

ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

- *L'absurde dans le théâtre d'Euripide* (στη γαλλική), Université de Lille, 1986 και Αθήνα 1993.
- Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος (στην ελληνική), Αθήνα 1989.
- Φιλοσοφία και δραματολογία (Από το «Είναι και το Μήδεν» στο θέατρο του J.-P. Sartre) (στην ελληνική), Αθήνα 1990.
- Οπτικές και προοπτικές του δράματος (στην ελληνική), Αθήνα 1991.
- *Miguel de Unamuno* (στην ελληνική), Αθήνα 1993.
- *Kitos Ioannides* (στην αγγλική), Nicosia 1993.
- Το ελληνικό δράμα ως κοσμοπολιτικό θέατρο του Πάρι Τακόπουλου και το «Πάρεν Μαριού» (στην ελληνική και στην αγγλική), Αθήνα 1994 και 1995.
- Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας (στην ελληνική), Αθήνα 1995.
- Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα, Αθήνα 1997.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

- Μεταφράσεις από τη γαλλική γλώσσα στην ελληνική έργων φιλοσοφικών και θεατρολογικών των Henri Gouhier, Max Scheler, Jean Starobinski, Pierre-Aimé Touchard, Emile Zola, M. Valsa.
- Μεταφράσεις θεατρικών έργων (του Slavomir Mrozek και του Eduardo Manet).

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- α) Θεωρητικά κείμενα για το δράμα στα περιοδικά:
 - «Information Littéraire» (Γαλλία)
 - «Διαβάζω», «Προεκτάσεις στην Εκπαίδευση», «Ρόατρο», «Ενθόνη», «Σχεδιά», «Θεατρικά», «Παιονοσία», «Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών», «Δρώμενα», «Νέα Εστία», «Παράβαση» (Ελλάδα)
 - β) Κείμενα για το Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Λευκωσίας» (Κύπρος)
 - β) Κείμενα για τη λογοτεχνία και βιβλιοκρισίες σε εφημερίδες της Αθήνας και της Λευκωσίας
 - γ) Κείμενα δημοσιευμένα σε προγράμματα αθηναίων θεάτρων
 - δ) Κείμενα δημοσιευμένα σε συλλογικά έργα (αφιέρωματα)
- Τα παραπάνω δημοσιευμένα άρθρα αναφέρονται στο ελληνικό θέατρο, αρχαίο και σύγχρονο (Σοφοκλής/Βάλιας, Χρυσούλης, Καμπανέλλης, Τσαζούπολος, Μπουτ κ.ά.), ή στο ξένο θέατρο (William Shakespeare, Molière, Denis Diderot, Victor Hugo, Arthur Miller, Max Frisch, Federico García Lorca, Albert Camus, Jean Genet, Samuel Beckett, Slavomir Mrozek κ.ά.).

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ - ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

είναι αυτό που εγγράφεται στην ιδιότητα καθυπνότη των ηρώων του. Έτσι, το πραγματικό είναι, κατά βάθος, ο ρόλος που διαδραματίζει το πρόσωπο στον κόσμο του.

Αυτό το παρνίδι το συναντούμε σε όλα τα θεατρικά κείμενα του Ζενέ (με μοναδική εξαίρεση την *Υψηλή εποπτεία*)². Οι *Νέγροι* και το *Μπαλκόνι* αποτελούν τα πιο θεαματικά δείγματα της καθυπνότητος του «πραγματικού» στο επινοημένο βίωμα, το οποίο «αντιγράφει» μια αλλότρια πραγματικότητα, και μάλιστα απρόσβλητη εκ των πραγμάτων.

