Στη *Φαλακρή τραγουδίστρια* ο Ionesco εξώθησε «το γελοίο ως το ακραίο όριο», προκειμένου να δείξει τα όρια της γλώσσας. Στο *Μάθημα*, οι κίνδυνοι της γλώσσας υπερτονίζονται, καθώς η πνευματική δολοφονία της Μαθήτριας παραπέμπει στην κυριολεκτική δολοφονία εκατομμυρίων ανθρώπων στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και πέραν αυτών στη συνεχιζόμενη σφαγή που είναι η ανθρώπινη ιστορία. Μέσα από την ωμή δολοφονία της Μαθήτριας «δείχνεται η σεξουαλική και σαδιστική φύση κάθε είδους Αρχής [...] η βία και η καταπίεση, η επιθετικότητα και η μανία κατοχής, η σκληρότητα και η λαγνεία που συνθέτουν τη φύση κάθε εξουσίας, βρίσκονται ακόμα και πίσω από μια φανερά άκακη εξάσκηση κυριαρχίας και επιβολής, όπως η σχέση του καθηγητή με τη μαθήτριά». (Εσσλιν 1996, 197).

Το μονόπρακτο *Ιάκωβος ή η Υποταγή* που γράφεται την ίδια εποχή με το *Μάθημα* και πρωτοανέβηκε το 1955, μοιάζει να ενισχύει τις ήδη υπάρχουσες απόψεις πάνω στο θέμα της γλώσσας, της βίας αλλά και της αντίδρασης στο υπάρχον θεατρικό κατεστημένο: «Όπως *Η φαλακρή τραγουδίστρια*, κι ο *Ιάκωβος* είναι ένα είδος παρωδίας, ή γελοιογραφίας του θεάτρου του βουλεβάρτου, ένα θέατρο βουλεβάρτου που

αποσυντίθεται και γίνεται τρελλό. Στη *Φαλακρή τραγουδίστρια*, τα πρόσωπα μιλούσαν μια γλώσσα τυποποιημένη από την καθημερινότητα, φθαρμένη, τόσο κοινότυπη που καταντούσε αλλόκοτη. [...] [Στον *Ιάκωβο*] η γλώσσα των προσώπων, όπως και η στάση τους, είναι ευγενικά και κομψή. Μόνο που η γλώσσα εξαρθρώνεται, αποσυντίθεται. Ήθελα να παιχθεί αυτή η 'νατουραλιστική κωμωδία' για να ελευθερωθώ κατά κάποιο τρόπο». (Ιονέσκο 1982, 121-122). Σε αυτή την «παρωδία οικογενειακού δράματος», ο νεαρός ήρωας του έργου πείθεται μετά από τις συνεχείς εκκλήσεις της οικογένειάς του, έχοντας για μεγάλο διάστημα αρνηθεί να δοκιμάσει πατάτες με λαρδί και να παντρευτεί τη Ρομπέρτα-Ι που προόριζαν για μελλοντική νύφη, επειδή την εύρισκε άσχημη. Μόνο όταν του παρουσιάζουν την πιο άσχημη Ρομπέρτα-ΙI –έχει τρεις μύτες και εννιά δάκτυλά στο ένα χέρι– ενδίδει, καθώς η Ρομπέρτα τον κερδίζει με έναν μονόλογο όπου του περιγράφει ένα παράξενο όνειρο που βλέπει συνεχώς. Εκείνος ξαφνικά της μιλά για την κρυφή του επιθυμία να είναι διαφορετικός. Οι δύο νέοι αγκαλιάζονται, την ώρα που η οικογένεια μπαίνει στη σκηνή εκτελώντας έναν άσεμνο χορό γύρω τους. Ο Ιάκωβος και η Ρομπέρτα κάθονται στο πάτωμα οκλαδόν, τα φώτα σβήνουν και η σκηνή αντηχεί από βρυχηθμούς ζώων. Έτσι, ο Ιάκωβος, δεν υποτάσσεται μόνο στον οικογενειακό αστικό κομφορμισμό αλλά και στην ακατανίκητη, ζωώδη έλξη της σεξουαλικής παρόρμησης: «Η υποδούλωση του ανθρώπου στο σεξουαλικό ένστικτο είναι αυτή που τον αναγκάζει να μπει στο σιδερένιο καλούπι του αστικού κομφορμισμού». (Έσολιν 1996, 199).

Συνέχεια του *Ιάκωβου* αποτελεί η διαστρεβλωτική παρωδία του οικογενειακού δράματος ***Το μέλλον βρίσκεται στα αυγά*** (*L'avenir est dans les oeufs* 1951), όπου η παραγωγικότητα του ζευγαριού αποδεικνύεται με την εκκόλαψη ενός μεγάλου αριθμού αυγών. Τα μέλη της οικογένειας, για άλλη μια φορά γκροτέσκες καρικατούρες τόσο από άποψη εμφάνισης όσο και γλώσσας, τοποθετούν στο πιο ψηλό σκαλί της αξιακής κλίμακας τους την παράδοση, την υπόληψη, το εθνικό αίσθημα, κυρίως όμως την αποδοτικότητα και την παραγωγικότητα: «Η φρίκη του πολλαπλασιασμού – η κατάκλυση της σκηνης από ολοένα αυξανόμενες ομάδες ανθρώπων ή αντικειμένων [...] εκφράζει τη φρίκη του ατόμου που βρίσκεται αντιμέτωπο με το συντριπτικό χρέος ν' ανταπεξέλθει στον κόσμο, την ερημιά του μπροστά στο τερατωδικό μέγεθος και την αντοχή του». (Έσολιν 1996, 201).



**Εικόνα 6.5** Σκηνή από την παράσταση *Οι καρέκλες* (1966) σε σκηνογραφία Bahman Mohassess. [Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Chairs#/media/File:Chairs\\_mohassess.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Chairs#/media/File:Chairs_mohassess.jpg)]

Όπως ακριβώς ο Ιάκωβος στο τέλος του έργου σκεπάζεται από τα αυγά που οφείλει να κλωσήσει, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο στο τέλος της «τραγικής φάρσας», *Οι καρέκλες* το ηλικιωμένο ζευγάρι, το οποίο κατοικεί σε

ένα απομονωμένο νησί (ανάλογο με εκείνο στο *Τέλος του παιχνιδιού* του Samuel Beckett), περιμένοντας χρόνια ολόκληρα να μεταφέρει ένα μήνυμα μεσσιανικής εμβέλειας και παγκόσμιας απήχησης στη μουδιασμένη ανθρωπότητα, θα θαφτεί μέσα στις καρτέκλες που με υπομονή μεταφέρει (**Εικόνα 6.5**), λίγο πριν πηδήσουν στο κενό φωνάζοντας: «ΖΗΤΩ Ο ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑΣ». (Ιονέσκο 2007, 179). Ο Ομηλητής, που τελικά καταφθάνει λίγο πριν το τέλος του έργου, είναι κωφάλαλος και το μόνο που οι θεατές εντέλει ακούνε είναι ένα σύνολο από ασυνάρτητους ήχους. Το κεντρικό νόημα του έργου για τον συγγραφέα δεν είναι το μήνυμα, ή οι αποτυχίες της ζωής, ούτε καν η ηθική καταστροφή των δύο γέρων:

το θέμα του έργου είναι το τίποτα ... τ' άορατα στοιχεία πρέπει να γίνονται ολοένα και πιο φανερά παρόντα, ολοένα και πιο πραγματικά [...] ώσπου ν' αγγίξει το σημείο - απρόσδεκτο, απaráδεκτο στο λογικό μυαλό - όπου τα μη - αληθινά στοιχεία μιλούν και κινούνται... και το τίποτα μπορεί ν' ακουστεί, να γίνει συγκεκριμένο. (Έσσλιν 1996, σ. 202).

Τα πρώιμα έργα του Ιονέσκο δραματοποιούν μια υπαρξιακή θεώρηση της ζωής και αντιπροσωπεύουν την αρχή της προσπάθειάς του να δημιουργήσει ένα αφηρημένο θέατρο, υπερβαίνοντας τους περιορισμούς του Ρεαλισμού και τη ρητή πολιτική του 'πιστού' αριστερού θεάτρου, όπως εκπροσωπήθηκε από τον Berthold Brecht. Στο πρώιμο θεατρικό του έργο η σκηνική λογική αλληλουχία καταργείται, οι δραματικοί του ήρωες είναι φιγούρες που κινούνται σαν ξεκουρδισμένες μαριονέτες, ενώ η γλώσσα είναι ανίκανη να εκπληρώσει το βασικό της σκοπό... την επικοινωνία.

## 6.2. Τα πολύπρακτα έργα

Ο Ιονέσκο κατά την πρώτη συγγραφική του περίοδο αρέσκεται να εκφράζεται θεατρικά και σκηνικά μέσα από μικρής διάρκειας έργα, μονόπρακτα που δεν διακόπτονται από διάλειμμα, καθώς βρίσκει τη διαίρεση σε πράξεις τεχνητή. Ωστόσο, από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 θα στραφεί προς τα πολύπρακτα έργα. Βασικό χαρακτηριστικό των έργων της περιόδου είναι ότι η δράση, αν και συνεχίζει να περιέχει φανταστικά στοιχεία, γίνεται ευκολότερα αντιληπτή από τον θεατή, ενώ το κωμικό στοιχείο που ήταν σταθερά προσανατολισμένο στην παράδοση της θεατρικής και κινηματογραφικής φάρσας και είχε συμβάλει σημαντικά στην επιτυχία του Ιονέσκο, περνά στο περιθώριο. (Bessen 1985, 12). Το σημαντικότερο, ίσως, από όλα είναι ότι πλέον η πλοκή περιστρέφεται γύρω από έναν 'ήρωα' που δεν φέρει να χαρακτηριστικά του ανδρείκελου ή της μαριονέτας: «ενώ ως τώρα καταγγελλόταν ο κόσμος ολόκληρος και τα ανδρείκελα που τον κατοικούν, από εδώ και εμπρός ο Ιονέσκο εξαίρει ένα άτομο, επιφορτισμένο να εκφράσει με σαφήνεια τα άγχη που τον βασανίζουν από πάντα και να προτείνει έναν αληθινό ουμανισμό». (Corvin 1985, 8).

Η «ιλαροτραγωδία σε τρεις πράξεις» **Αμεδαίος ή Πώς να το ξεφορτωθούμε** (*Amédée, ou Comment s'en débarrasser*) είναι το πρώτο πολύπρακτο έργο του Ιονέσκο. Αν και ο ίδιος ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι πρόκειται «για μια κοινότοπη ιστορία που θα μπορούσε να έχει συμβεί σε οποιονδήποτε από μας και που θα είχε συμβεί σε πολλούς από εμάς. Είναι ένα κομμάτι ζωής. Ένα έργο ρεαλιστικό», (Ιονέσκο 1982, 123), τα σκηνικά γεγονότα των διαψεύδουν. Το έργο αρχίζει, όπως και άλλα έργα του συγγραφέα με μια ανώμαλη, τερατώδη κατάσταση. Ο θεατρικός συγγραφέας Αμεδαίος Μουτσινιόνι (γράφει ένα έργο για ένα γέρο και μια γριά, που θυμίζουν τους πρωταγωνιστές στις *Καρτέκλες*) και η γυναίκα του Μαντλέν ζουν σχεδόν αποκλεισμένοι από τον έξω κόσμο τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια. Οι σχέσεις του ζευγαριού δεν είναι καλές: οι καυγάδες είναι συνεχείς και επιτείνονται από την παρουσία ενός μυστηριώδους άταφου πτώματος που αποτελεί το ένοχο μυστικό τους. Η προέλευση του πτώματος είναι αμφιλεγόμενη και η ταυτότητα σκοτεινή. Όσο για τη συμπεριφορά του θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί σκανδαλώδης, αφού επί δεκαπέντε χρόνια μεγαλώνει κατά εντελώς αφύσικο τρόπο με αποτέλεσμα να απειλεί να γκρεμίσει τους τοίχους του σπιτιού με τον όγκο του και να συνθλίψει τους ενοίκους του σπιτιού. Όταν ο σύζυγος αποφασίζει να το σύρει τη νύχτα

έξω για να το πετάξει στο ποτάμι, εκείνο υψώνεται στον αέρα σαν πελώριο μπαλόκι παρασύροντας τον Αμεδαίο στο διάστημα, ο οποίος απελευθερώνεται από τις συγγραφικές του δυσκολίες. (Ιονέσκο 1980). Παρά τις διατρανώσεις του συγγραφέα ότι πρόκειται για ένα έργο απλό «σχεδόν πρωτόγονο» και τις παροτρύνσεις προς τον θεατή να μην ψάξει για συμβολισμούς, εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι το άταφο σώμα συμβολίζει τη νεκρή συζυγική σχέση του μεσόκοπου ζευγαριού: ο έρωτάς τους ήταν κυριολεκτικά νεκρός και παρέμενε ως ένα ατιμωτικό πτώμα στη διπλανή κρεβατοκάμαρα. (Styan 2004, 139). Ο *Αμεδαίος* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια κωμωδία απελευθέρωσης: το όνειρο μιας καινούργιας αρχής, που θα σβήσει το παρελθόν.

Στο δεύτερο τρίπρακτο έργο του *Δολοφόνος χωρίς πληρωμή* (*Tueur sans gages* 1958) ο κεντρικός ήρωας, ο Μπερανζέ, ένας ανθρωπάκος κατά το πρότυπο του Charlie Chaplin, ξεναγείται από τον δημοτικό αρχιτέκτονα σε μια όμορφη καινούργια συνοικία της πόλης. Γίνεται μάρτυρας μιας αστικής ανάπτυξης, όπου όλα είναι όμορφα, ή έτσι τουλάχιστον λέγεται στο κοινό, γιατί αυτό που βλέπει είναι μόνο ένας κενός χώρος σε αμυδρό, γκριζο φωτισμό. Ωστόσο, η ειδυλλιακή εικόνα ανατρέπεται, όταν μαθαίνει ότι η νέα συνοικία είναι έρημη (οι κάτοικοι έχουν κρυφτεί ή έχουν φύγει) εξαιτίας μιας θανατηφόρας φιγούρας που επιμένει αμείλικτα να αφαιρεί τις ζωές των πολιτών. Ο Μπερανζέ εμφανίζεται αποφασισμένος να αντισταθεί στον δολοφόνο, ειδικά όταν βλέπει ότι είναι μόνο ένας νάνος. Στα επιχειρήματά του, ο νάνος-δολοφόνος απαντά με ένα χαιρέκακο γέλιο. Και λίγο πριν πέσει η αυλαία τον πλησιάζει με υψωμένο το μαχαίρι... ο ήρωας γίνεται ένα ακόμη από τα θύματά του, όπως όλοι οι άλλοι.

### 6.2.1 Ο ρινόκερος

Ο ρινόκερος υπήρξε το πιο επιτυχημένο έργο του Ionesco, ίσως επειδή κατάφερε να συνθέσει μια εύστοχη ηθική αλληγορία που εύκολα μπορεί να εφαρμοστεί σε μια ποικιλία κοινωνικών και πολιτικών καταστάσεων. Το 1957 δημοσιεύει ένα διήγημα με τον τίτλο *Ρινόκερος*, κεντρικός ήρωας του οποίου είναι και πάλι ο Μπερανζέ, ανεξήγητα, αν υποθέσουμε ότι ο ήρωας είχε πεθάνει στο τέλος του έργου *Δολοφόνος χωρίς αμοιβή*. Δύο χρόνια αργότερα ακολούθησε η θεατρική εκδοχή του. Τον Νοέμβριο του 1958 ο συγγραφέας διαβάει δημόσια την Τρίτη Πράξη του έργου στο Vieux Colombier. Ένα χρόνο αργότερα (6 Νοεμβρίου 1959) δόθηκε στο Ντίσελντορφ της Γερμανίας η παγκόσμια πρεμιέρα του. (Εσслиν 1996, 234). Τόσο το διήγημα όσο και το θεατρικό έργο φέρουν έντονα σημάδια των πολιτικών και κοινωνικών αναταραχών με τις οποίες ο συγγραφέας βρέθηκε αντιμέτωπος κατά τη δεκαετία του '30, όταν η Ρουμανία, όπως και άλλες ευρωπαϊκές χώρες (Γερμανία, Ιταλία Ισπανία), στράφηκε προς τη φασιστική ιδεολογία. Ο Ionesco σε σημείωμά του παραδέχεται ότι τη σύλληψη και συγγραφή του έργου την οφείλει σε μια διήγηση του συγγραφέα Denis de Rougemont, ο οποίος το 1938, βρέθηκε στη Νυρεμβέργη τη μέρα μιας ναζιστικής εκδήλωσης προς τιμήν του Adolph Hitler. Το πλήθος σταδιακά άρχισε να καταλαμβάνεται από υστερία. «Όσο προχωρούσε ο Χίτλερ τόσο απλωνόταν και η υστερία και πλημμύριζε τα πάντα. Στην αρχή ο συγγραφέας έμεινε κατάπληκτος από αυτή την παράκρουση που έβλεπε. Όταν όμως ο Φύρερ πλησίασε κι η γενική υστερία κατέλαβε όσου βρισκότουσαν γύρω του, ο Ντένι ντε Ρουζμόν ένιωσε μέσα του ότι αυτός ο παροξυσμός κόντευε να παρασύρει και τον ίδιο, αυτή η παράκρουση τον 'ηλέκτριζε'». Ήταν και αυτός έτοιμος να παραδοθεί «όταν ξαφνικά, κάτι ξεπήδησε από τα κατάβαθα του είναι του, κι αντιστάθηκε στο μαζικό παραλήρημα». (Ιονέσκο 1992, 13).

#### 6.2.1.1 Ανάλυση της υπόθεσης

Η Α΄ Πράξη λαμβάνει χώρα μια Κυριακή πρωί στην πλατεία κάποιας επαρχιακής πόλης, μετά την πρωινή λειτουργία. Δύο άνδρες ο Ζαν και ο Μπερανζέ κάθονται και συζητούν στα τραπεζάκια του καφενείου. Ο Ζαν συμβουλεύει τον Μπερανζέ να φροντίσει την εξωτερική του εμφάνιση, να συμβιβάζεται με τη δουλειά αλλά και τη ζωή: «όλοι πρέπει να συμβιβάζονται. Εσύ γιατί δεν μπορείς; [...] Ανώτερος άνθρωπος είναι όποιος κάνει το καθήκον του», καταλήγει με έμφαση. (Ιονέσκο 1992, 38). Ξαφνικά ακούγεται «το άγριο ποδοβολητό ενός δυνατού ζώου [...] ακούγεται ακόμα και το λαχάνιασμά του» (Ιονέσκο 1992, 39). Όσα πρόσωπα είναι

παρόντα στη σκηνή ξαφνιάζονται από την εμφάνιση του ρινόκερου. Μόνο ο Μπερανζέ δείχνει να αδιαφορεί και να παραμένει απορροφημένος στις σκέψεις του. Η δεύτερη εμφάνιση του άγριου ζώου λίγα λεπτά αργότερα θα έχει ως συνέπεια τον ακαριαίο θάνατο του γάτου της Νοικοκυράς. Επικρατεί πανικός. Το πλήθος αρχίζει να διαπληκτίζεται για το αν τελικά επρόκειτο για δύο διαφορετικούς ρινόκερους ή για τον ίδιο, αν είχε ένα κέρατο στη μύτη ή δύο. Ο Ζαν και ο Μπερανζέ τσακώνονται άγρια για το τι είδους ρινόκερος ήταν.

Στην Β΄ Πράξη ο σκηνικός χώρος αλλάζει. Στην πρώτη εικόνα ο θεατής μεταφέρεται στο «γραφείο μια ιδιωτικής επιχείρησης, π.χ. ένας εκδοτικός οίκος νομικών βιβλίων», όπου εργάζονται ο Μπερανζέ και ο φίλος του ο Μποτάρ. (Ιονέσκο 1992, 85). Βασικό θέμα συζήτησης μεταξύ των υπαλλήλων είναι η βίαιη εμφάνιση των ρινόκερων στην πλατεία του χωριού την προηγούμενη μέρα. Οι συζητήσεις διακόπτονται από την απρόσμενη άφιξη της κυρίας Βοδάρ (σύζυγος συναδέλφου που εκείνη την ημέρα απουσίαζε, λόγω ελαφράς αδιαθεσίας), η οποία αναζητά καταφύγιο στο γραφείο, καθώς τη κυνηγά... ένας ρινόκερος. Όταν το ζώο εισβάλλει μέσα στο γραφείο, η κυρία Βοδάρ συνειδητοποιεί ότι είναι ο άνδρας της που μεταμορφώθηκε. Μετά την αναγνώριση, φεύγουν από τη σκηνή, με την κυρία Βοδάρ να έχει μεταμορφωθεί και αυτή σε ρινόκερο. Οι υπάλληλοι του γραφείου περιμένουν την πυροσβεστική να τους απεγκλωβίσει, καθώς η σκάλα γκρεμίστηκε από το βάρος των δύο ζώων. Στη β΄ σκηνή της Β΄ Πράξης ο Μπερανζέ επισκέπτεται τον Ζαν στον δωμάτιό του, προκειμένου να του ζητήσει συγνώμη για το βίαιο ξέσπασμά του την Κυριακή στην πλατεία. Ο Ζαν νιώθει αδιαθεσία: αισθάνεται πονοκέφαλο, ενώ όσο περνά η ώρα δυσκολεύεται να αναπνεύσει. Καθώς οι δύο άνδρες συζητούν, αρχίζει σταδιακά η μεταμόρφωση του Ζαν...σε ρινόκερο:

*Ζαν:* Γιατί να μην γίνω ρινόκερο... Πάντα μ' άρεσε η αλλαγή!

*ΜΠΕΡΑΝΖΕ:* Ε, δεν είμαστε καλά... Είναι δυνατόν να μου αραδιάζεις παρόμοιες θεωρίες... (Ο Μπερανζέ σταματάει απότομα όπως βλέπει τον Ζαν να ξαναγυρίζει, σε μια τρομαχτική κατάσταση. Τώρα, ο Ζαν είναι τελείως χαλκοπράσινος και το καρούμπαλο στο μέτωπό του έχει μεταβληθεί σχεδόν σε κέρατο ρινόκερου). Ω!... Δεν ξέρεις πια ούτε τι σου συμβαίνει ούτε τι κάνεις. (Ο Ζαν ορμάει στο κρεβάτι του, πετάει κάτω τα σκεπάσματα, προφέρει αφρισμένος ακατανόητες άναρθρες λέξεις, και που και που, βγάζει άγριες κραυγές). Έλα ηρέμησε, ηρέμησε, πρώτη φορά σε βλέπω σ' αυτή την κατάσταση, δεν σ' αναγνωρίζω πια!

*Ζαν:* μόλις και διακρίνουμε τι λέει: ... Ζέστη!... πολύ ζέστη!... Όλα αυτά πρέπει να τ' αφανίσουμε, να τα γκρεμίσουμε... τα ρούχα... τι φαγούρα είναι αυτή... με πνίγουνε... με τρώνε (βγάζει τώρα το παντελόνι της πιτζάμας). [...] Με συγχωρείς... (Ύστερα ξανατρέχει σαν δαιμονισμένος στο μπάνιο).

*ΜΠΕΡΑΝΖΕ,* κάνει να φύγει από την πόρτα αριστερά, αλλά, μετά, σαν να μετανιώνει γυρίζει και τρέψει πίσω από τον Ζαν, στο μπάνιο, λέγοντας: Όχι! Δεν μπορώ να τον εγκαταλείψω σ' αυτήν την κατάσταση... είναι φίλος μου. (Μέσα από το μπάνιο). Πάει τελείωσε, Ζαν, θα φωνάξω τον γιατρό... πίστεψέ με, είναι απαραίτητο... απαραίτητο! [...] Ηρέμησε σου λέω, Ζαν... γίνεσαι γελοίος! Ωχ, το κέρατό σου... το κέρατό σου μεγαλώνει όλο και περισσότερο... Έγινες... έγινες ρινόκερος.

*ΖΑΝ,* από το μπάνιο: θα σε ποδοπατήσω... θα σε λιώσω

ΜΠΕΡΑΝΖΕ: [...] Έγινε ρινόκερος... πάει, έγινε ρινόκερος. (Ιονέσκο 1992, 134-136).

Η εικόνα τελειώνει με τον τρομοκρατημένο Μπερανζέ στο δωμάτιο μόνος του, με τον Ζαν να μουγκρίζει και να βγάζει άναρθρες κραυγές μέσα στο μπάνιο, ενώ ο δρόμος τραντάζεται από το ποδοβολητό ενός κοπαδιού ρινόκερων: «Ρινόκεροι! Στο δρόμο κοπάδι ολόκληρο.... Στρατιά ολόκληρη. Ρινόκεροι! Κατηφορίζουνε τρέχοντας στη λεωφόρο... (Κοιτάζει προς όλες τις πλευρές). Πως θα μπορέσω τώρα να βγω... από που να βγω [...] (Τον έχει πιάσει πανικός, τρέχει προς όλες τις πόρτες και τα παράθυρα. [...]). Γίνανε κοπάδια... κοπάδια ρινόκεροι... κι ύστερα σου λένε πως αυτό το θηρίο προτιμά τη μοναχική ζωή! ... Λάθος! [...] Τι να κάνω τώρα, Θεέ μου, τι να κάνω; [...] Βοήθεια ρινόκερος!... Ρινόκεροι!... Ρινόκεροι...». (Ιονέσκο 1992, 138).

Ο Μπερανζέ στην Γ' Πράξη βρίσκεται στο δωμάτιό του αναστατωμένος, ανησυχώντας μήπως μεταμορφωθεί και ο ίδιος σε παχύδερμο. Τον επισκέπτεται ο συνάδελφός του Ντιντάρ, ο οποίος τον πληροφορεί ότι το φαινόμενο της ρινοκερίτιδας παίρνει διαστάσεις επιδημίας. Απλοί άνθρωποι, οικογενειάρχες, μορφωμένοι, τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, πυροσβεστικό σώμα, αριστοκράτες μεταμορφώνονται σε ρινόκερους. Λίγο αργότερα στο δωμάτιο εμφανίζεται η Ντέζη, για να τους ενημερώσει πως άλλοι δύο γνωστοί τους μεταμορφώθηκαν σε ρινόκερους. Στα επόμενα λεπτά και ο Ντιντάρ θα ενσωματωθεί στο κοπάδι των άγριων ζώων. Όταν ο Μπερανζέ μένει μόνος του στο δωμάτιο με τη Ντέζη, βρίσκει την ευκαιρία να της αποκαλύψει τον έρωτά του γι' αυτήν: «Κι εγώ οριστικά και αμετάκλητα σ' αγαπώ... σ' αγαπώ σαν τρελός...» (Ιονέσκο 1992, σ. 189), προτείνοντας της μάλιστα να «φέρουμε στον κόσμο παιδιά... τα παιδιά μας θα κάνουνε άλλα παιδιά και... βέβαια, δεν λέω, για να γίνουν όλα αυτά θα χρειαστεί αρκετός καιρός, αλλά μπορούμε να ξαναδημιουργήσουμε την ανθρωπότητα, εμείς οι δύο». (Ιονέσκο 1992, 190). Όμως η Ντέζη τον απογοητεύει, καθώς δηλώνει ότι δεν έχει «δεν έχ[ει] καμία διάθεση να κάνει παιδιά... τα βαριέ[ται] αφάνταστα!». (Ιονέσκο 1992, σ. 190) και ξεκινά και αυτή να μεταμορφώνεται. Μοναδικός, τελευταίος άνθρωπος είναι ο Μπερανζέ, ο οποίος διακηρύσσει: «Θα πολεμήσω ενάντια σ' όλο τον κόσμο. [...] Ενάντια σ' όλον τον κόσμο... δεν θα καθίσω με σταυρωμένα χέρια, θα πολεμήσω... Είμαι ο τελευταίος άνθρωπος... και μέχρι να' ρθει το τέλος θα παραμείνω άνθρωπος! Όχι, δεν θα συνθηκολογήσω! ΔΕΝ ΘΑ ΓΙΝΩ ΣΑΝ ΚΑΙ ΣΑΣ!». (Ιονέσκο 1992, 198).

### 6.2.1.2 Κεντρικό θέμα και μοτίβα

Το κεντρικό θέμα γύρω από το οποίο οργανώνονται τα γεγονότα και η δράση του έργου είναι η ξαφνική εμφάνιση των ρινόκερων και η σε σύντομο διάστημα εξάπλωση της 'ρινοκερίτιδας'. Η ανεξέλεγκτη διάδοση της επιδημίας είναι η δρώσα δύναμη του έργου: οι ρινόκεροι εμφανίζονται κυριολεκτικά στη σκηνή, προκαλώντας το επακόλουθο ξάφνιασμα/ έκπληξη ή ακόμα και την αγωνία των θεατών, καθώς ένα στοιχείο άλογο λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα καθ' όλα ρεαλιστικό περιβάλλον. Την ίδια στιγμή, καθώς η δράση εκτυλίσσεται, οι ρινόκεροι αποκτούν πέρα από τη ρεαλιστική μια καθαρά μεταφορική σημασία, παραπέμποντας σε βαθύτερα νοήματα και προβληματισμούς. Μέσα από τη χρήση ευθύγραμμης θεατρικής διήγησης ο συγγραφέας προσπαθεί να δείξει ότι η επιδημία δεν εξαιρεί κανένα. Οι ρινόκεροι δεν επιλέγουν τα θύματά τους: στο πέρασμά τους θύματα γίνονται ανυποψίαστα και αθώα πλάσματα που έτυχε απλώς να βρεθούν στον δρόμο τους (π.χ. η γάτα της Νοικοκυράς στην Α' Πράξη), ή η ένταξη άλλων ηρώων στην αγέλη για τους δικούς τους λόγους. Βασικός στόχος του συγγραφέα δεν είναι να σατιρίσει αλλά να κάνει μια «αρκετά αντικειμενική περιγραφή του φανατισμού, [...] που μεγαλώνει κι επεκτείνεται, κυριεύει, και μεταμορφώνει ένα κόσμο, και τον μεταμορφώνει ολοκληρωτικά, φυσικά, αφού είναι ολοκληρωτισμός». (Ιονέσκο 1982, 140). Ο Ionesco δεν επιχειρεί να περιγράψει τη διαδικασία της ναζιστικοποίησης μιας χώρας, αλλά να συνθέσει ένα έργο:

που αντιτίθεται σε κάθε μαζική υστερία, σε κάθε επιδημία, που καλύπτεται κάτω από την καλύπτρα της λογικής και των ιδεών, αλλά που δεν παύει να είναι κοινωνική αρρώστια, της οποίας οι



ιδεολογίες, στην πραγματικότητα, είναι το 'άλλοθι'. [...] Σκέφτηκα απλούστατα, πως αυτό που έπρεπε να αποδείξω ήταν η μηδαμινότητα κάθε τρομερού συστήματος. Συστήματα που μας καθοδηγούν, παρασύρουν τους ανθρώπους, τους αποκτηνώνουν και ύστερα τους καταντάτε σκλάβους. (Ιονέσκο 1992, 14-15).

Κατά την πρώτη παρουσίαση του έργου στο Ντίσελντορφ το γερμανικό κοινό αναγνώρισε αμέσως τα επιχειρήματα των προσώπων του έργου που ένοιωσαν την ανάγκη να ακολουθήσουν το ρεύμα, καθώς πολλοί τα είχαν ακούσει ή χρησιμοποιήσει την εποχή που ο Χίτλερ ασκούσε μεγάλη έλξη στον λαό:

Μερικοί από τους χαρακτήρες του έργου διαλέγουν την παχυδερμική ύπαρξη, επειδή θαυμάζουν τη βάρβαρη βία και απλότητα που αναδύεται από την καταπίεση των υπέρ-τροφερών ανθρωπιστικών αισθημάτων· άλλοι το κάνουν επειδή, μόνο μαθαίνοντας να καταλαβαίνει κανείς τον τρόπο με τον οποίο σκέπτονται οι ρινόκεροι θα μπορέσει να τους επαναφέρει στους κόλπους της ανθρωπότητας· άλλοι πάλι, συγκεκριμένα η Νταίζη, δεν μπορούν να υποφέρουν την ιδέα πως διαφέρουν από τους άλλους, την πλειοψηφία. Η ρινοκερίτιδα δεν είναι μόνο ασθένεια των απολυταρχικών της Δεξιάς και της Αριστεράς, είναι και πλεονέκτημα του κομφορμισμού. (Έσολιν, 1996 237).

Η μορφή του Μπερναζέ, μια ημι-αυτοβιογραφική φιγούρα που εκφράζει την απορία και την αγωνία του Ionesco για την παραδοξότητα της πραγματικότητας θα εμφανιστεί σε άλλα δύο έργα: στον **Διαβάτη στον αέρα** (*Le Piéton de l'air* 1963) και **Ο βασιλιάς πεθαίνει** (*Le Roi se meurt* 1962). Πρόκειται για έναν ήρωα κωμικά αφελή, που προκαλεί τη συμπάθεια του κοινού. Στον *Δολοφόνο χωρίς πληρωμή* συναντά τον θάνατο στη μορφή ενός κατά συρροή δολοφόνου. Στον *Ρινόκερο* παρακολουθεί τους φίλους του να μετατρέπονται σε ρινόκερους ο ένας μετά τον άλλον, ώσπου μόνος του στέκεται αναλλοίωτος απέναντι σε αυτό το κύμα κομφορμισμού. Στο *Ο βασιλιάς πρέπει να πεθαίνει* τον παρουσιάζει ως βασιλιά Μπερναζέ τον Α', μια φιγούρα ενός ανθρώπου που παλεύει να συμβιβαστεί με τον θάνατό του, καθώς «ακόμα και αυτός, που διέταζε τον ήλιο, είναι έρμαιο της κοινής μοίρας». (Bessen 1985, 13). Με το έργο αυτό ο Ionesco αναπτύσσει περισσότερο θέματα που τον είχαν απασχολήσει ήδη από τον *Δολοφόνο χωρίς πληρωμή*, όπως της μοναξιάς, και της αγωνίας μπροστά στον θάνατο, στα οποία τώρα δίνει ένα πιο προσωπικό τόνο: «Η γελοιοποίηση δεν είναι πια η δεσπόζουσα στο θέατρο του Ionesco και κοινός τόπος πάει να ξαναγίνει η αλήθεια. Κάνοντας σαφέστερη την καθολική λειτουργία ενός έργου του οποίου τα έμμονα θέματα διακρίνονται ήδη στις *Καρέκλες*, ο Ionesco ξαναβρίσκει επίσης τους δρόμους μιας ημερωμένης γλώσσας». (Corvin 1985, 9).

### 6.3 Τα έργα της ωριμότητας

Ο προβληματισμός του γύρω από το ζήτημα της ύπαρξης, ιδίως γύρω από το θέμα του θανάτου, του μοναδικού γεγονότος που υπερσichύει όλων των ονείρων και των ψευδαισθήσεων (Styan 2004, 140), που αφορά όλους τους ανθρώπους πέρα από κοινωνικές διαφορές εμφανίζεται στα έργα **Η πείνα και δίψα** (*La Soif et la faim* 1966) και στο **Το παιχνίδι της σφαγής** (*Jeux de massacre* 1971). Στο πρώτο, ο Ζαν, ένας δραματικός ήρωας κοντά στα πρότυπα του Μπερναζέ, εγκαταλείπει την οικογένειά του, περιμένοντας μάταια μια ρομαντική γυναίκα, που υποτίθεται ότι έχει ραντεβού μαζί της. Τελικά όμως γίνεται μάρτυρας μιας παράξενης τελετής, όπου μέσα σε δύο κελιά βασανίζονται δύο φιγούρες, ο Τριπ και ο Μπρέχτρολ (σαφής υπαινιγμός στη μορφή του Brecht), που εκπροσωπούν δύο εκ διαμέτρου αντίθετες εικόνες για τη ζωή και το θέατρο (Ιονέσκο 1987). Στο δεύτερο, ένα ανεξήγητο κακό χτυπά μια ευτυχισμένη πολιτεία στην καλύτερη στιγμή της ιστορίας της. Η πανδημία εξαπλώνεται γρήγορα και τα θύματα αυξάνονται με «γεωμετρική πρόοδο». Ο επιβαλλόμενος και αναπόφευκτος εγκλεισμός των κατοίκων της πόλης προκαλεί δυσφορία και

απρόβλεπτες καταστάσεις. Ποιοι όμως επωφελούνται από το κακό; «Οι στιχοπλόκοι, που βρίσκουν σε αυτό θέματα για σάτιρα: οι νεκροθάφτες, που δε φοβούνται πια την ανεργία... Είναι η εκδίκηση των ταπεινών [...]. Ο μισός πληθυσμός χάθηκε. Τελικά, η επιδημία υποχωρεί. Η ευτυχία θα μπορέσει να ξαναγυρίσει στην πόλη. Τότε ξεσπά μια πυρκαγιά». (Ιονέσκο 2009: Abastado 1985, 23). Στο έργο η αφήγηση δεν είναι γραμμική: οι σκηνές διαδέχονται η μία την άλλη και η καθεμία παρουσιάζει μια ιδιαίτερη κατάσταση – μοναδικός κοινός άξονας: ο θάνατος. Αν στο δράμα *Η πείνα και η δίψα* τα τρία επεισόδια του έργου στην ουσία απεικονίζουν τρεις τρόπους να *υπάρχεις στον κόσμο*, στο *Παιχνίδι της σφαγής* ο Ιονέσκο «εγκαταλείπει τη θεατρική φόρμα, τη πιο σταθερή σύμβαση, δηλαδή τη δράση που πλέκεται γύρω από μια κρίση, φτάνει σε σημείο παροξυσμού και λύνεται με την ανατροπή της αρχικής κατάστασης». (Abastado 1985, 22). Δεν θα διστάσει να προχωρήσει ένα βήμα παραπάνω: δεν υπάρχει πια ένα πρόσωπο του οποίου η συνεχής σκηνική παρουσία να «υποδηλώνει την ενότητα μιας οπτικής γωνίας ή μιας άποψης για τον κόσμο» (Abastado 1985, 22). Τα πρόσωπα εμφανίζονται για ένα επεισόδιο και μετά εξαφανίζονται. Στο έργο ξαναβρίσκουμε όλα τα προβλήματα, τις αγωνίες και τις θεματικές που απασχόλησαν τον συγγραφέα διαχρονικά (ο φόβος της ύπαρξης, η λογοτεχνική δημιουργία, η τυραννία των ιδεολογιών, η φιλοδοξία, η βία). Ωστόσο, αυτά που κυριαρχούν είναι το ζήτημα της γλώσσας: «μικρές ατάκες, κλισιαρισμένες φράσεις, συσώρευση κοινοτυπιών αποτελούν στερεότυπα μιας καθημερινής κουβέντας και χρωματίζουν τις πιθανές συμπεριφορές μπροστά στη ζωή – και μπροστά στον θάνατο» και του θανάτου, ο οποίος δίνει «στο έργο τη σημασία του. Ο θάνατος είναι παρών, χωρίς εξήγηση, χωρίς αναστολή» (Abastado 1985, 23).

Το *παιχνίδι της σφαγής* θα διαδεχθεί μια ελεύθερη διασκευή του σαιξπηρικού *Μάκμπετ (Macbett, 1972)* μια εξιστόρηση της βίας, της προδοσίας, της αρπαγής της εξουσίας, μέσω μιας γυναίκας. Ένα χρόνο αργότερα στο έργο του *Αυτό το υπέροχο πορνείο (Ce formidable bordel!, 1973)* θα αφηγηθεί την ιστορία ενός άνδρα που ταξιδεύει μέσα από την αναμνήσεις του στις γυναίκες του παρελθόντος που τον στιγμάτισαν, παρόλο που εκείνος δεν κατόρθωσε να δοθεί πραγματικά σε καμιά τους, άλλοτε από φόβο και άλλοτε από απάθεια. Λίγο πριν το τέλος συνειδητοποιεί ότι η ζωή του δεν ήταν τίποτα περισσότερο από ένα τρελό, υπέροχο, μπουρδέλο από το οποίο πέρασε, μα δεν άγγιξε. Έναν ήρωα με παρόμοια χαρακτηριστικά θα περιγράψει και στον δράμα του *Ο άνθρωπος με τις βαλίτσες (L'Homme aux valises, 1975)*: ένας ακούρατος ταξιδιώτης αναζητά την ταυτότητα του, μέσα από τον κόσμο της καταπίεσης και της παρεξήγησης. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του, και ενώ οι δυο βαλίτσες που κουβαλά ώρα με την ώρα βαραίνουν περισσότερο, παρακολουθεί έκπληκτος τα όντα να κινούνται, επαναστάσεις να εκρήγνυνται και εγκλήματα να διαπράττονται. Ο Ιονέσκο θα αποχαιρετήσει θεατρικά το κοινό του, δεκατέσσερα χρόνια πριν τον θάνατο του. (Bessen 1985, 14).

Το τριακοστό τρίτο και τελευταίο του έργο *Ταξίδι στους νεκρούς (Voyage chez les morts, 1980)* ίσως αποτελεί μια κορυφαία στιγμή στο έργο του Ιονέσκο. Πλούσιο σε αυτοβιογραφικές αναφορές και διαλόγους μέσω των οποίων εκφράζει όλες τις μεταφυσικές του ανησυχίες, το *Ταξίδι* είναι η συμπυκνωμένη έκφραση των απόψεων του συγγραφέα για την τέχνη. Σαν ένα είδος Ορφέα που δεν μπορεί να τραγουδήσει, ο Ζαν, ο πρωταγωνιστής και προφανής σωσίας του Ιονέσκο, περιπλανιέται ανάμεσα στους νεκρούς αναζητώντας τη μητέρα του, την οποία έχει να δει πολύ καιρό και η οποία ζούσε σε συνθήκες φτώχειας, αφού ο σύζυγός της (ο πατέρας του Ζαν) τη χώρισε για να ξαναπαντρευτεί μια γυναίκα από καλύτερη οικογένεια, την οποία γρήγορα απάτησε με μια τσιγγάνα υπηρέτρια... Ο Ζαν βρίσκεται κάπου σε έναν ενδιάμεσο κόσμο, ο οποίος θυμίζει αόριστα τους τόπους μιας γνωστής καθημερινής ζωής, που θα μπορούσε να είναι στη Ρουμανία ή στη Γαλλία, συναντά αγνοούμενα μέλη της οικογένειας, πρώην φίλους ή εχθρούς κ.λπ. με αβέβαιες ταυτότητες, συχνά θολές και ολισθηρές, όπως σε ένα όνειρο οι χαρακτήρες μερικές φορές μπερδεύονται. Ο ήρωας, όπως ακριβώς και ο Ιονέσκο, τρέφει έντονη μνησικακία για τον πατέρα του. Τον μισεί (γιατί τον εγκατέλειψε με τη μητέρα του) και τον περιφρονεί ταυτόχρονα για την ενασχόλησή του με το κύρος και την εμφάνιση. Ο ήρωας θα βρει τελικά τη μητέρα του, στο τέλος ενός αβέβαιου και ανήσυχου ταξιδιού, η οποία μετατρέπεται σε ένα είδος δικαστή των νεκρών, με αμείλικτο μίσος, που δεν συγχωρεί τα λάθη που διέπραξαν τα μέλη της οικογένειας. Η πικρία διατρέχει τους διαλόγους, γεμάτους θυμό και ύβρεις, και οι

σωματικές τιμωρίες είναι βίαιες και σκληρές. Τόσο πολύ που μπορεί κανείς να αναρωτηθεί εύλογα για τη δυνατότητα να ανεβεί το έργο σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες που δίνει ο συγγραφέας. Το άλλο μεγάλο θέμα του έργου είναι η σχέση με τη γλώσσα και η ματαιοδοξία της υποβλητικής δύναμης των λέξεων. Ο Ζαν έχει προσπαθήσει να γίνει συγγραφέας, έχει σημειώσει κάποια επιτυχία (προς έκπληξη του πατέρα του, ο οποίος τον περιφρονούσε από καιρό που δεν κατάφερε να κάνει καριέρα), αλλά τα έργα του, τα οποία βρίσκει στο ταξίδι του, δεν είναι τελικά τίποτα περισσότερο από χαρτιά που συγκεντρώνονται σε ένα συρτάρι, τόσο άχρηστα όσο τα ξεπερασμένα χαρτονομίσματα και τα χρηματικά εντάλματα που ανταλλάσσουν συνεχώς οι χαρακτήρες ή που έχουν πέσει στη σκόνη. Ο μακρύς τελευταίος μονόλογος του Ζαν είναι μια πηγή αγωνίας και απελπισίας: οι λέξεις είναι κούφια και ηχηρά κελύφη χωρίς καμία επαφή με την πραγματικότητα... Τι είναι πραγματικό; Τα τελευταία λόγια του τραγικού ήρωα, ειπωμένα μέσα στη λευκή ομίχλη που έχει καταπιεί τη σκηνή, είναι: «Δεν ξέρω».

#### **6.4 Ο Ionesco και το θέατρο του Παραλόγου**

Το 1976 ο Ionesco, μέλος πια της Γαλλικής Ακαδημίας, έγραψε το μήνυμα για την Παγκόσμια Ημέρα Θεάτρου. Στο σύντομο και λιτό κείμενό του επαναδιατύπωσε τις βασικές του θέσεις γύρω από τη θεατρική τέχνη: πανηγύριζε την έλευση της Πρωτοπορίας και καταφερόταν, για ακόμη μια φορά, εναντίον του ρεαλιστικού θεάτρου που διεκδικεί την κοινωνική χρησιμότητα ως κύρια λειτουργία του.

Κατακλυσμένοι εκείνον τον καιρό είτε στον αστικό ρεαλισμό είτε στον, λιγώτερο ή περισσότερο, σοσιαλιστικό ρεαλισμό, οι άνθρωποι του θεάτρου φοβούνταν τη φαντασία. Οι ρεαλισμοί εξακολουθούσαν να υπάρχουν στο βουλευβαρδιέρικο ή στο ιδεολογικό θέατρο, αλλά τα όσα καινούργια, ενδιαφέροντα έγιναν εδώ και πάνω από το δεκαπέντε χρόνια, το κάθε το που είναι ζωντανό ξεπερνάει τους ρεαλισμούς και τους καταναγκασμούς. Πολλές φορές επαναστατήσαμε κατά του ρεαλισμού, για τον απλούστατο λόγο ότι η πραγματικότητα δεν είναι ρεαλιστική, ότι ο ρεαλισμός κατάντησε ακαδημισμός, δηλαδή νεκρός. Επαναστατήσαμε επίσης κατά του ιδεολογικού θεάτρου, γιατί το ιδεολογικό θέατρο είναι αυτό το ίδιο καταναγκασμός, φυλακή, δεσμώτης θέσεων, δογμάτων, αρχών, που ο θεατρικός συγγραφέας εμποδίζεται να τις ξαναφέρει σε συζήτηση. (Ιονέσκο 1967, 467).

Όταν το θέατρο προσπαθεί να γίνει φορέας ιδεολογιών, μπορεί να γίνει μόνο ο εκλαϊκευτής τους. (Dukore 1961, 175). Αν και καυτηριάζει το ιδεολογικό θέατρο, τραβάει μια γραμμή μεταξύ ιδεών και ιδεολογίας: «Το έργο τέχνη δεν είναι στερημένος από ιδέες. Αλλ' αφού είναι η ζωή ή η έκφραση της, οι ιδέες είν' αυτές που ξεφεύγουν από τούτο. Από το έργο τέχνης δεν απορρέουν οι ιδεολογίες». (Ιονέσκο 1982, 50). Για τον Ionesco η αλήθεια «βρίσκεται στο φανταστικό. Το θέατρο της φαντασίας είναι θέατρο της αυθεντικής αλήθειας». (Ιονέσκο 1976, 467). Σαν τη αλήθεια που ανακάλυψε στις πρώτες παραστάσεις κουκλοθεάτρου και φασουλή στους κήπους του Λουξεμβούργου:

Ήμουν εκεί, στεκόμουν εκεί μαγεμένες, μέρες ολόκληρες. Ωστόσο δεν γελούσα. Το θέαμα του φασουλή με βαστούσε εκεί σαν αποβλακωμένο να κοιτάζω τις κούκλες αυτές που μιλούσαν, κουνιόνταν, χτυπιώνταν. Ήταν το ίδιο το θέαμα του κόσμου, που ανέμελος, αλλοπρόσαλλος, αλλά πιο αληθινός από τον αληθινό, μου παρουσιαζόταν κάτω από ένα σχήμα πολύ απλοποιημένο και

γελοιογραφικό, σάμπως για να υπογραμμίσει τη χονδροειδή και κτηνώδη αλήθεια. (Ιονέσκο 1982, 18)

Η μελέτη των έργων του, δείχνει ότι τα θεατρικά του έργα, όπως και οι δραματικοί χαρακτήρες είναι απόγονοι των έργων κουκλοθεάτρου. Το θέατρό του είναι ένα θέατρο της καρικατούρας και του γκροτέσκου, ένα θέατρο που υπερβάλλει στη ζωή και που γίνεται μεγαλύτερο από τη ζωή. Ο Ionesco βρίσκει το ρεαλιστικό θέατρο ανεπαρκές και μη ικανοποιητικό. Είναι απαραίτητο, υποστηρίζει:

Να πάμε έως το βάθος του γκροτέσκου, της γελοιογραφίας, πέρα από την αγνή ειρωνεία που έχουν οι πνευματώδεις κωμωδίες σαλονιού. Όχι κωμωδίες σαλονιού αλλά φάρσα. [...] Χιούμορ, ναι, αλλά με το μέσα του μπρουλέσκου, με κωμικότητα σκληρή, δίχως λεπτότητες, υπερβολική. [...] Να κάνουμε θέατρο βίας. Βίαια κωμικό, βίαια δραματικό. [...] Το θέατρο βρίσκεται στα άκρα της υπερβολής των αισθημάτων, της υπερβολής που εξαρθρώνει η επίπεδη καθημερινή πραγματικότητα. Επίσης, εξάρθρωση, καταρράκωση της γλώσσας (Ιονέσκο 1982, σ. 24-25).

Τα έργα του δίνουν πρόσκαιρα την εντύπωση ότι είναι 'άμορφα' επειδή δεν χρησιμοποιεί την κλασική δομή της πλοκής του ρεαλιστικού θεατρικού έργου: «Δεν γράφω θέατρο για να διηγηθώ μια ιστορία. [...] Για μένα ένα θεατρικό έργο δεν είναι η περιγραφή και η ανέλιξη αυτής της ιστορίας [...]. Το θεατρικό έργο είναι κατασκευή που αποτελείται από σειρά συνειδησιακών καταστάσεων ή περιστάσεων που εντείνονται, πυκνώνονται, δένονται, είτε για να λυθούν, είτε για να καταλήξουν σε ένα αβάσταχτο αδιέξοδο». (Ιονέσκο 1982, 50). Αυτή η φαινομενική έλλειψη πλοκής, η απουσία εσκεμμένης ουσιαστικής κίνησης προς τα εμπρός αποκαλύπτει ζωές που είναι άμορφες και που στερούνται ουσιαστικής κίνησης. (Dukore 1961, 176).

Κεντρικό θέμα των έργων του η μεταφυσική αγωνία μπροστά στην τραγικότητα της ύπαρξης. Προκειμένου να ξεφύγει από τη 'δυσφορία' καταφεύγει στη γελοιοποίηση των πάντων: των κοινωνικών και οικογενειακών σχέσεων, κυρίως όμως τη βάση κάθε θεάτρου, δηλαδή τη γλώσσα. Με αυτόν τον τρόπο κατορθώνει τη «γελοιοποίηση του ίδιου του θεάτρου, στο οποίο γυρίζει την πλάτη για να γράψει ένα αντι-θέατρο, που αποτελείται από 'αντί-έργα', κωμικά δράματα, 'τραγικές φάρσες' και 'ψευδοδράματα': γιατί το κωμικό είναι τραγικό, και η τραγωδία του ανθρώπου γελοία». (Corvin 1985, 6).

Ο θεατρικός κόσμος του Ionesco είναι μια διασπασμένη εικόνα της πραγματικότητας, η οποία αντικατοπτρίζεται μέσα στη γλώσσα, τον μόνο κοινό τόπο των ανθρώπινων σχέσεων:

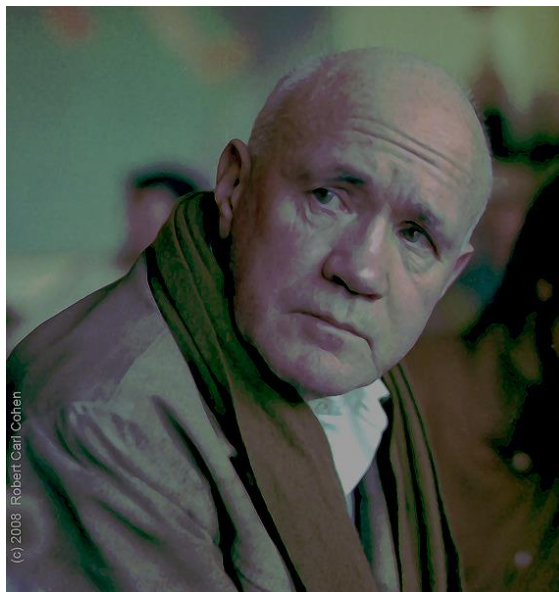
Το παράλογο στο θέατρο του Ionesco εκφράζεται ήδη στη γλώσσα που χρησιμοποιεί. Περιορισμός στα ελάχιστα σχήματα έκφρασης, απομόνωση των λέξεων, κατετμημένες φράσεις, συζεύξεις ήχων χωρίς εύλογο περιεχόμενο, αυξημένη ταχύτητα στις ατάκες, λόγος κοφτός, που προσπαθεί να αδράξει μια κενή πραγματικότητα. Ιδού πως γεννιέται το συναίσθημα του άγχους και της ασφυξίας. Όταν ο λόγος δεν μπορεί να εκφράσει τις σκέψεις, οι οποίες ωχρουν και αφανίζονται, η ζωή του ανθρώπου είναι πνιγμένη στην ασημαντότητα και την κοινοτυπία. Ο κόσμος τότε μοιάζει να είναι 'το ανέκδοτο του Θεού για τον άνθρωπο', μια χαίνουσα ασυναρτησία στόμφου και αυταπάτης. (Πεφάνης 1994, 548).

## 6.5 Jean Genet: Ζωή σαν μυθιστόρημα

«Πρέπει να μπορείς ν' ακούς ό, τι δεν διατυπώνεται»

(Ζαν Ζενέ, *Διαβάζω*, 1983, 39)

Ο Jean Genet (**Εικόνα 6.6**) γεννήθηκε το 1910 στο Παρίσι. Για τη βρεφική και παιδική του ηλικία δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα, καθώς μόλις γεννήθηκε εγκαταλείφθηκε από τη μητέρα του, Camille Gabrielle Genet, η οποία πέθανε κατά την ευρωπαϊκή πανδημία γρίπης το 1918-19. (Barber 2004, 15). Το γεγονός της εγκατάλειψής του από τη μητέρα του τον σημάδεψε για όλη του τη ζωή. Μόλις εγκαταλείφθηκε, τον ανέλαβε αρχικά η Κοινωνική Πρόνοια. (Barber 2004, 15). Πιθανό είναι να μεγάλωσε σε κάποιο ορφανοτροφείο ή φιλανθρωπικό ίδρυμα. (Savona 1983, 2). Στα 6 ή 7 του χρόνια πάντως τον ανάλαβε μια ανάδοχη οικογένεια χωρικών στην περιοχή Morvan (Barber 2004, 17). Δεν υπάρχουν πολλά στοιχεία για τους ανάδοχους γονείς του ή για την παιδική του ηλικία στη Γαλλία. Σύμφωνα με τον Sartre, ο Genet ήταν ένα χαρούμενο και ευγενικό παιδί, ιδιαίτερα ονειροπόλο. Όμως σύντομα άρχισε τις πρώτες κλοπές, ίσως λόγω πείνας, και άρχισε να κλέβει χρήματα από τους ανάδοχους γονείς του. Στα δέκα του χρόνια έφερε τη σφραγίδα του κλέφτη στον κοινωνικό του περίγυρο, μια τραυματική εμπειρία που τον έκανε να βυθιστεί ακόμα περισσότερο στη σκοτεινή πλευρά του εαυτού του και να στραφεί από νωρίς στην παραβατικότητα και το έγκλημα, επιβεβαιώνοντας στην ουσία τις προσδοκίες των άλλων για εκείνον. Με την αποκλίνουσα συμπεριφορά του, ύστερα από μια σειρά κλοπές και το βγάλσιμο του ματιού ενός άλλου αγοριού, οδηγήθηκε στο αναμορφωτήριο του Mettray σε ηλικία 15 χρονών, το 1926, στην περιοχή Loire, ένα αναμορφωτήριο που τα επόμενα χρόνια, το 1930, καταγγέλθηκε ως «ίδρυμα βασανιστηρίων» ή «ποινική αποικία για παιδιά». (Barber 2004, 24-25· Savona 1983, 3). Στο *Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, ο Φουκώ αναφέρεται στο τιμωρητικό μοντέλο του Mettray, στην άσκηση πειθαρχίας και στη διδασκαλία άσκησης της «τέχνης» των σχέσεων εξουσίας, ένα ζήτημα που οπωσδήποτε αφορά το έργο του Genet. Η καταπίεση του αναμορφωτηρίου μετέτρεψε τον Genet σε έναν σκληρό εγκληματία. Ύστερα από τρία χρόνια σκληρής διαβίωσης εκεί, δραπέτευσε και γράφτηκε στη Λεγεώνα των Ξένων, την οποία όμως εγκατέλειψε αρκετά γρήγορα.



Εικόνα 6.6 Jean Genet.

[Πηγή: <https://wikinabia.com/index.php?curid=5951>]

Από το 1932 και για περίπου μια δεκαετία έζησε μέσα στη φτώχεια, περιπλανήθηκε στην Ευρώπη (Ισπανία, Ιταλία, Αυστρία, Πολωνία, ναζιστική Γερμανία κ. α.) και πέρασε μεγάλα διαστήματα σε φυλακές. Έκλεψε και εκπορνεύτηκε προκειμένου να επιβιώσει, ήρθε σε επαφή με προαγωγούς, κάποιοι από τους οποίους ήταν εραστές του, με πόρνες, δολοφόνους και πρώην κατάδικους, άτομα του περιθωρίου που γεμίζουν την πινακοθήκη των χαρακτήρων του στο πεζογραφικό και θεατρικό του έργο. Στην περιπετειώδη αυτή δεκαετία, τη μεγαλύτερη επίδραση πάνω του άσκησε η εμπειρία της φυλακής.

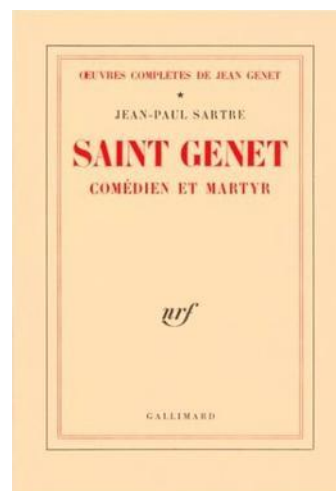
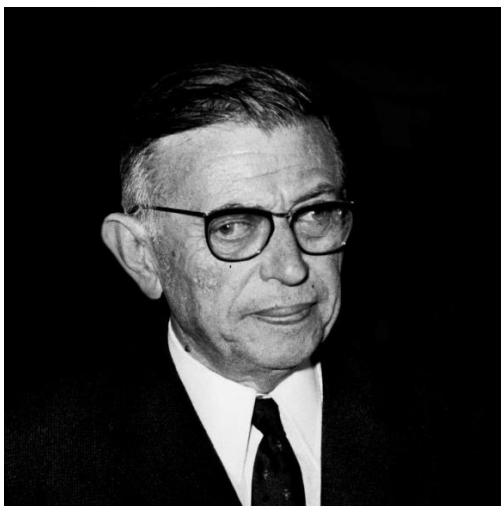


**Εικόνα 6.7** Jean Genet – Hans Koechler.

[Πηγή: By International Progress Organization - <http://i-p-o.org/genet.htm>, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7598626>]

Ο Genet (**Εικόνα 6.7**) άρχισε να γράφει τα πρώτα του έργα μέσα στη φυλακή, προσπαθώντας να βρει μια διέξοδο πέρα από τα κάγκελα του κελιού του. Το 1942, γράφει τον *Θανατοποινίτη*, ένα ποίημα σε δωδεκασύλλαβους, το οποίο τύπωσε με δικά του έξοδα και με το όνομα της φυλακής Fresnes στο εξώφυλλό του. Το ποίημα στάθηκε η αφορμή να τον ανακαλύψει ο Jean Cocteau, ο οποίος τον υπερασπίστηκε στο δικαστήριο και τον βοήθησε να εισχωρήσει στους κύκλους του Παρισιού και να απομακρυνθεί από την προηγούμενη ζωή του. Το 1944 γράφει το πρώτο του μυθιστόρημα με τίτλο *Η Παναγία των Λουλουδιών*, το οποίο εκδόθηκε από κάποιον άγνωστο χορηγό. (Savona 1983, 4). Την ίδια χρονιά ο Genet γνωρίζει τον Jean Paul Sartre, με τον οποίο αναπτύσσει μια μακρόχρονη φιλία που έχει ως βάση της την αγάπη για την ελευθερία και τον αμοιβαίο σεβασμό. Ο Sartre παίζει έναν σημαντικό ρόλο στη λογοτεχνική και διανοητική στήριξη του Genet, καθώς ο τελευταίος δεν θα είχε αποκτήσει σε τόσο σύντομο χρόνο την επιτυχία και την οικονομική ασφάλεια χωρίς τη συνδρομή του Sartre (**Εικόνα 6.8**). (Savona 1983, 4). Το 1948 ο Genet καταδικάζεται με εκτόπιση ή ισόβια φυλάκιση, επειδή είχε ήδη πολλές καταδικές για κλοπές και κρίθηκε ως μη επανεντάξιμος. Η καταδίκη αυτή ανατρέπεται όμως χάρη στη συμβολή της εφημερίδας *Combat* και μιας ομάδα συγγραφέων όπως ο Sartre, ο Cocteau κ.ά., οι οποίοι κατάφεραν να απονεμηθεί χάρη στον Genet από τον πρόεδρο της δημοκρατίας Vincent Auriol. (Διαβάζω 1983, 19 Savona 1983, 4). Μετά την αποφυλάκισή του το 1948 αποφάσισε να απομακρυνθεί οριστικά από το εγκληματικό του παρελθόν. Παρόλο που συναναστρεφόταν την ομάδα των διανοουμένων του Σαιν Ζερμαίν ντε Πρε, δεν ένωσε ποτέ ότι ήταν ένας από αυτούς. Το 1949 δημοσιεύεται η αυτοβιογραφία του με τίτλο *Το ημερολόγιο ενός κλέφτη*, ενώ το 1952 ο Sartre εξέδωσε τη λογοτεχνική, ψυχαναλυτική βιογραφία του Genet με τον τίτλο, *Άγιος Ζενέ. Κωμωδός και μάρτυρας* (**Εικόνα 6.9**), η οποία αποτέλεσε μια τραυματική εμπειρία της ζωής του, που τον οδήγησε σε μια δύσκολη περίοδο ενδοσκόπησης και λογοτεχνικής σιωπής. (Savona 1983, 5). Όπως χαρακτηριστικά θα περιγράψει ο ίδιος αυτή την περίοδο:

Μου ήρθε σαν μια ζάλη, γιατί είδα ν' απογυμνώνομαι, και μάλιστα από έναν άλλο κι όχι από μένα τον ίδιο. Φυσικά αποκαλύπτομαι ολότελα μέσα σ' όλα μου τα βιβλία, αλλά την ίδια στιγμή, προσφεύγω στη μεταμφίεση των λέξεων, των στάσεων και κάθε είδους ιδιαίτερης επιλογής. Χρησιμοποιώ μια κάποια μαγεία και φροντίζω να φυλάγομαι κάπως. Ενώ ο Σαρτρ μ' απογύμνωσε χωρίς καμιά τσιριμόνια, μια κι έξω. Η πρώτη μου αντίδραση ήταν να κάψω το βιβλίο· ο Σαρτρ μου είχε δώσει να διαβάσω το χειρόγραφο. Ύστερα δέχτηκα να δημοσιευτεί, γιατί βασική μου έγνοια ήταν πάντα να αναλαμβάνω την ευθύνη των πράξεών μου. Χρειάστηκε καιρός για να συνέλθω από το διάβασμα του βιβλίου του. Βρέθηκα σε μια κατάσταση που μου ήταν σχεδόν αδύνατο να γράψω. [...] Το βιβλίο του Σαρτρ δημιούργησε μέσα μου ένα κενό που λειτούργησε σαν μια ψυχολογική κατάπτωση. [...] Έζησα μέσα στη φρικτή αυτή κατάσταση κάπου έξι χρόνια. [...] Κι όμως αυτή η περίοδος κατάπτωσης με προβλημάτισε αρκετά και μ' οδήγησε στο θέατρο. (Διαβάζω 1983, 36).



**Εικόνα 6.8** Jean-Paul Sartre. – **6.9** Saint Genet (Άγιος Ζενέ).

[Πηγές: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sartre\\_1967\\_crop.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sartre_1967_crop.jpg) & By Scan of book cover, Fair use, <https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=44206902>]

Η ζωή του Genet, κυρίως μέσα από την αυτοβιογραφία του, το *Ημερολόγιο ενός κλέφτη*, αλλά και κάποια από τα μυθιστορήματά του, όπως η *Παναγία των λουλουδιών*, *Επιτάφιος σπονδές*, *Το θαύμα του ρόδου*, συντέιναν στο να αντιμετωπιστεί ο συγγραφέας ως ένα ιδιαίζον κοινωνικό φαινόμενο και να δημιουργηθεί ένας μύθος γύρω από το όνομά του, τη ζωή του και την εμπειρία της φυλακής, καθώς και τη μετατροπή πολλών πληροφοριών γύρω από τη ζωή του σε μυθοπλαστικά γεγονότα. (Savona 1983, 1). Επιπλέον, η υπαρξιστική και ψυχαναλυτική ερμηνεία του Sartre στο έργο του *Άγιος Ζενέ*, βοήθησε στο να κρατηθεί ο μύθος αυτός ζωντανός, επηρεάζοντας ενδεχομένως και την ίδια την εικόνα του Ζενέ για τον εαυτό του.

Μετά το 1966 βρήκε καταφύγιο στην πολιτική, αν και ποτέ ως τότε δεν είχε εκφράσει πολιτικοποίηση στα έργα του, η πολιτική δέσμευση θεωρούνταν αμφιλεγόμενη έως ανύπαρκτη. Άρχισε να γίνεται πιο φανερό, όταν ξεκίνησε να εκφράζει μια πιο ριζοσπαστική θέση, πολύ κοντά στον μαρξισμό. (Savona 1983, 8). Η μεταμόρφωσή του φανερώθηκε κατά τη διάρκεια ταξιδιού του στις ΗΠΑ, το 1968, οπότε δημοσιοποιήθηκε και η συνεργασία του με το Κόμμα των Μαύρων Πανθήρων, μία επαναστατική, σοσιαλιστική οργάνωση, που ιδρύθηκε από τους Μπόμπι Σιλ και Χιούι Νιούτον το 1966, που είχαν ως κύρια δραστηριότητά τους τη δημιουργία κοινοτικών κοινωνικών προγραμμάτων, την καταστολή της αστυνομικής βίας και του ρατσισμού

εναντίον των μαύρων. Σε ομιλία του στο πανεπιστήμιο του Yale, ο Genet στράφηκε εναντίον της αμερικανικής κυβέρνησης. Στη συνέχεια έγινε υπερασπιστής των Παλαιστινίων και της γερμανικής αναρχικής ομάδας Baader-Meinhoff. Το 1977 μάλιστα δημοσίευσε και μια εισαγωγή στα τελευταία γράμματα της Ulrike Meinhoff από τη φυλακή. (Savona 1983, 8).

Τον Genet τον έλκυε ο αγώνας ενάντια στις άδικες κυβερνήσεις. Στράφηκε ενάντια στον ρατσισμό που επικρατούσε στις φυλακές της Αμερικής αλλά και κατά της σκληρότητας του γερμανικού δικαστικού και ποινικού συστήματος. Ο Genet διέκρινε την έννοια της βιαιότητας από εκείνη της βαρβαρότητας, καθώς θεωρούσε ότι η βία χρησιμοποιείται πολλές φορές για την επιβίωση, ενώ η βαρβαρότητα αποτελεί την επίσημη μορφή εκτέλεσης εκ μέρους των κυβερνήσεων.

Από το 1966 κατάφερε να ζήσει με τα δικαιώματα από τα βιβλία του και τις παραστάσεις των έργων του, αλλά δεν συμβιβάστηκε ποτέ με τον αστικό κομφορμισμό. Για τον Genet η τέχνη είναι μια βαθιά προσωπική, ποιητική εμπειρία που βασίζεται στη συναισθηματική και αισθητική αφοσίωση και είναι ξένη προς κάθε διδακτισμό. (Savona 1983, 9). Είναι δύσκολο να θεωρήσει κανείς ότι δεν είχε πνευματική παιδεία, καθώς η χρήση της γλώσσας του δείχνει ότι είχε δεξιότητες στη χρήση του λόγου. (Savona 1983, 9).

Ο Genet (**Εικόνα 6.10**) δεν έκρυψε ποτέ την ομοφυλοφιλία του, η οποία αποτελεί πηγή έμπνευσης και ευχαρίστησης στα έργα του, τη συνέδεσε ωστόσο συχνά με το έγκλημα και την προδοσία. Στα έργα του υμνεί την ομορφιά του εγκλήματος και μεταβάλλει τη δειλία, την προδοσία και τον φόνο σε θεολογικές αρετές. Ο ίδιος όμως, όπως επιβεβαιώνουν οι μαρτυρίες, ήταν θαρραλέος και δυνατός, πιστός, οικονομικά ανιδιοτελής και αρνητής του υλισμού. (Savona 1983, 9). Πέθανε το 1986 στο Παρίσι στο ξενοδοχείο Jack's Hotel. (Barber 2004, 11).

### 6.5.1 Το θεατρικό έργο του Genet και τα βασικά του χαρακτηριστικά

Ο Genet έγραψε συνολικά πέντε θεατρικά έργα, τα οποία άσκησαν μεγάλη επιρροή στις δεκαετίες του '50 και του '60. Ιδιαίτερα οι *Δούλες* και το *Μπαλκόνι* παίχτηκαν σε πολλές χώρες παγκοσμίως και μεταφράστηκαν σε πολλές γλώσσες. Αρχίζει να γράφει το πρώτο του θεατρικό έργο, την *Υψηλή εποπτεία*, το 1944, την ίδια χρονιά που ξεκινάει η γνωριμία του με τον Cocteau. Η *Υψηλή εποπτεία* ολοκληρώνεται στην πρώτη της μορφή το 1947, μαζί με τις *Δούλες*, που γράφεται την ίδια χρονιά. Μετά τη λογοτεχνική σιωπή που του προκάλεσε το έργο του Σαρτρ, στράφηκε στο θέατρο. Εξέδωσε τρία πολύπρακτα έργα του, το *Μπαλκόνι* το 1956, τους *Νέγρους* το 1958 και τα *Παραβάν* το 1961, καθώς και ένα κινηματογραφικό σενάριο με τον τίτλο *Mademoiselle* το 1965.

Την ίδια εποχή αρχίζει να γράφει μια σειρά από μικρά δοκίμια για την τέχνη και το θέατρο: *Σημείωμα για το θέατρο* (1954), *Το στούντιο του Τζιακομέτι* (1957), *Πώς παίζονται οι Νέγροι* (1960), *Πώς παίζεται το Μπαλκόνι* (1962), *Πώς παίζονται οι Δούλες* (1963), *Γράμματα στον Roger Blin* (1966) κ.ά. Μετά το ανέβασμα των *Παραβάν*, σε σκηνοθεσία Roger Blin, ο Genet χάνει το ενδιαφέρον του για το θέατρο και στρέφεται στη λογοτεχνία.

Το λογοτεχνικό έργο του Genet έχει κάποια σημαντικά, κοινά χαρακτηριστικά με το θεατρικό, όπως για παράδειγμα ομοιότητα στη θεματολογία, κεντρική θέση του εγκλήματος, τελετουργικές εικόνες από τον Καθολικισμό, εμμονή με τον θάνατο και επικήδειες τελετές. (Savona 1983, 14). Διαφέρουν όμως στο ότι τα θεατρικά του έργα περιέχουν καινοτόμα, πειραματικά στοιχεία που εκλείπουν από το πεζογραφικό του έργο. Ενδεχομένως η αφαιρετικότητα, η ελλειπτικότητα και το περιθώριο στη φαντασία που αφήνει το θέατρο, έδωσαν στον συγγραφέα τη δυνατότητα να εκφραστεί πιο ελεύθερα απ' ό, τι στα μυθιστορήματά του. Τα θεατρικά του έργα, με τα καινοτόμα και πειραματικά τους στοιχεία, αποτέλεσαν μια νέα αισθητική πρόκληση για σκηνοθέτες, ηθοποιούς και κοινό. (Savona 1983, 14). Κάποια από τα χαρακτηριστικά των έργων του, όπως αναφέρονται στην Savona (1983 14-16), μπορούν να συμπυκνωθούν στα εξής:

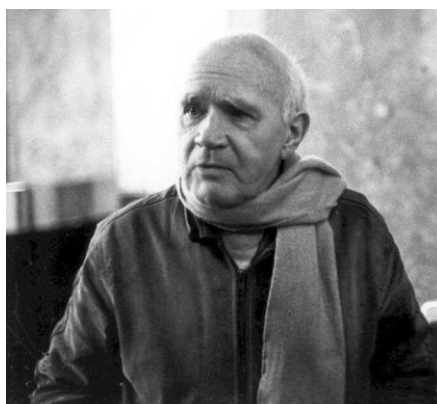


- Και στα πέντε θεατρικά του έργα υπάρχει επίγνωση των πολιτικών προβλημάτων και ο συγγραφέας επικεντρώνεται σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες.
- Σε αισθητικό επίπεδο το θέατρό του προσομοιάζει σε μια ανανεωμένη φόρμα του τελετουργικού δράματος, όπως το αρχαιοελληνικό, το ελισαβετιανό ή το αφρικανικό θέατρο, απαιτώντας συχνά τη συναισθηματική συμμετοχή του θεατή.
- Απομάκρυνση από τις καλλιτεχνικές συμβάσεις του θεάτρου των δεκαετιών '30 και '40 που ακολουθούσαν σε μεγάλο βαθμό το νεοκλασικιστικό ιδανικό του καλοφτιαγμένου έργου, και αποσκοπούσαν σε ένα καθαρά ψυχολογικό ή ιδεολογικό μήνυμα. Την απομάκρυνση από τη φόρμα του καλοφτιαγμένου έργου τη συναντάμε κυρίως στην *Υψηλή εποπτεία* και τις *Δούλες*.
- Το θέατρο του Genet αντίκειται στη διανοητικότητα και τον ρεαλισμό. Βρίσκεται πιο κοντά στον *Ubu Roi* (1896) του Alfred Jarry ή στους θεατρικούς πειραματισμούς των σουρεαλιστών της δεκαετίας του '20 (Louis Aragon, André Breton, Rose Vitrac, Antonin Artaud, Jean Cocteau κ.ά.), παρά στην παράδοση των Corneille, Diderot, Hugo ή Giraudoux).
- Τα έργα του Genet δεν αποκαλύπτουν κάποιο ξεκάθαρο μήνυμα, καθώς το νόημά τους δεν είναι αποτέλεσμα μιας γραμμικής και λογικής συνέχειας ή μιας απλής δομής.
- Είναι βαθιά ποιητικά, όχι τόσο λόγω της ποιητικής τους γλώσσας, όσο επειδή προτρέπουν στην ποιητική εκμετάλλευση της σκηνής. Ο Cocteau ονόμασε αυτή την καινοτομία με τον όρο «σκηνική ποίηση», εννοώντας ότι τα έργα του Genet επιτρέπουν την αξιοποίηση των αυθεντικών σημείων της σκηνής: τα σώματα των ηθοποιών και το τρισδιάστατο του σκηνικού χώρου.
- Η «σκηνική ποίηση» του Genet είναι πολυεπίπεδη και αντιστέκεται σε ερμηνείες, επιτρέποντας πολλαπλά νοήματα που δεν οδηγούν σε μια μονοδιάστατη σημασία.
- Η σκηνική ποίηση του Genet απαιτεί μια καλά ελεγχόμενη φόρμα, ειδικά ως προς τη βία και την επιθετικότητα των έργων του, ώστε να προκαλέσει αγωνία ή συγκίνηση στον θεατή, φόβο, ντροπή, χαρά ή αποδοκιμασία.

### 6.5.2 Ο Genet και το Θέατρο του Παραλόγου

Τα έργα του Genet ταιριάζουν κυρίως με το θέατρο της Σκληρότητας του Antonin Artaud, ο οποίος εισήγαγε μια νέα μορφή θεάτρου που άνοιξε το δρόμο στη σκηνή, στον μύθο και στη μεταφυσική. Από όλους τους συγγραφείς του λεγόμενου «Νέου Θεάτρου» ή «Θεάτρου του Παραλόγου» των δεκαετιών του '50 και του '60 –που όλοι επηρεάστηκαν άμεσα ή έμμεσα από τον Artaud– ο Genet εκπληρώνει καλύτερα από όλους την ιδέα του απόλυτου θεάτρου του Artaud. Γι' αυτό και προσέλκυσε σκηνοθέτες που είχαν τις επιρροές τους στο θέατρο της σκληρότητας του Artaud, όπως οι R. Blin, J.-L. Barrault, Peter Brook, V. Garcia, Julian Beck. Το θέατρο του Genet είναι πιο προσωπικό και πιο συγκεκριμένο σε σχέση π.χ. με τα έργα των Beckett, Ionesco, Adamov, καθώς φέρει πιο έντονα τα σεξουαλικά, κοινωνικά ή πολιτικά συμφραζόμενα της εποχής του. Το θέατρό του εδράζεται σε ιστορικές και κοινωνικές καταστάσεις, τις οποίες οι περισσότεροι σκηνοθέτες προσεγγίζουν με έναν τρόπο νατουραλιστικό (όπως για παράδειγμα η σκηνοθεσία του Louis Jouvet για τις *Δούλες* το 1947) ή σαν έργα μπρεχτικής φόρμας (*Παραβάν*, σκην. H. Lietzau, 1968). Οι προσεγγίσεις αυτές, παρόλο που είναι ενάντια στις θεωρητικές δηλώσεις του Genet, δικαιολογούνται από κάποια συγκεκριμένα, ρεαλιστικά κοινωνικοπολιτικά στοιχεία των έργων του. Για παράδειγμα, η *Υψηλή εποπτεία* έχει ως φόντο τις φυλακές των δεκαετιών '30 και '40 με αναφορές στο δικαστικό και ποινικό σύστημα της εποχής· οι *Δούλες* αναφέρονται στο κοινωνικό περιβάλλον της υψηλής κοινωνίας του Παρισιού του 1940, ενώ στο *Μπαλκόνι* οι κριτικοί διέκριναν ευρωπαϊκά ιστορικά γεγονότα του 1920 και του 1930, όπως την ισπανική επανάσταση ή

τον θρίαμβο του φασισμού. Οι *Νέγροι* αναφέρονται στον δυτικό αποικιοκρατισμό, στον ρατσισμό, στην προκατάληψη και στα στερεότυπα, και στα *Παραβάν* γίνεται χρήση ιστορικών γεγονότων του 1950 και των αρχών του 1960, όπως για παράδειγμα ο πόλεμος της Αλγερίας. (Bradby 2006, 39; Lavery 2006, 68-70).



Εικόνα 6.10 Jean Genet.

[Πηγές: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Genet#/media/File:JeanGenet-HansKoechler1983-cropped.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Genet#/media/File:JeanGenet-HansKoechler1983-cropped.jpg)]

Τα έργα του Genet είναι δύσκολο να κατηγοριοποιηθούν ή να τα τοποθετήσει κανείς σε μια συγκεκριμένη σχολή. Έχουν πολλά κοινά στοιχεία με το θέατρο του Παραλόγου, κυρίως:

- Διακρίνεται η αδιαφορία του συγγραφέα για τον ορθολογισμό ή την καρτεσιανή ψυχολογία.
- Χρησιμοποιούν σε μεγάλο βαθμό τη μεταφορά, προκαλώντας τον αναγνώστη ή τον θεατή, καταλήγοντας σε κυκλικές μορφές σύνθεσης, σε τεχνικές κατακερματισμού και σε συχνές αλλαγές από το ένα επίπεδο αναπαράστασης στο άλλο.
- Η επανάστασή τους είναι «μεταφυσική», προκαλούν τον αποπροσανατολισμό του θεατή μέσα από την άρνηση του νοήματος.

Η διαφορά ωστόσο του Genet από το θέατρο του Παραλόγου είναι ότι τα έργα του έχουν ξεκάθαρες ιστορίες με πλοκή. Οι χαρακτήρες του έχουν ως κίνητρό τους το μίσος ή την επιθυμία τους να εξουσιάσουν ή να σκοτώσουν, έχουν ένστικτα που τους διαφοροποιούν από τους κλόουν ή τα ανδρείκελα του Ionesco ή του Beckett που δεν έχουν κάποιο κίνητρο ή σκοπό. Από αυτή τη άποψη το θέατρο του Genet είναι πιο συμβατικό σε σχέση με το έργο άλλων συγγραφέων του Παραλόγου. Επιπλέον, τα έργα του συνδυάζουν αυτή τη μυθική, ποιητική χρήση της σκηνής με την ταυτόχρονη παρουσίαση συγκεκριμένων συγκρούσεων με κοινωνικές αναφορές, αναμειγνύοντας τον ρεαλισμό με την ποιητικότητα. Από τα έργα του, η *Υψηλή εποπτεία* θεωρείται ως το πιο ρεαλιστικό, το *Μπαλκόνι* ως το πιο μεταφορικό, αυτοαναφορικό πείραμα του Genet, και οι *Δούλες*, οι *Νέγροι* και τα *Παραβάν* ως έργα που αναμειγνύουν την ποίηση με τον ρεαλισμό σε πρωτότυπες φόρμες.

## 6.6 Οι Δούλες

Σε ένα μεγαλοαστικό σπίτι του Παρισιού, δύο αδελφές, η Κλαίρη και η Σολάνζ, παίζουν ένα καθιερωμένο μεταξύ τους παιχνίδι ρόλων, όπου η μία (Σολάνζ) υποδύεται την Κυρία τους και η άλλη, η Κλαίρη, υποδύεται την αδελφή της, Σολάνζ. Η Σολάνζ/Κυρία φέρεται σαδομαζοχιστικά στην υπηρέτριά της Σολάνζ/Κλαίρη. Στο παιχνίδι αυτό των ρόλων οι δύο αδελφές βγάζουν στην επιφάνεια το μίσος και τη ζήλεια, τόσο για το αφεντικό τους όσο και για τις ίδιες, μεταξύ τους, φτάνοντας στο φαντασιακό τους παιχνίδι να δηλητηριάσουν την Κυρία τους. Η εισβολή των στοιχείων της πραγματικότητας θα διακόψει το τελετουργικό τους παιχνίδι, καθώς ένα τηλεφώνημα από τον Κύριο, εραστή της Κυρίας, θα τις ενημερώσει ότι εκείνος έχει βγει πλέον

από τη φυλακή, γεγονός για το οποίο ήταν υπεύθυνες οι δύο αδελφές, οι οποίες τον είχαν καταγγείλει ανώνυμα στην αστυνομία για κλοπή για να εκδικηθούν τον ίδιο και την Κυρία τους. Με τον φόβο ότι μπορεί να αποκαλυφθούν οι μηχανορραφίες τους, αποφασίζουν να σκοτώσουν την Κυρία τους βάζοντας δηλητήριο στο τσάι της, αλλά εκείνη την τελευταία στιγμή δεν το πίνει, φεύγοντας βιαστικά για να συναντήσει τον ελεύθερο πια εραστή της. Οι δύο αδελφές πανικοβλημένες βρίσκουν ξανά διέξοδο στον φόβο τους μέσα από το τελετουργικό παιχνίδι ρόλων, αλλά αυτή τη φορά με καταστρεπτικό τρόπο, καθώς στο τέλος της ιεροτελεστίας του παιχνιδιού τους η Κλαίρη πίνει το δηλητηριασμένο με τα υπνωτικά χάπια τσάι, την ώρα που παριστάνει την Κυρία και πεθαίνει.

Οι *Δούλες* αποτελούν το γνωστό και το πιο επιτυχημένο έργο του Genet. Όταν πρωτοπαίχτηκε το 1947 στο Théâtre de l' Athénée, ο Louis Jouvet το άλλαξε ελαφρώς, καθώς το θεώρησε ηθικά τολμηρό για τα γούστα του παρισινού αστικού κοινού. Ο Genet στον πρόλογό του στην έκδοση του έργου το 1954 διαφώνησε τόσο με τη δική του εκδοχή όσο και με του Jouvet, ενώ απέρριπτε στο «Σημείωμά του για το θέατρο», όπως ο Artaud, το πρότυπο του δυτικού θεάτρου, δίνοντας το προβάδισμα στο ασιατικό θέατρο, όπως το γιαπωνέζικο, το κινέζικο και το μπαλινέζικο. Η διαφωνία του επικεντρωνόταν στο πρότυπο του δυτικού ηθοποιού και στην επιθυμία ταύτισής του με τον θεατρικό χαρακτήρα στο δράμα ή στην κωμωδία και την άρνησή του να δει τον εαυτό του ως ένα σημείο πάνω στη σκηνή που λειτουργεί για να νοσηματοδοτήσει μια σειρά από άλλα σημεία. Θεωρούσε ότι ο Jouvet ανέβασε το έργο ως βουλεβάρτο, παρόλο που σόκαρε το κοινό του, καθώς οι θεατές δεν μπορούσαν να κατανοήσουν το γιατί δύο υπηρέτριες να θέλουν να σκοτώσουν την αφεντικίνα τους.

Στις παραστάσεις του έργου του ο Genet δεν ήθελε να παρουσιαστούν οι δύο αδελφές ή η Κυρία με τη συμβατική διάσταση των θεατρικών χαρακτήρων. Περίμενε μια μη ρεαλιστική, μη ψυχολογική αναπαράσταση, που θα παρουσίαζε τα πρόσωπα του έργου του ως «μεταφορές» άλλων πραγμάτων και καταστάσεων, και που θα ένωνε τους θεατές γύρω από τη μυστηριακή ή θρησκευτική ομορφιά του έργου.

Οι *Δούλες* παίχτηκαν σε πολλές και διαφορετικές σκηνοθετικές εκδοχές, αφήνοντας περιθώρια για πολλαπλές ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Παίχτηκαν σε διάφορες χώρες στο εξωτερικό με επιτυχία και με το πέρασμα των χρόνων οι παραστάσεις τους απομακρύνονταν όλο και περισσότερο από τον ρεαλισμό, προσεγγίζοντας περισσότερο το ζητούμενο του συγγραφέα. Η πιο αξιομνημόνευτη ίσως παράσταση του έργου, ήταν εκείνη του Living Theatre από τον Julian Beck, που παίχτηκε πρώτα στο Βερολίνο το 1965 αλλά και σε όλη την Ευρώπη από το 1965 ως το 1967.

Το έργο έχει χαρακτηριστεί ως ένα «κλασικό» έργο καθώς διακρίνεται για την ενότητα του χρόνου και του τόπου και την απλότητα της πλοκής, η οποία εξελίσσεται γραμμικά σε 5 ενότητες, που παραπέμπουν στις πέντε πράξεις της γαλλικής νεοκλασικιστικής τραγωδίας του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ωστόσο δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί τόσο απλά ως ένα κλασικό κείμενο. Οι χαρακτήρες εξελίσσονται μέσα από μια σύνθετη φόρμα αλληλο-διαπλεκόμενων ρόλων που άλλοτε αναμειγνύονται μεταξύ τους και άλλοτε μοιάζουν ασύμβατοι. Η ιστορία δεν βασίζεται τόσο σε «κανονικές» αλληλεπιδράσεις μεταξύ ανθρώπινων χαρακτήρων όσο στη δημιουργία μιας φόρμας αλληλεπίδρασης έξω από τον κόσμο της φαντασίας και του ονείρου. Ενέχει τη σύγχυση της πραγματικότητας με τους ρόλους, του θεατρικού παιχνιδιού και των προσώπων. (Savona 1983, 47)

Ο Genet εμπνεύστηκε το έργο του από ένα πραγματικό έγκλημα που συνέβη στη Γαλλία, το οποίο έλαβε και πολιτικές προεκτάσεις. Στην πόλη Le Mans το 1933 οι δύο αδελφές υπηρέτριες Léa και Christine Parin, δολοφόνησαν άγρια την κυρία τους και την κόρη της, τα δύο αφεντικά τους, χωρίς ουσιαστικό λόγο. Στη δίκη των δύο αδελφών αποκαλύφθηκε ότι οι αφεντικίνες τους τούς φέρνονταν πολλές φορές άδικα και απάνθρωπα. Το γεγονός αυτό ξεσήκωσε τις αντιδράσεις και την αγανάκτηση των αριστερών διανοούμενων της εποχής, ανάμεσά τους και η Simon de Beauvoir, που τάχθηκαν με το μέρος των δύο υπηρέτριών ως μελών του προλεταριάτου που εκμεταλλεύεται η αστική τάξη.

Στην πραγματικότητα ο Genet έκανε επιλογή κάποιων στοιχείων της υπόθεσης των αδελφών Parin εστιάζοντας στις κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις και σε κάποιες δικαστικές ή ποινικές λεπτομέρειές της. Οι Δούλες κατ' αυτόν τον τρόπο αποτελούν απεικόνιση μιας πραγματικότητας, της πραγματικότητας της εξουσίας, παρόλο που η αναπαράσταση της κατάστασης δεν γίνεται με ρεαλιστικό τρόπο. Ο Genet υποστήριξε ότι κάθε άλλο παρά είχε σκοπό να κάνει οποιοδήποτε πολιτικό σχόλιο ή να υπερασπιστεί την τάξη των υπηρετριών. Η εξουσία πάνω στις δύο αδελφές εδράζεται στην οικονομική τους εξάρτηση από την κυρία τους και τονίζεται από τον Genet η οικονομική τους εξαθλίωση. Δεν έχουν άλλα ρούχα δικά τους πέρα από τις στολές τους, ενώ έχουν εμμονή με τα προσωπικά αντικείμενα, ρούχα και κοσμήματα της κυρίας τους. Εκτός από αυτό, ύστερα από την αποτυχία τους να δηλητηριάσουν την κυρία τους, σκέφτονται ότι δεν έχουν κανέναν στον κόσμο και πουθενά να πάνε, και ότι δεν θα μπορέσουν να βρουν αλλού δουλειά, ή ότι για να μπορέσουν να φύγουν θα πρέπει να κλέψουν την κυρία τους. Επομένως, η σχέση τους με την κυρία τους εδράζεται σε έναν φεουδαρχικό δεσμό επί της ουσίας. (Savona 1983, 49). Σε μια τέτοια σχέση δεν υπάρχει εμπιστοσύνη. Σε αντίθεση με υπηρέτες άλλων δραματουργών, ( Molière ή Beaumarchais) που επιδεικνύουν θάρρος και ανταπαντούν στα αφεντικά τους, οι δύο δούλες του Genet κρατάνε το στόμα τους κλειστό, αδυνατούν να μιλήσουν ειλικρινά και να εκφράσουν την αλήθεια τους στην κυρία τους, μια εικόνα που ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα της μειονεκτικής ομάδας των υπηρετών-τριών. Σαν κάτοπτρα, οι δύο υπηρέτριες του Genet, με τα παράξενα μοτίβα, σκέψεις και συμπεριφορές τους, στην ουσία αντανακλούν τις παραμορφωμένες αντιλήψεις των αστικών κοινωνιών για τις 'κατώτερες' ή μειονεκτούσες κοινωνικές ομάδες. Η Κλαιρ και η Σολάνζ επαναστατούν προσπαθώντας να αποκτήσουν τα προνόμια της κυρίας τους, η συμβολική δολοφονία της οποίας θα τις απελευθερώσει πνευματικά από τον καταπιεστικό δεσμό της θέσης τους. Ως αυθεντικό κοινωνικό ντοκουμέντο, οι Δούλες επικεντρώνονται στους μηχανισμούς της κοινωνικής κατάστασης, δείχνοντας την ισχυρή επίδραση των κλισέ και των προκαταλήψεων πάνω στα όνειρα ή τις προσωπικές μυθολογίες των καταπιεσμένων που προσπαθούν αν αλλάξουν τη μοίρα τους. (Savona 1983, 53).

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό που τονίζεται στις Δούλες είναι οι διαρκείς αναφορές τους στη φυλακή και στη δικαιοσύνη ή στην τιμωρία. Εμφανίζονται ενήμερες για τις δικαστικές διαδικασίες ή για τους νόμους αλλά και για εγκλήματα που απασχόλησαν τον Τύπο. Την ίδια εποχή ανθεί το αστυνομικό μυθιστόρημα που παρουσιάζει το έγκλημα ως κάτι απόμακρο και εξωτικό ταυτόχρονα. Η συμπεριφορά των δύο υπηρετριών απέναντι στον νόμο είναι εξίσου διφορούμενη, από τη μια παρουσιάζονται εκστασιασμένες με ό,τι έχει να κάνει με τον νόμο, την τιμωρία και το έγκλημα και από την άλλη αντιμετωπίζουν με μεγάλο ενθουσιασμό τον εξωτισμό των πιο αφύσικων εγκληματικών πράξεων.

Μέρος της πρωτοτυπίας του έργου πηγάζει από τον ερωτισμό των τελετουργιών και των φαντασιώσεων που αποκαλύπτουν μια αέναη αλληλεπίδραση έντονης αγάπης και μίσους. (Savona, 1983, 59). Η καταπιεσμένη αγάπη και η σεξουαλική επιθυμία των δύο αδερφών είναι πανταχού παρούσα, οδηγώντας τις σε δικές τους σημασιοδοτήσεις και φαντασιώσεις. Τα τελετουργικά τους μπορούν να διαβαστούν ως αλληπάλληλες μεταφορές για την αδύνατη σεξουαλική συνάντηση δύο ανθρώπων που καταφεύγουν στην παράνοια και τον μαζοχισμό ως δημιουργική γλώσσα που κρύβει και ταυτόχρονα αποκαλύπτει το νόημά της. (Savona 1983, 60). Στα κοινά ερωτικά τους όνειρα, η Κλερ και η Σολάνζ (**Εικόνα 6.11**) συχνά παίζουν τον άνδρα και τη γυναίκα μεταξύ τους, και ανταλλάσσουν συνεχώς σεξουαλικούς ρόλους σύμφωνα με μια κοινή ομοφυλοφιλική πρακτική. (Savona 1983, 60). Συνολικά, το μίσος και η παράνοια της Κλερ και της Σολάνζ φαίνονται τόσο βαθιά περιπλεγμένα με την ανάγκη τους για σεξουαλική αγάπη και στοργή που οι αδερφές προβάλλουν τη δική τους απογοήτευση και τις αντιφατικές επιθυμίες σε όλα τα πλάσματα που κατοικούν στον φανταστικό τους κόσμο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι Δούλες αφηγούνται έμμεσα την ιστορία της μυθικής μάχης μεταξύ των αρσενικών και γυναικείων στοιχείων που ενυπάρχουν στην ανθρώπινη ψυχή. Για τον Genet φαίνεται ότι τα δύο φύλα δεν υπάρχουν ανεξάρτητα και δεν μπορούν ποτέ να βρουν ειρήνη μεταξύ τους. Όπως κάθε άλλος μύθος, η υποκείμενη ιστορία του παιχνιδιού σχηματίζει ένα σύνθετο συμβολικό μοτίβο που λαμβάνει χώρα έξω από τον συμβατικό χρόνο και επαναλαμβάνεται κυκλικά. Η έλλειψη μιας σαφώς προσδιορισμένης, ψυχολογικής, σεξουαλικής ταυτότητας για όλους τους

χαρακτήρες του έργου χαρακτηρίζει το έργο του Genet. Το όραμα μιας αμφιφυλόφιλης ψυχής αμφισβητεί τις ίδιες τις έννοιες του αρσενικού και του θηλυκού, όπως μας επιβάλλονται από κοινωνικούς ρόλους και θεσμούς. Επίσης γελοιοποιεί δραματοποιώντας μερικά από τα άκαμπτα σεξουαλικά κλισέ και ταμπού που παραδόθηκαν έπειτα από αιώνες ανδροκρατίας. (Savona 1983, 67).



**Εικόνα 6.11** Οι δούλες. [Πηγές:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean\\_Genet,\\_Slu%C5%BEkinji,\\_SNG\\_v\\_Mariboru.jpg#/media/File:Jean\\_Genet,\\_Slu%C5%BEkinji,\\_SNG\\_v\\_Mariboru.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Genet,_Slu%C5%BEkinji,_SNG_v_Mariboru.jpg#/media/File:Jean_Genet,_Slu%C5%BEkinji,_SNG_v_Mariboru.jpg)]

## 6.7 Το μπαλκόνι

Το μπαλκόνι γράφτηκε περίπου εννέα χρόνια ύστερα από την πρώτη παράσταση των *Δούλων*, καθώς ο Genet πέρασε κρίση και δεν έγραφε για μεγάλο διάστημα ύστερα από την κυκλοφορία του βιβλίου του Sartre *Άγιος Ζενέ*. (Savona 1983, 70). Τα χαρακτηριστικά των επόμενων έργων του, όπως η ειρωνεία, η τεχνική, η καλλιτεχνική αποστασιοποίηση και οι περίτεχνες θεατρικές αντιλήψεις, δείχνουν την αλλαγή του συγγραφέα ως προς την κατανόηση του ίδιου του εαυτού, καθώς βελτιώνεται σημαντικά ως θεατρικός συγγραφέας μετά το 1950, και οδηγείται προς ένα πιο αυτοαναλυτικό είδος θεάτρου. (Savona 1983, 70).

Το μπαλκόνι εκδόθηκε σε τρεις διαφορετικές εκδοχές. Η πρώτη, του 1956, περιείχε δεκαπέντε σκηνές χωρισμένες σε δύο πράξεις, και αφορούσε το δραματοποιημένο όνειρο της Ίρμα και χαρακτήρες με τα ονόματα, Αίμα, Δάκρυα και Σπέρμα. Η δεύτερη έκδοση του 1960, η πιο μακροσκελής από τις τρεις, μετατρέπεται σε ένα πολιτικό κυρίως κείμενο, όπου οι επαναστάτες αποκτούν κεντρικό ρόλο. Και η τρίτη, του 1962, αποτελεί μια σύντομη εκδοχή που εξέδωσε ο Genet, συνοδεύοντας το κείμενό του με έναν πρόλογο με τον τίτλο «Πώς να παίζεται» [το μπαλκόνι]. (Savona 1983, 70).

Στη Γαλλία το έργο θεωρήθηκε σεξουαλικά σκανδαλιστικό και πολιτικά ανατρεπτικό για να παιχτεί. Έτσι, η πρώτη παγκόσμια πρεμιέρα του έγινε στο Λονδίνο το 1957 σε σκηνοθεσία Peter Zadek, ο Genet όμως είχε πολλές αντιρρήσεις αφού παρακολούθησε κάποιες πρόβες, αντιδρώντας στην ερωτική χυδαιότητα και την υποτίμηση της ποίησης του έργου. Το 1959 το έργο παίχτηκε στο Βερολίνο σε σκηνοθεσία Hans Lietzau και το 1960 στο Παρίσι σε σκηνοθεσία Peter Brook. (Savona 1983, 70). Ο Brook χρησιμοποίησε μια περιστρεφόμενη σκηνή για το μπορδέλο της πρώτης πράξης, ενώ παρέλειψε τη σκηνή των επαναστατών.

Κόπηκαν κάποιες τολμηρές λέξεις που οι ηθοποιοί αρνήθηκαν να προφέρουν στη σκηνή. Στο προλογικό σημείωμα της συντομευμένης εκδοχής του έργου του, ο Genet υπαινίσσεται τη σκηνοθεσία του Brook όταν απορρίπτει για το έργο του την περιστρεφόμενη σκηνή ή οποιοσδήποτε αφαιρέσεις κειμένου. Το έργο παίχτηκε στη συνέχεια στη Νέα Υόρκη και στη Βιέννη το 1961, αλλά και αρκετά συχνά τις δεκαετίες του 1960 και 1970 από διαφορετικούς σκηνοθέτες. (Savona 1983, 72). Ωστόσο, ο Genet δεν έμεινε ποτέ ιδιαίτερα ικανοποιημένος από τα διαφορετικά ανεβασματα του έργου, ακόμα κι αν αυτά ήταν πολλές φορές ευφάνταστα και επιτυχημένα σκηνικά. (Savona 1983, 72).

Το μεγαλύτερο μέρος του *Μπαλκονιού* (Εικόνες 6.12 και 6.13) εκτυλίσσεται σε έναν οίκο ανοχής, ο οποίος γίνεται η μικρογραφία της κοινωνίας, με τους «πελάτες» του μπορντέλου να υποδύονται διάφορους ρόλους κοινωνικού κύρους και εξουσίας, προκειμένου να ικανοποιήσουν τις φαντασιώσεις τους. Οι τέσσερις πρώτες εικόνες του έργου παρουσιάζουν συμμετρικά τις φαντασιώσεις τεσσάρων πελατών του μπορντέλου, των οποίων τα ατομικά σενάρια σεξουαλικών φαντασιώσεων με τους ίδιους σε θέσεις κύρους παρουσιάζονται με θεατρικό τρόπο. Το τελετουργικό του πελάτη που υποδύεται έναν Επίσκοπο, αφορά την συγχώρεση των αμαρτιών μιας μετανοημένης γυναίκας που την υποδύεται μια πόρνη, η οποία υπνωτίζεται από τις χειρονομίες και το κοστούμι του. Στη φαντασίωση του πελάτη που υποδύεται τον Δικαστή, μια όμορφη ημίγυμνη κλέφτρα τιμωρείται από έναν μεγάλοςωμο εκτελεστή. Στο τρίτο ταμπλό ο Στρατηγός παίζει το ιδιωτικό του παιχνίδι θριαμβευτικού θανάτου και δόξας με τη βοήθεια μιας πόρνης που υποδύεται μια δαμαζόμενη φοράδα. Στο τέταρτο ταμπλό, που είναι σιωπηλό, ένας αλήτης ετοιμάζεται να μαστιγωθεί από ένα σκληρό κορίτσι με δερμάτινες μπότες. (Savona 1983, 74). Αυτές οι τέσσερις διεστραμμένες φαντασιώσεις επιβλέπονται από τη μαντάμ Ίρμα, την υπεύθυνη του πορνείου, και συχνά διακόπτονται από τον ήχο των πυροβόλων όπλων μιας πολιτικής επανάστασης που εκτυλίσσεται απ' έξω. Στην πέμπτη σκηνή παρουσιάζεται η κρεβατοκάμαρα της Ίρμα, η οποία μας εισάγει στους «πραγματικούς» χαρακτήρες του έργου, σε αυτούς που δεν υποδύονται άλλα πρόσωπα: την Κάρμεν, μια πρώην ιερόδουλη που κρατάει τα λογιστικά βιβλία της Ίρμα, τον Άρθουρ, ζιγκολό και υπάλληλο της Ίρμα, και τον Ζωρζ, Αρχηγό της Αστυνομίας και διώκτη των επαναστατών. Ο Ζωρζ επιθυμεί μέσω της επιτυχημένης καταστολής της επανάστασης να πάρει μια από τις θέσεις εξουσίας που παρουσιάστηκαν στην αρχή του έργου μέσω των τελετουργικών: επιδιώκει να πάρει θέση Επισκόπου, Δικαστή ή Στρατηγού. Η έκτη εικόνα διαδραματίζεται σε μια δημόσια πλατεία και αφορά μια ερωτική σκηνή ανάμεσα στον Roger, αρχηγό των επαναστατών και την Chantal, πρώην πόρνη η οποία παίρνει μέρος στην εξέγερση, αποτελώντας ένα συμβολικό πρότυπο, καθώς ο κόσμος την αγαπά και τη σέβεται, ενώ ο Roger θέλει να την επιστρατεύσει για την επίθεση στο βασιλικό παλάτι. Στο έβδομο ταμπλό, στο «δωμάτιο των ψευδαισθήσεων» μαθαίνουμε ότι το παλάτι έχει ανατιναχτεί και όλοι οι φορείς της εξουσίας έχουν σκοτωθεί ή εξαφανιστεί. Ο δικαστικός εκπρόσωπος προτείνει να πάρει η Ίρμα τον ρόλο της βασίλισσας, ενώ οι πελάτες του μπορντέλου που έπαιζαν τους ρόλους των προσώπων εξουσίας, να πάρουν τη θέση τους. Αυτό πραγματοποιείται στην όγδοη σκηνή, όπου τα δήθεν πρόσωπα εξουσίας παρελαύνουν μαζί με τον Αρχηγό της Αστυνομίας και την Chantal στο μπαλκόνι του μπορντέλου. Κατά τη διάρκεια επευφημιών, η Σαντάλ εκτελείται μετά από διαταγή του νέου επισκόπου.

Η τελευταία σκηνή επιφέρει μια ανατροπή: τη νίκη της αντεπανάστασης. Ο λαός έχει επευφημήσει τα ψεύτικα πρόσωπα εξουσίας, η εξέγερση καταπνίγεται και η Chantal μετατρέπεται σε ένα διφορούμενο σύμβολο που χρησιμοποιείται και από τις δύο πλευρές. Ο Roger έρχεται στο μπορντέλο για να εγκαινιάσει το 'μαυσωλείο', έναν ψεύτικο τάφο αφιερωμένο στο σενάριο του «Ηρωα». Καθώς υποδύεται τον αρχηγό της αστυνομίας, ο Roger ευνοχίζεται στην προσπάθειά του να βλάψει τον εχθρό του. Ο George που έμεινε αβλαβής από τον Roger αποσύρεται στον ψεύτικο τάφο του ήρωα. Στη συνέχεια, η Ίρμα διώχνει τους ψευδείς δημόσιους λειτουργούς και η ίδια επανέρχεται στη θέση της ερωμένης των «οίκου των ψευδαισθήσεων». Καθώς κλείνει τα σούντιό της για το βράδυ, τους στέλνει όλους στα σπίτια τους, συμπεριλαμβανομένων και των θεατών, στους οποίους απευθύνεται είτε ως πελάτες του οίκου ανοχής είτε ως επαναστάτες. (Savona 1983, 75).



Εικόνες 6.12 και 6.13 Το μπαλκόνι.

[Πηγές: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Salome\\_Jens\\_in\\_The\\_Balcony\\_by\\_Dennis\\_Stock.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Salome_Jens_in_The_Balcony_by_Dennis_Stock.jpg) και [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Balcony#/media/File:Angelique\\_Rockas\\_and\\_Okon\\_Jones\\_\(The\\_Balcony\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Balcony#/media/File:Angelique_Rockas_and_Okon_Jones_(The_Balcony).jpg)]

Το έργο αρθρώνεται δομικά σε δύο άξονες: την πολιτική διαμάχη των επαναστατών και των αντεπαναστατών και τη φιλοσοφική διαμάχη μεταξύ ψευδαίσθησης και πραγματικότητας. (Savona 1983, 77). Κατά τον Genet αφορμή για το έργο στάθηκε η Ισπανία του Φράνκο. Μία από τις αναφορές του στην περίοδο του Φράνκο είναι το μαουσολείο του αρχηγού της Αστυνομίας που παραπέμπει στο μνημείο των νεκρών του ισπανικού εμφυλίου της Κοιλάδας των πεσόντων (Valle de los Caidos) που το 1959 αφιερώθηκε στον Φράνκο. (Savona 1983, 77). Εκτός από τον ισπανικό εμφύλιο το έργο αναφέρεται και στο πολιτικό σκηνικό της Γαλλίας τη δεκαετία του 1950 και της στρατιωτικής καταστολής της εξέγερσης της Αλγερίας που κατέληξε σε έναν καταστροφικό αποικιοκρατικό πόλεμο. (Savona 1983, 77). Όταν ο Genet έγραφε το έργο του, οι απολυταρχικές απόψεις σχετικά με το ζήτημα της Αλγερίας είχαν ενταθεί, και οι πολιτικοί της Αριστεράς υπενθύμιζαν στους Γάλλους τους κινδύνους του φασισμού. Κατά συνέπεια, αυτό που παρουσιάζει ο Genet μέσω της αποθέωσης του Αρχηγού της Αστυνομίας δεν είναι τόσο η έλευση του φασισμού στην Ισπανία τη δεκαετία του 1930 όσο ο τρόπος με τον οποίο ολοκληρωτικές συμπεριφορές μπορούν να ανθίσουν μέσα από τις αποτυχίες και τις αδυναμίες των δημοκρατικών δυνάμεων, ρεπουμπλικανικών καθεστώτων ή επαναστατικών κινημάτων. (Savona 1983, 77).

Οι δημοκρατικές δυνάμεις ωστόσο απουσιάζουν από τον κόσμο που δημιουργεί το έργο. (Savona 1983, 78). Η εξουσία συγκεντρώνεται στην Ίρμα, τον αρχηγό της αστυνομίας και τον δικαστικό αντιπρόσωπο. (Savona 1983, 78). Ο αρχηγός της αστυνομίας υποστηρίζεται από τις θρησκευτικές, στρατιωτικές και δικαστικές δυνάμεις και στηρίζεται στους φτωχούς. Στην πραγματικότητα παραπέμπει στον Φράνκο, ο οποίος στο τέλος του Εμφυλίου Πολέμου μπόρεσε να συγχωνεύσει μοναρχικούς, στρατό, μέλη της Καθολικής εκκλησίας και μέρος του ισπανικού λαού υπό την ηγεσία του. (Savona 1983, 78).

Ο οίκος ανοχής χωρίζεται σε αριθμημένα στούντιο που θυμίζουν κελιά φυλακής, αφού όλα περιέχουν ανθρώπους που παίζουν τα εποπτευόμενα παιχνίδια τους χωρίς καμία πραγματική κατανόηση της δομής με την οποία χειραγωγούνται. Τα σενάρια που εκτυλίσσονται στο μπορδέλο της Ίρμα αφορούν ανθρώπινες αλληλεπιδράσεις που παραπέμπουν σε μορφές επιβολής εξουσίας (μέσω τιμωρίας ή εκμετάλλευσης) των δυνατών στους αδύναμους. Οι λειτουργίες αυτές έχουν αποκρυσταλλωθεί σε μια σειρά από σαδομαζοχιστικά σενάρια, όπου τα πρόσωπα εξουσίας που σε συνθήκες δημοκρατίας θα ενέπνεαν σεβασμό, παρουσιάζονται ως τύραννοι σαδιστές. Τα θύματα ή οι αποκλίνοντες από την κοινωνία, εδώ αποτελούν αναπόσπαστα μέλη της (ο αλήτης, ο ζητιάνος, ο κλέφτης και ο δούλος). (Savona 1983, 78).

Το έργο επίσης λαμβάνει έντονες μεταθεατρικές διαστάσεις, καθώς οι χαρακτήρες του υποχωρούν στη δύναμη των φαντασιώσεων, επιβεβαιώνοντας την υπεροχή των ψευδαισθήσεων έναντι της πραγματικότητας. Η πλοκή του έργου δεν μεταφέρει καμία αλήθεια, πέρα από έναν θεατρικό μηχανισμό καθρεπτών που αντανακλούν ο ένας τον άλλον. (Savona 1983, 78· Shevtsova, 2006, 45-46). Το μπορδέλο αποτελεί αντανάκλαση του εξωτερικού κόσμου, εφόσον κάθε ένα από τα σενάρια που εκτυλίσσονται σε αυτό αναπαριστούν συγκεκριμένα κοινωνικά και σεξουαλικά πρότυπα. Όπως και οι πολιτικές πράξεις που συντελούνται στον εξωτερικό κόσμο δεν είναι παρά κατασκευασμένα παιχνίδια που παίρνουν τη μορφή θεατρικής πράξης. (Savona 1983, 78· McMahon 1963, 166-167).

Το *Μπαλκόνι* είναι ίσως το πιο αινιγματικό από τα έργα του Genet, καθώς στηρίζεται σε τρεις διακριτές δομές εις βάρος της συνοχής του: τη δομή του φασιστικού κράτους, που θεμελιώθηκε σε μάχες για την εξουσία και στηρίχτηκε στο πρότυπο της φυλακής (το μπορδέλο ως φυλακή εδώ), τη δομή της μεταθεατρικότητας που μετατοπίζεται από την ψευδαίσθηση της αναπαράστασης στην αποστασιοποιητική αυτοαναφορικότητα του θεάτρου και τέλος τη δομή της σεξουαλικότητας, που εκλαμβάνεται ως μια μορφή ανισορροπίας μεταξύ του αρσενικού και του θηλυκού μέρους του εαυτού. (Savona 1983, 95). Το έργο συνδυάζει την πολιτική με το ενδιαφέρον για τη μεταθεατρικότητα και τη σεξουαλική μυθολογία. Το *Μπαλκόνι* πειραματίζεται επίσης με σκηνικές τεχνικές, όπως η επιλογή των ταμπλό αντί για σκηνές και η χρήση των συχνών παύσεων που σπάνε τη συνέχεια του χρόνου, του χώρου και των διαλόγων που αποτελούσαν αισθητικό κριτήριο ως την εποχή του Genet. Οι μεταθεατρικοί και αυτο-αντανεκλαστικοί μηχανισμοί παραπέμπουν στο επικό θέατρο του Brecht, ενώ τα τέσσερα πρώτα ταμπλό του έργου και εκείνο του μαυσωλείου του ήρωα παραπέμπουν στο ολικό θέατρο του Artaud. (Savona 1983, 95).



## Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

### Eugène Ionesco

- Abastado Claude (1985, Μάρτιος). «Το παιχνίδι του θανάτου», μετ. Γιώργος Φράγκογλου, *Θεατρικά Τετράδια* 11 [Το θέατρο του Ιονέσκο], σ. 21-23.
- Bessen Josef (1985, Μάρτιος). «Ο ιδεαλιστικός ουμανισμός του Ευγένιου Ιονέσκο», μετ. Δήμητρα Μπαλά, *Θεατρικά Τετράδια* 11 [Το θέατρο του Ιονέσκο], 10-14.
- Corvin Michel (1985, Μάρτιος). «Ο κόσμος του Ιονέσκο», μετ. Ν.Π [Νικηφόρος Παπανδρέου], *Θεατρικά Τετράδια* 11 [Το θέατρο του Ιονέσκο], 6-9.
- Dukore Bernard F. (1961). "The Theatre of Ionesco: A Union of Form and Substance", *Educational Theatre Journal*, τμ. 13, τχ. 3 (Οκτ. 1961), An Issue Devoted to Modern Drama: 174-181.
- Ιονέσκο Ευγένιος (1980). *Αμεδαίος ή Πώς να το ξεφορτωθούμε. Ιλαροτργωδία σε τρεις πράξεις*, μετ. Μαρία Πορτολομαίου. Εκδόσεις «Δωδώνη»: Αθήνα.
- Ιονέσκο Ευγένιος (1976, 1 Απριλίου). «Η παγκόσμια μέρα του Θεάτρου», *Νέα Εστία*, 99, 1170, 467-468.
- Ιονέσκο Ευγένιος (1982). *Σημειώσεις και Αντι-σημειώσεις*, μετ. Ιουλία Ιατρίδη. Θεωρία: Αθήνα.
- Ιονέσκο Ευγένιος (1987). *Η πείνα και η δίψα. Η φαλακρή τραγουδίστρια*, μετ. Γιώργος Πρωτόπαπας. Εκδόσεις «Δωδώνη»: Αθήνα.
- Ionesco Eugene (1992). *Ρινόκερος*, μετ. Γιώργος Πρωτόπαπας. Δωδώνη: Αθήνα.
- Ionesco Eugene (2007). *Η φαλακρή τραγουδίστρια, Το μάθημα, Οι καρέκλες*, μετ. Ερρίκος Μπελιές. Κέδρος: Αθήνα.
- Ionesco, Eugene (2008). *Ο Ζακ ή η Υποταγή, Ο αρχηγός*, μετ. Ερρίκος Μπελιές. Κέδρος: Αθήνα.
- Ιονέσκο Ευγένιος (2009). *Το παιχνίδι της σφαγής*, μετ. Ερρίκος Μπελιές. Κέδρος: Αθήνα.
- Ionesco Eugene (2012). *Δολοφόνος χωρίς ανταμοιβή*, μετ. Ερρίκος Μπελιές. Κέδρος: Αθήνα.
- Ionesco Eugene (2016). *Voyages chez les morts: Thèmes et variations*. Gallimard: Montreal.
- Ιονέσκο Ευγένιος (2018). *Ψηφίδες ημερολογίου*, μετ. Αντώνιος Καραβασίλης. Στιγμή: Αθήνα.
- Έσολιν Μάρτιν (1996). *Ευγένιος Ιονέσκο. Θέατρο και Αντι-θέατρο*, μετ. Μάγια Λυμπεροπούλου. Εκδόσεις «Δωδώνη»: Αθήνα.
- Πεφάνης Γιώργος Π. (1994, 15 Απριλίου). «Ο Ευγ. Ιονέσκο στον απόηχο της αγωνίας», *Νέα Εστία*, τμ. 135, τχ. 1603, 547-548.
- Styan J. L. (2004). "Theatre of the absurd: Ionesco and others", *Modern Drama in Theory and Practice, Vol. 2: Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge University Press: Cambridge, 137-145.
- Roszkowski Wojciech, Jan Kofman (eds) (2008). "Eugene Ionesco", *Biographical Dictionary of Central and Eastern Europe in the Twentieth Century*. Routledge: London & New York, 375.

### Jean Genet

- Barber Stephen (2004). *Jean Genet*. Reaktion Books: London.
- Bradby David (2006). "From Theatricality to Performance Theory: *The Screens*", Clare Finburgh, Carl Lavery and Maria Shevtsova (eds), *Jean Genet: Performance and Politics*. Palgrave Macmillan: London.
- Διαβάζω* (περιοδικό), Αφιέρωμα Ζενέ, τχ. 66, 6 Απριλίου 1983, 17-62.
- Genet Jean (2010). *Η Παναγία των λουλουδιών*, μετ. Δημήτρης Δημητριάδης. Εξάντας: Αθήνα.

- Genet Jean (2005). *Οι Δούλες*, μετ. Δημήτρης Δημητριάδης. Νεφέλη: Αθήνα.
- Genet Jean (1999). *Το μπαλκόνι*, μετ. Δημήτρης Δημητριάδης, Ύψιλον/Βιβλία: Αθήνα.
- Lavery Carl (2006). "Reading *The Blacks* through the 1956 Preface: Politics and Betrayal", Clare Finburgh, Carl Lavery and Maria Shevtsova (eds), *Jean Genet: Performance and Politics*. Palgrave Macmillan: London.
- Λιοντάκης Χριστόφορος (2016). «Ο ανατρεπτικός λόγος του Ζαν Ζενέ», *Jean Genet, Ο σχοινοβάτης – Ο θανατοποινίτης*, μετ. Χριστόφορος Λιοντάκης. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου: Αθήνα.
- McMahon Joseph H (1963). *The Imagination of Jean Genet*. Yale University Press: New Haven and London/ Presses Universitaires de France: Paris.
- Savona Jeannette (1983). *Jean Genet*. Palgrave Macmillan: London & Basingstoke.
- Shevtsova Maria (2006). "The Theatre of Genet in Sociological Perspective", Clare Finburgh, Carl Lavery and Maria Shevtsova (eds), *Jean Genet: Performance and Politics*. Palgrave Macmillan: London.
- Thody Philip (1963). *Jean Genet. A Study of his Novels and Plays*. Hamish Hamilton: London.

## Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

**Εστιάστε στα παρακάτω:**

**Eugène Ionesco**

- Ποια τα βασικά θέματα του θεάτρου του Ionesco;
- Τι πιστεύει ο συγγραφέας για τις ιδεολογίες;
- Σχολιάστε τη σχέση του συγγραφέα με τη γλώσσα.
- Γιατί επικρίνει το ρεαλιστικό/κοινωνικό θέατρο;
- Σχολιάστε την επιλογή του τίτλου *Ρινόκερος*· πώς συνδέεται με το περιεχόμενο του έργου;

**Εστιάστε στα παρακάτω:**

**Jean Genet**

- Αναφέρετε κάποια βασικά χαρακτηριστικά του θεατρικού έργου του Genet.
- Αναφέρετε κάποιες βασικές παραμέτρους του έργου του Genet που τον εντάσσουν στο Θέατρο του Παραλόγου.
- Τι γνωρίζετε για τις Δούλες;
- Τι γνωρίζετε για το Μπαλκόνι;
- Μπορείτε να αναφέρετε κάποιες κοινές θεατρικές τεχνικές ανάμεσα στις Δούλες και στο Μπαλκόνι;



## Κεφάλαιο 7 Το γερμανόφωνο μεταπολεμικό θέατρο των Peter Weiss και Peter Handke

### Σύνοψη

Στο έβδομο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με δύο σημαίνουσες μορφές του πολιτικού θεάτρου και την ενασχόλησή τους με ζητήματα ιδεολογίας, πολιτικής, κοινωνίας και ιστορίας. Θα εξεταστεί αναλυτικά ο Γερμανός θεατρικός συγγραφέας Peter Weiss (1916-1982) και το θεατρικό του έργο στο πλαίσιο των ιδιαίτερων ιστορικών συνθηκών του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, που διαμόρφωσαν το έργο και τη σταδιοδρομία του. Εβραϊκής καταγωγής και καταδιωγμένος με την οικογένειά του από τη ναζιστική Γερμανία, βρέθηκε στην Αγγλία, στην Ελβετία, στην Τσεχοσλοβακία, με τελική κατάληξη τη Σουηδία στα χρόνια του πολέμου. Θα γίνει αναφορά σε σημαντικούς τίτλους έργων του και στην ιδιαίτερη στρατευμένη θεματολογία που τα διατρέχει, όπως π.χ. Ο Τρότσκι εξόριστος - *Trotzki im Exil* (1968-69), Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας - *Gesang vom lusitanischen Poranz* (1965-67) κ.ά. Θα αναλυθούν δύο αντιπροσωπευτικά δείγματα της γραφής του, το έργο που εγκαινιάζει την πολιτική στράτευση στο θέατρο της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας, Η δολοφονία του Μαρά (*Marat/Sade*, 1964), και το θεατρικό έργο-ντοκουμέντο Η ανάκριση (*Die Ermittlung*, 1965), με θέμα τις δίκες της Φρανκφούρτης για τους εκτελεστές του Άουσβιτς.

Η δεύτερη σημαντική πρωτοποριακή μορφή του γερμανόφωνου μεταπολεμικού θεάτρου είναι ο αυστριακός καταγωγής θεατρικός συγγραφέας, δοκιμιογράφος, ποιητής, βραβευμένος νομπελίστας Peter Handke (1942- ). Έγραψε έργα πειραματικού χαρακτήρα και έγινε γνωστός με το αντισυμβατικής μορφής και περιεχομένου θεατρικό έργο Βρίζοντας το κοινό (*Publikumsbeschimpfung*, 1966), ένα έργο που στοχεύει στην πρόκληση –μέσω της επιθετικότητας– της αντίδρασης του θεατή. Τα έργα του Handke χαρακτηρίζονται από την έλλειψη συμβατικής πλοκής, διαλόγων και χαρακτήρων. Το πιο ολοκληρωμένο έργο του είναι το τρίπρακτο Κάσπαρ (*Kaspar*, 1968), που αναφέρεται στην καταστροφή του ομώνυμου ήρωα μέσω της πίεσης και της επιβολής πάνω του των κοινωνικών ηθικών αξιών και της γλώσσας. Θα μελετηθούν τα δύο αυτά έργα του με έμφαση στα κύρια χαρακτηριστικά της δομής και του περιεχομένου, στη χρήση της γλώσσας, στη θεματολογία και στη σημασία του έργου ως μιας αλληγορίας του κομφορμισμού.

### Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν είναι αναγκαία η προαπαιτούμενη γνώση.

## 7 Peter Weiss

### 7.1 Βιογραφικά στοιχεία και προσωπική ζωή

Ο Peter Ulrich Weiss γεννιέται στο Νοβαβές (Nowawes), κοντά στο Potsdam της Γερμανίας, κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, στις 8 Νοεμβρίου 1916. Πατέρας του ήταν ο Jenö Weiss (1885-1959), Εβραίος Σλοβάκος, επιχειρηματίας στον τομέα της κλωστοϋφαντουργίας και μητέρα του η Σουηδέζα ηθοποιός Frieda Franziska Weiss (1885-1958) (**Εικόνα 7.1**). Σε μια διαρκή μετανάστευση, ήδη από την ηλικία του ενός έτους, η οικογένειά του μετακομίζει το 1917 στην πόλη Przemysl (πρώην Γαλικία) στη νοτιοανατολική Πολωνία και έναν χρόνο μετά, το 1918, επιστρέφουν στο Potsdam, για να ξαναφύγουν το 1919 πηγαίνοντας στη Βρέμη, όπου ζουν για μια δεκαετία, ως το 1929. Τότε, μετακομίζουν στο Βερολίνο το οποίο αναγκάζονται να εγκαταλείψουν το 1934. (Berwald 2003, 1· Cohen 1992· 6, Μαράκα 1983, 35). Η χρονιά αυτή είναι σημαδιακή για τη ζωή και το έργο του Weiss, καθώς η αδελφή του σκοτώνεται σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα, ένα γεγονός που διαποτίζει διαχρονικά το έργο του, συγγραφικό και εικαστικό. (Berwald 2003, 1). Το 1935 βρίσκονται με την οικογένειά του στην Αγγλία για να γλυτώσουν από τις ναζιστικές εκτελέσεις, στην πόλη

Chislehurst κοντά στο Λονδίνο, όπου ζουν μέχρι το 1936, όταν στα τέλη του έτους αυτού μετακομίζουν στην πόλη Warnsdorf της Τσεχίας, λόγω δουλειάς του πατέρα του. (Berwald 2003, 1). Το 1939 επιστρέφει στο Βερολίνο ύστερα από ένα ταξίδι στην Ελβετία, κατά το οποίο επισκέφθηκε τον Γερμανό συγγραφέα Hermann Hesse και την ίδια χρονιά η οικογένειά του αυτοεξορίζεται στο Alingsås της Σουηδίας, όπου ο Weiss εργάζεται στο εργοστάσιο υφασμάτων του πατέρα του, πριν μετακομίσει στη Στοκχόλμη, το 1940. (Berwald 2003, 2; Cohen 1992, 17-19). Ειδικά οι Γερμανο-εβραίοι μετανάστες δεν είχαν θερμή υποδοχή στη Σουηδία και οι δυνατότητες επιβίωσής τους ήταν περιορισμένες σε ένα αφιλόξενο μέρος. Εργάστηκε ως αγρότης στη βόρεια Σουηδία, ενώ το 1943 άρχισε να δουλεύει ως σχεδιαστής στο εργοστάσιο του πατέρα του. (Berwald 2003, 2-3). Το 1946 αποκτά σουηδική υπηκοότητα, ενώ το 1947 πηγαίνει ως ανταποκριτής στο Βερολίνο εκ μέρους σουηδικής εφημερίδας για να καταγράψει την εικόνα της καταστραμμένης πόλης. Επισκέπτεται συχνά το Παρίσι (1945, 1947). (Berwald 2003, 3-4). Το 1964 ταξιδεύει στο Άουσβιτς και την ίδια χρονιά παρακολουθεί από κοντά τη δίκη αξιωματούχων του Άουσβιτς που συμμετείχαν σε εγκληματικές ενέργειες που διαπράχθηκαν κατά τη διάρκεια του Ολοκαυτώματος στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Άουσβιτς (Berwald 2003, 5). Ο Weiss στηρίχτηκε στην παρακολούθηση των δικών της Φρανκφούρτης για να γράψει ένα από τα σημαντικότερα κείμενα του θεάτρου-ντοκουμέντο της ευρωπαϊκής μεταπολεμικής δραματουργίας, την *Ανάκριση* (1964). Υπήρξε πολιτικά δραστήριος σε όλη του τη ζωή, ιδιαίτερα σε ζητήματα που αφορούσαν τα εγκλήματα πολέμου (Βιετνάμ) ή αποικιοκρατίας (Αγκόλα). Το 1968 εισήχθη στο Σουηδικό Κουμμουνιστικό Κόμμα. (Berwald 2003, 7).



