

Ευγένιος Ιονέσκο

Ρινόκερος

Λογοτεχνία Εμβάθυνσης Γ' Λυκείου¹

Ευγένιος Ιονέσκο

Καμιά κοινωνία δεν κατάφερε να καταργήσει την μελαγχολία μας, κανένα πολιτικό σύστημα δεν μπορεί να μας λυτερώσει από την οδύνη της ζωής, τον φόβο μας μπροστά στον θάνατο, την δίψα μας για την Τελειότητα. Πώς να αποδείξεις ένα νόημα και μια «τάξη» εκεί που δεν βλέπεις κανένα; Στα έργα μου προσπάθησα να εξωτερικέψω το άγχος των χαρακτήρων μου γι' αυτό το κενό μέσα από αντικείμενα. Να κάνω τα σκηνικά να μιλήσουν. Να μεταδώσω τη δράση σε νοήματα οπτικά. Να παραστήσω ορατά και συγκεκριμένα τον φόβο, τη μετάνοια, τις τύψεις, την αποξένωση. Να παίζω με τις λέξεις. Έτσι προσπάθησα να προεκτείνω τη γλώσσα του θεάτρου...

Από το πρόγραμμα της παράστασης «Αμεδαίος ή Πώς να το ξεφορτωθούμε», Εθνικό Θέατρο Ελλάδος, 1981. ²

Ο Ιονέσκο, μαζί με τον Σάμουελ Μπέκετ, τον Ζαν Ζενέ, τον Άρθουρ Αντάμοφ και μερικούς ακόμη, ανήκει στη Γενιά του '50 που ανανέωσε το σύγχρονο θέατρο, αναδεικνύοντας το αδιέξοδο της επικοινωνίας και μέσω αυτής το αδιέξοδο και το παράλογο της ίδιας της ζωής και θεωρείται ένας από τους ιδρυτές του θεάτρου του παραλόγου.

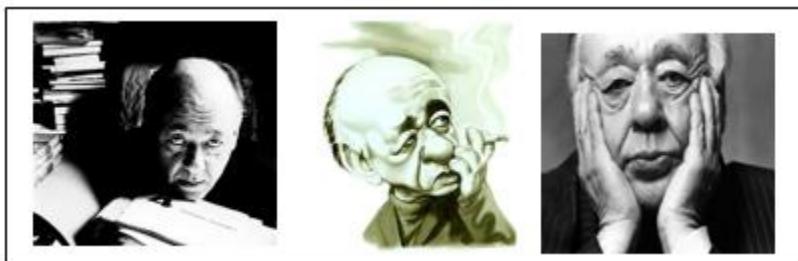
Οι αναζητήσεις του Ιονέσκο μετατράπηκαν σε θεατρικά έργα. Σε αυτά έστησε έναν ολόκληρο κόσμο: αποδόμησε την εξουσία της οικογένειας, του δασκάλου, του πολιτικού, αποδοκίμασε την ψευτιά και την υποκρισία, φανέρωσε τη μοναξιά και την απελπισία, τονίζοντας όσο κανείς την απόλυτη έλλειψη επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους. Κι όλα αυτά τα ανέδειξε με χιούμορ, πικρό και μαύρο, με σαρκασμό και αυτοσαρκασμό, με στοιχεία που ακουμπούν στο γελοίο, με έντονη την αίσθηση του τίποτα και του κενού. Κυνικός στην επιφάνεια, αλλά χωρίς να στερείται βαθύτερης ευαισθησίας, αποτύπωσε την εποχή του, τα χρόνια μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, και έδωσε νέα πνοή στον 20^ο αιώνα.

Αν «λογική είναι η τρέλα των δυνατών», αν «μπορείς πάντα να προβλέψεις τα γεγονότα αφού έχουν γίνει», αν «η γλώσσα είναι ακατανόητη γιατί οι άνθρωποι δεν μιλούν για τα σημαντικά», αν «η κοινωνική πρόοδος είναι σίγουρα καλύτερη με λίγη ζάχαρη», τότε γιατί ο Ευγένιος Ιονέσκο κατατάσσεται στους επίσημους

¹ Σύμφωνα με τον Προγραμματισμό Λογοτεχνίας Εμβάθυνσης Γ' Λυκείου (στην ιστοσελίδα <http://logom.schools.ac.cy/index.php/el/logotechnia/programmatismoi>), να διδαχθούν συστηματικά η Α' Πράξη (σ. 33-83) και μέρος της Γ' Πράξης (σ. 166-198).

² Ανακτήθηκε από: https://www.kedros.gr/writer.php?writers_id=19#navtab_444,%CE%98%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%AC (Ημερομηνία ανάκτησης: 16/12/2017).

εκφραστές του παραλόγου; Ίσως γιατί, όπως έλεγε ο ίδιος, «δεν είναι η απάντηση που μας διαφωτίζει αλλά η ερώτηση».³



Το θέατρο του παραλόγου⁴

Το θέατρο του παραλόγου βασίζεται στην παραδοχή ότι η ανθρώπινη ζωή και η ανθρώπινη προσπάθεια είναι πρωταρχικά κάτι παράλογο, και ότι η γλώσσα, ως μέσο επικοινωνίας, είναι τόσο ανεπαρκής, ώστε η μόνη διαφυγή είναι το γέλιο. Ο κυριότερος απολογητής του είδους είναι, σύμφωνα με τη Χάρτνολ, ο Ευγένιος Ιονέσκο (Χάρτνολ: 1980, 303). Ο Ιονέσκο με πρώτη ύλη το κενό, την ανυπαρξία νοήματος, δημιούργησε έναν ολόκληρο κόσμο σαρκάζοντας ανηλεώς τον αληθινό κόσμο. Χειριζόμενος αλληγορίες και αποσπασματικά σύμβολα μίλησε για ένα μέλλον που ήταν ήδη παρόν. Ο κόσμος του πικρός, διανθίζεται με το κυνικό του χιούμορ. Με αυτό ως μέσο αποδομεί, όχι μόνο την εξουσία των κοινωνικών και οικογενειακών σχέσεων, αλλά και την ίδια τη γλώσσα.

Η κατηγορία αυτή της σύγχρονης δραματουργίας έχει την αφετηρία της στο Παρίσι της δεκαετίας του 1950 (εξακτινώνεται στη συνέχεια στην υπόλοιπη Ευρώπη και στις ΗΠΑ) με βασικούς εκπροσώπους τους A. Adamov, E. Albee, F. Arrabal, S. Beckett, J. Genet, E. Ionesco και επικεντρώνεται στην υπαρξιακή αγωνία του μεταπολεμικού ανθρώπου, ο οποίος αδυνατεί να κατανοήσει τον παραλογισμό του καθημερινού βίου. Πρώιμες αποτυπώσεις του στοιχείου του παραλόγου εντοπίζονται ήδη στο έργο του L. Pirandello, σε λογοτεχνικά έργα μοντερνιστών συγγραφέων (J. Joyce, Fr. Kafka), καθώς και σε ταινίες του βωβού κινηματογράφου. Οι συγγραφείς του θεάτρου του παραλόγου επηρεάστηκαν από σύγχρονά τους φιλοσοφικά ρεύματα, κυρίως τον υπαρξισμό, αλλά και

³ Μυρτώ Λοβέρδου, «Ο ευφυής που δόξασε το παράλογο», *Το Βήμα*, 31/12/2011, ανακτήθηκε από: <http://www.tovima.gr/world/article/?aid=436895>

⁴ Αναλυτικότερα οι Δείκτες Επιτυχίας και Επάρκειας Λογοτεχνίας Εμβάθυνσης Γ' Λυκείου στην ιστοσελίδα: <http://logom.schools.ac.cy/index.php/el/logotechnia/analytiko-programma>
Δείκτης επιτυχίας: 2. Να γνωρίζουν μερικούς από τους σημαντικότερους σταθμούς της Ιστορίας της ευρωπαϊκής και νεοελληνικής λογοτεχνίας.

τον υπερρεαλισμό. Το θέατρο της Σκληρότητας του Artaud⁵ συνέτεινε, επίσης, στη διαμόρφωση ενός διαφορετικού θεάτρου.

Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος κλόνισε την πίστη του ανθρώπου στον ορθό λόγο, όμως –παρά τον κλονισμό– μία μερίδα του πνευματικού κόσμου εξακολούθησε να αγωνίζεται ελπίζοντας. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οι πνευματικοί άνθρωποι έχασαν την πίστη τους στη δύναμη του ορθού λόγου και προσπάθησαν να βρουν τρόπους να διαχειριστούν μια πραγματικότητα που αδυνατούσαν να εκλογικεύσουν, μέσα από έργα κωμικής πρόσοψης, τραγικού όμως περιεχομένου. Γι' αυτό έργα που ανήκουν στο θέατρο του παραλόγου συχνά χαρακτηρίζονται ως τραγικωμωδίες.

Το Θέατρο του Παραλόγου είναι μια επιστροφή σε παλιές, ακόμα αρχαϊκές παραδόσεις. Το καινούργιο του στοιχείο βρίσκεται στον, κατά κάποιο τρόπο, ασυνήθιστο συνδυασμό τέτοιων προηγούμενων, και μια θεώρησή τους θα δείξει πως ό,τι μπορεί να ξαφνιάσει τον απροετοίμαστο θεατή σαν εικονοκλαστική και αδιανόητη καινοτομία, στην πραγματικότητα δεν είναι τίποτε άλλο από μια απλή επέκταση, επανεκτίμηση κι εξέλιξη διαδικασιών, οικείων και απόλυτα παραδεδωμένων, σε ελαφρώς μόνον διαφορετικό χώρο. (Εσслиν: 1996, 365)

Το θέατρο του παραλόγου εκθέτει με καινούργιους κι ατομικά ποικίλους συνδυασμούς «τετριμμένες» από τον χρόνο παραδόσεις.

Τα κύρια θέματα στο θέατρο του παραλόγου, σε συνάρτηση με τα μορφολογικά του γνωρίσματα

Στα έργα των εκπροσώπων του θεάτρου του παραλόγου δεν καθίσταται σαφές αν αντικατοπτρίζονται ένας ονειρικός εφιαλτικός κόσμος ή πραγματικά γεγονότα. Οι φυσικοί νόμοι συνήθως ανατρέπονται, οι διάλογοι ξεφεύγουν από τη λογική, διακρίνονται αέναιες επαναλήψεις και οτιδήποτε συμβαίνει φαίνεται να είναι τυχαίο. Οι ήρωες στο θέατρο του παραλόγου μοιάζουν χαμένοι χωρίς πυξίδα και προσανατολισμό, σε έναν κόσμο που αδυνατούν να κατανοήσουν. Συχνά παίρνουν μορφή αρχετυπική ή στερεοτυπική, μιλώντας με φράσεις κλισέ και επαναλαμβάνοντας μικρές, καθημερινές συνήθειες χωρίς χρησιμότητα και σκοπό. Πολλές φορές λειτουργούν σε ζεύγη, αναπτύσσοντας λόγο και διάλογο φαινομενικά καθημερινό: το παράλογο προκύπτει επειδή και ο ίδιος ο λόγος έχει απωλέσει τη λειτουργικότητά του και οι λέξεις αποδεικνύονται κενές νοήματος και περιεχομένου. Αυτό συχνά δημιουργεί μια κωμική αύρα, ιδίως χάρη στον ρυθμό τον οποίον οι συγγραφείς επιστρατεύουν στους διαλόγους των ηρώων.

⁵ Περισσότερα για τον Αρτώ και το Θέατρο της Σκληρότητας, βλ. Antonin Artaud, 1992. *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφρ. Παύλος Μάτεσις, Αθήνα, Δωδώνη, 95-118.

Το θέατρο του παραλόγου έχει διαφορετικά χαρακτηριστικά που το αποσυνδέουν από τα υπόλοιπα θεατρικά είδη, διότι ξεφεύγει από ρεαλιστικούς χαρακτήρες και καταστάσεις και ό,τι είναι συνδεδεμένο με θεατρικές συμβάσεις. Κύρια θέματα που απασχολούν είναι το υπαρξιακό αδιέξοδο του μεταπολεμικού ανθρώπου, ο έντονος υπαρξιακός προβληματισμός, ο παραλογισμός ανθρώπινου βίου, η απεγνωσμένη προσπάθεια του ήρωα να βρει νόημα σε έναν κόσμο χωρίς προορισμό, η ιδεολογική ανεπάρκεια. Επίσης, τίθεται το ζήτημα του εκφυλισμού της γλώσσας ως μέσου επικοινωνίας και αποκάλυψης της σκέψης και παρατηρείται επαναληπτικός ή χωρίς νόημα διάλογος, και έτσι αποδομείται η παραδοσιακή λογική. Στα χαρακτηριστικά του θεάτρου του παραλόγου συγκαταλέγονται ακόμη η έλλειψη δράσης-πλοκής, η ανακολουθία στις δραματικές συγκρούσεις, τα γλωσσικά ολισθήματα και οι επαναλήψεις, τα γκροτέσκα στοιχεία, η απροσδιοριστία του δραματικού χωροχρόνου, οι ακυριολεξίες, ο ελλοχέων υπαινικτικός λόγος. Σε αυτά τα γενικά χαρακτηριστικά ανταποκρίνονται τα περισσότερα έργα του είδους, τα οποία ωστόσο παρουσιάζουν σημαντική ανομοιογένεια μεταξύ τους.⁶ Οι χαρακτήρες γίνονται σύμβολα που εκφράζουν προβλήματα και καταστάσεις της ατομικής και κοινωνικής ζωής, και άλλες φορές αποηρωοποιούνται ή συχνά θυμίζουν μηχανιστικά αυτόματα.

Τα έργα, ως προς τη μορφή, σύμφωνα με τον Θ. Γραμματά, χαρακτηρίζονται από

μια ιδιάζουσα χρήση της γλώσσας με σκόπιμο συμφυρμό υπερρεαλιστικών – κάποτε– στοιχείων με κατηγορίες γκροτέσκο, τείνοντας στην υπονόμευση του ίδιου του κειμένου και πρόσκληση του θεατή διά του έτσι ελλοχεύοντος αινικτικού λόγου. Αυτός με τη σειρά του κινείται από την ακαταληψία που εγγίζει τα όρια της ασυναρτησίας, μέχρι τη σκόπιμα επαναλαμβανόμενη κοινοτυπία, τη συχνή παρεμβολή γλωσσικών σφαλμάτων και ακυριολεξιών που οδηγούν με βεβαιότητα στην κατάργησή του ως επικοινωνιακή δυνατότητα. (Γραμματάς, 1992: 11)

Διαφοροποίηση του θεάτρου του παραλόγου ως είδους από τα υπόλοιπα είδη θεατρικής γραφής

Συγκρινόμενο με την παραδοσιακή έννοια του θεάτρου (η οποία αναπτύσσεται στο επίπεδο του νοήματος και διακρίνεται για την αυστηρή δόμηση του περιεχομένου), στο είδος του θεάτρου του παραλόγου

δεν έχει πια τόσο σημασία ο γραπτός λόγος ως σύστημα επικοινωνίας, όσο η πολυσημία του σκηνικού κώδικα και ο μηχανισμός της μεταγλωσσικής λειτουργίας του κειμένου που, σκηνικά εικονοποιημένο, αποκτά αυταξία και νοηματοδοτεί

⁶ *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2007. Ανακτήθηκε από: http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-C130/652/4163,19406/extras/texts/indexa_07_theatro_paral.html

αφαιρετικά τα αντικείμενα, προσδίδοντάς τα ένα λειτουργικό/ σημειωτικό λόγο ύπαρξης εκτός από τον καθαρά χρηστικό με τον οποίο τα επιφόρτιζε το παραδοσιακό θέατρο. [...] Στόχο τους [οι συγγραφείς] έχουν να παρουσιάσουν μια άλλη κατηγορία δραματικού κειμένου απευθυνόμενη σ' ένα διαφορετικό κοινό με άλλες προσλαμβάνουσες κι αναζητήσεις που καθορίζονται από τα γεγονότα που συγκλόνισαν τη συνείδηση του σύγχρονου ανθρώπου. (Γραμματάς: 1992, 10)

Πού στοχεύει το θέατρο παραλόγου

Το θέατρο του παραλόγου, σε αντιδιαστολή με το θέατρο της αλληλουχίας γεγονότων, είναι ένα θέατρο καταστάσεων, που χρησιμοποιεί μια γλώσσα βασισμένη περισσότερο σε σχήματα από συγκεκριμένες εικόνες, παρά σε επιχειρήματα και διαλόγους. Δεν προσπαθεί να παρουσιάσει, να μελετήσει ανθρώπινα πάθη ή να λύσει προβλήματα συμπεριφοράς και ήθους που προβάλλονται μέσα από έγκυρους και δυνάμει υπαρκτούς χαρακτήρες, αλλά στόχος είναι να μεταδώσει μηνύματα κοινωνικά, πολιτικά, υπαρξιακά άλλοτε μέσω ενός σχήματος από ποιητικές εικόνες που προκαλούν το ενδιαφέρον του θεατή/ αναγνώστη, ή/ και μέσω της ανατροπής της αναπαράστασης των πραγμάτων και της χρήσης της γλώσσας να κεντρίσει την περιέργεια και τον προβληματισμό για τη βαθύτερη ουσία των πραγμάτων. Και ενώ στο θέατρο του παραλόγου εκφράζονται το άγχος, η απόγνωση, τα αδιαπέραστα σκοτάδια που εμποδίζουν τον ήρωα να γνωρίσει την αληθινή του φύση και τον πραγματικό του προορισμό, παράλληλα δίνει το μήνυμα ότι μέσω του υπέρλογου της ανθρώπινης και θείας δημιουργίας το χάος μπορεί να ξεπεραστεί.

Επίδραση της γραφής του Ιονέσκο στους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς

Στην Ελλάδα δεν αργεί να φτάσει το θέατρο του παραλόγου (τέλος της δεκαετίας του '50). Συγκεκριμένα το 1958, ο ερασιτεχνικός θίασος αποφοίτων του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών ανεβάζει το *Μάθημα* του Ιονέσκο, ενώ στη συνέχεια το αθηναϊκό κοινό έρχεται σε επαφή με το είδος, αφού το *Θέατρο Τέχνης* με τον Κάρολο Κουν παρουσιάζει έργα Μπέκετ και Ιονέσκο. Την ίδια περίοδο εμφανίζονται και τα πρώτα δείγματα συγγραφικής παραγωγής από Έλληνες συγγραφείς (Β. Ζιώγας, Π. Μάτεσις, Κ. Μουρσελάς, κ.ά.). Τα έργα που γράφονται καταλαμβάνουν περιορισμένη χρονική περίοδο όχι μεγαλύτερη από μία δεκαετία (1965-1975), σε μια εποχή πολιτικών ανακατατάξεων (λίγο πριν από την κήρυξη της δικτατορίας και κατά τη διάρκειά της). Οι συγγραφείς, κάτω από τις συνθήκες αυτές, ανακαλύπτουν τη δυνατότητα συμβολικής και

ελεύθερης έκφρασης της γνώμης τους και έτσι το νέο είδος προβάλλεται ως πράξη αντίστασης κατά της δικτατορίας⁷.