Αυτό, φυσικά, μας οδηγεί σ' ένα πολύπλοκο «θέατρο εν θεάτρω». Τα δραματικά πρόσωπα μεταμφιέζονται σε κάτι άλλο από αυτό που αντιπροσωπεύουν στην πραγματικότητα. Αλλά, όπως υπαινιχθήκαμε παραπάνω, το παρνίδι των μεταμορφώσεων δεν αποτελεί τόσο τέχνασμα, όσο θέμα. Κι αυτό το θέμα το επεξεργάζεται ο Ζενέ, πιο άμεσα και πιο λιτά από κάθε άλλη φορά, στις *Δουίλες*³.

Σ' αυτό το έργο, το παρνίδι των ειδώλων παίζεται από τα τρία γυναικεία πρόσωπα του έργου: την Κυρία του σπιτιού, μια λαμπρή, σχετικά νεαρή και πληθωρική φινούρα του ημιόμοιου, και τις δύο υπηρέτριές της, την Κλαίρη και την αδελφή της Σολάνζ. Η Κυρία αποτελεί έναν σταθερό πόλο έλξης και άπωσης για τις δύο φτωχές γυναίκες, που την υπηρετούν με γνήσια λατρεία και, συνάμα, με γνήσιο μίσος. Το περιβάλλον και οι σχέσεις των δουλών περιορίζονται μέσα σ' αυτό το σπίτι. Ανύπαρκτης για την κοινωνία, είναι συχνά αδιάφορες και στα μάτια της κυρίας τους. Ωστόσο, μόνο αυτό το ευκαιριακό βλέμμα της Κυρίας πάνω τους τις κάνει να υπάχουν με κάποιον τρόπο. «Στις *Δουίλες* του Ζενέ, το βλέμμα της Κυρίας, υπερωπτικό και τρυφε-

2. Και σ' αυτό το έργο επίσης, είναι ευδιάκριτη η επιθυμία ταύτισης με κάποιον άλλον, αλλά αυτό πιστοποιείται μέσω του διάλογου, κι όχι μέσω της σιωπής ευκόνας.

3. Για την πηγή έμπνευσης αυτού του δραματικού μύθου, βλ. Geneviève Serreau, *Histoire du «Nouveau Théâtre»*, Paris, 1975, Gallimard/Idées, σσ. 122-3.

«Η ΚΥΡΙΑ ΕΙΝΑΙ ΚΑΛΗ...»

(ΕΝΑ ΣΧΟΛΙΟ ΣΤΙΣ «ΔΟΥΙΛΕΣ» ΤΟΥ JEAN GENET)

Το παρνίδι των ειδώλων, στο οποίο τόσο αρέσκεται ο J. Genet, είναι δραματολογικός τρόπος και ταυτόχρονα θεματικός πόλος. Η σύμπτυξη του πραγματικού με το φανταστικό ή η αμειβία αντανάκλασή τους δεν είναι ένα απλό καλλιτεχνικό μέσο έκφρασης ενός κόσμου από τον οποίο λείπει και η παρρηλική υποψία αντικειμενικότητας, αλλά είναι κι ένας τρόπος του υπάχουν. Δεν έχει άδικο ο M. Esslin¹, όταν θέτει ως συμβολικό φόντο της ανθρωπολογίας του Ζενέ την «αίθουσα των κατόπτρων», μια ισχυρή νεανική ανάμνηση του συγγράφει, καθοριστική για τη δραματική μυθοποίησή του.

Στο θέατρο του Ζενέ, πράγματι, η πραγματικότητα δέχεται τόσο συχνά, αλλά και τόσο δραματικά, την εισβολή της φαντασίας, ώστε συχνά συγχέεται το πρόσωπο με το είδωλό του, σε σημείο να φαίνεται αμφίβολο — μερικές φορές — το αν η πραγματικότητα διαθέτει μεγαλύτερο κύρος από όσο το αντίγραφό της. Με τον ίδιο τρόπο, η χειρονομία προβάλλει συχνά μια αληθινή και, συνάμα, έναν «τελετουργικό» κώδικα. Θα μπορούσαμε, με, μάλιστα, να πούμε πως αυτό που είναι αληθινό, στον Ζενέ,

1. Βλ. Martin Esslin, *Το θέατρο του παραλόγου*, Αθήνα, 1970, Αρξόν, μτφρ. Μ. Λυμπεροπούλου, σσ. 27-35.