**Εικόνα 7.1** Ο Peter Weiss (1918) σε ηλικία δύο ετών, με τους γονείς του.

[Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Peter\\_Weiss#/media/File:Peter\\_Weiss\\_1918.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Peter_Weiss#/media/File:Peter_Weiss_1918.jpg)]

Όσον αφορά την προσωπική του ζωή, οι πρώτες σχέσεις του με τις γυναίκες ήταν σύντομες, παντρεύτηκε για πρώτη φορά το 1943 με τη ζωγράφο Helga Henschen, με την οποία απέκτησε μια κόρη, την Randi Maria, αλλά το ζευγάρι χώρισε το 1944. (Berwald 2003, 3). Ο Weiss συγκατοικούσε για κάποια χρόνια με τον Δανό καλλιτέχνη Le Klint. (Berwald 2003, 3). Το 1949 ξαναπαντρεύεται με την κόρη Ισπανού διπλωμάτη, Carlotta Dethorey, όταν εκείνη έμεινε έγκυος και χώρισαν αμέσως μετά τη γέννηση του γιου τους, Πωλ, την ίδια χρονιά. (Berwald 2003, 3). Από το 1952 έζησε με τη Σουηδέζα καλλιτέχνη και σκηνογράφο Gunilla Palmstierna, κόρη δύο ψυχαναλυτών, της οποίας η Ρωσο-εβραία μητέρα είχε μαθητεύσει δίπλα στον Freud. Ο Weiss πέρασε το υπόλοιπο της ζωής του μαζί της. Παντρεύτηκαν το 1964 και απέκτησαν μια κόρη, τη Νάντια (Nadja) το 1972. (Berwald 2003, 3). Με την Palmstierna συνεργάστηκαν δημιουργικά σε όλη τη διάρκεια της συνύπαρξής τους και της ζωής τους, ενώ εκείνη ήταν υπεύθυνη για τις σκηνογραφίες των περισσότερων έργων του Weiss.

Όσον αφορά τις εβραϊκές του καταβολές, θα έλεγε κανείς ότι ο Weiss διατηρούσε μια αμφίθυμη στάση απέναντι στην καταγωγή του. Δεν αποδεχόταν τον ρόλο του θύματος αφενός και αφετέρου απέρριπτε τη σημασία κάθε εθνικιστικού/εθνικού χαρακτήρα της προσωπικής του ταυτότητας. (Berwald 2003, 6).

Το 1970, δύο χρόνια πριν τη γέννηση της κόρης του με την Palmstierna, παθαίνει καρδιακή προσβολή. Πέθανε στη Στοκχόλμη, στις 10 Μαΐου 1982. (Berwald 2003, 7-8).

### 7.1.1 Σπουδές και καλλιτεχνικές επιρροές

Οι σπουδές του Weiss υπήρξαν κυρίως καλλιτεχνικές. Το 1936 σπουδάζει Φωτογραφία στην Πολυτεχνική Σχολή του Λονδίνου, ενώ κατά τα έτη 1937-1938 σπουδάζει ζωγραφική στην Πράγα δίπλα στον ζωγράφο Willi Nowak (1886-1955). (Berwald 2003, 1). Ξεκινά πολύ νωρίς να κάνει ζωγραφικές εκθέσεις (η πρώτη του το 1936), ενώ το 1938 εκθέτει έργα του στην ακαδημία Τεχνών της Πράγας, καθώς φιλοδοξία του ήταν να ασκήσει την τέχνη της ζωγραφικής. (Berwald 2003, 2-3). Οι πίνακές του αποτυπώνουν τη βία και τα τραύματα του πολέμου, ενώ δεν λείπουν και οι ζωγραφικές απεικονίσεις που παραπέμπουν στον βίαιο θάνατο της αδελφής του, που διαποτίζει το σύνολο του καλλιτεχνικού του έργου. (Berwald 2003, 1, 3). Κατά τη δεκαετία του '30 πολλοί από τους πίνακές του καταστράφηκαν ή εξαφανίστηκαν κατά τις διαρκείς αποδράσεις από το κυνήγι των ναζί. Την περίοδο 1944-1946 πραγματοποιούνται πέντε ζωγραφικές εκθέσεις του Weiss στη Στοκχόλμη. Αμέσως μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οι πίνακές του αναπαριστούν με έντονο τρόπο τον θάνατο και την καταστροφή με μια νέα οπτική, εστιάζοντας στο κοινωνικό περιεχόμενο της βίας. Άλλοτε σκοτεινοί και άλλοτε συμβολικοί με τη χρήση μυθολογικών και βιβλικών μορφών, τα έργα, ζωγραφικοί πίνακες ή εικονογραφήσεις βιβλίων, αναπαριστούν ιατρικές σκηνές και ασώματα μέλη. (Berwald 2003, 3). Εκθέσεις των έργων του πραγματοποιούνταν καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Την περίοδο 1976-1980 εκτίθενται έργα του στη Σουηδία, Γερμανία, Ελβετία και Γαλλία. (Berwald 2003, 7-8).

Στο πεδίο των καλλιτεχνικών επιρροών ξεκίνησε να διατηρεί συχνή αλληλογραφία με τον συγγραφέα Herman Hesse (1877-1962) για σχεδόν μια εικοσιπενταετία (1937-1962). (Berwald 2003, 2). Ο Hesse είχε εγκαταλείψει τη Γερμανία από το 1912 και ζούσε στην Montagnola της Ελβετίας. Ο Weiss (**Εικόνα 7.2**) επισκέφθηκε τον συγγραφέα-πρότυπο για τον ίδιο το 1930, ενώ εικονογράφησε και πολλά από τα βιβλία του. Η επίδραση του Hesse –ο οποίος επικεντρωνόταν στην εξερεύνηση των ατομικών επιθυμιών και των μηχανισμών εξουσίας που είχαν ως αποτέλεσμα την αποξένωση του ατόμου από την κοινωνία, αφήνοντας όμως ταυτόχρονα χώρο για ταξίδια στο χώρο της φαντασίας– γίνεται εμφανής μέχρι και τα τελευταία έργα του Weiss. (Berwald 2003, 2). Ήδη από το 1937, σε γράμμα του προς τον νεαρό Weiss, ο Hesse προτείνει την εφαρμογή κάποιων ποιητολογικών αρχών, οι οποίες επηρεάζουν το έργο του μαθητευόμενου του μέχρι και το έργο της ωριμότητάς του. Σύμφωνα με αυτές, ο Hesse έδινε έμφαση στον εποικοδομητικό και πειραματικό χαρακτήρα της συγγραφικής διαδικασίας, την οποία παρομοίαζε τόσο με την τέχνη της ζωγραφικής όσο και με την οικοδομική κατασκευή-διαδικασία. (Berwald 2003, 2).



Εικόνες 7.2 Peter Weiss.

[Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Peter\\_Weiss#/media/File:Peter\\_Weiss\\_1982.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Peter_Weiss#/media/File:Peter_Weiss_1982.jpg)]

Ενώσω βρίσκεται στη Σουηδία αναπτύσσει καλλιτεχνικό διάλογο με Σουηδούς ποιητές του μοντερνισμού, που ανήκουν στον Κύκλο των συγγραφέων της δεκαετίας του '40 (Firtiotalisterna), και πολλές φορές εικονογραφεί τους τόμους των ποιητικών ή αφηγηματικών τους συλλογών (ποιητών και συγγραφέων όπως οι Gunnar Ekelöf, Arthur Lundkvist). (Berwald 2003, 3· Kienberger 1994, 188).

### 7.1.2 Η σχέση με τον Κινηματογράφο

Κατά τη δεκαετία του '50, ο Weiss, σε συνεργασία με τη γυναίκα του, την Palmiестиerna, άρχισε να παράγει, να σκηνοθετεί, να επεξεργάζεται και σε ορισμένες περιπτώσεις και να παίζει σε 16 συνολικά πειραματικές ταινίες μικρού μήκους, οι οποίες ασχολούνταν με το ασυνείδητο, καθώς και με κοινωνικά ζητήματα, θέτοντας υπό αμφισβήτηση την αυστηρή διάκριση μεταξύ του σουρεαλισμού και του κινηματογραφικού ύφους του ντοκιμαντέρ (Berwald 2003, 4). Ίδρυσε την αβανγκάρντ «Ομάδα εργασίας για τον Κινηματογράφο» (Arbetsgruppen för Film). Από τις ταινίες που δημιούργησε για τον κινηματογράφο, μία μόνο, το *Εργαστήριο του Δρ. Φάουστ*, ήταν έγχρωμη, ενώ η ταινία *Τίποτα το ασυνήθιστο* (*Ingenting Ovanligt*, 1957), αποτελούσε ανάθεση από μια ασφαλιστική εταιρεία και πραγματευόταν ένα αυτοκινητιστικό ατύχημα, που σαφώς αντανάκλασε την εμπειρία του θανάτου της αδελφής του, ένα θέμα που επανέρχεται και στους ζωγραφικούς του πίνακες και τις εικονογραφήσεις του. (Berwald 2003, 4). Το 1956 εξέδωσε και το βιβλίο του με τίτλο *Avantgardefilm*, που αφορούσε μια σύντομη πραγμάτευση της ιστορίας και της θεωρίας του πειραματικού κινηματογράφου. (Berwald 2003, 4).

### 7.1.3 Συγγραφική παραγωγή και εκδόσεις

Ο Weiss εκτός από θεατρικά έργα, έγραψε και ποιήματα παράλληλα με πεζογραφικά έργα. Το 1947 κυκλοφόρησε η πρώτη του ποιητική συλλογή στη Σουηδία με τίτλο *Από νησί σε νησί* (*Från ö till*), ενώ το πρώτο μεγάλο έργο του στα γερμανικά, *Ο παρίας* (*Den Vogelfreie*) γράφτηκε το 1948 στα γερμανικά, όμως αρνήθηκαν οι Γερμανοί εκδότες να το δημοσιεύσουν και εκδόθηκε το 1949 στα σουηδικά, ενώ χρησίμευσε και ως σενάριο για την ταινία *Hängringen* (*Αντικατοπτρισμός*, 1959). Στα γερμανικά εκδόθηκε το 1980 με τον τίτλο *Der Fremde* (*Ο ξένος*). Το 1948 εκδίδεται συλλογή πεζών κειμένων στα σουηδικά, με τις εντυπώσεις και τις στοιχειωμένες αναμνήσεις από το μεταπολεμικό Βερολίνο, με τίτλο *De Besegraden* (*Ο ηττημένος*). Το 1948 και 1949 εκδόθηκαν στα σουηδικά οι σύντομες ιστορίες *Σημειώσεις Ημερολογίου* (*Ur anteckningar*, 1948) και *Ο ανώνυμος* (*Den anonyme*, 1949). (Berwald 2003, 3-4).

Το 1949 παίζεται το πρώτο του θεατρικό έργο στη Στοκχόλμη, με τίτλο *Rotundan*, το οποίο εκδόθηκε στα γερμανικά το 1963 με τον τίτλο *Ο πύργος* (*Der Turm*). Το 1953 εκδίδει το σουηδικό αφήγημα με τίτλο *Duellen* στη Στοκχόλμη, ενώ το 1956 γράφεται τη σουηδική νουβέλα *Situationen*, η οποία παρέμεινε ανέκδοτη μέχρι το 2000, που μεταφράστηκε και εκδόθηκε στα γερμανικά. Το 1960 εκδίδεται *Η σκιά του πτώματος του αμαξολάτη* (*Der Schatten des Körpers des Kutschers*), το οποίο γράφτηκε το 1952, ως ένα πειραματικό έργο πρόζας σε κινηματογραφικό και κολάζ στιλ. Το εικονογράφησε με δική του ζωγραφική που αναπαριστούσε βίαιες σκηνές. Το 1960 εκδόθηκε το ποίημα *Το μεγάλο όνειρο του Cheval του ταχυδρόμου* (*Der große Traum des Briefträgers Cheval*), ενώ το 1961 εκδίδεται η αυτοβιογραφία του με τίτλο *Αποχαιρετισμός* (*Abschied von den Eltern*) και το 1962 το *Σημείο εξαφάνισης* (*Fluchtpunkt*), το οποίο διαβάστηκε ως η συνέχεια της αυτοβιογραφίας. (Berwald 2003, 3-5).

Το 1963 εκδίδεται το αφήγημα *Ο διάλογος των τριών περιπατητών* (*Das Gespräch der drei Gehenden*), καθώς και το θεατρικό *Νύχτα με επισκέπτες* (*Nacht mit Gästen*). Το 1964 γράφεται *Η δολοφονία του Μαρά* (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in zwei Akten*) και το 1965 *Η ανάκριση* (*Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*). Την ίδια χρονιά εξέδωσε πολλά δοκίμια ποιητικής, όπου αναπτύσσονται οι απόψεις του για τον ρόλο του συγγραφέα ως πολιτικά δραστηριοποιημένου και μη δογματικού ατόμου, με τον τίτλο *Δέκα πρακτικές οδηγίες για έναν συγγραφέα του Ψυχρού Πολέμου, το Λαοκόων ή Για τα όρια της γλώσσας*, το οποίο αποτέλεσε τον λόγο που εκφώνησε στην παραλαβή του βραβείου Lessing. Το 1965 γράφει και το δοκίμιο για το Άουσβιτς με τίτλο *Ο τόπος μου* (*Meine Ortschaft*). Το 1968 εκδίδεται το θεατρικό του έργο γνωστό ως *Μόκινποτ* (*Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird*) και την ίδια χρονιά εκδίδονται και οι *Σημειώσεις για το θέατρο ντοκουμέντο*. (Berwald 2003, 4-6).



Μετά την καρδιακή προσβολή το 1970 εκδίδει το περιοδικό *Ανάρρωση* και το 1981-82 τα *Τετράδια σημειώσεων (Notizbücher)*. Το σημαντικότερο θεωρητικό του έργο εκδίδεται σε τρεις τόμους με τον τίτλο *Αισθητική της Αντίστασης* (1975, 1978 και 1981 αντίστοιχα). (Berwald 2003, 7-8).

#### 7.1.4 Βραβεύσεις

Ο Weiss βραβεύτηκε πολλές φορές στη διάρκεια της ζωής του. Το 1963 έλαβε εξ ημισείας βραβείο με τον Italo Calvino για τα πειραματικά έργα πρόζας του, ενώ το 1965 παρέλαβε στο Αμβούργο το βραβείο Lessing και το σουηδικό βραβείο λογοτεχνίας του κινήματος των Σουηδών εργατών. (Berwald 2003, 5-6). Την επόμενη χρονιά βραβεύτηκε με το βραβείο Heinrich Mann και το 1967 στη Στοκχόλμη με το βραβείο Carl-Albert Anderson (Berwald 2003, 6). Το 1978 βραβεύτηκε από τη Δυτική Γερμανία με το βραβείο Thomas Dehler, ενώ το 1982 κέρδισε τέσσερα συνολικά βραβεία, το βραβείο λογοτεχνίας της Βρέμης, και τα βραβεία Georg Büchner και De Nios, καθώς και το βραβείο Σουηδών θεατρικών κριτικών. (Berwald 2003, 8).

#### 7.1.5 Οι πρεμιέρες των έργων του

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το πρωτόλειο θεατρικό έργο του Weiss με τίτλο *Rotundan* (μετέπειτα *Ο πύργος, Der Turm*) παίχτηκε στη Στοκχόλμη το 1949 (Berwald 2003, 11· Μαράκα, 1983, 36). Το πιο γνωστό ίσως από τα έργα του, η *Δολοφονία του Μαρά*, πρωτοπαίχτηκε στο Βερολίνο το 1964. Την ίδια χρονιά το σκηνοθέτησε ο Peter Brook στο Λονδίνο και ένα χρόνο αργότερα στο Μπρόντγουεϊ. Το συγκεκριμένο έργο διασκευάστηκε και σε κινηματογραφική ταινία από τον ίδιο σκηνοθέτη το 1966-67, λόγος που αύξησε τη δημοτικότητα του συγκεκριμένου έργου αλλά και του ίδιου του Weiss. (Berwald 2003, 22· Μαράκα, 1983, 36-37).

Το 1965, το άλλο σημαντικό έργο του Weiss, *Η Ανάκριση*, παίχτηκε ταυτόχρονα στην Ανατολική και στη Δυτική Γερμανία. Ανήκει στο είδος του θεάτρου-ντοκουμέντο για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω. Για τη συγγραφή του έργου ο Weiss παρακολούθησε τις δίκες των αξιωματούχων για τα εγκλήματα στο Άουσβιτς και πάνω σε αυτές βασίστηκε για τη σύνθεσή του. Τον επόμενο χρόνο παίζεται στη Σουηδία το έργο του *Η ασφάλιση*. Το βράδυ της πρεμιέρας ο συγγραφέας προλόγισε το έργο του με έναν αυτοβιογραφικό και αντιμιλιταριστικό λόγο στην αγγλική γλώσσα με τίτλο «Έξοδος από την κρυψώνα μου». Το 1967 παίζεται και πάλι στη Στοκχόλμη *Το τραγούδι της Λουσιτανίας*, στο οποίο ο συγγραφέας τάσσεται εναντίον της αποικιοκρατίας στην Αγκόλα, στο πλαίσιο της στρατευμένης του γραφής και δράσης. Το 1968 κάνει πρεμιέρα στη Φρανκφούρτη το έργο του *Λόγος για τον μακρύ πόλεμο στο Βιετνάμ*, μετά από ταξίδι του με τον Sartre στο Βιετνάμ. Το 1968, στο Αννόβερο, παίζεται το έργο του *Ο κ. Μόκινποτ*, ενώ το 1970 πρωτοπαίζεται στο Ντίσελντορφ το έργο *Ο Τρότσκι εξόριστος*, στο πλαίσιο του εορτασμού των γενεθλίων του Λένιν. Με αυτό το έργο ο Weiss έλαβε τον τίτλο της persona non grata στην ανατολική Γερμανία, καθώς ο Τρότσκι αποτελούσε ταμπού για την επίσημη κομμουνιστική ιστοριογραφία. Το 1971 παίζεται το δράμα του *Hölderlin* στη Στουτγάρδη και το 1982 ανεβαίνει στη Στοκχόλμη το τελευταίο έργο του Weiss με τίτλο *Η νέα δίκη*, σε σκηνοθεσία δική του και της γυναίκας του.

## 7.2 Το Θέατρο-ντοκουμέντο

Το θέατρο-ντοκουμέντο «ως όρος χρησιμοποιείται για πρώτη φορά από τον Piscator, όταν, ανακαλώντας στη μνήμη του την εμβληματική παράσταση *Trotz alledem!* (1925) λέει πως “για πρώτη φορά σε μια [θεατρική] παραγωγή το πολιτικό ντοκουμέντο υπήρξε η μόνη βάση για το κείμενο και τη σκηνική εργασία”». (Σταμάτη 2019, 14). Ο ίδιος θεωρείται ο πρόδρομος της τάσης της απομάκρυνσης από το τελειωμένο θεατρικό κείμενο και δημιουργός μιας πρώτης μορφής επικού θεάτρου με τη σύγχρονη χρήση κινηματογραφικών αποσπασμάτων. Ταυτόχρονα, στη Σοβιετική Ένωση, στο πλαίσιο του προπαγανδιστικού θεάτρου (agitprop), εμφανίζεται μια νέα θεατρική μορφή, αυτή των *Ζωντανών εφημερίδων*. Στοχεύοντας στην ενημέρωση ενός ευρύτερου και, σε μεγάλο ποσοστό, αγράμματου κοινού, ερασιτεχνικές θεατρικές ομάδες παρουσιάζουν επί σκηνής τα νέα, καθώς και πολιτικές διακηρύξεις μέσα από θεατρικές τεχνικές. Στη

δεκαετία του '30, η *Ζωντανή Εφημερίδα* εμφανίζεται στις Η.Π.Α. ως μια «μορφή θεατρικής παράστασης που χρησιμοποιούσε υλικό από ντοκουμέντα για να παρουσιάζει επίκαιρα θέματα κοινωνικής σημασίας, συνήθως σε μια σειρά σύντομων σκηνών με ρεαλιστικούς διαλόγους σε συνδυασμό με μια πιο αφηρημένη, συχνά διδακτική παρουσίαση. Ο όρος συνδέθηκε αρχικά με τον θεατρικό οργανισμό Federal Theatre Project». (Σταμάτη 2019, 14).

Το Θέατρο-ντοκουμέντο ή Θέατρο τεκμηρίωσης ή Θέατρο του γεγονότος εμφανίστηκε στην Ομοσπονδιακή Γερμανία κατά τη δεκαετία του '60, σε μια περίοδο κατά την οποία παρατηρείται μια έντονη τάση πολιτικοποίησης των διανοουμένων της Δύσης, με την παράλληλη ανάπτυξη των φοιτητικών κινημάτων στην Ευρώπη και στην Αμερική. (Μαράκα 1993, 34). Στη Γερμανία ειδικότερα, που ταυτόχρονα προσπαθούσε να απωθήσει τις μνήμες και τα εγκλήματα του πρόσφατου ναζιστικού της παρελθόντος, η πολιτικοποίηση του κόσμου των διανοουμένων και των ανθρώπων της τέχνης εμφανίστηκε ακόμα πιο έντονη σε σχέση με άλλες χώρες. (Μαράκα 1993, 34). Το θέατρο αποκτά πολιτική διάσταση ήδη από τη δεκαετία του '50, με το κάλεσμα του Brecht για στρατευμένο, πολιτικό θέατρο, με τον θεατή σε ενεργό και δραστήριο κριτικό παρατηρητή και πολίτη. (Μαράκα 1993, 34). Ως βασικός παράγοντας στροφής των Γερμανών δραματουργών από το θέατρο της Παραβολής του Brecht στο θέατρο-ντοκουμέντο, θεωρήθηκε η επίδραση που είχαν στο κοινωνικό πεδίο οι δίκες για τα εγκλήματα του πολέμου της ναζιστικής Γερμανίας, της Φρανκφούρτης για τα εγκλήματα στο Άουσβιτς (1961-1965) και η δίκη του συνταγματάρχη των Ες Ες, Adolf Eichmann, στην Ιερουσαλήμ το 1961. (Μαράκα 1993, 34-35).

Το Θέατρο-ντοκουμέντο διαμορφώθηκε ως μια μορφή αντίδρασης των νέων Γερμανών δραματουργών να απομακρυνθούν από τον «χώρο του μη-ρεαλιστικού και επιχειρούσαν να αποδώσουν την προβληματική γύρω από το πρόσφατο παρελθόν, τη λανθασμένη αντιμετώπισή του, τις προεκτάσεις και τις επιπτώσεις του στο κοινωνικό παρόν, με τη βοήθεια της μυθοπλασίας, της εικονικής μεταφοράς, της παραβολής, της κρυπτογράφησης, του συμβολισμού ή του παραλόγου. Στη θέση όλων αυτών, αλλά για να επιτευχθεί ο ίδιος πολιτικός στόχος της διαφώτισης και συνειδητοποίησης, αντιπαρατάχθηκαν στοιχεία, αριθμοί, ντοκουμέντα, μαρτυρίες και ιστορικά επιβεβαιωμένα συμβάντα». (Μαράκα 1993, 35). Τα δύο κύρια χαρακτηριστικά του λοιπόν είναι αφενός η χρήση αυθεντικών ιστορικών τεκμηρίων και αφετέρου η σύνδεση του ιστορικού αυτού υλικού με το κοινωνικό και πολιτικό παρόν. (Μαράκα 1993, 35). Στόχος του Θεάτρου-Ντοκουμέντο είναι η «αποκάλυψη της αλήθειας που συνήθως συγκαλύπτεται, αποσιωπάται ή παραποιείται. Η δραματουργία αυτή δεν επιδιώκει την απλή αναπαράσταση του ιστορικού γεγονότος, αλλά θέλει να συμβάλει στη διαφώτιση του κοινού και στη συνειδητοποίηση κοινωνικών και πολιτικών καταστάσεων και προβλημάτων, ρίχνοντας φως απ' όλες τις πλευρές, παρουσιάζοντας αίτια και καθοριστικούς παράγοντες που κρύβονται κάτω από την επιφάνεια, υποδείχνοντας τους σημερινούς συσχετισμούς». (Μαράκα 1993, 35). Για να επιτευχθούν οι στόχοι στο συγκεκριμένο είδος, χρησιμοποιούνται τα εργαλεία του πολιτικού θέατρο, με κυριότερο το εφέ της αποστασιοποίησης. (Μαράκα 1993, 35).

Σύμφωνα με τον ορισμό του Peter Weiss στο κείμενό του, μεταφρασμένο από τον Πέτρο Μάρκαρη, με τίτλο «Θέατρο Ντοκουμέντο: Δεκατέσσερις θεμελιακές θέσεις για την αποκάλυψη της αλήθειας». (Weiss 1973, 61):

Το θέατρο-ντοκουμέντο είναι ένα θεατρικό ρεπορτάζ. Πρακτικά, φάκελοι, επιστολές, στατιστικοί πίνακες, δελτία χρηματιστηρίου, ισολογισμοί τραπεζών και βιομηχανικών εταιριών, κυβερνητικές δηλώσεις, ομιλίες, συνεντεύξεις, δηλώσεις γνωστών προσώπων, περιγραφές από εφημερίδες και το ραδιόφωνο, φωτογραφίες, ταινίες επικαίρων κι άλλες μαρτυρίες της εποχής μας συνθέτουν τη βάση της παράστασης. Το θέατρο-ντοκουμέντο αποφεύγει κάθε λογής πλασματικά στοιχεία. Χρησιμοποιεί αυθεντικό υλικό, που

το διοχετεύει από τη σκηνή με αναλλοίωτο το περιεχόμενό του, αλλά μορφικά επεξεργασμένο. Σ' αντίθεση με τον αταξινόμητο χαρακτήρα του ειδησεογραφικού υλικού που μας πλημμυρίζει καθημερινά απ' όλες τις πλευρές, στη σκηνή παρουσιάζεται μονάχα μια επιλογή μ' επίκεντρο ένα συγκεκριμένο θέμα που 'ναι, τις περισσότερες φορές, κοινωνικό ή πολιτικό. Αυτή η κριτική επιλογή καθώς και η αρχή, που με βάση της μοντάρουμε τα κομμάτια της πραγματικότητας, καθορίζουν την ποιότητα του θεάτρου-ντοκουμέντου.

Η απαίτηση για τη χρήση αυθεντικού ιστορικού υλικού και τεκμηρίων από τη μια μεριά και η προϋπόθεση της αισθητικής επεξεργασίας του υλικού που επιτάσσει η τέχνη από την άλλη, έφεραν πολλές φορές το Θέατρο-ντοκουμέντο σε μια θέση αμφισβήτησης της αξίας και των καλλιτεχνικών του στόχων:

...οι δυο κανόνες, αυθεντικότητα και ποιητική δημιουργία, είναι, λίγο η πολύ, τροχοπέδη ο ένας στον άλλο. Κι αυτό, γιατί η αδιάκοπη φροντίδα του συγγραφέα να μη μετριάσει την αντικειμενικότητα, να μην υπερβεί τα όρια της αυθεντικότητας δεν τον αφήνει ελεύθερο να ολοκληρώσει την αισθητική επεξεργασία, ενώ ταυτόχρονα, οι προσπάθειες που καταβάλλει και σ' αυτό τον τομέα είν' αρκετές για να κάνουν το θεατή να αντιμετωπίζει το έργο με αισθητικά κριτήρια. Οι απαιτήσεις του μένουν φυσικά ανικανοποίητες κ' έχουμε το αποτέλεσμα να απωθεί ο θεατής το έργο, να μένει αδιάφορος, αμέτοχος, ξένος. Ούτε το αισθητικό βίωμα από τη συνάντησή του με το έργο τέχνης συνταράζει τόσο το θεατή, ώστε να τον εξαναγκάσει να πάρει θέση απέναντι στο θέμα που του παρουσιάζουν, ούτε η επίδειξη της ιστορικής πραγματικότητας είναι τόσο πειστική, ώστε να τη δει σαν κάτι που τον αφορά άμεσα. (Μαράκα 1973, 72).

Οι εκπρόσωποι του Θεάτρου-ντοκουμέντο είναι αυτοί που με τα έργα τους στόχευσαν στη σύνθεση αυτών των δύο αντιθετικών αρχών. Όπως αναφέρεται στη Μαράκα (1993, 36) «η προσπάθεια να βρεθεί σύνθεση σ' αυτήν ακριβώς την αντινομία χαρακτηρίζει τους δραματουργούς του Θεάτρου-Ντοκουμέντο και τα διάφορα έργα μπορούν να θεωρηθούν προτάσεις λύσης αυτού του αισθητικού προβλήματος». Οι λύσεις που προτείνονται από βασικούς εκπροσώπους του θεάτρου τεκμηρίωσης σε αυτά τα προβλήματα και τις αντιφάσεις είναι: α) η πλήρης διάκριση των ιστορικών τεκμηρίων/ντοκουμένων από το κυρίως δράμα και παράθεση του υλικού αυτού σε παράρτημα, β) ανάμειξη των ιστορικών τεκμηρίων με το μυθοπλαστικό υλικό, γ) αποκλειστική χρήση και αισθητική επεξεργασία ιστορικών τεκμηρίων, και δ) άρνηση του αισθητικού χαρακτήρα του θεατρικού έργου και αναπαράσταση της πραγματικότητας. (Μαράκα 1993, 36). Ως κύριος εκπρόσωπος της πρώτης τάσης θεωρείται ο Rolf Hochhuth (Ρολφ Χόχουτ), της δεύτερης οι Tankred Dorst (Τάνκρεντ Ντορστ) και Peter Weiss, της τρίτης οι Heinar Kipphard (Χάιναρ Κίπχαρντ) και Peter Weiss και της τέταρτης ο Hans-Magnus Enzensberger (Χανς Μάγκνουσ Έντσενσμπεργκερ). (Μαράκα 1993, 36).

Όπως σημειώνει η Μαράκα (1993, 36) «σ' όλες ωστόσο τις περιπτώσεις απαραβίαστη αρχή, που αποτελεί και το νέο, διαφοροποιό, χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της δραματουργίας, είναι ο απόλυτος σεβασμός στην ιστορική αλήθεια, η προσήλωση στην αυθεντικότητα, η τεκμηρίωση με ντοκουμέντα». Στη βάση της αναλογίας αυθεντικού ιστορικού υλικού/τεκμηρίων και μυθοπλασίας, προκύπτουν στο πλαίσιο του Θεάτρου-ντοκουμέντο τρεις κατηγορίες έργων (βλ. για τους παρακάτω τύπους έργων, Μαράκα 1993, 37):

- 1 Έργα που χρησιμοποιούν αποκλειστικά αυθεντικό υλικό και τεκμήρια, όπως π.χ. τα πρακτικά μιας δίκης. Αυτά μπορεί να είναι δικαστικά έργα, όπως για παράδειγμα ο *Φάκελος Οπενχάιμερ* του Heinar Kipphard, *Η Ανάκριση* του P. Weiss, *Η Ανάκριση της Αβάνας* του Hans-Magnus Enzensberger κ.ά.
- 2 Έργα που στηρίζονται σε ντοκουμέντα που παρατίθενται αυτούσια, χωρίς αυτό να αποτελεί και τον απόλυτο κανόνα. Αυτά ανήκουν κυρίως στα ιστορικά έργα, όπως *Ο Αντιπρόσωπος* του Rolf Hochhuth, *Ομιλία για το Βιετνάμ* του Peter Weiss, *Λούθηρος και Τόμας Μίντσερ* ή *Η Εισαγωγή των Λογιστικών Βιβλίων* του Ντ. Φόρτε.
- 3 Έργα που χρησιμοποιούν ιστορικά ντοκουμέντα αλλά δεν είναι αυτά η αποκλειστική τους πηγή. Τέτοια είναι π.χ. *Τόλερ* του Tankred Dorst, *Άσμα για το Σκιάχτρο της Λονζιτανίας* και *Η Δολοφονία του Μαρά* του P. Weiss.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, σημαντικό στοιχείο του Θεάτρου-ντοκουμέντο είναι το θέμα του έργου να συνδέεται με το κοινωνικό και ιστορικό παρόν. «Τα έργα του Θεάτρου-Ντοκουμέντο έχουν για θέμα γεγονότα, πρόσωπα, καταστάσεις από το πρόσφατο παρελθόν που οι επιπτώσεις τους επεκτείνονται στο παρόν, ένα πρόβλημα που απασχολεί ή που θα μπορούσε να απασχολήσει τον σημερινό θεατή. Όπως έχει ήδη επισημανθεί πιο πάνω σκοπός αυτής της δραματουργίας δεν είναι η απλή αναπαράσταση του ιστορικού γεγονότος, αλλά η συμβολή στη διαφώτιση του κοινού και στη συνειδητοποίηση του προβλήματος, το οποίο δεν παρουσιάζεται ως μεμονωμένη και μοναδική περίπτωση αλλά αποκρυσταλλωμένο σε μοντέλο που έχει γενικότερη ισχύ». (Μαράκα 1993, 41).

Συνοψίζοντας, όπως αναφέρει ο Σάββας Πατσαλίδης (2014), στο Θέατρο-ντοκουμέντο, «όλα αποτελούν ένα γεγονός που υποστηρίζεται από τα αποδεικτικά στοιχεία που προσκομίζονται --συνεντεύξεις, περιγραφές από αυτόπτες μάρτυρες κ.λπ.»:

...στην «Ανάκριση», ο Βάις μας «βομβαρδίζει» με απίστευτες λεπτομέρειες, που αφορούν το φαγητό, τις τουαλέτες, τις αρρώστιες των κρατουμένων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης κ.λπ., λεπτομέρειες που ενώ στην αρχή μας φαίνονται μάλλον περιττές, καθώς συσσωρεύονται, πυκνώνουν την πρώτη (γενική) εικόνα και της δίνουν μια άλλη διάσταση, πολύ πιο τρομακτική. Μας κάνουν να δούμε πιο ξεκάθαρα πώς μέσα από τις «μικρές ειδήσεις», τις ενίοτε «μπανάλ», μπορεί να βγει η πιο ανατριχιαστική είδηση, το μεγαλύτερο κακό.

Το θέατρο-ντοκουμέντο, με τα αποδεικτικά στοιχεία θέλει να κερδίσει την αξιοπιστία που για κάποιους έχουν (ακόμη...) οι ειδήσεις. Ως θεατρική έκφραση είναι, τρόπον τινά, η απάντηση ενός πραγματιστικού αιώνα (του 20ού) στο ιστορικό δράμα πιο ρομαντικών εποχών. Η θέση του είναι στο σημείο όπου τέμνεται η τέχνη με την πολιτική. Ο στόχος είναι πολύ συγκεκριμένος: ο επαναπροσδιορισμός των ιστορικών δεδομένων μέσα από την τεχνική της αποδόμησης. Κατάλυση του πλαισίου της ρεαλιστικής αισθητικής και η συνακόλουθη δημιουργία ρωγμών στα τοιχώματα του σκηνικού κόσμου που επιτρέπουν στο θεατή να δει, με μια άλλη ματιά, τις σημαντικές, πλην όμως φιμωμένες αλήθειες.

Οι συγγραφείς δεν κρύβουν τις διδακτικές τους προθέσεις, γι' αυτό και αφήνουν τη λέξη να κυριαρχήσει σε βάρος της αισθητικής, όχι όμως και της αντικειμενικότητας. Κάποιες φορές παρατηρείται μια σκόπιμη στρέβλωση των δεδομένων, ώστε να λειτουργήσει πιο ακαριαία το θέαμα, όμως σε γενικές γραμμές φορούν το προσωπείο του αντικειμενικού σχολιαστή. Θέλουν να πείσουν και παράλληλα να πυροδοτήσουν το διάλογο με το κοινό και αυτό ξέρουν ότι θα το πετύχουν όταν δεν εκβιάζουν τα συμπεράσματα [...]. Οι ηθοποιοί ή οι «ειδικοί της καθημερινότητας» [...] καλούνται να παρουσιάσουν (κι όχι να υποδυθούν) όλες τις θέσεις και ο θεατής αποφασίζει (αυτό άλλωστε δεν εννοεί και ο Μπρεχτ με το «ανοικτό τέλος»).

## 7.2.1 Το Θέατρο ντοκουμέντο στην εφαρμογή του

### 7.2.1.1 Η Ανάκριση και τα τραύματα του πρόσφατου ναζιστικού παρελθόντος

Το εμβληματικό έργο του Δάντη *Η κόλαση* έχει χρησιμοποιηθεί συχνά ως δομικό πρότυπο και φαντασικό υπόβαθρο της στρατευμένης λογοτεχνίας, στις προσπάθειες αναπαράστασης του Ολοκαυτώματος. Ο Arno Schmidt στο κείμενό του *Ο κ. Dante Alighieri* (γρ. 1948-1949, εκδ. 1989) παραλληλίζει πρώτος την Κόλαση του Δάντη με το Ολοκαύτωμα, σε μια πικρή σάτιρα για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης και απορρίπτει κάθε τη δυνατότητα αντιγραφής ή αναπαράστασης οποιασδήποτε οργανωμένης καταστολής και βασανισμού. (Berwald 2003, 22). Την ίδια περίπου εποχή (1948-1948) ο Brecht στις *Συζητήσεις με νέους διανοούμενους* θεωρεί ότι το ολοκαύτωμα δεν μπορεί να περιγραφεί με καμία λογοτεχνική φόρμα. Το 1968, ο Peter Weiss στο δοκίμιό του «Το υλικό και τα πρότυπα: Σημειώσεις για το θέατρο-ντοκουμέντο» επιχειρηματολογούσε εναντίον κάθε αναπαράστασης των ιστορικών γεγονότων με την περιπλοκή της μυθοπλασίας. Έψαχνε με λίγα λόγια τα αισθητικά μέσα που θα τον βοηθούσαν να αναπαραστήσει τις μαζικές δολοφονίες χωρίς τους περιορισμούς και τους συμβιβασμούς που επιβάλλει ένα έργο τέχνης, όταν περιορίζεται για κατανάλωση, όταν πρόκειται να χρησιμεύσει ως εμπορικό προϊόν. (Berwald 2003, 22).

Το δικαστικό σύστημα της Δυτικής Γερμανίας δεν τόλμησε να αγγίξει τα εγκλήματα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου από τους Ναζί, πριν το 1958, ενώ οι πρώτες δίκες εναντίον των αξιωματούχων του Άουσβιτς έγιναν στη Φρανκφούρτη από τον Δεκέμβριο του 1963 μέχρι τον Αύγουστο του 1965. Ο Weiss παρακολούθησε ένα σημαντικό μέρος από τις δίκες αυτές το 1964-65 και έγραψε ανάμεσα σε αυτές τις χρονιές ένα από τα σημαντικότερα έργα του Θεάτρου-ντοκουμέντο του 20ού αιώνα, με τίτλο *Η ανάκριση, ορατόριο σε 11 άσματα*, όπου κάθε άσμα χωρίζεται σε τρία μέρη, ακολουθώντας τη δομική αρίθμηση της *Θείας Κωμωδίας* του Δάντη, ενώ ταυτόχρονα προσπαθεί να αποφύγει συστηματικά κάθε αισθητική επεξεργασία του υλικού από τις καταγραφές της δίκης. Ο ορισμός του έργου ως ορατόριου προσδιορίζει ευσύνοπτα και λακωνικά, τις προθέσεις του δραματουργού: «την σοβαρότητα του θέματος, ιερότητα του σκοπού, τέλεια εξαΰλωση των μέσων έκφρασης και μεγάλη συμβολή της φαντασίας». (Μαράκα 1973, 66). Το έργο παίχτηκε ταυτόχρονα στη δυτική και ανατολική Γερμανία καθώς και σε πολλές άλλες γερμανικές πόλεις τον Οκτώβριο του 1965. Στο Δυτικό Βερολίνο το έργο το σκηνοθέτησε ο Erwin Piscator (Ερβιν Πισκάτορ), ενώ στο Λονδίνο το σκηνοθέτησε ο Peter Brook αλλά πολύ γρήγορα διαδόθηκε παγκοσμίως, κάνοντας παραστάσεις στο Μπρόντγουεϊ (1966), τη Μόσχα, το Μπουένος Άιρες και το Μοντεβιδέο (1967), το Τελ Αβίβ (1968). Είναι πολύ γνωστή και σημαντική η κινηματογραφική του μεταφορά το 1965 από τον Peter Schulze Rohn. (Berwald 2003, 23).

Ο Weiss αμφιταλαντεύτηκε ανάμεσα σε διαφορετικούς τίτλους (*Το στρατόπεδο, Αποδεικτικά στοιχεία, Η Δίκη, Η Επιθεώρηση*) για το έργο προτού καταλήξει στην *Ανάκριση*, η οποία παραπέμπει σε ένα μεγαλύτερο

εύρος σημασιών, από την κυριολεκτική έννοια της δικαστικής διαδικασίας μέχρι τη φιλοσοφική σημασία μιας πιο ολοκληρωμένης εξέτασης της αλήθειας. (Berwald 2003, 23).

Από τις διαφορετικές εκδοχές του Θεάτρου-ντοκουμέντο, ο Weiss ενδιαφέρεται τόσο για το θεματικό ενδιαφέρον ενός έργου με πολιτικό στόχο και περιεχόμενο, αλλά και για την αισθητική φόρμα. Στον πρόλογο του έργου αναφέρει ότι πρόθεσή του δεν είναι να ανακατασκευάσει τη δίκη του Άουσβιτς, κάτι τέτοιο θα ήταν το ίδιο αδύνατο με το να προσπαθήσει κανείς να αναπαραστήσει τη φρικαλεότητα του στρατοπέδου επί σκηνής. Αυτό που πρέπει να παρουσιάζεται επί σκηνής είναι το «συμπύκνωμα» των μαρτυριών, χωρίς την έξαρση του συναισθήματος από την αντιπαράθεση των μαρτύρων. Η απαλοιφή των προσωπικών βιωμάτων και συναισθημάτων είναι απαραίτητη για να αναδειχθούν τα γεγονότα, όπως αυτά παρουσιάστηκαν στη δίκη. (Berwald 2003, 23). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει:

Ο σκηνοθέτης, που θα παρουσιάσει αυτό το δράμα, δεν πρέπει να επιχειρήσει μίαν αναπαράσταση του δικαστηρίου, όπου έγινε η δίκη για το στρατόπεδο. Μία τέτοια αναπαράσταση φαίνεται στο συγγραφέα του δράματος το ίδιο αδύνατη όσο και μια παρουσίαση του στρατοπέδου στη σκηνή. [...]

Στο δικαστήριο εμφανίστηκαν εκατοντάδες μάρτυρες. Η αντιπαράθεση των μαρτύρων και των κατηγορουμένων καθώς και οι λόγοι και οι αντίλογοι πλημμύριζαν από συναισθηματική έξαρση.

Απ' όλα αυτά δεν μπορεί να μείνει στη σκηνή παρά μόνο ένα συμπύκνωμα της μαρτυρίας.

Το συμπύκνωμα αυτό πρέπει να περιέχει μόνο τα γεγονότα όπως παρουσιάστηκαν στη δίκη. Τα προσωπικά βιώματα και οι συγκρούσεις πρέπει να υποχωρήσουν μπροστά στη ανωνυμία. Με το να χάνουν οι μάρτυρες στο έργο τα ονόματά τους γίνονται απλά φερέφωνα. Οι εννιά μάρτυρες καταθέτουν μονάχα αυτό που εκφράσανε εκατοντάδες άλλοι.

[...] Αντίθετα απ' τους 18 κατηγορούμενους ο καθένας είναι κ' ένα ξεχωριστό πρόσωπο. Τα ονόματά τους πάρθηκαν απ' την πραγματική δίκη. Το ότι έχουν δικά τους ονόματα είναι σημαντικό, γιατί τα είχαν και στην περίοδο που αποτελεί τώρα το αντικείμενο της δίκης, ενώ οι κρατούμενοι είχαν χάσει τα δικά τους. (Βάις 1970, χ.σ.)

Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, η αισθητική φόρμα δεν αφήνει αδιάφορο τον συγγραφέα, ο οποίος «δεν παραθέτει ωμά ντοκουμέντα, αλλά καταλήγει σε ένα σχολαστικά στιλιζαρισμένο αισθητικό προϊόν, το οποίο λειτουργεί με μια ευρεία γκάμα ρητορικών τεχνικών. Το κείμενο αποτελεί ένα κολάζ ρυθμικού λόγου, συμπυκνώνει τις αναλυτικές περιγραφές των μαρτύρων και τις κυνικές απολογίες των κατηγορουμένων σε σχέση με τα ιατρικά πειράματα, τα βασανιστήρια και τις εκτελέσεις». (Berwald 2003, 24). Στο «κολάζ» αυτό ο Weiss δεν προσθέτει καθόλου δικά του κείμενα στις καταγραφές του δικαστηρίου. «Το κοινό βρίσκεται μπροστά σε ένα δράμα που δεν υποκύπτει σε καμία συμβατική πλοκή και στα εργαλεία της ούτε στη συμβατική ηθική ικανοποίηση μιας χολιγουντιανής εκδοχής της δίκης». (Berwald 2003, 24). Σε πολλά αποσπάσματα του έργου τονίζεται η οικονομική σημασία του Ολοκαυτώματος και η διαρκές απάνθρωπο κυνήγι της εξουσίας και του κέρδους στο πλαίσιο της μεταπολεμικής Γερμανίας. (Berwald 2003, 24).

[Τραγούδι για την προβλήτα] [Βάις 1970, 39-41]

## ΜΑΡΤΥΣ 8

Με το να συμβουλεύουν τους κρατούμενους  
πριν από τη μεταφορά τους  
να παίρνουν μαζί τους όσο το δυνατό  
περισσότερα  
χρυσασφικά ρουχισμό χρήματα κ' εργαλεία  
με την πρόφαση  
ότι εκεί που θα τους πήγαιναν  
δε θα 'βρισκαν τίποτα  
κουβαλούσαν όλοι μαζί τους  
και το τελευταίο αντικείμενο  
που είχαν  
Πολλά απ' αυτά τους τ' αφαιρούσαν  
κιόλας στην προβλήτα στην πρώτη ταξινόμηση  
Οι γιατροί που έκαναν τις επιλογές  
δεν έπαιρναν για τον εαυτό τους  
διάφορα είδη πρώτης ανάγκης μοναχά  
αλλά και χρυσασφικά και συνάλλαγμα  
που τα μετέφεραν με μπαούλα  
Μετά έπαιρναν οι φρουροί  
και το προσωπικό των τραίνων  
τα δικά τους  
Ακόμα και για μας περίσσευε κάτι  
που το αξιοποιούσαμε αργότερα  
κάνοντας τράμπα  
Στο γραφείο αξιών μαζεύονταν αργότερα  
ποσά δισεκατομμυρίων

[...]

Σύμφωνα με την τελική αναφορά  
του Ιανουαρίου 1944  
τα χρήματα που κατασχέθηκαν και το συνάλλαγμα  
έφταναν σε ογδόντα δισεκατομμύρια περίπου  
Οι πολύτιμες πέτρες και τα χρυσασφικά  
σε πενήντα δύο δισεκατομμύρια  
όπου πρέπει να προστεθούν  
και δύο χιλιάδες βαγόνια πλεκτά  
αξίας σαράντα έξι εκατομμυρίων μάρκων  
Τα αποθέματα αυτά  
τα έπαιρναν τόσο από περιουσίες  
εκατομμυρίων  
όσο κι από την τελευταία δεκάρα  
του φτωχού

## ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ

Σε ποιον παραδίδονταν οι αξίες αυτές

Στην τράπεζα του Ράιχ  
καθώς και στο Υπουργείο των Οικονομικών  
Τα χρυσαφικά τα έλιωναν  
Τα ρολόγια λόγου χάρη  
τα μοίραζαν στο στρατό



Εικόνα 7.3 Η Ανάκριση.

[Πηγή:

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Weiss\\_\(spisovatel\)#/media/Soubor:Die\\_Ermittlung\\_Staatstheater\\_Nuernberg\\_2009.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Peter_Weiss_(spisovatel)#/media/Soubor:Die_Ermittlung_Staatstheater_Nuernberg_2009.jpg)]

Στο τέλος του έργου, ένας από τους κατηγορούμενους απηχεί με τα λόγια του την «μαζική μεταπολεμική ιδεολογία της επιλεκτικής μνήμης και της διάχυτης άρνησης των Γερμανών να αντιμετωπίσουν τα εγκλήματά τους. Οι κατηγορούμενοι είτε υποβιβάζουν το ρόλο τους στο στρατόπεδο είτε αρνούνται την ενοχή τους, γελοιοποιώντας κάποιες φορές τα θύματά τους». (Εικόνα 7.3). (Berwald 2003, 25).

#### 7.2.1.2 Το Τραγούδι για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας και η Ομιλία για το Βιετνάμ και η κριτική στον Θεσμό της αποικιοκρατίας

Το έργο πρωτοπαίχτηκε στη Στοκχόλμη το 1967 σε σκηνοθεσία Etienne Glaser και στο Βερολίνο την ίδια χρονιά σε σκηνοθεσία Karl Paryla. Πρόκειται για ένα από τα πιο πολυπαιγμένα έργα του Weiss, καθώς μόνο μέχρι τη δεκαετία του '70 παίχτηκε πάνω από 50 φορές. (Berwald 2003, 25).

Η θεματολογία του έργου επικεντρώνεται στα δεινά της αποικιοκρατίας. Στόχος του συγγραφέα είναι να ασκήσει κριτική στην πορτογαλική αποικιοκρατία στην Αφρική και ειδικότερα στην Αγκόλα. Την περίοδο που ο Weiss συνέθετε το έργο του οι συγκρούσεις στην Αγκόλα δεν είχαν ακόμα τελειώσει. Καταδικάζεται η καταπίεση, η βιομηχανική χρήση των ανθρώπινων πλασμάτων και πολλές φορές ο Weiss εξομοιώνει ουσιαστικά την αποικιοκρατία με τον ναζισμό, κάνοντας συχνά χρήση της ορολογίας του ναζιστικού καθεστώτος για να τονίσει την καταδίκη των αποικιοκρατικών εγκλημάτων εναντίον της ανθρωπότητας. (Berwald 2003, 25).

Στις σκηνοθετικές οδηγίες του έργου ζητά μια διαρκώς φωτισμένη σκηνή, μια οδηγία που θα διατηρήσει και στην Ομιλία για το Βιετνάμ. Απορρίπτει τη χρήση μάσκας ή μακιγιάζ για την υποδήλωση της εθνικής ταυτότητας των χαρακτήρων, ενώ τους εναλλασσόμενους ρόλους μοιράζονται μόνο 7 ηθοποιοί, κάτι που κάνει δύσκολη τη διάκριση μεταξύ των χαρακτήρων. (Berwald 2003, 25). Ο Weiss απαιτεί από τους ηθοποιούς να εναλλάσσονται μεταξύ ευρωπαϊκών και αφρικανικών χαρακτήρων, ανεξάρτητα από το χρώμα



του δέρματός τους, ενώ εισάγει και δύο γυναικείους χαρακτήρες, την Juana και την Ana, υπηρέτριες σε ένα δήθεν προοδευτικό ζευγάρι Πορτογάλων, προκειμένου να μην καθίσταται αφηρημένη ή απρόσωπη η τεκμηρίωση. (Berwald 2003, 26).

Η τεκμηρίωση της πρακτικής των βασανιστηρίων του αποικιακού καθεστώτος συχνά προηγείται ή ακολουθείται από κυνικές επευφημιστικές επίσημες δηλώσεις για οικονομική ανάπτυξη στο πλαίσιο της αποικιοκρατίας, για τις ανθρωπιστικές και ευγενείς προθέσεις των αποικιοκρατούντων και για τη δήθεν «φιλική και ευγνώμονα» στάση των αποικιοκρατούμενων. Στο τέλος το έργο εστιάζει στη διαρκώς αναπτυσσόμενη δύναμη ενός κινήματος που θα σηματοδοτείται από την αλληλεγγύη και με το συμπέρασμα ότι μια καλά οργανωμένη απελευθέρωση είναι κοντά. (Berwald 2003, 27).

### **7.2.1.3 Ομιλία για την προϊστορία και την πορεία του μακροχρόνιου απελευθερωτικού πολέμου στο Βιετνάμ σαν παράδειγμα της αναγκαιότητας του ένοπλου αγώνα των καταπιεζομένων ενάντια στους καταπιεστές τους, καθώς και για τις απόπειρες των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής να καταστρέψουν τα θεμέλια της επανάστασης**

Ο τίτλος του έργου είναι καθιερωμένος πιο σύντομα ως *Ομιλία για το Βιετνάμ*, το οποίο αποτελεί μεταφορά στο θέατρο της ιστορίας του πολέμου και της απελευθέρωσης του Βιετνάμ. Το έργο πρωτοπαίχτηκε στη Φρανκφούρτη το 1968, σε σκηνοθεσία Harry Buckwitz. Την ίδια χρονιά το σκηνοθέτησε ο Peter Stein στο Βερολίνο. Στην Ανατολική Γερμανία παίχτηκε στο Ροστόκ, σε σκηνοθεσία Hanns Anself Perten. Ανήκει και αυτό στο θέατρο-ντοκουμέντο. Όπως αναφέρεται από τη Μαράκα (1973, 68-69) κι εδώ ο Weiss «παραμένει πιστός στην άποψή του, ότι το θέατρο μπορεί όχι μόνο να διδάξει, αλλά και να αναλύσει καταστάσεις, να καταδείξει σχέσεις και μέσ' από τη λογική, όχι το συναίσθημα, να οδηγήσει το θεατή σε επίγνωση, που θα τον κάνει ν' αλλάξει και στάση ακόμα. Ύστερα από μια μακρόχρονη επιστημονική προεργασία και έχοντας πλήρη γνώση της Ιστορίας και των στοιχείων, έγραψε ένα έργο με πρωταγωνιστή, [...], την ίδια την ιστορική εξέλιξη». Σκιαγραφεί την ιστορία του Βιετνάμ τα τελευταία 2000 χρόνια. «Παρουσιάζει τα στάδια που πέρασε στην ιστορία του το Βιετνάμ, με τα κύρια χαρακτηριστικά τους, ώστε να φωτίζεται και να εξηγείται το σημερινό στάδιο της πάλης εναντίον του αμερικανικού ιμπεριαλισμού». (Μαράκα 1973, 68-69). Μέχρι το 1500 μ.Χ. αναπαρίσταται ένας φαύλος κύκλος κινεζικής κατοχής μέχρι την πρώτη απόβαση των Πορτογάλων και των Ολλανδών. Έκτοτε σκιαγραφείται η ανάμειξη της Δύσης, κυρίως των Γάλλων, στις τοπικές διαμάχες και την οικονομία μέχρι την επικράτηση των γαλλικών αποικιακών στρατευμάτων τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, οπότε και ξεκινάει η αντίσταση ενάντια στην ξένη κυριαρχία. Τόσο η γαλλική όσο και αργότερα η ιαπωνική κατάληψη καταστάθηκαν από τα βιετναμέζικα στρατεύματα σε έναν πόλεμο που διήρκεσε από το 1941 ως το 1954, οπότε το Βιετνάμ διχοτομήθηκε. Ο πόλεμος ωστόσο συνεχίστηκε και οι ΗΠΑ αναδύθηκαν ως ο κύριος εχθρός του κομμουνιστικού Βιετνάμ ως το 1975, οπότε οι ΗΠΑ χάνουν τον πόλεμο και επέρχεται η επανένωση του Βιετνάμ. (Berwald 2003, 27· Μαράκα 1973, 69).

Ο Weiss στο εισαγωγικό σημείωμά του επιμένει για δραματουργική απλότητα, θεωρώντας ότι ένας εξωτισμός στα κοστούμια, τις σκηνογραφίες ή την ενορχήστρωση θα ζημίωνε την αποτελεσματικότητα του έργου. Εφαρμόζει βασικές αρχές του Θεάτρου-ντοκουμέντο και εδώ. Ζητά από τους ηθοποιούς να φέρουν αριθμούς αντί για ονόματα και να μην χρησιμοποιούνται θεατρικά εφέ παρά μόνο σποραδικά. Όσον αφορά τον φωτισμό, ζητά να είναι η σκηνή φωτισμένη, όπως και στο *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας*, ώστε να επιτευχθεί η πνευματική εγρήγορση και η γνωστική αντίληψη του έργου και της πολιτικής του σκοπιμότητας. (Berwald 2003, 27). Όπως λεπτομερώς σημειώνει η Μαράκα (1973, 69): «Κύριο χαρακτηριστικό του έργου είναι η λιτότητα. Ο συγγραφέας προκαθορίζει το σκηνικό χώρο: μια τετραγωνική, γυμνή σκηνή. Οι ηθοποιοί χωρίς κοστούμια και μάσκες, επειδή παίζουν πολλούς ρόλους ο καθένας, είναι ντυμένοι μαύρα όταν παριστάνουν Κινέζους ή Βιετναμέζους και άσπρα όταν κάνουν λευκούς ή τις ντόπιες μαριονέτες των λευκών. Όταν είναι απαραίτητο προστίθεται κ' ένα ενδεικτικό σήμα (κράνος, όπλο, κόσμημα) που δείχνει την προσωρινή ιδιότητά τους. Κύρια θεατρικά μέσα έκφρασης είναι ο λόγος, χειρονομία και η

ομαδική κίνηση. Η κίνηση αυτή προκαθορίζεται με μεγάλη ακρίβεια από το συγγραφέα σύμφωνα με τα οχτώ σημεία του ορίζοντα, που είναι μαρκαρισμένα στο δάπεδο της σκηνής κι ανταποκρίνονται, όσο είναι δυνατό, στις πραγματικές γεωγραφικές θέσεις (η Κίνα βρίσκεται π.χ. στο Βορρά, το Βιετνάμ στο κέντρο κοκ.). Τόσο στη διαμόρφωση και χρησιμοποίηση του χώρου και της ομαδικής κίνησης, όσο και στη διατύπωση του λόγου και της θεατρικής χειρονομίας, ο Πέτερ Βάις έχει πετύχει και πάλι με την αυστηρή λιτότητα, τη δυναμική απλούστευσης και το ρυθμό ν' ανεβάσει το αντικείμενό του σ' ένα πολύ υψηλό αισθητικό επίπεδο, χωρίς καμιά παραχώρηση ως προς την αυθεντικότητά του σα ντοκουμέντο του αγώνα ενός λαού για την ανεξαρτησία του, που κορυφώνεται στην εποχή μας με την ηρωική πάλη του εναντίον του αμερικανικού ιμπεριαλισμού».

#### **7.2.1.4 Η δολοφονία του Μαρά και Ο Τρότσκι εξόριστος: ενσωματώνοντας διαφορετικές θεατρικές παραδόσεις**

«Ο Βάις με τον “Μαρά-Σάντ” εγκαινιάζει στην ουσία την πολιτική στράτευση στο θέατρο της Ομοσπονδιακής Γερμανικής Δημοκρατίας και το απελευθερώνει από μια προβληματική περιορισμένη στο παρελθόν», αναφέρει ο Πέτρος Μάρκαρης στο αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω* στο γερμανόφωνο μεταπολεμικό θέατρο (Μάρκαρης 1983, 16).

*Η Δολοφονία του Μαρά* είναι ίσως το πιο γνωστό έργο του Weiss. Γράφτηκε το 1963 αλλά ο συγγραφέας το αναθεωρούσε διαρκώς μέχρι το 1965, ώστε το έργο να διατηρεί έναν διφορούμενο χαρακτήρα και να μπορεί να παίζεται σε χώρες με διαφορετικά πολιτικά συστήματα. Πλήρης τίτλος του έργου είναι *Η καταδίωξη και δολοφονία του Ζαν-Πωλ Μαρά όπως παίχτηκε από το θεατρικό όμιλο του ασύλου του Σαρεντόν υπό τη διεύθυνση του κυρίου Σαντ (Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade)*. Παίχτηκε πρώτη φορά στο Βερολίνο το 1964 σε σκηνοθεσία Konrad Swinarski. Ο Peter Brook το παρουσίασε στο Λονδίνο το 1964. Στο Μπρόντγουεϊ ανέβηκε το 1965, ενώ η κινηματογραφική του μεταφορά το 1966 (**Εικόνα 7.4**) έκανε το έργο γνωστό παγκοσμίως και τον Weiss έναν από τους σημαντικότερους μεταπολεμικούς συγγραφείς του αιώνα, μαζί με τον Beckett και τον Brecht. (Berwald 2003, 33).

Η υπόθεση του έργου επικεντρώνεται στον Μαρκήσιο ντε Σαντ, έγκλειστο στο ψυχιατρικό άσυλο του Charenton, που λειτουργούσε και ως φυλακή πολιτικών κρατούμενων. Ο Σαντ αναλαμβάνει να σκηνοθετήσει μέσα στο ίδρυμα ένα από τα έργα του γύρω από τη Γαλλική Επανάσταση, τη *Δολοφονία του Μαρά*. Αν και η θεατρική παράσταση έχει θεραπευτικό στόχο και μια διέξοδο εκτόνωσης και έκφρασης για συμμετέχοντες ασθενείς και φυλακισμένους, ταυτόχρονα αποτελεί στην πραγματικότητα και μια δημοφιλή μορφή ψυχαγωγίας των μελών της άρχουσας τάξης της ναπολεόντειας περιόδου, που επισκέπτονταν και παρακολουθούσαν τις παραστάσεις των τροφίμων του Charenton. (Berwald 2003, 34· Φελοπούλου 2014, 567-8). Το δραματουργικό σενάριο βασίζεται σε ιστορικά ντοκουμέντα, καθώς ο Μαρκήσιος ντε Σαντ (1740-1814) υπήρξε πράγματι έγκλειστος στο συγκεκριμένο άσυλο από το 1808 μέχρι το 1813 και έδινε παραστάσεις εκεί, οι οποίες απευθύνονταν στην υψηλή κοινωνία του Παρισιού. (Berwald 2003, 34· Φελοπούλου 2014, 567-8). Ωστόσο δεν έγραψε και δεν σκηνοθέτησε ποτέ έργο για το τέλος του Jean Paul Marat (1743-1793). Έγραψε όμως τον επικήδειο λόγο για την κηδεία του Marat, και το στοιχείο αυτό είναι ο ιστορικός σύνδεσμος ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές. Οι θεατές αυτού του νοσοκομειακού θεάτρου αποτελούν μέρος του έργου τόσο μέσα όσο και πέρα από το ίδιο το έργο, όπως είναι π.χ. ο διευθυντής, οι φύλακες οι νοσοκόμοι του ψυχιατρείου και τελικά οι πραγματικοί θεατές. (**Εικόνα 7.5**).

Στον δραματουργικό πυρήνα του έργου βρίσκονται οι φιλοσοφικές διαφωνίες περί αδράνειας και αλλαγής, ανάμεσα στον Μαρά και τον Σαντ. Όπως αναφέρει η Φελοπούλου, «φαινομενικά, θέμα της παράστασης του Σαντ είναι η δολοφονία του Μαρά το 1793 από τη Σαρλότ Κορντέ, στην πραγματικότητα όμως η δολοφονία παρέχει το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα εκτυλιχθεί η φανταστική ιδεολογική αντιπαράθεση των δύο ανδρών, έτσι όπως την έχει συλλάβει ο Σαντ». (Φελοπούλου 2014, 567-8). Οι ηθοποιοί του Σαντ

πρέπει να αναπαραστήσουν το θάνατο του Μαρά στη μπανιέρα του από τα χέρια της τροφίμου/υπνοβάτιδας Charlotte Corday (1768-1798). Ο αφηγητής καθοδηγεί το πραγματικό και το μυθοπλαστικό κοινό. «Η ύπαρξη δύο ξεχωριστών κοινών στο Μαρά/ Σαντ και η έμφαση που δίνεται στην πρόσληψη του έργου, κυρίως με τη μεσολάβηση του Παρουσιαστή και του Κουλμιέ, είναι χαρακτηριστικές. Το φανταστικό κοινό του 1808, γνώρισε την Τρομοκρατία και παρακολουθεί τα γεγονότα που έζησε μέσα από την εκδοχή μιας παράστασης τρελών, υποταγμένων κυρίως στις ανάγκες του σώματός τους παρά σ' αυτές του κειμένου, γραμμένου από ένα εκκεντρικό μυαλό. Το πραγματικό κοινό του 1964, όπως και των κατοπινών παραστάσεων, περισσότερο ενημερωμένο από αυτό του 1808, γνωρίζει το τέλος της ναπολεόντειας εποχής, με τη συντριβή του Αυτοκράτορα, επτά χρόνια μετά την υποτιθέμενη παράσταση του ασύλου, στο τέλος της οποίας αποθεώνεται ο Ναπολέων, και μπορεί να ερμηνεύσει διαφορετικά τις αντιπαραθέσεις περί επανάστασης Μαρά-Σαντ, ενώ το λάιτ μοτίβ του Χορού "Μαρά, τι βγήκε από την επανάσταση; Μαρά, δεν περιμένουμε άλλη ανάσταση. Μαρά, είμαστε ακόμα όλοι φτωχοί, θέλουμε να 'ρθει τώρα η αλλαγή", παραμένει πάντα επίκαιρο. Το έργο, σύμφωνα κυρίως με γερμανούς μελετητές, αντανακλά έντονα τη δεκαετία του '60 με την ιδεολογική αύρα της επανάστασης να εξαπλώνεται ορμητικά και να σβήνει προς το τέλος της δεκαετίας [με τον Μάη του '68] την παγωμένη ιδεολογία του ψυχρού πολέμου. Με αυτήν τη λογική, το εγκιβωτισμένο έργο δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά εξυπηρετεί τη διαλεκτική αντιπαράθεση παρόντος-παρελθόντος». (Φελοπούλου 2014, 569-570).



**Εικόνα 7.4** Σκηνή από παράσταση του έργου *Η δολοφονία του Μαρά*.

[Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Marat/Sade\\_%28film%29#/media/File:MaratSade.PNG](https://it.wikipedia.org/wiki/Marat/Sade_%28film%29#/media/File:MaratSade.PNG)]

Το έργο ενσωματώνει διαφορετικές θεατρικές παραδόσεις του 20ού αιώνα: παραμένει πιστό στην άποψη του Brecht ότι το θέατρο αποτελεί ένα κίνητρο για ορθολογική πολιτική σκέψη, ενέχει στοιχεία από τα υπαρξιακά ανεβάζματα των έργων του Beckett ως γκροτέσκα και μονότονα, και τέλος, εμπεριέχει τη σύλληψη του Artaud για το θέατρο της σκληρότητας, (Berwald 2003, 33). Το έργο λειτουργεί σε διαφορετικά επίπεδα θεατρικής πραγματικότητας, τα οποία άλλοτε επιβάλλονται και άλλοτε έρχονται μεταξύ τους σε σύγκρουση. Αντικατοπτρίζονται σε αυτούς διαφορετικοί θεατρικοί κόσμοι, με κυρίαρχα στοιχεία τη μεταθεατρικότητα και τη σύγχυση του κόσμου του πραγματικού με αυτόν της σκηνής.

Ο Τρότσκι στην εξορία πρωτοπαίχτηκε στο Ντίσελντορφ το 1970 σε σκηνοθεσία Harry Buckwitz, ενώ την ίδια χρονιά παίχτηκε στο Ανόβερο και το Γκέτεμποργκ. Ο Weiss έγραψε το έργο αυτό ως μια αδογμάτιστη συνεισφορά στο έτος Λένιν, στην 100ή επέτειο των γενεθλίων του. Ωστόσο, ο σοσιαλιστικός χώρος δεν δέχτηκε με θετικό τρόπο το έργο, εξαιτίας της έμφασης του Weiss στη σημασία του Τρότσκι, του οποίου η μνήμη είχε σβηστεί από το Ανατολικό Μπλοκ. (Berwald 2003, 39). Το έργο «πραγματεύεται πάλι την προβληματική της επανάστασης, έχοντας όμως στο επίκεντρο μια επαναστατική προσωπικότητα, την εξέλιξη της και τη σχέση της με την επανάσταση. Ο Τρότσκι, επαναστάτης, διανοούμενος και εξόριστος, έχει διάφορα σημεία επαφής με τη θέση του ίδιου του Βάις και είναι χωρίς αμφισβήτηση μια επιστροφή του συγγραφέα σε προβλήματα της δικής του ύπαρξης, σ' ένα ανώτερο, όμως, συνειδησιακό επίπεδο, χωρίς το στοιχείο του έντονου ατομισμού της πρώτης περιόδου, αλλά με κατακτημένη την πολιτική τοποθέτηση». (Μαράκα 1983, 38).



Εικόνα 7.5 Η δολοφονία του Μαρά.

[Πηγή: [Marat - Sade, Praha 12.03.2022 - Peter Weiss \(spisovatel\) – Wikipedie \(wikipedia.org\)](#)]

### 7.3 Η ζωή και το θεατρικό έργο του Peter Handke

Το 2014 ο Peter Handke (Εικόνα 7.6) υποστήριξε ότι το βραβείο Νόμπελ οφείλει να καταργηθεί: «Με τον καταρτισμό ενός λανθασμένου κανόνα δεν προσφέρει στη λογοτεχνία πολλά πράγματα. Δημιουργεί μια στιγμή μιας κάποιας προσοχής, μερικές σελίδες στην εφημερίδα, στο διάβασμα της λογοτεχνίας όμως δεν φέρνει τίποτα». (Δανέζης 2019, 45). Ωστόσο, το 2019 θα αποδεχτεί το βραβείο, καθώς η Σουηδική Ακαδημία θα του απονεμίσει το Νόμπελ Λογοτεχνίας (εξ ημισείας με την πολωνή συγγραφέα και ακτιβίστρια Olga Tokarczuk) «για το επιδραστικό έργο [του] που με γλωσσική ευφυΐα εξερεύνησε την περιφέρεια και την ιδιαιτερότητα της ανθρώπινης εμπειρίας». (<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2019/summary/>).



Εικόνα 7.6 Peter Handke.

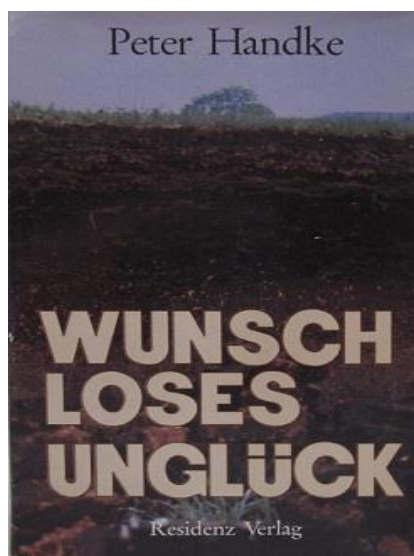
[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Handke#/media/File:Peter-handke.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Handke#/media/File:Peter-handke.jpg)]

Η βράβευσή του θα αμφισβητηθεί και θα προκαλέσει κύμα αντιδράσεων και οργισμένων διαμαρτυριών. Η κατακραυγή δεν είχε να κάνει με τη βράβευση του Αυστριακού συγγραφέα με ένα βραβείο που ο ίδιος μερικά χρόνια νωρίτερα είχε εν μέρει λειδορήσει, όσο για τη στάση που κράτησε απέναντι στο ζήτημα της Γιουγκοσλαβίας στα μέσα της δεκαετίας του '90, καθώς χαρακτηρίστηκε αρνητής της σφαγής της Σρεμπρένιτσα, το καλοκαίρι του 1995, ενώ δεν δίστασε να εκφράσει την πολιτική του φιλία προς τον «εγκληματία πολέμου» Slobodan Milošević. Ο Σλοβένος φιλόσοφος και μακροχρόνιος επικριτής του Handke, Slavoj Žižek, δήλωσε στον *Guardian*: «Το 2014, ο Handke ζήτησε να καταργηθεί το Νόμπελ, λέγοντας ότι πρόκειται για μια «ψεύτικη αγιοποίηση» της λογοτεχνίας. Το γεγονός ότι το πήρε τώρα αποδεικνύει ότι είχε

δίκιο. Αυτή είναι η Σουηδία σήμερα: ένας απολογητής εγκλημάτων πολέμου παίρνει το Νόμπελ...». (Cain 2019). Δεν είναι η πρώτη φορά που ο Handke θα προκαλέσει αντιδράσεις· άλλωστε, η πορεία του στη λογοτεχνία και στο θέατρο ξεκινά με ένα σκάνδαλο...

### 7.3.1 Οικογένεια και παιδικά τραύματα

Ο Peter Handke γεννήθηκε στις 6 Δεκεμβρίου 1942 στο Γκρίφεν, μια μικρή πόλη της Αυστρίας, νότια της επαρχίας της Καρινθίας. Η οικογενειακή του ζωή ήταν ιδιαίτερη ταραγμένη. Στην ημι-αυτοβιογραφική νουβέλα *Μια θλίψη πέρα από τα όνειρα (Wunschloses Unglück/A Sorrow Beyond the Dreams, 2012)*, ο Handke, με αφορμή την αυτοκτονία της μητέρας του λίγους μήνες νωρίτερα, περιγράφει τη ζωή και τη συνειδητή πορεία της προς τον θάνατο (Εικόνα 7.7).



Εικόνα 7.7 Εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του βιβλίου *Μια θλίψη πέρα από τα όνειρα*.

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Sorrow\\_Beyond\\_Dreams#/media/File:Wunschloses\\_Ungl%C3%BCck.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Sorrow_Beyond_Dreams#/media/File:Wunschloses_Ungl%C3%BCck.jpg)]

Η μητέρα του Μαρία, μια Σλοβένα από την Καρινθία (στο βιβλίο την κρατά ανώνυμη) έμεινε έγκυος από τον πρώτο της έρωτα, τον Erich Schönemann – έναν παντρεμένο άντρα που εξαφανίστηκε από τη ζωή της τόσο γρήγορα όσο εμφανίστηκε, και τον οποίο ο γιος του θα γνωρίσει λίγο πριν την ενηλικίωσή του. Λίγο πριν γεννηθεί ο Peter, η μητέρα του παντρεύτηκε τον Bruno Handke, έναν λοχία του γερμανικού στρατού. Σύμφωνα με τον συγγραφέα μεγάλωσε στην επαρχία, εκτός από ένα διάλειμμα τεσσάρων χρόνων (1944-1948) που έζησε στην κατεχόμενη από τη Σοβιετική Ένωση περιοχή Ρανκω του Βερολίνου, όπου η μητέρα του απέκτησε τα δύο ετεροθαλή αδέρφια του Peter. Το 1948 εγκατέλειψαν τον ανατολικό τομέα της πόλης και επέστρεψαν στην Αυστρία ζώντας μια δύσκολη λόγω οικονομικών δυσκολιών ζωή. Τα χρόνια γίνονται ακόμα δυσκολότερα εξαιτίας της βίαιης συμπεριφοράς του θετού του πατέρα αλλά και την εξάρτησή του από το αλκοόλ.

### 7.3.2 Πρώιμη λογοτεχνική αναγνώριση. Απορρίπτοντας τη ρεαλιστική φόρμα

Το 1954, ο Handke στάλθηκε εσωτερικός στο καθολικό σχολείων αρρένων Marianum στο κάστρο Tanzenberg στο Sankt Veit an der Glan. Μετά την ολοκλήρωση των εγκύκλιων σπουδών του εγγράφεται, το 1961, στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Γκρατς (Graz University). (Hern 1971, 3). Κατά τη διάρκεια της φοίτησης του συμμετείχε στην έκδοση του πρωτοποριακού λογοτεχνικού περιοδικού *Manuskripte* (Εικόνα 7.8).<sup>1</sup> Η

<sup>1</sup> Το περιοδικό εκδίδεται αδιάλειπτα από το 1960. Εμφανίστηκε για πρώτη φορά στα εγκαίνια του Forum Stadtpark. Αρχικά εκδιδόταν τρεις φορές το χρόνο, στη συνέχεια τέσσερις φορές. Στόχος των ιδρυτών του περιοδικού ήταν να δημοσιεύει μόνο πρωτότυπα αδημοσίευτα κείμενα. Γύρω από το περιοδικό σχηματίστηκε ένας κύκλος νέων Γερμανών

επίσημη εμφάνισή του στα γερμανικά γράμματα θα γίνει το 1966, όταν ο γερμανικός εκδοτικός οίκος Suhrkamp Verlag εξέδωσε το πρώτο του μυθιστόρημα *Die Hornissen* (*Οι σφήκες*). (Hern 1971, 4).



**Εικόνα 7.8** Ο Peter Handke και ο Alfred Kolleritsch σε εκδήλωση του περιοδικού *Manuskripte*.

[Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:50\\_Jahre\\_Manuskripte\\_-\\_Alfred\\_Kolleritsch\\_und\\_Peter\\_Handke.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:50_Jahre_Manuskripte_-_Alfred_Kolleritsch_und_Peter_Handke.jpg)]

Διεθνώς γνωστός θα γίνει μετά το συνέδριο που διοργάνωσε η «Ομάδα 47» (Gruppe 47/Group 47). Στόχος της ομάδας των γερμανόφωνων συγγραφέων που ιδρύθηκε το 1947 ήταν να αποκαταστήσει την ακεραιότητα της γερμανικής γραφής κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Θεωρώντας ότι η ναζιστική προπαγάνδα είχε αλλοιώσει τη γλώσσα τους, υπεραμύνθηκαν ενός λιτού, ακόμη και ψυχρού, περιγραφικού ρεαλισμού, αποφεύγοντας συνειδητά την πομπώδη ή ποιητική πολυλογία. Η εμφάνιση του Handke στην ετήσια συνάντηση των μελών της ομάδας τον Απρίλιο του 1966 θα του φέρει τεράστια αναγνώριση. Η γνώμη των κριτικών για το δεύτερο μυθιστόρημά του *Ο κωπηλάτης* (επρόκειτο να εκδοθεί τον επόμενο χρόνο) που κάλυπταν δημοσιογραφικά τη συνάντηση δεν ήταν ευνοϊκή: η ανάγνωση του «προκάλεσε μια νεκρική ακαμψία», τόνισε χαρακτηριστικά κάποιους από αυτούς. Τη δεύτερη μέρα του συνεδρίου μετά την ανάγνωση κειμένου μέλους της Ομάδας, ο νεαρός συγγραφέας θα ασκήσει ολομέτωπη επίθεση στη σύγχρονη γερμανόφωνη λογοτεχνία. Ξιφουλκώνοντας εναντίον αυτού που θεωρούσε ως ανικανότητα όλων των συγγραφέων που είχε ακούσει μέχρι στιγμής –να γράψουν δηλαδή στιδήποτε άλλο εκτός από περιγραφική πεζογραφία– αποκάλυψε τη μανία για λογοτεχνική περιγραφή «ασήμαντη και ηλίθια», όπως άλλωστε ήταν και η «υπεραιωνόβια κριτική που προσαρμόστηκε σε αυτό το είδος γραφής και που κατέγραφε βαριεστημένα κάθε προσπάθεια για στιδήποτε διαφορετικό». (Hern 1971, 7).<sup>2</sup> Ο Handke αρνείται τη ρεαλιστική λογοτεχνία: τη λογοτεχνία της πλοκής, του μύθου και της καθαρής φαντασίας: «Ο μύθος ως μέσο της παράστασης μιας πραγματικότητας θεωρείται κάτι φυσικό [...] Η μέθοδος του Ρεαλισμού δεν είναι είναι καθόλου φυσική, όπως δεν είναι και οποιαδήποτε άλλη. [...] Γενικά μου φαίνεται ότι πρόοδος στη λογοτεχνία μπορεί να είναι μόνο η βαθμιαία απομάκρυνση από τον περιττό μύθο. [...] Η πραγματικότητα της λογοτεχνίας τράβηξε την προσοχή και την κριτική μου στην πραγματική πραγματικότητα. Φώτιζε τον εαυτό μου και αυτό που συνέβαινε γύρω μου» (Handke 1969 στο: Πούχνερ 1984, 378). Αυτό που επιδίωξε να κάνει ο Handke αρχικά μέσα από το λογοτεχνικό του έργο και κατόπιν με το θεατρικό δεν ήταν να εκφράσει τη κοινή εμπειρική πραγματικότητα, αλλά τη δική του βιωμένη πραγματικότητα.

---

συγγραφέων (Wolfgang Bauer, Barbara Frischmuth, Peter Handke, Gunter Falk, Klaus Hoffer, Alfred Kolleritsch), η αποκαλούμενα «Ομάδα του Γκρατς» (Gruppe Graz) ([http://www.manuskripte.at/wordpress/?page\\_id=2315](http://www.manuskripte.at/wordpress/?page_id=2315) πρόσβαση, 25.8.2022).

<sup>2</sup> Απόσπασμα του λόγου που εκφώνησε ο Peter Handke, <https://www.youtube.com/watch?v=nooCY4MMO9Y> πρόσβαση 25.8.2022.

### 7.3.3. Στροφή στη θεατρική πράξη. Γλωσσικά παιχνιδίσματα.

#### 7.3.3.1 Βρίζοντας το κοινό

Στις 8 Ιουνίου 1966 θα παρουσιαστεί στο Theater am Turm της Φρανκφούρτης, κατά τη διάρκεια της Εβδομάδας Πειραματικού Θεάτρου (Experimenta I),<sup>3</sup> το έργο με τον προκλητικό τίτλο **Βρίζοντας το κοινό** σε σκηνοθεσία του Claus Peymann, όπου ο Handke βάλει εκ νέου εναντίον της ρεαλιστικής φόρμας και επιτίθεται στο θέατρο του ψυχολογικού Ρεαλισμού.

Το *Βρίζοντας το κοινό* εκτελείται/παίζεται από τέσσερις ομιλητές, δύο άνδρες και δύο γυναίκες, σε μια άδεια από σκηνικά αντικείμενα σκηνή. Παρόλα αυτά οι σκηνικές οδηγίες επιμένουν ότι θα πρέπει να επικρατεί η «γνωστή ατμόσφαιρα πριν από την έναρξη του έργου»: οι προσεκτικοί ταξιθέτες, τα περίτεχνα προγράμματα, τα φώτα που χαμηλώνουν και ανεβαίνουν, το κουδούνι που σηματοδοτεί την έναρξη της δράσης, η αυλαία που τραβιέται αρχικά για να υποδηλώσει την επικείμενη ιστορία και στη συνέχεια ανοίγει για να αναδειχθεί η άδεια, τελικά, σκηνή. Οι ομιλητές δεν αναλαμβάνουν έναν 'ρόλο' με την παραδοσιακή έννοια του όρου, αλλά παραμένουν απλά ανώνυμοι ηθοποιοί που απευθύνονται στο κοινό με τα λόγια του συγγραφέα. Η ενδυμασία τους είναι συνηθισμένο καθημερινό ντύσιμο. Αναμένεται ότι οι άνδρες, τόσο στο κοινό όσο και στη σκηνή, θα φορούν σκούρα σακάκια και λευκά πουκάμισα με απλές γραβάτες. Οι γυναίκες αναμένεται να είναι ντυμένες σε υποτονικά χρώματα. Οι ομιλητές/ηθοποιοί έρχονται στο προσκήνιο «μ' ένα βήμα ανέκφραστο [...]» εκφωνώντας τα πρώτα λόγια χωρίς να έρχονται σε οποιαδήποτε επαφή με το κοινό ή έχοντας επίγνωση της παρουσίας τους. Το κομμάτι αρχίζει με έναν ή περισσότερους από τους ομιλητές να απευθύνεται στο κοινό καλωσορίζοντάς το: «Καλώς ορίσατε. Το θεατρικό αυτό έργο είναι μια προεισαγωγή». Αμέσως ξεκινά μια λιτανεία, ή μάλλον μια σειρά λιτανειών, η οποία έχει διττό σκοπό: να διαλύσει τις προσδοκίες που το κοινό έχει παρακολουθώντας ένα θεατρικό έργο, αλλά και να δημιουργήσει ένα δράμα στο οποίο οι λέξεις χρησιμοποιούνται για να εκτεθούν, να απογυμνωθούν, κατά κάποιον τρόπο, από τη συνήθη λειτουργία τους ως υποκατάστατου εμπειρίας:

Δεν πρόκειται εδώ:

Ν' ακούσετε τίποτε που δεν το' χετε κιόλας ακούσει.  
Να δείτε τίποτε που να μην το' χετε κιόλας δει.  
Να δείτε τίποτε από κείνα που βλέπατε εδώ πάντα.  
Ν' ακούσετε τίποτε από κείνα που πάντα ακούγατε εδώ.

Θ' ακούσετε ό,τι συνήθως βλέπατε.  
Θ' ακούσετε ό,τι συνήθως δεν είδατε ποτέ εδώ.  
Δε θα δείτε θεατρικό έργο.  
Η επιθυμία σας για θέατρο δε θα εκπληρωθεί.

Δεν θα δείτε έργο.

Εδώ δε θα παιχθεί θεατρικό έργο.  
Θα δείτε ένα θεατρικό έργο χωρίς εικόνες.  
[...]

---

<sup>3</sup> Η εβδομάδα Πειραματικού Θεάτρου ήταν μια ιδέα του Erwin Piscator και περιλάμβανε έργα καθιερωμένων πειραματικών θεατρικών συγγραφέων Beckett και Brecht, παραγωγές πειραματικών θεατρικών ομάδων, όπως και πρωτότυπα πειραματικά έργα νέων Γερμανών συγγραφέων, όπως ο Bazon Brock Otto Piene και ο Peter Handke.

Δεν πρόκειται για θέατρο. [...] Δεν παίζουμε θέατρο. [...] δεν παίζουμε όνειρα. [...] Δεν είναι κομμάτι βγαλμένο απ' την πραγματικότητα. Δε σας διηγούμαστε τίποτε. [...] Δε σας παρουσιάζουμε καμιά υπόθεση. Δε σας περιγράφουμε τίποτε. Δε σας ξεπουλάμεπραμάτειες. Μιλάμε μονάχα. [...] Δε θέλουμε να σας μεταδώσουμε τίποτε. Δεν θέλουμε να σας αναγγείλουμε αισθήματα.

Μιλώντας γινόμαστε θεατρικοί. (Handke 1990).

Οι ομιλητές απευθύνονται στο κοινό χωρίς συναισθηματισμούς, αλλαγές στη φωνή τους ή θεατρικές χειρονομίες. Οι χαρακτήρες απλώς ξεκινούν και σταματούν τον λόγο με τυχαία σειρά, μιλώντας για διαφορετικό χρονικό διάστημα. Συχνά, και χωρίς εξήγηση, αντιφάσκουν μεταξύ τους. Με τον τρόπο αυτόν δεν δίνουν καμιά ένδειξη των δικών τους συναισθημάτων σχετικά με αυτά που λένε, πέρα από μια γενική δήλωση προς το κοινό ότι οι απόψεις τους μπορεί να είναι (ή να μην είναι) ίδιες με αυτές του συγγραφέα. Με το πρώτο του έργο ο Handke δηλώνει με τον πιο ριζοσπαστικό τρόπο αρνητής της θεατρικής παράδοσης και συμβατικότητας. Απορρίπτοντας την κλασική δομή ενός θεατρικού έργου, καταφέρνει να ενισχύσει την αντιθεατρική του πρόθεση, προκειμένου να βάλει το κοινό να σκεφτεί την αποστολή του θεάτρου και ειδικότερα τον ρόλο της γλώσσας στο θέατρο. Ο Handke επιθυμούσε να αμφισβητήσει τη σχέση γλώσσας και πραγματικότητας προκειμένου το κοινό «να έχει έντονη, αφόρητη συνείδηση των θεμελιωδώς αυθαίρετων συνδέσεων μεταξύ λέξεων και πραγμάτων, έως ότου καταρρεύσει η γλωσσική λάσπη που συγκρατεί τον κόσμο και το μυαλό μας». (Locke 1972). Ο πιο εμφανής τρόπος με τον οποίο ο Handke αμφισβήτησε το νόημα της γλώσσας βρίσκεται στο τέλος του έργου. Οι ηθοποιοί αρχίζουν πρώτα να συγχαίρουν τους θεατές για το πόσο τέλειο ήταν και στη συνέχεια αρχίζουν να τους προσβάλλουν. Τα ονόματα με τα οποία οι ηθοποιοί αποκαλούν το κοινό φαίνεται να γίνονται όλο και πιο τυχαία. Ο σκοπός εδώ είναι να δημιουργηθούν ακουστικά μοτίβα στις λέξεις, ώστε να καταστούν τελικά χωρίς νόημα:

Προηγούμενως όμως θα σας βρίσουμε.

Θα σας βρίσουμε γιατί η βρισιά είναι ένας τρόπος συνεννόησης.. Βρίζοντας σας, γινόμαστε πιο άμεσοι. Μπορούμε να τινάξουμε μια σπίθα. [...] Επειδή θα σας βρίσουμε, δε θα μας ακούτε απλώς αλλά θα μας ακούτε με προσοχή. [...] Αποδείξατε άριστοι τεχνική στην αναπνοή. Εσείς, νόθοι ήρωες. Εβραίοι μεγαλοκαπιταλιστές, ασχημομούρηδες, караγκιόζηδες, χυδαίοι, γαλατόμουτρα, συμμορίτες, τιποτένιοι. Εσείς, δουλοπρεπείς, ύπουλοι, μηδενικά, γραβάτες της ντουζίνας, σαρανταποδαρούσες, άχρηστα κορμιά, κλωτσοσκούφια, εσείς ανεπίδεκτοι για οποιαδήποτε συζήτησης. [...] Εσείς τα βαλτονέρια της χώρας [...] Ορόσημα στην ιστορία του θεάτρου, εσείς υποβόσκουσα χολέρα [...] εσείς οι εγγυητές για έναν καλύτερο κόσμο. Εσείς ο υπόκοσμος. Εσείς οι αχόρταγοι. Εσείς οι εφτάσοφοι. Εσείς οι τετραπέρατοι. Εσείς, κυρίες και κύριοι, εσείς, εσείς οι παρόντες εσείς, [...] εσείς πολύτιμοι ακροατές εσείς, εσείς συνάνθρωποι, ναι εσείς.

Ήσασταν καλόδεχτοι κοντά μας. Σας ευχαριστούμε. Καληνύχτα. (Handke 1990).

Η άμεση προσβολή του κοινού από τους τέσσερις ομιλητές αποτελεί μόνο ένα πολύ μικρό μέρος του συνολικού κειμένου. Το πρώτο έργο του Handke παραδίδει μια εφαρμοσμένη θεωρία ενός νέου και διαφορετικού είδους θεάτρου. Η πρόκληση στρέφεται κατά του θεατρικού κοινού, κυρίως όμως κατά του



ίδιου του αστικού θεάτρου. Η προσβολή των θεατών είχε ως στόχο να διασπάσει τον θεσμό του θεάτρου και να κατευθύνει το βλέμμα του κοινού σε πράγματα που βρίσκονται έξω ή πέρα από την πραγματικότητα της σκηνής.

### 7.3.3.2 Προφητεία, Αυτοκατηγορία, Φωνάζοντας για βοήθεια

Ο συγγραφέας θα χαρακτηρίσει το *Βρίζοντας το κοινό*, όπως και τα επόμενα τέσσερα έργα που ακολούθησαν (*Weissagung*, 1966/*Selbstbeziehung*, 1966/ *Hilferufe*, 1967/ *Quodlibet*, 1969): «Θεάματα χωρίς εικόνες» (*Sprechstücke*), καθώς δεν είναι αμιγώς θεατρικά κείμενα, αλλά δημόσιες ομιλίες που «δείχνουν τον κόσμο όχι μέσω λέξεων και όχι εικόνων». (Gilman 2000, 278). Συχνά είναι απλά και μόνο γλωσσικά παιχνίδια, αφού ο διάλογος απουσιάζει εντελώς και παρουσιάζονται από ερμηνευτές που λειτουργούν ως 'ομιλητές' που απευθύνονται στο κοινό και όχι ως ηθοποιοί που παίζουν ρόλους. Η δημιουργία των ομιλητών –ο Handke προτιμά αυτόν τον όρο από τον όρο ηθοποιοί– είναι ζωτικής σημασίας για τη σύλληψη των *Sprechstücke*, διότι του επιτρέπει να εξαλείψει από το δράμα τον χαρακτήρα που περιορίζεται αναγκαστικά από μια γλωσσική δομή (διάλογος). Έτσι, τα θεάματα αυτά στερούνται σκηνικού, πλοκής, διαλόγου και γενικά όλων των στοιχείων του παραδοσιακού δράματος. Κύριο στοιχείο τους είναι το αντλημένο από τη γλωσσική καθημερινότητα «υλικό» τους: γνωμικά, τιμητικά, σλόγκαν, διαφημιστικά... ρήσεις, χαιρετισμοί, κ.λπ. παρεμβάλλοντας μέσα στους λόγους των ομιλητών. Με αυτά τα γλωσσικά υλικά 'κατασκεύασε' ένα είδος λογοτεχνικής τέχνης, στην οποία η δραματική δομή καταδεικνύει τον καταναγκασμό του ατόμου από τις εξαρτημένες από τη γλώσσα του αντιλήψεις. Αυτό που πετυχαίνει είναι να πάρει τη γλώσσα μιας οργανωμένης πραγματικότητας και να τη στρέψει στον εαυτό της για να παράσχει μια κριτική της πραγματικότητας, με τους ομιλητές να λειτουργούν ως αρνητικές φυσιογνωμίες, μέσω των οποίων καταγράφονται οι αντιφάσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Το κοινό δεν επιτρέπεται να είναι παθητικό στο θέατρο του Handke – δεν ηρεμεί από τις ψευδαισθήσεις του λεγόμενου Τέταρτου Τοίχου. Αντιμέτωπο με ένα μη περιγραφικό, αφηρημένο σκηνικό χώρο στον οποίο ένας κόσμος δημιουργείται αποκλειστικά από τις λέξεις, το κοινό παρακολουθεί το θέατρο ως θέατρο – την πραγματική δημιουργία του έργου επί σκηνής. «Εσείς είστε το γεγονός», δηλώνουν οι ομιλητές στο *Βρίζοντας το κοινό*. Ο χρόνος της ομιλίας ισούται με τον χρόνο της παράστασης και όλη η εμπειρία μετατρέπεται σε συνεδρία ομαδικής δυναμικής με όλους τους κοινωνικούς, ψυχολογικούς και πολιτικούς συσχετισμούς. Τα *Sprechstück* μοιάζουν με τα *Happenings*. Στο σημείο που διαφέρουν είναι η έμφαση που δίνεται σε μια σειρά εικόνων και η απόλυτη εξάρτηση των πρώτων από τις λέξεις. Το ακροατήριο είναι εξίσου σημαντικό με τους ομιλητές ιδιαίτερα στα συμμετοχικά γλωσσικά παιχνίδια που περιλαμβάνουν το *Φωνάζοντας για βοήθεια* και το *Quodlibet*. (Marranca 1976, 52-53). Και τα δύο είναι παιχνίδια λέξεων, καθώς βασίζονται στην αρχή του συνειρμού. Η προβολή λέξεων και φράσεων ενεργοποιούν ορισμένες προβλέψιμες (συχνά αυτόματες) αντιδράσεις στο κοινό. Και τα δύο έργα έχουν μουσικά (αλλά ακουστικά *tableaux*, *motifs* *crescendo* και *decrescendo*) και παιγνιώδη χαρακτηριστικά. (Marranca 1976, 54). Στη *Προφητεία* και πάλι τέσσερις ομιλητές απαγγέλλουν φράσεις και αναλώνονται σε κοινότοπες προφητείες: «Οι μύγες θα πεθάνουν μύγες» (αρχή)/Κάθε μέρα θα είναι μια μέρα όπως κάθε άλλη» (τέλος) (Hern 1972, 37-42): «ο σκοπός του Χάντκε, τα λεγόμενα να μη σημαίνουν απολύτως τίποτε, είναι ολοφάνερος». (Πούχχερ 1984, 383). Στην ίδια γραμμή κινείται και η *Αυτοκατηγορία*, ένα έργο που στην ουσία προαναγγέλλει την έλευση του *Κάσπαρ*. Σε αυτό οι ομιλητές, ένας άνδρας και μια γυναίκα ομιλητές που δεν φαίνονται ποτέ, απαγγέλλουν μια σειρά από ολοένα και πιο ενοχικές δηλώσεις σχετικά με την εμπειρία τους από τη ζωή στη σημερινή κοινωνία, κατηγορώντας τους εαυτούς τους για συμπεριφορά που αντιβαίνει τους κανόνες και τις κοινωνίες. (Hern 1972, 43-50). Ουσιαστικά απαγγέλλουν μια ιστορία για το πώς η γλώσσα στήνει τον κόσμο, μας κατευθύνει μέσα από αυτόν, μας αναγκάζει να προσαρμοστούμε και μας υποχρεώνει μέσω της λογικής της να πιστέψουμε σε αυτήν. Μέσα από ατέλειωτα κλισέ, παραδεδομένες ιδέες και εκφράσεις τους, ο Handke χτίζει ένα αστείο και συνάμα τρομακτικό έργο δραματικής φαντασίας, το οποίο δεν είναι τόσο αυτοκατηγορία όσο κατηγορητήριο της δράσης της γλώσσας στη δημιουργία ψευδών εαυτών. (Gilman 2000, 281).

Στόχος των «Θεαμάτων χωρίς εικόνες» δεν είναι να κάνουν το κοινό να επαναστατήσει εναντίον της καθεστηκυίας τάξης αλλά να ενεργοποιήσουν τη σκέψη του. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι είναι διδακτικά με την ευρεία έννοια του όρου, καθώς ο Handke, σε αντίθεση με τον Brecht, δεν προτείνει λύσεις σε κοινωνικά ζητήματα, απλά παρουσιάζει το πρόβλημα:

Το θέατρο ως κοινωνικός θεσμός μου φαίνεται άχρηστο ως τρόπος να αλλάξει τους κοινωνικούς θεσμούς. Το θέατρο τυποποιεί κάθε κίνηση, κάθε σημαντική λεπτομέρεια, κάθε λέξη, κάθε σιωπή, όταν πρόκειται να προτείνει λύσεις. (Handke 1971, 90)

Ο Handke με τα πρώτα του κιόλας έργα έχει καθιερωθεί ως μια εξέχουσα μορφή των σύγχρονων γερμανικών γραμμάτων. Ήδη τον χειμώνα του 1967 λαμβάνει το Βραβείο Gerhart Hauptmann που κάθε χρόνο δινόταν από τον θίασο της Freie Volksbühne στο Βερολίνο. Ο Handke αναγνωρίζει την τιμή με τη συνήθη αντιφατικότητα του. Έφτασε καθυστερημένα στην τελετή και εκφώνησε μια μαχητικά σαρκαστική ομιλία σχετικά με την αθώωση του αστυνομικού που κατηγορήθηκε για την ανθρωποκτονία του φοιτητή του Βερολίνου, Μπέννο Όχνεσοργ. (Hern 1972, 10). Στα είκοσι έξι του χρόνια ο αυστριακός θεατρικός συγγραφέας ήταν ήδη μια cult φιγούρα. Τα μέσα ενημέρωσης αναφέρονταν σε αυτόν ως «ο πέμπτος Beatle» και τον φωτογράφιζαν άλλοτε παίζοντας παίζει φλίπερ, άλλοτε σε συναυλίες περιτριγυρισμένο από θαυμάστριες. Μέρος της εικόνας του ως του πρώτου ποπ σταρ της γερμανόφωνης λογοτεχνίας ήταν ότι του άρεσε να κουβαλάει δίσκους κάτω από τη μασχάλη του και να παίζει με ροκ συγκροτήματα. Το περιοδικό *Spiegel* του έκανε ένα εκτενές αφιέρωμα εδραιώνοντας την εικόνα που είχαν τα μέσα ενημέρωσης: ένας εξαιρετικά ευαίσθητος συγγραφέας, επιρρεπής σε προκλήσεις και δύσκολα ταξινομήσιμος πολιτικά.

### **7.3.3.3. Κάσπαρ: επιστροφή σε πιο παραδοσιακές μορφές θεάτρου**

Ο *Κάσπαρ* είναι το πρώτο ολοκληρωμένο θεατρικό έργο του Handke, όπου κάνει την πρώτη υποχώρηση προς την κατεύθυνση του συμβατικού θεάτρου: έχει έναν ήρωα και μια εξελισσόμενη υπόθεση. Πρωτοπαρουσιάστηκε το 1968 ταυτόχρονα στο Theater am Turn στη Φρανκφούρτη, σε σκηνοθεσία του Claus Peymann και τον Wolf R. Redl στον πρωταγωνιστικό ρόλο, και στο Städtische Bühnen στο Όμπερχαουζεν υπό τη σκηνοθετική επίβλεψη του Günther Büch και τον Ulrich Wildgruber στον ομώνυμο ρόλο. (Styan 2004, 174). Το πρώτο πολύπρακτο έργο του Handke, μέσω του οποίου απομακρύνεται από τον ερμητικό κόσμο των «Θεαμάτων χωρίς εικόνες», χαρακτηρίστηκε «Έργο της χρονιάς» από το σημαντικό λογοτεχνικό περιοδικό *Theater Heute*.

Το έργο βασίζεται στην αληθινή ιστορία του Κάσπαρ Χάουζερ (Kaspar Hauser), ενός νεαρού στα τέλη της εφηβείας του, ο οποίος ανακαλύφθηκε να περιπλανιέται, αδύνατος και τρομοκρατημένος στους δρόμους της Νυρεμβέργης τον Μάιο του 1828. Στις αρχές παραδίδει ένα σφραγισμένο γράμμα με αποδέκτη τον «Αξιότιμο Διοικητή του 60<sup>ου</sup> Συντάγματος Ελαφρού Ιππικού». Ο Κάσπαρ δεν μπορεί να μιλήσει καλά και δεν καταφέρνει να απαντήσει σε καμιά ερώτηση, ενώ επαναλαμβάνει συνεχώς τις φράσεις «Θέλω να γίνω ιππέας, όπως ο πατέρας μου», και «Άλογο! Άλογο». Λίγα χρόνια αργότερα ισχυρίστηκε ότι μεγάλωσε στην απομόνωση ενός σκοτεινού κελιού, χωρίς να έχει γνωρίσει ποτέ το πρόσωπο του δεσμότη του, τρώγοντας μόνο ψωμί και νερό. Πέθανε πέντε χρόνια αργότερα κάτω από αδιευκρίνιστες και μυστηριώδεις συνθήκες.

Η ιστορία του προκάλεσε έντονο ενδιαφέρον στους πνευματικούς κύκλους και έγινε αντικείμενο πολλών λογοτεχνικών έργων και επιστημονικών μελετών. Αυτό που προσέλκυε το ενδιαφέρον ήταν η κοινωνική ψυχολογική κατάσταση του Κάσπαρ, η θέση του έξω από την κουλτούρα και τον πολιτισμό.

Οι μεταφορικές προεκτάσεις της δύσκολης θέσης του Kaspar Hauser, παρά οι ιστορικές λεπτομέρειες, είναι αυτές που πυροδότησαν το ενδιαφέρον του Handke, όπως και πολλών άλλων συγγραφέων και επιστημόνων, πριν από αυτόν: ένας σχεδόν ενήλικος άνδρας που προφανώς έρχεται σε επαφή με τον κόσμο

για πρώτη φορά, ένα ανθρώπινο ον που δυνητικά έχει τις σωματικές και διανοητικές δυνατότητες ενός άνδρα, επί της ουσίας όμως ελάχιστα ανεπτυγμένες:

Στον Κάσπαρ Χάουζερ ανακάλυψα το πρωτότυπο ενός είδους γλωσσικού μύθου. Η φιγούρα αυτή με έκανε περίεργο. Ένας άνθρωπος που επί 16 χρόνια ζούσε σε ένα ξύλινο διαμέρισμα ξαφνικά έρχεται στον έξω κόσμο και πρέπει να εξοικειωθεί έρχεται στον έξω κόσμο και πρέπει να εξοικειωθεί με αυτόν, αν και δεν μπορεί να μιλήσει... Αυτός ο Κάσπαρ Χάουζερ μου φάνηκε ενδιαφέρων όχι απλώς ως μυθική φιγούρα, αλλά ως πρωτότυπο των ανθρώπων που δεν τα πάνε καλά με τον εαυτό τους και τον κόσμο γύρω τους, που αισθάνονται απομονωμένοι. (Handke 1970, 57).

Για τον Handke όμως το ενδιαφέρον βρίσκεται αλλού, σε μια περιοχή όπου αναμειγνύονται η φιλοσοφία και η αισθητική. Το έργο του, όπως διατείνεται ο ίδιος, δεν είναι ούτε μια κοινωνική ούτε μια ψυχολογική μελέτη: «Το έργο [...] δεν παρουσιάζει την υπόθεση του Kaspar Hauser όπως ΕΙΝΑΙ Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ή όπως ΗΤΑΝ ΣΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ. Παρουσιάζει ΤΙ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΕΙΝΑΙ να γίνει με κάποιον. Παρουσιάζει πως μπορεί κανείς να μάθη να μιλά μέσω της ομιλίας. Το έργο θα μπορούσε να λεγόταν και 'Γλωσσικά βασανιστήρια'». (Χάντκε χ.χ., 7).

Το έργο ξεκινά με τον Κάσπαρ να εμφανίζεται πίσω από την αυλαία με «ντύσιμο θεατρinίστικο» φορώντας στο πρόσωπο του μια μάσκα. Είναι η ενσάρκωση της έκπληξης. Ξεκινά να κινείται, μαθαίνοντας με τον τρόπο του παιδιού, μαθαίνει να μιλά προφέροντας μια φράση χωρίς να έχει την παραμικρή ιδέα για ποιο είναι το νόημά της: «Θα 'θελα να γίνω έτσι όπως έχει γίνει μια φορά κάποιος». Τρεις αόρατοι υποβολείς, που οι φωνές τους μεταδίδονται από μεγάφωνο, διδάσκουν τον Κάσπαρ να μιλάει, τον κάνουν να μιλήσει μιλώντας οι ίδιοι, δίνοντας παραδείγματα, όπως θα έδιναν σε ένα παιδί προσφέροντάς του κανόνες και επιχειρήματα προκειμένου να αποκτήσει λεκτική συνείδηση:

Κατέχει κιόλας μια φράση, που μ' αυτήν μπορείς να κάνης να σε προσέξουν. Με τη φράση αυτή μπορείς να κάνης να σε προσέξουν στο σκοτάδι, για να μη σε περάσουν για ζώο. Κατέχει μια φράση, που μ' αυτήν μπορείς κιόλας να πης στον εαυτό σου όλα όσα δεν μπορείς να πης σε άλλους. Μπορείς να εξηγήσης στον εαυτό σου τι συμβαίνει με σένα. Κατέχεις μια φράση, που μ' αυτήν μπορείς να αντικρούσης αυτή την ίδια τη φράση. (Χάντκε χ.χ., 15).

Καθώς η εκπαίδευση προχωρά, οι υποβολείς εξαλείφουν τη μοναδική πρόταση που γνωρίζει ο Κάσπαρ. Η πρόταση σπάει σε κομμάτια ασύνδετα, πηγαίνοντας τον ένα βήμα πίσω:

Ήταν.  
Κάποιος άλλος ήταν να γίνω.  
Κάποιος άλλος έτσι.  
Όπως να γίνω.  
Γίνει εγώ έχει.  
Έτσι έχει.  
Γίνει κάποιος.  
Έτσι.  
Θαθελα κάποιος άλλος. Θαθελα άλλος κάποιος. [...]  
Γίνε.  
Έτσι. Έχει.

Θαθελα.

Άλλος. (Χάντκε χ.χ., 22-23).

Όσο μαθαίνει να μιλάει τόσο ο Κάσπαρ αρχίζει να ενσαρκώνει όλο τον παραλογισμό και την προκατάληψη των ίδιων των λέξεων, φτάνοντας όμως κάποια στιγμή σε ένα κορυφαίο και θριαμβευτικό «όταν υπάρχω, υπήρχα» (Χάντκε χ.χ., 61). Ωστόσο, οι λέξεις αρχίζουν να χάνουν το νόημά τους στην πορεία τους προς τη συνείδηση, όταν τέσσερις άλλοι Κάσπαρ, σαν κλόουν που φορούν όλοι πανομοιότυπα κοστούμια και μάσκες, επιδεικνύοντας τις δεξιότητες που έχει αρχίσει να κατακτά ο αρχικός/αυθεντικός. Συνοδεύουν τις λεκτικές του προσπάθειες με έναν κακόφωνο λόγο, και όταν πέντε πανομοιότυποι Κάσπαρ βυθίζονται στον καναπέ, οι αρχικές μάσκες έκπληξης έχουν αλλάξει σε μάσκες ικανοποίησης. Τελικά ο αυθεντικός Κάσπαρ καταλήγει να ξεστομίζει κουβέντες χωρίς νόημα, ακατάληπτες φράσεις, ενώ τα τελευταία του λόγια είναι «Εγώ είμαι μόνο» (Χάντκε χ.χ., 112).

Το *Κάσπαρ* είναι ένα έργο για τη γλώσσα. Προκειμένου να εστιάσει την προσοχή του κοινού στο θέμα, ο Handke δεν ακολουθεί τις παραδοσιακές έννοιες του συμβατικού δράματος, συνθέτοντας ένα δράμα που δεν είναι ούτε αναπαραστατικό ούτε περιγραφικό. Απουσιάζουν πλήρως η πλοκή –δηλαδή η αιτιώδης δραματική αλληλεπίδραση των χαρακτήρων–, η δημιουργία οποιασδήποτε ψευδαίσθησης της πραγματικότητας όσον αφορά τη γλώσσα, τη δράση και τη σκηνογραφία, οι χαρακτήρες, η ένταση, η συνοχή, οι συνδετικές διαδικασίες και οι έννοιες των λέξεων όπως τις αντιλαμβανόμαστε. Ο θεατής, επομένως, δεν πρέπει να συγκρίνει τη σκηνική πραγματικότητα με την πραγματικότητα που γνωρίζει. Ακολουθώντας την προσφιλή του τακτική, το έργο δεν χωρίζεται σε πράξεις και σκηνές αλλά σε αριθμημένες παραγράφους. Το σκηνικό περιβάλλον δεν επιχειρεί να δημιουργήσει κανενός είδους αληθοφάνεια. Οι σκηνοθετικές οδηγίες καθιστούν σαφές ότι ο κεντρικός χαρακτήρας έχει ομοιότητα με τον Arlecchino της *Commedia dell'Arte*. Ωστόσο, ο Κάσπαρ δεν είναι ένας κλόουν, αλλά ένας από εμάς. (Hern 1972, 57-72). Η μπεκετικού ύφους σκηνικές οδηγίες ίσως δηλώνουν ότι ο πρωταγωνιστής, σαν μια άλλη μπεκετική φιγούρα μαριονέτας, βρίσκει τον δρόμο του μέσα από ένα κενό στην κουρτίνα και σκοντάφτει συνεχώς, σαν κωμικό σκετς στη σκηνή του μιούζικ χολ. Την ίδια όμως στιγμή ο *Κάσπαρ* μπορεί να τοποθετηθεί στο ίδιο κριτικό πλαίσιο με ένα έργο του Brecht. Ο συγγραφέας στις σκηνικές του οδηγίες ζητάει η σκηνή να μην αντιπροσωπεύει ένα δωμάτιο, αλλά μόνο μια απλή σκηνή, ώστε το κοινό να μην παρακολουθεί μια ιστορία να εκτυλίσσεται, αλλά να βιώνει ένα θεατρικό γεγονός. Και, πράγματι, ο Handke έχει το χάρισμα να παραχωρεί στο κοινό του γνώσεις για την ανθρώπινη συμπεριφορά, τις οποίες αυτό ουδέποτε είχε προβλέψει Ο αυστριακός δραματουργός: «δεν προσπαθεί να δραματοποιήσει την ιστορία που αφηγείται στην αυτοβιογραφία του ο Χάουζερ, αλλά να αναλύσει μια ανάλογη απώλεια γλωσσικής αθωότητας, και, όπως και στα πρώιμα έργα του Ionesco, η βασική υπόθεση είναι ότι η γλώσσα μπορεί να αποτελέσει όργανο καταπίεσης». (Hayman 1979, 104). Ο Κάσπαρ που γνώριζε μόνο μια φράση, αρχίζει να χάνεται στο πέλαγος της γλώσσας, έτσι που «η γλώσσα, που θα έπρεπε να τον απελευθερώσει, τον απελευθερώνει μόνο από την προσωπικότητα του». (Πούχνερ 1984, 385).

Το πρώιμο έργο του Handke μπορεί να διαβαστεί ως μια προσπάθεια απογύμνωσης της γλώσσας από τις μεταφυσικές, ολοκληρωτικές, τρομοκρατικές πτυχές της. Ο Κάσπαρ διαπιστώνει ότι ενώ η γλώσσα είναι ένας χρήσιμος τρόπος για την οργάνωση του κόσμου, είναι επίσης στενά συνδεδεμένος με τη βία που χρησιμοποιείται για να εξαναγκάσει τους άλλους να μπουν σε μια γλωσσική φυλακή. Ένα χρόνο μετά την παράσταση του *Κάσπαρ* θα παρουσιάσει το *Das Mündel will Vormund sein* (1969). Σε δέκα σκηνές, οι δύο πρωταγωνιστές μέσα και γύρω από μια λιτά επιπλωμένη αγροικία εκτελούν διάφορες καθημερινές και συνηθισμένες πράξεις, όπως να φάνε ένα μήλο, να διαβάσουν εφημερίδα, να πετάξουν μπουκάλια και πιάτα. Στόχος είναι να καταδειχθεί η σχέση μεταξύ των δύο ανδρών χωρίς τη βοήθεια του λόγου. Είναι ένα έργο χωρίς καθόλου λόγο, σαν ένα είδος ανακούφισης από το μαρτύριο της γλώσσας, ρίχνοντας μια ανατριχιαστική προοπτική στην απουσία της. Ο συγγραφέας φτάνει σε ένα σημείο καμπής, στο οποίο αισθάνεται ικανός να εγκαταλείψει εντελώς τη γλώσσα. Από εδώ και πέρα, η σκηνή του Handke αναθέτει στον εαυτό της την εξέταση καταστάσεων και όχι της γλώσσας καθεαυτής.

Το *Der Ritt über den Bodensee* (1971) και το *Die Unvernünftigen sterben aus* (1973) ενσαρκώνουν τη λογική συνέπεια των προηγούμενων πειραματισμών του. Στο πρώτο ασχολείται με ένα από τα αγαπημένα του θέματα: την πραγματικότητα του ίδιου του θεάτρου, ανεξάρτητα από τον κόσμο εκτός σκηνής, και τον τρόπο με τον οποίο η γλώσσα (διάλογος) και τα αντικείμενα (σκηνικά) λειτουργούν στον στρεβλό κόσμο της σκηνής. Στο δεύτερο παρουσιάζει έναν από τους πιο συναρπαστικούς πρωταγωνιστές του, τον Quitt, έναν επιχειρηματία που αρχικά παρακινεί μια ομάδα συναδέλφων του να στήσουν ένα μονοπώλιο και στη συνέχεια τορπιλίζει το σχέδιο. Οι θεατές βλέπουν ηθοποιούς να δρουν, αλλά οι πράξεις επί σκηνής δεν αντιστοιχούν σε τίποτα από το ρεπερτόριο των προσωπικών τους εμπειριών, καθώς τα έργα αυτά δημιουργούν μια δική τους πλήρη πραγματικότητα, πολύπλοκα κατασκευασμένη. Και πάλι, δεν υπάρχει καμία αναφορά σε οτιδήποτε έξω από το θέατρο, αλλά δημιουργείται επί σκηνής ένας πλήρως διαμορφωμένος μη ψευδαισθητικός κόσμος.

### 7.3.4 Το Αντι-θέατρο του Peter Handke

Όπως και ο Ionesco, ο Handke δεν ενδιαφέρεται για την πλοκή και τους χαρακτήρες, τα συμβατικά στοιχεία του δράματος, αλλά κάνει καλή θεατρική χρήση φαινομενικά τυχαίων λέξεων για να εμποδίσει τη λογική σκέψη του κοινού και να δείξει τους τρόπους με τους οποίους η γλώσσα διαμορφώνει το μυαλό μας και καθορίζει τη ζωή μας. Και όπως ο Brecht, «που προσπαθεί να φτάσει στη ρίζα του προβλήματος: θέλει να αφαιρέσει από εμάς, τους θεατές, τη συμβατική πίστη, ότι η σκηνή είναι ένας χώρος του 'φαίνεσθαι', του μύθου, μιας εικαστικής πραγματικότητας, ότι πρόκειται 'για τα σανίδια που παριστάνουν τον κόσμο', και να μας εμφυσήσει την πεποίθηση ότι το θέατρο δεν τίποτε άλλο από αυτό που είναι θέατρο». (Πούχνερ 1984, 388). Τα έργα του ωθούν το κοινό να ανακαλύψει τη σκηνική πραγματικότητα. Μέσω των θεατρικών του έργων ο Handke επιχειρεί να ξεσκεπάσει τη διαφορά ανάμεσα στην πραγματικότητα του θεάτρου και την πραγματικότητα της ζωής. Αν ο Brecht επιζητούσε να ξεσκεπάσει τις ψευδαισθήσεις της συναισθηματικής ταύτισης, ο Handke επιθυμεί να αποκαλύψει την κρυμμένη αληθοφάνεια του σκηνικού φαίνεσθαι. Για τον λόγο αυτόν ζητά επίμονα ένα νέο είδος θεάτρου που θα έχει απεμπολήσει τα βασικά χαρακτηριστικά του: την απουσία οργανωμένου θιάσου, απόρριψη παραστάσεων με αρχή-μέση-τέλος, όπως και την απουσία υποκριτών και ηθοποιών. Οτιδήποτε με άλλα λόγια μπορεί να θυμίσει/παραπέμψει στο παραδοσιακό θέατρο.

Τα έργα του χαρακτηρίζονται από την πλήρη απουσία σύγκρουσης μεταξύ των χαρακτήρων ή, ως ηθικό ή φυσικό δίλημμα, του πρωταγωνιστή. Αντίθετα, πρόθεσή του είναι να δώσει την αίσθηση μιας πληγείσας ανθρώπινης κατάστασης πέρα από οποιαδήποτε άμεση αιτία. Όπως κάθε μεγάλος καινοτόμος, ο Handke δεν αντιλαμβάνεται το μέσο του ως εκφραστικό όργανο των ιδεών του, αλλά ως την αρχή της ύπαρξής τους, τον μόνο τρόπο με τον οποίο μπορούν να είναι ζωντανές.

Το θέατρο του Handke αντιπροσωπεύει μια στροφή προς τον ριζοσπαστικό Ρεαλισμό, καθώς τα έργα του δημιουργούν κάτι που είναι απόλυτα και συγκεκριμένα πραγματικό από μόνο του. Ο θεατής δεν έχει άλλη επιλογή από το να δεχτεί τη σκηνή όπως παρουσιάζεται, χωρίς να συγκρίνει, χωρίς να εισάγει την εμπειρία σε μια ήδη υπάρχουσα γνωστική ιεραρχία. Έτσι, τα έργα του Handke αναπτύσσουν στον θεατρόφιλο μια ένταση που προκύπτει από την αντίφαση μεταξύ αυτού που βλέπει και αυτού που γνωρίζει από την εμπειρία. Αυτή η ένταση, εξάλλου, δημιουργεί μια αυξημένη αίσθηση συνειδητοποίησης, όχι μόνο εφιστώντας την προσοχή στις δραματικές διαδικασίες, αλλά και θέτοντας υπό αμφισβήτηση τους παραδοσιακούς τρόπους εξέτασης και κατανόησης. Τα έργα αυτά επιχειρούν έτσι να καταστρέψουν την παραδοσιακή συνείδηση των ρόλων μας, μέσα στην οποία βιώνουμε τον κόσμο ως άτομα.

## Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

### Peter Weiss

- Berwald Olaf (2003). *An Introduction to the Works of Peter Weiss*. Camden House: New York.
- Cohen Robert (1992). *Peter Weiss in seiner Zeit: Leben und Werk*. Metzler: Stuttgart.
- Kienberger Silvia (1994). *Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten*. Westdeutscher Verlag.
- Μαράκα Λίλα (1983). «Πέτερ Βάις. Η πορεία ενός συγγραφέα προς την ολοκλήρωση», *Διαβάζω* 70 (1 Ιουνίου 1983), 35-38.
- Μαράκα Λίλα (1983). «Θέατρο-ντοκουμέντο», *Διαβάζω* 70 (1 Ιουνίου 1983), 39-47.
- Μάρκαρης Πέτρος (1983). «Το τίμημα του μετασχηματισμού και της ευημερίας. Εισαγωγή στο μεταπολεμικό γερμανικό θέατρο», *Διαβάζω* 70 (1 Ιουνίου 1983), 10-19.
- Σταμάτη Ευαγγελία (2019)., «Το Θέατρο Ντοκουμέντο ως θεατρικό είδος. Το Θέατρο Ντοκουμέντο ως εκπαιδευτικό εργαλείο», Διπλωματική εργασία, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

### Peter Handke

- Cain Sian (2019). "A troubling choice': authors criticise Peter Handke's controversial Nobel win", *The Guardian*, 11.10.2019 [<https://www.theguardian.com/books/2019/oct/10/troubling-choice-authors-criticise-peter-handke-controversial-nobel-win> πρόσβαση 25.8.2022].
- Δανέζης Γιώργος (2019). «Άρχισε μια ένα σκάνδαλο...», *The Books' journal*, τχ. 103 [Νοέμβριος 2019]: 46-47.
- Gilman Richard (2000). "Handke", *The Making of Modern Drama. A Study of Buchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke*. Yale University Press: New York, 267-288.
- Handke Peter (1970). "Nauseated by Language: From an Interview with Arthur Joseph." *Drama Review*, τχ. 15 (Φθινόπωρο 1970): 56-61.
- Handke Peter (1971). "Brecht, Play, Theatre, Agitation", μετ. Nicholas Hern, *Theatre Quarterly Review*, τμ. 1, τχ. 4 (Οκτ. – Δεκ. 1971): 89-90.
- Handke Peter (1974). *A Sorrow Beyond the Dreams. A Life Story*, μετ. Ralph Manheim. Pushkin Press: London.
- Handke Peter (1990). *Βρίζοντας το κοινό*, μετ. Μαρία-Λουίζα Κωνσταντινίδη. Ελεύθερος Τύπος: Αθήνα.
- Χάντκε Πέτερ (χ.χ.). *Κάσπαρ*, μετ. Νίκη Αϊντενάιερ. Δωδώνη: Αθήνα.
- Hayman Ronald (1979). *Theatre and Anti-theatre: New Movements since Beckett*. Oxford University Press: Oxford.
- Hern Nicholas (1971). *Peter Handke: Theatre and Anti-Theatre*. Oswald Wolff: London.
- Klinkowitz Jerome and James Knowlton (1983). *Peter Handke and the Postmodern Transformation: The Goalie's Journey Home*. University of Missouri Press: Columbia.
- Locke Richard (1972). "A Literary Troublemaker", *The New York Times*, 8 June 1972 [<https://www.nytimes.com/1972/06/08/archives/a-literary-troublemaker.html> πρόσβαση 25.8.2022].
- Marranca Bonnie (1976). "The Sprechstucke Peter Handke's Universe of World", *Performing Arts Journal*, τμ. 1, τχ. 2 (Φθινόπωρο 1976): 52-62.

Πούχνερ Βάλτερ (1984). «Peter Handke: Θέατρο και πραγματικότητα», Ευρωπαϊκή δραματολογία. Ένδεκα μελετήματα. Ίδρυμα Γουλιανδρή – Χορν: Αθήνα, 375-392.

Styan J. L. (2004). *Modern Drama in Theory and Practice 3. Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge University Press: Cambridge, 173-176.

## Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

Εστιάστε στα παρακάτω:

### Peter Handke

- Εξηγήστε τους λόγους για τους οποίους ο Peter Handke επιτίθεται στο κίνημα του Ρεαλισμού.
- Ποια τα χαρακτηριστικά των «θεαμάτων χωρίς εικόνες» (Sprechstücke);
- Τι θέλει να επιτύχει προσβάλλοντας το κοινό;
- Τι τον ελκύει στην ιστορία του Kaspar Hauser;
- Εξηγήστε τη δομή του έργου *Κάσπαρ*; Πώς καταφέρνει να απομακρυνθεί από τις νόρμες του ρεαλιστικού θεάτρου;
- Εξηγήστε τη θεωρία του Handke γύρω από το θέμα της γλώσσας;
- Ποια η ομοιότητα του Handke με τον Eugene Ionesco;
- Ποια τα χαρακτηριστικά του Αντί-θεάτρου του Handke;

### Peter Weiss

- Τι γνωρίζετε για το Θέατρο ντοκουμέντο;
- Ποια έργα του Peter Weiss γνωρίζετε που ανήκουν στο θέατρο-ντοκουμέντο;
- Το γνωρίζετε για την Ανάκριση;
- Τι γνωρίζετε για τη Δολοφονία του Μαρά;



## Κεφάλαιο 8 Το στρατευμένο και σατιρικό θέατρο του Dario Fo και της Franca Rame

### Σύνοψη

Το κεφάλαιο θα ασχοληθεί με την εμβληματική μορφή του ιταλικού σατιρικού θεάτρου, τον Ντάριο Φο (Dario Fo, 1926-2016) και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της φόρμας και του περιεχομένου των έργων του, ως μέσων πολιτικής σάτιρας και σύγχρονης κοινωνικής κριτικής. Θα αναλυθούν τα θεατρικά είδη και οι φόρμες του θεάτρου του Φο (αυτοσχεδιασμός, μονόλογος, μεσαιωνική τέχνη του ζογκλέρ και κομμέντια ντελ' άρτε). Θα εξεταστεί η θεματολογία της δραματουργίας του των δεκαετιών 1960, 1970 και 1980 (κριτική της διαφθοράς, του οργανωμένου εγκλήματος, του ρατσισμού, του πολέμου, της καθολικής εκκλησίας κ.ά.). Θα μελετηθούν κάποια από τα σημαντικότερα έργα του συγγραφέα, το *Mistero Buffo* (1969), *Δεν πληρώνω δεν πληρώνω* (*Non si paga, non si paga!*, 1974) και *Ο τυχαίος θάνατος ενός αναρχικού* (*Morte accidentale di un anarchico*, 1970), *Κλάξον, τρομπέτες και πλάκες* (*Clacson, trombette e pernacchi*, 1981), *Ελεύθερο ζευγάρι* (*Coppia aperta, quasi spalancata*, 1983).

### Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν είναι απαραίτητη η προαπαιτούμενη γνώση.