Η θεματολογία της ελληνικής παραγωγής είναι παρόμοια με αυτήν των ευρωπαϊκών έργων. Όμως οι Έλληνες συγγραφείς διαπιστώνουν ότι από τη μια, προσπαθούν να ακολουθήσουν τη νέα μορφή, από την άλλη, δεν βρίσκουν αντιστοιχίες στην πραγματικότητα την οποία βιώνουν, γι' αυτό:

στηρίζονται στην προϋπάρχουσα αυτόχθονη θεατρική παράδοση και τις επιδράσεις που δέχονται από το ευρωπαϊκό μεταπολεμικό θέατρο. Έτσι ο περιθωριακός, ο απογοητευμένος αριστερός και ο τύπος του ελληνικού υπόκοσμου συνάπτονται κι εξομοιώνονται με τον περιθωριακό του «θεάτρου του παραλόγου» και τις υπαρξιακές αγωνίες, την επικοινωνιακή αδυναμία και την ιδεολογική κρίση του που, αν και απροσδιόριστα προβαλλόμενα σ' ένα φαινομενικά αυτοδύναμο δραματικό χωροχρόνο, διαπνέονται από μια διαχρονική αναφορά. Σε μια εποχή κατά την οποία η ελληνική κοινωνία δεν είχε ακόμα επιλύσει πολλά από τα ζωτικά της προβλήματα, εμφανίζονται οι αυτόχθονες ήρωες του «θεάτρου του παραλόγου» ως απογοητευμένα, πνευματικά ανίκανα για κάθε επικοινωνία όντα, με ψυχολογικά κενά και υπαρξιακά άγχη, να βιώνουν τα προσωπικά τους αδιέξοδα και ν' αναπαράγουν τις χαμένες προοπτικές των αντίστοιχων ηρώων από το ευρωπαϊκό θέατρο που έβγαιναν καταρρακωμένοι από τις εμπειρίες του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου. (Γραμματάς: 1992, 15)

Η προσπάθεια των Ελλήνων συγγραφέων να υπηρετήσουν το είδος υπήρξε, σύμφωνα με τον Θ. Γραμματά, «επιφανειακή σχεδόν και λιγότερο ουσιαστική, με μορφικά μάλλον εξομοιωμένη παρά γνήσια αφομοιωμένη θεματική [...]. Σπεύδοντας να υιοθετήσουν τις μοντέρνες θεατρικές τάσεις αλλά στερούμενοι τον απαραίτητο εξοπλισμό που θα τους βοηθήσει σε μια γόνιμη επαφή με τα νέα δεδομένα, περιορίζονται συχνά σε μια ανιστορική αντιμετώπιση της πραγματικότητας υπονομευτική, σε τελευταία ανάλυση, ακόμα και για το ίδιο τους το έργο.» (Γραμματάς: 1992, 15).

Ιονέσκο και θέατρο

Τίποτα δεν προμήνυε την ενασχόληση του Ιονέσκο με τη συγγραφή θεατρικών έργων, καθώς, όπως ο ίδιος δήλωνε, αντιπαθούσε το θέατρο. Διάβαζε λογοτεχνία, δοκίμια, πήγαινε με ευχαρίστηση στον κινηματογράφο, επισκεπτόταν εκθέσεις, άκουγε κάπου-κάπου μουσική, όμως σπάνια πήγαινε στο θέατρο. Ο Ιονέσκο έγραψε το πρώτο θεατρικό έργο σχεδόν άθελά του. Το 1948 αποφάσισε να μάθει Αγγλικά και αγόρασε το βιβλίο *Η Αγγλική δίχως κόπο* της μεθόδου Αρσσιμίλ. Ο ίδιος ο Ιονέσκο περιγράφει:

⁷ Μουρέττου Παναγιώτα, *Το νεοελληνικό θέατρο ως σύστημα αισθητικής επικοινωνίας* (διπλωματική εργασία), Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, 2013, Αθήνα, σ. 39-40.
http://dspace.lib.ntua.gr/dspace2/bitstream/handle/123456789/8737/mourettoup_theatro.pdf?sequence=1

Στρώθηκα στη δουλειά. Αντέγραψα ευσυνείδητα ολόκληρες φράσεις από το αλφαβητάριό μου, με σκοπό να τις αποστηθίσω. Όταν τις ξαναδιάβασα προσεχτικά, έμαθα όχι μόνο Αγγλικά, αλλά και μερικές εκπληκτικές αλήθειες – πως η βδομάδα, για παράδειγμα, έχει επτά μέρες, κάτι που ήδη ήξερα, πως το πάτωμα βρίσκεται χαμηλά και το ταβάνι ψηλά, πράγματα που επίσης ήξερα, αλλά ίσως δεν τα είχα ποτέ μου σοβαρά σκεφτεί, ή τα είχα λησμονήσει, και που ξαφνικά μού φαινονταν τόσο αποσβολωτικά, όσο και αδιαφιλονίκητα αληθινά.

Καθώς τα μαθήματα προχωρούσαν, έκαναν την εμφάνισή τους δύο πρόσωπα, το ζευγάρι κύριος και κυρία Σμιθ:

Προς μεγάλη μου κατάπληξη, η κυρία Σμιθ πληροφόρησε τον άντρα της πως είχαν αρκετά παιδιά, πως κατοικούσαν στα περίχωρα του Λονδίνου, πως ονομάζονταν Σμιθ, πως ο κύριος Σμιθ ήταν υπάλληλος, πως είχαν μια υπηρέτρια, την Μαίρη – κι αυτή Εγγλέζα... Θα ήθελα να υπογραμμίσω την αδιάψευστη, τέλεια αξιωματική φύση των ισχυρισμών της κυρίας Σμιθ, καθώς και την εντελώς Καρτεσιανή μέθοδο του συγγραφέα του Αγγλικού μου βιβλίου, γιατί το αληθινά αξιοθαύμαστο, σ' αυτό το αλφαβητάριο, ήταν η ξεχωριστά μεθοδική πορεία που ακολουθούσε στην αναζήτηση της αλήθειας. Στο πέμπτο μάθημα, καταφθάνουν οι φίλοι των Σμιθ, οι Μάρτιν· πιάνουν τη συζήτηση και, ξεκινώντας από βασικά αξιώματα, προχωρούν σε πιο σύνθετες αλήθειες: «Η ζωή στην εξοχή είναι πιο ήρεμη απ' ό,τι στη μεγαλούπολη»... (Εσσλιν: 1996, 184-185)

Το γεγονός ότι δύο ζευγάρια, τα οποία γνωρίζονταν από προηγουμένως, φροντίζουν να πληροφορήσουν το ένα το άλλο για τα προφανή, για πράγματα ολοφάνερα από την αρχή, προκαλεί στον Ιονέσκο μεγάλη εντύπωση. Στη συνέχεια, οι πολύ απλές φράσεις που ο συγγραφέας, για να μάθει Αγγλικά, αντέγραψε στο σημειωματάριό του, άρχισαν «να αναταράζονται, να ζυμώνονται, ώσπου έχασαν πια την ταυτότητά τους, φούσκωσαν και ξεχείλισαν. [...] [Τα κλισέ και οι κοινοτοπίες της συζήτησης στο αλφαβητάριο] εκφυλίστηκαν σε μια άγρια παρωδία και καρικατούρα, και τελικά η ίδια η γλώσσα, κατάντησε να είναι ασύνδετα κομμάτια από λέξεις» (Εσσλιν: 1996, 186). Έτσι το έργο έγινε ένα είδος αντι-έργου, παρωδία έργου, κωμωδία της κωμωδίας. Η πρώτη αυτή προσπάθεια συγγραφής υπήρξε η γέννηση της *Φαλακρής τραγουδίστριας*. Όταν ανακάλυψε τη μαγεία να βλέπει ζωντανά τα πλάσματα της φαντασίας του στη σκηνή, τότε κατάλαβε πως το πεπρωμένο του ήταν να γράψει θέατρο.

Ιονέσκο και θέατρο του παραλόγου⁸

Όπως δηλώνει ο ίδιος ο Ιονέσκο (Εσслиν: 1996, 244), δεν γράφει έργα για να διηγηθεί μια ιστορία, όπως συμβαίνει στα μυθιστορήματα. Θεωρεί ότι το θεατρικό έργο είναι μια κατασκευή, η οποία συνίσταται σε μια σειρά καταστάσεων της συνείδησης ή απλώς καταστάσεων που εντείνονται και γίνονται πιο πυκνές, περιπλέκονται, και είτε αυτές ξεδιαλώνονται είτε τελειώνουν σε ένα αφόρητο αδιέξοδο. Στο θέατρο ο συγγραφέας αισθάνεται και πιστεύει ότι όλα πρέπει να επιτρέπονται: το ζωντάνεμα των χαρακτήρων, η υλοποίηση καταστάσεων άγχους και εσώτερων παρουσιών, η συμπερίληψη άψυχων στη δράση τα οποία ζωντανεύουν και κάνουν το σκηνικό έμπυχο και προκύπτουν σύμβολα. Ο λόγος, κατά τον Ιονέσκο, συνεχίζεται στη χειρονομία, στη δράση, στη μιμική, που τον αντικαθιστούν όταν οι λέξεις δεν επαρκούν, και τα υλικά στοιχεία της σκηνης μπορούν με τη σειρά τους να συμβάλουν ακόμα περισσότερο στην ένταση.

Ο Ιονέσκο θεωρεί ότι η ανανέωση της γλώσσας σημαίνει ανανέωση της σύλληψης, του οράματος του κόσμου και ότι κάθε δημιουργική καλλιτεχνική έκφραση προσπαθεί να πει καινούργια πράγματα με καινούργιους τρόπους. Για την προσπάθειά του αναφέρει:

Έχω, για παράδειγμα, προσπαθήσει να εξωτερικεύσω το άγχος... των χαρακτήρων μου στ' αντικείμενα· να κάνω τα σκηνικά να μιλούν· να μεταφράσω σε ορατούς όρους τη δράση· να προβάλω ορατές εικόνες φόβου, μεταμέλειας, τύφης κι αποξένωσης· να παίζω με τις λέξεις... Προσπάθησα έτσι να επεκτείνω τα όρια της γλώσσας του θεάτρου... (Εσслиν: 1996, 178-179)

Ο Ιονέσκο αναμορφώνει, ανακατασκευάζει την πραγματικότητα, χρησιμοποιώντας την παρωδία, ένα στοιχείο από τα σταθερά γνωρίσματα του θεάτρου του: παρωδεί τις προσπάθειες της αστικής κοινωνίας, τον καθωσπρεπισμό. Ένα άλλο στοιχείο που ξεχωρίζει το θέατρο του Ιονέσκο είναι το σχήμα της «επίτασης». Ο λόγος στο θεατρικό έργο δεν είναι πάντα αυτοσκοπός, αλλά μπορεί να μετατραπεί σε θεατρικό υλικό με τη «μεταφορά του σε παροξυσμό. Για ν' αποδώσει κανείς στο θέατρο το πραγματικό του μέγεθος, που βρίσκεται προς την υπερβολή, ο λόγος πρέπει να φτάσει στην έκρηξη σχεδόν, ή στην αυτοκαταστροφή του μέσω της ανικανότητάς του να συμπεριλάβει το νόημα» (Εσслиν: 1996, 246). Το σχήμα των έργων του Ιονέσκο είναι η ένταση, η επιτάχυνση, η συσσώρευση, το στοιχείο του πολλαπλασιασμού σε σημείο παροξυσμού. Όταν όλη η ένταση φτάσει στο απροχώρητο και το αφόρητο, τότε πρέπει να ακολουθήσει μια ανακούφιση που λυτρώνει και αυτή παίρνει τη μορφή του γέλιου (κωμικό στοιχείο στα έργα του). Ο ίδιος ο συγγραφέας (Ιονέσκο) δυσκολεύεται να καταλάβει τη διαφορά ανάμεσα στο τραγικό και το κωμικό, γιατί το κωμικό είναι η διαίσθηση του παράλογου

⁸ Δείκτης επιτυχίας: 6. Να επεξηγούν τις σημαντικότερες διαφορές ανάμεσα στο θέατρο του παραλόγου και στο ρεαλιστικό θέατρο.

που μοιάζει να συντελεί περισσότερο στην απόγνωση απ' ό,τι το τραγικό, αφού επιπλέον το κωμικό δεν προσφέρει διέξοδο.

Μόνο το γέλιο δε σέβεται κανένα ταμπού, μόνο το γέλιο αναχαιτίζει τη δημιουργία καινούριων αντι-ταμπού στα ταμπού· μόνο το κωμικό μπορεί να μας δώσει τη δύναμη ν' αντέξουμε την τραγωδία της ύπαρξης. Η αληθινή φύση των πραγμάτων, η ίδια η αλήθεια, μόνο στη φαντασία μπορούν να μας αποκαλυφτούν, που είναι πιο ρεαλιστική απ' όλους τους ρεαλισμούς. (Έσσλιν: 1996, 246-247)

Ο Ιονέσκο δεν προσπαθεί να μεταδώσει το εννοιολογικό, φορμαρισμένο ηθικό δίδαγμα, αλλά την εμπειρία του, τι αισθάνεται στις διάφορες καταστάσεις. Συνδυάζοντας προκλητικές, συγκινησιακές εικόνες σε όλο και πιο σύνθετες κατασκευές, σφυρηλατεί σιγά-σιγά το θέατρό του σε όργανο για τη μετάβαση ολοένα και πιο σύνθετων ανθρώπινων καταστάσεων και εμπειριών.

*Ρινόκερος*⁹

Ο Ιονέσκο έγραψε αρχικά το διήγημα με τον τίτλο *Ρινόκερος*, το οποίο δημοσίευσε το 1957, και ακολούθησε το θεατρικό έργο δύο χρόνια αργότερα. Στις 25 Νοεμβρίου 1958 ο Ιονέσκο ανέγνωσε δημόσια την τρίτη πράξη του θεατρικού έργου στο Βι Κολομπιέ. Στις 20 Αυγούστου 1959 το έργο, μεταφρασμένο ήδη στα αγγλικά, παίχτηκε πρώτη φορά από το ραδιόφωνο (Τρίτο Πρόγραμμα του BBC), στις 6 Νοεμβρίου δόθηκε στο Ντίσελντορφ της Γερμανίας η παγκόσμια πρεμιέρα του, ενώ στις 25 Ιανουαρίου του 1969 ανέβηκε στο Παρίσι με σκηνοθέτη και πρωταγωνιστή τον Ζαν Λουί Μπαρό. Τον Απρίλη του ίδιου χρόνου ανέβηκε, επίσης, στο Λονδίνο σε σκηνοθεσία Όρσον Ουέλς, με τον Λόρενς Ολίβιε στον ρόλο του Μπερανζέ. Στην Ελλάδα το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε τον Απρίλη του 1962 από το *Θέατρο Τέχνης* σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν.¹⁰

Τόσο το διήγημα όσο και το θεατρικό έργο φέρουν το σημάδι της βιωμένης προσωπικής εμπειρίας, της εμπειρίας των πολιτικών και κοινωνικών αναταραχών με τις οποίες βρέθηκε αντιμέτωπος ο ίδιος ο Ιονέσκο κατά τη δεκαετία του '30, όταν η Ρουμανία, η Ιταλία, η Γερμανία και η Ισπανία στρέφονταν προς τον φασισμό. Ο *Ρινόκερος* χρωστάει επίσης τη δημιουργία του στην προσωπική εμπειρία του Ντενίζ ντε Ρουζμόν, τον οποίο θαύμαζε ο Ιονέσκο. Όπως δηλώνει ο ίδιος ο Ιονέσκο (*Ρινόκερος*: 1992, 13-15), ο Ντενίζ ντε Ρουζμόν υπήρξε μάρτυρας το 1936 μιας ναζιστικής

⁹ Σύμφωνα με τον Έσσλιν (1996: 234), όταν πρωτοδημοσιεύτηκε το θεατρικό με τίτλο *Ο Ρινόκερος*, ο Ιονέσκο επέμενε πως οι εκδότες είχαν κάνει λάθος και πως ο ορθός τίτλος ήταν *Ρινόκερος*.

¹⁰ Δείκτης επιτυχίας: 26. Να αναπτύξουν το αισθητικό και γλωσσικό τους κριτήριο, καθώς και συνδυαστική κριτική σκέψη.

Δείκτης επιτυχίας: 27. Να μελετούν και να ερμηνεύουν τα λογοτεχνικά κείμενα σε διακειμενική και διαθεματική προοπτική και να αντιλαμβάνονται τη λογοτεχνία στη συνάφειά της με άλλες μορφές έκφρασης ως αισθητικό και πολιτισμικό φαινόμενο.

συγκέντρωσης προς τιμή του Χίτλερ στη Νυρεμβέργη. Το πλήθος άρχισε να καταλαμβάνεται από ένα είδος υστερίας που διαδιδόταν και εξαπλωνόταν σαν κύμα και, ενώ ο ίδιος ήταν έτοιμος να παραδοθεί σε αυτή τη μανία, αισθάνθηκε κάτι να αντιστέκεται στη συλλογική παραφορά. Η εμπειρία του φίλου του συγγραφέα, όπως την άκουσε από το στόμα του, ενδυνάμωσε τη δική του τραυματική εμπειρία που έζησε στη Ρουμανία.

Γιατί η επιλογή του ρινόκερου;

Ο Ιονέσκο αισθάνεται ότι ο φανατισμός παραμορφώνει τους ανθρώπους. Είχε την εντύπωση πως δεν συναλλασσόταν πλέον με ανθρώπινα πλάσματα, γι' αυτό σκέφτηκε να παραστήσει αυτούς τους ανθρώπους που έχουν εκπέσει στο ζωώδες επίπεδο, που εξαιτίας της καλής τους πίστης κάποιοι τους διαφθείρουν και εξαιτίας της κακής τους πίστης διαφθείρουν τους άλλους, με τα χαρακτηριστικά ενός ζώου. Θέλοντας να παρουσιάσει το ζωώδες ως σύμβολο του φανατισμού, ο Ιονέσκο διηγείται με χιούμορ ότι ξεφύλλισε το λεξικό του και έκανε την επιλογή του: ο ταύρος του φαινόταν πολύ ευγενικός, ο ιπποπόταμος πολύ πλαδαρός, ο βίσωνας ήταν αμερικάνικος και δεν επιθυμούσε να συνδεθεί με πολιτικούς υπαινιγμούς. Στη μορφή του ρινόκερου είδε το όνειρό του να παίρνει σχήμα, σάρκα και οστά, να γίνεται πραγματικότητα.

