

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ, ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΛΑΙΑΣ

# ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑ

## Γ' ΛΥΚΕΙΟΥ

### ΜΕΡΟΣ Β'



ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ





ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΛΑΙΑΣ

ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑ  
Γ' ΛΥΚΕΙΟΥ  
ΜΕΡΟΣ Β'

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

# ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑ

## Γ΄ ΛΥΚΕΙΟΥ, ΜΕΡΟΣ Β΄

- Συγγραφή: Σάββας Πατσαλίδης  
*Καθηγητής Θεατρολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*  
*Με την πολύτιμη συνδρομή της*  
*Δρος Άντιας Κατσούρη, Καθηγήτριας Θεατρολογίας*
- Εποπτεία: Σοφία Ιωάννου  
*ΕΜΕ Φιλολογικών και Θεατρολογίας*
- Επιμέλεια/Αναθεώρηση: Δρ Άντια Κατσούρη, Καθηγήτρια Θεατρολογίας
- Γλωσσική Επιμέλεια: Δρ Ευαγγελία Χαραλάμπους  
*Λειτουργός Υπηρεσίας Ανάπτυξης Προγραμμάτων*
- Σχεδιασμός Εντύπου: Θεόδωρος Κακουλλής  
*Λειτουργός Υπηρεσίας Ανάπτυξης Προγραμμάτων*
- Συντονισμός έκδοσης: Δρ Πέτρος Γεωργιάδης  
*Συντονιστής Υπηρεσίας Ανάπτυξης Προγραμμάτων*

Δοκιμαστική έκδοση: 2018  
Α΄ έκδοση: 2022

© ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΛΑΙΑΣ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

Εκτύπωση: Κώνος Λτδ

ISBN: 978-9963-54-341-0

Ευχαριστούμε για την ευγενή προσφορά/παραχώρηση εικονιστικού υλικού για τον εμπλουτισμό της παρούσης έκδοσης:

Μουσείο Αρχαίας Ελληνικής Τεχνολογίας “Κώστα Κοτσανά”, Ελλάδα  
Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος  
Γ. Καραδέδος, Αρχιτέκτων - Αρχαιολόγος - Ομ. Καθηγητής Α.Π.Θ.

## ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Πολύ συχνά ακούτε τους/τις καθηγητές/τριες σας να ρωτούν: πότε «γεννήθηκε» ή πότε «πέθανε» το τάδε λογοτεχνικό κίνημα ή η τάδε τεχνοτροπία; Είναι απόλυτα κατανοητή η ερώτηση, γιατί ακριβώς δείχνει την αγωνία, ή αν προτιμάτε την ανάγκη που νιώθουμε όλοι εμείς που διδάσκουμε σε «ανοικτούς» χώρους, όπως οι ανθρωπιστικές σπουδές, να έχουμε στο μυαλό μας κάποιες ημερολογιακές αφητηρίες και τερματικά, ώστε να μπορούμε να τιθασεύσουμε το διάσπαρτο υλικό μας. Είναι σαν ένα δίκτυ ασφαλείας. Μας προστατεύει από τις κακοτοπιές.

Όμως, καλό είναι να θυμόμαστε (καθηγητές/τριες και μαθητές/τριες) ότι η αναζήτηση απόλυτων αφητηριών είναι γενικά μια ριψοκίνδυνη υπόθεση, ειδικότερα στις τέχνες. Και τούτο γιατί οι τέχνες δεν γιορτάζουν γενέθλια, αφού πάντα κάτι προηγείται που προλειπώνει το έδαφος, όπως δεν θρηνούν και θανάτους, αφού στην πορεία μετεξέλιξής τους όλα όσα γεννήθηκαν συνεχίζουν να μεταμορφώνονται και να διοχετεύονται σε νέες φόρμες και νέες λειτουργίες.

Τα βιβλία αυτά καλύπτουν ένα μικρό μέρος αυτής της εξελικτικής πορείας, έχοντας ως σημείο πρώτης αναφοράς το αρχαίο ελληνικό θέατρο, το οποίο σηματοδοτεί με τρόπο μοναδικό το ομαλό πέρασμα από τη συμμετοχική τελετουργία στο θέατρο, υπό την έννοια ενός οργανωμένου χώρου θέασης και δράσης.

Αρχικά θα μιλήσουμε επί τροχάδην για τις λατρευτικές τελετές του θεού Διόνυσου μέσα από τις οποίες προήλθε, σε μια περίοδο-καμπή στην εξέλιξη του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού (5ος αιώνας), το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Θα δούμε πώς διαμορφώθηκαν οι ανάλογοι χώροι για να το στεγάσουν, πώς εκπαιδεύτηκε το κοινό για να το υποδεχτεί και πώς η πολιτεία προετοιμάστηκε για να συνομιλήσει μαζί του.

Σε αυτό το οδοιπορικό γνωριμίας με αυτό το κορυφαίο καλλιτεχνικό γεγονός, πέρα από τις όποιες πληροφορίες δίνονται και αφορούν στη δομή του, στη θεματολογία του, στη λειτουργία του, στους συντελεστές του κ.λπ., θα μας απασχολεί σε κάθε βήμα η σχέση του μαζί μας, με την εποχή μας. Θα μας απασχολούν οι λόγοι της επιβίωσής του. Οι λόγοι που ακόμη καταπιανόμαστε μαζί του.

Να θυμάστε πάντα αυτό: το θέατρο δεν είναι μόνο το δραματικό κείμενο, το βιβλίο που έχετε στο γραφείο σας. Είναι ένα σύνολο τεχνών, όπως η μουσική, ο χορός, το μακιγιάζ, τα κοστούμια, η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική κ.λπ. Και αυτό το σύνολο δεν μπορείτε να το πάρετε στο γραφείο σας, γιατί απλούστατα δεν μεταφέρεται. Έρχεται και φεύγει χωρίς να περιμένει κανέναν. Ζωντανεύει μόλις ανάψουν τα φώτα και εξαφανίζεται μαζί με το σβήσιμό τους, για να επανακάμψει την επομένη. Και η πρόκληση σε αυτό το κεφάλαιο (και όχι μόνο) του βιβλίου είναι να βρούμε τρόπους να φέρουμε το μακρινό και σκονισμένο «εκεί και τότε» όσο γίνεται πιο κοντά μας, «εδώ και τώρα», ώστε να το αντιμετωπίσουμε ως έναν ζωντανό οργανισμό και όχι ως μουσειακό έκθεμα.

Γι' αυτό, όπως θα δείτε, σε κάθε υποενότητα υπάρχει και ένα θέμα για συζήτηση. Μην ανησυχείτε. Δεν θα εξεταστείτε σε αυτό. Όμως, είναι σημαντικό να κάνετε αυτές τις συζητήσεις μεταξύ σας και με τους/τις καθηγητές/τριες σας, γιατί μόνο τότε θα αισθανθείτε το μακρινό αυτό θέατρο πολύ κοντά σας. Μόνο τότε θα έχετε άποψη κατά πόσο σας αφορά ή όχι. Καλή συνέχεια.

Σ. Πατσαλίδης



# Περιεχόμενα

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΑΣΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ/ΘΕΑΤΡΟ (18ος-19ος ΑΙΩΝΑΣ)

### ΜΕΡΟΣ Α΄: 18<sup>ος</sup> ΑΙΩΝΑΣ: Ο ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ

1. Ο Διαφωτισμός και οι αφετηρίες του αστικού δράματος	10
1.1 Πρόδρομοι	10
1.2 Ποιοι χώροι βοηθούν σε αυτή την εξάπλωση;	12
1.3 Ποιοι είναι οι βασικοί εκφραστές;	12
1.4 Τι γίνεται στο θέατρο;	12
1.5 Ρομαντικός αντίλογος στον αστικό ορθολογισμό	13
2. Η νέα πραγματικότητα και το καλοφτιαγμένο έργο	16

### ΜΕΡΟΣ Β΄: 19<sup>ος</sup> ΑΙΩΝΑΣ: ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

3. Η εποχή των Ρεαλιστών και των Νατουραλιστών	19
3.1 Συνθήκες του 19 <sup>ου</sup> αιώνα	19
3.2 Φιλοσοφικό υπόβαθρο: Οι μελετητές του πολιτισμού	28
4. Αρχές του Ρεαλισμού	35
5. Είδη του Ρεαλισμού	36
5.1 Ο Κοινωνικός Ρεαλισμός	36
5.2 Ο Νατουραλισμός	36
5.3 Ο Συμβολικός Ρεαλισμός	37
5.4 Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός	37
6. Θεματολογία του Ρεαλισμού	37
7. Ρεαλισμός-Αστικό Δράμα και Σκηνικό Περιβάλλον	38
7.1 Η αυλαία	38
7.2 Σκηνογραφία (Σκηνικά και σκηνικά αντικείμενα)	39
7.3 Θεατρικό κοστούμι	40
7.4 Μακιγιάζ	40
7.5 Φωτισμός: Συνοπτική ιστορία	41
7.6 Νέα τεχνολογία	43
7.7 Οι νέες συνθήκες παρακολούθησης	43

### ΜΕΡΟΣ Γ΄: ΕΡΡΙΚΟΣ ΪΨΕΝ ΚΑΙ ΑΝΤΟΝ ΤΣΕΧΩΦ: ΔΥΟ ΒΑΣΙΚΟΙ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

8. Ερρίκος Ϊψεν	44
8.1 Η ζωή του	44
8.2 Χαρακτηριστικά της δραματικής του τέχνης και του Ρεαλισμού-Αστικού Δράματος	46
8.3 Θεματολογία των έργων του	53
8.4 Εργογραφία	53
9. Κουκλόσπιτο: Ανάλυση του έργου και του αποσπάσματος	56
9.1 Χωροχρονικό πλαίσιο του έργου	56
9.2 Δομή του έργου	56
9.3 Πρόσωπα του έργου	57
9.4 Τα προ της ιστορίας	57
9.5 Υπόθεση	58
9.6 Θεματικοί άξονες του έργου του	63

10. Άντον Τσέχωφ	69
10.1 Η ζωή του	69
10.2 Η Ρωσία την εποχή του Άντον Τσέχωφ	71
10.3 Χαρακτηριστικά της δραματικής του τέχνης	72
10.4 Εργογραφία	77
Κωνσταντίν Στανισλάφσκι	79
Σαξ-Μάινιγκεν	80
11. <i>Ο Γλάρος</i> : Ανάλυση του έργου και του αποσπάσματος	83
11.1 Χωροχρονικό πλαίσιο του έργου	83
11.2 Δομή του έργου	83
11.3 Πρόσωπα του έργου	84
11.4 Υπόθεση	85
11.5 Θεματικοί άξονες/μοτίβα	86
Αύγουστος Στρίντμπεργκ	88
Βιβλιογραφία	90

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Ο ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΣΤΟΝ ΝΕΟ ΚΟΣΜΟ: ΑΜΕΡΙΚΗ

### ΜΕΡΟΣ Α´

1. Κάθε αρχή και δύσκολη	94
2. Μια Επίσκεψη στο Θέατρο μέχρι και τις αρχές του 19 <sup>ου</sup> αιώνα	97
3. Θεατρικά θεάματα τον 19 <sup>ο</sup> αιώνα	102
3.1 Το Μουσικό Θέατρο	102
3.2 Μίνστρελ	102
3.3 Μπουρλέσκο	104
3.4 Βοντεβίλ	104
3.5 Το ευρύτερο θεατρικό τοπίο: Το παραδοσιακό θέατρο	108
3.6 Μελόδραμα	108
3.7 Χορός	110

### ΜΕΡΟΣ Β´: Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΑΜΕΡΙΚΗ

4. Η σύγχρονη Αμερική	111
4.1 Γενικά κοινωνικοπολιτικά	111
4.2 Το θέατρο των πρώτων δεκαετιών του 20 <sup>ου</sup> αιώνα	113
5. Ευγένιος Ο´ Νηλ: ο «πατέρας» του σύγχρονου Αμερικανικού θεάτρου	114
5.1 Η ζωή και το έργο του	114
6. Το οικονομικό κραχ: η δεκαετία του 1930	117
6.1 Η Μαύρη Τρίτη	118
6.2 Νέα Συμφωνία (New Deal)	119
6.3 Πρόγραμμα Ομοσπονδιακού Θεάτρου [Federal Theatre Project (FTP)]	120
6.4 Το ευρύτερο τοπίο τη δεκαετία του 1930	121

# Περιεχόμενα

## ΜΕΡΟΣ Γ΄: Η ΑΜΕΡΙΚΗ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΔΕΥΤΕΡΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ

7. Η Αμερική μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο	122
7.1 Γενικά	122
7.2 Μιούζικαλ: Το υπερθέαμα του ευτυχισμένου τέλους	124
7.3 Η «άλλη» Αμερική	124
8. Τέννεσι Γουίλλιαμς: ο «καταραμένος ποιητής»	125
8.1 Η ζωή και το έργο του	125
8.2 Επιδράσεις στο έργο του Τέννεσι Γουίλλιαμς	130
8.3 Χαρακτηριστικά της δραματικής του τέχνης	132
9. <i>Λεωφορείο ο Πόθος</i> : Ανάλυση του έργου και των αποσπασμάτων	137
9.1 Γενικά	137
9.2 Χωροχρονικό πλαίσιο του έργου	138
9.3 Δομή και έργα του έργου	138
9.4 Πρόσωπα του έργου	138
9.5 Υπόθεση	139
9.6 Θεματικοί άξονες έργου	140
9.7 Σχολιασμός των δύο σκηνών (1 και 9) του έργου “Λεωφορείο ο Πόθος”	146
10. Άρθουρ Μίλνερ: ο ιδεολόγος	147
11. Οι πολιτικές και κοινωνικές αναστατώσεις της δεκαετίας του '60 και του '70	149
11.1 Η εποχή	149
11.2 Πού φιλοξενούνται όλες αυτές οι πειραματικές θεατρικές προσπάθειες;	150

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ ΚΑΙ ΜΕΤΑ

### ΜΕΡΟΣ Α΄: Η ΕΥΡΩΠΗ ΤΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΩΝ

1. Το τοπίο των πρώτων δεκαετιών	154
1.1 Τεχνολογικές εφευρέσεις	154
1.2 Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος	156
1.3 Τι γίνεται με το θέατρο;	156
1.4 Με τον άνθρωπο τι γίνεται;	160

### ΜΕΡΟΣ Β΄: Η ΕΥΡΩΠΗ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ ΚΑΙ ΜΕΤΑ

2. Το Θέατρο του Παραλόγου	154
2.1 Γενικά Ιστορικά	162
2.2 Αποτελέσματα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου	162
2.3 Οι επιπτώσεις του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στη ζωή του μεταπολεμικού ανθρώπου	165
2.4 Επίδραση στη θεματολογία του Θεάτρου του Παραλόγου	166
2.5 Φιλοσοφικές καταβολές του Θεάτρου του Παραλόγου	166
2.6 Γιατί ο όρος “Θέατρο του Παραλόγου”	170
2.7 Πρώτοι εκπρόσωποι του Θεάτρου του Παραλόγου	171
2.8 Πόσο Παράλογο;	173
2.9 Δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά του Θεάτρου του Παραλόγου και της δραματικής τέχνης του Σάμιουελ Μπέκετ	174
3. Σάμιουελ Μπέκετ: ο κορυφαίος	180
3.1 Η ζωή του	180
4. <i>Περιμένοντας τον Γκοντό</i> : Ανάλυση του έργου και των αποσπασμάτων	182
4.1 Γενικά	182



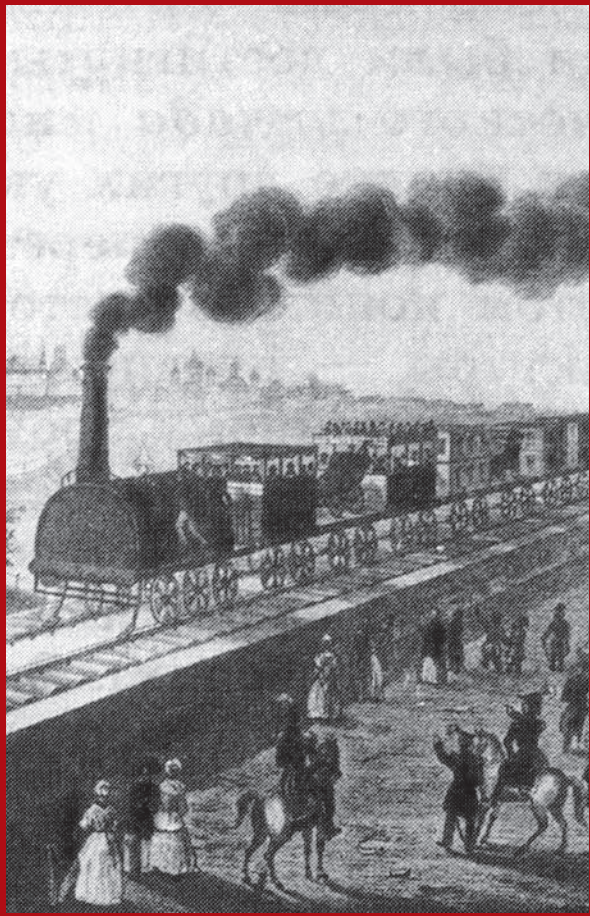
4.2 Χωροχρονικό πλαίσιο του έργου	182
4.3 Δομή του έργου	182
4.4 Πρόσωπα του έργου	183
4.5 Υπόθεση	184
4.6 Σχολιασμός Αποσπάσματος Α΄: Μονόλογος του Λάκου	185
4.7 Σχολιασμός Αποσπάσματος Β΄	187
5. Κατακλείδα	192
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	194
<b>ΤΟ ΣΗΜΕΡΑ ΚΑΙ ΤΟ ΑΥΡΙΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ</b>	195
<b>ΛΕΞΙΚΟ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΟΡΩΝ</b>	196



ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Αστικό δράμα/θέατρο (18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αιώνας)







# 2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

## Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### ΜΕΡΟΣ Α΄: Διαφωτισμός, 18<sup>ος</sup> αιώνας

#### 1. Ο ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΑΦΕΤΗΡΙΕΣ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Οι γεωγραφικές και επιστημονικές ανακαλύψεις που φέρνει η Αναγέννηση (15<sup>ος</sup> και κυρίως 16<sup>ος</sup> αι.), η στροφή προς την αρχαιότητα και η ανακάλυψη της τυπογραφίας από τον Γουτεμβέργιο θα οδηγήσουν σταδιακά στη βιομηχανική επανάσταση του 17<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία με τη σειρά της θα πυροδοτήσει το πνευματικό κίνημα του Διαφωτισμού, στα μέσα περίπου του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Και τότε ένα καινούργιο κεφάλαιο ανοίγει για το θέατρο: το αστικό. Το θέατρο του επαγγελματία, του αστού, του οικογενειάρχη, του καθημερινού ανθρώπου, του εργάτη, το θέατρο των συζυγικών σχέσεων και της σταδιακής φθοράς τους. Σε αυτό το δεύτερο κεφάλαιο θα δούμε αυτήν ακριβώς την πορεία του αστικού δράματος/θεάτρου από την «αποθέωση» του ατόμου και της οικογένειας (18<sup>ος</sup> αι.) στην αμφισβήτησή τους (τέλη 19<sup>ου</sup> αι.).

##### 1.1 Πρόδρομοι

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας είναι απλά η κορύφωση μιας διαδικασίας, που μας πάει πίσω πολλές δεκαετίες, τότε που άρχισαν να αμφισβητούνται τα βασικά δόγματα, που είχαν κυριαρχήσει από την αρχαιότητα και καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα, και συγκεκριμένα από την Αναγέννηση, με πρωτεργάτες επιστήμονες όπως:

1. Ο φυσικομαθηματικός **Νικόλαος Κοπέρνικος** (Mikołaj Kopernik, 1473-1543 μ.Χ.), που υποστήριξε ότι η Γη δεν είναι το κέντρο του σύμπαντος και ότι κινείται γύρω από τον Ήλιο.
2. Ο Άγγλος φυσικός **Ισαάκ Νεύτων** (Sir Isaac Newton, 1643-1727 μ.Χ.), που τάραξε τα λιμνάζοντα ύδατα με τις απόψεις του για τη βαρύτητα.
3. Ο **Ρενέ Ντεκάρτ**, γνωστός ως Καρτέσιος (René Descartes 1596-1640), με την εμμονή του στην ιδέα ότι η συστηματική αμφιβολία είναι ο μόνος δρόμος προς την αληθινή γνώση (σε αυτόν ανήκει και το περίφημο: «σκέφτομαι, άρα υπάρχω»).
4. Και βέβαια ο σπουδαίος βρετανός **Τζον Λοκ** (John Locke, 1632-1704), ο οποίος θα θέσει τις βάσεις για μια καινούργια θεώρηση της κοινωνικής και πολιτικής τάξης πραγμάτων, διακηρύσσοντας το αναφαίρετο δικαίωμα των ανθρώπων να επαναστατούν ενάντια σε τυραννικές κυβερνήσεις, που δεν προστατεύουν τα φυσικά δικαιώματα των πολιτών (τα δικαιώματα ζωής, ελευθερίας και περιουσίας).

**Στο ερώτημα γιατί είναι σημαντικός για τη μελέτη μας ο 17<sup>ος</sup> αιώνας, η απάντηση είναι απλή:** Γιατί τότε αρχίζει να συντελείται το πέρασμα του ανθρώπου από τη φάση εξάρτησης στη φάση ελέγχου. Ο άνθρωπος σιγά-σιγά παύει να είναι έρμαιο, είτε των προκαταλήψεων είτε της θρησκευτικής είτε άλλης εξουσίας. Αποκτά γνώσεις (σε αυτό έχει βοηθήσει και η ελεύθερη κυκλοφορία του βιβλίου, ελέω τυπογραφίας) και σταδιακά γίνεται κυρίαρχος του εαυτού του, έχοντας ως όπλο τη λογική, μια πολύ σημαντική παράμετρο για την κατοπινή ανάπτυξη του αστικού δράματος.

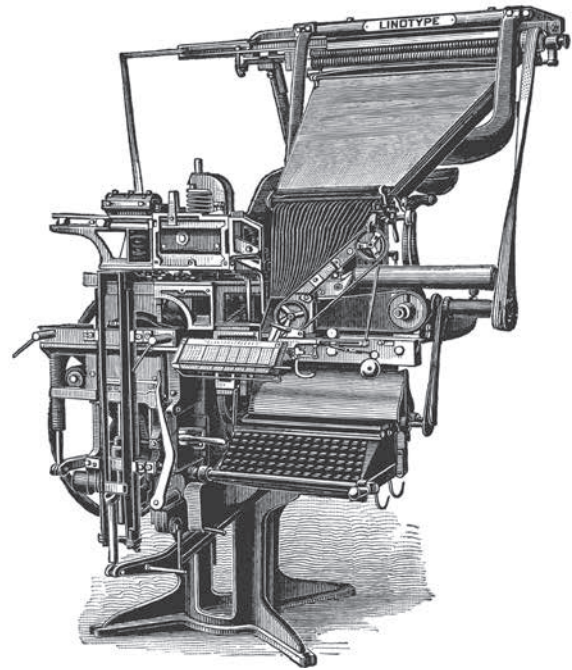
**Ποιος θεωρείται ο κατ' εξοχήν αιώνας του ορθολογισμού;** Ο 18<sup>ος</sup> αιώνας. Αυτός συνεχίζει και επιταχύνει ό,τι άρχισαν οι δύο προηγούμενοι και κυρίως ο 17<sup>ος</sup> αιώνας. Με τον 18<sup>ο</sup> αιώνα μπαίνουμε πια στην εποχή του Διαφωτισμού, δηλαδή στην εποχή του αστού, του επαγ-



γελματία που αρχίζει να διεκδικεί τα δικαιώματά του. Δεν είναι τυχαίο που οι περισσότεροι θιασώτες του Διαφωτισμού προέρχονται από αυτές ακριβώς τις αστικές οικογένειες και τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις, με σπουδές στις θετικές επιστήμες, κάτι που βεβαίως θα επηρεάσει τη σκέψη τους.