## 8 Έργο και Βιογραφικά στοιχεία

### 8.1 Το θέατρο του Dario Fo και της Franca Rame

Ο Dario Fo γεννήθηκε το 1926 στο Σαν Τζιάνο, στις όχθες της λίμνης Λάγκο Ματζιόρε. Προερχόταν από μια οικογένεια με βαθιά δημοκρατική και αντιφασιστική παράδοση, που όπως είναι φυσικό επηρέασε τη μετέπειτα διαμόρφωσή του ως συγγραφέα του πολιτικού θεάτρου. Ο πατέρας του ήταν διευθυντής σιδηροδρόμων, ενώ είχε δουλέψει και ως οικοδόμος στη Γαλλία και στη Γερμανία και η μητέρα του καταγόταν από οικογένεια χωρικών. Ο Fo ξεκίνησε να σπουδάζει Αρχιτεκτονική στο πολυτεχνείο του Μιλάνο (Brera Art Academy), καθώς ήταν πολύ καλός στο σχέδιο, και εκεί ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με την πολιτική και την ατμόσφαιρα του κοσμοπολιτισμού. (Behan 2000, 6). Γρήγορα εγκατέλειψε τη φοίτησή του λόγω του Β' Παγκόσμιου Πολέμου και συνέχισε αργότερα. Κλήθηκε στον στρατό το 1944 απ' όπου όμως έφυγε για να εργαστεί με τον πατέρα του στο αντιφασιστικό κίνημα, βοηθώντας αιχμαλώτους συμμάχους και εβραίους να διαφύγουν στην Ελβετία. (Behan 2000, 6). Το 1952 ξεκινά να δοκιμάζεται στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Το 1952, έχοντας δοκιμάσει το ταλέντο του σε μια σειρά από δοκιμές στο είδος του θεάτρου-καμπαρέ, ξεκινάει να γράφει μια σειρά από κωμικούς μονολόγους με τον τίτλο *Poer nano* για την ιταλική ραδιοφωνία, όπου αποπειράται να απομυθοποιήσει και να ανατρέψει παραδεδομένες ιδέες, σατιρίζοντας ιστορίες της Βίβλου. Τους μονολόγους αυτούς θα τους παίξει αργότερα και στο θέατρο. Θαυμαστής του Piccolo Teatro και του σκηνοθέτη και ηθοποιού Giorgio Strehler, μυείται μέσω της δουλειάς του τελευταίου στον κόσμο του θεάτρου. Από το 1952 ως το 1954 συνεργάζεται με τους Φράνκο Παρέντι και Ντουράνο σε μια σειρά από επιθεωρήσεις-σάτιρες με θέματα τη σάτιρα της σύγχρονης καθημερινής ζωής της Ιταλίας ή την αμφισβήτηση της ηρωολατρίας της επίσημης ιστορίας. Κάποια από τα έργα αυτής της περιόδου είναι: *Cocorico* (1952), *Il dito nell' occhio* (*Το δάχτυλο στο μάτι*, του 1953) και το *Sani da legare* (*Αθώοι για δέσιμο*, του 1954), αλλά το σχήμα αντιμετωπίζει διάφορες δυσκολίες, εξαιτίας της λογοκρισίας και τις κυβερνητικές και εκκλησιαστικές αντιδράσεις, και αναγκάζονται να τερματίσουν τη συνεργασία τους. Το 1955-1957 γράφει το κινηματογραφικό σενάριο για την ταινία *Lo Svitato*. Το 1951 γνωρίζει τη Franca Rame, η οποία προέρχεται από θεατρική οικογένεια, και παντρεύονται το 1954. Στα τέλη της ίδιας δεκαετίας γράφει

και παίζει, μαζί με τη γυναίκα του πλέον, μια σειρά από «λαϊκές φάρσες» βασισμένες στην παράδοση της *commedia dell' arte* – έργα που δείχνουν την απαρχή της σκέψης του για τη λαϊκή κουλτούρα.

Η Franca Rame γεννήθηκε το 1929 στην πόλη Parabiagio, βορειοδυτικά της Λομβαρδίας, και μεγάλωσε μέσα σε μια θεατρική οικογένεια, κάνοντας το ντεμπούτο της το 1951. Σχετικά σύντομα, το 1954, γνώρισε τον Dario Fo τον οποίο παντρεύτηκε και απέκτησε μαζί του έναν γιο το 1955, τον Jacopo. Η Rame υπήρξε συνεργάτης του Fo όχι μόνο ως ηθοποιός-πρωταγωνίστρια στην κολεκτίβα που δημιούργησαν μαζί, αλλά και ως συν-συγγραφέας των έργων που παρουσίαζαν, καθώς και ως συγγραφέας μια σειράς μονολόγων με φεμινιστικό περιεχόμενο (*Grasso è bello!* και *Tutta casa, letto e chiesa*). Υπήρξε επίσης ακτιβίστρια και έγινε μέλος του ιταλικού κομμουνιστικού κόμματος το 1967, ενώ δραστηριοποιήθηκε και αργότερα με την πολιτική, όχι πάντοτε με επιτυχία.

Η περίοδος από το 1959 έως το 1967, που ο Fo δημιουργεί με την Rame τον Θίασο Dario Fo-Franca Rame, είναι γνωστή ως η «**αστική περίοδος**» του συγγραφέα. Γράφει ουσιαστικά επτά κωμωδίες που προορίζονται για το αστικό θέατρο και μέσα σε αυτές αναφαίνεται η επιθυμία του να εξερευνήσει τη λαϊκή κουλτούρα και να ασκήσει μέσω του θεάτρου κοινωνικοπολιτική κριτική στην εποχή του. Οι κωμωδίες αυτής της περιόδου είναι:

- *Gli archangeli non giocano al flipper* (Οι αρχάγγελοι δεν παίζουν φλίπερ) 1959-60, σάτιρα της γραφειοκρατίας
- *Aveva due pistole dagli occhi bianchi e neri* (Είχε δυο πιστόλια με άσπρα και μαύρα μάτια), 1960-61
- *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (Κλέψε ένα ποδάρι και θα 'σαι ευτυχισμένος στον έρωτα) 1961-62
- *Isabella, tre caravelle e un cacciballe* (Η Ισαβέλλα, τρεις καραβέλες κι ένας παραμυθάς), 1963
- *Settimo: ruba un po meno* (Εβδομη εντολή: κλέβε λιγότερο) 1964-1965
- *La colpa e sempre del diavolo* (Για όλα φταίει πάντα ο διάβολος) 1965-66
- *La signora e da buttare* (Η κυρία είναι για πέταμα) 1967-68, όπου ασκείται κριτική στο αστικό κράτος και στον αμερικάνικο ιμπεριαλισμό

Τη δεκαετία του 1960 παρουσιάζουν στην ιταλική τηλεόραση σάτιρα ασκώντας κριτική στα χαρακτηριστικά της απολιτικής συμπεριφοράς με ιδιαίτερη επιτυχία: *Chi l' ha visto* (Ποιος το είδε) και *Canzonissima* (Καντσονίσσιμα, 1962) όπου παρουσιάζει τη ζωή των λαϊκών τάξεων και καταγγέλλει τους πλούσιους βιομήχανους, τους εκπρόσωπους της εκκλησίας και τη μαφία. Η εκπομπή σταματά καθώς προκαλεί αντιδράσεις και λογοκριτικές παρεμβάσεις και έτσι τελειώνει η συνεργασία τους με την τηλεόραση.

Το 1966 παρουσιάζει στο θέατρο το *Στοχάζομαι και τραγουδώ* (*Ci ragiono e canto*), στο οποίο δοξάζει τον λαϊκό πολιτισμό μέσα από τα τραγούδια του. Ο ίδιος γράφει στρατευμένα τραγούδια και δημιουργεί έναν κύκλο με τους καλύτερους καλλιτέχνες της Ιταλίας.

Το 1968 η Rame και ο Fo θα εισέλθουν στην «**επαναστατική περίοδο**» κατά την οποία θα διαρρήξουν τους δεσμούς τους με το εμπορικό κύκλωμα για να εισέλθουν σε ένα μαζικό κίνημα, και η περίοδος θα επισφραγιστεί με τη δημιουργία του συνεταιρισμού/κολεκτίβας με την επωνυμία *Associazione Nuova Scena* (Συνεταιρισμός Νέα Σκηνή), ένας συνεταιρισμός που στόχο του έχει να συντελέσει στην «ανάπτυξη μιας επαναστατικής διαδικασίας που θα μπορέσει να φέρει την εργατική τάξη στην εξουσία». Στην περίοδο αυτή θα γράψουν τα πιο δημοφιλή και πιο μακρόβια επιτυχημένα έργα τους. (Behan 2000, 25). Θα ανοίξουν σε

αυτή την περίοδο μια συνεργασία με το A.R.C.I. (Associazione Ricreativa Culturale Italiana) που συνέδεε, εκτός των άλλων, τοπικούς πολιτιστικούς φορείς και συνδεόταν στενά και ελεγχόταν από το Ιταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα, δουλεύοντας έξω από τα πλαίσια του αστικού θεάτρου. Στους στόχους που διακήρυξε το A.R.C.I., σε ένα κείμενο που συντάχθηκε κυρίως από τον Fo, διαμνηυόταν ότι:

Κάτω από το πρόσχημα της ελευθερίας του λόγου, ο πολίτης είναι δέσμιος των μαζικών μέσων ενημέρωσης που ελέγχονται από τους κεφαλαιοκράτες...Το θέατρο είναι το μόνο μέσο που μπορεί ν' απελευθερώσει το λαό απ' αυτή την τυραννία. Αν ανατρέξουμε στις ρίζες του θεάτρου, θα δούμε πως τα μέσα έκφρασης κ' επικοινωνίας του ήταν απλά, ευθύβολα και άμεσα. Το θέατρο δε δεσμευότανε από αρχιτεκτονικές δομές που θα μπορούσαν να εμποδίσουν τον πρωταρχικό του στόχο: να μπορεί το κοινό να δει και ν' ακούσει αποτελεσματικά. Σήμερα το θέατρο υπηρετεί τις ανάγκες μιας πολιτικής και οικονομικής ελίτ κι έτσι έχει γίνει απρόσιτο στο λαό [...] Αυτές οι οικονομικές διακρίσεις είναι ολοφάνερές στις αρχιτεκτονικές δομές που έχουν δημιουργηθεί και που προέρχονται από ένα φεουδαρχικό σύστημα: η πλατεία και τα θεωρεία για τους αφέντες, ο εξώστης για τους υπηρέτες. (όπως αναφέρεται στον Sogliuzzo 1974, 76).

Στόχος του Fo (**Εικόνα 8.1**) ήταν να φέρει το θέατρο στον λαό, και δεν περιορίστηκε μόνο σε αυτό. «Αφιερώθηκε ταυτόχρονα στην υπόθεση μιας αναιμάκτης επανάστασης του προλεταριάτου. Οι πολιτικές του πεποιθήσεις προχώρησαν αριστερότερα από το μαρξισμό, στον μαοϊσμό». (Sogliuzzo 1974, 76). Ήταν πεποίθησή του ότι αν εκφράσει την άποψή του για τα κακά της κοινωνίας και κυρίως τη διαφθορά της ιταλικής κυβέρνησης, θα οδηγούσε τον λαό στη συνειδητοποίηση της ανάγκης για μια ριζική αλλαγή στον τομέα της διακυβέρνησης της χώρας. (Sogliuzzo 1974, 76).

Το 1968 θα ανεβάσει, χρησιμοποιώντας μάσκες, κούκλες και μαριονέτες, τη *Μεγάλη παντομίμα (Grande pantomime con bandiere e pupazzi piccolo I medi)* που αφορά την ταξική πάλη ανάμεσα στον «δράκο» του προλεταριάτου και το «σκιάχτρο» της αστικής τάξης. (Behan 2000, 27). Σε αυτό θα αναδείξει πολλές αντιλήψεις που καταπιέζονταν για χρόνια, όπου εκτός από την επίθεση στην πολιτική, το έργο ασκούσε πολεμική εναντίον της κοινωνίας της ψυχαγωγίας και του καταναλωτισμού, στις οποίες οι άνθρωποι χειραγωγούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε να ξεχνούν τα δικά τους προβλήματα. (Behan 2000, 27). Το 1969 θα ετοιμάσει τη συνέχεια του *Στοχάζομαι και τραγουδώ (Ci ragiono e canto No 2)*, όπου προσπαθεί να συνενώσει τη λαϊκή κουλτούρα του παρελθόντος με τους σύγχρονους εργατικούς αγώνες. Το 1969 είναι και η χρονιά που θα γράψει ένα από τα πιο σημαντικά έργα του, ύστερα από τους πειραματισμούς στη δεκαετία του 1960, με τίτλο *Μίστερο Μπούφο (Mistero Buffo)*, στο οποίο σχολιάζει τους καταπιεστικούς μηχανισμούς των κυρίαρχων τάξεων. Τα επόμενα έργα του την εποχή αυτή θα συνεχίσουν να αναφέρονται σε παρόμοια ζητήματα της εργατικής τάξης, όπως το *Legami pure che tanto spracco tutto lo stesso (Έλα μαζί μου, θα τα σπάσω όλα για όλα)* που αφορά την εκμετάλλευση της οικιακής εργασίας, και το *L' operaio conosce 300 parole, il padrone mille, per questo lui e il padrone (Ο εργάτης ξέρει 300 λέξεις, το αφεντικό χίλιες, γι' αυτό είναι και αφεντικό)* με θέμα την εξυπνάδα που πρέπει να διαθέτει η εργατική τάξη για να κερδίσει τον αγώνα. Ο Fo με τα έργα του έχει ήδη αρχίσει να ασκεί κριτική στο κομμουνιστικό κόμμα από το οποίο σιγά σιγά απομακρύνεται.

Η κολεκτίβα θα επηρεαστεί από τον ρου των γεγονότων παγκοσμίως, τον Μάη του '68, την κινεζική πολιτιστική επανάσταση και την ανάπτυξη των επαναστατικών κινημάτων και των μαζικών απεργιών στην

Ιταλία. Είναι η περίοδος που ο Fo και η Rame θα γράφουν και θα παίζουν για την εργατική τάξη. Όπως αναφέρει ο για πολλά χρόνια συνεργάτης του Fo, Pietro Sciotto,

Είναι χαζό να λέμε ότι ο Fo ξεκίνησε να κάνει πολιτικό θέατρο μόλις το 1968. Δεν έκανε διάλλειμα ούτε ήρθε σε ρήξη με την προηγούμενη δραματουργία του, με το δικό του είδος θεάτρου... Αυτό που πράγματι άλλαξε ήταν η μορφή του θεάτρου του, καθώς πλέον έπρεπε να προσαρμοστεί σε σκηνές μη συμβατικών θεάτρων, χωρίς τη συνηθισμένη σκηνή, χωρίς τα παρασκήνια. Όλα στηρίζονταν πλέον σε πρόχειρες καταστάσεις, σε σκηνές που φτιάχνονταν και διαλύονταν, στο ύπαιθρο ή σε εργοστάσια και σε προαστιακούς κινηματογράφους. Οπότε αναπόφευκτα άλλαξε και η τεχνική του γραψίματος αλλά κυρίως η σκηνική παρουσίαση των έργων. Όλα έπρεπε να απλοποιηθούν, τα έργα δεν μπορούσαν να είναι πολύπλοκα καθώς δεν μπορούσες να γεμίσεις τρία φορτηγά γεμάτα με πράγματα. Η πρόθεση όμως δεν άλλαξε, **άλλαξε όμως η επιδίωξη ανεύρεσης ενός διαφορετικού κοινού**. Αυτό ήταν το ουσιαστικό διαφοροποιητικό του χαρακτηριστικό από το συμβατικό (αστικό) θέατρο. (Behan 2000, 26).

Έτσι, το καλοκαίρι του 1970, στο τέλος της περιόδου τους η *Νέα Σκηνή* χωρίζεται ουσιαστικά σε δύο τμήματα, ανάμεσα στην πλειοψηφία που επιθυμεί να συνεχίσει να συνεργάζεται με το Κομμουνιστικό Κόμμα και το A.R. C.I. (Associazione Ricreativa Culturale Italiana) και στο μειοψηφούν τμήμα που αποτελείται από τον Fo, τη Rame και έναν ακόμα συνεργάτη τους, τον μουσικό Nanni Ricordi. Οι τρεις τους ιδρύουν το 1970 τη θεατρική εταιρία La Comune, κατά την επωνυμία των εργατικών τάξεων της παρισινή κομούνας έναν αιώνα νωρίτερα, και δημιουργούν μία ξεχωριστή θεατρική κοινότητα που λειτουργεί πλέον έξω από το δίκτυο της A.R.C.I. (Associazione Ricreativa Culturale Italiana). (Behan 2000, 40). Στόχος της La Comune ήταν η δημιουργία ενός μόνιμου θεατρικού εργαστηρίου βασισμένου πολιτικά στην επαναστατική αριστερά. (Behan 2000, 40-41). Για τον θίασο της La Comune θα γράψει τα ακόλουθα έργα:

- Vorrei morire stasera se dovessi pensare che non è servito a niente (Καλύτερα να πεθάνω απόψε από το να σκέφτομαι ότι όλα έγιναν μάταια) με θέμα την ιταλική και παλαιστινιακή αντίσταση.
- Τον Τυχαίο θάνατο ενός αναρχικού (Morte accidentale di un anarchico) με θέμα τον θάνατο του αναρχικού Πινέλι μέσα σε ένα αστυνομικό τμήμα.
- Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone? (Όλοι μαζί! Όλοι ενωμένοι! Μα, συγγνώμη, αυτό δεν είναι το αφεντικό;) που αφορά τους αγώνες των εργατών στην Ιταλία από το 1911 ως το 1922, χρονιά ίδρυσης του ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος και του φασιστικού, μέσα από την ιστορία μιας μοδίστρας που ερωτεύεται έναν επαναστάτη, ο οποίος δολοφονείται από τους φασίστες και εκείνη παίρνει εκδίκηση για τον θάνατό του. (Behan 2000, 45).
- Morte e resurrezione di un pupazzo (Θάνατος κι ανάσταση μιας κούκλας), 1971-2 το οποίο αφορά την «προδοσία της εργατικής τάξης» από τους Ιταλούς ρεβιζιονιστές του 1943 και την καταστολή της ιστορικής μνήμης. (Joly 1962a, 67).
- Fedayn (Φενταγίν), 1972 όπου παρουσιάζεται η παλαιστινιακή αντίσταση μέσα από τη λαϊκή κουλτούρα και τα τραγούδια των Παλαιστινίων.

- *Ci ragiono e canto No 3* (Στοχάζομαι και τραγουδώ No3), όπου προτείνεται το ξαναγράψιμο της ιστορίας μέσα από την οπτική της εργατικής τάξης.
- *Ordine per Di 0.000.000* (Στις προσταγές του Θεού -Χρήμα), του 1972-73.
- *Pum Pum! Chi e? La Polizia!* (Μπουμ Μπουμ! Ποιος είναι; Η αστυνομία!), 1972-73 που αφορά καταγγελία των καταπιεστικών μεθόδων του αστικού κράτους.
- *Guerra di rolo in Cile* (Ο λαός πολεμά στη Χιλή) 1973-74, όπου θίγεται το φασιστικό καθεστώς στη Χιλή μετά από το πραξικόπημα του Πινοσέ και την αυτοκτονία του Αλιέντε. Ο Fo συλλαμβάνεται.

Το 1973 νεο-φασίστες της ιταλικής αστυνομίας απαγάγουν τη Franca Rame (**Εικόνα 8.2**), οι οποίοι αφού τη βιάσουν, τη χτυπήσουν βάνουσα, σβήσουν τσιγάρα επάνω της και την κόψουν με ξυραφάκια, θα την εγκαταλείψουν σε ένα πάρκο. Ο καλλιτεχνικός κόσμος θεώρησε την επίθεση στην Rame ως μια πράξη προερχόμενη από τις ακροδεξιές δυνάμεις. Η Rame κατόρθωσε μετά από αυτό το γεγονός να ανέβει ξανά στη σκηνή με μία σόλο παράσταση με τίτλο *Σταματήστε τους φασίστες!* Λίγα χρόνια αργότερα θα γράψει και τον μονόλογο που αφορμάται από την εμπειρία του βιασμού της με τίτλο *Ο βιασμός*. (Behahn 2000, 51).



**Εικόνα 8.1** Ο Ντάριο Φο το 2007.

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Dario\\_Fo#/media/File:Dario\\_fo.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Dario_Fo#/media/File:Dario_fo.JPG)]

Την ίδια εποχή διαλύεται και η La Comune και το 1974 η κολεκτίβα μετονομάζεται σε Il Collettivo Teatrale La Comune υπό τη διεύθυνση του Fo. Εγκαταστάθηκαν σε ένα εγκαταλελειμμένο κτήριο στο Μιλάνο, το Palazzino Liberty, το οποίο ανακαίνισαν παρά τις αντιδράσεις των τοπικών αρχών. Είναι η χρονιά που ο Fo γράφει το *Δεν πληρώνω! Δεν πληρώνω!* (*Non si paga! Non si paga!*) και αφορά την οικονομική κρίση της Ιταλίας, θέτοντας το ζήτημα της αυτόματης μείωσης, δηλαδή ο κάθε πολίτης να αγοράζει αλλά να πληρώνει όσο μπορεί. Το 1975 θα σχολιάσει κριτικά το έντονο ζήτημα της κατάχρησης ναρκωτικών ουσιών στην Ιταλία ως μηχανισμό ελέγχου του συστήματος με το έργο *Η μαριχουάνα της μαμάς* (*La marijuana della mamma è la più bella*) (Behan, 2000, 60), και δύο χρόνια αργότερα θα επιστρέψει στην τηλεόραση με την παρουσίαση των έργων του σε δύο κύκλους (*Il Teatro di Dario*). Δεν του επιτράπηκε να παιχτούν τα έργα που σατιρίζουν την ιταλική πολιτική, κοινωνική και θρησκευτική κατάσταση: *Τυχαίος θάνατος ενός αναρχικού*, *Δεν πληρώνω δεν πληρώνω*, *Η απαγωγή του Φανφάνι* (πρώην πρωθυπουργός Ιταλίας που επεδίωξε την απαγόρευση των εκτρώσεων), και το *Μίστερο μπούφο*, το οποίο το Βατικανό είχε αποκηρύξει ως βλάσφημο. Το 1977 παίχτηκαν από τη Rame μια σειρά φεμινιστικών μονολόγων με τίτλο *Tutta casa, letto e Chiesa* (*Όλο σπίτι, κρεβάτι κι εκκλησία*). Το 1981 θα γράψει το *Clacson, trombette e pernacchi* (*Κλάξον, τρομπέτες και πλάκες*) και το 1983 θα

λογοκριθεί ο πρόλογος της Rame στο έργο *Corrìa aperta, quasi spalancata* (Ελεύθερο ζευγάρι), ο οποίος αφορούσε την εμπειρία του δικού της βιασμού και θα απαγορευτεί για ηλικίες κάτω των 18 ετών.

Στη συνέχεια, θα γράψει μια σειρά από έργα τα οποία θα αφορμώνται και θα αφορούν πολιτικές καταστάσεις της επικαιρότητας:

- Hellequin, Harlekin, Arlecchino, 1985
- Il ricercato, 1989
- Il Papa e la Strega, 1989
- Zitti! Stiamo precipitando! 1990: θίγει το Aids, τον πόλεμο στον Κόλπο και τα γενετικά πειράματα
- Mamma! I sanculotti, 1990
- Sesso? Grazie, tanto per pradiare!, 1994
- Leonardo 1996
- Il diavolo con le zinne, μακιαβελική κωμωδία, 1997
- L'anomalo Bicefalo (Ο ανώμαλος δικέφαλος) 2004, σάτιρα για τον Μπερλουσκόνι



Εικόνα 8.2 Franca Rame.

[Πηγή:

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A6%CF%81%CE%AC%CE%BD%CE%BA%CE%B1\\_%CE%A1%CE%AC%CE%BC%CE%B5#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Franca\\_Rame\\_1960s.jpg](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A6%CF%81%CE%AC%CE%BD%CE%BA%CE%B1_%CE%A1%CE%AC%CE%BC%CE%B5#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Franca_Rame_1960s.jpg)]

Το 1995 ο Fo έπαθε ένα εγκεφαλικό ισχαιμικό επεισόδιο που τον αδρανοποίησε για λίγο καιρό. Επανήλθε όμως και συνέχισε να είναι δραστήριος. Το 1997 κέρδισε το Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας, όχι χωρίς χλευασμούς και αντιδράσεις, για την απονομή του οποίου έγραψε το κείμενό του *Contra jocolatores obloquentos* (Εναντίον των γελωτοποιών που δυσφημούν και προσβάλλουν), τίτλος εμπνευσμένος από τον νόμο που είχε θεσπίσει ο αυτοκράτορας Φρειδερίκος Β΄ το 1221 στη Μεσίνα, βάσει του οποίου ο οποιοσδήποτε πολίτης μπορούσε να δείρει ή να βιαιοπραγήσει εναντίον ενός γελωτοποιού, ακόμα και να τον σκοτώσει, αν θεωρούσε ότι δυσφημεί ή προσβάλλει. (Δεσποινιάδης, 2006). Στον λόγο αυτόν, ο ίδιος ταυτίζεται με τον ηθοποιό και συγγραφέα της ιταλικής Αναγέννησης Άντζελο Μπεόλκο ή αλλιώς Ρουτζάντε, τον οποίο θεωρεί δάσκαλό του, μαζί με τον Μολιέρο. Όπως θα αναφέρει, ο Ρουτζάντε «είναι μετά τον Σαίξπηρ ο μεγαλύτερος θεατρικός συγγραφέας της αναγεννησιακής Ευρώπης». Ο Ρουτζάντε Μπεόλκο και ο Μολιέρος «ήταν ηθοποιοί-θεατρικοί συγγραφείς, που τους χλεύαζαν οι κορυφαίοι άνθρωποι των γραμμάτων

της εποχής τους. Προπάντων, τους περιφρονούσαν επειδή έδειχναν στη σκηνή την καθημερινή ζωή, τις χαρές και την απελπισία των κοινών ανθρώπων την υποκρισία και την έπαρση των μεγάλων και των ισχυρών και την ακατάπαυστη αδικία. Και το πιο μεγάλο και ασυγχώρητο λάθος τους, ήταν το εξής: λέγοντας αυτά τα πράγματα, έκαναν τους ανθρώπους να γελούν. Το γέλιο δεν αρέσει στους ισχυρούς». (Fo 2006, 14).

Ο Fo πέθανε το 2016 σε ηλικία 90 ετών, ενώ η Franca Rame το 2013 σε ηλικία 83 ετών.

## 8.2 Το γέλιο ως πολιτικό όπλο

Το πιο δυνατό πολιτικό όπλο στο θεατρικό οπλοστάσιο του Fo είναι η φάρσα. Η κολεκτίβα La Comune έθεσε ουσιαστικά την ιδεολογία του Μαρξ σε πρακτική εφαρμογή. Η φάρσα σύμφωνα με τον Fo είναι μια αρχαία δραματική φόρμα που τη βρίσκουμε στους αρχαίους Έλληνες αλλά και στη ρωμαϊκή κωμωδία και τον Μεσαίωνα. Στην ουσία αναπαριστά την ακριβή εφαρμογή της λογικής και της δομής, αφήνοντας ταυτόχρονα περιθώρια για αυτοσχεδιασμό. (Hirst 1989, 39). Οι θεατρικοί μηχανισμοί των έργων του συνδέονται με πολιτικά ζητήματα, που σχετίζονται με συγκεκριμένες πολιτικές καταστάσεις και συμφραζόμενα και χρησιμεύουν στη δημιουργία διαλόγου και συζήτησης μέσω της ανάλυσης και της αμφισβήτησης των γεγονότων. (Hirst 1989, 40). Ο στόχος του Fo δεν είναι η ανακούφιση του θεατή μέσω της καθαρτικής λειτουργίας της κωμωδίας και του γέλιου. Αντιθέτως πιστεύει στη δύναμη του γέλιου ως καταστροφικού όπλου ενάντια σε συμβατικές και παραδεδομένες πεποιθήσεις. Ο Fo δεν παραδέχεται τις παραδοσιακές αξίες, αλλά θέτει υπό εξέταση και αμφισβήτηση κάθε είδους θεωρία (κατεστημένη ή μαρξιστική) αναζητώντας μια πρακτική εφαρμογή του μαρξισμού. (Hirst 1989, 40). Ένας από τους βασικούς λόγους επιτυχίας του είναι ότι στα περισσότερα έργα του σε κάθε σκηνή επιτίθεται στους πλούσιους και στους έχοντες την εξουσία γελοιοποιώντας τους, ενώ σε άλλα πρωταγωνιστούν εργάτες ή υπάλληλοι καταστημάτων. (Behan 2000, 1-2). Μέσω του γέλιου και της σάτιρας κατέστησε δυνατή την ανατροπή των στερεοτύπων και την ψευδευλαβή υποκρισία των κληρικών, των πολιτικών και της αστυνομίας. (Behan 2000, 2-3).

Το θέαμα δεν είναι ούτε διακήρυξη, ούτε προπαγάνδα, ούτε μάθημα. Είναι πριν απ' όλα ψυχαγωγία, συγκίνηση. Δε φοβόμαστε να κάνουμε το κοινό να κλάψει. Αλλά τα βάσανα μιας μάνας ή μιας παρατημένης αρραβωνιαστικιάς μας αφήνουν αδιάφορους. Δεχόμαστε να κάνουμε τον άλλο να κλάψει για τη λύσσα και για τον ανθρώπινο πόνο, για την αδικία. Θέλουμε να καταλάβει ο θεατής ότι η κυριαρχούσα τάξη επιδιώκει να μας κάνει να ξεχάσουμε πως υπάρχει μια αντίληψη του κόσμου διαφορετική από τη δική της, να κάνει την εργατική τάξη να ξεχάσει τη δύναμη που αντιπροσωπεύει, να την κάνει να ξεχάσει πως μπορεί να νικήσει. Προσπαθούμε ν' αποκαλύψουμε, ν' αφυπνίσουμε μια συνείδηση. Θέλουμε να βοηθήσουμε όλες τις κινήσεις –όχι μόνο τις επαναστατικές – να μορφώσουν γνώμη. **Ύστερα από κάθε παράσταση, ακολουθεί συζήτηση.** Αυτή η –κατά κάποιο τρόπο– τελευταία πράξη είναι το πιο σημαντικό μέρος του θεάματος. Γίνεται λόγος για θέατρο, όχι πολύ. Μας δίνουν συμβουλές για το ρυθμό της παράστασης ή ζητάν εξηγήσεις για ορισμένα τεχνικά ζητήματα. Τελικά όμως δεν αμφισβητούν την ποιότητα του θεάματος κ' η συζήτηση φτάνει πολύ γρήγορα στο θέμα που επεξεργαστήκαμε.

Το θέατρο είναι, δίχως άλλο, το αμεσότερο όπλο γι' αυτή τη μάχη. Συγκεκριμενοποιεί τις αφηρημένες έννοιες. Η μεταφορική μορφή του μύθου επιτρέπει στο θεατή ν' ακολουθήσει το δικό του δρόμο για να φτάσει στην ακριβή έννοια του θέματος που του προτείνουμε. Και το ξαναλέω: το θέατρο είναι ψυχαγωγία. Πράγμα

που δε σημαίνει: κάθαρση. Το πρόβλημα δεν παύει να υπάρχει μετά το τέλος της παράστασης. Το αντίθετο συμβαίνει. Γιατί το κοινό έχει ενημερωθεί όπως δεν το ενημέρωσαν ποτέ τα συνηθισμένα επικοινωνιακά μέσα. (Fo 1974, 65).

**Οι συζητήσεις με το κοινό** που λάμβαναν χώρα αμέσως μετά την παράσταση αποτελούσαν από μόνες του μία επιπλέον πράξη του έργου και πολλές φορές η διάρκειά τους κατέληγε να είναι μεγαλύτερη κι από την ίδια την παράσταση επεκτείνοντας το θεατρικό γεγονός μέχρι και τις πρώτες πρωινές ώρες. Παρόλο που οι συζητήσεις αυτές ήταν περισσότερο πολιτικές και λιγότερο θεατρικές, ο Fo ως συγγραφέας άκουγε, ερμήνευε και έπαιζε με βάση τα επιχειρήματα που αναδύονταν. Το κείμενο γεννιόταν από το κοινό και η παράσταση προσαρμοζόταν και μεταβαλλόταν κάθε φορά ανάλογα με τις αντιδράσεις. (Joly 1974, 74; Behan 2000, 20-30). Όπως θα αναφέρει ο ίδιος,

για να γράψεις ένα καθαρά πολιτικό κείμενο, πρέπει να ξέρεις από κοντά τους αγώνες για τους οποίους μιλάς, πρέπει να πας στα εργοστάσια που κατέχονται από τους απεργούς και να μιλήσεις με τους συντρόφους για τα προβλήματά τους. Ο Πισκάτορ υπήρξε ένας μεγάλος θεατράνθρωπος γιατί είχε καταλάβει πως πρέπει να κάνουμε θέατρο ξεκινώντας απ' ό, τι μας αγγίζει πιο πολύ. Έτσι τα κείμενά μου, πότε τα καταστρέφω και πότε τα ξαναγράφω για να τα προσαρμόσω σε μια άλλη πραγματικότητα. (Joly 1974, 67).

### 8.3 Τα σκηνικά μέσα των Fo και Rame

Ο Dario Fo είναι ο πιο γνωστός εκπρόσωπος του θεάτρου προπαγάνδας, συγκεντρώνοντας πάνω του μια σειρά από ιδιότητες, που τον χαρακτηρίζουν ως καλλιτέχνη: θεατρικός συγγραφέας, ηθοποιός, σκηνοθέτης, σκηνογράφος, ενδυματολόγος, χορευτής, μίμος, κλόουν. (Sogliuzzo 1974, 75). Στο θέατρό του ο Fo χρησιμοποιεί συχνά τη μιμική, τις μάσκες και τις κούκλες. Η καταγωγή του θεάτρου του βρίσκεται στη χοντροκομμένη φάρσα και στην πολιτική σάτιρα ανάμεσα στον 10ο και 12ο αιώνα, όπου πλανόδιοι θεατρίνοι σατίριζαν τους λίγους φεουδάρχες που είχαν απομείνει και την Εκκλησία μέσα από μία σειρά κωμικών ευρημάτων (gags) και σύντομων παρωδιών, αν και συχνά έχει υποστηριχτεί ότι εμπνέεται και από την κομμένη ντελ άρτε λόγω του αυτοσχεδιαστικού και λαϊκού χαρακτήρα του θεάτρου του. Ο Fo έχει μελετήσει τη φάρσα από το 10ο αιώνα και έπειτα και έχει στηριχτεί πολλές φορές σε κείμενα της εποχής.

Κατά κανόνα τα έργα του Φο έχουν μικρή λογοτεχνική αξία: αποτελούνται από πολλά επεισόδια και δίνουν ατέλειωτες δυνατότητες για κωμικά οπτικά ευρήματα, τραγούδια και καλαμπούρια. Ο Φο, όπως κι ο Φελλίνι, λατρεύει το τσίρκο. Οι παραστάσεις του είναι ένα τσίρκο σε μικρογραφία: εκκωφαντική μουσική, κλόουν, ακροβάτες, τραγούδια, χορός, μίμοι – [...] ο Φο αλλάζει τα έργα του ανάλογα με τις αντιδράσεις του κοινού, γι' αυτό τα τυπωμένα κείμενα των έργων έχουν πολύ μικρή ομοιότητα μ' αυτό που βλέπει κανείς στην παράσταση. (Sogliuzzo 1974, 75).

**Το σκηνικό, τα κοστούμια και το μακιγιάζ** στις παραστάσεις του Fo προέρχονται από τον κόσμο του τσίρκου και του βαριετέ. Στις πρώτες του παραστάσεις χρησιμοποιείται το υπερβολικό μακιγιάζ πολύ περισσότερο απ' ό, τι οι μάσκες. Το πρόσωπο βάφεται έντονα λευκό, τα μάτια χρωματίζονται επιτηδευμένα, ενώ οι ηθοποιοί φοράνε ψεύτικες μύτες και περούκες, προσδίδοντας όχι μόνο έναν γκροτέσκο τόνο στη σκηνική εμφάνιση, αλλά ταυτόχρονα καταργείται η θεατρική ψευδαίσθηση και επιτείνεται η αίσθηση της θεατρικότητας μέσα από τα στοιχεία του τσίρκου. Αντίστοιχα τα θεατρικά κοστούμια έχουν έναν τόνο



μπουρλέσκ, καθώς τα ρούχα μοιάζουν κακοραμμένα και με αλλόκοτους χρωματικούς συνδυασμούς που ξενίζουν το μάτι, έλκουν την προσοχή του θεατή και κεντρίζουν το αισθητικό του ένστικτο. Η υπερβολή των στοιχείων αυτών, ιδιαίτερα στις πρώτες παραστάσεις της ομάδας, επισκίαζαν συχνά το πολιτικό μήνυμα του έργου και της παράστασης.

Το έργο *Η κυρία είναι για πέταμα* που γράφτηκε και παίχτηκε το 1967 αποτέλεσε μια σημαντική καμπή στην καλλιτεχνική πορεία του Fo και σηματοδότησε την αρχή της μπρεχτικής του περιόδου. (Sogliuzzo 1974, 75). Το έργο διαδραματίζεται σε ένα τσίρκο της περιόδου του 1860 με ακροβάτες, σχοινοβάτες και κλόουν, με πολλά οπτικά εφέ υπό τους ήχους και τα βουητά μια σειράς μηχανικών κατασκευών, αλλά με την κοινωνική χειρονομία (*gestus*) και τον ειρωνικό λόγο να επικρατούν του θεάματος. «Το τσίρκο του Fo ήταν μια αλληγορία του βιομηχανικού κράτους, ένα τεράστιο γραφειοκρατικό σύμπλεγμα από μηχανές και σχοινιά, όπου η προσωπικότητα του ατόμου είχε αλλοτριωθεί μέσα στο συλλογικό πανδαιμόνιο. Ο άνθρωπος είχε γίνει μαριονέτα σ' ένα τυραννικό τσίρκο αδικίας, προκατάληψης, εγκλήματος και πολέμου» (ό.π.). Η χαρά του τσίρκου γρήγορα μετατράπηκε σε μια πικρή αλληγορία.

Επειδή ο Fo ήθελε να απευθύνει τα έργα του στις απλές μάζες, απλοποίησε τα καινούρια του έργα μετά το 1968, ώστε να μπορούν να τα παρακολουθούν μεγάλα ακροατήρια αποτελούμενα κυρίως από εργάτες και αγρότες, που πολλές φορές δεν είχαν ξαναδεί θέατρο. Υιοθέτησε τις **μορφές και τις μεθόδους του παιδικού θεάτρου** για να παρουσιάσει τις πολιτικές του αλληγορίες και απλοποίησε τον μύθο των έργων του στην πάλη ανάμεσα στο καλό και στο κακό, στους ήρωες και στους κακούς τύπους. «Όλ' αυτά παρουσιάζονται διογκωμένα σε μια πλούσια παρέλαση από κοστούμια, μάσκες, κούκλες και θεατρικά ευρήματα, αναπόσπαστα στοιχεία της ιταλικής πραγματικότητας όπου το Καρναβάλι είναι ένα γεγονός που επαναλαμβάνεται κάθε χρόνο. Ανάμεσα στα ευρήματα είναι το κυριακάτικο κουκλοθέατρο και σκηνές από την κομμένη ντελλ' άρτε, ένα σύμβολο εθνικής συνείδησης μέσα από τους αιώνες». (Sogliuzzo 1974, 75).

Στόχος του Fo είναι να κάνει καθαρή θεατρική τέχνη χωρίς τη χρήση πολύπλοκης τεχνολογίας, θέτοντας στο επίκεντρο της δουλειάς του τις δυνατότητες του ηθοποιού. Η χρήση της **κούκλας** «έδωσε παραπάνω δυνατότητες για αδρή σάτιρα» με τις αστείες παραμορφώσεις γνωστών Ιταλών ηγετών. Κούκλες χρησιμοποίησε για πρώτη φορά στη *Μεγάλη Παντομίμα* το 1969. Εκεί, δύο τεράστιες ελαστικές κούκλες, η μία γύρω στα τρία μέτρα ύψος, με άσχημο στόμα και ένα λαστιχένιο γκλομπ στο χέρι, παρίστανε την αστική τάξη ενώ η άλλη, με τη μορφή ενός άσπρου και πράσινου δράκου παρίστανε τους κομμουνιστές. Οι κούκλες μετακινούνταν με σπάγκους ή ξύλα από τους ηθοποιούς που ήταν ορατοί από τους θεατές. Η συνεχής παρουσία της άσχημης κούκλας στη σκηνή «υπενθύμιζε απειλητικά πως η καταπίεση βρίσκεται παντού». (Sogliuzzo 1974, 77).

Τέλος, οι **χώροι των παραστάσεων** δεν ήταν οι συνηθισμένες θεατρικές αίθουσες αλλά εργοστάσια, γήπεδα, φοιτητικές εστίες και γυμναστήρια σε όλη τη βόρεια Ιταλία. Σκοπός ήταν να φέρει κοντά ένα όλο και μεγαλύτερο κοινό κι αυτό εντάθηκε την περίοδο που ο Fo και η Rame ανήκαν στο δίκτυο της Associazione Ricreativa Culturale Italiana.

## 8.4 Το θεατρικό έργο των Fo και Rame

### 8.4.1 Ο τυχαίος θάνατος ενός αναρχικού (*Morte accidentale di un anarchico*)

Η συγκεκριμένη φάρσα του Fo που παίχτηκε για πρώτη φορά το Δεκέμβριο του 1970 γράφτηκε με αφορμή ένα πολύ δυσάρεστο πολιτικό γεγονός, κατά το οποίο σημειώθηκε μια έκρηξη βόμβας τον Δεκέμβριο του 1969 στην Αγροτική Τράπεζα που βρισκόταν στην Πιάτσα Φοντάνα του Μιλάνου. Η έκρηξη αυτή είχε έναν τραγικό απολογισμό: σκοτώθηκαν δεκαέξι άνθρωποι και τραυματίστηκαν περίπου εκατό. Αυτή ήταν μία μόνο από τις πολλές βομβιστικές επιθέσεις που σημάδεψαν την ασταθή πολιτική κατάσταση της Ιταλίας στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στη δεκαετία του 1970. Η κλιμάκωση του αιματοκυλίσματος κορυφώνεται με την

τραγωδία στο σιδηροδρομικό σταθμό της Μπολόνια το 1980. Ενδεικτικό της έντασης και της ατμόσφαιρας που επικρατούσε την εποχή αυτή στο πολιτικό σκηνικό της Ιταλίας είναι ότι στους δώδεκα μήνες πριν τη δημιουργία του έργου του Fo, είχαν ήδη σημειωθεί περί τις 173 βομβιστικές επιθέσεις στην Ιταλία. Μετά τη βομβιστική επίθεση στην τράπεζα, συνελήφθη ένας νεαρός αναρχικός, ο Giuseppe Pinelli μαζί με έναν χορευτή του μπαλέτου, τον Pietro Valpreda. Ο τελευταίος έμεινε στη φυλακή για δέκα χρόνια δημοσιεύοντας το ημερολόγιό του. Αντίθετα ο Pinelli σκοτώθηκε πέφτοντας από τον τέταρτο όροφο του αστυνομικού τμήματος, όπου ανακρίνονταν. Όταν η δίκη των κατηγορούμενων αναρχικών τελείωσε, δέκα χρόνια αργότερα, στο Catanzaro, καταδικάστηκαν τρεις φασίστες ως δράστες της βομβιστικής επίθεσης. Ο Fo δεν ήταν ο μόνος που αμφισβήτησε τις κατηγορίες εναντίον του Pinelli και του Valpreda το 1969, αλλά και η εξωκοινοβουλευτική αριστερή εφημερίδα *Lotta continua*, η οποία κατηγορήσε τον αρμόδιο επιθεωρητή που διενεργούσε την ανάκριση, τον Calabrese, ως υπεύθυνο του θανάτου του Pinelli και εκείνος με τη σειρά του μύησε την εφημερίδα. Κατά τη διάρκεια αυτής της δίκης του επιθεωρητή με την εφημερίδα, ο Fo αποφάσισε να ανεβάσει το έργο του. Όσον αφορά τον τρόπο δουλειάς του Fo και τη σχέση του με την επικαιρότητα και το συγκεκριμένο πολιτικό ζήτημα, σε κάθε νέα παράσταση του έργου ενσωμάτωνε τα τελευταία νέα που διέρρεαν από τη δίκη και η κολεκτίβα αντλούσε περαιτέρω στοιχεία από δικηγόρους και δημοσιογράφους, οι οποίοι τους παρείχαν φωτοτυπημένο υλικό από ανέκδοτα στοιχεία και ντοκουμέντα σχετικά με τη δικαστική έρευνα της υπόθεσης. Όπως αναφέρει ο Fo στον πρόλογο του έργου:

Η παρέμβαση μας ως κολλεκτίβα La Comune ήταν κυρίως μια άσκηση αντι-πληροφόρησης. Χρησιμοποιώντας αυθεντικά ντοκουμέντα –και ολοκληρωμένες μεταγραφές των ανακρίσεων που λάμβαναν χώρα από τους διάφορους δικαστές, καθώς και τις αναφορές της αστυνομίας –αντιγυρίσαμε τη λογική και την αλήθεια των γεγονότων στα κεφάλια τους. Όμως η μεγάλη και προκλητική επίδραση του έργου καθορίστηκε από τη θεατρική του φόρμα: αν και είχε τραγικές ρίζες, το έργο κατέληξε σε φάρσα – την φάρσα της εξουσίας. Το κοινό που ήρθε στο θέατρο –προοδευτικοί φοιτητές, εργάτες, αλλά και ένας μεγάλος αριθμός από τα κατώτερα μεσαία στρώματα – παρασύρθηκε από τον γκροτέσκο και τρελό τρόπο με τον οποίο λειτουργούσε το έργο. Το κοινό γελούσε υστερικά με τα κωμικά αποτελέσματα που δημιουργούνταν τόσο από τις κωμικές όσο και από τις σατιρικές ταυτόχρονα καταστάσεις. Καθώς όμως η παράσταση εξελισσόταν, σταδιακά αντιλήφθηκαν ότι όλη την ώρα γελούσαν με πραγματικά γεγονότα, γεγονότα που ήταν εγκληματικά και χυδαία στη βιαιότητά τους: εγκλήματα του κράτους. (Hirst 1989, 43-44).

Στον *Τυχαίο θάνατο ενός αναρχικού* ο Fo εφήυρε έναν κεντρικό χαρακτήρα, τον Τρελό/Γελωτοποιό, έναν δαιμόνιο και πανούργο άντρα που μέσα από τη λογική μέθοδο της τρέλας του καταφέρνει να φέρει στο φως με μια σειρά μεταμφιέσεων και αλλαγής ταυτοτήτων (ως αστυνομικός, δικαστής, ανακριτής κτλ.) την αστυνομική βία και την κατάχρηση εξουσίας, επιδιώκοντας να εκμαιεύσει από τους αστυνομικούς, κάνοντας χρήση του δικαστικού υλικού της δίκης, όσα διαδραματίστηκαν στο αστυνομικό τμήμα την ημέρα της ανάκρισης και την τελική εκπαραθύρωση του Pinelli από το δωμάτιο ανάκρισης. Ο ιδιοφυής χειρισμός της γλώσσας γίνεται το τέλει όπλο, ώστε να αναδειχθούν οι αντιφάσεις και η αλλοίωση των γεγονότων από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και την αστυνομία. Στόχος του έργου λοιπόν είναι να αναδείξει τα πραγματικά γεγονότα της υπόθεσης. Το έργο εκτροχιάζεται στη φάρσα όλο και περισσότερο, και χρησιμοποιεί τις τεχνικές της (μεταμφιέσεις, παρεξηγήσεις κτλ.) για να επιτύχει να αναδείξει τελικά με σοβαρότητα σημαντικά πολιτικά ζητήματα της τρέχουσας ιταλικής επικαιρότητας. (Hirst 1989, 45, 48, 52).

Το έργο έγινε παγκοσμίως γνωστό και παίχτηκε σε πολλές χώρες (τουλάχιστον 41) και κάτω από ιδιαίτερες συνθήκες: στη Χιλή του φασισμού, στη Ρουμανία του Τσαουσέσκου και στη νότιο Αφρική του απαρτχάιντ. (Behan 2000, 63). Στην Ιταλία είναι το δεύτερο πιο δημοφιλές έργο του μετά το *Mistero Buffo*, και υπολογίζεται ότι έχει παιχτεί μέσα σε τέσσερα χρόνια στις διάφορες περιοδίες της κολεκτίβας μπροστά σε ένα εκατομμύριο θεατές. (Behan 2000, 63). Τα έργα του Fo μέσα από τη ρευστότητά τους μπορούν να προσαρμόζονται στις πολιτικές καταστάσεις και στη διαφορετική πολιτική επικαιρότητα της κάθε εποχής. Για παράδειγμα, η βρετανική έκδοση της μετάφρασης του έργου του 1980 έχει ενσωματώσει στοιχεία σχετικά με το πραξικόπημα του 1973 στη Χιλή. (Behan 2000, 63).



Εικόνα 8.3 Ντάριο Φο και Φράνκα Ράμε

[Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Dario\\_Fo#/media/File:Franca\\_Rame\\_e\\_Dario\\_Fo.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Dario_Fo#/media/File:Franca_Rame_e_Dario_Fo.jpg)]

#### 8.4.2 Δεν πληρώνω δεν πληρώνω (*Non si paga! Non si paga!*)

Το *Δεν πληρώνω! Δεν πληρώνω!* ήταν το πρώτο έργο που παίχτηκε στο Palazzino Liberty ύστερα από τη διάλυση της πρώτης κολεκτίβας La Comune στις 3 Οκτωβρίου 1974. Γράφτηκε σε μια εποχή διαρκούς στράτευσης και διεκδίκησης των δικαιωμάτων των εργατικών τάξεων με σκοπό τον εξαναγκασμό των εργοδοτών να αυξήσουν τους μισθούς. Ένα άλλο αποτέλεσμα των εξεγέρσεων των εργατών ήταν η ανυπακοή στον νόμο, τόσο μέσα στα εργοστάσια όπου δούλευαν όσο και στην καθημερινή ζωή, όπως π.χ. η αύξηση των ποσοστών των απλήρωτων νοικιών ή η μείωση της παραγωγής στα εργοστάσια. (Behan 2000, 84). Η αύξηση του πληθωρισμού και η άνοδος των τιμών στο πετρέλαιο, στο φαγητό και στα παράγωγα πετρελαίου οδήγησε σε πολιτική κρίση, με τους εργάτες να αντιδρούν απέχοντας από την παραγωγή για μία εβδομάδα. Έτσι ξεκίνησε το κίνημα της αυτόματης μείωσης (*autoriduzione*). Το έργο του Fo γεννιέται μέσα σε αυτό το κλίμα της οικονομικής κρίσης σε όλα τα επίπεδα της καθημερινής ζωής των εργατικών τάξεων της Ιταλίας, και επικεντρώνεται σε αυτό το θέμα της αυτόματης μείωσης από μια ομάδα γυναικών της εργατικής τάξης. Το *Δεν πληρώνω, δεν πληρώνω!* είναι το πρώτο έργο που φέρει τον υπότιτλο «φάρσα» μετά το τέλος της αστικής περιόδου του Fo και υιοθετεί κάποια από τα κλασικά στοιχεία της προηγούμενης περιόδου: γυναίκες που υποδύονται τις εγκύους για να κρύβουν κάτω από την κοιλιά τους κλεμμένα αγαθά, ψεύτικα πτώματα που πέφτουν από τα ντουλάπια τη λάθος στιγμή, ο άντρας που άθελά του προετοιμάζει μια σούπα με σπόρους για πουλιά κτλ. (Behan 2000, 87). Η υπόθεση περιστρέφεται γύρω από δύο γυναίκες που εφαρμόζουν την αυτομείωση, την Antonia και τη Margherita, καθώς και από έναν Νοτιοϊταλό εργάτη, τον Luigi. Ο πολιτικός στόχος του έργου ήταν η κριτική στη μετριοπάθεια που έδειχνε το Κομμουνιστικό Κόμμα της Ιταλίας, που εκπροσωπήθηκε στο έργο στο πρόσωπο του συζύγου της Αντωνίας, τον Giovanni. Το έργο γράφτηκε και τοποθετήθηκε στην εποχή του «ιστορικού συμβιβασμού» του ΚΚΙ και του αρχηγού του, Enrico Berlinguer, τον Οκτώβρη του 1973, ο οποίος ζήτησε από τα μέλη και τους υποστηρικτές του να στηρίξουν την «πολιτική των θυσιών» και της «λιτότητας» για χάρη του «εθνικού συμφέροντος». (Behan 2000, 87). Η δραματική ένταση του έργου επικεντρώνεται γύρω από τις αυξανόμενες φαρσικές δράσεις της Antonia, η οποία προσπαθεί να κρύψει τις παράνομες δραστηριότητές της από τον νομότυπο κομμουνιστή άντρα της. Η δράση προωθείται από τις δύο γυναίκες, οι οποίες με τα επιχειρήματα και τις πράξεις τους προσπαθούν

να πιέσουν τον Γιοναππί να επανεξετάσει τις ιδέες του και να αλλάξει στάση. Ο Γιοναππί μεταπείθεται όταν στο τέλος έρχεται η αστυνομία να προσαγάγει αυτόν και άλλους ενοίκους της πολυκατοικίας που δεν έχουν πληρώσει το νοίκι τους. Στη βάση της μεταστροφής του Γιοναππί, ο Fo καλεί τους υποστηρικτές του ΚΚΙ να αλλάξουν κατεύθυνση και να τεθούν απέναντι στις απόψεις του κόμματος για την πολιτική των θυσιών και της λιτότητας.

Σε λίγες μέρες η ζωή άρχισε να μιμείται την τέχνη, καθώς παρατηρήθηκαν φαινόμενα της αυτομείωσης των τιμών σε σουπερμάρκετ του Μιλάνου, ενώ θεωρήθηκε ότι ο Fo και η Rame (Εικόνες 8.3, 8.4, 8.5) ήταν αυτοί που πυροδότησαν την κατάσταση. Το έργο σηματοδότησε την αρχή και το τέλος του Palazzino Liberty, καθώς ήταν το πρώτο και το τελευταίο έργο που ανέβασε ο Fo εκεί. Το 1980 δημιούργησε μια νέα εκδοχή του έργου που περιόδευσε με επιτυχία σε όλη την Ευρώπη. Η μεγάλη επιτυχία του έργου εξηγείται πολιτικά στη βάση της ενασχόλησής του με το θέμα της κοινωνικής ανυπακοής και της αντίστασης της εργατικής τάξης έξω από τον εργασιακό της χώρο – και επομένως η κωμωδία αντικατόπτριζε τις νέες πραγματικότητες στη ζωή της εργατικής τάξης. (Behan 2000, 91).

Λόγω της δυνατότητάς του να προσαρμόζεται στις πολιτικές πραγματικότητες διαφορετικών εποχών και χωρών, το έργο προσαρμόστηκε στις περικοπές που έκανε η Θάτσερ στον βρετανικό λαό και μετονομάστηκε στο σλόγκαν *Δεν μπορώ να πληρώσω; Δεν θα πληρώσω!* συμμετέχοντας στην αντι-θατσερική προπαγάνδα. (Behan 2000, 92)

#### **8.4.3 *Mistero Buffo (Μυστήρια Κωμωδία)***

Το *Mistero Buffo* είναι το πιο πολυπαιγμένο έργο του Fo· υπολογίζεται ότι το έχουν δει πάνω από τρία εκατομμύρια Ιταλοί. Είναι το έργο που μετουσιώνει τα πιστεύω και τις θεωρητικές απόψεις του Fo για το θέατρο. Σύμφωνα με τη Franca Rame, ο Fo ξεκίνησε να συλλέγει το υλικό για το *Μίστερο Μπούφο* ήδη από το 1963, όταν άρχισε να καταγράφει και να μεταφράζει μεσαιωνικά κείμενα από τα λατινικά και από διαλέκτους. Ο Fo, παρά το θρησκευτικό χαρακτήρα των κειμένων αυτών, τα επεξεργαζόταν για τις παραστάσεις. Οι ρίζες του Fo ήταν στους παραμυθάδες της λίμνης Ματζιόρε, όπου άκουγε τους χωρικούς, τους ψαράδες, αλλά και τον παππού του, να διηγούνται ιστορίες από τη λαϊκή παράδοση. Το ενδιαφέρον του αργότερα τον οδήγησε στη εξερεύνηση του λαϊκού μεσαιωνικού θεάτρου της Ιταλίας και ενδιαφέρθηκε κυρίως για τον ρόλο των *giullari*, των πλανόδιων ηθοποιών που έπαιζαν μπροστά σε χωρικούς και στον κόσμο της πόλης στις δημόσιες πλατείες. Στη Γαλλία, το αντίστοιχο των *giullari* το βρίσκουμε στους *jongleurs* και στην Ισπανία στους *juglare*. Αυτοί ανήκαν σε μια παράδοση πριν την καθιέρωση της κομμένης ντελλ'άρτε. Οι *giullari* απευθύνονταν κυρίως σε χωρικούς και ασκούσαν κριτική στους φεουδάρχες που έπαιρναν τη γη των φτωχών χωρικών. Ο Fo επίσης αναφέρει ότι οι *giullari* ήταν αυτοί που «εμφανίζονταν ξαφνικά στην πόλη και αποκάλυπταν στους ανθρώπους την πραγματική τους κατάσταση». Σε αυτή τη φράση βρίσκεται η θεμελιώδης θεωρητική αντίληψη που διατρέχει όλο το έργο του Fo και που προέρχεται από τον Ιταλό μαρξιστή Gramsci, στον οποίο παρέπεμπε ο Fo στην πρώτη έκδοση του έργου του. Όπως οι *giullari*, ο Fo επιχειρεί να κάνει τον θεατή να συνειδητοποιήσει ότι η θέση του στην κοινωνία είναι αποτέλεσμα των προνομίων και της καταπίεσης που ασκεί μια άλλη κοινωνική ομάδα, η άρχουσα τάξη. Αυτό είναι και το βασικό αξίωμα του πολιτικού θεάτρου του Fo: αντίσταση που βασίζεται σε γνώση, στη συνειδητοποίηση και όχι στην αυθόρμητη οργή απέναντι στην αδικία. (Behan 2000, 96).

Οι *giullari* στήριζαν τις παραστάσεις στην ανάγνωση της *Βίβλου* και του *Ευαγγελίου*, αλλά στη γραπτή τους μορφή, που γινόταν από την Εκκλησία ή κάποιο τοπικό άρχοντα, παραλείπονταν τα κριτικά ή ασεβή σχόλια των παραστάσεών τους. Ο Fo θέλησε να αναδημιουργήσει τόσο την αυθεντική φύση των παραστάσεων αυτών όσο και να επαναφέρει το πραγματικό περιεχόμενο των αυθεντικών σεναρίων/κειμένων. Στόχος του δεν ήταν μια «αρχαιολογική» αποκατάσταση των κειμένων και των παραστάσεων αλλά η γνωριμία με έναν άλλο πολιτισμό, μια άλλη κουλτούρα. (Behan 2000, 98).

Για τον Fo, η διαλεκτική και ιστορική κατανόηση ενός πολιτισμού αντανακλάται στη γλώσσα των παραστάσεων του *Mistero Buffo*, όπου χρησιμοποιεί πολλές φορές ακατανόητες μεσαιωνικές διαλέκτους, ονοματοποιημένα σχέδια-σκίτσα σε διάφορες γλώσσες (*grammelot*), καθώς και μακροσκελείς ιστορικές εισαγωγές. (Behan 2000, 98). Ένα γλωσσολογικό παράδειγμα αυτού του τύπου μπορεί γρήγορα να εξελιχθεί σε αυτό που ο Fo αποκαλεί «λεκτική τρομοκρατία»:

Οι λέξεις χρησιμοποιούνται για να τρομοκρατούν τον κόσμο. Κάποιοι υιοθετούν πολλές παρατηρήσεις ή χρησιμοποιούν άγνωστο λεξιλόγιο ή αναφέρονται σε ελάχιστα γνωστές ιστορικές μορφές, μόνο και μόνο για να δημιουργήσουν διακρίσεις ανάμεσα στο κοινό. Το αποτέλεσμα είναι οι περισσότεροι να νιώθουν ντροπή ενώ οι υπόλοιποι να νιώθουν ανώτεροι επειδή γνωρίζουν την προέλευση ή τα συνώνυμα των λέξεων, δημιουργώντας ένα επίχρυσο γκέτο.

Αυτό που κάνει λοιπόν ο Fo είναι να επεξηγεί αυτές τις λέξεις ή να χρησιμοποιεί μόνο απλό λεξιλόγιο. Στο *Mistero Buffo* εφαρμόζει αυτήν ακριβώς την τακτική, κάτι που κάνει το έργο πολλές φορές δύσκολο και γλωσσολογικά περίπλοκο ακόμα και για μορφωμένους θεατές. Η θεωρία του όμως γνώρισε στην πράξη μια μεγάλη ανταπόκριση. (Behan 2000, 99).

Οι πρώτες πρόβες για την παράσταση ξεκίνησαν το Μάιο του 1969 στο πανεπιστήμιο του Μιλάνου με σκοπό την υποστήριξη του φοιτητικού κινήματος της εφημερίδας τους *Movimento Studentesco* (Φοιτητικό Κίνημα), και η πρώτη παράσταση δόθηκε τον Οκτώβριο στο Casa del orologio λίγο έξω από το Μιλάνο. Η παράσταση προκάλεσε τη συζήτηση για το κατά πόσο η προσπάθεια αποκατάστασης της λαϊκής κουλτούρας είναι ταξικός αγώνας και κατά πόσο έχει κάποια αξία. Οι πρώτες παραστάσεις ωστόσο είχαν τεράστια επιτυχία. Ο Fo κατά τη διάρκεια της παράστασης μοίραζε εικονογραφημένους μεσαιωνικούς πίνακες, γλυπτά και μινιατούρες, ενώ οι παραστάσεις διαρκούσαν τρεις με τρεισήμισι ώρες. (Behan 2000, 99). Το *Mistero Buffo* ήταν σαν μια ζωντανή εφημερίδα που ενσωμάτωνε τρέχοντα γεγονότα, την πολιτική και κοινωνική επικαιρότητα μετατρέποντάς τα σε παραστάσεις. Σύμφωνα με τη Rame (Behan 2000, 99), η μη καθορισμένη δομή του έργου, που εξελισσόταν στη μορφή και στο περιεχόμενό του από παράσταση σε παράσταση, το έκανε ιδιαίτερα χρήσιμο κατά την περίοδο 1975-1985, όπου οι παραστάσεις «παρέμβασης» του Fo λάμβαναν χώρα στα εργοστάσια. Δεν χρειαζόταν σκηνογραφία ή σκηνικά αντικείμενα, ο Fo ήταν ο μοναδικός πρωταγωνιστής, ο οποίος στις πρώτες παραστάσεις διάβαζε τα κείμενα από μέσα, καθώς δεν είχε προλάβει να τα μάθει, ενώ όσο προχωρούσαν οι παραστάσεις μάθαινε τα διαφορετικά κομμάτια και ταυτόχρονα αυτοσχεδίαζε. Ο Fo θεωρούσε τον εαυτό του έναν *giullare* της εργατικής τάξης, που μπορούσε να παίζει όλο το έργο στη μεσαιωνική διάλεκτο μέσα σε κατελιμμένα από τους εργάτες εργοστάσια, ανάμεσα σε σύγχρονες μηχανές, χρησιμοποιώντας ακόμα και το πίσω μέρος ενός φορτηγού για σκηνή, ενώ το κοινό αποτελούσε μέρος της παράστασης. (Behan 2000, 100).

Το *Mistero Buffo* αποτελείται από καμιά δωδεκαριά κείμενα –τα περισσότερα σύντομα– χωρισμένα σε δύο μέρη: το κυρίως *Mistero Buffo* και τα Κείμενα του Θείου Πάθους. Κάθε μέρα ο Fo αντλεί κατά το κέφι του, από το σύνολο αυτό, τα 4-5 κομμάτια που θα συγκροτήσουν το θέαμα. Επομένως το θέαμα διαφέρει από παράσταση σε παράσταση, πολύ περισσότερο μάλιστα αν λάβουμε υπόψη μας ότι [...] η βραδιά αρχίζει πάντα με μια εισαγωγική παρουσίαση, που είναι δυνατόν να τροποποιείται αποφασιστικά από τη μια βραδιά στην άλλη, όπως ακριβώς και τα συνδεδεμένα κείμενα που χρησιμοποιεί ο Fo για να ενώνει τα διάφορα κομμάτια που παρουσιάζει. Η γενική πρόθεση του θεάματος είναι ξεκάθαρη: πρόκειται για μια μαχητική αποκατάσταση της λαϊκής κουλτούρας

του μεσαίωνα, καταχωνιασμένης από την ελίτ που διέθετε την εξουσία- αριστοκρατία, κλήρος, παπισμός. Ο Φο προσπάθησε να βρει τα αυθεντικά ντοκουμέντα αυτής της κουλτούρας σ' ολόκληρη την Ευρώπη κ' ύστερα τα μετέγραψε ελεύθερα - στηριγμένος στις αντιδράσεις του κοινού και τις συζητήσεις που γίνονται μετά τις παραστάσεις -σε μια γλώσσα που αποτελεί συγκερασμό όλων των διαλέκτων της βόρειας και βορειοανατολικής Ιταλίας του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ιδιαίτερα στην παντοβανέζικη διάλεκτο του Ρουτζάντε. «Αυτό το κολλάζ κειμένων από τη μεσαιωνική παράδοση», όπως αναφέρεται στον πρόλογο της έκδοσης Bertani-Verona του *Mistero Buffo* δείχνει την πρόθεση να ανακαλύψει ξανά, με φιλολογικό τρόπο φόρμες και εκφράσεις λογοτεχνικές και θεατρικές, όσο θέλει να ερμηνεύει με καινούριο πρίσμα τη σημασία τους, αποδίδοντας σε αυτή την παράδοση το σύνολο των αυθεντικών αξιών της που είναι: η αμφισβήτηση μιας ολέθριας και καταπιεστικής αντίληψης για τον κόσμο και συνεπώς, ο αγώνας για την επιβολή μιας νέας κοσμοαντίληψης πολύ διαφορετικής από των κυρίαρχων τάξεων. (Joly 1974, 72-73).

Το έργο, όπως προαναφέρθηκε, προκάλεσε την αντίδραση του Βατικανού, καθώς το θεώρησε βλάσφημο, όταν η ιταλική τηλεόραση επρόκειτο να το μεταδώσει. Αυτό που πραγματικά φόβιζε το Βατικανό δεν ήταν τόσο ο διασυρμός των κληρικών και της Καθολικής Εκκλησίας όσο μια εναλλακτική διήγηση της θρησκευτικής ιστορίας που θα ξέφευγε από τη δική της εξουσία.

Τα κείμενα του Φο είναι ανοιχτά σε αλλαγές, καθώς προσαρμόζονται στα τρέχοντα γεγονότα, στα σκάνδαλα, τις πολιτικές συνθήκες. Ο διαρκής διάλογος με ένα σκεπτόμενο κοινό σημαίνει και διαρκές ξαναγράψιμο, κι αυτό με τη σειρά του οδηγεί στη βελτίωση της παράστασης και στην καλύτερη διατύπωση του πολιτικού του μηνύματος. Το *Mistero Buffo* ήταν τελείως διαφορετικό όταν ξεκίνησε από αυτό που κατέληξε να είναι. (Behan 2000, 106). Ο Φο δεν ήθελε να έργα του να αποτελούν στατικά μνημεία του μοντέρνου δράματος. (Behan 2000, 106).



**Εικόνα 8.4** Ο Dario Fo το 1976    **Εικόνα 8.5** Η Franca Rame το 1963  
[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Dario\\_Fo#/media/File:Dario\\_Fo2.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Dario_Fo#/media/File:Dario_Fo2.jpg) και [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franca\\_Rame\\_1963.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franca_Rame_1963.jpg)]

#### 8.4.4 Κλάζον, τρομπέτες και πλάκες (*Clacson, trombette e pernacchi*) και Ελεύθερο ζευγάρι (*Corrìa aperta, quasi spalancata*)

Το *Ελεύθερο ζευγάρι* είναι ένα σύντομο έργο γραμμένο γύρω στο 1983, των Dario Fo – Franca Rame που αγγίζει ζητήματα της προσωπικής τους θεματικής και αντλεί μερικώς από αυτοβιογραφικά τους στοιχεία. Το άνοιγμά τους σε θεματικές πέραν της πάλης των εργατικών τάξεων, σε ζητήματα που έχουν ως θέμα τους την καταπίεση της γυναίκας στην κοινωνία, έχει ξεκινήσει από τη δεκαετία του 1970. Πολλά από αυτά τα έργα γράφονταν πλέον τόσο από τον Fo όσο και από τη Rame, όπως για παράδειγμα τα *Ας μιλήσουμε για τις γυναίκες* ή *Όλο σπίτι, κρεβάτι και εκκλησία* και παίζονταν με τη μορφή μονολόγων από τη Rame. (Behan 2000, 111).

Το *Ελεύθερο ζευγάρι* είναι μια γκροτέσκα ιστορία που αφορά ένα παντρεμένο ζευγάρι στο οποίο ο σύζυγος είναι ένας αμετανόητος Δον Ζουάν που ζητά στη γυναίκα του να δημιουργήσουν μία ανοιχτή σχέση, όπου ο καθένας τους θα μπορεί να κάνει και άλλες σχέσεις. Όταν όμως η γυναίκα του ακολουθεί τη συμβουλή του και βρίσκει έναν όμορφο και έξυπνο εραστή, εκείνος τρελαίνεται και τινάζει στον αέρα το σπίτι και τον εαυτό του. Όπως θα αναφέρει ο Fo για το έργο, «το *Ελεύθερο ζευγάρι* ήταν μια αυτοβιογραφική άσκηση. Παρότι κάποιοι διάλογοι ήταν φανερά μεταμορφωμένοι προς το γκροτέσκο, αντανakλούσαν τις συζητήσεις και τις διαφωνίες ανάμεσα σε εμένα και τη Φράνκα». Αυτή η ιδιωτική ένταση μεταξύ τους κατέληξε στην ανακοίνωση χωρισμού τους από τη Φράνκα το 1986, κάτι που όμως κράτησε μόνο για μερικούς μήνες. (Behan 2000, 111).

Το έργο αυτό δεν είναι σημαντικό λόγω της αυτοβιογραφικής του φύσης σε σχέση με τη ζωή της Rame και του Fo, όσο γιατί είναι εμβληματικό της στροφής της θεματολογίας του θεάτρου του ζευγαριού μακριά από τα ζητήματα της πάλης των εργατικών τάξεων. Η αλλαγή της πολιτικής κατάστασης, αλλά και το γεγονός ότι δεν μπορούσε πια την εποχή αυτή να γίνεται λόγος για στρατευμένη εργατική τάξη, έφερε αντίστοιχα μια πτώση στο κοινό που κάποτε παρακολουθούσε το στρατευμένο θέατρο του Fo, ο οποίος γύρισε σε ένα πιο συμβατικό, αστικό θέατρο.

Η αρχή της φθίνουσας πορείας του στρατευμένου θεάτρου του Fo ξεκίνησε το 1981 με το *Clacson, trombette e pernacchi*. Το έργο είναι μια πολιτική κωμωδία καταστάσεων και αφορμάται από την απαγωγή και τη δολοφονία του πρωθυπουργού Άλντο Μόρο από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες. Ο Fo (**Εικόνα 8.6**) προσπαθεί να σατιρίσει την πολιτική κατάσταση της Ιταλίας, τη διαφθορά της εξουσίας, την αυθαιρεσία, την κοινωνική ανισότητα και την εκμετάλλευση της εργατικής τάξης.



Εικόνα 8.6 Ο Dario Fo το 1993

[Πηγή: [https://it.wikipedia.org/wiki/Dario\\_Fo](https://it.wikipedia.org/wiki/Dario_Fo)]

## Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

- Εργογραφία Ντάριο Φο, *Θέατρο*, τχ. 40-42 (1974), 82-83.
- Behan Tom (2000). *Dario Fo. Revolutionary Theatre*. Pluto Press: London-Sterling-Virginia.
- Dort Bernard (1974). «Γνήσια επικός ηθοποιός. Ο Φο σχολιάζει με λόγο και παίξιμο», μετ. Βασ. Παπαβασιλείου, *Θέατρο*, τχ. 40-42, 79-81.
- Δεσποινιάδης Κ. (2006). «Εισαγωγή», *Ντάριο Φο, Ενάντιον των γελωτοποιών. Η ομιλία στη σουδική ακαδημία*, μετ. Βασίλης Τομανάς. Πανοπτικόν: Θεσσαλονίκη.
- Fo Dario (1974). «Το γέλιο όπλο πολιτικό. Βάση κάθε γνήσιου λαϊκού θεάτρου», μετ. Κωστή Σκαλιόρα, *Θέατρο*, τχ. 40-42, 63-66.
- Fo Dario (2020). *Ο τυχαίος θάνατος ενός αναρχικού*, μετ. Καλαμαράς Αχιλλέας. Ακυβέρνητες πολιτείες: Θεσσαλονίκη.
- Fo Dario (2013). *Κλάξον τρομπέτες και πλάκες*, μετ. Άννα Βαρβαρέσου-Τζόγια. Δωδώνη: Αθήνα.
- Fo Dario (2021). *Όλο σπίτι κρεβάτι κι εκκλησία*, μετ. Καλαμαράς Αχιλλέας. Ακυβέρνητες πολιτείες: Θεσσαλονίκη.
- Fo Dario (2021). *Δεν πληρώνω, δεν πληρώνω!*, μετ. Καλαμαράς Αχιλλέας. Ακυβέρνητες πολιτείες: Θεσσαλονίκη.
- Fo Dario (2013). *Ο κόσμος μου*, μετ. Ανταίος Χρυσοστομίδης. Καστανιώτης: Αθήνα.
- Fo Dario (2015). *Λεύτερο ζευγάρι – Γύρισα σπίτι*, μετ. Άννα Βαρβαρέσου-Τζόγια. Δωδώνη: Αθήνα.
- Fo Dario (2012). *Ενάντιον των γελωτοποιών*, μετ. Βασίλης Τομανάς. Πανοπτικόν: Θεσσαλονίκη.
- Hirst David, L. (1989). *Dario Fo and Franca Rame*. Macmillan: London.
- Joly Jacques (1974). «Κάνω στρατευμένο θέατρο. Δεν παίζω, το παριστάνω το θέαμα. Συνέντευξη του Ντάριο Φο στον Jacques Joly», μετ. Κώστα Σταματίου, *Θέατρο*, τχ. 40-42, 67-71.
- Joly Jacques (1974). «Θέατρο: Πολιτική εκδήλωση. Τα γεγονότα της κάθε μέρας στη σκηνή», μετ. Βασίλης Παπαβασιλείου, περ. *Θέατρο* 40-42 (1974), 72-74.
- Sogliuzzo A. Richard (1974), «Προλεταριακή επανάσταση με τις κούκλες του Ντάριο Φο», μετ. Σοφία Αναστασιάδου, *Θέατρο*, τχ. 40-42, 75-78.



## Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

Εστιάστε στα παρακάτω:

- Τι γνωρίζετε για την επαναστατική περίοδο του Dario Fo και της Franca Rame;
- Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της αστικής και της επαναστατικής περιόδου των Fo-Rame;
- Ποια είναι η στόχευση των παραστάσεων των Fo-Rame;
- Ποια σκηνικά μέσα χρησιμοποιούσαν στις παραστάσεις τους οι Fo-Rame;
- Τι γνωρίζετε για τους giullari και ποια η σημασία τους στο έργο του Fo;
- Τι γνωρίζετε για το *Mistero Buffo*;



## Κεφάλαιο 9 Το θέατρο του νέου βρετανικού Ρεαλισμού: John Osborne

### Σύνοψη

Το παρόν κεφάλαιο θα ασχοληθεί με την περίπτωση ενός σημαντικού Άγγλου δραματουργού της μεταπολεμικής εποχής, του John Osborne (1929-1994), κυρίως μέσα από την ενδελεχή εξέταση και μελέτη του εμβληματικού του έργου *Οργισμένα νιάτα* (*Look Back in Anger*). Η 8<sup>η</sup> Μαΐου 1956, ημέρα που το έργο κάνει πρεμιέρα στο Royal Court Theatre, θεωρείται από τους μελετητές της αγγλικής θεατρικής ιστορίας η ημέρα αναγέννησης του βρετανικού θεάτρου μετά από μια περίοδο παρατεταμένης σιγής. Θα εξεταστούν οι λόγοι για τους οποίους ο John Osborne πολιτογραφήθηκε άμεσα ως ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της γενιάς των «οργισμένων νέων», καθώς και ποια είναι τα στοιχεία του Νέου Ρεαλισμού που κομίζει όχι μόνο στην αγγλική, αλλά και ευρύτερα στην ευρωπαϊκή σκηνή. Τέλος, μέσα από τον ‘οργισμένο’ κεντρικό ήρωά του, έναν άξεστο αλλά εύγλωττο νεαρό εργάτη, θα αναζητηθούν οι ριζικές διαφοροποιήσεις από τα συμβατικά δράματα σαλονιού που κυριαρχούσαν μέχρι εκείνη την εποχή στις σκηνές του West End.

### Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν είναι αναγκαία η προαπαιτούμενη γνώση.

## 9 Ο John Osborne και η γενιά των Νέων Οργισμένων Ανδρών

Τον Ιούλιο του 1945, το βρετανικό Εργατικό Κόμμα κερδίζει τις εκλογές (με 393 έδρες στο Κοινοβούλιο έναντι 213 του Συντηρητικού Κόμματος). Μια νίκη που σε μεγάλο ποσοστό οφειλόταν στο ανανεωτικό πρόγραμμα που είχε προεξαγγελθεί. Έχοντας ως κεντρικό τους σύνθημα «Αφήστε μας να αντιμετωπίσουμε το μέλλον (*Let us Face the Future*), οι Εργατικοί υπόσχονταν διαθρωτικές αλλαγές στον τομέα της οικονομίας, οι οποίες θα οδηγούσαν στην εξάλειψη της ανεργίας, αλλά και σε αυτόν της βιομηχανίας μέσω κρατικοποιήσεων, ενώ δεσμεύονταν και για τη βελτίωση του Εθνικού Συστήματος Υγείας. (Kynaston 2007, 21-25). Πράγματι, η περίοδος της διακυβέρνησης του Clement Altee (1945-1951) χαρακτηρίζεται από τους ιστορικούς ως η εποχή της γέννησης της σύγχρονης Μεγάλης Βρετανίας: η κρατικοποίηση της βαριάς βιομηχανίας (1946), των ΜΜΜ την επόμενη χρονιά, το κρατικό σύστημα υγείας (NHS) και το συνταξιοδοτικό πρόγραμμα ήταν μερικά από τα μεγαλεπήβολα νομοθετήματα της σοσιαλιστικής κυβέρνησης, την οποία ταύτιζαν με τα ιδανικά των χαμηλών και μεσαίων στρωμάτων της κοινωνίας. Ωστόσο, στην προσπάθεια της Κυβέρνησης να βελτιώσει τη ζωή των ασθενέστερων στρωμάτων, η οικονομία της χώρας κατέρρευσε με αποτέλεσμα η Μεγάλη Βρετανία να ενταχθεί στο Σχέδιο Μάρσαλ τον Ιούλιο του 1947, όπως και πολλές άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Στις εκλογές του 1951 το κόμμα του Clement Altee θα λάβει περισσότερες ψήφους από αυτό του Winston Churchill, οι ιδιαιτερότητες όμως του εκλογικού συστήματος έδωσαν μια μικρή κοινοβουλευτική πλειοψηφία στο Συντηρητικό Κόμμα. Μετά την αποτυχία των Εργατικών να επανεκλεγούν το 1951, η Μεγάλη Βρετανία βρέθηκε σε περίοδο ανασυγκρότησης. Την ώρα που η Ευρώπη παρακολουθεί τα ρωσικά τεθωρακισμένα να καταστέλλουν την Ουγγρική Επανάσταση, οι Βρετανοί βλέπουν την αποικιοκρατική δύναμη της χώρας τους να αποδυναμώνεται. Την ίδια εποχή, η Κυβέρνηση αναγκάζεται να παραχωρήσει τη διαχείριση της Διώρυγας του Σουέζ στην Αίγυπτο. Αλλά και στο εσωτερικό μέτωπο η κατάσταση δεν είναι καλύτερη. Η αντιπολιτευτική δύναμη του Εργατικού Κόμματος έχει ατροφήσει αισθητά, ενώ έχει αρχίσει να γίνεται εμφανές ότι η πολιτική των δύο αντίπαλων κομμάτων συγκλίνει, προκαλώντας τον εκνευρισμό και την οργή των ψηφοφόρων της εργατικής τάξης. (Hobsbawm 2010, 368-411). Κάτω από αυτές τις ιδιόζουσες πολιτικές αλλά και πολιτισμικές συνθήκες

το ανικανοποίητο, η αίσθηση ανελευθερίας, το ανύπαρκτο δικαίωμα στην ευκαιρία, η μουδιασμένη καθεστηκυία τάξη, είναι τα

χαρακτηριστικά της αγγλικής κοινωνίας στην προσπάθειά της να ορθοποδήσει και να αναπροσαρμοστεί σε μια νέα, αναγκαστική πραγματικότητα που επηρεάζει πρωτίστως τους νέους· η μεταπολεμική γενιά, που βιώνει έμμεσα την καταστροφή και την διάψευση των ελπίδων της για έναν καλύτερο κόσμο, αντιδρά βίαια στην καθημερινότητα που την περιβάλλει». (Χατζηβασιλείου 2013, 66) .

Η οργή και η βίαιη αντίδραση θα βρει τη φωνή της στη μορφή του Τζίμι Πόρτερ, του δραματικού ήρωα του πρώτου θεατρικού έργου του John Osborne *Οργισμένα νιάτα*, το οποίο παρουσιάστηκε από την English Stage Society στη σκηνή του νεοσυσταθέντος Royal Court, στις 8 Μαΐου 1956.<sup>1</sup> Η παράσταση του έργου και ο κοινωνικός και θεατρικός του αντίκτυπος είχαν ως αποτέλεσμα να εισβάλλουν στο θεατρικό αλλά και λογοτεχνικό προσκήνιο μια νέα γενιά συγγραφέων. Έχοντας υποστεί τη διάψευση των μεταπολεμικών ιδανικών, θα αντλήσουν υλικό από τα προσωπικά τους βιώματα αλλά και την περιρρέουσα κοινωνικοπολιτική ατμόσφαιρα. Οι ήρωές τους χρησιμοποιούνται ως φερέφωνα, προκειμένου να εκδηλώσουν την καταπιεσμένη οργή τους και την υπόκωφη μέχρι εκείνη τη στιγμή απογοήτευσή τους. Ήταν η γενιά των Νέων Θυμωμένων Ανδρών... τα κείμενα των οποίων άλλαξαν για πάντα το βρετανικό θέατρο.

## 9.1 Άνδρες νέοι και οργισμένοι

### 9.1.1 Χαρακτηριστικά και εκπρόσωποι

Ο όρος «Angry Young Men», ήτοι «Νέοι Οργισμένοι Άνδρες», υιοθετήθηκε από τον Τύπο της εποχής πριν καν ακόμη το έργο του Osborne παρουσιαστεί για πρώτη φορά στη σκηνή. Σύμφωνα με την εκδοχή του συγγραφέα, ο όρος προέκυψε τυχαία. Τον Μάιο του 1956, λίγο πριν την πρεμιέρα του έργου στο Λονδίνο, ο μερικής απασχόλησης υπεύθυνος Τύπου του θεάτρου, George Fearon, είχε ένα πρόβλημα: δεν του άρεσε το έργο. Συνομιλώντας με τον Osborne, κατέληξε κάπως απορριπτικά: «Υποθέτω πως είστε πραγματικά ένας θυμωμένος νεαρός». Λίγες ημέρες αργότερα, το δελτίο Τύπου που εξέδωσε το Royal Court Theatre για τη διαφήμιση του έργου χαρακτήριζε τον συγγραφέα του ως έναν «Νεαρό Θυμωμένο Άνδρα». Η πρώτη δημόσια χρήση του όρου έγινε στις 7 Ιουλίου 1956, όταν ο Thomas Wiseman, δημοσιογράφος της *Evening Standard*, αναφέρθηκε σε αυτόν τον «θυμωμένο νέο άνδρα, John Osborne». Δύο ημέρες αργότερα, ο ίδιος ο Osborne επανέλαβε τη φράση στην εκπομπή *Panorama* του BBC και οι δημοσιογράφοι την υιοθέτησαν. Σε δύο άρθρα του στην *Daily Mail* (12 και 13 Ιουλίου 1956) ο Daniel Farson αναφέρθηκε σε έναν αξιόλογο αριθμό νέων συγγραφέων που έκαναν την εμφάνισή τους, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο λογοτεχνικό έργο των Kingley Amis και Colin Wilson, και το θεατρικό έργο των Michael Hastings και John Osborne «του οποίου ο θυμωμένος νεαρός Τζίμμι Πόρτερ» αντιπροσώπευε «την έλλειψη πραγματικής πίστης στη γενιά του». Στις 26 Ιουλίου το άρθρο του John Barber στην *Daily Express* κυκλοφόρησε με τον τίτλο: «Οι σημερινοί θυμωμένοι νέοι και πόσο διαφέρουν από τους ήρωες του G. B. Shaw». Έτσι, μέχρι τα τέλη του καλοκαιριού του 1956, οι δημοσιογράφοι χρησιμοποιούσαν τον χαρακτηρισμό Angry Young Men για να περιγράψουν οποιονδήποτε καλλιτέχνη ασκούσε κριτική σε αυτό που τότε αποκαλούνταν κατεστημένο. Οι γελοιογραφίες και τα άρθρα των εφημερίδων διέδιδαν τη φήμη γι' αυτά τα δυσάρεστα πνεύματα. Ήταν ένα από τα πρώτα μεταπολεμικά

---

<sup>1</sup> Οι Kenneth Haigh (Jimmy), Alan Bates (Cliff), Mary Ure (Alison), Helena Hughes (Helena Charles) και John Welsh (Colonel Redfern) ερμήνευαν τους χαρακτήρες του έργου. Την επόμενη χρονιά, η παραγωγή μεταφέρεται στο Broadway και πάλι σε σκηνοθεσία του Tony Richardson. Ο θίασος παραμένει ο ίδιος με μόνη εξαίρεση τον ρόλο της Έλενας που αυτήν τη φορά ερμηνεύει η Vivienne Drummond. Το έργο θα κερδίσει τρία βραβεία Tony, ανάμεσα στα οποία, Καλύτερου έργου και Καλύτερης Δραματικής Ηθοποιού για την Mary Ure.

σκάνδαλα των μέσων ενημέρωσης, που γέννησε διάπτοντες αστέρες και ένα ολόκληρο πολιτιστικό φαινόμενο μέσω έξυπνων περιστροφών και νεωτερικής γραφής. (Carpenter 2000· Sierz 1996· Wilson 2007).

Σύντομα ακολούθησαν βιβλία. Το 1958, ο Kenneth Allsop έσπευσε να εκδώσει το *The Angry Decade*, στο οποίο υποστήριξε ότι, αν και ο θυμός χρησιμοποιήθηκε για να διαφημίσει αυτά τα αναδυόμενα ταλέντα, μια καλύτερη λέξη για το 'νέο πνεύμα' τους θα ήταν η 'διαφωνία' απέναντι στα πλειοψηφικά συναισθήματα και στις απόψεις. Απόδειξη αυτού του ανήσυχου, αμφισβητούντος πνεύματος, το οποίο αντιμετώπιζε με σκεπτικισμό τη μεταπολεμική βρετανική κοινωνία, μπορεί να βρεθεί στο βιβλίο του Kingsley Amis *Ο τυχερός Τζιμ* (*Lucky Jim* 1954), το οποίο σατίριζε τους πανεπιστημιακούς καθηγητές και τις πολιτιστικές προτιμήσεις της μορφωμένης κοινωνίας. Ο Amis σίγουρα δυσανασχετούσε που τον αποκαλούσαν θυμωμένο νεαρό, αλλά ο αντιήρωάς του Jim Dixon σίγουρα καταφερόταν εναντίον των αποβλακωτικών συμβάσεων της βρετανικής επαρχιακής ζωής (Allsop 1964).

Η κίνηση των Νέων Οργισμένων Ανδρών δύσκολα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα συνεκτικό κίνημα με καθορισμένες δομές και στόχους. Θα ήταν, λοιπόν, προτιμότερο να αναφέρεται ως ένα φαινόμενο δημιουργημένο από τα μέσα ενημέρωσης παρά ως ένα πραγματικό λογοτεχνικό/θεατρικό κίνημα. Άλλωστε, οι περισσότεροι από αυτούς τους συγγραφείς εκκινούσαν από τελείως διαφορετικές κοινωνικές ή μορφωτικές αφετηρίες:<sup>2</sup> «Δεν ανήκουν σε ένα ενιαίο κίνημα. Κάθε άλλο· επιτίθενται ο ένας στον άλλον άμεσα ή έμμεσα σε αυτές τις σελίδες», έγραφε ο Tom Maschler (1957, 9) στην εισαγωγή του τόμου όπου συγκέντρωσε δοκίμια συγγραφέων του συγκεκριμένου φαινομένου.

Παρά την κοινωνική ή μορφωτική τους ανομοιογένεια, τα μέλη αυτή της ετερόκλητης ομάδας επηρεάστηκαν καθοριστικά από δύο πολιτικά γεγονότα που έλαβαν χώρα το φθινόπωρο του 1956: την κρίση του Σουέζ και τη σοβιετική εισβολή στην Ουγγαρία. (Sierz 1996, 140). Παρόλο που σε κανένα από τα λογοτεχνικά ή τα θεατρικά τους έργα δεν αναφέρονται ευθέως στο Σουέζ ή στον κομμουνιστικό ολοκληρωτισμό, η κριτική τους στάση ήταν αρκετή, ώστε πολλοί νέοι, που είχαν απογοητευτεί τόσο από την απώλεια της Αυτοκρατορίας όσο και από τη βραδύτητα με την οποία το κατεστημένο προσαρμόστηκε στις νέες παγκόσμιες πραγματικότητες, να βρουν τη φωνή τους.

Το κύριο επίτευγμα των Νέων Οργισμένων Ανδρών ήταν ότι μέσα από τα έργα τους εξέφραζαν μια αόριστη αίσθηση δυσαρέσκειας που ένιωθε η μεγαλύτερη μερίδα της μορφωμένης νεολαίας της Βρετανίας στα τέλη της δεκαετίας του 1950 – και ο συνδυασμός της νεότητας, της φιλοδοξίας και της ανησυχίας τους παρήγαγε μια ορισμένη δημιουργική ενέργεια. Αυτό που κυρίως τους παρακινούσε ήταν η επιθυμία τους να δώσουν φωνή στη νέα γενιά, που δυσαρεστημένη από τις σύγχρονες κοινωνίες επιδίωκε να δημιουργήσει έναν δικό της τρόπο ζωής. Μέσα από τα έργα τους καταφέρονται ενάντια στο κατεστημένο και σε παραδοσιακές αξίες, όπως η οικογένεια, ο πατριωτισμός, η Εκκλησία και ο σύγχρονος πολιτισμός. Ένωσαν εξαπατημένοι, καθώς οι υποσχέσεις του Κράτους Πρόνοιας είχαν αποδειχθεί κενές: η κοινωνία μπορεί να τους εκπαιδεύει καλά, αλλά εξακολουθούσαν να παραμένουν παγιδευμένοι σε ένα ταξικό σύστημα που άνοιγε τις πόρτες στα πλούσια μέλη της ανώτερης μεσαίας τάξης του ιδιωτικού σχολείου και τις κρατούσε κλειστές στα μέλη της εργατικής τάξης. Τα έργα τους ήταν πολιτικά στρατευμένα και πραγματεύονταν σύγχρονα θέματα. Είχαν ως θέμα τη μεσαία και την εργατική τάξη και απεικόνιζαν με ρεαλιστικούς όρους το τυπικό τους περιβάλλον, συνήθως ένα ζοφερό και άθλιο δωμάτιο. Ήταν διχασμένοι ανάμεσα στην ελπίδα που τους παρείχαν τα ιδανικά τους και την καταθλιπτική πραγματικότητα που κατέρριπτε κάθε ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον. (Kroll 1961· Styron 2003, 152).

---

<sup>2</sup> Τα βασικά κείμενα που γέννησαν την έννοια των θυμωμένων νέων είναι τα μυθιστορήματα των John Wain *Hurry on Down* (1953), Kingsley Amis *Lucky Jim* (1954), John Braine *Room at the Top* (1957), Allan Sillitoe *Saturday Night and Sunday Morning* (1958) και *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1959), τα θεατρικά έργα του John Osborne *Look Back in Anger* (1956) και *The Entertainer* (1957), και η φιλοσοφική έρευνα του Colin Wilson *The Outsider* (1956).

Δεν έχει καμία απολύτως σημασία αν ο George Fearon επινόησε τον τίτλο Νέοι Οργανισμένοι Άνδρες σε μια απέλπιδα προσπάθεια να διαφημίσει ένα έργο που δεν έβρισκε καλό. Το σημαντικό είναι ότι ο Osborne δεν ταυτίστηκε μόνο με μια αντιηρωική προσωπικότητα, όπως αυτή του Τζίμι Πόρτερ, αλλά ότι έγινε άμεσα μέλος μιας ομάδας 'αντιφρονούντων συγγραφέων'. Αυτή η φαινομενικά τυχαία ανάμειξη παρήγαγε έναν συναρπαστικό μύθο, το εκπληκτικότερο επίτευγμα του οποίου ήταν ο ίδιος ο Osborne και η ιδέα του ότι ο αυθεντικός καλλιτέχνης ήταν ένας άνθρωπος που διατύπωνε επιθετικές απόψεις για κάθε θέμα. (Sierz 1996, 140).

## 9.1.2 Το Royal Court Theatre προπύργιο του νέου βρετανικού ρεαλιστικού δράματος

### 9.1.2.1. Το βρετανικό θέατρο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

Η θεατρική και σκηνική αναγέννηση της Βρετανίας κατά τη δεκαετία του 1950 ήταν σε μεγάλο βαθμό απόρροια της εργασίας και της προσπάθειας του σαιξπηρικού ηθοποιού και σκηνοθέτη George Devine.<sup>3</sup> Αναλαμβάνοντας την καλλιτεχνική διεύθυνση του Royal Court Theatre το 1956, επιδιώκει να δημιουργήσει ένα φυτώριο νέων θεατρικών συγγραφέων, αντίστοιχα με αυτά που υπήρχαν σε όλη της Ευρώπη. (Pearson 1966, 187). Η γειτνίασή του με τα θέατρα του West End επέτρεπε στο Royal Court Theatre να παίξει τον ρόλο του αντίπαλου δέους. Οι εμπορικές σκηνές του πρώτου, προωθώντας αποκλειστικά έργα όπου κυριαρχούσε η μορφή του πρωταγωνιστή τον οποίο υποδυόταν ένας μεγάλο θεατρικός σταρ (βεντέτα), έχασαν γρήγορα την επαφή τους με τις σύγχρονες θεατρικές εξελίξεις. Ισχυροί θεατρικοί διευθυντές διατηρούσαν ένα ρεπερτόριο ελαφριάς και εμπορικά επιτυχημένης ψυχαγωγίας, που παρήγαγε μια πλειάδα ξεπερασμένων (πλέον) θεατρικών συγγραφέων. Απευθυνόμενοι κυρίως στο προπολεμικό κοινό της μεσαίας τάξης, οι Somerset Maugham, J.B. Priestley, Noel Coward, Graham Greene και Terence Rattigan έμοιαζαν απόκοσμα εκτός επαφής με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Τα πιο δημοφιλή δράματα του Maugham (*Lady Frederick*, *Circle*, *The Constant Wife*) είτε προηγήθηκαν του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου είτε ακολούθησαν αμέσως μετά. Ο Coward, όπως αποδεικνύεται από τα *Hay Fever* (1925) και *Private Lives* (1930), παρουσίαζε με εξαιρετικά επιτυχημένο τρόπο την ανία της αστικής μεσοπολεμικής τάξης. Με το *The Deep Blue Sea* (1952) και το *Separate Tables* (1954), ο Rattigan εισήγαγε πιο σύγχρονα θέματα, αλλά η γλώσσα και η κατασκευή αυτών των κατά βάση ρομαντικών θεατρικών έργων εξακολουθούσαν να θυμίζουν τον κόσμο του Coward. Όσον αφορά τα δραματικά κείμενα που έθιγαν ζητήματα κοινωνικού προβληματισμού, κανένας σημαντικός θεατρικός συγγραφέας δεν συνέχισε το έργο του George Bernard Shaw μετά τον θάνατό του το 1950. (Brockett 2003, 490-491· Gillemann 2002, 30). Στις αρχές της δεκαετίας του 1950, παρατηρείται μια προσπάθεια αναβίωσης των ποιητικών δραμάτων των T. S. Eliot και Christopher Fry. (Brockett 2003, 491). Ο πραγματικός θεατρικός ενθουσιασμός και η καινοτομία, ωστόσο, εντοπιζόταν στο εξωτερικό. Η Γαλλία ήταν μια πραγματική κολυμβήθρα πειραματισμού, με τα υπαρξιστικά δράματα του Jean-Paul Sartre και του Jean Anouilh. Στο τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου εμφανίστηκε επίσης το θέατρο του Παραλόγου, το οποίο παρουσιάστηκε στη Γαλλία κυρίως από θεατρικούς συγγραφείς αλλοδαπής καταγωγής: Eugène Ionesco, Arthur Adamov και φυσικά τον Samuel Beckett. Οι συγγραφείς του Θεάτρου του Παραλόγου ασχολούνταν σχεδόν εμμονικά με την απεικόνιση της σύγχρονης κατάστασης αλλά και με την εξεύρεση νέων θεατρικών μέσων έκφρασής της. Το ίδιο ίσχυε και για τον Berthold Brecht στη Γερμανία. Στο Λονδίνο, αυτά τα έργα αντιμετωπίστηκαν με επιφύλαξη, και μόνο αφότου τα *Οργανισμένα νιάτα* δημιούργησαν ένα νέο άνοιγμα στον πειραματισμό άσκησαν την πλήρη επίδρασή τους στη βρετανική δραματουργία.

<sup>3</sup> Ο George Divine ξεκίνησε στις αρχές της δεκαετίας του 1930 ως ηθοποιός. Δίδαξε υποκριτική στο Michel Saint-Denis's London Theatre Studio και μεταπολεμικά σκηνοθέτησε στη Young Vic Company. (Brockett 2003, 492).

### 9.1.2.2. George Divine και Royal Court Theatre: το βρετανικό θέατρο αποκτά διεθνή φήμη

Βαθύς γνώστης της ευρωπαϊκής θεατρικής παραγωγής αλλά και των μειονεκτημάτων της βρετανικής θεατρικής ζωής, ο Divine άρχισε να αναζητά έργα, προσκαλώντας ακόμα και μυθιστοριογράφους και ποιητές να δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους στη θεατρική συγγραφή. Μεταξύ των πρώτων παραγωγών της English Stage Society ήταν το *The Mulberry Bush* του μυθιστοριογράφου Angus Wilson και το *Cards of Identity* (1956) του Nigel Dennis. Κατά τη διάρκεια της εναρκτήριας σεζόν στο Royal Court Theatre παρουσιάστηκε επίσης το *The Death of Satan* του Ronald Duncan. (Gillman 2002, 32-33). Σε σύντομο χρονικό διάστημα το θέατρο έγινε το επίκεντρο της θεατρικής προσοχής και τα δράματα που ανέβαιναν στη σκηνή αντικείμενο δημόσιας συζήτησης. Έναν μόλις χρόνο μετά την πρεμιέρα του έργου του Osborne, ο Divine έχει κάνει το Court ταυτόσημο με τη μοντέρνα μεταπολεμική σκηνή του Λονδίνου, όπου οι νέες θεατρικές γραφές έβρισκαν στέγη και χώρο έκφρασης. Επιδιώκοντας την ανακάλυψη νέων δραματοουργών και την παραγωγή νέων έργων, ο Divine καθιερώνει τις περίφημες 'Νύχτες Σαββάτου Χωρίς Σκηνικό', κατά τις οποίες γίνονται αναγνώσεις νέων θεατρικών έργων, αλλά και το 'Εργαστήρι Συγγραφέων' (1958-1960), στο οποίο «νέοι συγγραφείς [...] συναντιόντουσαν κάθε Τετάρτη, με σκοπό 'να εξερευνηθούν τη φύση του θεάτρου', αλλά και να ξεπεράσουν 'συγγραφικά μπλοκαρίσματα', χωρίς ωστόσο ποτέ να συζητούν ανοιχτά τα έργα τους». (Χατζηβασιλείου 2013, 72). Μέσα σε έξι μόλις χρόνια ο θίασος είχε παρουσιάσει εκατό σχεδόν θεατρικά έργα: εξήντα τέσσερα ήταν από νέους συγγραφείς, πολλοί από τους οποίους ξεκίνησαν έτσι τη θεατρική τους καριέρα. (Trussler 2000, 312-324· Styán 2003, 151-152).

Καμία από αυτές τις πρώτες παραγωγές δεν είχε αντίκτυπο συγκρίσιμο με εκείνο των *Οργισμένων νιάτων* του Osborne. Ανεξάρτητα από τα εγγενή πλεονεκτήματα και τις αδυναμίες του, η επιτυχία του και η δημόσια συζήτηση που ακολούθησε δημιούργησαν ένα νέο άνοιγμα στον πειραματισμό. Το θεατρικό κοινό που για χρόνια απολάμβανε έργα η δράση των οποίων λάμβανε χώρα σε κομψά σκηνικά, όπου μεσοαστοί εξίσου κομψά ενδεδυμένοι συζητούσαν για τα προβλήματα που αφορούσαν την τάξη τους, στα μέσα της δεκαετίας του '50 δεξιώνεται μια νέα γενιά συγγραφέων, η οποία βάζει στο κέντρο του ενδιαφέροντός της τη ζωή των εκπροσώπων της αγροτικής και εργατικής τάξης. Το κοινό έρχεται αντιμέτωπο με ζοφερές κοινωνικές καταστάσεις και προφορές της κατώτερης τάξης (γεγονός που δίνει μια αναζωογονητική δύναμη στους θεατρικούς διαλόγους). Σε έργα όπως το *Live Like Pigs* (1958) του John Arden, το *The Pope's Wedding* (1962) του Edward Bond, το *Chicken Soup with Barley* (1958) και το *The Kitchen* (1959) του Arnold Wesker, τα σκηνικά σαλόνια της μεσαίας τάξης έδωσαν τη θέση τους σε κουζίνες και σοφίτες, με όλα τα άθλια παραφερνάλιά τους, όπως κουζίνες, σιδερώστρες και άστρωτα κρεβάτια. Ειδικά η σιδερώστρα θεωρήθηκε ως η καθοριστική εικόνα του μεταπολεμικού βρετανικού θεάτρου, ένα οικιακό αντικείμενο που συμβολίζει τη μετατόπιση από τις 'κωμωδίες του σαλονιού' της ανώτερης αστικής τάξης προς τον ρεαλισμό της 'κουζίνας'. (Styán 2003, 152). Σε αυτού του είδους τα δράματα, όπου οι ήρωες προέρχονται από τα εργατικά αστικά στρώματα με το κοινό να τους παρακολουθεί να κάνουν πράγματα πεζά, οι ιστορικοί του βρετανικού θεάτρου τους απέδωσαν την ονομασία «kitchen-sink realism» (δράματα του νεροχύτη). (Hartnol 2000, 143). Τα έργα αυτά, διαταράσσοντας τις καθιερωμένες συμβάσεις σύνθεσης και δραματικής γλώσσας, απέκτησαν την υφή και τον ήχο της σύγχρονης ζωής.

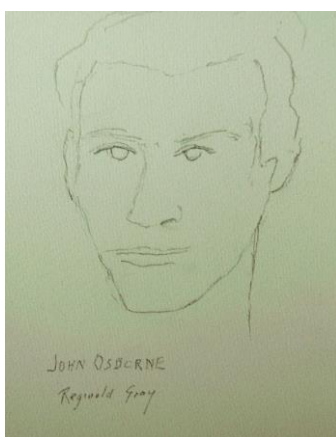
Το δράμα του Osborne υπήρξε σημαντικό γιατί ήταν αυτό που πυροδότησε το πρώτο κύμα των Kitchen-Sink Dramas: εξέφρασε την ευαισθησία των Νέων Οργισμένων Ανδρών, ενώ ο αντίηρωας του, ο Jimmy Porter αναδείχθηκε σε σύμβολο μιας ολόκληρης γενιάς.

## 9.2 Η ζωή και το έργο του John Osborne

Η είδηση του θανάτου του John Osborne την παραμονή των Χριστουγέννων του 1994, έγινε πρωτοσέλιδο: «Ο John Osborne εμπνευστής των *Οργισμένων Νέων*, πέθανε στα 65 του χρόνια», έγραφε ο Lawrence Donegan στον *Guardian*, σημειώνοντας ότι ο συγγραφέας του θεατρικού έργου *Look Back in Anger* κατάφερε να αναδειχθεί σε ένα πολιτιστικό σύμβολο της δεκαετίας του 1950. (Lawrence 1994).

### 9.2.1 1956-1965: τα πρώτα γόνιμα «οργισμένα» θεατρικά χρόνια

Ο John James Osborn (Εικόνα 9.1) γεννήθηκε στο Λονδίνο στις 12 Δεκεμβρίου 1929. Ο πατέρας του, Thomas, εργαζόταν ως διαφημιστικός κειμενογράφος στη Fleet Street και η μητέρα του, Nellie Beatrice, ήταν μπαργούμαν. Παρόλο που δεν μεγάλωσε σε ένα ζεστό οικογενειακό περιβάλλον, γεγονός για το οποίο κατηγορούσε τη μητέρα του, είχε μυθοποιήσει τον πατέρα του, τον οποίο έχασε σε ηλικία δέκα μόλις ετών. (Heilpern 2006, 20-25). Η φοίτησή του στο κολλέγιο Belmont στο Devon σημαδεύτηκε από την προσωπική του κόντρα με τον διευθυντή του σχολείου. Εντάθηκε δε όταν ο έφηβος Osborne σύναψε σχέση με την ανιψιά του διευθυντή, με αποτέλεσμα να αποβληθεί από το σχολείο. Όταν επέστρεψε στο σχολείο, αν και κατείχε όλα τα προσόντα για να φοιτήσει σε κάποιο πανεπιστήμιο, ο ίδιος διευθυντής τον αποθάρρυνε, προτείνοντάς του να ασχοληθεί καλύτερα με τη δημοσιογραφία. Άρχισε να εργάζεται ως ρεπόρτερ στην εμπορική εφημερίδα *The Gas World*. Πολύ γρήγορα εγκατέλειψε το δημοσιογραφικό επάγγελμα προκειμένου να ενταχθεί σε περιοδεύοντα θίασο ως βοηθός σκηνοθέτη και στη συνέχεια εργάστηκε, όχι με μεγάλη επιτυχία, ως ηθοποιός, κυρίως εκτός Λονδίνου. (Sierz 2008, χωρίς αρίθμηση).



Εικόνα 9.1 John Osborne.

[Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John\\_Osborne\\_by\\_Reginald\\_Gray.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Osborne_by_Reginald_Gray.jpg)]

Σε ηλικία είκοσι μόλις ετών γράφει το πρώτο του θεατρικό έργο, *The Devil Inside Him*, σε συνεργασία με την ηθοποιό Stella Linden, με την οποία εκείνη την εποχή διατηρούσε ερωτική σχέση. Το έργο θα παιχθεί για περιορισμένο αριθμό παραστάσεων στο Theatre Royal του Huddersfield το 1950 (Sierz 2008, χωρίς αρίθμηση). Το 1954, ο Osborne και ο Anthony Creighton συγγράφουν το *Personal Enemy* που ανέβηκε στο Harrogate έναν χρόνο αργότερα, σε μεγάλο βαθμό περικυκλωμένο από το λογοκριτικό γραφείο του Λόρδου Chamberlain,<sup>4</sup> καθώς υπήρχαν σοβαρές ενστάσεις για τις ομοφυλοφιλικές θέσεις που εκφράζονταν στο έργο. (Osborne 2009, 124).<sup>5</sup> Το έργο διαδραματίζεται σε μια μικρή πόλη της Αμερικής το καλοκαίρι του 1953 –στην

<sup>4</sup> Από το 1737, το βρετανικό θέατρο υπόκειτο σε ένα μοναδικό σύστημα λογοκρισίας το οποίο απαιτούσε να υποβάλλεται αντίγραφο όλων των νέων θεατρικών έργων στον Βασιλικό Θαλαμηπόλο (Lord Chamberlain) για έγκριση και αδειοδότηση πριν από κάθε δημόσια παράσταση. Χωρίς την υπογραφή του, το έργο δεν μπορούσε να παρασταθεί, ενώ δεν μπορούσαν να γίνουν αποκλίσεις ή προσθήκες στο εγκεκριμένο έργο. Η θεατρική λογοκρισία καταργήθηκε το 1968 από την Κυβέρνηση των Εργατικών του Harold Wilson. (Nicholson 2013-2015).

<sup>5</sup> Το χειρόγραφο του έργου θεωρούνταν για πολλά χρόνια χαμένο, αλλά αντίγραφά του βρέθηκαν (μαζί με το χειρόγραφο του έργου *The Devil Inside Him*) στο αρχείο του Λόρδου Chamberlain στη Βρετανική Βιβλιοθήκη το 2008. Τα δύο θεατρικά έργα εκδόθηκαν στη συνέχεια υπό τον κοινό τίτλο *Before Anger*, με πρόλογο του Peter Nichols. Το *Personal Enemy* ανέβηκε για πρώτη φορά στη μη λογοκριμένη του μορφή το 2010 στο White Bear Theatre, στο πλαίσιο του Lost Classics Project, πριν μεταφερθεί στο φεστιβάλ Brits Off Broadway της Νέας Υόρκης, τον Νοέμβριο του ίδιου έτους. (Osborne 2009).

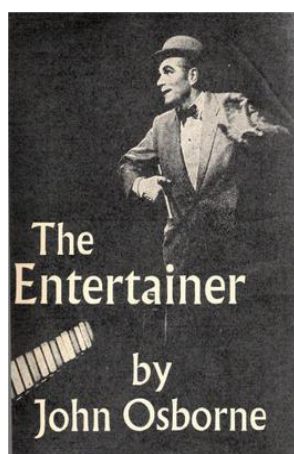


κορύφωση του αντικομμουνιστικού κυνηγιού μαγισσών– και αφηγείται την ιστορία μιας οικογένειας που διαλύεται από την πολιτική και σεξουαλική παράνοια μιας χώρας. Όπως επισήμανε ο Jamie Andrews, επιμελητής της έκδοσης των δύο έργων, δεν είναι δύσκολο να δει κανείς το έργο ως μια μεταφορά για τη δίωξη των ομοφυλοφίλων στη Βρετανία της δεκαετίας του 1950. (Osborne 2009, 120). Με τον Anthony Creighton έγραψαν επίσης τον *Epitaph for George Dillon*, στο οποίο ενυπάρχουν εν σπέρματι στοιχεία και θεματικές που θα αναπτυχθούν στα *Οργισμένα νιάτα*.

Τη χρονιά που τα *Οργισμένα Νιάτα* παρουσιάζονται από την English Stage Company στο Royal Court, ο Osborne έκανε την πρώτη του εμφάνιση ως ηθοποιός στο Λονδίνο. Τα όσα θα ακολουθήσουν την παράσταση του έργου, θα ωθήσουν τον συγγραφέα να στραφεί αποκλειστικά στη θεατρική συγγραφή. Αν και η μορφή του έργου δεν ήταν επαναστατική, τα θέματα με τα οποία καταπιάνεται παρίστανται για πρώτη φορά επί βρετανικού σκηνικού εδάφους. Οι θεατές που καθημερινά πλημμύριζαν το Royal Court παρακολουθούν όψεις της ζωής νέων ανθρώπων, μεταξύ 20 και 30 χρόνων, που υφίστανται τα οδυνηρά επακόλουθα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, χωρίς να έχουν ως προοπτική ένα καλύτερο ή ελπιδοφόρο μέλλον. Το έργο θα προκαλέσει έντονες αντιδράσεις, εξαιτίας των οποίων πολύ γρήγορα μετατρέπεται σε καλλιτεχνικό και κοινωνικό γεγονός και ο κεντρικός ήρας του, ο αντισυμβατικός Τζίμι Πόρτερ, σύμβολο μιας ολόκληρης γενιάς (βλ. ανάλυση έργου). Η διένεξη των θεατρικών κριτικών για την καλλιτεχνική αξία του έργου αύξησε την προσέλευση του κόσμου. Ανάμεσα στο πολυπληθές κοινό συγκαταλέγεται και ο Arthur Miller, ο οποίος παρακολούθησε την παράσταση μαζί με τη Marilyn Monroe και τον Laurence Olivier. Ο θεατρικός συγγραφέας σε άρθρο του εξήρε το έργο θεωρώντας ότι:

Τα *Οργισμένα Νιάτα* είναι [...] το μοναδικό σύγχρονο αγγλικό έργο που έχω δει [...] υπό την έννοια ότι βασικά εστιάζει στην παθιασμένη ιδέα του εμπλεκόμενου άνδρα και του εμπλεκόμενου συγγραφέα, και όχι προς την επιφανειακή γυαλάδα ή τη διασκέδαση που θα μπορούσε η κατάσταση να προσφέρει. (Taylor 1995, 193–194) .

Αντίθετα, ο Olivier δεν ενθουσιάζεται. Ο Miller, όμως, σίγουρος για τη σπουδαιότητα της αξίας του έργου, πείθει τον ηθοποιό να του δώσει μια δεύτερη ευκαιρία και να ζητήσει από τον συγγραφέα να γράψει ένα έργο γι' αυτόν. (Gilleman 2002, 63). Εν τω μεταξύ, ο Osborne είχε αρχίσει να επεξεργάζεται την κεντρική ιδέα για ένα έργο στο οποίο το music hall θα χρησιμοποιούνταν ως μεταφορά για την έννοια του έθνους.



Εικόνα 9.2 Η αφίσα από την πρώτη παράσταση του έργου *The Entertainer*.  
[Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Entertainer-olivier.jpg>]

### 9.2.1.1 *The Entertainer*

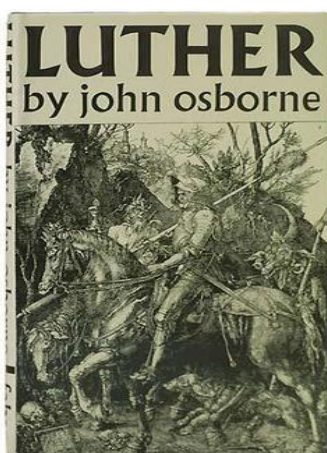
Το *The Entertainer*, που ανεβαίνει επίσης από τη σκηνή του Royal Court το 1957, έχει για πρωταγωνιστή τον Laurence Olivier στον ρόλο του Άρτσι Ράις (**Εικόνα 9.2**). Η δομή του έργου συνδυάζει τις θεατρικές τεχνικές του music-hall (μια μορφή τέχνης ιδιαίτερα αγαπητής στον Osborne) με το ρεαλιστικό δράμα. Με αυτόν τον τρόπο, η ιστορία της οικογένειας Ράις μετατρέπεται σε ένα περίτεχνο σκετς που περιλαμβάνει εισαγωγή, κωμικές ατάκες, σπαρακτικά ιντερλούδια και θεατρικά νούμερα για τον έρωτα και τον θάνατο. Όπως το music-hall, το οποίο με το πέρασμα του χρόνου έχει χάσει την αρχική του θεατρική αίγλη και πλέον συνδέεται με τη γύμνια και την αισχροσύνη, έτσι και η οικογενειακή μονάδα, κάποτε προπύργιο της βρετανικής αξιοπρέπειας, έχει παρακμάσει. (Gilleman 2002, 78-79). Το έργο διαδραματίζεται σε μια αγγλική παραθαλάσσια πόλη και παρουσιάζει μια οικογένεια σε διαρκή σύγκρουση, της οποίας ο πατέρας είναι ένας δευτεροκλασάτος βιοπαλαιστής κωμικός, ο Άρτσι Ράις. Κάποτε σταρ, ο πατέρας του Άρτσι, ο Μπίλυ, δίνει φωνή στην οδυνηρή αίσθηση του θεατρικού συγγραφέα για την παρακμή της Βρετανίας. Η Φοίβη, η σύζυγος του Άρτσι, αγνοεί τις μοιχείες και τις αποτυχίες του συζύγου της και αναζητά καταφύγιο στις τοπικές κινηματογραφικές αίθουσες. Ο γιος του Φρανκ είναι ένας αντιρρησίας συνείδησης και η κόρη του Τζην είναι επίσης αποξενωμένη από τους γονείς της, καθώς προσπαθεί να επιβιώσει από τον πόνο ενός αποτυχημένου αρραβώνα και διδάσκει ένα μάθημα τέχνης σε παιδιά που απεχθάνεται. Η νεότερη γενιά παρουσιάζεται πικραμένη από την κληρονομιά της απογοήτευσης και των κατεστραμμένων αξιών, και ο Άρτσι είναι ανίκανος να επικοινωνήσει μαζί τους με ειλικρίνεια. Επιλέγει, μάλλον, να σχετίζεται μαζί τους μέσω μιας επιτηδευμένης παράστασης. Στη θέση της οικειότητας, υπάρχει χειραγώγηση, έτσι ώστε να καθίσταται αδύνατο για τους χαρακτήρες να διακρίνουν την ειλικρίνεια από τη θεατρική σκηνική ρουτίνα, την προσωπική εξομολόγηση από τον θεατρικό μονόλογο. Ο Άρτσι δεν διακατέχεται ούτε από νοσταλγία ούτε από θυμό: «Τι με νοιάζει εμένα;» τραγουδάει στο πλαίσιο της κακόγουστης ρουτίνας που εκτελεί, γνωρίζοντας, καθώς κάνει τις κινήσεις του, ότι το παιχνίδι έχει τελειώσει και δεν υπάρχει θέση γι' αυτόν στον σύγχρονο κόσμο. Αλλά τι άλλο μπορεί να κάνει; Η παράσταση πρέπει να συνεχιστεί, ακόμα κι αν κανείς δεν είναι εκεί για να τη δει. Η κεντρική φιγούρα του έργου είναι προκλητικά διφορούμενη. Ένας αξιολύπητος, δευτεροκλασάτος κωμικός του music hall αποφεύγει την αλήθεια για τη ζωή του κάνοντας σκωπτικό χιούμορ.

Το 1956, χρονιά του θανάτου του Berthold Brecht, η Berliner Ensemble παρουσίασε στο Λονδίνο τα έργα *Η μάνα Κουράγιο* και *Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία*. Ένα χρόνο αργότερα ο Osborne 'τύλιξε' το έργο του σε ένα οιονεί μπρεχτικό πλαίσιο. Το ίδιο το θέατρο έγινε ένα αντίγραφο του ετοιμοθάνατου βρετανικού music-hall και η παρακμιακή εικόνα του παλιομοδίτικου πατριωτισμού και του άθλιου σεξ έλαβε εξωφρενικές διαστάσεις προκειμένου να συμβολίσει την κατάσταση της χώρας. Αυτό ήταν ένα λαμπρό χτύπημα, κατά το οποίο η δημόσια εικόνα του κλόουν μπορούσε να τροποποιηθεί από την ιδιωτική της διαλυμένης οικογενειακής ζωής του Άρτσι, και πρόσφερε στον συγγραφέα δυνατότητες δραματικής σάτιρας λιγότερο εξαρτημένης από τις μορφές του ρεαλισμού. (Styan 2003, 155).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, ο Osborne θεωρούνταν ένας φτασμένος συγγραφέας, ο οποίος μάλιστα είχε βιώσει και τις πρώτες μεγάλες του αποτυχίες. Το τηλεοπτικό του σενάριο σε στιλ ντοκιμαντέρ *A Subject of Scandal and Concern* (1960) δεν είχε πάρει θετικές κριτικές, παρόλο που τον κεντρικό ρόλο του Τζορτζ Χόλιουικ, του τελευταίου ανθρώπου που φυλακίστηκε για βλασφημία το 1842, υποδυόταν ο Richard Burton. (Gilleman 2002, 85). Εξίσου αποτυχημένη ήταν και η πρώτη και μοναδική του προσπάθεια να ασχοληθεί με τον κόσμο του μουσικού θεάτρου. Το μιούζικαλ *The World of Paul Slickey* (Palace Theatre, 1959) ήταν μια κοινωνική σάτιρα για τους δημοσιογράφους που ασχολούνταν μόνο με τα νέα-κουτσομπολιά της υψηλής κοινωνίας. Μετά τις τεράστιες επιτυχίες των προηγούμενων έργων το εν λόγω μιούζικαλ επρόκειτο να αποτελέσει «μία από τις πιο θεαματικές καταστροφές στο αγγλικό θέατρο». (Heilpern 2007, 249-54). Εκρηκτική ήταν και η αντίδραση του κοινού. Ο εξαγριωμένος όχλος όχι μόνο αποδοκίμασε έντονα τον Osborne, αλλά και τον καταδίωξε κατά μήκος της Charing Cross Road. (Osborne 1991b, 171).

### 9.2.1.2 Luther

Το 1961 ο Osborne θα επιστρέψει στο Royal Court με άλλη μια μεγάλη θεατρική επιτυχία, το **Luther** (Εικόνα 9.3). Η ενασχόληση του με τον Γερμανό προτεστάντη μεταρρυθμιστή, Μαρτίνο Λούθηρο (τον οποίο υποδύθηκε ιδανικά ο Albert Finney), μπορεί να ερμηνευθεί ως μια απόκλιση από τις γνωστές, μέχρι εκείνη τη στιγμή, θεαματικές του συγγραφικού του έργου και την ίδια στιγμή και ως μια περαιτέρω επέκταση αυτών. Το έργο είναι μια ψυχολογική μελέτη του θρησκευτικού μεταρρυθμιστή Μαρτίνου Λούθηρου, ο οποίος απεικονίζεται ως ένας θυμωμένος άνθρωπος που παλεύει με τις αμφιβολίες του και την επιθυμία του να πιστέψει. Το δράμα αναδεικνύει το έργο του Λούθηρου ως μελετητή, την περιφρόνηση της εκκλησιαστικής εξουσίας στη Δίαιτα της Βορμς (Diet Worms), τη συμμετοχή του στην εξέγερση των αγροτών και τον τελικό γάμο του με μια πρώην καλόγρια. Η θεματική μετακίνηση του Osborne από τη σύγχρονη μεσοαστική Αγγλία στη Γερμανία του 16<sup>ου</sup> αιώνα κάνει τον Λούθηρο να μοιάζει με παράλογο πείραμα. Η μελέτη ωστόσο του έργου αποδεικνύει ότι ο συγγραφέας καταπιάστηκε για ακόμη μια φορά με την ψυχολογία ενός ευαίσθητου ανθρώπου που προτιμά να δραπετεύσει από τον κόσμο.



Εικόνα 9.3 Το εξώφυλλο από την πρώτη έκδοση του έργου *Luther*.

[Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:LutherPlay.jpg>]

Ακολούθησαν το **Plays for England** (Royal Court, 1962) που περιλαμβάνει το **The Blood of the Bambergs**, μια σάτιρα για τη βασιλική οικογένεια, και το **Under Plain Cover**, μια μελέτη ενός αιμομικτικού ζευγαριού που παίζει παιχνίδια κυριαρχίας και υποταγής (Royal Court, 1964). (Gilleman 2002, 43).

Παράλληλα με τη θεατρική συγγραφή, την επταετία αυτή ο Osborne ανέπτυξε μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα κινηματογραφική δραστηριότητα. Το 1958, μαζί με τον σκηνοθέτη Tony Richardson ίδρυσαν την Woodfall Film Productions, η οποία έκανε την κινηματογραφική παραγωγή των *Οργισμένων Νιάτων* (1959) σε σενάριο του Osborne και του Nigel Kneale και σκηνοθεσία του Richardson. Τον ρόλο του Τζίμι Πόρτερ υποδύθηκε ο Richard Burton. Αν και η ταινία προτάθηκε για τρία Όσκαρ, τελικά δεν κατάφερε να κερδίσει κανένα. Την επόμενη χρονιά, η ίδια τριανδρία θα προχωρήσει στην κινηματογραφική εκδοχή του *The Entertainer* (1959), με τον Laurence Olivier να ερμηνεύει τον ρόλο του Άρτσι Ράις. Το 1963, ο Osborne θα διασκεύασει για τον κινηματογράφο το μυθιστόρημα του Henry Fielding, *Η ιστορία του Τομ Τζόουνς. Ένα έκθετο*. Τη σκηνοθεσία αναλαμβάνει και πάλι ο Tony Richardson, ενώ τον πρωταγωνιστικό ρόλο αυτή τη φορά έχει ο Albert Finney. Η ταινία κατάφερε να κερδίσει τέσσερα Όσκαρ (Σκηνοθεσίας, Σεναρίου, Φωτογραφίας και Μουσικής Επένδυσης). (Heilprein 2006).

Τα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του ήταν ιδιαίτερα παραγωγικά και εξόχως επιτυχημένα: είχε γράψει τρία θεατρικά έργα, μια σειρά από μονόπρακτα αλλά και σενάρια και άρθρα. Η παραγωγικότητα και η ικανότητά του να κρατάει το ενδιαφέρον του κοινού με συχνά απαιτητικά έργα έδειχναν ότι ήταν ένας καλλιτέχνης που, ιδίως στα πρώτα του χρόνια, ήταν σε θέση να διαμορφώνει τη δεκτικότητα που απαιτούσε

το έργο του. Ο George Devine και η English Stage Company του είχαν δώσει ένα χέρι βοήθειας όταν το χρειαζόταν περισσότερο.

## 9.2.2 Στην κορυφή του βρετανικού θεάτρου: 1964-1971

Στα μέσα της δεκαετίας του '60 έως τις αρχές της δεκαετίας του '70, ο Osborne θεωρούνταν ευρέως ως ένας από τους σημαντικότερους εν ζωή Βρετανούς θεατρικούς συγγραφείς – μια αναγνώριση που δεν βασιζόταν πλέον στην καινοτομία ή στη νεανική γοητεία, αλλά στην αποδεδειγμένη τεχνική, υφολογική και πνευματική του ικανότητα.