Αφού, λοιπόν, επέλεξε το σύμβολό του και είχε σχηματιστεί η ιδέα της μόλυνσης, έμεινε να σχηματιστεί η ιδέα της μεταμόρφωσης. Ο Ιονέσκο επηρεάζεται από τον Κάφκα και τον Γκυστάβ Λε Μπον. Το δάνειο από τον Κάφκα (ήρωας Γκρέγκορ Σάμσα στο έργο *Μεταμόρφωση*) αφορά στον χαρακτήρα της μεταμόρφωσης, όπου διαπιστώνεται μια υποχώρηση του ανθρώπινου στοιχείου απέναντι στο ζωώδες. Με την κίνηση αυτή δηλώνεται ο συλλογισμός πως αν ο πολιτισμός είναι το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας προόδου, που κατορθώνεται μέσω του ελέγχου των καταστροφικών ενστίκτων και με τη χρήση του ορθού λόγου, τότε η αντίστροφη πορεία (από τον πολιτισμό στο ζωώδες) καταλήγει σε ανατροπή του πολιτισμού. Ο ήρωας του Κάφκα μεταμορφώνεται σε γιγάντια κατσαρίδα και συνειδητοποιεί ότι είναι αποκομμένος από τον κόσμο, σε αντίθεση με τον Μπερανζέ (τον ήρωα του Ιονέσκο στον *ΡΙΝΟΚΕΡΟΣ*), ο οποίος περιτριγυρίζεται από μεταμορφωμένους ανθρώπους και αγωνίζεται μόνος να διατηρήσει την ανθρωπινή του μορφή.

Ο Ιονέσκο επηρεάζεται από τις θεωρίες του Λε Μπον που αφορούν τη μαζική ψυχολογία, σύμφωνα με τις οποίες η σύγχρονη εποχή χαρακτηρίζεται η «εποχή των όχλων», των οποίων οι υπερβολές συνοδεύουν τις επαναστάσεις και των οποίων η δύναμη χρησιμεύει μόνο στην καταστροφή. Μέσα στον όχλο το άτομο αναπτύσσει, μόνο και μόνο από το γεγονός του αριθμού, το αίσθημα της ακατανίκητης δύναμης που αφήνει ελεύθερα τα ένστικτα χωρίς να μπορεί πλέον να τα χαλιναγωγήσει. Παρατηρείται ότι μέσα στον όχλο ακόμα και άτομα καλλιεργημένα αλλάζουν. Μέσα στον όχλο οι ιδέες, τα

αισθήματα, οι συγκινήσεις, οι πεποιθήσεις αποκτούν δύναμη μετάδοσης, μόλυνσης. Η διανοητική μόλυνση μετατρέπεται στο έργο *ΡΙνόκερος* σε πραγματική ασθένεια («ρινοκερίτιδα»).

***ΡΙνόκερος*: Έργο κοινωνικό και πολιτικό¹¹**

Ο Ιονέσκο (*ΡΙνόκερος*: 1992, 14-15) σημειώνει ότι το έργο είναι αναμφισβήτητα αντιναζιστικό και κυρίως

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, απλουστάτα, πως αυτό που έπρεπε να αποδείξω ήταν η μηδαμινότητα κάθε τρομερού συστήματος. Συστήματα που μας καθοδηγούν, παρασύρουν τους ανθρώπους, τους αποκτηνώνουν και ύστερα τους κατανάνε σκλάβους.

Η σημασία του έργου είναι όμως και ιστορική, καθώς στόχος του συγγραφέα είναι να περιγράψει τη διαδικασία ναζιστοποίησης μιας χώρας, την άνοδο του φασισμού, κάτω από τα απαθή βλέμματα μιας Ευρώπης αδιάφορης ή και συνένοχης. Το έργο όμως κυρίως επιτίθεται σε οποιαδήποτε ιδεολογία έχει τη δυνατότητα να γεννήσει και να εκκολάψει μαζικές υστερίες. Η ρινοκερίτιδα είναι ο φασισμός, «λεία του οποίου γίνονται περιοδικά στην ιστορία ολόκληροι λαοί». Στο έργο ο άνθρωπος παρουσιάζεται να κυριεύεται από έμμονες ιδέες και βαθύτατες αγωνίες, είναι ενταγμένος στην κοινωνία και δέχεται την επίδραση της ομάδας, ενώ τα όνειρα και οι πόθοι είναι ανάλογοι με την ιστορική εποχή. Ο ήρωας του Ιονέσκο στον *ΡΙνόκερο* βγαίνει από τα στενά πλαίσια του ζευγαριού και της οικογένειας και έρχεται αντιμέτωπος με προβλήματα της κοινωνικής ζωής.

Το έργο παρουσιάζει το τερατώδες φαινόμενο της μαζικοποίησης των ανθρώπων. Σκοπός του συγγραφέα είναι να καταγγείλει την τάση των ανθρώπων να μετατρέπονται σε κοπάδι, καταδικάζοντας έτσι τα δολοφονικά ένστικτα του όχλου και της μάζας και συγχρόνως επιδιώκει να ξυπνήσει στους θεατές το ένστικτο της ανεξαρτησίας.

Έχει λεχθεί πως ο *ΡΙνόκερος* αντιπροσωπεύει τα αισθήματα του Ιονέσκο πριν εγκαταλείψει τη Ρουμανία το 1938, όταν οι περισσότεροι από τους γνωστούς του προσκολλήθηκαν στο φασιστικό κίνημα της Σιδηράς Φρουράς. Όπως είπε ο ίδιος:

Όπως συνήθως, γύρισα ξανά στις προσωπικές μου έμμονες ιδέες. Θυμήθηκα πως στην πορεία της ζωής μου, μου είχε κάνει πάντοτε μεγάλη εντύπωση αυτό που θα

¹¹ Δείκτης επιτυχίας: 34. Να ευαισθητοποιούνται απέναντι σε κοινωνικά, οικονομικά, πολιτικά κ.ά. προβλήματα, παλαιότερα και σύγχρονα.

μπορούσε κανείς να ονομάσει ρεύμα της κοινής γνώμης, είχα μείνει κατάπληκτος με την αστραπιαία εξάπλωσή του, τη μεταδοτική του δύναμη, που μοιάζει μ' εκείνη της αληθινής επιδημίας. Οι άνθρωποι αφήνουν ξαφνικά τον εαυτό τους να κατακτηθεί από μια καινούρια θρησκεία, ένα δόγμα, ένα φανατισμό...

Σε τέτοιες στιγμές γινόμαστε μάρτυρες μιας αληθινής πνευματικής μεταβολής. Δεν ξέρω αν το έχετε προσέξει, μα όταν οι άνθρωποι δεν ασπάζονται τη γνώμη σας, όταν δεν μπορείτε πια να γίνετε κατανοητός στους άλλους, έχετε την εντύπωση πως αντιμετωπίζετε τέρατα – ρινόκερους για παράδειγμα. Διαθέτουν αυτό το μείγμα ειλικρίνειας και θηριωδίας. Θα σας σκότωναν με ήσυχη τη συνείδηση. Κι η ιστορία μάς έχει αποδείξει πως γύρω στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα μας οι άνθρωποι που μεταμορφώνονται έτσι, όχι μόνο μοιάζουν με ρινόκερους, αλλά πραγματικά γίνονται ρινόκεροι. (Εσслиν: 1996, 236)

Στη διάρκεια της πρώτης παράστασης (Ντίσελντορφ) το γερμανικό κοινό αναγνώρισε αμέσως τα επιχειρήματα των προσώπων του έργου για την ανάγκη τους να ακολουθήσουν το ρεύμα, καθώς πολλοί τα είχαν ακούσει ή χρησιμοποιήσει την εποχή που ο Χίτλερ ασκούσε μεγάλη έλξη στον λαό. Σύμφωνα με τον Έσслиν,

Μερικοί από τους χαρακτήρες του έργου διαλέγουν την παχυδερμική ύπαρξη, επειδή θαυμάζουν τη βάρβαρη βία και απλότητα που αναδύεται από την καταπίεση των υπέρ-τρυφερών 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 Νταίτση, 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. (Εσслиν: 1996, 237)

Πολλοί προσπάθησαν να δώσουν στο έργο μια συγκεκριμένη πολιτική τοποθέτηση: ο Μπαρό, σκηνοθέτης, στο παρισινό ανέβασμα του έργου, έκανε αναφορές στο Τρίτο Ράιχ. Στη Ρουμανία αρκούσε μόνο το γκριζοπράσινο χρώμα των ρινόκερων για να ξυπνήσει τις μνήμες από τη «Σιδηρά Φρουρά». Ωστόσο, αυτό που απασχολεί τον Ιονέσκο, είναι η θεωρία του ολοκληρωτισμού, που ξεσπά σαν επιδημία, και δεν κάνει διάκριση ανάμεσα σε «δεξιά» και «αριστερά» μαζικά κινήματα.

Στον *ΡΙΝΟΚΕΡΟ*, όπου παρουσιάζεται και περιγράφεται με ακρίβεια η κλινική εικόνα της επιδημίας της ρινοκερίτιδας, ο Μπερανζέ συνειδητοποιεί ότι είναι ο τελευταίος άνθρωπος, θα παραμείνει ως το τέλος και δηλώνει ότι δεν θα ενδώσει.¹²

Η πρόθεσή του να αγωνιστεί ενάντια σ' όλες τις τρομοκρατίες είναι σαφής, αλλά γίνεται λιγότερο αποτελεσματική από άλλοτε λόγω του μανιχαϊσμού που προτείνει: από τη μια μεριά το Κακό, από την άλλη το Καλό. Αλλά καθώς στο Κακό δεν παίρνει άλλο όνομα και άλλο πρόσωπο από εκείνο του αγελαίου ενστίκτου και του

¹² Δείκτης επιτυχίας: 36. Να αναπτύσσουν συνείδηση ενεργού δημοκρατικού πολίτη.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΕΜΒΑΘΥΝΣΗΣ Γ' ΛΥΚΕΙΟΥ
ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΙΟΝΕΣΚΟ, *ΡΙΝΟΚΕΡΟΣ* – ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

«ρινόκερου», θα είναι πάντα εύκολο στον θεατή να έχει ήσυχη τη συνείδησή του, τοποθετώντας τον εαυτό του στην πλευρά του Καλού. Εκεί οφείλεται η καθολική επιτυχία του έργου, που εξέπληξε και τον ίδιο τον Ιονέσκο. (*Θεατρικά Τετράδια*, 11, 1985, σ. 8)

Ο *Ρινόκερος* είναι θεατρικό κείμενο που γίνεται εύκολα κατανοητό, σε αντίθεση με τα περισσότερα έργα του Ιονέσκο. Οι *Times* του Λονδίνου, στο άρθρο τους για τον *Ρινόκερο*, δημοσίευσαν τον τίτλο «Έργον Ιονέσκο ευκόλως Κατανοητόν».



Ρινόκερος

Δομή – σκηνικό – χρόνος – πρόσωπα¹³

	Α' πράξη	Β' πράξη	Γ' πράξη
Σκηνικό	Πλατεία επαρχιακής πόλης - καφενείο	Α' σκηνή Γραφείο εκδοτικού οίκου	Δωμάτιο Μπερανζέ (μοιάζει με αυτό του Ζαν)
Χρόνος	Κυριακή πρωί, μετά την εκκλησία	Δευτέρα πρωί (γύρω στις 9:00 π.μ.)	Δευτέρα απόγευμα
Πρόσωπα	Μπακάλισσα Ζαν Μπερανζέ Γκαρσόνα Σοφολογιότατος Μπακάλης Νοικοκυρά Καφετζής Γεράκος Ντέζη	Ντιντάρ Μποτάρ Κα Βοδάρ [κος Βοδάρ – δεν εμφανίζεται ως άνθρωπος, αλλά ως ρινόκερος που κυνηγά τη γυναίκα του] Ντέζη κ. Παπιγιόν Μπερανζέ Πυροσβέστης	Μπερανζέ Ντιντάρ Ντέζη
		Β' σκηνή Αλλαγή σκηνικού: διαμέρισμα Ζαν, το οποίο βρίσκεται δίπλα από το διαμέρισμα του Γεράκου (κ. Ζαν) και της γυναίκας του Δευτέρα απόγευμα, μετά το γραφείο Μπερανζέ Γεράκος (κ. Ζαν) – Γυναίκα Γεράκου Ζαν	

¹³ Δείκτης επιτυχίας: 1. Να αναγνωρίζουν τα βασικά «γένη» της λογοτεχνίας (ποίηση, πεζογραφία, θέατρο) και τα κειμενικά είδη.

Υπόθεση

Τα γεγονότα διαδραματίζονται στην πλατεία μιας επαρχιακής πόλης, Κυριακή, μετά την εκκλησία. Γύρω από την πλατεία υπάρχει ένα μπακάλικο και ένα καφενείο. Μια γυναίκα διασχίζει τη σκηνή κρατώντας ένα άδειο καλάθι με ψώνια και τον γάτο της. Στη σκηνή μπαίνει ο Ζαν, ο οποίος συναντά τον φίλο του Μπερανζέ και κάθονται στα τραπεζάκια του καφενείου. Ο Ζαν συστήνει στον Μπερανζέ να φροντίσει την εξωτερική του εμφάνιση, να συμβιβάζεται με τη δουλειά και τη ζωή, όπως ο ίδιος, γιατί –όπως υποστηρίζει– ανώτερος άνθρωπος είναι αυτός που κάνει το καθήκον του. Ο Μπερανζέ δεν φαίνεται να συμφωνεί, προτιμά να γλεντά και να πίνει. Εκείνη τη στιγμή ακούγονται ποδοβολητά ενός άγριου θηρίου, τα οποία όλο και περισσότερο πλησιάζουν. Τα πρόσωπα που είναι παρόντα στη σκηνή (Καφετζής, Νοικοκυρά, Γκαρσόνα, Σοφολογιότατος, Μπακάλης, Μπακάλισσα, Γεράκος) ξαφνιάζονται από την εμφάνιση του ρινόκερου και προκαλείται αναστάτωση.

Ο μόνος ο οποίος μένει κλεισμένος στις σκέψεις του είναι ο Μπερανζέ που δείχνει να αδιαφορεί. Εμφάνιση ρινόκερου γίνεται και δεύτερη φορά, η οποία προκαλεί τον θάνατο του γάτου της Νοικοκυράς. Επικρατεί και πάλι αναστάτωση, τρέχουν όλοι (εμφανίζεται και η Ντέζη) να συνεφέρουν τη Νοικοκυρά, ενώ παράλληλα προκύπτουν διαφωνίες, κατά πόσο ο ρινόκερος ήταν ο ίδιος με τον πρώτο που πέρασε, αν είχε ένα κέρατο στη μύτη ή δύο, από ποια ήπειρο προέρχεται ο ρινόκερος με ένα κέρατο στη μύτη και από πού ο άλλος με δύο κέρατα. Ο Ζαν και ο Μπερανζέ τσακώνονται για το είδος του ρινόκερου και ο Σοφολογιότατος με τον Γεράκο αναπτύσσουν διάφορες θεωρίες.

Η Β' Πράξη εξελίσσεται σε διαφορετικό σκηνικό, στο γραφείο μιας ιδιωτικής επιχείρησης. Θέμα των υπαλλήλων είναι η επέλαση των ρινόκερων την προηγούμενη μέρα. Κάποιοι είναι σκεπτικιστές και δύσπιστοι (Μποτάρ), ενώ το μόνο που ενδιαφέρει τον κ. Παπιγιόν είναι οι υπάλληλοι να δουλεύουν και να μη χασομερούν. Τις συζητήσεις τους διακόπτει η ανέλπιστα άφιξη της κ. Βοδάρ (γυναίκα συναδέλφου τους που απουσίαζε από το γραφείο), την οποία κυνηγά ένας ρινόκερος. Ο ρινόκερος αποδεικνύεται ότι είναι ο κ. Βοδάρ που μεταμορφώθηκε. Οι δυο τους, μετά την αναγνώριση, φεύγουν από τη σκηνή, με την κ. Βοδάρ να μεταμορφώνεται κι αυτή σε ρινόκερο. Τα πρόσωπα που βρίσκονται στο γραφείο περιμένουν να απεγκλωβιστούν από την πυροσβεστική, καθώς η σκάλα γκρεμίστηκε.

Η β' σκηνή της Β' Πράξης διαδραματίζεται στο δωμάτιο του Ζαν. Ο Μπερανζέ, νιώθοντας τύψεις για τον καβγά τους, τον επισκέπτεται με σκοπό να απολογηθεί. Ο Ζαν αισθάνεται δυσφορία, δύσπνοια, πονοκέφαλο και ο Μπερανζέ τον προτρέπει να ξεκουραστεί. Ξεκινά σταδιακά η εξωτερική μεταμόρφωση του Ζαν και η μεταβολή γίνεται αισθητή και στη συμπεριφορά του: αγριεύει και παραδέχεται ότι μεταβάλλεται σε μισάνθρωπο. Τέλος, η μεταμόρφωση του Ζαν σε ρινόκερο είναι δεδομένη.

Ο Μπερανζέ, στην Γ' Πράξη βρίσκεται στο δωμάτιό του αναστατωμένος, με τον φόβο μήπως και ο ίδιος μεταμορφωθεί. Τον επισκέπτεται ο συνάδελφός του Ντιντάρ, ο οποίος, ανάμεσα σ' άλλα, τον πληροφορεί ότι η μεταμόρφωση καταλαμβάνει μεγάλες διαστάσεις: οι ρινόκεροι αυξάνονται, πολλαπλασιάζονται ραγδαία (απλοί άνθρωποι, οικογενειάρχες, μορφωμένοι, τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, πυροσβεστικό σώμα, αριστοκράτες, κ.ά.) και εικάζει ότι το φαινόμενο της ρινοκερίτιδας θα εξαπλωθεί και σε άλλες χώρες. Τον Μπερανζέ επισκέπτεται και η Ντέζη, η οποία ενημερώνει και τους δύο για άλλους γνωστούς τους που έγιναν ρινόκεροι, ενώ στην κατηγορία αυτή δεν αργεί να ενταχθεί και ο Ντιντάρ. Στη σκηνή απομένουν μόνοι ο Μπερανζέ και η Ντέζη. Ο Μπερανζέ αποκαλύπτει τον έρωτά του γι' αυτήν και αφού παρέμειναν οι μόνοι άνθρωποι στην πόλη, ανακουφισμένος ο ήρωας, δηλώνει ότι θέλει να αποκτήσουν παιδιά, για να σώσουν την ανθρωπότητα. Ο Ντέζη ανακοινώνει ότι βαριέται αφάνταστα τα παιδιά και ξεκινά και αυτή να μεταμορφώνεται. Μοναδικός, τελευταίος άνθρωπος είναι ο Μπερανζέ, ο οποίος διακηρύττει ότι θα πολεμήσει και θα παραμείνει άνθρωπος, δεν θα συνθηκολογήσει, δεν θα γίνει ρινόκερος όπως έγιναν οι άλλοι.