**Πώς επιτυγχάνεται η εξάπλωση του Διαφωτισμού;** Μέσα από τη βελτίωση της τυπογραφίας και τη συνακόλουθη πρόοδο του αλφαριθμητισμού, κυρίως στις χαμηλές τάξεις, οι οποίες θα υποδεχτούν τις νέες ιδέες και θα συντρέξουν μαζί τους.

**Αυτό τι σημαίνει;** Ότι η κοινωνική, πολιτική και καλλιτεχνική ζωή δεν μονοπωλείται πλέον από τους αριστοκράτες. Τώρα υπάρχει αυτό που ονομάζουμε σήμερα κοινή γνώμη.



Λινοτυπική Μηχανή, εφεύρεση του ωρολογοποιού Ότμαρ Μεργκεντάλερ (Ottmar Mergenthaler). Τυπώνοντας σελίδες της Ιστορίας, Υπουργείο Εσωτερικών, Δημόσιας Διοίκησης και Αποκέντρωσης, Εθνικό Τυπογραφείο, Δεκέμβριος 2005.



Ο Ντ' Αλαμπέρ (στο τραπέζι) διαβάζει την Εγκυκλοπαίδεια στο σαλόνι της μαντάμ Ζοφρέν: τα παρισινά σαλόνια ήταν από τις βασικές εστίες του Διαφωτισμού. Εκεί συγκεντρώνονταν οι σημαντικότεροι φίλοι του κινήματος και αντάλλαζαν ιδέες. Πηγή: Βιβλίο Ιστορίας, Στ' Δημοτικού, Υπουργείο Παιδείας Δια Βίου Μάθησης και Θρησκευμάτων, Εκδόσεις Επιστημονικών Βιβλίων & Περιοδικών, σ. 19



# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 1.2 Ποιοι χώροι βοηθούν σε αυτή την εξάπλωση;

**Σαλόνια:** Μέσα από τα σαλόνια (δημόσιοι χώροι συγκέντρωσης πνευματικών κύκλων), τις καφετέριες, τις λογοτεχνικές και επιστημονικές συναθροίσεις, οι νέες φιλοσοφικές ιδέες διαδίδονται γρήγορα.

**Ακαδημίες:** Οι νέες ακαδημίες και ενώσεις είναι επίσης χώροι που φιλοξενούν τα άτομα αυτά και τους δίνουν βήμα να διαδώσουν τις νέες ιδέες για τον άνθρωπο και την κοινωνία.

### 1.3 Ποιοι είναι οι βασικοί εκφραστές;

**Ντιντερό** (Denis Diderot, 1713-1784): Η διάδοση των βασικών ιδεών του Διαφωτισμού θα επιτευχθεί κυρίως μέσα από την περίφημη **Εγκυκλοπαίδεια και Λεξικό των Επιστημών** (1751-1772) του Ντενί Ντιντερό, ο οποίος ανέλαβε και πραγματοποίησε την ιδέα να εκτεθούν σε ενιαίο έργο (που τελικά θα φτάσει στους 33 τόμους), όλες οι επιστημονικές ανακαλύψεις και οι νέες ιδέες, που συγκινούσαν τους προοδευτικούς ανθρώπους της εποχής.

**Ρουσό** (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778): Ο Ζαν Ζακ Ρουσό θα διατυπώσει την άποψη ότι υπάρχει ένα είδος συμφωνίας ανάμεσα στον λαό και την κυβέρνησησή του, που πρέπει διαρκώς να ανανεώνεται.

**Βολταίρος** (François-Marie Arouet, 1694-1778): Θα υπερασπιστεί με πάθος την ανεξιθρησκεία και γενικότερα την ανοχή των ιδεών των άλλων ανθρώπων.

**Άρθρο 1:** «Οι άνθρωποι γεννιούνται ελεύθεροι και παραμένουν ελεύθεροι και έχουν ίσα δικαιώματα. Οι κοινωνικές διακρίσεις μόνο στο κοινό συμφέρον μπορούν να βασίζονται».

**Άρθρο 2:** «Σκοπός κάθε πολιτικής οργάνωσης είναι η διαφύλαξη των φυσικών και απαράγραπτων δικαιωμάτων του ανθρώπου. Τα δικαιώματα αυτά είναι η ελευθερία, η ιδιοκτησία, η ασφάλεια και η αντίσταση στην καταπίεση».

**Άρθρο 3:** «Πηγή κάθε εξουσίας είναι αποκλειστικά το έθνος. Κανένα σώμα, κανένα άτομο δεν μπορεί να ασκήσει εξουσία, που δεν απορρέει από το έθνος».

**Ζαν Ρουσό**

Απόσπασμα από τη Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη (1789).

### 1.4 Τι γίνεται στο θέατρο;

Γενικά, όσο εξαπλώνονται οι ιδέες των διαφωτιστών, τόσο διογκώνεται και η επιθυμία εξορθολογισμού των νόμων, που αφορούν τον άνθρωπο, τις ελευθερίες και τις τέχνες. Το ένα δεν συμβαίνει ερήμην του άλλου.

Εάν μελετήσουμε με προσοχή τα θέματα με τα οποία καταπιάνονται οι θεατρικοί συγγραφείς, θα διαπιστώσουμε ότι αγγίζουν όλες τις πλευρές της ζωής. Τίποτα δεν περνά απαρατήρητο. Όλα βρίσκονται συνέχεια στο μικροσκόπιο και υπόκεινται σε συνεχή παρατήρηση και κριτικό σχολιασμό.

**Αποστολή του θεάτρου:** Η αισθητική και τα κοινωνικά φαινόμενα είναι αλληλένδετα, γι' αυτό και το θέατρο έχει μια σαφή αποστολή:

1. Πρωτίστως να διδάξει τα νέα ήθη, αφενός να προκαλέσει ρίγη συγκίνησης στους θεατές για τους αναξιοπαθούντες ήρωες και αφετέρου
2. να αναδείξει τη γενικότερη πίστη στην έμφυτη καλοσύνη του ανθρώπου.





**Αστικό δράμα (*drame bourgeois*):** Παράλληλα με την κωμωδία και την τραγωδία αναπτύσσεται και το αστικό δράμα, ένα μείγμα κωμωδίας και τραγωδίας, με πρωταγωνιστή τον αστό, ένα άτομο με ευγενή αισθήματα, που είναι αναγκασμένο να υπομένει καρτερικά τις όποιες δυσμενείς καταστάσεις, με αξιοπρέπεια για να κερδίσει στο τέλος, αφού πρώτα έχει διακωμωδήσει τις συνήθειες των αριστοκρατών. Ο αστός αυτός έχει παράλληλα και τον ρόλο του κοινωνικού σχολιαστή. Θα λέγαμε ότι εδώ βρίσκεται και ο σπόρος του αστικού δράματος, που θα αναπτύξουν αργότερα, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, συγγραφείς όπως ο Ίψεν, ο Ζολά και άλλοι.

Η σκηνή όπου ανεβαίνουν όλα αυτά τα έργα είναι η ιταλική, με την πλατεία, τα θεωρεία και τους εξώστες σε πεταλοειδή διάταξη (βλ. φωτογραφία της Κομεντί Φρανσέζ). Τώρα στη σκηνή έχουμε και γυναίκες ηθοποιούς.



Το περίφημο παριζιάνικο θέατρο της Κομεντί Φρανσέζ (κτίστηκε το 1680 με εντολή του Λουδοβίκου του 14<sup>ου</sup>) φιλοξένησε στη σκηνή του τα σημαντικότερα δράματα του Διαφωτισμού και κατόπιν του αστικού ρεαλισμού. Προσέξτε με ποιο τρόπο το σκηνικό επιχειρεί να δημιουργήσει την εικόνα μιας ρεαλιστικής απεικόνισης της φύσης. Προσέξτε πώς οι θεατές είναι όλοι «τακτοποιημένοι» σε ειδικές θέσεις, ανάλογα με το εισιτήριο που πλήρωσαν. Όσο εξελίσσεται η τεχνολογία, το θέατρο «προστατεύει» το θέαμά του κρατώντας σε ελεγχόμενη απόσταση τους θεατές.

### 1.5 Ρομαντικός αντίλογος στον αστικό ορθολογισμό

Με τη Γαλλική Επανάσταση, το 1789, όλα αλλάζουν ραγδαία: θεσμοί, απόψεις, αξίες. Μπαίνουμε πια καθαρά στον αιώνα του ρεαλισμού, αφού προηγηθεί ο ρομαντισμός, το πρώτο δημιουργήμα της αστικής κοινωνίας, που έχει ως βασικό στόχο του να εξετάσει και να επαναπροσδιορίσει τις σχέσεις του ατόμου με την κοινωνία και τον κόσμο γενικότερα. Στη θέση της λογικής ο ρομαντισμός αντιπροτείνει τα συναισθήματα και τα φυσικά ένστικτα του ανθρώπου.

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

1. **Η Φύση:** Η Φύση αναγάγεται σε ό,τι πιο αμόλυντο και ακηλίδωτο υπάρχει. Μόνο μέσω της επαφής με τη Φύση και τους νόμους που τη διέπουν, διατείνονται οι ρομαντικοί, θα μπορούσε ο άνθρωπος να ανακαλύψει τη δημιουργική και ηθική πλευρά του εαυτού του.
2. **Ύψιστη αλήθεια:** Είναι δικαίωμα αλλά και υποχρέωση κάθε ανθρώπου να αγωνίζεται για να ανακαλύψει την “ύψιστη αλήθεια”, παρατηρώντας τα μυστήρια και τα φαινόμενα της Φύσης, μακριά από κοινωνικούς θεσμούς και κανόνες.
3. **Πρωτόγονες κοινωνίες:** Παρουσιάζεται ενδιαφέρον για τις πρωτόγονες κοινωνίες και τις δυνατότητες που παρέχουν στον άνθρωπο να ακολουθήσει τις προσαγές της συνείδησης, της φαντασίας και του συναισθηματικού του κόσμου, χωρίς πολιτικούς και οικονομικούς περιορισμούς.
4. **Λατρεία του «Εγώ»:** Αναζήτηση του προσωπικού στοιχείου. Προβολή και λατρεία του «εγώ», του ατόμου. Ο άνθρωπος είναι προικισμένος από τη φύση να μεγαλουργήσει, αρκεί να συνειδητοποιήσει τις εν υπνώσει δυνατότητές του.
5. **Ρομαντικοί ήρωες:** Οι ρομαντικοί ήρωες είναι συνήθως τολμηροί και ριψοκίνδυνοι, βγαλμένοι μέσα από τη λαϊκή παράδοση, ήρωες που αναζητούν έναν δικό τους τόπο, όπου θα μπορούσαν να δουν τα όνειρά τους να πραγματοποιούνται.
6. **Χώροι δράσης (και απόδρασης) των ρομαντικών έργων:** Συνήθως συναντούμε τους δραματικούς χώρους που φιλοξενούν τις ιστορίες τους, σε άγριους, πρωτόγονους ή εξωτικούς τόπους, όπως η Ανατολή, η Ελλάδα και η Αίγυπτος.



Πορτραίτο του Λόρδου Μπάιρον από τον Τόμας Φίλλιπς κατά την περίοδο που ήταν φιλοξενούμενος του Αλή Πασά στα Ιωάννινα (1813). Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lord\\_Byron\\_in\\_Albanian\\_Dress\\_by\\_Phillips,\\_1813.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lord_Byron_in_Albanian_Dress_by_Phillips,_1813.jpg)

Μολονότι ο πραγματισμός του 19<sup>ου</sup> αιώνα δεν θα αφήσει πολλά περιθώρια, ώστε να αντέξει το κίνημα του ρομαντισμού, **πολλές από τις ιδέες του θα επηρεάσουν τους θεατρικούς συγγραφείς του ρεαλισμού.** Για παράδειγμα, πολλοί ήρωες του Ερρίκου Ίψεν έχουν τα χαρακτηριστικά ηρώων ρομαντικών δραμάτων. Έχουν υψηλά ιδανικά, αναζητούν την πλήρωσή τους μακριά από τον υλισμό της καθημερινότητας, παλεύουν για αυτά που κρίνουν ότι αξίζουν, καταπολεμούν την αδικία, τάσσονται υπέρ των καταπιεσμένων και αδυνάτων, έχουν ανεπτυγμένο αίσθημα δικαιοσύνης κ.λπ.

Γι' αυτό και κάνουμε μια σύντομη αναφορά εδώ στα χαρακτηριστικά του ρεαλισμού, γιατί πιστεύουμε ότι ο αντίλογος που κάνει στον υλισμό της πραγματικότητας, προσφέρει στον αναγνώστη μια ενδιαφέρουσα γέφυρα, για να καταλάβει καλύτερα τις θέσεις τόσο των διαφωτιστών όσο και των ρεαλιστών, στους οποίους θα περάσουμε αμέσως παρακάτω.





Ένα τυπικό περιβάλλον της ρομαντικής φαντασίας. Κάσπαρ Ντέιβιντ Φρίντριχ (Caspar David Friedrich, 1774-1840), «Το Αββαείο με τις Βελανιδιές» (The Abbey in the Oakwood), 1809-10, λάδι, 110 x 171 cm (Alte Nationalgalerie, Berlin). Προσέξτε την απόκοσμη, τη μυστηριώδη ατμόσφαιρα που επιβάλλουν τα χρώματα του ζωγράφου. Πουθενά κάποια αίσθηση του πραγματικού. Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Abtei\\_im\\_Eichwald\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Abtei_im_Eichwald_-_Google_Art_Project.jpg)



## 2. Η ΝΕΑ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΟ «ΚΑΛΟΦΤΙΑΓΜΕΝΟ ΕΡΓΟ»: Μια μεταβατική περίοδος

Χαρακτηρισμός που χρησιμοποιήθηκε στη Γαλλία τον 19<sup>ο</sup> αιώνα αρχικά ως φιλοφρόνηση για τα έργα που είχαν μια σφικτή δραματολογία, προωθούσαν ευφάνταστα και εφευρετικά τη δράση, σκιαγραφούσαν πειστικά τους χαρακτήρες του έργου. Την εποχή του «καλοφτιαγμένου έργου» επιτυγχάνεται η τελειοποίηση των δραματικών τεχνικών, της διάρθρωσης της πλοκής και της τήρησης των «νόμων» για την αιτία-αποτέλεσμα σε χρονολογική ακρίβεια, εις βάρος των επιφανειακών χαρακτήρων και με στόχο την εμπορικότητα και την απήχηση στο κοινό.

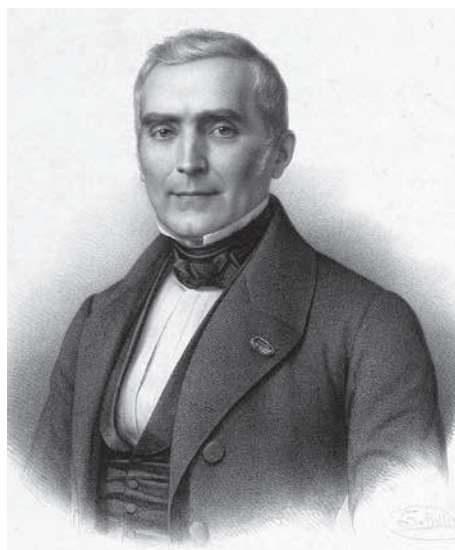
Η γενικότερη εκτίμηση λέει ότι εάν οι συγγραφείς, οι σκηνοθέτες και οι λοιποί εμπλεκόμενοι στον θεατρικό χώρο φτάσουν στο σημείο να παρατηρούν με προσοχή τη ζωή των ανθρώπων και να καταγράφουν λεπτομερώς πώς οι πράξεις και τα περιβάλλοντά τους (*milieu*, βλ. Λεξικό όρων) δημιουργούν ή προκαλούν και τα προβλήματά τους, τότε αυτή η αιτιατή σχέση θα μπορούσε να προσφέρει τη δέουσα επιστημονική βάση απεικόνισης της ζωής στη σκηνή, με έναν απόλυτα πειστικό και παιδευτικό τρόπο.

### Ποιος θεωρείται ο εισηγητής του «καλοφτιαγμένου έργου»;

Πέρα από τον Ουγκώ, ένας από τους θεμελιωτές αυτής της ανασύνταξης του θεάτρου σε καινούργιες βάσεις, σύμφωνες με τις επιταγές των μοντέρνων καιρών, θα αποδειχτεί ο **Ευγένιος Σκριμπ** (Eugene Scribe, 1791-1861). Ένας από τους υπέρμαχους αυτής της ανασύνταξης του θεάτρου σε καινούργιες βάσεις, σύμφωνες με τις επιταγές των μοντέρνων και επιστημονικών καιρών, θα αποδειχτεί ο πολυγραφότατος Γάλλος συγγραφέας Ευγένιος Σκριμπ (Eugene Scribe, 1791-1861).

Στον Σκριμπ το θέατρο χρωστά μεγάλο μέρος της «**συνταγής**» του «καλοφτιαγμένου έργου» (*piece bien faite*): προτείνει ότι, αντί για τη φαντασία του δημιουργού, **να στηρίζεται σε μια «κατασκευαστική» λογική, γεμάτη κρυμμένα μυστικά, εκπλήξεις, αποκαλύψεις ταυτοτήτων, παρεξηγήσεις, συνεχές σασπένς, έξυπνα διαρθρωμένες κορυφώσεις και στο τέλος σε μια λύση των παρεξηγήσεων, που αποτελεί τη λογική και καθαρή συνέπεια όσων προηγήθηκαν**. Καθώς πέφτει η αυλαία, τίποτα δεν μένει που να προβληματίζει το κοινό. Όλα έχουν απαντηθεί. Το μυστήριο της ζωής δεν είναι πια μυστήριο, από τη στιγμή που αναλαμβάνει να το λύσει με λογικό τρόπο ο ανθρώπινος νους.

Ο δημιουργός του «καλοφτιαγμένου έργου», έγραψε περίπου 400 έργα, από σοβαρά δράματα μέχρι Βοντεβίλ. Σήμερα, λίγοι τίτλοι έχουν μείνει στη μνήμη του θεατρικού ρεπερτορίου, με πιο γνωστό την **Αντιάνα Λεκουβρέρ**.



Ο θεατρικός συγγραφέας και θιασώτης του «καλοφτιαγμένου έργου», Ευγένιος Σκριμπ (λέγεται ότι έγραψε περίπου 400 έργα). Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène\\_Scribe\\_par\\_Belliard.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène_Scribe_par_Belliard.jpg)



## Μορφή και δομή του «καλοφτιαγμένου έργου»

Το «καλοφτιαγμένο έργο» περίπου στηρίζεται στην παρακάτω «κατασκευαστική» λογική:

1. **Η πλοκή βασίζεται σε ένα μυστικό που γνωρίζει το κοινό**, όχι όμως και οι πρωταγωνιστές.
2. **Η πλοκή περιγράφει την κλιμακούμενη άνοδο** της κύριας ιστορίας, μεγάλο μέρος της οποίας έχει ήδη λάβει χώρα πριν αρχίσει το έργο. Το κοινό πληροφορείται τα καθέκαστα που προηγήθηκαν μέσα από κάποιο μονόλογο ή διάλογο.
3. **Η δράση και το σασπένς πυκνώνουν καθώς προχωρά το έργο**. Αυτό γίνεται με μαθηματική ακρίβεια και μεγάλη προσοχή στις εισόδους και τις εξόδους των προσώπων, σε επιστολές που ανταλλάσσονται, αποκαλύψεις ταυτοτήτων κ.λπ.
4. **Ο ήρωας που συγκρούεται με κάποιον κακό χαρακτήρα** βιώνει δυσκολίες, αναποδιές, πράγμα που ελέγχει τη συναισθηματική φόρτιση της δράσης.
5. Η χειρότερη στιγμή που βιώνει ο πρωταγωνιστής ακολουθείται από μια πολύ έντονη, γνωστή ως «**υποχρεωτική σκηνή**» **scene a faire**, που περίπου δένει όλα τα μυστικά.
6. **Η πλοκή ή μέρος της είναι συνήθως γεμάτη παρεξηγήσεις**, όπου λέξεις και συμβάντα παρερμηνεύονται είτε από έναν είτε από περισσότερους χαρακτήρες.
7. **Το τέλος, και μαζί η λύση των παρεξηγήσεων, εμφανίζονται σαν μια λογική και καθαρή συνέπεια όσων προηγήθηκαν**. Καθώς πέφτει η αυλαία, τίποτα δεν μένει που να προβληματίζει το κοινό. Όλα έχουν απαντηθεί. Το μυστήριο της ζωής δεν είναι πια μυστήριο, από τη στιγμή που αναλαμβάνει να το λύσει με λογικό τρόπο ο ανθρώπινος νους.
8. Σε κάθε πράξη περίπου έχουμε την ίδια λογική στη δόμησή της.

## Πού οφείλεται η επιτυχία του;

Μολονότι πολλοί είναι εκείνοι που σχολιάζουν αρνητικά τις απόψεις του Σκριμπ, λέγοντας ότι η τέχνη δεν είναι συνταγή μαγειρικής με κανόνες, αλλά χώρος ελεύθερης σκέψης, αξίζει να επισημανθεί και να μας προβληματίσει το γεγονός ότι είναι από τις ελάχιστες που, ακόμη και σήμερα, διδάσκονται και εφαρμόζονται στις δραματικές σχολές. Τι πάει να πει αυτό, άραγε; Ότι και στην τέχνη απαιτούνται κάποιοι κανόνες, ιδίως σε μια εποχή όπως ο 19<sup>ος</sup> αιώνας, που επιδίδεται με μανία στην εισαγωγή κανόνων και θέσεων στα πάντα, στο σχολείο, στη δικαιοσύνη, στην ηθική, παντού.

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι εδώ έχουμε έναν πρόλογο στον αφηγηματικό κινηματογράφο του Χόλιγουντ που, ακόμη κι όταν δεν έχει να πει κάτι σοβαρό, κατορθώνει, μέσα από το στήσιμο και την όλη διαχείριση της ιστορίας, να κερδίσει την προσοχή μας.

Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Σκριμπ τα ανακάλυψε όλα αυτά. Πολλά τα συναντούμε στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, στο ελισαβετιανό, στο ισπανικό και αλλού. Απλά βρήκε έναν έξυπνο τρόπο να τα «δέσει» μαζί, σε σημείο να λειτουργούν ως συνταγή, την οποία ο καθένας θα μπορούσε να ακολουθήσει, εφόσον είχε την αρχική ιδέα για να χτίσει την ιστορία. Να σημειωθεί ότι η «συνταγή» του Σκριμπ είναι μία από τις ελάχιστες που μπορούν να διδαχτούν και να κοπιариστούν ακόμη και σήμερα. Και αυτό κάτι σημαίνει για την αξία της.