ρό, διαστρέφει τη γνώμη που έχουν για τον εαυτό τους η Σολάνζ και η Κλαίρη. Αηδιασμένες από το ίδιο τους το είναι, οι υπηρέτριες θα δεχτούν την ταυτότητα που τους αποδίδει η κυρία τους⁴.

Η Κλαίρη και η αδελφή της στερούνται ιστορίας και υπαρκτού βάρους. Η πρώτη ελεύθερη πράξη που αποτολμούν, είναι η κατάδοση του ύποπτου εραστή της κυρίας τους στην αστυνομία. Αλλά ακόμη κι αυτή η καταγγελία γίνεται ανώνυμα, και χωρίς να φαίνεται πως ανταποκρίνεται σ' ένα συγκεκριμένο ηθικό αίτημα (τιμωρία, εκδίκηση, κλπ.)⁵.

Βέβαια, ο Ζενέ — χωρίς να αποσκοπεί, φυσικά, σε καμία κοινωνικοπολιτική διεύρυνση του μύθου — δεν υποκρίνεται, εν ονόματι ενός βίαια ποιητικού ή και «μεταφυσικού»⁶ θεάτρου, άγνοια της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ των προσώπων του⁷, όσο κι αν είναι άνισες οι αντιπαρατιθέμενες δυνάμεις. Ο P.-L. Mignon, αναφερόμενος σ' αυτήν τη σχέση, γράφει: «Παρ' όλο που οι Υπηρεσίες φαίνονται να είναι αποφασισμένες να απαλ-

4. Ion Omesco, *La métamorphose de la tragédie*, Paris, 1978, P.U.F., σ. 72.

5. Η «πράξη επίθεσης», στο θέατρο του Ζενέ, δεν εμπεριέχει καμία σαφή κοινωνική διαμαρτυρία (βλ. David Grossvogel, *Four Playwrights and a Postscript*, Ithaca-New York, Cornell University Press, σσ. 137-8).

6. Κατά τον Bernard Dort (*Théâtres*, Paris, 1986, Seuil/Points, σ. 126), δεν μπορούμε να θεωρήσουμε τον Ζενέ στρατευμένο καλλιτέχνη, αφού η πρόθεσή του δεν είναι να υπερασπισθεί ή να επιτεθεί σε κανέναν. Ο Ντορτ βλέπει στη δραματολογία του Ζενέ την πραγματοποίηση του κατ' εξοχήν «μεταφυσικού θεάτρου», έτσι όπως το ονειρεύονταν ο Antonin Artaud.

7. Πβ. Emmanuel Jacquot, *Le théâtre de dérision*, Paris, 1974, Gallimard/Idées, σ. 141. Πβ. επίσης Lucien Goldmann, *Le théâtre de Genet et ses études sociologiques*, στο περ. «Cahiers Renaud-Barrault», No 57, novembre 1966, σ. 99: «Σε όλα αυτά τα έργα, το μίσος είναι θεμελιώδες και πρωταρχικό. Και δεν γίνεται ερωτικό μίσος παρά μόνο με τη γοητεία που ασκούν οι κυρίαρχοι πάνω στους δυναστευομένους, βάσει της αδυναμίας αυτών των τελευταίων να τους νικήσουν. Διότι, στα Παράβλη, η δύναμη των κυρίαρχων είναι αδύνατη και δεν θα μπορούσε να νικηθεί. Δεν μπορούν [οι δούλες] να σκοτώσουν την Κυρία, οι λευκοί μόνο στη φαντασία είναι δυνατόν να εδωχθούν, και, στο *Μπαλκόνι*, η εξέγερση καταστέλλεται».