Πλοκή¹⁴

Το βασικό στοιχείο/ θέμα γύρω από το οποίο οργανώνονται τα γεγονότα και η δράση είναι η εμφάνιση των ρινόκερων και η, σε μικρό χρονικό διάστημα, εξάπλωση της επιδημίας της ρινοκερίτιδας. Η εξέλιξη ολόκληρου του θεατρικού κειμένου στηρίζεται σε αυτή, καθώς η επιδημία μπορεί να θεωρηθεί ως η δρώσα δύναμη του έργου: αφενός, οι ρινόκεροι εμφανίζονται κυριολεκτικά στη σκηνή (ξάφνιασμα, έκπληξη, περιέργεια, αγωνία των θεατών), το άλογο γίνεται πραγματικό σε ένα ρεαλιστικό περιβάλλον, και, αφετέρου, καθώς τα γεγονότα εκτυλίσσονται, οι ρινόκεροι αποκτούν και μεταφορική σημασία, παραπέμποντας σε βαθύτερα νοήματα και προβληματισμούς. Και ενώ αρχικά δεν διαφαίνεται να ξεχωρίζει κάποιος πρωταγωνιστής, στη συνέχεια προκύπτει από τις επιλογές του και συνεπώς από τη σύγκρουσή του με τους υπόλοιπους ήρωες.

Η υπόθεση είναι ευθύγραμμη, χωρίς να διακρίνονται αναδρομές στο παρελθόν, αφού ο συγγραφέας σκοπό έχει να δείξει ότι η επιδημία δεν εξαιρεί κανένα. Η πλοκή του

¹⁴ Πλοκή είναι «ο τρόπος με τον οποίο οργανώνονται και αποδίδονται τα γεγονότα και η δράση στα δραματικά ή αφηγηματικά έργα, με στόχους: να επιτευχθεί ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό και συγκινησιακό αποτέλεσμα και να προκληθεί περιέργεια και ενδιαφέρον στον θεατή ή στον αναγνώστη. Η πλοκή διαφέρει από την ιστορία, δηλαδή την απλή σύνοψη της χρονικής σειράς των γεγονότων. Ο βασικός χαρακτήρας στον οποίο επικεντρώνεται το ενδιαφέρον μας σε μια πλοκή ονομάζεται πρωταγωνιστής ή πρωταγωνίστρια (ή ήρωας / ηρώδα) και, αν η πλοκή είναι τέτοια που ο κεντρικός χαρακτήρας έρχεται σε αντιπαράθεση με ένα σημαντικό αντίπαλο, ο δεύτερος αυτός χαρακτήρας ονομάζεται ανταγωνιστής· η μεταξύ τους σχέση ανήκει στην τάξη της σύγκρουσης. Εκτός από τη σύγκρουση μεταξύ ατόμων, ενδέχεται να υπάρχει μια σύγκρουση του πρωταγωνιστή με τη μοίρα ή τις περιστάσεις, *Γλωσσάρι Λογοτεχνικών Όρων*, ΟΑΠ, ΥΠΠ, 2017, σ.39. <http://logom.schools.ac.cy/index.php/el/yliko/logotechnikos-grammatismos>, όπου και ενδεικτική βιβλιογραφία.

θεατρικού κειμένου είναι κυκλική, καθώς παρατηρείται στη σκηνή, στην αρχή και το τέλος του θεατρικού κειμένου, να υπάρχει ένα μόνο πρόσωπο¹⁵ (ο Μπερανζέ στην αρχή παρουσιάζεται ως ένας ήρωας που δεν μπορεί να ενσωματωθεί και να προσαρμοστεί στο κοινωνικό πλαίσιο· το ίδιο συμβαίνει και στο τέλος που δεν μπορεί να ακολουθήσει τη μάζα). Παρατηρείται, επίσης, το κυκλικό σχήμα και σε σχέση με τους γυναικείους χαρακτήρες, καθώς η κυρία Βοδάρ και η Ντέζη είναι, αντίστοιχα, η πρώτη και η τελευταία ηρωίδα που εντάσσονται στο κοπάδι των ρινόκερων.

Τίποτα, στην αρχή, δεν δηλώνει την παρουσία των ρινόκερων και κυρίως δεν υποσιάζει κανείς την ύπαρξη της αρρώστιας και τις διαστάσεις της επιδημίας που αυτή καταλαμβάνει. Διακρίνονται, παρόλα αυτά, κάποια συμπτώματα που επιτρέπουν την εκδήλωσή της, όπως η πλήξη, η μετριότητα, ο εγωισμός, η αδιαφορία των ανθρώπων για ζητήματα που δεν τους αφορούν προσωπικά. 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. Κάθε ήρωας στον *ΡΙΝΟΚΕΡΟ* μεταμορφώνεται για διαφορετικούς λόγους: μετατρέπεται σε ρινόκερο γιατί είναι βίαιος και ματαιόδοξος, γιατί ισχυρίζεται πως έτσι συμβαδίζει με την εποχή του, γιατί αισθάνεται αποτυχημένος, νιώθει άσχημα με τον εαυτό του και γίνεται με τον τρόπο αυτό μέρος μιας ευρύτερης ομάδας, γιατί θέλει να θεωρείται άνθρωπος που σκέφτεται και μετρά τα υπέρ και τα κατά, γιατί δηλώνει ότι γοητεύεται από αυτούς.

Στην τελευταία Πράξη ο Μπερανζέ βρίσκεται στο επίκεντρο. Οι συνεχείς μεταμορφώσεις, οι οποίες κατακλύζουν την πόλη με τρομακτικό ρυθμό, φαίνεται προσωρινά να διακόπτονται με την εξομολόγηση του ειδυλλίου της Ντέζη και του Μπερανζέ. Εντούτοις, αυτό δεν διαρκεί πολύ, καθώς η επιδημία δεν σταματά να εξαπλώνεται και να παρασύρει ακόμα και την Ντέζη που γοητεύεται από τους ρινόκερους. Έτσι το τέλος είναι ακόμα πιο βίαιο και τραγικό, με την επιδημία να καταλαμβάνει τον πιο σημαντικό ρόλο στο θεατρικό κείμενο.

Χωροχρόνος

Τα γεγονότα διαδραματίζονται σε μια επαρχιακή πόλη (οποιαδήποτε πόλη, σε οποιαδήποτε χώρα – γι' αυτό και δεν διευκρινίζεται καθόλου στο θεατρικό), όπου κατοικούν φιλήσυχοι πολίτες. Η πλατεία, το καφενείο, το γραφείο όπου εργάζονται οι ήρωες είναι χώροι συναναστροφής των κατοίκων, εξωτερίκευσης σκέψεων και ανταλλαγής απόψεων για ό,τι συμβαίνει. Γεγονότα διαδραματίζονται και στον

¹⁵ kClare Kemock, *The Rhinoceros in 2006: A dramaturgical analysis of Eugene Ionesco's "Rhinoceros"*.
Ανάκτηση από: <https://www.yumpu.com/en/document/view/51652525/a-dramaturgical-analysis-of-rhinoceros-intranet/7>

προσωπικό χώρο των ηρώων, στοιχείο που θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι μας βοηθά να διεισδύσουμε στην ιδιωτική ζωή των ηρώων, για μια ενδοσκόπηση στον εσωτερικό τους κόσμο (διαμερίσματα των ηρώων Ζαν και Μπερανζέ). Είναι αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι στην Α΄ Πράξη παρουσιάζονται και συμμετέχουν πολλά πρόσωπα –στην πλατεία της πόλης–, τα οποία όσο προχωρεί το θεατρικό μειώνονται σταδιακά σε αριθμό (καθότι μεταμορφώνονται σε ρινόκερους), για να καταλήξουμε προοδευτικά στο τέλος της Γ΄ Πράξης σε συγκεκριμένο ιδιωτικό χώρο με μοναδικό ήρωα-άνθρωπο τον Μπερανζέ.

Στην αρχή του θεατρικού όλα δείχνουν ήσυχα και φυσιολογικά, χωρίς να διασαλεύεται η ηρεμία ή να προμηνύεται το απροσδόκητο γεγονός που θα ακολουθήσει. Έκπληξη για τον αναγνώστη – θεατή, αλλά και για τους περισσότερους από τους ήρωες, αποτελεί η πρώτη εμφάνιση του ρινόκερου.

Όσον αφορά στον χρόνο, αυτός είναι πιο συγκεκριμένος: α) σύγχρονη εποχή (γραφομηχανή, ντοσιέ, αναφορά σε μέσα μαζικής επικοινωνίας, χρήση τηλεφωνικής συσκευής, κ.ά.) και β) Κυριακή (μέρα ξεκούρασης, μέρα κατά την οποία οι άνθρωποι ξεδίνουν και κοινωνικοποιούνται) και Δευτέρα (επαναφορά στη ρουτίνα και στον χώρο εργασίας). Και πάλι ο χρόνος δεν είναι στοιχείο που μπορεί να δεσμεύσει, για τη μετάδοση των μηνυμάτων.

Θεματικοί άξονες

Η μοναξιά

Βασικό θέμα του θεατρικού έργου είναι η μοναξιά. Η μοναξιά στην αρχή απλώς διαφαίνεται. Όσο το έργο προχωρά, η μοναξιά, η αποξένωση είναι εντονότερη με κορύφωσή της στο τέλος. Στην Α΄ Πράξη, τη σκηνή όπου παρουσιάζονται τα περισσότερα από τα πρόσωπα του έργου, οι άνθρωποι συνομιλούν τυπικά μεταξύ τους: το ίδιο τυπικό είναι και το ενδιαφέρον που επιδεικνύει ο ένας προς τον άλλο. Ο καθένας στηρίζει τη δική του άποψη και στάση ζωής ως την ορθότερη. Ο Μπερανζέ ήδη από την αρχή φανερώνει στοιχεία που αποδεικνύουν ότι ενδιαφέρεται πραγματικά για τους άλλους: θεωρεί τη φιλία του με τον Ζαν ιερή, νιώθει τύψεις όταν καβγαδίζουν, ενδιαφέρεται για την υγεία του, θεωρεί υπεύθυνο τον εαυτό του που δεν μπόρεσε να σταματήσει τη μεταμόρφωση του φίλου του. Επιπλέον, τρέφει αισθήματα για την Ντέζη και νιώθει την αναζωογονητική δύναμη της αγάπης. Δυστυχώς κάθε φορά που προσπαθεί να συνδεθεί ψυχικά και ουσιαστικά με τα πρόσωπα που τον ενδιαφέρουν, η ρινοκερίτιδα έχει προλάβει να μεταλλάξει τους ήρωες. Ο Μπερανζέ στο τέλος απομένει μόνος ανάμεσα στους ρινόκερους: η μοναξιά του είναι ολοκληρωτική: καταλήγει να είναι ο μοναδικός που ανήκει στο ανθρώπινο είδος και ο αποκλειστικός φορέας της ανθρώπινης γλώσσας, λόγου και λογικής.

Ατομικότητα

Οι δύο φίλοι, Ζαν και Μπερανζέ, είναι εμφανώς αντίθετοι από την αρχή: όχι μόνο στην εξωτερική τους εμφάνιση, αλλά και στις μετέπειτα επιλογές τους, παρόλο που ο Ιονέσκο με τις σκηνικές οδηγίες που δίνει σημειώνει ότι τα διαμερίσματά τους δεν έχουν ιδιαίτερες διαφορές, αλλά είναι σχεδόν πανομοιότυπα. Η πορεία των ηρώων θα μπορούσαμε να πούμε ότι προδιαγράφεται από την αρχή: ο Ζαν επιδιώκει να μην ξεχωρίζει από τους πολλούς, να γίνεται ένα με το σύνολο, να προσαρμόζεται με τις καταστάσεις. Ο Μπερανζέ ήδη από την αρχή αισθάνεται και βιώνει έντονα τη μοναξιά, νιώθει ότι είναι διαφορετικός από τους άλλους, δυσκολεύεται να προσαρμοστεί και να ακολουθήσει τους υπόλοιπους. Και αυτή η μοναξιά είναι που στο τέλος θα είναι και φυσική και πνευματική. Είναι ένα θεμελιώδες, υπαρξιακό ερώτημα που τίθεται είναι το πού τελειώνει η γενική ανθρώπινη φύση και πού ένα άτομο μπορεί να διεκδικήσει κάτι δικό του. Ο Μπερανζέ αντιστέκεται στην έλξη να γίνει ρινόκερος, επειδή έχει μια ατομικότητα που ο Ζαν μάλλον δεν διαθέτει. Η ατομική σκέψη δεν αφήνει τον Μπερανζέ να ακολουθήσει απροβλημάτιστα τη γενική φρενίτιδα. Στο τέλος το ερώτημα που απομένει μετέωρο είναι κατά πόσο υπάρχει λόγος να προσπαθήσουμε να είμαστε διαφορετικοί από όλους τους άλλους.

Λογική και παράλογο

Ο παραλογισμός είναι η κυρίαρχη δύναμη που βασιλεύει στο έργο: κατακυρίαρχση του κόσμου από άλογα όντα, αδυναμία του ανθρώπου να αντισταθεί στην ασθένεια. Οι ήρωες –λόγω της ιδιότητάς τους αλλά και των προσωπικών τους θέσεων έτσι όπως προβάλλονται– δεν αντιστέκονται, ενώ αυτό θα ήταν το αναμενόμενο (να πολεμήσουν γι' αυτές και να τις υπερασπιστούν). Οι πράξεις τους αποδεικνύουν το αντίθετο: ο Σοφολογιότατος, στηριγμένος στη Λογική, δεν δίνει απαντήσεις στα ερωτήματα, ο Ζαν, ο Ντιντάρ και η Ντέζη που δηλώνουν πραγματιστές απορρίπτουν τελικά τον ρεαλισμό, ακόμα και ο Μποτάρ και ο κ. Παπιγιόν, απόλυτα αφοσιωμένοι στις ιδέες και το καθήκον τους, ακολουθούν το πλήθος. Τα ένστικτα κυριαρχούν και ελέγχουν τελικά τη λογική.

Τα ολοκληρωτικά καθεστώτα και η αλλοτρίωση

Ο συγγραφέας δεν επιθυμεί να επικρίνει απλώς τις φρικαλεότητες των ολοκληρωτικών καθεστώτων, αλλά να εξερευνήσει τη νοοτροπία των ανθρώπων που υπέκυψαν σ' αυτά. Διαπιστώνει ότι μια καθολική συνείδηση υπονομεύει την ατομική ελεύθερη σκέψη και καθορίζει αυτή τη νοοτροπία. Έτσι οι άνθρωποι που ανήκουν, όπως φαίνεται και στο θεατρικό, σε διαφορετικές ομάδες –ηλικιακά, ταξικά, ιδεολογικά, με κοινό παρονομαστή όμως το αστικό περιβάλλον– μετατρέπονται σε φορείς της γενικής άποψης, επαναλαμβάνοντας ιδέες άλλων. Και όσο τα άτομα, και κατ' επέκταση οι χώρες, κλείνουν τα μάτια σε τέτοιου είδους καθεστώτα, καθίστανται συνένοχοι και η

παθητικότητά τους είναι τόσο επιζήμια όσο και η βία. Στο σημείο αυτό ανιχνεύεται και η διαχρονικότητα των μηνυμάτων του Ιονέσκο.

Πρόσωπα¹⁶

Συχνά στα έργα του Ιονέσκο επαναλαμβανόμενο βασικό σχήμα είναι το παντρεμένο ζευγάρι, η οικογένεια, όπου η γυναίκα έχει συνήθως τον ρόλο ενός υποστηρικτή που θαυμάζει, αλλά και γκρινιάζει στον άντρα. Στον *ΡΙνόκερο* ο Μπερανζέ, ένα μοναχικό άτομο, είναι ερωτευμένος με την Ντέζη, το ιδανικό μιας νεαρής εργαζόμενης, γεμάτης με κατανόηση, τρυφερότητα και φροντίδα, που συνδυάζει χάρη, ομορφιά και καλούς τρόπους. Μπορεί οι χαρακτήρες του Ιονέσκο να είναι μόνοι και απομονωμένοι με μια μεταφυσική αίσθηση, αλλά δεν είναι καθόλου χαμερπείς, τιποτένιοι, ποταποί κι αυτό αμβλύνει κατά κάποιο τρόπο την απόγνωση και τον παραλογισμό της απομόνωσής τους. Η οικογένεια στα έργα του Ιονέσκο είναι φορέας κοινωνικών πιέσεων προς τον κομφορμισμό, στον οποίο δεν μπορεί να αντισταθεί ακόμα ούτε και η Ντέζη.

Στον *ΡΙνόκερο*, όπως και σε άλλα θεατρικά του ίδιου συγγραφέα, εντοπίζονται ζευγάρια: Μπακάλης – Μπακάλισσα, κ. Βοδάρ – κα Βοδάρ (σύζυγοι), Γεράκος – η γυναίκα του κύριου Ζαν (σύζυγοι), Μπερανζέ – Ντέζη (τρέφει αισθήματα ο ένας για τον άλλο), Σοφολογιότατος – Γεράκος (συνομιλούν, ο Γεράκος θαυμάζει τον τρόπο σκέψης του Σοφολογιότατου), Ζαν – Μπερανζέ (φίλοι, μέχρι τη στιγμή της μεταμόρφωσης του Ζαν). Χαρακτηριστικό δείγμα της γραφής του Ιονέσκο αποτελούν οι δύο χωριστοί, ταυτόχρονοι διάλογοι (μεταξύ του Ζαν και του Μπερανζέ και μεταξύ του Σοφολογιότατου και του Γεράκου) οι οποίοι συζητούν παρόμοιες ιδέες, χρησιμοποιώντας την ίδια ακριβή γλώσσα, και προξενούν στον θεατή εντύπωση με τον έντεχνο τρόπο που παρουσιάζεται η διαφορετική θέαση των πραγμάτων.