### 9.2.2.1 *Inadmissible Evidence* και *A Patriot for Me*

Τα *Inadmissible Evidence* (1964) και *A Patriot for Me* (1965) συγκαταλέγονται τεχνικά στα πιο ολοκληρωμένα έργα του. Το πρώτο είναι ένα *tour de force* για τον συγγραφέα, τον πρωταγωνιστή και το κοινό. Περιγράφει δύο ημέρες από ζωή του Μπιλ Μείτλαντ, κατά τη διάρκεια των οποίων ο τριανταεπεννιάχρονος δικηγόρος χάνει την επαφή του με την πραγματικότητα, ώσπου βρίσκεται εγκαταλελειμμένος από φίλους και εραστές, με την επαγγελματική και προσωπική του ζωή κατεστραμμένη. Ένα μακροσκελές έργο που αποτελείται από συναισθηματικά σπαρακτικές ομιλίες. Ο Μπιλ Μείτλαντ είναι ένας δικηγόρος που υποβάλλεται σε μια διασταυρούμενη εξέταση για την ποιότητα της ίδιας του της ζωής. Αν και η απέχθειά του για την απάνθρωπη σύγχρονη κοινωνία μπορεί εν μέρει να εξηγεί την αναληγσία και την έπαρσή του, δεν δικαιολογεί ωστόσο τις προσωπικές του ανεπάρκειες, ή την αδυναμία του να διατηρήσει ουσιαστικές σχέσεις. Το πιο επιζήμιο στοιχείο εναντίον του είναι ότι, όσο σφοδρά και αν υποστηρίζει ότι ο κόσμος τον έχει απορρίψει, φαίνεται να είναι ο ίδιος το όργανο της απομόνωσής του, και αυτό είναι που δεν μπορεί να παραδεχτεί στον εαυτό του. Το έργο μάς υποχρεώνει να γίνουμε μάρτυρες της διάλυσης της ζωής ενός ανθρώπου (Osborne 1983). Σύμφωνα με τον Bernard Levin, ο πρωταγωνιστής περιφέρεται στο άθλιο γραφείο το σαν μια «συμβολική δίκη για το έγκλημα της ύπαρξης». Η ροή των λέξεων ρέει σε δύο επίπεδα, δημόσιο και ιδιωτικό, ενίοτε αδιαχώριστα, και αν η αδυναμία επικοινωνίας αποτελεί θέμα του μεταπολεμικού δράματος, εδώ εκτελείται ως μορφή διαλόγου (Styan 2003, 155). Η πρώτη παραγωγή του έργου σε σκηνοθεσία Anthony Page πραγματοποιήθηκε στο Royal Court Theatre στις 7 Σεπτεμβρίου 1964 και έτυχε μάλλον σεβασμού παρά ενθουσιασμού. Η *Evening News* χαιρέτισε τον Osborne ως «ένα σπάνιο θεατρικό ταλέντο», και ο Milton Shulman, επί μακρόν σκεπτικιστής γύρω από το φαινόμενο Osborne, επαίνεσε τη γραφή του για την «ευλύγιστη αρρενωπότητα και την ορμητική της δύναμη». Για τον Anthony Page, ο Osborne ενώθηκε με συγγραφείς όπως ο Eugene O' Neill και ο Franz Kafka που βρήκαν κάτι οικουμενικό μέσα από μια ανελέητη εξερεύνηση του εαυτού τους: «Το έργο δημιουργεί τους δικούς του κανόνες [...] Είναι ένα δραματικό ποίημα για το μέτρο ενός ανθρώπου, την ηρωική φιλοδοξία, το πάθος και την άγρια ειρωνεία και την ενοχή, την αδυναμία και την άθλια πραγματικότητα». (Gilleman 2002, 125-129).

Το 1965, ο Osborne γράφει το *A Patriot for Me*, ένα από τα ελάχιστα έργα ιστορικού περιεχομένου που συνέθεσε κατά τη διάρκεια της πολύχρονης συγγραφικής του σταδιοδρομίας. Είχε προηγηθεί το *A Subject of Scandal and Concern* (1960), με θέμα τον τελευταίο άνθρωπο που καταδικάστηκε για βλασφημία και το εμβληματικό *Luther*. Όλα αυτά τα έργα, αν και διαδραματίζονται στο παρελθόν, στην πραγματικότητα ασχολούνται ενδελεχώς με το παρόν. Το *A Patriot for Me*, εμπνευσμένο από το έργο *The Panther's Feast* (1959) του Robert Asprey, διαδραματίζεται τα τελευταία χρόνια της Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας και αφηγείται την ιστορία του συνταγματάρχη Alfred Redl, ενός επίλεκτου αξιωματικού του αυστροουγγρικού στρατού, ο οποίος εκβιάστηκε από Ρώσους πράκτορες του τσάρου λόγω της ομοφυλοφιλίας του. Μέσω των ιστορικών του αναφορών ο Osborne πρότεινε έναν συσχετισμό μεταξύ της φύσης της κατασκοπείας και των βιωμένων εμπειριών των ομοφυλόφιλων ανδρών στις αρχές του 20ού αιώνα, οι οποίοι ήταν αναγκασμένοι να κρύβουν την πραγματική τους ταυτότητα πίσω από την πρόσοψη του παραδοσιακού ανδρισμού. Σχολίαζε επίσης πώς η σιωπή που επέβαλλε η διάκριση στους ομοφυλόφιλους άνδρες αποτελούσε στην πραγματικότητα κίνδυνο για το ίδιο το κράτος. Από θέμα δομής το έργο *A Patriot for Me* είναι ίσως το πιο

σύνθετο έργο του Osborne. Η δράση εκτυλίσσεται σε πολλούς διαφορετικούς γεωγραφικούς τόπους, Lemburg, Βαρσοβία, Βιέννη, Δρέσδη, Πράγα σε διάστημα είκοσι τριών χρόνων. Πρόκειται για ένα έργο πραγματικά επικών διαστάσεων, καθώς οι είκοσι τρεις σκηνές του διαρκούν τρεισήμισι ώρες και εμπλέκουν περίπου ενενήντα διαφορετικούς χαρακτήρες. Για να τα συγκρατήσει όλα αυτά, ο συγγραφέας επέλεξε μια μέθοδο που βασίζεται στον υπαινιγμό, στην υποβολή και στον συνειρμό. (Gilleman 2002, 147).

Μετά το *Patriot*, η ποιότητα της συγγραφικής εργασίας του Osborne αρχίζει να παίρνει μια φθίνουσα πορεία. Τα επόμενα δύο έργα του, *Τωρινός Καιρός (Time Present)* και *Ξενοδοχείο Άμστερνταμ (The Hotel Amsterdam)*, γραμμένα το 1968, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν περισσότερο ως μελέτες χαρακτήρων (στο πρώτο μια ηθοποιός, η Πάμελα, περιθάλλει τον ετοιμοθάνατο διάσημο ηθοποιό πατέρα της, ενώ στο δεύτερο μια παρέα φίλων ηθοποιών συγκεντρώνεται σε ένα ξενοδοχείο στο Άμστερνταμ, όπου μακριά από τον σκηνοθέτη τους και την κυρίαρχη επιρροή του, αποκαλύπτουν τη σχέση μεταξύ τους και συνειδητοποιούν το πόσο 'εύθραυστη' είναι τελικά η ζωή). Κανένα από τα δύο έργα δεν έχει τη συναισθηματική ένταση των προηγούμενων έργων. (Pattie 2012, 240-241). Ο Osborne δεν εγκατέλειψε ποτέ το θέμα της αποτυχίας της ζωής να ανταποκριθεί στις ανθρώπινες επιθυμίες και της ακούσιας συμβολής των ανθρώπων σε αυτή την αποτυχία λόγω του ιδιοτελούς συμφέροντος που διέπει τα παράπονά τους. Έτσι, για παράδειγμα, η Πάμελα στο *Time Present* (1971) παίρνει το γάντι από τον Τζίμι Πόρτερ, γελοιοποιώντας τον κακόγουστο και κοινότοπο χαρακτήρα της δεκαετίας του 1960, τα ναρκωτικά, τους χίπηδες, τα χάπενινγκ και την ανάγκη να είσαι 'κούλ', με την ίδια θέρμη που ο Τζίμι καταφερόταν εναντίον των ανέμπνευστων προοπτικών της ζωής στη δεκαετία του 1950. Η μεταγενέστερη προσέγγιση του Osborne σε αυτό το θέμα, ωστόσο, έγινε από τη σκοπιά των συντηρητικών δυνάμεων που ήταν ο στόχος των νεότερων ηρώων των προηγούμενων έργων του. Αυτή η προσέγγιση δεν ήταν τόσο το αναπόφευκτο υποπροϊόν της πολιτικής επανεκτίμησης ενός γηράσκοντος θεατρικού συγγραφέα όσο μια αλλαγή εστίασης που ενέτεινε την επιχειρηματολογία του. Με άλλα λόγια, το υλικό άνετο κατεστημένο και η στιβαρή αριστοκρατία είναι εξίσου δυσαρεστημένοι με την αδικημένη νεότερη γενιά.

### 9.2.2.2 *West of Suez*

Στο *West of Suez*, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Royal Court Theatre στις 17 Αυγούστου 1971, είναι το πρώτο έργο που ορίζει τη νέα αυτή εστίαση. Η μετατόπιση από την αυτοδικαιωμένη οργή στην αγχώδη ανησυχία δηλώνει όχι μόνο τη νοσταλγία για το παρελθόν και τη δυσaréσκεια για το παρόν, αλλά και τον φόβο για το μέλλον. (Pattie 2012, 241-242). Η δράση του έργου μεταφέρεται σε ένα νησί της Μεσογείου που κάποτε ανήκε στη Βρετανική Αυτοκρατορία αλλά τώρα αποτελεί φορολογικό καταφύγιο για Αμερικανούς και Βρετανούς πολίτες. Ο Wyatt Gillman, τον οποίο υποδύθηκε ένας ακόμη ηθοποιός-σταρ, ο Ralph Richardson, είναι ένας εβδομηντάχρονος δευτεροκλασάτος συγγραφέας, του οποίου η σημερινή φήμη βασίζεται σε μια προσεκτικά σκηνοθετημένη μεσοβέζικη εκκεντρικότητα. Περιτριγυρισμένος από τις τέσσερις κόρες του, τους συζύγους τους και τους φίλους τους, περνάει την ώρα του απολαμβάνοντας τις ανέσεις του νησιού, τις ανέσεις του ήλιου, της θάλασσας, της άμμου, των ποτών. Στο ζοφερό αυτό δράμα ο Osborne ζητά από τους θεατές/αναγνώστες να κρυφακούσουν ανθρώπους που όχι μόνο δεν μπορούν να καταλάβουν ο ένας τον άλλον, αλλά πολύ συχνά αδυνατούν να κατανοήσουν ακόμα και τον εαυτό τους. Μια πληθώρα διαλόγων μεταξύ των πολλών χαρακτήρων του έργου φουντώνει γύρω από την κεντρική φιγούρα του Wyatt, ενός δημόσιου ομιλητή που ξέρε να κρύβεται ακόμη και από τον ίδιο του τον εαυτό. Ο κεντρικός ήρωας λατρεύει να παριστάνει τον 'άγιο αθώο', αλλά στην πραγματικότητα δρα με πανουργία πίσω από μια προσποιητή παιδική αφέλεια. Μπορεί να γίνει σκληρός ή γοητευτικός ανάλογα με τις καταστάσεις. Κατά τη διάρκεια συνέντευξής του σε τοπικό δημοσιογράφο, θα θελήσει από καθαρή πλήξη να προκαλέσει, προσβάλλοντας με τον πιο χυδαίο τρόπο, τους κατοίκους του νησιού, χαρακτηρίζοντάς τους ως ένα αντιπαθητικό δείγμα υστερίας και λήθαργου, κτηνωδίας και συναισθηματισμού. Δεν θα διστάσει να καταφερθεί εναντίον των γυναικών, ενώ αναφέρεται στον εαυτό του με έναν επίπλαστο ταπεινό τρόπο αποκαλώντας τον κλόουν. Η τελική ετυμηγορία γι' αυτή την άθλια πατρίδα λέγεται από έναν Αμερικανό

μπίτνικ, ο οποίος εξαπολύει έναν χείμαρρο ύβρεων για τον περιφρονημένο βρετανικό κόσμο. Τελικά, εξαγριωμένοι ιθαγενείς θα τον πυροβολήσουν κάνοντας τους χαρακτήρες να αναλογιστούν την κενότητα της ζωής τους και να αντιμετωπίσουν, χωρίς βοήθεια, τις προοπτικές μιας πιο κυνικής εποχής. (Osborne 1971).

### 9.2.2.3 Θεατρικές διασκευές και τηλεοπτικά σενάρια

Την περίοδο αυτή ο συγγραφέας θα ασχοληθεί και με τη διασκευή σημαντικών θεατρικών έργων του παγκόσμιου ρεπερτορίου.

Το *A Bond Honoured* είναι η διασκευή του Osborne στο *Lafianza satisfecha*, ένα έργο του 16<sup>ου</sup> αιώνα που αποδίδεται στον Lope de Vega. Σε σκηνοθεσία του αναπληρωτή σκηνοθέτη του National Theatre John Dexter και τους Robert Stephens και Maggie Smith στους πρωταγωνιστικούς ρόλους, ανέβηκε στο Old Vic στις 6 Ιουνίου 1966. Το έργο μπορεί να διαβαστεί ως απάντηση του συγγραφέα στο Θέατρο της Σκληρότητας, καθώς η παράσταση ενσωμάτωσε τεχνικές που είχε χρησιμοποιήσει για πρώτη ο Peter Brook στην παραγωγή του έργου του Peter Weiss *Marat/Sade*. Οι είσοδοι και οι έξοδοι καταργήθηκαν και όλοι οι ηθοποιοί κάθονταν στη σκηνή σε κύκλο, τονίζοντας την τελετουργική πτυχή της διαδικασίας. «Το υποκριτικό ύφος», εξηγεί ο Osborne σε μια σκηνοθετική οδηγία, «πρέπει να είναι εξαιρετικά βίαιο, συσσωρευμένο, να ανατρέχει πάνω και κάτω από τα όρια των ζωδών ουρλιαχτών και της πρωτόγονης οργής. Ταυτόχρονα, πρέπει να έχει μια εύκολη, μοντέρνα φυσικότητα, ακόμη και στις πιο εξωφρενικές ή παράλογες στιγμές». (Osborne 1965, 15). Η σωματική βία ήταν στυλιζαρισμένη και οι πληγές υποδηλώνονταν συμβολικά με το να δένουν οι ηθοποιοί κόκκινες ταινίες γύρω από το τραυματισμένο άκρο. Η *Lafianza satisfecha* αφηγείται την ιστορία του Λεονίντο, ενός τέρατος με ανθρώπινη μορφή, ο οποίος βιάζει τη μητέρα του και, όπως παινεύεται, τριάντα παρθένες (μεταξύ των οποίων η αδελφή του Marcella, που θα μπορούσε κάλλιστα να είναι η ίδια του η κόρη). Στο ισπανικό πρωτότυπο, οι σκληρές και αντιχριστιανικές πράξεις του Λεονίντο (τυφλώνει επίσης τον γέρο πατέρα του και γίνεται μουσουλμάνος για να βλασφημήσει τη χριστιανική πίστη) εξιστορούνται προκειμένου να καταδειχθεί η απεριόριστη αγάπη του Χριστού. Στο τέλος, ο Λεονίντο βιώνει όντως τη χάρη του Θεού και λυτρώνεται πεθαίνοντας σαν Χριστός στον σταυρό. Ο θεατρικός κριτικός Kenneth Tynan ήταν αυτός που του πρότεινε το έργο, θεωρώντας πιθανότατα ότι ο Λεονίντο ήταν ένα είδος οργισμένου νέου της εποχής του. Ο Osborne, ο οποίος εργάστηκε με βάση μια κατά λέξη μετάφραση, προσπάθησε πράγματι να αναδείξει τη σύγχρονη σημασία του έργου. Όταν ο Τζεράλντο, ο πατέρας του κεντρικού ήρωα, παραπονιέται για τον γιο του, υποστηρίζει ότι η άσκοπη επαναστατικότητα του Λεονίντο απηχεί τη συμπεριφορά μιας κακομαθημένης και αχάριστης νεολαίας που παρενοχλεί τους πάντες και τα πάντα με την κακία της. (Osborne 1965, 26). Τα σκληρά λόγια του Τζεράλντο θα μπορούσαν να ερμηνευθούν και σαν μια κριτική στη γενιά των Οργισμένων Ανδρών. Θα μπορούσαμε σχεδόν να πούμε ότι ο Λεονίντο είναι ένας άνθρωπος συνεπής και ειλικρινής μέχρι εσχάτων. Πιστεύοντας ότι οι πολιτισμένοι τρόποι κρύβουν τη βαρβαρότητα που κυριαρχεί στη ζωή, αρνείται να υποκρίνεται. Αν άλλοι, όπως ο πατέρας του, επιβάλλονται στις γυναίκες τους στο όνομα του γάμου, αυτός απλώς θα ανταποκριθεί στην πραγματικότητα και θα διαπράξει βιασμό. Έτσι, κατά μία έννοια, όταν βιάζει τη μητέρα του, ενεργεί με συνέπεια στο βάνουσο αλλά αληθινό πνεύμα της δικής του γέννησης. Αργότερα ακολουθεί την ίδια λογική βιάζοντας τον απόγονο εκείνης της αναγκαστικής ένωσης, την όμορφη Μαρθέλα, η υποτιθέμενη αγνότητα της οποίας αποτελεί αντικείμενο μακρών διαπραγματεύσεων μεταξύ του πατέρα του, Τζεράλντο, και του μνηστήρα της αδελφής του, Διονύσιο. Το *A Bond Honoured* του Osborne είναι η ιστορία της ακραίας και ασυμβίβαστης ειλικρίνειας. Έχοντας εμπλακεί σε ένα υπαρξιακό πείραμα ανατριχιαστικής και αδίστακτης σκληρότητας, ο Λεονίντο κατέληξε να είναι ένα ανιδιοτελές αισθητικό προϊόν, το ίδιο του το καλλιτεχνικό δημιούργημα. (Gilleman 2002, 115-118).

Η διασκευή της *Έντας Γκάμπλερ* έκανε πρεμιέρα στο Royal Court στις 28 Ιουνίου 1972, με την Jill Bennett στον ομώνυμο ρόλο. Σύμφωνα με τον Osborne, η Έντα Γκάμπλερ ήταν μία από τα μορφές που τον συνάρπαζαν. «Είναι μια θυμωμένη νεαρή γυναίκα που γεννήθηκε βαρυστημένη αλλά, όπως ο Τζίμι Πόρτερ, προικισμένη με το χάρισμα της ενέργειας». (Osborne 1972, 7-8). Σε αντίθεση με τον Τζίμι που λάτρευε το σεξ

και το φαγητό, η Έντα παραμένει «ασήμαντη, τιποτένια, ψυχρή» (Osborne 1972, 7). Μαζί με τον Christopher Hampton, ο οποίος επίσης διασκεύασε το έργο το 1972, ο Osborne είναι ένας από τους πολλούς μιας στρατιάς σύγχρονων μεταφραστών και διασκευαστών που βάδισαν στα χνάρια του William Archer και του Edmond Gosse, οι οποίοι πρώτοι εισήγαγαν στο αγγλικό κοινό το όραμα του Henrik Ibsen για την πολύπλοκη και βασιανισμένη προσωπικότητα της Έντας. Η μετάφραση του Osborne δεν διαφέρει πολύ από την αρχική μετάφραση του Archer. Έχει περικόψει τις υπερβολικά μακροσκελείς σκηνοθετικές οδηγίες του Ibsen και έχει αφήσει εκτός κειμένου πολλές από τις αποκλειστικά νορβηγικές αναφορές. Ο Osborne στον Πρόλογό του υπογραμμίζει ότι η Έντα Γκάμπλερ δεν είναι ένα έργο ενός χαρακτήρα: «Το σημαντικό σημείο σχετικά με τη διασκευή και την παραγωγή του έργου είναι πολύ απλό: η πολυπλοκότητα του χαρακτήρα της Έντας Γκάμπλερ είναι πιο πλούσια μόνο αν και οι άλλοι χαρακτήρες του έργου θεωρηθούν τόσο πλούσιοι όσο στην πραγματικότητα είναι» (στο ίδιο, 8). Ο εκσυγχρονισμός του Osborne είχε ως αποτέλεσμα την εξάλειψη ορισμένων σημαντικών αναφορών που συνδέονται με τον χρόνο και την τάξη, όπως το επιβλητικό γυαλί του δικαστή Μπρακ, το οποίο στην πραγματικότητα συμβολίζει και την απόλαυση ηδονοβλεψία που παίρνει από τη Έντα. (Gilleman 2002, 122)

Μέρος της συγγραφικής ενεργητικότητάς του θα διοχετευτεί στις αρχές της δεκαετίας του '70 στη συγγραφή τηλεοπτικών σεναρίων:

Το *The Right Prospectus* μεταδόθηκε από το BBC I στις 22 Οκτωβρίου 1970. Η ιδέα, είτε ο Osborne, του ήρθε σε ένα όνειρο: «Πολύ συχνά βρίσκω ιδέες στα όνειρα. Αυτή εδώ είναι μια πολύ συνηθισμένη εμπειρία – ο ενήλικας που ονειρεύεται ότι επιστρέφει στο σχολείο». (Chisholm 1970). Στο έργο, ο κύριος και η κυρία Νιούμπολντ, ένα ζευγάρι μέσης ηλικίας, επισκέπτονται ένα μικρό δημόσιο σχολείο ως υποψήφιοι μαθητές. Δεν έχουν ακόμη παιδιά και, στην πραγματικότητα, τρέμουν στην ιδέα. Αντ' αυτού θέλουν να δημιουργήσουν τη δική τους νεανική εμπειρία. Η κυρία Νιούμπολντ είναι καλύτερα προετοιμασμένη, καθώς προέρχεται από μια οικογένεια μεσοαστικής τάξης και είναι εξοικειωμένη με τα δημόσια σχολεία και το πανεπιστήμιο. Ο κ. Νιούμπολντ, αντίθετα, κατάφερε με σκληρή δουλειά να έχει μια επιτυχημένη δημόσια καριέρα. Αφού δεν έχει γευτεί τα οφέλη του δημόσιου σχολείου, αναζητά τώρα αυτό που δεν του δόθηκε ποτέ όταν ήταν νέος. Αλλά το όνειρο του κ. Νιούμπολντ μετατρέπεται σε εφιάλη. Το ζευγάρι εγγράφεται σε ένα δημόσιο οικοτροφείο για αγόρια και εισέρχονται σε ένα σύστημα τόσο καθεστωτικό και κοντόφθαλμο, ώστε παραμένει αδιάφορο για την ηλικία του ζευγαριού και το φύλο της κυρίας Νιούμπολντ. Το αντρόγυνο εντάσσεται σε ανταγωνιστικά σπίτια, με τον σύζυγο να νοσταλγεί τη γυναίκα του, τη Μέλορ, με μια μίζερη ένταση. Εκείνος παραπαίει μέσα στο εξάμηνο, εγκαταλείποντας όλο και περισσότερο τις ακαδημαϊκές και αθλητικές του επιδόσεις, ενώ εκείνη εντάσσεται ευκολότερα, αγνοώντας τη λαχτάρα του συζύγου της. Όταν στο τέλος του εξαμήνου το ζευγάρι επιστρέφει στο σπίτι για διακοπές, η Μέλορ, έγκυος πλέον, είναι πιο κλειστή στον εαυτό της από ποτέ, ενώ ο σύζυγός της αισθάνεται ανεπαρκής και πιο αποξενωμένος από τη σύζυγό του από ποτέ. (Gilleman 2002, 121-122).

Με το δεύτερο τηλεοπτικό του σενάριο, *The Gift of Friendship*, σκηνοθετημένο από τον Mike Newell σε παραγωγή της Yorkshire Television με πρωταγωνιστή τον Sir Alec Guinness, επιστρέφει για άλλη μια φορά στο θέμα του χρόνου. Ο Τζόσελιν Μπρουμ, ένας σεβαστός γηραιός συγγραφέας, εκμεταλλεύεται την προγραμματισμένη απουσία της γυναίκας του για να καλέσει σε δείπνο έναν πρώην συμμαθητή του, τον Μπιλ Γουέικλι. Ο δεύτερος, ένας μοντέρνος συγγραφέας, εκπλήσσεται με την πρόσκληση, καθώς προφανώς δεν περιμένει ότι ο Μπρουμ θα εγκρίνει το έργο του. Είναι, ωστόσο, αρκετά περίεργος ώστε να ανταποκριθεί στην πρόσκληση, αν και δεν τρέφει μεγάλη εκτίμηση για τον παλιό του συμμαθητή και φίλο. Η συνάντηση είναι ψυχρή και χαρακτηρίζεται από αμοιβαία δυσπιστία. Στο τέλος, ο Μπρουμ αποκαλύπτει στον Γουέικλι ότι τον έχει ορίσει λογοτεχνικό επιτηρητή του προκειμένου να προστατεύσει το έργο του από καθηγητές σε περίοπτα αμερικανικά πανεπιστήμια. Ως δώρο φιλίας, ο Μπρουμ προσφέρει στον Γουέικλι την πρώτη έκδοση ενός από τα βιβλία του, την *Εντατική Θεραπεία*. Το επόμενο πρωί, ο Γουέικλι έχει από λάθος καταστρέψει το βιβλίο με την καύτρα του τσιγάρου του δημιουργώντας μια τρύπα στο εξώφυλλο, όπου ο Μπρουμ έχει

γράφει μια αινιγματική αφιέρωση: «Όχι τόσο ένας από τους επτά όσο ο όγδοος. Παρόλο που η έβδομη οδήγησε σε αυτό, προφανώς». Μετά τον θάνατο του Μπρουμ, ο Γουέικλι, διαβάζοντας τα ημερολόγιά του, ανακαλύπτει πόσο βαθιά τον μισούσε ο αποθανών φίλος, ότι η ζωή του Μπρουμ χαρακτηριζόταν από βαθύτερη κατάθλιψη, αντιπάθεια για το παρόν, φόβο για το μέλλον και ανίσχυρη νοσταλγία για το παρελθόν. Το πιο σημαντικό είναι ότι μαθαίνει το νόημα της αινιγματικής αφιέρωσης. Στο γραφείο του υπάρχουν επτά βιβλία, το καθένα από τα οποία φέρει στο εξώφυλλο ένα από τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα. Για την *Εντατική*, το αμάρτημα είναι αυτό της φιλοδοξίας, η οποία, κατά την άποψη του εκλιπόντος, γεννιέται από την οκνηρία και όχι από το ταλέντο. Το ερώτημα αν αυτή είναι η ετυμολογία αφορούσε τον Γουέικλι ή τον εαυτό του ο συγγραφέας το αφήνει στον θεατή να το απαντήσει.

Ακόμη και αυτά τα δευτερεύοντα έργα παρουσιάζουν τις κύριες θεματικές του Osborne: τη δίκη και την ετυμολογία, την ανεπανόρθωτη απώλεια ενός απατηλού παρελθόντος και την αποτυχημένη φιλοδοξία.

### 9.2.3 1972-1992: Ελεύθερη πτώση

Από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και μετά, ο Osborne έγινε μια φωνή όχι του παρόντος αλλά του παρελθόντος, ένας θεατρικός συγγραφέας που είχε βρει τη νόμιμη θέση του στα χρονικά της θεατρικής ιστορίας και τον συναντούσε κανείς συχνότερα στις εισαγωγικές εξετάσεις των πανεπιστημίων παρά στη σκηνή. Η δεκαετία του '70 και η δεκαετία του '80 σηματοδότησαν νέες εξελίξεις στο θέατρο που έκαναν τον Osborne να φαντάζει όλο και περισσότερο ξένο στοιχείο. Το βρετανικό θέατρο είχε στραφεί προς νέες δραματικές μορφές και νεότερους συγγραφείς: αυτές των γυναικών, των ομοφυλόφιλων και των μεταναστών. Το 1972, το Royal Court Theatre ανέβασε το πρώτο έργο της Caryl Churchill *The Owners*, για να ακολουθήσουν οι Micheline Wandor (*Care and Control*, 1977), η Pam Gems (*Queen Christina*, 1982), η Sarah Daniels (*Masterpieces*, 1984) και η Timberlake Wertenbaker (*Our Country's Good*, 1988). Το 1975 εμφανίστηκε το *Gay Sweatshop*, μια ομάδα που ειδικεύεται σε έργα για την ομοφυλοφιλία. (Tsussler 2000, 338-360).

Ο Osborne δεν ακολούθησε τις εξελίξεις. Απομονώθηκε στο κτήμα του στο Kent, έγινε τακτικός επισκέπτης της εκκλησίας, συμμετείχε σε τοπικές φιλανθρωπικές οργανώσεις, ανοίγοντας ακόμη και τους κήπους του αγροκτήματός του στο κοινό προκειμένου να ενισχυθεί οικονομικά η τοπική αγγλικανική εκκλησία. Μετά από δύο αποτυχημένους γάμους με τη μυθιστοριογράφο και κριτικό Penelope Gilliatt (1963-1968) και την ηθοποιό Jill Bennett (1968-1977), συνέπεια των οποίων ήταν η κατάθλιψη που συνοδευόταν από κατανάλωση αλκοόλ και ένα οδυνηρό για τον ίδιο συγγραφικό τέλμα, η προσωπική του ζωή είχε βελτιωθεί μετά τον γάμο του με την Helen Dawson το 1978.<sup>6</sup> Η τελευταία εγκατέλειψε τη δεκατετράχρονη καριέρα της ως δημοσιογράφος και κριτικός θεάτρου στον *Observer* για να αφοσιωθεί στον σύζυγό της. Οργάνωνε τις συνεντεύξεις του, δακτυλογραφούσε τα έργα του, μερικές φορές ολοκλήρωνε ακόμη και τα άρθρα του όταν η ασθένεια τον καθήλωνε στο κρεβάτι, και σε αρκετές περιπτώσεις του έσωσε τη ζωή όταν έπεφτε σε διαβητικό κώμα. Παρά την κλονισμένη του υγεία, η σαμπάνια και τα τσιγάρα έμελλε να παραμείνουν μέρος της ζωής του, όπως και η βαριάς μορφής κατάθλιψη. (Osborne 1991b; Heilpren 2006).

Σπάνια επισκεπτόταν το Λονδίνο και ακόμα σπανιότερα παρακολουθούσε παραστάσεις: «Απλώς έχασα κάπως το ενδιαφέρον μου για το θέατρο», παραδέχτηκε σε δημοσιογράφο:

Είναι όλα τόσο διαφορετικά από τότε που ξεκίνησα. Το βαρέθηκα και νομίζω ότι με βαρέθηκαν κι εκείνοι. Είναι ένα τόσο ευδιάκριτο μοτίβο. Εμφανίστηκα στα 26 ή στα 27, ήμουν προφανώς επιτυχημένος, δύο έργα στο Μπρόντγουεϊ, τέτοια πράγματα. Μετά

---

<sup>6</sup> Είχαν προηγηθεί άλλοι δύο εξίσου αποτυχημένοι γάμοι. Ο πρώτος με την Pamela Lane (1951-1957) Mary Ure (1957-1963). (Osborne 1991).



ο κόσμος σε βαρέθηκε. Το ίδιο συνέβη και με τον Coward και στον Rattigan. Πρέπει να είσαι 70 ετών ή να έχεις μια ανίατη ασθένεια για να αρχίσουν να σου φέρονται και πάλι καλά. Δεν μπορείς να κάνεις τίποτα γι' αυτό. (Gilleman 2002, 164).

Αν ο Osborne δεν έχαιρε εκτίμησης από τον πνευματικό κόσμο των τελευταίων δεκαετιών του 20<sup>ού</sup> αιώνα είναι γιατί πολλοί από αυτούς θεωρούσαν ότι ο συγγραφέας είχε προδώσει τα προοδευτικά και επαναστατικά του κηρύγματα: ο άνθρωπος που κάποτε είχε χαιρετιστεί ως η φωνή των επαναστατημένων νέων, τώρα εμφανιζόταν ως ένας συντηρητικός εκπρόσωπος της καθεστηκυίας τάξης. Το 1971, ο Osborne είχε γίνει προστάτης της εκστρατείας για τις εγγυήσεις της Κοινής Αγοράς. Το 1974 τάχθηκε στο πλευρό του Bernardo Bertolucci για την ταινία *Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*, το οποίο διώχθηκε τότε βάσει του νόμου περί άσεμνων δημοσιεύσεων. Στη δεκαετία του 1980 τα άρθρα του τον αναγόρευαν σε εκφραστή του παραδοσιακού και εθνικιστικού αισθήματος και απευθυνόταν όλο και περισσότερο σε δεξιούς συμπαθούντες.

Δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο ότι μεγάλο μέρος της δουλειάς του Osborne εκείνη την περίοδο χαρακτηρίζεται από την ανοιχτά δηλωμένη περιφρόνηση για τους κριτικούς, ακόμη και για το κοινό.

### 9.2.3.1 *A Sense of Detachment*

Στο δράμα του *A Sense of Detachment* που παρουσιάστηκε στο Royal Court τον Απρίλιο του 1972 θα πειραματιστεί με την τεχνική του «θεάτρου εν θεάτρω». Έξι ηθοποιοί ανεβαίνουν στη σκηνή, ρίχνουν ένα απαξιωτικό βλέμμα στο κοινό και στη συνέχεια αναρωτιούνται με κακόκεφο τρόπο τι θα γίνει με το έργο και πότε θα πληρωθούν. Κάθονται να μελετήσουν το θεατρικό πρόγραμμα για να διαπιστώσουν ότι είναι ελλιπές από κάθε άποψη: πάρα πολλά για τον συγγραφέα και τον σκηνοθέτη, πάρα πολλές ασήμαντες λεπτομέρειες για τους ηθοποιούς. Μετά από πολλούς καβγάδες και παρεμβάσεις από το κοινό (εκτελεσμένα από δύο ηθοποιούς που έχουν παρεισφρήσει στην πλατεία και στα θεωρεία), ένας από τους ηθοποιούς, που αναφέρεται ως 'πρόεδρος', προτείνει κάποιο σχέδιο δράσης και αναθέτει πρόχειρα κάποιους ρόλους. Το θέμα του έργου είναι η αγάπη σε όλες τις εκφάνσεις της, η φτώχεια και ο πλούτος της. Ένας 'τύπος' απαριθμεί όλα τα κορίτσια και τις γυναίκες με τις οποίες ερωτεύτηκε τρελά, συχνά θλιβερά. Ένας 'πατέρας' παίζει πιάνο και τραγουδάει τραγούδια από τις παλιές καλές μέρες. Ένας 'παππούς' σηκώνεται όρθιος και τραγουδάει ύμνους. Μια 'ήλικιωμένη κυρία' διαβάζει δυνατά από έναν κατάλογο πορνογραφικών ιστοριών. Οι υπόλοιποι, ο καθένας με τη σειρά του, βγαίνουν μπροστά και απαγγέλλουν ερωτική ποίηση, παλιά και νέα. Μια 'κοπέλα' είναι σκύλα, ξεφούσκωτη και σαρκαστική για να ενωθεί στο τέλος με το παλικάρι σε έναν ύμνο στην αγάπη, στα συναισθήματα που υποτιμώνται στη σύγχρονη εποχή. Το *A Sense of Detachment* εγγράφεται αμέσως σε μια παράδοση αντι-θεάτρου και συγκαταλέγεται ανάμεσα σε έργα που έχουν ως θέμα τους το ίδιο το θέατρο, ενώ αρνούνται να υπακούσουν στις καλά αποδεκτές θεατρικές συμβάσεις. Δεν είναι δυνατόν να το διαβάσει κανείς χωρίς να σκεφτεί δύο πιο γνωστά θεατρικά έργα στα οποία αναφέρεται συνειδητά, το έργο του Luigi Pirandello *Έξι πρόσωπα αναζητούν συγγραφέα* (*Sei personaggi in cerca d' autore*, 1922) και το έργο του Peter Handke *Pub-likumsbeschimpfung* (*Προσβάλλοντας το κοινό* 1966). Ο Osborne, βέβαια, σπάνια αναγνωρίζει τις πηγές, ιδίως αν δεν είναι αγγλοαμερικανικές. Κατά τον ίδιο τον συγγραφέα ούτε το *The Entertainer*, ούτε το *Luther* επηρεάστηκαν από τη δραματουργία του Brecht, όπως ισχυρίστηκαν πολλοί κριτικοί. Και τα δύο είναι πιο γνήσια αγγλικά, το ένα επιστρέφει στο music hall, το άλλο υιοθετεί την επεισοδιακή δομή των σαιξπηρικών θεατρικών έργων.

Το *A Sense of Detachment* προλαβαίνει έξυπνα την κριτική ότι όλα αυτά έχουν ξαναγίνει και καλύτερα στην ευρωπαϊκή ήπειρο, είναι χαρακτηριστικό ότι κάποιος από τους ήρωες του έργου παρατηρεί ότι μια σκηνή είναι «λίγο σαν τον παλιό σας Πιραντέλο». (Osborne 1973, 14). Ο Pirandello και ο Handke είναι συνεχώς παρόντες στο έργο, όχι ως έμπνευση ή ως πρότυπα προς μίμηση, αλλά ως αναφορά. Δεν

καταλαμβάνουν ιδιαίτερη θέση στο ευρωπαϊκό θεατρικό στερέωμα, αντίθετα παρουσιάζονται ως μέρος ολόκληρης της σύγχρονης θεατρικής βιομηχανίας, την οποία ο Osborne αντιμετωπίζει με πνεύμα περιπαιχτικό. Όπως και ο Pirandello, ο Osborne μας παρουσιάζει έξι χαρακτήρες σε αναζήτηση μιας ιστορίας, αλλά ενώ η γνήσια ανάγκη πιάζει τους χαρακτήρες του Ιταλού δραματουργού στην αναζήτησή της, οι χαρακτήρες του Osborne δεν μπαίνουν καν στον κόπο να κρύψουν το γεγονός ότι ακόμη και αυτή η αναζήτηση έχει γραφτεί γι' αυτούς. Προφανώς, λουπόν, η αυθεντικότητα δεν βρίσκεται στην αναζήτηση της μορφής. Από την άλλη, ο Osborne, όπως ακριβώς και ο Handke, θέλει το κοινό του να γνωρίζει ότι δεν χαίρει μεγάλης εκτίμησης από τον συγγραφέα. Βάζει τους ηθοποιούς του να αναφέρονται προσωπικά στο κοινό, ή ακόμη και να τους προσβάλλουν χυδαία. Ο Osborne δεν βασίζεται σε καμία από τις συνήθεις αφηγηματικές συμβάσεις για να δημιουργήσει στιγμές έντασης. Ολόκληρη η πρώτη πράξη έχει σκοπό να ξορκίσει οικείες θεατρικές συμβάσεις – το θέατρο, υποστηρίζει, δεν σώζεται από την ανήσυχη αναζήτηση καινοτόμων τεχνικών. Οι θεατές που έχουν μείνει για τη δεύτερη πράξη θα πρέπει να είναι πρόθυμοι να αφήσουν πίσω τις προκαταλήψεις τους και να ταξιδέψουν με τον Osborne σε αυτό που θεωρεί ότι είναι η καρδιά του θεάτρου. Το θέατρο δεν μπορεί να σωθεί με καλύτερες ιστορίες, καλύτερες τεχνικές ή λεπτότερη ψυχολογία. Όλα αυτά είναι χρήσιμα τεχνάσματα, αλλά θεμελιωδώς άσχετα, καθώς τις περισσότερες φορές είναι απλά στολίδια που κρύβουν αυτό που πραγματικά είναι η θεατρική πράξη. Είναι αλήθεια ότι έχουν μια λειτουργία. Ο Osborne προτείνει ότι αν θέλετε να μάθετε τι πραγματικά είναι το θέατρο, πρέπει να θυμηθείτε εκείνες τις στιγμές που συγκινηθήκατε χωρίς κανένα προφανή λόγο. Κάτω από όλη αυτή την κοινοτοπία μπορεί να εντοπίσετε μια νότα γνήσιας λαχτάρας για κοινωνία – μια λαχτάρα που ξεπήδησε από μια μοναξιά που ξέρετε ότι είναι και δική σας. Θα κουβαλάτε αυτή την εμπειρία μαζί σας για πάντα. (Gilleman 2002, 195-197 Pattie, 240-242).

### 9.2.3.2 *Watch It Come Down*

Το 1976, όπως και το 1956, ήταν ένα έτος καμπίς στη ζωή του Osborne: το *Οργισμένα νιάτα* εκτόξευσε τότε την καριέρα του, το ***Watch It Come Down***, με εξίσου θεαματικό τρόπο, ανακοίνωσε την αρχή του τέλους της. Το 1956, τα *Οργισμένα νιάτα* είχαν γίνει το μανιφέστο της νέας καλλιτεχνικής πολιτικής του Royal Court Theatre, φέρνοντάς του διεθνή φήμη. Είκοσι χρόνια αργότερα, τα πάντα είχαν αλλάξει. Ο πρώτος διευθυντής/σκηνοθέτης του θιάσου, George Divine, είχε πεθάνει μια δεκαετία νωρίτερα, και η καινούργια καλλιτεχνική διεύθυνση δεν έδειξε κανένα ενδιαφέρον για τα νέα αντιδραστικά έργα του Osborne. Η ρήξη μεταξύ συγγραφέα και θιάσου ήταν οριστική. Η παραγωγή του *Watch It Come Down* είχε προγραμματιστεί ως εορτασμός της επαναλειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου της Αγγλίας στο καινούριο κτήριο και της εικοστής επετείου της πρώτης μεγάλης επιτυχίας του Osborne.<sup>7</sup> Το έργο πραγματεύεται τη διαταραγμένη συζυγική σχέση του διάσημου σκηνοθέτη Μπεν Πρόσσε και της δεύτερη συζύγου της Σάλι. Μαζί με το ζευγάρι ζουν δύο μέλη της οικογένειας (η αδελφή της Σάλι, η Σίρλεϊ, και η μητέρα του Μπεν, η οποία παραμένει αθέατη σε ένα δωμάτιο στον επάνω όροφο) και τρεις φίλοι (ο Ρέιμοντ, η Τζο και ο ετοιμοθάνατος Γκλεν). Η κοινότητα αυτή, που στεγάζεται σε έναν μετασκευασμένο επαρχιακό σιδηροδρομικό σταθμό, θα πρέπει σύντομα να διαλυθεί λόγω του χωρισμού. Η Σάλι δίνει εντολή στον Ρέιμοντ να ανακοινώσει τα νέα στους άλλους αναμένοντας την αντίδρασή τους. Οι φιλοξενούμενοι που μέχρι εκείνη τη στιγμή είχαν βρει μια άνετη και βολική εστία θα πρέπει τώρα να προνοήσουν για το μέλλον τους. Εδώ υπάρχει υλικό για μια σύγκρουση, της οποίας η εξέλιξη θα μπορούσε να δομήσει τη δράση περαιτέρω. Όμως καμία πραγματική σύγκρουση δεν προκύπτει από την αποκάλυψη του Ρέιμοντ. Αυτό που θα έπρεπε να είναι ένας ευμετάβλητος καταλύτης παράγει ελάχιστα ή καθόλου αποτελέσματα. Η μητέρα του Μπεν, της οποίας ο ρόλος στο έργο δεν

---

<sup>7</sup> Για τα πρώτα 13 χρόνια, ο θιάσος του Εθνικού Θεάτρου έδινε παραστάσεις στο θέατρο Old Vic, ώσπου να ολοκληρωθεί η ανοικοδόμηση του νέου οικήματος. Το 1976, υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Peter Hall, εγκαταστάθηκε στο νέο κτίριο που εγκαινιάστηκε από τη βασίλισσα.

διευκρινίζεται ποτέ, φαίνεται ότι δεν μαθαίνει πότε τα νέα. Ο Γκλεν, που είναι άρρωστος και πεθαίνει, αν και θα έπρεπε να ενοχλείται περισσότερο από την είδηση του χωρισμού των φίλων του, φαίνεται μόνο ελαφρώς ενοχλημένος με τον Ρέιμοντ που τον ενημέρωσε. Η Τζο πάντα τόσο γενναιόδωρη με τα αισθήματά της, τώρα υποφέρει από το άγχος της να βλέπει τον αγαπημένο της φίλο να πεθαίνει, ορκίζεται να συνεχίσει τη φιλία της τόσο με τον Μπεν όσο και με τη Σάλι, όποια κι αν είναι η έκβαση της συζυγικής τους κρίσης. Ξεκαθαρίζει μάλιστα ότι δεν θα είχε αντίρρηση να γίνει η ερωμένη είτε του Μπεν είτε της Σάλι – ή και των δύο, αν χρειαστεί. Οι αντιδράσεις της ετερόκλητης αυτής ομάδας φιλοξενούμενων μπορεί να είναι αδιάφορες από δραματική άποψη, όμως ο πόλεμος μεταξύ του ζευγαριού είναι το κέντρο της σκηνικής δράσης. Πράγματι, το *Watch It Come Down* θυμίζει σε πολλά σημεία το *Ποιος φοβάται την Βιρτζίνια Γουλφ* (*Who's Afraid Virginia Woolf*, 1964) του Edward Albee. Όπως ο Τζορτζ και η Μάρθα, έτσι και η Σάλι και ο Μπεν σκηνοθετούν τους καβγάδες τους μπροστά σε ένα αιχμάλωτο ακροατήριο καλεσμένων. Επιπλέον, το *Watch It Come Down* διαθέτει το ίδιο είδος βαθιάς παράδοξης σχέσης, δυστυχημένης αλλά και ανθεκτικής που συναντάμε στο *Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ* ή στο *Look Back in Anger* του ίδιου του Osborne. Ο ατέρμονα επικείμενος χωρισμός είναι αναπόσπαστο μέρος της σχέσης. (Gilleman 2002, 197-204). Είναι ένα από τα παραδείγματα των μεταγενέστερων δραμάτων του John Osborne, στα οποία υπογραμμίζονται τα πρωταρχικά θέματα της αγάπης, του φόβου και της απογοήτευσης. Ο συγγραφέας εκφράζει τις απογοητεύσεις και τους φόβους του για τον νέο κόσμο πιο σοβαρά στην ύστερη περίοδο. Εξάλλου, παρατηρείται ότι θέματα όπως ο θάνατος, οι τέχνες, η ομοφυλοφιλία, η νοσταλγία για τον παλιό καλό καιρό γίνονται πιο κεντρικά στα μεταγενέστερα κείμενά του. Σε σύγκριση με τα προηγούμενα, μπορεί να υποστηριχθεί ότι τα μεταγενέστερα έργα του Osborne είναι πιο σκοτεινά υπό την έννοια ότι αντανakλούν την ανησυχία του για τις επιπτώσεις της επερχόμενης εποχής. Επίσης, οι χαρακτήρες των μεταγενέστερων έργων του είναι πιο καλλιεργημένοι και εκλεπτυσμένοι από εκείνους των προγενέστερων έργων του και μπορούν να στοχαστούν πάνω στους φόβους και στις απογοητεύσεις τους.

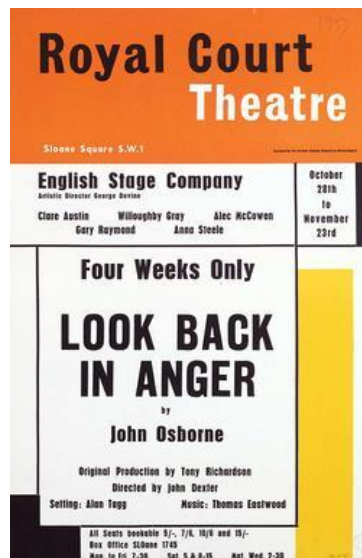
Η ιστορία της μετέπειτα καριέρας του Osborne, από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και μετά, καταδεικνύει μια αυξανόμενη καλλιτεχνική απομόνωση. Οι ιδιωτικές εμμονές του, που κάποτε επικυρώνονταν με τη σφραγίδα της δημόσιας αναγνώρισης, τώρα συρρικνώνονται γύρω από έναν όλο και πιο απομονωμένο και συχνά μάλλον δυσάρεστο εαυτό. Ο Osborne είναι σαν να γράφει όλο και περισσότερο για τον εαυτό του. Παρά τη συνεχή επίθεση της θεατρικής κριτικής ότι το δραματικό του έργο ήταν θεματικά και δομικά απειθαρχο, αυτός κώφευε και συνέχιζε να γράφει έργα όλο και πιο μπερδεμένα στην πρόθεση και στην εκτέλεση. Το περίεργο μείγμα υπερβολής και οικονομίας που χαρακτήριζε τα θεατρικά έργα των πρώτων χρόνων, άρχισε σταδιακά να εκλείπει. Τα έργα του φαίνονταν ανολοκλήρωτα και οι χαρακτήρες του ανεπαρκώς σχεδιασμένοι. Παρ' όλα αυτά, ο Osborne προφανώς περίμενε ακόμη κάτι από το κοινό του, αφού συνέχισε με πάθος να γράφει για τη σκηνή. Αν και δεν είχε πλέον το χάρισμα του νεαρού, ιδιότροπου επίδοξου επαναστάτη, ο ίδιος (και οι ήρωές του) εξακολουθούσαν να απαιτούν το ίδιο από το κοινό: να είναι μια χαμένη υπόθεση και να αγαπιούνται γι' αυτό.

#### 9.2.4 Αποχαιρετισμός, 1992-1994

Μετά την αποτυχία του *Watch It Come Down*, ο Osborne δεν θα σιωπήσει συγγραφικά. Στα δεκαεπτά χρόνια που μεσολαμβάνει μέχρι να παρουσιαστεί ένα καινούργιο έργο του στη βρετανική σκηνή, ο βετεράνος θεατρικός συγγραφέας θα καταπιαστεί με τη διασκευή του *Πατέρα* του August Strindberg που θα ανέβει στο Εθνικό Θέατρο, και θα γράψει τηλεοπτικά σενάρια (*You're Not Watching Me, Mummy* και *Try a Little Tenderness* το 1978, *God Rot Tunbridge Wells!* το 1985). Απογοητευμένος από τις τρέχουσες εξελίξεις στο θέατρο, είχε στρέψει όλο και περισσότερο το ταλέντο του στην πεζογραφία, η οποία αποδείχθηκε καλύτερο μέσο για την πυκνότητα της γλώσσας που του ήταν τόσο φυσική. Το πρώτο μέρος της αυτοβιογραφίας του, *A Better Class of Person* (1981), θεωρήθηκε αριστούργημα στο είδος του και έφτασε στο ευρύ κοινό, αφού ο Osborne το δραματοποίησε για την τηλεόραση το 1985. Ένας δεύτερος, λιγότερο επιτυχημένος τόμος, *Almost a gentleman*, κυκλοφόρησε το 1992. Είχε επίσης ασχοληθεί με τη συγγραφή μικρότερων έργων, αφού είχε

αναλάβει την ευθύνη μιας εβδομαδιαίας στήλης για τον *Spectator*, στην οποία, συχνά με διασκεδαστικό τρόπο, έδινε διέξοδο στον ολοένα αυξανόμενο κατάλογο των προκαταλήψεών του. Στη δεκαετία του '80 έγραψε μερικές διεισδυτικές κριτικές βιβλίων για το *New York Review of Books*, καθώς και τη στήλη 'Looking Back on the Week's TV' για τη *Mail on Sunday*. Η επανεμφάνισή του στο θέατρο θα γίνει τον Μάιο του 1992, με τη συνέχεια των *Οργισμένων νιάτων*.

### 9.3 Δραματολογική ανάλυση: Οργισμένα νιάτα (Look Back in Anger)



Εικόνα 9.4 Οργισμένα νιάτα, πρόγραμμα παράστασης 1957

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Look\\_Back\\_in\\_Anger\\_programme\\_\(1957\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Look_Back_in_Anger_programme_(1957).jpg)]

#### 9.3.1 Ανάλυση της υπόθεσης

##### Πρώτη Πράξη

Η υπόθεση των *Οργισμένων νιάτων* διαδραματίζεται στα Midlands στα μέσα της δεκαετίας του 1950. Ο Τζίμι Πόρτερ είναι περίπου είκοσι πέντε ετών και απόφοιτος πανεπιστημίου, κατώτερης μεσαίας τάξης, παντρεμένος με την Άλισον, η οποία προέρχεται από οικογένεια της ανώτερης τάξης. Ζουν στη σοφίτα ενός παλιού βικτοριανού σπιτιού μαζί με τον Κλιφ, έναν νεαρό Ουαλό που έχει το δικό του (εκτός σκηνής) δωμάτιο. Τα έπιπλα του δωματίου είναι απλά και κάπως ταλαιπωρημένα. Μια κουρελιασμένη λούτρινη αρκούδα και ένας σκίουρος κάθονται σε μια συρταριέρα στο τέλος ενός διπλού κρεβατιού, το οποίο καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του πίσω τοίχου.

Η Πρώτη Πράξη διαδραματίζεται ένα μουντό κυριακάτικο απόγευμα του Απριλίου. Το έργο ξεκινά με τον Τζίμι και τον Κλιφ να διαβάζουν τις κυριακάτικες εφημερίδες, καθώς και την εβδομαδιαία ριζοσπαστική εφημερίδα. Η Άλισον προσπαθεί να σιδερώσει τα ρούχα της εβδομάδας. Χαμένη στις σκέψεις της δεν συμμετέχει στον διάλογο των δύο νεαρών ανδρών. Από την πρώτη στιγμή γίνεται φανερό το κοινωνικό χάσμα που χωρίζει το πρόσφατα παντρεμένο ζευγάρι. Ο Τζίμι προέρχεται από την εργατική αγγλική τάξη, έπρεπε να παλέψει σκληρά ενάντια στην αποδοκιμασία της οικογένειάς της για να την κερδίσει. Μέσα από τη συζήτηση μαθαίνουμε ότι το μοναδικό οικογενειακό εισόδημα προέρχεται από έναν πάγκο ζαχαροπλαστικής στην τοπική αγορά – μια επιχείρηση πολύ κατώτερη της μόρφωσης του Τζίμι, πολλώ δε μάλλον της κοινωνικής καταγωγής της Άλισον. Καθώς η δράση προχωρά, ο Τζίμι γίνεται όλο και πιο εριστικός. Στους μακρόσυρτους μονολόγους του χλευάζει τη Βρετανία ως ένα έθνος που κοιμάται στη μεταπολεμική αδράνεια και κατηγορεί την Άλισον και τον Κλιφ για τον λήθαργό τους: «Γιατί δεν παίζουμε ένα μικρό παιχνίδι; Ας προσποιηθούμε ότι είμαστε άνθρωποι και ότι είμαστε πραγματικά ζωντανοί». (Όσμπορν 1977, 21). Όλη αυτή η προσπάθεια να προκαλέσει τους συγκατοίκους του διαπνέεται επίσης από μια νοσταλγία για το παρελθόν: ο Τζίμι έλκεται

από το ιδανικό των μακρών καλοκαιριών της εδουαρδιανής εποχής, όταν ο ήλιος δεν έδυε ποτέ στη Βρετανική Αυτοκρατορία. Οι υβριστικοί λεονταρισμοί του Τζίμι συνδυάζουν το μίσος για την οικογένεια της Άλισον με τον ανταγωνισμό προς τις γυναίκες γενικά. Κατά τη διάρκεια των πυρετωδών προσπαθειών του να προκαλέσει τη μάλλον ψυχραιμη Άλισον να χάσει την ψυχραιμία της, ο Κλιφ ενεργεί ως ειρηνοποιός ανάμεσά τους. Ενώ ο Τζίμι απαιτεί μια αντίδραση, η Άλισον θέλει απλώς λίγη ηρεμία. Στους στόχους της οργής του Τζίμι περιλαμβάνονται ο αδελφός της Άλισον, ο Νάιτζελ, και η μητέρα της. Κάποια στιγμή, τα πράγματα κλιμακώνονται όταν ο Κλιφ ρίχνει τον Τζίμι στο έδαφος για να τον αναγκάσει να ζητήσει συγγνώμη. Στην πάλη που ακολουθεί, ο Κλιφ πέφτει στη σιδερώστρα και το χέρι της Άλισον καίγεται. Αν και ο Τζίμι ζητάει συγγνώμη, η Άλισον τον διατάζει να βγει από το δωμάτιο. Μόνη με τον Κλιφ εκμυστηρεύεται ότι είναι έγκυος, αλλά δεν το έχει πει ακόμα στον Τζίμι. Αργότερα, όταν ο Τζίμι επιστρέφει και ο Κλιφ βγαίνει έξω για λίγο, το ζευγάρι παίζει το προσωπικό του παιχνίδι με τις αρκούδες και τους σκίουρους, χρησιμοποιώντας μερικά λούτρινα παιχνίδια. Στη συνέχεια, ο Κλιφ επανεμφανίζεται για να πει στην Άλισον ότι η παλιά της φίλη Έλενα Τσαρλς τη ζητά στο τηλέφωνο. Η Έλενα είναι μια ηθοποιός που έχει φτάσει στην πόλη με τον περιοδεύοντα θίασο ρεπερτορίου της και η Άλισον την προσκαλεί να μείνει. Η είδηση αυτή προκαλεί στον Τζίμι την πιο άγρια οργή του, ένα παραλήρημα στο οποίο εύχεται να υποφέρει η Άλισον για να γίνει πραγματικός άνθρωπος: «Να γεννούσες ένα παιδί και να σου πέθαινε. Ίσως έτσι να αποκτούσε το πρόσωπο σου λίγη ομορφιά» (Όσμπορν 1977, 48). Η σκηνή τελειώνει καθώς εκείνος φεύγει ορμητικά.

#### **Δεύτερη Πράξη. Σκηνή Πρώτη**

Η Δεύτερη Πράξη ανοίγει ένα άλλο κυριακάτικο απόγευμα στην ίδια σοφίτα με την Έλενα και την Άλισον να μοιράζονται τα γυναικεία καθήκοντα του σπιτιού, ενώ εκτός σκηνής ο Τζίμι παίζει την τρομπέτα του. Η Άλισον της εξηγεί ότι ο γάμος της με τον Τζίμι ήταν η δική της μικρή προσωπική επανάσταση ενάντια στη μικροαστική της ανατροφή, γι' αυτό και οι γονείς της αντιτάχθηκαν με τόσο σθένος στον γάμο τους. Η Έλενα, η οποία προέρχεται από παρόμοιο περιβάλλον με αυτό της Άλισον, δυσκολεύεται να κατανοήσει την κατάσταση. Οι ερωτήσεις της Έλενας επιτρέπουν στην Άλισον να μιλήσει για το φλερτ της ίδιας και του Τζίμι και για το πώς αυτός και ο φίλος του Χιού Τάννερ, γιος της κυρίας Τάννερ (η οποία έδωσε στον Τζίμι χρήματα για να στήσει τον πάγκο με τα γλυκά του), συνήθιζαν να εισβάλλουν σε αξιοσέβαστα πάρτι. Η Άλισον υπονοεί ότι η κυρία Τάννερ την κατηγορεί για το γεγονός ότι δεν τα πήγε ποτέ καλά με τον γιο της, ο οποίος σταμάτησε να κάνει παρέα με τον Τζίμι αμέσως μετά τον γάμο του. Όταν φτάνουν ο Κλιφ και ο Τζίμι, η Άλισον και η Έλενα τους ανακοινώνουν ότι πρόκειται να πάνε στην εκκλησία, γεγονός που προκαλεί στον Τζίμι ένα αντιθρησκευτικό ξέσπασμα που αμέσως μετατρέπεται σε επίθεση στην οικογένεια της Άλισον, και ιδιαίτερα στη μητέρα της. Στη συνέχεια στρέφεται κατά της Έλενας, κατηγορώντας την ότι συνωμοτεί εναντίον του με τη σύζυγό του. Χαρακτηρίζοντάς την, και τους άλλους της τάξης της, ως «προσβλέποντες στο παρελθόν» (Όσμπορν 1977, 87), απαντά στην απειλή της να τον χαστουκίσει, διαβεβαιώνοντάς την ότι θα ανταποδώσει με τον ίδιο τρόπο. Στη συνέχεια της διηγείται πώς, όταν ήταν δέκα ετών, είδε τον πατέρα του –που είχε τραυματιστεί πολεμώντας στην αντιφασιστική πλευρά των Ρεπουμπλικάνων στον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο– να πεθαίνει. Όταν η Έλενα και η Άλισον σηκώνονται να φύγουν, ο Τζίμι νιώθει προδομένος από τη γυναίκα του, ενώ εκείνη είναι εξαντλημένη από τις προκλήσεις του. Ξαφνικά, ακούγεται ένα τηλεφώνημα για τον Τζίμι. Όταν εκείνος φεύγει για να το απαντήσει, η Έλενα λέει στην Άλισον ότι έστειλε τηλεγράφημα στους γονείς της, ζητώντας τους να έρθουν να την πάρουν στο σπίτι της. Η Άλισον είναι πολύ κουρασμένη για να κάνει οτιδήποτε άλλο από το να συναινέσει. Ο Τζίμι επιστρέφει. Η κυρία Τάννερ έπαθε εγκεφαλικό επεισόδιο και αποφασίζει να πάει στο Λονδίνο για να τη δει πριν πεθάνει. Καθώς οι δύο φίλες φεύγουν για την εκκλησία, ο Τζίμι πέφτει στο κρεβάτι του, συντετριμμένος από την έλλειψη συναισθημάτων της γυναίκας του.

#### **Δεύτερη Πράξη. Σκηνή Δεύτερη**

Το επόμενο βράδυ. Ο συνταγματάρχης Ρέντφερν, ο πατέρας της Άλισον, έχει έρθει να την πάρει στο σπίτι της. Καθώς την βοηθάει να μαζέψει τα πράγματά της, παραδέχεται ότι αυτός και η γυναίκα του δεν ήταν

εντελώς απαλλαγμένοι από κάθε ευθύνη για το ρήγμα μεταξύ αυτών και του Τζίμι. Παρά το γεγονός ότι ο Ρέντφερν δεν μπορεί να κατανοήσει πραγματικά τον γάμο της Άλισον, εντυπωσιάζεται από το πάθος του Τζίμι. Όταν η Άλισον του αποκαλύπτει ότι ο άνδρας της τον χαρακτηρίζει απομεινάρι μιας παλιάς εκδοχής της Αγγλίας που έχει πάψει να υπάρχει, ο πατέρας αναλογίζεται ότι «ίσως ο Τζίμμου να 'χει δίκιο. Ίσως να είμαι – πως το είπε: Ένα παλιό φυτό που απόμεινε από την εδουρδιανή ερημιά. Και δεν μπορώ να καταλάβω γιατί δεν λάμπει ο ήλιος πια» (Όσμπορν 1977, 93). Συλλογίζεται νοσταλγικά τη ζωή του στην Ινδία. Η Άλισον επισημαίνει τις συγγένειες μεταξύ του πατέρα της και του άνδρα της: «Εσύ υποφέρεις γιατί όλα έχουν αλλάξει. Ο Τζίμι υποφέρει γιατί όλα έχουν μείνει δίχως καμία αλλαγή. Κανείς σας δεν αντιμετωπίζει την πραγματικότητα» (Όσμπορν 1977, 91). Καθώς η Άλισον μαζεύει τα πράγματά της, αποφασίζει να αφήσει πίσω τον λούτρινο σκίουρό της. Τότε μπαίνει μέσα η Έλενα και σύντομα ακολουθεί ο Κλιφ. Έχει αποφασίσει να μείνει για λίγο. Καθώς ο συνταγματάρχης και η κόρη του βγαίνουν, η Άλισον αφήνει ένα γράμμα για τον Τζίμι στον Κλιφ, ο οποίος το δίνει στην Έλενα, λέγοντας: «Είναι όλος δικός σου» (Όσμπορν 1977, 96) και αποχωρεί. Εκείνη παίζει με το λούτρινο αρκουδάκι του Τζίμι, όταν λίγα λεπτά αργότερα, τον βλέπει να επιστρέφει εξαγριωμένος. Ξαφνικά, εκείνος επιστρέφει. Παραλίγο να τον χτυπήσει το αυτοκίνητο των Ρέντφερν. Η Έλενα του δίνει το γράμμα της Άλισον και εκείνος εξοργίζεται περισσότερο με την ευγενική, συγκρατημένη γλώσσα που χρησιμοποιεί. Όταν η Έλενα τον πληροφορεί ότι η Άλισον είναι έγκυος, εκείνος στέκεται απαθής, χωρίς να τον κυριεύει ίχνος συγκίνησης. Η μόνη του αντίδραση είναι να προσβάλει χυδαία την Έλενα αποκαλώντας την «κακοπροαίρετη μικρή παρθένα». Εκείνη τον χαστουκίζει «άγρια» και ο Τζίμι καταρρέει απελπισμένος «Η Έλενα του τραβάει το χέρι και τον φιλάει με πάθος, σφίγγοντάς τον στην αγκαλιά της» (Όσμπορν 1977, 98).

### **Τρίτη Πράξη. Σκηνή Πρώτη**

Η Τρίτη Πράξη ανοίγει ως σκόπιμη επανάληψη της Πρώτης, αλλά αυτή τη φορά με την Έλενα στη σιδερώστρα να φοράει το κόκκινο πουκάμισο του Τζίμι. Έχουν περάσει αρκετοί μήνες. Αν και τα παραληρήματα του Τζίμι για τη φτώχεια της πνευματικής ζωής στη Βρετανία είναι τα ίδια με πριν, έχει προστεθεί ένα νέο στοιχείο: το μίσος του για τη συνήθεια της Έλενας να πηγαίνει στην εκκλησία. Ο Τζίμι και ο Κλιφ παρωδούν νούμερα του μιούζικ χολ και παλεύουν. Όταν η Έλενα βγαίνει έξω, ο Κλιφ του ανακοινώνει την απόφαση του να μετακομίσει, να βρει κάποια διαφορετική δουλειά και μια δική του κοπέλα. Ο Κλιφ φεύγει από το δωμάτιο και ο Τζίμι με την Έλενα ετοιμάζονται να βγουν για ποτό. Η βραδινή έξοδος αναβάλλεται από μια απροσδόκητη άφιξη: της Άλισον.

### **Τρίτη Πράξη. Σκηνή Δεύτερη**

Στην επόμενη σκηνή, οι δύο γυναίκες μιλούν, ενώ ο Τζίμι παίζει τρομπέτα στο δωμάτιο. Η Άλισον της εκμυστηρεύεται ότι έχασε το μωρό. Η Έλενα καλεί τον Τζίμι πίσω στο δωμάτιο και εκείνος συνειδητοποιεί τι έχει συμβεί στην Άλισον: «Δεν μπορώ να πω πως χαίρομαι με την ιδέα πως κάποιος είναι άρρωστος και υποφέρει. Το παιδί ήταν και δικό μου, ξέρεις. Μα {ανασηκώνοντας τους ώμους του} δεν είναι η πρώτη φορά που χάνω κάποιον». Με την Άλισον να του ανταπαντά: «Για μένα είναι η πρώτη» (Όσμπορν 1977, 22). Λίγο αργότερα, η Έλενα ανακοινώνει την πρόθεσή της να φύγει. Έχει βαρεθεί τη συναισθηματική ένταση του Τζίμι: «Δεν μπορώ να συνεχίσω άλλο. Δεν αντέχω να βλέπω ανθρώπους να υποφέρουν τόσο πολύ. Αδύνατον. Δεν μπορώ να συμμετέχω» (Όσμπορν 1977, 123). Ο Τζίμι αντιδρά «Είναι ανώφελο να ξεγελάς τον εαυτό σου, σχετικά με τον έρωτα. Στον έρωτα δε βουτάς στα μαλακά, δίχως να λερώσεις τα χέρια σου» (Όσμπορν 1977, 124). Όταν η Έλενα φεύγει, ο Τζίμι στρέφεται εναντίον της Άλισον, υπενθυμίζοντάς της ότι δεν έστειλε ποτέ λουλούδια στην κηδεία της κυρίας Τάννερ. Στη συνέχεια, χρησιμοποιώντας την εικόνα της μοναχικής γριάς αρκούδας, της απευθύνει έκκληση: «Μπορεί να είμαι χαμένη υπόθεση, αλλά σκέφτηκα ότι αν με αγαπάς, δεν έχει σημασία» (Όσμπορν 1977, 127). Εκείνη απαντά με το να συμμετέχει στην απελπισία του και να του λέει για την απώλεια του παιδιού τους. Καθώς ταπεινώνεται, ο Τζίμι συνειδητοποιεί ότι επιτέλους τον έχει ακολουθήσει στη συναισθηματική του κόλαση. Αλλά δεν μπορεί να αντέξει την ένταση του συναισθήματος.

Αντ' αυτού, τους οδηγεί και τους δύο στον φανταστικό κόσμο των αρκούδων και των σκίουρων, καθώς η Άλισον «γλιστράει τα χέρια της γύρω του».

### 9.3.1.1 Οι πρώτες αντιδράσεις

Οι κριτικές για την πρώτη παράσταση του έργου δεν ήταν ιδιαίτερα θετικές. «Αυτό το πρώτο έργο έχει αποσπάσματα καλής βίαιης γραφής, αλλά η συνολική του όψη είναι εντελώς ανεπαρκής [...] Το έργο αυτό αποτελείται κυρίως από οργισμένα ξεσπάσματα. Ο ήρωας θεωρεί τον εαυτό του, και σαφώς θεωρείται από τον συγγραφέα, ως ο εκπρόσωπος της νεότερης μεταπολεμικής γενιάς που κοιτάζει τον κόσμο και δεν βρίσκει τίποτα σωστό σε αυτόν», έγραφε κριτικός βρετανικού εντύπου. (Styan 2003, 153). Στην εκπομπή *The Critics* του BBC Radio, ο Ivor Brown ξεκίνησε την κριτική του περιγράφοντας το σκηνικό του έργου –ένα διαμέρισμα ενός δωματίου στα Midlands– ως «απερίγραπτα βρώμικο και άθλιο. Είναι δύσκολο να πιστέψει κανείς ότι η κόρη ενός συνταγματάρχη, μεγαλωμένη με κάποια πρότυπα, θα έμενε σε αυτό το αχούρι έστω και για μια μέρα». Και συνέχισε οργισμένος: «Ένωσα θυμωμένος γιατί χάθηκε ο χρόνος μου». Ο Gerald Berry, μιλώντας στην ίδια εκπομπή, υπερθεμάτιζε: «Παραλίγο να πάθω νευρικό κλονισμό βλέποντάς την να αργεί τόσο πολύ να σιδερώσει ένα μπλουζάκι πιτζάμας». Η θεατρική κριτικός Cecil Wilson της *Daily Mail* θεώρησε ότι «η ομορφιά της Mary Ure [σπαταλήθηκε] στο μέρος μιας συζύγου που, αν κρίνουμε από τον χρόνο που ξοδεύει για σιδέρωμα, φαίνεται ότι έχει αναλάβει τα άπλυτα του έθνους». Στην *Evening Standard*, ο Milton Shulman ξεκίνησε την κριτική του σημειώνοντας: «Τίποτα δεν είναι τόσο ανακουφιστικό για τους νέους όσο η ευκαιρία να λυπούνται τον εαυτό τους». Πίστευε ότι το έργο δεν ήταν τίποτα περισσότερο από «ένα αυτομαστίγωμα». Ο θεατρικός κριτικός του *Evening News* το χαρακτήρισε «σάπια μπούρδα». (Ellis 2003).

Στον αντίποδα όλων αυτών ο κριτικός του *Guardian* Kenneth Tynan, ο οποίος έγραψε ότι θα του ήταν αδύνατον «να αγαπήσει κάποιον που δεν επιθυμούσε να δει το *Look Back in Anger*», περιγράφοντάς το ως ένα «μικρό θαύμα» που περιέχει

Όλες εκείνες τις ιδιότητες... που κανείς δεν ήλπιζε ότι θα έβλεπε ποτέ στη σκηνή –η διολίσθηση προς την αναρχία, η ενστικτώδης ροπή προς την αριστερά, η αυτόματη απόρριψη των "επίσημων" συμπεριφορών, η σουρεαλιστική αίσθηση του χιούμορ (π.χ. ο Τζίμι περιγράφει έναν θηλυπρεπή άνδρα φίλο ως "θηλυκή Έμιλυ Μπροντέ"), η ασυδοσία, η αίσθηση ότι δεν υπάρχει σταυροφορία για την οποία αξίζει να αγωνιστεί κανείς και, που κρύβεται πίσω από όλα αυτά, η αποφασιστικότητα ότι κανείς που πεθαίνει δεν θα μείνει χωρίς θρήνο. (Tynan 2006, 110)

Στην ίδια γραμμή κινήθηκε και κριτικός των *Sunday Times*, που δεν δίστασε να χαρακτηρίσει το έργο «ως το ορόσημο του βρετανικού θεάτρου». (Styan 2003, 153).

Πριν από την παράσταση του έργου του Osborne, τα θέατρα του Λονδίνου παρέμεναν εγκλωβισμένα στο ρεπερτόριο των εμπορικών θιάσων ανεβάζοντας κωμωδίες και κοινωνικά έργα της μεσοπολεμικής περιόδου. Οι κριτικοί που υπεραμύνθηκαν των *Οργισμένων νιάτων* ήταν σαν να χώριζαν το βρετανικό θέατρο σε δύο περιόδους: στην προ-Όσμπορν και μετα-Όσμπορν εποχή. Η διαίρεση αυτή αν και υπερβολική, στάθηκε εξαιρετικά χρήσιμη, καθώς ανέδειξε ακόμη περισσότερο τη συμβολή του Osborne στην αναγέννηση του βρετανικού θεάτρου. Η «ακμή της αναβίωσης της ευγένειας», όπως την αποκαλούσε ο Osborne, υποτίθεται ότι έφτασε στο τέλος της μόνο όταν ο ανατρεπτικός λόγος των ηρώων των *Οργισμένων νιάτων* έσκισε με τόλμη το πέπλο της αξιοπρέπειας που είχε πνίξει τη δραματική δημιουργικότητα (συνέντευξη του Osborne στον Funke 1975, 200). Σύμφωνα με τον θεατρικό συγγραφέα Arnold Wesker, τα *Οργισμένα νιάτα*

λειτούργησαν ως ‘πολιορκητικός κριός’: «η πόρτα άνοιξε με κλωτσιές και μια οργισμένη πλημμύρα γραφής και κοινωνικής διαμαρτυρίας ξεχύθηκε μέσα». (Wesker 1962, 3).

### 9.3.1.2 Αυτοβιογραφικά στοιχεία

Τα *Οργισμένα νιάτα* είναι σαφώς ένα έντονα αυτοβιογραφικό έργο. Στην «Εισαγωγή» της συλλογής θεατρικών έργων του, ο Osborne σημειώνει τη γένεση του έργου: «Ήμουν ένας εικοσιπεντάχρονος ηθοποιός, άνεργος και χωρισμένος από την πρώτη μου σύζυγο. Σκεφτόμουν το έργο για ένα χρόνο ή περισσότερο και το έγραψα σε διάστημα έξι εβδομάδων». (Osborne 1996b, viii).

Ο ταραχώδης πρώτος γάμος του με την ηθοποιό Pamela Lane αποτέλεσε την καθοριστικότερη επιρροή του έργου. Παντρεύτηκε την ηθοποιό, αλλά ο γάμος τους είχε προβλήματα στις αρχές του 1954 και διαλύθηκε εκείνο το καλοκαίρι. Όπως και η Alison, η Lane ανήκε στην ανώτερη μεσαία τάξη και τα παρατσούκλια του ζευγαριού μεταξύ τους ήταν ‘Teddy’, ‘Bears’, ‘Squirrel’ και ‘Nutty’. (Heilpern 2006, 125). «Το φλερτ του Τζίμι με την Άλισον, η αντιπάθειά του για τη μητέρα της, ο τρόμος της οικογένειάς της στην είδηση του αρραβώνα τους, η πρόσληψη ενός ιδιωτικού ντετέκτιβ για να τον παρακολουθεί, οι περιγραφές του γάμου τους και η τρέχουσα κατάσταση του γάμου τους, είναι όλα εμπνευσμένα από τη ζωή του Τζων με την Πάμελα». (Whitebrook 2005). Στην αυτοβιογραφία του, η ζωή του με τη Lane απεικονίζεται με αποσπάσματα από το *Look Back in Anger* (Osborne 1991, 40-43). Ο John Heilpern, ο επίσημος βιογράφος του Osborne, καταγράφει ότι όταν η Lane είδε το έργο «είχε τη σουρεαλιστική εμπειρία» να βλέπει τον γάμο της «να επανεφευρίσκεται επί σκηνής. [...] ‘Όχι, όχι’, θυμάται να σκέφτεται με ένα αίσθημα τρόμου ακόμη και όταν ανέβαινε η αυλαία. ‘Όχι τη σιδερώστρα’. (Heilpern 2006, 123). Παρομοίως, ο αντιήρωας του Osborne, ο Τζίμι, είναι μια φανταστική εικόνα του εαυτού του, ένα συναισθηματικό πρόσωπο που είναι σε θέση να εκφράσει τις απογοητεύσεις του σε καλογραμμένους λόγους. Πράγματι, στην Αγγλία της δεκαετίας του 1950 –όπου η έκφραση συναισθημάτων αποδοκιμαζόταν– η επιθυμία του Osborne να εκφράσει συναισθήματα θεωρήθηκε ριζοσπαστική πράξη.

### 9.3.1.3 Ένα Καλογραμμένο Έργο;

Από την πρώτη στιγμή, τα *Οργισμένα νιάτα* έγιναν πεδίο θεατρικής και κριτικής αντιπαράθεσης. Κάθε πτυχή του έργου φαινόταν ανοιχτή σε ποικίλες ερμηνείες. Ήταν, για παράδειγμα, το έργο πραγματικά τόσο καινοτόμο όσο φαινόταν; Φαινόταν να έχει τη δομή ενός παλιομοδίτικου τρίπρακτου, με μάλλον βίαιες εισόδους και εξόδους και μια δραματική αυλαία στο τέλος κάθε πράξης. Από την άποψη του δραματικού είδους, τα *Οργισμένα νιάτα* μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκουν στη μακρά ρεαλιστική παράδοση του Καλοφτιαγμένου Έργου, όπου οι συγκρούσεις εισάγονται και στη συνέχεια επιλύονται, τα θέματα προτείνονται και στη συνέχεια επαναλαμβάνονται. Τα *Οργισμένα νιάτα* μπορεί να μην είναι ακριβώς ένα έργο «απλού δραματικού ρεαλισμού, καθώς δίνει έμφαση στους χαρακτήρες και όχι στην πλοκή». (Banham 1969, 12). Οι λεπτομερείς περιγραφές του σκηνικού μέσα στο οποίο ζούσαν οι ήρωες του έργου, ήταν αρκετές ώστε το έργο να μπει στη μεγάλη νατουραλιστική θεατρική παράδοση; Επίσης, οι χαρακτήρες του δεν έχουν τα κίνητρα που απαιτεί ένα νατουραλιστικό δράμα και ο Osborne δεν ασχολείται σχεδόν καθόλου με τους άλλους που βρίσκονται στη σκηνή μαζί με τον Τζίμι. Όπως και πολλά άλλα έργα του, δεν είναι γραμμένο με οικονομία, κάτι που επισήμανε ο Harold Hobson όταν παραπονέθηκε ότι «η ανεξάντλητη έκρηξη φαύλης αυτολύπησης κοντεύει να εξαντλήσει την υπομονή του κοινού». (Styan 2003, 154). Το έργο φαινόταν αρκετά συμβατικό, ωστόσο αμάρτησε ενάντια σε κάθε αρχή της οικονομίας, μετρώντας, για παράδειγμα, περίπου είκοσι έξι χαρακτήρες εκτός σκηνής. Ήταν σαν το έργο να είχε θέσει στον εαυτό του τα όρια ενός συγκεκριμένου θεατρικού είδους μόνο και μόνο για να μπορέσει να τα σπάσει. Για πρώτη φορά παρουσιάζεται επί βρετανικής σκηνής κάτι τόσο σύγχρονο και ζωντανό: δεν ήταν μόνο το σκηνικό με την ακατάστατη σοφίτα που πήρε τη θέση του πλούσιου αστικού σαλονιού, που «πρόσβαλε» το κοινό, αλλά και η γλώσσα, λαϊκή και «άξεστη», που ηχούσε ενοχλητικά στους εκπροσώπους της μεσαίας αστικής τάξης. Αν



υπήρχε κάτι στο οποίο ομονοούσαν όλοι οι κριτικοί ήταν ότι η γλώσσα του έργου ήταν σύγχρονη, εξαιτίας της θρασύτητας και της ασέβειάς της.

Η επιτυχία των *Οργισμένων νιάτων* δίδαξε ότι η κακή φήμη ήταν ένα σημαντικό στοιχείο του πρωτοποριακού θεάτρου. Το έργο είχε προκαλέσει μια σύγκρουση στο κοινό του: τα μεγαλύτερα σε ηλικία μέλη του κοινού του Royal Court βρέθηκαν αντιμέτωπα με έναν δυσαρεστημένο νεαρό χαμηλής κοινωνικής τάξης που είχε τολμήσει να παντρευτεί μια καλοαναθρεμμένη παρασύροντάς την στην πνευματική του κακοδαιμονία. Μετά από αυτό, η προσβολή του κοινού θα γινόταν μια από τις τακτικές του νέου κινήματος.

Ο Osborne είχε καταφέρει με επιτυχία να εκμηδενίσει τους παλιούς τρόπους του βρετανικού θεάτρου, με την εστίασή του σε έργα που παρουσίαζαν τη ζωή και την εποχή της βρετανικής ανώτερης τάξης. Στη θέση του άφησε τον Τζίμι Πόρτερ, μια θρασύτατη και ασυγχώρητη φωνή για μια νέα γενιά. Για τον Τζίμι, κανένας και τίποτα δεν ήταν ιερό, ούτε γλίτωνε από την όξινη πλύση της γλώσσας του.

### 9.3.2 Οι χαρακτήρες του έργου

#### 9.3.2.1 Ο αντι-ήρωας Τζίμι Πόρτερ

Ακολουθώντας την παράδοση των παλιότερων βρετανών δραματουργών –G. B. Shaw, J. B. Priestley και Terence Rattigan– ο Osborne έδωσε λεπτομερείς οδηγίες σκηνής στην αρχή του έργου του. Ο αντιήρωας των *Οργισμένων νιάτων*, ο Τζίμι Πόρτερ,

Είναι ένα μίγμα ειλικρινείας και εύθυμης μοχθηρίας καθώς και τρυφερότητας και ωμής απονιίας. Ανήσυχος, ενοχλητικός περήφανος, ένας συνδυασμός που αποξενώνει, εξίσου τους ευαίσθητους και τους αναίσθητους. Με την ενοχλητική τιμιότητά του, παρ' όλο που μπορεί να είναι φαινομενική, σπάνια φέρνει κοντά του τους ανθρώπους για να γίνουν φίλοι του. Για πολλούς, η ευαισθησία του αγγίζει τα όρια της χυδαιότητας. (Όσμπορν 1977, 14).

Μέσω της αρχικής λεπτομερούς περιγραφής, ο Osborne υπονοεί ότι υπάρχει μια ουσιαστική αντίφαση μεταξύ του θορυβώδους εξωτερικού του χαρακτήρα και των πιο ήσυχων εσωτερικών του συναισθημάτων. Ίσως η επιθετικότητα του Τζίμι να είναι ένας τρόπος να κρύψει τις ανασφάλειες, τις αμφιβολίες και τις αδυναμίες του. Δεδομένου ότι η πρόθεση του Osborne ήταν «να κάνει τους ανθρώπους να νιώσουν, να τους δώσει μαθήματα συναισθημάτων». (Maschler 1957, 65), τα συναισθήματα του Τζίμι είναι κεντρικής σημασίας για το έργο. Ο πυρήνας της συναισθηματικής ζωής του Τζίμι είναι το αίσθημα της απώλειας, που προφανώς σχετίζεται με τον θάνατο του πατέρα του. Σύμφωνα με τα λόγια του Τζίμι, βλέποντας τον πατέρα του να πεθαίνει διδάχθηκε σε νεαρή ηλικία «τι θα πει οργή – οργή και απελπισία». (Όσμπορν 1977, 78). Η απώλεια τον δίδαξε όχι μόνο τον θυμό, το κεντρικό συναισθημα που τροφοδοτεί το έργο, αλλά και την προδοσία – η έννοια της πίστης κατέχει πρωταρχική θέση στο σύστημα αξιών του. Αποζητά τη μητρική στοργή, αν και για τη μητέρα του αναφέρεται με λόγια περιφρονητικά, ένα βαθύ αίσθημα πόνου τον διακατέχει στον θάνατο της κυρίας Τάννερ. Από ταξικής άποψης, ο Τζίμι ταυτίζεται τόσο με την εργατική τάξη όσο και με την αριστοκρατία. Νιώθοντας αβέβαιος για τη θέση του στον κόσμο, έλκεται από τις κοινωνικές τάξεις που φαίνονται πιο σίγουρες για τον εαυτό τους. Η νοσταλγία του Τζίμι δεν είναι για έναν κόσμο που έχει χάσει, αλλά για έναν κόσμο που δεν είχε ποτέ: το πολιτικό καλό, τους 'γενναίους σκοπούς' για τους οποίους αγωνίστηκε ο πατέρας του, και την εδουαρδιανή εποχή. Κοιτάζοντας πίσω, ανακαλεί την τελευταία ως ένα όνειρο, μια φαντασίωση, ένα ιδανικό: «Πάντα η ίδια εικόνα: συνέχεια καλοκαίρι, λιακάδες, κομψά βιβλιαράκια με σίχους, κολλαρισμένα λινά που μοσχοβολάνε» (Όσμπορν 1977, 24). Αν και γνωρίζει πολύ καλά ότι η εικόνα αυτή είναι μια ψευδαίσθηση, την έχει ανάγκη ως σταθερό σημείο αναφοράς. Ο Kenneth

Τυνη, που, όπως ήδη αναφέρθηκε ήταν ένας από τους λίγους που από την πρώτη στιγμή κατανόησαν τη νεωτερικότητα της γραφής του έργου, περιγράφοντας τον κεντρικό πρωταγωνιστή, παρατηρούσε:

Με αυτό το ταλέντο στην ενδοσκόπηση, το χάρισμά του για τη γελοία παρωδία, την εξοργιστική του ειλικρίνεια, την περιφρόνησή του για την 'ψεύτικη συμπεριφορά', την αδυναμία του για τον μονόλογο και την απελπισμένη πεποίθησή του ότι ο χρόνος είναι εκτός κλίματος, ο Jimmy Potter είναι το πιο ολοκληρωμένο νεαρό κουτάβι από την εποχή του Άμλετ, του πρίγκηπα της Δανίας. Ο Τζίμι είναι απλά και άφθονα ζωντανός- αυτό το σπάνιο δραματικό φαινόμενο, η πράξη της πρωτότυπης δημιουργίας, έχει λάβει χώρα.

(Tynan 2007, 112)

### 9.3.2.2 Η αιγιματική μορφή της Άλισον

Ο Osborne περιγράφει την Άλισον Πόρτερ ως μια «προσωπικότητα φευγαλέα», περίπου στην ίδια ηλικία με τον σύζυγό της, και ως μια γυναίκα που πάσχει από «καλοαναθρεμμένη κακουχία». (Osborne 1977, 14-15). Κόρη μιας οικογένειας της ανώτερης μεσαίας τάξης, είναι κομψή. Η Άλισον είναι καλοαναθρεμμένη, με καλούς τρόπους και ήταν παρθένα όταν παντρεύτηκε τον Τζίμι, τον οποίο προσέλκυσε ο ρομαντισμός ενός ακατάλληλου συντρόφου. Εκ πρώτης όψευς, κάνει τις παραδοσιακές οικιακές δουλειές και φοράει ένα από τα πουκάμισα του Τζίμι – σημάδι της υποταγής της; Υπομένει βέβαια μια ολόκληρη λιτανεία παραπόνων του: είναι πολύ σιωπηλή, δεν ανταποκρίνεται, θέλει ακόμα τους παλιούς της φίλους, γράφει γράμματα στη μητέρα της. Η κεντρική ασάφεια του χαρακτήρα της είναι αν είναι ένα σιωπηλό θύμα ή ένας σιωπηλός θύτης. Πόσο η σιωπή της είναι μια μορφή παθητικής επιθετικότητας που γεννιέται από την απογοήτευσή της από τη ζωή; Έχεις την αίσθηση ότι δεν έχει πει στον Τζίμι για την εγκυμοσύνη της όχι για τον λόγο που δίνει στον Κλιφ – φόβος για την αντίδρασή του στη νέα ευθύνη– αλλά επειδή αυτό το μυστικό της δίνει δύναμη (Sierz 2008, χωρίς αριθμηση). Όπως και ο Τζίμι, έτσι και η Άλισον κοιτάζει συνεχώς πίσω στο παρελθόν και στην παιδική της ηλικία. Θα έπρεπε να είναι κάτι που μοιράζονται, αλλά δεν το κάνουν. Ο πατέρας της κάνει τη διάγνωσή του: «Νομίζω αγαπητή μου, πως μοιάζουμε εμείς οι δύο. Μας αρέσει να μην παίρνουμε θέση, για να μην χαλάσουμε την ησυχία μας. (Osborne 1977, 88). Και τα λόγια του ηχούν σαν αντίλαλος στα λόγια της Άλισον, μετά από έναν ακόμα λεονταρισμό του Τζίμι: «Δεν ζητάω τίποτα άλλα από λίγη γαλήνη» (στο ίδιο, 78). Για τον συγγραφέα η Άλισον «είναι πραγματικά ανίκανη να είναι πιστή, ακόμη και στον εαυτό της». (Osborne 1957, χωρίς αριθμηση) Ο πατέρας της αντιλαμβάνεται ότι το να γράφει γράμματα πίσω από την πλάτη του άνδρα της είναι μια μορφή προδοσίας. Βέβαια, η ταπεινωτική επιστροφή της Άλισον στον Τζίμι, αφού έχει χάσει το μωρό, περιλαμβάνει μια υποταγή που, σε κάποιο επίπεδο, επιζητά.

### 9.3.2.3 Κλιφ και Έλενα: οι συναισθηματικοί δορυφόροι του ζευγαριού

Ο 25χρονος Κλιφ Λούις περιγράφεται στις εκτενείς σκηνικές οδηγίες ως «κοντό, μελαχρινό, με μεγάλα κόκαλα [...] εύκολο και χαλαρό, σχεδόν σε λήθαργο, με τη μάλλον θλιβερή, φυσική ευφυΐα του αυτοδίδακτου». (Osborne 1977, 14). Είναι Ουαλός, με καταγωγή από την εργατική τάξη, και δεν έχει πάει στο πανεπιστήμιο. Είναι ελκυστικός στις γυναίκες, και ιδιαίτερα στην Άλισον, που την αγκαλιάζει και την φιλά συνέχεια, όπως παρατηρεί η Έλενα. Αν και είναι σαφές ότι η αγάπη τους δεν είναι σεξουαλική, ο Κλιφ μπορεί να είναι ελαφρώς ερωτευμένος μαζί της. Αν και συχνά επισκιάζεται από τον πολύ πιο προκλητικό Τζίμι, ο Κλιφ αποτελεί ζωτικό μέρος της τριγωνικής σχέσης που βρίσκεται στο επίκεντρο του έργου και της προσδίδει μια αίσθηση σταθερότητας και οίκτου. Όπως είπε ο Osborne, «πρόκειται για δύο άνδρες που νοιάζονται βαθιά ο ένας για τον άλλον», έστω και αν δεν μπορούν πάντα να το εκφράσουν. (Osborne 1977, 14).

Ο Osborne περιγράφει την Έλενα Τσαρλς ως συνομήλικη με την Άλισον, «ντυμένη ακριβά και προσεγμένα [...]. Η αίσθηση της μητριαρχικής της κυριαρχίας, κάνει τους άνδρες να νιώθουν δυσάρεστα και τους δημιουργεί τέτοια ανησυχία, ώστε κάνουν κάθε δυνατή προσπάθεια για να την ικανοποιήσουν μια και να την εντυπωσιάσουν σαν να είναι μέλος της βασιλικής οικογένειας που ήρθε να τους επισκεφθεί» (Όσμπορν 1977, 54). Ο Osborne στην «Εισαγωγή» του στην έκδοση του 1957 υποστηρίζει ότι «η ζωή δεν της έχει επιφυλάξει κανένα πρόβλημα που δεν θα μπορούσε να λυθεί με λίγη εφαρμογή και κοινή λογική - μέχρι να γνωρίσει τον Τζίμι». (Osborne 1957, χωρίς αρίθμηση.). Αξιοπρεπής, δυνατή και υπεύθυνη, βοηθάει την Άλισον στις δουλειές του σπιτιού και κανονίζει να την πάρει ο πατέρας της Άλισον και να την φέρει στο σπίτι. Αυτή η ενέργεια είναι βαθιά διφορούμενη: βοηθάει τη φίλη της ή προσπαθεί σκόπιμα να την ξεφορτωθεί; Όπως και να έχει, αντιστέκεται στον Τζίμι με μεγαλύτερο σθένος από την Άλισον. Ίσως το κλειδί του χαρακτήρα της είναι το ισχυρό ηθικό της αίσθημα, το οποίο εκφράζεται τόσο με τη συνήθεια της να πηγαίνει συχνά στην εκκλησία όσο και με την εγκατάλειψη της 'αμαρτωλής' ζωής της. Σαφώς, η έλξη της για τον Τζίμι είναι μια έλξη αντιπάλων και η σκηνή στην οποία τον χτυπάει πρώτα και μετά τον φιλάει συμβολίζει «τον κοινό σαδομαζοχισμό μιας σεξουαλικής συνάντησης μεταξύ κοινωνικών εχθρών» (Trussler 1969, 50).

### 9.3.3 Τα κεντρικά θέματα των *Οργισμένων νιάτων*

#### 9.3.1.1 Οργή

Τα *Οργισμένα νιάτα* δεν είναι ένα έργο που αφορά τόσο την εξέγερση όσο την αδράνεια που κυριεύει κάποιον όταν νιώθει ανήμπορος να επαναστατήσει. Για να δικαιολογήσει την αδράνειά του, ο Τζίμι Πόρτερ φωνάζει ότι δεν υπάρχουν πια «καλοί, γενναίοι σκοποί». Στην πραγματικότητα, καθημερινά βάλλει κατά δεκάδων εχθρών –της βόμβας, των διαφημιστών, της Εκκλησίας, των πολιτικών, των αριστοκρατών, του κινηματογραφικού κοινού και άλλων– μέχρι που αντιλαμβάνεται κανείς ότι το πρόβλημα είναι ότι υπάρχουν πάρα πολλοί σκοποί για τους οποίους αξίζει να αγωνιστεί κανείς, και το τεράστιο μέγεθός τους καθιστά τον Τζίμι ανίκανο. Ο θυμός του, η ασέβειά του και το καυστικό του πνεύμα είναι όλα μια απάτη, μια προσπάθεια να θωρακίσει τον εαυτό του από την αποτυχία του να αναλάβει ουσιαστική δράση. Ενώ κεντρίζει τις ψευδαισθήσεις και καταδικάζει τον λήθαργο των γύρω του, ο ίδιος εμμένει στην αίσθηση ότι μόνο αυτός υποφέρει, ότι ο θυμός του προδίδει πνευματική ανωτερότητα έναντι της Άλισον, που σιδερώνει αδιάκοπα και που επιθυμεί μόνο την ειρήνη, και έναντι του Κλιφ, που θάβει το κεφάλι του στην εφημερίδα και που επιθυμεί μόνο την άνετη απομόνωση στο διαμέρισμα των Πόρτερ. Όσο δικαιολογημένες κι αν είναι οι κατηγορίες του εναντίον των άλλων χαρακτήρων, ο θυμός του Τζίμι δεν είναι τόσο σημάδι προνομίου όσο μόνιμο αστείο – μέρος της «κυριακάτικης τελετουργίας». Τα *Οργισμένα νιάτα* απεικονίζουν έναν κόσμο που στερείται ευκαιριών για ουσιαστικό επίτευγμα. Ο Τζίμι Πόρτερ χάνει τη γλαφυρότητα και τον σαρκασμό του, καθώς οι «σκληρές ατσάλινες παγίδες» του κόσμου τον πλησιάζουν· ανταλλάσσει τον θυμό του με αναισθησία. Ο Τζίμι Πόρτερ, που ενσαρκώνει τις αποτυχίες της κοινωνίας του, δεν μπορεί να υποστηρίξει κανέναν άλλο σκοπό εκτός από αυτόν του εαυτού που υποχωρεί. Ανίκανος μεταρρυθμιστής και επίδοξος μάρτυρας, κατατρώγεται από μια φλεγόμενη οργή που δεν βρίσκει διέξοδο. (Dixon 1994, 520-523· Sierz 1996, 157).

#### 9.3.1.2 Απογοήτευση και νοσταλγία

Τα *Οργισμένα νιάτα* είναι το αρχετυπικό έργο του κινήματος των «Οργισμένων Ανδρών» στο βρετανικό θέατρο, το οποίο χαρακτηρίστηκε από συγγραφείς που έγραφαν έργα για την απογοήτευση που ένοιωθαν από κοινωνική και ηθική κατάπτωση της μεταπολεμικής βρετανικής κοινωνίας. Στο συγκεκριμένο έργο, αυτό διαφαίνεται από την αίσθηση του πολιτικού κενού που νιώθει Τζίμι. Η οργισμένη θέρμη του Τζίμι δεν έχει θέση στη σύγχρονη κοινωνία, και αυτό τον αφήνει να αισθάνεται άχρηστος και παρασυρμένος. Όλοι οι ήρωες του έργου αισθάνονται μια νοσταλγία για το παρελθόν, αλλά για διαφορετικούς λόγους: νοσταλγούν μια εποχή που χαρακτηριζόταν από μια χαλαρή ζωή για τους πλούσιους Βρετανούς και μεγαλύτερη παγκόσμια

ισχύ για τη Βρετανική Αυτοκρατορία. Πολλά από αυτά τα θέματα νοσταλγίας περιστρέφονται γύρω από τον πατέρα της Άλισον, τον συνταγματάρχη Ρέντφερν, ο οποίος είχε υπηρετήσει στον βρετανικό στρατό στην αποικιακή Ινδία. Στο τέλος, ο συγγραφέας δείχνει ότι η απογοήτευση των ηρώων είναι δικαιολογημένη. Βασικό χαρακτηριστικό της μεταπολεμικής Βρετανίας είναι η στάσιμη οικονομία και η φθίνουσα παγκόσμια ισχύ (η Ινδία, όπου υπηρετούσε ο συνταγματάρχης Ρέντφερν, απέκτησε την ανεξαρτησία της το 1947). Οι δύο αυτοί παράγοντες είναι που άφησαν τους νέους της χώρας ακυβέρνητους και αποδυναμωμένους. Τόσο ο Τζίμι όσο και ο συνταγματάρχης Ρέντφερν, αν και κατέχουν μια διαφορετική κοινωνική θέση, νοσταλγούν την εποχή που η Βρετανία ήταν πιο ισχυρή στην παγκόσμια σκηνή. Η παρακμή της αυτοκρατορίας οδήγησε στη στέρηση των δικαιωμάτων των ανδρών της γενιάς του Osborne, και δίνει σε αυτούς τους πολίτες χωρίς δικαιώματα μια ισχυρή και οργισμένη φωνή στον Τζίμι. (Gilleman 2002, 130-132).

### 9.3.1.3 Έμφυλες σχέσεις

Στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο πολλές ήταν οι Βρετανίδες που εντάχθηκαν ενεργά στο εργατικό δυναμικό της χώρας, αναλαμβάνοντας ρόλους που μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν διανοούνταν να αναλάβουν. Μετά το τέλος του πολέμου, αν και αναμενόταν να επιστρέψουν στους παραδοσιακούς οικιακούς τους ρόλους, δεν ήταν λίγες εκείνες οι γυναίκες που συνέχισαν να εργάζονται εκτός σπιτιού. Το έργο δείχνει αυτή ακριβώς τη σύγκρουση. Από τη μία πλευρά, η θυμωμένη, καταστροφική και τυπικά αρσενική ενέργεια του Τζίμι που καθοδηγεί το μεγαλύτερο μέρος της δράσης και του διαλόγου. Από την άλλη πλευρά, οι γυναίκες που αποκτούν σταδιακά δύναμη και ενεργούν προς το δικό τους συμφέρον, ανεξάρτητα από τη θέληση των ανδρών (τόσο η Άλισον όσο και η Έλενα εγκαταλείπουν τον Τζίμι). Ο Osborne συνδέει σε μεγάλο βαθμό τη θηλυκότητα με την ανώτερη τάξη και την αρρενωπότητα με την κατώτερη τάξη. Αυτό το φυλετικό δίπολο είναι που οδηγεί σε συγκρούσεις, που ως ένα βαθμό έχουν και οικονομική διάσταση. Η προσκόλληση στους συμβατικούς ρόλους των φύλων σημαίνει προσκόλληση στην ευπρέπεια και την ευγένεια της βρετανικής κοινωνίας (που συνεκδοχικά σημαίνει να ενεργείς σύμφωνα με τον ταξικό σου ρόλο). Κλέβοντας την Άλισον από την οικογένειά της για να την παντρευτεί, ο Τζίμι ανέλαβε τον παραδοσιακό ανδρικό ρόλο του «ιππότη με την αστραφτερή πανοπλία». Όμως, η Άλισον μέσα στην αφήγησή της παρατηρεί ότι «η πανοπλία του δεν έλαμπε και πολύ», ανατρέποντας αυτόν τον παραδοσιακό ρόλο του φύλου προσθέτοντας μια ταξική διάσταση σε αυτόν. Ο Τζίμι ήταν σχεδόν ηρωικός, αλλά όχι ακριβώς. Υπάρχει σαφώς κάτι ελκυστικό στην κατώτερη ταξική αρρενωπότητα του Τζίμι, καθώς πρώτα η Άλισον και μετά η Έλενα έλκονται σεξουαλικά από αυτόν. Ωστόσο, ενυπάρχει ένα σπέρμα καταστροφής, καθώς και οι δύο καταλήγουν να τον εγκαταλείπουν. Περιπλέκοντας ακόμη περισσότερο τη δυναμική των φύλων, οι γυναίκες, επίσης, παρουσιάζονται να έχουν μια καταστροφική δύναμη πάνω στους άνδρες. Παρομοιάζει το σεξουαλικό πάθος της Άλισον με έναν πύθωνα που τρώει ολόκληρο το θήραμά του. Στο τέλος του έργου, λέει ότι τόσο αυτός όσο και ο Κλιφ θα «σφαγιαστούν αναπόφευκτα από γυναίκες». Οι περίπλοκοι ρόλοι των δύο φύλων είναι αυτό που προσθέτει μια επιπλέον αίσθηση Ρεαλισμού στο έργο. Οι ήρωες για πρώτη φορά αψηφούν τόσο έντονα και έκδηλα τις κοινωνικές συμβάσεις. Η Άλισον παρακούει τους γονείς της για να παντρευτεί τον Τζίμι. Η Έλενα χαστουκίζει τον Τζίμι στην αρχή της σχέσης τους, ενώ λίγους μήνες αργότερα τον εγκαταλείπει μην αντέχοντας άλλο. Ένας ανύπανδρος άνδρας ζει με ένα παντρεμένο ζευγάρι. Φλερτάρει με την Άλισον, αλλά τον Τζίμι δεν τον πειράζει ιδιαίτερα. Οι ρευστοί και μεταβαλλόμενοι έμφυλοι ρόλοι αντανakλούν με τον πιο εύγλωττο τρόπο την αίσθηση της ρευστής πραγματικότητας της μεταπολεμικής βρετανικής κοινωνίας.

### 9.3.1.4 Αγάπη και αφοσίωση

Ο Τζίμι πιστεύει ότι η αγάπη είναι πόνος. Περιφρονεί την αγάπη του Κλιφ και της Άλισον, η οποία είναι ένα ευγενικό είδος στοργής που δεν αντιστοιχεί στο δικό του παθιασμένο, θυμωμένο συναίσθημα. Όταν η Έλενα αποφασίζει να τον εγκαταλείψει στο τέλος του έργου, ο Τζίμι αντιδρά με περιφρόνηση και χλευασμό. Η αγάπη, υποστηρίζει με θέρμη, χρειάζεται δύναμη και κότσια. Δεν είναι απαλή και ευγενική. Από την πρώτη στιγμή του έργου γίνεται σαφές ότι σχέση του Τζίμι και της Άλισον δεν χαρακτηρίζεται από τρυφερότητα. Αν

και οι δυο τους καταφέρνουν να βρουν λίγη εφευρίσκοντας το ζωώδες παιχνίδι τους. Ο Τζίμι και η Άλισον ως αρκούδα και σκίουρος είναι σε θέση να εκφράσουν μια πιο απλή, σχεδόν πρωτόγονη, στοργή ο ένας για τον άλλον, αλλά μόνο σε μια απάνθρωπη κατάσταση, όταν αφήνουν πίσω τους τη νοημοσύνη τους. Στην τελευταία σκηνή, ο Τζίμι περιγράφει το παιχνίδι τους ως υποχώρηση από την οργανωμένη κοινωνία. Θα είναι «μαζί στη σπηλιά της αρκούδας μας ή στο άντρο του σκίουρου μας». Η σχέση τους ταλανίζεται από την ταξική πάλη, τον θυμό και τον πόνο. Μόνο όταν αφαιρούν τους ταξικούς δείκτες και αποσύρονται από την κοινωνία στο ζωώδες παιχνίδι τους είναι σε θέση να φτάσουν σε κάποιο επίπεδο αθωότητας. (Gilleman 2002, 23).

### 9.3.1.5 Ο Τζίμι ως σύμβολο μια γενιάς

Ο Τζίμι Πόρτερ άμεσα αναδείχθηκε σε σύμβολο της μεταπολεμικής θεατρικής και πολιτισμικής βρετανικής ιστορίας. Δεν ήταν τόσο ή μόνο το γεγονός ότι ο Τζίμι ήταν ένας αντικοφορμιστής εκπρόσωπος της εργατικής τάξης. Οι νέοι που συνέρρεαν κάθε βράδυ να δουν την παράσταση πήγαιναν για να παρακολουθήσουν τους θεατρικούς τους αντικατοπτρισμούς τους επί σκηνής, θεωρώντας ότι ο Τζίμι Πόρτερ είναι η δική τους φωνή. Για την πρώτη μεταπολεμική γενιά, το έργο του John Osborne δεν συντέλεσε μόνο στην αλλαγή του προσώπου του σύγχρονου βρετανικού θεάτρου. Το θεατρικό έργο κατάφερε να δώσει φωνή σε όλους όσους δεν είχαν καταφέρει να ακουστούν επαρκώς τα προηγούμενα χρόνια. Φέρνοντας στην επιφάνεια τους φόβους και τις ανησυχίες μιας αποπροσανατολισμένης γενιάς, η οποία αισθανόταν ότι «δεν υπήρχαν πια καλοί σκοποί για τους οποίους θα πέθαινε». (Όσμπορν 1977, 48). Και δεν ήταν σίγουρη για το ποια ακριβώς ήταν η θέση της στην ταχέως παρακμάζουσα Βρετανική Αυτοκρατορία.

Σε πολιτικό επίπεδο, ο Τζίμι Πόρτερ δεν είναι μόνο επικριτής της κοινωνίας που τον γαλούχησε, είναι και κρινόμενος ως προϊόν της συγκεκριμένης κοινωνικής φόρμουλας, που παραλύει κάθε νεανική ελπίδα και παγιδεύει όνειρα και ελπίδες, σκορπίζοντας μόνο οργή. Η οργή είναι αποτέλεσμα της ατροφικής δράσης των σοσιαλιστών στην Βρετανία στα μέσα της δεκαετίας του 1950. Παράλληλα όμως με την πολιτική, υπάρχει και η ανθρωποκεντρική διάσταση της οργής. Ο ίδιος ο Όσμπορν δηλώνει ότι «στόχος του ήταν να κάνει τους ανθρώπους να νιώσουν, να δώσει 'μαθήματα συναισθημάτων'. Το οργισμένο αυτό εγχειρίδιο συναισθηματικής μεθοδολογίας γίνεται παντιέρα για όσους πιστεύουν πως ήρθε ο καιρός για το βρετανικό θέατρο να νιώσει και όχι απλώς να βλέπει. (Χατζηβασιλείου 2013, 74).

## 9.4 *Déjà vu*: τελευταία υπόκλιση

Το 1992, ο εξηντατριάχρονος πλέον John Osborne επέστρεψε στη θεατρική ζωή του Λονδίνου. Σαν να γνώριζε ότι αυτή θα ήταν η τελευταία του εμφάνιση ως θεατρικός συγγραφέας στη βρετανική σκηνή, αποφάσισε ότι μέσω της εμβληματικής μορφής του Τζίμι Πόρτερ όφειλε να αποχαιρετήσει το κοινό.

Το *Déjà vu* μπορεί να θεωρηθεί σαν μια συνέχεια των *Οργισμένων νιάτων*. Το έργο εκδόθηκε το 1991 – έναν χρόνο πριν από την παραγωγή, ένα διάστημα που πέρασε με οδυνηρό τρόπο με καυγάδες και διαπραγματεύσεις. Ο Osborne επιθυμούσε να ανέβει στο Royal Court Theatre, όπου τα *Οργισμένα Νιάτα* είχαν κάνει πρεμιέρα το 1956. Το ίδρυμα, η επιβίωση του οποίου κάποτε εξαρτιόταν από την απήχηση που είχε στα ταμεία ο Osborne, αρνήθηκε για ακόμη μια φορά ανεβάσει έργο του. Όπως αρνήθηκε και το Εθνικό θέατρο μετά την αποτυχία του *Watch It Come Down*. Ακολούθησαν δημόσιοι διαπληκτισμοί και διενέξεις, με τον Osborne να ισχυρίζεται ότι και τα δύο θέατρα είχαν γίνει προπύργια της μετριότητας. (Heilpern 2006, 445-446). Το έργο ανέβηκε τελικά τον Μάιο του 1992 στο Thorndike Theatre σε σκηνοθεσία του Tony Palmer. (Heilprein 2006, 446).

Η δράση εξακολουθεί να λαμβάνει χώρα στα Μίντλαντς, μόνο που αυτή τη φορά το αστικό μουντό περιβάλλον έχει δώσει τη θέση του στην ηρεμία και στην άνεση της ζωής στην εξοχή. Ενώ το δωμάτιο της σοφίτας του Τζίμι σε ένα βικτωριανού τύπου σπίτι συμβόλιζε την άνοδο και την ταυτόχρονη περιθωριοποίηση μιας νέας κοινωνικής τάξης, μια μεγάλη, άνετη κουζίνα σε μια καλαισθητα ανακαινισμένη αγροικία σηματοδοτεί τις ανέσεις της εξοχής μιας ευκατάστατης μεσοαστικής τάξης που ζει από τον συσσωρευμένο πλούτο της. Τριάντα έξι χρόνια αργότερα, ο πρώην νεαρός, γνωστός πλέον επιδεικτικά ως Τζέι Πι, έχει χωρίσει ήδη δύο φορές, και τώρα έχει μείνει με έναν γιο, τον Τζιμ, και μια κόρη, την Άλισον, από τον δεύτερο γάμο του. Ζώντας από το κεφάλαιο που του κληροδότησε ο πρώην πεθερός του, ο συνταγματάρχης Ρέντφερν, έχει αλλάξει δραστικά τις συνήθειές του. Αντί για τσάι, πίνει ακριβά κρασιά, αντί για μπύρα και τυρί, τρώει ζουμερά ορτύκια. Ο φίλος Κλιφ έχει καταφέρει να ανέλθει κοινωνικά και επαγγελματικά. Έχει παντρευτεί, έχει δύο γιους και εργάζεται σε διευθυντική θέση στο BBC. Από τα δύο τριχωτά παιχνίδια, την αρκούδα και τον σκίουρο, που για τον νεαρό Τζίμι και τη γυναίκα του την Άλισον σήμαιναν τον εορτασμό της (προφανώς βραχύβιας) συμφιλίωσής τους, μόνο ο 'Τέντι' έχει παραμείνει, για να χρησιμεύσει ως στόχος σκωπτικών αστείων των δύο παλιών φίλων. Ο Τζέι Πι συνεχίζει να είναι το ίδιο καταχρηστικός, όπως τρεις δεκαετίες νωρίτερα, αλλά οι 'συμμαχίες' του έχουν αλλάξει μαζί με τις συνήθειές του. Ενώ κάποτε οι καμπάνες της εκκλησίας τον τρέλαιναν, τώρα ανοίγει το παράθυρο για να αφήσει τον ήχο να μπει μέσα. Δεν λαχταρά πλέον ούτε «λίγο συνηθισμένο ανθρώπινο ενθουσιασμό», αντίθετα, «αναζητά ελάχιστη, ζεστή συστολή». Εξακολουθεί, ωστόσο, να προβληματίζεται γύρω από τα ζητήματα υποταγής («Είτε είσαι μαζί μου είτε εναντίον μου», φώναζε ο Τζίμι στο Κλιφ), υποψιασμένος ότι τα παιδιά του τον επισκέπτονται μόνο και μόνο για να τον κλέψουν και να τον αναφέρουν στην πρώην σύζυγό του. Αυτό που βρίσκει στο ημερολόγιο της κόρης του, ωστόσο, είναι μόνο η είδηση της απρογραμματίστης εγκυμοσύνης της. Το *Déjà vu* αρχίζει και τελειώνει, όπως ακριβώς και τα *Οργισμένα νιάτα*, με μια γυναίκα (αρχικά την Άλισον αργότερα την Έλενα) να σιδερώνει, ενώ οι άνδρες διαβάζουν εφημερίδες. Η έγκυος Άλισον, τόσο στο *Déjà vu* όσο και στα *Νιάτα*, φεύγει από το σπίτι. Ωστόσο, σε αντίθεση με την πρώτη Άλισον, η συνονόματή της στο *Déjà vu* δεν επιστρέφει στο τέλος. (Osborne 1996). Ο Osborne παίζει ένα απατηλό, πειραγμένο παιχνίδι με το κοινό του, ενώ ταυτόχρονα εκθέτει, με έναν μάλλον άτυπο για τον ίδιο τρόπο, την ουσία της αισθητικής του φιλοσοφίας.

Μπορεί η πρώτη πηγή αναφορών του *Deja vu* να είναι τα *Οργισμένα νιάτα*, αλλά ο εξοικειωμένος θεατής με το έργο του Osborne εύκολα μπορεί να εντοπίσει αναφορές από το *The Entertainer*, το *Inadmissible Evidence* και το *A Sense of Detachment*. Εξίσου γενναιοδωρα ο Osborne δανείζεται από όλα τα μεγάλα έργα του Shakespeare, κυρίως από τον *Άμλετ*, τον *Μακμπέθ*, την *Τρικυμία*, τον *Βασιλιά Ληρ*, και τη *Δωδέκατη Νύχτα*. (Gilleman 2006, 217).

Μετά την πρώτη παράσταση οι κριτικοί βρίσκονται σε αμηχανία (Gilleman 2002, 214-218), καθώς διαπίστωναν την πλήρη αποδόμηση του κεντρικού ήρωα από τον ίδιο μάλλον τον δημιουργό του. Όπως επισημαίνει ο Graham Dixon, ο Τζίμι Πόρτερ, και μέσω αυτού ο θεατρικός συγγραφέας John Osborne, αποδομεί τόσο τον εσωτερικό όσο και τον εξωτερικό του κόσμο. Στα *Οργισμένα νιάτα* ο Osborne τοποθετεί τον Πόρτερ έξω από τον κόσμο και συνάμα μέσα σε αυτόν. Ο Τζίμι βλέπει τους περιορισμούς του να παίζει έναν 'κανονικό' ενεργό ρόλο στον κόσμο και εξαπολύει μοχθηρές αλλά ουσιαστικά αναποτελεσματικές επιθέσεις εναντίον αυτού του κόσμου από την ειρωνικά παθητική του θέση ως μικροπωλητή γλυκών. Καθώς ο Τζίμι Πόρτερ αποδομεί τον ρόλο που ο ίδιος θέτει για τον εαυτό του, και καθώς ο Osborne αποδομεί ολόκληρο το έργο, το *Dejavu* ρίχνει ένα ειρωνικό φως και, ίσως, αποδομεί ολόκληρο τον μύθο του θυμωμένου νεαρού άνδρα που προκάλεσε αρχικά το αμάλγαμα Osborne/Πόρτερ. (Dixon 1994, 520).

Ο Τζέι Πι είναι η αντανάκλαση της ζωής του ίδιου του θεατρικού συγγραφέα, που έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του μέσα σε μια αίγλη πλούτου και φήμης. Όμως στο τέλος της ζωής του φαίνεται ότι έχει χάσει τα πάντα, κυρίως τους ανθρώπους του, βιώνοντας το μαρτύριο της μοναξιάς. Ο Osborne δημιούργησε την αντανάκλαση του Τζίμι Πόρτερ ως ενός επιτυχημένου και διάσημου ανθρώπου, ο οποίος όμως είναι

δυστυχισμένος. Το τελευταίο έργο του Osborne περιβάλλεται από μια αχλή απελπισίας, απόγνωσης, και ανησυχίας. Μαζί με τον κεντρικό πρωταγωνιστή, όλοι οι ήρωες του έργου αντιμετωπίζουν την αγωνία της μοναξιάς και της διάλυσης του εαυτού τους.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ο Osborne χαρακτηρίστηκε αριστερός θεατρικός συγγραφέας, εν μέρει επειδή έπαιζε με την εικόνα του θυμωμένου νεαρού άνδρα και εν μέρει επειδή υποστήριζε περιστασιακά σκοπούς όπως οι πορείες για την απαγόρευση της ατομικής βόμβας. Στην πραγματικότητα, ήταν πάντα περισσότερο παθιασμένος ατομικιστής παρά ενταγμένος σε οποιουδήποτε σκοπούς, και ο θυμός του στρεφόταν κατά του αναίσθητου εφησυχασμού της σύγχρονης ζωής. Ο επίσημος βιογράφος του τον περιγράφει ως μια αντιφατική ιδιοφυΐα, εν μέρει καταθλιπτικό, εν μέρει ρομαντικό, εν μέρει προκλητικό πατριώτη: «Ένας Καβαλιέρε και ένας στρογγυλοκέφαλος, ένας παραδοσιακός σε εξέγερση, ένας ριζοσπάστης που μισούσε την αλλαγή, ένας προστάτης ορισμένων μουχλιασμένων παλιών αγγλικών αξιών, ένας γεννημένος διαφωνών που δεν ήταν καλός». (Heilpern 2006, 15).

## Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

- Allsop Kenneth (1964). *The Angry Decade. A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties*. P. Owen: London.
- Banham Martin (1969). *Osborne*. Oliver and Boyd: Edinburgh.
- Brockett Oscar G., Hildy Franklin J. (2003). *History of the Theatre (9th edition)*. Ally and Bacon: Boston.
- Carpenter Humphrey (2002). *The angry young men: a literary comedy of the 1950s*. Faber and Faber: London.
- Chisholm Anne (1970). "Writing For Television Is Like Writing Short Stories", *Radio Times*, 8 October.
- Dixon Graham (1994). "Still Looking Back: The Deconstruction of the Angry Young Man in *Look Back in Anger* and *Déjàvu*", *Modern Drama*, 37, 3, 521-529.
- Donegan Lawrence (1994). "John Osborne, founding 'angry young man', dies aged 65" *The Guardian*, 27 December.
- Ellis Samantha (2003). "Theatre. *Look Back in Anger*, May 1956. The premiere of *Look Back in Anger* in May 1956 shocks critics - with its scenes of ironing". *The Guardian*, 21 May.
- Funke Lewis (1975). "John Osborne", *Playwrights Talk About Writing*. Dramatic Publishing Co: Chicago.
- Gale Steven H. (1981). "John Osborne: Look Forward in Fear", Hedwig Bock and Albert Wertheim (eds) *Essays on Contemporary British Drama*. Adler's Foreign Books Inc: München.
- Hueber, 1981. Gilleman Luc (2002). *John Osborne: Vituperative Artist*. Routledge: London-Yew York.
- Hartnoll Phyllis – Peter Found (2000). *Λεξικό του θεάτρου*, μετ. Νίκος Χατζόπουλος. Νεφέλη: Αθήνα.
- Heilpern John (2006). *John Osborne: A Patriot for Us*. Random House: London.
- Hobsbawn Eric, J. (2010). *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος 20<sup>ός</sup> αιώνας (1914-1991)*, μετ. Βασίλης Καπετανγιάννης. Θεμέλιο: Αθήνα.
- Ibsen Henrik (1972). *Hedda Gabler Adapted by John Osborne*. Faber: London.
- Kroll Morton (1961). "The Politics of Britain's Angry Young Men", *Social Science, Pi Gamma Mu, International Honor Society in Social Sciences*, 36 (3): 157-166.
- Kynaston David (2007). *Austerity Britain. 1945-51*. Bloomsbury: London.
- Little Ruth – Emily McLaughlin (2008). *The Royal Court Theatre Inside Out*. Oberon Books: London.
- Maschler Tom (ed.) (1957). *Declaration*. MacGibbon & Kee: London.
- Nicholson Steve (2013-2015). *The Censorship of British Drama, 1900-1968*, 4 volumes. University Exeter Press: Exeter.
- Όσμπορν Τζων (1977). *Οργισμένα νιάτα*, μετ. Δέσπω Διαμαντίδου. Εκδόσεις Δωδώνη: Αθήνα.
- Όσμπορν Τζων (χ.χ.). *Ξενοδοχείο στο Άμστερνταμ. Τωρινός καιρός*, μετ. Κωστούλα Μητροπούλου. Εκδόσεις Δωδώνη: Αθήνα.
- Osborn John (1973a). *A Patriot of Me*. Faber and Faber: London.
- Osborne John (1957b). *The Entertainer*. Faber and Faber: London.
- Osborne John (1961). *Luther*. Faber and Faber: London.
- Osborne John (1965). *A Bond Honoured*. Faber and Faber: London.
- Osborne John (1971). *West of Suez*. Faber and Faber: London.



- Osborne John (1973b). *A Sense of Detachment*. Faber and Faber: London.
- Osborne John (1975). *Watch it Come Down*. Faber and Faber: London.
- Osborne John (1982). *A Better Class of Person: An Autobiography, 1929–56*. Penguin Books: London.
- Osborne John (1983). *Inadmissible Evidence*. Faber and Faber: London.
- Osborne John (1991). *Almost a Gentleman. An Autobiography, 1956-1966*. Faber: London.
- Osborne John (1996). *Plays One: Look Back in Anger, Epitaph for George Dillon, The World of Paul Slickey, Déjà vu*. Faber: London.
- Osborne John (2009). *Before Anger - Two Early Plays: The Devil Inside Him & Personal Enemy*, Jamie Andrews (ed.). Oberon Books: London.
- Osborne John [1957]. *Look Back in Anger*. Samuel French: London.
- Pattie David (2012). *Modern British Playwriting: Voices, Documents, New Interpretations*. Methuen Drama: London.
- Pearson Kenneth (1966). *George Devine Wraps Up a Dream; The Curtain Rises: An Anthology of the International Theater*. Leslie Frewin: London.
- Sierz Aleks (1996). "John Osborne and the Myth of Anger", *New Theatre Quarterly* 12(46), 136-146.
- Sierz Aleks (2008). *John Osborne's Look Back in Anger*. Continuum: London.
- Styan J. L. (2003). *Modern Drama in Theory and Practice 1. Realism and Naturalism*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Taylor J. (ed.) (1995). *John Osborne: Look Back in Anger: A Casebook*. Macmillan: London.
- Trussler Simon (1969). *The Plays of John Osborne: An Assessment*. Victor Gollancz: London.
- Tsussler Simon (2000). *Cambridge Illustrated History. British Theatre*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Tynan Kenneth (2007). *Theatre Writings*, Dominic Shellard (ed.). Nick Hern: London.
- Wesker Arnold (1962). "Center 42: The Secret Reins", *Encounter*, 25, 3-6.
- Whitebrook Peter (2005). "Look Back in Anger". Program note to the Lyceum Theatre, Edinburgh, production of the play, January.
- Wilson Colin (2007). *The Angry Years: The Rise and Fall of the Angry Young Men*. Robson Books: London.
- Χατζηβασιλείου Χριστίνα (2013). *Σύγχρονη βρετανική δραματουργία. Το θέατρο στα μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990*, Διδ. Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2013.

## Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

Εστιάστε στα παρακάτω:

- Τι εννοούμε με τον όρο «Οργισμένοι Νέοι». Ποια τα χαρακτηριστικά της ομάδας; Ποιοι οι βασικότεροι εκπρόσωποι;
- Ποια τα χαρακτηριστικά του βρετανικού θεάτρου στις αρχές της δεκαετίας του 1950;
- Ποια η συνεισφορά του George Divinε στην αναγέννηση του βρετανικού θεάτρου στα μέσα της δεκαετίας του 1950;
- Τι εννοούμε με τον όρο «kitchen -sink drama»; Αναφέρετε έργα και συγγραφείς.
- Τι έλκει τον Osborne στη μορφή του Λούθηρου; Ποια μηνύματα θέλει να περάσει μέσω της ιστορικής αυτής μορφής;
- Ποια στοιχεία της μπρεχτικής γραφής υιοθετεί στα έργα του; Αναφέρετε παραδείγματα.
- Ποια τα βασικά θέματα της δραματουργίας του Osborne την πρώτη περίοδο της δραματουργίας του;
- Ποιο το κεντρικό θέμα των έργων *Τωρινός Καιρός* και *Ξενοδοχείο Άμστερνταμ*;
- Δώστε τα χαρακτηριστικά της δομής του έργου *Οργισμένα νιάτα*.
- Γιατί ο Τζίμι Πόρτερ έγινε σύμβολο μιας ολόκληρης γενιάς;
- Κάντε τη σύγκριση μεταξύ του Τζίμι Πόρτερ του 1956 και του Τζέι Π. του 1992.

## Κεφάλαιο 10 Το γερμανόφωνο θέατρο του πεσιμισμού. Το έργο του Thomas Bernhard

Στο πατάρι

Στο πατάρι

Είναι η θέση των πορτρέτων στο πατάρι

(Μπέρνχαρντ, Ρίττερ, Ντένε, Φος)

Το παρόν κεφάλαιο θα ασχοληθεί με έναν από τους σημαντικότερους διανοητές και συγγραφείς του μεταπολεμικού θεάτρου, τον Thomas Bernhard (Τόμας Μπέρνχαρντ, 1931-1989). Επιβιώνοντας από τα συντρίμια του Β' Παγκόσμιου Πολέμου και μιας δύσκολης και μοναχικής παιδικής ηλικίας στο σπίτι των παππούδων του, εγκαταλελειμμένος από τον άγνωστο σε εκείνον βιολογικό του πατέρα, αλλά και από τη μητέρα του, ο Bernhard θα διαμορφωθεί σε έναν από τους πιο αρνητιστές και πεσιμιστές της ζωής θεατρικό συγγραφέα, ενώ θα χαρακτηριστεί από τη γενιά του ως ο «Μπέκετ των Άλπεων». Το κεφάλαιο θα ασχοληθεί επισταμένως με τα βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα, τα οποία θα παίξουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της συγγραφικής του ταυτότητας και της βιωματικής του κοσμοθεωρίας και των ιδεών του για την τέχνη, όπως αποτυπώνονται στο ψυχικά επώδυνο έργο του, το δημοσιογραφικό, πεζογραφικό, λογοτεχνικό και θεατρικό. Θα αποτυπωθούν συνοπτικά οι βασικές του αρχές για την τέχνη και τη ζωή, οι αντιφάσεις της καλλιτεχνικής του φυσιογνωμίας και θα αναλυθούν βασικά στοιχεία της θεματολογίας των έργων του, οι ιδιομορφίες των θεατρικών εμμονικών και αυτοκαταστροφικών του χαρακτήρων, η μισανθρωπία και η σχέση αγάπης και μίσους του συγγραφέα με τον εαυτό του και με την πατρίδα του. Η θεατρική γραφή του Bernhard, ιδιόρρυθμη σε μορφή και σε περιεχόμενο, λιτή και ακριβής στη διατύπωσή της, αποτελεί μία από τις πιο σπάνιες και προσωπικές καλλιτεχνικές αποτυπώσεις της στενής σχέσης του συγγραφέα με τον επώδυνο και τραυματισμένο εσωτερικό του κόσμο. Θα γίνει αναφορά στο σύνολο του συγγραφικού του έργου, ενώ από το θεατρικό θα απασχολήσει το σύνολο του έργου με ιδιαίτερη έμφαση σε έργα διαφορετικών περιόδων του κατά την εξέλιξη της συγγραφικής του καριέρας: Μια γιορτή για τον Μπόρις (Ein Fest für Boris, 1970), Ο Αδαής και ο Παράφρων (Der Ignorant und der wahnsinnige, 1972), Πριν την αποχώρηση/Πριν τη σύνταξη (Vor dem Ruhestand -Eine Komödie von deutscher Seele, 1979), Ιμμάνουελ Κάντ (Immanuel Kant, 1978), Ρίττερ, Ντένε, Φος (Ritter, Dene, Voss, 1984), Ο θεατροποιός (Der Theatermacher, 1984), Πλατεία Ηρώων (Heldenplatz, 1988).

### Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν είναι αναγκαία η προαπαιτούμενη γνώση.

## 10 Thomas Bernhard (Τόμας Μπέρνχαρντ)

### 10.1 Η ζωή του Thomas Bernhard. Από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση

Ο Thomas Bernhard (Τόμας Μπέρνχαρντ) είδε το φως της ζωής κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία. Γεννήθηκε στις 9 Φεβρουαρίου 1931 στην επαρχία Χίρπλεν, μια μικρή πόλη στα νοτιοανατολικά της Ολλανδίας. Από τη βρεφική του κιόλας ηλικία γνώρισε το σκληρό πρόσωπο της ζωής. Ήταν νόθος γιος ενός μαραγκού, του Alois Zuckerstätter (Αλόις Ζακερστάτερ, 1905-1970) και της Herta Bernhard (Έρτα Μπέρνχαρντ, 1904-1950), που εργαζόταν ως οικιακή βοηθός στο Χίρπλεν και γνώριζε τον πατέρα του Bernhard από το σχολείο. Ο πατέρας του δεν τον αναγνώρισε ποτέ. Η μητέρα του Herta ήταν κόρη του βραβευμένου αριστερού, αναρχικού συγγραφέα Johannes Freumbichler (Γιοχάνες Φροϊμπίχλερ, 1881-1949)

και της Anna Bernhard (Άννας Μπέρνχαρντ). Ο Bernhard δεν θα γνωρίσει ποτέ τον βιολογικό του πατέρα, ο παππούς του όμως θα αποτελέσει γι' αυτόν το ιδανικό πατρικό πρότυπο τόσο για τη ζωή του όσο και για το έργο του (Μπέρνχαρντ, Καντ [2015], 151) (**Εικόνα 10.1**), καθώς η μητέρα του θα τον εγκαταλείψει τα καθοριστικά χρόνια της βρεφικής και παιδικής του ηλικίας, και θα μεγαλώσει με τους γονείς της μητέρας του, μέχρι το 1937 στη Βιέννη, με ενδιάμεσες μετακινήσεις, λόγω δυσχερών οικονομικών συνθηκών, στη γενέτειρα του παππού του, το Χέντορφ. Έναν χρόνο μετά το γάμο της το 1936 με τον Emil Fabjan (Εμίλ Φάμπιαν), κουρέα από τη Βιέννη, η μητέρα του Thomas μετακομίζει με τη νέα της οικογένεια, παίρνοντας μαζί της αυτή τη φορά και τον πρωτότοκο γιο της, στο Τράουνσταίν της Βαυαρίας. Το 1938 και το 1940 αντίστοιχα ο Thomas αποκτά τα ετεροθαλή του αδέρφια Peter και Suzanne.



**Εικόνα 10.1** Ο Thomas Bernhard με τον παππού του –τον μοναδικό άνθρωπο που πραγματικά αγαπούσε– Johannes Freumbichler.

[Πηγή: [https://www.sn.at/wiki/images/c/c6/Johannes\\_Freumbichler.jpg](https://www.sn.at/wiki/images/c/c6/Johannes_Freumbichler.jpg)]

Η καλλιτεχνική του παιδεία ξεκινάει με το ξέσπασμα του πολέμου, το 1939, οπότε ο οχτάχρονος ακόμα Thomas λαμβάνει μαθήματα αγγλικών, γαλλικών και σχεδίου. (Εργοβιογραφία, Άγνωστος Μπέρνχαρντ 2005, 384). Μέσα στην καρδιά των σκοτεινών χρόνων του πολέμου, το 1943, ο Bernhard θα ζήσει παράλληλα με τη φριχτή καθημερινότητα του πολέμου, ίσως κάποιες από τις πλέον τραυματικές εμπειρίες της ζωής του –όπως θα μεταφέρει στην αυτοβιογραφία του– σε ένα εθνικοσοσιαλιστικό εκπαιδευτικό ίδρυμα (Εθνικοσοσιαλιστική Μαθητική Εστία) που τον έστειλαν οι γονείς του ως οικότροφο, «αποδιωγμένο από τη σκέψη και την αγκαλιά τους» στο Σάλτσμπουργκ. Εκεί η εμπειρία και η ζωή του στο οικοτροφείο βιώνεται ως μια σκληρή και απάνθρωπη φυλακή, ενώ ο ίδιος βρίσκει διέξοδο στη μουσική, μια σχεδόν θεραπευτική για εκείνον ενασχόληση, την οποία θα συνεχίσει και τα επόμενα χρόνια της ενήλικης ζωής του. Μελετώντας βιολί και τραγούδι ήδη μέσα στο οικοτροφείο, τα καλλιτεχνικά του βήματα θα τον οδηγήσουν στη συνέχεια για μουσικές σπουδές στη Βιέννη και στο Σάλτσμπουργκ. Το 1944 ξαναμπήκε στο ίδιο οικοτροφείο, που πλέον ονομάστηκε Johaneum και μετατράπηκε σε ένα αυστηρά Καθολικό σχολείο, ενώ το καλοκαίρι του 1945 θα συνεχίσει τις σπουδές του στο λύκειο (Bernhard 1995, 111) ύστερα από μια μικρή διακοπή. Το 1946 θα εγκαταλείψει για ένα διάστημα το σχολείο και μέσω της Υπηρεσίας Εργασίας θα αρχίσει να απασχολείται ως υπάλληλος στο υπόγειο κατάστημα ενός εμπόρου τροφίμων, όπου θα ξεκινήσει μια τριετής περίοδο μαθητείας, και αργότερα ως βοηθός κηπουρού. (Εργοβιογραφία Άγνωστος Μπέρνχαρντ 2005, 384).

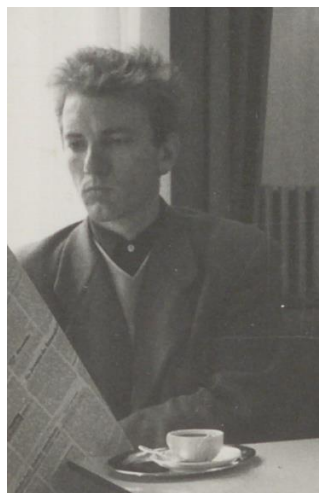
Δεν είναι τυχαίες οι περιγραφές του για την όμορφη αλλά και μισητή συνάμα πόλη, αυτό το «μουσείο θανάτου» όπως θα το χαρακτηρίσει στο πρώτο μέρος της *Αυτοβιογραφίας* του:

Το Σάλτσμπουργκ είναι μια δόλια πρόσοψη που πάνω της ο κόσμος ζωγραφίζει ακατάπαυτα την ψευδολογία του [...] Η γενέθλια πόλη μου είναι στην πραγματικότητα μια θανάσιμη αρρώστια, που σ' αυτήν οι κάτοικοί της θα γεννηθούν και θα μεγαλώσουν και, αν δεν φύγουν την αποφασιστική στιγμή, είτε θ' αυτοκτονήσουν εντελώς απροσδόκητα, άμεσα ή έμμεσα, αργά ή γρήγορα, μέσα σ'

όλες αυτές τις φοβερές συνθήκες, είτε θ' αφανιστούν, άμεσα ή έμμεσα, αργά και οικτρά, σ' αυτό το ουσιαστικά πέρα για πέρα εχθρικό για τον άνθρωπο αρχιτεκτονικό-επισκοπικό-αμβλύνου-εθνικοσοσιαλιστικό-Καθολικό έδαφος θανάτου» (Μπέρνχαρντ 1995, 23-24, 25).

Σύμφωνα με τον παππού του, ο νεαρός Thomas αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει δύο φορές, την πρώτη το 1945 και έπειτα ξανά το 1947. Ταυτόχρονα ο παππούς του θα τον ωθήσει προς τα μαθήματα μουσικής και φωνητικής έως ότου το 1948-1949 θα προσβληθεί από μια σοβαρή «υγρή πλευρίτιδα» που θα εξελιχθεί σε φυματίωση, η οποία παρά λίγο να του κοστίζει τη ζωή. Στη μεταβατική αυτή ηλικία από την εφηβεία στην ενηλικίωση, ο Bernhard θα περάσει τρία χρόνια στο ειδικό για μακροχρόνιες ασθένειες και τη φυματίωση σανατόριο του Grafenhof στην περιοχή του Πονγκάου στο Σάλτσμπουργκ, και στη συνέχεια σε σανατόριο και νοσοκομείο νοσημάτων θώρακος, κάτι που θα παίξει καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα διαμόρφωσή του. Στη διάρκεια της νοσηλείας του όμως θα γνωρίσει την Hedwig Stavianicek (Χέντβικ Σταβιάνιτσεκ, 1894-1994), μια γυναίκα είκοσι πέντε χρόνια μεγαλύτερή του, η μόνη που θα ανεχτεί δίπλα του ως το τέλος της ζωής της, σε μια σχέση μητρικής ασφάλειας και εμπιστοσύνης, αποκαλώντας την συχνά ως θεία. Στο διάστημα της νοσηλείας του, το 1949 θα πεθάνει ο αγαπημένος του παππούς και ένα χρόνο μετά από αυτόν, η μητέρα του από καρκίνο.

Μετά από τον χαμό των δύο αυτών προσώπων, με βαρύ εφόδιο στις ψυχικές του αποσκευές την εγκατάλειψη από τη μητέρα του και την απόρριψη από τον πατέρα του, βρήκε για άλλη μια φορά διέξοδο στην τέχνη, πηγαίνοντας το 1951 για σπουδές στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών της Βιέννης. Στη Βιέννη διέμεινε στο σπίτι της Stavianicek, ενώ στη συνέχεια, κάνοντας ταυτόχρονα διάφορες ευκαιριακές δουλειές, πηγαίνει ξανά στο Σάλτσμπουργκ για να επεκτείνει τις σπουδές του στο θέατρο, φοιτώντας στο Mozarteum (Μότσαρτέουμ) για το διάστημα 1952-1957 (**Εικόνα 10.2**). Εκεί σπουδάζει τραγουδι/μουσική, σκηνοθεσία, σκηνογραφία και υποκριτική (Εργοβιογραφία *Καντ, Άγνωστος Μπέρνχαρντ*, 386). Από τη σχολή του Σάλτσμπουργκ αποφοιτά το 1957 κάνοντας τη διπλωματική του εργασία πάνω στο θέατρο του Brecht και του Artaud, δύο διανοητές του 20ού αιώνα που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική του διαμόρφωση. (Καντ 2015, 152). Στη διάρκεια των σπουδών του δημοσιογραφεί γράφοντας για δικαστικά και πολιτιστικά θέματα, κριτικές λογοτεχνίας, θεατρικών παραστάσεων και κινηματογραφικών ταινιών. (Εργοβιογραφία, *Άγνωστος Μπέρνχαρντ* 2005, 385).



**Εικόνα 10.2** Ο Thomas Bernhard το 1955, σε ηλικία μόλις 24 ετών.

[Πηγή: [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/images/4/4d/Thomas\\_Bernhard.jpg](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/images/4/4d/Thomas_Bernhard.jpg)]

Σε ηλικία 29 ετών, το 1960, εργάζεται ως Βιβλιοθηκάριος στην Αυστριακή Βιβλιοθήκη του Λονδίνου. Σύντομα θα διοχετεύσει την καλλιτεχνική του φύση και τις δυσκολίες που διαμόρφωσαν τον ψυχισμό του στη

λογοτεχνία και στην ποίηση. Το πρώτο αφηγηματικό του κείμενο, η *Παγωνιά*, θα του αποφέρει αρκετά χρήματα από τις πωλήσεις που θα τον βοηθήσουν να αγοράσει ένα απομονωμένο αγρόκτημα στο Όλσντορφ, ένα μικρό χωριό της Άνω Αυστρίας, που θα είναι το ορμητήριο και ταυτόχρονα το καταφύγιο της ζωής του για τα επόμενα χρόνια. Το έργο αυτό θα είναι αφορμή για να του αποδοθεί το Κρατικό Βραβείο της Αυστρίας, κατά την απονομή του οποίου ο Bernhard θα βγάλει έναν λόγο που θα θεωρηθεί υβριστικός και προσβλητικός για τον υπουργό Πολιτισμού της Αυστρίας, και λίγες μέρες μετά, ως αποτέλεσμα αυτού του γεγονότος, θα ακυρωθεί η απονομή του βραβείου Άντον Βίλντγκαντς. Τα προβλήματα υγείας του ωστόσο θα τον οδηγήσουν σύντομα ξανά, το 1967, σε μια παραμονή τεσσάρων μηνών στο санατόριο. Την ίδια χρονιά θα γνωρίσει τον πιανίστα Paul Wittgenstein (Πάουλ Βιτγκενστάιν), με τον οποίο θα έχει μια μακρά πορεία φιλίας, ενώ το 1969 στο πρόσωπο του Γερμανού σκηνοθέτη Claus Peymann (Κλάους Πάιμαν) θα βρει τον άνθρωπο που θα αναλάβει όλες τις πρώτες παρουσιάσεις των έργων του.

«Το τρέξιμο του δραπέτη ανταποκρίνεται στην κατάσταση του πνεύματός του. Τον βλέπουμε συνέχεια να φεύγει και δεν ξέρουμε από τι φεύγει, αν και φαίνεται πως φεύγει απ' όλα, κυνηγημένος απ' όλα», οδεύοντας προς την κατεύθυνση του θανάτου, θα αναφέρει για τον εαυτό του στην αυτοβιογραφία του. (Bernhard 1995, 308-309). Τα ταξίδια της ζωής του, συχνά και επαναληπτικά, μοιάζουν με έναν ακόμα τρόπο φυγής από την ύπαρξή του. Πολύ συχνά θα κάνει ταξίδια στο εξωτερικό, κυρίως από το 1952 ως το 1957. Το 1953 θα ταξιδέψει στη Γιουγκοσλαβία μαζί με την Hedwig Stavianicek, ενώ ως το 1957 θα ταξιδέψει στο Αμβούργο, στη Φρανκφούρτη και στην Κολωνία. Κατά το 1962-1963 θα διαμείνει για ένα διάστημα στην Πολωνία, μένοντας εντυπωσιασμένος με την Κρακοβία (Εργοβιογραφία, Άγνωστος 2005, 387). Θα συνεχίσει τις μετακινήσεις του στον κόσμο, με νέα ταξίδια σε Βόρεια Ιταλία και Ελβετία. Το 1964-1965 μένει για ένα διάστημα στο Αννόβερο, ενώ το 1966 στις Βρυξέλλες. Το 1971 επιστρέφει στη Γιουγκοσλαβία δίνοντας διαλέξεις σε διάφορες πόλεις. (Εικόνα 10.3). Στη χώρα αυτή θα επιστρέψει το 1977, ενώ το 1987 πηγαίνει στη Λισαβόνα.



**Εικόνα 10.3** Ο Thomas Bernhard το 1970, σε ηλικία 39 ετών, τη χρονιά που κέρδισε το βραβείο Georg-Büchner, το σημαντικότερο λογοτεχνικό βραβείο της γερμανόφωνης λογοτεχνίας.

[Πηγή:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas\\_Bernhard\\_1970.jpg#/media/File:Thomas\\_Bernhard\\_1970.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Bernhard_1970.jpg#/media/File:Thomas_Bernhard_1970.jpg)]

Γράφοντας, ταξιδεύοντας, ζώντας ενεργητικά μέσα στον πεσιμισμό του, θα είναι ένας πολυγραφότατος, βαθιά προσωπικός συγγραφέας. Δεν θα είναι λίγες οι φορές που αναγνώστες θα διαμαρτυρηθούν για τις

περιγραφές του, βλέποντας τον εαυτό τους στις βαθιά ζοφερές και αποκρουστικές αποτυπώσεις των χαρακτήρων του. Το 1976, έναν χρόνο μετά την έκδοση του πρώτου τόμου της *Αυτοβιογραφίας* του, ο ιερέας του οικοτροφείου του Σάλτσμπουργκ, όπου ο Bernhard πέρασε μερικά από τα πιο τραυματικά χρόνια της παιδικής και σχολικής του ζωής, θα αναγνωρίσει τον εαυτό του στο πρόσωπο του εθνικοσοσιαλιστή καθολικού ιερέα και θα μηνύσει τον Bernhard για συκοφαντική δυσφήμιση οδηγώντας τον στα δικαστήρια. Συχνά παρεξηγήσιμος, θα προκαλέσει ξανά και ξανά με τα έργα του, τις περιγραφές του και τις αυτοβιογραφικές του αναφορές. Το 1984, σε άλλο έργο του, αφηγηματικό, στο μυθιστόρημα *Ξύλευση*, ένας φίλος των νεανικών του χρόνων ο Gerhard Lambersberg (Γκέρχαρντ Λάμπερσμπεργκ), αναγνωρίζει τον εαυτό του στο πρόσωπο του ήρωα του Bernhard, Άουερζμπέργκερ. Ο Lambersberg επιδιώκει με μήνυση και τελικά πετυχαίνει την απαγόρευση του βιβλίου στην Αυστρία. Η απαγόρευση αυτή οδηγεί τον συγγραφέα να αποσύρει όλα του τα έργα από τα αυστριακά βιβλιοπωλεία. Έναν χρόνο αργότερα, το 1985, ο Lambersberg αποσύρει τη μήνυσή του και ξαναρχίζει η κυκλοφορία των έργων του Bernhard στην Αυστρία. Την ίδια χρονιά θα παιχτεί ο *Θεατροποιός* στο Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ και για άλλη μια φορά θα δημιουργηθεί σκάνδαλο, με τον υπουργό των Οικονομικών της Αυστρίας να προβαίνει σε οργισμένες δηλώσεις για το έργο και τον συγγραφέα. Ενώ μόλις λίγα χρόνια μετά, το 1988, όταν θα παρουσιαστεί στο Μπουργκτεάτερ της Βιέννης η *Πλατεία Ηρώων* σε σκηνοθεσία του Claus Peymann –ο οποίος στο μεταξύ έχει γίνει διευθυντής στο συγκεκριμένο θέατρο– θα ξεσπάσει πολιτική θύελλα, καθώς θεωρείται ότι το έργο φέρνει στην επιφάνεια το ζήτημα του ναζισμού και την αναβίωσή του, θίγοντας κυρίως το ναζιστικό παρελθόν του αυστριακού προέδρου Kurt Waldheim (Κουρτ Βαλντχάιμ), ενώ το κοινό και η κριτική το υποδέχονται με ενθουσιασμό. Λίγο νωρίτερα, το 1984, ο Bernhard θα έχει χάσει και τη μοναδική συντρόφισσα της ζωής του, τον μόνο άνθρωπο που εμπιστευόταν από τη νεαρή του ηλικία, τη μοναδική ίσως αληθινή φίλη του, Hedwig Stavianicek.

Ο ίδιος θα πεθάνει στις 12 Φεβρουαρίου 1989 στο Gmunden (Γκμούντεν) της Άνω Αυστρίας. Πριν πεθάνει, θα είναι μια ακόμα φορά ανατρεπτικός, απαγορεύοντας στην πατρίδα του να εκμεταλλευτεί το έργο του και το ανέβασμα των θεατρικών του έργων στην Αυστρία. Όπως γράφει ο ίδιος: «Μετά τον θάνατό μου δεν επιτρέπω να δημοσιευτεί ούτε λέξη από τα λογοτεχνικά μου κατάλοιπα, στα οποία συμπεριλαμβάνω επιστολές και σημειώματα, οπουδήποτε και αν βρίσκονται...». (Τομανάς 1995, 745). Ο ετεροθαλής αδελφός του Peter Fabjan ιδρύει δώδεκα χρόνια μετά τον θάνατο του συγγραφέα, το 1999, το Ίδρυμα Thomas Bernhard, το οποίο αποφασίζει να επιτρέψει ξανά το ανέβασμα των έργων του Bernhard στην Αυστρία.



Εικόνα 10.4 Θεατρικό πρόγραμμα του Θεατροποιού.

[Πηγή: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Datei:Theatermacher.jpg>]

## 10.2 Λίγα λόγια για το έργο του Bernhard: ποιητικό, πεζογραφικό, θεατρικό

Ο Bernhard είναι ένας από τους σημαντικότερους συγγραφείς του μεταπολεμικού ευρωπαϊκού θεάτρου, ανήκει στη γενιά των συγγραφέων του Θεάτρου του Παραλόγου, που ξεπήδησαν μέσα από τα ερείπια του Β΄

Παγκόσμιου Πολέμου διαμορφώνοντας τα πρότυπα γραφής των συγχρόνων τους αλλά και των νεότερων Αυστριακών συγγραφέων, όπως ο Peter Handke, ο Josef Winkler, η Elfriede Jelinek. (Τομανάς 1995, 9). Ο Bernhard, πολυγραφότατος και βαθιά αυτοβιογραφικός, καταπιάστηκε με όλα σχεδόν τα είδη του λόγου, όπως την ποίηση, την πεζογραφία, το θέατρο, ενώ ασχολήθηκε πολύ με τη μουσική και εργάστηκε και ως δημοσιογράφος. (Τομανάς 1995, 9). Τα πρώτα του ποιήματα και αφηγηματικά κείμενα δημοσιεύονται στις εφημερίδες που αρθρογραφεί. Η πρώτη του ποιητική συλλογή, με τίτλο *Πάνω στη Γη και μέσα στην κόλαση* εκδίδεται το 1957, ενώ λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1953, έχει δημοσιεύσει την πρώτη του νουβέλα με τίτλο *Η τρελή Μαγδαληνή*. Αν και δεν ασχολήθηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό με την ποίηση, αξίζει να αναφέρει κανείς κάποιες από τις πιο γνωστές του συλλογές: *In Hora Mortis*, *Κάτω από το σίδερο του φεγγαριού* (1958), *Οι τρελοί- Οι κρατούμενοι* (1962) και *Άβε Βιργίλιε* (1981).

Όπως θα παραδεχτεί ο ίδιος, το πιο δύσκολο είδος είναι η πεζογραφία, «το δυσκολότερο απ' όλα». Αλλά πηγαίνοντας προς την *αντίθετη κατεύθυνση* πάντα, θα αναφέρει ότι: «Και από τη στιγμή που το συνειδητοποίησα και το ξέρω, έδωσα όρκο μέσα μου να γράφω πια αποκλειστικά πεζογραφήματα». (Τομανάς 1995, 12). Ενώ για τους μεγάλους συγγραφείς, παρά το δέος που νιώθει απέναντί τους, θα προσπαθήσει να τους ανταγωνιστεί:

Το πιο επικίνδυνο για μένα, κυρίως για μένα, είναι η επαφή με τη φιλοσοφία, με το γραπτό λόγο. Από την άλλη μεριά συμβαίνει το εξής: εκείνοι ίσα ίσα οι συγγραφείς που είναι για μένα οι πιο σημαντικοί είναι και οι μεγαλύτεροι αντίπαλοι ή εχθροί μου. Μια ακατάπαυστη άμυνα απέναντι σ' εκείνους που σε κρατούν τελείως δέσμιο. Είμαι κυριευμένος από τον Μούζιλ, τον Παβέζε, τον Έζρα Πάουντ. Φυσικά, από τον Ντοστογιέφσκι, τον Τουργκένιεφ, όλους τους Ρώσους. Οι Γάλλοι ποτέ δεν μ' ενδιέφεραν, εκτός από τον Βαλερύ. Ο Χένρυ Τζαίημς. Μια μόνιμη άμυνα. Μια άσπονδη έχθρα που διαρκώς αλλάζει. Τις περισσότερες φορές αισθάνεσαι γελοίος μπροστά σ' αυτούς τους ανθρώπους. Μα τότε δεν επιτρέπεται να δουλεύεις. Σιγά σιγά, όμως, φτάνεις να επικρατήσεις και απέναντι στους πολύ μεγάλους, ίσως και να τους νικήσεις. Μπορείς να υψωθείς πάνω από τη Βιτζίνια Γουλφ ή τον Φόρστερ. Και τότε οφείλεις να γράψεις. Και μόνο η σύγκριση είναι η τέχνη που πρέπει να προσπαθήσεις να κατακτήσεις. Είναι η μοναδική παιδεία που έχει ένα κάποιο νόημα και σε κάνει να προχωρήσεις. (Τομανάς 1995, 13).

Σε αυτό το πλαίσιο, το μυθιστορηματικό, αφηγηματικό του έργο θα έχει διάρκεια και ποσότητα μέσα στον χρόνο, πολλές φορές αναγνώριση και κάποιες φορές συγκρούσεις με ανθρώπους της ζωής του που διέβλεψαν στην ασχήμια των ηρώων του, το πρόσωπό τους. Αφού απαγορεύσει την έκδοση των έργων του που προηγήθηκαν της *Παγωνιάς*, θα γράψει πολλά μυθιστορήματα, σύντομα αφηγήματα και πεζογραφήματα. Ανάμεσά τους τα αφηγήματα *Αμράς* (1964), *Ούγκεναχ* (1968), *Στα όρια του δέντρου*, *Βάττεν* (1969), *Βάδισμα* (1971), *Ναι* (1978), *Οι φτηνοφαγάδες* (1980), *Ο ανιψιός του Βίτγκενστάιν* (1982) το πεζογράφημα *Ο μίμος των φωνών* (1978) και τα μυθιστορήματα *Διαταραχή* (1967), *Το ασβεστοκάμινο* (1970), *Διόρθωση* (1975), *Μπετόν* (1982), *Ο αποτυχημένος* (1983), *Ξύλευση* (1984), *Παλιοί δάσκαλοι* (1985), *Αφανισμός* (1986).

### 10.3 Το θεατρικό έργο του Bernhard

Το θεατρικό έργο του Bernhard, από την άλλη πλευρά, απλώνεται σε δύο δεκαετίες σχεδόν. Η συγγραφική του δραστηριότητα πάνω στο θέατρο είναι διαρκής. Αξίζει να αναφέρει κανείς τις απόψεις του για τον ρόλο

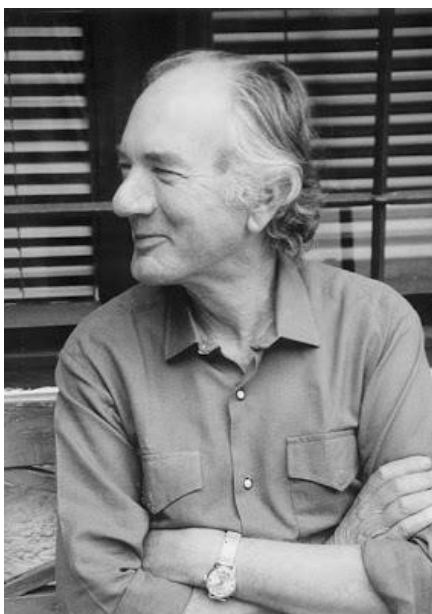


του θεάτρου ως πρακτικής στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων, καθώς πίστευε ότι η ζωή από μόνη της είναι ένα μεγάλο θέατρο και ο ίδιος αντιμετωπίζει τον εαυτό του σαν ένα ηθοποιό μέσα στο θέατρο της ζωής, όπου κάθε καθημερινή κατάσταση αποτελεί και μια θεατρική δράση ή ένα θεατρικό εξάρτημα στο παιχνίδι της προσποίησης των κοινωνικών ρόλων. Όπως χαρακτηριστικά θα αναφέρει συμβολικά στο δεύτερο μέρος της αποκαλυπτικής του *Αυτοβιογραφίας* με τίτλο *Το υπόγειο* (1976):

Το θέατρο που εγκαινίασα στα τέσσερα και στα πέντε και στα έξι μου χρόνια για όλη τη ζωή είναι ήδη μια σκηνή ξετρελαμένη από τις εκατοντάδες χιλιάδες μορφές, οι παραστάσεις έχουν βελτιωθεί από την ημερομηνία της πρεμιέρας και μετά, τα επικουρικά αντικείμενα έχουν ανανεωθεί, οι ηθοποιοί που δεν καταλαβαίνουν το έργο που παίζεται διώχτηκαν, έτσι ήταν πάντοτε. Καθεμιά από τις μορφές αυτές είμαι εγώ, ο διευθυντής είμαι εγώ. Και το κοινό; Μπορούμε να διευρύνουμε έως το άπειρο τη σκηνή, να τη ζαρώσουμε έως το πανόραμα που έχουμε μες το κεφάλι μας. Τι καλά που είχαμε πάντοτε έναν ειρωνικό τρόπο θεώρησης, όσο σοβαρά και αν ήταν πάντοτε όλα για μας. Εμείς είμαι εγώ. [...] Ένα παιδί είναι πάντοτε διευθυντής θεάτρου, και εγώ ήμουν ήδη από πολύ νωρίς διευθυντής θεάτρου. Πρώτα έπαιξα μια εκατό τοις εκατό τραγωδία και έπειτα μια κωμωδία και έπειτα πάλι μια τραγωδία και έπειτα το θέατρο έγινε ανάμεικτο, δεν μπορείς πια να ξεχωρίσεις αν είναι τραγωδία ή κωμωδία. Αυτό μπερδεύει τους θεατές. Με χειροκρότησαν, τώρα το μετανιώνουν. Σώπασαν και με περιφρόνησαν, τώρα το μετανιώνουν. Είμαστε πάντοτε ενώπιον του εαυτού μας και δεν ξέρουμε αν πρέπει να χειροκροτήσουμε ή όχι. Η κατάσταση του πνεύματός μας είναι απρόβλεπτη. Είμαστε τα πάντα και τίποτε. Στη μέση ακριβώς, αργά ή γρήγορα, αναμφίβολα αφανιζόμαστε. Όλα τα άλλα είναι αμβλύς ισχυρισμός. Βγήκαμε έξω από το θέατρο με το πιο αληθινό νόημα της λέξης. Η φύση είναι το θέατρο καθαυτό. Και οι άνθρωποι είναι, σ' αυτή τη φύση ως θέατρο καθαυτό, οι ηθοποιοί, που απ' αυτούς δεν έχουμε πια να περιμένουμε πολλά. (Bernhard 1995)

Αντίστοιχα, το ίδιο το δραματικό έργο του Bernhard θα παίζει ανάμεσα στη ζωή και στο θέατρο. Τα έργα του πολλές φορές θα εναλλάσσονται μεταξύ δραματικού και μεταδραματικού χώρου, θα εμπνέονται και θα γράφονται με αφορμή ανθρώπους της σκηνής, ενώ ο αυτοβιογραφικός του κόσμος θα αναδύεται ανάγλυφος στις τραυματικές εμπειρίες των χαρακτήρων του. Η σχέση του με τη θεατρική συγγραφή ξεκινά μέσω του διαύλου του μπαλέτου και του μουσικού θεάτρου με ένα έργο σε πέντε μέρη για μπαλέτο, φωνή και ορχήστρα (*Τα ρόδα της ερημιάς*), που μελοποιείται από τον τότε φίλο του Gerhard Lambersberg, αλλά και με μία όπερα (πάλι σε μουσική Lambersberg) και κάποια μονόπρακτά του που παίζονται στο κέντρο τεχνών Tonhof στο Μαρία Ζάαλ. Το πρώτο ολοκληρωμένο θεατρικό του έργο θα είναι το *Μια γιορτή για τον Μπόρις*, γραμμένο το 1970. Έκτοτε θα ακολουθήσουν είκοσι περίπου θεατρικά έργα, πολλά από τα οποία θα βραβευτούν. Χαρακτηριστικά, κάποιοι από τους τίτλους των έργων του είναι: *Ο Αδαής και ο παράφρων* (1972), *Η συντροφιά των κυνηγών* (γραμμένο για τον αγαπημένο του ηθοποιό Bruno Ganz το 1974) και την ίδια χρονιά το βραβευμένο στη Γαλλία θεατρικό του *Η δύναμη της συνήθειας*. Το 1975 γράφεται *Ο Πρόεδρος*, ενώ το 1976 γράφεται ως παραγγελία για το Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ το θεατρικό έργο *Οι Διάσημοι* και το προορισμένο για τον γνωστό ηθοποιό Bernhard Minetti (Μπέρνχαρντ Μινέττι), με τον ομώνυμο τίτλο *Μινέττι*. Το 1978 θα γράψει την «κωμωδία» του *Ιμμάνουελ Καντ* και *Το γερμανικό γεύμα*, ενώ το 1979 θα επανέλθει με ένα ακόμα έργο για τον Minetti με τίτλο *Ο αναμορφωτής του κόσμου* και με «μια κωμωδία της γερμανικής ψυχής» με τον τίτλο *Πριν την αποχώρηση*. Κατά την τελευταία δεκαετία της θεατρικής του

δημιουργίας θα συνθέσει μια σειρά από μονόπρακτα σε διάλεκτο με τον γενικό τίτλο Ένας πεθαμένος (1980), και τα έργα Στον προορισμό και Πάνω απ' όλες τις κορυφές βασιλεύει ησυχία (κωμωδία, 1981). Το 1983 γράφει το θεατρικό του Τα φαινόμενα απατούν, ενώ το 1984 δύο από τα σημαντικότερα έργα της σταδιοδρομίας του, τον Θεατροποιό (Εικόνα 10.4) και το βαθιά προσωπικό Ρίττερ, Ντένε, Φος. Το 1986 θα παρουσιάσει ένα ακόμα έργο γραμμένο για τον αγαπημένο του ηθοποιό Minetti με τίτλο Απλώς περίπλοκα. Με αφορμή ένα ακόμα αγαπημένο του πρόσωπο, τον σκηνοθέτη Claus Peymann, θα γράψει την κωμωδία Ο Κλάους Πάιμαν αγοράζει ένα παντελόνι και πάει μαζί μου για φαγητό, την ίδια χρονιά που ο Peymann θα γίνει διευθυντής στο Burgtheater. Το 1987 θα γράψει «μια μη κωμωδία» με τίτλο Ελισάβετ Β' και θα τελειώσει τη συγγραφική του πορεία με την Πλατεία Ηρώων το 1988. (Εικόνα 10.5).



Εικόνα 10.5 Ο Bernhard το 1988.

[Πηγή: [https://pms.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Bernhard](https://pms.wikipedia.org/wiki/Thomas_Bernhard)]

### 10.3.1 Το δραματικό πλαίσιο των θεατρικών έργων του Bernhard

#### 10.3.1.1 Μια γιορτή για τον Μπόρις – Ο αδαής και ο παράφρων

Ο Bernhard έγραψε αρκετά θεατρικά έργα, σενάρια και λιμπρέτα όπερας. Το πρώτο του θεατρικό έργο έχει τίτλο **Μια γιορτή για τον Μπόρις (Ein Fest für Boris)** και γράφτηκε το 1970, κερδίζοντας ένα από τα σημαντικότερα βραβεία, το βραβείο Grillparzer. Σε αυτό, μια πλούσια ανάπηρη γυναίκα ετοιμάζει ένα πάρτι γενεθλίων για τον εξίσου ανάπηρο και παραμορφωμένο σύζυγό της, τον Μπόρις. Στο πάρτι συμμετέχουν άλλα δεκατρία άτομα ως επισκέπτες, εξίσου ανάπηροι με τον Μπόρις, που γίνονται μάρτυρες ενός ειρωνικού και σαδιστικού βασανιστηρίου κατά το οποίο ο ανάπηρος Μπόρις δέχεται ως δώρα από τη γυναίκα του ένα ζευγάρι μπότες και ένα μακρύ παντελόνι. Στο τέλος του έργου ο Μπόρις καταρρέει. Η παραβολική σημασία του έργου δεν αντανακλά παρά μια κοινωνία –πρότυπο του κόσμου– που αναγκάζει τα μέλη της να χάσουν τον ανθρωπισμό τους. (Calandra 1983, 142. Mittermayer 1995, 141). Στον **Αδαή και ο παράφρωνας (Der Ignorant und der Wahnsinnige)** που γράφεται το 1972, μια τραγουδίστρια της όπερας και ένας χειρουργός αντιπαράτιθενται ως δύο παράλογοι «ειδικοί», ο καθένας στην τέχνη του: όσο η σοπράνο προετοιμάζεται για τον ρόλο της Βασίλισσας της Νύχτας στον *Μαγικό Αυλό* του Μότσαρτ, ο λόγος για την τέχνη, τους καλλιτέχνες και τη ζωή αναπτύσσεται παράλληλα με τη λεπτομερή περιγραφή της νεκροτομής από τον γιατρό, μπροστά στον μεθυσμένο πατέρα της σοπράνο. Οι ανθρωπίνες αξίες και εδώ αντιστρέφονται, όπως στο *Μια γιορτή για τον Μπόρις*: ο ανθρωπισμός μετατρέπεται σε σαδισμό, ενώ η μουσική δεξιοτεχνία και η ομορφιά παραλληλίζονται με τις φρικιαστικές λεπτομέρειες της νεκροτομής.

Στο σαγηνευτικό αυτό αριστούργημα, με τον αινιγματικά πολυσήμαντο τίτλο *Ο Αδαής και ο παράφρων*, η ιατροδικαστική αναλαμβάνει να κατατεμαχίσει και να αποσυνθέσει την πλέον υπέροχη και φωτεινή απ' όλες τις όπερες του Μότσαρτ, τον *Μαγικό Αυλό*. Παράλληλα, ανατέμνει με την ακρίβεια νυστεριού τη σχέση γονιού-παιδιού, όπως και τη σχέση καλλιτέχνη-σκηνής-κοινού, αποδίδοντας εκατέρωθεν τις ευθύνες. Όμως και η ίδια η ιατροδικαστική είναι καταδικασμένη να συστρέφεται γύρω από την ακατανόητη, για όλους τους υπόλοιπους, αυτοαναφορικότητά της. Όλοι οι ήρωες του έργου – η ντίβα, ο πατέρας, ο δόκτωρ, η ενδύτρια, το γκαρσόνι – δεν έχουν καν ονόματα. Είναι καταδικασμένοι να είναι μονάχα ό, τι υποδηλώνει η ιδιότητά τους. Οι άνθρωποι, λοιπόν, δεν είναι πια άνθρωποι, αλλά μαριονέτες που εγκλωβίζονται σε προδιαγεγραμμένους ρόλους. Το θέατρο για τον Μπέρνχαρντ δεν είναι τόπος παιχνιδιού και έρευνας· ακόμα και οι ρόλοι δεσμεύουν τους ηθοποιούς από το δικαίωμά τους στην αυτόνομη ύπαρξη, τους περιορίζουν και τους συμπιέζουν, με τη σκλαβιά της επανάληψης που απαιτούν. (Περλέγκας [2016], 132).



**Εικόνα 10.6** Αναμνηστική πλακέτα των πρώτων παραστάσεων των έργων του Bernhard στο θέατρο του Ζάλτσμπουργκ. [Πηγή: [https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Bernhard#/media/Datei:TB-Urauffuehrung.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas_Bernhard#/media/Datei:TB-Urauffuehrung.jpg)]

### 10.3.1.2 Η συντροφιά των κυνηγών – Η δύναμη της συνήθειας – Ο πρόεδρος

Στη **Συντροφιά των κυνηγών** (*Die Jagdgesellschaft*) ένας στρατηγός με προβλήματα όρασης, ανάπηρος με ένα χέρι κομμένο από τη μάχη του Στάλινγκραντ και με μια σοβαρή πάθηση στα νεφρά, φιλοξενεί μαζί με τη γυναίκα του μέσα στο δάσος έναν νεαρό συγγραφέα. Όταν ο στρατηγός βρίσκεται σε κυνήγι με κάποια από τα υψηλότερα μέλη της αυστριακής κοινωνίας, η γυναίκα του και ο νεαρός συγγραφέας παίζουν χαρτιά σχολιάζοντας φιλοσοφικά την αποσύνθεση της υποκριτικής αυστριακής κοινωνίας, αλλά και της ίδιας της φύσης. Η **δύναμη της συνήθειας** (*Die Macht der Gewohnheit*, 1974) αφορά τον διευθυντή ενός τσίρκου, του Γκαριμπάλντι, ο οποίος επιθυμεί διακαώς εδώ και 22 χρόνια να παίξει για μία μόνο φορά το κουιντέτο του Σούμπερτ «Η πέστροφα», με τη συνοδεία των μελών του θιάσου του τσίρκου, δηλαδή έναν ζογκλέρ, έναν θηριοδαμαστή, μια σχοινοβάτισσα και έναν κλόουν. Το έργο γράφτηκε για τον ηθοποιό Minetti και ανέβηκε στο φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ. (Εικόνα 10.6). Το έργο του **Ο πρόεδρος** (*Der Präsident*, 1975) αφορά τον πρόεδρο μιας χώρας και τη γυναίκα του που ετοιμάζονται να παρευρεθούν στην κηδεία ενός υπουργού, ο οποίος δολοφονήθηκε από μια ομάδα τρομοκρατών, των οποίων ο πραγματικός στόχος ήταν ο πρόεδρος του κράτους. Ο γιος του προέδρου και της γυναίκας του, που είναι αναρχικός, θεωρείται ως ένας από τους

βασικούς υπόπτους της δολοφονίας. Το έργο διαδραματίζεται στη Βιέννη, μια «κοσμο-απολίτικη «Βιέννη» [...] κι αυτή η Βιέννη αντιπροσωπεύει το σύγχρονο κόσμο στη χειρότερη εκδοχή του». (Χέερ 2005, 127). «Στα οράματα του Τόμας Μπέρνχαρντ η [...] Βιέννη εμφανίζεται ως η κακή φύση και στον κόρφο της ζεσταίνει τους κακούς ανθρώπους [...] Μια πόλη γεραμένη, ξεψυχισμένη, ένα απέραντο νεκροταφείο αφημένο στην τύχη του, λησμονημένο από όλη την Ευρώπη και όλη την υφήλιο, [...], καθώς ένα τεράστιο νεκροταφείο με πάσης φύσεως αλλόκοτα αντικείμενα, ξέψυχα και αυτά, θρυμματισμένα!». ( Χέερ 2005, 127-128). Ο ποιητής Thomas Bernhard είναι ένας «Αυστριακός πατριώτης, που κοιτάζει την Αυστρία υπό το πρίσμα των παιδικών του βιωμάτων, της αναμέτρησής του με τη διαδικασία και με το ίδιο το γεγονός του θανάτου, ως ένας συντηρητικός άνθρωπος, ανεπιφύλακτα ενταγμένος στη μεγάλη παράδοση των μοναχικών και δύστροπων ανθρώπων από τον Γκριλπάρτσερ μέχρι σήμερα, που επιμένουν όλοι τους ότι αυτή η χώρα, η παγκόσμια θεατρική σκηνή, έχει πλέον χρεοκοπήσει, δεν μπορεί να διαφυλάξει τη μεγάλη της κληρονομιά ούτε, βεβαίως, να την αναδείξει. [...] Η Αυστρία είναι το νεκροταφείο της ανθρωπότητας. [...] Έγκλειστος στη φυλακή της προσωπικότητάς του ο Τόμας Μπέρνχαρντ βιώνει την Αυστρία, παίρνοντας μια πρόωρη γεύση του τι είναι σήμερα ο άνθρωπος μέσα στη σύγχρονη παγκόσμια σκηνή, ως φυλακή, που προσδιορίζει τους ανθρώπους μόνο ως “φορείς ματαιοδοξίας,/μίσους και έτερον ουδέν”». (Χέερ 2005, 133).

### 10.3.1.3 Οι διάσημοι – Μινέτσι

Στους **Διάσημους (Die Berühmten)**, γραμμένο το 1976, ένας τραγουδιστής της όπερας, έχοντας κλείσει 200 παραστάσεις στον *Ιππότη με το Ρόδο* του Richard Strauss, οργανώνει μια τιμητική γιορτή για τον εαυτό του σε ένα κάστρο στο Σάλτσμπουργκ. Τη συντροφιά του πλαισιώνουν ένας σκηνοθέτης, μία ηθοποιός, ένας εκδότης, μία σοπράνο, μία πιανίστρια και ένας μαέστρος, ενώ μαζί με τους τωρινούς καλλιτέχνες στο τραπέζι παρίστανται ως μαριονέττες και παλιότεροι καλλιτέχνες που έχουν πια χαθεί: οι Lotte Lenya, Max Reinhardt, Elly Ney, Arturo Toscanini, Samuel Fischer και άλλοι. Μετά από έναν μονόλογο του βαρύτονου γύρω από την τέχνη του, το δείπνο τελειώνει με τον εικονικό φόνο των παλιών καλλιτεχνών-μαριονετών, τουλάχιστον συμβολικά. Τα υπόλοιπα μέλη του τραπέζιού, οι τωρινοί καλλιτέχνες, φοράνε ο καθένας από μια μάσκα ζώου που θεωρεί ότι του ταιριάζει και αρχίζουν να συζητάνε κατά τη διάρκεια του σερβιρίσματος του δείπνου, ώσπου οι φωνές όπως καταλήγουν να μοιάζουν με ήχους ζώων. Το έργο, που στηλίτευε και γελοιοποιούσε πολλά αναγνωρίσιμα πρόσωπα, όπως ο μαέστρος Herbert von Karajan ή ο εκδότης του Bernhard, Siegfried Unseld, απορρίφθηκε από το φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ, ενώ ανέβηκε από το Burgtheater της Βιέννης, μάλλον με αποτυχία.

Με αφορμή έναν από τους αγαπημένους του Γερμανούς ηθοποιούς, τον Bernhard Minetti, του οποίου η καριέρα απογειώθηκε την περίοδο του ναζισμού, γράφεται το 1977 το έργο **Μινέτσι (Minetti)**. Η υπόθεση διαδραματίζεται στο λόμπι ενός ξενοδοχείου, όπου ένας ηλικιωμένος ηθοποιός, περιμένει τον σκηνοθέτη που τον έχει καλέσει για να του αναθέσει τον ρόλο του *Βασιλιά Ληρ* του Σαίξπηρ. Ο ηθοποιός, που ήταν κάποτε διάσημος και έχει να ανέβει στη σκηνή τριάντα χρόνια, αφηγείται την ιστορία της ζωής του σε μια ηλικιωμένη αρχικά και έπειτα σε μια νεαρή γυναίκα, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα ότι αυτό που τον βοήθησε να επιβιώσει ήταν η δύναμη που αντλούσε από το να κάνει αυτό που αγαπά, υπηρετώντας το ακόμα κι αν αυτό στο τέλος τον έφθειρε και τον κατατρόπωσε.

### 10.3.1.4 Ιμμάνουελ Καντ

Δομημένο γύρω από ένα ακόμα πραγματικό πρόσωπο είναι και το έργο **Ιμμάνουελ Καντ (Immanuel Kant, 1978)**. Παίζοντας με τον θρύλο του γνωστού φιλοσόφου, ο Bernhard τον τοποθετεί να ταξιδεύει στο σήμερα, στην εποχή που γράφεται το έργο, πάνω σε ένα υπερωκεάνιο, μαζί τη γυναίκα του, τον υπηρέτη και τον παπαγάλο του, στη Νέα Υόρκη, όπου το Πανεπιστήμιο Κολούμπια πρόκειται να τον αναγορεύσει σε επίτιμο διδάκτορα. Ο ίδιος ο Καντ είναι σχεδόν τυφλός και πιστεύει ότι φτάνοντας στη Νέα Υόρκη η Αμερική θα του δώσει το φως του, ενώ εκείνος σε αντάλλαγμα θα προσφέρει στην Αμερική το «φως του Λόγου».

Ανατρέποντας τα πραγματικά στοιχεία της ζωής του Καντ αλλά και τον ίδιο το θρύλο του ονόματός του, στο τέλος του έργου τον Καντ δεν τον υποδέχεται η επιτροπή του πανεπιστημίου που θα τον αναγορεύσει σε επίτιμο μέλος του αλλά το ιατρικό και νοσηλευτικό προσωπικό ενός νοσοκομείου.

Ο Μπέρνχαρντ παίζει σε αυτό το έργο με τον θρύλο του μεγάλου φιλοσόφου: ο αληθινός Καντ δεν εγκατέλειψε ποτέ τη γενέτειρά του, το Κένιγκσμπεργκ. Ο Καντ του Μπέρνχαρντ βρίσκεται ξαφνικά στον 20ό αιώνα, πάνω σε ένα υπερωκεάνιο με προορισμό τη Νέα Υόρκη, προσκεκλημένος του Πανεπιστημίου της κολούμπια. Ο αληθινός Καντ ήταν εργένης δια βίου. Τώρα περιστοιχίζεται από μια σύζυγο, έναν υπηρέτη και έναν παπαγάλο που ακούει στο όνομα Φρήντιχ (αναφορά στον βασιλιά της Πρωσίας και προστάτη του Καντ, ή ακόμα και στον Φρήντριχ Νίτσε). Το υπερωκεάνιο αποτελεί μια μεταφορά της Ευρώπης του 20ού αιώνα που παραπαίει, πλέοντας προς την Αμερική. Η Αμερική είναι για την Ευρώπη –μοιάζει να λέει ο Μπέρνχαρντ– ό, τι ήταν το παγόβουνο για τον Τιτανικό: ένας τεράστιος, άμορφος, αντιπνευματικός, απειλητικός όγκος που συνέθλιψε όλη την τεράστια πνευματική κληρονομιά της γηραιάς ηπείρου.

Ο Καντ του Διαφωτισμού, ο φιλόσοφος που έδωσε στους ανθρώπους το φως της κριτικής αυτονομίας και της ελευθερίας, στο έργο του Μπέρνχαρντ κοντεύει να χάσει την όρασή του. Διαφωτισμός κυριολεκτικά θα πει ν' ανοίγεις τα μάτια σου. Ο Καντ, ο πατέρας του Διαφωτισμού, ο κύριος φορέας του φωτός, εδώ βρίσκεται στα όρια της τύφλωσης. Επιπλέον είναι ένας κακότροπος, υποχόνδριος και τυραννικός γέρος. Το μόνο έμβιο ον που ανέχεται είναι ο παπαγάλος του, που μηχανικά αναπαράγει τους αφορισμούς του. Όμως, ο Καντ του Μπέρνχαρντ δεν είναι ο πραγματικός Καντ, δεν είναι ούτε καν ένας Καντ του απερχόμενου 20ού αιώνα. Ο ιστορικός χρόνος από τον 18° στον 20ό αιώνα, με όλα του τα κορυφαία φιλοσοφικά επιτεύγματα, διαφαίνεται να είναι ενιαίος στον Μπέρνχαρντ. Είναι εποχή της κυριαρχίας της αστικής τάξης, είναι ο ιστορικός χρόνος που ακόμα διανύουμε. Η φιλοσοφία του Καντ [...] είναι το σύμπτωμα της ασθένειας της εποχής μας– και όχι πια η γιαιτρεία της. [...] από τη στιγμή που συνειδητοποιεί πως συνταξιιδεύει και συναγελάζεται με αυτόν τον σαθρό κόσμο, ο Καντ του Μπέρνχαρντ καταλαβαίνει πως δεν υπάρχει πια γιαιτρεία για την αρρώστια του. Η τρέλα φαίνεται να είναι μοναδικό μέσο επιβίωσης σ' αυτόν τον νεκρό αντιπνευματικό κόσμο. Ο αντιπνευματικός, μηχανικός, καπιταλιστικός κόσμος πήρε ό, τι τον συνέφερε από τους μεγάλους στοχαστές, τους εκφύλισε, τους συνέθλιψε και τους μετέτρεψε σε άψυχες μαριονέττες. Ο ζουρλομανδύας είναι η μοναδική σωτηρία για ένα τέτοιο μυαλό σαν αυτό του Καντ. (Περλέγκας [2015], 11–13).

#### **10.3.1.5 Ο αναμορφωτής του κόσμου**

Στο τέλος της δεκαετίας, το 1979, ο Bernhard γράφει τον *Αναμορφωτή του κόσμου (Der Weltverbesserer)*. Εδώ, πρωταγωνιστής είναι ένας ηλικιωμένος φιλόσοφος, σχεδόν παράλυτος, απογοητευμένος από το παράλογο του κόσμου και της ύπαρξης, κλεισμένος σε ένα δωμάτιο και απομονωμένος εδώ και είκοσι χρόνια,

περιμένει στο σπίτι του να τον χρίσει η πολιτεία επίτιμο διδάκτορα του πανεπιστημίου της πόλης, λόγω της διεθνώς αναγνωρισμένης πραγματείας του, η οποία έχει μεταφραστεί σε 38 γλώσσες, με θέμα την αναμόρφωση του κόσμου. Μισάνθρωπος και δύστροπος, υποχόνδριος, με πραγματικές ή φανταστικές ασθένειες, χωμένος στην πολυθρόνα του, αυταρχικός, αρνείται να παραιτηθεί, γιατί όπως λέει, «Αν παραδοθούμε είμαστε τελειωμένοι / αν τα παρατήσουμε είμαστε νεκροί». (Μπαλαντίνου 2006). Σε μια παράλληλη τροχιά σύγκρισης του κόσμου με την προσωπική του κατάσταση, ανήμπορος, όπως λέει, σωματικά και με μοναδική σύντροφό την υπηρέτριά του, μέσα από μια διαδικασία κυνισμού, κριτικής και αυτοκριτικής, διαπιστώνει ότι για να αναμορφωθεί ο κόσμος θα πρέπει συθέμελα να γκρεμιστεί. (Μπαλαντίνου 2006).

Πρόκειται για ένα έργο το οποίο εμπνεύστηκε από τον Σοπενάουερ και τη σχέση του με την οικονόμο του. Όπως, όμως, συμβαίνει με όλα τα έργα του Μπέρνχαρντ, πρωταγωνιστής και συγγραφέας ταυτίζονται. Και οι δύο μοιράζονται ένα αρκετά κοντινό παρελθόν και μία κοινή ματιά πάνω στη ζωή, την ύπαρξη (ανθρώπινη και πνευματική), και την κοινωνία. Έτσι καθίσταται αδύνατο να διακρίνει κανείς με σιγουριά τι θα μπορούσε να ανήκει στον Σοπενάουερ και τι στον Μπέρνχαρντ.

Το έργο φαινομενικά είναι μια κωμωδία που διαδραματίζεται μέσα σ' ένα δωμάτιο. Για τον Μπέρνχαρντ, όμως, το κωμικό είναι συνάμα τραγικό «Μια κωμωδία πιστέψαμε / είναι όμως τραγωδία / Σιγά σιγά μέσα σ' αυτούς τους τοίχους / θα παιχτεί μια τραγωδία», μονολογεί ο πρωταγωνιστής του έργου. (Μπαλαντίνου 2006).

#### **10.3.1.6 Πριν την αποχώρηση, μια κωμωδία της γερμανικής ψυχής**

Την ίδια χρονιά θα γράψει ένα από τα πιο ειρωνικά του έργα σε σχέση με το ναζιστικό παρελθόν και την υποκριτική κοινωνία της Αυστρίας, το *Πριν την αποχώρηση, μια κωμωδία της γερμανικής ψυχής (Vor dem Ruhestand -Eine Komödie von deutscher Seele, 1979)*. Σε αυτό, ο Ρούντολφ Χέλλερ είναι ένας πρώην διοικητής στρατοπέδου συγκέντρωσης, που γλύτωσε την τιμωρία για τα εγκλήματα πολέμου κρυμμένος επί δέκα χρόνια στο υπόγειο του σπιτιού του. Τον βρίσκουμε να ζει πλέον στο πατρικό του σπίτι μαζί με τις δύο αδελφές του, τη μεγαλύτερη σε ηλικία Βέρα και τη μικρότερη Κλάρα, η οποία είναι ανάπηρη και καθηλωμένη σε αναπηρικό καροτσάκι, θύμα των βομβαρδιστικών επιθέσεων των Αμερικανών αλλά ελεύθερο πνεύμα. Στο σπίτι τους έχουν κάθε χρόνο μια «γιορτή», κατά την οποία γιορτάζονται τα γενέθλια του Χάινριχ Χίμλερ, αρχηγού των Ες Ες και κεντρικού προσώπου της ναζιστικής ιδεολογίας. Η γιορτή αυτή, σαν τελετή, όπου εξυμνείται η αναβίωση της εθνικοσοσιαλιστικής ιδέας, μέσα σε κλίμα σαδισμού, κυνισμού, και γκροτέσκου μαύρου χιούμορ, τελειώνει με την αιμομιξία των δύο μεγαλύτερων αδελφών, ως τρόπου επιβεβαίωσης της ναζιστικής, άριας φυλής.

#### **10.3.1.7 Πάνω απ' όλες τις κορυφές βασιλεύει ησυχία – Στον προορισμό**

Στην άλλη του «κωμωδία» με τίτλο *Πάνω απ' όλες τις κορυφές βασιλεύει ησυχία (Über allen Gipfeln ist Ruh - Ein deutscher Dichtertag, 1980)*, ένας διάσημος συγγραφέας, αφού έχει τελειώσει το αριστούργημά του, έχει αποσυρθεί στο σπίτι του στις γερμανικές Άλπεις μαζί με τη γυναίκα του-υπηρέτριά του. Νάρκισσος και αυτάρεσκος, ο συγγραφέας θεωρεί τον εαυτό του τον καλύτερο συγγραφέα του κόσμου, αξιοθαύμαστος και παντογνώστης. Ο συγγραφέας πλαισιώνεται εκτός από τη γυναίκα του, από μια γνωστή δημοσιογράφο, μια νεαρή κοπέλα που γράφει τη διδακτορική της διατριβή και τον εκδότη του, πρόσωπα που για ακόμα μια φορά, μέσα σε ένα κλειστό και απομονωμένο σύμπαν, αφήνουν να αναδειχτεί όλος ο ειρωνικός οίστρος του

συγγραφέα Bernhard για τη ματαιοδοξία του ανθρώπου. Αντίστοιχα και **Στον προορισμό (Am Ziel, 1981)**, κεντρικό πρόσωπο είναι ένας επιτυχημένος θεατρικός συγγραφέας, ο οποίος συνοδεύει μια μητέρα και την αμίλητη κόρη της στο εδώ και τριάντα χρόνια επετειακό τους δρομολόγιο στο εξοχικό τους σπίτι στη θάλασσα και την επιστροφή τους από αυτό, αφήνοντας τον θεατή να παρακολουθεί τις ετοιμασίες τους για την αναχώρηση ή την επιστροφή τους, μέσα από τους μονολόγους τους για τη ζωή τους και τους προβληματισμούς τους. Ο Bernhard, που έχει ήδη γίνει γνωστός και τα έργα του παίζονται με επιτυχία, βρίσκει την ευκαιρία να αυτοσαρκαστεί και να ειρωνευτεί τον εαυτό του μέσα από το πρόσωπο του θεατρικού συγγραφέα.

#### 10.3.1.8 Τα φαινόμενα απατούν – Ο θεατροποιός

Έχει ήδη γίνει σαφές ότι ο κόσμος του θεάτρου αποτελεί σταθερό σημείο αναφοράς στο έργο του Bernhard. Στο έργο του **Τα φαινόμενα απατούν (Der Schein trügt, 1983)** δύο αδέρφια, ένας ζογκλέρ και ένας ηθοποιός επισκέπτονται, σαν σε τελετουργικό, ο ένας τον άλλον, τις ίδιες ημέρες κάθε εβδομάδα, αφήνοντας τις αναμνήσεις να ξεδιπλωθούν, μιλώντας ο καθένας για την τέχνη του, για τα όρια ανάμεσα στην τέχνη και στη δεξιοτεχνία, αλλά και για τη Ματίλδη, την πιανίστρια και σύζυγο του Καρλ που πέθανε πρόσφατα. Αντίστοιχα, στον **Θεατροποιό (Der Theatermacher, 1984)** ένας ηθοποιός, ο Μπρουσκόν, ταξιδεύει μαζί με τα μέλη της οικογένειάς του, που είναι και αυτοί ηθοποιοί, σε διάφορα χωριά της επαρχίας για να ανεβάσει το έργο *Ο τροχός της ιστορίας*. Διαμένοντας στο πανδοχείο ενός ασήμαντου χωριού, έρχεται αντιμέτωπος με την απόλυτη αποτυχία, καθώς η παράσταση που ετοίμασε ως το έργο της ζωής του, ματαιώνεται, λόγω μιας πυρκαγιάς που ξεσπά στο πρεσβυτέριο. Το έργο για άλλη μια φορά κάνει λόγο για το θέατρο και τους καλλιτέχνες, την κωμική τους διάσταση, αλλά και τη ματαιοδοξία τους. Ο **Θεατροποιός** ανήκει στα έργα που έχουν ως κύριο θέμα τους τους καλλιτέχνες, και αποτελεί μια «μεγάλη κλασική κωμωδία»:

ποτέ ο Μπέρνχαρντ δεν απεικόνισε τόσο αστεία, τόσο συγκινητικά και με τόσο σθεναρό λεκτικό ύφος την αντίφαση μεταξύ υψηλής καλλιτεχνικής απαίτησης και θλιβερής αποτυχίας. [...] Το έργο παρουσιάζει τον καλλιτέχνη του θεάτρου σαν Δον Κιχώτη, σαν κυρίαρχο του κόσμου και γελοίο παράφρονα». Ο **Θεατροποιός** είναι μια «ερωτική εξομολόγηση» του Μπέρνχαρντ προς το θέατρο και ταυτόχρονα, μια «μεγαλειώδης κωμωδία» (Θεατρικά Τετράδια, 21). Αποτελεί μια «πνευματώδη παρωδία των ίδιων των καλλιτεχνικών επιδιώξεων του Μπέρνχαρντ και ταυτόχρονα την πιο ανθρώπινη κωμική παραβολή με θέμα την τέχνη μέσα σε έναν κόσμο που εχθρεύεται την τέχνη. Η δύσκολη προσαρμογή της αίθουσας του πανδοχείου, όπου πρόκειται να ανεβεί το θεατρικό έργο του Μπρουσκόν, μετουσιώνεται σε εννοιολογικά απτή, υποδειγματική διδασκαλία του τρόπου με τον οποίο ο Μπέρνχαρντ αντιλαμβάνεται την αισθητική του δράματος και τις βασικές αρχές του αισθητικού φαινομενικού κόσμου γενικότερα. Έτσι όπως ο Μπρουσκόν πηγαινόερχεται στη σκηνή και μετράει, έτσι όπως σκύβει για να ελέγξει αν τα σανίδια μπορούν να σηκώσουν βάρος, γιατί γνωρίζει στην κυριολεξία τι θα πει να «πέφτει» κανείς, έτσι όπως εκφωνεί αποσπάσματα από το έργο του μέσα στο χώρο, για να εξετάσει την ακουστική, έτσι όπως, στη δεύτερη σκηνή συναρμολογείται με περίπλοκο τρόπο η αυλαία, η οποία κατόπιν, κατά τη διάρκεια της δοκιμής ανοιγοκλείνει τότε αργά και τότε γρήγορα, όλ' αυτά μαζί αποτελούν την πιο αστεία επίδειξη των αρχών στις οποίες βασίζεται η μαγεία του θεάτρου. (Για τον **Θεατροποιό** 2001, 21-22).

Ο *Θεατροποιός* βρίσκεται διαρκώς αντιμέτωπος με την κατάσταση του κόσμου, μια κατάσταση όπου ο καιρός των παραμυθιών έχει περάσει οριστικά. [...] Ο Μπρουσκόν, σημαδεμένος απ' την αρρώστια και την εξάντληση, περιφέρει το εξασθενημένο σώμα και την υψηλή του αντίληψη περί τέχνης, μέσα στην κουφόβραση, στους πρόποδες των Άλπεων. Ένας παρηκμασμένος κληρονόμος της ρομαντικής ποιητικής παράδοσης, που επιδοκιμάζει έννοιες όπως φαντασία, πνεύμα, το ποιητικό, ιδιοφυία, δημιουργικότητα, το ωραίο, έννοιες στις οποίες αναζητεί κανείς θαλπωρή, από τη στιγμή που ο κόσμος έχασε τη μαγεία του και παντού εξαπλώθηκε το ψύχος. (Για τον *Θεατροποιό* 2001, 23).

Στο έργο είναι εμφανείς οι αυτοβιογραφικές λεπτομέρειες της ζωής του Bernhard. Στον Μπρουσκόν και στον θίασό του, που είναι η οικογένειά του, βλέπουμε τον παππού του ως επίκεντρο της δικής του οικογένειας, έναν παππού με πάθος για την τέχνη, που γύρω του περιφέρονταν η μητέρα, ο θείος και η γιαγιά του Bernhard.

#### 10.3.1.9 Ρίττερ, Ντένε, Φος

Στο *Ρίττερ, Ντένε, Φος (Ritter, Dene, Voss, 1984)* θα δώσει στον τίτλο τα ονόματα τριών σύγχρονων αγαπημένων του Γερμανών ηθοποιών, των Ίζλε Ρίττερ, Κρίστεν Ντένε και Γκερτ Φος, ανατρέποντας για άλλη μια φορά τα όρια θεάτρου και πραγματικότητας. Στο σπίτι μιας μεγαλοαστικής οικογένειας στο Ντέμπλινγκ της Βιέννης θα ξαναβρεθούν στο ασφυκτικά καταπιεστικό πατρικό τους σπίτι, τρία αδέρφια, η μεγαλύτερη αδελφή, Ντένε, η μικρότερη Ρίττερ και ο αδελφός τους Λούντβιχ, ο οποίος επιστρέφει στο πατρικό ύστερα από μια μακρόχρονη νοσηλεία στο ψυχιατρείο. Στους τοίχους του επιβλητικού και πλούσιου σπιτιού, τα βαριά από μνήμες και ύπαρξη πορτρέτα των γονιών τους, τους στοιχειώνουν και τους εγκλωβίζουν ακόμα και μετά τον θάνατό τους. Απέναντι στο παρελθόν τους, αναδύονται οι υπόγειες αδελφικές σχέσεις και οι σχέσεις μίσους προς τους γονείς που, αν και τους έδωσαν τη δυνατότητα να ζουν με άνεση, τους εκμηδένισαν και τους ευνούχισαν μη δίνοντάς τους τη δυνατότητα να κάνουν κάτι σημαντικό οι ίδιοι. Η «κόλαση των Βόρριγκερ», όπως αποκαλεί το σπίτι του ο Λούντβιχ, θα έχει βία, αυταρχικότητα, έλλειψη αγάπης και καταπίεση αλλά και σχέσεις αλληλεξάρτησης και αλληλοεξόντωσης. Τα αδέρφια σε αυτόν τον πατρικό «τάφο» θα πάρουν αναπόφευκτα τη θέση των γονιών τους, χρησιμοποιώντας τα ίδια σερβίτσια και τα ίδια τραπεζομάντηλα, κάτω από τα επιβλητικά και καταπιεστικά πορτρέτα των γονιών τους.



Εικόνα 10.7 Ο Thomas Bernhard το 1987.

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Bernhard#/media/File:Thomas\\_Bernhard.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Bernhard#/media/File:Thomas_Bernhard.jpg)]



Στο έργο αυτό, ο Bernhard (**Εικόνα 10.7**) αντιπαραθέτει, στα όρια του γκροτέσκου, τη γενιά των προπατόρων με αυτή των παιδιών, τα οποία επιζητούν να ζήσουν με τον δικό τους τρόπο, χωρίς το βάρος της αποδοχής από τους άλλους. Η αγκίστρωση και η εξάρτηση από το παρελθόν είναι ένα διαρκές και επαναλαμβανόμενο μοτίβο, που δημιουργεί όλες τις παθογένειες, οι οποίες εμποδίζουν τον άνθρωπο να αξιοποιήσει την ελεύθερη βούλησή του και να συνυπάρξει με τους συνανθρώπους του. Σε πολιτικό επίπεδο, ο συγγραφέας ασκεί κριτική στους συμπατριώτες του Αυστριακούς για το ότι επέτρεψαν την άνοδο του φασισμού στη χώρα και τις επώδυνες αιματηρές συνέπειες του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου. Τα προσωπικά του βιώματα αναπαράγονται και εδώ, στους αιχμηρούς, με ακρίβεια και ποιήση μονολόγους, που αναδεικνύουν την πάλη του παρόντος με το παρελθόν και τις βαριές σκιές των προγόνων στα παιδιά τους.

ΦΟΣ

Είναι πραγματική διαστροφή  
Που τα πορτρέτα  
Κρέμονται ακριβώς αντικριστά  
στον τοίχο  
τριάντα χρόνια μ' αυτό τον διεστραμμένο τρόπο  
ούτε μια φορά δεν έχουν κατεβεί  
[...]

Πάντα υποφέραμε κάτω από αυτά  
Κάτω από αυτά τα άσχημα πορτρέτα  
[...]

Στο πατάρι  
Στο πατάρι  
Είναι η θέση των πορτρέτων στο πατάρι.

#### 10.3.1.10 Απλώς περίπλοκα – Ελισάβετ II. Καθόλου κωμωδία – Πλατεία Ηρώων

Στο **Απλώς περίπλοκα (Einfach kompliziert, 1986)**, ένας ηθοποιός που έχει πια ξεπέσει και χάσει την αίγλη του, διηγείται τη ζωή του σε ένα σπίτι απεριποίητο, καθώς είναι ο μόνος που έχει μείνει ζωντανός από την οικογένειά του, μισάνθρωπος και δύστροπος. Η κατάθλιψη των γηρατειών, η μίζερη αντιμετώπιση του εαυτού του και το γενικευμένο μίσος προς τους πάντες και τα πάντα, τον έχουν καταστήσει έναν παράξενο άνθρωπο, που μια φορά τον μήνα φοράει το στέμμα του Ριχάρδου Γ'. Το μόνο πλάσμα που δέχεται στο σπίτι του, δύο φορές την εβδομάδα, είναι ένα κοριτσάκι που τον εξυπηρετεί φέρνοντάς του το γάλα του, το οποίο ο ίδιος δεν πίνει και πετά, αλλά τη δέχεται μόνο και μόνο για να έχει μια επαφή με τον έξω κόσμο και για να βλέπει το κορίτσι. Το έργο αποτελεί μια ακόμα θεατρική εργασία για τον Minetti, όχι πολύ διαφορετική από τις υπόλοιπες.

Προς το τέλος της συγγραφικής του καριέρας, θα γράψει το 1987 το **Ελισάβετ II. Καθόλου κωμωδία (Elisabeth II. Keine Komödie)**. Ανατρεπτικό, σαρκαστικό και σχολιαστικό στη θεματική του, το έργο διαδραματίζεται στο πολυτελές σπίτι ενός γέρου βιομήχανου με τεχνητά πόδια και με αλλοιώσεις στη μνήμη, απέναντι από την όπερα, όπου περιμένει τους επισκέπτες του για να δουν όλοι μαζί από το μπαλκόνι του την υποδοχή της βασίλισσας Ελισάβετ της Αγγλίας, που έχει έρθει να επισκεφτεί την Αυστρία. Στο τέλος του έργου το μπαλκόνι με τους επισκέπτες θεατές καταρρέει, την ώρα που όλοι βγαίνουν να δουν τη βασίλισσα.

Το τελευταίο του έργο γράφεται το 1988. Η **Πλατεία Ηρώων (Heldenplatz)** εκτυλίσσεται στο σήμερα, όπου η οικογένεια του καθηγητή Σούστερ, που έχει μόλις αυτοκτονήσει πέφτοντας από το μπαλκόνι του σπιτιού του που βρίσκεται στην Πλατεία Ηρώων, μαζεύει τα πράγματα για μετακόμιση στο εξοχικό, καθώς η κυρία Καθηγητού, όπως αποκαλούν η οικονόμος και η υπηρέτρια τη γυναίκα του καθηγητή Σούστερ, δεν μπορεί να μείνει σε αυτό το σπίτι. Η κυρία Καθηγητού εξακολουθεί να αναβιώνει στο μυαλό της τις φωνές

του πλήθους στην πλατεία Ηρώων, όταν υποδέχονταν τον Χίτλερ και τον στρατό του. Ο καθηγητής με τη γυναίκα του, τις δύο κόρες και τον γιο του δραπέτευσαν στην Αγγλία κατά τη διάρκεια του πολέμου και επέστρεψαν στη Βιέννη μετά τον πόλεμο, ωστόσο το παρελθόν του αντισημιτισμού και των αντιεβραϊκών βιαιοτήτων, τους στοίχειωσαν εξουσιάζοντας τις ζωές τους στο σήμερα. Καταδικάζοντας και αναβιώνοντας την προσάρτηση της Αυστρίας στο Γ' Ράιχ και φέρνοντας στο προσκήνιο το όχι πολύ μακρινό ναζιστικό παρελθόν της χώρας του, η παράσταση του έργου προκάλεσε αντιφατικά συναισθήματα και ανατροφοδότησε μνήμες και αντιδράσεις. Ελάχιστους μήνες μετά, ο Bernhard θα πεθάνει, απαγορεύοντας παραστάσεις των έργων του επί αυστριακού εδάφους (**Εικόνα 10.9**).

Το κύκνειο άσμα του δραματουργού Μπέρνχαρντ είναι σκληρό, περίπλοκο, στοιχειακώς πρωτόγονο και ταυτόχρονα αποκαλυπτικά διαυγές. Η αριστουργηματική πρώτη σκηνή παίζει με τις απουσίες και τις παρουσίες, με τους ζωντανούς και τους νεκρούς, αγγίζει το θέμα, αναδεικνύει πτυχές του, τις οριοθετεί, όχι μόνο για να τις καταστήσει αδιαμφισβήτητα σαφείς, αλλά για να ανοίξει τον επόμενο ευρύτερο κύκλο γεγονότων και πράξεων. Η ματιά ταλανεύεται διαρκώς και αβίαστα ανάμεσα στον μικρόκοσμο της καθημερινής ζωής των δύο γυναικών και τον μακρόκοσμο της ανθρώπινης κατάστασης. Ο Μπέρνχαρντ σιωπά, τα πρόσωπα του δράματός του δεν έχουν ούτε δίκιο ούτε άδικο, οι ζώντες δεν απαντούν για λογαριασμό των νεκρών. Ποτέ δεν θα μάθουμε το λόγο για τον οποίο ο καθηγητής έπεσε από το παράθυρο: ήταν οι Ναζί, οι αντισημίτες συνάδελφοί του στο πανεπιστήμιο, η ψύχωση της συζύγου του, η επικείμενη μετακόμιση στην Οξφόρδη ή, απλώς, η κληρονομική κατάθλιψη, η υποχονδρία, οι οποίες προσβάλλουν περιοδικά τα μέλη της οικογένειας Σούστερ και τους αναγκάζουν να νοσηλεύονται σε διάσημα θεραπευτήρια όπως το Στάινχοφ;

Η μεγαλύτερη καινοτομία του δράματος είναι η εσκεμμένη ανατροπή στην πραγμάτευση του θεματικού του πυρήνα: η εικόνα της εβραϊκής μεγαλοαστικής τάξης φιλοτεχνείται με αναπάντεχες αποχρώσεις και σκιάσεις, οι οποίες δεν εξαντλούνται στην παρουσίασή της αποκλειστικά ως θύματος, αλλά και ως συστατικού στοιχείου της ευρύτερης βιεννέζικης «καλής κοινωνίας», με όλες τις εμμονές, τις αδυναμίες και τις αντιφάσεις της. Το έργο δεν απαντά, το έργο υπερβάλλει, όπως όλα σχεδόν τα έργα του Μπέρνχαρντ. Ο μπερνχαρντικός λεκτικός καταϊγισμός υπερβαίνει ακόμα και αυτούς τους χαρακτήρες του, οι οποίοι βρίσκονται σε κατάσταση σοκ, είναι τα όργανα της φωνής του συγγραφέα: η έκφραση της δυσφορίας του, ο προσωπικός πόλεμός του, η οργή του εναντίον της Αυστρίας, εναντίον του εθνικοσοσιαλισμού, του καθολικισμού, του «ψευδοσοσιαλισμού» της Δεύτερης Δημοκρατίας, εναντίον των υπερφίλων, αγράμματων πολιτικών και των διεφθαρμένων συνδικαλιστών. (Τσαλής, 2016, 181-182)

Ενδιάμεσα, ο Bernhard έγραψε και μερικά ακόμα θεατρικά έργα, σύντομα, τα λεγόμενα «μικροδράματα» (*Dramolette*) που δεν ξεπερνούν συνήθως σε διάρκεια τα δέκα λεπτά, όπως για παράδειγμα το **Γερμανικό γεύμα** (*Der deutsche Mittagstisch*, 1988), που αποτελείται από επτά μικροδράματα με θέμα τους το ναζιστικό παρελθόν, αφήνοντας, παρά τα κωμικά τους στοιχεία, μια γεύση πίκρας και τρόμου. Προς τιμήν του σκηνοθέτη Claus Peymann (**Εικόνα 10.8**) γράφτηκε το **Ο Κλάους Πάιμαν αγοράζει ένα παντελόνι και**

**πάει μαζί μου για φαγητό (Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen)**, που αποτελείται από τρία μικροδράματα με πρωταγωνιστή τον Γερμανό σκηνοθέτη. Στις δεκαετίες 1950 και 1960 γράφτηκαν και παίχτηκαν μερικά πρωτόλεια θεατρικά έργα, τα **Die Erfundene, Rosa, Frühling**, καθώς και **Το θουνό. Ένα έργο για μαριονέτες που υποδύονται ανθρώπους ή για ανθρώπους που υποδύονται μαριονέτες (Der Berg. Ein Spiel für Marionetten als Menschen oder Menschen als Marionetten, 1957)**. Στην αρχή της πορείας του έγραψε και μερικά λιμπρέτα για το μουσικό θέατρο και μπαλέτο: **Τα ρόδα της ερημιάς (Die Rosen der Einöde)** και **Κεφάλια (Köpfe, 1957)**, λιμπρέτο για όπερα δωματίου.



**Εικόνα 10.8** Ο Claus Peymann (γενν. 1937), Γερμανός σκηνοθέτης. Είναι ο άνθρωπος που σκηνοθέτησε όλες σχεδόν τις πρώτες παραστάσεις των θεατρικών έργων του Bernhard.

[Πηγή: [https://de.wikipedia.org/wiki/Claus\\_Peymann#/media/Datei:Peymann\\_DasHaus\\_Ludwigshafen.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Claus_Peymann#/media/Datei:Peymann_DasHaus_Ludwigshafen.jpg)]

#### 10.4 Τα χαρακτηριστικά του θεατρικού έργου του Thomas Bernhard

Το θέατρο για τον Bernhard αποτελεί «το κατεξοχήν ενδεδειγμένο μέσο αφύπνισης». Υπάρχει σε αυτόν, «ένα μίσος για το θέατρο ως έχει, οραματίζεται ένα θέατρο που θα κινητοποιηθεί, όπως η πανούκλα, δυνάμεις ικανές να ανταπεξέλθουν στην κατάπτωση». (Άγνωστος Μπέρνχαρντ 2005, 132) Με όλα του τα κείμενα ο Bernhard ασκεί έντονη και διαρκή κριτική στην εποχή του, στην έλλειψη οξυδέρκειας, στη βαθιά αντιπνευματική ατμόσφαιρα του μεταπολεμικού κόσμου. Φιλόσοφοι όπως ο Wittgenstein, ο Schopenhauer ή ο Kant παρεισφρέουν στη σκέψη και στη θεατρική του γραφή. (Μπαμπασάκης 2005, 28).

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Μπέρνχαρντ δεν έκανε άλλο από το να τσιγκλάει, να κεντρίζει, να ζουπάει, να ζορίζει, μα και να εκλιπαρεί, με τον δικό του αρνητικό τρόπο, τους ανθρώπους να γίνουν οι θαυματοποιοί που τους αξίζει να είναι, αγαπώντας πρωτίστως τον εαυτό τους, ώστε, ανεμπόδιστα, να μπορέσουν ν' αγαπήσουν όντως, αληθώς, βαθέως, ό, τι φέρει και ό, τι είναι ο άλλος. Ένα άνοιγμα στο αίνιγμα, ένας νυγμός στο λυγμό, μια πύλη στη λύπη: ιδού το έργο του Μπέρνχαρντ. (Μπαμπασάκης 2005, 18)

Η άσκηση κριτικής του στον κόσμο, ωστόσο, δεν είχε την προοπτική και να τον αλλάξει. Με τον αμείλικτα ειρωνικό του τρόπο κρίνει διαρκώς αλλά δεν μπαίνει στη διαδικασία να τον ερμηνεύει, διατυπώνει τις

διαφορετικές απόψεις χωρίς να θέλει να διερευνήσει και να αποδείξει το οτιδήποτε. Τα συμπεράσματά του γι' αυτόν τον κόσμο είναι καταδικαστικά (Μπέκερ 2005, 150). Ο κόσμος του είναι η κόλαση, σκοτεινός και αρνητικός, μέσα από τις λέξεις και το ύφος του έρχεται σε ρήξη με το παρελθόν του και αναδεικνύει το καινούριο.

Ο Μπέρνχαρντ επιλέγει, συνειδητά και με πάθος, να μιλήσει για τη σκοτεινή πλευρά της ζωής, όπως ο Μπέκετ επιλέγει να μιλήσει για την ευήθεια και το σακάτεμα αισθημάτων και μυαλού, όπως ο Μπάρουζ στήνει τις αρνητικές του ουτοπίες και μετατρέπει την κόλαση σε ένα αχανές στούντιο, όπως ο Μπόρχες προβαίνει μεθοδικά σε μια αφαίμαξη του ανθρώπου έναντι του λογοτεχνικού μέσα σε ένα σύμπαν εμψυχωμένων βιβλίων. [...] Μπέκετ, Μπάρουζ, Μπόρχες, Μπέρνχαρντ: ιδού η πιο σύντομη ιστορία της λογοτεχνίας των τελευταίων πενήντα χρόνων. Η ιστορία εκείνων που ανενδοίαστα κινήθηκαν προς την αντίθετη κατεύθυνση, όπως το διατύπωσε ο τελευταίος, της λογοτεχνίας εκείνης που θέλησε –που υποχρεώθηκε να θελήσει– την κατάργηση των παλαιότερων τρόπων έκφρασης και την ανάδυση σημασιών που λάνθαναν στο λογοτεχνικό και κοινωνικό corpus, μέσα από τη ρηξικέλευθη χρήση των λέξεων που έμελλε να διακονήσουν οι τέσσερις αυτοί αναμοχλευτές των παθών, οι τέσσερις αυτοί τολμητές της σύνθεσης του Παλιού με το Καινούριο» (Μπαμπασάκης 2005, 15–16)

Βασικός άξονας του έργου του ο ίδιος ο **θάνατος**. Όλο το έργο του διαπνέεται από τη θεματική του θανάτου ή της ζωής ως «φροντιστηρίου θανάτου» ή της ανθρωπότητας ως «κοινότητας μελλοθανάτων», «όλα είναι γελοία στην προοπτική του θανάτου», θα αναφέρει ο ίδιος (Μίλλερ 2005, 40· Χέρμπε 2005, 121· Μπέκερ 2005, 146). Υπ' αυτή την προοπτική όλα μέσα στον άνθρωπο αποτελούν ένα άθροισμα άλλων ζώων και θανάτων: «Άλλο η φυσική, σωματική απομάκρυνση και άλλο η πραγματική... Ίσως μάλιστα να μην υπάρχει και πραγματική απομάκρυνση. Μέσα σε κάθε άνθρωπο δίνουν το “παρόν” όλοι οι άνθρωποι με τους οποίους συναντήθηκε, για μια στιγμή έστω, στη ζωή του. Καθένας μας αποτελεί το προϊόν όλων αυτών των ανθρώπων. Ό, τι βρίσκουμε στο δρόμο μας θρονιαάζει μέσα μας, όπως ακριβώς θρονιαζόμαστε κι εμείς μέσα σε άλλους». (Μίλλερ 2005, 59).

Το **ύφος** των έργων του και η ακρίβεια των **λέξεων** φέρνουν τη βαθιά προσωπική του ιστορία, αμείλικτος είρωνας και εκλεκτικιστής. Διαβάζοντας τα έργα του αντιλαμβανόμαστε τη βία των λέξεων, των ρημάτων και των επιθέτων που δημιουργούν τον τρόπο και ταυτόχρονα διαπνέονται από μια **μουσικότητα**, μοιάζουν συχνά με συμφωνικά κομμάτια, μέσω της σύνθεσης των λέξεων – σαν ατόφια μουσικά κομμάτια με τις εξάρσεις και τις υφέσεις των μελωδιών τους. Όπως θα πει ο ίδιος, «είναι ζήτημα ρυθμού και έχει σχέση με τη μουσική. Πρώτα και πάνω απ' όλα μετράει ο μουσικός παράγοντας, αυτό που διηγούμαι έρχεται σε δεύτερη θέση. Το μουσικό στοιχείο στη γλώσσα μου προσφέρει μια εξίσου μεγάλη ικανοποίηση όπως το να παίζω τσέλο, ίσως μάλιστα μεγαλύτερη, γιατί στην απόλαυση της μουσικής προστίθεται και η απόλαυση των σκέψεων». (Ochs 2001, 8).

η προσωπική [του] σφραγίδα έχει κάτι το στανικό και στον Μπέρνχαρντ είναι όλα στανικά, η χρήση λέξεων όπως βλάκας, τρομερό, αξιότιμε κύριε, τυπικότητες, αποστάσεις, η φρασεολογία του τρόμου, η στηλίτευση, τα επίθετα που έρχονται να αποκαταστήσουν τις ισορροπίες, η ακρότατη επιτρεπτή από τη γερμανική γλώσσα ποικιλία των ρημάτων [·] τα ρήματα λειτουργούν

υπόγεια, υποδόρια, μυστικά, συνωμοτικά, όλα στον Μπέρνχαρντ είναι υποβλητικά και συγκαλυμμένα». (Μπάχμαν 2005, 118)

Από ψηφίδες μεγάλης δυστυχίας δημιουργείται ένα ευτυχές και βαρυσήμαντο αποτέλεσμα. Οι **λέξεις**, έτσι όπως τις τοποθετεί ο Μπέρνχαρντ, ανακτούν μια ενάργεια, λέει χάος ή λέει φοβερό και είναι πράγματι όπως το λέει, η λογική ανάλυση υποχωρεί προκειμένου να αναδυθεί η φρίκη σε όλη της την τρομακτική απλότητα, τα βιβλία του μιλούν για τα έσχατα, τη μιζέρια του ανθρώπου, και όχι αφηρημένα, δεν θεωρητικολογούν, μιλούν για τη διαταραχή, τη διαταραχή του καθενός μας προσωπικά. (Μπάχμαν 2005, 119)

Συγγραφέας που κατόρθωσε, πάνω απ' όλα, να κάνει **μουσική** με τις λέξεις, μια μουσική βάνουση, άγρια, γεμάτη γενναία και δίκαιη ανοικτιρμοσύνη' μουσική εκ βαθέων, περιδινούμενη, ασθμαίνουσα – μια παρατεταμένη μελωδική κραυγή, να ποιο είναι το έργο του Μπέρνχαρντ. Του Μπέρνχαρντ που δεν έστερξε ποτέ να υποτάξει τη φωνή σε τίποτε άλλο εξόν από ό, τι ο ίδιος συγκροτούσε, ατέρμονα και με τελειοθηρική προσήλωση, ως λόγο της αληθείας του, ως έναρθρη εναντίωση στα δεινά των καιρών του (κα των καιρών μας βεβαίως), ως καλώς συγκεκριμένο ουρλιαχτό κατά του κράτους της βίας, κατά της βίας του κράτους, κατά της γενικευμένης και ανεξέλεγκτης παραφροσύνης, της αναισχυντίας και της αμβλύνοιας. «Μολονότι πλουτισμένος με ικανές δόσεις δημιουργικής φαντασίας, ο Μπέρνχαρντ δεν καταπιάστηκε με τη σύνθεση "φαντασιών", αλλά, απεναντίας, επέμεινε στο να εκφράσει, ως άτεγκτος ερευνητής της ανθρώπινης ψυχής, αυτό που ήταν εκεί και τότε παρόν, αυτό που έκρυβε τις περισσότερες διαστάσεις του και άφηνε να φανεί η λεγόμενη επίσημη αλήθεια του. Πρόσωπα και πράγματα της εποχής του, κοινωνικές συνθήκες, φιλολογικές βραδιές, επισκέψεις σε εκθέσεις, ανατέμνονται ανηλεώς από την πένα του συγγραφέα και συνθέτουν ένα αποκρουστικό ενίοτε, μακάβριο άλλοτε, μα πάντα εμμόνως ρεαλιστικό πορτρέτο μιας κατακερματισμένης οργάνωσης του υπάρχειν, μιας κατατεμαχισμένης κοινωνικής πραγματικότητας – και μάλιστα αποδίδονται, εσκεμμένα και μεθοδευμένα, με ομοίως κατατεμαχισμένο τρόπο». (Μπαμπασάκης 2005, 18-19)

Οι **ήρωες** του Bernhard είναι κυρίως αντι-ήρωες, μόνοι, καταπιεσμένοι, εμμονικοί, αυτοκαταστροφικοί. Πρόκειται για προσωπικότητες που κινούνται πάντοτε στα όρια, που απαρνούνται τη μέση οδό, «προσωπικότητες που κινούνται πάντα στη μεθόριο, που αρνούνται με πείσμα τη μέση οδό, που αρέσκονται να δοκιμάζουν την παρέκκλιση, την απόκλιση, την ατραπό της εμμονής στην απόλυτη ανθρωπινότητα, έστω κι αν αυτό σημαίνει εθελουσία έξοδο από την ασφάλεια και τη βολή. Προσωπικότητες αποσυνάγωγες, υψηλόφρονες παρίες, ιδεοληπτικοί και τελειοθήρες [...] προσωπικότητες, όπως ο ίδιος ο Μπέρνχαρντ» (Μπαμπασάκης 2005, 24). Εμμονικοί και ψυχαναγκαστικοί «οι αντι-ήρωές του καταρρέουν εξαιτίας αυτού του κόσμου, βαδίζουν μόνοι, τους διακατέχει μια ιδέα, που τελικά τους καταστρέφει, άρρωστοι, καταπιεσμένοι, έρμια της μοίρας, άνθρωποι στα πρόθυρα της τρέλας και της αυτοκτονίας, που οδηγούνται στην καταστροφή, που απειλούνται από το θάνατο». (Ochs 2001, 7). «Τα έργα στα οποία επιδίδονται οι πρωταγωνιστές του Μπέρνχαρντ, είναι ακραία, απολύτως εχθρικά προς τον δεσπόζοντα ωφελμισμό, ακραιφνώς αριστοκρατικά –είτε για πραγματείες πρόκειται είτε για οικοδομήματα είτε για σχέσεις».

(Μπαμπασάκης 2005, 26). «Όμοιος ο δημιουργός με τα δημιουργήματά του, ακολούθησε κι αυτός μια πορεία γεμάτη εμμονές και προσηλώσεις». (Μπαμπασάκης 2005, 26).

Οι ήρωες του Μπέρνχαρντ, πάντοτε, είναι τυφλοί, κουφοί, ή ανάπηροι. Επιπλέον, έχουν και μια επιπρόσθετη αναπηρία: είναι είτε φιλόσοφοι, είτε επιστήμονες, είτε καλλιτέχνες! Την τύφλωση ή την αναπηρία τους, όμως, την έχουν προκαλέσει οι ίδιοι και όχι κάποιο ατύχημα. Η φιλοσοφία, η επιστήμη, η τέχνη είναι οι πανοπλίες αυτών των ηρώων απέναντι σ' έναν κόσμο που τον κρίνουν ως απίστευτα εχθρικό, αντιπνευματικό και θανάσιμο. Δεν είναι όμως αυτός ο κόσμος που τους διαλύει και τους σκοτώνει τελικά, αλλά το ίδιο το αντικείμενο της μελέτης τους, η υπερεξειδίκευση στο αντικείμενό τους. Πασχίζουν μανιακά, τελειοθηρικά, να γίνουν ειδήμονες, και ξεχνούν πως είναι άνθρωποι και όχι μηχανές, ξεχνούν πως το σώμα είναι φθαρτό, δεν μπορούν να πάρουν μια φυσιολογική αναπνοή. (Περλέγκας [2016], 132)

Στα έργα του επιλέγει πάντα χαρακτήρες απόλυτους. Πνευματικούς ανθρώπους που έχουν πληγωθεί από την κοινωνία, τη ζωή και τον ίδιο τους τον εαυτό και έχουν προτιμήσει να ζουν έγκλειστοι στο σπίτι-φρούριό τους, που αποτελεί γι' αυτούς ασπίδα απέναντι στον έξω κόσμο αλλά και αλυσίδα, που τους κρατάει δέσμιους εκεί, στην απομόνωση και στη μοναξιά. Είναι άτομα με οξυμένη πνευματική σκέψη και επομένως πολύ κοντά (αν δεν τα έχουν ξεπεράσει) στα όρια της τρέλας. Άτομα που δεν παραδίνονται, που μονίμως εξεγείρονται κατά των πάντων, «κατά της αρρώστιας, κατά του θανάτου, κατά της ίδιας της ανθρωπίνης ύπαρξης. Πρόκειται για μία εξέγερση καταδικασμένη εκ προοιμίου, μάταιη ολωσδιόλου» (Μπαλαντίνου 2006).

Οι χαρακτήρες αυτοί είναι πάντα τραγελαφικοί, παραπαίουν από τη σοβαρότητα στη γελοιότητα, από την χαρά στην κατάθλιψη, από τον χειμαρρώδη λόγο στη σιωπή. Είναι πλασμένοι όμως με απίστευτη τρυφερότητα αλλά και θαυμασμό από την πλευρά του Μπέρνχαρντ. Είναι προσωπικότητες ξεχωριστές, δεν ανήκουν στη μάζα. Παίζουν με τη ζωή ένα παιχνίδι, παίζουν ένα παιχνίδι για να παραμείνουν στη ζωή. Χρησιμοποιούν το λόγο, την τέχνη, τη βαναυσότητα απέναντι στους άλλους, οτιδήποτε προκειμένου να αποτρέψουν το μοιραίο. Στα έργα του ο Μπέρνχαρντ δεν περιγράφει τοπία, όπως ο ίδιος δηλώνει, παρά μόνο εσωτερικά τοπία, εκείνα που οι άνθρωποι φοβούνται να κοιτάξουν, γιατί είναι σκοτεινά. Σκοπός του είναι να θίξει τα κακώς κείμενα της κοινωνίας. Γνωρίζει ότι ο άνθρωπος είναι ανεπίδεκτος διαπαιδαγώγησης, αυτός όμως συνεχίζει να παλεύει για να καταπολεμήσει τη γενική απάθεια. Το θέατρο είναι το κατάλληλο μέσο για να το πετύχει αυτό. «Να αφυπνίζεις τον κόσμο, δεν υπάρχει πιο μεγάλη ικανοποίηση» (Μπαλαντίνου 2006).

Τα έργα του είναι φτωχά σε εξωτερική δράση, αυτό που τον ενδιαφέρει είναι οι **εσώτερες διαδικασίες**. Η εξωτερική δράση είναι κάτι το αντιληπτό και το ορατό, ενώ για τον Bernhard αυτό που έχει περισσότερο ενδιαφέρον είναι το μη ορατό:

Οι εσωτερικές διαδικασίες, που κανείς δεν βλέπει, είναι το μόνο ενδιαφέρον στη λογοτεχνία. Ό, τι είναι εξωτερικό, μας είναι ήδη γνώριμο. Αυτό που κανείς δεν βλέπει, αυτό αξίζει να γραφτεί. (Ochs 2001, 7).

Πολλά από τα έργα του Bernhard έχουν γραφτεί για **ηθοποιούς**, ο ίδιος τονίζει ότι γράφει κυρίως για τον ηθοποιό, πολλά έργα του μάλιστα φέρουν το όνομά τους. «Δεν αλλάζει τίποτα, αν το έργο θεωρείται «καλό» ή «κακό», αν αρέσει ή όχι στο κοινό. Ο λόγος; Γράφω αποκλειστικά και μόνο για τον ηθοποιό- και κάτι ξέρω από ηθοποιούς». (Μπέκερ 2005, 157). Ο Bernhard δεν ενδιαφέρεται για την αισθητική ή τη λογοτεχνική αποτίμηση των θεατρικών του έργων, τον ενδιαφέρει μόνο μέσω του κειμένου του να μπορέσει ο ηθοποιός να κάνει το καλύτερο δυνατό επάνω στη σκηνή. «Ένα έργο δεν παύει να είναι ένας σκελετός για τον ηθοποιό και τίποτα παραπάνω». (Μπέκερ 2005, 158). «Μολονότι παραδοσιακός στη θεατρική του γραφή, μολονότι φορμαλιστής, ο δραματουργός Μπέρνχαρντ δεν μεταφέρει απλώς επί σκηνής τα πεζογραφήματά του, γράφει λογοτεχνία για το θέατρο, προσφέρει στον ηθοποιό υλικό παράστασης». (Μπέκερ 2005, 159).

...τα τελευταία χρόνια δεν υπήρξε πλην του Τόμας Μπέρνχαρντ (και του Μπότο Στράους) άλλος δραματουργός που να δόξασε τόσο τον ηθοποιό. (Μπέκερ 2005, 159).

Στα έργα του οδηγεί συχνά τους θεατές «στη γλιστερή επιφάνεια των αστείων του, που συνήθως περνούν απρόσμενα από μια ρηχή και φλύαρη αστείότητα σε θανάσιμη σοβαρότητα. Φτωχά σε δράση, εξαρτώνται απόλυτα από την υποκριτική τέχνη των ηθοποιών, και ο Thomas Bernhard τονίζει συνεχώς ότι γράφει για τους ηθοποιούς. Πολλά έργα του φέρουν ως τίτλο τα ονόματά τους. Τελικά όμως τους αμφισβητεί κι αυτούς, όπως αμφισβητεί και τη γλώσσα και τον ίδιο του τον εαυτό». (Ochs 2001, 9).

Δεν είναι ποτέ δυνατό να μεταφέρεις στο χαρτί όσα σκέφτεσαι ή φαντάζεσαι. Το μεγαλύτερο μέρος τους χάνεται με τη διαδικασία μεταφοράς στο χαρτί. Αυτό που παράγεις, δεν είναι παρά μία αδύναμη, γελοία απομίμηση αυτών που ήθελες να πεις. Το μόνο που μπορείς είναι να εξαγνίσεις τη γλώσσα σε ρυθμό, για να της χαρίσεις μουσικότητα. Με τα βιβλία είναι λιγότερο καταθλιπτικό, γιατί σκέφτεσαι ότι ο αναγνώστης έχει τη δική του φαντασία. Ίσως τελικά να ανοίξει το μπουμπούκι. Ενώ πάνω στη σκηνή, στο θέατρο το μόνο που ανοίγει είναι η αυλαία. Απομένουν ηθοποιοί άνθρωποι, που παιδεύτηκαν επί μήνες μέχρι την πρεμιέρα. Αυτοί οι άνθρωποι θα πρέπει να είναι οι φιγούρες που δημιουργήσες στο μυαλό σου. Δεν είναι όμως. Οι φιγούρες στο μυαλό, που μπορούσαν να κάνουν τα πάντα, αποτελούνται ξαφνικά από σάρκα, νερό και κόκαλα. Είναι δυσκίνητοι. Στο μυαλό ήταν το έργο ποιητικό, μεγαλειώδες, όμως οι ηθοποιοί είναι επαγγελματίες μεταφορείς, μεταφραστές. Μια μετάφραση δεν έχει πολλά κοινά με το πρωτότυπο. Επομένως, ένα θεατρικό έργο πάνω στη σκηνή δεν έχει καμία σχέση με αυτό που σκέφτηκε ο συγγραφέας. Το λεγόμενο παλκοσένικο που συμβολίζει τον κόσμο ήταν για μένα πάντα παλκοσένικο που κατέστρεφε το κάθε τι μέσα μου. Όλα καταπατούνται πάνω στη σκηνή. Κάθε φορά είναι και μια καταστροφή (Ochs 2001, 9).



Εικόνα 10.9 Ο Thomas Bernhard το 1987.

[Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas\\_Bernhard1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Bernhard1.jpg)]

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του έργου του Bernhard είναι η **απουσία πλοκής** με τη συμβατική έννοια του όρου. Όπως αναφέρθηκε, σημαντικές είναι οι εσωτερικές δράσεις. Ο Bernhard αιχμαλωτίζει τον θεατή με τη δύναμη της **εικόνας** παρά με την έλλειψη του στοιχείου της δραματικής αγωνίας. Οι ήρωές του ανάπηροι, παραπληγικοί, σε αναπηρικά καροτσάκια, ηθοποιοί του τσίρκου που προβάρουν ένα μουσικό κομμάτι, πρόσωπα βουτηγμένα στη ματαιοδοξία τους, φέροντας στις πλάτες τους το βάρος των προγόνων τους των οποίων τα πορτρέτα στέκουν επιβλητικά πάνω από τα κεφάλια τους. Στην ουσία πρόκειται για **ένα θέατρο εικόνων και στατικών καταστάσεων**, χωρίς ανάπτυξη και εξέλιξη, οι οποίες όμως αιχμαλωτίζουν και κρατούν αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού. (Esslin 2001, 11).

Ο Μπέρνχαρντ είναι ομολογουμένως ένας αλλόκοτος συγγραφέας, που σε φέρνει σε αμηχανία. Ο βαθύς πεσιμισμός του, το μαύρο χιούμορ του, προτίμησή του για μια κατά βάση μονολογική μορφή, τόσο στα μυθιστορήματα και τα διηγήματα, όσο και στα θεατρικά του έργα, υποδεικνύουν τη συγγένειά του με τον Μπέκετ. Ωστόσο υπάρχουν ορισμένες βαθιές διαφορές μεταξύ τους. Ο Μπέρνχαρντ είναι ένας απόλυτα αυθεντικός συγγραφέας, τις ρίζες του οποίου μπορεί κανείς να ανιχνεύσει στον Κλάιστ και στον Στίφτερ (ως πηγές της αξιοσημείωτης καθαρότητας και ευθύτητας στην πρόζα του και στον ελεύθερο στίχο των θεατρικών του έργων), όπως και στο γερμανικό εξπρεσιονιστικό θέατρο, στον Βέντεκιντ, στον Στρίντμπεργκ, και όχι τόσο σε κάποιο σύγχρονο μοντέλο... (Esslin 2001, 11).

Ένα τέχνασμα που χρησιμοποιεί ο Bernhard είναι η **επανάληψη στο επίπεδο της γλώσσας**. Πρόκειται για ένα σχεδόν «υπνωτικό τέχνασμα», ένα γλωσσικό επαναλαμβανόμενο τέχνασμα, επανάληψη φράσεων που επανέρχονται λειτουργώντας ως ένα μουσικό, δομικό στοιχείο των έργων του, που έχει ως στόχο να δηλώσει την αποσυνθετική κατάσταση του ανθρώπινου λόγου, της επικοινωνίας και της ίδιας της ύπαρξης. «Στην περίπτωση του Μπέρνχαρντ δεν υπάρχει η επίφαση του νατουραλισμού. Η γλώσσα στα θεατρικά του έργα – χρησιμοποιεί διαφορετικές τεχνικές στην πρόζα του – είναι αυστηρά ρυθμική. Η κάθε αράδα-στίχος έχει το δικό της ρυθμικό στοιχείο. Στο τέλος του κάθε στίχου πρέπει να υπάρχει μια παύση για αναπνοή. Δεν υπάρχει διασκελισμός. Κάθε νέα πρόταση ξεκινά πάντα με κεφαλαίο γράμμα και πρέπει να αρχίσει στην αρχή ενός στίχου. Ο Μπέρνχαρντ χρησιμοποιεί αυτό το ρυθμικό, δομικό μοτίβο, για να υποδηλώσει την αποσύνθεση του ανθρώπινου λόγου και της επικοινωνίας...». (Esslin 2001, 11).



**Μορφή και περιεχόμενο** στα έργα του Bernhard συμβαδίζουν. Οι ήρωές του αναλίσκονται σε μακροσκελείς **μονολόγους**, συνήθως είναι κλεισμένα στο δικό τους προσωπικό σύμπαν, στον δικό τους εσωτερικό κόσμο. Το ερωτικό στοιχείο απουσιάζει από τα έργα του. Το κλείσιμο του καθενός στον εσωτερικό του κόσμο δεν αφήνει περιθώρια επικοινωνίας ανάμεσα στις ανθρώπινες υπάρξεις. Η οποιαδήποτε επικοινωνία «είναι καθαρά μηχανική, όπως αυτή ανάμεσα σε μαριονέτες. Ο Μπέρνχαρντ επίτηδες σχεδιάζει τους χαρακτήρες του με τρόπο που να μην διαφέρουν από μαριονέτες, επειδή είναι πεπεισμένος ότι οι άνθρωποι στη ζωή, με ελάχιστες εξαιρέσεις, δεν έχουν συνείδηση και δρουν μόνο όταν παρακινούνται από μηχανικά ένστικτα και αντανακλαστικά. Στην πραγματικότητα, τα ανθρώπινα όντα δεν είναι ανώτερα από μαριονέτες. [...] Σαφέστατα, ο Μπέρνχαρντ παράγει αυτή την κίνηση ή το ρυθμό των μαριονετών του, δημιουργώντας μια σειρά ρυθμικών μονολόγων, οι οποίοι εκφέρονται από χαρακτήρες που μοιάζουν με μαριονέτες». (Esslin 2001, 12).

#### ΚΥΡΙΑ ΤΣΙΤΕΛ

Ο καθηγητής είναι νεκρός  
Όσο κι αν κοιτάζεις κάτω  
Δεν πρόκειται να ζωντανέψει  
Η αυτοκτονία είναι πάντα παράλογη  
Το πουκάμισο κουρελιάστηκε το κοστούμι όχι  
Έπρεπε σώνει και καλά να τον δεις εσύ  
Να πέφτει  
Έχω δει πολλούς νεκρούς στη ζωή μου  
Μ' αρρωσταίνεις έτσι όπως κοιτάζεις κάτω  
Η Κυρία Καθηγητού ακούει πάλι τις ζητωκραυγές  
Στο γεύμα στο δείπνο όχι  
Δεν προφταίνει να φάει δυο κουταλιές σούπα  
Το πρόσωπό της χλωμιάζει και πετρώνει  
Το Στάινχοφ δεν την ωφέλησε  
Ούτε στο Νόιχαουζ θα καλύτερέψει  
Θα δείτε κυρία τσίτελ στην Οξφόρδη  
Θα απαλλαγεί από τις κρίσεις  
Έλεγε ο καθηγητής  
Στην Οξφόρδη δεν υπάρχει πλατεία Ηρώων  
Στην Οξφόρδη δεν υπήρξε Χίτλερ  
Στην Οξφόρδη δεν υπάρχουν Βιεννέζοι  
Στην Οξφόρδη δεν ουρλιάζει ο όχλος  
(Πλατεία Ηρώων, Πρώτη σκηνή).

**Η αρρώστια, η τρέλα και ο θάνατος** είναι κεντρικά στοιχεία του έργου του. Η ίδια η ζωή είναι μια αρρώστια και θεραπεία της είναι ο θάνατος. Οι ανάπηροι και οι τρελοί «επιδεικνύουν πιο καθαρά και ενδεχομένως με μεγαλύτερη ειλικρίνεια αυτό από το οποίο πάσχουν όλοι οι άνθρωποι κάτω από την επιφάνεια». (Esslin 2001, 12). Όλο του το έργο στρέφεται μονίμως γύρω από το ίδιο θέμα «το θάνατο ή τη ζωή ως “φροντιστήριο θανάτου” ή την ανθρωπότητα ως “κοινότητα μελλοθανάτων”». (Μίλλερ 2005, 40).

Η **αμφίθυμη ατμόσφαιρα** στο έργο του Bernhard, η αμφιταλάντευση ανάμεσα στο κωμικό και στο τραγικό στοιχείο, η ειρωνεία και η σάτιρα, η σταθερή θεματολογία και η υπερβολή αποτελούν χαρακτηριστικά του θεατρικού του έργου. Η αναμονή του κοινού για μια τραγωδία είναι από μόνο του το στοιχείο που μετατρέπει τα έργα του σε κωμωδίες. Ορίζονται άλλωστε από τον ίδιο πολλές φορές, άλλοτε ως μια «τραγωδία της γερμανικής ψυχής», άλλοτε ως «κωμωδία» ή ως «μη κωμωδία». Ο στόχος του ωστόσο είναι το κωμικό στοιχείο αλλά μέσα από τη σοβαρότητα, και σκοπός του είναι να πλήξει την αστική τάξη.

Το θέατρο του Μπέρνχαρντ στοχεύει να είναι **κωμικό**, αλλά αναμφίβολα το κύριο κωμικό εφέ προκαλείται από το γεγονός ότι το κοινό θεωρεί πως πρόκειται για τραγωδία. Αυτός που πραγματικά διασκεδάζει, αυτός που γελάει περισσότερο από όλους, είναι ο συγγραφέας ο ίδιος. Μια πολύ σημαντική όψη των έργων του είναι ότι αποτελούν επιθέσεις στο σοβαρό, μορφωμένο κοινό, τη «μορφωμένη αστική τάξη». [...] Η απελπισία λοιπόν, μετατρέπεται σε χλευασμό και αυτός ο χλευασμός αποκρυσταλλώνεται στο θέατρο του Μπέρνχαρντ, που μπορεί να νοηθεί ως μια άγρια επίθεση στο ίδιο το κοινό. Το έργο του Μπέρνχαρντ βρίθεται από παρατηρήσεις που φανερώνουν ένα διακαές μίσος, όχι μόνο για τις μάζες της ανθρωπότητας, αλλά ειδικότερα για το κοινό του θεάτρου. [...] Μπορεί, λοιπόν, να διαβάσει κανείς το θέατρο του Μπέρνχαρντ σαν μια γιγάντια φάρσα εναντίον «των καταναλωτών του πολιτισμού», του σοβαρού, ξιπασμένου, θεατρικού κοινού. [...] Το θεατρικό έργο του Μπέρνχαρντ μπορεί να θεωρηθεί ως μια οργιώδης κωμική δημιουργία, ένας γκροτέσκος Χορός του Θανάτου, μια οργιώδης απελευθέρωση καταστροφικών παρορμήσεων, ένας παθιασμένος φιλιππικός της υπεροψίας και της τρέλας του πολιτισμού μας. (Esslin 2001, 12-14).



**Εικόνα 10.10** Ο Αδαής και ο παράφρων, σκηνοθεσία Urs Odermatt, Oldenburgisches Staatstheater

[Πηγή:

[https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%81\\_%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%85%D0%B0%D1%80%D0%B4#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Ignorant4.jpg](https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%81_%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%85%D0%B0%D1%80%D0%B4#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Ignorant4.jpg)]

Το χιούμορ, συνήθως δηκτικό, το βλέμμα του σατιρικό, πολλές φορές πικρόχολος σχολιαστής, αντικατοπτρίζει τη σύγχρονη γερμανόφωνη κοινωνία. Η εμπειρία του πολέμου και του ναζισμού έπαιξε καθοριστικό ρόλο στις απόψεις του για την αυτοκαταστροφικότητα της κοινωνίας. Ο ίδιος πεσιμιστής με μισανθρωπιστική κριτική σκέψη, θεωρούσε ότι μόνο η τέχνη αποδίδει αξία στη ζωή (Calandra 1983, 139-140). Στοιχείο του «μπερνχαρντικού σύμπαντος είναι το βιτριολικό χιούμορ, που διεισδύει ακόμα και στις πιο μαύρες σελίδες του. Λίγες φορές έχω γελάσει τόσο πολύ στο θέατρο, όσο σε παραστάσεις κωμωδιών του Μπέρνχαρντ. Τα έργα λ.χ. *Ελισάβετ Β΄* και *Ο Κλάους Πάιμαν αγοράζει ένα παντελόνι και πάει μαζί μου για φαγητό*, είναι ξεκαρδιστικές κωμωδίες. Οι περισσότεροι άνθρωποι ξεχνούν πως ο Μπέρνχαρντ ήταν και μεγάλος ποιητής. Όσο ζούσε είχαν κυκλοφορήσει επτά ποιητικές συλλογές του. Στα ποιήματα αυτά εκφράζει την απόγνωση του μπροστά στην αδυναμία του ανθρώπου να νικήσει το θάνατο, τον πόνο, την αρρώστια, τη φθορά και την τρέλα που τον καταδιώκουν αδιάλειπτα. Πρόκειται για συνθέσεις σκοτεινές, πεισιθάνατες, γεμάτες μελαγχολικές εικόνες». (Ισαρης 2006).

Η ύπαρξή μου τάραζε πάντοτε σε όλη μου τη ζωή. Πάντοτε τάραζα και πάντοτε ενοχλούσα. Όλα όσα γράφω, όλα όσα κάνω ταραίζουν και ενοχλούν. Όλη μου η ζωή ως ύπαρξη δεν είναι τίποτε άλλο από αδιάκοπη ταραχή και ενόχληση. Ενώ απλώς επιστώ την προσοχή σε γεγονότα που ταραίζουν και ενοχλούν» (Μπαμπασάκης 2005, 28)

**Όπως θα αναφέρει ο Αλέξανδρος Ίσαρης (2006), μεταφραστής και βαθύς γνώστης του έργου του Bernhard,**

η αξία αυτού του συγγραφέα έγκειται στο ότι με ένα εντελώς προσωπικό ύφος, όπου οι επαναλαμβανόμενες, σπειροειδώς ελισσόμενες προτάσεις του δημιουργούν μια πρωτόγνωρη μουσικότητα, διερευνά ως το βάθος μερικές βασικές πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης, που θεωρεί εκ των προτέρων καταδικασμένη και αποτυχημένη. Αμετακίνητος, βίαιος, ανελέητος, παράφορος, σημαδεμένος από μια σοβαρή ασθένεια των πνευμόνων, εφάρμοζε με αυστηρή συνέπεια τις ιδέες του στην προσωπική του ζωή. Αποτελεί μία από τις πλέον αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις συγγραφέα, όπου υπάρχει απόλυτη αρμονία ανάμεσα στο έργο και τη ζωή του. Τα τελευταία χρόνια ζούσε κλεισμένος στο σπίτι του, στο Όλσντορφ της Αυστρίας, αντλώντας έμπνευση από την προσωπική του μοναξιά, που γέμιζε με τους σχοινοτενείς μονολόγους ενός σύγχρονου Μισανθρώπου. Κλεισμένος στο φρούριό του, που κανείς δεν τολμούσε να πλησιάσει, εκτόξευε τα βέλη του προς όλες τις κατευθύνσεις, και έχτιζε τις ζοφερές ιστορίες του. «Το σπίτι μου», έγραφε, «είναι στην πραγματικότητα μια τεράστια φυλακή. Μου αρέσει πολύ αυτό. Όλοι οι τοίχοι είναι εντελώς γυμνοί. Κρύοι και γυμνοί. Είναι κάτι που έχει θετική επίδραση στη δουλειά μου. Ό,τι γράφω, μοιάζει με το χώρο που μέσα του κατοικώ. Μερικές φορές σκέφτομαι, ότι τα κεφάλαια ενός βιβλίου μου είναι όπως τα ξεχωριστά δωμάτια αυτού του σπιτιού. Οι τοίχοι έχουν ζωή. Οι σελίδες είναι σαν τους τοίχους. Όταν παρατηρείς έναν λευκό τοίχο, συνειδητοποιείς ότι δεν είναι ούτε λευκός ούτε γυμνός, γιατί επάνω του ανακαλύπτεις ρωγμές, μικρά σκασίματα, ανωμαλίες, ζώφια».

## Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

- «Για τον Θεατροποιό», *Θεατρικά Τετράδια* 37 (2001), 21-23.
- Ίσαρης Αλέξανδρος (2006). «Τόμας Μπέρνχαρντ: Μια συμφιλίωση», στο <http://theatrokydonia.gr/wordpress/2006/03/24>.
- Μίλερ Αντρέ (2005). «Ο Αντρέ Μίλερ συνομιλεί με τον Τόμας Μπέρνχαρντ», *Ο άγνωστος Τόμας Μπέρνχαρντ*, μετ. Θεόδωρος Λουπασάκης. Νάρκισσος: Αθήνα, 35-94.
- Μπαλαντίνου Μαρία (2006). «Εισαγωγικό σημείωμα», στο <http://theatrokydonia.gr/wordpress/2006/03/24>.
- Μπαμπασάκης Γιώργος-Ίκαρος (2005). «Εισαγωγή. Πάντα προς την αντίθετη κατεύθυνση», *Ο άγνωστος Τόμας Μπέρνχαρντ*, μετ. Θεόδωρος Λουπασάκης. Νάρκισσος: Αθήνα, 13-32.
- Μπάχμαν Ίνγκεμποργκ (2005). «Τόμας Μπέρνχαρντ, μια δοκιμή», *Ο άγνωστος Τόμας Μπέρνχαρντ*, μετ. Θεόδωρος Λουπασάκης, Νάρκισσος: Αθήνα, 117-119.
- Μπέκερ Πέτερ φον (2005). «Στου Μπέρνχαρντ», *Ο άγνωστος Τόμας Μπέρνχαρντ*, μετ. Θεόδωρος Λουπασάκης. Νάρκισσος: Αθήνα, 141-164.
- Μπέρνχαρντ Τόμας (2015). *Ιμμάνουελ Καντ*, μετ. Γιάννος Περγλέγκας και Ισμήνη Θεοδωροπούλου, Κάπα Εκδοτική: Αθήνα.
- Μπέρνχαρντ Τόμας (2016). *Ο Αδαής και ο παράφρων*, μετ. Γιώργος Δεπάστας, Επίμετρο: Γιάννος Περγλέγκας. Κάπα Εκδοτική: Αθήνα.
- Περγλέγκας Γιάννος (2015). «Λίγα λόγια για το έργο και τη μετάφραση», *Ιμμάνουελ Καντ*, μετ. Γιάννος Περγλέγκας και Ισμήνη Θεοδωροπούλου. Κάπα Εκδοτική: Αθήνα, 11-15.
- Περγλέγκας Γιάννος (2016). «Μια κωμωδία για την τραγωδία του υπαρξιακού (και θεατρικού) άγχους», *Ο Αδαής και ο παράφρων*, μετ. Γιώργος Δεπάστας, Επίμετρο: Γιάννος Περγλέγκας, Κάπα Εκδοτική: Αθήνα, 130-133.
- Τομανάς Βασίλης (1995). «Τόμας Μπέρνχαρντ. Λίγα λόγια για το έργο του», *Αυτοβιογραφία*, μετ. Βασίλης Τομανάς. Εξάντας: Αθήνα.
- Τσαλής Βασίλης (2016). «Επίμετρο», *Πλατεία Ηρώων*, μετ.-επίμετρο Βασίλης Τσαλής. Κριτική: Αθήνα.
- Χέερ Φρίντριχ (2005). «Ένας Αυστριακός πατριώτης», *Ο άγνωστος Τόμας Μπέρνχαρντ*, μετ. Θεόδωρος Λουπασάκης, Νάρκισσος: Αθήνα, 126-133.
- Χέρμπε Μαργίς (2005). «Δεν ξέρεις που και πότε», *Ο άγνωστος Τόμας Μπέρνχαρντ*, μετ. Θεόδωρος Λουπασάκης. Νάρκισσος: Αθήνα, 121-125.
- Bernhard Thomas (1995). *Αυτοβιογραφία*, μετ. Βασίλης Τομανάς. Εξάντας: Αθήνα.
- Bernhard Thomas (2001). *Ο θεατροποιός*, μετ. Πέτρος Μάρκαρης, *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 37, 24-54.
- Bernhard Thomas (2016). *Πλατεία Ηρώων*, μετ.-επίμετρο Βασίλης Τσαλής. Κριτική: Αθήνα.
- Caladra Denis (1983). *New German Dramatists*. The Macmillan Press: London, 139-150.
- Esslin Martin (2001). «Ένας γκροτέσκος Χορός του Θανάτου», μετ. Σοφία Ευτυχιάδου, *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 37, 11-14.
- Honegger Gitta (2001). *Thomas Bernhard – The making of an Austrian*. Yale University Press: New Haven & London.
- Mittermayer Manfred (1995). *Thomas Bernhard*. Verlag J.B. Metzler: Berlin, Heidelberg.

Ochs Hannelore (2001). «Τόμας Μπέρνχαρντ: Στην αντίθετη κατεύθυνση», μετ. Κατερίνα Κατσάτου, *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 37, 7-10.

## Δικτυογραφία

<https://thomasbernhard.at/>

<http://alexis-chryssanthie.blogspot.com/2013/11/1.html>

## Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

**Εστιάστε στα παρακάτω:**

- Αναφερθείτε στα βασικά χαρακτηριστικά της δραματουργίας του Μπέρνχαρντ.
- Ποια είναι τα κύρια ιστορικά ζητήματα που εμπνέουν τη δραματουργία του Μπέρνχαρντ;
- Σε ποια έργα του Μπέρνχαρντ το θέατρο κατέχει κεντρικό δραματουργικό ρόλο; Με ποιον τρόπο εμφανίζεται αυτό;

## Κεφάλαιο 11 Το πολύπλευρο θεατρικό έργο του Harold Pinter

### Σύνοψη

Στο ενδέκατο κεφάλαιο θα μελετήσουμε τον Άγγλο δραματουργό Χάρολντ Πίντερ (Harold Pinter, 1930-2008), μια από τις σύνθετες και σημαντικές φωνές της παγκόσμιας μεταπολεμικής δραματουργίας. Θα αναλύσουμε χαρακτηριστικά δείγματα της δραματικής γραφής του, εξετάζοντας παράλληλα τις διαφορετικές περιόδους στις οποίες μπορεί να διακριθεί το έργο του. Ξεκινώντας από τα πρώτα εκτενή έργα του, Το πάρτι γενεθλίων (Birthday Party, 1958) και τον Επιστάτη (The Caretaker, 1960), θα μελετήσουμε κατόπιν τη Νεκρή ζώνη (1974) και το Θερμοκήπιο (Hothouse, 1958/1980), που το έγραψε και το επεξεργάστηκε ξανά σε δύο διαφορετικές στιγμές της θεατρικής πορείας του. Θα εξετάσουμε τη χρήση του διαλόγου στο έργο του, που αποτελεί σημείο αναφοράς για την κατανόησή του, καθώς επίσης και τον ιδιότυπο χειρισμό της γλώσσας ("Pinteresque") από τον δραματουργό. Θα αναφερθούμε στην ενασχόλησή του με την υποκριτική και τη σκηνοθεσία, με το ραδιοφωνικό θέατρο και την τηλεόραση, αλλά και με τη συγγραφή σεναρίων για τον κινηματογράφο. Οι πολιτικές του απόψεις και η ενασχόλησή του με διάφορους κοινωνικοπολιτικούς σκοπούς τον οδήγησαν στο να πάρει ανοιχτά θέση, προκαλώντας αντιδράσεις σε πολλές περιπτώσεις, συχνά τον έκαναν να αρνηθεί ακόμα και βραβεία ή τιμητικούς τίτλους, ενώ αντικατοπτρίστηκαν στο έργο του, τόσο στο θεατρικό όσο και στο ποιητικό.

### Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν είναι αναγκαία η προαπαιτούμενη γνώση.

## 11 Harold Pinter

### 11.1 Βιογραφικά στοιχεία του Harold Pinter

Από τους καλύτερους δραματουργούς παγκοσμίως. Γεννήθηκε στις 10 Οκτωβρίου 1930 στο Hackney, στο ανατολικό Λονδίνο, από γονείς Εβραίους, τον Hyman και τη Frances Pinter. (Dukore 1988, 13). Ο παππούς του Nathan ήταν γεννημένος στη Ρωσία/Πολωνία το 1870 και κατέφυγε στην Αγγλία το 1900 για να αποφύγει τα πογκρόμ. Την ίδια χρονιά και ο πατέρας του Pinter εγκατέλειψε την Οδησό και εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο μαζί με την πολωνικής καταγωγής σύζυγό του. (Baker 2013, 1). Στις αρχές του πολέμου, το 1939, ο Pinter, όπως και εικοσιτέσσερα άλλα παιδιά, εγκατέλειψαν την πόλη και μεταφέρθηκαν στην Κορνουάλη για να γυρίσει αργότερα πίσω στο Λονδίνο και να μεταφερθεί εκ νέου με τη μητέρα στο Reading το 1941, όπου συμβιώνουν με μια άλλη οικογένεια εργατών και όπου ο Pinter διαβάζει στο μισοσκόταδο υπό το φως των κεριών. (Bake, 2013, 2). Στο Reading συμμετέχει στην ομάδα ποδοσφαίρου αλλά αποτυγχάνει στις εισαγωγικές του εξετάσεις. Ο πατέρας του αμφισβήτησε τα αποτελέσματα, για να διαπιστωθεί τελικά ότι ο Pinter ίσα που περνούσε τη βάση εισαγωγής. (Baker 2013, 2). Το 1942 (μέχρι το 1948) μπαίνει στο σχολείο Αρρένων Hackney Downs Grammar School, στο οποίο αρχίζει να παρακολουθεί μαθήματα από το 1944. Εκεί γνώρισε τον καθηγητή των αγγλικών του, Joseph Breatly, ο οποίος αγαπούσε το θέατρο και σκηνοθέτησε τον Pinter σε ρόλους όπως ο Μακμπέθ και ο Ρωμαίος. (Dukore 1988, 14 Baker 2013, 2). Συμμετείχε ενεργά στη Λέσχη Λογοτεχνίας και Διαλόγου, όπου έδωσε ομιλίες για το θέατρο, τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο, την πολιτική και δημοσίευσε ποιήματα και δοκίμια στο σχολικό περιοδικό. Του άρεσαν πολύ τα σπορ, έπαιζε ποδόσφαιρο, κρίκετ και έκανε στίβο, όπου και διακρίθηκε κατά τη διάρκεια της σχολικής του ζωής. Το 1943 δούλεψε στο μπαρ Mitzvah στη συναγωγή της Lea Bridge και με τα χρήματα απόκτησε ένα αντίτυπο του *Οδυσσέα* του James Joyce, ενώ αρχίζει να δανείζεται συστηματικά βιβλία από τη Δημοτική βιβλιοθήκη του Hackney. (Baker 2013, 2). Το 1946 δημοσιεύει στο περιοδικό του σχολείου ένα άρθρο για τον James Joyce. (Baker 2013, 3). Το 1948 έλαβε υποτροφία από το δημοτικό συμβούλιο του Λονδίνου για να σπουδάσει

υποκριτική στη RADA (Royal Academy of Dramatic Art), την οποία όμως εγκατέλειψε σύντομα, καθώς δεν μπόρεσε να προσαρμοστεί στο κλίμα της σχολής. Την ίδια χρονιά κλήθηκε να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία, όμως αρνήθηκε να καταταγεί, ως αντιρρησίας συνείδησης, πράξη για την οποία πλήρωσε πρόστιμο, χωρίς να πάει φυλακή. Έμεινε στο σπίτι του ως το 1951, διαβάζοντας, γράφοντας και ψάχνοντας για δουλειά. (Baker 2013, 3).