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### Χαρακτηριστικά του «καλοφτιαγμένου έργου»

- **Δραματικός χώρος:** Να αναφέρουμε ότι στα χαρακτηριστικά αυτής της γραφής είναι και η τοπικότητα της πλοκής. Οι συγγραφείς αυτοί έγραφαν για ένα κοινό που είχε ήδη αρχίσει να σπουδάζει σε τοπικά πανεπιστήμια και να ασχολείται με εθνικά θέματα, συνεχίζοντας έτσι την αναζήτηση ατομικής και εθνικής ταυτότητας, η οποία, από τη Γαλλική Επανάσταση και μετά, θα αποτελέσει ένα από τα πιο καυτά θέματα καλλιτεχνών, πολιτικών, και όχι μόνο.
- **Απουσία αφηρημένων θεμάτων:** Σε έναν κόσμο παθιασμένο με τους κανόνες, οι συγγραφείς δεν ενδιαφέρονται για θέματα που εγείρουν μεταφυσικούς προβληματισμούς, γιατί απλούστατα δεν μπορούν να υποταχθούν εύκολα στις διεργασίες της λογικής. Την ξεπερνούν. Και υπ' αυτήν την έννοια, το καλοφτιαγμένο έργο θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι είναι εν πολλοίς αντι-ρομαντικό, χωρίς τούτο να σημαίνει ότι δεν ασχολείται με πιο αφηρημένα ζητήματα, όπως η θρησκεία, για παράδειγμα. Βεβαίως ασχολείται, στον βαθμό που δεν θέτει σοβαρά υπαρξιακά ερωτήματα τα οποία να ζητούν χειροπιαστή απάντηση.
- **Προβλήματα στις σχέσεις των δύο Φύλων:** Πιο πολύ ενδιαφέρει η δραματική τακτοποίηση των νέων προβλημάτων που εμφανίζονται στις σχέσεις των δυο φύλων, που τώρα έχουν να αντιμετωπίσουν ένα κοινωνικό περιβάλλον με πρωτόγνωρες απαιτήσεις, όπως η παρουσία του χρήματος στη ζωή των ανθρώπων και η σημασία της κοινωνικής θέσης και ανέλιξης - και τα δύο άμεσα συνδεδεμένα και με το θέμα της ταυτότητας του ατόμου.
- **Κομψή κατασκευή:** Σε κάθε περίπτωση, μπορεί σε επίπεδο ιδεών το «καλοφτιαγμένο έργο» να είναι αρκετά ευάλωτο στα βέλη της κριτικής, δεδομένης της περιορισμένης οπτικής του, μπορεί να μην δίνει στον θεατή σημαντικές πληροφορίες ούτε να εντυπωσιάζει με τη φαντασία του, όμως εκείνο που όλοι του αναγνωρίζουν είναι η κατασκευαστική του κομψότητα. Ο τρόπος, δηλαδή, που χρησιμοποιεί τα θεατρικά εν γένει υλικά, προκειμένου να κάνει το θέαμά του όσο γίνεται πιο ελκυστικό.

Το «καλοφτιαγμένο έργο» διαθέτει θεατρικότητα που απορρέει από την εξαιρετική χρήση των θεατρικών συμβάσεων που το βοηθούν ώστε να γίνει εύκολα ελκυστικό θέαμα. Και από αυτή την άποψη, η προσφορά του ίσως και να μην είναι τόσο στον ρεαλισμό αλλά ίπεν αλλά, όλως περιέργως, στον αντιρεαλισμό. Είναι ένα θέατρο, το κοινό του οποίου δεν αναζητεί κάποια αληθοφανή πραγματικότητα στη σκηνή, αλλά μια προσποίηση του πραγματικού, μια ατραπό φυγής μέσα από τη δεξιοτεχνία της κατασκευής. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι εδώ έχουμε έναν πρόλογο στον αφηγηματικό κινηματογράφο του Χόλιγουντ που, ακόμη κι όταν δεν έχει να πει κάτι σοβαρό, κατορθώνει, μέσα από το στήσιμο και την όλη διαχείριση της ιστορίας, να κερδίσει την προσοχή μας.





## ΜΕΡΟΣ Β΄: Ρεαλισμός, 19<sup>ος</sup> αιώνας

### 3. Η ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΡΕΑΛΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΤΩΝ

Από τη γένεσή του τον 5<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. που δημιουργήθηκε στην αρχαία Αθήνα, το θέατρο επηρεάζεται από τις κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές και πνευματικές συνθήκες της κάθε εποχής. Η θεματολογία των έργων μαρτυρεί, άλλοτε φανερά και άλλοτε κεκαλυμμένα, όσα προβληματίζουν την κοινωνία, είτε με σοβαρό είτε με κωμικό τρόπο. Ο θεατρικός χώρος, η τεχνολογία και οι εφευρέσεις, από την άλλη, επηρεάζουν την όψη μιας παράστασης: τη σκηνογραφία, τα κοστούμια, τα προσωπεία, το μακιγιάζ, τη μουσική, την υποκριτική, όπως και τις σκηνοθετικές προσεγγίσεις που αναδύονται κάθε φορά σε κάθε χρονική στιγμή.

#### Εισαγωγή

Στο ερώτημα «πότε αρχίζει το αστικό θέατρο», πολλοί έχουν την τάση να απαντούν: τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ταυτόχρονα δηλαδή με τη Βιομηχανική Επανάσταση. Και αναφέρουν ως παράδειγμα τον Ίψεν, τον Τσέχωφ, τον Χάουπτμαν και άλλους. Και πολύ ορθά τους αναφέρουν. Όμως, όπως τονίσαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, στις τέχνες δεν υπάρχουν απόλυτες αφετηρίες. Υπάρχουν σίγουρα κορυφώσεις.

Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, η εκβιομηχάνιση της Ευρώπης ανεβάζει διαρκώς ρυθμούς ενώ η επιστημονική γνώση θα κομίσει, ενίοτε και θα επιβάλει, νέους χώρους σκέψης, δοκιμής και προβληματισμού και στις τέχνες.

Παντού παρατηρείται μια κινητοποίηση. Η **άφιξη του μοντέρνου** συναρπάζει, αλλά και δυσκολεύει. Ξαφνικά όλα γίνονται πιο σύνθετα, πιο φευγάτα, πιο «άτακτα». Οι παλιές στρατηγικές μακράν απέχουν από το να μπορούν να τιθασεύσουν τα νέα ήθη και έθιμα, τις νέες ατομικότητες, τις νέες οικογενειακές δομές και εννοείται τις νέες ανάγκες για ψυχαγωγία.

Ας περάσουμε στην εποχή του ρεαλισμού για να δούμε τους τρόπους με τους οποίους η εποχή επηρέασε το θέατρο στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

#### 3.1 Συνθήκες του 19<sup>ου</sup> αιώνα

Όσο προχωράει ο 19<sup>ος</sup> αιώνας, το αστικό τοπίο δεν θυμίζει σε τίποτα την αγροτική οικονομία της Ευρώπης στις αρχές του αιώνα. Η ανάπτυξη της τεχνολογίας και η εφεύρεση νέων μηχανημάτων παραγωγής αλλάζει τα πάντα. Η **βιομηχανική επανάσταση**, που ξεκινάει από την Αγγλία, για να εξαπλωθεί στη συνέχεια στην Ευρώπη και την Αμερική, **επέφερε δραματικές αλλαγές** τόσο στην οικονομία όσο και στον κοινωνικό ιστό και στη δημογραφική δομή της Ευρώπης.

##### 3.1.1. Βιομηχανική Επανάσταση

Η κοινωνική πραγματικότητα της Ευρώπης γύρω στο 1850 ήταν πολύ άσχημη. Η ανεξέλεγκτη ανέγερση εργοστασίων θα φέρει έναν τεράστιο αριθμό εργατικού δυναμικού στα αστικά κέντρα, έλκοντας αγρότες προς αναζήτηση εργασίας σε βιομηχανικές μονάδες. Η **αστυφιλία** θα δημιουργήσει τη **νέα κοινωνική τάξη, των εργατών**, την οποία εκμεταλλεύεται το νέο οικονομικό σύστημα, ο οικονομικός φιλελευθερισμός, ο οποίος αποσκοπεί στο κέρδος. **Το χρήμα**

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

είναι στα χέρια των λίγων, οι οποίοι εκμεταλλεύονται τη σκληρή εργασία του πλήθους. Ως αποτέλεσμα, παρ' όλη την αλματώδη ανάπτυξη απουσιάζει η ποιότητα ζωής. Το όνειρο μιας καλύτερης ζωής φαντάζει όνειρο άπιαστο. Η ζωή για ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού δεν είναι καθόλου εύκολη.

Η προσπάθεια των βιομηχάνων να διατηρήσουν το κόστος της παραγωγής χαμηλό έχει ως αποτέλεσμα τη φτώχεια και την εγκληματικότητα, που γίνονται η μάστιγα της εποχής. Οι εργάτες δουλεύουν σε άθλιες συνθήκες εργασίας και σε ανθυγιεινούς χώρους, ενώ οι ρυθμοί εργασίας είναι εξοντωτικοί, αφού εργάζονται **12-14 ώρες** την ημέρα **κάθε μέρα** της εβδομάδας, μέσα στις παγωμένες αίθουσες των εργοστασίων, και αμείβονται με **πολύ χαμηλούς μισθούς**.

Το ίδιο σκληρά **εργάζονται και οι γυναίκες**, ακόμα και οι λεχώνες, οι οποίες αφήνουν το σπίτι και βγαίνουν στην αγορά εργασίας, γιατί ο μισθός από τους συζύγους δεν είναι αρκετός. Επειδή, τις περισσότερες φορές ούτε αυτό ήταν αρκετό, για να μπορέσει να επιβιώσει και για να ανταπεξέλθει οικονομικά μια οικογένεια στέλνει τα παιδιά της να δουλέψουν από πολύ μικρή ηλικία, κάποτε και από τα πέντε τους. Η **παιδική εργασία** παίρνει διαστάσεις επιδημίας.

Οι **συνθήκες διαβίωσης** είναι το **ίδιο άθλιες**. Όσο και να δούλευε όμως όλη η οικογένεια, οι ζωή των εργατών δεν γινόταν καλύτερη. Ζούσαν συνωστισμένοι σε ακατάλληλους χώρους και με κακή υγιεινή, ενώ οι εργοδότες τους γίνονταν όλο και πλουσιότεροι.

**Οικονομικός φιλελευθερισμός**  
Η ιδεολογική βάση του νέου τρόπου οργάνωσης της οικονομίας, ονομάστηκε οικονομία της ελεύθερης αγοράς ή καπιταλισμός. Σύμφωνα με αυτόν, το κεφάλαιο είχε δικαίωμα να πράττει ό,τι εκείνο έκρινε αναγκαίο για το κέρδος. Κατά το σύστημα αυτό, το ατομικό συμφέρον θεωρείτο σημαντικότερο του κοινωνικού.

Άνταμ Σμίθ, *Ο Πλούτος των Εθνών*,  
18<sup>ος</sup> αιώνας

Οι μεγάλες περιουσίες γίνονται ακόμα πιο μεγάλες, ενώ η φτώχεια αυξάνεται. Πολλοί εργοδότες πλήρωναν ένα μέρος του μισθού δίνοντας στους εργάτες τους φτηνά οινόπνευματώδη. Πολλές εργάτριες υποχρεώνονταν να συμπληρώνουν τα ελάχιστα έσοδά τους με την πορνεία. ... και ο εργάτης εργάζεται αδιάκοπα, χωρίς ανάπαυση, χωρίς να έχει την παραμικρή άνεση όσο καιρό αντέχει. Και αν του αρνηθούν την εργασία, βρίσκεται στους πέντε δρόμους, χωρίς στέγη, χωρίς φαΐ, χωρίς βοήθεια από κανέναν, καταδικασμένος να βλέπει τη γυναίκα του και τα παιδιά του να πεθαίνουν αργά από πείνα. Αυτό δεν είναι αληθινή δουλειά;

Την ίδια στιγμή, τα παιδιά των πλουσίων έκαναν το μπάνιο τους κι έρχονταν στα μεγάλα, ζεστά δωμάτιά τους για να παίξουν βιολί ή τέλειωναν το πλουσιοπάροχο γεύμα τους και κάθονταν να μελετήσουν πιάνο. Τα απογεύματα, έκαναν τη βόλτα τους κι έπειτα το 'ρχιναν πάλι στο παιχνίδι ή στη μουσική.

Jostein Gaarder, *Ο Κόσμος της Σοφίας*, Εκδόσεις Λιβάνη ABE, 1994





Απεικόνιση του Λιούις Χάιν, 1909. Παιδική εργασία. Ανυπόδικτα παιδιά σε μύλο βαμβακιού στη Γεωργία, Αμερική. Ήταν τόσο μικρά, που έπρεπε να σκαρφαλώσουν στο πλαίσιο της νηματοποίησης για να μπαλώσουν τις σπασμένες κλωστές και να τοποθετήσουν πίσω τα άδεια καρούλια. Η παιδική εργασία τον 19<sup>ο</sup> αιώνα είχε πάρει διαστάσεις επιδημίας. Στη φωτογραφία δύο παιδάκια σε εργοστάσιο υφαντουργίας.

Φωτογραφία του Λιούις Χάιν, Ιανουάριος 1912. Νεαρά αγόρια και κορίτσια δουλεύουν στον χώρο της ύφανσης στον Μύλο Κορνέλ, στο ποτάμι Φολ της Μασαχουσέτης, Αμερική.



# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 3.1.2. Φαινόμενο της μεγαλούπολης

Η εκβιομηχάνιση θα δημιουργήσει το πρωτόγνωρο φαινόμενο της μεγαλούπολης και ό,τι αυτό συνεπάγεται. Οι παλιές δομές, η παλιά ρυμοτομία, και γενικά όλη η οικιστική σύλληψη που ίσχυε μέχρι τότε, ανατρέπεται. Χτίζονται μαγαζιά, εμπορικά κέντρα, γέφυρες, ανοίγουν μοντέρνες καφετέριες, εσπιατόρια, θέατρα, όπερες, δημιουργούνται πάρκα, ανοίγονται καινούργιοι δρόμοι και διαπλατώνονται οι παλιοί.

#### Ηλεκτρισμός και θέαμα

Ειδικά η είσοδος του ηλεκτρισμού στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα θα δημιουργήσει μια φαντασμαγορική εικόνα, καθώς οι βιτρίνες των καταστημάτων γίνονται μικροί εκθεσιακοί χώροι που προσφέρουν ελκυστικό θέαμα στους περαστικούς καθ' όλη τη διάρκεια της νύχτας.

Τα πρώτα μεγάλα μαγαζιά κάνουν την εμφάνισή της, όπως και οι μεγάλες στοές (arcades) που έχουν την αρχιτεκτονική ναών, με μικρές μπουτίκ δεξιά και αριστερά σαν μικρά παρεκκλήσια, τα οποία ο συγγραφέας Ζολά εύστοχα είχε αποκαλέσει «καθεδρικούς του μοντέρνου εμπορίου».

Η βόλτα στους χώρους αυτούς γίνεται μέρος της καθημερινότητας των πολιτών. Η προσφορά αγαθών προς κατανάλωση μετατρέπει το κέντρο της κάθε πόλης σε ιδανικό μέρος για βόλτα. Οι μεν πλούσιοι μπορούν να κοιτούν αλλά και να αγοράζουν, οι δε φτωχοί απλώς να κοιτούν και να νομίζουν ότι αγοράζουν ή να παρακολουθούν τους πλούσιους να αγοράζουν. Το θέμα είναι ότι με αυτό τον τρόπο αρχίζει να καλλιεργείται η νοοτροπία του αγοραστή, που ξεχνά τη μιζέρια της ζωής του και ονειρεύεται να αποκτήσει τα αγαθά που του προσφέρει η μοντέρνα κοινωνία. Ο κόσμος, δηλαδή, γίνεται θεατής εκτεθειμένων προϊόντων, σε μια «τελετουργία ψωνίσματος». Μιλούμε για ένα κυριολεκτικό «θέαμα καταναλωτισμού», έναν θρίαμβο του «φαίνεσθαι», μέρος του οποίου έχει στο στόχαστρο τη μοντέρνα γυναίκα που έχει ήδη αρχίσει να εμφανίζεται στον δημόσιο χώρο και να διεκδικεί πράγματα. Το θέαμα της σύγχρονης ζωής την τραβά σαν μαγνήτης. Είναι η εποχή κατά την οποία διαμορφώνεται το πρώτο φεμινιστικό κίνημα (New Woman=Νέα Γυναίκα) που θα βρει έναν ένθερμο υποστηρικτή στο πρόσωπο του Νορβηγού συγγραφέα Ερρίκου Ίψεν (Henrik Ibsen).

Τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα θα υποδεχτούν και άλλες μορφές λαϊκής διασκέδασης πέρα από την κατανάλωση εμπορευμάτων. Ο κινηματογράφος, που κάνει τα πρώτα δειλά βήματά του, γίνεται η νέα μόδα και μάλιστα για τις πιο χαμηλές τάξεις, δεδομένου και του πιο φτηνού εισιτηρίου. Το θέατρο, επίσης, μπορεί να χάνει από τον κινηματογράφο μέρος της λαϊκής του πελατείας, όμως συνεχίζει να συγκεντρώνει μεγάλα πλήθη. Ενδεικτική είναι η κατάσταση που επικρατεί στο Παρίσι της εποχής, το οποίο φιλοξενεί 200 μέχρι 300 παραστάσεις τον χρόνο που προσφέρουν δουλειά σε 2000 ηθοποιούς και τραγουδιστές. Οι στατιστικές μιλούν για περίπου 30.000 θεατές κάθε βράδυ. Μέσα από αυτά τα εύπεπτα κυρίως θεάματα ο κόσμος ξεχνά τη φτώχεια του και τις πολύ δύσκολες εργασιακές συνθήκες. Με άλλα λόγια, η ενίσχυση της βιομηχανίας του θεάματος δεν είναι κάποια «αθώα» εξέλιξη, αλλά μια σκόπιμη, μεταξύ άλλων, επιλογή, γιατί κατευνάζει κατά κάποιον τρόπο τα πάθη και τις κοινωνικές ταραχές.



### 3.1.3. Εφημερίδα

Η τεχνολογία, με την ανακάλυψη της λινοτυπίας το 1884, επιτρέπει την ογκώδη κυκλοφορία εφημερίδων. Οι ίδιες ειδήσεις διαχέονται δεξιά και αριστερά περίπου την ίδια στιγμή. Για πρώτη φορά έχουμε τον όρο **μαζικός πολιτισμός**. Η εφημερίδα είναι **το πρώτο μοντέρνο μαζικό έντυπο**, ένα αντικείμενο-αποτέλεσμα έξυπνου μοντάζ, όπου συνυπάρχουν εντελώς ετερόκλητα πράγματα χωρίς καμιά λογική, όπως νέα από τη μητρόπολη, από την αυτοκρατορία, και τους εξωτικούς της «άλλους» κατοίκους, από τον χώρο της μόδας και τις ποικίλες τάσεις, νέα της αγοράς, τοπικά και διεθνή. Η εφημερίδα μεταβάλλεται αμέσως στον **πρώτο ισχυρό τόπο δημόσιας συζήτησης** (*φόρουμ, forum*) διαχείρισης και κυκλοφορίας των ιδεών (ό,τι θα γίνει αργότερα η τηλεόραση και μετά το Ίντερνετ) και η επίδρασή της πάνω στους απλούς ανθρώπους είναι τεράστια.

Αυτή η **κολοσσιαία επίδρασή της** φαίνεται ότι είναι η **πηγή του σκεπτικισμού** την εποχή του Ίψεν. Οι σκεπτικιστές έβλεπαν ότι η εφημερίδα απέκτησε την απίστευτη δύναμη να παραπλανεί το κοινό: διαφημίσεις υπό μορφή άρθρων στόχευαν στην εξαπάτηση του κοινού και κατέστρεφαν έντιμους εργάτες, οι οποίοι συγκέντρωναν μετά δυσκολίας ένα μικρό κεφάλαιο.

Θεωρούσαν ότι αντί η εφημερίδα να είναι ο φρουρός της αλήθειας, της προόδου και της δικαιοσύνης, έγινε βιομηχανική επιχείρηση και πρόσφερε τις υπηρεσίες της στις προσωπικές φιλοδοξίες και την απληστία και πως αποτελούσε ηθικό δηλητήριο για τα πλήθη: μετέστρεφε ή αποκοίμιζε την κοινή γνώμη, η οποία δεχόταν, και έκανε δικές της, ακόμα και τις πιο λανθασμένες κρίσεις και απόψεις, χωρίς να ρωτάει αν αυτές εμπνέονται από την αλήθεια.

Αυτό δεν σήμαινε ότι επιζητούσαν τον περιορισμό της ελευθερίας του τύπου. Αντιθέτως, **υποστήριζαν την ελευθερία του λόγου** και της σκέψης, ως ένα από τα αγαθά του πολιτισμού. Τους εκπροσώπους του τύπου στόχευαν οι επικρίσεις τους.

Η πόλη, με άλλα λόγια, γίνεται ο τόπος όλων των μορφών “πολέμου”, από τον πόλεμο της αγοράς μέχρι τον “πόλεμο” της κυριαρχίας. Εκεί κατοικεί πια η νέα εξουσία: **Η αστική τάξη**.

**Οι πλούσιοι και οι δυνατοί δεν έχουν καν την ανάγκη να περικαλύψουν τα εγκλήματά τους με τη σκιά, αλλά μπορούν να τα εκτελούν υπό το φως της ημέρας. Για να υπερασπισθούν τους εαυτούς τους έχουν τα πάντα στη διάθεσή τους: το χρήμα, τη δημόσια εξουσία, τον τύπο.**

Lourie Ossip, *Η Φιλοσοφία του Ίψεν*, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη, 1913.

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 3.1.4. Αστική τάξη

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα οι ισορροπίες αλλάζουν όσο αναπτύσσονται η εκπαίδευση, η επιστήμη και τα ελεύθερα επαγγέλματα. Η αστική τάξη διαρκώς **ενδυναμώνεται και ισχυροποιείται** καθώς περνά υπό τον έλεγχό της το μεγαλύτερο μέρος των μέσων παραγωγής. Επειδή κυριαρχούν έναντι των ευγενών, **εξασφαλίζουν** τα συνταγματικά **δικαιώματα της ελευθερίας, της ισονομίας** και τη **φιλελευθεροποίηση της οικονομίας**. Οι αστοί πλέον ελέγχουν την οικονομική, πολιτική και κοινωνική ζωή, οι αστοί στελεχώνουν τη δημόσια διοίκηση, και οι αστοί είναι οι επιστήμονες και οι τεχνικοί.

Επιπλέον, οι μεγαλοαστοί, αναζητώντας μια νέα ταυτότητα, στρέφονται προς την τάξη που αντιπαθούν, αλλά και θαυμάζουν, και αρχίζουν **να μιμούνται τα αριστοκρατικά πρότυπα ζωής**. Οι ισχυρότεροι αστοί μάλιστα επιζητούσαν και τίτλους ευγενείας.