Ο διάλογος είναι ζωντανός και δίνει έντονο ρυθμό στο θεατρικό έργο, κρατώντας το ενδιαφέρον του αναγνώστη – θεατή συνεχές. Τα πρόσωπα δεν καταχρώνται τον χρόνο των συνομιλητών τους, αλλά η ανταλλαγή των απόψεων και των σκέψεών τους γίνεται γρήγορα. Με έντεχνο τρόπο ο Ιονέσκο χρησιμοποιεί τους παράλληλους αλλά διαφορετικούς λόγους των ζευγαριών, πράγμα που δεν αφήνει τον θεατή να χαθεί στις σκέψεις του, αλλά απαιτεί την απόλυτη συγκέντρωση. Το έργο βέβαια τελειώνει με τον μονόλογο του Μπερανζέ, αφού είναι ο μόνος άνθρωπος που απέμεινε, και στον οποίο διαφαίνονται οι ταλαντεύσεις μέχρι να αποφασίσει ότι ο ίδιος δεν θα ακολουθήσει τους υπόλοιπους. Ο λόγος, η χρήση της γλώσσας φανερώνει σε πολλές περιπτώσεις σε ποιες ομάδες ανήκει ο κάθε ήρωας (Μποτάρ: προπαγάνδα, Σοφολογιότατος: τρόπος με τον

¹⁶ Δείκτης επιτυχίας: 35. Να εντοπίζουν στα λογοτεχνικά κείμενα και να κατανοούν τους τρόπους με τους οποίους διαμορφώνονται οι σχέσεις των ανθρώπων.

οποία παρουσιάζει τα πιθανά σενάρια για την προέλευση των ρινόκερων, ο κ. Παπιγιόν: αυστηρός, τυπικός, καθήκον του οι υπάλληλοι να εργάζονται, κ.ά.).

Καθοριστικό ρόλο έχουν και οι ήχοι, οι οποίοι υποβάλλουν συναισθήματα και στους θεατές, αλλά και στους ίδιους τους ήρωες. Τα ποδοβολητά των ρινόκερων, οι καλπασμοί, τα μουγκρητά, αρχικά λιγοστά, πληθαίνουν, αυξάνονται, πολλαπλασιάζονται, στη συνέχεια αποκτούν ρυθμό. Σε δύο περιπτώσεις γίνεται έμμεση αναφορά σε ολοκληρωτικά καθεστάτα – με αναφορά στον ρόλο του ήχου: α) το σώμα των πυροσβεστών μεταμορφώνεται σε ρινόκερους, ένα τσούρμο με φανφάρες και ταμπούρα, έτοιμο για παρέλαση, β) η οδηγία του Ιονέσκο (*Ρινόκερος*: 188) όλοι οι τρομακτικοί ήχοι πρέπει να είναι συντονισμένοι με κάποιο μουσικό ρυθμό.

Επιπλέον, οι διάφοροι ήχοι που προκαλούνται εξαιτίας της επέλασης των ρινόκερων, συνδέονται με την καταστροφή (γκρέμισμα σκάλας, τοίχων, σοβάδες που πέφτουν), τον θάνατο (ποδοπάτημα γάτας), την αλλοτρίωση και τη μετάλλαξη του ανθρώπου (σωματική και ψυχική: εκτός από την εξωτερική αλλαγή, ο άνθρωπος χάνει το βασικό στοιχείο που τον διαφοροποιεί από τα ζώα, τον λόγο, και ακολουθεί την αγέλη). Η παντοδυναμία των ρινόκερων εξασφαλίζεται και με τον τρόπο αυτό. Ουσιαστικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στο τέλος η σκηνή είναι γεμάτη, όχι από ανθρώπους όπως στην Α' Πράξη, αλλά από τους ρινόκερους (κυκλικό σχήμα).

Οι ήχοι, επίσης, κάνουν τους ήρωες να αισθάνονται μία συνεχή απειλή, μέχρι που οι περισσότεροι συνηθίζουν και στον θόρυβο και την παρουσία των θηρίων, εκτός από τον Μπερανζέ, ο οποίος τρελαίνεται και αποσυντονίζεται από τη συνεχή παρουσία τους (ας θυμηθούμε ότι στην αρχή η παρουσία του ρινόκερου τού ήταν εντελώς αδιάφορη).

Η όλο και εντονότερη παρουσία των ρινόκερων μέχρι την πλήρη, σχεδόν, κατάληψη της πόλης, η ένταση που προκαλείται από τον συνεχή θόρυβο, η μοναξιά του Μπερανζέ βοηθά τον θεατή να κατανοήσει ότι το φαινόμενο της ρινοκερίτιδας κάθε άλλο παρά αθώο είναι.

Μπερανζέ

Ο ήρωας Μπερανζέ και σε άλλα θεατρικά κείμενα του Ιονέσκο

Ο Μπερανζέ, κεντρικός ήρωας στα έργα του Ιονέσκο, πρωταγωνιστεί για πρώτη φορά στο θεατρικό *Δολοφόνος χωρίς αμοιβή* (1958) και στη συνέχεια εμφανίζεται σε μια σειρά έργων του Ιονέσκο (*Πεζός του αέρα*, *Ο βασιλιάς πεθαίνει*, *Ρινόκερος*). Στο έργο *Δολοφόνος χωρίς αμοιβή* συναντά τον θάνατο με τη φιγούρα ενός εκτελεστή. Στον *Πεζό του αέρα* ο Μπερανζέ έχει γυναίκα και κόρη και είχε αποκτήσει την ικανότητα να πετά στον αέρα. Επιστρέφοντας στη γη αφηγείται ένα γνήσιο όραμα της κόλασης. Είναι ένας καλλιτέχνης που περνώντας από την έξαρση στην κατάθλιψη, αποδιώχνει τους περαστικούς με το βαθύ σκοτάδι και την απαισιοδοξία που διακρίνει την ενόρασή του

για την ανθρώπινη μοίρα. Στο έργο *Ο βασιλιάς πεθαίνει*, εξίσου σκοτεινό με το προηγούμενο, ο ήρωας παρουσιάζεται ως βασιλιάς Μπερανζέ Α', ένας βασιλιάς με εξασθενημένη δύναμη, που βλέπει το βασίλειό του να καταρρέει και επιπλέον μαθαίνει πως θα πεθάνει μέσα σε μιάμιση ώρα. Ο Μπερανζέ αποτελεί μια σχεδόν αυτοβιογραφική φιγούρα, η οποία εκφράζει την απορία και την αγωνία του συγγραφέα για την παράδοση πραγματικότητα. Άλλοτε κωμικός κι αφελής και άλλοτε τραγικός, κερδίζει τη συμπάθεια του κοινού.

Ο Μπερανζέ στον *Ρινόκερο*

Σκηνικές οδηγίες¹⁷ για τον ήρωα: Εμφάνιση λίγο μποέμ, ατημέλητος (αζύριστος, χωρίς καπέλο, ρούχα στραπατσαρισμένα).

Ο *Ρινόκερος* έχει και πάλι ήρωα τον Μπερανζέ, όμως στο έργο αυτό –σε αντίθεση με τα προηγούμενα στα οποία λαμβάνει μέρος– είναι λιγότερο σοβαρός και περισσότερο έκλυτος. Παρατηρεί τους φίλους του να προσβάλλονται από τον ιό της ρινοκερίτιδας και να μεταμορφώνονται σε ρινόκερους, παραμένοντας στο τέλος μόνος ενάντια σε αυτό το κύμα κομορμισμού. Εργάζεται (όπως έκανε κάποτε και ο Ιονέσκο) στο τμήμα παραγωγής ενός εκδοτικού οίκου νομικών συγγραμμάτων. Είναι ερωτευμένος με τη συνάδελφό του, τη δεσποινίδα Ντέζη, και έχει ένα φίλο, τον Ζαν. Κάποια Κυριακή πρωί μπλέκονται σε ένα επεισόδιο, όπου ένας ή ίσως δύο ρινόκεροι θεάθηκαν, ή έτσι τουλάχιστον νομίζουν, να περπατούν στον κεντρικό δρόμο της πόλης. Σιγά-σιγά εμφανίζονται όλο και περισσότεροι ρινόκεροι, που είναι οι ίδιοι οι κάτοικοι οι οποίοι μολύνθηκαν από μια μυστηριώδη ασθένεια, η οποία δεν τους μεταμορφώνει απλώς, αλλά τους προκαλεί και τους ωθεί να γίνουν δυνατά, επιθετικά και αναισθητα παχύδερμα. Στο τέλος του έργου, οι μόνιμοι που παραμένουν στην πόλη άνθρωποι είναι ο Μπερανζέ και η Ντέζη. Στον πειρασμό της μεταμόρφωσης όμως δεν μπορεί να αντισταθεί ούτε η Ντέζη και ο Μπερανζέ μένει το τελευταίο ανθρώπινο ον, διακηρύττοντας θαρραλέα την πρόθεσή του να μην υποκύψει ποτέ. (Εσслиν: 1996, 235)

Ο Μπερανζέ είναι ήρωας ο οποίος εξελίσσεται μέσα στο έργο. Στην αρχή εμφανίζεται ατημέλητος, βαριεστημένος, με μοναδικό ενδιαφέρον το ποτό. Παραδέχεται ότι η δουλειά του δεν τον γεμίζει, ότι η ρουτίνα τον σκοτώνει, ενώ αδυνατεί επιπλέον να συμβιβαστεί με τη ζωή, κάτι που του προτείνει ο φίλος του Ζαν. Όταν για πρώτη φορά ακούγονται ποδοβολητά και τα άλλα πρόσωπα στη σκηνή αναρωτιούνται τι συμβαίνει, ο Μπερανζέ είναι ο ήρωας ο οποίος παραμένει απαθής, αδιάφορος, κλεισμένος στις σκέψεις του. Ακόμα και με την εμφάνιση του ρινόκερου, παραμένει ατάραχος, χωρίς να κινείται από τη θέση του. Το σχόλιό του στη συνέχεια φανερώνει το γεγονός ότι τα πάντα τού είναι αδιάφορα, δεν εκπλήσσεται με το πρωτοφανές γεγονός της εμφάνισης

¹⁷ Οι σκηνικές οδηγίες δίνονται από τον ίδιο τον Ιονέσκο στο θεατρικό κείμενο.

ενός ρινόκερου στο κέντρο μιας επαρχιακής πόλης, ούτε και την αναστάτωση που προκαλεί στους υπόλοιπους παρευρισκόμενους («Ναι, μου φάνηκε πως ήταν κάτι σαν ρινόκερος. Μας έπνιξε στη σκόνη!», σ. 43). Η απάθεια που δείχνει δεν έχει προηγούμενο, γιατί δεν φαίνεται να συνειδητοποιεί τι συμβαίνει («Θα 'πρεπε να απαγορευτεί. Είναι κάτι επικίνδυνο. Ένας ρινόκερος δεν είναι παίξε-γέλασε. Αυτό δεν το 'χα σκεφτεί... Μην ανησυχείς όμως, πάει, χάθηκε τώρα πια!», σ.48). Στη συνέχεια, ο Ζαν με τον Μπερανζέ συζητούν και προβληματίζονται για την έλευση των ρινόκερων. Ο Μπερανζέ δεν θεωρεί ότι αξίζει να ασχολείται κάποιος περισσότερο: από τη στιγμή που το τετράποδο εξαφανίστηκε, είναι σαν να μην υπάρχει. Στη θέα της Ντέζη, όμως, ο Μπερανζέ φαίνεται να αναστατώνεται, φανερώνοντας τα συναισθήματά του γι' αυτή, και προσπαθεί να επιμεληθεί κάπως το ατημέλητο παρουσιαστικό του. Εξηγεί στον Ζαν γιατί πίνει (νιώθει να τον κυριεύει ένα περίεργο άγχος, δυσφορία, αισθάνεται έξω από τα νερά του με τους ανθρώπους, πίνει για να πάψει να φοβάται, τον πνίγει η μοναξιά, το ίδιο και οι άνθρωποι). Ο Ζαν επιχειρεί να δώσει μαθήματα «ζωής» στον Μπερανζέ, δίνοντάς του συμβουλές πώς θα αλλάξει. Τη συζήτηση διακόπτει ο ρινόκερος που περνά για δεύτερη φορά από την πλατεία, όλοι ξαφνιάζονται και πάλι, εκτός από τον Μπερανζέ που αναστατώνεται και πάλι από την παρουσία της Ντέζη. Ένας νέος κύκλος συζήτησης ξεκινά από τους παρευρισκόμενους με θέμα την προέλευση των ρινόκερων (Ασία ή Αφρική) και πόσα κέρατα έχουν στη μύτη, εάν ήταν ένας ρινόκερος που πέρασε δύο φορές ή δύο διαφορετικοί. Η συζήτηση καταλήγει σε αψιμαχία και όλοι μπαίνουν στην κουβέντα, επιχειρώντας να πείσουν για τις δικές τους θέσεις. Ο Μπερανζέ είναι ήρωας ευαίσθητος: μετανιώνει για τον καβγά του με τον Ζαν, γιατί τον θεωρεί καλό του φίλο, ο οποίος τον βοήθησε ατέλειωτες φορές και βασανίζεται από τύψεις και ενοχές για τον τσακωμό τους. Είναι ευγενής, τρέχει να βοηθήσει και να ηρεμήσει την κα Βοδάρ, ενώ συγκινείται με τη στάση της να μεταμορφωθεί κι αυτή σε ρινόκερο για να βρίσκεται μαζί τον σύζυγό της.

Το απόγευμα επισκέπτεται τον Ζαν, γεμάτος ενοχές, με σκοπό να απολογηθεί και να συμφιλιωθούν. Το ενδιαφέρον για τον φίλο του είναι ειλικρινές και δείχνει ότι βάζει τη φιλία πάνω απ' όλα. Ανησυχεί για την υγεία του Ζαν, ο οποίος σταδιακά μεταλλάσσεται. Όταν ο Ζαν, κατά τη διαδικασία της μεταμόρφωσής του, δηλώνει ότι δεν είναι και τόσο τρομακτικό να γίνει κάποιος ρινόκερος γιατί είναι και αυτοί πλάσματα του Θεού με τα ίδια δικαιώματα με τους ανθρώπους, ο Μπερανζέ επαναστατεί και θέτει θέμα ηθικής (η ηθική των ανθρώπων δεν έχει κάποια σχέση με την ηθική των ζώων και τον νόμο της ζούγκλας). Αντιδρά σε όσα λέει ο Ζαν, προσπαθώντας να επιχειρηματολογήσει και να διαφοροποιήσει τον άνθρωπο από τα ζώα, εξαιτίας της σκέψης και του νου του που όλο εξελίσσονται. Η πλήρης μεταμόρφωση του Ζαν σε ρινόκερο καταρρακώνει τον Μπερανζέ, αφενός γιατί χάνει τον φίλο του, αφετέρου γιατί αισθάνεται και πάλι ενοχές, επειδή δεν πρόλαβε να κάνει κάτι για να την εμποδίσει. Αποχωρώντας από το σπίτι του φίλου του, βλέπει ότι οι ρινόκεροι πολλαπλασιάζονται και προκαλούν καταστροφές.

Επιστρέφοντας στο δωμάτιό του, αισθάνεται τρομοκρατημένος και ενδόμυχα φοβάται μήπως και ο ίδιος μεταμορφωθεί σε ρινόκερο. Ο Ντιντάρ μαθαίνει ότι ο Μπερανζέ είναι άρρωστος και πηγαίνει να τον δει. Αισθάνεται τον εκνευρισμό και την ανησυχία του και προσπαθεί να τον καθησυχάσει. Οι καλπασμοί και τα μουγκρητά των ρινόκερων αναστατώνουν τον Μπερανζέ και σύμφωνα με τον Ντιντάρ κινδυνεύουν να του γίνουν έμμονη ιδέα, ενώ ο ίδιος δεν φαίνεται να ανησυχεί, να προβληματίζεται ή να ασχολείται με το φαινόμενο· μάλλον θεωρεί ότι διαθέτουν μια φυσική αθωότητα παρά μοχθηρία. Ο Μπερανζέ αισθάνεται ότι δεν μπορεί να μένει πια αμέτοχος σε κάτι τόσο σοβαρό που συμβαίνει γύρω του, δεν είναι πια αδιάφορος, νιώθει υπεύθυνος και θέλει να αντιδράσει. Συνειδητοποιεί ότι εάν κάτι τέτοιο συνέβαινε σε άλλη χώρα, επιφανειακά θα ασχολούνταν με το θέμα, όταν όμως μια τέτοια συμφορά πλήξει τους ίδιους δεν μπορεί να παραμείνουν ψύχραιμοι και απαθείς. Νιώθει ότι απειλείται από τους ρινόκερους, ότι καταλαμβάνουν ακόμα και τα όνειρά του και τα μετατρέπουν σε εφιάλτες. Δηλώνει ότι πιστεύει στη διεθνή αλληλεγγύη και ο Ντιντάρ τον χαρακτηρίζει αδιόρθωτο Δον Κιχώτη. Διαβλέπει ότι και ο Ντιντάρ θα συνοδοιπορήσει με τους ρινόκερους.

Σύμφωνα με τον Μπερνάρ Φρανκνέιγ, η τελική ομολογία του Μπερανζέ και οι προηγούμενοι του ισχυρισμοί για την ανωτερότητα των ανθρώπινων όντων ως προς τους ρινόκερους (γι' αυτό και διορθώνει τον εαυτό του αντικαθιστώντας τη λέξη ένστικτο – που αφορά τα ζώα– με τη λέξη διαίσθηση, που αφορά τους ανθρώπους) περιέχονται και σε άλλα έργα του, π.χ. *Το μέλλον βρίσκεται στ' αυγά* (σύνθεση μονόπρακτων, που παρακολουθούν την προετοιμασία, την εξέλιξη και την κατάληξη της κοινωνικής διαπαιδαγώγησης ενός ατίθασου νεαρού, του Ιάκωβου, ο οποίος πρέπει να ενταχθεί στην κοινωνία των μεγάλων, ξεκινώντας από το να αποδεχτεί να τρώει πατάτες με μπέικον) και στα *Θύματα του καθήκοντος*, 1952 (η πορεία του Σουμπέρ, από τον γάμο του μέχρι τη στιγμή του θανάτου του).

Μπερανζέ: ο τελευταίος άνθρωπος

Ο Μπερανζέ κατά τη διάρκεια του μονολόγου του στο τέλος του έργου ταλαντεύεται ανάμεσα στο εάν θα μεταμορφωθεί σε ρινόκερο ή θα παραμείνει άνθρωπος. Σε κάποιο σημείο μετανιώνει που δεν μπορεί να αλλάξει. «Η τελική ομολογία πίστης στην ανθρωπότητα δεν είναι τίποτε άλλο από μια απλή έκδοση του “όσα δε φτάνει η αλεπού τα κάνει κρεμαστάρια”» (Εσσλιν: 1996, 238). Η πρόκληση του Μπερανζέ απέχει πολύ από το να είναι μια τελευταία ηρωική στάση, είναι φαρσική και τραγικωμική, και το τελευταίο νόημα του έργου δεν είναι καθόλου τόσο απλό όσο αυτό μπορεί να φαίνεται με την πρώτη ανάγνωση. Το έργο παρουσιάζει τον παραλογισμό του συμβιβασμού, την τραγωδία του ατομικιστή που δεν μπορεί να γίνει ένα με το μακάριο πλήθος των λιγότερο ευαίσθητων ανθρώπων. Ο Μπερανζέ, με το να απομείνει ο τελευταίος άνθρωπος, μετατρέπεται αυτομάτως σε τέρας, καθώς το φυσιολογικό

θεωρείται να είναι κανείς ρινόκερος. Ο ήρωας θρηνεί τη λευκότητα και την πλαδαρότητα του δέρματός του, λαχταρά το χοντρό δέρμα και το βαθυπράσινο χρώμα της αρματωσιάς του ρινόκερου. «Αλίμονο... είμαι ένα τέρας. Τι λέω, τερατούργημα!» (Ιονέσκο: σ. 197) φωνάζει, λίγο πριν αποφασίσει να υπεραμυνθεί της ανθρωπότητας.