Το 1949 ανακάλυψε τον Samuel Beckett, τον οποίο θαύμαζε και παρακολουθούσε το έργο του με αδιάλειπτο ενδιαφέρον, ενώ δεν παρέλειπε να του στέλνει τα χειρόγρατά του ζητώντας τη γνώμη του. Την ίδια χρονιά έγραψε και στον Arthur Miller, ο οποίος του απάντησε. (Baker 2013, 3). Το 1950 άρχισε να δημοσιεύσει ποιήματα σε λονδρέζικα περιοδικά. Την ίδια χρονιά και την επόμενη κάνει ραδιοφωνικές παραστάσεις στο BBC. (Baker 2013, 3).



**Εικόνες 11.1 – 11.2** Ο Harold Pinter σε ηλικία 32 ετών (1962).

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Harold\\_Pinter#/media/File:Harold\\_Pinter\\_1962.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter#/media/File:Harold_Pinter_1962.jpg) και [Engelse schrijver Harold Pinter in Holland om Het Verjaardagsfeest bij te wone, Bestanddeelnr 913-5848 - Harold Pinter - Simple English Wikipedia, the free encyclopedia](#)]

Το 1951 φοιτά στο Central School of Speech and Drama, όπου τον επηρεάζουν η δασκάλα φωνητικής Cicely Berry και ο σκηνοθέτης Stephen Joseph. Το 1951-52 αρχίζει να περιοδεύει στην Ιρλανδία με τον θίασο ρεπερτορίου Anew McMaster's και αρχίζει να γράφει τη νουβέλα των *Νάνων*, την οποία ολοκλήρωσε το 1956 και εκδόθηκε το 1990. Ερωτεύεται την Pauline Flanagan, μέλος του θιάσου, την οποία φέρνει στο Λονδίνο για να τη γνωρίσει στους γονείς και στους φίλους του. Το 1953-54 βρίσκεται στον θίασο του Donald Wolfit, όπου παίζει σαιξπηρικούς ρόλους στο King's Theatre (Hammersmith), με το καλλιτεχνικό όνομα David Baron, το οποίο θα κρατήσει ως το 1960 οπότε και θα αρχίσει να χρησιμοποιεί το πατρικό του. (Baker 2013, 7).

Την πενταετία 1953-1957 θα αναλάβει διάφορες περιστασιακές δουλειές, όπως σερβιτόρος, λαντζέρης, πορτιέρης, συγγραφέας, ηθοποιός σε επαρχιακούς θιάσους. Ως ηθοποιός έπαιξε από αρχαίους τραγικούς και Shakespeare μέχρι Agatha Christie. (Pennignton 2009, 146). Στον θίασο του Wolfit γνώρισε και τη Vivien Merchant (καλλιτεχνικό όνομα της Ada Thomson), την οποία θα παντρευτεί τον Σεπτέμβριο του 1956 με πολιτικό γάμο, ενώ παίζουν κι οι δύο στο Bournemouth. (Dukore 1988, 15· Baker 2013, 8). Δύο χρόνια αργότερα, το 1958, γεννιέται ο γιος του Daniel. Το 1975 η σύζυγός του Vivien Merchant του κάνει μήνυση, καθώς ο Pinter (Εικόνες 11.1-11.2) αρραβωνιάζεται τη λαίδη Antonia Fraser, βιογράφο και μυθιστοριογράφο,



η οποία είναι επίσης παντρεμένη με τον συντηρητικό βρετανό πολιτικό Hugh Fraser, από τον οποίο η Antonia παίρνει διαζύγιο το 1976. Η ίδια ήταν γόνος αριστοκρατικής οικογένειας, κόρη του κόμη του Longford, βρετανού πολιτικού και μέλους των Εργατικών. Μετά το διαζύγιο της Fraser, η Merchant απέσυρε τη μήνυση κατά του Pinter και χώρισαν τον Αύγουστο του 1980. Τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς ο Pinter ανακοίνωσε το γάμο του με την Fraser αλλά η Merchant δεν υπέγραψε το διαζύγιο και ο γάμος ακυρώθηκε. Στη συνέχεια όμως το υπέγραψε και επανέλαβαν τη γαμήλια τελετή (Dukore 1988, 22). Η Vivien βυθίστηκε στη θλίψη και στο αλκοόλ και πέθανε δύο χρόνια αργότερα, το 1953, σε ηλικία 53 ετών. Ο γιος του άλλαξε το επίθετό του μετά τον θάνατο της μητέρας από Pinter σε Brand, και από το 1995 έκοψε την επικοινωνία με τον πατέρα του. Από την αλληλογραφία του φαίνεται πως ο Pinter έγραφε στον γιο του όταν επρόκειτο να υποβληθεί σε εγχείρηση για τον καρκίνο, ζητώντας του να τον επισκεφθεί, όμως οι δυο τους δεν συμφιλιώθηκαν ποτέ. (Hoyle 2010, 23-24).

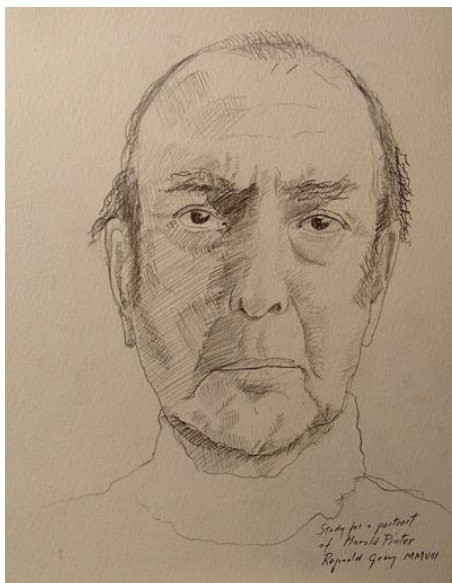
Στη διάρκεια της ζωής του υπήρξε ενεργός στην έκφραση των πολιτικών του απόψεων, όχι χωρίς να αμφισβητηθεί πολλές φορές. Στα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του εξέφραζε εχθρότητα για την πολιτική και τους πολιτικούς, καθώς και τις αμφιβολίες του σχετικά με το κατά πόσο μια πολιτική ατζέντα, ένα πολιτικό πρόγραμμα μπορεί να εξυπηρετήσει το κοινό καλό. Άποψή του ήταν ότι πολιτικό συνίσταται στο προσωπικό. (Quigley 2009, 8-10). Η πρώτη του πολιτική πράξη ήταν σε ηλικία 18 χρονών, όταν αρνήθηκε να στρατευτεί ως αντιρρησίας συνείδησης. Οι πολιτικές του απόψεις άρχισαν να εκφράζονται κυρίως κατά τη δεκαετία του 1980 και εξής. Διατύπωσε σε πολλές περιπτώσεις τις απόψεις του για το Απαρτχάιντ, τον αμερικανικό ιμπεριαλισμό, τον πόλεμο στο Ιράκ και στο Αφγανιστάν, την ελευθερία του λόγου στην Τουρκία, κ.ά. (Luckhurst 2009, 105-106· Chiasson 2017, 189-191, 194-195). Το 2005 του απονεμήθηκε το Νόμπελ Λογοτεχνίας. Η ομιλία του δεν μεταδόθηκε απευθείας, καθώς τα μέσα μαζικής επικοινωνίας φοβόντουσαν ότι ο λόγος του θα είχε ως επί το πλείστον πολιτικό αντικαθεστωτικό περιεχόμενο. (Taylor-Batty 2014, 164-165).

Ο Pinter διαγνώστηκε με καρκίνο του οισοφάγου το 2001 (**Εικόνα 11.3**). Πέθανε το Δεκέμβριο του 2008 σε ηλικία 78 ετών, μετά από μετάσταση στο ήπαρ. (Raby, 2009, xix· Hoyle 2010, 23-24).

## 11.2 Το θεατρικό έργο του Pinter

Ο Pinter ξεκίνησε να γράφει ποίηση και μυθοπλασία στη δεκαετία του 1950. Το 1952 αρχίζει να γράφει τους *Νάνους*, το μοναδικό του μυθιστόρημα, το οποίο μάλιστα αφορούσε τα νεανικά του χρόνια στο Hackney (εκδόθηκε το 1990). Το Νοέμβριο του 1956 γράφει *Το δωμάτιο* (*The Room*) μέσα σε μόλις τέσσερις ημέρες, ύστερα από αίτημα του φίλου του Henry Woolf για να παιχτεί το 1957 στο δραματικό τμήμα του πανεπιστημίου του Bristol (Drama Department, Bristol University). Χάρη στην επιτυχία που σημείωσε, παίχτηκε στη συνέχεια στη δραματική σχολή Bristol Old Vic και έλαβε καλές κριτικές, ωθώντας τον να γράψει και άλλα θεατρικά. Το 1957 γράφει το *Πάρτι γενεθλίων* (*The Birthday Party*, αρχικά με τον τίτλο *The Party*) και το *The Dump Waiter* (παίζεται το 1962 μαζί με το *Δωμάτιο*), ενώ ζει πλέον στο Νότινγκ Χιλ του Λονδίνου. (Baker 2013, 8). Η παράσταση του *Πάρτι γενεθλίων* δεν πήγε αρχικά καθόλου καλά στο θέατρο, μέχρι που παίχτηκε στην τηλεόραση το 1960, απ' όπου το έμαθαν εκατομμύρια τηλεθεατές, και έτσι την ίδια χρονιά παίχτηκε στην Αμερική. Το 1958 γράφει το *A Slight Ache*, το οποίο παίζεται αρχικά στο ραδιόφωνο του BBC, και το 1961 παίζεται στο Arts Theatre στο Λονδίνο. Το 1958 γράφει και το *Θερμοκήπιο* (*Hothouse*) και το 1959 τον *Επιστάτη* (*Caretaker*, παίζεται το 1960 στο Λονδίνο), καθώς και το *A Night Out* (ως ραδιοφωνικό αρχικά, στο θέατρο παίζεται το 1961) αλλά και διάφορα σκετς που παίζονται με τους γενικούς τίτλους *One to Another* και *Pieces of Eight*. (Baker 2013, 10-11· Dukore, 1988, 17-18). Ο *Επιστάτης* του πήρε το βραβείο Evening Standard Drama Award το 1960, ενώ το 1961 ανέβηκε στη Νέα Υόρκη, το πρώτο έργο του Pinter που παίχτηκε στο Broadway. (Dukore 1988, 18). Το 1961 γράφει το *The Collection* για την τηλεόραση (στο θέατρο παίζεται το 1962 στο Λονδίνο), ενώ το 1963 ξεκινάει την *Επιστροφή* (*The Homecoming*) (**Εικόνα 11.4**) και διασκευάζει τους *Νάνους* για το θέατρο (1963). Η *Επιστροφή* παίζεται το 1965 (Royal Shakespeare Company, Aldwych

Theatre, Λονδίνο) καθώς και στο Broadway, όπου, αν και δεν είχε εμπορική επιτυχία, απέσπασε θετικές κριτικές παίρνοντας 4 βραβεία «Τόνι» και ένα βραβείο θεατρικών κριτικών Νέας Υόρκης. Με το έργο αυτό ο Pinter καθιερώνει τη φήμη του στην Αμερική. (Dukore 1988, 20). Την ίδια χρονιά γράφει το *Διαμέρισμα* (*The Compartment*), το οποίο γυρίστηκε για την τηλεόραση του BBC με τον τίτλο *The Basement*. Πρωτοπαίχτηκε το 1968 στην Αμερική, off Broadway, στο East Side Playhouse της Νέας Υόρκης, μαζί με το *Tea Party*. (Dukore 1988, 20· Raby, 2009, xiv). Το 1967-8 γράφει το *Landscape*, για το οποίο του ζητείται να κάνει περικοπές για λόγους λογοκρισίας, κάτι που ο ίδιος αρνείται. Τελικά το έργο παίζεται στο ραδιόφωνο, καθώς η λογοκρισία δεν επηρέαζε τη ραδιοφωνική παραγωγή, οπότε κατορθώνει να απευθυνθεί σε ένα μεγαλύτερο κοινό. Το 1969, οπότε οι μηχανισμοί της λογοκρισίας έχουν ατονήσει, παίζεται αυτούσιο μαζί το *Silence* (1969) στο Aldwych Theatre του Λονδίνου. (Dukore 1988, 21). Το 1970 γράφει τους *Παλιούς καιρούς* (*Old Times*), το οποίο πρωτοπαίζεται στο Λονδίνο και στη συνέχεια στην Αμερική. Το 1974 γράφει το *No Man's Land*, το οποίο παίζεται το 1975 στο Λονδίνο, ενώ την επόμενη χρονιά (1976) ανεβαίνει στο Broadway. Το 1978 γράφεται η *Προδοσία* (*Betrayal*), η οποία παίζεται από το Εθνικό Θέατρο του Λονδίνου στο Old Vic και ύστερα από αρκετά χρόνια, το 1980, γίνεται μεγάλη εμπορική επιτυχία στην Αμερική (Broadway). Μετά την *Προδοσία* (*Betrayal*), επανέρχεται στο *Θερμοκήπιο*, το οποίο τον απογοητεύει αλλά αποφασίζει να το ανεβάσει με δική του σκηνοθεσία στο Hampstead Theatre Club. (Dukore 1988, 23). Το 1981 παίζεται από το Εθνικό Θέατρο του Λονδίνου, στη σκηνή του Lyttleton, το *Family Voices*, το οποίο πρωτοπαίχτηκε στο ραδιόφωνο του BBC και την επόμενη χρονιά (1982). Αποτέλεσε μέρος μιας παράστασης με μια τριάδα έργων του Pinter με τον γενικό τίτλο *Other Places* (*Family Voices-A Kind of Alaska-Victoria Station*). (Dukore 1988, 23). Το 1984 σκηνοθέτησε ο ίδιος το μονόπρακτό του *One for the Road*, το οποίο ανέβηκε στο Lyric Theatre Studio στο Hammersmith. (Dukore 1988, 23). Το 1988 γράφει το *Mountain Language* και τρία χρόνια μετά τη *Νέα τάξη πραγμάτων* (1991) που ανεβαίνει σε δική του σκηνοθεσία. Το 1993 γράφει το *Moonlight* και το 1996 γράφει και σκηνοθετεί το *Ashes to Ashes*. Το 2000 ανεβαίνει στο Λονδίνο το έργο του *Celebration*, το 2002, ενώ το 2006 το σκετς *Apart from that* στο οποίο παίζει ο ίδιος, καθώς και μια σειρά από σκετς που παίζονται το 2007 υπό τον γενικό τίτλο *Pinter's People*. (Raby 2009, xviii-xix). Πρόσφατα ανακαλύφθηκε ένα ακόμα σκετς του με τίτλο *The Pres and the Officer*. (Fraser 2017).



**Εικόνες 11.3 – 11.4** Σκίτσο-μελέτη του Harold Pinter από τον Reginald Gray, 2007 και φωτογραφία από την παράσταση της *Επιστροφής* στο Broadway.

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Harold\\_Pinter#/media/File:Harold\\_Pinter.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter#/media/File:Harold_Pinter.JPG) και [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Homecoming#/media/File:Carolyn\\_Jones\\_John\\_Church\\_The\\_Homecoming\\_1968.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Homecoming#/media/File:Carolyn_Jones_John_Church_The_Homecoming_1968.JPG)

]

## 11.3 Ο Harold Pinter και το Θέατρο του Παραλόγου

### 11.3.1 Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των έργων του

Ένα από τα σημαντικότερα θεατρικά γεγονότα των μέσων του 20ού αιώνα ήταν η παράσταση του έργου του John Osborne *Οργισμένα νιάτα*, το οποίο εκτός του ότι ασχολούνταν με τη μεταπολεμική ατομική (πυρηνικός πόλεμος) εποχής και εκτός του ότι εισήγαγε τον όρο του οργισμένου νέου ανθρώπου, έφερνε στη σκηνή ζωντανά πορτρέτα ανθρώπων της εργατικής τάξης και την απογοητευμένη νέα γενιά που μιλούσε το δικό της ιδίωμα (αργκό) και το δικό σου περιβάλλον, περιτριγυρισμένο από βρώμικα έπιπλα, σιδερώστρες, εφημερίδες πεταμένες στο πάτωμα. Αποτέλεσε τομή για τη νέα γενιά κάτω των τριάντα και ενέπνευσε νέους συγγραφείς να γράψουν με αυτόν τον τρόπο. Γνωστό και ως «έργο νεροχύτη» τα *Οργισμένα νιάτα* πρόσφεραν μια καινούρια εναλλακτική απέναντι στα έργα σαλονιού της μεσοαστικής τάξης και των χαρακτήρων τους (Dukore 1988, 3-4· Knowles 2009, 74-75). Οι πρώτες κριτικές για τον Pinter κατέτασσαν τα έργα του κάτω από τον όρο των «έργων νεροχύτη», με την αιτιολογία ότι πολλά από αυτά εκτυλίσσονταν σε μια κουζίνα ή περιστρέφονταν γύρω από το φαγητό (Dukore 1988, 4). Τα σκηνικά αντικείμενα στα πρώτα του έργα περιέχουν νεροχύτες, φαγητό ή και τα δύο.

Η γλώσσα των χαρακτήρων του, που ανήκουν κυρίως στην εργατική τάξη, είναι νατουραλιστική, σαν να πρόκειται για καταγεγραμμένες φυσικές ομιλίες, με τις επαναλήψεις, το μουρμούρισμα, τη φτωχή γραμματική, τις μισοτελειωμένες προτάσεις, την απότομη αλλαγή από το ένα θέμα στο άλλο κλπ. Το ιδιαίτερο γλωσσικό του ύφος, γνωστό και ως «πιντερέσκ» (pinteresque) αφορά την αμφισημία της γλωσσικής λειτουργίας ανάμεσα στο τι είναι πραγματικό και τι όχι, και τη δυνατότητα της γλώσσας να αποτυπώνει σχέσεις εξουσίας. Τόσο τα άτομα όσο και η γλώσσα, εξαρτώνται από την πραγματικότητα, και οι χαρακτήρες του είτε μπορούν να αποτυπώσουν την πραγματικότητα είτε εκδοχές αυτής. (Aragay 2009, 283-184).

Τα επόμενα έργα του ωστόσο εξελίχθηκαν με όχι τόσο σαφές το νατουραλιστικό στοιχείο και η κριτική σύνδεσε τα πρώτα έργα του με το νέο κίνημα του Θεάτρου του Παραλόγου, παρά τον επιφανειακό τους νατουραλισμό. Σημαντικά γεγονότα των μέσων του 20ού αιώνα που έπαιξαν τον ρόλο τους στη δραματουργία του Pinter ήταν η παράσταση στο Λονδίνο του *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Samuel Beckett και τα έργα *Το μάθημα* (1955) και *Η φαλακρή τραγουδίστρια* (1956) του Ionesco. Οι δύο αυτοί συγγραφείς είναι από τους σημαντικότερους του Θεάτρου του Παραλόγου, ενός θεάτρου «χωρίς σκοπό» σύμφωνα με τον Martin Esslin και τον Ionesco. (Dukore 1988, 4-5). Με αυτή την έννοια, η ύπαρξη του ανθρώπου στο σύμπαν είναι παράλογη. Αποκομμένος από τις θρησκευτικές, μεταφυσικές και υπερφυσικές του ρίζες, ο άνθρωπος είναι χαμένος και οι πράξεις του ανούσιες, παράλογες και άχρηστες, σύμφωνα με τον Ionesco. (Dukore 1988, 5). Το αίσθημα της μεταφυσικής αγωνίας που έρχεται αντιμέτωπο με το παράλογο της ανθρώπινης κατάστασης είναι η βάση του Θεάτρου του Παραλόγου, που αποφεύγει την ασυναρτησία δραματοποιώντας τη. Το Θέατρο του Παραλόγου παρουσιάζει αυτό το θέμα πολλές φορές και με μη ορθολογικό τρόπο, με συγκεκριμένες σκηνικές εικόνες. Αναγνωρίζοντας τις ομοιότητες των έργων του Pinter με το παράλογο, κάποιοι κριτικοί θεωρούν ότι στον συγγραφέα άσκησαν επιρροή ο Kafka, ο Beckett και ο Ionesco. Ο Pinter εξάλλου δεν έκρυβε τον θαυμασμό του για τον Beckett και τον Kafka, ενώ υποστήριξε ότι δεν είχε ακούσει για τον Ionesco πριν γράψει τα πρώτα του έργα. (Dukore 1988, 5). Όπως ο ίδιος υπαινισσόταν (1961), η σχολή του Osborne δεν αποκλείει τη σχολή του Beckett : «αυτό που συμβαίνει στα έργα μου είναι ρεαλιστικό, αλλά αυτό που κάνω δεν είναι ρεαλισμός». (Dukore 1988, 5).

Το νόημα ενός έργου δεν συγκεφαλαιώνεται απαραίτητα στο τέλος, ο Pinter δεν έχει ανάγκη να ανακεφαλαιώσει τον θεματικό ή τον ηθικό σκοπό του έργου του μόνο και μόνο επειδή αυτό είναι το αναμενόμενο για ένα έργο ή μια παράσταση. Δεν μπαίνει στη διαδικασία να σχολιάζει το νόημα των έργων του, αλλά αφήνει (όπως ο Chekhov ή ο Beckett) να ξετυλιχθεί μέσα από τους χαρακτήρες του, χωρίς να υποβάλει στον θεατή κάποιο νόημα ή να τον καθοδηγεί στη λύση. Όπως και ο Beckett, αποφεύγει τον σχολιασμό των έργων του, καθώς δεν το θεωρεί κομμάτι της δικής του δουλειάς να βοηθήσει το κοινό να τα

καταλάβει. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν θέλει να γίνει κατανοητός αλλά πιστεύει ότι η κατανόηση προκύπτει μέσα από το ίδιο το έργο και ότι είναι ευθύνη του θεατή να καταλάβει. (Dukore 1988, 7).

Επίσης, η συζήτηση γύρω από το νόημα ενός έργου μπορεί να αποκτήσει και αλληγορική ερμηνεία, όπως συνέβη π.χ. με τη στάση μέρους της κριτικής για τον *Επιστάτη* (*The Caretaker*), έργο που έγινε κατανοητό ως αλληγορία, σε αντίθεση όμως με την άποψη του συγγραφέα ότι το έργο του αφορά «δύο αδέρφια και έναν επιστάτη». (Dukore 1988, 7). Οι χαρακτήρες και το δραματικό περιεχόμενο για τον Pinter είναι πολύ συγκεκριμένα, δεν εκκινούν από μια αφηρημένη ιδέα ή θεωρία, ούτε αντιμετωπίζει τους χαρακτήρες του ως αλληγορικές αναπαραστάσεις οποιασδήποτε μορφής, και διαφωνεί με την τακτική να ανάγονται όλα στη σφαίρα του συμβολικού όταν δεν μπορούν να γίνουν κατανοητά. Αυτό είναι σημαντικό για τη δραματουργία του Pinter, ο οποίος στοχεύει να προσφέρει στον θεατή άμεσες εμπειρίες και αυτό δεν είναι δυνατό να συμβεί όταν διαχωρίζεται η φόρμα από το νόημα. (Dukore 1988, 7). Τα έργα του Pinter δεν είναι για κάτι, αλλά ενσωματώνουν αυτό το κάτι στη δραματική και θεατρική τους μορφή. Το νόημα βρίσκεται σε αυτό που συμβαίνει εκείνη τη στιγμή επί σκηνής και όχι σε έναν επεξηγηματικό χαρακτήρα ή σε έναν επεξηγηματικό διάλογο. (Dukore 1988, 7).

Οι χαρακτήρες του Pinter απλώς μιλούν, αλλά δεν μπορεί να πάρει κανείς στην κυριολεξία τα λεγόμενά τους. Πολλές φορές οι χαρακτήρες του έρχονται σε αντίφαση με τον εαυτό τους, μπορεί να έχουν περισσότερα του ενός ονόματα και καθετί που λένε είναι ανοιχτό σε πολλές ερμηνείες. Άλλες φορές αποτυγχάνουν και άλλες φορούν αρνούνται να επικοινωνήσουν ή φοβούνται να εκθέσουν ή να αποκαλύψουν τον εαυτό τους, και χρησιμοποιούν λεξιλόγιο που κρατά τον συνομιλητή τους σε απόσταση, ένα «στρατήγημα που καλύπτει τη γύμνια τους», και που δεν είναι πάντα επιτυχημένο, όπως αναφέρει ο ίδιος ο Pinter. (Dukore 1988, 8).

Στα έργα του, εκτός από αυτά που γίνονται γνωστά στον θεατή και αυτά που αποκρύπτονται, υπάρχουν και τα μερικώς γνωστά, αυτά που αποκαλύπτονται υπαινικτικά αλλά που δεν επιβεβαιώνονται ρητά. Σύμφωνα με την άποψη του Pinter (Εικόνες 11.5-11.6) ο συγγραφέας έχει την ελευθερία να αφήσει κάτι αιωρούμενο, δεν είναι υποχρεωτικό να γεφυρώσει το χάσμα για τον θεατή ή να προσδιορίσει τι είναι σωστό και τι λάθος. Οι διάλογοί του, αποκαλυπτικοί ή υπαινικτικοί, είναι εξαιρετικά κωμικοί. Το χάσμα ανάμεσα στις αντιθέσεις καθώς και η επιθυμία να καλυφθούν τα κενά, είναι αυτά που παράγουν και το κωμικό. (Dukore 1988, 8-9).

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό των έργων του είναι η αναξιοπιστία της μνήμης των χαρακτήρων, που το βρίσκουμε από τα πρώιμα έργα και είναι ένα από τα στοιχεία που λειτουργεί ως πρόσκομμα στο να επιβεβαιωθεί μια πληροφορία για τον θεατή ή τον αναγνώστη. (Dukore 1988, 9). Ο ίδιος ο Pinter από το 1962 υποστήριξε ότι το παρελθόν είναι σχεδόν αδύνατον να επιβεβαιωθεί, ακόμα και τα γεγονότα της ίδιας μέρας, πόσο μάλλον το απώτερο παρελθόν, καθώς οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τα γεγονότα με διαφορετικό τρόπο και η μνήμη τους είναι σαν την κινούμενη άμμο, από τη στιγμή που η κάθε εμπειρία ερμηνεύεται διαφορετικά από τον καθένα. Πράγματι, οι χαρακτήρες του είτε δεν μπορούν να θυμηθούν και είναι αβέβαιοι για την ακρίβεια της μνήμης τους είτε αναγνωρίζουν ότι αυτά που θυμούνται ισχύουν για το παρόν, όσο κι αν απέχουν από την αλήθεια του παρελθόντος. Από τη στιγμή που η μνήμη τους δεν είναι αξιόπιστη και δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί, ή να αποτελέσει οδηγό για την αλήθεια του παρελθόντος, οι χαρακτήρες του δημιουργούν ένα δραματικό παρόν που επηρεάζει τόσο τους υπόλοιπους χαρακτήρες όσο και το παρόν του θεατή. (Dukore 1988, 9-10).

Η σιωπή είναι ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό των έργων του Pinter, η οποία μπορεί να δηλώνεται με παύσεις ή με αποσιωπητικά. (Hollis 1970, 15-17). Κατά τον Pinter, οι χαρακτήρες του γίνονται πιο κατανοητοί και ξεκάθαροι στις σιωπές τους. Η αδυναμία κατανόησης των χαρακτήρων των έργων του είναι ένα ακόμα χαρακτηριστικό της δραματουργίας του. Οι ήρωές του, όταν προσπαθούν να εξηγήσουν το ποιοι είναι, γίνονται όλο και πιο ακατανόητοι, και όσες περισσότερες λεπτομέρειες δίνουν, τόσο λιγότερο πείθουν.

Όπως αναφέρει και ο ίδιος, οι χαρακτήρες του είναι ανέκφραστοι, αναξιόπιστοι, απρόθυμοι, υπεκφεύγουν και βάζουν εμπόδια, και αυτό τους κάνει πιο πραγματικούς. (Dukore 1988, 10). Η αντιστροφή αυτή δημιουργεί μεγαλύτερο ρεαλισμό και προσφέρει κάτι που δεν παρέχει ούτε το συμβατικά ρεαλιστικό ή συμβολικό δράμα: έχει άμεση επίπτωση στους θεατές και στους αναγνώστες που ταυτίζονται με τους χαρακτήρες. (Dukore 1988, 10).



Εικόνες 11.5-11.6 Ο Harold Pinter (2005 και 2007).

[Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Harold\\_Pinter#/media/File:Harold\\_pinter-atp.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter#/media/File:Harold_pinter-atp.jpg) και [https://vi.wikipedia.org/wiki/Harold\\_Pinter#/media/T%E1%BA%ADp\\_tin:Pinterfoto\\_cropped.jpg](https://vi.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter#/media/T%E1%BA%ADp_tin:Pinterfoto_cropped.jpg)]

## 11.4 Το θεατρικό του έργο

### 11.4.1 Το πάρτι γενεθλίων (*The Birthday Party*), 1958

Το έργο περιστρέφεται γύρω από τον Stanley Webber, ένοικο στο σπίτι ενός ζευγαριού, της Meg και του Petey Boles, σε μια παραθαλάσσια πόλη. Ο Stanley ζει σε αυτό το σπίτι πάνω από έναν χρόνο, ενώ δεν βγαίνει καθόλου έξω. Στο ίδιο σπίτι καταφθάνουν δύο άτομα, ο Nat Goldberg και ο McCann, οι οποίοι ανακρίνουν με αγγιότητα τον Stanley, του σπάνε τα γυαλιά του, χωρίς τα οποία δεν βλέπει σχεδόν τίποτα, του ρίχνουν το ηθικό, τον οδηγούν σε κατάρρευση, μετά από την οποία ο Stanley δεν μπορεί να αρθρώσει λόγο και στο τέλος τον παίρνουν μαζί τους και φεύγουν. Ο ένας από τους δύο εισβολείς, ο Nat, δημιουργεί σχέση με τη Lulu, μια γειτόνισσα, την οποία όμως διώχνει όταν εκείνη παρεμποδίζει τη δράση τους σε σχέση με τον Stanley. Ο Pinter δεν λέει για ποιον λόγο ο Stanley μένει σε αυτό το σπίτι εδώ και τόσο καιρό ή γιατί δεν βγαίνει έξω, όπως δεν μας αποκαλύπτει και γιατί οι δύο εισβολείς συμπεριφέρονται με αυτόν τον τρόπο στον Stanley. Όπως αναφέρει και ο τίτλος, το έργο αφορά το πάρτι γενεθλίων του Stanley, παρόλο που ο ίδιος αρνείται ότι είναι τα γενέθλιά του. Κυριολεκτικά και μεταφορικά, τα γενέθλια του Stanley πραγματοποιούνται, όχι μόνο ως επέτειος της μέρας της γέννησής του, αλλά και ως η μεταφορική ξανα-γέννησή του στα χέρια των δύο εισβολέων. Ο Stanley γεννιέται ξανά, και γίνεται ένας άλλος άνθρωπος με την παρέμβαση των Goldberg και McCann. (Dukore 1988, 31).

Ο Stanley φοβάται την εισβολή από το εξωτερικό περιβάλλον, και νιώθει ότι απειλείται. Τα πρώτα έργα του Pinter έχουν χαρακτηριστεί ως «έργα απειλής» (menace plays), καθώς βασίζονται σε μια ατμόσφαιρα απειλής, αγωνίας και μυστηρίου. (Chui 2013, 7). Η απειλή αυτή δείχνει το παράλογο της ανθρώπινης κατάστασης, καθώς ο άνθρωπος, όπως και η ανθρωπότητα, είναι ανασφαλής και χωρίς καμία βεβαιότητα στον κόσμο του. Η ανάκριση που υφίσταται ο Stanley αποτελείται από λογικές αλλά χωρίς νόημα ερωτήσεις και κατηγορίες, κάτι που χαρακτηρίζει το θέατρο του παραλόγου. (Dukore 1988, 30). Στο *Πάρτι γενεθλίων* ο θεατής εκλαμβάνει ό, τι συμβαίνει στη σκηνή την ώρα που συμβαίνει χωρίς να υπάρχουν συμβολικά ή μεταφορικά νοήματα στη δράση. Για παράδειγμα, ο ένας από τους δύο εισβολείς, ο McCann, σκίζει σε

λωρίδες την εφημερίδα, κάτι που αρέσει στον ίδιο αλλά εκνευρίζει τον Stanley, κάτι που δεν σημαίνει τίποτα παραπάνω από αυτό που συμβαίνει, ούτε σηματοδοτεί κάτι για τη δυσκολία της επικοινωνίας. Δεν μας αποκαλύπτεται ο λόγος για τον οποίο ο Stanley είναι ανήσυχος για τους δύο εισβολείς, ενώ το μυστήριο και η απειλή αυξάνεται όταν ο Goldberg και ο McCann αναρωτιούνται αν έχουν έρθει στο σωστό σπίτι. Η απειλή για τον Stanley μεγαλώνει όταν ο ένας από τους δύο επισκέπτες, ο Goldberg, προτείνει σκόπιμα στη Meg να κάνουν ένα πάρτι γενεθλίων, το οποίο ο Stanley προσπαθεί να αποφύγει, κάτι όμως που τελικά δεν καταφέρνει.

Ανάμεσα στα πρόσωπα του έργου αναπτύσσονται σχέσεις εξουσίας, αφενός των εισβολέων με τον Stanley που κατορθώνουν να του επιβληθούν και να τον καταρακώσουν τελικά, φτάνοντάς τον στην αδυναμία να αρθρώσει λόγο, στο παιχνίδι εξουσίας ανάμεσα στον Stanley και τη Meg αφετέρου, η οποία φέρεται στον Stanley σα να είναι μωρό, εισβάλλει στο δωμάτιό του για να τον ξυπνήσει, και προσπαθεί να τον χειραγωγήσει, ενώ εκείνος αντιστέκεται. Ο Stanley αρνείται τις προτάσεις της Meg και της Lulu να βγει από το σπίτι, στο τέλος όμως αναγκάζεται να φύγει παρά τη βούλησή του.

Ο λόγος και η δράση στο παρόν αποδεικνύονται πιο σημαντικά από την έκθεση των γεγονότων μιας συμβατικής πλοκής. Η σημασία της αναφοράς στο ότι ο Stanley έχει υπάρξει πιανίστας και ότι έχει παίξει σε συναυλίες διαρκώς κλιμακώνεται προς τον εκμηδενισμό της αξίας του Stanley και της ιδιότητάς του ως πιανίστα, όταν π.χ. η Meg του κάνει δώρο ένα παιδικό τύμπανο για τα γενέθλιά του, επειδή εκείνος δεν έχει πιάνο, αν και είναι πιανίστας. Αυτό που συμβαίνει σκηνικά συμβάλλει στην κατανόηση του θεατή, καθώς ο Stanley τελικά καταλήγει να παρωδείται ως καλλιτέχνης. (Dukore 1988, 33). Ο θεατής αντιλαμβάνεται την κατάρρευση του Stanley μέσα από θεατρικά στοιχεία και όχι μέσα από διαλόγου. Η κλιμάκωση έρχεται σιγά σιγά πριν το τέλος της απώλειας της βούλησής του. Ένα στάδιο προς αυτή την κατάρρευση είναι η σκηνή που ο Stanley γυρίζει γύρω από το τραπέζι παίζοντας δυνατά το παιδικό τύμπανο που του χάρισε η Meg, οι ήρωες πέφτουν ο ένας πάνω στον άλλο, ακούγονται θόρυβοι και φωνές, σβήνουν τα φώτα, μια σειρά από δράσεις που δίνουν την εντύπωση της απειλής και του κινδύνου. Στην τελευταία πράξη ο Stanley έχει πλέον υποταχθεί στους εισβολείς, δεν μιλάει πια και κινείται σαν ζόμπι, ενώ είναι καθαρός και ξυρισμένος, ντυμένος με ένα μαύρο κοστούμι.

#### **11.4.2 Το Θερμοκήπιο (*The Hothouse*), 1958**

Στο *Θερμοκήπιο* η δράση εκτυλίσσεται σε ένα κυβερνητικό ίδρυμα την ημέρα των Χριστουγέννων. Δεν αναφέρεται τι είδους ίδρυμα είναι, αφήνεται στην κρίση του θεατή να το ερμηνεύσει, μας αποκαλύπτεται ωστόσο ότι οι ένοικοι ή ασθενείς δεν είναι εγκληματίες, ενώ μόλις πρόσφατα ένας ένοικος έχει πεθάνει και μία γυναίκα από τον τέταρτο όροφο έχει γεννήσει, κάτι που σύμφωνα με τον διευθυντή του ιδρύματος δεν έχει ξανασυμβεί σε όλα τα χρόνια που λειτουργεί το ίδρυμα.

Στις πρώτες σκηνές του έργου αναπτύσσονται οι σχέσεις μεταξύ του προσωπικού του ιδρύματος, που αναφέρεται στους ενοίκους με νούμερα και όχι με ονόματα. Κανείς δεν γνωρίζει τα ονόματά τους και πιθανόν να μην τα θυμούνται πια ούτε και οι ίδιοι. Οι σκηνές ανάκρισης βρίσκονται κι εδώ στο επίκεντρο, ανάμεσα στα μέλη του προσωπικού. Ο διευθυντής (Roote) ζητά από τον γιατρό Gibbs να βρει ποιος είναι ο πατέρας και να ξεφορτωθεί το μωρό. Ο Gibbs ανακοινώνει στη συνέχεια ότι πατέρας του παιδιού είναι ο Lamb, ο νεαρός που κλειδώνει τα δωμάτια και τις πόρτες του ασύλου, ο οποίος όμως κατά την ανάκρισή του στο δωμάτιο πειραμάτων, υποστηρίζει ότι είναι παρθένος. Στη σκηνή του παιχνιδιού-πειράματος έχουν βάλει ηλεκτρόδια στον Lamb ενώ ο Gibbs και η δεσποινίς Cutts του κάνουν κατακλυσμικές ερωτήσεις στις οποίες δεν μπορεί καν να απαντήσει. Ο εκπρόσωπος του κατώτερου προσωπικού ζητά από τον διευθυντή να απευθύνει λόγο στους τροφίμους και στο προσωπικό από το μικρόφωνο, ενώ του δίνει για δώρο μια τούρτα. Στο εσωτερικό του ιδρύματος κάνει πολύ ζέστη σύμφωνα με τον διευθυντή, ενώ το χιόνι έξω έχει μετατραπεί σε λάσπη. Σύμφωνα με τον Roote το ίδρυμα είναι σαν κρεματόριο από τη ζέστη.

Ο Roote είναι πρώην στρατιωτικός και συμπεριφέρεται σαν να διοικεί μια φυλακή, στην οποία δεν επιτρέπεται να μπει κανείς αλλά ούτε και να βγει, αν και το ίδρυμα οργανώνει δραστηριότητες κατά τις γιορτές σε όλη τη διάρκεια του χρόνου. Η δεσποινίς Cutts έχει σχέση με τον Roote αλλά ταυτόχρονα και με τον Gibbs, που θέλει να σκοτώσει τον διευθυντή και να πάρει τη θέση του. Η βία κλιμακώνεται σε διάφορα σημεία του έργου, όπως όταν ο διευθυντής, ο Gibbs και ο Lash βγάζουν μαχαίρια αλλά και όταν ο Roote χτυπάει δυνατά τον Lash σε βαθμό που εκείνος σωριάζεται στο πάτωμα. Το έργο έχει και κωμικά στοιχεία, και αποτελεί μια σάτιρα της διεφθαρμένης κοινωνίας. Τελειώνει με την εξέγερση των τροφίμων που σκοτώνουν όλο το προσωπικό εκτός από τον Gibbs, ενώ δεν πειράζουν καθόλου το κατώτερο προσωπικό (μάγειρες, εργάτες καθαριότητας, κτλ.). Σύμφωνα με τον Gibbs, που συνομιλεί στο τέλος με τον κυβερνητικό εκπρόσωπο, όλο το προσωπικό σφαγιάστηκε, ο διευθυντής με τη δεσποινίδα Cutts δολοφονήθηκαν στο κρεβάτι, ενώ όλοι οι άλλοι βρέθηκαν κρεμασμένοι με διάφορους τρόπους. Ο Gibbs αναλαμβάνει πλέον διευθυντής του ιδρύματος, ενώ ο Lamb, που θεωρείται υπεύθυνος γιατί δεν κλείδωσε τα δωμάτια, εξακολουθεί να βρίσκεται ξεχασμένος από τον Gibbs στο δωμάτιο πειραμάτων, σε μια κατάσταση κατατονική και με τα ηλεκτρόδια ακόμα περασμένα στα χέρια του.

Το έργο του Pinter αφήνει για άλλη μια φορά τον θεατή ή τον αναγνώστη να καλύψει τα κενά ή τις πολλαπλές ανοιχτές ερμηνείες που προκύπτουν μέσα από τα χάσματα των διαλόγων. Το θερμοκήπιο ως χώρος παραπέμπει σε μια τεχνητή κατασκευή, όπου δημιουργούνται οι κατάλληλες συνθήκες για να δημιουργηθεί ή να καλλιεργηθεί μια καινούρια ζωή, έξω από τις συνθήκες της πραγματικής ζωής. Παρά τις ελεγχόμενες συνθήκες που χαρακτηρίζουν ένα θερμοκήπιο, η πραγματική ζωή κατορθώνει να εισβάλλει σε αυτόν τον απομονωμένο χώρο, είτε με τον απρόσμενο θάνατο ενός από τους τροφίμους, είτε με τη γέννηση ενός μωρού, είτε με την αναφορά στη μητέρα του πεθαμένου που ζητά από το προσωπικό να μάθει πώς πέθανε ο γιος της, τον οποίο είχε να δει πάνω από έναν χρόνο.

Οι χαρακτήρες του έργου είναι κυρίως το ανώτερο προσωπικό του ιδρύματος, το οποίο αδυνατεί να επικοινωνήσει ή να βρει κοινά σημεία ο ένας με τον άλλον, ενώ στις σχέσεις τους ελλοχεύει διαρκώς η απειλή του ενός από τον άλλον ή η απειλή μιας επερχόμενης καταστροφής. Σε αντίθεση με άλλα έργα του Pinter εδώ η απειλή δικαιολογείται και αρθρώνεται και από τους ίδιους τους χαρακτήρες. (Dukore 1988, 42). Ο Roote αναφέρει για παράδειγμα ότι «Είναι παράλογο. Κάτι συμβαίνει, το νιώθω, το ξέρω αλλά δεν μπορώ να το προσδιορίσω». (Dukore 1988, 42). Επίσης, ο συμβολισμός του έργου είναι κοινότοπος. Το άσυλο π.χ. συμβολίζει τη διεφθαρμένη κοινωνία, ενώ ο Lamb κερδίζει στον λαχνό μια νεκρή γαλοπούλα. (Dukore 1988, 42).

Ο Pinter στο προλογικό του σημείωμα στην έκδοση του έργου προσπαθεί να το αναγάγει στα πρώιμα συγγραφικά του επιτεύγματα, αν και τα πρώτα του έργα του 1957 είναι πιο δεξιοτεχνικά στο χιούμορ και στις κωμικές του σκηνές από ό, τι το *Θερμοκήπιο*, στο οποίο τα κωμικά στοιχεία φτάνουν στην παρωδία. (Dukore 1988, 42).

#### **11.4.3 Ο επιστάτης (*The Caretaker*), 1960**

Από τον *Επιστάτη* και ύστερα το έργο του Pinter αρχίζει να αναγνωρίζεται, κάτι που παρασύρει αναδρομικά και τα πρώτα του, όχι και πολύ επιτυχημένα στη σκηνή έργα (π.χ. *Πάρτι γενεθλίων*). (Hinchliffe 1976, 87). Κατά τον Pinter το έργο αποτελεί μια προέκταση μιας βασικής ιδέας, που δεν περιέχει κάτι δυσερμήνευτο κι ότι τα έργα του γενικά τα εμπνεύστηκε από απλές εικόνες της καθημερινής ζωής: μπαίνοντας σε ένα δωμάτιο είδε ένα άτομο να στέκεται όρθιο και ένα άλλο να κάθεται κι έτσι προέκυψε μερικές εβδομάδες αργότερα *Το δωμάτιο* (1957). Μπαίνοντας σε ένα άλλο δωμάτιο είδε δύο ανθρώπους να κάθονται κι έτσι μερικά χρόνια αργότερα προέκυψε *Το πάρτι γενεθλίων*. Κοίταξε από την πόρτα ενός τρίτου δωματίου και είδε δύο ανθρώπους να στέκονται όρθιοι και έτσι προέκυψε *Ο επιστάτης*. Ωστόσο, τα έργα του αντιμετωπίστηκαν ως πιο περίπλοκα απ' όσο ο ίδιος τα έκανε να μοιάζουν. (Hinchliffe 1976, 88). Για παράδειγμα, ένας κριτικός της εποχής το ερμήνευσε στο πλαίσιο μιας αλληγορίας για τον Θεό της Παλαιάς Διαθήκης, της Καινής και της

Ανθρωπότητας, ενώ ο Pinter απάντησε ότι πρόκειται απλώς για έναν επιστάτη και δύο αδέρφια. Επίσης, ως έργο σηματοδοτεί το τέλος της βίας και τον θρίαμβο του τέλους της βίας, η οποία εδώ περιορίζεται στα αστεία που κάνει ο μικρότερος αδελφός, Mark, απέναντι στον εισβολέα Davies.

Η δράση τοποθετείται σε ένα δωμάτιο ασφυκτικά γεμάτο με αντικείμενα που είτε έχουν αγοραστεί είτε έχουν περιμαζευτεί με τη σχολαστικότητα ενός ρακοςυλλέκτη. Στο δωμάτιο ζει ένα από τα δύο αδέρφια της υπόθεσης, ο Aston, ένας ολιγόλογος νεαρός άνδρας που έχει νοσηλευτεί σε ψυχιατρική κλινική, που μαζί με τα αντικείμενά του, σώζει από καυγά και περιμαζεύει μια παγωμένη ημέρα έναν άστεγο, δίνοντάς του στέγη στο αποπνικτικά γεμάτο δωμάτιό του. Το δωμάτιο ανήκει στον αδελφό του Aston, τον Mick, ο οποίος το έχει δώσει στον αδελφό του για να το συντηρεί. Ο Aston ζητά από τον άστεγο Davies να αναλάβει χρέη επιστάτη του σπιτιού και ως αντάλλαγμα να κοιμάται στο δωμάτιο. Σε αντίθεση με τον Aston που παρουσιάζεται ευγενικός και λιγομίλητος, ο Davies μιλάει ακατάπαυστα, χωρίς να γνωρίζουμε αν ό,τι λέει είναι αλήθεια. Παρουσιάζεται ως ρατσιστής και αντισημιτιστής, μισεί τους μαύρους και τους εβραίους, τους Έλληνες και τους Πολωνούς. Ο ίδιος κατάγεται από τη Σκωτία και την Ουαλία. Σε αντίθεση με άλλα έργα του Pinter, στον *Επιστάτη* μας αποκαλύπτονται πράγματα για το παρελθόν των χαρακτήρων σε ικανοποιητικό βαθμό, παρόλο που η δράση επικεντρώνεται στη σχέση και στις δυναμικές της κοινωνικής ή ψυχολογικής εξουσίας και βίας που αναπτύσσονται μεταξύ των τριών ατόμων. Ο Davies έχει εμμονή να αποκτήσει ένα ζευγάρι καλά παπούτσια (πιθανόν επιρροή από τον *Γκοντό* και τη δυσανεξία των ποδιών) που να μην τον στενεύουν, και παρά την κατάστασή του θεωρεί ότι έχει τη δυνατότητα να γίνεται εκλεκτικός. Όσο περισσότερα του δίνονται από τον Aston, τον αρχικά κυρίαρχο στο δωμάτιο, τόσο πιο πολύ θεωρεί ότι αυξάνονται τα δικαιώματά του. Στη σχέση του με τον Aston, ο ευεργετημένος Davies επιτίθεται στον «σωτήρα» του με τις πληροφορίες που έχει πάρει για τη ζωή του και με την ασφάλεια ότι έχει ήδη δεχτεί προσφορά και από τον έτερο αδελφό να αναλάβει επιστάτης μόλις φτιαχτεί το δωμάτιο. Η συμβίωση μεταξύ των δύο είναι δύσκολη, καθώς ο Davies βρωμάει και ροχαλίζει τη νύχτα με αποτέλεσμα ο Aston να μην μπορεί να κοιμηθεί. Ο Aston έχει νοσηλευτεί και μάλιστα έχει τραυματιστεί ψυχικά και σωματικά από τα ηλεκτροσόκ, κάτι που τον έχει στιγματίσει. Μετά από έναν διαπληκτισμό τους, όταν ο Aston ξυπνά τον Davies καθώς δεν μπορεί να κοιμηθεί, ο τελευταίος τον προκαλεί λέγοντάς του ότι θα τον ξαναβάλουν στο νοσοκομείο για να του ξανακάνουν ηλεκτροσόκ. Ο Aston μετά από αυτό το γεγονός του ζητά να φύγει. Έτσι ο Davies, νομίζοντας ότι τώρα βρίσκεται σε θέση ισχύος, λόγω της σχέσης του με τον άλλο αδελφό, στρέφεται στον Mick, παραπονούμενος για τον Aston. Τα δύο αδέρφια όμως τελικά προστατεύουν ο ένας τον άλλον και διώχνουν τον Davies.

Η ερμηνεία του έργου είναι και πάλι αμφίσημη όπως και άλλα έργα του Pinter, που αφήνει ανοιχτά τα ερμηνευτικά ενδεχόμενα για τον θεατή. Άραγε, όταν ο Mick αναφέρει τη λέξη «παιχνίδι» στον Davies, μπορεί να εννοεί το όλο σκηνικό συμβάν σαν ένα παιχνίδι-πείραμα μεταξύ των δύο αδελφών γύρω από τον δύσμοιρο Davies που παρασύρεται από τα προνόμια που του δίνονται και προσπαθεί να στρέψει τον έναν αδελφό εναντίον του άλλου; Ο Mick –που προσπαθεί να δώσει κάποια απασχόληση στον αδελφό του, ο οποίος δεν θέλει να κάνει τίποτα στη ζωή του πέρα από κάποιες χειρωνακτικές ψευτοδουλειές ή να φτιάξει την τέντα, χωρίς στο τέλος να κάνει τίποτα– ζηλεύει τη σχέση του Aston με τον Davies; Τα πρόσωπα λένε αλήθεια για τις ιστορίες και το παρελθόν τους; Δεν γνωρίζουμε, και σύμφωνα με τον Pinter δεν χρειάζεται και να επιβεβαιωθεί η αλήθεια τους. Με βάση τη σκηνική δράση το πιο αναξιόπιστο πρόσωπο φαίνεται να είναι τελικά ο Davies, ο οποίος προκειμένου να μην χάσει αυτά που του έχουν δοθεί, άγεται από τον έναν αδελφό στον άλλο, καταλήγοντας τελικά στον δικό του εξοστρακισμό από το δωμάτιο. Η συμπάθεια του θεατή για τους χαρακτήρες μετακυλιέται από τον έναν στον άλλο και δεν μπορεί εύκολα να αποφασίσει κανείς με ποιανού το μέρος είναι. (Hincliffe 1976, 105). Πρόκειται για ένα από τα έργα του Pinter απ' όπου απουσιάζουν γυναικεία πρόσωπα, όπως συμβαίνει π.χ. και στα *The Dumb Waiter* (1957), *The Caretaker* (1959), *The Dwarfs* (1960), *Monologue* (1972), *No Man's Land* (1974), *Victoria Station* (1982), κ.α. (Sakellariδου 1988, 120).



#### 11.4.4 Νεκρή ζώνη (*No Man's Land*), 1974

Η υπόθεση διαδραματίζεται στο σπίτι του Hirst, ενός εξηντάρη, ευκατάστατου και επιτυχημένου «ανθρώπου των γραμμάτων», ο οποίος φέρνει στο σπίτι του από την παμπ έναν συνομήλικό του, τον Spooner, ο οποίος αυτοσυστήνεται ως ποιητής και μέντορας νέων συγγραφέων. Στον μεταξύ τους διάλογο που συνοδεύεται από αμέτρητα ποτήρια ουίσκι, ο Spooner μιλάει ακατάπαυστα προσπαθώντας να αποσπάσει έστω και την παραμικρή πληροφορία για τη ζωή του Hirst, ο οποίος μένει την περισσότερη ώρα σιωπηλός και απαντά μονολεκτικά στον Spooner, που προσπαθεί να εισχωρήσει στη ζωή του, εισβάλλοντας στον υποσυνείδητο χώρο της μνήμης και των αναμνήσεων του παρελθόντος του Hirst. Μέσα από μια «κοινή» ανάμνηση μιας τεϊοποσίας στο γρασίδι ενός εξοχικού, ανοίγει μία χαραμάδα συνάντησης των δύο αντρών σε ένα κατασκευασμένο, φανταστικό ή πραγματικό παρελθόν. Όταν ο Hirst αποσύρεται για να κοιμηθεί, εισβάλλει αναπάντεχα στο δωμάτιο ο Foster και ύστερα από λίγο ο Briggs, των οποίων η ταυτότητα είναι διφορούμενη, αν και γίνεται αντιληπτό ότι αποτελούν μέρος του προσωπικού του σπιτιού. Ο Foster αναφέρεται ως γιος του Hirst αν και γίνεται αντιληπτό ότι ανήκει στο οικιακό προσωπικό, ενώ αργότερα συστήνεται και ως νέος συγγραφέας και γραμματέας του Hirst. Ο Briggs είναι διακριτό αφενός ότι αποτελεί υπηρετικό προσωπικό του σπιτιού, αν και κάποιες φορές λειτουργεί και ως ένα είδος σωματοφύλακα. Όταν ο Hirst επιστρέφει από τον απογευματινο-βραδινό του ύπνο, έχει ήδη ξεχάσει ποιος είναι ο Spooner, και δεν δέχεται τον ορισμό του φίλου, καθώς όπως λέει, οι φίλοι του βρίσκονται όλοι στο φωτογραφικό του άλμπουμ. Ταυτόχρονα αφηγείται το όνειρο που είδε με έναν άνθρωπο να πνίγεται σε μια λίμνη ή σε καταρράκτες. Ο Spooner, προκειμένου να επικυρώσει τη θέση του στο σπίτι του Hirst, του λέει ότι ο άνθρωπος που πνιγόταν στο όνειρό του ήταν εκείνος, εισβάλλοντας πλέον πέρα από τον χώρο των αναμνήσεων στον υποσυνείδητο ονειρικό κόσμο του Hirst. Τη νύχτα ο Briggs και ο Foster κλειδώνουν τον Spooner, για ασφάλεια, στο δωμάτιο. Στη δεύτερη πράξη, το επόμενο πρωί, προσφέρεται πρωινό στον Spooner, καθώς και άφθονο αλκοόλ. Εδώ ο επισκέπτης προσπαθεί με κάθε τρόπο να εκμεταλλευτεί αυτόν τον ενδιάμεσο υποσυνείδητο ονειρικό και μνημονικό χώρο μέσω της χειραγώγησης της μνήμης και της δημιουργίας κοινών φανταστικών αναμνήσεων από το παρελθόν. Από τον υλιστικό κόσμο στην αρχή του έργου ο συγγραφέας περνάει σε ένα μεταφορικό, μεταιχμιακό πεδίο, όπου κυριαρχεί η κλειστοφοβική ατμόσφαιρα και όπου η έμφαση δίνεται στον εσωτερικό, αυτο-αντανακλαστικό κόσμο του Spooner και του Hirst. Από τις προσδοκίες για μια 'αντικειμενική' πραγματικότητα του θεατρικού κόσμου που εκτυλίσσεται στη σκηνή ο Pinter με δεξιοτεχνικό τρόπο μεταφέρει τον θεατή, μέσα από τους χαρακτήρες του, στον αλληγορικό, μεταφορικό χώρο μιας «νεκρής ζώνης», όπου συνυπάρχουν το ψέμα και η αλήθεια, η φαντασία και η πραγματικότητα, το παρελθόν και το παρόν, η διαθλασμένη μνήμη και η εισβολή μιας κατασκευασμένης πραγματικότητας. Στα κενά και στην αβεβαιότητα των ονείρων και των αναμνήσεων του Hirst, ο Spooner κατορθώνει να μπει για λίγο από τις χαραμάδες, δίνοντας υλική υπόσταση στο παρόν μέσω της κατασκευασμένης παρουσίας του στις φωτογραφίες του άλμπουμ του Hirst. Το φωτογραφικό άλμπουμ είναι εκεί για να επιβεβαιώσει το παρελθόν και να επαναφέρει τα θραύσματα της μνήμης στο παρόν. Ο Hirst δεν θυμάται πια ποιος είναι αυτός ο επισκέπτης που αναφέρεται ως «φίλος», και αναφέρεται σε αυτόν με το όνομα Charles Whetherby φέρνοντας ταυτόχρονα στην επιφάνεια αναμνήσεις από το παρελθόν, στο οποίο ο Spooner αναλαμβάνει ενεργά τον ρόλο του, πλάθοντας με τον Hirst έναν κόσμο φανταστικών αναμνήσεων γύρω από τα χρόνια στην Οξφόρδη πριν από τον πόλεμο ή για τη διεκδίκηση γυναικών που άρεσαν και στους δύο. Ο Hirst εξομολογείται στον Spooner ότι είχε κρυφή σχέση με τη γυναίκα του, μια και τώρα που έχουν περάσει τόσα χρόνια δεν έχει πια και τόσο σημασία. Η δόμηση μιας πλαστής πραγματικότητας στο παρόν μέσω της δημιουργίας ενός εξίσου φανταστικού παρελθόντος θα τερματιστεί κάπως άδοξα, τόσο μέσα από τις προσπάθειες των Foster και Briggs να απομακρύνουν τον Spooner από τον Hirst, αλλά και τους αδέξιους κοινωνικούς χειρισμούς του Spooner, που θα επιβάλλουν το αίτημα για αλλαγή θέματος στη συζήτηση και θα περιφράξουν με συρματοπλέγμα την περιπλάνηση στη χώρα του κανενός, στη μεταιχμιακή νεκρή ζώνη. Όπως και στον *Επιστάτη*, ο ανεπιθύμητος τελικά εισβολέας δεν κατορθώνει να σπάσει το αρραγές της εστίας των ήδη εξοικειωμένων προσώπων και αποβάλλει τον επισκέπτη/εισβολέα επαναφέροντας την κατάσταση στον αρχικό της πυρήνα.

### 11.5 Ο Pinter ως σεναριογράφος. Διασκευές μυθιστορημάτων για τη μεγάλη οθόνη

Αρκετά από τα έργα του γυρίστηκαν σε κινηματογραφικές ταινίες. Το πρώτο από τα θεατρικά του έργα που γυρίστηκαν στον κινηματογράφο ήταν *Ο επιστάτης*, σε διασκευή του ίδιου του Pinter και σε σκηνοθεσία του Clive Donner. (Dukore 1988, 18). Τα γυρίσματα ξεκίνησαν τον Δεκέμβριο του 1962, στο Hackney, τον τόπο των παιδικών του χρόνων, κοντά στο σπίτι του. Το 1963 η ταινία παίχτηκε στην Αγγλία και το 1964 διανεμήθηκε στην Αμερική με τον τίτλο *The Guest (Ο επισκέπτης)*, πιθανότατα για να διακριθεί από τη σχεδόν ομότιτλη ταινία *The Caretakers* του Hall Bartlett με την Joan Crawford, που επίσης παίχτηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες το 1963. (Gale 2009, 93-95). Το επόμενο έργο του Pinter που πέρασε από τη σκηνή στην οθόνη ήταν *Το πάρτι γενεθλίων (The Birthday Party)*, το οποίο διασκευάστηκε για τον κινηματογράφο από τον ίδιο τον συγγραφέα και σκηνοθετήθηκε από τον William Friedkin ο οποίος αργότερα θα σκηνοθετήσει τα *The French Connection* και *The Exorcist*. Το *Πάρτι γενεθλίων* έκανε την πρεμιέρα του στη μεγάλη οθόνη στη Νέα Υόρκη. (Dukore 1988, 18). Έγραψε επίσης το σενάριο για την *Προδοσία (Betrayal)*, το οποίο αν και γραμμένο για το θέατρο, υιοθετεί πλήρως τις κινηματογραφικές συμβάσεις. Το σκηνοθέτησε ο David Jones και προβλήθηκε το 1983.

Ήδη από τη διασκευή του *Επιστάτη* ο Pinter ξεκίνησε να διασκευάζει μυθιστορήματα άλλων συγγραφέων για τον κινηματογράφο. Η πρώτη του διασκευή ήταν το *The Servant* του Robin Maugham, στο οποίο συνεργάστηκε για πρώτη φορά με τον Joseph Losey ως σκηνοθέτη, το οποίο παίχτηκε το 1963. Στη συνέχεια διασκεύασε το μυθιστόρημα της Penelope Mortimer, *The Pumpkin Eater*, σε σκηνοθεσία Jack Clayton, το οποίο έκανε πρεμιέρα το 1964. (Dukore 1988, 19· Gale, 2009, 88-89). Το 1966 γυρίστηκε το *The Quiller Memorandum* βασισμένο στο *The Berlin Memorandum* του Adam Hall σε σκηνοθεσία Michael Anderson. (Gale 2009, 90). Το *Ατύχημα (Accident)*, διασκευή από τη νουβέλα του Nicholas Mosley, παίχτηκε στον κινηματογράφο του 1967, σε σκηνοθεσία Joseph Losey, με τον οποίο ο Pinter θα συνεργαστεί και για τρίτη φορά στο σενάριο της ταινίας *The Go-Between*, διασκευή που έκανε το 1969 από το ομότιτλο μυθιστόρημα του L. P. Hartley, και παίχτηκε στις αίθουσες το 1971. (Dukore 1988, 19· Gale, 2009, 90, 96). Με τον Losey επρόκειτο να συνεργαστεί ξανά το 1973 στο *The Proust Screenplay* βασισμένο στο *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο (A la recherche du temps perdu)* του Proust, αλλά δε γυρίστηκε ποτέ. (Gale 2009, 92). Το 1974 διασκεύασε το *The Last Tycoon* του F. Scott Fitzgerald, το οποίο σκηνοθέτησε ο Elia Kazan το 1976. Το 1979 διασκεύασε το *The French Lieutenant's Woman* του John Fowles's σε σκηνοθεσία Karol Reisz, το οποίο παίχτηκε το 1981 (Gale 2009, 98-100), ενώ η διασκευή του *Turtle Diary* του Russell Hoban's παίχτηκε το 1986 (Dukore 1988, 19· Raby 2009, xvi). Το 1989 γράφει το σενάριο για την ταινία *Reunion* σε σκηνοθεσία Jerry Schatzberg από την ομότιτλη νουβέλα (1971) του Fred Uhlman, καθώς και το σενάριο της ταινίας *The Heat of the Day*, από το μυθιστόρημα της Elizabeth Bowen, σκηνοθεσία Christopher Morahan. Το 1990 είναι ο σεναριογράφος της ταινίας *The Comfort of Strangers*, διασκευή από το μυθιστόρημα του Ian McEwan και σκηνοθεσία Paul Schrader, αλλά γράφει και το σενάριο για την ταινία *The Handmaid's Tale* βασισμένο στο μυθιστόρημα της Margaret Atwood, σε σκηνοθεσία Volker Schlöndorff. Το 1993 γυρίζεται η *Δίκη*, διασκευή του Pinter από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Kafka (σκηνοθεσία David Jones). (Raby 2009, xvi). Το 2007 διασκευάζει το θεατρικό έργο του Anthony Shaffer, *Sleuth*, στο ριμέικ της ομότιτλης ταινίας (1971, σενάριο Anthony Shaffer) από τον Kenneth Branagh. (Raby 2009, xix).

### 11.6 Τηλεόραση και ραδιόφωνο

Ο Pinter έγραψε πολλά σκετς και έργα για το ραδιόφωνο και την τηλεόραση, τα οποία μεταδόθηκαν αρχικά από τα δύο αυτά μέσα και κατόπιν παραστάθηκαν στο θέατρο. Μέσα από το ραδιόφωνο και την τηλεόραση, το έργο του Pinter μπόρεσε να διαδοθεί σε ένα πολύ ευρύτερο κοινό από ό, τι στο θέατρο και σε πολλές περιπτώσεις κάποια έργα του ωφελήθηκαν και από τα δύο αυτά μέσα. Ο ίδιος ο Pinter σκηνοθέτησε αλλά και έπαιξε σε πολλά από αυτά. Οι περισσότερες παραγωγές, τόσο ραδιοφωνικές όσο και τηλεοπτικές, έγιναν από το BBC. (Regal 1995, 39-40).

## Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

- Aragay Mireia (2009 [<sup>1</sup>2001]). "Pinter, politics and postmodernism (2)", Raby Peter (ed.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge University Press: Cambridge, 283-296.
- Baker William (2014). *A Harold Pinter Chronology*. Palgrave Macmillan: London.
- Chiasson Basil (2017). *The Late Harold Pinter. Political Dramatist, poet and Activist*. Palgrave Macmillan: London.
- Chui Yeang Jane Wong. *Affirming the Absurd in Harold Pinter*. Palgrave Macmillan: New York.
- Dukore Bernard F. (1988 [<sup>1</sup>1982]). *Harold Pinter*. Macmillan Education: London.
- Φελοπούλου Σοφία (2018). «Το πολιτικό στοιχείο στις νέες γραφές. Το παράδειγμα του Χάρολντ Πίντερ και της Σάρα Κέην», Αλεξία Αλτουβά-Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία*, τμ. Β', Πρακτικά του Ε' πανελληνίου θεατρολογικού συνεδρίου (Αθήνα, 5-8 Νοεμβρίου 2014) [αφιερωμένου στον Βάλτερ Πούχνερ, και με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας]. ΕΚΠΑ-ΤΘΣ: Αθήνα, 713-719.
- Fraser Antonia (2017), "The UK president nukes the world: read Harold Pinter's newly discovered play", *The Guardian*, 27 October 2017.
- Gale Steven H. (2009 [<sup>1</sup>2001]). "Harold Pinter, screenwriter: an overview", Raby Peter (ed.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge University Press: Cambridge, 88-104.
- Hinchliffe Arnold (1976). *Harold Pinter*. The Macmillan Press: London.
- Hollis James R. (1970). *Harold Pinter. The Poetics of Silence*. Southern Illinois University Press: Carbondale.
- Hoyle Antonia (2010). "Exclusive: Harold Pinter's former secretary lays bare the cruel legacy", *The Mail on Sunday*, 24 January 2010, 22-24.
- Knowles Ronald (2009 [<sup>1</sup>2001]). "Pinter and twentieth-century drama", Raby Peter (ed.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge University Press: Cambridge, 74-87.
- Luckhurst Mary (2009 [<sup>1</sup>2001]). "Speaking out: Harold Pinter and freedom of expression", Raby Peter (ed.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge University Press: Cambridge, 105-120.
- Pennington Michael (2009 [<sup>1</sup>2001]). "Harold Pinter as director", in Raby Peter (2009), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge University Press (<sup>1</sup>2001), 146-159.
- Quigley Austin (2009 [<sup>1</sup>2001]). "Pinter, politics and postmodernism (1)", Raby Peter (ed.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge University Press: Cambridge, 7-26.
- Raby Peter (2009 [<sup>1</sup>2001]). *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge University Press: Cambridge.
- Regal Martin S. (1995). *Harold Pinter. A Question of Timing*. Macmillan Press: London.
- Sakellaridou Elizabeth (1988). *Pinter's Female Portraits. A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*. Macmillan Press: London.
- Taylor-Batty Mark (2014). *The Theatre of Harold Pinter*. Bloomsbury: London.

## Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

Εστιάστε στα παρακάτω:

- Ποια είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του έργου του Harold Pinter;
- Σε ποια έργα συναντάμε το μοτίβο της απειλής στα έργα του Pinter;
- Αναφέρετε κάποια βασικά χαρακτηριστικά της χρήσης της γλώσσας από τον Pinter.
- Ποια στοιχεία συνδέουν τον Pinter με το Θέατρο του Παραλόγου; Από ποιους συγγραφείς επηρεάζεται κυρίως;

## Κεφάλαιο 12 Φεμινισμός και κοινωνικοπολιτικό θέατρο: Caryl Churchill

### Σύνοψη

Το κεφάλαιο θα εστιάσει το ενδιαφέρον του στο δραματουργικό έργο μιας από τις σημαντικότερες και πιο δημιουργικές γυναίκες του σύγχρονου βρετανικού θεάτρου, την Caryl Churchill (1938). Βασική εκπρόσωπος του αγγλικού φεμινιστικού θεάτρου, η Churchill κατάφερε μέσα από τα έργα της κατά τις δεκαετίες του '70 και του '80 να ασκήσει μια αιχμηρή σοσιαλιστική –κυρίως όμως φεμινιστική– κριτική στις ανισότητες και στις αδικίες που προωθούνταν από το δυτικό καπιταλιστικό σύστημα, αλλά και την πατριαρχία. Στα μέσα της δεκαετίας του 1990 συνέχισε να καταγράφει την περιρρέουσα πολιτική πραγματικότητα, υιοθετώντας όμως ένα νέο είδος θεατρικής γραφής. Μέσα από τη συστηματική μελέτη αντιπροσωπευτικών έργων της, όπως το Cloud Nine, (1982), το Επιτυχημένες γυναίκες (Top Girls, 1983) αλλά και τα πιο πρόσφατα Σκράικερ (The Skriker 1994) και Πολύ Μακριά (Far Away, 2000), θα καταδειχθεί η δημιουργική μετακίνησή της από την καθαρόαιμη φεμινιστική γραφή και τις μπρεχτικές θεατρικές τεχνικές σε περισσότερο πειραματικές μορφές θεάτρου, όπου ο ελλειπτικός λόγος διασταυρώνεται με τη μουσική και τον χορό.

### Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν είναι αναγκαία η προαπαιτούμενη γνώση.

## 12 Φεμινισμός και θέατρο

### 12.1 Από την εκκωφαντική απουσία... στην ηχηρή παρουσία. Ιστορική αναδρομή στους κυριότερους σταθμούς της φεμινιστικής ιστορίας

#### 12.1.1 Οι αιώνες της μεγάλης γυναικείας συγγραφικής σιωπής

Αν κάτι χαρακτήριζε την ευρωπαϊκή θεατρική ζωή, τουλάχιστον μέχρι τον 17ο αιώνα, ήταν η πλήρης απουσία γυναικών συγγραφέων:

Δεδομένου ότι η παραδοσιακή επιστήμη επικεντρώθηκε σε στοιχεία που σχετίζονται με γραπτά κείμενα, η απουσία γυναικών θεατρικών συγγραφέων κατέστη κεντρικό θέμα στις πρώτες φεμινιστικές έρευνες. Το γεγονός ότι δεν υπήρχε σημαντικός αριθμός σωζόμενων κειμένων γραμμένων από γυναίκες για τη σκηνή μέχρι τον δέκατο έβδομο αιώνα παρήγαγε μια μάλλον εκπληκτική αίσθηση απουσίας στις κλασικές παραδόσεις του θεάτρου. (Case 1988, 5).

Πράγματι, για πολλούς αιώνες, οι γυναικείες μορφές/εικόνες των γυναικών απεικονίζονταν μόνο μέσα από την ανδρική ματιά, ενώ, παράλληλα, τα κείμενα αυτά αποτελούσαν τη μοναδική πηγή πληροφοριών προκειμένου να μάθουμε κάτι περισσότερο για τη ζωή των γυναικών.

Οι λόγοι απουσίας των γυναικών πρέπει να αναζητηθούν στη δομή και στις αξίες της πατριαρχικής κοινωνίας των χρόνων του αρχαίου ελληνικού θεάτρου (5ος αιώνας π.Χ.) και του αγγλικού αναγεννησιακού δράματος, όπου οι γυναίκες αποκλείονταν εντελώς από τη δημόσια ζωή και υποβιβάζονταν στην αόρατη ιδιωτική σφαίρα.

Η κλειστή οικονομική και κοινωνική οργάνωση της αθηναϊκής πατριαρχικής πόλις-κράτους εξοβέλιζε τις γυναίκες στο περιθώριο της δημόσιας ζωής. Οι Αθηναίες ζούσαν, εργάζονταν και ανέπνεαν μόνο στο

οικιακό πεδίο, ανατρέφοντας τα παιδιά τους ή/και εκτελώντας τα συζυγικά τους καθήκοντα. Ο αποκλεισμός τους από τη δημόσια ζωή της πόλης και ο μειωμένος ρόλος τους στην κοινωνικοοικονομική της οργάνωση είχε ως φυσικό επακόλουθο και τον αποκλεισμό τους από τις διονυσιακές γιορτές. (Case 1988, 9). Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ τον 6ο π.Χ. αιώνα οι γυναίκες συμμετείχαν στις αθηναϊκές γιορτές προς τιμήν του Διονύσου, κατά τη διάρκεια του 5ου π.Χ. αιώνα, στην ακμή δηλαδή της ελληνικής τραγωδίας, παρατηρήθηκε «εκτοπισμός των γυναικών από το αττικό θέατρο είτε ως ηθοποιών ή θεατών που αντικατοπτρίζει την ανδροκρατική διάταξη της αθηναϊκής κοινωνίας». (Σακελλαρίδου 2006, 31). Ο τρόπος με τον οποίο ο Αριστοτέλης περιγράφει το θέατρο της εποχής του στην *Ποιητική* αντικατοπτρίζει έως ένα σημείο το πώς ήταν δομημένη η κοινωνία εκείνων των χρόνων, αλλά και τη θέση των γυναικών σε αυτήν: «Η *Ποιητική* επεκτείνει την πατριαρχική προκατάληψη κατά των γυναικών στη φύση της δραματικής εμπειρίας». (Case 1998, 16). Η *Ποιητική* όχι μόνο επιβεβαιώνει την πατριαρχική ιδεολογία –οι γυναίκες θεωρούνται οι ‘παρείσακτοι’– αλλά και αντιπροσωπεύει την εξουσία των παραδοσιακών ελίτ – οι άνδρες είναι ανώτεροι από τις γυναίκες, ενώ οι σκλάβοι είναι άχρηστοι. Μελετώντας την περιγραφή της φύσης του ιδανικού τραγικού ήρωα, ο Αριστοτέλης αναφέρει:

Ένα –το πρώτο– είναι οι χαρακτήρες του να είναι χρηστοί. Ένα πρόσωπο της τραγωδίας θα έχει χαρακτήρα, αν, όπως είπαμε, τα λόγια ή οι πράξεις του κάνουν φανερή κάποια επιλογή και προτίμηση, και ο χαρακτήρας θα είναι χρηστός, αν η επιλογή και προτίμηση θα είναι χρηστή. Χρηστός χαρακτήρας υπάρχει σε όλες τις κατηγορίες ανθρώπων· γιατί και γυναίκα χρηστή υπάρχει και δούλος επίσης – αν και ίσως το πρώτο από τα δύο αυτά όντα είναι κατώτερης αξίας, ενώ το άλλο ολωσδιόλου δίχως καμιά αξία ([15] 1454a-1454b).

Η καλοσύνη είναι η μόνη αρετή που χρειάζεται ο δραματικός ήρωας, μια αρετή που μόνο οι άνδρες πολίτες μπορούσαν να έχουν. Επιπλέον, ο Αριστοτέλης προσδιορίζει την παρουσία των γυναικών στην τραγωδία μόνο στον βαθμό που βοηθούν στον προσδιορισμό των ανδρικών χαρακτήρων, συμπληρώνοντας το περίγραμμά τους ή καταδεικνύοντας τις διαφορές τους, προκειμένου να αναδείξουν τις ανδρικές αρετές, όπως η γενναιότητα ή η ανδρεία, οι οποίες συνδέονται με το ανδρικό φύλο.

Κατά τα χρόνια του αγγλικού αναγεννησιακού δράματος τα πράγματα δεν άλλαξαν. Οι ηρωίδες των δραματικών κειμένων συνέχισαν να απεικονίζονται μέσα από την ανδρική γραφή. Αυτή τη φορά, όμως, οι γυναικείες μορφές διακρίνονται για τον δυναμισμό και την ανεξαρτησία τους, αν και «οι περισσότερες από αυτές που πετυχαίνουν κάτι αντιμετωπίζουν κάποιο είδος υποβάθμισης». (Thompson 1992, 31). Η *Lady Macbeth* είναι ισχυρότερη από τον σύζυγό της αλλά είναι στερημένη συναισθημάτων. Οι γυναίκες παρουσιάζονται είτε ως ‘καλές’ –χαρακτηρισμός που σταδιακά γίνεται ταυτόσημο της αγνότητας– είτε ως ‘κακές’, με κύρια χαρακτηριστικά τη λαγνεία, τα δολοφονικά ένστικτα που αναπόφευκτα τις οδηγούσαν στην αυτοκαταστροφή: «Οι γυναίκες είναι η γυναίκα που είναι η γυναίκα που είναι η γυναίκα που είναι η γυναίκα που είναι η γυναίκα: οι γυναικείοι ‘χαρακτήρες’ ενσαρκώνουν, όχι την ουσιαστική ανθρώπινη φύση, αλλά πτυχές των σύγχρονων σχέσεων εξουσίας, και τις προσπάθειες κωδικοποίησης αυτών των σχέσεων στο φύλο σε έναν ταχέως μεταβαλλόμενο οικονομικό κόσμο». (Thompson 1992, 31). Ως αποτέλεσμα, λοιπόν, της καταπίεσης των πραγματικών γυναικών, ο πολιτισμός των ανδρών επινόησε τις δικές του αναπαραστάσεις του φύλου. Από τον Αισχύλο μέχρι τον Σαίξπηρ η πατριαρχική κουλτούρα υποβάθμισε τις γυναίκες σε στερεότυπα, «θετικούς ρόλους και ένα πλεόνασμα μισογυνιστικών ρόλων που συνήθως προσδιορίζονται ως Σκύλα, Μάγισσα, Βαμπίρ». (Case 1988, 6). Επιπλέον, το γεγονός ότι εκείνα τα χρόνια οι γυναικείοι ρόλοι παίζονταν από άνδρες ενθάρρυνε τη δημιουργία γυναικείων ρόλων που προσφέρονταν για γενίκευση και

στερεότυπα: «Η απεικόνιση και η ανάπτυξη των γυναικείων χαρακτήρων στα γραπτά κείμενα πρέπει να προσαρμόστηκε στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονταν στη σκηνή». (Case 1988, 11).



**Εικόνα 12.1** Η μοναχή Hrotsvit von Gandersheim.

[Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roswitha\\_of\\_Gandersheim.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roswitha_of_Gandersheim.jpg)]

Η απάντηση των γυναικών σε αυτές τις εικόνες ήρθε χρόνια αργότερα, όταν οι έκαναν την εμφάνισή τους οι πρώτες γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς. Στα μέσα του 10ου αιώνα, η μοναχή Hrotsvit von Gandersheim (935 μ.Χ.– 973 μ.Χ.) έγραψε έξι θεατρικά έργα, στα οποία προσπαθεί να ανατρέψει τη μισογυνική εικόνα που απέπνεαν τα γυναικεία πορτρέτα του γνωστού Ρωμαίου κωμωδιογράφου Τερέντιου (**Εικόνα 12.1**). Οι γυναικείοι χαρακτήρες κατέχουν κεντρική θέση στα δράματά της. Το σημαντικότερο στοιχείο είναι ότι αναπτύσσουν μια έντονη πρωτοβουλία, ενώ είναι εκείνες που τελικά λαμβάνουν την τελική απόφαση στις επιλογές που τους προτείνονται. Εικάζουμε ότι τα έργα παίχθηκαν μόνο από μοναχές στο κλειστό περιβάλλον του μοναστηριού όπου μόναζε η Hrotsvit. Τα χειρόγραφα εκδόθηκαν μόλις τον 16ο αιώνα στα λατινικά και η μετάφραση τους σε σύγχρονες ευρωπαϊκές χώρες έγινε μόλις τρεις αιώνες αργότερα. (Case 1988, 32-36).



**Εικόνα 12.2** Aphra Behn.

[Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Lely\\_-\\_Aphra\\_Behn\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg#/media/File:Peter\\_Lely\\_-\\_Aphra\\_Behn\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Lely_-_Aphra_Behn_-_Google_Art_Project.jpg#/media/File:Peter_Lely_-_Aphra_Behn_-_Google_Art_Project.jpg)]



**Εικόνα 12.3** *Susanna Centlivre.*

[Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna\\_Centlivre.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna_Centlivre.jpg)]

Έπρεπε να περάσουν επτακόσια χρόνια μέχρι να έρθει η σειρά των πρώτων γυναικών που ασχολήθηκαν επαγγελματικά με τη θεατρική συγγραφή: η Aphra Behn (1640-1689) και η Susanna Centlivre (1669-1723), εγκαινίασαν τη μεγάλη συγγραφική πορεία των γυναικών στο θέατρο, δημιουργώντας νέες εικόνες γυναικών που προσπαθούν να ξεφύγουν από την πατριαρχική και σεξουαλική καταπίεση, ή να σπάσουν τους κανόνες μιας κομφορμιστικής κοινωνίας (Εικόνες 12.2 και 12.3).

Ήταν οι πρώτες που έδειξαν ενδιαφέρον για τα δικαιώματα και την καταπίεση των γυναικών, πριν το κίνημα του Φεμινισμού, στα μέσα της δεκαετίας του '60 και στις αρχές της δεκαετίας του '70, που εισάγει τα προβλήματα των γυναικών στην καθημερινή ατζέντα.

Η έντονη γυναικεία παρουσία στον χώρο του θεάτρου ενθαρρύνεται κατά πολύ και από την επίσημη επαναφορά, μετά από πολλούς αιώνες απουσίας, των γυναικών ηθοποιών σε γυναικείους ρόλους. Στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα οι θίασοι της *Commedia dell'Arte* δέχτηκαν γυναίκες ως βασικά στελέχη τους, ενώ κάτι αντίστοιχο συνέβη και στη Γαλλία. Το αγγλικό θέατρο θα ακολουθήσει με καθυστέρηση αρκετών δεκαετιών, εξαιτίας της επίδρασης των πουριτανών στην κοινωνική και πολιτική ζωή της χώρας. Μετά την Παλινόρθωση, όμως, παρατηρείται μια εντυπωσιακή εισροή γυναικών στη θεατρική σκηνή, και μάλιστα σε ρόλους ιδιαίτερα δυναμικούς. (Gilder 1960, 55, 91).

Στο πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα, η παρουσία των γυναικών στο ευρωπαϊκό θέατρο θα συνεχιστεί με τη σποραδική εμφάνιση δραματουργών και την ανάδειξη μεγάλων ηθοποιών. Από τις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι αυτή της πρωτοπόρου θιασάρχης *Caroline Neuber* (1697-1760), χάρη στην οποία οφείλουμε την αναγέννηση και την αναμόρφωση του γερμανικού θεάτρου μετά τον Τριακονταετή Πόλεμο (1618-1648).

Πραγματική, ωστόσο, έξαρση της γυναικείας θεατρικής παραγωγής σημειώνεται μόνο στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Αιτία στάθηκε το αυξανόμενο κοινωνικό ενδιαφέρον γύρω από το λεγόμενο «Γυναικείο Ζήτημα». Η περίοδος που εκτείνεται χρονικά από το 1870 έως το 1920 θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η πρώτη φάση του φεμινιστικού κινήματος. Γυναίκες που δεν είχαν άμεση σχέση με το θέατρο, και με μόνο τους προσόν την ενεργή συμμετοχή τους στο αναδυόμενο φεμινιστικό κίνημα, έγραψαν έργα με βασικό χαρακτηριστικό την έντονη ιδεολογική φόρτιση αλλά και την άμεση και αιχμηρή κοινωνική και πολιτική τους κριτική: «Ο τόνος τους ήταν συνήθως μαχητικός και απέβλεπε στην προπαγάνδα, με αποτέλεσμα να υποβαθμίζεται η σημασία της φόρμας του δράματος». (Σακελλαρίδου 2006, 40). Κορυφαίο έργο της περιόδου είναι το *Alan's Wife* (1893) των Florence Bell & Elizabeth Robins, ένα έργο τολμηρό τόσο λόγω του



έντονου φεμινιστικού προβληματισμού «όσο και για την πρωτοφανή για την εποχή δραματική και θεατρική φόρμα του, που το αποσπούν από τις συμβάσεις του μελοδράματος όσο και του νεόκοπου ρεαλισμού και το καθιστούν πρότυπο αντιρεαλιστικού διαλεκτικού δράματος πολύ πριν την εμφάνιση του επικού θεάτρου του Μπρέχτ, που καθιέρωσε ένα πρώτο συστηματικό αισθητικό μοντέλο πολιτικού θεάτρου». (Σακελλαρίδου 2006, 40).

Από τον Μεσοπόλεμο μέχρι και τη δεκαετία του 1970, η γυναικεία θεατρική παρουσία θα εξασθενήσει και πάλι. Εκπροσωπείται σποραδικά από ιδιότυπες μορφές, όπως η Lilian Herman ή Αφροαμερικανές γυναίκες συγγραφείς.

### 12.1.2 Το δεύτερο φεμινιστικό κύμα: 1960-1980

Η δεκαετία του 1960 υπήρξε αναμφίβολα μια δεκαετία έντονου πολιτικού αναβρασμού: η Πολιτιστική Επανάσταση του Μάο στην Κίνα, ο πόλεμος της Αμερικής στο Βιετνάμ, η άνοξη της Πράγας, τα γεγονότα του Μάη του '68 στο Παρίσι οδήγησαν στην πολιτική εγρήγορση της νεολαίας και στην κινητοποίηση για κοινωνική αλλαγή. Παράλληλα, παρατηρήθηκε μια έντονη κοινωνική και σεξουαλική απελευθέρωση, απόρροια της ανάπτυξης μιας underground κουλτούρας. Μέσα σε αυτό το κλίμα, το γυναικείο κίνημα αναγεννήθηκε. Βιβλία που εκδίδονται από γυναίκες συγγραφείς, όπως της Betty Friedan *Feminism Mystic* (1963), *Captive Woman* (1966) και της Hannah Gavron, περιγράφουν με επιστημονικούς όρους την κατάσταση των γυναικών στην εργατική και μεσαία τάξη, καθώς, παρά τις μεγάλες κοινωνικές αλλαγές, οι γυναίκες συνεχίζουν να παραμένουν εγκλωβισμένες στις επιταγές της δυτικής ηθικής. Η αναγκαιότητα ενός χωριστού και οργανωμένου γυναικείου κινήματος προέκυψε από τη σταδιακή διαπίστωση ότι η κοινωνική και πολιτική επανάσταση του '60 δεν έδειχνε καμιά ευαισθησία σε ζητήματα φύλου. (Σακελλαρίδου 2006, 42). Την ίδια ακριβώς εποχή, οι γυναίκες, εκτός από τα κινήματα για τη γυναικεία απελευθέρωση, συμμετέχουν σε κινήματα για τα δικαιώματα των Αφροαμερικανών και των ιθαγενών, κινήματα ενάντια στην αποικιοκρατία, κινήματα αυτονομιστικά, εργατικά, σοσιαλιστικά. Πολλές γυναίκες στις δυτικές χώρες που θέλησαν να αναπτύξουν ενεργό δράση στα παραπάνω κινήματα, προς μεγάλη τους απογοήτευση ανακάλυψαν ότι και στα πλαίσια των δικών τους κινήματων οι ανισότητες των δύο φύλων διαιωνίζονταν. Ως αντίδραση στην κατάσταση αυτή, αμιγώς γυναικείες ομάδες άρχισαν να εμφανίζονται στην Αμερική και στην Ευρώπη με στόχο την κατανόηση και την προβολή των γυναικείων προβλημάτων, αλλά και τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων των γυναικών. Οι οργανώσεις αυτές διεκδικούν την κατοχύρωση ευρύτερων πολιτικών και κοινωνικών δικαιωμάτων, όπως: ισότητα στην εργασία (ίση αμοιβή για ίση εργασία / equal pay for equal work), νομιμοποίηση της άμβλωσης και γενικότερα δικαιώματα στην αναπαραγωγή, προστασία από την οικογενειακή βία. Μεγάλο μέρος των όσων υποστηρίζουν αντλούνται από το πρωτοποριακό έργο-σταθμό της Simone de Beauvoir *Το Δεύτερο Φύλο (Le Deuxième Sexe, 1949)*, στο οποίο διατύπωσε τη διάσημη θέση ότι:

Δεν γεννιόμαστε γυναίκες, γινόμαστε. Καμιά βιολογική, ψυχική ή οικονομική μοίρα δεν καθορίζει τη μορφή που παίρνει στους κόλπους της κοινωνίας το θηλυκού γένους ανθρώπινο ον: αυτό το μεταξύ αρσενικού και ευνούχου πλάσμα που χαρακτηρίζουμε θηλυκό διαμορφώνεται από το σύνολο του πολιτισμού. (Beauvoir 2009, 387).

Οι θεωρητικοί του δεύτερου φεμινιστικού κύματος διακρίνουν την έννοια του βιολογικού (sex) από το κοινωνικό φύλο (gender) και αναλύουν τους τρόπους με τους οποίους οι έμφυλες ταυτότητες και οι ρόλοι διαπλάθονται και προσδιορίζονται κοινωνικά και πολιτισμικά και όχι βιολογικά. Τέλος, θεωρούν την πατριαρχία ως τη βασική κοινωνική σχέση που παράγει και συντηρεί την καταπίεση και την υποτέλεια των γυναικών. Κατά τη διάρκεια της εικοσαετίας 1960-1980 διατυπώθηκαν διάφορες και διαφορετικές φεμινιστικές προσεγγίσεις (φιλελεύθερος φεμινισμός, ριζοσπαστικός φεμινισμός,

σοσιαλιστικός/μαρξιστικός φεμινισμός). Παρ' όλες τις διαφορές τους, όλες οι προσεγγίσεις συγκλίνουν στο ότι η γνώση πρέπει να προάγει την ενδυνάμωση, χειραφέτηση και απελευθέρωση των γυναικών. Ακόμα κι αν οι φεμινίστριες θεωρητικοί και οι φεμινίστριες ακτιβίστριες διαφωνούν μεταξύ τους ως προς το ποια είναι η βασική πηγή της καταπίεσης των γυναικών, ή ως προς το ποια είναι τα πιο κατάλληλα εργαλεία για την άρση της, ο κοινός τόπος μεταξύ τους είναι η γυναικεία απελευθέρωση, και κατ' επέκταση η κοινωνική απελευθέρωση και δικαιοσύνη συνολικότερα.

Αυτό το πολιτικό και ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο επηρέασε πολλές γυναίκες συγγραφείς, την Caryl Churchill, τη Louise Page, την Pam Gems, την Ann Jellicoe, οι οποίες μέσα από τα θεατρικά τους έργα προσπάθησαν να διαλύσουν την παραδοσιακή εικόνα της γυναίκας, όπως αυτή οριζόταν από την πατριαρχική ιδεολογία, ή τη σεξιστική κυρίαρχη κουλτούρα, και την ίδια στιγμή να εξερευνήσουν νέους τρόπους και μορφές θεατρικής γραφής: «Το σύγχρονο φεμινιστικό δράμα, στη διαμαρτυρία του κατά της πατριαρχικής εξουσίας και στον αγώνα του να δημιουργήσει μορφές έκφρασης που επιβεβαιώνουν την υποκειμενικότητα των γυναικών, τείνει να αμφισβητεί τα πρότυπα και τις συμβάσεις του αριστοτελικού δράματος». (Kritzer 1991, 2). Στα χρόνια του ριζοσπαστικού φεμινισμού, η γυναικεία θεατρική γραφή επηρεάστηκε από τη επεισοδιακή δομή των έργων του Berthold Brecht, απορρίπτοντας σθεναρά το αριστοτελικό πλαίσιο που επιμένει στη δομική και υφολογική ενότητα με βάση μια αφηγηματική πλοκή και χτίζεται προοδευτικά προς μια κορύφωση. Έστρεψαν το συγγραφικό τους βλέμμα προς τη δομή του επικού θεάτρου (επεισοδιακή δομή, τραγούδια ή το δόγμα της αλλοτρίωσης), θεωρώντας ότι μπορούσε να βοηθήσει ώστε ο κόσμος των γυναικών να γίνει άμεσα ορατός και, παράλληλα, να ενθαρρύνουν τις γυναίκες να απελευθερωθούν από την ανδρική καταπίεση είτε αυτή ονομαζόταν οικονομική είτε σεξουαλική: «Για τις φεμινίστριες, οι τεχνικές του Brecht προσφέρουν έναν τρόπο να εξετάσουν τις υλικές συνθήκες της συμπεριφοράς των φύλων (πώς εσωτερικεύονται, αντιτίθενται και αλλάζουν) και την αλληλεπίδρασή τους με άλλους κοινωνικοπολιτικούς παράγοντες, όπως η τάξη». (Reinelt 1996, 36 Σακελλαρίδου 2006, 77-83, 85-88). Ακολουθώντας το μπρεχτικό παράδειγμα οι συγγραφείς της γενιάς του '70 προσπαθούν να αφυπνίσουν το κοινό. Οι μπρεχτικές θεατρικές τεχνικές χρησιμοποιήθηκαν προκειμένου η θεατρική τέχνη να μεταλλαχθεί/μετατραπεί σε πολιτική τέχνη.

Στη δεκαετία του '80, ο πολιτικός γυναικείος ακτιβισμός και το φεμινιστικό θέατρο έχουν ήδη δημιουργήσει το δικό τους λεξιλόγιο. Η περίοδος των πρώτων πειραματισμών είχε κλείσει. Οι Churchill, Gems συνέχισαν την επιτυχημένη θεατρική τους καριέρα, τα ίχνη των οποίων ακολουθεί μια νέα πολλά υποσχόμενη γενιά φεμινιστικών θεατρικών συγγραφέων, όπως η Sarah Daniels, η Heidi Thomas, η Clare McIntyre και η Winsome Pinnock. Εκείνη τη δεκαετία, οι γυναίκες συγγραφείς έγραψαν έργα μόνο για γυναικείο καστ και επικεντρώθηκαν στη σχέση των γυναικών μεταξύ τους και όχι τόσο στον άνδρα της οικογένειας. Σε συνέντευξη στις Gabriela Giannachi και Lizabeth Goodman, η Αυστραλή σκηνοθέτης Jules Wright, αναλύοντας το φεμινιστικό κίνημα κατά τη δεκαετία του '80, επισημαίνει ότι η εστίαση των γυναικών θεατρικών συγγραφέων μετατοπίστηκε από την εξέταση των πρακτικών συνθηκών της ζωής των γυναικών στην έγερση υπαρξιακών ερωτημάτων σχετικά με το ποιες ήταν οι γυναίκες, τι ήθελαν και πού πήγαιναν. (Giannachi & Goodman 1996, 113). Ταυτόχρονα, μετακινήθηκαν σε ρεαλιστικότερες μορφές αφήγησης:

Το φεμινιστικό θέατρο που επιδιώκει να αντικατοπτρίσει την καταπίεση των γυναικών, την ιστορία και την ουτοπία .... χρησιμοποιεί πολύ συχνά τον αμφισβητήσιμο μιμητικό μηχανισμό του ρεαλισμού. Συνεχίζει να βασίζεται στη γραμμική αφήγηση, στην ατομική ή κοινωνική ψυχολογία, στον συνεκτικό διάλογο, στον τέταρτο τοίχο... στις αρχές της συναισθηματικής ταύτισης μεταξύ ερμηνευτή και χαρακτήρα, μεταξύ θεατή και ερμηνευτή. (Savona 1995, 27)

Ανεξαρτήτως της μορφής που χρησιμοποιήθηκε για την ανάδειξη των γυναικείων προβλημάτων και διεκδικήσεων, η δεκαετία του '80 ήταν η δεκαετία του γυναικείου δράματος. Οι γυναικείες ιστορίες και οι γυναικείοι χαρακτήρες κυριάρχησαν στις βρετανικές σκηνές. Οι γυναίκες που προσπαθούσαν να δώσουν τη μάχη μεταξύ των φύλων, διεύρυναν τις προοπτικές του βρετανικού θεάτρου. Ο Christopher Innes, στο κεφάλαιο της ιστορίας που αφιερώνει για το φεμινιστικό κίνημα, υποστηρίζει ότι κατά τη διάρκεια μιας δεκαετίας όπου δεν συνέβη τίποτα σημαντικό στις βρετανικές σκηνές, εμφανίστηκαν δυναμικά γυναίκες συγγραφείς, ενεργά πολιτικοποιημένες και κοινωνικά μάχιμες έτοιμες να πειραματιστούν θεατρικά: «Οι σύγχρονες γυναίκες συγγραφείς εξερεύνησαν συνειδητά τομείς της εμπειρίας που η σκηνή παραδοσιακά αγνοούσε, και ανέπτυξαν ένα στιλιστικό ύφος ριζικά αντίθετο με τις συνήθειες δραματικές μορφές. (Innes 1992, 449). Οι γυναίκες συγγραφείς συνεχίζουν να πειραματίζονται με τον θεατρικό χώρο, τη δομή και τη μορφή του κειμένου: «Την περίοδο 1981-94 παρατηρήθηκε επίσης η μετάβαση από το θέατρο με βάση το θέμα σε ένα θέατρο του στιλ και του σώματος». (Griffin 2000, 195). Την ίδια στιγμή όμως δεν ξεχνούσαν τις φεμινιστικές τους ανησυχίες, ενώ οι περισσότερες απεικόνιζαν την πραγματικότητα μέσα από μια γυναικεία προσέγγιση/ματιά.

### 12.1.3 In-her-Face Theatre και μετα/φεμινισμός: Δεκαετία 1990

Στα μέσα της δεκαετίας του '90, οι κοινωνικοπολιτικές αλλαγές που λαμβάνουν χώρα στη Βρετανία έχουν άμεσο αντίκτυπο και στο θέατρο. Το Συντηρητικό Κόμμα, μετά από δέκα χρόνια στην εξουσία, χάνει τις εκλογές. Τη σκληρή νεοφιλελεύθερη πολιτική που προσπάθησε να εφαρμόσει η Margaret Thatcher σε όλες τις πτυχές του δημόσιου βίου, διαδέχθηκε το Εργατικό Κόμμα υπό την ηγεσία του Tony Blair, το οποίο υποσχέθηκε ριζικές αλλαγές σε κάθε πτυχή της οικονομικής, πολιτικής και πολιτιστικής ζωής. Την περίοδο αυτή, ένα νέο είδος θεάτρου –γνωστού σήμερα ως In-Yer-Face (ή Θέατρο στα Μούτρα, όπως επικράτησε στην ελληνική βιβλιογραφία (Χατζηβασιλείου 2013)– εισέβαλε στις βρετανικές σκηνές με τους ιστορικούς να πανηγυρίζουν την αναγέννηση του βρετανικού δράματος. Σοκαριστικές εικόνες, βρώμικη και κραυγαλέα γλώσσα, αινιγματικές φιγούρες αντικατέστησαν το παιδαγωγικό δράμα των David Hare, Edward Bond και David Edgar «των οποίων η σχολή του κριτικού ρεαλισμού προσέγγιζε τα πολιτικά θέματα με δημοσιογραφική ματιά». (Urban 2001, 36-41). Ο κυριότερος μελετητής του θεατρικού αυτού κινήματος, Aleks Sierz, αναφέρει ότι το In-Her-Face Theatre είναι ένα είδος δράματος που χρησιμοποιεί τολμηρές σκηνές βίας και σεξ, προκειμένου να διερευνήσει τα όρια του ανθρώπινου συναισθήματος (στα έργα υπάρχουν εικόνες σοδομισμού, βιασμού, ακόμα και κανιβαλισμού). Στόχος του είναι το 'σπάσιμο' των ταμπού χρησιμοποιώντας μια γλώσσα βίαιη παρουσιάζοντας δημόσια καθαρά ιδιωτικές στιγμές, προκειμένου να δοκιμάσει τα (ψυχικά και συναισθηματικά) όρια των θεατών. Μέσα από αυτές τις σκληρές εικόνες οι συγγραφείς προσπάθησαν να δείξουν κάτω από ποιες συνθήκες οι άνθρωποι επιβιώνουν σε έναν κόσμο που παραπαίει. (Sierz 2001, 4-10). Το φαινόμενο καλωσορίστηκε σαν μια γιορτή βίαιου δράματος από νεαρούς θυμωμένους άνδρες, στους οποίους προστέθηκαν λίγες θυμωμένες γυναίκες. Πράγματι, στα θεατρικά κείμενά τους οι γυναίκες συγγραφείς δεν αφηγούνται πλέον μόνο γυναικεία προβλήματα, αλλά επιδιώκουν να δείξουν πτυχές της πραγματικότητας του καθενός. Η παγκοσμιοποίηση, η επιδημία του AIDS, η καταστροφή του περιβάλλοντος, ο πόλεμος είναι μόνο μερικά από τα θέματα που συναντάμε σε έργα που γράφτηκαν από γυναίκες την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα. Είναι η εποχή που στο φεμινιστικό λεξιλόγιο προστίθεται ο όρος *post-feminism*. Η Susana Fauldi, στις αρχές τις δεκαετίες του 1980, εισήγαγε και ενθάρρυνε την ιδέα ότι ο φεμινισμός έκλεισε τον κύκλο του· οι γυναίκες είχαν πετύχει όλα όσα επιθυμούσαν – την ισότητα των φύλων και τη σεξουαλική απελευθέρωση (Fauldi 1982):

Σε αυτή τη 'μεταφεμινιστική' περίοδο δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι τα πιο αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά της φεμινιστικής θεατρικής περιόδου φαίνεται να απορρίπτονται... ο σοσιαλισμός, επίσης, μερικές φορές φαίνεται να έχει διαλυθεί κάτω από τα πραγματικά ιστορικά γεγονότα, αλλά και την πίεση που άσκησαν ο

μεταδομισμός και ο μεταμοντερνισμός στην ταξική ανάλυση και στην αμφισβήτηση του υποκείμενου στο θεμελιώδες κείμενο του βρετανικού μαρξισμού και της πολιτισμικής ανάλυσης». (Reinelt 2000, 189).

Ωστόσο, θεωρητικοί του φεμινισμού, όπως η Elaine Aston, υποστήριξαν πως παρά το γεγονός ότι οι γυναίκες συγγραφείς απομακρύνθηκαν από τον καθαρά φεμινιστικό προσανατολισμό τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς το περιεχόμενο, ο κόσμος μέσα από τα έργα τους εξακολουθεί να απεικονίζεται εξίσου σκληρός, βίαιος και σκοτεινός για τις γυναίκες και τα παιδιά τους, ενώ ταυτόχρονα φαίνεται η ανησυχία τους για το μέλλον των γυναικών και για το τι θα κληροδοτήσει η παλιά γενιά στη νέα. Επιπλέον, διατείνεται ότι μπορούμε ακόμα να βρούμε: «μια φεμινιστική κληρονομιά της δεκαετίας του 1970 που κυκλοφορεί ανάμεσα σε διαφορετικές δομές συναισθήματος που αντανακλούν έναν κόσμο που φαίνεται πολύ πιο σκοτεινός και βίαιος». (Aston 2003, 10). αφού ακόμη και στη δύση του 20ού αιώνα συνεχίζονται να γράφονται θεατρικά έργα που παρουσιάζουν τις γυναίκες ως θύματα, ή υπό την απειλή σεξουαλικής κακοποίησης. Ειδικά η τελευταία θεματική όπως και η παιδική κακοποίηση παραμένουν επίκαιρα ζητήματα για τον φεμινισμό, καθώς η μάχη μεταξύ των δύο φύλων δεν έχει τελειώσει ακόμη και η βία συνεχίζεται πάνω στα σώματα των γυναικών (στο ίδιο).

Δεν ήταν μόνο οι ιστορικοί που αρνήθηκαν να παρουσιάσουν το γυναικείο δράμα ως φεμινιστικό, αλλά και οι γυναίκες άρχισαν να αλλάζουν το επίκεντρο και την οπτική τους. Παράλληλα, οι γυναίκες θεατρικές συγγραφείς, ιδίως της νέας γενιάς, δεν αποδέχονται καν τον χαρακτηρισμό φεμινίστρια: «Δεν νομίζω ότι θα αποκαλούσα τον εαυτό μου φεμινίστρια. Μου φαίνεται σαν ένας ξεπερασμένος όρος...», αποφαίνεται η Mara de Wit, ενώ η Nina Rari λέει τη μαγική φράση: «Έχω φεμινιστική συνείδηση αλλά δεν θα αποκαλούσα τον εαυτό μου φεμινίστρια λόγω των αρνητικών συνειρμών». (Giannachi & Goodman 1996, 225, 236). Την ίδια στιγμή, κάποια από τα θεατρικά είδωλα της φεμινιστικής δεκαετίας του '70 αρνούνταν κατηγορηματικά να αποδεχτούν τον όρο «μεταφεμινισμός». Η σύγχρονη της Caryl Churchill, Pam Gems υποστήριζε με σθένος: «Αυτή η φοβερή λέξη 'μεταφεμινισμός', ό,τι κι αν σημαίνει αυτό». (Stephenson & Langridge 1997, 90). Αντίστοιχη είναι η αντίδραση της Juliet Stevenson: «Η έννοια του μεταφεμινισμού μου φαίνεται γελοία, είναι λίγο πρόωρη, έτσι δεν είναι;» (Giannachi και Goodman 1996, 150).

Μελετώντας τα θεατρικά έργα που γράφτηκαν από γυναίκες συγγραφείς κατά την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα εύκολα γίνεται αντιληπτή η (συνειδητή) απομάκρυνση από τις φεμινιστικές προοπτικές και ανησυχίες. Οι γυναίκες δραματουργοί άρχισαν να γράφουν για τον κόσμο γύρω τους, αντί να περιορίζουν το πεδίο αποκλειστικά στα γυναικεία προβλήματα. Ο Sierz αναλύοντας το φαινόμενο του In-Yer-Face τον ανανεωτικό ρόλο των γυναικών συγγραφέων σε αυτό πάνω σε ζήτημα μορφής και δομής παρατηρούσε: «Η πρόκληση της αμφισβήτησης της φόρμας αναλήφθηκε με τον μεγαλύτερο ενθουσιασμό και ριζοσπαστικότητα από γυναίκες [...]. Οι [Phyllis] Nagy, [Naomi] Wallace και [Sarah] Kane χρησιμοποίησαν μεταβαλλόμενες χρονικές κλίμακες και ανοιχτές δομές για να αμφισβητήσουν τις ιδέες μας για την πραγματικότητα και να ανατρέψουν τις παραδεδομένες αντιλήψεις για το τι πρέπει να είναι ένα έργο». (Sierz 2001, 244-245).

Στα κεφάλαια που θα ακολουθήσουν θα παρακολουθήσουμε τη θεατρική πορεία μίας εκ των σημαντικότερων και πιο παραγωγικών φεμινιστριών συγγραφέων στις δεκαετίες του '70 και του '80, θα καταδειχθεί η δημιουργική μετακίνησή της από την καθαρoαίμη φεμινιστική γραφή και τις μπρεχτικές θεατρικές τεχνικές σε περισσότερο πειραματικές μορφές θεάτρου, όπου ο ελλειπτικός λόγος διασταυρώνεται με τη μουσική και τον χορό.

## 12.2 Η ζωή και το έργο της Caryl Churchill

Έχοντας καλύψει μια σταδιοδρομία πέντε και πλέον δεκαετιών η Caryl Churchill δικαίως θεωρείται μία από τις πιο παραγωγικές θεατρικές δημιουργούς (μαζί με την Pam Gem) του Δεύτερου Φεμινιστικού Κύματος. Τα θεατρικά της έργα έχουν διεθνώς αναγνωρισθεί, καθώς έχουν μεταφραστεί σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές γλώσσες, και συνεχίζουν να παίζονται από τους μεγαλύτερους επιδοτούμενους θεατρικούς οργανισμούς του Λονδίνου, (National Theatre, Royal Court και Royal Shakespeare Company), όπως και από σημαντικούς ευρωπαϊκούς και αμερικάνικους θεατρικούς οργανισμούς. Παράλληλα, από πολύ νωρίς το έργο της έτυχε μιας σημαντικής κριτικής και επιστημονικής προσοχής. (Σακελλαρίδου 2006, 172).

Η θεατρική καριέρα της Churchill έχει συνδεθεί ανεξίτηλα με την ανάπτυξη και εδραίωση του Φεμινισμού, ο οποίος στη συνείδησή της είναι άμεσα συνυφασμένος με τον Σοσιαλισμό: «Δεν θα με ενδιέφερε μια μορφή του ενός που δεν θα περιλάμβανε το άλλο». (Churchill 1980, 78). Στο έργο της είναι εμφανής η επιρροή διανοητών του Φεμινισμού και θεωρητικών του Σοσιαλισμού, όπως ο Michel Foucault, ο Franz Fanon, η Hannah Arendt και η Kate Millett. Ειδικά ο πρώτος τη βοήθησε να κατανοήσει τη σύγχρονη κουλτούρα και τα κοινωνικά συστήματα μέσα από ιστορικές προοπτικές.

### 12.2.1 Οι πρώτες φοιτητικές και θεατρικές δοκιμές

Η Caryl Churchill γεννήθηκε στο Λονδίνο το 1938. Ήταν το μοναδικό παιδί της οικογένειας του Robert Churchill, ο οποίος εργαζόταν ως σκιτσογράφος: «Μεγάλωσα με τις γελοιογραφίες του πατέρα μου για τον πόλεμο, τον Goebbels και τον Mussolini», θυμόταν χρόνια αργότερα σε μια απόπειρα να συνδέσει το επάγγελμα του σκιτσογράφου με εκείνο του θεατρικού συγγραφέα. (Thurman 1982, 53). Στις πολιτικές γελοιογραφίες, ο λόγος και η εικόνα συχνά αντιπαρατίθενται δημιουργώντας μια εκρηκτική σύγκρουση. Τέτοιου είδους συγκρούσεις είναι εμφανείς σε πολλά από τα έργα της κυρίως της πρώιμης περιόδου. Στο *Serious Money* εύκολα δημιουργεί ένα θεατρικό γκροτέσκο σύμπαν με σαφείς επιρροές και δάνεια από την τέχνη της γελοιογραφίας και τον κόσμο των καρτούν.

Από το 1948 έως το 1955 θα εγκατασταθεί με την οικογένειά της στον Καναδά (Μόντρεαλ) και ολοκληρώνει τις εγκύκλιες σπουδές της σε σχολείο θηλέων (Trafalgar School). Στο τέλος της δεκαετίας του 1950 η Churchill θα επιστρέψει στη γενέτειρά της για να σπουδάσει Αγγλική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (Lady Margaret Hall, 1957-1960). Κατά τη διάρκεια των σπουδών της επηρεάζεται από τη μαρξιστική φιλοσοφία, που σαν απώτερο σκοπό επιδίωκε να προσφέρει μια εναλλακτική λύση στις κοινωνικοπολιτικές ανισότητες που καλλιεργούσε ο δυτικός καπιταλισμός, και τον Βουδισμό, που πρόβαλλε μια φιλοσοφία ζωής μη βίας, τον σεβασμό στο φυσικό περιβάλλον και την προώθηση της ειρήνης. (Thurman 1982, 54' Luckhurst 2015, 10).

Τα πρώτα θεατρικά της έργα τα έγραψε για τις ανάγκες φοιτητικών και ερασιτεχνικών θιάσων. Το *Downstairs* (1958) –θεατρική διασκευή μιας σειράς δικών της μικρών ιστοριών– θα διαδεχθούν το επόμενο δύο χρόνια το *Having a Wonderful Time* (1960) και το *Easy Death* (1961). Από την πρώτη στιγμή η Churchill θα καταφέρει να δώσει το θεατρικό και σκηνικό της στίγμα τόσο σε επίπεδο περιεχομένου όσο και μορφής. Ειδικά τα δύο τελευταία, όπου η ανησυχία της για τον αντίκτυπο του δυτικού καπιταλιστικού συστήματος στις ζωές των ανθρώπων αποδίδεται μέσα από τον μετρικό στίχο και τα τραγούδια, μπορούν να ιδωθούν ως προπομπός σε όσα θα γράψει η συγγραφέας τις δεκαετίες που θα ακολουθήσουν. (Luckhurst 2015 11).

### 12.2.2 Δεκαετία του '60: Θέατρο στο ραδιόφωνο και τηλεοπτικά σενάρια

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 η Churchill θα παντρευτεί τον ανερχόμενο νεαρό δικηγόρο David Harter. Παράλληλα, ξεκινά την επαγγελματική θεατρική της σταδιοδρομία με τη συγγραφή ραδιοφωνικών θεατρικών έργων: *The Ants* (1962), *Lovesick* (1963), *Identical Twins* (1963), *Abortive* και *Not, Not, Not, Not, Not Enough Oxygen* (1963) και πολλά ακόμη τα οποία θα μεταδοθούν από το Τρίτο Πρόγραμμα του BBC, όλα

σε σκηνοθεσία του John Tydeman. (Aston και Diamond 2009, 3). Η συγγραφή ραδιοφωνικών θεατρικών έργων της έδωσε τη δυνατότητα να τελειοποιήσει τη θεατρική της τέχνη, μαθαίνοντας πρώτα «πώς να ενδυναμώνει το κοινό», χρησιμοποιώντας τη γλώσσα και τον ήχο για να κινήσει τη φαντασία του και να δώσει στους ακροατές της τη δυνατότητα να δουν τη δράση. Τα ραδιοφωνικά έργα παρείχαν στην Churchill τη δυνατότητα να εξερευνήσει τα θέματα της κοινωνικής ταυτότητας, της πολιτικής των φύλων, των οικονομικών και οικείων δομών εξουσίας και των δομών και των συστημάτων εξουσίας, θέματα που θα επεξεργαστεί περισσότερο στα επόμενα έργα της. (Kritzer 1991, 17). Για την Geraldine Cousin τα ραδιοφωνικά έργα είναι κάτι περισσότερο από «μια μορφή μαθητείας», είναι «από τα πιο δυνατά και συγκινητικά» παραδείγματα του έργου της. (Cousin 1989, 80). Η ίδια η συγγραφέας τα περιέγραψε ως εκδηλώσεις δύο βασικών εμμονών: η μία αφορά τους ανεξερεύνητους εσωτερικούς κόσμους και η άλλη τον αντικαπιταλισμό. (Thurman 1982, 54' Luckhurst 2015, 32-38).

Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι η Churchill φαίνεται να απολαμβάνει μια προσωπική και επαγγελματική επιτυχία. Όμως, όπως η ίδια παραδεχόταν σε συνέντευξή της στους *New York Times* το 1987, ένοιωθε δυστυχισμένη:

Δεν μου άρεσε να είμαι σύζυγος δικηγόρου και να βγαίνω για δείπνο με άλλους επαγγελματίες και να ασχολούμαι με τη ζωή της μεσαίας τάξης. Μου φαινόταν κλειστοφοβικό. Έχοντας ξεκινήσει με ιδεαλιστικές προϋποθέσεις για το είδος της ζωής που θα μπορούσαμε να ζήσουμε, είχαμε διολισθήσει σε κάτι αρκετά συμβατικό και μεσοαστικό και βαρετό. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '60, είχα αυτή τη ζοφερή αίσθηση ότι όταν θα ερχόταν η Επανάσταση, θα με παρέσυρε.

Το αίσθημα ανησυχίας και κοινωνικής ευθύνης αρχίζει να το διοχετεύει στη συγγραφή τηλεοπτικών σεναρίων και, σε έναν δεύτερο χρόνο, θεατρικών έργων. Μια ενδιαφέρουσα αλλά ακόμα επιστημονικά ανεξερεύνητη περιοχή του πολυσχιδούς έργου της Αγγλίδας συγγραφέως είναι η ανάμειξή της στον χώρο της τηλεόρασης. Τη δεκαετία 1972-1982 θα γράψει τα σενάρια έξι τηλεοπτικών δραμάτων.<sup>1</sup> Η Churchill χρησιμοποίησε τη δύναμη που τις παρείχε η τηλεόραση προκειμένου να μιλήσει για θέματα επικαιρότητας και να εξετάσει τον τρόπο λειτουργίας του νομικού συστήματος, το έγκλημα ως έκφραση και απόρροια της πολιτικής καταπίεσης, τη φυλετική και σεξουαλική διάκριση, τον γάμο, το εμπόριο του σεξ και την αποδυνάμωση των γυναικών, την καπιταλιστική υπερβολή, τη φτώχεια και τις φιλανθρωπικές οργανώσεις ως πολυεθνικές που επιδιώκουν την προαγωγή. Η ενασχόλησή της με την τηλεόραση της έδωσε τη δυνατότητα όχι μόνο να επεκτείνει τις συγγραφικές της δυνατότητες, αλλά και να ασχοληθεί με τεχνικής και τεχνολογικής φύσης πειραματισμούς: όπως η τεχνική του flashback και του flash forward, οι πολλαπλές οπτικές γωνίες της κάμερας, αλλά και η χρήση του ντοκιμαντέρ ως αφηγητικού μέσου. Παρά την επιτυχία που σημείωσαν τα έργα, η συγγραφέας σύντομα αποτραβήχτηκε από τη συγκεκριμένη συγγραφική δραστηριότητα, καθώς θεωρούσε τις τηλεοπτικές παραγωγικές δομές εξαιρετικά καταπιεστικές και υποκειμένες σε μια έντονη λογοκρισία. Το ραδιόφωνο, και πολύ περισσότερο το θέατρο, της προσέφεραν μεγαλύτερη καλλιτεχνική ελευθερία, ενώ εκείνο που την ενθουσίαζε περισσότερο ήταν η ζωντάνια και η σωματικότητα του θεάτρου: «Μου αρέσουν τα πράγματα που συμβαίνουν πραγματικά», συνήθιζε να λέει. (Kritzer 1991, 45).

---

<sup>1</sup> *The Judge's Wife* (1972), *Turkish Delight* (1974), *Save It for the Minister* (σε συνεργασία με τις Cherry Potter και Mary O'Malley, 1975), *The After-Dinner Joke* (1978), *The Legion Hall Bombing* (1979) και *Crimes* (1982).

### 12.2.3 Δεκαετία του '70: Τα πρώτα γόνιμα θεατρικά

Παράλληλα με τις πρώτες τηλεοπτικές συγγραφικές της απόπειρες ξεκινά την επαγγελματική της διαδρομή στον χώρο του θεάτρου. Το πρώτο της έργο, *Owners*, παρουσιάζεται το 1972 στη σκηνή Theatre Upstairs του Royal Court, σε σκηνοθεσία του Nicolas Wright, με κεντρικό θέμα τον ληστικό τρόπο με τον οποίο οι ιδιοκτήτες σπιτιών αντιμετωπίζουν τους ενοικιαστές τους (Howard 2009 36-38). Το έργο έχει χαρακτηριστεί ως τραγική φάρσα, καθώς το πρωταγωνιστικό ζεύγος, Μάριον και Κλεγκ, διακατέχεται από μια ακόρεστη επιθυμία να αποκτήσουν κάθε είδους ιδιοκτησία: υλική (δημιουργία αυτοκρατορικών επιχειρήσεων) και ανθρώπινη (επιθυμούν να διαφεντεύουν το σώμα, το μυαλό ακόμα και τα παιδιά των ανθρώπων). Η επιρροή των καρτουίστικων κόσμων και του γκροτέσκου στοιχείου, σαφής επιρροής από το επάγγελμα του πατέρα της, είναι εμφανής και στους δύο βασικούς χαρακτήρες. Η Μάριον παρουσιάζεται ως τερατώδης καπιταλιστής πατριάρχης, καθοδηγούμενη από μια ακόρεστη πείνα για την απόκτηση ιδιοκτησίας, ενώ ο Κλεγκ, χασάπης στο επάγγελμα, δεν είναι παρά ένας σεξουαλικός αποικιοκράτης που αυταπατάται ότι χαίρει του δικαίωματος της απόλυτης ιδιοκτησίας πάνω στη γυναίκα του.

Την περίοδο 1974-1975, η Churchill θα επανέλθει ως φιλοξενούμενη συγγραφέας (in residence) εγκαινιάζοντας μια μακρά περίοδο συνεργασίας με το ιστορικό αυτό φυτώριο νέας θεατρικής γραφής. Καρπός αυτής της συνεργασίας είναι το έργο ***Objections to Sex and Violence***, το οποίο διερευνά τη σχέση σεξουαλικότητας, βίας και εξουσίας, σε σκηνοθεσία του John Tydeman, το *Επιτυχημένες γυναίκες* (Top Girls) και το *Serious Money*.

Το 1976 ξεκινά η στενή συνεργασία της Churchill με τη θεατρική ομάδα Joint Stock Theatre Group (ένα σώμα ηθοποιών, σκηνοθετών και θεατρικών συγγραφέων που είχε δεσμευτεί στη δημιουργία πειραματικού δράματος) και τη φεμινιστική εταιρεία Monstrous Regiment. Η καλλιτεχνική της συνένωση με αυτές τις δύο πρωτοποριακές ομάδες, της έδωσε τη δυνατότητα να εισαγάγει νέες ιδέες και τεχνικές για τη δημιουργία ενός καθαρά φεμινιστικού θεάτρου, το οποίο βασίζεται σε μια μετα-μοντέρνα μπρεχτική οπτική. Η αρχή θα γίνει με το ιστορικό δράμα ***Light Shining in Buckinghamshire***, το οποίο είναι αποτέλεσμα της συνεργασίας της με την Joint Stock Company, και λίγους μήνες αργότερα με το εξίσου ιστορικό *Vinegar Tom* το οποίο παρουσιάζει η Monstrous Regiment. Στο *Light Shining in Buckinghamshire* τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα στην Αγγλία του Εμφυλίου Πολέμου (1647) και παρουσιάζει την αποτυχημένη ριζοσπαστική προσπάθεια της χώρας για μια νέα δημοκρατία. Το έργο αποτελείται από μια σειρά σύγχρονων τραγουδιών που παρεμβάλλονται ανάμεσα στις πράξεις και τραγουδιούνται από ηθοποιούς φορώντας σύγχρονα κοστούμια. Στην ίδια περίπτωση γραμμή κινείται και στο ***Vinegar Tom***, κεντρικό θέμα του οποίου είναι το κυνήγι μαγισσών. Μια σειρά από είκοσι σύντομα επεισόδια που χωρίζονται από τραγούδια (κεντρικό θέμα των οποίων είναι η δαιμονοποίηση της θηλυκής σεξουαλικότητας, η αντιμετώπιση των γυναικών ως φορέων του κακού) αφηγούνται ένα ιστορικό γεγονός του 17ου αιώνα, τη δίωξη των γυναικών ως μαγισσών, προκειμένου να μιλήσουν για τη θέση της γυναίκας στη σύγχρονη κοινωνία «όπου τόσο οι εργαζόμενες όσο και οι προνομιούχες γυναίκες θεωρούνται θύματα ή παρείσακτοι». (Wandor 1993, 51). Η επεισοδιακή φύση των έργων, η αποσπασματικότητα των σκηνών, η προσθήκη τραγουδιών, οι ηθοποιοί που απευθύνονται στο κοινό εξηγώντας ή σχολιάζοντας τα όσα προηγήθηκαν και η εκτεταμένη χρήση της ιστορίας «για τη μελέτη των πολιτικοκοινωνικών δομών καταπίεσης του ατόμου (και δη των γυναικών), αποδεικνύουν τις βαθιές καταβολές της στη μεταμπρεχτική μορφολογία». (Σακελλαρίδου 2006, 173). Μέσω της τεχνικής της ιστοριοποίησης, η συγγραφέας παροτρύνει τον θεατή να κάνει διασυνδέσεις με τις σύγχρονες διαμαρτυρίες των ταραγμένων δεκαετιών του '60 και του '70. (Reinelt 2000, 176).

Έναν χρόνο αργότερα, σε μία από τις λιγοστές συνεντεύξεις που έδωσε κατά τη διάρκεια της μακράς θεατρικής της σταδιοδρομίας, η Churchill παραδέχτηκε την επίδραση των φεμινιστικών ιδεών στο θεατρικό της έργο. Την ίδια στιγμή όμως, ακολουθώντας το παράδειγμα άλλων συγγραφέων γυναικών της εποχής, δεν σταματά να τονίζει την καλλιτεχνική αυτονομία της σκέψης της, ξεκαθαρίζει την ιδεολογική πολιτική της σκέψη και αυτοπροσδιορίζεται ως σοσιαλίστρια και φεμινίστρια.

Το έργο που την καθιερώνει ως μία από τις σημαντικότερες γυναικείες συγγραφικές φωνές της περιόδου είναι το εμβληματικό **Cloud Nine**. Το αποτέλεσμα της συνεργασίας της με τη Joint Regime Stock Company το 1979 ξεκίνησε ως θεατρικό εργαστήριο για τη σεξουαλική πολιτική. Η κωμική μελέτη της για τη σεξουαλική πολιτική ερευνά τις σχέσεις μιας οικογένειας και των εραστών τους, αναδεικνύοντας τους παραλληλισμούς της σεξουαλικής και της αποικιακής καταπίεσης. Συγκεκριμένα, διερευνά τις βικτωριανές καταβολές των σύγχρονων ορισμών των φύλων και των στάσεων απέναντι στο σεξ, τις πρόσφατες κοινωνικές αλλαγές που προέκυψαν ως αποτέλεσμα της απόρριψης από μεγάλο αριθμό ανθρώπων των βικτωριανών περιορισμών στις δικές τους σεξουαλικές σχέσεις, καθώς και ορισμένες από τις συνέπειες αυτών των αλλαγών. Σε μια εποχή που το θέμα της σεξουαλικότητας μόλις έχει αρχίσει να διεκδικεί μια θέση στον δημόσιο διάλογο, η Churchill θα τολμήσει να καταπιαστεί σκηνικά με το θέμα της γυναικείας και ανδρικής ομοφυλοφιλίας. Μετά την παγκόσμια πρεμιέρα του *Cloud Nine* στο Royal Court το 1979, το έργο ανέβηκε στο Off-Broadway το 1981. Το έργο θα χαρίσει στην Churchill το πρώτο της βραβείο Obie, αλλά και την εδραίωση του ονόματός της ως μιας πολλά υποσχόμενης νέας θεατρικής φωνής. Το παράδειγμα της Caryl Churchill είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό, καθώς στα πρώτα της έργα απέρριψε τις αριστοτελικές αρχές αξιώνοντας κοινωνικές αλλαγές αντί για ανάπτυξη χαρακτήρων.