Μετά τις επαναστάσεις του 1848, οι αστοί αρχίζουν να συνεργάζονται με τους αριστοκράτες για να αντιμετωπίσουν τον κίνδυνο που προερχόταν από την «εργατική τάξη».

Ο πυρήνας των ευρωπαϊκών αστικών τάξεων συγκροτείτο από:

α) Την οικονομική τάξη των αστών που αποτελούσαν οι έμποροι, οι βιομήχανοι, οι τραπεζίτες, οι επιχειρηματίες και οι διευθυντές επιχειρήσεων.

β) Την κοινωνική και πολιτική τάξη αποτελούσαν οι δικηγόροι, οι άλλοι ελεύθεροι επαγγελματίες, οι καθηγητές γυμνασίων και πανεπιστημίων, οι δικαστές, οι ανώτεροι δημόσιοι υπάλληλοι, οι επιστήμονες και οι διπλωματούχοι μηχανικοί.

Οι Επαναστάσεις του 1848, γνωστές ως Άνοιξη των Εθνών, Άνοιξη των Λαών ή Έτος Επανάστασης, ήταν μια σειρά πολιτικών αναταραχών σε όλη την Ευρώπη που ξεκίνησαν από την Σικελία της Ιταλίας. Παραμένει το πιο διαδεδομένο επαναστατικό κύμα στην ευρωπαϊκή ιστορία. Στόχος τους ήταν η κατάργηση της μοναρχίας και η δημιουργία ανεξάρτητων εθνικών κρατών. Χωρίς συνεργασία μεταξύ τους, αλλά όλοι δυσαρεστημένοι με την πολιτική ηγεσία, είχαν ως αιτήματά τους τη συμμετοχή στη διακυβέρνηση, την ελευθερία του τύπου και άλλα αιτήματα της εργατικής τάξης κ.ά. Σκοτώθηκαν δεκάδες άνθρωποι και πολλοί αναγκάστηκαν να εξοριστούν.





### 3.1.5. Κοινωνικά κινήματα

Η νέα πραγματικότητα προκαλεί και την έκρηξη νέων ιδεών και νέων κινημάτων. Και όπως αντιλαμβάνεστε, όταν έχουμε τόσο έντονες αλλαγές στις ανθρώπινες σχέσεις, στις εργασιακές, στις κοινωνικές και ούτω καθεξής, μοιραία κάποια στιγμή θα έχουμε και ανάλογες αντιδράσεις, έκρηξη νέων ιδεών και νέων κινημάτων.

#### 3.1.5.1 Το εργατικό κίνημα

Έτσι συνέβη και με την περίπτωση του Εργατικού Κινήματος, που δημιουργείται μετά το 1830, με την επίδραση της Γαλλικής επανάστασης και τις διατυπώσεις των σοσιαλιστικών θεωριών του Καρλ Μάρξ. Το κίνημα διεκδικεί **καλύτερους όρους εργασίας**, με αποκορύφωμα την απεργία στο **Σικάγο την 1η Μαΐου 1886**, που είχε ως αποτέλεσμα τον θάνατο πολλών διαδηλωτών. Με σημείο εκκίνησης αυτή την απεργία και εν συνεχεία αυτές που θα ακολουθήσουν, προς τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, το Εργατικό Κίνημα θα καταφέρει να σταθεροποιήσει το ωράριο των **10 ωρών ημερησίως**, θα κερδίσει την **Κυριακή για ανάπαυση** και τη δημιουργία **ταμείων ασφάλισης και συλλογικών συμβάσεων εργασίας**. Έκτοτε η Πρωτομαγιά γιορτάζεται σε όλο τον κόσμο. Είναι ένα είδος αναγνώρισης της σπουδαιότητας του γεγονότος αυτού.

**Το 1848, ο Κάρλ Μάρξ δημοσίευσε, μαζί με τον φίλο του Φρίντριχ Ένγκελς, το περίφημο Κομμουνιστικό Μανιφέστο. Και οι αστοί τρόμαξαν πράγματι. Γιατί οι προλετάριοι άρχισαν να ξεσπκώνονται.**

*Jostein Gaarder, Ο Κόσμος της Σοφίας, Εκδόσεις Λιβάνη ΑΒΕ, 1994*



**8 ΩΡΕΣ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**8 ΩΡΕΣ ΑΝΑΠΑΥΣΗ**

**8 ΩΡΕΣ ΑΝΑΨΥΧΗ**

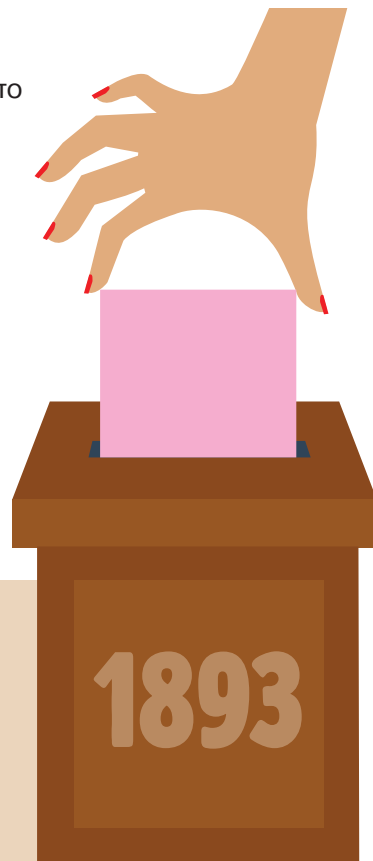
# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

### Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

#### 3.1.5.2 Το γυναικείο κίνημα

Ένα άλλο σημαντικό κίνημα που κάνει την εμφάνισή του τότε είναι το γυναικείο. Η πλειοψηφία των γυναικών δουλεύει σε υφαντουργίες, αλλά με χαμηλότερες αποδοχές σε σχέση με τους άνδρες, ενώ ταυτόχρονα είναι εξ ολοκλήρου επιφορτισμένες με τη φροντίδα του σπιτιού και της οικογένειας. Αυτή η άνιση μεταχείριση θα πυροδοτήσει την εμφάνιση του πρώτου γυναικείου κινήματος, με βασικό **αίτημα τα εργασιακά, πολιτικά και κοινωνικά δικαιώματα** των γυναικών. Πρόκειται για μια απόλυτα λογική εξέλιξη, εάν σκεφτεί κανείς ότι οι γυναίκες για αιώνες ήταν σε υποδεέστερη θέση σε σχέση με τους άντρες. Αρκεί να πούμε ότι δεν είχαν πρόσβαση στα πανεπιστήμια, ούτε δικαίωμα ψήφου. Τώρα τα πράγματα αλλάζουν, με την εμφάνιση δυναμικών γυναικών που απαιτούν **ίση μεταχείριση με τους άντρες**.



Το κίνημα οργανώνεται το **1848** στο μικρό χωριό **Σενέκα Φολς** (Seneca Falls), στην πολιτεία της Νέας Υόρκης των Η.Π.Α., όπου πραγματοποιήθηκε το πρώτο συνέδριο για τα δικαιώματα των γυναικών. Στις **8 Μαρτίου του 1857**, ημερομηνία ορόσημο για το φεμινιστικό κίνημα, **20.000 εργάτριες κλωστοϋφαντουργίας στη Νέα Υόρκη, ντυμένες στα λευκά**, βγήκαν στους δρόμους διεκδικώντας καλύτερες συνθήκες εργασίας (μείωση του ωραρίου εργασίας, καλύτερους μισθούς κ.λπ.) **σε μια περίοδο, που ο συνδικαλισμός απαγορευόταν**.

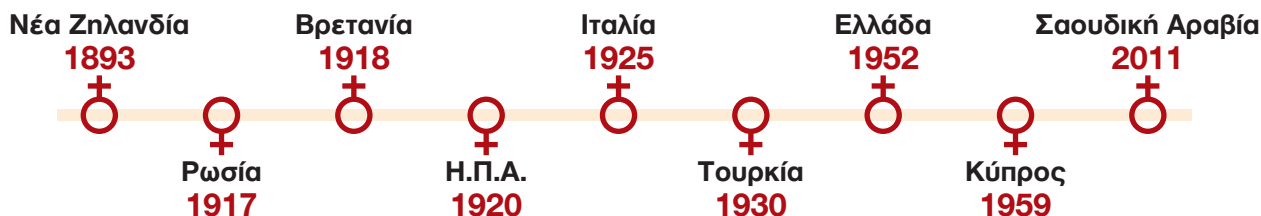
Παρόλο που η αστυνομία διέλυσε βίαια τη διαδήλωση, οι γυναίκες που συμμετείχαν στις κινητοποιήσεις οργάνωσαν δύο χρόνια αργότερα το πρώτο εργατικό σωματείο γυναικών και συνέχισαν τον αγώνα για την ισότητα των δύο φύλων.



Πέντε χιλιάδες γυναίκες από πολλές πολιτείες των ΗΠΑ, κατέθεσαν υπόμνημα για το δικαίωμα ψήφου των γυναικών στο Κογκρέσο. Μάιος, 1914.



## Οι γυναίκες απέκτησαν δικαίωμα ψήφου για πρώτη φορά:



Γυναίκες που διεκδικούσαν, κυρίως μέσα από τα γραπτά τους, την ισότητα για τις γυναίκες υπήρχαν ήδη από το 15<sup>ο</sup> αιώνα. Η απαρχή του γυναικείου κινήματος τοποθετείται την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης, όταν έγιναν οι μεγάλες πολιτικές και κοινωνικές επαναστάσεις (Αμερικανική 1776, Γαλλική 1789, Κίνημα Κατάργησης της Δουλείας 1790-1863).

Αρχικά, είχε τη μορφή ενός τετραδίου παραπόνων (1789), το οποίο αργότερα εξελίχθηκε στη λεγόμενη «Διακήρυξη των Δικαιωμάτων της Γυναίκας και της Πολίτισσας» (1791), που συνέγραψε η Ολύμπ ντε Γκουζ (*Olympe de Gouges*). Η Γκουζ κατατομήθηκε στην γκιλοτίνα για τις απόψεις της για τα δύο φύλα από τον Γάλλο πολιτικό Ροβεσπιέρο κατά την τρίμηνη εξουσία του, στις 3 Νοεμβρίου 1793, γεγονός που σταμάτησε για λίγο τις διεκδικήσεις. Έναν χρόνο αργότερα, όμως, η Μαίρη Γουόλστονκραφτ (μητέρα της συγγραφέα Μαίρης Σέλλεϋ), διατυπώνει τις ιδέες του φεμινισμού με την «Υπεράσπιση των Δικαιωμάτων της Γυναίκας».

Το 1848, στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, οργανώνονται μαζικά τα κινήματα των γυναικών στις Η.Π.Α. και την Αγγλία, διεκδικώντας νομικά και πολιτικά δικαιώματα (όπως δικαίωμα στην ψήφο, στην εκπαίδευση, στο διαζύγιο, στην κατοχή περιουσίας, στην εκπροσώπηση στο δικαστήριο κ.ά.).

Κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα εμφανίζεται το κίνημα των σουφραζέτων (*suffrage movement*) στις Η.Π.Α. και στη Μεγάλη Βρετανία (δικαίωμα ψήφου το 1918, 1928), οι οποίες μιλούν δημόσια, διαδηλώνουν για το δικαίωμα της ψήφου, εισβάλλουν σε βουλευτικές συνεδριάσεις, συγκρούονται με την αστυνομία από την οποία κακοποιούνται, συλλαμβάνονται, φυλακίζονται, και συνεχίζουν με εμρησμούς δημοσίων κτηρίων.

Παράλληλα αναπτύσσεται και το κίνημα κατάργησης της δουλείας, στο οποίο συμμετέχουν πολλές γυναικείες οργανώσεις και ακτιβίστριες. Όπως επίσης συμμετέχουν και στο εργατικό κίνημα.



Πορτραίτο της Ολύμπ ντε Γκουζ (1748–1793). Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Olympe\\_de\\_Gouges#/media/File:Olympe\\_de\\_Gouges.png](https://en.wikipedia.org/wiki/Olympe_de_Gouges#/media/File:Olympe_de_Gouges.png)

Το θεατρικό έργο της Ολυμπ ντε Γκουζ **Ο Φιλόσοφος Παίρνει το Μάθημά του ή Ο Κατά Φαντασίαν Κερατάς** (*Le Philosophe corrigé ou Le Cocu supposé*, 1787) έχει μεταφραστεί στα ελληνικά από τον Νεκτάριο-Γεώργιο Κωνσταντινίδη.



# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

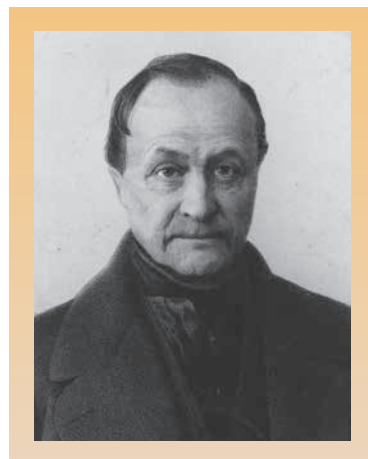
# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 3.2. Φιλοσοφικό υπόβαθρο: Οι μελετητές του πολιτισμού

Καθοριστικό ρόλο στις κοινωνικές, επιστημονικές και εξελίξεις (και τις θεατρικές, εννοείται) θα διαδραματίσουν και οι νέες φιλοσοφικές και κοινωνικοπολιτικές θεωρήσεις, που θέτουν υπό αμφισβήτηση τις μέχρι τότε πολιτικές, κοινωνικές και θρησκευτικές αντιλήψεις.

#### 3.2.1 Ογκύστ Κοντ (Auguste Comte, 1798-1857)

Ο Ρεαλισμός χρωστάει πολλά στον θεμελιωτή του «θετικισμού» (και της κοινωνιολογίας) Ογκύστ Κοντ. Ο Κοντ θεωρεί ότι η **κοινωνιολογία** βρίσκεται στην κορυφή όλων των επιστημών. Υποστηρίζει λοιπόν ότι, αφού ο **απώτερος στόχος της γνώσης** είναι η **βελτίωση της ανθρώπινης ζωής**, όλες οι επιστήμες θα πρέπει να συμβάλουν στην κοινωνιολογία, ώστε να εφαρμόσει την **επιστημονική μεθοδολογία** (παρατήρηση και ανάλυση), για να μελετήσει την **επίδραση του περιβάλλοντος** στην ανθρώπινη συμπεριφορά, να εντοπίσει τα **αίτια των κοινωνικών προβλημάτων** και να προσφέρει τα **κλειδιά για την επίλυσή τους**, ώστε να επέλθει η επιδιωκόμενη αλλαγή στην κοινωνία.



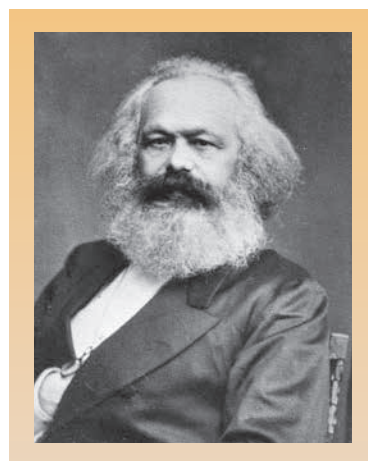
Τα επιχειρήματα του θεμελιωτή της κοινωνιολογίας δεν **θα επηρεάσουν** μόνο την επιστήμη και τη φιλοσοφία, αλλά και **το θέατρο**. Πολλοί καλλιτέχνες προσπαθούν να κάνουν την **τέχνη «επιστημονική» και «ρεαλιστική»**: στο θέατρο του ρεαλισμού, αρχίζουν να παρουσιάζουν (παρατηρούν) τις ιδιωτικές στιγμές των ανθρώπων μέσα στον περιβάλλοντα χώρο όπου ζουν, τον οποίο παρουσιάζουν με αληθοφάνεια, ώστε οι θεατές να εντοπίσουν το πρόβλημα της κοινωνίας, το οποίο χρειάζεται να διορθώσουν, αν θέλουν να βελτιώσουν την καθημερινή ζωή τους.

**Θετικισμός:** Μία πρόταση ή ένας φυσικός νόμος είναι αληθής, μόνο όταν μπορεί να επαληθευθεί λογικά. Μόνο η γνώση που επαληθεύεται μέσω της επιστημονικής μεθόδου, είναι έγκυρη.

#### 3.2.2 Καρλ Μαρξ (Karl Marx, 1818-1883)

Ο Γερμανός φιλόσοφος, ιστορικός, κοινωνιολόγος και οικονομολόγος με το έργο του **Το Κεφάλαιο** (1867), αντιδρά στην οικονομική διάρθρωση της **βιομηχανικής κοινωνίας** του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Όπως ο ίδιος υποστηρίζει, **βασίζεται στην εκμετάλλευση της εργατικής τάξης** και αντιπροτείνει την ιδέα μιας αταξικής κοινωνίας, όπου θα υπάρχει μια **δημοκρατικότερη και δικαιότερη κατανομή των αγαθών** και του πλούτου.

Οι θεωρίες του Καρλ Μαρξ και οι άσχημες συνθήκες εργασίας και διαβίωσης των προλετάρων θα επηρεάσουν τη θεματολογία του Θεάτρου του Ρεαλισμού.





Ο Μάρξ υποστήριξε ότι οι οικονομικές συνθήκες μιας κοινωνίας είναι αυτές που προκαλούν αλλαγές σε όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής και εξελίσσουν την πολιτική και την ιδεολογία της (όχι οι ιδέες των ανθρώπων από μόνες τους). Εξήγησε ότι η ιστορία δεν είναι τίποτε άλλο παρά η ιστορία των ταξικών αγώνων της κοινωνικής βάσης, η οποία ανέκαθεν χαρακτηρίζεται από την αντίθεση ανάμεσα στις δύο σημαντικότερες κοινωνικές τάξεις: την άρχουσα τάξη, που καθορίζει ποιο είναι το σωστό και ποιο το λάθος, και τους φτωχούς (ελεύθεροι#δούλοι/σκλάβοι, φεουδάρχες#δουλοπάροικοι, αριστοκράτες/πλούσιοι#φτωχοί, στην εποχή του Μάρξ καπιταλιστές#εργάτες). Κι επειδή η άρχουσα τάξη δεν εγκαταλείπει ποτέ οικειοθελώς την εξουσία, μόνο με την επανάσταση οι εργάτες θα μπορέσουν να επιφέρουν μεταβολές στο κοινωνικό σύστημα.

Τις υλικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες σε μια κοινωνία, ο Μάρξ τις ονόμαζε βάση αυτής της κοινωνίας. Η βάση της κοινωνίας χωρίζεται σε τρία επίπεδα. (1) Κάτω κάτω, είναι οι συνθήκες που καθορίζονται από τη φύση (τη βλάστηση, τις πρώτες ύλες, τον πλούτο του υπεδάφους κ.λπ.) Αυτά τα δεδομένα αποτελούν τα θεμέλια μιας κοινωνίας, ως προς την παραγωγή της κοινωνίας, άρα και ως προς τη μορφή της και τον πολιτισμό που αυτή η κοινωνία θα αναπτύξει. (2) Το επόμενο επίπεδο είναι οι παραγωγικές δυνάμεις. Ο Μάρξ κατατάσσει την εργατική δύναμη του ανθρώπου κι από την άλλη, τα μέσα παραγωγής (παλαιότερα ψάρευαν με καϊκία ή με βάρκες τραβώντας κουπί, σήμερα υπάρχουν τεράστια πλοία που μοιάζουν με εργοστάσια...). (3) Το τρίτο επίπεδο της βάσης μιας κοινωνίας είναι πιο πολύπλοκο. Το ζήτημα είναι ποιος κατέχει τα μέσα παραγωγής σε μια κοινωνία και πώς είναι οργανωμένη η εργασία. Πρόκειται, δηλαδή, για το καθεστώς ιδιοκτησίας και τον καταμερισμό της εργασίας. Ο Μάρξ αποκαλεί αυτό το επίπεδο συνθήκες παραγωγής.

Τις αντιλήψεις, τον τρόπο της σκέψης της, το πολιτικό της σύστημα, τους νόμους και, τέλος, τη θρησκεία, την ηθική, την τέχνη, τη φιλοσοφία και την επιστήμη της, ο Μάρξ τα ονόμαζε εποικοδόμημα. Η βάση και το εποικοδόμημα μιας κοινωνίας αλληλοεπηρεάζονται.

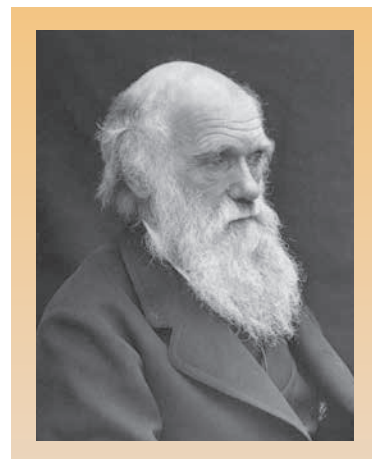
Jostein Gaarder, *Ο Κόσμος της Σοφίας*, Εκδόσεις Λιβάνη ΑΒΕ, 1994

### 3.2.3 Κάρολος Δαρβίνος (Charles Darwin, 1809-1882)

Ο σημαντικός φυσιοδίφης και γεωλόγος της εποχής είναι γνωστός ως ο **θεμελιωτής της Θεωρίας της Εξέλιξης των Ειδών** στο βιβλίο του *Η Καταγωγή των Ειδών* (*Origin of Species*) (1859), στο οποίο διατύπωσε τις **δύο θεωρίες** του.

Πρώτον, σύμφωνα με την **εξελικτική θεωρία του**, όλες οι **μορφές ζωής** πάνω στη γη (πανίδα και χλωρίδα) εξελίχθηκαν και αναπτύχθηκαν σταδιακά **από έναν κοινό πρόγονο**, με τις συνεχείς παραλλαγές των ατόμων ενός είδους και την υψηλή γεννητικότητα.

Δεύτερον, υποστήριξε ότι αυτή η εξέλιξη βασίζεται στον **μηχανισμό της «φυσικής επιλογής»**.



# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

Τι σημαίνει αυτό; Σταδιακά και σε διάστημα πολλών γενεών, όλοι οι οργανισμοί αναπτύσσουν μηχανισμούς (τρόπους) προσπαθώντας να επιβιώσουν στις εκάστοτε αλλαγές της φύσης, (είτε λόγω προσαρμογής στο περιβάλλον είτε λόγω κάποιας τυχαίας μεταλλάξης που βοήθησε στην επιβίωσή τους), και στη συνέχεια κληρονομούν στους απογόνους τους αυτές τις ιδιότητες μέσω των γονιδίων (DNA). Ο Δαρβινισμός δεν δέχεται ότι οι επίκτητες ικανότητες μπορούν να κληροδοτηθούν.

Εξήγησε πως το **είδος που προσαρμόζεται** καλύτερα σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, **καταφέρνει να επιβιώσει** και να εξασφαλίσει την επιβίωση και στους απογόνους του. Αυτή η επικράτηση στη διαδικασία της εξέλιξης, εξηγείται με τον όρο η «**επιβίωση του ισχυρότερου**». Αν δεν τα καταφέρουν εξαφανίζονται, όπως τόσα και τόσα είδη έχουν εξαφανιστεί σε απότομες αλλαγές, γιατί δεν είχαν το απαραίτητο χρονικό διάστημα για να εξελιχθούν. Για παράδειγμα, μια από τις σημαντικότερες ιδιότητες, που διατηρείται από γενιά σε γενιά με την επιβίωση, είναι και η ανθεκτικότητα στις αρρώστιες.