Ο Έσσλιν υποστηρίζει για τον ρόλο του Μπερανζέ στο έργο (1996, 238) ότι

Αν ο *ΡΙΝΟΚΕΡΟΣ* στρέφεται ενάντια στον κονφορμισμό και την αναισθησία –πράγμα αναμφισβήτητο- ειρωνεύεται παράλληλα και τον ατομικιστή που κάνει την ανάγκη αρετή, επιμένοντας στην ανωτερότητά του, σαν ευαίσθητο καλλιτεχνικό ον. Αυτό 'ναι το σημείο όπου το έργο ξεφεύγει από την υπεραπλοποίηση της προπαγάνδας, και γίνεται μια βάσιμη δήλωση της μοιραίας περιπλοκής, του ουσιαστικού αδιεξόδου και παραλογισμού της ανθρώπινης ύπαρξης. Μόνο η παράσταση που θα φωτίσει την αντινομία αυτή, στην τελική θέση του Μπερανζέ, θα έχει αντιληφθεί την αξία της πλήρους ουσίας του έργου. (Έσσλιν: 1996, 238)

Καταληκτικά, ίσως ο Μπερανζέ να προσημαίνει στην Α΄ Πράξη του έργου (σ. 55) το γεγονός ότι οι ζωντανοί κατάντησαν σπάνιο είδος στις μέρες τους, αφού οι πεθαμένοι είναι περισσότεροι από αυτούς και με τον καιρό πληθαίνουν. Αντίστοιχα, στο τέλος του έργου, ο Μπερανζέ καταλήγει ο μόνος άνθρωπος ανάμεσα σ' ένα κοπάδι ρινόκερων που όλο και πληθαίνουν. Ο Μπερανζέ στην πραγματικότητα μεταμορφώνεται κι αυτός στην πορεία και την εξέλιξη του έργου: στην αρχή απαθής και προκλητικά, ίσως, αδιάφορος για το φαινόμενο που εμφανίζεται, στη συνέχεια, επιμένει συνειδητά να παραμείνει άνθρωπος· η ρινοκερίτιδα τον ενοχλεί, τον φοβίζει, αντιδρά, αρνείται να ακολουθήσει το ρεύμα και να ενταχθεί στην αγέλη.

Zαν

Σκηνικές οδηγίες: Εμφάνιση προσεγμένη (κοστούμι, γραβάτα, καπέλο ασορτί, παπούτσια γυαλισμένα), πρόσωπο ηλιοκαμένο.

Είναι ο φίλος του Μπερανζέ, ένας νεαρός, καλλιεργημένος άντρας, κάπως αλαζονικός που υπερηφανεύεται για τον ορθολογισμό του. Αρχικά εμφανίζεται ως σοβαρός και καθωσπρέπει, προτρέποντας τον Μπερανζέ να ακολουθήσει τη δική του στάση ζωής και να του μοιάσει, κατακρίνοντας τον τρόπο ζωής του (ποτό, κ.ά.). Η ευγένειά του είναι επίπλαστη και αυτό προέρχεται από την άποψή του για την εκπαίδευση ως πολιτιστικό κεφάλαιο και όχι ως εξερεύνηση της ανθρωπιάς του. Είναι ήρωας ο οποίος παρουσιάζει αντιφάσεις (διαφορετικό το φαίνεσθαι από το είναι). Είναι ορθολογιστής, πιστεύει στη δύναμη της θέλησης και της ορθολογικής διάνοιας, και για να καλύψει λάθη ή και να αποφύγει τη συζήτηση, χρησιμοποιεί επιχειρήματα από τα τεράστια αποθέματα της λογικής του. Παραδέχεται ότι δεν κάνει όνειρα και ίσως γι' αυτό να είναι ευκολότερη η απόφασή του να μεταμορφωθεί. Η αλαζονεία και η απερίσκεπτη περιφρόνησή του για

τον κοινό άνθρωπο, ειδικά για τη στάση του Μπερανζέ απέναντι στη ζωή, προμηνύει τη μεταμόρφωσή του σε έναν άγριο και ασυγκράτητο ρινόκερο. Χρησιμοποιεί τη δύναμη και τη θέληση, για να παρακάμψει την ηθική και να επιστρέψει σε μια πρωταρχική κατάσταση της φύσης. Γι' αυτό και όταν ο Ζαν αρχίζει να μεταμορφώνεται προειδοποιεί τον Μπερανζέ ότι θα ποδοπατήσει όποιον βρεθεί στον δρόμο του, ακόμα και τον φίλο του, και αυτό αποδεικνύει ότι η μεταμόρφωσή του ήταν μια απλή ανταλλαγή σωματών και όχι ηθικής.

Ντιντάρ

Σκηνικές οδηγίες: Γύρω στα τριάντα πέντε, αρκετά μεγαλόσωμος, υπάλληλος που φαίνεται ότι έχει μέλλον και προοπτική στην εργασία του.

Είναι συνεργάτης του Μπερανζέ, υποπροϊστάμενος στο γραφείο και αντίζηλός του, καθώς και αυτός διεκδικεί την Ντέζη. Υπερηφανεύεται κι αυτός για τη διάνοια και τη λογική του. Στο άκουσμα της είδησης για την εμφάνιση των ρινόκερων είναι πιο δεκτικός από άλλους (π.χ. Μποτάρ), καθώς εμπιστεύεται άτομα που λένε ότι τους είδαν και οι πληροφορίες που του δίνουν είναι διασταυρωμένες και από τις εφημερίδες. Συγκρούεται με τον Μποτάρ, καθώς θεωρεί ότι ο Μποτάρ ανήκει σε κόμμα, ενώ ο ίδιος δηλώνει ότι δεν είναι ενταγμένος πουθενά, άρα ο τρόπος σκέψης του δεν κατευθύνεται από κάποιους άλλους. Φαίνεται ότι είναι προσγειωμένος και ρεαλιστής και βλέπει τα πράγματα ως έχουν. Δείχνει έμπρακτα το ενδιαφέρον του προς τον Μπερανζέ, όταν μαθαίνει ότι ο δεύτερος είναι άρρωστος. Καθησυχάζει τον Μπερανζέ, ο οποίος έχοντας γίνει μάρτυρας της μεταμόρφωσης του Ζαν, αγωνιά και ανησυχεί μήπως και ο ίδιος μεταμορφωθεί σε ρινόκερο. Ακούει τον Μπερανζέ να μοιράζεται μαζί του την ταραχή, το σοκ και την τρομάρα που πέρασε από το γεγονός αυτό. Προσπαθεί να εξηγήσει το φαινόμενο των συνεχών μεταμορφώσεων, όμως δεν βρίσκει ικανοποιητική απάντηση: η προσέγγισή του είναι μάλλον πρόχειρη και επιφανειακή. Προτρέπει τον Μπερανζέ να μην πολυσκοτίζεται για μερικά κρούσματα ρινοκερίτιδας, αλλά να το δει ως μια κολλητική ασθένεια, που σε κάποια φάση θα περάσει. Είναι άνθρωπος που δεν προβληματίζεται ιδιαίτερα, δεν θέλει να ταλαιπωρεί τον εαυτό του με «παράλογα» ερωτήματα. Τον ενδιαφέρει να συνεχίσει να ζει, παίρνοντας τα πράγματα πιο χαλαρά και πιο ανέμελα. Μάλιστα, αποκαλύπτει, ότι ήδη συνήθισε την παρουσία των ρινόκερων και δεν τον ενοχλούν καθόλου, δικαιολογεί κιόλας τη μεταμόρφωσή τους, λέγοντας πως ίσως οι άνθρωποι να έγιναν ρινόκεροι επειδή δεν ένιωθαν ευχάριστα μέσα στο πετσί τους. Διαφωνεί με τον Μπερανζέ που προτείνει να εμπλακούν και ξένοι στο πρόβλημα της ρινοκερίτιδας, καθώς το φαινόμενο αυτό αποτελεί εσωτερική τους υπόθεση. Η κοσμοθεωρία του είναι ότι ο άνθρωπος πρέπει να δείχνει κατανόηση, να έχει ανοιχτό πνεύμα, γιατί όλα εξηγούνται με τη λογική. Και από τη στιγμή που ο άνθρωπος δείχνει

κατανόηση, τότε βρίσκει δικαιολογίες. Όταν τον Μπερανζέ επισκέπτεται και η Ντέζη, τότε ο Ντιντάρ αισθάνεται ότι περιττεύει. Άνθρωπος που προσαρμόζεται εύκολα, που δεν έχει ιδιαίτερες αντιστάσεις

Μποτάρ

Σκηνικές οδηγίες: Γύρω στα εξήντα, συνταξιούχος δάσκαλος, αρκετά κορδωμένος, με άσπρο μουστάκι. Ξέρει τα πάντα και καταλαβαίνει τα πάντα. Δεν συμπαθεί ιδιαίτερα τον Ντιντάρ.

Είναι συνταξιούχος δάσκαλος στο γραφείο που εργάζεται ο Μπερανζέ. Είναι κυνικός και σκεπτικιστής, αρνείται αρχικά να πιστέψει την παρουσία των ρινόκερων και αναζητά λογικές εξηγήσεις για τα πάντα. Δηλώνει ότι λατρεύει τα ξεκαθαρισμένα γεγονότα, ενώ είναι σκεπτικός και καχύποπτος σε όσα γράφουν οι δημοσιογράφοι. Δηλώνει ότι περιφρονεί τις θρησκείες, χωρίς όμως να σημαίνει αυτό ότι δεν τις σέβεται. Διακηρύττει ότι αγωνίζεται ενάντια στην αμάθεια και τον σκοταδισμό. Θεωρεί ότι όσα πανεπιστημιακά διπλώματα κι αν διαθέτει κάποιος, αυτό το οποίο τον διαφοροποιεί είναι να έχει ξεκάθαρες ιδέες, παρατηρητικό μυαλό και πρακτική αντιμετώπιση της ζωής. Όσον αφορά την ύπαρξη των ρινόκερων, όσο και να τον διαβεβαιώνουν για την εμφάνισή τους, εξακολουθεί να είναι δύσπιστος και ειρωνεύεται τους συναδέλφους τους λέγοντας ότι κουβαλήθηκαν από τον Άρη. Θεωρεί ότι ο θόρυβος που γίνεται για τους ρινόκερους είναι ένα μύθευμα, μια στημένη μηχανή, προπαγάνδα για να παρασύρει ανόητους. Όταν βλέπει τον ρινόκερο –στην προκειμένη περίπτωση τον κ. Βοδάρ–, αρνείται να το παραδεχτεί και υποστηρίζει ότι είναι μια οφθαλμαπάτη. Στη συνέχεια φαίνεται να συγκινείται από την αφοσίωση της κ. Βοδάρ προς τον σύζυγο-ρινόκερο, σχολιάζοντας ότι τέτοιοι γάμοι σπανίζουν στις μέρες τους. Θέλει να διαφυλάξει τα δικαιώματα των συναδέλφων του και όταν γίνεται λόγος για απόλυση του κ. Βοδάρ, αντιδρά υποστηρίζοντας ότι το σωματείο τους θα αγωνιστεί με όλες του τις δυνάμεις, γιατί είναι ανεπίτρεπτο να απολυθεί ο κ. Βοδάρ χωρίς καμιά προειδοποίηση. Όταν πια οι ρινόκεροι αυξάνονται και είναι αδύνατο να μην παραδεχτεί ότι τους βλέπει, δικαιολογείται λέγοντας ότι διαπίστωσε το φαινόμενο και θέλει να το εξηγήσει. Αδυνατεί όμως. Με τυμπανοκρουσίες λέει ότι θα αποκαλύψει όλο το παρασκήνιο, τους ενόχους και τη σκευωρία που κρύβεται πίσω από το φαινόμενο της εμφάνισης των ρινόκερων. Επιβάλλεται διαφάνεια, κάθαρση, αλλαγή, διακηρύττει και τρέχει στους αρμόδιους παράγοντες για να ξεδιαλύνει την πλεκτάνη του μυστηρίου. Η τελευταία ανθρώπινη φράση του, πριν και από τη δική του μεταμόρφωση, είναι «Πρέπει να ακολουθούμε τα ρεύματα της εποχής» (σ. 168), φράση που φανερώνει, σύμφωνα και με τον Μπερανζέ, ότι τελικά η σταθερότητα στα πιστεύω του ήταν εντελώς επιφανειακή και ότι η μεταμόρφωσή του συντελέστηκε από μίσος προς τα αφεντικά του και το κατεστημένο,

ως μία αντίδραση στην εξουσία. Ο Ντιντάρ διαφωνεί υποστηρίζοντας ότι νίκησε μέσα του το πνεύμα για το γενικό καλό του συνόλου. Και ενώ η Ντέζη ετοιμάζει δείπνο για τρεις, ο Ντιντάρ δηλώνει ότι προτιμά να φάει ξαπλωμένος στο γρασίδι, ενώ νιώθει έντονα ότι πρέπει να ακολουθήσει τον προϊστάμενο και τους συντρόφους του, υπακούοντας στη φωνή του καθήκοντος. Ακολουθεί κι αυτός, όπως τελικά και όλη σχεδόν η πόλη, τους ρινόκερους.

Κ. Βοδάρ

Υπάλληλος στο γραφείο του εκδοτικού οίκου, συνάδελφος του Μπερανζέ, του Ζαν, του Ντιντάρ, της Ντέζη. Δεν εμφανίζεται στη σκηνή με την ανθρώπινή του μορφή. Εμφανίζεται ως ρινόκερος να κυνηγά τη γυναίκα του, η οποία καταφεύγει στο γραφείο όπου εργαζόταν ο σύζυγός της. Αναγνωρίζεται, μετά τη μεταμόρφωσή του, από την επιμονή του να είναι κοντά στην κ. Βοδάρ και το άγριο αλλά τρυφερό μουγκρητό του προς αυτή.

Κα Βοδάρ

Σκηνικές οδηγίες: Γύρω στα σαράντα με πενήντα, χοντρή, εμφανίζεται στη σκηνή λαχανιασμένη.

Γυναίκα του κ. Βοδάρ, την οποία κυνηγά ένας ρινόκερος και καταφεύγει εξαντλημένη και εξουθενωμένη στο γραφείο όπου εργάζεται ο σύζυγός της. Αρχικά αποκρύπτει την αλήθεια ότι ο άντρας της εξαφανίστηκε και προβάλλει τη δικαιολογία ότι ασθενεί και θα επιστρέψει στα καθήκοντά του σε μερικές μέρες. Όταν αντιλαμβάνεται ότι ο σύζυγός της μεταμορφώθηκε σε ρινόκερο, σπεύδει κι αυτή οικειοθελώς να μεταμορφωθεί αποδεικνύοντας έμπρακτα την αγάπη και την αφοσίωσή της.

Ντέζη

Σκηνικές οδηγίες: Νέα και οπωσδήποτε ξανθιά.

Η Ντέζη είναι γραμματέας στο γραφείο όπου εργάζεται ο Μπερανζέ. Είναι το πρόσωπο που μονοπωλεί το ενδιαφέρον του και συναισθηματικά τον ελκύει. Αντικρίζοντάς την ο Μπερανζέ ήδη από την Α΄ Πράξη, φανερώνει την αναστάτωσή του και την αμηχανία του, ενώ το πέραςμα των ρινόκερων τον άφησε αδιάφορο. Στη Β΄ Πράξη δηλώνει με παρρησία ότι υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας κατά το πέραςμα των ρινόκερων στην πλατεία, κάτι που οι υπόλοιποι βλέπουν με δυσπιστία και αμφισβητούν, κυρίως ο Μποτάρ. Είναι υπάλληλος ευσυνείδητη και προσπαθεί να υποστηρίξει τους συναδέλφους της. Η ίδια

δείχνει την απέχθεια και την απαρésκειά της προς το αφεντικό της και τη συμπεριφορά του, ενώ στην Γ' Πράξη δηλώνει έμπρακτα και το δικό της ενδιαφέρον προς τον Μπερανζέ. Έχει καλές προθέσεις, θέλει να βοηθήσει τον Μπερανζέ να περιορίσει το αλκοόλ και να απαλύνει τις ενοχές που αισθάνεται για το γεγονός ότι δεν εμπόδισε τους φίλους του από το να μεταμορφωθούν σε ρινόκερους. Η Ντέζη δεν δίνει σημασία στην παρουσία και στον θόρυβο των ρινόκερων που συνεχώς κατακλύζουν την πόλη, ούτε και φαίνεται να ενοχλείται. Δεν φαίνεται να πτοείται ιδιαίτερα από τη ρινοκερίτιδα που τους περικλείει, αφού έχει γίνει πια για όλους συνήθεια. Μετά τη μεταμόρφωση και του Ντιντάρ, Ντέζη και Μπερανζέ απομένουν οι μόνοι άνθρωποι. Η Ντέζη είναι για τον παραγμένο Μπερανζέ το λιμάνι του, εκεί που άγχος, φόβος, αγωνία δεν τον αγγίζουν. Στο τέλος ενδίδει και αυτή στη ρινοκερίτιδα, με την πρόφαση ότι πρέπει να συμβιώσουν οι δυο τους με τους ρινόκερους, να βρουν τρόπο να συνεννοηθούν μαζί τους, να μάθουν τη γλώσσα τους. Απορρίπτει τον έρωτα, ονομάζοντάς το συναίσθημα αρρωστημένο, μια έμμομη ιδέα του αντρικού φύλου, ενώ δηλώνει ότι δεν θέλει να αποκτήσει παιδιά, γιατί τα βαριέται αφάνταστα. Στην έκκληση του Μπερανζέ να μην ενδώσει για να δημιουργήσουν οι δυο τους ξανά την ανθρωπότητα, η Ντέζη δεν ανταποκρίνεται. Έχει ήδη πάρει την απόφασή της. Φαίνεται ότι παρασύρεται κι αυτή από την ομορφιά και τη δύναμη των ρινόκερων.

Σοφολογιότατος

Σκηνικές οδηγίες: Φορά πάντα το χαρακτηριστικό ψάθινο καπελάκι, το οποίο δεν αποχωρίζεται ακόμα κι όταν μεταμορφώνεται σε ρινόκερο.