#### **12.2.4 Δεκαετία του '80: Γράφοντας φεμινιστικό θέατρο στη σκιά του θατσερισμού**

Η Βρετανία της δεκαετίας του 1980 έχει γίνει συνώνυμη με την πρωθυπουργία της λεγόμενης Σιδηράς Κυρίας, Margaret Thatcher (1979-90), τη Νέα Δεξιά, την ιδεολογία του επιχειρηματικού ατομικισμού και της σκληρής νεοφιλελεύθερης πολιτικής. Το *Top Girls*, γραμμένο το 1982 στο απόγειο της πολιτικής εξουσίας του βρετανικού Συντηρητικού κόμματος, θεωρείται ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της εποχής, ενώ πολύ συχνά αναφέρεται και ως «έργο για την Thatcher». Το έργο που θα χαρίσει στη συγγραφέα το δεύτερο στη σειρά Obie Award ασχολείται με τις επιπτώσεις που μπορεί να έχει ο ανταγωνισμός στις εργαζόμενες γυναίκες μέσα σε έναν ανδροκρατούμενο επαγγελματικό κόσμο. Ο προβληματισμός γύρω από θέματα κοινωνικού φύλου και σεξουαλικής συμπεριφοράς που είχε αρχίσει να αναδύεται με το *Cloud Nine* αναπτύσσεται πλήρως και εδραιώνεται με το *Top Girls*. «Τα έργα αυτά επέφεραν πραγματική τομή στη δραματουργία της, τόσο με την εκρηκτική θεματική τους όσο και με την επαναστατική φόρμα τους, γι' αυτό και συγκαταλέγονται ανάμεσα στα καλύτερα του πειραματικού και φεμινιστικού θεάτρου, ενώ έχουν θεωρηθεί πραγματικό υπόδειγμα γραφής και έμπνευση για τη γυναικεία δραματουργία του 1980 και μετέπειτα». (Σακελλαρίδου 2006, 174). Το *Top Girls* γρήγορα θα γίνει το έργο ορόσημο της δεκαετίας του 1980 και ένα από τα πιο διάσημα σύγχρονα θεατρικά έργα στον κόσμο. Ως συνέχεια του *Top Girls* θα πρέπει να θεωρηθούν τα σοσιαλιστικής ευαισθησίας δράματα *Fen* (1982) και *Serious Money* (1987) «καθώς αποτελούν μια δριμύεια σοσιαλιστική απάντηση στην ολέθρια νεοσυντηρητική κοινωνική και οικονομική πολιτική της κυβέρνησης της Μάργκαρετ Θάτσερ» (στο ίδιο, 177). Το πρώτο καταπιάνεται με το θέμα της αγροτικής φτώχειας σε σχέση με τον παγκόσμιο καπιταλισμό και εξετάζει την αποξένωση και την απόγνωση που προκαλεί η κρατική αμέλεια. Το δεύτερο είναι μια μαστιγωτή σάτιρα πάνω στην αλλοτρίωση του ήθους ανδρών και γυναικών που εργάζονται στο οικονομικό και χρηματιστηριακό κέντρο του Λονδίνου. Θα προσθέσει στη συλλογή των βραβείων της ένα ακόμα Obie Award, αλλά και ένα Laurence Olivier για το Καλύτερο Νέο Έργο της χρονιάς (1987).

Στόχος της Churchill κατά τις δύο πρώτες συγγραφικές δεκαετίες της ήταν να ασκήσει μια σοβαρή σοσιαλιστική και φεμινιστική κριτική στις αδικίες και στις ανισότητες που παράγει ο δυτικός καπιταλισμός και η πατριαρχία, συνδυάζοντας τεχνικές του επικού θεάτρου (αποσπασματικότητα σκηνών, χρήση τραγουδιών, ηθοποιοί που απευθύνονται προς το κοινό) με τη φεμινιστική θεωρία. Ιστοριοποιώντας το παρελθόν προς όφελος του παρόντος, προσπάθησε να κάνει ορατές τις πολιτικές της εξουσίας και του κοινωνικού ελέγχου, τη ρύθμιση της σεξουαλικότητας (*Cloud Nine*, 1979), της γης (*Light Shining*, 1976), της ιδιοκτησίας (*Owners*, 1982).



### 12.2.5 Δεκαετία του '90: Με όρους μετα-φεμινιστικού θεάτρου

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 καταφεύγει σε στιλιστικά πειράματα, συνδυάζοντας το παραδοσιακό δράμα με τη μουσική και τον χορό, απόρροια έως έναν βαθμό της συνεργασίας της με τον χορογράφο Ian Spink και τον θίασο *Second Stride*. Η αρχή θα γίνει με το έργο ***A Mouthful of Birds***, το οποίο γράφει σε συνεργασία με τον David Lan. Έχοντας ως αφηγηρία τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, το έργο αποτελείται από επτά ανεξάρτητες σκηνές, καθεμία από τις οποίες επικεντρώνεται σε έναν διαφορετικό χαρακτήρα. Μετά το τέλος κάθε σκηνής, ο θεατής γίνεται μάρτυρας μιας στιγμής της τραγωδίας του Πενθέα. Ο Διόνυσος παρακολουθεί τη δράση και το φιλί του προκαλεί τη κεντρική μεταμόρφωση κάθε επεισοδίου. Στο τέλος, οι χαρακτήρες επιστρέφουν και αφηγούνται πώς συνεχίστηκαν οι ιστορίες τους. Στο έργο «η σωματικότητα, ο χορός και η μουσική συνδυάζονται με τα πιο παραδοσιακά στοιχεία του θεάτρου για την εξερεύνηση και την απόδοση ρευστών και εύθραυστων κυρίως ψυχικών καταστάσεων και βιωμάτων, που καταλύουν τα όρια μεταξύ της λογικής και της τρέλας». (Σακελλαρίου 2006, 177). Οι πειραματισμοί της Churchill γύρω από τη θεατρική φόρμα θα συνεχιστούν στο *Lives of the Great Poisoners* (1991) για να κορυφωθούν με το ***Skriker*** (1994) μέσα από την αφήγηση της ιστορίας μιας αρχαίας νεράιδας, της Σκράικερ, η οποία, κατά τη διάρκεια του έργου, μεταμορφώνεται σε μια πληθώρα αντικειμένων και ανθρώπων καθώς κυνηγά τη Lily και τη Josie, δύο έφηβες μητέρες τις οποίες χειραγωγεί, αποπλανεί και στο τέλος παγιδεύει. Συνδυάζοντας τον Νατουραλισμό με τον τρόπο και τον μαγικό Ρεαλισμό, η Churchill αφηγείται μια ιστορία για την απώλεια και την εκδίκηση, καταφέροντας την ίδια στιγμή, όπως και στο *A Mouthful of Birds*, να αναλύσει τα θέματα της μεταγεννητικής ψύχωσης, αλλά και τις επιδράσεις της νέας εικονικής πραγματικότητας.

Χαρακτηριστικό, λοιπόν, της θεατρικής της γραφής κατά τη δεκαετία του 1990 είναι να κάνει το κοινό να δει τις δυνητικά καταστροφικές συνέπειες του καπιταλισμού του τέλους του 20ού αιώνα. Μέσα σε αυτό το θεατρικό τοπίο, οι ζωές των γυναικών εξακολουθούν να εμφανίζονται ως οι πιο επικίνδυνες, οι πιο κατεστραμμένες. Ειδικότερα, η οργάνωση των σχέσεων μητέρας-παιδιού σε μια κοινωνική και πολιτιστική οικονομία που εξακολουθεί να προκρίνει την παραγωγή έναντι της αναπαραγωγής, παραμένει στο επίκεντρο της φεμινιστικής της κριτικής.

Συνεχίζοντας να είναι ενεργά πολιτικοποιημένη και κοινωνικά ανήσυχη, το κέντρο βάρους θα μετατεθεί στα νέα φαινόμενα βίας και πολέμου, έτσι όπως αυτά εκδηλώνονται λίγο πριν την εκπνοή της χιλιετίας. Το *Far Away* περιγράφει έναν άγνωστο άχρονο πόλεμο. Ωστόσο, ο υποψιασμένος αναγνώστης/θεατής πίσω από τις βιαιότητες που περιγράφονται διαβλέπει τις πολιτικές και πολεμικές αγριότητες που σημειώθηκαν στον Πόλεμο του Κοσόβου. Καθ' όλη την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα η Churchill θα ασχοληθεί με ζητήματα/θέματα που έφερε η Παγκοσμιοποίηση. Το Φουτουριστικό πείραμά της με τίτλο ***A Number*** (2002) προέκυψε μέσα από τις έντονες και συχνά εκρηκτικές συζητήσεις γύρω από το θέμα της ανθρώπινης κλωνοποίησης.

Τα πρόσφατα έργα της συνεχίζουν να διερευνούν τον πόλεμο, τη βία, την παγκοσμιοποίηση και την επίδραση της προόδου της τεχνολογίας στη ζωή μας. Η απόφασή της το 2012 να ανεβάσει στο διαδίκτυο το σύντομο έργο της με τίτλο ***Seven Jewish Children*** (2009) –και υπότιτλο «Ένα έργο για τη Γάζα»– και να επιτρέψει τις παραστάσεις με την προϋπόθεση ότι οι δωρεές θα συλλέγονταν για έναν παλαιστινιακό φιλανθρωπικό σκοπό, σήμανε την άμεση εμπλοκή της στην πολιτική πραγματικότητα και στο θέμα των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.<sup>2</sup> Επιπλέον, καθώς το έργο μπορεί να παιχτεί οπουδήποτε και από οποιονδήποτε, η Churchill κατήγγειλε τον διαχωρισμό ανάμεσα σε επαγγελματίες και ερασιτέχνες, αλλά και την ανάγκη για την ύπαρξη συγκεκριμένων προϋποθέσεων του χώρου που θα στέγαζε την παραγωγή του έργου της.

---

<sup>2</sup> <https://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/world/SevenJewishChildren.pdf>

Στο έργο της *Love and Information* (2012) η Churchill ερευνά την παγκόσμια υπερφόρτωση πληροφορίας που δημιουργούν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και το διαδίκτυο.

Η Churchill αποτέλεσε το μεγάλο σύμβολο του δεύτερου κύματος του φεμινισμού στο βρετανικό θέατρο, με τα έργα της *Cloud Nine*, *Top Girls*, *Vinegar Tom*, *Fen*, *Serious Money* να λειτουργούν ως καθοριστικά κείμενα για τη φεμινιστική παράσταση και τη σημασία της. Για τη φεμινιστική κριτική η συγγραφέας αποτέλεσε τον εξέχοντα οδηγό της λεγόμενης «**Νέας Ποιητικής**» στο θέατρο.

## **12.3 Από τις μπρεχτικές θεατρικές δομές στο μετα/μοντέρνο στιλιστικό ύφος. Δραματολογικές αναλύσεις**

### **12.3.1 *Cloud Nine* (1979)**

Εξετάζοντας τα καταπιεστικά συστήματα και τις κυρίαρχες πατριαρχικές ιδεολογίες που έχουν τις ρίζες τους στον τρόπο δομής των σύγχρονων κοινωνιών, η Caryl Churchill έφερε στα έργα της τη φεμινιστική συνείδηση μέσα από τη συνειδητή χρήση διάφορων θεατρικών και σκηνικών νεωτερισμών. Στο *Vinegar Tom*, όπως και στο *Light Shining in Buckinghamshire* τελειοποίησε τους πειραματισμούς της με τη θεατρική φόρμα αντλώντας από τη συλλογική εργασία κάτω από την άμεση μπρεχτική επιρροή. Ωστόσο, όταν πέρασε από την αναθεώρηση της ιστορίας στην εξέταση του φύλου και της κοινωνικής αλλαγής στις σύγχρονες σχέσεις σε μεταγενέστερα έργα όπως το *Cloud Nine*<sup>3</sup> και το *Top Girls*, η Churchill προχώρησε ένα βήμα παραπέρα. Παραμένοντας πιστή στο μπρεχτικό πνεύμα της ενθάρρυνσης του κοινού να ασκήσει κριτική στους κοινωνικούς θεσμούς αλλά και σε όσες ιδεολογίες μέχρι εκείνη τη στιγμή θεωρούσε δεδομένες, η Churchill οδεύει προς νέες κατευθύνσεις που εκκινούν από το ενδιαφέρον της για τον θεατρικό πειραματισμό και την έκφραση φεμινιστικών αντιλήψεων για τη σύγχρονη κοινωνία.

#### **12.3.1.1 Ανάλυση της υπόθεσης**

Η Πρώτη Πράξη διαδραματίζεται στο απόγειο της Βρετανικής Αυτοκρατορίας σε μια απροσδιόριστη αφρικανική χώρα το 1879. Ένα τραγούδι παρουσιάζει τους ήρωες του έργου. Ο Κλάιβ, ο αυτοκρατορικός πατριάρχης, πατέρας της οικογένειας και των ιθαγενών (σκλάβων), έχει υψηλή αίσθηση του καθήκοντος, διακηρύσσει τη σεξουαλική αυτοσυγκράτηση και δηλώνει πίστη στη βασίλισσα και την πατρίδα. Την ίδια στιγμή όμως διατηρεί μια έντονη, παράνομη ερωτική σχέση με τη χήρα κυρία Σόντερς. Η σύζυγός του Μπέτυ, την οποία υποδύεται ένας άνδρας, είναι μια γυναίκα χωρίς ταυτότητα και έχει ως κέντρο της ζωής της τον άνδρα της: «Ζω για τον Κλάιβ. Όλος ο σκοπός της ζωής μου είναι να είμαι αυτό που ψάχνει σε μια σύζυγο». (Churchill 1985, 251). Στην πραγματικότητα, όμως, η Μπέτι ορέγεται τον ελκυστικό εξερευνητή Χάρι. Ο γιος του Κλάιβ και της Μπέτυ, ο Έντουαρντ, τον οποίο υποδύεται μια γυναίκα, προσπαθεί να συμμορφωθεί με τις απόψεις του πατέρα του για τον ανδρισμό, αλλά τελικά προτιμά να παίζει με την κούκλα της αδελφής του, και να επιδίδεται σε κρυφό σεξ με τον Χάρι. Η κόρη τους Βικτόρια, την οποία υποδύεται μια παιδική κούκλα, επαινείται, αποδοκιμάζεται ή χτυπιέται ανάλογα με τις ιδιοτροπίες των άλλων. Η ομοφυλοφιλία της γκουβερνάντας Έλεν, αν και δηλωμένη (είναι ερωτευμένη με την Μπέτι), περνάει εντελώς απαρατήρητη και έτσι παντρεύεται τον Χάρι τόσο για να εκπληρώσει το καθήκον της ως συζύγου και μητέρας στην αυτοκρατορία όσο και να καταστείλει την ομοφυλοφιλία, αν και δεν την υποψιάζεται, του νέου της συζύγου. Η πεθερά του Κλάιβ, η Μοντ, γνωρίζει μόνο το καθήκον, την αυτοσυγκράτηση, την αυταπάρνηση και την αυτοεπιβαλλόμενη άγνοια. Η χήρα Σόντερς αντιμετωπίζεται ως ανυπεράσπιστη και εξαρτημένη από τον Κλάιβ, αλλά είναι τολμηρή, σεξουαλικά απελευθερωμένη και θεωρεί τον γάμο ως απάτη. Ο μαύρος υπηρέτης

---

<sup>3</sup> Το *Cloud Nine* δεν έχει παρασταθεί ποτέ στην Ελλάδα. Η ελληνική μετάφραση του τίτλου είναι στον *Έβδομο ουρανό*.

του σπιτιού, ο Τζόσουα, που τον υποδύεται ένας λευκός ηθοποιός, είναι φαινομενικά υπάκουος στον Κλάιβ: «Αυτό που θέλουν οι λευκοί άνδρες είναι αυτό που θέλω να γίνω» (Churchill 1985, 252).

Η Δεύτερη Πράξη διαδραματίζεται στο Λονδίνο το 1979. Αν και έχει περάσει ένας αιώνας, οι χαρακτήρες έχουν γεράσει μόνο 25 χρόνια. Στη Δεύτερη Πράξη οι ηθοποιοί υποδύονται εντελώς διαφορετικούς ρόλους, προσφέροντας έτσι στον έλεγχο διαφορετικούς διπλασιασμούς. Στη Βρετανία της δεκαετίας του 1970 ο Κλάιβ έχει εξαφανιστεί εντελώς, όχι όμως και ο ηθοποιός που τον υποδύθηκε αρχικά. Η Μπέτι (την οποία υποδύεται τώρα μια γυναίκα ηθοποιός που είχε έναν άλλο ρόλο στην πρώτη πράξη) έχει ανακαλύψει ότι ο αυνανισμός είναι επιτρεπτός, χαρούμενος και δεν χρειάζεται να είναι ενοχικός. Έχει επίσης αρχίσει την πρώτη της δουλειά. Η Λιν (μια εκδοχή της Έλεν από την Πρώτη Πράξη) και η Βικτόρια σχηματίζουν αρχικά μια λεσβιακή συμμαχία και στη συνέχεια ένα τρίο με τον Έντουαρντ. Ο Μάρτιν, ο σύζυγος της Βικτόρια (που έχει απόηχους από τον χαρακτήρα του Κλάιβ), υποστηρίζει τις απελευθερωμένες σχέσεις, αλλά φαίνεται ότι δεν μπορεί να παραιτηθεί από την επιθυμία να ελέγχει τη γυναίκα του και δεν μπορεί να της προσφέρει σεξουαλική ευχαρίστηση. Ο Τζέρι απωθείται από την επιθυμία του Έντουαρντ για οικιακό έλεγχο και βιώνει την ελευθερία μέσα από περιστασιακές σεξουαλικές συναντήσεις με άνδρες. Στην τελευταία σκηνή, η Μπέτι προσπαθεί να κάνει έρωτα με τον Τζέρι υποθέτοντας λανθασμένα ότι είναι ετεροφυλόφιλος. Αποδέχεται επίσης ότι ο γιος της είναι ομοφυλόφιλος, αν και συνευρίσκεται με γυναίκες. Εμφανίζεται στιγμιαία ο Κλάιβ, ο οποίος θρηνεί για την απώλεια της αυτοκρατορίας και αρνείται να αποδεχτεί αυτό που έχει γίνει η υπάκουη γυναίκα του.

#### 12.3.1.2 Αποδομώντας την έννοια του χώρου και του χρόνου

Το *Cloud Nine* αντιπαραθέτει δύο ιστορικές περιόδους προκειμένου να χειραγωγήσει το παρελθόν και το παρόν. Η Πρώτη Πράξη διαδραματίζεται κατά τη διάρκεια της ακμής της βικτοριανής εποχής, σε μια αφρικανική χώρα που έχει αποικιστεί από τους Βρετανούς. Η Δεύτερη Πράξη διαδραματίζεται εκατό χρόνια αργότερα, στο Λονδίνο της δεκαετίας του 1970. Το βικτοριανό σκηνικό απεικονίζει ένα παγιωμένο, πατριαρχικό σύστημα στο οποίο οι κοινωνικές συμβάσεις υπερισχύουν της εκτίμησης του ατομικού εαυτού, και η σχέση φύλου/φύλου βασίζεται εξ ολοκλήρου στο καθήκον αντί στην ατομική επιθυμία. Το σημερινό σκηνικό είναι η πλήρης αντιστροφή του προηγούμενου. Δείχνει μια σύγχρονη ελευθερία και ένα χάος στο οποίο πειραματίζονται όλα τα είδη των σεξουαλικών σχέσεων και των ρόλων των φύλων, εξαλείφοντας τους παραδοσιακούς ρόλους φύλου/φύλου, και εφευρίσκονται νέες ευέλικτες ανθρώπινες σχέσεις βασισμένες στην επιθυμία. Η μοναδική εξισορρόπηση του παρελθόντος και του παρόντος στο *Cloud Nine* αναπτύσσει την ιστορική μας αίσθηση σε «μια πραγματική αισθησιακή απόλαυση». (Brecht 1974, 276). Το κοινό μπορεί να απολαύσει τόσο τη σύγκριση όσο και την αντίθεση των δύο διαφορετικών περιόδων. Του δίνεται η δυνατότητα να δει τις συγκεκριμένες και ευμετάβλητες συνθήκες που διαμορφώνουν την υποκειμενικότητα του ατόμου, να κατανοήσει ότι ο ατομικός εαυτός σε κάθε συγκεκριμένη περίοδο δεν είναι «σταθερός και καθολικά ανθρώπινος» (Brecht 1974, 140).

#### 12.3.1.3 Εναλλαγές ρόλων/εναλλαγές φύλων

Σημαντικό σκηνικό εύρημα της Churchill είναι:

η αντισυμβατική χρήση των ηθοποιών καθ' υπέρβαση φύλου, φυλής και ηλικίας, ώστε να καταδειχθεί από τη μια μεριά η αστάθεια της διπολικής κατάταξης του ατόμου (που βασίζεται κυρίως σε βιολογικά και φυσιολογικά δεδομένα: λευκός-μαύρος, άνδρας-γυναίκα, ετεροφυλόφιλος-ομοφυλόφιλος) και από την άλλη η επαναστατική εκδοχή της κοινωνικής κατασκευής της ανθρώπινης ταυτότητας. (Σακελλαρίδου 2006, 175).

Το θεατρικό παιχνίδι της ανταλλαγής ρόλων που χρησιμοποιείται δεν είναι μόνο ένα ευφάνταστο θεατρικό τέχνασμα, αλλά θεμελιώδης τρόπος δράσης για να υποδηλωθεί το πολιτικό παιχνίδι ρόλων των φύλων. Η Churchill συνδέει την «υπόδηση ενός ρόλου» στο θέατρο με την «υπόδηση ενός ρόλου» στην κοινωνία, συνδέοντας τον τρόπο με τον οποίο ο ηθοποιός αναπαριστά τον ρόλο του στο κοινό με τον τρόπο με τον οποίο ένα άτομο αναπαριστά τον εαυτό του στην κοινωνία. Έτσι, η συγγραφέας επεξεργάζεται τη μπρεχτική αντίληψη ότι το φαινόμενο της αποξένωσης δεν είναι το μέσο αλλά η ουσία των κοινωνικών σχέσεων. Αυτό το μέσο επιτρέπει στην Churchill να μπερδεύει τους δραματικούς ρόλους, αποτρέποντας τον θεατή από το να ταυτίζεται συναισθηματικά με οποιαδήποτε μεμονωμένη δράση ή χαρακτήρα. Η Churchill αποδομεί ευφάνταστα τη μπρεχτική θεωρία, αναπτύσσοντας τις τεχνικές του cross-casting και του πολλαπλού casting, (απόρροια της θεατρικής της μαθητείας και συνεργασίας με τον θίασο Joint Stock). Οι στρατηγικές διασταυρούμενης και διπλής διανομής του έργου μπορούν εύκολα να συνδεθούν με φεμινιστικές απόψεις: «Τόσο η μελέτη της γυναίκας ως σημείου όσο και η μελέτη της γυναίκας ως αντικειμένου είναι αποδομητικές στρατηγικές που βοηθούν στην αποκάλυψη των πατριαρχικών κωδικοποιήσεων του κυρίαρχου συστήματος αναπαράστασης». (Case 2001, 121). Η διατάραξη της διαφοράς ηθοποιού/χαρακτήρα από την Churchill και η χρήση του cross-casting ή/και του διπλού casting ανοίγουν νέες δυνατότητες για τον τρόπο με τον οποίο το κοινό βλέπει το φύλο.

### **12.3.2 Top Girls (1982)**

Το *Top Girls* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Royal Court Theatre το 1982 σε σκηνοθεσία του Max Stafford-Clark. Μεταφέρθηκε στο Joseph Papp Theatre της Νέας Υόρκης και επέστρεψε στο Λονδίνο τον Φεβρουάριο του 1983. Περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο έργο της, το *Top Girls* μας υπενθυμίζει ότι το καλλιτεχνικό εγχείρημα της Churchill δεν αφορά μόνο την πρόκληση της φόρμας, αλλά κυρίως ενδιαφέρεται για τη σκηνική αναπαράσταση μιας πολύχρωμης βεντάλιας μη στερεοτυπικών γυναικών από διαφορετικές τάξεις και γενιές. Στόχος της είναι να καταδειχθούν οι κίνδυνοι του Φεμινισμού όταν αυτός δεν συμβαδίζει με τις σοσιαλιστικές αρχές. Για την Churchill, η δέσμευση στο δίπολο σοσιαλισμός-φεμινισμός σημαίνει ότι η επίτευξη της επαγγελματικής επιτυχίας των γυναικών, που ήταν ένα ζητούμενο του αστικού φεμινισμού, δεν ήταν αρκετή για τη βελτίωση της ζωής της πλειονότητας. (Aston 2003, 2).

#### **12.3.2.1 Ανάλυση της υπόθεσης**

Η Marlene, μια επιτυχημένη γυναίκα καριέρας που δουλεύει σε μια εταιρεία ευρέσεως εργασίας με την επωνυμία *Top Girls*, διοργανώνει ένα δείπνο σε ένα ωραίο εστιατόριο για να γιορτάσει την πρόσφατη προαγωγή της. Γρήγορα γίνεται αντιληπτό ότι αυτό το δείπνο είναι διαφορετικό. Καλεσμένοι δεν είναι φίλοι, μέλη της οικογένειας ή συνάδελφοι της Μαρλέν, αλλά διάσημες γυναίκες από την ιστορία, την τέχνη ή ακόμα και τον μύθο, όπως η Ιζαμπέλα Μπερντ, μια ατρόμητη Βικτοριανή εξερευνήτρια, ιστορικός της φύσης και γυναίκα των γραμμάτων, η Λαίδη Νίτζο, παλλακίδα του Ιάπωνα αυτοκράτορα από τον 13ο αιώνα, η οποία αργότερα έγραψε τα απομνημονεύματά της και έγινε βουδίστρια καλόγρια, η Πάπισσα Ιωάννα, μια υποτιθέμενη μορφωμένη γυναίκα που μεταμφιέστηκε σε άνδρα, έγινε Πάπας πριν εκτεθεί από τον τοκετό και βρει βίαιο θάνατο, η Griselda, μια μορφή από τη λαϊκή παράδοση που καταγράφηκε από τον Boccaccio, τον Petrarch και τον Chaucer, η οποία έδειξε ανεξήγητη και ακλόνητη υπακοή στις σκληρές δοκιμασίες που της επέβαλε ο τυραννικός σύζυγός της, και η Dull Gret, μια μορφή από τη φλαμανδική λαϊκή παράδοση (ζωγραφισμένη από τον Pieter Breughel τον Πρεσβύτερο το 1526), η οποία ηγήθηκε ενός στρατού γυναικών σε μια επίθεση στην κόλαση. Καθώς εκτυλίσσεται το δείπνο, οι γυναίκες τρώνε ασταμάτητα, μεθούν και μιλάνε διακόπτοντας η μία την άλλη, καθώς μοιράζονται ιστορίες της οδυνηρής, όπως αποδεικνύεται, ζωής τους. Οι γυναίκες συζητούν για τη μητρότητα, τον έρωτα, την κακοποίηση, τη θρησκεία και την απογοήτευση, και καθώς εμφανίζονται εντυπωσιακά παρόμοιες συμπτώσεις, γίνεται σαφές ότι όλα τα βάσανα αυτών των γυναικών προέρχονται από τη συντριπτική βία μιας ζωής που έζησαν με τους όρους της πατριαρχίας. Όλες οι γυναίκες, εκτός από τη Μαρλέν, συζητούν για τους νεκρούς εραστές τους. Θυμούνται επίσης τα παιδιά που

γέννησαν και στη συνέχεια έχασαν. Η Πάπισσα Ιωάννα λιθοβολήθηκε μέχρι θανάτου όταν ανακαλύφθηκε ότι είχε γεννήσει και επομένως ήταν γυναίκα και διέπραττε αίρεση. Η Γκριζέλντα πληροφορήθηκε ότι τα δύο παιδιά της είχαν σκοτωθεί, σε μια σκληρή δοκιμασία της πίστης της στον σύζυγό της. Μετά το επιδόρπιο, οι γυναίκες κάθονται και πίνουν κονιάκ, μμούμενες ασυνείδητα τους άνδρες συναδέλφους τους.

Η πρώτη σκηνή της Δεύτερης Πράξης ξεκινά τη Δευτέρα το πρωί στα γραφεία της εταιρείας που εργάζεται η Μαρλέν, την ώρα που παίρνει συνέντευξη από μια νέα κοπέλα που ονομάζεται Ζανίν. Μέσα από τη διαδικασία της συνέντευξης μαθαίνουμε την προίσορία της Μαρλέν (ξεκίνησε από μια απλή γραμματέα σε κάποια φιλική επιχείρηση) για να ανελιχθεί σε σύντομο χρονικό διάστημα σε μια απόλυτα επιτυχημένη διευθύντρια μιας μεγάλης εταιρείας, δεν χάνει τον χρόνο της και ξέρει ακριβώς τι θέλει και πώς να το διεκδικήσει. Στον αντίποδα, η νεαρή συνεντευξιαζόμενη Ζανίν, που μοιάζει χαμένη, δεν ξέρει τι είδους δουλειά θέλει παρά μόνο ότι της αρέσει να ταξιδεύει και να είναι μαζί με τον άνδρα της.

Στην αμέσως επόμενη σκηνή η δράση μεταφέρεται στην αυλή της αδελφής της Μαρλέν, της Τζούς, ένα κυριακάτικο απόγευμα, όπου η δεκαεξάχρονη κόρη της, η Άντζυ, και η δωδεκάχρονη φίλη της, η Κιτ, παίζουν σε ένα αυτοσχέδιο καταφύγιο που έχει συναρμολογηθεί από παλιοσίδερα, αγνοώντας τις παροτρύνσεις της Τζούς να μπουν στο σπίτι. Τα κορίτσια τσακώνονται έντονα. Πάνω στον καβγά η Άντζυ αποκαλύπτει την επιθυμία της να σκοτώσει τη μητέρα της, όπως επίσης ότι σύντομα θα πάει στο Λονδίνο για να επισκεφθεί τη θεία Μαρλέν, την οποία θεωρεί πραγματική της μητέρα. Η Άντζυ και η Κιτ θέλουν να πάνε σινεμά, όμως η Τζούς επιμένει να καθαρίσει η Άντζυ το δωμάτιό της πριν βγει. Η Τζούς συζητά με την Κιτ εκφράζοντας την ανησυχία της ότι η κόρη της δεν συναναστρέφεται συνομήλικα παιδιά και ότι φέρεται ανώριμα. Η Άντζυ επιστρέφει λίγο αργότερα με ένα φανταχτερό φόρεμα που της είναι πολύ μικρό. Αρχίζει να βρέχει και η Τζούς και η Κιτ τρέχουν μέσα για να μην βραχούν. Η Κιτ φωνάζει την Άντζυ να έρθει μέσα. Η Άντζυ αποκαλύπτει ότι είχε φορέσει το φόρεμα για να σκοτώσει τη μητέρα της.

Στη δεύτερη σκηνή, η δράση επιστρέφει στο γραφείο ευρέσεως εργασίας Top Girls, τη Δευτέρα το πρωί, όπου δύο υπάλληλοι, η Νέλ και η Γουίν, μοιράζονται τα τελευταία κουτσομπολιά του γραφείου. Η συζήτηση επικεντρώνεται στο γεγονός ότι ο ανταγωνιστής της Μαρλέν, ο Χάουαρντ, θεωρούσε ότι αυτός θα έπρεπε να πάρει τη θέση του Director Manager, «γιατί είναι άνδρας». Όταν φτάνει η Μαρλέν τη συγχαίρουν για την προαγωγή της. Η Γουίν συναντά μια παλιά υπάλληλο της εταιρείας, την Louise, η οποία, αφού εργάστηκε ευσυνείδητα για πολλά χρόνια, αποφασίζει να παραιτηθεί, καθώς συνειδητοποίησε ότι έχοντας αφιερώσει για χρόνια ολόκληρα τη ζωή της στη δουλειά της, βρέθηκε στα 56 της χωρίς σύζυγο και κοινωνική ζωή, σε μια θέση όπου εκπαιδεύει άντρες, οι οποίοι προάγονται σταθερά πάνω από εκείνη.

Στη συνέχεια η δράση μεταφέρεται στο γραφείο της Μαρλέν, όπου φτάνει η Άντζυ. Είναι ντροπαλή και αμήχανη και η παρουσία της είναι σαφώς μια ανεπιθύμητη έκπληξη για τη Μαρλέν, η οποία ωστόσο προσφέρεται να την αφήσει να περάσει τη νύχτα στο σπίτι της. Η συζήτηση διακόπτεται από τη σύζυγο του ανταγωνιστή της Μαρλέν. Η κυρία Κιτ, αφού περιγράφει την άθλια ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο σύζυγός της, αμφισβητεί την ικανότητα της Μαρλέν να ανταπεξέλθει σε μια 'ανδρική δουλειά'. Στην πραγματικότητα, της ζητά να παραιτηθεί και να αφήσει τον σύζυγό της να αναλάβει τη θέση, κάτι που η Μαρλέν αρνείται σθεναρά διώχνοντας την από το γραφείο.

Τα φώτα αλλάζουν και μια νέα γυναίκα, η Σόνα, φτάνει στο γραφείο της Νελ αναζητώντας εργασία. Αν και στην αρχή η Νελ εντυπωσιάζεται από το εκπληκτικά ολοκληρωμένο βιογραφικό της, γρήγορα συνειδητοποιεί ότι η Σόνα είναι ανήλικη και τα βγάζει όλα από το μυαλό της. Την ίδια στιγμή, η Άντζυ συζητά με τη Γουίν για τη Μαρλέν και τη ζωή της Γουίνι, αλλά αποκοιμείται στη μέση της ιστορίας της Γουίν. Η Νελ έρχεται με τα νέα ότι ο Χάουαρντ έπαθε καρδιακή προσβολή.

Η Τρίτη Πράξη λαμβάνει χώρα έναν χρόνο νωρίτερα στην κουζίνα της Τζούς ένα κυριακάτικο απόγευμα. Η Μαρλέν, η Τζούς και η Άντζυ μοιράζονται ιστορίες μεταξύ τους. Η Άντζυ είναι πολύ χαρούμενη

που η θεία της Μαρλέν είναι εκεί, τη θαυμάζει και τη θεωρεί υπέροχη. Λίγο πριν η Άντζυ πάει για ύπνο, η Μαρλέν βγάζει από την τσάντα της ένα μπουκάλι ουίσκι για να το πει με την αδερφή της. Καθώς πίνουν, συζητούν για το τι πρόκειται να γίνει με την Άντζυ. Με ωμή ειλικρίνεια, η Τζόους λέει στη Μαρλέν ότι η Άντζυ δεν είναι ούτε ιδιαίτερα έξυπνη ούτε ταλαντούχα και είναι απίθανο να τα καταφέρει κάποτε. Η Μαρλέν αρνείται να το δεχτεί. Κατά τη διάρκεια της κουβέντας αποκαλύπτεται ότι η Άντζυ είναι στην πραγματικότητα η κόρη της Μαρλέν, την οποία εγκατέλειψε στη φροντίδα της αδερφής της, με αποτέλεσμα η Τζόους να χάσει το παιδί που κυοφορούσε από το άγχος. Το έργο τελειώνει με την Άντζυ να καλεί τη μαμά της: «Πήγε στο κρεβάτι. Είναι η θεία Μαρλέν», της απαντά η Μαρλέν με την Άντζυ να απαντά με μια μόνο λέξη: «Τρομακτικό».

### 12.3.2.2 Δοκιμάζοντας τα όρια μορφής και περιεχομένου

Και στο *Top Girls* η Churchill συνεχίζει να ενδιαφέρεται για το θέμα της πατριαρχικής δομής της κοινωνίας και των οικονομικών και κοινωνικών ρόλων. Αξιοποιώντας θεατρικές τεχνικές τόσο από το επικό μπρεχτικό θέατρο όσο και από προσωπικές καλλιτεχνικές/σκηνικές αναζητήσεις/πειραματισμούς, αναδιαμορφώνει παραδοσιακά μέσα και τα συγχωνεύει σε ένα πρωτότυπο ύφος. Η Churchill χρησιμοποιεί την μπρεχτική ιστοριοποίηση για να αναλύσει τη σχέση μεταξύ των γυναικών σε διαφορετικές κοινωνικές θέσεις μέσα στην ιστορία. Επιπλέον, με τη χρήση του μηχανισμού του διπλού χρίσματος, καταφέρνει να εξετάσει τις διαφορετικές ταξικές συνειδήσεις και συγκρούσεις που χαρακτηρίζουν τις γυναίκες σε διαφορετικές στιγμές του καπιταλισμού.

Ο τρόπος που η Churchill δόμησε το έργο της ήταν πρωτόγνωρος για το βρετανικό αλλά και γενικότερα για το ευρωπαϊκό θέατρο. Το βασικό μορφολογικό χαρακτηριστικό του έργου είναι η

Σουρεαλιστική χροιά της πρώτης σκηνής, η οποία θέλει τη σύγχρονη ηρωίδα Μαρλέν να συνορτάζει σε ένα τυπικό, σύγχρονο λονδρέζικο εστιατόριο, την προαγωγή της με μια ομάδα πέντε γυναικών από την ιστορία ή την τέχνη για την ιδιότυπη συμπεριφορά ή επιτυχία τους. Μετά την παρουσίαση των επώνυμων αυτών γυναικών, των οποίων τα συγκρουσιάκα βιώματα μέσα στη συγκεκριμένη πατριαρχική κοινωνίας, όπου αυτές αντιπαραβάλλονται διαλεκτικά δια μέσου του συγκεχυμένου και συχνά ευτράπελου διαλόγου του συμποσίου, το υπόλοιπο έργο εστιάζεται στην υλιστική ανάλυση της ζωής της Μαρλέν, με μια μείξη επεισοδίων από την προσωπική και την επαγγελματική της ζωής. (Σακελλαρίδου 2006, 176).

Οι σκηνοθετικές και ερμηνευτικές προκλήσεις που παρουσιάζονται από το *coup de théâtre* της Πρώτης Πράξης παίρνουν τη μορφή γιορτής: ολόκληρη η πράξη είναι ένα δείπνο στο οποίο συγκρούονται και επικαλύπτονται πολλαπλές αφηγήσεις. Οι καλεσμένοι είναι ιστορικές φιγούρες που ζωντανεύουν ή είναι πραγματικές. Εκτός από τη Μαρλέν, μόνο η σερβιτόρα είναι ζωντανή και σύγχρονη.

Επιπλέον, τα γεγονότα δεν παρουσιάζονται σε χρονική διαδοχή αλλά η πλοκή δίνεται αναδιαταγμένη. Η Τρίτη Πράξη διαδραματίζεται έναν χρόνο πριν από τον ξέφρενο εορτασμό της Μαρλέν για την προαγωγή της σε διευθύνουσα σύμβουλο στο γραφείο ευρέσεως εργασίας *Top Girls*, αλλά και πριν από τη Δεύτερη Πράξη στο γραφείο των *Top Girls* στο Λονδίνο. Η δομή του έργου απαιτεί από τους θεατές να ταξιδέψουν προς τα πίσω στο χρόνο και, ως εκ τούτου, οι πληροφορίες αποκρύπτονται με τρόπους που σταδιακά δίνουν μια νέα, πιο σκοτεινή προοπτική στην επιτυχημένη καριέρα της Μαρλέν, του μόνου συνδεδεμένου κρίκου της πλοκής μεταξύ των τριών πράξεων (σε αντίθεση με τα άλλα υπόλοιπα μέλη της διανομής η ηθοποιός που αναλαμβάνει τον ρόλο δεν παίζει καμία άλλη ηρωίδα μέσα στο έργο).

Τυπικά, το σουρεαλιστικό και στιλιστικό χάος της Πρώτης Πράξης αντικατοπτρίζεται στην ψυχική ευαισθησία και στη συναισθηματική ισοπέδωση της Άντζυ στο τέλος της τρίτης πράξης: τρομοκρατημένη από έναν εφιάλτη, αναζητά παρηγοριά στη Μαρλέν, η οποία είναι αδιάφορη στις φωνές της κόρης της «Μαμά;» όσο και στην ανάγκη της γι' αυτήν.

Ένα εξίσου σημαντικό δομικό στοιχείο είναι η αντιπαράθεση. Αντιθετικές σκηνές και χαρακτήρες αντιπαραβάλλονται μεταξύ τους και ο θεατής καλούνται να είναι πάντα σε εγρήγορση προκειμένου να κάνουν με τη σειρά τους τις συνδέσεις. Στις σύγχρονες σκηνές του γραφείου και του σπιτιού της Τζόυς παρουσιάζονται αντιθετικές εικόνες της σύγχρονης Βρετανίας: η μία αστική, έξυπνη, εύπορη και αισιόδοξη, η άλλη αγροτική στατική, φτωχή και απαισιόδοξη. Το συνδυαστικό αποτέλεσμα υποδηλώνει μια κατακερματισμένη κοινωνία. Η Μαρλέν έχει εγκαταλείψει την αγροτική, εργατική ζωή της και εφευρίσκει εκ νέου τον εαυτό της ως μεγαλοαστή της πόλης, αλλά αρνείται ότι είναι μητέρα, και δεν προτίθεται να βοηθήσει την κόρη και την αδελφή της να βελτιώσουν τη ζωή τους, ή να τις συμπεριλάβει στη δική της. Για τη Μαρλέν, η ίδια η ύπαρξη της κόρης και της αδελφής της είναι ένα καρκινικό μυστικό που δεν μπορεί να έχει καμία θέση στην ανακατασκευασμένη ζωή της. Πράγματι, η Άντζυ εκπροσωπεί μια αόρατη τάξη γυναικών – καταπιεσμένων, ξεχασμένων, χωρίς ευκαιρίες. (Luckhurst 2015, 89-92).

Αν ο καπιταλισμός βασίζεται στην εκμετάλλευση των εξαθλιωμένων και αποδυναμωμένων, είναι δυνατόν οι επιτυχημένες γυναίκες στις καπιταλιστικές κοινωνίες να αποφύγουν να γίνουν συνένοχες στην καταπίεση; Τι μπορεί να θυσιάσουν προκειμένου να επιτύχουν την επιτυχία; Πρέπει οι γυναίκες να θέτουν ερωτήματα σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο ορίζεται η 'επιτυχία'; Για την Churchill αυτά είναι κεντρικά ερωτήματα στο *Top Girls*, και τα ενσωματώνει στο έργο μέσω δομικών αλλαγών προοπτικής που αρχικά αποπροσανατολίζουν τους θεατές αλλά τους αναγκάζουν να επανεξετάσουν τις αντιδράσεις τους απέναντι στη Marlene στο τέλος της βραδιάς». (Luckhurst 2015, 89).

### 12.3.2.3 Ο κόσμος του έργου. Ένας κόσμος γυναικών

Το έργο απεικονίζει τον κόσμο των γυναικών μέσα από μια σύγχρονη σκοπιά. Οι χώροι που λαμβάνει χώρα το δράμα είναι ένα μοντέρνο εστιατόριο, το γραφείο *Top Girls*, ο κήπος και η αυλή της Τζόυς. Πρόκειται για συγκεκριμένες τοποθεσίες στην Αγγλία τη δεκαετία του 1980, προσεκτικά ενταγμένες στη σκηνή. Αλλά ο κόσμος του έργου επεκτείνεται ιδιοφυώς προκειμένου να αγκαλιάσει όλες τις πτυχές της σύγχρονης γυναίκας. Οι γυναίκες κυριαρχούν σε όλο το έργο: στο εστιατόριο, στο γραφείο (ένα οχυρό μέχρι εκείνη τη στιγμή παραδοσιακά ανδρικό), στο σπίτι. Κανένας άνδρας δεν εμφανίζεται στη σκηνή. Γυναίκες στις διαπροσωπικές τους σχέσεις με άλλες γυναίκες, όχι πάντα ίδιου μορφωτικού ή κοινωνικού επιπέδου. Το βασικό κοινό χαρακτηριστικό τους είναι ότι όλες μιλούν τη γλώσσα των γυναικών της εποχής τους.

Οι καλεσμένες του δείπνου από το παρελθόν είναι αναγκαστικά μέρος αυτού του μοντέρνου κόσμου. Αναγνωρίζονται ως σύγχρονες γυναίκες, οι φωνές και οι κινήσεις τους είναι σύγχρονες, μιλούν σύγχρονα αγγλικά και είναι προϊόντα μιας σύγχρονης φαντασίας. Μπορεί να μιλούν για εμπειρίες του παρελθόντος, αλλά σχετίζονται τόσο με τη Μαρλέν όσο και μεταξύ τους ως αδελφότητα του παρόντος. Η απεικόνιση αυτών των γυναικών έρχεται σε έντονη αντίθεση με την παραδοσιακή ή κλασική αναπαράσταση των γυναικών στα θεατρικά έργα. Στο παρελθόν, οι γυναικείοι χαρακτήρες παρουσιάζονταν σχεδόν αποκλειστικά ως βοηθητικοί των ανδρών, εξαρτώμενοι από τους άνδρες και περιορισμένοι από τους κανόνες και τις συμβάσεις ενός ανδροκρατούμενου κόσμου. Οι δραματικοί ρόλοι ήταν αυστηρά περιορισμένοι –ως σύζυγοι, κόρες, εραστές, πόρνες– πάντα εξαρτώμενες από τους άνδρες, σπάνια τους επιτρεπόταν να ενεργούν ή να

σκέφτονται ανεξάρτητα. Ακόμα και τον 19ο αιώνα, όταν ο Henrik Ibsen και ο August Strindberg έδωσαν φωνή σε δυναμικές γυναίκες, οι γυναικείοι χαρακτήρες ήταν πάντα άρρηκτα συνδεδεμένοι με τους άνδρες. Στο *Top Girls* η μοντέρνα γυναίκα παρουσιάζεται να ζει σε μια εποχή μεταβαλλόμενων προτεραιοτήτων και προσδοκιών όσον αφορά τις γυναίκες. Οι παραδοσιακοί γυναικείοι ρόλοι μπορούν να αμφισβητηθούν. Η πρωτοτυπία του έργου έγκειται στο ότι περιλαμβάνει πολλά διαφορετικά είδη γυναικών, κυρίως όμως στο ότι τις αφήνει να μιλήσουν για τον εαυτό τους. Οι χαρακτήρες είναι ως έναν βαθμό αντιπροσωπευτικοί τύποι, αλλά είναι πάντα εξατομικευμένοι, δραματικά ενδιαφέροντες και ανοίγουν έναν νέο κόσμο εμπειριών για τη βρετανική σκηνή.

Τόσο με το *Cloud Nine* όσο και το *Top Girls* η Churchill εισχωρεί βαθύτερα στην μπρεχτική τεχνική προτείνοντας νέες υφολογικές τομές αλλά και χωροχρονικές μειξίξεις. Το ενδιαφέρον της για μείζονα, την εποχή αυτή, θέματα φύλου και σεξουαλικής συμπεριφοράς αναδεικνύεται ανάγλυφα μέσα από τους πρωτόφαντους φορμαλιστικούς της πειραματισμούς. Δίκαια λοιπόν, τα δύο αυτά έργα θεωρούνται έργα τομής τόσο ως προς τη θεματική όσο και ως προς τη φόρμα τους για τη σύγχρονη ευρωπαϊκή δραματουργία αλλά και για το πειραματικό φεμινιστικό θέατρο εν γένει. Οι πειραματισμοί της σχετικά με το θέμα και τη φόρμα επεκτείνονται και στο *Lives of the Great Poisoners* (1991), *Hotel* (1997), *Blue Heart* (1997). Ωστόσο, η αρτιότερη έκφραση των θεατρικών εκφραστικών της μέσω αποτελεί το *Skriker*.

### 12.3.3. *The Skriker* (1994)

Το 1994, το Royal National Theatre ανεβάζει ένα μυστηριώδες και συγκινητικό έργο, το *The Skriker*, που οδήγησε την Churchill στην εξέταση των κοινωνικών επιπτώσεων του ύστερου καπιταλισμού σε μια εντελώς νέα κατεύθυνση. Μέσω του *Skriker* η Churchill είναι σαν να αναρωτιέται μεγαλόφωνα τι θα μπορούσε να φέρει στο προσκήνιο τις παγκόσμιες καταστροφικές συνέπειες μιας διαρκώς επεκτεινόμενης και αχαλίνωτης απληστίας. Για την απάντηση, δημιούργησε ένα έργο με τρεις κεντρικές φιγούρες: τις έφηβες Τζόσι και Λίλυ και τη Σκράικερ, «έναν μεταμορφωτή και προφήτη θανάτου, αρχαίος και κατεστραμμένος», σύμφωνα με τις λιγοστές οδηγίες που δίνει η συγγραφέας. (Churchill 2014, 1, 6)

#### 12.3.3.1 Ανάλυση της υπόθεσης

Τοποθετημένο εν μέρει στο σύγχρονο Λονδίνο και εν μέρει σε έναν μυθικό κόσμο, το *The Skriker* κατοικείται από χαρακτήρες της αγγλικής λαογραφίας που αλληλεπιδρούν με τις νεαρές γυναίκες του Λονδίνου, καταφέροντας να δημιουργήσει την εικόνα ενός διχασμένου κόσμου που είναι αποτυχημένος σε όλα τα επίπεδα. Το έργο ξεκινά στον Κάτω Κόσμο. Η Σκράικερ «μια αρχαία κατεστραμμένη νεράιδα», απαγγέλλει έναν μακρύ ποιητικό μονόλογο γραμμένο με σουρεαλιστικό τρόπο. Αν και αρχικά ακατάληπτος, σταδιακά ο θεατής/αναγνώστης αρχίζει να λαμβάνει φαινομενικά αδόμητες πληροφορίες για ένα νεαρό κορίτσι που έχει πρόβλημα και για κάποιο ανώνυμο μωρό. Η δράση μεταφέρεται στο δωμάτιο μια ψυχιατρικής κλινικής, όπου η Λίλυ, η οποία είναι έγκυος, επισκέπτεται την αδερφή της, τη Τζόσι, που είναι κλεισμένη σε ψυχιατρική κλινική, πιθανώς επειδή δολοφόνησε τη νεογέννητη κόρη της. Εκεί θα έχουν την πρώτη συνάντησή τους με τη Σκράικερ, η οποία εμφανίζεται ως μεσήλικας ασθενής του ίδιου νοσοκομείου. Σε κάθε νέα τους συνάντηση η Σκράικερ θα αλλάζει μορφή. Θα μεταμορφωθεί διαδοχικά σε τρελό του δρόμου, σε παιδί στο πάρκο, σε παλιό σχολικό φίλο, στη μητέρα της Λίλυ, ακόμα και σε καναπέ. Η Τζόσι είναι η πρώτη που οδηγείται στον Κάτω Κόσμο και μετά από ένα διάστημα, που της φαίνεται πως έχουν περάσει χρόνια, επιστρέφει στον 'πραγματικό' κόσμο, φαινομενικά λίγα δευτερόλεπτα αφότου τον εγκατέλειψε. Η Λίλυ, ωστόσο, έχει μια πολύ διαφορετική και πολύ πιο σκοτεινή εμπειρία. Στο τέλος του έργου, αφήνει πίσω το μωρό της και συμφωνεί να συνοδεύσει τη Σκράικερ, πιστεύοντας ότι, όπως η Τζόσι, θα επιστρέψει και αυτή μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα στον δικό της κόσμο και στο μωρό της. Αντ' αυτού, την «ξεγελούν, την παρακολουθούν, την τυλίζουν» σε «ένα άλλο νεκροταφείο, ένα μαύρο ολόκληρο εκατό χρόνια», τον μελλοντικό κόσμο της εγγονής και της διεγγονής της. Αλλά αυτή είναι μόνο μία από τις πολλές ιστορίες που αφηγείται ο Churchill στο έργο. Μαζί με τη Σκράικερ έρχονται ο Rawheadandbloodybones, ο Kelpie, η Πράσινη Κυρία, ο Μαύρος Σκύλος και



άλλες μορφές της βρετανικής λαογραφίας. Αυτά τα πλάσματα είναι οι πολίτες του Κάτω Κόσμου της Σκράικερ και τη συνοδεύουν στα ταξίδια της στον επάνω κόσμο, ώσπου ολόκληρη η χώρα πλημμυρίζει από δελεαστικά και θυμωμένα πλάσματα που έχουν ξεπηδήσει από τον Κάτω Κόσμο.

### 12.3.3.2 Από τη μπρεχτική στη μεταμοντέρνα δραματική φόρμα

Στο *The Skriker*, η Churchill δημιούργησε ένα δράμα χωρίς γραπτές αλλαγές σκηνών ή πράξεων. Η δράση αποτελείται από μια σειρά δεκατεσσάρων σύντομων σκηνών που περιλαμβάνουν διάλογο, παντομίμα και χορό. Το *Skriker* είναι η *tour de force* συμβολή της Churchill στο σοκ των ταξιδιών στον χρόνο, καθώς ο 'νεραϊδικός' χρόνος του ομώνυμου καλικάντζαρου εκμηδενίζει τον χώρο συμπιέζοντας τον γραμμικό χρόνο σε μια στιγμή, ή κάνοντας αυτό που μοιάζει με μια στιγμή στην πραγματικότητα ένα πέρασμα εκατοντάδων ετών. Η μελέτη του *Skriker* δείχνει σαφείς αναλογίες με το *Top Girls*. Η Τζόσου και η Λίλυ θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως οι αντικατοπτρισμοί της Κιτ και της Άντζυ. Εντούτοις, τα δύο έργα διαφέρουν στιλιστικά:

Το *Top Girls* ανήκει σε μια παλαιότερη φάση της θεατρικής δημιουργίας, όταν οι θεατρικοί συγγραφείς [...] με φεμινιστικές ανησυχίες και ενδιαφέροντα έδιναν προσοχή στις ανισότητες των κυρίαρχων κοινωνικών, σεξουαλικών, πολιτιστικών και πολιτικών συστημάτων. Βασιζόμενοι σε μεγάλο βαθμό στη δραματουργία του Brecht, ο κοινός στόχος τους ήταν να καταστήσουν ορατό τον αόρατο μηχανισμό του φύλου (τάξης/φυλής) [...]. Με τη δραματουργική, στιλιστική μετατόπιση της Churchill στο *The Skriker*, η επιμονή στη 'μιμητική ακρίβεια' έχει μειωθεί. (Aston 2003, 27).

### 12.3.3.3 Ένα μαγικός (;) κόσμος υλικής και γλωσσικής αποσύνθεσης

Ενώ το έργο αναφέρεται στις δύο αδελφές και στις συναντήσεις τους με τη Σκράικερ, την ίδια στιγμή η Churchill κάνει σαφείς αναφορές στη ζοφερή κατάσταση που επικρατεί στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες, στους πολέμους, στην υπερθέρμανση του πλανήτη, αλλά και σε πλήθος άλλων αρνητικών επιρροών που μαστίζουν τον πλανήτη μας. Με το έργο αυτό, η Churchill παρουσιάζει την απειλή της φυσικής τάξης μέσα από εικόνες τραυματισμένης μητρότητας: δολοφονημένα μωρά, δολοφονικές μητέρες, μωρά που κινδυνεύουν, μητέρες χωρίς σύζυγο. Συνεχίζει με τις εικόνες ενός κόσμου που βρίσκεται στο χείλος της οικολογικής και κοινωνικής καταστροφής. Τα πάντα είναι κατεστραμμένα. (Aston 2001, 96–102). Η ίδια άλλωστε η Σκράικερ παρουσιάζεται σαν ένα τέρας κακίας, που καταδιώκει αδίστακτα νεαρές γυναίκες. Επιζητώντας διακαώς την προσοχή τους, τις μεταφέρει στον χώρο και στο χρόνο παρά τη θέλησή τους, έχοντας ως πολύτιμο αρωγό της τη δύναμη της γλώσσας, μιας γλώσσας που σαγηνεύει και τρομοκρατεί συνάμα. Η καταστροφή επεκτείνεται και στον λόγο, ο οποίος είναι εξαιρετικά ελλειπτικός ξεφεύγοντας επανειλημμένα από τις νόρμες. Τα λογοπαίγνια και οι νεολογισμοί εύκολα παραπέμπουν τον υποψιασμένο θεατή/αναγνώστη στην ιδιότυπη λογοτεχνική γλώσσα του James Joyce, καθώς ο λόγος των τριών βασικών χαρακτήρων κινείται συνεχώς μεταξύ ανοησίας και νέου νοήματος. Τα 'σπασιματά' του λόγου επιτρέπουν σε νέες ιδέες να σχηματίζονται και να διαλύονται (Howard 2009, 48).

Ανάμεσα στα πολλά θέματα που συζητά η Churchill είναι οι καταστροφικές συνέπειες που επέφερε στην κοινωνία ο ύστερος καπιταλισμός. Η Σκράικερ μπορεί να διεισδύσει σε οποιονδήποτε χώρο, ακόμη και στον πιο ιδιωτικό (νοσοκομείο, σπίτι, παιδικό σταθμό...), μπορεί να συμπιέσει τον χρόνο και τον χώρο, δημιουργεί καταστροφικές και ακόρεστες επιθυμίες. Κι όμως, η Σκράικερ δεν είναι μια αφηρημένη αλληγορία της λειτουργίας του καπιταλισμού. Αντίθετα, υπονοεί την καταστροφή που φέρνει ο καπιταλισμός στο πέρασμά του, κάνοντας χρήση του μύθου και του παραμυθιού προκειμένου να υπαινιχθεί ότι το κακό που κρύβεται σε σπηλιές στο κέντρο του κόσμου μπορεί να απελευθερωθεί και να καταστρέψει τους

ζωντανούς. Η απειλή εκπροσωπείται από την τρομακτική μορφή της Σκράικερ. Η Churchill δεν προτείνει λύσεις παρά μόνο δείχνει, χρησιμοποιώντας όλα τα μέσα του θεάτρου ώστε να αφυπνίσει το κοινό για την επικείμενη καταστροφή. (Diamond 2006, 476-487).

#### 12.3.4 *Far Away* (Από μακριά)

Η Churchill θα 'καλωσορίσει' την καινούργια χιλιετία με ένα θεατρικό πείραμα στην εύρεση μιας θεατρικής φόρμας για ένα δυστοπικό περιεχόμενο.

##### 12.3.4.1 Ανάλυση της υπόθεσης

Στην **Πρώτη Πράξη** ένα νεαρό κορίτσι, η Τζόαν, μένει στο σπίτι της θείας και του θείου της στην εξοχή. Το σπίτι έχει δύο ορόφους με ένα υπόστεγο δίπλα του. Ένα δέντρο αγκαλιάζει το σπίτι και φτάνει μέχρι σε ένα από τα παράθυρα του δεύτερου ορόφου. Η Τζόαν ξυπνάει στις 2:00 τα ξημερώματα και δεν μπορεί να ξανακοιμηθεί.

Κατεβαίνει στην κουζίνα για να ζητήσει παρηγοριά από τη θεία της, τη Χάρπερ, η οποία προσπαθεί να διαπιστώσει τι είναι αυτό που κρατάει το παιδί ξύπνιο. Η Τζόαν ομολογεί ότι βγήκε κρυφά από το παράθυρο του δεύτερου ορόφου, γιατί άκουσε μια κραυγή:

ΤΖΟΑΝ: Άκουσα ένα θόρυβο.

ΧΑΡΠΕΡ: Καμια κουκουβάγια;

ΤΖΟΑΝ: Μια στριγκλιά.

ΧΑΡΠΕΡ: Κουκουβάγια λοιπόν. Υπάρχουν όλων των ειδών τα πουλιά εδώ, μέχρι που μπορεί να δεις και χρυσούς φλώρους. Οι άνθρωποι έρχονται εδώ ειδικά για να δουν τα πουλιά και μερικές φορές τους φτιάχνουμε τσάι ή καφέ ή τους πουλάμε μπουκάλια νερό γιατί δεν υπάρχει καφενείο και δεν μπορούν να το φανταστούν αυτό και διψάνε. Θα δεις το πρωί τι όμορφο μέρος είναι.

ΤΖΟΑΝ: Έμοιαζε πιο πολύ με άνθρωπο που ούρλιαζε.

ΧΑΡΠΕΡ: Μοιάζει με άνθρωπο που ουρλιάζει όταν ακούς κουκουβάγια (Τσέρτσιλ 2004, 5).

Για να δει τι συμβαίνει, σκαρφάλωσε στη στέγη και κατέβηκε από ένα κοντινό δέντρο. Τότε είδε τον θείο της να χτυπάει κάποιον με ένα ξύλο μέσα στο υπόστεγο και την ίδια στιγμή άκουσε κλάματα από ένα μεγάλο φορτηγό. Πλησιάζοντας το υπόστεγο κοίταξε μέσα από το παράθυρο. Αίμα κάλυπτε το έδαφος. Υπήρχαν παιδιά μέσα στο υπόστεγο και μερικά από αυτά είχαν αίμα στα πρόσωπά τους. Στην αρχή η Χάρπερ ακούει προσπαθώντας να δώσει όσο γίνεται πιο αληθοφανείς απαντήσεις. Ωστόσο, σύντομα συνειδητοποιεί ότι η Τζόαν έχει δει πάρα πολλά: «Ανακάλυψες κάτι μυστικό. Το ξέρεις αυτό, έτσι δεν είναι;» Πείθει την Τζόαν ότι δεν πρέπει ποτέ να μιλήσει γι' αυτό που είδε. Όμως η Τζόαν συνεχίζει επίμονα τις ερωτήσεις. Η Χάρπερ της εξηγεί ότι ο θείος της βοηθάει ανθρώπους να δραπετεύσουν προσφέροντάς τους καταφύγιο. Η γυναίκα πείθει επιδέξια το παιδί ότι ο θείος της χτυπούσε μόνο «προδότες» και ότι είναι κρυφά ήρωας, επιτρέποντας στα θύματα που κινδύνευαν να ξεφύγουν. Μέχρι το τέλος της πράξης, η Τζόαν έχει στρατολογηθεί άθελά της στη βαρβαρότητα, συμφωνώντας να βοηθήσει τη Χάρπερ «να καθαρίσει το πρωί» (Τσέρτσιλ 2004, 11), διεφθαρμένη από τη ρητορική ότι κάνει το πατριωτικό της καθήκον για έναν ηθικό σκοπό:

Είσαι μέλος μιας μεγάλης κίνησης που προσπαθεί να κάνει τα πράγματα καλύτερα. Μπορείς να 'σαι περήφανη γι' αυτό. Θα κοιτάς τ' αστέρια και θα σκέφτεσαι να 'μαστε στο μικρό κομμάτι του σύμπαντος που μας αντιστοιχεί, κι εγώ είμαι με τη μεριά των

ανθρώπων που βάζουν τα πράγματα σε μια τάξη, και η ψυχή σου θα φτάνει ως τον ουρανό (Τσέρτσιλ 2004, 11).

Και έτσι η Τζόαν πάει για ύπνο.

Η Δεύτερη Πράξη διαδραματίζεται δεκαπέντε χρόνια αργότερα. Η ενήλικη Τζόαν κάθεται σε έναν πάγκο εργασίας σε ένα εργοστάσιο δίπλα σε έναν νεαρό άνδρα ονόματι Τοντ. Και οι δύο φτιάχνουν καπέλα για μια εβδομαδιαία παρέλαση. Η Τζόαν δουλεύει το πρώτο της καπέλο, αλλά ο Τοντ εργάζεται στο εργοστάσιο εδώ και αρκετό καιρό. Οι δυο τους μιλούν για την τέχνη της δημιουργίας ενός καλού καπέλου. Η Τζόαν πιστεύει ότι η δουλειά της κατασκευής καπέλων είναι μια υπέροχη δουλειά. Ωστόσο, ο Τοντ την προειδοποιεί ότι τον απασχολεί ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί η επιχείρηση. Την επόμενη μέρα, η Τζόαν και ο Τοντ μοιράζονται εναλλάξ πληροφορίες για τον εαυτό τους. Όταν έρθει η σειρά του Τοντ, εκείνος θα μοιραστεί τους φόβους του: «Κάτι δεν πάει καλά με τον τρόπο που παίρνουμε τα συμβόλαια». Θεωρεί ότι υπεύθυνος είναι κάποιο μέλος της ευρύτερης οικογένειας που ανήκει το εργοστάσιο. Αρνείται όμως να συζητήσει περαιτέρω το θέμα και οι δυο τους συνεχίζουν να συζητούν για το πώς περνούν τα βράδια τους. Η Τζόαν μοιράζεται ότι δεν της αρέσει να μένει τα βράδια για να παρακολουθεί τις τηλεοπτικές δίκες που κάθε πολίτης είναι υποχρεωμένος να παρακολουθεί κάθε βράδυ. Αντίθετα, ο Τοντ φαίνεται ότι τις παρακολουθεί με ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η συζήτηση μεταξύ της Τζόαν και του Τοντ είναι λιγότερο φιλική, καθώς μεσολαβούν μεγάλα διαστήματα σιωπής. Η Τζόαν προτείνει στον Τοντ να αναλάβει δράση κατά της διεφθαρμένης διεύθυνσης. Εκείνος, μετά από μια μακρά σιωπή, της εκμυστηρεύεται ότι περνάει τις μέρες του αναρωτώμενος τι θα πρέπει να κάνει, θεωρώντας ότι είναι ο μόνος άνθρωπος με αρχές στο εργοστάσιο καπέλων. Την επόμενη μέρα, ο Τοντ μοιράζεται ότι έχει κλείσει ραντεβού με κάποιον για να συζητήσει τις ανησυχίες του σχετικά με την κακοδιαχείριση. Έχει επίσης έρθει σε επαφή με έναν φίλο του δημοσιογράφο. Καταλαβαίνει ότι μπορεί να χάσει τη δουλειά του εξαιτίας αυτής της συνάντησης, αλλά είναι πρόθυμος να πάρει το ρίσκο.

Η εβδομαδιαία παρέλαση για όσους κρίθηκαν ένοχοι στις δίκες γίνεται την επόμενη μέρα:.

5.

Την επόμενη μέρα. Μια πομπή από ταλαιπωρημένους, δαρμένους αλυσοδεμένους αιχμαλώτους που ο καθένας τους φοράει ένα καπέλο πηγαίνοντας για εκτέλεση. Τα τελειωμένα καπέλα είναι ακόμη πιο υπερβολικά και εξωφρενικά από την προηγούμενη σκηνή. Μια πομπή από κουρελιασμένους, χτυπημένους, αλυσοδεμένους κρατούμενους, ο καθένας φορώντας ένα καπέλο, καθ' οδόν προς την εκτέλεσή τους (Τσέρτσιλ 2004, 19).

Η διαδικασία κατασκευής των καπέλων αρχίζει και πάλι την επόμενη εβδομάδα. Η Τζόαν είναι ενθουσιασμένη γιατί το καπέλο της κέρδισε την πρώτη εβδομάδα, πράγμα που δεν έχει συμβεί ποτέ σε πιλοποιό. Όλα τα καπέλα που κερδίζουν μπαίνουν σε ένα μουσείο. Τα άλλα καπέλα καίγονται μαζί με τα πτώματα των κρατουμένων, κάτι που η Τζόαν βρίσκει οδυνηρό.

ΤΖΟΑΝ: Είναι πολύ κρίμα να τα καίνε με τα πτώματα.

ΤΟΝΤ: Όχι, αυτή είναι και η χαρά τού πράγματος. Τα καπέλα είναι εφήμερα. Είναι κατά κάποιον τρόπο ένα είδος παραλληλισμού.

ΤΖΟΑΝ: Με τη ζωή, μάλλον.

ΤΟΝΤ: Ναι, με τη ζωή μάλλον (Τσέρτσιλ 2004, 35).

Η Τζόαν και ο Τοντ συζητούν για τη συνάντηση που είχε τις προάλλες σχετικά με τη διοίκηση. Ο Τοντ ενθαρρύνεται από όσα του είπε το «συγκεκριμένο πρόσωπο». Ένας δεσμός αναπτύσσεται μεταξύ της Τζόαν και του Τοντ. Στην Τζόαν αρέσει το γεγονός ότι ο Τοντ την κάνει να σκέφτεται διαφορετικά. Του λέει ότι έχει αλλάξει τη ζωή της και ότι αν χάσει τη δουλειά του θα παραιτηθεί.

Στην **Τρίτη Πράξη**, η Τζόαν, ο Τόντ και η Χάρπερ έρχονται αντιμέτωποι με το τέλος του κόσμου. Ένας πόλεμος έχει ξεκινήσει, αλλά όχι ένας συνηθισμένος πόλεμος: ένας ολοκληρωτικός πόλεμος, όλοι εναντίον όλων. Η Τζόαν και ο Τοντ είναι πλέον παντρεμένοι, και η Τζόαν τρέχει στο σπίτι της Χάρπερ για να δει τον Τοντ και να ξεφύγει για μια μέρα από τον πόλεμο. Είναι ξεκάθαρο, όμως, ότι δεν υπάρχει πραγματικά καμία διαφυγή, καμία ανάπαυση. Είναι δύσκολο να καταλάβουν τι είναι μαζί τους και τι εναντίον τους, και τι σημαίνει πια το «εμείς».

Στην Τρίτη Πράξη, ο Τοντ και η Τζόαν, παντρεμένοι πλέον, βρίσκονται στο σπίτι της Χάρπερ αρκετά χρόνια αργότερα. Η Χάρπερ ανησυχεί για τις σφήκες και χαιρέτα που ο Τοντ τις δηλητηρίασε, γιατί όπως και οι πεταλούδες μπορεί να αποδειχθούν εξαιρετικά επικίνδυνες. Η Τζόαν, η οποία μόλις έχει επιστρέψει από τον πόλεμο, βρίσκεται στο σπίτι και κοιμάται. Ο Τοντ και η Χάρπερ συζητούν για τον πόλεμο και η Χάρπερ ανησυχεί ότι το σπίτι της μπορεί να μην είναι τελικά ένα ασφαλές μέρος για κανέναν τους, καθώς αυτός ο πόλεμος που έχει ξεκινήσει δεν είναι ένας σαν τους υπόλοιπους, είναι ένας πόλεμος που όλοι, άνθρωποι και ζώα, ακόμη και τα άψυχα αντικείμενα έχουν ενταχθεί στην πολεμική προσπάθεια και δεν είναι πάντα σαφές ποιος είναι φίλος και ποιος εχθρός. Η Χάρπερ είναι τόσο ανήσυχη που γίνεται παρανοϊκή ακόμα και για εκείνους που θα έπρεπε να εμπιστεύεται. Δοκιμάζει συνέχεια την αφοσίωση του Τοντ, η συζήτηση παρεκτρέπεται τόσο πολύ που ο Τοντ χάνει τελικά την αίσθηση του τι συζητούν. Η Χάρπερ απογοητεύεται από τις απαντήσεις του Τοντ, δεν είναι πλέον σίγουρη ότι μπορεί να τον εμπιστευτεί και τον διατάζει να εγκαταλείψει το σπίτι. Όταν η Τζόαν μπαίνει στην κουζίνα θα τους αφηγηθεί το μακρύ και βίαιο ταξίδι της μέχρι να φτάσει στο σπίτι. Σκότωσε δύο γάτες και ένα παιδί κάτω των πέντε ετών. Οι άνθρωποι, τα ζώα και τα στοιχεία της φύσης στρατολογήθηκαν για την πολεμική προσπάθεια. Συνάντησε ένα στρατόπεδο Χιλιανών στρατιωτών και αγελάδες στα ανάντη και συνειδητοποίησε ότι έπρεπε να διασχίσει το ρέμα. Η Τζόαν φοβήθηκε γιατί δεν ήξερε αν το ρέμα ήταν φίλος ή εχθρός της. Σε έναν μονόλογο που τελειώνει το έργο, η Τζόαν αποκαλύπτει το βάθος του πολέμου:

ΤΖΟΑΝ: [...] Δεν με φόβησαν τόσο τα πουλιά όσο ο καιρός [...]. Είχε φοβερές καταιγίδες όπως διέσχιζα τα βουνά, πέρασα από πόλεις που δεν τις είχα ξαναδεί. Οι αρουραίοι αιμορραγούν απ' το στόμα και απ' τα αυτιά [...] και τα κορίτσια επίσης στην άκρη του δρόμου. Ήταν πολύ κουραστικά εκεί γιατί έχουν στρατολογηθεί τα πάντα, υπήρχαν στοίβες πτωμάτων και αν σταματούσες για να μάθεις άλλον τον είχε σκοτώσει ο καφές και άλλον τον είχαν σκοτώσει οι καρφίτσες, κάποιους τους είχε σκοτώσει η ηρωίνη, το πετρέλαιο, τα αλυσοπρίονα, η λακ των μαλλιών, η χλωρίνη, τα βότανα, μυρωδιά καπνού υπήρχε όπου καίγαμε το γρασίδι που δεν ήταν καλό. Οι Βολιβιανοί δουλεύουν με τη βαρύτητα, μα είναι μυστικό για να μη δημιουργηθεί πανικός. Αλλά εμείς κάνουμε προόδους με τον θόρυβο και στη Μαδαγασκάρη σκοτώθηκαν χιλιάδες από φως. Ποιος θα κινητοποιήσει το σκοτάδι και τη σιωπή; Αυτό αναρωτιόμουν τις νύχτες. Την τρίτη μέρα σχεδόν δεν μπορούσα να περπατήσω αλλά έφτασα στο ποτάμι. Ήταν ένα στρατόπεδο Χιλιανών στην πάνω μεριά αλλά δεν με είχαν δει και δεκατέσσερις ασπρόμαυρες αγελάδες στην κάτω μεριά που έπιναν νερό και κατάλαβα πως έπρεπε να περάσω απέναντι αμέσως. Αλλά δεν ήξερα με το μέρος τίνος ήταν το ποτάμι, μπορούσε να με βοηθήσει να

κολυμπήσω ή να με πνίξει. Στη μέση το ρεύμα έτρεχε πολύ πιο γρήγορα, το νερό ήταν καφέ, δεν ήξερα αν αυτό σήμαινε κάτι. Στάθηκα στην όχθη πολλή ώρα. Μα ήξερα πως ήταν ο μόνος τρόπος για να φτιάσω εδώ κι έτσι στο τέλος έβαλα το ένα πόδι μου στο ποτάμι. Ήταν πολύ κρύο αλλά αυτό ήταν όλο. Όταν πρωτομπείς μέσα δεν μπορείς να ξέρεις τι θα συμβεί. Το νερό τυλίγεται γύρω στους αστραγάλους σου έτσι κι αλλιώς (Τσέρτσιλ 2004, 28-29)

#### 12.3.4.2 Φτάνοντας σε μορφολογικά άκρα

Το *Πολύ Μακριά* αποτελείται από τρεις υφολογικά διακριτές πράξεις, η καθεμία από τις οποίες ορίζεται με έναν αριθμό (1, 2, 3). Επιπλέον διαιρεί τη Δεύτερη Πράξη σε μικρότερα επεισόδια επιδιώκοντας να δείξει το πέρασμα του χρόνου μέσα από τη σταδιακή δημιουργία των καπέλων, τα οποία από τη μια μέρα στην άλλη γίνονται μεγαλύτερα και πιο εξωφρενικά. Το έργο κινείται από ένα οικιακό εσωτερικό στην Α΄ Πράξη, σε ένα ολοκληρωτικό περιβάλλον στη Β΄ Πράξη και σε έναν κόσμο αποκαλυπτικής σύλληψης στην Γ΄ Πράξη, όπου άνθρωποι, ζώα, ύλη και ενεργειακές δυνάμεις είναι όλα εγκλωβισμένα στον πόλεμο για να τελειώσουν όλοι οι πόλεμοι. Ο πλανήτης Γη βρίσκεται σε αυτοκαταστροφική ελεύθερη πτώση. Παρά το γεγονός ότι λόγω του χρόνου συγγραφής του το *Πολύ Μακριά* εύκολα παραπέμπει στις πολιτικές αγριότητες που έλαβαν χώρα στον Πόλεμο του Κοσσόβου (Σακελλαρίδου 2006, 177), εντούτοις είναι εμφανές ότι δεν γράφει για έναν συγκεκριμένο πόλεμο. Η Churchill θέλει μόνο να δώσει σκληρές εικόνες του πολέμου και ταυτόχρονα να δείξει ότι οι αντιδράσεις και τα συναισθήματα των ανθρώπων στον πόλεμο είναι πάντα τα ίδια, ανεξάρτητα από το αν ο πόλεμος συνέβη στο παρελθόν ή στο παρόν. Για τους λόγους αυτούς, η Churchill σκόπιμα δεν δίνει συγκεκριμένες σκηνοθετικές οδηγίες, παρά μόνο νύξεις για τον χρόνο (1: νύχτα, 2 και 3: μερικά χρόνια αργότερα), τον τόπο (1 και 3: το σπίτι της Χάρπερ, 2: ο τόπος είναι εντελώς απροσδιόριστος) και τους χαρακτήρες (Τζόαν, ένα κορίτσι / Χάρπερ, η θεία της / Τοντ, ένας νεαρός άνδρας). Οι ήρωές της είναι αινιγματικές φιγούρες που περιγράφουν γεγονότα.

#### 12.3.4.3 Όλοι εναντίον όλων

Το *Πολύ μακριά* δεν είναι το πρώτο αντιπολεμικό έργο της Caryl Churchill. Η πρώτη της συγγραφική αντιπολεμική προσπάθεια θα πρέπει να χρονολογηθεί στις αρχές της καριέρας της και στο ραδιοφωνικό *Ants*. Τα *Μυρμήγκια* είναι ένα έργο για την ανθρώπινη ικανότητα για φροντίδα: «Αντιπροσωπεύουν το ιδανικό της συνεργασίας για την κοινή επιβίωση, χωρίς να αποτελούν πραγματική απειλή για τον κόσμο των ανθρώπων». (Kritzer 1991, 17-20). Λίγα χρόνια αργότερα, η εικόνα αλλάζει και όλο το ζωικό βασίλειο αποτελεί απειλή για τον άνθρωπο. Το *Πολύ μακριά* δεν είναι παρά η ετεροχρονισμένη και δυστοπική συνέχεια του *The Ants*. Αν στις αρχές της δεκαετίας του '60 ο εχθρός ήταν ορατός (κάποιοι θα φτιάξουν μια μεγάλη βόμβα για να καταστρέψουν τον κόσμο), στην αρχή του 21ου αιώνα τίποτε δεν συγκεκριμένο. Είμαστε σίγουροι από την πρώτη στιγμή ότι βρισκόμαστε σε πόλεμο, όχι επειδή προσδιορίζεται ως τέτοιος, αλλά επειδή οι εικόνες είναι εύκολα αναγνωρίσιμες... ένα παιδί που φωνάζει για βοήθεια, ένας στρατιώτης που σκοτώνει με γυμνά χέρια, εικόνες με έντονα, αφόρητα χρώματα... ένας εφιάλτης που βλέπει ένα παιδί ή που ενδεχομένως βιώνει στην πραγματικότητα.

Το έργο κινείται μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, τώρα και μετά, μέσα και έξω. Στόχος της Churchill είναι να απεικονίσει τις διαστάσεις ενός σκληρού σύγχρονου κόσμου, όπου ο άνθρωπος δεν μπορεί να βρει ασφάλεια. Ούτε καν στο σπίτι του. Το καταφύγιο ασφαλείας στην εξοχή μετατρέπεται μέσα σε λίγες στιγμές σε τόπο βασανιστηρίων και θανάτου, έναν τόπο όπου κυριαρχούν εφιαλτικές εικόνες. Η μικρή Τζόαν ανακαλύπτει ότι ο θεός της βασανίζει ανθρώπους, οι άνθρωποι ουρλιάζουν και τα παιδιά αιμοραγούν. Λίγα χρόνια αργότερα τα πράγματα γίνονται ακόμα χειρότερα, οι ήρωες συναντιούνται ξανά στο σπίτι της Χάρπερ και περιγράφουν τρομακτικές εικόνες.

Όταν η δράση μεταφέρεται στο εξωτερικό, οι εικόνες αυτές αντικαθίστανται από απτά (πραγματικά) αντικείμενα... τα καπέλα! Τα καπέλα της Churchill μεγαλώνουν δείχνοντας τη σκληρότητα και τον παραλογισμό στον πυρήνα της ζωής, του κόσμου, του πολέμου. Καθώς η 'πλοκή' στη δεύτερη πράξη εκτυλίσσεται, τα καπέλα καταφέρνουν να φαίνονται ταυτόχρονα ζοφερά και θαυμάσια. Είναι εξωφρενικές δημιουργίες του γκροτέσκου, αλλόκοτα σχήματα και ξέφρενα χρώματα. Τα καπέλα είναι ανθρωπογενείς εκδοχές όλων αυτών των πραγμάτων που γινόμαστε μάρτυρες στην τελική πράξη: τα ζώα κατακρεουργούν ανθρώπους αλλά και το ένα το άλλο, τα παιδιά ματώνουν, οι στρατιώτες σκοτώνουν με γυμνά χέρια και νιώθουν ικανοποίηση. Στόχος της είναι να απεικονίσει τον ανθρώπινο πόνο και την καταπίεση, να δείξει τις συνέπειες της εισβολής του ανθρώπου στον φυσικό κόσμο. Η ανησυχία της για την παγκοσμιοποίηση και την καταστροφή του περιβάλλοντος που καταλαμβάνει την καρδιά του έργου της, είναι πέρα από τον φεμινισμό.

Η Churchill τοποθετεί στο κέντρο της δραματικής δράσης δύο γυναίκες. Παρ' όλα αυτά, είναι δύσκολο να πούμε ότι το *Πολύ μακριά* είναι ένα έργο για τα γυναικεία ζητήματα. Η μόνη φανερή γραμμή μεταξύ του τελευταίου έργου και του φεμινισμού, ή προηγούμενων έργων της Churchill, είναι ότι η Τζόαν θέτει ερωτήματα σχετικά με τις θηριωδίες που διαπράττονται στο σπίτι του θείου της. «Ένας πόλεμος μέσα από την υποκειμενικότητα ενός παιδιού ή ενός κοριτσιού», θα μπορούσε να χαρακτηριστεί το επεισόδιο 1. Ένα παιδί βλέπει και ρωτά απαιτώντας ικανοποιητικές απαντήσεις και εξηγήσεις. Ένα παιδί που δεν μπορεί να αντέξει τις φρικαλεότητες που βλέπει στον κήπο του θείου της, αλλά μερικά χρόνια αργότερα μεγαλώνοντας στον κόσμο της παγκόσμιας ευημερίας σκοτώνει με τον ίδιο τρόπο:

Τζόαν: [...] σκότωσα δύο γάτες κι ένα παιδί κάτω των πέντε άρα δεν είχε και μεγάλη διαφορά από αποστολή, και δεν βλέπω γιατί δεν μπορώ να 'χω μια μέρα και μετά να ξαναγυρίσω, θα συνεχίσω ως το τέλος μετά απ' αυτό (Τσέρτσιλ 2004, 28).

Τι είναι τελικά το *Πολύ μακριά*; Η Aston υποστηρίζει ότι είναι «μια προειδοποιητική ιστορία, όχι μόνο για τον φεμινισμό» που περιγράφει την ενστάλαξη της καταστροφικής βίας μέσα σε ένα σύστημα ιδεολογιών που όλες οδηγούν σε ένα ανούσιο χάος. (Aston 2003, 36). Για την Elin Diamond, το πιο σοκαριστικό χαρακτηριστικό στο έργο είναι η αναπαράσταση ενός περιβάλλοντος όπου η ανθρώπινη ηθική ευαισθησία έχει εκμηδενιστεί πλήρως και στη θέση της βρίσκεται μια «γκροτέσκα τοπογραφία, ένας πόλεμος όλων εναντίον όλων χωρίς κανένα σημάδι αντίστασης ή ανάμνησης μιας ηθικής εναλλακτικής λύσης». (Diamond 2009, 139).

«Οι θεατρικοί συγγραφείς δεν δίνουν απαντήσεις, θέτουν ερωτήματα», έγραφε η Churchill στην αρχή της καριέρας της. (Churchill 1960, 446). Οι σκηνοί της ήρωες είναι οι εκφραστές της πολιτικής και κοινωνικής της αμφισβήτησης. Ίσως το πιο εντυπωσιακό και άμεσο παράδειγμα είναι η πρώτη σκηνή του *Πολύ μακριά*, όταν η μικρή Τζόαν ρωτά τη θεία της για τη φρικτή βαρβαρότητα που έχει δει. Η θεία απαντά στις ερωτήσεις της μέσω της χειραγώγησης και του εκφοβισμού, αλλά το μεγαλύτερο ερώτημα –γιατί, παρά την ατελείωτη κριτική, παρά όλα όσα γνωρίζουμε, συνεχίζουμε να ανεχόμαστε την ανείπωτη κτηνωδία γύρω μας;– αιωρείται και ριζώνει στο μυαλό μας για πολύ καιρό μετά το πέσιμο της αυλαίας. Το παιδί μαθαίνει να σταματά να κάνει ερωτήσεις. Εμείς, ανταποκρινόμενοι στις προκλήσεις της Churchill, μπορούμε να επιλέξουμε να κάνουμε διαφορετικά.

## Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

- Αριστοτέλους [2008]. *Ποιητική*, μετ. Δημήτρης Λυπουρλής. Ζήτρος: Αθήνα.
- Aston Elaine (2001). *Caryl Churchill*. Northcote House: Plymouth.
- Aston Elaine (2003). *Feminist Views on the English Stage. Women Playwrights, 1990-2000*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Aston Elaine and Elin Diamond (2009). "Introduction: on Caryl Churchill". Elaine Aston and Elin Diamond (eds), *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge University Press: Cambridge, 1-17.
- Beauvoir Simone de (2009). *Το Δεύτερο Φύλο*, μετ. Τζένη Κωνσταντίνου. Μεταίχμιο: Αθήνα.
- Betsko Kathleen & Rachel Koenig (ed.) (1987). *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. Beech Tree Books: New York, 75-84.
- John Willet (ed.) (1974). *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. Methuen: London.
- Case Sue Ellen (1988). *Feminism and Theatre*. Macmillan: London.
- Churchill Caryl (1960, November). "Not Ordinary, Not Safe: A Direction for Drama?", *The Twentieth Century*, 168 (1005), 443-51.
- Churchill Caryl (1985). *Plays 1 [Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine]*. Methuen: London.
- Churchill Caryl (1991). *Top Girls*. Methuen: London.
- Churchill Caryl (2014). *The Skriker*. Nick Hern Books: London.
- Cousin Geraldine (1989). *Churchill the Playwright*. Methuen: London.
- Diamond Elin (2006). 'Caryl Churchill: Feeling Global', M. Luckhurst (ed.), *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*. Blackwell: Oxford, 476-487.
- Diamond Elin (2009). "On Churchill and terror", Elaine Aston and Elin Diamond (eds), *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge University Press, 125-143.
- Faludi Susan (1982). *The Backlash: The War Against Women*. Vintage: London.
- Giannachi Gabriella & Goodman Lizbeth (eds) (1996). *Feminist Stages, interviews with women in Contemporary British Theatre*. Harwood Academic Publishers: Netherlands.
- Gilder Rosamond (1960). *Enter the Actresses: The First Women in the Theatre*. Theatre Arts Books: New York.
- Griffin Gabriele (2000). "Violence, Abuse and Gender Relations in the Plays of Sarah Daniels", Elaine Aston and Janelle Reinelt (eds), *Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge University Press: Cambridge, 194-211.
- Howard E. Jean (2009). "On Owning and Owing: Caryl Churchill and the Nightmare", Elaine Aston και Elin Diamond (eds), *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge University Press: Cambridge, 36-51.
- Innes Christopher (1992). *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Kritzer A. H. (1991). *The Plays of Caryl Churchill: Theatre of Empowerment*. Macmillan: Basingstoke.
- Luckhurst Mary (2015). *Caryl Churchill*, [Routledge Modern and Contemporary Dramatists]. Routledge: London & New York.
- Methuen.Reinelt Janelle (1996). "Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama", Helene Keyssar (ed.), *Feminist Theatre and Theory*. Macmillan: London, 35-47.

- Reinelt Janelle (2000). "Caryl Churchill and the Politics of Style", Aston Elaine and Janelle Reinelt (eds), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge University Press: Cambridge, 174-193.
- Σακελλαρίδου Έλση (2006). *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*. Ελληνικά Γράμματα: Αθήνα.
- Savona J. L. (1995). *Theatre and Feminist Aesthetics*. Associated University Presses: London.
- Sierz Aleks (2000). *In- Yer- Face-Theatre. British Drama Today*. Faber-Faber: London.
- Stephenson Heidi & Natasha Langridge (1997). *Rage and Reason, Women Playwrights on Playwriting*. Methuen: London.
- Thompson Judith (1992). "'The World Made Flesh': Women and Theatre", Adrian Page (ed.) *The Death of Playwriting?*. Palgrave Macmillan: London, 25-41.
- Thurman J. August. (1982). *The Playwright Who Makes You Laugh about Orgasm, Racism, Class Struggle, Homophobia, Woman-Hating, the British Empire, and the Irrepressible Strangeness of the Human Heart*, Ms. May, 53-57.
- Τσέρτσιλ Κάρυλ (2004). *Πολύ μακριά*, μτφ. Χριστίνα Μπάμπου-Παγκουρέλη. Νεφέλη: Αθήνα.
- Urban Ken (2001). «An Ethics of Catastrophe. The Theatre of Sarah Kane», *A Journal of Performance and Art*, 69, 36-41.
- Wandor Michelene (1993). *Sexuality and Gender: Lowe, Sherman, Gay Sweatshop, Churchill, O'Malley, Gems, Dunn, Page in Drama Today. A Critical Guide to British 1970-1990*. Longman: Great Britain.
- Χατζηβασιλείου Χριστίνα (2013). *Σύγχρονη βρετανική δραματουργία. Το θέατρο στα μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990*, Διδ. Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.



## Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

### Εστιάστε στα παρακάτω:

- Εξηγήστε τους λόγους απουσίας γυναικών συγγραφέων μέχρι και τα μέσα του 15ου αιώνα.
- Πώς ερμηνεύεται η αριστοτελική *Ποιητική* από τη φεμινιστική κριτική;
- Πώς απεικονίζονται οι γυναικείοι χαρακτήρες στα χρόνια του αναγεννησιακού δράματος; Υπάρχουν στερεοτυπικές γυναικείες μορφές;
- Ποιες είναι οι πρώτες γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς; Ποια τα θέματα των έργων τους;
- Ποτέ σημειώνεται η πρώτη μεγάλη ακμή της γυναικείας θεατρικής γραφής; Ποιες οι αιτίες;
- Τι διεκδικούσαν οι πρώτες φεμινιστικές οργανώσεις;
- Ποιες οι εκπρόσωποι του Δεύτερου Φεμινιστικού Κύματος. Ποιοι οι στόχοι των έργων τους;
- Ποιο η συμβολή των μπρεχτικών θεατρικών τεχνικών στο τρόπο δομής και διάρθρωσης των έργων των φεμινιστριών συγγραφέων;
- Ποια τα χαρακτηριστικά του γυναικείου θεάτρου τη δεκαετία του 1980;
- Πώς το φαινόμενο του In-her-Face Theatre άλλαξε τους στόχους και τη δομή των έργων των γυναικών συγγραφέων;
- Αναφερθείτε στη διένεξη που έλαβε χώρα στα τέλη της δεκαετίας του '90 μεταξύ φεμινιστριών συγγραφέων και θεωρητικών του φεμινισμού για το αν υπάρχει ή όχι φεμινιστικό θέατρο. Είναι αποδεκτό από όλους ο όρος post-feminist;
- Σε ποιο βαθμό βοήθησε τη Caryl Churchill η συγγραφή ραδιοφωνικών θεατρικών έργων και τηλεοπτικών σεναρίων;
- Πώς το επάγγελμα του πατέρα της την επηρεάζει στον τρόπο που δομεί τους χαρακτήρες των έργων της. Αναφέρετε ένα παράδειγμα.
- Ποια τα σκηνικά και θεατρικά παράγωγα της συνεργασίας της Churchill με τους θιάσους Joint Stock Theatre Group και Monstrous Regiment?
- Ποια τα μπρεχτικά στοιχεία στα έργα *Light Shining in Buckinghamshire* και *Vinegar Tom*; Ποιος ο θεατρικός και πολιτικός της στόχος;
- Τι προσπαθεί να επιτύχει η Churchill με το συνεχές παιχνίδι εναλλαγής τόπου-χρόνου-προσώπων στα έργα *Cloud Nine* και *Top Girls*;
- Στο *The Skiker* και στο *Far Away*, αν και στο επίκεντρο βρίσκονται δύο γυναίκες το θεματικό κέντρο βάρους έχει αλλάξει. Ποια κοινωνικά πολιτικά προβλήματα συζητά η συγγραφέα; Συζητήστε τον τρόπο με τον οποίο δομεί τα έργα της, προκειμένου να αναδείξει τα προς εξέταση ζητήματα.



## Κεφάλαιο 13 Θέατρο “In-Yer-Face”: Sarah Kane και Mark Ravenhill

### Σύνοψη

Στο τελευταίο κεφάλαιο θα εξετάσουμε την περίπτωση του θεάτρου “In-yer-face” («θέατρο στα μούτρα»), μέσα από τις περιπτώσεις των συγγραφέων Sarah Kane (1971-1999) και Mark Ravenhill (1966-). Οι αντιδράσεις της γενιάς των συγγραφέων που μεγάλωσαν στη Βρετανία της πρωθυπουργού Thatcher θα αποτελέσουν τις νέες φωνές της αγγλικής δραματουργίας της δεκαετίας του 1990. Θα παρουσιάσουμε τις διάφορες προσπάθειες των κριτικών να ορίσουν τη νέα αυτή τάση και την τελική επιβολή του όρου που υποστήριξε ο μελετητής Aleks Sierz. Όπως και στην περίπτωση του Martin Esslin με το «Θέατρο του Παραλόγου», η ανάλυση που θα κάνει ο Sierz θα ενώσει κάτω από έναν όρο πολλές διαφορετικές δραματουργικές φωνές. Θα αναλύσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά του “In-yer-face”, σύμφωνα με τον Sierz, καθώς και τα βασικότερα σημεία συνεισφοράς του είδους στη θεατρική ιστορία της τελευταίας δεκαετίας του 20ού αιώνα. Θα παρουσιάσουμε τις αντιδράσεις κοινού, κριτικής και μελετητών, αλλά και τον βοηθητικό ρόλο που διαδραμάτισαν ορισμένοι άνθρωποι σε θέσεις-κλειδιά των καλλιτεχνικών διευθυντών θεατρικών ιδρυμάτων. Θα αναφερθούμε στην πορεία της συγγραφέως Sarah Kane έως την αυτοκτονία της, τις επιρροές που δέχθηκε, τα μοτίβα που την απασχόλησαν, καθώς και τις θεατρικές πρεμιέρες που βοήθησαν το έργο της να γίνει γνωστό. Θα αναλύσουμε τα έργα της Ερείπια (*Blasted*), Η αγάπη της Φαίδρας (*Phaedra’s Love*), Καθαροί, πια (*Cleansed*), Λαχταρώ (*Crave*), 4:48 Ψύχωσης (*4:48 Psychosis*). Παράλληλα με τη Sarah Kane, ο Mark Ravenhill θα παρουσιάσει το 1996 στο λονδρέζικο Royal Court Theatre το έργο του *Shopping and Fucking*, που θα χαρακτηριστεί ως ένα από τα πρώτα δείγματα του θεάτρου “In-yer-face”. Θα αναφερθούμε στη θεατρική του παραγωγή που επικεντρώνεται στην έντονη επιθυμία των σημερινών ανθρώπων για διαρκή κατανάλωση και για γρήγορη δημοσιότητα, καθώς και στην εμπορευματοποίηση της τέχνης.

### Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν είναι αναγκαία η προαπαιτούμενη γνώση.

### 13 Από τους “Angry Young Men” στη γέννηση του “In-Yer-Face”

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 υπήρξε μία επανάσταση στη δραματουργική γραφή στο αγγλικό θέατρο. Είχαν προηγηθεί το 1956 το *Look Back in Anger* (*Οργισμένα νιάτα*) του John Osborne, που γέννησε τους “Angry Young Men” («Οργισμένους νέους») και τον σκληρό ρεαλισμό τους, κατόπιν η γενιά του 1968 που είχε στραφεί σε ένα αριστερό, πολιτικοποιημένο θέατρο, αλλά και η γενιά του 1980, που πρόβαλε τα θέματα των διακρίσεων και που έδινε το βήμα είτε σε γυναικείες φωνές, είτε σε έγχρωμους, είτε σε ομοφυλόφιλους. Γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1990, ένα νέο κύμα στο θέατρο συνέπεσε με ένα ευρύτερο πολιτισμικό κίνημα που αποκλήθηκε “Cool Britannia”, το οποίο είχε στόχο την εξαγωγή του ανανεωμένου αγγλικού πολιτιστικού προϊόντος προς την Αμερική και την υπόλοιπη Ευρώπη. Το Λονδίνο παρουσιαζόταν τότε ως η πιο «κουλ πρωτεύουσα του κόσμου», αποζητώντας την προβολή μιας υποτιθέμενης όψιμης οικονομικής άνθησης, μια γενικευμένης αισιοδοξίας και πεποίθησης, που ξεπρόβαλε μετά την αμφιλεγόμενη θατσερική περίοδο. Ωστόσο, οι αποστάσεις του χάσματος μεταξύ των ιδιαίτερα εύπορων και των πολύ φτωχών διευρύνονταν, γεγονός που στάθηκε καταλυτικό για την ανάδυση του νέου θεατρικού κινήματος στη χώρα. Στο κίνημα της “Cool Britannia” που περιελάμβανε την ποπ, τη μόδα, τις καλές τέχνες και το φαγητό, το θέατρο ήρθε να αποτελέσει τον πέμπτο παράγοντα επιτυχίας του νέου Λονδρέζικου *hype*. Ωστόσο, την ίδια περίοδο υποτιθέμενης οικονομικής ευμάρειας, η πολιτική για το θέατρο υπαγόρευε όλο και μεγαλύτερο «πάγωμα» ή περικοπές στις χρηματοδοτήσεις, που –όπως ήταν αναμενόμενο– είχαν σοβαρό αντίκτυπο ειδικότερα στο πειραματικό θέατρο. Παράλληλα, οι θεατρικοί συγγραφείς που είχαν μεγαλώσει κατά τη διάρκεια της σκληρής πολιτικής της Thatcher ένιωθαν ότι δεν

υπήρχαν και μεγάλες διαφορές στην πολιτική του Tony Blair και στη βραχύβια προώθησή του της Cool Britannia. Η αίσθηση ότι δεν υπήρχε πολιτική εναλλακτική γιγαντώθηκε με την κρίση στην πρώην Γιουγκοσλαβία, όπου και τα δύο κόμματα τήρησαν ενιαία γραμμή, απέχοντας από οποιαδήποτε παρέμβαση. (Urban 2001, 39). Οι οικονομικές και πολιτικές επιπτώσεις οδηγούσαν τους νέους συγγραφείς στο να βιώνουν μια πραγματικότητα που τους αποδυνάμωνε και τους όπλιζε ταυτόχρονα: η απώλεια πόρων για την υποστήριξη του Άγγλου πολίτη, αλλά και της τέχνης, οδηγούσε μεν σε συναισθήματα οργής αλλά και αποφασιστικότητας για αντίδραση. Έτσι, η γενιά δραματουργών που ενηλικιώνόταν κατά τη διάρκεια της μετα-θατσερικής περιόδου και δεν μπορούσε να βασιστεί πια σε καμιά βοήθεια, ήταν πιο οργισμένη και αποφασισμένη σε σχέση με τις προηγούμενες να χρησιμοποιήσει το θέατρο για να εκφράσει τη δυσαρέσκεία της, αλλά και για να καταγράψει τις εμπειρίες του να ζεις μέσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον. (Armstrong 2015, 11-12).

Οι μεταβολές μέσα σε μια πενταετία υπήρξαν καταγιστικές για την αγγλική δραματουργία. Για παράδειγμα, ο Michael Billington, ο επί δεκαετίες θεατρικός κριτικός της εφημερίδας *Guardian*, έγραφε το 1991 ότι «η νέα δραματουργία δεν κατέχει πλέον κομβική θέση στο βρετανικό θέατρο», ενώ στα 1996 η εικόνα που είχε ήταν τελείως διαφορετική: «Δεν μπορώ να θυμηθώ άλλη περίοδο που να υπήρχαν τόσο πολλοί ενδιαφέροντες νέοι δραματουργοί στην ηλικία των είκοσι και κάτι, οι οποίοι απευθύνονται σε κοινό της γενιάς τους».

Μεταξύ 1991 και 1992 καμιά εικοσαριά ονόματα νέων φωνών στην αγγλική δραματουργία πρόσφεραν ήδη μια πρώτη γεύση της αναγέννησης στο βρετανικό θέατρο, οι αριθμοί των νέων έργων που παρουσιάζονταν κάθε χρόνο διαρκώς αυξάνονταν, το ίδιο και η προσέλευση των θεατών, οδηγώντας πια, προς το τέλος της δεκαετίας, στο να παρουσιάζονται ποσοτικά περισσότερα νέα έργα συγκριτικά με οποιοδήποτε άλλο είδος, είτε επρόκειτο για έργα κλασικά και Σαίξπηρ, είτε για μεταφράσεις, διασκευές και επιτυχημένες επαναλήψεις. Ο μεγάλος σάλος που προκλήθηκε όταν πρωτοπαίχθηκε το *Blasted* της Sarah Kane, οδήγησε κατόπιν τους περισσότερους κριτικούς να τοποθετήσουν την εκκίνηση του νέου ρεύματος της δραματουργίας στην ημερομηνία της πρεμιέρας του συγκεκριμένου έργου, δηλαδή στις 12 Ιανουαρίου 1995. Ωστόσο, είχαν προηγηθεί πολλά άλλα έργα που περιείχαν ανάλογες στρατηγικές σοκ. Έναν χρόνο νωρίτερα είχε προηγηθεί το έργο του Anthony Neilson με τίτλο *Penetrator*, το οποίο είχε επίσης σοκάρει κοινό και κριτικούς, σε σημείο που ένας από αυτούς καλούσε τον συγγραφέα του έργου σε αυτολογοκρισία. Τρεις μήνες αργότερα το έργο του Philip Ridley με τίτλο *Ghost from a perfect place* κατέληξε σε δημόσιο διάλογο μεταξύ κριτικού και σκηνοθέτη, σχετικά με την ημι-πορνογραφική αίσθηση που απέπνεε.

Καταβολές της νέας αυτής τάσης στο θέατρο μπορούν να αναζητηθούν στην αμερικανική δραματουργία της εποχής: στο *Άγγελοι στην Αμερική* (*Angels in America*) του Tony Kushner και στην *Ολεάννα* (*Oleanna*) του David Mamet. Καθώς το Hollywood ανακάλυπτε εκ νέου τη γοητεία των αμφιλεγόμενων, βίαιων ταινιών, όπως του *Pulp Fiction* ή του *Γεννημένοι δολοφόνοι* (*Natural Born Killers*), το αγγλικό θέατρο χρησιμοποιούσε τη βία για να εξερευνήσει κοινωνικά θέματα. (Sierz 1998, 325).

Το νέο αυτό είδος δραματουργικής γραφής αποκλήθηκε με διάφορους τρόπους από τους κριτικούς:

- 1 Νέο-ιακωβινισμός
- 2 Νέο-μπρουταλισμός
- 3 Θέατρο της αστικής πλήξης
- 4 In-Yer-Face (Θέατρο στα μούτρα).

Ωστόσο, η ονοματοδοσία που τελικά επικράτησε ήταν η τέταρτη.

Το In-Yer-Face προέκυψε, λοιπόν, ως τίτλος από τον μελετητή Aleks Sierz, που επιχειρηματολόγησε πάνω στους λόγους για τους οποίους τον θεωρεί ορθότερο και πιο πλήρη. Κατά την άποψη του, εάν δεχθεί κανείς την πρώτη ονομασία, αυτή του «Νέο-ιακωβινισμού», υπογραμμίζεται μονάχα η σχέση αυτής της νέας δραματουργίας με το παρελθόν και την παράδοση – και πράγματι το έργο της Sarah Kane έχει πολλές αναφορές στον Shakespeare. Εάν δεχθεί τη δεύτερη, του «Νέο-μπρουταλισμού», η έμφαση δίνεται σε μία από τις πλευρές της νέας δραματουργίας: σε αυτήν της βίας και της ωμότητας. Ωστόσο, στην περίπτωση της Sarah Kane, που το έργο της αφορά εξίσου την τρυφερότητα και την αγάπη, υπάρχει ο κίνδυνος να δοθεί μια εσφαλμένη εντύπωση. Αντιστοίχως, το «Θέατρο της αστικής πλήξης» χάνει την ουσία της δραματουργίας αυτής, καθώς οι νέοι που απεικονίζονται επί σκηνής στη δεκαετία του '90 δεν βαριούνται, προσπαθούν απλώς να βρουν τρόπο να συνεχίσουν τη ζωή τους.

Αντιθέτως, θεωρεί ορθότερη την περιγραφή In-Yer-Face για τους εξής λόγους:

- Έτσι υπογραμμίζεται η ρήξη με το παρελθόν, δίνοντας δηλαδή βαρύτητα σε ό,τι νέο φέρνει επί σκηνής και όχι σε ό,τι έχει σχέση με το παρελθόν.
- Έτσι υποδηλώνεται η δυναμική σχέση μεταξύ έργου και κοινού, η αίσθηση της απειλής για τον θεατή.
- Φέρει όλες τις αποχρώσεις του λεγόμενου *zeitgeist* της δεκαετίας του '90, δηλαδή του γενικότερου πνεύματος της εποχής. (Sierz 2002, 18-19).

Όπως ορίζεται ο όρος στο λεξικό της Οξφόρδης, το In-Yer-Face αναφέρεται σε «ωμά επιθετικό ή προκλητικό περιεχόμενο, που είναι αδύνατον να αγνοήσει κανείς». Η φράση ξεπήδησε από τον αμερικανικό δημοσιογραφικό λόγο για τον αθλητισμό, γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '70, και γρήγορα απορροφήθηκε από την αργκό της δεκαετίας του '80 και του '90 ως προσδιορισμός της έννοιας του επιθετικού, του προκλητικού, της καταστρατήγησης των ορίων της ιδιωτικότητας. Ακριβώς αυτή η αναγκαστική θέαση σκληρών σκηνών με την οποία φέρνει τον θεατή αντιμέτωπο η συγκεκριμένη δραματουργία, είναι που καθιστά ταιριαστό τον χαρακτηρισμό.

Το In-Yer-Face θέατρο έχει κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, σύμφωνα με τον Sierz:

- Είναι ένα είδος δράματος που χρησιμοποιεί τολμηρές σκηνές βίας και σεξ, προκειμένου να διερευνήσει τα όρια του ανθρώπινου συναισθήματος. (Γι' αυτόν τον λόγο στα έργα έχουμε λ.χ. ακόμα και πράξεις βιασμού, σοδομισμού, παιδικής κακοποίησης, ακόμα και κανιβαλισμού). Παράλληλα, υπάρχει ένας γενικότερος ωμός τόνος ή ύφος, αλλά και μια αίσθηση της ζωής που κινείται στα άκρα.
- Συνήθως ασχολείται με τη ρήξη των ταμπού, χρησιμοποιώντας τη γλωσσική χυδαιότητα για να παρουσιάσει βαθιά ιδιωτικές στιγμές δημόσια. Είτε με βλάσφημες είτε με πρόστυχες λέξεις, τα έργα αυτά συνιστούν μια ανθρωπολογία της παραβίασης, που στόχο έχει να δοκιμάσει τα όρια του θεατή.
- Η βασική αισθητική γραμμή του In-Yer-Face εμπίπτει στο πεδίο του καθαρά βιωματικού θεάτρου. Αντί να διαλέγεται περί των θεμάτων που παρουσιάζει, η δραματουργία αυτή επιβάλλει την οπτική της στον θεατή. Συχνά το κοινό νιώθει σαν να έχει πραγματικά ζήσει τα περιστατικά που βλέπει επί σκηνής. Ένας από τους λόγους που η αίσθηση αυτή επιτεινόταν στις παραστάσεις In-Yer-Face, ήταν το γεγονός ότι οι δραματουργοί επέλεξαν μικρής

χωρητικότητας θέατρα για να παιχτούν τα έργα τους, με αποτέλεσμα η συναισθηματική ένταση να είναι ευκολότερο να επιτευχθεί. (Sierz 2002, 19)

Το In-Yer-Face λοιπόν είναι ένα βιωματικό θέατρο που κατόρθωσε να λειτουργήσει για δύο λόγους. Εφόσον είναι ένα ζωντανό θέαμα που εξελίσσεται, δυνητικά οτιδήποτε μπορούσε να συμβεί. Για τον λόγο αυτόν, το κοινό ένιωθε έντονο το συναίσθημα της απειλής, παρότι βρισκόταν στην ασφάλεια της θεατρικής αίθουσας. Επιπλέον, την περίοδο εκείνη το αγγλικό θέατρο δεν είχε πλέον κανένα μηχανισμό λογοκρισίας, οπότε πάνω στη σκηνή οι συγγραφείς μπορούσαν να δείξουν και να εξερευνήσουν τις πλέον σκοτεινές πτυχές του ανθρώπινου ψυχισμού, εικόνες που δεν θα μπορούσαν να προβληθούν στην τηλεόραση ή το σινεμά.

Σύμφωνα με τον Sierz, θα πρέπει να επισημανθεί ότι παρότι τα έργα αυτά παρουσιάζουν σοκαριστικές σκηνές, αυτό που τα κάνει τελικά ενοχλητικά ή δυσάρεστα στον θεατή είναι ο μηδενισμός, η ερημία και η απελπισία των ηρώων του. Στον βαθμό αυτόν, στοιχειοθετούν για τον Sierz ένα «θέατρο της ευαισθησίας», καθώς «αναπαριστούν φρικτές πράξεις ως ψυχολογικές καταστάσεις». Παράλληλα, υπάρχει μία συνειδητή αποφυγή τού να περιέχουν τα έργα αυτά μία κάθαρση. Σε πλήρη αντιπαράθεση με τη συμβατική δραματουργία, οι συγγραφείς του προτιμούν τα έργα τους να μην ακολουθούν τις επιταγές του ρεαλισμού, δηλαδή ούτε οδηγούν σε κάποια κορύφωση στο τέλος, ούτε περιέχουν κάποιο ξεκάθαρο μήνυμα. Με πρόθεση την εξερεύνηση της θεατρικής φόρμας, ακόμα και όταν χρησιμοποιούν τον ρεαλισμό, οι συγγραφείς του επιχειρούν να σπάσουν τα όριά του. Έτσι έχουμε π.χ. την επίμονη άρνηση του Mark Ravenhill να δώσει εύκολες απαντήσεις στα δύσκολα ερωτήματα που θέτει με τα έργα του, ή τη συνειδητή αποφυγή της κορύφωσης στα έργα των David Eldridge και Nick Grosso, ή τους διαρκείς πειραματισμούς του David Greig και της Sarah Kane. (Sierz 2002, 19-20).

Η προσφορά αυτού του είδους θεάτρου, κατά τον μελετητή του, Sierz, έγκειται στα εξής σημεία:

- 1 Θεωρεί ότι χάρη σε αυτήν την ομάδα των πρωτοποριακών δραματουργών **διεσώθη το βρετανικό θέατρο**, που αλλιώς θα είχε λιμνάσει και παρακμάσει, καθώς ο θεατής θα είχε στη διάθεσή του τα συνηθισμένα θεάματα: είτε επαναλήψεις κλασικών και σαιξπηρικών έργων, είτε λογοτεχνικών μεταφορών για τη σκηνή, είτε το θέατρο του σκηνοθέτη, είτε το σωματικό θέατρο.
- 2 Η δραματουργία αυτή προβάλλει την **κρίση του ανδρισμού**. Οι συγγραφείς της δεκαετίας του '90 επιστρέφουν ξανά και ξανά σε θέματα που δεν αφορούν πλέον την οικογένεια, αλλά αγόρια. Σε αντίθεση με τα φεμινιστικά έργα της δεκαετίας του '80, οι καλλιτεχνικοί διευθυντές των θεάτρων προέκριναν έργα που είχαν συχνά ένα ολότελα αντρικό καστ, ενώ η θεματολογία γύρω από τη βία και τον αντρικό ομοερωτισμό και τις ομόφυλες σχέσεις κατέστη σχεδόν αναπόφευκτη. Τα παραδείγματα είναι πολυάριθμα: *Neville's Island* του Tim Firth το 1994, *Dealer's Choice* του Patrick Marber το 1995, *Beautiful Thing* του Jonathan Harvey το 1993, *My Night with Reg* του Kevin Elyot το 1994, *Peaches* του Nick Grosso. Αξίζει εδώ να σημειωθεί το έργο *Mojo* του Jez Butterworth, ενώ και το *Blasted* της Kane θίγει – μεταξύ άλλων– την κρίση του ανδρισμού. Υπάρχει, επίσης, η παραλλαγή του θέματος που παρουσιάζει μια γυναίκα σε μια αντρική συμμορία, όπως το *Shopping and Fucking* του Mark Ravenhill ή η παραλλαγή του Harry Gibson στο *Trainspotting*.
- 3 Το In-Yer-Face θέατρο **δεν είναι ένα κίνημα, αλλά ένα αισθητικό στιλ**, κατά τον Sierz, γύρω από μία αποκαλούμενη «**νέα ευαισθησία**». Βέβαια, ανάμεσα στους συγγραφείς εκείνης της δεκαετίας κάποιοι έγραψαν πολλά έργα που εμπίπτουν σε αυτό το είδος, χρησιμοποιώντας στοιχεία αυτής της νέας ευαισθησίας, ενώ άλλοι έγραψαν ένα-δυο και αποχώρησαν. Στην πραγματικότητα αυτό το είδος έχει τις ρίζες του σε έργα του Edward Bond, του Steven Berkoff

ή του Howard Brenton. Όμως το *Saved (Σωσμένος)* του Bond, το *East (Ανατολή)* του Berkoff και το *The Romans in Britain (Οι Ρωμαίοι στη Βρετανία)* του Brenton αποτελούσαν μονάχα την εξαίρεση, δεν αποτέλεσαν ποτέ τη νόρμα, όπως κατόπιν οι συγγραφείς του In-Yer-Face. Επίσης, σε αντίθεση με το λογοτεχνίζον ύφος της παλαιότερης δραματουργίας που επέλεγε συχνά μακροσκελείς διαλόγους, ο διάλογος ανάμεσα στους ήρωες των έργων της δεκαετίας του '90 είναι πολύ πιο σύντομος, σχεδόν τηλεγραφικός αλλά και ευθύς, σχεδόν κινηματογραφικός, και σίγουρα πολύ πιο γρήγορος.

- 4 Η In-Yer-Face δραματουργία είναι αποτέλεσμα ενός κόσμου ύστερα από την πτώση του τείχους του Βερολίνου, ύστερα από το τέλος του Ψυχρού πολέμου. Οι δραματουργοί του έχουν αποκληθεί και «Παιδιά της Θάτσερ», με την έννοια ότι είναι μια γενιά που ανατράφηκε μέσα σε μια περιρρέουσα ατμόσφαιρα όπου η οποιαδήποτε αλλαγή έμοιαζε σχεδόν αδύνατη, που το μόνο που έμοιαζε δυνατό ήταν η προσωπική αντίδραση, το να δημιουργήσεις κάτι από το τίποτα. Αυτό το **Do-it-yourself θέατρο** της δεκαετίας του '90, όπως το αποκαλεί ο μελετητής, βοηθήθηκε ιδιαίτερα από κάποιους ανθρώπους-κλειδιά που του επέτρεψαν να ανθήσει, κυρίως από ορισμένους καλλιτεχνικούς διευθυντές θεάτρων. Αυτοί ήταν: ο **Stephen Daldry** στο Royal Court, ο **Dominic Dromgoole** στο Bush και ο **Ian Brown** στο Traverse.
- 5 Το In-Yer-Face θέατρο είναι ένα κατεξοχήν **αντισυμβατικό θέατρο**, που όμως δεν ανήκει στον μετα-μοντερνισμό, παρότι περιέχει τέτοια στοιχεία. Περισσότερο είναι μοντερνιστικό και πρωτοποριακό. Ασχολείται με παλιομοδίτικες ιδέες για την πολιτική ή για την πολιτιστική πρόκληση, τις οποίες προτιμά από το ύφος της ειρωνείας, της αυτοαναφορικότητας και του κυνισμού.
- 6 Το In-Yer-Face θέατρο είναι τελικά ένα **πολιτικό θέατρο**, παρότι ασχολείται με τα προσωπικά πάθη. Αν και τα έργα του εξερευνούν τον προσωπικό πόνο περισσότερο από ότι τη δημόσια πολιτική, αξίζει να σημειωθεί όμως ότι ασχολούνται με την επί σκηνής κριτική των κοινωνικών συνθηκών: εστιάζουν στο πρόβλημα της βίας, της εκμετάλλευσης και της κακοποίησης, στη διερεύνηση του μύθου του «μάτσο» ανδρισμού, του μετα-φεμινισμού, καθώς και στην αδικία του καπιταλισμού και τη φενάκη του καταναλωτισμού. Για τον λόγο αυτόν, κατά τον Sierz, οι δραματουργοί του In-Yer-Face ανήκουν στη μακρά παράδοση των ρομαντικών, ουτοπιστικών επαναστατών. (Sierz 2002, 20-22).

Ωστόσο, η δυναμική αυτής της δραματουργίας φαίνεται ότι άρχισε να ολοκληρώνει τον κύκλο της στα τέλη της δεκαετίας του '90, αφού είχε πρώτα συνεισφέρει αυτά που μπορούσε στην πρωτοπορία του αγγλικού θεάτρου. Τα σημάδια της κόπωσης φάνηκαν έντονα ύστερα από τον θάνατο της Sarah Kane, αλλά και από την αποτυχία νέων έργων που κινούνταν σε αυτή τη γραμμή. Ως εκ τούτου, ορισμένοι κριτικοί τοποθετούν τον πυρήνα της δημιουργίας του In-Yer-Face μεταξύ 1994 και 1997. (Eldridge 2003, 55).

Όπως τέσσερις δεκαετίες νωρίτερα ο Martin Esslin στο ιστορικό του πια μελέτημα για το «Θέατρο του παραλόγου» (1961), έτσι και ο Aleks Sierz στο δικό του μελέτημα για το «Θέατρο στα μούτρα» (2001), έβαλε κάτω από την ίδια σκέπη δραματουργούς που δεν πίστευαν οι ίδιοι ότι ανήκαν σε κάποιο κίνημα. (Zarhy-Levo 2011, 316). Ο Sierz συνεχέτασε στο ομώνυμο βιβλίο του την περίπτωση πολλών διαφορετικών συγγραφέων, θεωρώντας ως αντιπροσωπευτικότερους τους: **Anthony Neilson, Mark Ravenhill και Sarah Kane**. Στα επτά κεφάλαια του βιβλίου του, τα τρία είναι αφιερωμένα στους τρεις προαναφερθέντες δραματουργούς, ενώ στα υπόλοιπα τέσσερα κεφάλαια, εκτός από τους υπόλοιπους δεκαέξι συγγραφείς στους οποίους αναφέρεται, εξετάζονται παράλληλα οι στρατηγικές της συγκεκριμένης δραματουργίας και η θεματολογία της. Μία βασική θεώρηση του Sierz είναι ότι η δραματουργία In-Yer-Face, στην πιο ευρεία της

μορφή, μπορεί να θεωρηθεί ότι «αρπάζει το κοινό από τον λαϊκό και το ταρακουνάει μέχρις ότου λάβει το μήνυμα». Η άποψη αυτή συμβαδίζει με την ερμηνεία των λεξικών για τον όρο In-Yer-Face, που ο Sierz μνημονεύει, ως κάτι «εμφανέστατα επιθετικό ή προκλητικό, που είναι αδύνατον να αγνοήσεις ή να αποφύγεις», ως κάτι «συγκρουσιακό». (Sierz 2001, 4).

Παρότι και το μελέτημα του Sierz βασίζεται στη σύγκριση μεταξύ δραματουργών, όπως νωρίτερα αυτό του Esslin, υπάρχουν ωστόσο σημαντικές διαφορές ανάμεσα στους δύο ερευνητές του θεάτρου. Ο Esslin κάνει λόγο για έναν νέο «τύπο δράματος», ενώ ο Sierz για ένα νέο «θεατρικό στίλ». (Zarhy-Levo 2011, 323). Παρουσιάζει τα έργα *Blasted* της Kane, *Shopping and fucking* του Ravenhill και *Penetrator* του Neilson ως τα κορυφαία σημεία-σταθμούς για τη «νέα ευαισθησία» που παρουσιάζει το In-Yer-Face, το οποίο έγινε κατόπιν η «νόρμα του βρετανικού θεάτρου», το κυρίαρχο είδος της δεκαετίας. (Sierz 2001, xii). Παρά τις διαφορές ανάμεσα στα δύο μελετήματα, ο Sierz ακολουθεί αρκετά πιστά το μοντέλο του Esslin σε σχέση με τη δομή και τις στρατηγικές παρουσίασης. Δεν μνημονεύει, ωστόσο, την οφειλή του στο προηγούμενο μελέτημα του Esslin, ίσως γιατί ταυτίζει τη δική του μελέτη με τον αυστηρά περιορισμένο χρόνο και χώρο της δεκαετίας του αγγλικού θεάτρου του 1990, που εξετάζει. (Zarhy-Levo 2011, 325).

### 13.1 Επικριτές και υποστηρικτές του In-Yer-Face

Όταν εμφανίστηκε το In-Yer-Face θέατρο δέχθηκε πολλές αρνητικές κριτικές, αντιδράσεις ή τουλάχιστον επισημάνσεις. Ακόμα και ένας από τους πρώτους υποστηρικτές του, ο **David Edgar**, ο οποίος δίδαξε δημιουργική γραφή στο Πανεπιστήμιο του Birmingham σε πολλούς από τους κατοπινούς εκπροσώπους του κινήματος (ανάμεσά τους και η Sarah Kane), επισήμαινε κάποιους κινδύνους. Κυριότερα τον κίνδυνο της μόδας και της δημοσιότητας, της ετήσιας εναλλαγής των μοτίβων του σοκ (πχ. τη μία χρονιά κυρίαρχο θέμα ήταν τα ναρκωτικά, κατόπιν ο σοδομισμός κ.λπ.), που ενδεχομένως οδηγούσαν τους συγγραφείς στην τυποποίηση και στον μανιερισμό.

Ένας άλλος μελετητής, ο **Peter Ansorge**, επέκρινε την ιδέα ενός νέου κινήματος. Θεωρούσε ότι τα έργα αυτά δεν χαράσσουν μια χρυσή εποχή στην αγγλική δραματουργία για τρεις λόγους: α) επειδή τα περισσότερα έχουν μια επιφανειακή αντιμετώπιση της θεματολογίας τους στο γράψιμό τους, β) επειδή υιοθετούν μια περιθωριακή στάση στην απεικόνισή τους, και γ) επειδή δεν διαθέτουν τα στοιχεία που θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε μια γόνιμη συνεργασία μεταξύ συγγραφέα και σκηνοθέτη. Θεωρούσε δηλαδή ότι δεν απευθύνονταν σε ένα γενικό κοινό, αλλά σε ένα στοχευμένο κοινό, που αγαπά το στίλ του Quentin Tarantino και ενδιαφέρεται για την κουλτούρα των ναρκωτικών. Για τον λόγο αυτόν, θεωρούσε επίσης πολύ περιορισμένου ενδιαφέροντος τη θεματολογία της συγκεκριμένης δραματουργίας, ότι δεν είχε την εμβέλεια των έργων π.χ. του John Osborne, του Harold Pinter ή του Peter Shaffer. Οι απόψεις αυτές αναπαράχθηκαν σε μεγάλο βαθμό και από άλλους μελετητές ή κριτικούς, που κατέληγαν να αντιμετωπίζουν τα έργα αυτά ως αδιάφορα ή που έχουν ελάχιστα πράγματα να πουν.

Στον αντίποδα, ως προς την ανάδειξη αυτής της δραματουργίας, μεγάλη σημασία δίνεται στον βοηθητικό ρόλο που διαδραμάτισαν ορισμένοι άνθρωποι σε θέσεις-κλειδιά των καλλιτεχνικών διευθυντών θεατρικών ιδρυμάτων. Κορυφαία μορφή ανάμεσά τους θεωρείται ο **Stephen Daldry**, του Royal Court (οι άλλοι δύο ήταν ο Dominic Dromgoole στο Bush και ο Ian Brown στο Traverse). Ο Daldry κατόρθωσε, παρά τις διαρκείς μειώσεις στον προϋπολογισμό που είχε στη διάθεσή του, να αναζητήσει χρηματοδότηση πέρα από το Arts Council, εξασφαλίζοντας αρκετά χρήματα από Αμερικανούς χρηματοδότες, αλλά και τη σημαντική βοήθεια του Εθνικού Θεάτρου της Αγγλίας κατά τη διάρκεια των προβών. Έτσι, ενώ κατά τη διάρκεια της θητείας του προηγούμενου διευθυντή Max Stafford-Clark τη δεκαετία του 1980 παρουσιάζονταν από το Royal Court περίπου 9 παραγωγές τον χρόνο, στα χρόνια μεταξύ 1994-1997, που ανέλαβε ο Daldry, παρουσιάστηκαν περισσότερα από 50 νέα έργα (ανάμεσά τους το *Blasted* της Kane, το *Mojo* του Butterworth και το *Shopping and Fucking* του Ravenhill).



## 13.2 Sarah Kane

Γεννημένη το 1971, η Sarah Kane μεγάλωσε στο χωριό Kelvedon Hatch του Essex από ευαγγελιστές γονείς που για αρκετά χρόνια της είχαν μεταδώσει ένα έντονο συναίσθημα χριστιανικής πίστης, το οποίο εκείνη αργότερα απέρριψε. Σπούδασε θέατρο στο Πανεπιστήμιο του Bristol, από το οποίο αποφοίτησε το 1992, και συνέχισε με μεταπτυχιακές σπουδές στη δημιουργική γραφή στο Πανεπιστήμιο του Birmingham, κοντά στον David Edgar. Παλεύοντας με τη χρόνια κατάθλιψη, αυτοκτόνησε το 1999, χρησιμοποιώντας τα κορδόνια των παπουτσιών της για να κρεμαστεί σε ένα μπάνιο του νοσοκομείου King's College Hospital, στο οποίο νοσηλευόταν, ενώ νωρίτερα είχε καταναλώσει μεγάλη ποσότητα χαπιών.

Η Sarah Kane υποστήριζε ότι έγινε δραματουργός, επειδή δεν μπορούσε να βρει τίποτα που να την ενδιαφέρει να σκηνοθετήσει. Με τη συγγραφή της πάντοτε ήθελε να δίνει έμφαση στο παραστασιακό γεγονός έναντι του κειμένου, στη δράση έναντι του λόγου. Επιζητώντας μια νέα και διευρυμένη έννοια της παράστασης, επέμενε στην άμεση σχέση με τον θεατή. Αναφερόμενη π.χ. στις εντυπώσεις της από μια μουσική συναυλία των Jesus and Mary Chain που είχε παρακολουθήσει, ευχόταν να μπορούσε και το θέατρο να μιλήσει τόσο άμεσα στην εμπειρία του κοινού, κάτι που, όπως διαπίστωνε, σπάνια συνέβαινε. Για τον λόγο αυτόν, πίστευε ότι το θέατρο πρέπει να ασχοληθεί με μια θεματολογία καίριας σημασίας για τον άνθρωπο: με τη θνητότητα, με την ηθική του, με τις ανθρώπινες σχέσεις και τον ανθρώπινο πόνο. (Singer 2004, 141-142). Παρά τις σοκαριστικές εικόνες σκληρότητας και βίας που περιλαμβάνονται στη δραματουργία της, δεν λείπουν και στιγμές κωμικές, που με το χιούμορ τους αναδεικνύουν το στοιχείο της ανθρωπιάς. (Urban 2011, 304).