**Με τις θεωρίες του Δαρβίνου**, η προσοχή στρέφεται στον **καθοριστικό ρόλο** που παίζει στην ανάπτυξη του ατόμου και τη διαμόρφωση του χαρακτήρα του, **η κληρονομικότητα (των γονιδίων)** και **η προσαρμογή του στο οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον**, στο οποίο το άτομο πρέπει να προσαρμοστεί αν θέλει να επιβιώσει.

Οι επιπτώσεις των θεωριών του αποτυπώνονται και στη **δραματουργία του Ρεαλισμού**: από τη στιγμή που **η συμπεριφορά** του ατόμου **καθορίζεται απόλυτα από τη γονιδιακή κληρονομικότητα και το περιβάλλον**, τότε το άτομο όχι μόνο δεν είναι σε θέση να διαχειριστεί ή να αλλάξει ό,τι του κληρονόμησαν οι γονείς και οι πρόγονοί του, αλλά ούτε είναι υπεύθυνο γι' αυτά. Είναι, λοιπόν, ευθύνη της κοινωνίας να εντοπίσει και να ελέγξει τις οποιοσδήποτε ανεπίτρεπτες ή ανεπιθύμητες συμπεριφορές που προκύπτουν από την κληρονομικότητα.

Πώς δημιουργούνται τέτοιες τυχαίες παραλλαγές;

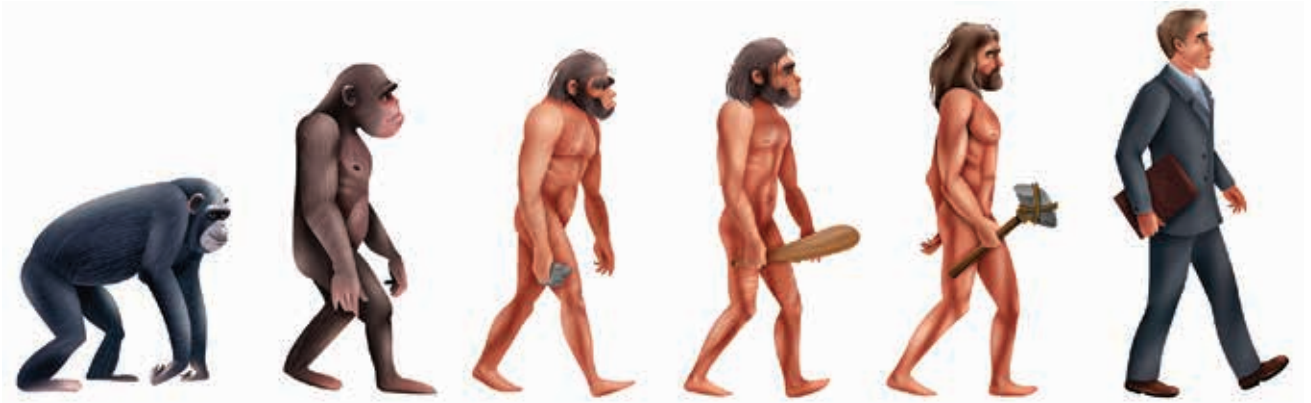
Ο Δαρβίνος είχε ασαφείς ιδέες για την κληρονομικότητα. Όταν ένα κύτταρο διαιρείται στα δύο, προκύπτουν δύο εντελώς όμοια κύτταρα με το ίδιο γενετικό υλικό. Μερικές φορές, συμβαίνουν ανεπαίσθητα λάθη, και το αντίγραφο διαφέρει κατά τι από το αρχικό κύτταρο. Η σύγχρονη βιολογία ονομάζει αυτό το φαινόμενο **μετάλλαξη**. Τέτοιες **μεταλλάξεις** μπορεί να είναι **ασήμαντες** (να προσθέσουν, να αφαιρέσουν ή να παραλλάξουν κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά του ατόμου), να **αποβούν μοιραίες** (και τότε τα μεταλλαγμένα άτομα αποκλείονται από το πλήθος των απογόνων), αλλά και **μεταλλάξεις προικίζουν** τα άτομα με **αξιοζήλευτες ικανότητες**, που αξιοποιούνται ωραιότερα στον αγώνα για επιβίωση.

Ο νεοδαρβινισμός συμπληρώνει αυτή τη θεωρία μιλώντας για μια αιτία η οποία προκαλεί τέτοιου είδους παραλλαγές (**μεταλλάξεις**). Τις συμπτωματικές παραλλαγές του γενετικού υλικού.

Jostein Gaarder, *Ο Κόσμος της Σοφίας*, Εκδόσεις Λιβάνη ABE, 1994.

Το βιβλίο του *Η Καταγωγή των Ειδών* ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων στην Αγγλία. Ο Κάρολος Δαρβίνος θα προκαλέσει θύελλα αντιδράσεων, κυρίως μέσα στους εκκλησιαστικούς κύκλους, ένεκα των θέσεών του, που αφορούσαν στην καταγωγή του ανθρώπου. Το 1871 δημοσίευσε το έργο του *Η Καταγωγή του Ανθρώπου*. Το 1882 πέθανε και κηδεύτηκε με τιμές ως πρωτοπόρος της επιστήμης.





Στο σκίτσο απεικονίζεται η άποψη του Δαρβίνου για την εξέλιξη του ανθρώπου από τον πίθηκο.

Από πού ήρθε αυτό το «πρώτο κύτταρο»;

Όταν ο φλοιός της γης κρύωσε και στερεοποιήθηκε, δημιουργήθηκε η ζωή πριν από 3 ή 4 δισεκατομμύρια χρόνια. Ο Δαρβίνος προσπαθεί να φανταστεί τη δημιουργία του πρώτου ζωντανού κυττάρου μέσα από τις ενώσεις των ανόργανων υλικών.

Μέσα στη «μικρή ζεστή λιμνούλα» ή στην πρωταρχική «κοσμική σούπα» σχηματίστηκε το πρώτο DNA, το πρώτο ζωντανό κύτταρο, που άρχισε να διαιρείται ασταμάτητα.

Από την αρχή συνέβαιναν οι μεταλλάξεις. Μέσα στην «κοσμική σούπα» μπόρεσε να επιβιώσει, προστατευμένη από τις ακτινοβολίες του Διαστήματος.

Μετά από πολύ καιρό, αρκετοί από αυτούς τους μονοκύτταρους οργανισμούς ενώθηκαν κι αποτέλεσαν πιο σύνθετους πολυκύτταρους οργανισμούς. Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκαν τα πρώτα φυτά και ξεκίνησε η διαδικασία της φωτοσύνθεσης, με αποτέλεσμα τη δημιουργία του οξυγόνου, που άλλαξε τη σύσταση της ατμόσφαιρας: μια διαδικασία αποφασιστικής σημασίας γιατί (1) εξασφάλισε τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη και την επιβίωση ζώων που αναπνέουν αέρα και χρειάζονται οξυγόνο και (2) άρχισε να προστατεύει τη ζωή από τις επιβλαβείς ακτινοβολίες του Διαστήματος για κάθε μορφή ζωής. Πολύ αργότερα – κι αφού πρώτα η υδρόβια ζωή είχε δημιουργήσει την ατμόσφαιρα – σύρθηκαν έξω τα πρώτα αμφίβια και βγήκαν στη στεριά.

Ο Δαρβίνος πέτυχε διάνα. Στα υπερσύγχρονα ερευνητικά εργαστήρια του σήμερα, που μελετούν ακριβώς τη γέννηση της ζωής στον κόσμο δέχονται ότι κάθε ζωντανός οργανισμός κατευθύνεται από μια ουσία ονόματι DNA (δεσοξυριβοζονουκλεϊνικό οξύ), ένα μακρομόριο, όπως λέμε. Απ' αυτή είναι φτιαγμένα τα χρωματοσώματά μας, το γενετικό υλικό που υπάρχει μέσα σε κάθε κύτταρο. Τα κύτταρα των πολυκύτταρων οργανισμών ειδικεύονται στις λειτουργίες τους. Το κάθε κύτταρο έχει μέσα του αποθηκευμένες όλες τις κληρονομικές ιδιότητες – ή γονίδια –, αλλά δεν τις δραστηριοποιεί όλες.



Jostein Gaarder, *Ο Κόσμος της Σοφίας*, Εκδόσεις Λιβάνη ABE, 1994

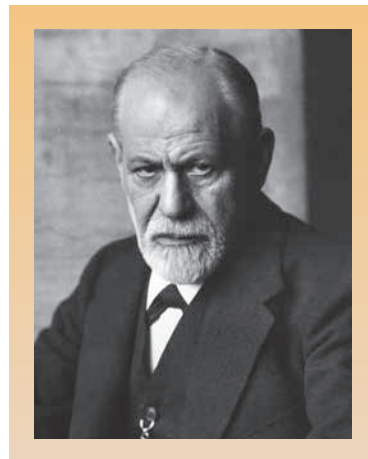
# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 3.2.4 Σίγκμουντ Φρόυντ (Sigmund Freud, 1856-1939)

Ο πατέρας της ψυχανάλυσης πρόσφερε νέους τρόπους για την κατανόηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Όλοι οι μελετητές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, θεωρούσαν το εξωτερικό περιβάλλον ως ρυθμιστή της ανθρώπινης συμπεριφοράς, (δηλαδή, ότι ο άνθρωπος μπορεί να ελέγξει τη συμπεριφορά του και τις σχέσεις του με τον κόσμο με τη λογική). Ο Βιεννέζος ψυχολόγος θα στραφεί εξ ολοκλήρου στη **μελέτη του εσωτερικού κόσμου** του ανθρώπου, υποστηρίζοντας ότι κάτω από το συνειδητό μέρος της ύπαρξης ενός ανθρώπου **υπάρχει το ασυνείδητο**, για να δείξει ότι όλη η ζωή του ανθρώπου είναι ένας **“πόλεμος” ανάμεσα στο ασυνείδητο και το συνειδητό** (στα «θέλω» και τα «πρέπει»).



Ο άνθρωπος, λέει ο Φρόυντ από την ώρα που γεννιέται κρατάει **στο ασυνείδητο** όλες τις **βασικές ορμές** (οι βιολογικές και ψυχικές ανάγκες για τροφή, προστασία και αγάπη) **και όλες τις αναμνήσεις** των όσων ζει και νιώθει. Επιπλέον, στο ασυνείδητο **απωθεί** βιώματα, σκέψεις, επιθυμίες, συναισθήματα, τραυματικές εμπειρίες που είτε **δεν αντέχει να θυμάται** είτε δεν είναι κοινωνικά αποδεκτές (**διαδικασία της «απόθησης»**).

Παρόλα αυτά, ό,τι μεταφέρεται στο ασυνείδητο, **ελέγχει τις πράξεις και τις ενέργειες του ανθρώπου**, με αποτέλεσμα να δρα για λόγους που συχνά δεν κατανοεί (εν αγνοία του λέει ή κάνει συχνά πράγματα «χωρίς να το θέλει»).

Σύμφωνα με την εκτίμησή του, το ασυνείδητο επικοινωνεί με το συνειδητό μέσα από τα όνειρα, εξ ου και η μεγάλη σημασία που αποδίδει στη **μελέτη των ονείρων ως κλειδί** για την κατανόηση των καταπιεσμένων επιθυμιών. Κατά τη γνώμη του Φρόυντ, τα όνειρα είναι **«μασκαρεμένα» μηνύματα** που στέλνει το ασυνείδητο στο συνειδητό, προσπαθώντας να εκφράσει τις επιθυμίες και τις σκέψεις του, ώστε το άτομο να ερμηνεύσει το «μήνυμα» του ονείρου, να το συνειδητοποιήσει και να αντιμετωπίσει το πραγματικό του θέμα/πρόβλημα, αν θέλει να συνεχίσει τη ζωή του ομαλά.

Από τη δεκαετία του '20 και μετά, η ψυχανάλυση επηρέασε άμεσα τη λογοτεχνία, το θέατρο. Οι συγγραφείς προσπαθούν να εντοπίσουν τα εσωτερικά κίνητρα της συμπεριφοράς των χαρακτήρων.





## ΤΟ ΑΣΥΝΕΙΔΗΤΟ

Το ασυνείδητο, κατά τον Φρόυντ, διαιρείται σε τρία μέρη: το *Εκείνο/Αυτό* (ή *Id* στα λατινικά), το *Εγώ* και το *Υπερεγώ*. Η αρμονική αλληλοεπίδραση αυτών των στοιχείων καθορίζουν την ψυχική κατάσταση του ατόμου.

**ΕΚΕΙΝΟ/ΑΥΤΟ:** Το *Εκείνο/Αυτό* (*Id* όπως το ονόμασε ο Φρόυντ) είναι έμφυτο, είναι αυτό που φέρει ο άνθρωπος με τη γέννησή του, δηλαδή δεν επηρεάζεται από την εμπειρία του ατόμου. Ο Φρόυντ πίστευε πως ένα νεογέννητο παιδί υποκινείται μονάχα από τα ένστικτά του, και θέλει να καλύψει τις βιολογικές και ψυχικές του ανάγκες (τροφή, ασφάλεια, αγάπη) με οποιονδήποτε τρόπο. Αυτό το ορμέμφυτο, λειτουργεί με την αρχή της ευχαρίστησης/αρχή της ηδονής με απώτερο σκοπό την απομάκρυνση του πόνου.

Το *Εκείνο* αποτελείται από δύο βασικές ενορμήσεις. Η πρώτη είναι η καταστροφική ενόρμηση, που αισθανόμαστε ότι θα μας απελευθερώσει από τις δυσκολίες της ζωής. Σε αυτή την ενόρμηση ο Φρόυντ πρόσεξε πως οι άνθρωποι, για να την εκπληρώσουν, καταφεύγουν σε ναρκωτικά, μυθολογία, ακόμα και σε εγκληματικές ενέργειες. Η δεύτερη ενόρμηση ο έρωσ, που σκοπός της είναι η ευχαρίστηση και η διατήρηση της ζωής.

**ΕΓΩ:** Το *Εκείνο* εξελίσσεται στην πορεία στο *Εγώ*, το λογικό μέρος του ασυνείδητου, το οποίο αναπτύσσεται και καλλιεργείται με την επίδραση των εμπειριών του ατόμου. Καθώς μεγαλώνουμε, μαθαίνουμε να ελέγχουμε τις επιθυμίες μας και να προσαρμοζόμαστε στο περιβάλλον μας. Το *Αυτό* εξακολουθεί να είναι μέσα μας μεγαλώνοντας και έτσι το *Εγώ* αναλαμβάνει τον ρυθμιστικό ρόλο να το ικανοποιήσει, λαμβάνοντας υπόψη τα όρια της πραγματικότητας και της ασφάλειας του ατόμου. Κι έτσι, για παράδειγμα, από μια ηλικία και πάνω δεν κλαίμε κάθε φορά που θέλουμε κάτι.

Το *Εγώ*, περιλαμβάνει βασικές λειτουργίες, όπως η εκτίμηση των διαφόρων καταστάσεων, ο έλεγχος της πραγματικότητας, η κρίση, η συμβιβαστικότητα, η ανεύρεση λύσεων στα διάφορα προβλήματα κ.λπ., ξεχωρίζει τι είναι πραγματικό και μας βοηθάει να ξεχωρίζουμε τις σκέψεις μας και να τις κατανοήσουμε. Όταν όμως επιθυμούμε κάποια πράγματα πολύ έντονα, τα οποία όμως το περιβάλλον μας δεν αποδέχεται, τότε μαθαίνουμε να τα απωθούμε θάβοντάς τα μέσα μας, διώχνοντάς τα ή «ξεχνώντας» τα (η διαδικασία της απώθησης).

**ΥΠΕΡΕΓΩ:** Το τρίτο μέρος του, κατά τον Φρόυντ, αποτελεί η έννοια του *Υπερεγώ*, το οποίο αναπτύσσεται στα αρχικά χρόνια της ζωής και ολοκληρώνεται σε πιο ώριμη ηλικία, αρχικά από τους γονείς μας και στη συνέχεια από δασκάλους, συγγενείς, φίλους κ.λπ. («Μην το κάνεις αυτό! Ή Δεν ντρέπεται; Μπράβο, είμαι περήφανος για σένα!») Αυτούς τους κανόνες τους μαθαίνουμε είτε μέσω τιμωριών είτε μέσω επιβραβεύσεων και ριζώνουν μέσα μας. Το *Υπερεγώ* μάς ειδοποιεί κάθε φορά που επιθυμούμε κάτι «κακό». Συνεπώς, κρατάει το άτομο μακριά από αντικοινωνικές συμπεριφορές και από διάφορα ταμπού.

**Συμπέρασμα:** Η αρμονική συνεργασία του *Εκείνου*, του *Εγώ* και του *Υπερεγώ* χαρακτηρίζει τη λειτουργία ενός καλά προσαρμοσμένου ανθρώπου. Το *Εγώ* λειτουργεί σαν τον διαιτητή/διαμεσολαβητή ανάμεσα στις παρορμήσεις του *Εκείνου* και τις απαγορεύσεις του *Υπερεγώ*.

Αν δεν υπάρχει ισορροπία, τότε δημιουργούνται έντονες συγκρούσεις και η διαδικασία της απώθησης από τη συνείδηση μπορεί να γίνει τόσο επώδυνη που, τότε το άτομο αναπτύσσει τις λεγόμενες νευρώσεις (η συμπεριφορά του νευρωτικού, ψυχωτικού ή διαταραγμένου στον χαρακτήρα ή στην προσωπικότητα ατόμου).

Jostein Gaarder, *Ο Κόσμος της Σοφίας*, Εκδόσεις Λιβάνη ABE, 1994.



# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### Συμπέρασμα για τη νέα πραγματικότητα

Με όλες αυτές τις αλλαγές κατά νου, ίσως και να μην έχουν άδικο οι μελετητές των τεχνών και του πολιτισμού γενικότερα, που διατείνονται ότι οι τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα δικάως μπορούν να ονομαστούν ως η χρονολογικά επίσημη άφιξη του μοντέρνου πολιτισμού.

Ο άνθρωπος ζητά πλέον τεκμήρια καταγραφής της «αληθινής» ζωής και χειροπιαστές εμπειρίες της καθημερινότητας. Δεν αρκεί η μεταφυσική ούτε το «πίστευε και μη ερεύνα». Η φιλοσοφία ζωής γίνεται πιο γήινη. Όλα ενδιαφέρουν:

- Τι βλέπει ο άνθρωπος;
- Τι αγγίζει;
- Πού ζει;
- Πώς ζει;
- Πώς μιλά;
- Πού εργάζεται;
- Από πού είναι;
- Σε τι πιστεύει;

Ο αντίκτυπος αυτών των δραματικών αλλαγών δεν ήταν δυνατόν να μην αποτυπωθεί και στο θέατρο της εποχής, γνωστό και ως θέατρο του ρεαλισμού, ένας πραγματικός καθρέφτης μιας κοινωνίας που αλλάζει και αγωνιά να μάθει από πού ήρθε και πού πηγαίνει. Μιας κοινωνίας όπου όλα τελούν υπό αμφισβήτηση. Τίποτα δεν είναι δεδομένο χωρίς απόδειξη.





#### 4. ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

Στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ένα νέο κίνημα με στόχο την απεικόνιση της ζωής όπως ακριβώς είναι (με τις ποικίλες διακλαδώσεις της), θα κάνει την εμφάνισή του, πρώτα στη Γαλλία και πολύ γρήγορα στην υπόλοιπη Ευρώπη, επηρεάζοντας όλες τις μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας (τη ζωγραφική πρώτα από όλα, το θέατρο και γενικά τη λογοτεχνία μετά). Πρόκειται για τον Ρεαλισμό.

Δεν είναι υπερβολή να ισχυριστούμε ότι έκτοτε κανένα κίνημα στον χώρο των τεχνών δεν θα ξεπεράσει τον Ρεαλισμό σε δημοτικότητα και αντοχή στον χρόνο. Και αυτό ισχύει και στις μέρες μας. Άλλωστε το παράδειγμα της «ρεαλιστικής τηλεόρασης» είναι κοινό σε όλους και όλες.

Οι καλλιτέχνες και θεωρητικοί που υποστήριξαν τον ρεαλισμό στη φάση της ανάπτυξής του (το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα), προέβαλαν τις εξής βασικές αρχές:

1. **Πειστικότητα:** Ο πραγματικός υλικός κόσμος πρέπει να αποδίδεται πιστά. Μόνο με αυτό τον τρόπο μπορεί να πείσει τον κόσμο ότι είναι αληθοφανής.
2. **Παρατήρηση:** Ένας καλλιτέχνης έχει τη δυνατότητα να απεικονίσει την αλήθεια (τον φυσικό κόσμο), μέσω της άμεσης (εδώ και τώρα) παρατήρησης και ανάλυσης.
3. **Ζωή στο παρόν:** Γι' αυτό τον λόγο, μόνο η παρούσα ζωή μπορεί να γίνει αντικείμενο παρατήρησης του καλλιτέχνη, γιατί δεν έχει αλλοιωθεί, με οποιονδήποτε τρόπο, από τον χρόνο.
4. **Αντικειμενικότητα:** Ο καλλιτέχνης οφείλει να αποδίδει τον φυσικό κόσμο με αντικειμενικότητα, και να αποφεύγει την υποκειμενικότητα. Στόχος του είναι να μην επενδύει στα έργα του προσωπικά συναισθήματα, ερμηνείες και πεποιθήσεις, γιατί τότε θα παρουσιάζει την πραγματικότητα αλλοιωμένη με αποτέλεσμα ο κόσμος να μην μπορεί να κρίνει σωστά.

Οι θέσεις αυτές, όπως ήταν φυσικό, για να φιλοξενηθούν στη σκηνή και να πείσουν, έπρεπε να ενταχθούν και στο ανάλογο περιβάλλον. Όπερ και εγένετο.

##### **Ένα θέμα για συζήτηση: Περί δημοτικότητας**

*Το παράδοξο είναι πως ο Ρεαλισμός θα δεχτεί, και συνεχίζει να δέχεται, σκληρές επιθέσεις, με την «κατηγορία» ότι με τις μεθοδεύσεις του δεν βοηθά στην ανύψωση της αισθητικής του κόσμου. Ότι δηλαδή προσφέρει στον κόσμο αυτά που του αρέσουν, προκειμένου να «πουλήσει» το προϊόν του. Δεν θα μπορούμε σε αυτή την πολύ σύνθετη συζήτηση εδώ, καλό όμως είναι να προβληματίσει το ερώτημα: πότε και γιατί γίνεται ένα έργο δημοφιλές; Τι πρέπει να διαθέτει για να το αγκαλιάσει ο πολύς κόσμος;*

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

## 5. ΕΙΔΗ ΤΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

Σε αυτό το σημείο να υπογραμμίσουμε κάτι που αξίζει να θυμόμαστε. Όταν λέμε ότι έχουμε την κυριαρχία κάποιου ύφους/τρόπου (στυλ), όπως εν προκειμένω του ρεαλισμού, αυτό δεν σημαίνει ότι υπάρχει μια απόλυτη γραμμή που όλοι ακολουθούν χωρίς παρεκκλίσεις.