Εμφανίζεται στην Α' Πράξη. Είναι ξεκάθαρα ο άνθρωπος της Λογικής που πιστεύει αυστηρά στους νόμους που τη διέπουν, αν και οι προσπάθειές του να τεκμηριώσει την ορθότητά τους συχνά καταρρέουν και το μόνο που επιτυγχάνει είναι να αποδείξει ότι όσα συμπεραίνει είναι παράλογα. Επιπλέον, γίνεται αναφορά στο όνομά του και στην ιδιότητά του (η οποία διακρίνεται εμφανώς και από το όνομα που του προσδίδεται), από τους άλλους ήρωες που επικαλούνται τη σοφία του. Την ιδιότητά του δεν την κρύβει, είναι περήφανος γι' αυτή και μάλιστα την πλασάρει άνετα, δείχνοντάς την να σημειώνεται και στην ταυτότητά του «Επαγγελματίας φιλόσοφος». Προσπαθώντας να εξασκήσει τη Λογική¹⁸ που ασχολείται με τους νόμους της ορθής σκέψης, επικεντρώνεται και θέτει λανθασμένες ερωτήσεις, γι' αυτό και καταλήγει σε λανθασμένα συμπεράσματα. Αντιπροσωπεύει και άλλους ήρωες που διακρίνονται για την ορθολογιστική τους στάση, όπως ο Ζαν, ο Μποτάρ, ο Ντιντάρ. Ο Σοφολογιότατος δεν εμφανίζεται σε άλλες πράξεις, παρά μόνο μετά τη μεταμόρφωσή του σε ρινόκερο και

¹⁸ Βιρβιδάκης, Στ. – Καρασμάνης, Β. - Τουρνά Χ. *Αρχές Φιλοσοφίας, Β' τάξη Γενικού Λυκείου, Θεωρητική Κατεύθυνση*, Αθήνα, ΙΤΥΕ Διόφαντος, 2012, 49.

διακρίνεται από το πλήθος των άλλων ρινόκερων από το χαρακτηριστικό του καπέλο. Δεν δίνει απαντήσεις στα ζητήματα που θέτουν οι συνομιλητές του, αλλά όπως δηλώνει και ο ίδιος τοποθετεί το πρόβλημα «σε μια σοφολογιότατη βάση» (σ. 82).

Κύριος Παπιγιόν

Σκηνικές οδηγίες: Γύρω στα πενήντα, φαρδύ μουστάκι, ντυμένος τυπικά, με παράσημο της λεγεώνας της τιμής.

Είναι ο επικεφαλής του γραφείου του Μπερανζέ, με δικαιώματα πάνω στους υπαλλήλους του. Τον ενδιαφέρει οι υπάλληλοι να μην κωλυσιεργούν και να προσηλώνονται στη δουλειά και τα καθήκοντά τους. Ελέγχει τα παρουσιολόγια και, σε περίπτωση που κάποιοι καθυστερούν, τους επιβάλλει πρόστιμο ή κρατά από τον μισθό τους. Ενοχλείται όταν η κουβέντα παρατραβά και αυστηρά δηλώνει ότι η εταιρεία πληρώνει τους υπαλλήλους για να δουλεύουν και όχι για να χαζολογούν. Η εμφάνιση των ρινόκερων δεν του προκαλεί και τόσο μεγάλη έκπληξη, φαίνεται να ευχαριστείται περισσότερο για το γεγονός ότι γκρέμισαν τη σκάλα, για την οποία έκανε χρόνια αιτήσεις στη γενική διεύθυνση να τους την επιδιορθώσει. Φαίνεται ότι κι αυτός γλυκοτοιτάζει την Ντέζη, η οποία φανερώνει την απέχθεια και την αποστροφή της προς το άτομό του. Και ενώ ο κόσμος χάνεται, ο Παπιγιόν ασχολείται μόνο με την αλληλογραφία.

Γεράκος (Κος Ζαν)

Είναι γείτονας με τον Μπερανζέ. Είναι κομπός στην εμφάνιση και ευγενής στους τρόπους. Με την εμφάνιση του πρώτου ρινόκερου, που κατατρομάζει τους παρευρισκόμενους στη σκηνή, σκορπίζουν τα ψώνια της Νοικοκυράς και προθυμοποιείται να βοηθήσει να τα μαζέψουν. Είναι όμως και η δική του ευγένεια επίπλαστη και υποκριτική, αφού κάνει κομπλιμέντα μπροστά στη Νοικοκυρά, ενώ πίσω από την πλάτη της σχολιάζει την εξωτερική της εμφάνιση. Όταν εμφανίζεται ρινόκερος τη δεύτερη φορά και ποδοπατά τη γάτα της Νοικοκυράς, και πάλι ο Γεράκος, μεταξύ άλλων, προσπαθεί να την ηρεμήσει. Αρέσκεται και αυτός στη φιλοσοφία και βρίσκει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη συνομιλία του με τον Σοφολογιότατο. Και οι δύο προσπαθούν, με βάση τη λογική, να φτάσουν σε λογική σκέψη με διάφορα επιχειρήματα, τα οποία τελικώς δεν έχουν το απαιτούμενο αποτέλεσμα. Αναζητά χειροπιαστές αποδείξεις και τεκμήρια για να πεισθεί. Αποδέχεται και επικροτεί τις απόψεις του Σοφολογιότατου, γιατί θεωρεί ότι ως επαγγελματίας φιλόσοφος είναι άκριτα σοφός.

Γυναίκα του κ. Ζαν

Πολύ μικρή εμφάνιση στη Β' Πράξη.

Νοικοκυρά

Σκηνικές οδηγίες: Κρατά τα ψώνια και τον γάτο της, στον οποίο έχει ιδιαίτερη αδυναμία. Συγκλονίζεται μετά το ποδοπάτημα του γάτου της από τον ρινόκερο.

Εμφανίζεται στην Α' Πράξη. Έχει ψωνίσει, δέχεται τις περιποιήσεις του Γεράκου. Ο ρινόκερος με την πρώτη του εμφάνιση την τρομάζει και σκορπίζονται τα ψώνια της, ενώ όλοι οι παρευρισκόμενοι τρέχουν να την βοηθήσουν. Οι ρινόκεροι δεν της προξενούν ιδιαίτερη εντύπωση, εκτός από τη στιγμή που εμφανίζονται για δεύτερη φορά και ποδοπατούν τον αγαπημένο της γάτο. Αυτό που την θλίβει, δεν είναι μόνο το γεγονός του θανάτου του γάτου της, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο πέθανε.

Πυροσβέστης

Τρέχει να βοηθήσει και να απεγκλωβίσει τα άτομα που παγιδεύτηκαν μετά την κατάρρευση της σκάλας στο γραφείο. Στη συνέχεια το σώμα των πυροσβεστών, όπως και όλοι στην πόλη, μεταμορφώνονται σε ρινόκερους.

Γκαρσόνα, Μπακάλης, Μπακάλισσα, Καφετζής

Άνθρωποι απλοί, καθημερινοί, κοντόφθαλμοι, που ασχολούνται με τα δικά τους και δεν δίνουν ιδιαίτερη σημασία στο τι συμβαίνει γύρω τους.

Κεφάλια ρινόκερων

Η φρίκη του πολλαπλασιασμού –το γεγονός ότι η σκηνή κατακλύζεται από ολοένα αυξανόμενο αριθμό ρινόκερων, ποδοβολητά και μουγκανητά– εκφράζει την αγωνία του ατόμου να ανταπεξέλθει αλώβητο από αυτή την κατάσταση, να αντιμετωπίσει το πλήθος και να μετρήσει την αντοχή του. Το στοιχείο του πολλαπλασιασμού (το οποίο παρατηρείται και σε άλλα έργα του Ιονέσκο, π.χ. *Ο καινούργιος νοικάρης*, *Καρέκλες*) εκφράζει άλλοτε τη συγκεκριμενοποίηση της μοναξιάς και άλλοτε τη θριαμβευτική νίκη αντιπνευματικών δυνάμεων.

Οι ρινόκεροι εμφανίζονται στο έργο σταδιακά: ένας-δύο στην αρχή (που γίνονται θέμα συζήτησης όχι μόνο για την εμφάνισή τους, αλλά κυρίως για το κατά όσο έχουν ένα ή δύο κέρατα στη μύτη και εάν προέρχονται από Αφρική ή Ασία). Ήδη από την Α'

Πράξη φαίνεται ότι στο πέρασμά τους παρασύρουν τα πάντα (πρώτο θύμα ο γάτος της Νουκοκυράς). Στη συνέχεια μεταμορφώνονται φιλήσυχοι πολίτες, συμπαρασύροντας και οικεία τους πρόσωπα (κύριος Βοδάρ και κυρία Βοδάρ). Άνθρωποι σκεπτόμενοι, λογικοί, κάθε ηλικίας μεταμορφώνονται, καταλαμβάνοντας την πόλη και αναστατώνουν τους εναπομείναντες κατοίκους με τα μουγκρητά και τα ποδοβολητά τους. Η ρινοκερίτιδα δεν κάνει διακρίσεις και γίνεται μόδα: καταλαμβάνει σώματα εξουσίας (τους πυροσβέστες), κοινωνικά επιφανείς (αριστοκράτες), τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, ανθρώπους της σκέψης (Σοφολογιότατος), απλούς και καθημερινούς ανθρώπους. Βέβαια, όλοι οι ρινόκεροι δεν παρουσιάζουν ίδιες συμπεριφορές: π.χ. ο κ. Βοδάρ προσπαθεί να επικοινωνήσει με τη γυναίκα του, επιδιώκει τη συντροφικότητα, η κα Βοδάρ μεταμορφώνεται προκειμένου να είναι μαζί του, ο Ζαν λίγο πριν μεταμορφωθεί αποκαλύπτει ότι μισεί τους ανθρώπους και όταν επιτελείται η πλήρης του αλλαγή παρουσιάζεται ορμητικός, επιθετικός, ασυγκράτητος. Τα μουγκανητά τους στο τέλος ακούγονται, στα αυτιά όσων είναι διατεθειμένοι να τους ακολουθήσουν, ως απαλό και μελωδικό τραγούδι, όπως επίσης και το πέρασμά τους ως χορός μαγευτικός. Το πέρασμά τους ορμητικό, παρασύρει τους πάντες, μέχρι τελικά την πλήρη τους επικράτηση και παντοδυναμία. Οι ρινόκεροι με την επικράτησή τους μπορούν να θεωρηθούν ως η νέα αριστοκρατική φυλή, ανώτερη από την υπόλοιπη ανθρωπότητα και γι' αυτό πρέπει να καθιερωθεί. Όσο το θεατρικό προχωρά, οι ήρωες πριν μεταμορφωθούν εξομολογούνται τον θαυμασμό τους για τους ρινόκερους, ότι είναι όμορφοι και οι άνθρωποι άσχημοι, μουγκρίζουν μελωδικά και χορεύουν καταπληκτικά. Είναι ωραίοι, όμως, κυρίως λόγω της δύναμης τους, αφού ο Μπερανζέ με τις τελευταίες του δηλώσεις (όταν τελικά αποφασίζει να πολεμήσει τους ρινόκερους και να σώσει την ανθρωπότητα) θα αποφανθεί ότι η αληθινή ομορφιά βρίσκεται όχι στη σωματική αλλά στην ηθική δύναμη.

Ο Ιονέσκο περιγράφει τη γελοιοποίηση στις πραγματικότητας που θρυμματίζεται ανάμεσα στα δάχτυλα σαν μια χούφτα χώμα· ταυτόχρονα θαυμάζει και εκπλήσσεται με τον κάθε κόκκο σκόνης που τον καλύπτει. Υπάρχει ένα είδος νοσταλγίας του φωτός μέσα σ' αυτή την ασφυξία.

S. Benmussa

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Χρονολόγιο

1909-1916: Ο Ευγένιος Ιονέσκο γεννιέται στις 26 Νοεμβρίου του 1909 στη Σλάτινα της Ρουμανίας. Πατέρας του είναι ο σπουδαστής Νομικής Ευγένιος Ιονέσκο και μητέρα του η γαλλικής καταγωγής Τερέζ Ιγκάρ. Ο Ιονέσκο βαπτίζεται χριστιανός ορθόδοξος, δόγμα στο οποίο θα παραμείνει πιστός έως τον θάνατό του, παρότι για μεγάλες περιόδους της ζωής του είναι σκεπτικιστής απέναντι στη μεταφυσική. Λίγο μετά τη γέννησή του, η οικογένειά του εγκαθίσταται στο Παρίσι, όπου ο πατέρας του σπουδάζει Νομικά. Το 1911 γεννιέται η αδελφή του Μαριλίνα και το 1912 ο αδελφός του Μιρσέα, ο οποίος πεθαίνει μόλις δεκαοκτώ μηνών. Το 1916 και ενώ έχει ξεσπάσει ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, ο πατέρας του επιστρέφει στη Ρουμανία, όμως η υπόλοιπη οικογένεια παραμένει στο Παρίσι. Μετά τη λήξη του πολέμου ο πατέρας του αγνοείται και οι συγγενείς του πιστεύουν ότι σκοτώθηκε στο μέτωπο. Στην πραγματικότητα, δεν είχε λάβει μέρος στον πόλεμο, αλλά στη διάρκεια του εγκαταστάθηκε μόνιμα στο Βουκουρέστι, παντρεύτηκε ξανά και εργάστηκε ως γενικός επιθεωρητής της Αστυνομίας.

1917-1919: Ο Ιονέσκο αντιμετωπίζει προβλήματα υγείας και η μητέρα του τον στέλνει στη γαλλική επαρχία Μαγιέν, όπου ο Ιονέσκο ζει δύο ήρεμα χρόνια. Μετά το διαζύγιο των γονιών του (1919), ο πατέρας του αποκτά την κηδεμονία του και ο Ιονέσκο εγκαθίσταται στο Βουκουρέστι μαζί με την αδελφή του. Μαθαίνει ρουμανικά και φοιτά αρχικά στο Κολλέγιο του Αγίου Σάββα και μετά στο Κολλέγιο της Κραϊόβα. Κατά την περίοδο αυτή, οι σχέσεις του με τη νέα οικογένεια του πατέρα του είναι τεταμένες.

1928: Στρέφεται στη λογοτεχνία και την ποίηση και δημοσιεύει το πρώτο του ποίημα στην επιθεώρηση *Bilet de papagal*. Από το 1929 έως το 1933 σπουδάζει γαλλική φιλολογία στο Πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου. Το 1930 δημοσιεύει στην επιθεώρηση *Zodiac* το πρώτο του κριτικό κείμενο για τον Ρουμάνο ποιητή Ιλάριε Βόρονκα (1903-1946). Μέχρι το 1935 δημοσιεύει κείμενά του στις επιθεωρήσεις *Χρόνος*, *Παρόν*, *Λουλούδι της Φωτιάς*, *Λογοτεχνική Ζωή*, καθώς και στο αντιφασιστικό περιοδικό *Critica*. Το 1931 δημοσιεύει το ποιητικό έργο *Ελεγείες για μικροσκοπικά πράγματα*.

1934: Δημοσιεύει τη συλλογή κριτικών δοκιμίων *Όχι*, τα οποία προκαλούν σκάνδαλο στους λογοτεχνικούς κύκλους της Ρουμανίας, γιατί ο Ιονέσκο, με το σαρκαστικό του ύφος, βάλλει κατά της κατεστημένης ελίτ των Ρουμάνων λογοτεχνών της εποχής, κατηγορώντας τους για συντηρητισμό.

1936: Παντρεύεται τη Ροντίτσα Μπουριλεάνο. Η μητέρα του πεθαίνει από εγκεφαλικό επεισόδιο. Εργάζεται ως καθηγητής Γαλλικών στην πόλη Τσερναβόντα και παραδίδει σεμινάρια στο Βουκουρέστι. Διορίζεται στο Υπουργείο Παιδείας της Ρουμανίας.

1937-1939: Αναλαμβάνει υπεύθυνος του τμήματος κριτικής της επιθεώρησης *Facla*, ενώ δημοσιεύει άρθρα του στην καθημερινή εφημερίδα *Η Σκηνή* και στο περιοδικό *Ελεύθερες Γνώμες*. Το 1938 εγκαθίσταται στο Παρίσι για να υποστηρίξει τη θέση του για το διδακτορικό του με θέμα *Το ζήτημα της αμαρτίας και το ζήτημα του θανάτου στη γαλλική ποίηση από την εποχή του Μποντλέρ*, διατριβή την οποία δεν ολοκλήρωσε ποτέ. Το 1939 συνδέεται με τους κύκλους της επιθεώρησης *Esprit*.

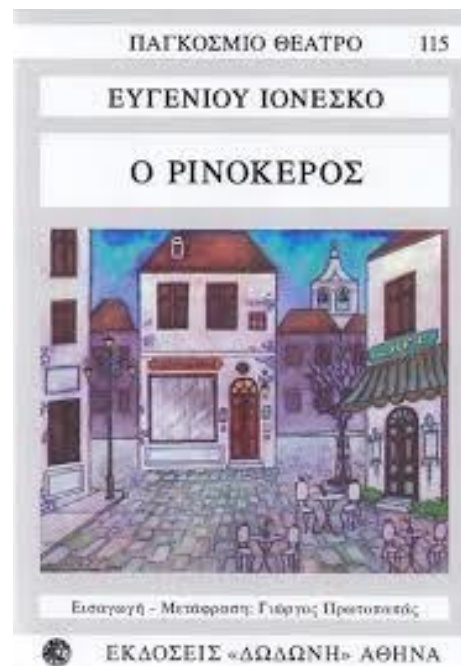
1940-1945: Με το ξέσπασμα του Β' Παγκόσμιου Πολέμου επιστρέφει στο Παρίσι και εργάζεται στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Το 1942 επιστρέφει στη Γαλλία μαζί με τη γυναίκα του, αλλά αντιμετωπίζουν σοβαρά οικονομικά προβλήματα. Ασχολείται με τη μετάφραση και στη συνέχεια διορίζεται στο πολιτιστικό τμήμα της Βασιλικής Πρεσβείας της Ρουμανίας. Τον Αύγουστο του 1944 γεννιέται η κόρη του Μαρί-Φρανς.

1945-1949: Ασχολείται συστηματικά με τη γαλλική μετάφραση έργων του Ρουμάνου ποιητή Ουρμόζ (πρόδρομου του σουρεαλισμού, της λογοτεχνίας του παραλόγου και της αντι-πρόζας). Το 1948 πεθαίνει ο πατέρας του, με τον οποίον ο Ιονέσκο έχει διακόψει σχέσεις. Γράφει το θεατρικό έργο *Η φαλακρή τραγουδίστρια*, που ανεβαίνει για πρώτη φορά τον Μάιο του 1950 στο *Théâtre des Noctambules* στο Παρίσι. Το έργο δεν γνωρίζει ιδιαίτερη επιτυχία, όμως κερδίζει τον θαυμασμό ορισμένων διανοουμένων. Ο Ιονέσκο συνδέεται φιλικά με τον Αντρέ Μπρετόν, τον Λουίς Μπουνιουέλ, τον Αρτίρ Αντάμοφ. Λαμβάνει τη γαλλική υπηκοότητα.