λαγούν από την Κυρία, όπως και οι Νέγροι από τους Λευκούς, βρίσκονται εμπλεγμένοι, και οι μεν και οι δε, μέσα στα νήματα με τα οποία τους συνδέσαν μεταξύ τους η συνθήκη των ιδεών και οι υπονομευμένες από την ανισότητα και την αδικία σχέσεις⁸.

Η Κλαίρη και η Σολάνζ υφίστανται την Κυρία, όπως και η Κυρία υφίσταται κάποιες δυσάρεστες γι' αυτήν προτοβολιές τους. Νοιώθει, λόγω χάρη, πως οι δούλες την «πνίγουν» με τα άφθονα, εκλεκτά λουλούδια που τοποθετούν μέσα στο δωμάτιό της, πως χρησιμοποιούν κρυφά τα καλλυντικά της. Εξ άλλου, τα δύο αυτά υποβαθμισμένα πλάσματα της χρησιμοποιούν ως στόχος πάνω στον οποίο εκείνη εξασκεί — κατά βούληση — τη γενναιοδορία της, νοιώθοντας έτσι, τότε-πότε, καλή.

Η ισόπεδη, άχρομη ζωή των δύο αδελφών ενυπλάσσεται, ωστόσο, με τη βίωση μιας λαμπερής πλασματικής ζωής. Δεν έχουμε, εδώ, μια καθαρή φαντασιακή σύλληψη, αλλά μια επινόηση που θεμελιώνεται ολόκληρη πάνω στη ζωή της Κυρίας. Τα υλικά για την πλαστή εικόνα υπάχουν εν αφθονία. Η φαντασία των δύο γυναικών εκφράζεται κυρίως στη λαθραία, «εικαστική» ιδιοποίηση αυτής της αλλότριας ζωής, που γίνεται σοβαρό παιχνίδι με κανόνες ανστηρούς.

«Στις Δούλες», γράφει ο G. Day «η χειρονομία φαίνεται να είναι η μόνη πραγματικότητα. Η Σολάνζ λέει πως “έκανε τις χειρονομίες που μια υπηρέτρια οφείλει να κάνει”, εννοώντας ότι, παρ' όλο που είναι μια υπηρέτρια, απλώς παίζει την υπηρέτρια»⁹. Το πέραςμα, λοιπόν, από την τεχνητή αλήθεια της δούλας στην τεχνητή αλήθεια της Κυρίας απαιτεί κυρίως μια μεταμόρφωση μέσω των κινήσεων και των χειρονομιών, μετατροπή ενός ειδικού σε ειδικό άλλου τύπου, ενώ η γνήσια ύπαρξη, α-

8. Paul-Louis Mignon, *Le théâtre au XX^e siècle*, Paris, 1986, Gallimard/Folio, σ. 181.

9. Gary Day, *Artaud and Genet's "The Maids"*, στο σολ. *écho Twentieth-Century European Drama*, London, 1994, Macmillan, εκδ. από τον Brian Docherty, σ. 153.

διάνγνωστη έτσι κι αλλιώς, παραμένει εκτός του δραματικού σύμπαντος. Αλλά αυτός ο αντικατοπτρισμός δευτέρου βαθμού παίρνει μυστηριακούς τόνους, καθώς το πραγματικό συγκρούεται με κάτι το υπερβατικό: «Με δραματικούς όρους, αυτό σημαίνει», γράφει ο R.N. Coe, «την επί σιγνής ταυτόχρονη παρουσία πραγματικών και εξωπραγματικών αντικειμένων, την εναλλαγή του παίκτη με τον δραματικό χαρακτήρα, και της πραγματικής δράσης με τη συμβολικά νοηματοδοτημένη χειρονομία»¹⁰.