Στις τέχνες μπορεί να υπάρχουν κάποιοι γενικοί κανόνες, όμως δεν υπάρχει αυστηρό συνταγολόγιο. Αλίμονο, εάν συνέβαινε κάτι τέτοιο. Οι τέχνες, για να είναι υγιείς οφείλουν να μην υπακούουν σε έτοιμες συνταγές. Άλλωστε αυτό είναι και το δίδαγμα της ιστορίας: όσες φορές υποχρεώθηκαν να υπακούσουν, απέτυχαν ή δεν άντεξαν στον χρόνο. Γι' αυτό είναι μέγα λάθος να πιστεύουμε ότι όταν κυριαρχεί σε μια εποχή κάποιο στυλ, σημαίνει ότι έχουν εξαφανιστεί όλα τα άλλα. Ποτέ δεν συνέβη αυτό. Καμιά εποχή δεν υπάκουσε σε ένα και μοναδικό ύφος. Πάντα υπάρχουν γύρω από το κυρίαρχο ρεύμα και πολλά άλλα, απλώς με λιγότερους φίλους.

Όπως πάντα, έτσι και γύρω από τις βασικές αρχές του ρεαλισμού στροβιλίζονται διάφορες τάσεις, ανάλογα με το πού δίνει έμφαση ο κάθε συγγραφέας ή σκηνοθέτης, πώς διαχειρίζεται τις συγκρούσεις, τον διάλογο, τα δρώντα πρόσωπα, τις ιδέες. Για παράδειγμα:

### 5.1 Ο Κοινωνικός Ρεαλισμός

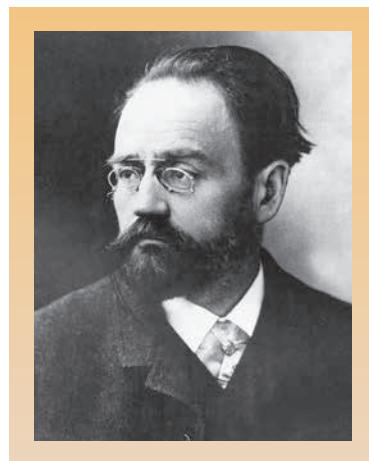
Ο συγγραφέας ενδιαφέρεται κυρίως για τις κοινωνικές σχέσεις και τα προβλήματά τους και κρίνει την ίδια την κοινωνία. Από τον Κοινωνικό Ρεαλισμό θα προκύψει ο Νατουραλισμός.

### 5.2 Ο Νατουραλισμός

Ο ίδιος ο Εμίλ Ζολά (Emile Zola, 1840-1902) επινόησε τον όρο, θέλοντας να τραβήξει μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στη θέση του και τη θέση των άλλων ρεαλιστών. Είναι η πιο απαισιόδοξη εκδοχή του Ρεαλισμού, με πρωταγωνιστές άτομα που χάνουν τη μάχη τους με τη ζωή, γιατί είναι φτωχά, άρρωστα κ.λπ.

Ο Νατουραλισμός εκφράζει μια ακραία εκδοχή του αστικού Ρεαλισμού, που συχνά φτάνει στα όρια της σκληρότητας. Εδώ έχουμε να κάνουμε με μια θεώρηση της ζωής, που αρέσεται να παρουσιάζει τις πιο σκοτεινές όψεις της ανθρωπίνης φύσης μέσα από πολύ σκληρές εικόνες μιας φωτογραφικής αποτύπωσης. Αρνείται να δει φως στη ζωή. Βλέπει μόνο σκοτάδι. Γι' αυτό και ο Ζολά επιμένει τόσο πολύ στη διαμόρφωση του κατάλληλου σκηνικού περιβάλλοντος, ώστε ο θεατής να βλέπει τις ομοιότητες με τον φυσικό του κόσμο.

Παράλληλα υπογραμμίζει ότι οι συγγραφείς οφείλουν να παρατηρούν, να καταγράφουν και να πειραματίζονται με τρόπο αποστασιοποιημένο, χωρίς καμιά συναισθηματική εμπλοκή και με μοναδικό μέλημα την προβολή της αλήθειας. Γι' αυτό επανειλημμένα θα πει ότι δεν του αρέσει η λέξη «τέχνη», γιατί υπονοεί τη δημιουργική παρέμβαση του συγγραφέα. Προτιμά τη λέξη «φέτα ζωής», δηλαδή την ακριβή μεταφορά στη σκηνή ενός μικρού κομματιού από την πραγματική ζωή. Όπως επίσης δεν θέλει οι ηθοποιοί να παίζουν αλλά να ζουν το δράμα.



Ο Εμίλ Ζολά, ο εισηγητής του νατουραλισμού.





Το πρόβλημα με τον Νατουραλισμό είναι ότι περιορίσε πάρα πολύ τη δημιουργική διαδικασία, μετατρέποντας τον συγγραφέα σε απλό ρεπόρτερ και όχι σε έναν ερμηνευτή. Ζητούσε ένα θέατρο που να αναπαράγει παθητικά τη ζωή. Για να αξίζει τον κόπο να πάει κανείς να τη δει στη σκηνή ή κάπου αλλού, πρέπει πρώτα να έχει υποστεί τη διαδικασία της ερμηνείας της από τον δημιουργό. Γι' αυτό και ο Νατουραλισμός πολύ γρήγορα θα εγκαταλειφθεί ως μια θεώρηση της τέχνης περιορισμένη και εντέλει αντιδημιουργική.

**5.3 Ο Συμβολικός Ρεαλισμός:** Θα αποδειχτεί δημοφιλής ανάμεσα στους καλλιτέχνες που στρέφονται στο ψυχολογικό ή υποκειμενικό δράμα, προκειμένου να αναδείξουν τον εσωτερικό κόσμο των δραματικών τους προσώπων, τα βιώματά τους και τις αντιδράσεις τους. Οι καλλιτέχνες δείχνουν ιδιαίτερη σημασία στην ψυχολογία και τις διαθέσεις των ηρώων τους, ακόμα και στις πιο ακραίες εκδηλώσεις τους.

**5.4 Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός:** Είναι η ακραία έκφραση του Κοινωνικού Ρεαλισμού, που καθιερώθηκε επίσημα στη Σοβιετική Ένωση το 1934, με απόφαση του κομμουνιστικού κόμματος. Θεωρούσαν ένα έργο αξιόλογο μόνο όταν αναπαριστούσε την πραγματικότητα, εξυμνούσε τα ιδανικά του σοσιαλισμού και διαπαιδαγωγούσε τον λαό ηθικά και πολιτικά, και άφηνε ιδέες για επανάσταση. Ήταν μια προσπάθεια επιβολής διά της βίας ενός και μοναδικού είδους λογοτεχνικής αισθητικής και ιδεολογίας, γι' αυτό και απέτυχε.

## 6. ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

Πέρα από τις όποιες διαφορές, τους περισσότερους συγγραφείς του αστικού δράματος τους ενδιαφέρει:

- Η χειραφέτηση των γυναικών
- Η ισότητα των φύλων
- Τα προβλήματα του έγγαμου βίου
- Η πάλη για την ατομική ανεξαρτησία και ο αυτοπροσδιορισμός
- Η κοινωνική δικαιοσύνη
- Τα δίκαια των εργατών και των εργαζομένων
- Οι κοινωνικές προλήψεις
- Οι συγκρούσεις για λόγους κοινωνικούς, ταξικούς, οικονομικούς, ψυχολογικούς, νοοτροπίας, ηθικής τάξεως κ.λπ.
- Το ξεπέραςμα των παραδοσιακών αντιλήψεων μιας φθίνουσας αριστοκρατικής παράδοσης και η εφαρμογή νέων αξιακών προτύπων και μοντέλων κοινωνικής ανάπτυξης και προόδου
- Η αστική οικογένεια
- Η σημασία του χρήματος
- Οι νόμιμες και παράνομες σχέσεις
- Η μοιχεία

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

## 7. ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ - ΑΣΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΣΚΗΝΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ

**Νόμοι θεάτρου:** Όπως τα έθνη τακτοποιούνται σε ευδιάκριτες οντότητες, με νόμους, αρχές, σύνορα, αξίες, έτσι ακριβώς γίνεται και με το αστικό θέατρο, που αναπτύσσεται στους κόλπους αυτής της νέας πραγματικότητας. Αναπτύσσει τους δικούς του νόμους, τις δικές του ιδεολογικές και αισθητικές αρχές με βάση τη λογική, τον Ορθό Λόγο, που κληροδότησε στον 19<sup>ο</sup> αιώνα η Αμερικανική και η Γαλλική (κυρίως) Επανάσταση. Όλα είθισται να έχουν την εξήγησή τους: οι δράσεις των δραματικών προσώπων, ο διάλογος, οι εικόνες, τα χρώματα, οι κινήσεις. Ο ρόλος του θεάτρου είναι να ακτινογραφεί με μέτρο και διεισδυτικότητα το πάσχον κοινωνικό σώμα και τις σχέσεις των ανθρώπων, όπως ο γιατρός ακτινογραφεί και εντοπίζει τις πληγές.

### Εισαγωγή: Νέος κόσμος

Η αστική ζωή, καθώς η εκβιομηχάνιση οργιάζει, γίνεται ολοένα και πιο ποικιλόμορφη. Οι εξελίξεις φέρνουν όχι μόνο αλλαγές αλλά και κρίση αξιών, θεσμών, βεβαιοτήτων. Ο παλιός κόσμος φεύγει ολοταχώς. Τώρα είναι ένας κόσμος καινούργιος που φέρνει μαζί του τρένα, ραδιόφωνα, ηλεκτρικό ρεύμα, ψυγεία, ακτίνες Χ. Ένας κόσμος με ριζοσπάστες, συντηρητικούς, φίλους και εχθρούς της οικογένειας, των θεσμών, και βεβαίως ένα θέατρο, το οποίο προσπαθεί να χτίσει, μέσα από εικόνες, σκηνικά ευρήματα, νέο διάλογο και νέες θέσεις, τον δικό του κόσμο, πατώντας επάνω στα ερείπια του παλιού και φλερτάροντας με τις καινοτομίες του νέου. Τα παραδείγματα άπειρα.

Όλοι οι θεατρικοί συγγραφείς παρατήρησαν και βίωσαν τον κόσμο γύρω τους, επηρεάστηκαν από τις φιλοσοφικές και επιστημονικές ιδέες και έγραψαν ιστορίες με πειστικότητα και χωρίς εξιδανικεύσεις. Πριν αναλύσουμε τα χαρακτηριστικά της δραματοουργίας του ρεαλισμού, που αναλύονται στη δραματική τέχνη του Ίμπεν, ας δούμε πρώτα την επίδραση του ρεαλισμού στη σκηνική αναπαράσταση των έργων στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Η τάση για αληθοφάνεια επηρέασε και το σκηνικό περιβάλλον, όπου καταβάλλεται μεγάλη προσπάθεια και προσοχή στην απόδοση της πειστικότητας με διάφορα μέσα. Συνοψίζοντας, μπορούμε να απομονώσουμε τα εξής χαρακτηριστικά:

### 7.1 Η αυλαία

Μία από τις αλλαγές που οδηγούν στη ρεαλιστικότερη απόδοση του πραγματικού στη σκηνή είναι και η ευρεία χρήση της αυλαίας. Τι εννοούμε με αυτό; **Το άνοιγμα και το κλείσιμο της αυλαίας** μεταξύ των πράξεων **δεν** επιτρέπει στον θεατή να βλέπει την αλλαγή σκηνικών από τους τεχνικούς σκηνής, κάτι που **χαλάει την ψευδαίσθηση** του πραγματικού. Αυτό που βλέπει ο θεατής είναι το τελικό αποτέλεσμα που διαμορφώθηκε στα παρασκήνια.

Με το κλείσιμο των φώτων της πλατείας, ξαφνικά ανοίγει η αυλαία και εμφανίζεται σαν από μηχανής θεός, ένας άλλος αληθοφανής κόσμος, φωτισμένος και απόμακρος. Και σε αυτό δεν συμβάλλει μόνο η παρουσία της αυλαίας. Για να έχεις ένα ολοκληρωμένο και πειστικό σκηνικό θέαμα συντρέχουν και άλλοι παράγοντες.



## 7.2 Σκηνογραφία (Σκηνικά και σκηνικά αντικείμενα)

Ως το 1850, ο σκηνικός διάκοσμος αποδίδονταν σε μορφή ζωγραφιάς επάνω σε κάποιο πανί ή σε κάποια άλλη βολική επιφάνεια (παραστατικός διάκοσμος). Στον ρεαλισμό, αλλάζει εντελώς η φιλοσοφία γύρω από τη σκηνική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Τα ζωγραφισμένα **σκηνικά και σκηνικά αντικείμενα αντικαθίστανται από πραγματικά**, και οι κατασκευαστές αρχίζουν να κατασκευάζουν σκηνικούς κόσμους **με λεπτομέρεια και αληθοφάνεια** (αναπαραστατική σκηνογραφία) **ακολουθώντας τις σκηνικές οδηγίες** των θεατρικών συγγραφέων που είχαν ήδη μεριμνήσει, ώστε να δώσουν με ακρίβεια το επιθυμητό στίγμα της αληθοφάνειας.

Τα εν χρήσει σκηνικά και σκηνικά αντικείμενα της καθημερινής ζωής δεν βρίσκονται στη σκηνή απλά για να τη γεμίζουν ή να τη διακοσμούν, αλλά για να **σημαίνουν κάτι**, δημιουργώντας μια πιο ρεαλιστική φέτα ζωής. Ο **ρόλος** τους γίνεται πλέον πιο σχολιαστικός και ουσιαστικός: **αντανακλούν πιστά την καταγωγή, την τάξη και τον προσωπικό χώρο των δραματικών προσώπων**, αντικειμενικά και χωρίς υπερβολές. Για παράδειγμα, ένα πλούσιο καθιστικό με ακριβούς πολυελαίους και με σκηνικά αντικείμενα καθόλα όμοια με αυτά που ενδεχομένως μπορεί να είχε ο αστός θεατής της εποχής και στο δικό του καθιστικό.

Η σκηνή δεν έπρεπε να μοιάζει με σκηνή, αλλά με ένα οποιοδήποτε κανονικό δωμάτιο της εξωσκηνικής πραγματικότητας. Η σαφής περιγραφή του χώρου, κατά τα πρότυπα της ρεαλιστικής απεικόνισης της ζωής, ώστε να φανεί και η δύναμη που ασκεί επάνω στο άτομο. Σε αυτή την προσπάθεια για πειστικότητα αναγνωρίζεται η **επίδραση του Ωγκύστ Κοντ**: ο σκοπός του Ρεαλισμού ήταν να διαμορφώσει το σωστό και **αληθοφανές περιβάλλον** για τη **μελέτη της ανθρώπινης συμπεριφοράς**, ώστε ο θεατής να επικεντρωθεί στην ανθρώπινη κατάσταση μέσα σε αυτό. Είναι σαν να μετατρέπεται η σκηνή σε μια γυάλα πειραματισμού.



Σκηνικό από την παράσταση του έργου «Τίγερ Ρόουζ» (Tiger Rose), στη Νέα Υόρκη το 2017, σε σκηνοθεσία ενός πολύ ένθερμου φίλου του Ρεαλισμού, του Ντέιβιντ Μπελάσκο (David Belasco). Προσέξτε τη λεπτομέρεια στη διαμόρφωση του σκηνικού, ώστε να μοιάζει απόλυτα αληθινό. Επίσης, προσέξτε τα κοστούμια, ώστε να ταιριάζουν με το σύνολο της ατμόσφαιρας. Ένα καλό παράδειγμα «αναπαραστατικής σκηνογραφίας».

© Courtesy of the Theatre Collection, New York Public Library at Lincoln Center, Astor, Lenox and Tilden Foundations. Πηγή: <https://kids.britannica.com/students/assembly/view/3744>



# 2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

## Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 7.3 Θεατρικό κοστούμι

Στην ίδια λογική της αναπαράστασης της πραγματικότητας είναι και το θεατρικό κοστούμι. Πρέπει να **σχετίζεται με τον χώρο και τον χρόνο** του κειμένου (την εποχή του), **την κοινωνική θέση, την οικονομική κατάσταση, το μορφωτικό επίπεδο και την προσωπικότητα** των ηρώων. Απώτερος στόχος και εδώ η αληθοφάνεια.

Δεν μπορείς να επιτύχεις μια πιστευτή σκηνική εικόνα, όταν ντύνεις τους ηρώες σου με ό,τι ρούχο διαθέτει η γκαρνταρόμπα του θεάτρου ή ο ίδιος ηθοποιός επιλέγει τη δική του (πρακτική πολύ δημοφιλής, πριν από την καθιέρωση του ρεαλισμού). Το τι φοράει ο κάθε ηθοποιός πρέπει να **ανταποκρίνεται στον ρόλο** του ή τέλος πάντων να ανταποκρίνεται **στο σύνολο της παράστασης**, που θέλει να παρουσιάσει ο σκηνοθέτης. Εάν όχι, τότε δεν μιλάμε για κοστούμι αλλά για ενδυματολογική μουντζούρα.

### 7.4 Μακιγιάζ

Παράλληλα με το κοστούμι εξελίσσεται και το μακιγιάζ των ηθοποιών. Ο θεατής πλέον κάθεται σε μικρή απόσταση από τη σκηνή. Και αυτό του επιτρέπει να προσέχει τις λεπτομέρειες, να προσέχει το πρόσωπο πώς είναι βαμμένο και αν το βάψιμο έχει **σχέση με το θέμα του έργου, την ψυχική κατάσταση** του προσώπου. Και τα χρώματα του μακιγιάζ **προδίδουν διαθέσεις, χαρακτήρα** κ.ο.κ. Δεν μπορεί ο μακιγιέζ να βάψει τον ηρώα του με φανταχτερά χρώματα, όταν πηγαίνει σε μια κηδεία ή όταν βρίσκεται σε κατάσταση απόγνωσης κ.λπ.





## 7.5 Φωτισμός: Συνοπτική ιστορία

Η χρήση τεχνητού φωτισμού τους δύο τελευταίους αιώνες υπεβλήθη λόγω της μεταφοράς των παραστάσεων από ανοιχτό σε κλειστό χώρο και, στη συνέχεια, την οριοθέτηση της διαχωριστικής γραμμής μεταξύ ηθοποιών και θεατών.

Τον 19<sup>ο</sup> ο φωτισμός αρχίζει να παίζει και αυτός καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία ρεαλιστικής σκηνικής ατμόσφαιρας.

### Κεριά

Ο θεατρικός φωτισμός αρχίζει τον 17<sup>ο</sup> αιώνα με την τοποθέτηση **κεριών στην άκρη του προσκηνίου**. **Μέχρι το 1822**, τα κεριά ήταν ο σταθερός και μόνιμος φωτισμός του θεατρικού χώρου κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, μια πηγή φωτός που δεν επέτρεπε **αυξομειώσεις**, στην εξέλιξη της δράσης (δηλαδή, δεν επικεντρωνόταν το φως σε συγκεκριμένα σημεία της σκηνής). Δημιούργησε, όμως, τον **διαχωρισμό μεταξύ ηθοποιών και θεατών**.

Γύρω στα 1670 εμφανίζονται οι πρώτοι **κρεμαστοί πολυέλαιοι** με περισσότερα κεριά, είτε από την οροφή είτε στα πλάγια της σκηνής. Ο συνδυασμός **κεριών και πολυελαίων** δημιουργούσε νέες δυνατότητες, με βασικό την **οριοθέτηση ενός ευρύτερου οπτικού πεδίου**, διότι το φως των κεριών του προσκηνίου, που ερχόταν με κατεύθυνση από κάτω προς τα πάνω, δημιουργούσε ένα θολό οπτικό φράγμα.

### Φωταέριο

**Λίγο μετά το 1822** κάνει την εμφάνισή του το **φωταέριο** (το γκάζι), του οποίου η χρήση εξαπλώνεται και καθιερώνεται. Τα πρώτα χρόνια ο φωτισμός είναι **γενικός** για ολόκληρη τη σκηνή. Το **1860** ανακαλύφθηκαν οι συγκεντρωτικοί **προβολείς**, οι οποίοι επέτρεψαν τη **ρύθμιση και κατεύθυνση του φωτός**, πράγμα που πρόσθεσε νέες δυνατότητες για πιο ρεαλιστικά εφέ σε μια παράσταση. Αυτή η νέα σήμανση προσφέρει τη **σαφή διάκριση της σκηνής από την πλατεία**, την **προβολή της ζώνης του προσκηνίου** με τα φώτα της ράμπας, την πρόσθεση **ζωνών κίνησης** και **σημεία στάσης** στον χώρο της σκηνής με τα κρυφά φωτιστικά στην άκρη του προσκηνίου και τη **δημιουργία ατμόσφαιρας** (διαμορφώνει μία ποικιλία τόνων και αποχρώσεων, από το ημίφως ως το απαύγασμα).

Στην Αγγλία, στο πρώτο τέταρτο του 18<sup>ου</sup> αιώνα εισάγεται ο κρυφός φωτισμός. Είναι εύρημα του ζωγράφου και σκηνογράφου Ντε Λούθεμπεργκ (De Louthembourg, 1740-1812) που έμεινε στην ιστορία του θεάτρου ως ένας αξιόλογος μεταρρυθμιστής στα ζητήματα σκηνικού φωτισμού. Η χρήση του κρυφού φωτισμού στα πλάγια της σκηνής με εστίες κρυμμένες στις κουίντες, βοήθησε στην εμφάνιση μιας αρχικής δυνατότητας σχετική εστιασμένου οπτικού πεδίου.

Για πρώτη φορά χρησιμοποιεί γκάζι το 1822 το νέο θέατρο "Opera" στη Γαλλία και σύντομα κατέκτησε τους οργανωμένους θεατρικούς χώρους.

**Ανακάλυψη συγκεντρωτικών προβολέων:** Η τάση για πιο εξειδικευμένο φωτισμό εντοπίζεται στη δεκαετία του 1840, οπότε χρησιμοποιείται πειραματικά το τόξο άνθρακα (carbon arc) και λάμπες ασβεστίου (limelight). Δεκατέσσερα χρόνια αργότερα το 1860 η προσαρμογή ενός καλύμματος, κουκούλας και ενός φακού σε ένα carbon arc δίνει τον πρώτο προβολέα. Αυτοί οι προβολείς χρησιμοποιήθηκαν αρχικά για να ακολουθούν μια κίνηση επί σκηνής (follow spots) ή για να αποδίδουν ειδικά εφέ.

Το 1846 η OPERA χρησιμοποιεί το τόξο του άνθρακα, για να δώσει την αίσθηση ανατέλλοντος ηλίου.