1950-1958: Κείμενά του δημοσιεύονται στην επιθεώρηση *Cahiers du Collège de Pataphysique*. Στο διάστημα αυτό γράφει μια σειρά από τα πιο γνωστά θεατρικά έργα του, μεταξύ των οποίων: *Το μάθημα* (1951), *Οι καρέκλες* (1952), *Ο αρχηγός* (1953), *Θύματα του καθήκοντος* (1953), *Αμεντέ* (1954), *Ο Ζακ ή η υποταγή* (1955), *Ο καινούριος νοικάρης* (1955), *Δολοφόνος χωρίς ανταμοιβή* (1958), *ΡΙΝΟΚΕΡΟΣ* (1959), κ.ά. Την ίδια περίοδο εμπλέκεται σε μια από τις πιο γνωστές πολεμικές της σύγχρονης θεατρικής ιστορίας και, με μια σειρά από δημοσιεύματα, αντιπαρατίθενται σφοδρά με τον Άγγλο κριτικό θεάτρου του *Observer*, Κένεθ Τάιναν.

1960-1964: Γράφει τα έργα μεταξύ άλλων *Ο βασιλιάς πεθαίνει* (1962), *Ο πεζός στον αέρα* (1963), *Η δίψα και η πείνα* (1964).

1966: Συμμετέχει σε μια ιστορική performance στο *Théâtre de France*, κατά την οποία ο Ιονέσκο και οι Μαρία Κασαρές και Ζαν-Λουί Μπαρό διαβάζουν κείμενα από έργα τα οποία αυτοσχεδιάζουν επιτόπου.



1969-1970: Του απονέμεται το μετάλλιο του Μονακό. Τον Δεκέμβριο του 1969 τιμάται με το Μεγάλο Εθνικό Βραβείο Θεάτρου της Γαλλίας. Τον Ιανουάριο του 1970 γίνεται μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας.

1971-1980: Δίνει διαλέξεις και παρουσιάζει θεατρικές παραστάσεις σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες. Τιμάται με πλήθος βραβείων και αναγορεύεται επίτιμος διδάκτωρ του Πανεπιστημίου του Γουόρικ και του Πανεπιστημίου του Τελ Αβίβ. Του απονέμεται το μετάλλιο Μαξ Ράινχαρτ. Το 1978 πραγματοποιείται στη Νορμανδία φεστιβάλ *La Décade Ionesco*, στο οποίο συμμετέχουν κορυφαίοι μελετητές του έργου του από όλο τον κόσμο (Ρότζερ Μπέσκι, Μιρσέα Ελιάντ, Μάρτιν Έσλιν, Εμανουέλ Ζακάρ, Ιβ Μορό, Κολέτ Βέλ κ.ά.). Γράφει μεταξύ άλλων τα έργα *Το παιχνίδι της σφαγής*, 1970, *Μακμπέτ*, 1972.

1982-1987: Το 1982 ανεβάζει στο Μουσείο Πομπιντού τη θεατρική παράσταση *Freshwater*. Η υγεία του έχει επιβαρυνθεί: το 1984 πέφτει σε διαβητικό κώμα για δύο μέρες και νοσηλεύεται για μεγάλο διάστημα. Τον επόμενο χρόνο ταξιδεύει για διαλέξεις στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ. Το 1985 τιμάται με το Διεθνές Βραβείο Σύγχρονης Τέχνης του Μόντε Κάρλο, ενώ ορίζεται μέλος της κριτικής επιτροπής της Μπιενάλε της Βενετίας. Τον ίδιο χρόνο του απονέμεται στο Σικάγο το βραβείο *T. S. Eliot - Ingersoll* παρουσία του νομπελίστα Σολ Μπέλουσ και αργότερα το μετάλλιο της Πόλης του Παρισιού.

1989-1994: Ασχολείται με τα ανθρώπινα δικαιώματα στη Ρουμανία, στην οποία επιθυμεί να ταξιδέψει για να συνδράμει το κίνημα κατά του καθεστώτος Τσαουσέσκου. Όμως, το 1989 αντιμετωπίζει ξανά προβλήματα υγείας και νοσηλεύεται εκ νέου. Η κόρη του διαβάζει στη θέση του ένα κείμενο-καταπέλτη κατά της ρουμανικής κυβέρνησης. Τον Μάρτιο του ίδιου χρόνου συνυπογράφει μαζί με τον Σάμουελ Μπέκετ και άλλους 710 συγγραφείς την παγκόσμια διακήρυξη του δικαιώματος στην ελεύθερη έκφραση. Του απονέμεται το Βραβείο Μολιέρου. Στις 28 Μαρτίου του 1994 πεθαίνει στην οικία του στο Παρίσι και ενταφιάζεται στο κοιμητήριο του Μονπαρνάζ¹⁹.

¹⁹ Χρησιμοποιήθηκαν στοιχεία από την ιστοσελίδα του εκδοτικού οίκου Κέδρος: ανάκτηση από την ιστοσελίδα: https://www.kedros.gr/writer.php?writers_id=19#navtab_444, *Θεατρικά Τετράδια*, 11 (σ. 4-5) και από το βιβλίο Έσλιν, Μ. 1996. *Το Θέατρο του παραλόγου*, Αθήνα, Δωδώνη.

Ενδεικτικές εργασίες²⁰

1. Να σχολιάσετε την επιλογή του τίτλου του θεατρικού έργου *Ρινόκερος*. Θεωρείτε ότι συνδέεται με το περιεχόμενο του έργου; Να δικαιολογήσετε την άποψή σας.
2. Να σχολιάσετε τον χώρο στον οποίο εκτυλίσσονται τα γεγονότα στην Α' και Γ' Πράξη, λαμβάνοντας υπόψη και την υπόθεση του έργου.
3. Να καταγράψετε τρία γνωρίσματα του θεάτρου του παραλόγου και να συζητήσετε κατά πόσο αυτά μπορούν να εντοπιστούν στο συγκεκριμένο του θεατρικό έργο (Α' Πράξη, σ. 53-69).
4. Να εντοπίσετε τους δύο κυριότερους θεματικούς άξονες που, κατά την άποψή σας, εντοπίζονται στο θεατρικό έργο *Ρινόκερος* και να τεκμηριώσετε την απάντησή σας με στοιχεία από το έργο.
5. Να εξηγήσετε τον ρόλο που διαδραματίζουν τα δευτερεύοντα πρόσωπα στην Α' Πράξη σε σχέση με την εξέλιξη της πλοκής (Νοικοκυρά, Μπακάλης, Μπακάλισσα, Καφετζής, Γκαρσόνι).
6. Να παρουσιάσετε το περιεχόμενο του μονολόγου του Μπερανζέ (Γ' Πράξη, σ. 194-198) και να σχολιάσετε τη στάση που αποφασίζει να ακολουθήσει ο ήρωας.
7. Ιδιαίτερη θέση στο έργο έχει ο τελευταίος μονόλογος του Μπερανζέ, στον οποίο ο θεατής/αναγνώστης συνειδητοποιεί πώς αισθάνεται ο ήρωας και τι τελικά τον έκανε να μην υπακούσει στη «ρινοκερίτιδα» και να παραμείνει άνθρωπος. Να σχολιάσετε.
8. Να εξηγήσετε πώς αλλάζει η στάση των ανθρώπων απέναντι στους ρινόκερους από την αρχή του έργου μέχρι το τέλος (Α' Πράξη, σ. 33-83, και την Γ' Πράξη, σ. 166-198).

²⁰ Όσες ερωτήσεις αφορούν τη Β' Πράξη (η οποία δεν είναι διδακτέα και εξεταστέα), παρατίθενται για διευκόλυνση της κατανόησης του θεατρικού κειμένου και όχι για σκοπούς αξιοποίησης στην αξιολόγηση του μαθήματος.

9. Ο Ιονέσκο χρησιμοποιεί τη τεχνική της επανάληψης στον *Ρινόκερο*, κυρίως στην Α΄ Πράξη. Να εντοπίσετε σε ποια σημεία τη συναντούμε και να συζητήσετε τον ρόλο της στο έργο.
10. Ποια νομίζετε ότι είναι η λειτουργία του κωμικού στοιχείου στον *Ρινόκερο* του Ιονέσκο, έχοντας υπόψη σας ότι βασικά θέματα που τίγονται στο θεατρικό έργο (π.χ. το υπαρξιακό αδιέξοδο του μεταπολεμικού ανθρώπου, ο έντονος υπαρξιακός προβληματισμός, ο παραλογισμός ανθρώπινου βίου, κ.ά.), είναι σοβαρά και συχνά τραγικά;
11. Να χαρακτηρίσετε τον Μπερανζέ, έτσι όπως παρουσιάζεται στο έργο (Α΄ Πράξη και Γ΄ Πράξη, σ. 166-198). Θεωρείτε ότι είναι ήρωας ο οποίος εξελίσσεται στην πορεία του έργου; Να σχολιάσετε.
12. Ο Εμμάνουελ Ντεμαρσί Μοτά, ένας από τους σπουδαιότερους Γάλλους σκηνοθέτες, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο Μπερανζέ δεν υποκύπτει στη μόλυνση. Όχι από ιδεολογία, ούτε από γενναιότητα». Ποια είναι η δική σας άποψη, έχοντας υπόψη και την τελική σκηνή του έργου;
13. Ποιος από τους ήρωες είναι πιο συμπαθής σε σας; Να δικαιολογήσετε την άποψή σας με στοιχεία από το έργο.
14. Να παρουσιάσετε τον συμβολικό χαρακτήρα που παίρνουν οι ρινόκεροι στο έργο.
15. Οι ρινόκεροι στο έργο διατηρούν στοιχεία της ανθρώπινης τους ταυτότητας ή είναι αποκλειστικά άγρια ζώα;
16. Ιδιαίτερη σημασία στον ρινόκερο έχει το κέρατό του. Τι συμβολίζει κατά τη γνώμη σας;
17. Ο *Ρινόκερος* είναι ένα συμβολικό έργο για την προσαρμογή της γερμανικής κοινωνίας κατά την περίοδο της ανόδου του ναζισμού, αλλά όχι μόνο. Με ποιους τρόπους συνδέεται αυτό το πολύπλευρο έργο του Ιονέσκο με το σήμερα;
18. Νομίζετε ότι η «ρινοκερίτιδα» είναι ασθένεια η οποία αφορούσε μόνο την εποχή κατά την οποία ο Ιονέσκο έγραψε στον *Ρινόκερο*; Σε μία ολοκληρωμένη παράγραφο να παρουσιάσετε τη θέση σας.

19. Στο έργο (Β' Πράξη, σ. 134) ακούγεται η εξής φράση: «Γιατί να μη γίνω ρινόκερος... Πάντα μ' άρεσε η αλλαγή!», και κάπως έτσι ξεκινά μια κοινωνική μεταβολή, που σαρώνει τα πάντα αδιακρίτως, όπως ορίζει και η φύση την αντίδραση των άγριων ζώων. Να παραλληλίσετε το νόημα της φράσης με τη σημερινή πραγματικότητα.
20. Να παρακολουθήσετε την πορεία μετάλλαξης του Ζαν σε παχύδερμο και να δώσετε τα στάδια που ακολουθεί ο συγκεκριμένος ήρωας.
21. Να σχολιάσετε τα λόγια του Μπερανζέ (Β' Πράξη, σ. 133): «Εμείς διαθέτουμε μια θεμελιωμένη φιλοσοφία, που αυτά τα ζωντανά δεν την έχουν δει ούτε στον ύπνο τους! Συστήματα για αξίες ζωής που είναι αναντικατάστατα. Τα δημιούργησαν αιώνες και αιώνες ανθρώπινου πολιτισμού...». Σε ποια συμπεράσματα καταλήγετε;
22. Σε ολόκληρο το έργο πλανάται η μεγάλη απορία του Ευγένιου Ιονέσκο: «Είναι τελικά η ρινοκερίτιδα απαραίτητος κάτι αηδιαστικό ή μήπως μια δικαιολογημένη αντίδραση σε μια ζωή κενή από ανθρωπιά και αξίες;» Να γράψετε μια επιστολή προς τον Ευγένιο Ιονέσκο με τις απόψεις σας.
23. «Υπάρχουν πράγματα που μπαίνουν στο μυαλό ακόμα και των άμυαλων», διαβάζουμε στην εισαγωγή του έργου. Να δικαιολογήσετε τη θέση του Ιονέσκο, επιλέγοντας ένα από τα πρόσωπα του έργου.
24. «Αν [...] ορίζουμε την τραγωδία ως πράξη ικανή να επιφέρει την κάθαρση μέσα από την ταύτισή μας μ' ένα άτομο που, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, επιβεβαιώνει την πίστη μας στον άνθρωπο και καταφέρνει να υπερβεί τα όρια της μίζερης και παράλογης υπαρξής του, νομίζω ότι έργα σαν αυτά του Ιονέσκο μπορούν να έχουν καθαρτική λειτουργία» (*Θεατρικά Τετράδια*, 11, 16-17). Συμφωνείτε με την άποψη του Μ. Έσπλιν για την καθαρτική λειτουργία που έχουν τα έργα του Ιονέσκο, μετά την ανάγνωση του συγκεκριμένου θεατρικού; Να σχολιάσετε.
25. Αφού παρακολουθήσετε τη θεατρική παράσταση του Εθνικού Θεάτρου Ελλάδος, να γράψετε τη δική σας κριτική (90-110 λέξεις), η οποία θα δημοσιευτεί σε εφημερίδα.
Εθνικό Θέατρο: Χειμερινή περίοδος 1996-1997 (Πρώτη παράσταση: 14 Φεβρουαρίου 1997), Σκηνοθεσία: Γιάννης Ιορδανίδης, Παίζουν: Γιώργος Μιχαλακόπουλος, Πέγκυ Σταθακοπούλου, Γιώργος Μοσχίδης, Μαρία

Κωνσταντάρου, Γιάννης Ροζάκης, Νταιζή Σεμπεκοπούλου, Στέλιος Λιονάκης κ.ά.

<https://www.youtube.com/watch?v=ROFJowfCJNU>

Επίσης, μπορείτε...

1. Να ακούσετε:

[Ακρόαση] Ηχογράφηση για το ραδιόφωνο: 1960

Μετάφραση: Ιουλία Ιατρίδη, Σκηνοθεσία: Μήτσος Λυγίζος, Ηθοποιοί: Ανδρέας Φιλίππιδης (Μπερανζέ), Κλεώ Σκουλούδη, Δήμος Σταρένιος, Γιώργος Μοσχίδης, Βάσω Μεταξά, Κώστας Ρηγόπουλος, Άννα Κυριακού, Βίκτωρ Παγουλάτος, Ευάγγελος Πρωτοπαπάς, Κώστας Παπαγεωργίου, Γιώργος Πλούτης και Απόστολος Αυδής.

<https://www.youtube.com/watch?v=GNHX4-w9X2k>

2. Να παρακολουθήσετε τη συζήτηση για το ανέβασμα της παράστασης σε σκηνοθεσία – μετάφραση Θωμά Μοσχόπουλου, Θησείων, ένα θέατρο για τις τέχνες, Ιανουάριος 2014 (Εκπομπή: Art Beat).

<https://www.youtube.com/watch?v=pZg7NyB5uos>

3. Να παρακολουθήσετε τρέιλερ της παράστασης:

α. από το Θησείων, ένα θέατρο για τις τέχνες: [https://www.youtube.com/watch?v=nRVAKWkj- 8](https://www.youtube.com/watch?v=nRVAKWkj-8)

β. από τον ΘΟΚ: <https://www.youtube.com/watch?v=4xLLi2ks-zw>

4. Να διαβάσετε, επίσης: Κωστούλα Μητροπούλου, *Τέσσερις Ερημιές* (επίδραση της γραφής του Ιονέσκο στους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Έσπλιν, Μ. 1996. *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Αθήνα, Δωδώνη.
- Ιονέσκο, Ευγ. 1982, *Σημειώσεις και αντι-σημειώσεις*, Αθήνα, Θεωρία.
- Ιονέσκο, Ευγ. 1992, *Ο Ρινόκερος*, Αθήνα, Δωδώνη.
- Χάρτνολ, Φ. 1980, *Ιστορία του Θεάτρου*, Αθήνα, Υποδομή.
- Θεατρικά τετράδια, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»* 11 (Μάρτιος 1985).
- Artaud, Ant. 1992. *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφρ. Παύλος Μάτεσις, Αθήνα, Δωδώνη.

ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

Γραμματάς, Θ. 1992. «Η ελληνική εκδοχή στο “θέατρο του παραλόγου”», *Σύγκριση/Comparaison* 4: 10-16.

Ανακτήθηκε από: <http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi4/4.grammatas.pdf>

https://www.kedros.gr/writer.php?writers_id=19#navtab_444

Για τον Ιονέσκο γενικότερα, την παράσταση «Ρινόκερος» του Εθνικού Θεάτρου και κριτικές για τη συγκεκριμένη παράσταση, υλικό από το ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου:

<http://www.nt-archive.gr/workDetails.aspx?workID=5102>

<http://www.sparknotes.com/drama/rhinoceros/themes.html>

Μουρέττου Παναγιώτα, *Το νεοελληνικό θέατρο ως σύστημα αισθητικής επικοινωνίας* (διπλωματική εργασία), Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, 2013, Αθήνα.

http://dspace.lib.ntua.gr/dspace2/bitstream/handle/123456789/8737/mourettoup_theatro.pdf?sequence=1

Ρόζη Αγγελική, *The evolution of a subversive parole in the plays of Arthur Adamov, Eugene Ionesco and Jean Genet* (διδασκαρική διατριβή), 1996, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/7136>

Γλωσσάρι Λογοτεχνικών Όρων, ΟΑΠ, ΥΠΠ, 2017:

<http://logom.schools.ac.cy/index.php/el/yliko/logotechnikos-grammatismos>,

κClare Kemock, *The Rhinoceros in 2006: A dramaturgical analysis of Eugene Ionesco's "Rhinoceros"*. Ανάκτηση από: <https://www.yumpu.com/en/document/view/51652525/a-dramaturgical-analysis-of-rhinoceros-intranet/7>

Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος:
<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3732>

Ο *Ρινόκερος* στον ΘΟΚ:
<http://www.thoc.org.cy/event/o-rinokeros,1498,235,el,general?Section=>

ΤΕΛΟΣ