Οι κανόνες του παιγνιδιού απαιτούν την προσωρινή απόρριψη της (ελάχιστης, έτσι κι αλλιώς) προσοπικότητας των δύο υπηρετιών, και την υπόδυση της αδελφής ή της Κυρίας τους (αλλά για με την εκάστοτε «διανομή» των ρόλων). Έτσι, τότε η Κλαίρη παίζει τη Σολάνζ, η Σολάνζ παίζει την Κυρία, και αντίστροφα. Η υπόδυση αυτή εκτελείται με ακρίβεια και σχεδόν τελετουργική επισημότητα. Οι δύο γυναίκες φορούν τις τουαλέτες, τα παπούτσια και τα κοσμήματα της Κυρίας, μακιγιάρονται με τα δικά της ψεύθια, μιμούνται — όσο πιστά μπορούν — την κοσμική άνεση και τη χαριτωμένη έπαρσή της. Και μ' αυτήν τη μεθοδική μίμηση, μειώνουν την απόσταση που τις χωρίζει από εκείνη.

Ένα τέτοιο παιγνίδι ειδώλων, που στήνεται εν απουσία και εν αγνοία του «προσώπου», θα μπορούσε να επέχει θέση αθώς διασκέδασης φτωχών ανθρώπων, αν δεν προσέβλεπε και τη σκινοθέτηση μιας δολοφονίας. Η σχεδόν ερωτική αφοσίωση συνδέεται άρρηκτα μ' ένα ξεκάθαρο μίσος: η Κυρία δεν είναι για τις δούλες μόνο ένα σύμβολο ομορφιάς, ηδονής, πολυτελείας και καλοζωίας, αλλά κι ένα πρότυπο εξουσίας, η οποία καταπιέζει για να γεύεται τη χαρά να συγχωρεί αυθαίρετα, και η οποία στερεί για να μπορεί να χαρίζει ψύχονα όποτε το θυμάται. Αυτό το ιερό αντικείμενο αγάπης/μίσους θα ήταν ευκαίω

¹⁰ Richard N. Coe, *The Vision of J. Genet*, London, 1968, Peter Owen, σ. 216. Πβ. *απ.*, σ. 239.

να καταστραφεί. Το ρόφημα που συνηθίζει να πίνει η Κυρία κάθε βράδυ μπορεί να γίνει φονικό όργανο με το οποίο θα περάσει αθόρυβα στην ανυπαρξία.

Αλλά το πλίο μπαίνει αναπάντεχα στο παιγνίδι της αλλαγής των ρόλων. Η όμορφη Κυρία, σπεύδοντας να συναντήσει τον αποφυλακισμένο εραστή της, αρνείται να καταναλώσει το μοιραίο περιεχόμενο του ακριβού φλυτζανιού, και φεύγει παραληρώντας σχεδόν από ευτυχία. Πίσω της, αφήνει το κοινό πλίο και την παγερή βεβαιότητα των δουλών πως θα αποκαλυφθεί η προδοτική τους πράξη. Ξαφνικά, η Κλαίρη ξαναρχίζει το παιγνίδι της ταύτισης με την Κυρία. Και το παίζει μέχρι τέλους χωρίς διασταγμό: απαιτεί από την αδελφή της να της φέρει την κούπα που προορίζεται για την κυρία τους. Πίνει με τρόπο επίσημο και τελετουργικό το θανατηφόρο περιεχόμενό της και πεθαίνει.

Η δόξα δεν στεφανώνει τους δούλους. Παρ' όλα αυτά, οι δύο αδελφές κατορθώνουν να περάσουν από την έσχατη υπαχτική ένδεια στην Ιστορία, μέσα από ένα ζοφερό, ιδιωτικό θέατρο δοματίου. Η Κλαίρη δεν πεθαίνει ως υπηρέτρια, αλλά ως το είδωλο μιας κυρίας. Η Σολάνζ δεν σκοτώνει δόλια την κυρία της, αλλά φανερά το φτωχό της αντίγραφο, που όμως είναι η ίδια η αδελφή της.