# 2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

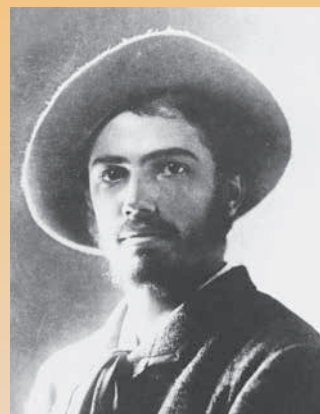
## Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### Ηλεκτρισμός

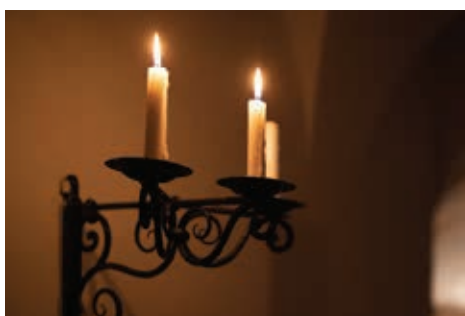
Με την εφεύρεση του **ηλεκτρισμού το 1879** και τη βελτίωση των λαμπτήρων, η ρεαλιστική προσέγγιση των έργων επιτρέπει την **ανάπτυξη νέων τεχνικών** του σκηνικού φωτισμού. Με τη δυνατότητα για **απόλυτο διαχωρισμό του φωτός από το σκοτάδι** και για **έγχρωμες κατευθυντήριες δέσμες**, ο θεατρικός χώρος **αναδεικνύει με νέους τρόπους τα πρόσωπα και τα σκηνικά**, απεικονίζει την **υφή των υλικών** και τη ρευστή ενέργεια των **χρωμάτων**. Οι ηλεκτρικοί λαμπτήρες, επιπλέον, θα φέρουν την **απόλυτη συσκότιση της πλατείας**.

Ο Ελβετός **Αντόλφ Απία** (Adolphe Appia, 1862-1928), θεωρείται αυτός που **εισήγαγε τον σύγχρονο τρόπο φωτισμού** της σκηνής.

Από τις απόψεις του Αντόλφ Απία για την επίτευξη της καλλιτεχνική ενότητας ως στόχου της θεατρικής παραγωγής, ξεχωρίζουμε την εξής αναφορά στον φωτισμό: Το φως είναι το οπτικό αντίστοιχο της μουσικής, που καλείται και υποχρεούται να μεταβάλλεται από στιγμή σε στιγμή, σύμφωνα με τις αλλαγές της διάθεσης, των συναισθημάτων και της δράσης. Συνεπώς ενορχηστρώνεται και χειρίζεται ως μουσική παρτιτούρα. Η πρακτική εφαρμογή αυτών απαιτεί να ελέγχεται η κατανομή, η ένταση και το χρώμα του φωτός, αντίληψη ακριβώς που αποτελεί τη θεμέλια λίθο της σύγχρονης πρακτικής του σκηνικού φωτισμού.



Πηγή: Βαζαίος Γεώργιος, *Ηλεκτρολογική Εγκατάσταση και Φωτισμός Θεάτρου*, Τ.Ε.Ι. Πειραιά, Σχολή Τεχ. Εφαρμογών, Τμήμα Ηλεκτρολογίας, Πτυχιακή Διατριβή, 2011-12, σ. 11-24. <http://oceanis.lib2.uniwa.gr/xmlui/handle/123456789/748>







## 7.6 Νέα τεχνολογία

Η παρουσία των νέων τεχνολογικών ευρημάτων, όπως η **περιστρεφόμενη σκηνή**, τα **βαγόνια** (κινητές πλατφόρμες), οι **κυλιόμενοι διάδρομοι και οι ανελκυστήρες**, που αντικαθιστούν το παραδοσιακό τραμπουκέτο και την καταπακτή από όπου ξεπετάγονταν ή εξαφανίζονταν διάφορα καταχθόνια πλάσματα, βοηθούν στις **γρήγορες εναλλαγές των σκηνικών**, χωρίς πολλά διαλείμματα. Κάτι που επίσης βοηθά στο να κάνει το σκηνικό **θέαμα πιο πιστευτό**, πιο «πραγματικό».

## 7.7 Οι νέες συνθήκες παρακολούθησης

Τα σκηνικά από μόνα τους ξέρουμε ότι δεν σώζουν καμιά παράσταση ούτε επιτυγχάνουν το επιθυμητό αποτέλεσμα, εάν πρώτα από όλα δεν υπάρχει τάξη στην ίδια την αίθουσα.

Με τον ερχομό του αστικού δράματος βλέπουμε να γίνονται οι πρώτες σοβαρές προσπάθειες **διαμόρφωσης** καλύτερων **συνθηκών παρακολούθησης**. Μπαίνει, για παράδειγμα, για πρώτη φορά στην ιστορία του θεάτρου η ταξιοθεσία. Ο θεατής έχει αριθμημένη θέση. Και η θέση υπαγορεύεται από τα χρήματα που πλήρωσε για το εισιτήριό του. Απαγορεύεται το φαγοπότι μέσα στην αίθουσα, η καθυστερημένη άφιξη, οι κυρίες με τα τεράστια καπέλα και οι ερωτικές συναντήσεις στον τρίτο εξώστη. Κλείνουν τα φώτα στην πλατεία, ανάβουν στη σκηνή και πλέον ο κόσμος μαθαίνει να σιωπά μπροστά στην τέχνη. Και αυτή η σιωπή έκτοτε χαρακτηρίζει τις σχέσεις θεατή και θεάματος. Και όχι μόνο. Προσέξτε την πινακίδα που βρίσκεται τοποθετημένη στην είσοδο όλων των μουσείων, για παράδειγμα. Τι γράφει; «Παρακαλώ ησυχία». Περίπου όπως και σε μία εκκλησία.



### Βαγόνια

Τροχήλατες πλατφόρμες, πάνω στις οποίες κατασκευάζονται τρισδιάστατα σκηνικά. Τα βαγόνια μεταφέρουν τα σκηνικά μέσα και έξω από τη σκηνή. Τα βαγόνια διευκολύνουν τη γρήγορη αλλαγή σκηνικών.

Είναι μία από τις τέσσερις μεθόδους μετακίνησης σκηνικών κατά τη διάρκεια μιας παράστασης. Οι άλλες τρεις είναι: Τα σχοινιά, οι ανελκυστήρες (κατέβασμα στη σκηνή ή παρουσίαση μέσα από την καταπακτή) και οι κυλιόμενοι διάδρομοι.

### Περιστρεφόμενη σκηνή

Μετακινεί δύο έως τρία σκηνικά τα οποία κατασκευάζονται στην εξέδρα του μηχανισμού.

### Φαγοπότι

Σήμερα, όταν πηγαίνετε στο θέατρο, ξέρετε περίπου τι θα συναντήσετε και πώς θα συμπεριφερθείτε. Δεν πίνετε, δεν μιλάτε, σέβεστε τον μόχθο των ηθοποιών, δείχνοντας προσοχή σε αυτό που κάνουν. Όμως τα πράγματα δεν ήταν πάντοτε έτσι. Μέχρι και τα μέσα σχεδόν του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο κόσμος πήγαινε στο θέατρο λες και πήγαινε σε μια δημόσια εκδήλωση. Κάτι σαν πάρτι. Κουβαλούσε τα φαγητά του, μπαινόβγαινε στην αίθουσα όποτε ήθελε, μιλούσε δυνατά, φώναζε στους ηθοποιούς, όταν διαφωνούσε με το έργο τους, πετούσε αντικείμενα ή ακόμη και τους πυροβολούσε (έχουμε περιπτώσεις θανάτων) ή τους ξυλοφόρτωνε κ.λπ. Θεωρούσε τον εαυτό του μέρος του θεάματος. Ή ακόμη περισσότερο, θεωρούσε ότι το θέαμα τού ανήκει.

## ΜΕΡΟΣ Γ΄: Ερρίκος Ίψεν και Άντον Τσέχωφ Δύο βασικοί εκπρόσωποι του Αστικού Θεάτρου

### 8. Ερρίκος Ίψεν (Henrik Johan Ibsen, 1828-1906)

#### 8.1 Η ζωή του

Γεννήθηκε στη Νορβηγία, στη μικρή πόλη Σκίεν το 1828. Σε ηλικία επτά ετών ο πατέρας του χάνει την παρουσία του ενώ η μητέρα του καταφεύγει στην εκκλησία (και από τη στενοχώρια του οδηγείται στον αλκοολισμό). Αυτή η αλλαγή στη ζωή του συγγραφέα θα παίξει καθοριστικό ρόλο στην καλλιτεχνική του πορεία και στη θεματολογία των έργων του, όπου σε όλα υφέρπει ένα αίσθημα τραγωδίας, επικείμενης καταστροφής.

Στα δεκαπέντε του ο Ίψεν εγκαταλείπει το σχολείο και εργάζεται ως βοηθός φαρμακοποιού. Στα δεκαοκτώ του αποκτά ένα νόθο παιδί με μια υπηρέτρια. Με αφορμή το συμβάν αυτό θα διακόψει εντελώς τις σχέσεις του με την οικογένειά του. Το 1850 επιχειρεί να μπει στο πανεπιστήμιο, όμως αποτυγχάνει στην εξέταση των Αρχαίων Ελληνικών και μένει εκτός.

Λίγο αργότερα μετακομίζει στην πόλη Μπέργκεν, όπου ασχολείται με το θέατρο.

Τα 1858 επιστρέφει στη Χριστιανία (τώρα Όσλο), όπου παντρεύεται τη δανική καταγωγής Σουζάνα Δάαε Θόρεζεν, μια μορφωμένη και ενεργητική γυναίκα, αποκτά έναν γιο και παράλληλα συνεχίζει την ενασχόλησή του με το θέατρο, χωρίς όμως να δηλώνει ιδιαίτερα ικανοποιημένος, γεγονός που τον οδηγεί να εγκαταλείψει τη Νορβηγία για τη Νότιο Ιταλία και τη Γερμανία, όπου μένει 27 χρόνια. Ένα άλλο γεγονός που τον οδήγησε να αφήσει την πατρίδα του, ήταν ο πόλεμος μεταξύ Δανίας και Πρωσίας το 1864, όταν η Σουηδία και η Νορβηγία αρνήθηκαν να βοηθήσουν τη Δανία.



Όλες σχεδόν οι φωτογραφίες του Ίψεν από το 1880 και μετά δείχνουν έναν κοτσονάτο, ηλικιωμένο άντρα, με ψηλό καπέλο τραβηγμένο ως τα αυτιά, που φοράει ψηλό, σκληρό κολάρο και άσπρη γραβάτα, ζακέτα, και που πάντα κρατάει μια ομπρέλα. Τεράστιες, άσπρες φαβορίτες πλαισιώνουν το στρογγυλό του πρόσωπο. Ο Ίψεν τις βούρτσιζε συχνά και σχολαστικά. Είχε πάντα μια μικρή βούρτσα και ένα καθαρεφτάκι στον γύρο του καπέλου του. Σε μια φωτογραφία τραβηγμένη στο γύρισμα του αιώνα, ο Ίψεν περπατάει σ' έναν έρημο δρόμο, με την πλάτη γυρισμένη στη μηχανή, με το ψηλό του καπέλο, το μακρύ, μαύρο παλτό του, με τους ανασπκωμένους ώμους και με την αχώριστη ομπρέλα του. Στην ασπρόμαυρη λιθογραφία του Έντουαρντ Μουντς, που έγινε το 1897, απεικονίζεται μόνο το κεφάλι του Ίψεν. Το μέτωπό του είναι ψηλό και πλατύ. Τα λεπτά του χείλη είναι σφιχτοκλεισμένα, το ένα μάτι είναι μισόκλειστο και το άλλο καρφώνει διεισδυτικά τα μάτια του θεατή. Τα άσπρα μαλλιά του και οι φαβορίτες είναι ανακατεμένα. Το επιβλητικό κεφάλι του φωτίζεται από τις ακτίνες ενός φάρου. Οι δύο αντίθετες ισχυρές πλευρές του Ίψεν [...]: ένας γερασμένος άντρας, που περπατάει σ' ένα άδειο δρόμο γυρίζοντας μας την πλάτη, ο θυμωμένος, πικρός Ίψεν, ο ελευθερωμένος από την πλάνη [...] είναι ίσως πιο κοντά στη δική μας εποχή.

Κοτ, Γιαν, *Ένα Θέατρο Ουσίας*, Εκδόσεις Χατζηνικολή, 1988, σ. 83





Ερρίκος Ίψεν, ο κορυφαίος Νορβηγός δραματικός συγγραφέας και αυστηρός κριτής της αστικής κοινωνίας του 19ου αιώνα.

Οι άνθρωποι οι οποίοι εστέγασαν την ελευθερία τους στον εσωτερικό τους κόσμο, οφείλουν επίσης να ζουν εις τον εξωτερικό κόσμο, ... να αφήνουν να τους βλέπουν... Γνωρίζουν καλά αυτοί οι ερημίτες, οι ελεύθεροι πνευματικά άνθρωποι, ότι πάντοτε θα φαίνονται διαφορετικοί από ότι είναι. Ενώ αυτοί δεν ζητούν παρά την αλήθεια και την ειλικρίνεια, περιτριγυρίζονται από παρεξηγήσεις...

Lourie Ossip, *Η Φιλοσοφία του Ίψεν*, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη, 1913, σ. 15

Ο Ίψεν περιφρονούσε τη δημοτικότητα και ζούσε απονωμένος από τον υπόλοιπο κόσμο, αλλά όχι από την οικογένειά του. Οι ισχυροί άνθρωποι δεν επιζητούν ούτε τη δόξα, και δεν θέλουν να ανταγωνιστούν με κανέναν.

Και ενώ τα έργα του προκαλούσαν αντιδράσεις, ο ίδιος ζούσε την ήρεμη ζωή του στο οικογενειακό του καταφύγιο, με κλειστά τα αυτιά και τα μάτια στους θορύβους και τα θεάματα του εξωτερικού κόσμου.

Όταν πια επιστρέφει στην πατρίδα του, είναι ένας καταξιωμένος δημιουργός. Εκεί γράφει και τα τελευταία δύο έργα του. Αγοράζει ένα πολύ ακριβό σπίτι απέναντι από τα ανάκτορα, το οποίο σήμερα λειτουργεί ως μουσείο.

«Τα έργα της Σουζάνα Δάσε θόρεζεν είναι γνωστότατα εν Σκανδιναυία. Η κ. Ίψεν δεν ήτο ωραία, αλλ' οι μεγάλοι μαύροι οφθαλμοί της ηκτινοβολούσαν από αγαθότητα και η φωνή της ήτο γλυκεία και θελκτική. Λέγεται ότι όταν ήτο ακόμη μνηστή του ο Ίψεν έλεγε περί αυτής: «Δεν είναι ωραία, αλλ' είναι έξυπνη και γελαστή. ... η κ. Ίψεν ήτο ατρόμητος περιηγήτρια. Μετριόφρων, με μετριοφροσύνην υπερήφανον και ανεξάρτητον, ήξευρε να κρύπτεται από τους θριάμβους του συζύγου της και να τον αφήνη να δρέπη μόνος του τας δάφνας. ... Όπως και η σύζυγος του Τολστόι, ούτε και η σύζυγος του Ίψεν είχε την υλικήν φροντίδα των έργων του. «Οι φιλόσοφοι δεν είναι ικανοί να φροντίσουν όχι μόνο διά τα άμεσα συμφέροντά των, αλλά και διά κάθε υλικόν συμφέρον. Τουναντίον αι γυναίκες, πάντοτε επί του πρακτικού πεδίου ευρισκόμεναι, πολύ σπανίως λησμονούν ότι πρόκειται περί όντων πραγματικών, περί της ευτυχίας ή της οδύνης των.»»

Lourie Ossip, *Η Φιλοσοφία του Ίψεν*, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη, 1913, σ. 15



# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

## 8.2 Χαρακτηριστικά της δραματικής τέχνης του Ίψεν και του Ρεαλισμού - Αστικού δράματος

Είναι αδύνατον εντοπιστούν οι επιδράσεις στο θέατρο του Ίψεν. Αυτός ο παράδοξος άνθρωπος που άσκησε ισχυρή επίδραση στη νεώτερη σκέψη ολόκληρης της Ευρώπης, δεν ανήκε σε καμία σχολή. Είναι ξεχωριστός άνθρωπος, είναι λουϊ-μεμ (lui-meme). Η φιλοσοφία του θεάτρου του είναι εντελώς δική του. Για τον Ίψεν φιλοσοφία είναι να μαθαίνει κανείς να ζει. Ζωή, όνειρο, πραγματικότητα, πόθος, οπτασία, έρωτας, χαρά, οδύνη, όλα τα νήματα της ανθρώπινης ψυχής βρίσκονται σε αυτόν...

Ο Ίψεν είναι ο πρώτος που ενσωμάτωσε πλήρως όλους τους στόχους του ρεαλισμού στα έργα του αρχίζοντας με την **εγκατάλειψη της συγγραφής σε στίχους το 1870**, θεωρώντας σωστά ότι ήταν ακατάλληλοι για τη δημιουργία της ψευδαίσθησης της πραγματικότητας. Το έργο του επηρέασε καθοριστικά τους δραματουργούς σε όλο τον κόσμο, αφού πρόσφερε ένα πρότυπο στους συγγραφείς της ρεαλιστικής σχολής. Αυτός είναι ο λόγος που θεωρείται ο **πατέρας του ρεαλισμού**.

Τα ακόλουθα χαρακτηριστικά διακρίνονται σε όλους του δραματουργούς του ρεαλισμού, με κάποιες διαφοροποιήσεις:

### 1. Αντικειμενικότητα

Στα ρομαντικά έργα (τέλη 18<sup>ου</sup> αιώνα-αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα), συμβαίνει το απίθανο (π.χ. ήρωες που σώζονται ως εκ θαύματος την πιο «κατάλληλη» στιγμή ή ήρωες που δοκιμάζονται σε πολύ ακραίες περιπέτειες με δράκους, υπεφυσικά όντα κ.λπ.). Στον ρεαλισμό, με τον Ίψεν πρωτεργάτη, οι συγγραφείς αισθάνονται ότι το καθήκον τους είναι να **εκθέσουν στους θεατές τα προβλήματα της κοινωνίας με αντικειμενικότητα**, που σημαίνει να μην επιβάλλουν την προσωπική τους θέση (υποκειμενικότητα), προκειμένου το **κοινό να σκεφτεί και να κρίνει ελεύθερα** από μόνο του τι είναι σωστό και τι λάθος.

### Ένα θέμα για συζήτηση: Περί υποκειμενισμού

Το υποκειμενικό αφορά το θέμα που τους απασχολεί ή ταλανίζει την κοινωνία, το οποίο λειτουργεί ως πηγή έμπνευσης. Αυτή είναι και η τακτική που πρώτοι ακολούθησαν οι αρχαίοι τραγικοί. Αξίζει να αναρωτηθεί κανείς κατά πόσο ένας συγγραφέας μπορεί να είναι απόλυτα αντικειμενικός. Και τι πάει να πει «αντικειμενικός»; Το υποκειμενικό στοιχείο πώς τιθασειύεται;

Το δράμα μετά τον Ίψεν επηρεάστηκε από την πεποίθησή του ότι η τέχνη έπρεπε να είναι πηγή βαθιάς γνώσης, δημιουργός συζητήσεων και κάτι περισσότερο από απλή διασκέδαση. Σχεδόν παντού, τα έργα του Ίψεν έφθασαν στο σημείο να ενσαρκώνουν τη ρήξη με το παρελθόν.

Μπρόκετ, *Όσκαρ*, Ιστορία του θεάτρου, Τομ. Β., Εκδόσεις ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2017.

«Κανένας συγγραφέας δεν κατόρθωσε ποτέ να ξεριζώσει την προσωπικότητά του από το έργο του. Ο Ίψεν, όμως, κατορθώνει να συνδέσει γεγονότα, εικόνες, ιδέες και παρατηρήσεις μέσα από τα οποία εξάγεται η φιλοσοφική αλήθεια, η επιστημονική ενότητα.».

Lourie Ossip, *Η Φιλοσοφία του Ίψεν*, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη, 1913.



## 2. Χώρος δράσης

Τώρα, σε ό,τι αφορά τον δραματικό χώρο δράσης, γίνεται ολοένα και πιο μικρός και άρα πιο εύκολα διαχειρίσιμος. Μεγάλο μέρος των δραμάτων των ηρώων του εξελίσσεται σε **μικρούς ιδιωτικούς χώρους**. Συνήθως αρκεί το **εσωτερικό ενός αστικού ή φτωχικού σπιτιού** (σαλόνι ή καθιστικό).

Στον μικρόκοσμο του Ίψεν δύο πλευρές βρίσκονται σε μόνιμη **συγκρουσιακή σχέση**: ο «**άλλος**» **εαυτός** των ηρώων μέσα **στους κλειστούς χώρους** (που κινείται πέρα των θεσμοθετημένων κανόνων της κοινωνίας), βρίσκεται σε αντιπαράθεση **με τον δημόσιο εαυτό** του (το άτομο-πολίτης), που αντιπροσωπεύεται από **τον κόσμο έξω από το δωμάτιο** (πίσω από τον σκηνικό χώρο).

Και ο λόγος αυτής της επιλογής ενός εσωτερικού ιδιωτικού χώρου έχει ακόμα μια εξήγηση. Με την αστικοποίηση **ο κόσμος ζει πια σε πολυκατοικίες. Αποκτά γείτονες. Ενδιαφέρεται να μάθει τι γίνεται. Να μάθει τα μυστικά της ιδιωτικής ζωής των άλλων**. Πρόκειται για μια τακτική ιδιαίτερα δημοφιλή την εποχή αυτή, κατά την οποία ο θεατής θέλει να μάθει πράγματα γύρω από τα μυστικά της ιδιωτικής ζωής των συνανθρώπων του. Του αρέσει το κουτσομπολιό. Του αρέσει να βλέπει από την «κλειδαρότρυπα» τι γίνεται σε ένα σαλόνι που καυγαδίζει ένα ζευγάρι. Και περίπου αυτό κάνει το αστικό δράμα μέσα από τις επιλογές των θεμάτων του: ανοίγει μια μεγάλη «κλειδαρότρυπα» και αποκαλύπτει την "αόρατη", την οικογενειακή ζωή των συνανθρώπων μας, των γειτόνων μας.



Το έργο «Ο Βυθός» του Ρώσου Μαξίμ Γκόρκι, στο Θέατρο Μόσχας το 1902. Προσέξτε με τι προσοχή δημιουργείται η ατμόσφαιρα της δράσης. Τα κοστούμια. Τα έπιπλα. Ο φωτισμός. Ένα περιβάλλον απόλυτα καταθλιπτικό, βυθισμένο στη φτώχεια. Ένας πραγματικός «βυθός», όπως λέει και ο τίτλος του έργου. Σαν ρεαλιστικός πίνακας ζωγραφικής. Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Lower\\_Depths\\_MAT\\_1902.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Lower_Depths_MAT_1902.jpg)

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 3. Σκηνικές οδηγίες

Οι σκηνικές οδηγίες, που παρουσιάζονται για πρώτη φορά στο ρεύμα του Ρεαλισμού, είναι **χαρακτηριστικό της δραματουργίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα**, που επιδιώκουν την απόδοση της πραγματικότητας.

Οι συγγραφείς του Ρεαλισμού μεριμνούν για την επίτευξη ενός όσο γίνεται πιο ρεαλιστικού αποτελέσματος, με τις σκηνικές οδηγίες τους να **αποκαλύπτουν τους χαρακτήρες και το περιβάλλον με λεπτομέρεια και ακρίβεια**: εκτενείς, αναλυτικές περιγραφές χώρων, σκηνικών και σκηνικών αντικειμένων, κοστούμιών και η κίνηση και η συμπεριφορά των δραματικών προσώπων.