### 13.2.1 *Blasted*

Η παραγωγή του *Blasted*, τον Ιανουάριο του 1995, σε σκηνοθεσία James Macdonald, πραγματοποιήθηκε κατά την πρώτη χρονιά που ο Daldry είχε αναλάβει διευθυντικά καθήκοντα στο λονδρέζικο Royal Court, επιθυμώντας κατά τη θητεία του να προβάλλει νέα αγγλικά έργα. Παρ' όλα αυτά, ο οργανισμός δεν ήξερε τι να κάνει ή τι να αναμένει από ένα έργο όπως το *Blasted*, και για τον λόγο αυτόν ο προγραμματισμός το είχε τοποθετήσει να παιχθεί μετά τις γιορτές των Χριστουγέννων, περίοδο σχετικά νεκρή για το θέατρο, όπου δεν περίμεναν ότι θα το δουν πολλοί θεατές κι έτσι θα μπορούσε να περάσει κάπως απαρατήρητο. (Singer 2004, 142). Παρότι συνήθως κατέβαλλαν προσπάθεια στις δύο βραδιές της εκάστοτε προγραμματισμένης πρεμιέρας να μην παρακολουθούν μονάχα κριτικοί θεάτρου αλλά και το ευρύτερο κοινό, στο *Blasted*, λόγω μιας ματαιώσης άλλης παράστασης, κατέληξε το κοινό της πρεμιέρας (στην Άνω Σκηνή των μόλις 60 θέσεων) να το αποτελούν σχεδόν μονάχα κριτικοί. Το αποτέλεσμα ήταν οι αρνητικές αντιδράσεις να δημοσιευθούν όχι μόνο σε θεατρικές κριτικές από αξιολογητές εφημερίδες, αλλά να γίνουν πρωτοσέλιδα ακόμα και από τις σκανδαλοθηρικές φυλλάδες και να προβληθούν σε τηλεοπτικά προγράμματα. (Singer 2004, 144-145). Ο χαρακτηρισμός του έργου από τον κριτικό Jack Tinker της *Daily Mail* ως «μια αηδιαστική πανδαισία βρωμιάς» (“a disgusting feast of filth”)<sup>1</sup> προβλήθηκε κατά κόρον από τον Τύπο και τα τηλεοπτικά μέσα που μονάχα εικασίες μπορούσαν να κάνουν για την «άρρωση» –23χρονη τότε– συγγραφέα του. (Urban 2001, 36). Ωστόσο, όταν το *Blasted* ανέβηκε ξανά στην Κεντρική Σκηνή του Royal Court το 2001, υπολογιζόταν ήδη ανάμεσα στα πιο σημαντικά έργα της δεκαετίας του. (Urban 2011, 306).

Ένας από τους λόγους που η Sarah Kane θεωρούσε ότι επέτεινε την αίσθηση του σοκ των παρευρισκομένων ήταν ότι ο ήρωας του έργου Ίαν, που πραγματοποιεί τις βιαιότητες στο πρώτο μέρος του έργου και τις δέχεται στο δεύτερο (βιασμός, ακρωτηριασμός), ήταν ένας λευκός, μεσήλικας δημοσιογράφος, όπως δηλαδή οι περισσότεροι από τους κριτικούς που παρακολούθησαν την παράσταση. (Kane 1997, 130). Ενδεικτική ήταν η αντίδραση του κριτικού Jack Tinker της εφημερίδας *Daily Mail*, που τόνιζε την αποστροφή

---

<sup>1</sup> Η κριτική αυτή δημοσιεύτηκε στις 19 Ιανουαρίου 1995.

και την αηδία που ένιωσε ως θεατής, αλλά και τη θλίψη του για το δημόσιο χρήμα που σπαταλήθηκε για να ανέβει επί σκηνής ένα τέτοιο έργο, χρήματα που θα έπρεπε, κατά τη γνώμη του, να δοθούν στην ψυχοθεραπεία της συγγραφέως του. Σε κάθε περίπτωση, ελάχιστοι ήταν οι κριτικοί που ασχολήθηκαν με τα νοήματα του κειμένου –ορισμένοι απέδιδαν την αδυναμία τους να αναλύσουν το έργο σε αποτυχία της συγγραφέως– και οι λίγοι που έβρισκαν ότι η Kane έδειχνε να διαθέτει ταλέντο, εύχονταν να το χρησιμοποιήσει με καλύτερο τρόπο στο μέλλον. (Singer 2004, 145-146).

Στην περίπτωση του *Blasted*, η Kane επιτυχώς στήνει αρχικά ένα νατουραλιστικό προκάλυμμα το οποίο διαλύει στη συνέχεια, προκειμένου να οδηγήσει το κοινό στο χάος του πολέμου και της βίας, όπου το καθημερινό, το γνώριμο ξεφεύγει από τον έλεγχο, γίνεται επικίνδυνο και τρομακτικό. Όμως, οι κριτικοί της πρεμιέρας, αντί να επιχειρήσουν να δουν πίσω από τις φρικαλεότητες, κατέγραψαν απλώς τις πρωτογενείς αντιδράσεις τους και κατηγόρησαν το έργο για την υποτιθέμενη αποτυχία του να ανταποκριθεί στα συνήθη ρεαλιστικά μέτρα και σταθμά: ούτε αποκάλυπτε ποιοι ήταν οι θετικοί και ποιοι οι αρνητικές χαρακτήρες, ούτε διέθετε ένα αναγνωρίσιμο μήνυμα. Σε αυτήν τη σύγχυση συνέβαλε με τον τρόπο της και η σκηνοθεσία του Macdonald, η οποία μεταχειριζόταν αποτελεσματικά μεν το νατουραλιστικό προκάλυμμα, χωρίς όμως να δίνει αρκετά στοιχεία για το ότι οι θεατές βρίσκονταν ενώπιον ενός αλληγορικού, δήθεν ρεαλισμού, ενός «μεταφορικού τοπίου». (Singer 2004, 146).

Όπως ειπώθηκε κατόπιν, πάνω στο γενικότερο ηθικό κενό της Βρετανίας της δεκαετίας του '90, η Kane προβάλλει τα διλήμματά της την ίδια ώρα που μαινόταν στην Ευρώπη ο πόλεμος στην πρώην Γιουγκοσλαβία, δραματοποιώντας μια «ηθική της καταστροφής». Έτσι, το έργο μεταφέρει τους απόηχους από τον πόλεμο στη Βοσνία, θέτοντας υπό αμφισβήτηση την αποκομμένη στάση της Βρετανίας, τον απομονωτισμό της πολιτικής του νησιού. (Aston 2003, 81). Η πλοκή εκτυλίσσεται σε ένα ακριβό δωμάτιο ξενοδοχείου στο Leeds, το οποίο όμως είναι «τόσο ακριβό ώστε θα μπορούσε να βρίσκεται οπουδήποτε στον κόσμο». (Kane 2014, 52), όπως επιτάσσει η σκηνική οδηγία – ένας χώρος πολυτελής, αλλά απρόσωπος και αποστειρωμένος. (Urban 2001, 45). Το δωμάτιο αυτό θα δεχτεί αργότερα πυρά, καθώς όλα βυθίζονται στη δίνη ενός ευρωπαϊκού πολέμου. Έτσι, το *Blasted* ξεκινά φαινομενικά ήπια, με τη διαμονή στο ξενοδοχείο ενός ζευγαριού, του 45χρονου Ίαν και της 21 ετών Κέιτ, μιας απλοϊκής κοπέλας που μοιάζει σχεδόν να έχει διανοητική υστέρηση. Παρότι η αρχική σκηνή θυμίζει προγενέστερα έργα που ασχολούνται με τη θεματολογία των διαπροσωπικών σχέσεων, η συγκεκριμένη σχέση πολύ γρήγορα αποδεικνύεται ιδιαίτερα ταραχώδης και διαφορετική. Ο Ίαν καταλήγει να βιάσει την Κέιτ κι εκείνη να στρέψει το όπλο εναντίον του. Αυτό όμως είναι μόνο η αρχή. Στη συνέχεια η Κέιτ δραπετεύει από το παράθυρο, ενώ μια έκρηξη ταραίζει συθέμελα το κτήριο, ανατινάσσοντας το δωμάτιο στο οποίο διαμένουν. Τη στιγμή της έκρηξης το έργο 'αποχωρεί' ολωσδιόλου από τον χώρο του ρεαλισμού, ενώ ακολούθως το κοινό γίνεται μάρτυρας των εγκλημάτων πολέμου. Ένας στρατιώτης εισβάλλει στο δωμάτιο, ακινητοποιεί τον Ίαν και διακηρύσσει ότι πλέον η πόλη είναι δική τους. Ο στρατιώτης μιλά στον Ίαν για τις θηριωδίες που έχει δει και που υπέστη η κοπέλα του, ενώ ζητά από τον τελευταίο να ενημερώσει τον κόσμο ως δημοσιογράφος. Όταν εκείνος αρνείται, ο στρατιώτης αναπαράγει πια ως θύτης ό,τι έχει βιώσει πριν ως θύμα: σοδομίζει τον Ίαν υπό την απειλή του όπλου (ενώ παράλληλα κλαίει γοερά), ρουφά και τρώει τα μάτια του (μια πράξη που είχε κατά τη διάρκεια του πολέμου υποστεί η κοπέλα του) και τέλος αυτοπυροβολείται. Στο σημείο αυτό οι ιδιωτικές, προσωπικές πράξεις του πρώτου μέρους του έργου αντιπαρατίθενται (και συμπαρατάσσονται) με τις δημόσιες φρικαλεότητες του πολέμου (Aston 2003, 84). «Η λογική κατάληξη της συμπεριφοράς που παράγει έναν μεμονωμένο βιασμό στη Βρετανία είναι τα στρατόπεδα βιασμού στη Βοσνία», αντιστοίχως όπως «ο πόλεμος αποτελεί τη λογική κατάληξη του τρόπου που η κοινωνία περιμένει από τους άντρες να συμπεριφέρονται». (Urban 2001, 45· Mihaylova 2015, 215). Στη συνέχεια του έργου η Κέιτ επιστρέφει με ένα μωρό που γρήγορα πεθαίνει. Το θάβει κάτω από τα σανίδια του πατώματος, σημαδεύοντας το σημείο με ένα σταυρό. Ο Ίαν σταδιακά καταντά ένα κέλυφος ανθρώπου σε κτηνώδη κατάσταση: καταβροχθίζει το νεκρό μωρό, αφού πρώτα έχει αφοδεύσει και αυνανιστεί, ενώ στο τέλος η Κέιτ επιστρέφει και πάλι φέρνοντας

φαγητό, με τον λεκέ του αίματος να είναι εμφανής ανάμεσα στα πόδια της. Μοιράζεται το φαγητό της με τον Ίαν, ο οποίος προφέρει την τελική φράση του έργου ευχαριστώντας την.

Το πρώτο μισό του κειμένου παρασύρει τον θεατή σε μια εσφαλμένη αίσθηση γνώριμου ρεαλισμού, που όμως γρήγορα καταρρίπτεται από τη συγγραφέα στο δεύτερο μισό. (Wixson 2005, 77). Το κοινό έρχεται αντιμέτωπο με σκηνές βίας και πολέμου, όχι για να υπερβεί την αφόρητη πραγματικότητα, αλλά για να την αποδεχτεί προκειμένου να μπορέσει να την αλλάξει. (Ablett 2014, 70). Η μετάβαση από την ιδιωτική, προσωπική στιγμή του δωματίου του ξενοδοχείου σε αυτήν ενός πολέμου αντικατοπτρίζεται δραματουργικά στη μετάβαση από τη γνώριμη 'πραγματικότητα' του πρώτου μέρους σε ένα όλο και περισσότερο 'υπερρεαλιστικό' δεύτερο μέρος. (Aston 2003, 81). Άλλωστε, η Kane πάντοτε επεδίωκε τη διάλυση της «ασφάλειας της οικείας φόρμας», όπως την αποκαλούσε, ενώ θεωρούσε τα έργα της συγγενικά με αυτά του Samuel Beckett, του Howard Barker, του Harold Pinter και του Edward Bond, κυρίως ως προς τη χρήση μιας μη-ρεαλιστικής φόρμας. Ωστόσο, πολλοί ήταν οι μελετητές που επισήμαναν επίσης τη συγγένεια του έργου της με το «Θέατρο της σκληρότητας» του Antonin Artaud.<sup>2</sup> Η ίδια, πάντως, υποστήριζε τότε ότι η φόρμα ενός έργου είναι πιο σημαντική από το περιεχόμενό του – στην περίπτωση δε του *Blasted* «η φόρμα αποτελούσε το νόημα». Επίσης, πίστευε ότι: «Η καλή τέχνη είναι ανατρεπτική, είτε στη μορφή είτε στο περιεχόμενο, και η καλύτερη δυνατή τέχνη είναι ανατρεπτική και στα δύο». (Kane 1997, 130).

### 13.2.2 *Skin*

Αμέσως μετά το *Blasted*, η Kane έγραψε το 1995 ένα σενάριο για μια ταινία μικρού μήκους διάρκειας 11 λεπτών, με τίτλο *Skin*, η οποία επικεντρώνεται σε θέματα ρατσισμού και βίας. Η ταινία προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Λονδίνου τον Οκτώβριο του 1995, ενώ το 1997 μεταδόθηκε τηλεοπτικά από το Channel Four. Παρότι κέρδισε το πρώτο βραβείο στην κατηγορία μικρού μήκους στο Διεθνές Φεστιβάλ του Βερολίνου του 1996, η εφημερίδα *Daily Mail* το περιέγραφε ως «ένα από τα περισσότερο βίαια και φυλετικά προσβλητικά προγράμματα που προβλήθηκαν ποτέ στην αγγλική τηλεόραση». (Ablett 2020, 139). Παρουσιάζει έναν νεοναζί skinhead, τον Μπίλυ, που μαζί με φίλους του σχεδιάζουν επίθεση σε έναν διαφυλετικό γάμο. Ο Μπίλυ έλκεται από μία μαύρη γυναίκα, τη Μάρσια. Η βιαιότητα στη σχέση τους αντιστρέφει τη δυναμική της εξουσίας ανάμεσά τους, και είναι η Μάρσια αυτή που την ασκεί (τον χαστουκίζει, τον ταΐζει σκυλοτροφή, τρίβει τα τατουάζ του με χλωρίνη, σκαλίζει το όνομά της στην πλάτη του). Ύστερα από τη λήψη μιας υπερβολικής δόσης ναρκωτικών, ο Μπίλυ σώζεται τελικά από τον έγχρωμο γείτονά του Νέβιλ, που τον βοηθά να αποβάλει τα χάπια που κατάπιε.

Στο *Skin* εξετάζεται η θεματολογία της ανθρώπινης διαφορετικότητας, η οποία τίθεται συμβολικά στο επίπεδο του διαφορετικού χρώματος που φέρουν οι δύο χαρακτήρες. Η σχέση που κινείται ανάμεσα στα ακραία πεδία της έλξης και της αποστροφής μεταξύ του λευκού νεοναζί και της μαύρης γυναίκας, αποδίδεται από την Kane με ιδιαίτερα στιλιζαρισμένη χρήση της γλώσσας και με τη χρήση αντιθετικών ζευγών: μέρα/νύχτα, ευτυχισμένος/δυστυχισμένος, βρώμικος/καθαρός, τρυφερότητα/σκληρότητα κ.λπ. (Ablett 2020, 140).

### 13.2.3 *Phaedra's Love*

Έχοντας προσκληθεί από το Gate Theatre να γράψει βασισμένη στο αρχαίο δράμα, η Kane ολοκληρώνει κατόπιν το δεύτερο έργο της, το *Phaedra's Love*. Στη δημιουργία του βασίστηκε πολύ περισσότερο στην εκδοχή του Σενέκα παρά σε αυτήν του Ευριπίδη, ενώ το κέντρο βάρους μετατίθεται από τη Φαίδρα στον

---

<sup>2</sup> Παρότι ο Artaud ήθελε η σκληρότητα να γίνεται πρωτίστως αντιληπτή μεταφυσικά και όχι μόνο στη φυσική της απεικόνιση, το θέατρό του ταυτίστηκε με ένα εξαντλητικό σωματικά και αιματοβαμμένο θέαμα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κάτι τέτοιο ήταν πράγματι στις προθέσεις του δημιουργού του (De Vos 2011, 13).

Ιππόλυτο, που παρουσιάζεται ως ένας παχύσαρκος νέος, αδιάφορος για τα πάντα γύρω του, που τρώει χάμπουργκερ, αυνανίζεται και παίζει ηλεκτρονικά παιχνίδια. Παρότι η ιστορία του εκτυλίσσεται στη σύγχρονη εποχή όπου οι θεοί δεν ανακατεύονται πια στις υποθέσεις των ηρώων, η Kane διατηρεί τα κλασικά μοτίβα του κειμένου του Σενέκα: τον έρωτα, την εκδίκηση, τον θάνατο και την αυτοκτονία. (Armstrong 2015, 98). Στον τίτλο του έργου προτάσσεται «η γυναικεία βασική μορφή του μύθου, ωστόσο προτάσσεται ως προσδιορισμός του Έρωτα». (Διαμαντάκου-Αγάθου 2006, 47).

Το έργο αυτό, που η ίδια το αποκαλούσε «η κωμωδία μου», παρουσιάζει τη Φαίδρα παντρεμένη με τον Θησέα, να έχει μια κόρη, τη Στρόφη, και να είναι ερωτευμένη με τον πρόγονό της Ιππόλυτο. Ισχυρός λόγος για τη γέννηση του πάθους της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο φαίνεται να διαδραματίζει όχι μόνο η «φυσική απουσία του Θησέα, αλλά κυρίως η ψυχική και ερωτική απουσία του». (Διαμαντάκου-Αγάθου 2006, 56). Στα γενέθλιά του σκοπεύει να τον αποπλανήσει, παρά τις προειδοποιήσεις της κόρης της και παρά την εμφανή αδιαφορία του Ιππόλυτου για εκείνη. Στη σκηνή που ακολουθεί, ο Ιππόλυτος δέχεται με απάθεια τον στοματικό έρωτα από εκείνη, ενώ κατόπιν της αποκαλύπτει ότι πάσχει από αφροδίσιο (γονόρροια) και ότι ανάμεσα στις ερωμένες του ήταν και η κόρη της, Στρόφη. Στη συνέχεια η Φαίδρα αυτοκτονεί, κατηγορώντας τον Ιππόλυτο για βιασμό. Η Στρόφη επιχειρεί να τον προειδοποιήσει να κρυφτεί για να γλιτώσει. Ο Ιππόλυτος φυλακίζεται, καθώς αρνείται να κρυφτεί. Τον επισκέπτεται ένας ιερέας που προσπαθεί να του αποσπάσει μια ομολογία για την ενοχή του, όμως χωρίς αποτέλεσμα. Στο τέλος της σκηνής ο Ιππόλυτος του κάνει στοματικό σεξ. Όταν ο Θησέας επιστρέφει για να ανάψει τη νεκρική πυρά της Φαίδρας, ορκίζεται να σκοτώσει τον Ιππόλυτο. Ο Θησέας θα βρεθεί κατόπιν μεταμφιεσμένος ανάμεσα στο πλήθος που αναμένει την εκτέλεση του Ιππόλυτου. Δεν γνωρίζει ότι το ίδιο μεταμφιεσμένη είναι και η Στρόφη. Όταν εκείνη υπερασπίζεται δημόσια την αθωότητα του Ιππόλυτου, ο Θησέας τη βιάζει και τη σκοτώνει. Το εξαγριωμένο πλήθος διαμελίζει τον Ιππόλυτο και ο Θησέας τον ξεκοιλιάζει. Όταν ο τελευταίος συνειδητοποιεί ότι η νεκρή δεν είναι άλλη από τη Στρόφη, κόβει τον λαιμό του. Το έργο τελειώνει με μια σκηνική οδηγία που περιγράφει πως ένα όρνιο κατεβαίνει για να καταβροχθίσει το πτώμα του Ιππόλυτου.

Ο Ιππόλυτος δεν θα αρνηθεί την κατηγορία της Φαίδρας, γιατί γνωρίζει ότι είναι υπεύθυνος για τη συναισθηματική της εξόντωση. (Kane 1997, 132). Εάν το αρνούσαν, θα κατέληγε κι εκείνος εξίσου υποκριτικός με τον ιερέα, τον οποίο χλευάζει. Από την άλλη, το μαρτύριο που βιώνει στα χέρια του πλήθους δίνει νόημα στη μέχρι πρότινος απαθή του ύπαρξη. Γι' αυτό και νιώθει πλέον ότι ζει κι εύχεται να υπήρχαν κι άλλες στιγμές σαν αυτή του τραγικού του τέλους. (Urban 2011, 309).

Με την ειρωνική χρήση του μύθου, η Kane εκθέτει τη σύγχρονη βρετανική πατριαρχική κοινωνία και παράλληλα τη μοναρχία και τη θρησκεία ως διεφθαρμένες. Χρησιμοποιώντας εργαλεία από τη μέθοδο της αποστασιοποίησης του Brecht, η συγγραφέας ζητά από το κοινό να αντλήσει από τις γνώσεις κλασικής λογοτεχνίας που διαθέτει, για να αναλογιστεί όμως τη σύγχρονή του πραγματικότητα. Επιχειρείται έτσι μία κριτική της κοινωνίας, εντός και εκτός από το έργο, τον χρόνο, τον τόπο και τη φύση της δράσης. Η δράση του, που θα μπορούσε ταυτόχρονα να τοποθετηθεί στην αρχαία Ελλάδα ή στη Βρετανία του σήμερα, βρίσκεται ανάμεσα στον μύθο και στη σύγχρονη πραγματικότητα, πάντοτε υπαινισσόμενο και τα δύο πλαίσια, αλλά στην πραγματικότητα μην ανήκοντας σε κανένα από αυτά. (Armstrong 2015, 106).

Επί σκηνής παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο λονδρέζικο Gate Theatre, τον Μάιο του 1996, σε σκηνοθεσία της ίδιας της Kane. Η υποδοχή του έργου ήταν αρνητική, ενώ ο κριτικός Charles Spencer της εφημερίδας *Daily Telegraph* έσπευσε να πει ότι «εδώ δεν χρειάζεται κριτικός, αλλά ψυχίατρος».<sup>3</sup> Και πάλι, οι περισσότεροι κριτικοί δεν μπορούσαν να διαχωρίσουν τη δική τους προσωπική αντίδραση από τη θεματολογία του έργου. Έσπευδαν να υπογραμμίσουν την τραχύτητα της απεικόνισης, χωρίς να λαμβάνουν

---

<sup>3</sup> Η κριτική του με τίτλο "Review of *Phaedra's Love*" δημοσιεύτηκε στις 21 Μαΐου 1996.

υπόψη τους ότι αυτή η τραχύτητα ήταν μια αισθητική επιλογή κι ένα αφηγηματικό μέσο για την Kane για να απεικονίσει παραστατικά την κοινωνική κριτική της. (Armstrong 2015, 100-101).

### 13.2.4 *Cleansed* (Καθαροί, πια)

Στο *Καθαροί, πια* (*Cleansed*) οι χαρακτήρες του έργου –τα δίδυμα αδέρφια Γκρέις και Γκράχαμ, το ομοφυλόφιλο ζευγάρι Ροντ και Καρλ, ο νεαρός Ρόμπιν και η ανώνυμη Γυναίκα– περνούν αναρίθμητες φρικτές εμπειρίες, κατά τη διάρκεια των οποίων η αγάπη, η αφοσίωση και η ειλικρίνεια δοκιμάζονται από τη μορφή εξουσίας του Τίνκερ. Η δραματική γλώσσα του κειμένου μετεωρίζεται μεταξύ του ύφους των πρώτων έργων της Kane και των δύο τελευταίων που θα ακολουθήσουν κατόπιν. Στην περίπτωση του *Καθαροί, πια* έχουμε ακόμα δραματικούς χαρακτήρες, με τη συνηθισμένη έννοια του όρου, όμως η εξέλιξη της πλοκής υποκαθίσταται από 20 σύντομα σκηνικά σπαράγματα που δεν εντάσσονται σε μια παραδοσιακά γραμμική ιστορία. (Ablett 2020, 149).

Η δράση λαμβάνει χώρα σε ένα ίδρυμα που αποκαλείται πανεπιστήμιο, που όμως θυμίζει περισσότερο στρατόπεδο συγκέντρωσης. Η σχέση του Καρλ με τον Ροντ που βρίσκεται υπό διωγμό, αλλά και η ατελείωτη αναζήτηση της Γκρέις για τον νεκρό αδελφό της Γκράχαμ, καθοδηγούν την εξέλιξη της πλοκής και τη θεατρική απεικόνιση της βίας. Ο Τίνκερ, γιατρός και ντίλερ ναρκωτικών του ιδρύματος, είναι αυτός που διαπράττει τη βία και διατάσσει να τη διαπράξουν άλλοι. Σε αντίθεση με το *Blasted*, στο *Cleansed* η βία προέρχεται μόνο από τη μία πλευρά, διαγράφει μόνο μια τροχιά από-προς, χωρίς το αντίθετό της. Έτσι, εδώ ο Καρλ και η Γκρέις είναι τα θύματα της βίας, ποτέ οι θύτες. Η αγάπη που νιώθουν, από τη μία πλευρά συντηρεί την ελπίδα τους, από την άλλη τους εμποδίζει να συνειδητοποιήσουν την αδικία σε βάρος τους και να αντιδράσουν. Ως απάντηση σε αυτήν την αγάπη γεμάτη πόνο, ο Τίνκερ προκαλεί ακόμα περισσότερο πόνο, ο Ροντ τελικά θυσιάζεται, ενώ η Γκρέις ακολουθεί τα βήματα του αδελφού της Γκράχαμ όλο και πιο κοντά στο χείλος της ζωής. (Singer 2004, 149, 153). Ωστόσο, η Kane δεν παρουσιάζει τον Τίνκερ μονοδιάστατα, ως την πηγή του κακού. Ανάμεσα στις σκηνές βασανιστηρίου που προκαλεί στους άλλους, ο Τίνκερ επισκέπτεται μια ανώνυμη στρίπερ και η επαφή του μαζί της προδίδει όλη την απελπισμένη ανάγκη του για τρυφερότητα. (Urban 2001, 43).

Το έργο ξεκινά με τον Τίνκερ, που ζεσταίνει ηρωίνη σε ένα ασημένιο κουτάλι. Έρχεται ο Γκράχαμ, ο οποίος ζητά από τον Τίνκερ να φύγει από το ίδρυμα. Σε αυτό το σημείο, ο Τίνκερ αντιδρά με το να του καρφώσει στο μάτι μια θανατηφόρα δόση πρέζας. Η σχέση του Τίνκερ με τον Γκράχαμ, όπως και με τους άλλους φοιτητές/κρατούμενους είναι ασαφής, όπως αδιευκρίνιστα είναι και τα κίνητρα των σχέσεων αυτών. Είναι ο Τίνκερ γιατρός, ντίλερ, φίλος, βασανιστής, εραστής; Όταν ο νεκρός Γκράχαμ επανεμφανίζεται αργότερα είναι πραγματικός ή είναι πλάσμα της φαντασίας της Γκρέις; Αυτή η σύγχυση γύρω από βασικές πληροφορίες του έργου αποτελεί μέρος της ηθικά διφορούμενης κατάστασης που εικονοποιεί. Η Kane αρνείται να μας ξεκαθαρίσει τα νοήματα του έργου, όπως έκανε κι ο Beckett νωρίτερα, επιδιώκοντας ο θεατής να αντιληφθεί, να κρίνει και να καταλάβει ό,τι εκείνος θέλει για το έργο της. Κάθε σκηνή, επίσης, διαδραματίζεται σε διαφορετικό δωμάτιο του υποτιθέμενου πανεπιστημίου (πρόκειται πράγματι για πανεπιστήμιο;), ενώ κάθε χώρος προσδιορίζεται στις σκηνικές οδηγίες από κάποιο κυρίαρχο χρώμα, πχ. λευκό, κόκκινο κ.λπ. Οι σκηνικές οδηγίες καταλαμβάνουν σχεδόν τόση έκταση όση ο διάλογος, που είναι ιδιαίτερα πυκνός και χωρίς ίχνος παράθεσης και ανάλυσης της πλοκής του. Μέσα από αυτές τις δυνητικά ελαχιστότατες λέξεις δίνονται στον θεατή οι απόλυτα βασικές πληροφορίες. (Urban 2001, 42).

Η συγγραφέας, εμπνευσμένη από το *Woyzeck* του Büchner, το οποίο είχε σκηνοθετήσει νωρίτερα (στο θέατρο Gate το 1997), ήθελε να δημιουργήσει μια ενότητα από είκοσι επεισόδια που θα μπορούσαν να παιχθούν με διαφορετική σειρά και θα μπορούσαν να λειτουργήσουν σχεδόν ανεξάρτητα μεταξύ τους. (Urban 2001, 42). Μία ακόμα σημαντική επίδραση που δέχθηκε η Kane κατά τη διάρκεια της συγγραφής του έργου ήταν από το *A Lover's Discourse* του Roland Barthes, όπου ο τελευταίος παρομοίαζε το αίσθημα του έρωτα και της απόρριψης με την παραμονή ενός φυλακισμένου στο Άουσβιτς. Όταν πρωτοδιάβασε η Kane

αυτήν την παρομοίωση, ένωσε αρχικά να την απωθεί. Ωστόσο κατόπιν την προβληματίσε, κι όπως έλεγε η ίδια: «Με απωθούσε το γεγονός ότι μπορούσε να κάνει έναν τέτοιο παραλληλισμό, αλλά δεν μπορούσα να σταματήσω να το αναλογίζομαι. Βαθμιαία συνειδητοποίησα ότι ο Barthes είχε δίκιο: όλα έχουν να κάνουν με την απώλεια του εαυτού. Όταν αγαπάς παθιασμένα, χάνεις την αίσθηση του εαυτού. Και εάν χάσεις το αντικείμενο του έρωτά σου, δεν έχεις πια δίχτυ ασφαλείας. Κάτι που μπορεί να σε καταστρέψει τελείως». (Singer 2004, 152).

Παρότι το μοτίβο της βίας επανέρχεται στο έργο της Kane, έγινε σταδιακά αντιληπτό ότι γράφει για την αγάπη. Στην αρχή περίπου του έργου ο Καρλ υπόσχεται στον Ροντ παντοτινή αγάπη, η οποία κατόπιν θα δοκιμαστεί μέσω των βασανιστηρίων και των ακρωτηριασμών που υφίσταται ο Καρλ από τον Τίνκερ. Το έργο απογυμνώνει τον έρωτα από τις ρομαντικές του υποσχέσεις, από τους ισχυρισμούς περί αιωνιότητας, θέτοντας παράλληλα το ερώτημα για το τι τελικά απομένει. (Rabellato 1999, 280). Όπως θα απαντήσει ο Ροντ στον Καρλ στους όρκους του δεύτερου περί αιώνιας αγάπης:

PONT: (Παίρνει το δαχτυλίδι, πιάνει το χέρι του ΚΑΡΛ) Άκου. Δε θα το πω άλλη φορά. (Φοράει το δαχτυλίδι στο δάχτυλο του ΚΑΡΛ) Σ' αγαπώ τώρα. Είμαι μαζί σου τώρα. Θα κάνω ό,τι μπορώ, από στιγμή σε στιγμή, για να μη σε προδώσω. Τώρα. Αυτό ήτανε. Δεν έχει άλλο. Μη μ' αναγκάζεις να σου πω ψέματα. (Κέιν 2001, 216).

Αργότερα, σε μια στιγμή αδυναμίας, ο Καρλ θα αθετήσει την υπόσχεση που έδωσε στον Ροντ και με τον φόβο του Τίνκερ θα φωνάξει με απελπισία να σκοτώσει τον Ροντ κι όχι εκείνον. Ο Τίνκερ θα χαρίσει τη ζωή και στους δύο, θα κόψει όμως τη γλώσσα του Καρλ για να μην μπορεί να απολογηθεί για την προδοσία του. Ο Καρλ θα εξακολουθήσει να προσπαθεί να ζητήσει συγχώρεση από τον Ροντ, όμως σε κάθε καινούρια προσπάθειά του ο Τίνκερ θα συνεχίσει να τον τιμωρεί ολοένα, κόβοντάς του πρώτα τα χέρια και μετά τα πόδια. Ο Ροντ, έχοντας παρακολουθήσει τα βασανιστήρια αυτά, χωρίς να μπορεί να κάνει τίποτα για να προστατέψει τον σύντροφό του, θα εγκαταλείψει τον κυνισμό του και θα φτάσει στο σημείο να υποσχεθεί την αγάπη που του ζητούσε ο Καρλ νωρίτερα. Όμως, η πραγμάτωσή της μπορεί να γίνει μόνο διαμέσου του θανάτου του, αφού θα προτιμήσει να πεθάνει εκείνος αντί για τον Καρλ και ο Τίνκερ θα του κόψει τον λαιμό. (Urban 2011, 311-312).

Η πρεμιέρα του έργου δόθηκε τον Απρίλιο του 1998, στον Κάτω χώρο του Royal Court, σε μια από τις πιο ακριβές παραγωγές στην ιστορία του συγκεκριμένου θεάτρου. Η σκηνοθεσία –και πάλι– του James Macdonald δεν ήταν απλά στιλιζαρισμένη, ήταν κυριότερα μιμιμαστική. Αναμφίβολα, το όνομα του θύτη-Τίνκερ παραπέμπει στον κριτικό της εφημερίδας *Daily Mail* που τόσο απαξιωτικά είχε καταφερθεί νωρίτερα κατά του *Blasted*. (Urban 2001, 43). Αυτή τη φορά, πάντως, η βρετανική κριτική, έχοντας ήδη έρθει αντιμέτωπη με το *Blasted* και το *Phaedra's Love*, ήταν πολύ πιο προσεκτικά ανοικτόμυαλη σχετικά με το νέο έργο. Το 2016 το έργο παίχθηκε από το Εθνικό θέατρο της Αγγλίας σε σκηνοθεσία Katie Mitchell.

### 13.2.5 Crave (Λαχταρώ)

Στο τέταρτο έργο της, το *Crave* (Λαχταρώ), η Kane εγκαταλείπει τις παραδοσιακές δραματικές συμβάσεις που στηρίζονται στην πλοκή, τον χαρακτήρα, τον σκηνικό τόπο και τον διάλογο, στοιχεία που είχε χρησιμοποιήσει στα προηγούμενα έργα της. Αντιθέτως, το έργο μοιάζει περισσότερο με ένα γλωσσικό μωσαϊκό που αποτελείται από διάφορα ανώνυμα ομιλούντα μέρη, που δίνουν την εντύπωση του διαλόγου, χωρίς να γίνονται πραγματικά διαλογικά. (Roberts 2015, 97). Στο *Crave* εξετάζει τη μνήμη, όπως αυτή μετεωρίζεται ανάμεσα στο παρόν και στο όριο της λησμονιάς. Τέσσερις φωνές, χωρίς ονόματα, αναμειγνύονται μεταξύ τους σε μια προσπάθεια έκφρασης της ανάμνησης της αγάπης, της απώλειας και της σιωπής. Μερικές από τις αναμνήσεις οδηγούν πίσω στην παιδική ηλικία, άλλες εκφράζουν την αδυναμία να αφήσουν πίσω τις

σχέσεις τους παρελθόντος, ενώ άλλες ηχούν σαν μια παράκληση στο μέλλον να τις απελευθερώσει από την επανάληψη του παρελθόντος και από την άγονη κατάσταση του παρόντος.

Ύστερα από τα τρία προηγούμενα έργα της, που τα χαρακτήριζε η βιαιότητα και μια έντονη κινητικότητα, το *Λαχταρώ* είναι ένα απρόσμενα στατικό έργο, που δεν περιέχει καμιά από τις συνηθισμένες –ως τότε– απεικονίσεις έντονης βίας. Το κύριο θεματικό του μοτίβο είναι αυτό της λαχτάρας, της έντονης επιθυμίας για κάτι. Η Kane εξερευνά τα κίνητρα και τις επιπτώσεις του τι σημαίνει να λαχταράς: είτε κάτι που ποτέ δεν είχες, ή που είχες και το έχασες ή κάτι που καλά-καλά δεν μπορείς να προσδιορίσεις. Άλλες επιθυμίες μοιάζουν απλές και συνηθισμένες, ενώ άλλες φέρουν ένα αρνητικό πρόσημο, που μπορεί να οδηγήσει ακόμα και στην καταστροφή.

Το *Λαχταρώ* παρουσιάζει τέσσερα πρόσωπα κάτω από τα αρχικά A, B, C, M, χωρίς να δίνονται άλλες πληροφορίες, ενώ δεν υπάρχουν ούτε και σκηνικές οδηγίες που να χαρακτηρίζουν το φύλο, την ηλικία ή άλλα προσδιοριστικά χαρακτηριστικά. Καθώς το έργο εξελίσσεται, κάποιες λίγες πληροφορίες για τα πρόσωπα αποκαλύπτονται σποραδικά. Και οι τέσσερις φωνές, εκτός από του B που αποκαλείται κάποια στιγμή Ντέιβιντ από τους C και M, δεν ονοματίζονται. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί μία ελλειπτική γλώσσα για να δείξει την έκφραση της ανεκπλήρωτης επιθυμίας ή της ματαιωμένης λαχτάρας. Συχνά, οι χαρακτήρες δεν λένε παρά σύντομες προτάσεις ή φράσεις που μένουν ημιτελείς, με ένα κοφτό, στακάτο στιλ. Παρά τον καταϊγιστικό ρυθμό μιας γλώσσας που μοιάζει κατακερματισμένη και ασυνεχής, αναδύονται ορισμένες ξεκάθαρες αφηγήσεις, που άλλοτε μοιάζουν να βρίσκονται σε διάλογο μεταξύ τους και άλλοτε μοιάζουν με τυχαία γλωσσικά ξεσπάσματα. Το αποτέλεσμα είναι ένα έργο με πολλαπλά νοηματικά επίπεδα, που καλεί τον θεατή να βρει έστω και προσωρινή συνοχή στα λεκτικά σπαράγματα που παρακολουθεί επί σκηνής. Στον συνεχή ελλειπτικό λόγο εξαίρεση αποτελεί ένα μονόλογος του A, μια απαρίθμηση εμπειριών και επιθυμιών που λειτουργεί ως κορύφωση του έργου, προτού αυτό επιστρέψει και πάλι στη διακεκομμένη μορφή λόγου.

Μία πιθανή εκδοχή της δράσης του *Crave* που έχει προταθεί από τον Sierz με βάση την πρώτη παράσταση του έργου είναι ότι ο A είναι ένας μεγαλύτερης ηλικίας άνδρας που έλκεται από ένα νεαρό μαύρο κορίτσι, τη C, που δεν μπορεί να ανταποκριθεί στον έρωτά του γιατί τη στοιχειώνει ένα παρελθόν κακοποίησης που ούτε μπορεί να θυμηθεί, ούτε τελείως να ξεχάσει. Την ίδια στιγμή, μια μεγαλύτερη γυναίκα, η M, προσπαθεί να ξελογιάσει έναν νεαρό άνδρα, τον B, με την ελπίδα ότι θα γίνει ο πατέρας του παιδιού της. Ωστόσο, αυτή η νοηματική προσέγγιση του *Λαχταρώ* απορρέει πολύ περισσότερο από τις σκηνοθετικές επιλογές της πρώτης παράστασης του 1998, παρά προκύπτει από το ίδιο το κείμενο. Επιπλέον, προσθέτει περιορισμούς στα πολλαπλά ενδεχόμενα της ανάγνωσής του, γεγονός που ξεφεύγει τελείως από τις προδιαγραφές του κειμένου και τις προθέσεις της συγγραφέως του στην αντίθεσή της προς το συμβατικό θέατρο.

Μεταξύ άλλων αρνητικών κριτικών που είχε εισπράξει το μέχρι τότε έργο της, είχε κατηγορηθεί επίσης ότι δεν διέθετε καμία λογοτεχνική αξία. Το *Λαχταρώ* όμως αποτελεί μία απάντηση σε αυτές τις κατηγορίες, καθώς είναι ένα ποιητικό κομμάτι, για την ακρίβεια ένα ποιητικό παραστασιακό κομμάτι, όπου οι χαρακτήρες παρουσιάζονται επίτηδες ακίνητοι από τη δραματουργό. Αν και δεν περιέχει σκηνές βίας, η ποιητικότητά του διαθέτει άλλοτε μια βιαιότητα και άλλοτε μια τρυφερότητα, δίνοντας το αποτέλεσμα μιας συναισθηματικής αμφισημίας.

Η πρώτη εμφάνιση του έργου έγινε κάτω από το ψευδώνυμο Marie Kelvedon. Η Sarah Kane ήλπιζε έτσι να έχει μια πιο ειλικρινή αντιμετώπιση του νέου έργου της από ότι εάν το υπέγραφε κανονικά, ως το διαβόητο «κακό κορίτσι» του αγγλικού θεάτρου. Οι πρώτες του επαγγελματικές παρουσιάσεις στα Fringe Festivals του Εδιμβούργου και του Δουβλίνου το 1998 έλαβαν θετικές κριτικές. Τον Σεπτέμβριο του 1998 παρουσιάστηκε από το Royal Court Upstairs του Λονδίνου κι έγινε δεκτό πιο θετικά απ' ότι τα προηγούμενα έργα της. Κάποιοι σχολίασαν ότι «ξαναγεννήθηκε ως δραματουργός» στρέφοντας την πλάτη της στη βία των προηγούμενων έργων, ενώ ακόμη και οι πιο αρνητικά διακείμενοι ήταν έτοιμη να αναγνωρίσουν την αξία

έστω και ορισμένων σημείων του συγκεκριμένου έργου. Το «τρομερό παιδί» (*enfant terrible*) του θεάτρου συγκρινόταν πλέον ανοικτά με τον Beckett και την όψιμη δραματουργία του.

### 13.2.6 4:48 Psychosis (4:48 Ψύχωσης)

Στην ίδια κατεύθυνση με το *Λαχταρώ* κινείται και το επόμενο έργο της Kane, το *4:48 Ψύχωσης (4:48 Psychosis)*, όπου οι εικόνες αποτελούν μέρος της γλώσσας του κειμένου, χαρακτηρίζονται από ένα διακριτό ποιητικό ύφος, χωρίς σκηνικές οδηγίες και πλέον και χωρίς διακριτούς ομιλητές/πρόσωπα. Το τελευταίο αυτό δημιούργημα της γράφτηκε μεταξύ 1998 και 1999, λίγο πριν η συγγραφέας του παραδοθεί στο μοιραίο επεισόδιο κατάθλιψης που την οδήγησε στην αυτοκτονία. Είχε ήδη νοσηλευθεί για το θέμα αυτό το φθινόπωρο του 1997, προτού κρεμαστεί τις πρώτες πρωινές ώρες, στις 20 Φεβρουάριου του 1999. Ο τίτλος του, *4:48 Ψύχωσης*, αναφέρεται στις πρώτες πρωινές ώρες, όταν η Kane έγραφε κι αισθανόταν περισσότερο λογική· όμως τις ίδιες ώρες ήταν που φάνταζε περισσότερο παράλογη στους άλλους. (Singer 2004, 161).

Παρότι το πέμπτο και τελευταίο έργο της είχε παραγγελθεί για να παρασταθεί το ίδιο καλοκαίρι, τελικά η πρεμιέρα του αναβλήθηκε και δόθηκε την επόμενη χρονιά, τον Ιούνιο του 2000, στο θέατρο Royal Court Jerwood, σε σκηνοθεσία James Macdonald. Γραμμένο πάνω στο ελλειπτικό ύφος που ακολούθησε στο *Λαχταρώ*, το *4:48 Ψύχωσης* πάει ένα βήμα παραπέρα. Δεν έχουμε πλέον τον διαχωρισμό διαφορετικών φωνών, δεν υπάρχουν οδηγίες για το πόσα είναι τα πρόσωπα ή τι φύλου, δεν υπάρχουν σκηνικές οδηγίες, ούτε κοψίματα ανάμεσα στις σκηνές. Μοιάζει περισσότερο με ένα μεγάλο, θεατρικό ποίημα, το οποίο ο σκηνοθέτης Macdonald αποφάσισε να διαίρει σε τρεις ηθοποιούς, δύο γυναίκες κι έναν άνδρα, που αντιπροσώπευαν τη διαίρεση ενός ατόμου στους ρόλους του θύματος, του θύτη και του αμέτοχου θεατή. (Singer 2004, 159).

Εξαιτίας του θανάτου της δραματουργού, ειδικότερα το συγκεκριμένο της έργο σκιάστηκε στην αντιμετώπισή του από μελετητές και κριτικούς από την ίδια της τη βιογραφία. Συνδυάστηκε σε απόλυτο βαθμό με την κατάθλιψη και το τέλος της, κι ερμηνεύτηκε πρωτίστως μέσα από αυτά. Από πολλούς θεωρήθηκε μάλιστα ως ένα περίτεχνο σημείωμα αυτοκτονίας. Η εγγύτητα της ολοκλήρωσης της συγγραφής του με το τέλος της Kane καθιστά εύκολη και δελεαστική μια τέτοια ανάγνωση. Ωστόσο, το *Ψύχωσης* αποτελεί μονάχα κατά ένα μέρος του μια ενδοσκοπική μελέτη της ψυχικής ασθένειας. Σε μεγαλύτερο βαθμό αποτελεί μια απρόσωπη κριτική της νοσοκομειακής περίθαλψης και της αντιμετώπισης όσων πάσχουν από ψυχική νόσο. (Saunders 2003, 105).

Η Kane υπογράμμισε ότι μία βασική ώθηση πίσω από όλα της τα θεατρικά κείμενα ήταν «το να δημιουργήσει κάτι όμορφο για την απελπισία, ή μέσα από το αίσθημα της απελπισίας, που για εκείνη ήταν ό,τι πιο αισιόδοξο και καταφατικό στη ζωή μπορούσε κανείς να κάνει. Ακριβώς γιατί η έκφραση αυτής της απελπισίας είναι ένα κομμάτι του αγώνα ενάντια της, μια απόπειρα να την εκμηδενίσει κανείς». (Saunders 2003, 105).

Το έργο, που είναι δύσκολο να περιγραφεί στην ελλειπτικότητά του, παρουσιάζει –θα λέγαμε– μια συνειδητότητα (ή και περισσότερες, ανάλογα με το πώς θα επιλεγεί να ερμηνευθεί σκηνικά). Αυτή η συνειδητότητα δέχεται θεραπεία για την κατάθλιψη, και, κατά τα φαινόμενα, ερωτεύεται τον/τη θεραπευτή/-ριά της, ο έρωτας αυτός απορρίπτεται κι έτσι το ομιλούν πρόσωπο αποσύρεται όλο και περισσότερο στην κατάθλιψη και στην αυτοκτονική επιθυμία. Παρότι ένα από τα κεντρικά μοτίβα του έργου είναι αυτό της ανεκπλήρωτης αγάπης, δεν αποτελεί τον κυρίαρχο λόγο που οδηγεί στην αυτοκτονία. Αποτελεί άλλο ένα σύμπτωμα της αποστασιοποίησης από την οποία υποφέρει η συνειδητότητα του έργου, που κι αυτή με τη σειρά της αποτελεί σύμπτωμα της καταθλιπτικής κατάστασης μέσα στην οποία έχει παγιδευτεί. Το κεντρικό πρόσωπο του έργου, που μοιάζει να παραμένει ανίκανο να δράσει όντας βυθισμένο στην κατάθλιψη, αγωνίζεται να διακρίνει ανάμεσα στη λογική και στην τρέλα, καθώς διαρκώς υφίσταται μια διαδικασία κερματισμού και αποξένωσης εξαιτίας του ψυχιατρικού ορθολογισμού. Μόνο όταν λειτουργεί



σαν 'τρέλο' αισθάνεται 'λογικό', κι αυτή η εσωτερική αντιμαχία καταλήγει στο να νιώθει τελικά σαν «σπασμένη κούκλα», διαλυμένη σε κομμάτια. (Chen 2020, 146).

Η εκμηδένιση του εαυτού στο 4:48 *Ψύχωσης* ήταν η αποκορύφωση μιας πορείας που οι μελετητές έβλεπαν να λαμβάνει χώρα ήδη από το *Καθαροί*, πια και μετά, ότι δηλαδή τα έργα της σταδιακά αδιαφορούσαν για το κοινό και μετατρέπονταν σε μια «ιδιωτική εικονογράφηση». Όπως σημείωναν, «όσο εξελίσσεται το έργο της, βλέπουμε μια απουσία του χαρακτήρα, και ενίοτε οι χαρακτήρες της δεν φέρουν κυριολεκτικά ούτε ταυτότητα, τους δίνονται γράμματα αντί για ονόματα», ενώ επιπλέον παρατηρείται ένας περιορισμός της εστίασης: από τον πόλεμο στην οικογένεια, στο ζευγάρι, στην ατομικότητα και τέλος σε ένα θέατρο της ψύχωσης: στο ίδιο το μυαλό. (Saunders 2003, 104-105). Ωστόσο, αυτή η απουσία του συγκεκριμένου και του καθορισμένου, μπορεί να γίνει δεκτή από τον θεατή με δύο τρόπους: είτε να οδηγήσει σε μια απάθεια, εφόσον οι χαρακτήρες της μοιάζουν να διαλέγονται πια με το κενό, είτε να οδηγήσουν σε μια πιο προσωπική αντίδραση, σε μια ταύτιση, εάν εκληφθεί ως ότι οι χαρακτήρες που δεν φέρουν ονόματα παρά αρχικά θα μπορούσαν να ήμασταν εμείς οι ίδιοι. Με την ανοιχτή φόρμα που δίνει η Kane στο έργο, επιτρέπει στον καθένα να αναγνωρίσει τον εαυτό του μέσα του.

Κυριότερα τα δύο τελευταία έργα της, δηλαδή τόσο το *Λαχταρώ* όσο και το *Ψύχωσης 4:48*, με την πειραματική δόμησή τους, όπου ο θεατρικός χαρακτήρας και το περιβάλλον στο οποίο κινείται παρουσιάζονται εσκεμμένα με τρόπο νεφελώδη, επιτρέπουν στον ηθοποιό και στον σκηνοθέτη μια μεγάλη ελευθερία στην ερμηνεία τους και στην υλοποίηση του παραστασιακού οράματος.

Καθ' όλη τη σύντομη διάρκεια της συγγραφικής σταδιοδρομίας της, η Kane επιθυμούσε το ενδιαφέρον κοινού και κριτικής να στραφεί στο έργο της, όχι στην ίδια. Για τον σκοπό αυτόν άλλωστε, άφησε οδηγίες να μην γραφτούν βιογραφίες μετά τον θάνατό της, ενώ και κατά τη διάρκεια της ζωής της απέφευγε να απαντά σε προσωπικές ερωτήσεις, ιδιαίτερα σε σχέση με τη σεξουαλικότητά της. (Urban 2011, 304). Στα πέντε έργα που κατέθεσε πριν από την αυτοκτονία της, οι εφιαλτικές καταστάσεις που απεικονίζει σχετικά με τις διαπροσωπικές σχέσεις των ανθρώπων, οι δυνατότητες πολλαπλής κατασκευής και μεταλλάξεων του βιολογικού και του κοινωνικού φύλου και οι επιπτώσεις τους στην ψυχική υγεία του ατόμου αποτελούν ζωτικά θέματα διαφυλικού προβληματισμού, που την τοποθετούν ως προπομπό της σύγχρονης μετα-φεμινιστικής δραματουργίας των ιδεών και της πολιτικής σκέψης. (Σακελλαρίδου 2012, 243-244). Ο σύντομος κύκλος των πέντε έργων της καταδεικνύει τις ανησυχίες της για έναν σύγχρονο κόσμο βίαιο και καταστροφικό, που χρειάζεται απεγνωσμένα αλλαγή. Σε τελική ανάλυση, ο κύκλος αυτός, ως ενότητα, δεν επικεντρώνεται παρά στην πιθανότητα (έστω και ελάχιστη) να ανακαλύψει κανείς την αγάπη σε έναν άστοργο και βίαιο κόσμο.

Τα προβλήματα τα οποία θίγω είναι αυτά που έχουμε ως ανθρώπινα όντα. Μια υπερβολική έμφαση στις πεποιθήσεις γύρω από το σεξ (ή τη φυλή ή την τάξη) αποτελεί έναν αντιπερισπασμό από το βασικό μας πρόβλημα. Οι ταξικές, οι φυλετικές και γενετικές διαφορές αποτελούν συμπτώματα των κοινωνιών που βασίζονται στη βία ή στην απειλή της βίας, και όχι την αιτία. (Kane 1997, 134).

### 13.3 Ο Mark Ravenhill και η γενιά του In-yer-Face Theatre

Ο Mark Ravenhill, συνομήλικος της Sarah Kane, επηρεάζεται από τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα, έτσι όπως αυτές εκφράστηκαν μέσα από τη νεοφιλελεύθερη πολιτική που άσκησε κατά την πρωθυπουργία της η Margaret Thatcher. Από την πρώτη στιγμή τα έργα του αποτέλεσαν αντικείμενο επιστημονικών μελετών. Κεντρικό τους θέμα είναι μείζονα ζητήματα, όπως το φύλο, η τάξη και το πολιτικοκοινωνικό κλίμα μέσα στο οποίο ζουν οι χαρακτήρες του, καθώς και το πώς οι

συναλλαγές της καθημερινής ζωής (του παρόντος και του παρελθόντος) διαμορφώνουν μια βρετανική κουλτούρα. Τα σχήματα τα οποία οι χαρακτήρες του κληρονομούν και μέσα στο οποία προσπαθούν να ζήσουν ή άλλοτε να καταστρέψουν». (Svich 2003, 81). Όντας ένας από τους πιο χαρακτηριστικούς εκπροσώπους της γενιάς του In-Yer-Face, τα έργα του είναι προκλητικά, επαναστατικά, ενοχλητικά και όχι σπάνια σοκαριστικά: «τα ναρκωτικά, η βία και οι σαφείς σεξουαλικές εικόνες είναι πανταχού παρούσες στον θεατρικό κόσμο του Ravenhill, όπως και στα περισσότερα έργα του In-Yer-Face Theatre». (De Buck 2009, 62).

### 13.3.1 Οι πρώτες νεανικές θεατρικές δοκιμές



Εικόνα 13.1 Mark Ravenhill, 1966

Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mark\\_Ravenhill#/media/File:MarkRavenhill.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Ravenhill#/media/File:MarkRavenhill.JPG)

Ο πρωτότοκος γιος του Ted και της Angela Ravenhill, Mark (Εικόνα 13.1) γεννήθηκε τον Ιούνιο του 1966 στο Δυτικό Σάσεξ. Από πολύ νωρίς ασχολήθηκε με το θέατρο: «από τα δέκα ως τα δεκάξι μου παρακολουθούσα απογευματινά τμήματα θεάτρου. Γύρω στο δεκατρία μου διάβασα μια βιογραφία του Louis Braille<sup>4</sup> και έγραψα ένα μικρό έργο, όπου μαζί μ' ένα φίλο παίζαμε τους τυφλούς. Ήταν πολύ δακρύβρεχτο» (Sierz 2001, 20). Τελειώνοντας το σχολείο θα εγγραφεί στο Πανεπιστήμιο του Μπρίστολ (1984-1987) για να σπουδάσει αγγλική φιλολογία και θέατρο. (Svich 2003, 81). Κατά τη διάρκεια των σπουδών του σκηνοθέτησε φοιτητικές παραστάσεις. Το καλοκαίρι του 1987 παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου (Edinburgh Fringe Festival) το έργο του *Blood Brood*. Επηρεασμένος από το έργο του Steven Berkoff *East* (1975),<sup>5</sup> ο Ravenhill έγραψε την ιστορία των δίδυμων αδερφών Kray σε ανομοιοκατάληκτο στίχο. (Sierz 2001, 20).

---

<sup>4</sup> Louis Braille (1809-1852): Γάλλος, εφευρέτης του συστήματος γραφής και ανάγνωσης για τυφλούς.

<sup>5</sup> Steven Berkoff (1937-): Άγγλος ηθοποιός, θεατρικός συγγραφέας και θεατρικός σκηνοθέτης. Το έργο του *East* παρουσιάστηκε το 1975 στο Traverse Theatre από το London Theatre Group στο πλαίσιο του Φεστιβάλ του Εδιμβούργου. Ο συγγραφέας περιέγραψε το *East* του 1975 ως «ελεγεία για το East End και την ενεργητική του σπατάλη».

### 13.3.2 Επιβιώνοντας στην ταραγμένη δεκαετία του '90

Μετά το τέλος των πανεπιστημιακών του σπουδών εργάστηκε για λίγους μήνες ως διοικητικός υπάλληλος στο Soho Poly, ένα θέατρο που επικεντρωνόταν κυρίως σε έργα σύγχρονου ρεπερτορίου, όπου έρχεται σε επαφή με συγγραφείς και σκηνοθέτες και μαθαίνει με «κάθε λεπτομέρεια πώς ανεβαίνει ένα καινούργιο έργο» (Sierz 2001, 20).

Στις αρχές της δεκαετίας του '90, σε ηλικία είκοσι τεσσάρων ετών, διαγιγνώσκεται οροθετικός στον ιό του HIV. (Ravenhill 2008β). Ο θάνατος του συντρόφου του λίγο αργότερα, από την ίδια αιτία, αλλά και η δολοφονία ενός δίχρονο αγοριού, του James Bulger, από τους δεκάχρονους Jon Venables και Robert Thompson είναι τα δύο γεγονότα που τον στιγματίζουν και τον ωθούν να στραφεί αποκλειστικά πια προς τη θεατρική συγγραφή:

Πως γίνεται να μην είχα εντοπίσει ποτέ πριν ότι ήμουν κάποιος που δεν είχε γράψει ποτέ θεατρικό έργο μέχρι τη δολοφονία του James Bulger; Και αν ήταν η δολοφονία του Bulger που με ώθησε να γράψω; Γράφω από τότε που έγινε η δολοφονία. (Ravenhill 2005, 87).

Το 1993 θα παρουσιαστεί στο Φεστιβάλ Νέων Θεατρικών Έργων του Λονδίνου το πρώτο ολοκληρωμένο έργο του σε σκηνοθεσία του Carl Miller. Το *Close to you* είναι μια κωμωδία με θέμα την απόφαση ενός βουλευτή να αποκαλύψει τη σεξουαλική του ταυτότητα. Το έργο, αν και ανεβαίνει μόνο για μια μέρα, προκαλεί έντονες και αντιφατικές αντιδράσεις. Κάποια από τα μέλη της επιτροπής το χαρακτήρισαν άσεμνο, ενώ κάποια άλλα θεώρησαν ότι ο νέος αυτός συγγραφέας μπορούσε να γράψει έξυπνους διαλόγους. (Sierz 2001, 20).

Θα ακολουθήσει η σκηνοθεσία μιας διασκευασμένης από την Sheila Goff εκδοχής του παιδικού παιχνιδιού *Hansel and Gretel* και λίγο αργότερα η παράσταση *I'll Show you Mine*. Πρόκειται για μια σειρά δέκα μικρών μονόπρακτων έργων με θέμα την ανδρική ομοφυλοφιλία που ανέβηκε στο θέατρο-παμπ Finbourogh (12-18.12.1994).<sup>6</sup> Το *Fist* (Γροθιά), ένας διάλογος μεταξύ δύο ανδρών που συζητούν για το σεξ, είναι το μονόπρακτο που έγραψε ο Ravenhill. Ανάμεσα στους θεατές που παρακολούθησαν την παράσταση ήταν και σκηνοθέτης Max Stafford-Clark, ο οποίος μετά την αποχώρηση του από το τιμόνι του Royal Court (1979-1993) ίδρυσε το 1994 τον θίασο «Out of Joint and the Temper of Our Time» στόχος του οποίου ήταν η ανακάλυψη νέων θεατρικών συγγραφέων και η παρουσίαση των έργων τους. (Aragay & Zozaya 2007, 27). Όταν μετά το τέλος της παράστασης ο Stafford-Clark ρωτά τον Ravenhill αν έχει έτοιμο κάποιο έργο κανονικής διάρκειας, ο δεύτερος θα απαντήσει ψέματα ότι είχε... και εν μια νυχτί γράφει το *Shopping and F\*\*\*ing*.

#### 13.3.2.1 *Shopping and F\*\*\*ing*

Η πρώτη εκδοχή του έργου ολοκληρώνεται την άνοιξη του 1995 και το έργο ανεβαίνει την 1<sup>η</sup> Οκτωβρίου 1996 στο Royal Court σε συμπαραγωγή με τον θίασο Out of Joint. Το κείμενο πέρασε από δέκα διαφορετικές εκδοχές, οι περισσότερες από τις οποίες γράφτηκαν σε συνεργασία με τον Stafford-Clark και τους ηθοποιούς του θιάσου. Σύμφωνα με τον συγγραφέα αυτό που επιζητούσε ήταν να μιλήσει για μια παρέα νέων που ζουν σε ένα διαμέρισμα και έχουν μια ιστορία να διηγηθούν για τους άλλους: «οι χαρακτήρες αυτοί είναι ακραίοι, τοποθετημένοι σε ακραίες καταστάσεις που το λεξιλόγιο τους είχε τη σφραγίδα της αγοράς, άνθρωποι που μεγάλωσαν σε μια δεκαετία όπου το μόνο που μετρούσε ήταν να πουλάς και να αγοράζεις. [...] Ακραίοι χαρακτήρες, σπρωγμένοι σε ακραίες καταστάσεις. Καμιά πλευρά της ζωής τους δεν είχε μείνει ανέπαφη από

<sup>6</sup> <https://finboroughtheatre.co.uk/the-archive/1990-2000/>

την αγορά. Το σεξ, που έπρεπε να είναι προσωπική υπόθεση, είχε γίνει δημόσια συναλλαγή». (Sierz 2001, 21).

Σε ένα «δωμάτιο που κάποτε [ήταν]μοντέρνο και κομψό, τώρα σχεδόν αποφιλωμένο» (Ρέιβενχιλ 1997, 13) η Λούλου και ο Ρόμπυ προσπαθούν να ταΐσουν από το κουτί το φαγητό που έχουν παραγγείλει τον άρρωστο φίλο τους, τον Μαρκ. Εκείνος δεν μπορεί να φάει και αντιθέτως κάνει βίαιο εμετό μπροστά στους δύο φίλους του. Μέσα από τη συζήτηση που ακολουθεί ο θεατής πληροφορείται ότι ο Μαρκ «αγόρασε» τον Ρόμπυ, υπάλληλο σε φαστ-φουντ, και την άνεργη ηθοποιό Λούλου, κατά τη διάρκεια επίσκεψής του σε μεγάλο σούπερ-μάρκετ:

ΜΑΡΚ: Είμαι στο σούπερμάρκετ. [...] Και παρακολουθώ το ζευγάρι που κάνει shopping. Εσάς παρακολουθώ. Χαμογαλέτε και οι δύο. Με βλέπετε και σαν να καταλαβαίνετε και οι δύο πως θα σας πάρω. Ξέρετε πως δεν έχετε άλλη επιλογή. Δεν το ελέγχετε. Και έρχεται κατά πάνω μου εκείνος ο τύπος. [...] 'Βλέπεις το ζευγάρι στα γιαούρτια; Ε, λοιπόν» λέει ο χονδρός, «αυτοί είναι και οι δύο δικοί μου. Μου ανήκουν. Είναι δικοί μου, αλλά σε τους θέλω, γιατί είναι σκουπίδια. [...] Θες να τους αγοράσεις; Πόσα δίνεις; Για τέτοια σκουπίδια; Ας πούμε... είκοσι». «Εντάξει είκοσι και δικοί σου». Κλείνω τη συμφωνία. Του δίνω τα λεφτά. Και σας παίρνω. (Ρέιβενχιλ 1997, 16).

Οι τρεις τους μένουν στο σπίτι του Μαρκ γίνονται μια ιδιότυπη «αγοραστή οικογένεια», που καταναλώνει μόνο έτοιμα γεύματα και κάνει χρήση ηρωίνης. Ο Μαρκ κλείνεται σε μια κλινική αποτοξίνωσης, όμως η ερωτική του σχέση με κάποιον άλλον ασθενή της κλινικής έχει ως αποτέλεσμα η θεραπεία του να μην ολοκληρωθεί, καθώς οι υπεύθυνοί της κλινικής απαιτούν να φύγει. Στους δρόμους θα 'ψωνίσει' τον ανήλικο Γκάρρυ, ο οποίος το έχει σκάσει από το σπίτι του, θέλοντας να γλιτώσει από τη χρόνια σεξουαλική κακοποίηση του πατριού του. Εν τω μεταξύ, η Λούλου και ο Ρόμπυ, προκειμένου να επιβιώσουν οικονομικά αναγκάζονται να γίνουν βαποράκια πουλώντας χάπια ecstasy σε κλαμπ του Λονδίνου. Τη δουλειά την έχει αναθέσει στη Λούλου ο μεγαλύτερος ηλικιακά, Μπράιαν, μετά από ακρόαση που υποτίθεται ότι γινόταν για την επιλογή κάποιου θεατρικού ρόλου. Σε μια κρίση μαστουρωμένου ιδεαλισμού, ο Ρόμπυ χαρίζει τα ναρκωτικά.

ΡΟΜΠΙ: Αν είχες νιώσει.. αυτό που ένοιωσα. Έβλεπα τη γη από ψηλά, σαν αστροναύτης. Και είδα ένα παιδί στη Ρουάντα να κλαίει, χωρίς να ξέρει το γιατί. Και μια γιαγιά στο Κίεβο να ξεπουλάει τα υπάρχοντά της. Και τον πρόεδρο στη Μπογκοτά... ή κάπου στη Νότια Αμερική. Και είδα τον κόσμο να υποφέρει. Και πολέμους. Και αρπαγές, λεηλασίες φοβερές. Και σκέφτηκα: «Να παν' να γαμηθούν τα λεφτά, κι αυτά που πουλάμε, κι αυτά που αγοράζουμε, κι αυτό το σύστημα, κι αυτός ο καριόλης ο κόσμος. Ας γίνουμε ωραίοι. Ωραίοι και ευτυχημένοι». Καταλαβαίνεις; Αλλά έχω μείνει μόνο με δύο, κι έρχεται εκείνο ο τύπος και μου λέει, «Εσύ είσαι που μοιράζεις χάπια;» Του δίνω τα δύο και μου λέει: «Δύο; Δύο; Εγώ να φτιαχτώ μόνο με δύο [...]; Φέρε κι άλλα». Κι αρχίζει να μου χώνει το ένα μπουκέτο μετά το άλλο, στη μούρη παντού (Ρέιβενχιλ 1997, 70-71).

Όταν ο Μπράιαν το πληροφορείται απειλεί τους δύο νέους με βασανιστήρια. Για να συγκεντρώσουν τα χρήματα που χρωστάνε η Λούλου και ο Ρόμπυ ξεκινούν μια γραμμή τηλεφωνικού σεξ. Η κορύφωση της

ιστορίας έρχεται όταν ο Μαρκ φέρνει τον Γκάρρυ να συναντήσει τη Λουλού και τον Ρόμπυ. Παίζουν ένα παιχνίδι αλήθειας και τόλμης, το οποίο περιλαμβάνει μια αηδιαστική ιστορία για σεξ με την Νταϊάνα και τη Φέργκι σε μια ανδρική τουαλέτα, και το οποίο κορυφώνεται με την προσφορά του Γκάρρυ να πληρώσει τα χρέη τους αν τον διαπεράσουν με μαχαίρι και του δώσουν έναν «καλό πόνο». Αργότερα, φτάνει ο Μπράιαν και εκθέτει τη φιλοσοφία του ότι «το χρήμα είναι πολιτισμός», τακτοποιεί τον λογαριασμό του με τον Ρόμπυ και τη Λούλου. Το έργο τελειώνει με την εικόνα του Μαρκ, του Ρόμπυ και της Λουλού να τρώνε ένα δείπνο σε φούρνο μικροκυμάτων, στενά συνδεδεμένοι μεταξύ τους, σαν μια οικογένεια (Ρέιβενχιλ 1997,70-71).

Ο Ravenhill ομολογεί ότι την περίοδο που το έγραφε δεν είχε δει το *Trainspotting*, δεν ήξερε τις ταινίες του Quentin Tarantino, ούτε είχε δει το *Blasted* της Sarah Kane, επηρεασμένος από τις κακές κριτικές που ακολούθησαν την πρώτη παράσταση του έργου. Βασική επιρροή του είναι όσα του είχε διδάξει η πρακτική εμπειρία. (Sierz 2001, 23).

Το έργο αποτελείται από δεκατέσσερις σύντομες σκηνές: «μια σειρά από διαδοχικά αλλά ασυνάρτητα επεισόδια που εξερευνούν τη ζωή μιας ομάδας νέων ανθρώπων» (Kritzer 2008, 39): της Λούλου (η μόνη γυναίκα), του Ρόμπυ, του Μαρκ, του Γκάρρυ και του Μπράιαν. Στην πραγματικότητα, οι ήρωες «δεν σκιαγραφούνται παρά με ελάχιστες λεπτομέρειες – οι ταυτότητές τους οριοθετούνται κυρίως από τους ρόλους τους σε ένα σύστημα εμπορευμάτων και συντροφιών». (Wallace 2005, 270). «Η δόμηση του έργου ακολουθεί τον κατακερματισμό του κοινωνικού ιστού και κατά συνέπεια της ιδιωτικής ζωής και έτσι σκόπιμα μας παρουσιάζει καταιγιστικά, μικρά επεισόδια σε 14 σκηνές και όχι δράσεις σε συνέχεια. Η ροή είναι περισσότερο κινηματογραφική και μας δίνει την εντύπωση πως βρισκόμαστε πάντα στη μέση μιας συζήτησης, μιας αφήγησης, μιας ιστορίας που την ακούμε εν τη εξελίξει της». (Χατζηβασιλείου 2013 185). Ο ίδιος ο συγγραφέας θεωρεί ότι: «το *Shopping and F\*\*\*ing* έχει τη δραματική του κορύφωση στο παραδοσιακό σημείο ως προς τη δομή είναι μάλλον παλιομοδίτικο έργο – ένας ειρωνικός απόηχος της περιγραφής του John Orton για τα *Οργισμένα νιάτα*: έργο με τυπική δομή, μάλλον παλιομοδίτικο». (Sierz 2001, 24). Ωστόσο, ο Ravenhill, αν και προσκολλημένος σε κλασικές δραματουργικές τεχνικές, δεν διστάζει να παίξει και με κάποιες τις μεταμοντέρνες τεχνικές: «σε ένα επίπεδο, το έργο είναι ένα πολύ μεταμοντέρνο μείγμα άγριας κριτικής και παιγνιώδους ψυχαγωγίας. σε ένα άλλο, η εμφανής λαχτάρα των χαρακτήρων του για κάτι περισσότερο από μεταμοντέρνα ειρωνεία, για αφηγήσεις που δίνουν νόημα στον κόσμο, συνδέει το έργο με την παλαιότερη παράδοση του δράματος». (Sierz 2000, 133).

Αν βασικό χαρακτηριστικό του In-Yer-Face Theatre είναι η προσβολή του κοινού, ο Ravenhill το κατορθώνει από τον τίτλο κιόλας, ο οποίος στις διαφημιστικές αφίσες, στη μαρκίζα του Royal Court Theatre και στο εξώφυλλο των συλλογών θεατρικών έργων του Ravenhill (αν και όχι στο εσωτερικό) εμφανιζόταν και εμφανίζεται λογοκριμένο, ως *Shopping and F\*\*\*ing*.<sup>7</sup> Όπως συμβαίνει με τις περισσότερες περιπτώσεις λογοκρισίας, η κρυμμένη λέξη ήταν η καλύτερη διαφήμιση για το έργο και τον πρωτοεμφανιζόμενο συγγραφέα. Ωστόσο, η μελέτη του έργου αποκαλύπτει ότι η πιο σοκαριστική λέξη και δράση στον τίτλο του *Shopping and Fucking* δεν είναι η τελευταία, αλλά αυτή που μένει χωρίς λογοκρισία, η φαινομενικά μπανάλ, καθημερινή, 'shopping'. Η πρώτη λέξη του τίτλου παραπέμπει στο γεγονός ότι, στον σύγχρονο κόσμο, τα πάντα είναι προς πώληση και ο καταναλωτισμός μοιάζει να είναι η νέα θρησκεία. Ακόμη και η ανθρώπινη ζωή είναι προς πώληση, όπως γίνεται σαφές από την ιστορία με τα ψώνια στην αρχή:

Η συνωμοτική σύμπραξη του άκρατου καταναλωτισμού, που συμβαδίζει με την εμμονή για ατομική ευτυχία, δεν είναι τωρινή εφεύρεση. Δημιουργήθηκε και κληροδοτήθηκε από τη γενιά του

<sup>7</sup> Οι υπάλληλοι του ταμείου είχαν εντολή να χρησιμοποιούν τον πλήρη τίτλο του έργου μόνο εφόσον τον είχε χρησιμοποιήσει πρώτα ο θεατής.

Μπράιαν στη γενιά του Ρέιβενχιλ. Η μοναξιά των ηρώων σοκάρει περισσότερο από τον τίτλο του· οι σχέσεις στηρίζονται στη συναλλαγή, η ηδονή χαρακτηρίζεται ως τέτοια, μόνο εφόσον εξαγοράζεται, τα μέλη μιας οικογένειας μπορούν τώρα να αγοράσουν σε τιμή ευκαιρίας: με μία Λούλου από την αλυσίδα σούπερ μάρκετ της γειτονιάς μπορείτε να κερδίσετε και ένα Γκάρρυ δώρο. Ή και αντίστροφα. (Χατζηβασιλείου 2013, 186).

Οι θεατές του έργου, συμμετοχοί και αυτοί στην καπιταλιστική και καταναλωτική κοινωνία του τέλους του 20ού αιώνα, έρχονται αντιμέτωποι με την έμμεση κριτική που ασκεί ο Ravenhill στην κουλτούρα της αγοράς. Καταγγέλλει τη σύγχρονη κτητικότητα και απληστία αφυπνίζοντας τους συγχρόνους του με βίαιες σκηνικές εικόνες. Ο εμετός του Μαρκ στην αρχή του έργου μπορεί να ερμηνευθεί ως μια απόλυτη απόρριψη της επιταγής για κατανάλωση. Οι ίδιες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν όσον αφορά τη δεύτερη λέξη του τίτλου: «fucking». Το σεξ έχει επίσης εμπορευματοποιηθεί και έχει χάσει τη σχέση του με την αγάπη. Ο Μαρκ προτιμά να πληρώνει για απρόσωπο σεξ με τον Γκάρρυ παρά να κάνει έρωτα με τον Ρόμπυ, που είναι ερωτευμένος μαζί του.

Οι ήρωες του έργου γίνονται άλλοτε «αντικείμενο οίκτου» και άλλοτε «συμπάθειας και χλευασμού. Η άρνηση τους να εμπλακούν συναισθηματικά – πιστεύουν ότι το να νοιώθεις την ανάγκη του άλλου είναι δείγμα αδυναμίας, ακόμα και εθισμού» – αντιμετωπίζεται με απαισιόδοξη ειρωνεία: είναι η πιο λανθασμένη στάση απέναντι σε έναν κόσμο που ίσως έχει ανάγκη την κοινότητα περισσότερο παρά ποτέ. (Rebellato 2001, 11-12).

Η κεντρική ιδέα του Ravenhill είναι ότι μια νέα γενιά, που έχει μάθει να πιστεύει ότι το χρήμα είναι θεός και ο καταναλωτισμός είναι ένα είδος θρησκείας, αποξενώνεται συνεχώς από τα φυσικά συναισθήματα. Όχι μόνο μας το δείχνει, αλλά και μας το λέει αυτό που υπαινίσσεται, ότι δηλαδή οι νέοι έχουν μολυνθεί από τις καπιταλιστικές αξίες των γερόντων, τους απαλλάσσει από κάθε ηθική ευθύνη: θα επιθυμούσαμε να δούμε κάποια αντιπαράθεση μεταξύ της ανήθικης συνείδησης και της πρακτικής ανάγκης για το χρήμα. Όμως, προς τιμήν του, ο Ρέιβενχιλ δείχνει ότι ακόμα και σ' ένα κόσμο όπου το σεξ, για λόγους καθαρά εμπορικούς, είναι θεμιτό, εξακολουθούν να επιβιώνουν πεισματικά τα αισθήματα της αγάπης και της ζήλειας. (Billington 1997, στο: πρόγραμμα της παράστασης του Θεάτρου του Νότιου, σ. 7).

**Το έργο, παρά τη σκληρή γλώσσα και τη βιαιότητα των σκηνών, δεν δέχτηκε τα πυρά της θεατρικής κριτικής, όπως είχε συμβεί λίγα χρόνια νωρίτερα με το έργο της Kane:**

Το γεγονός ότι το έργο δεν εκλαμβάνεται – ίσως εξαιτίας της ειρωνικής ματιάς πάνω στην ωμή βρετανική πραγματικότητα στην οποία συχνά καταφεύγει ο Ρέιβενχιλ στη γραφή του – ως κοινωνικοπολιτική διαμαρτυρία για την επιβολή του «παμφάγου» καταναλωτισμού, τις αισχρές συνθήκες διαβίωσης των νέων, την ανεργία, τη σεξουαλική κακοποίηση και την επιβολή του κοινωνικού φύλου, μας θέτει σοβαρά ερωτήματα αναφορικά με τους κώδικες πρόσληψης του κοινού. Η κριτική στο σύνολό της αντιδρά θετικά απέναντι σε έναν πνευματώδη ομοφυλόφιλο που δεν έχει το

«θράσος» της Kane, και γίνεται πιο δηκτική μόνο αναφορικά με την πρόσληψή του κοινού του Γουέστ Εντ: πρόκειται για απόπειρα «εξημέρωσής» του, ή για κοσμικό «ιστορικό γεγονός» που ανοίγει τον δρόμο για τα έργα του περιθωρίου; (Χατζηβασιλείου 2013, 184)

Ανεξάρτητα από τον μύθο που γεννήθηκε γύρω από την αίσθηση σοκ που προκάλεσε σε κοινό και κριτικούς, ο τόνος του έργου είναι κυρίως ειρωνικός. Οι βίαιες σκηνές του προκαλούν τελικά λιγότερη έκπληξη σε σχέση με τον τρυφερό ιδεαλισμό που διαπνέει τη σκέψη και τις ιδέες των ηρώων. Ο Ravenhill δείχνει πώς η σύντομη πολιτιστική στιγμή που διαφημίστηκε ως Cool Britannia μπορεί να είναι ένας τόπος παρηγοριάς αλλά την ίδια στιγμή μεγάλων (κοινωνικών) αντιφάσεων.

Μετά τη σαρωτική επιτυχία του *Shopping and F\*\*\*ing* ο Ravenhill καθιερώθηκε ως μία από τις σημαντικότερες φωνές του σύγχρονου βρετανικού θεάτρου. Θα ακολουθήσουν μια σειρά από έργα που μοιράζονταν την πανκ gender-queer επιθετικότητα του πρώτου του έργου. Το πρώτο **Ο Φάουστ είναι νεκρός (Faust is Dead 1997)** είναι μια ελεύθερη διασκευή της ιστορίας του Φάουστ του Goethe, όπου πρωταγωνιστής είναι ο Αλέν, ένας Γάλλος μεταμοντέρνος καθηγητής φιλοσοφίας που έχει γράψει ένα βιβλίο με τίτλο: *Ο θάνατος του ανθρώπου και το τέλος της ιστορίας*. Στο έργο περιγράφεται η σχέση του Αλέν και του Πιτ, γιου ενός μεγαλοεπιχειρηματία λογισμικού υπολογιστών, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού τους στην έρημο της Καλιφόρνια. Το έργο επικεντρώνεται στην εξέταση της διαχωριστικής γραμμής μεταξύ εικονικής και βιωμένης/εμπειρικής πραγματικότητας. Το επόμενο έργο του το **Handbag (1998)** μπορεί να εκληφθεί σαν ένα είδος απάντησης στο έργο του Oscar Wilde *Η σημασία του να είσαι σοβαρός (The Importance of Being Earnest)*. Δύο αντιθετικά χρονικές αφηγήσεις συνθέτουν τον κεντρικό πυρήνα του έργου. Η πρώτη λαμβάνει χώρα κατά τη βικτωριανή περίοδο και βασικά πρότυπα είναι κάποιο από τους δραματικές χαρακτήρες του έργου του Ιρλανδού αισθητιστή, ενώ η δεύτερη στη σύγχρονη εποχή. (Ravenhill 2001). Η αντιπαράθεση αυτών των δύο διαφορετικών πλοκών και περιόδων έχει μερικά ενδιαφέροντα αποτελέσματα: «η τυπικότητα και η ευγένεια της βικτωριανής κοινωνίας αντιπαραβάλλονται με τη σύγχρονη ειλικρίνεια και αμεσότητα». (De Vos 2002, 49). Αυτή η αντίθεση κάνει τη γλώσσα της σύγχρονης πλοκής ακόμη πιο σοκαριστική. Επιπλέον, η αντιπαράθεση των δύο αυτών περιόδων έχει ως στόχο «να αμφισβητήσει την ιδέα της προόδου». (Sierz 2000, 143).

### 13.3.2.2 Τολμηρές πολαρόιντ

Οι **Τολμηρές πολαρόιντ (Some Explicit Polaroids 1999)** θεωρήθηκε από ορισμένες μελετητές του έργου ως μια συνέχεια του πρώτου έργου του Ravenhill, αγνοώντας επιδεικτικά ότι είχε γράψει άλλα τρία έργα στο μεσοδιάστημα. Ωστόσο, αν και θεματικά το τέταρτο έργο του έχει πολλά κοινά με το συγγραφικό του ντεμπούτο, αφού για ακόμη μια φορά ρίχνει μια σκεπτικιστική ματιά στη σύγχρονη καταναλωτική κοινωνία, οι ρίζες του βρίσκονται στην ιστορία του θεάτρου. Βάση του είναι το θεατρικό έργο *Horpla, Wirleben!* (1927) του Ernst Toller. Ο πολωνός συγγραφέας «ασχολήθηκε ακριβώς με το ίδιο είδος πολιτικού συμβιβασμού και προδοσίας που διερευνάται στις *Τολμηρές πολαρόιντ*». (Bilingham 2007, 139). Συγκεκριμένα, αφηγείται την ιστορία ενός αναρχικού επαναστάτη του Carl Thomas που επιστρέφοντας στην πατρίδα του μετά από οχτώ χρόνια σε ψυχιατρικό άσυλο βρίσκεται αντιμέτωπος με την πραγματικότητα της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης.

Το έργο του Ravenhill ξεκινά με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που ξεκινά το έργο του Αυστριακού συγγραφέα, με την αποφυλάκιση του αριστερού ακτιβιστή Νικ, μετά από κάθειρξη δεκαπέντε χρόνων για την απαγωγή και τον βασανισμό του επιχειρηματία, Τζόνθαν. Από τη σύντομη συνάντηση που έχει με την πρώην σύντροφό του στην αναρχική εξέγερση και βασική υποκινητή της απαγωγής, Έλεν, δείχνει ότι στα χρόνια που μεσολάβησαν οι πολιτικές απόψεις της τελευταίας έχουν αλλάξει. Ως δημοτική σύμβουλος την ενδιαφέρουν πλέον θέματα «ασήμαντα και βαρετά», όπως η βελτίωση των δημόσιων/τοπικών συγκοινωνιών και των εμπορικών κέντρων:

ΝΙΚ: Δεν είναι ασήμαντα όλα αυτά;

ΕΛΕΝ: Για σένα. Για σένα, ίσως. Αλλά αν μένεις σε τίποτα εργατικές κατοικίες και πρέπει να πάρεις λεωφορείο για να κατέβεις στα μαγαζιά [...]

ΝΙΚ: Να πας στα μαγαζιά; Να πας στα μαγαζιά;

ΕΛΕΝ: Προσπαθούμε να κάνουμε πιο ανθρώπινη τη ζωή του κόσμου. Εσύ τι έχει καταφέρει, /Νικ; Τι έχουμε καταφέρει; Λόγια, λόγια, λόγια, διαδηλώσεις, διαδηλώσεις, διαμαρτυρίες; Να μποϊκοτάρουμε τούτο, να γκρεμίσουμε το άλλο – και τι καταφέραμε;

ΝΙΚ: Και που πήγαν οι μεγάλες ιδέες; [...] Θα έπρεπε να αγωνίζεσαι για τις μεγάλες ιδέες.

ΕΛΕΝ: Ναι, βεβαία. Αν γίνει επανάσταση, θα λυθούν όλα! Και στο μεταξύ... (Ravenhill 2001, 65-66).

Θέλοντας να κόψει κάθε δεσμό της με το παρελθόν, αρνείται να τον φιλοξενήσει. Ο Νικ περιπλανιέται στην πόλη και συναντά τη Νάντια, μια στριπτιζέζ, που επειδή φοβάται τη μοναξιά έχει συχνά σεξουαλικές επαφές με άγνωστους άνδρες. Η νεαρή γυναίκα συζητά σε ένα μικρό διαμέρισμα του Λονδίνου με τον Τιμ, έναν ομοφυλόφιλο οροθετικό άνδρα και τον Βίκτορ, ο οποίος ενδιαφέρεται μόνο για το όμορφο σώμα του και αποφεύγει εμμονικά όλα τα αρνητικά συναισθήματα. Και ενώ η νέα γενιά αποζητά ξέφρενα πάρτι, ο Νικ δυσκολεύεται να κατανοήσει τις αξίες του κόσμου. Όταν βλέποντας τη Νάντια χτυπημένη άσχημα στο πρόσωπο από κάποιον σύντροφό της, την παροτρύνει να αντιδράσει το ίδιο έντονα και επιθετικά, εκείνη του αντιτείνει ότι οφείλει να σκέπτεται θετικά. Εν τω μεταξύ, η Έλεν εκβιάζεται από τον Τζόναθαν, ο οποίος πλέον είναι έμπορος ναρκωτικών, για το αριστερό παρελθόν της βάζοντας σε κίνδυνο την υποψηφιότητά της ως βουλευτής. Ο Νικ και ο Τζόναθαν, με παρότρυνση της Έλεν, πείθονται να συναντηθούν και τελικά συμφιλιώνονται μετά από σύντομη (ειρηνική) αντιπαράθεση. Το έργο τελειώνει με τον ίδιο τρόπο που άρχισε: με τον Νικ να ζητά από την Έλεν να τον φιλοξενήσει... αυτή τη φορά όμως του επιτρέπει να μείνει μαζί της:

ΝΙΚ: Σ' ευχαριστώ που μ' άφησες να ξαναγυρίσω.

ΕΛΕΝ: Προλαβαίνω ν' αλλάξω τις κλειδαριές.

ΝΙΚ: [...] Γιατί με ξαναπήρες κοντά σου;

ΕΛΕΝ: [...] Δεν... Ίσως γιατί δεν μπορώ να ξυπνάω κάθε πρωί και να σκέφτομαι: πρέπει να οργανώσω τούτο, να τακτοποιήσω το άλλο. Ίσως γιατί μερικές φορές σκέφτομαι [...] Πως όλα αυτά είναι λάθος. Πως θέλω να τ' αλλάξω όλα. Να τα βροντήξω. [...] Καμιά φορά. Για μια στιγμή καθώς ξυπνάω, κι ύστερα λέω στον εαυτό μου: Σκάσε και κολύμπα. Και κάνω ότι μπορώ. [...]

ΝΙΚ: Δεν μπορώ άλλο.

ΕΛΕΝ: Κανείς δεν μπορεί άλλο. Αυτό ακριβώς μου λείπει.



ΝΙΚ: Δεν μπορώ να είμαι εγώ οι αναμνήσεις σου.

ΕΛΕΝ: Θέλω να σε κάνω ξανά εκείνο που ήσουν κάποτε.

ΝΙΚ: Δύσκολο πράμα.

ΕΛΕΝ: Εγώ θα προσπαθήσω, γαμώτο!

ΝΙΚ: Και δεν προσπαθείς; (ό.π., 99)

Το μόλις ενενήντα λεπτών έργων παρουσιάστηκε από τον θίασο *Out of Joint*, τον Σεπτέμβριο του 1999 σε σκηνοθεσία του Max Stafford-Clark. Όπως και στο *Shopping and F\*\*\*ing*, η τελική μορφή του έργου δόθηκε από τη συνεργασία του συγγραφέα με τον θίασο κατά τη διάρκεια των προβών, που πήραν τη μορφή θεατρικού εργαστηρίου: «Το να κάθομαι μόνος μου σε ένα δωμάτιο και να γράφω δεν μου αρέσει. Η συγγραφή ενός έργου είναι για μένα μια καλή δικαιολογία για να βρεθώ στην πρόβα και να δουλέψω με τους ηθοποιούς και τον σκηνοθέτη. Είναι μια σχέση συνεργασίας», εξηγούσε ο Ravenhill κατά τη διάρκεια συνέντευξης Τύπου που δόθηκε κατά την ολιγοήμερη παραμονή του στην Ελλάδα με αφορμή την παράσταση του έργου από τον Θέατρο του Νέου Κόσμου, τον Νοέμβριο του 2001. (*Καθημερινή* 2001). Όπως εύστοχα, παρατηρεί ο Aleks Sierz: «Ο Ravenhill είναι μάλλον συλλογικός θεατροποιός, παρά μοναχικός συγγραφέας». (Sierz 2001, 27).

Αν και οι φωτογραφίες Polaroid δεν έχουν κάποιο σημαντικό σκηνικό ρόλο στο έργο, ο Ravenhill ενσωμάτωσε αυτή τη δημοφιλή εφεύρεση στον τίτλο του, γιατί «[η] ιδέα της φωτογραφικής μηχανής Polaroid [...] λειτούργησε ως μια ισχυρή μεταφορά για την ποπ κουλτούρα της δεκαετίας του '90». (Sierz 2000, 145). Ο Βίκτορ ρωτά τη Νάντια αν θέλει αγοράσουν μια μηχανή Polaroid ως ενθύμιο για τον χρόνο που πέρασαν μαζί, αν και ο ίδιος είναι πεπεισμένος ότι θα ξεχάσει γρήγορα τις κοινές τους εμπειρίες. Ήδη από την πρώτη τους συνάντηση, ο Βίκτωρ αναφέρεται σε αυτού του είδους τις φωτογραφίες: «Του αδερφού μου αρέσει Στον αδελφό μου του αρέσει να με φωτογραφίζει, το ξέρεις; Με Polaroid; Από τότε που ήμουν στα δεκατέσσερα. Ζουμ στο κορμί μου. Βλέπεις; Πολαρόιντ του σώματός μου» (ό.π., 66). Δεν αισθάνεται καθόλου ντροπή ή σεμνοτυφία, αφού προσφέρει στη Νάντια τις polaroid χωρίς δισταγμό. Το γεγονός ότι πρόκειται για γυμνές φωτογραφίες –και ακόμη χειρότερα, για παιδική πορνογραφία– μπορεί να εξηγήσει την παρουσία του επιθέτου 'explicit' στον τίτλο.

Στο τέταρτο και πιο ολοκληρωμένο έργο του, ο Ravenhill επιχειρεί για πρώτη φορά να εισέλθει στον κόσμο της συμβατικής πολιτικής, σκηνοθετώντας μια συνάντηση μεταξύ του πολιτικού μηδενισμού του τέλους του 20ού αιώνα και αυτού που αντιλαμβάνεται ως βεβαιότητες της γενιάς της δεκαετίας του '70.

Οι μαχητικές αριστερές βεβαιότητες, η ευρύτερη εικόνα στην οποία πίστευε κάποτε ο Νικ, φαίνονται απλοϊκές όταν αντιπαραβάλλονται με το ενδιαφέρον της Έλεν να προσπαθεί να κάνει τη ζωή των φτωχών πιο υποφερτή– η ταραχώδης φαντασίωση του ευτυχισμένου κόσμου του Τιμ, της Νάντια και του Βίκτορ μοιάζει ανόητη όταν έρχεται αντιμέτωπη με την πραγματικότητα της μόλυνσης από τον ιό HIV, της ενδοοικογενειακής βίας και του σεξ χωρίς αγάπη. Φέρνοντας τον Nick σε σύγκρουση με την Helen, τον Tim, τη Nadia και τον Victor, ο Ravenhill αναγκάζει όλους τους χαρακτήρες του να ξαναδοούν τι αισθάνονται, τι πιστεύουν και τι θέλουν να κάνουν. Η σύγκρουση είναι αυτή που επιτρέπει στον καθένα τους να ξεφύγει, έστω και για λίγο, από τη φυλακή της μοναξιάς. (Sierz 2000, 147).

Πράγματι, υπάρχει μια σαφής αντίθεση μεταξύ δύο γενεών: οι μεσήλικες χαρακτήρες του Νικ, της Έλεν και του Τζόνθαν έχουν διαφορετικό σύστημα αξιών και πεποιθήσεων από τους νεότερους χαρακτήρες του Τιμ, του Βίκτορ και της Νάντια. Μέσα σε αυτές τις δύο γενιές, κάθε χαρακτήρας έχει τον δικό του τρόπο να αντιμετωπίζει τη σύγχρονη κοινωνία. Οι ιστορίες των δύο γενεών –η παλαιότερη γενιά που επικεντρώνεται στα πολιτικά ζητήματα και η νεότερη γενιά που αποτελείται από μέλη της μεταμοντέρνας κοινωνίας, όπως αποδεικνύεται από τις ατάκες και τις πράξεις τους– μοιάζουν με τις αλληλοδιαπλεκόμενες πλοκές του *Handbag*, αν και εδώ διαδραματίζονται στον ίδιο χρόνο και χώρο.

Οι δραματικοί ήρωες στις *Τολμηρές πολαρόιντ* βρίσκονται στην ίδια κατάσταση και έχουν παρόμοια προβλήματα με αυτά των ηρώων του *Shopping and F\*\*\*ing*: «Οι ήρωές μου έρχονται αντιμέτωποι με την ολική κατάρρευση της πολιτικής. Ζουν ενός είδους ελευθερία, όμως από την άλλη, βουτηγμένοι μέσα στην ‘κουλτούρα των σκουπιδιών’, φαίνεται σαν να έχουν χάσει κάθε νόημα στη ζωή τους». Η εξέλιξη; «Μέσα από την άρνηση κάθε συναισθήματος, τη φρίκη και τον θάνατο, αναδύονται στιγμές τρυφερότητας. Οι ήρωες ανακαλύπτουν ότι τελικά νοιάζονται ο ένας για τον άλλον». (Καθημερινή 2001).

### 13.3.3 Γράφοντας για τους νέους του Millennium

Στα επόμενα έργα του, ο Ravenhill θα πειραματιστεί περισσότερο με τη μορφή των έργων του, προσπαθώντας να ξεφύγει οριστικά από τις νατουραλιστικές νόρμες. Το έργο που διαδέχθηκε τις *Τολμηρές πολαρόιντ*, το *Mother Clap’s Molly House* (2000), είναι μια μαύρη κωμωδία που εξερευνά την ποικιλομορφία της ανθρώπινης σεξουαλικότητας. Στην ουσία εξελίσσει αυτό που είχε ξεκινήσει μερικά χρόνια νωρίτερα με το *Handbag*, καθώς και σε αυτήν την περίπτωση το έργο κινείται σε δύο διαφορετικούς χρονικούς αφηγηματικούς άξονες. Η πρώτη ιστορία λαμβάνει χώρα στο Λονδίνο του 18ου αιώνα και αναφέρεται στα μέρη που συχνάζαν ομοφυλόφιλοι άνδρες (Molly houses), ενώ η δεύτερη απεικονίζει τη σύγχρονη ομοφυλοφιλική ζωή, πιο συγκεκριμένα ένα σεξουαλικό όργιο, στο Λονδίνο του 21ού αιώνα. Ολόκληρο το έργο αποτελεί μια κοινωνική και ιστορική επισκόπηση των διαφόρων τύπων ομοφυλοφιλίας. Επιπλέον, θίγει τα ζητήματα της μητρότητας, της οικογενειακής ζωής και της εμπορευματοποίησης της σεξουαλικότητας. Το έργο διανθίζεται με μουσική και τραγούδια, που παραπέμπουν ευθέως στις μπρεχτικές μεθόδους αποστασιοποίησης. (Wandor 1998, 170-175). Όπως και στα άλλα έργα του Ravenhill, η εμπορευματοποίηση και η εμπορευματοποίηση της σεξουαλικότητας αποτελούν βασικό θέμα. Οι θεότητες του έρωτα (Έρωτας) και της επιχειρηματικότητας (ο καθολικός Θεός) επιτηρούν τόσο τον 18ο αιώνα όσο και τον σύγχρονο κόσμο. (Ravenhill 2001). Τρία χρόνια αργότερα ακολούθησε η μονόπρακτη κωμωδία *Totally Over You*, ένα έργο για μια ομάδα έφηβων κοριτσιών που έχουν εμμονή με τις διασημότητες. Με επικεφαλής την Κίτι, αποφασίζουν να παρατήσουν τους φίλους τους, πεπεισμένες ότι θα γίνουν αμέσως σταρ. Η εκδίκηση των αγοριών είναι γρήγορη και αποτελεσματική. Ανατρέπουν τα δεδομένα όταν ο Βίκτωρ οργανώνει το μάθημα θεάτρου και πείθει τα κορίτσια ότι τα αγόρια που μόλις εγκατέλειψαν είναι στην πραγματικότητα το διάσημο συγκρότημα Awesome: «Υπάρχει μια αθωότητα και μια παιχνιδιάρικη διάθεση στους χαρακτήρες αυτού του έργου. Η Κίτι και ο Τζέικ, είναι νεαροί έφηβοι με όλα τα ασταθή συναισθήματα των νέων που βιώνουν τον έρωτα για πρώτη φορά. Αυτό το είδωλο αντικατοπτρίζεται στη μορφή του έργου, το οποίο παίρνει μια παλιά πλοκή του Μολιέρου (εν. *Les précieuses ridicules*) και την επαναπροσδιορίζει σε σχολικό περιβάλλον. [...] διαδραματίζεται στον σύγχρονο κόσμο μας, ο οποίος έχει εμμονή με τις διασημότητες, αλλά έχει τη μορφή κλασικής κωμωδίας». (Ravenhill 2010, x-xi). Προς το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 21ού αιώνα, θα πειραματιστεί με τη μορφή ενός έργου καθαρά δυστοπικού. Το *Cut* (2006) είναι ένα βαθιά στοχαστικό έργο που εξετάζει την κοινωνία από τη λοξή οπτική γωνία μιας τρομακτικής και δύσκολα κατανοητής δυστοπίας. Εύκολα μπορεί να συγκρίνει κανείς το έργο με το *1984* του George Orwell, τον *Θαυμαστό καινούργιο κόσμο* του Aldous Huxley, αλλά και τα πιντερικά *Νεκρή Ζώνη* και *Τέφρα και σκιά*. Σε έναν αδιευκρίνιστο τόπο και χρόνο, ο Ravenhill δίνει την εικόνα μιας κοινωνίας του κοντινού μέλλοντος που οργανώνεται γύρω από μια απροσδιόριστη χειρουργική επέμβαση (το ‘κόψιμο’ του τίτλου), επιδιώκοντας να μιλήσει αλληγορικά για τον φιλελεύθερο αυταρχισμό. Την ίδια χρονιά παρουσιάσει το *The Pool* (*Η πισίνα – όχι νερό*) επιστέγασμα της

συνεργασίας του με τη θεατρική ομάδα Frantic Assembly, η οποία ειδικεύεται στο σωματικό θέατρο (physical theatre). Το έργο, εμπνευσμένο από αληθινό γεγονός, εκφράζει και στηλιτεύει ταυτόχρονα την καλλιτεχνική αντιπαλότητα, τη ζήλια και τα κρυμμένα συναισθήματα που εξωτερικεύονται την κατάλληλη στιγμή. Μια εξωφρενική ιστορία ζήλιας και κυνικής εκμετάλλευσης που μεταφέρεται στον θεατή με μια αξιοθαύμαστη φυσικότητα... Η υπόθεση του έργου ξεκινά όταν μια διάσημη καλλιτέχνη καλεί τους παλιούς της φίλους στο καινούργιο πολυτελές σπίτι της για ένα πάρτυ στην πισίνα του σπιτιού της. Η γιορτή θα καταλήξει σε τραγωδία, όταν η οικοδέσποινα παθαίνει ένα τρομακτικό ατύχημα. Καθώς το θύμα βρίσκεται σε κώμα στο νοσοκομείο, ένα σχεδόν αδιανόητο σχέδιο αρχίζει να καταστρώνεται. Θα μπορούσε το σωματικό μαρτύριο να αποτελέσει την πρώτη ύλη της επόμενης καλλιτεχνικής τους δημιουργίας. Είναι αυτή η μοναδική τους ευκαιρία να ξεχωρίσουν! Το γκρουπ θα παθιαστεί με το νέο του καλλιτεχνικό σχέδιο, μέχρι που τα πράγματα ξεφεύγουν από τον έλεγχό τους και προς μεγάλη έκπληξη όλων η ασθενής ανακάτις αισθήσεις της. Το 2008, ο Ravenhill θα ασχοληθεί με τις επιπτώσεις του πολέμου είτε αυτός διεξάγεται στο Ιράκ, είτε στο Αφγανιστάν, είτε σε άλλες περιοχές της Μέσης Ανατολής, στην εγχώρια καθημερινή μας ζωή. Το *Shoot/Get Treasure/Repeat* αποτελείται από δεκαέξι μικρά έργα και έναν επίλογο που παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Fringe του Εδιμβούργου με τίτλο «Breakfast with Ravenhill». Κάθε θεατρικό εξετάζει την παρόρμηση της Δύσης να εξαγάγει τα εμπορικά της αγαθά «ελευθερία και δημοκρατία», ενώ στην πραγματικότητα στην πατρίδα μας, «ζούμε σε κλειστές κοινότητες» και «αποσυρόμαστε σε όλο και πιο φοβισμένα απομονωμένες ομάδες». (Ravenhill 2008β).

Η συλλογή αποτελείται από δεκαέξι μικρά θεατρικά έργα διάρκειας είκοσι λεπτών το καθένα, που αντλεί τον τίτλο του από ένα κλασικό έπος, όπως *Πόλεμος και Ειρήνη*, *Έγκλημα και Τιμωρία*, *Αρμαγεδδών*, *Χαμένος Παράδεισος* και *Οδύσεια*. (Ravenhill 2008α). Ένα δέκατο έβδομο έργο, το *Paradise Regained*, γράφτηκε ύστερα από παραγγελία του Golden Mask Festival στη Μόσχα και παρουσιάστηκε στο Royal Court τον Σεπτέμβριο του 2008. Συνολικά τα έργα θα αποτελούσαν έναν εξάωρο μααραθώνιο, αν παίζονταν το ένα μετά το άλλο. Τον Απρίλιο του 2008, τα δεκαέξι πρωτότυπα θεατρικά έργα παρουσιάστηκαν από διάφορους θιάσους, συμπεριλαμβανομένων των Paines Plough και Out of Joint σε διάφορους χώρους, όπως το National Theatre, το The Gate Theatre, το Royal Court Theatre, το Village Underground στο Shoreditch αλλά και στο BBC Radio 3. Ο Ravenhill και ο Dominic Cooke (καλλιτεχνικός διευθυντής του Royal Court Theatre) θεώρησαν ότι, αν ο κύκλος παρουσιαζόταν ως ένα ενιαίο συνεχές έργο, το κοινό θα ερχόταν αντιμέτωπο με έναν υψηλό βαθμό βίας, γι' αυτό ίσως θα ήταν προτιμότερο να αφομοιωθεί σε μικρά κομμάτια. (Laera 2009, 3).

Σύμφωνα με την περιγραφή του ίδιου του συγγραφέα, το *Shoot/Get Treasure/Repeat* είναι ένας επικός κύκλος σύντομων θεατρικών έργων, με τον τίτλο του να παραπέμπει ευθέως σε ορολογία βιντεοπαιχνιδιών, καθώς, όπως του εξήγησε ένας ειδικός, κάθε αναζήτηση σε βιντεοπαιχνίδια μπορεί να αναχθεί στη φράση: «Πυροβόλησε, Πάρε τον θησαυρό, Επανάλαβε». Συνδυάζοντας το θέατρο με το βιντεοπαιχνίδι, οι θεατές γίνονται πλέον παίκτες που αναζητούν θησαυρούς. Μακριά από το να είναι ένα ετερογενές κολάζ, το *Shoot/Get Treasure/Repeat* θα πρέπει να νοηθεί ως ένα κατακερματισμένο σύνολο, στο οποίο τα μέλη του κοινού έχουν τη δυνατότητα να συνθέσουν μια ευρύτερη αφήγηση και να γίνουν ενεργός κυνηγός νοημάτων κάνοντας συνδέσεις μεταξύ των έργων. (Ravenhill, 2008β). Ίσως αυτός να είναι ο θησαυρός που ο Ravenhill ήθελε να πάρει το κοινό. Η αντιφατική δομή του έργου –μνημειώδης και συνοπτική ταυτόχρονα– νοηματοδοτείται από τον συγγραφέα ως μια ειλικρινής απεικόνιση της εποχής μας, ένα είδος τυπικού ρεαλισμού:

Δεν ήθελα αυτό να έχει μια μεγάλη αφήγηση με συνδεδεμένη πλοκή και χαρακτήρες. Ήθελα αυτό το παγκόσμιο θέμα να αναδυθεί μέσα από 16 θραύσματα, μεμονωμένες στιγμές που θα μπορούσαν να παρακολουθηθούν μεμονωμένα, αλλά που θα είχαν αφήγηση και θα μεγάλωναν όσο περισσότερα θραύσματα έβλεπε κάθε θεατής. Ένωσα ότι αυτό θα ήταν μια ειλικρινής αντανάκλαση του κόσμου στον

οποίο ζούμε. Είναι ένας κόσμος στον οποίο έχουμε περισσότερο από ποτέ επίγνωση των παγκόσμιων δεσμών μας και στον οποίο εξακολουθούμε να διψάμε για τις μεγάλες αφηγήσεις του Άρχοντα των Δαχτυλιδιών ή των ιστορικών έργων του Σαίξπηρ. Αλλά είναι επίσης ένας κόσμος στον οποίο λαμβάνουμε ένα μεγάλο μέρος των πληροφοριών μας σε μικρότερες εκρήξεις: το ηχητικό απόσπασμα, το κείμενο που κυλάει στην οθόνη, το κλιπ του YouTube. (Ravenhill 2008b).

Τα μικρά θεατρικά έργα βρίσκονται στη μέση της διαδρομής μεταξύ Συμβολισμού και Ρεαλισμού. Η ρεαλιστική γραφή του θυμίζει τη γραφή του Henrik Ibsen. Ωστόσο, το έργο του Ravenhill είναι πολύ κοντά στις επικές μπρεχτικές αφηγηματικές πρακτικές: η δομή και οι χαρακτήρες είναι συμβολικά φορτισμένοι, αλλά την ίδια στιγμή ο καθένας από αυτούς έχει εξατομικευμένα χαρακτηριστικά, ενώ παρά το γεγονός ότι τα συμπεράσματα που εξάγονται είναι έμμεσα, ο συγγραφέας απορρίπτει καθαρά τον «αμερικάνικο συντηρητικό μανιχαϊσμό όσο και την πατροναριστική ρητορική της βρετανικής εργατικής κυβέρνησης στο εξωτερικό και στο εσωτερικό». (Laera 2009, 4).

Ο Ravenhill διερευνά τις επιδράσεις της πολιτικής και της ιδεολογίας πάνω στα σώματα και τις γλωσσικές πρακτικές των χαρακτήρων του. Εκθέτει τις επιπτώσεις του πολέμου και τις επιπτώσεις της κοινωνίας του θεάματος στις σχέσεις μας και στις βιολογικές μας λειτουργίες, όπως το φαγητό, τα όνειρα και το σεξ. Αμφισβητεί τον πολιτισμένο κόσμο και αξίες, όπως η δυτική ελευθερία και η δημοκρατία. Ενώ οι πολίτες των δυτικών δημοκρατιών ζουν μια ανέφελη καθημερινή ζωή, βομβαρδισμοί συνεχίζονται στην άλλη άκρη του κόσμου. Στόχος του είναι να κάνει τους θεατές να νοιώσουν άβολα, προσπαθώντας να δείξει την τύφλωσή τους, καθώς τα παιδιά τους πεθαίνουν ως στρατιώτες ή σκοτώνοντας αθώους ανθρώπους στο όνομα της ελευθερίας και της δημοκρατίας σε ξένες χώρες.

#### 13.3.4 Mark Ravenhill και το In-yer-Face Theatre

Στα περισσότερα από τα έργα του ο Ravenhill εστιάζει στην απουσία αξιόπιστων ιδεολογιών και στη σχέση μεταξύ σεξ και καταναλωτισμού. Οι σεξουαλικές συναλλαγές, πανταχού παρούσες στη σύγχρονη βρετανική κοινωνία, τονίζονται, ενώ οι πολιτικές απόψεις παραμελούνται ή παραλείπονται εντελώς. Ο Βρετανός συγγραφέας επιδιώκει να σοκάρει το κοινό προκαλώντας τον προβληματισμό και την αντίδρασή τους, μέσω βίαιων εικόνες, σκληρής γλώσσας και νατουραλιστικών αναπαραστάσεων της ομοφυλοφιλικής σεξουαλικής επαφής:

Όπως ο Joe Orton, με το αναρχικό πνεύμα του οποίου συχνά συγκρίνεται, ο Ravenhill απολαμβάνει να προκαλεί το νευρικό σύστημα του κοινού και περνά πάνω από τα όρια που θέτει η εξουσία και η ηθική ανοχή, ώστε να ξεμπροστιάσει την ανηθικότητα της γενιάς του. Αυτό λειτουργεί ταυτόχρονα ως απελευθερωτικό, αλλά και ως ενοχικό στοιχείο. Έτσι, στον σκηνικό κόσμο του διεξάγεται μία διαρκής αναμέτρηση ανάμεσα στον φιλήδονο και στον ηθικό, τις δυο πλευρές του ίδιου ανθρώπου απ' τις οποίες δεν μπορεί να δραπετεύσει. Η αναμέτρηση αυτή είναι που καταλαμβάνει το πιο σημαντικό μέρος της γραφής του και ίσως μπορεί να αποδοθεί στους δεσμούς του με την κλασική συγγραφική παράδοση». (Svich 2003, 89-90).

Ο ίδιος μιλώντας για τις επιρροές του αναφέρει ότι αντλεί έμπνευση από τον David Mamet, τον Brad Fraser και τη σύγχρονη βορειοαμερικανική μυθολογία, και πιο συγκεκριμένα από «[τ]ους βαριεστημένους, παρασυσρόμενους, εθισμένους στα ναρκωτικά νευρωτικούς που απεικονίζονται από τον Jay McInnerny [sic]

και τους Douglas Coupland και Dennis Cooper, απεικονίζονται με ειρωνεία και μια βυθισμένη αίσθηση ηθικής αηδίας». (Ravenhill 2005, 89). Ωστόσο, οι επιρροές του δεν προέρχονται μόνο από τη σύγχρονη λογοτεχνία και την ποπ κουλτούρα. Μια προσεκτική μελέτη των έργων δείχνει ότι ο Βρετανός συγγραφέας επηρεάζεται εξίσου από το αρχαίο ελληνικό δράμα, τον Anton Chekhov, το πολιτικό θέατρο του Berthold Brecht, τον κυνισμό του Oscar Wilde, αλλά και τη θεατρικότητα της Caryl Churchill της οποίας τα έργα *Top Girls* θεωρεί ως το καλύτερο έργο του τέλους του 20ού αιώνα: «ο Ρέιβενχιλ τοποθετείται ως ένας δραματουργός που μοιάζει κάπως με τον Michel Foucault και καταγράφει με ευστροφία και ειλικρίνεια τόσο τη στρέιτ όσο και την γκέι κουλτούρα [...] Το έργο του έχει τις ρίζες του τόσο στην κλασική όσο και στη σύγχρονη θεατρική παράδοση, γεγονός που μπορεί να εξηγήσει την εσωτερικευμένη αντίθεση μεταξύ αισθησιακών και ηθικιστικών παρορμήσεων». (Svich 2003, 90).

Η δομή των περισσότερων έργων του είναι επεισοδιακή, με χαλαρή πλοκή και όχι προσεκτικά σχεδιασμένη. Με άλλα λόγια, τα έργα είναι μια σειρά από στιγμιότυπα διάσπαρτα στη σκηνή, με το κοινό να αφήνεται να εντοπίσει τις συνδετικές γραμμές μεταξύ των εικόνων. Τα έργα του Ravenhill συχνά σχολιάζονται επειδή δείχνουν αυτά που δεν θα έπρεπε να φαίνονται: εμετούς, σεξουαλικές πράξεις, βία. Η θεατρικότητά τους, όπως και εκείνη της νεκρής πλέον σύγχρονης του Ravenhill, της Sarah Kane, είναι αυτή του σοκ, σοκ που ενισχύεται από τη θεατρική αισθητική των νυχτερινών κέντρων – εφέ που προκαλούν αναλαμπές, η ξαφνική έκρηξη χορευτικής μουσικής που σηκώνει τους θεατές από τις καρέκλες τους. Ωστόσο, αυτό που ο Ravenhill δεν δείχνει στο κοινό είναι συχνά πιο ισχυρό από αυτά τα τρανταχτά αλλά επιφανειακά εφέ. Ακριβώς όπως στην κλασική τραγωδία, οι πιο βίαιες σκηνές μένουν εκτός σκηνής, για να αναφερθούν μόνο από δεύτερο χέρι, έτσι βάζει συχνά τους χαρακτήρες του να διηγούνται οδυνηρές ιστορίες κατά τη διάρκεια θεατρικά ήσυχων στιγμών. Τα έργα του Mark Ravenhill συνδυάζουν την οξυδερκή κοινωνική παρατήρηση, τους ευφυείς διαλόγους μαζί με μια δόση (καλά κρυμμένου) συναισθήματος. Την ίδια στιγμή ο ειρωνικός, συχνά διασκεδαστικός και ελαφρώς αποστασιοποιημένος τόνος που κυριαρχεί στα περισσότερα έργα του κάνει τη θεατρική γραφή ιδιαίτερα αναγνωρίσιμη.

## Βιβλιογραφία Κεφαλαίου

### Sarah Kane

- Διαμαντάκου-Αγάθου Καίτη (2006). «Σάρα Κέην, Φαίδρας Έρωσ – Ρακίνα, Φαίδρα – Σενέκα, Φαίδρα ή Ιππόλυτος – Ευριπίδη, Ιππόλυτος: Το παλίμψηστο μιας πολύ παλιάς ιστορίας», *Παράβασις*, τόμ. 7, 45-68.
- Κέιν Σάρα (2001). *Καθαροί, πια*, μετ. Τζένη Μαστοράκη. Η Νέα Σκηνή: Αθήνα, 210-273.
- Σακελλαρίδου Έλση (2012 [2006<sup>1</sup>]). *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*. Επίκεντρο: Θεσσαλονίκη.
- Ablett Sara J. (2014). "Approaching Abjection in Sarah Kane's *Blasted*", *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Vol. 19, No. 1, 63-71.
- Ablett Sara J. (2020). *Dramatic Disgust. Aesthetic Theory and Practice from Sophocles to Sarah Kane*. Transcript Verlag: Bielefeld.
- Armstrong Jolene (2015). *Cruel Britannia: Sarah Kane's Postmodern Traumatics*. Peter Lang: Bern.
- Aston Elaine (2003). *Feminist Views on the English Stage. Women Playwrights, 1990-2000*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Chen Chien-Cheng (2020). "The Hidden Dialogue between Sarah Kane and Edward Bond: The Dramaturgy of Accident Time and Ethical Subjectivities", Boles William C. (ed.), *After In-Yer-Face Theatre: Remnants of a Theatrical Revolution*. Palgrave Macmillan: Cham, Switzerland, 139-152.
- De Vos Laurens (2011). *Cruelty and Desire in the Modern Theatre: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*. Fairleigh Dickinson University: Madison.
- Eldridge David (2003). "In-Yer-Face and After", *Studies in Theatre and Performance*. Vol. 23, No.1, 55-58.
- Kane Sarah (1997). "Sarah Kane" (Interview), Stephenson Heidi & Langridge Natasha (eds), *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. Methuen: London, 129-135.
- Kane Sarah (2014). *Blasted – Ερείπια*, μετ. Δημήτρης Τάρλοου. Θέατρο Πορεία: Αθήνα, 52-91.
- Mihaylova Stefka (2015). "The Radical Formalism of Suzan Lori-Parks and Sarah Kane", *Theatre Survey*, Vol. 56, No. 2, 213-251.
- Rabellato Dan (1999). "Sarah Kane: an Appreciation", *New Theatre Quarterly*, Vol. 15, No. 3, 280-281.
- Roberts Matthew (2015, Spring), "Vanishing Acts: Sarah Kane's Texts for Performance and Postdramatic Theatre", *Modern Drama*, Vol. 58, No. 1, 94-111.
- Saunders Graham (2003). "Just a Word on a Page and There is the Drama. Sarah Kane's Theatrical Legacy", *Contemporary Theatre Review*, Vol. 13, No. 1, 97-110.
- Sierz Aleks (1998, November). "Cool Britannia? 'In-Yer-Face' Writing in the British Theatre Today", *New Theatre Quarterly*, Vol. 14, No. 56, 324-333.
- Sierz Aleks (2001). *In-Yer-Face Theatre: English Drama Today*. Faber & Faber: London.
- Sierz Aleks (2002, February). "Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation", *New Theatre Quarterly*, Vol. 18, No. 1, 17-24.
- Singer Annabelle (2004). "Don't Want to Be This. The Elusive Sarah Kane", *TDR (1988-)*, Vol. 48, No. 2, 139-171.
- Urban Ken (2001, September). "An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane", *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 23, No 3, 36-46.

Urban Ken (2011). "Sarah Kane", Middeke Martin, Schnierer Peter Paul, Sierz Aleks (eds), *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. Methuen: London, 304-322.

Wixson Christopher (2005, Spring). "In Better Places: Space, Identity and Alienation in Sarah Kane's *Blasted*", *Comparative Drama*, Vol. 39, No. 1, 75-91.

Zarhy-Levo Yael (2011). "Dramatists Under a Label: Martin Esslin's *The Theatre of the Absurd* and Aleks Sierz' *In-Yer-Face Theatre*", *Studies in Theatre and Performance*, Vol. 31, No. 1, 315-326.

### **Mark Ravenhill**

Θεατρικό Πρόγραμμα «Shopping and Fucking», Θέατρο του Νότου, Θεατρική Περίοδος 1997-1998.

Aragay Mireia & Zozaya Pilar (2007). *Max Stafford-Clark. British Theatre of the 1990s*. Palgrave Macmillan: London.

Billingham Peter (2007). *At the Sharp End*. Methuen Drama: London.

De Buck Getty (2009). "Homosexuality and Contemporary Society in Mark Ravenhill's Works", Unpublished Master Thesis. Ghent University: Ghent, Belgium.

De Vos Josef (2002). "Ravenhill's Wilde Games", Mark Maufort – Franca Ballarsi (eds), *Crucible of Culture: Anglophone Drama at the Dawn of a New Millennium*. P.I.E-Peter Lang: Brussels, 47-56.

Kritzer Amelia-Howe (2008). *Political Theatre in Post-Thatcher Britain. New Writing: 1995-2005*. Palgrave Macmillan: Houndmills, Basingstoke-Hampshire, New York.

Laera Margherita (2009). "Mark Ravenhill's *Shoot/Get Treasure/Repeat*. Treasure Hunt in London", *Theatre Forum*, 35, 3-9.

Ρέιβενχιλ Μαρκ (1997). *Shopping and F\*\*\* ing*, μετ. Ερρίκος Μπελιές. Εκδόσεις Ηριδανός: Αθήνα.

Ravenhill Mark (2001). *Plays 1 (Shopping and Fucking, Faust, Handbag, Some Explicit Polaroid)*. Methuen Drama: London.

Ravenhill Mark (2001). *Mother Clap's Molly House*. Methuen: London.

Ravenhill Mark (2001). *Τολμηρές πολαρόιντ*, μετ. Κοραλία Σωτηριάδου. Θέατρο του Νέου Κόσμος/Νέα Σκηνή Τέχνης: Αθήνα, 62-99.

Ravenhill Mark (2005, Winter-Spring). "A Tear in the Fabric: The James Bulgur Murder and New Theatre Writing in the Nineties", *Theatre Forum*, 26, 85-92.

Ravenhill Mark (2008). *The Cut and the Product (Modern Plays)*. Methueun Drama: London.

Ravenhill Mark (2010). *Plays for Young People. Citizenship, Scenes from Family Life. Totally Over you*, [With an Introduction by the author]. Bloomsbury: London-New Delhi-New York-Sidney.

Ravenhill Mark (2008a). *Shoot, Get Treasure/Repeat An Epic Cycle of Short Plays*. Methuen Drama: London.

Ravenhill Mark (2008b). "My Near Death Period", *The Guardian*, 26.3.2008 [<https://www.theguardian.com/stage/2008/mar/26/theatre> πρόσβαση 6.9.2022].

«Μαρκ Ρέιβενχιλ: 'Το σεξ μπορεί να είναι... κωμικό'», *Καθημερινή*, 15.12.2001 [<https://www.kathimerini.gr/culture/107092/mark-reivenchil-to-sex-mporei-na-einai-komiko/>].

Rebelato Dan (2001). «Αυτός είναι ο Ευτυχισμένος Κόσμος», μετ. Κοραλία Σωτηριάδου. Θέατρο του Νέου Κόσμος/Νέα Σκηνή Τέχνης: Αθήνα, 10-16.

Sierz Aleks (2000). *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. Faber & Faber: London.

- Sierz Aleks (2001). «Μαρκ Ρέιβενχιλ», μετ. Κοραλία Σωτηριάδου. Θέατρο του Νέου Κόσμου/Νέα Σκηνή Τέχνης: Αθήνα, 18-27.
- Svich Carridad (2003). "Commerce and Morality in the Theatre of Mark Ravenhill", *Contemporary Theatre Review*, 13(1), 81-95.
- Wallace Claire (2005). "Responsibility and Postmodernity: Mark Ravenhill and 1990s Drama", Chovanec Janm (ed.), *Theory and Practice in English Studies 4. Proceedings from the English Eight Conference of British, American and Canadian Studies*. Masaryk University Press: Masaryk, 269–275.
- Wandor Michelene (1998). "Cross-dressing, Sexual Representation and the Sexual Division of Labour in Theatre", Lizbeth Goodman and Jane de Gay (eds), *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Routledge: London, 170-175.
- Χατζηβασιλείου Χριστίνα (2013). *Σύγχρονη βρετανική δραματουργία. Το θέατρο στα μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990*, Διδ. Διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης: Θεσσαλονίκη.



## Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

Εστιάστε στα παρακάτω:

### Sarah Kane

- Με ποιο κίνημα των μέσων της δεκαετίας του 1990 συνέπεσαν οι εξελίξεις στη βρετανική δραματουργία;
- Ποιες άλλες ονομασίες προτάθηκαν για τη νέα δραματουργία και γιατί θεωρείται ορθότερος ο χαρακτηρισμός In-Yer-Face;
- Ποια είναι τα κύρια χαρακτηριστικά του In-Yer-Face, σύμφωνα με τον μελετητή του Aleks Sierz;
- Ποιες ομοιότητες και ποιες διαφορές διαπιστώνετε μεταξύ του τρόπου που προσέγγισαν οι Martin Esslin και Aleks Sierz του λεγόμενου συγγραφέως του «Θεάτρου του παραλόγου» και του «Θεάτρου στα μούτρα» αντίστοιχα;
- Ποιες ήταν οι πρώτες αντιδράσεις της βρετανικής Κριτικής στο έργο της νεαρής δραματουργού Sarah Kane;
- Με ποιον τρόπο υπερβαίνει το ρεαλιστικό πλαίσιο που θέτει στην αρχή του έργου *Blasted* η Sarah Kane;
- Ποιες ομοιότητες αλλά και ποιες εξελίξεις στη δραματουργική γραφή της Kane μπορείτε να επισημάνετε στα δύο τελευταία έργα της;

### Mark Ravenhill

- Ποιο το κεντρικό θέμα του *Shopping and F\*\*\*ing*;
  - Ποια η δομή του *Shopping and F\*\*\*ing* και τι προσπαθεί να πετύχει μέσω αυτής;
  - Σχολιάστε το χάσμα ανάμεσα στις δύο γενιές, έτσι όπως αυτό αποτυπώνεται στο *Shopping and F\*\*\*ing* και στις *Τολμηρές πολαρόιντ*.
  - Ποιες οι λογοτεχνικές και θεατρικές επιρροές του Mark Ravenhill;
  - Ποια βασικά χαρακτηριστικά του In-yer-Face Theatre συναντά κανείς στα έργα του Mark Ravenhill;
  - Τι τον ώθησε να ασχοληθεί με το θέμα του πολέμου;
  - Πώς καταφέρνει να συνδέσει τη θεατρική τέχνη με τα βιντεοπαιχνίδια;
- Γιατί θεωρείτε ότι ο Mark Ravenhill επιδιώκει τη συνεργασία με θιάσους κατά τη διάρκεια της συγγραφής των έργων του;





Το παρόν σύγγραμμα πραγματεύεται την ιστορία της ευρωπαϊκής δραματολογίας και τις ποικίλες εξελίξεις στο ευρωπαϊκό θέατρο του 20ού αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζει, διεξοδικά, θεατρικούς συγγραφείς και έργα-σταθμούς της σύγχρονης δραματουργίας, με αφετηρία εκκίνησης το φιλοσοφικό θέατρο του Λουίτζι Πιραντέλλο και το επικό θέατρο του Μπέρτολτ Μπρεχτ, και φτάνοντας μέχρι το πρωτοποριακό «Θέατρο στα μούτρα» (“In-yer-face theatre”) της Σάρα Κέην και του Μαρκ Ρέιβενχιλ. Το σύγγραμμα αποτελείται από 13 κεφάλαια, με το περιεχόμενο των οποίων μπορεί κανείς να περιηγηθεί στην ιστορία της δραματουργίας της Ευρώπης του 20ού αιώνα και στους κύριους εκπροσώπους της, με βασικά αντικείμενα ανάλυσης: τα βιογραφικά στοιχεία του εκάστοτε δημιουργού, το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον δράσης του· τα έργα-ορόσημα των συγγραφέων και τη σημασία τους στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου του 20ού αιώνα· τα κύρια χαρακτηριστικά των έργων και τα σημεία ρήξης με το παρελθόν και συνέχειας με το μέλλον· στοιχεία πλοκής, χαρακτήρων, φόρμας και δομής· βασική βιβλιογραφία για την περαιτέρω μελέτη και προτεινόμενα δραματουργικά ζητήματα διερεύνησης για τον φοιτητή.

Το παρόν σύγγραμμα δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του Έργου ΚΑΛΛΙΠΟΣ+	
Χρηματοδότης	Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Προγράμματα ΠΑΕ, ΕΠΑ 2020-2025
Φορέας υλοποίησης	ΕΛΚΕ ΕΜΠ
Φορέας λειτουργίας	ΣΕΑΒ/Παράρτημα ΕΜΠ/Μονάδα Εκδόσεων
Διάρκεια 2ης Φάσης	2020-2023
Σκοπός	Η δημιουργία ακαδημαϊκών ψηφιακών συγγραμμάτων ανοικτής πρόσβασης (περισσότερων από 700) <ul style="list-style-type: none"> <li>• Προπτυχιακών και μεταπτυχιακών εγχειριδίων</li> <li>• Μονογραφιών</li> <li>• Μεταφράσεων ανοικτών textbooks</li> <li>• Βιβλιογραφικών Οδηγών</li> </ul>
Επιστημονικά Υπεύθυνος	Νικόλαος Μήτρου, Καθηγητής ΣΗΜΜΥ ΕΜΠ
ISBN: 978-618-228-048-5	DOI: <a href="http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-282">http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-282</a>

Το παρόν σύγγραμμα χρηματοδοτήθηκε από το Πρόγραμμα Δημοσίων Επενδύσεων του Υπουργείου Παιδείας