Μέσα στον κόσμο των περιθωριακών, των υποπρολετάριων και των διαγερμένων από τον κοινωνικό χάρση, η πράξη αυτή αρκεί για να μετατρέψει την αποτυχία και την έσχατη πτώση σε θρίαμβο. Η Κλαίρη πεθαίνει φορώντας το φωτοστέφανο της μεγαλοπρέπειας που ποτέ δεν είχε κερδίσει ζώντας. Όταν η Σολάνζ μένει μόνη, με το πτώμα της αδελφής της στα πόδια της, φαντάζεται κιάλας τη φρικιαστική αποθέωση που της επιφυλάσσει η εξουσία και το πλήθος για το έγκλημά της. Η μέχρι τώρα ασήμαντη σκιά ανθρώπου αναδεικνύεται, επί τέλους, σε μια ξεχωριστή, σπάνια προσοπικότητα. Φυσικά, θα βρεθεί και πάλι εκτός κοινωνίας, στο περιθώριο. Αλλά τώρα, το περιθώριο γράφει ιστορία δυνάμει ενός ωραίου εγκλήματος, που ανεβάζει τις

δύο αδελφές πολύ πιο πάνω από τους κοινούς θνητούς, στο ύψος των αγγέλων του κακού¹¹.

Για τον Ζενέ, στο παιχνίδι των ειδώλων εγγράφεται μια βία απασιδιάπνους σαν ατοάληνη λάμα: το κακό, φτάνοντας στα όριά του, προσλαμβάνει μια ιερή διάσταση. Η Σολάνζ, αδελφόκτόνος, ντάνεται με την αίγλη της σπάνιας κακουργίας, και πορεύεται προς μια Κόλαση πάμφοση, πέρα από το καλό και το κακό.

[Προποδημοσιεύθηκε σε πρόγραμμα του θεάτρου «Θυμέλη», περίοδος 1996-97]

SAMUEL BECKETT: Η ΡΗΞΗ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΩΣ ΡΩΓΜΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

Κάθε θεατρική πραγματικότητα συνίσταται ουσιαστικά στη φυσική παρουσία του (ενστασιωμένου από τον ηθοποιό) δραματικού προσώπου και στη (μεταφερεμένη επί σκηνής) πραγματικότητα του χώρου εντός του οποίου εκείνο δρα: αυτή είναι η στοιχειώδης σύνθεση του πραγματικού στο θέατρο. Ωστόσο, το δραματικό πρόσωπο, όπως ακριβώς συμβαίνει και με κάθε ανθρώπινο πλάσμα που είναι πρόσωπο, αναφέρεται αναπόφευκτα όχι μόνο στο χώρο και στα πράγματα που το περιβάλλουν, αλλά και στον χρόνο, του οποίου οι ποικίλες κατηγορίες οριοθετούν ή χρωματίζουν τα προσωπικά βιώματα του ανθρώπου και τις πράξεις του. Η χρονολογία της γέννησης και η στιγμή του επικείμενου θανάτου, η παιδική ηλικία, η νεότητα ή τα γηρατεία, ο γεμώνας και η άνοιξη, το σήμερα, το χθες και το αύριο, το πριν και το μετά στην ανάκληση μιας ευτυχημένης ή ζοφερής στιγμής, το διάστημα μιας μέρας ή η διάρκεια της νύχτας, η ώρα της συνάντησης, η διάρκεια μιας αναμονής ή μιας προσπείθειας, φέρνουν ανελέητα τον άνθρωπο αντιμέτωπο με τον χρόνο.

Ο χρόνος, βέβαια, αφήνει τα αποτυπώματά του πάνω σ' ολόκληρη τη φύση. Η φύση, όμως, και μαζί της όλη η υλική πραγ-

11. Για το έργο που συνδυάζεται με τον «αγγελισμό», βλ. Claude Bonnefoy, *Jean Genet*, Paris, 1965, Editions Universitaires, σσ. 76-7.