### 4. Ο ρόλος των φροντιστηριακών αντικειμένων

Αναπόσπαστο στοιχείο της ρεαλιστικής εικόνας, της όψης των δραμάτων είναι η αισθητή παρουσία των φροντιστηριακών αντικειμένων της καθημερινής ζωής, και κυρίως ο τρόπος χρήσης τους.

Τα φροντιστηριακά αντικείμενα στο θέατρο του ρεαλισμού έχουν **δραματικό ρόλο**, δηλαδή, είτε είναι **πηγές πληροφόρησης** είτε συμβάλλουν στην **προώθηση της δράσης** με τη δημιουργία δραματικής έντασης. Πολλές φορές, τα συνηθισμένα αντικείμενα φέρουν και **συμβολικές σημασίες**, οι οποίες αυξάνουν τη θεατρική δράση. Ο Ίψεν χρησιμοποίησε τον συμβολισμό σε θέματα που αφορούσαν περισσότερο στις διαπροσωπικές σχέσεις παρά στα κοινωνικά προβλήματα.

Για παράδειγμα, ένα πανάκριβο κόσμημα στον λαιμό της πρωταγωνίστριας είναι πηγή πληροφόρησης, υπό την έννοια ότι κάτι μας υποδηλώνει που αφορά στην καταγωγή, στην κοινωνική τάξη, στην οικονομική κατάσταση, στον προσωπικό χώρο των δραματικών προσώπων, χωρίς υπερβολές και αχρείαστες φλυαρίες. Η παρουσία ενός γράμματος μπορεί να σημάνει την έναρξη συγκρούσεων ή την αλλαγή της ροής της δράσης, ενώ ένα γράμμα με έναν μαύρο σταυρό επάνω μπορεί να συμβολίζει τον θάνατο.

### 5. Επίδραση Ωγκύστ Κοντ

Με βάση τη θεωρία του Κόντ, ότι δηλαδή η κοινωνία αλλάζει από τη βάση της, δηλαδή το άτομο, ο Ίψεν ήθελε να παρουσιάσει στο κοινό τις **αιτίες των κοινωνικών προβλημάτων**.

Κάθε χαρακτήρας στα έργα του νοείται σαν μια προσωπικότητα που η συμπεριφορά της και οι διαπροσωπικές της σχέσεις αποδίδονται σε δυνάμεις του κοινωνικού και πολιτικού περιβάλλοντος. Αυτοί οι χαρακτήρες, οι δημιουργοί τους τα βάζουν να **δρουν και στο ανάλογο σκηνικό περιβάλλον** φορώντας ρούχα συνηθισμένα, ανάλογα με το επάγγελμα του καθενός, ώστε να δείξουν **τον τρόπο που το περιβάλλον επιδρά επάνω τους**.

Η δημιουργία του φυσικού σκηνικού περιβάλλοντος, όπως αναφέραμε στη σκηνογραφία, βοήθησε στην αποκάλυψη της ψυχολογίας του χαρακτήρα μέσω των πράξεων και την ερμηνεία της συμπεριφοράς του, ώστε στο τέλος ο θεατής να μπορέσει να κρίνει.

### 6. Πρόσωπα

Τέλος οι εξιδανικευμένοι μυθικοί βασιλιάδες, αριστοκράτες και υπεράνθρωποι ήρωες του ρομαντισμού. Τώρα πρωταγωνιστούν άτομα παρμένα **από την καθημερινότητα της σύγχρονης κοινωνίας**, με επαγγέλματα δημοφιλή στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα όπως **γιατροί, δικηγόροι, τραπεζίτες, φοιτητές, εργάτες, άνθρωποι της διπλανής πόρτας**.





## 7. Απεικόνιση Χαρακτήρων

Μεγάλη **έμφαση** δίνεται στα **εσωτερικά κίνητρα** (ψυχολογικές και ηθικές συγκρούσεις) των χαρακτήρων, παρά στις εξωτερικές λεπτομέρειες, των οποίων η ψυχολογία αποκαλύπτεται και ερμηνεύεται σταδιακά μέσω των πράξεών τους αλλά και το αντίστροφο, οι πράξεις και η συμπεριφορά τους δικαιολογούν την ψυχολογία τους. (επίδραση Φρόυντ)

Αυτοί οι χαρακτήρες, που ζουν όπως περίπου και οι θεατές - τσακώνονται, ερωτεύονται, εξαπατούν, χωρίζουν, διεκδικούν τα δικαιώματά τους μέσα από την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα της εποχής τους ή συζητούν θέματα επαγγελματικά ή καθημερινά.

**Κανένας** όμως από τους βασικούς χαρακτήρες του **δεν είναι συνηθισμένος, αν και δίνουν την εντύπωση ότι είναι κοινότυποι**. Αυτός ο ανεπτυγμένος εσωτερικός κόσμος των χαρακτήρων του Ίψεν, έρχεται αντιμέτωπος με τα φαντάσματα του παρελθόντος, τον εαυτό τους ή έρχονται σε σύγκρουση με τους θεσμούς, τις αντιλήψεις και τις προλήψεις της κοινωνίας προσπαθώντας, την ίδια στιγμή, να διατηρήσουν την ιδεολογία τους (την πίστη τους στις ανθρώπινες αξίες).

Ο εσωτερικός κόσμος των χαρακτήρων του Ίψεν στο **Κουκλόσπιτο**, για παράδειγμα, μας αποκαλύπτει τα αίτια της δράσης τους και τις βάσεις της ζωής τους: την ανανδρία και το ψεύδος του Χέλμερ, τον φόβο της κοινωνικής κατακραυγής του Κρόγκσταντ και του Χέλμερ ή την ανάγκη της Νόρας για ατομική ολοκλήρωση.

## 8. Κληρονομικότητα

Κάθε χαρακτήρας βρίσκεται ενταγμένος λίγο έως πολύ στη λογική της εξελικτικής θεωρίας του Δαρβίνου, με κυρίαρχο:

(α) **τον ρόλο της κληρονομικότητας (των γονιδίων)**: Κληρονομικές ασθένειες, παραφροσύνη ή μέθη, πάντα υπάρχει κάτι που βασανίζει τα άτομα του Ίψεν, μη μπορώντας να απαλλαγούν από τους βρικόλακές τους. Από την ώρα που γεννήθηκαν, το μέτωπό τους φέρει το στίγμα του ελαπτώματος.

Όλοι, σωματικά ή ηθικά ή και τα δύο ασθενούν και φαίνονται κουρασμένοι. Έτσι βλέπουμε τον Δρ Ρανκ στο έργο **Το Κουκλόσπιτο** να παραπονιέται για τα αποτελέσματα της έκφυλης ζωής που έκαμε ο πατέρας του λέγοντας, «Η αθώα σπονδυλική μου στήλη» και φεύγει στο τέλος για να πεθάνει. Ο Όσβαλντ στους **Βρικόλακες** τρελαίνεται στο τέλος εξαιτίας του νοσήματος που κληρονόμησε από τον πατέρα του, ενώ στην **Αγριόπαπια** υπάρχει υπαινιγμός ότι η κ. Έντβιγκ μπορεί να χάσει τελείως το φως της εξαιτίας της κληρονομικότητας.

**Η θέση του Ίψεν: Λέει ότι ο χαρακτήρας διαμορφώνεται από τις επιλογές του ατόμου, παρά από την κληρονομικότητα.**

(β) **τον ρόλο της επίδρασης του οικογενειακού και κοινωνικού περιβάλλοντος**: Απόρροια αυτής της ένταξης (προσαρμογής) στην κοινωνία είναι και η διαμόρφωση της προσωπικότητάς του χαρακτήρα, της φυσιγνωμίας των σχέσεών του με τον περίγυρο, το χρήμα, τον γάμο και ούτω καθεξής.

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

Ο Χέλμερ στο έργο **Το Κουκλόσπιτο** κατηγορεί τη Νόρα ότι κληρονόμησε την ανευθυνότητα από τον πατέρα της, ενώ ο Κρόγκσταντ ανησυχεί ότι το σίγμα του παλιού του αποπήματος, που θα αναβιώσει η απόλυσή του, θα κληροδοτηθεί στα παιδιά του, με σοβαρές επιπτώσεις στη ζωή τους.

### 9. Λογική: Αιτία και αποτέλεσμα

Όπως θα έκανε ένας κλασικός τραγωδός, ο Ίψεν μεριμνά ώστε οι σκηνές του δράματός του να συνδέονται με βάση τον κανόνα της αιτίας και του αποτελέσματος: όλες οι σκηνές έχουν **αιτιώδη συνάφεια** και οδηγούν με **λογικό τρόπο στη λύση** του δράματος. Οι ζωές και οι ρόλοι των χαρακτήρων αλληλοεπηρεάζονται ακολουθώντας μια **χρονολογική σειρά**, όπως συμβαίνει και στην πραγματική ζωή. Οι σκηνές, μάλιστα, είναι σε τέτοιο βαθμό αλληλένδετες, που καμιά από αυτές δεν μπορεί να αυτονομηθεί ή να αφαιρεθεί.

### 10. Αποφυγή του μονολόγου

Όπως οι περισσότεροι ρεαλιστές, έτσι και ο Ίψεν στάθηκε με δυσπιστία απέναντι στην τεχνική του μονολόγου, γιατί εκτιμούσε ότι **ακυρώνει την αληθοφάνεια** (ιδιαίτερα στην αποφυγή των «κατ' ιδίαν»). Πίστευε ωστόσο ότι οι μονολογικές παρεμβάσεις είναι επιτρεπτές **εφόσον μπορούν να αιτιολογηθούν**, όπως να εκφράζουν την **εσωτερική ένταση** των ηρώων του. Τίποτα δεν υπάρχει και δεν συμβαίνει στη σκηνή χωρίς αιτιολόγηση.

### 11. Παρελθόν

Ο Νορβηγός δραματουργός αποδίδει ειδικό βάρος στο παρελθόν (όπως και η τραγωδία). Ένα **κρυμμένο μυστικό** επιστρέφει στην επιφάνεια και **αλλάζει καταστροφικά τον ρου** των πραγμάτων. Συνήθως το μυστικό αυτό έχει να κάνει με τον οικογενειακό κύκλο και το **εισάγει ένα δευτερεύον πρόσωπο**, που επιστρέφει ύστερα από μακρόχρονη απουσία.

Αυτοί οι χαρακτήρες αποσπούν πληροφορίες με έναν τρόπο που φαίνεται φυσικός, κάνοντας ερωτήσεις για τα γεγονότα που συνέβησαν κατά την απουσία τους. Με αυτό τον τρόπο, ο Ίψεν φέρνει τους χαρακτήρες του αντιμέτωπους με καταστάσεις του παρελθόντος, που θα ήθελαν πάση θυσία να αποφύγουν και παράλληλα, και με έξυπνο τρόπο ενημερώνει και τον θεατή για τα σημαντικά γεγονότα που έχουν συμβεί πριν αρχίσει το έργο.



Η 17χρονη Βρετανή ηθοποιός Πεκκ Έντγουϊστλ (Peg Entwistle) στο έργο «Αγριόπαπια», 1925. Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harvard\\_Theatre\\_Collection\\_-\\_Entwistle,\\_TCS\\_28\\_-\\_edit.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harvard_Theatre_Collection_-_Entwistle,_TCS_28_-_edit.jpg)



## 12. Ανοικτό τέλος

Ο Ίψεν αφήνει ανοικτά τα ζητήματα που θέτει στο τέλος των έργων του. **Χωρίς να δίνει τις λύσεις που αναμένονταν** από το κοινό και καθιστώντας την ιδεολογία ως αιτία των κοινωνικών προβλημάτων, θέλει να προκαλέσει την **ελεύθερη κρίση του θεατή** για να εξαγάγει τα συμπεράσματά του **σύμφωνα με τον χαρακτήρα του**.

Υπό την επίδραση του Ωγκύστ Κοντ, λοιπόν, παρουσιάζει το κοινωνικό πρόβλημα και τις αιτίες του, με την ελπίδα οι θεατές να συνδέσουν τα σκηνικά δρώμενα με τον εαυτό τους και να αναζητήσουν οι ίδιοι τη λύση που θα βελτιώσει την κοινωνία. Πιστεύει ειλικρινά ότι από το άτομο εξαρτάται να βελτιώσει τη ζωή του, αν είναι κακή, **μέσα από την ελευθερία και τη θέλησή του**. Ο Ίψεν είναι ευτυχισμένος αν κατορθώσει αυτή τη διεργασία.

Τα «**ανθυγιεινά και επιβλαβή**» έργα του Ίψεν ταρακουνούσαν τη δομή της κοινωνίας και τον θεμέλιο λίθο της, την οικογένεια. Το γεγονός ότι τα έργα του **δεν δίνουν την κοινώς αποδεκτή λύση ενοχλούσε** συχνά το ακροατήριο, επειδή βρισκόταν μετέωρο ανάμεσα στα «πρέπει» και στα «θέλω» του. Δεν μπορούσαν να καταλάβουν ότι αυτό που ήθελε ο Ίψεν ήταν να τους γνωστοποιήσει τις αιτίες των προβλημάτων, όχι να προτείνει κάποια λύση. Μερικά έργα μάλιστα **ξεσήκωσαν θύελλα αντιδράσεων**. Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι όταν τελείωσε η πρεμιέρα του **Κουκλόσπιτου** οι θεατές δεν χειροκρότησαν ούτε σηκώθηκαν να φύγουν, γιατί δεν μπορούσαν να διανοηθούν ότι μια γυναίκα θα τολμούσε να εγκαταλείψει τον γάμο της.

**Ο Ίψεν δεν είναι πεσιμιστής... Δεν αφήνει ποτέ τον θεατή ή τον αναγνώστη με την εντύπωση των απαισιόδοξων ιδεών. Το έργο του Σκανδιναβού ερημίτη λέγει: «Εάν η ζωή είναι κακή, από εμάς εξαρτάται να τη βελτιώσουμε», και μας υποδεικνύει τα μέσα: την ελευθερία, την θέληση. ... Το να δεικνύει στους ανθρώπους ένα μέλλον καλύτερο, είναι σαν να εμπνέει τη θέληση να το πραγματοποιήσουν.**

### Αυτοκράτωρ και Γαλιλαίος

**Ιουλιανός:** Διατί εδημιουργήθηκα;

**Η φωνή:** Δια να υπηρετείς το πνεύμα.

**Ιουλιανός:** Ποιος είναι ο ρόλος μου;

**Η φωνή:** Οφείλεις να ιδρύσεις την παγκόσμιον βασιλεία.

**Ιουλιανός:** Δια τίνος οδού;

**Η φωνή:** Διά της οδού της ελευθερίας.

**Ιουλιανός:** Και διά τίνος μέσου;

**Η φωνή:** Διά της θελήσεως.

Louise Ossip, *Η Φιλοσοφία του Ίψεν*,  
Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη, 1913.

**Όταν το Κουκλόσπιτο πρωτοπαρουσιάστηκε, το ακροατήριο συνέχισε να κάθεται ήσυχο και αφού έκλεισε η κουρτίνα. Περίμεναν την τελευταία σκηνή, όταν η Νόρα θα γυρνούσε στο σπίτι της μετανιωμένη. Έπρεπε να βγει ο υπεύθυνος σκηνής και να τους πει να πάνε σπίτι τους.**

(Philip Lewis, *Trouping. How the Show Came to Town*, 1973. pg. 194.)]



# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 13. Υποκριτική

Όψεν άσκησε τεράστια επίδραση και πάνω στην τέχνη της ερμηνείας και της σκηνοθεσίας, τονίζοντας την ανάγκη για **φυσικό παίξιμο επί σκηνής**.

Όπως αντιλαμβάνεστε, τα σύγχρονα καθημερινά και κοινωνικά προβλήματα της εποχής και οι ρεαλιστικοί, ανθρώπινοι χαρακτήρες, που βιώνουν αληθοφανείς καταστάσεις μέσα σε έναν χώρο με αληθινά αντικείμενα, **απαιτούν μια νέα προσέγγιση** και στην υποκριτική, προκειμένου να αποδώσουν πειστικά τη νέα σκηνική πραγματικότητα. Κάπως έτσι αναπτύσσονται και τα κατάλληλα υποκριτικά εργαλεία, που έρχονται να αντικαταστήσουν το μέχρι πρότινος στομφώδες ύφος, τα κλισέ και τους υπερβολικούς μανιερισμούς.

Οι ηθοποιοί μαθαίνουν να **κινούνται και να χειρονομούν αβίαστα (φυσική κίνηση), να μιλούν απλά** και όσο γίνεται πιο κοντά στην **καθημερινή γλώσσα** των θεατών (ανεπιτήδευτη ομιλία), ώστε να τους βοηθήσουν να ταυτιστούν μαζί τους, να τους δουν ως «πραγματικούς». Και ο οικείος διάλογος συνεισφέρει στην «πειραματική γυάλα», προκαλώντας τη διανοητική και πνευματική εμπλοκή του θεατή.

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας είναι ο αιώνας των μεγάλων ηθοποιών, ο αιώνας όπου αναπτύσσεται το γνωστό **σταρ-σύστημα (star-system)**, όπου σκηνοθέτες των παραστάσεων ήταν οι ίδιοι σταρ. Βέβαια οι σκηνοθεσίες αυτές καμιά σχέση δεν έχουν με αυτό που ονομάζουμε σήμερα σκηνοθεσία. Με άλλα λόγια, δεν ερμήνευσαν κάποιον ρόλο, όπως τουλάχιστον αντιλαμβανόμαστε τον όρο «ερμηνεία» σήμερα, αλλά, απλώς, **περιορίζονταν σε μια τακτοποίηση των σωμάτων στη σκηνή, με σημείο αναφοράς πάντα τον απόλυτο πρωταγωνιστή, που ήταν ο εαυτός τους, ενώ ερμηνευτικά περιόριζαν τις παρεμβάσεις τους σε καθαρά εξωτερικά γνωρίσματα του ρόλου.**

#### Η δραματική κατάσταση

Όψεν είναι από τους πρώτους συγγραφείς που εξέθεσαν την αστική τάξη και τα προβλήματά της, την υποκρισία, τις διαπροσωπικές σχέσεις, τις σχέσεις των δύο φύλων και της οικογένειας. Η δραματική κατάσταση είναι συνήθως πολύ πιο δύσκολη και πολύπλοκη απ' ό,τι φαίνεται. Η επιφάνεια των δρώμενων φιλοξενεί πολλά και ενίοτε ασήμαντα πράγματα, που εντέχνως κρύβουν πολλά και δυσάρεστα, όπως μια αποτυχημένη ζωή, μια αποτυχημένη σχέση, μια διαλυμένη κατάσταση. Έστω και αν δεν μπορεί να περιγραφεί η δραματική κατάσταση, ο καθένας μπορεί να την αναγνωρίσει: λάθος ζωή, με τον λάθος άνθρωπο, αδυναμία να ζήσει τη ζωή που επιθυμεί ή μίσος για όσους το κάνουν γιατί κάνουν πιο έντονη τη λανθασμένη απόφαση ή/και έλλειψη δράσης. Γι' αυτό και το μεγαλύτερο μέρος ενός έργου παρουσιάζει τη δραματική κατάσταση (όπου οι χαρακτήρες γνωστοποιούν στον θεατή ό,τι χρειάζεται να γνωρίζει, μέσα από φαινομενικά απλές συνομιλίες), η οποία στο τέλος ολοκληρώνεται γρήγορα.



### 8.3 Θεματολογία των έργων του

Πέρα από τις διαφορές των συγγραφέων του αστικού δράματος, όλους τους ενδιαφέρουν περισσότερο τα καθημερινά και κοινωνικά προβλήματα.

Μέσα από το έργο του Ίψεν βλέπουμε την αντίληψή του για τη ζωή. Όλες οι κοινωνικές τάξεις αντιπροσωπεύονται στα έργα του. Ο συγγραφέας ανήκει **στην ομάδα των επαναστατικών συγγραφέων** που, κυρίως από το 1877 και μετά, μαστιγώνουν τη σύγχρονη κοινωνία τους θίγοντας κοινωνικά, ιδεολογικά και φιλοσοφικά ζητήματα και τις αντιθέσεις της ζωής που προκύπτουν από τη σύγχρονη ζωή της εποχής του, ελπίζοντας σε ένα καλύτερο μέλλον. Γι' αυτό, στις υποθέσεις των έργων του επανέρχονται διαρκώς θέματα, όπως:

1. Η θέση της γυναίκας - Ισότητα των δύο φύλων
2. Οι δυστυχισμένοι γάμοι και η κοινωνική πίεση που ασκείται στη γυναίκα
3. Η τάξη της «ιερής οικογένειας» στη δομή της κοινωνίας
4. Η ανειλικρίνεια στις συζυγικές σχέσεις
5. Η μητρότητα
6. Η δύναμη του χρήματος και οι ανθρώπινες σχέσεις
7. Η χρηματική πίεση ως κινητήριο μοχλός
8. Η υποκρισία: Το «φαίνεσθαι»
9. Οι κοινωνικές προλήψεις
10. Ο αγώνας για ηθική ακεραιότητα/ Ηθικό ανάστημα
11. Η ατομικότητα
12. Η θρησκεία

### 8.4 Εργογραφία

Το έργο του χωρίζεται από τους μελετητές σε τρεις περιόδους. Από το σύνολο του έργου του τα πιο γνωστά είναι:

- **Μπραντ** (1866), **Πέερ Γκυντ** (1867) - από την πρώτη περίοδο που οι κριτικοί ονομάζουν «ποιητική».
- Η φήμη του ως ριζοσπάστη διανοούμενου καθιερώθηκε με τα έργα **Το Κουκλόσπιτο** (1879), **Βρυκόλακες** (1881), **Ένας Εχθρός του Λαού** (1882). **Η Αγριόπαπια** (1884), **Το Ρόσμερ-σχολμ** (1886) - από τη δεύτερη περίοδο, την «κοινωνική ή πολεμική».
- **Η Κυρά της Θάλασσας** (1888), **Έντα Γκάμπλερ** (1890), **Ο Πρωτομάστορας Σόλνες** (1892), **Ο Μικρός Έγιολφ** (1894), **Τζον Γαβριήλ Μπόρκμαν** (1896), **Όταν Ξυπνήσουμε Ανάμεσα στους Νεκρούς** (1900) - από την τρίτη περίοδο, την «ψυχολογική».



# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)



Το Εθνικό Θέατρο στο Όσλο της Νορβηγίας, με τα αγάλματα των Χένρικ Ίψεν και Μπιέρνστιερνε Μπιέρνσον να κοσμούν τον εξωτερικό χώρο.







Η Άντελαϊτ Τζόχανσεν στον χαρακτήρα της Νόρας, από μια κάρτα τσιγάρου περ. 1880-82 Πηγή: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Adeleide\\_Johannessen\\_som\\_Nora\\_i\\_%22Et\\_dukkehem%22%2C\\_Bergen\\_%2811286565955%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Adeleide_Johannessen_som_Nora_i_%22Et_dukkehem%22%2C_Bergen_%2811286565955%29.jpg)

# 2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

## 9. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΟΣ

### *Το Κουκλόσπιτο*

Ερρίκος Ίψεν



#### 9.1 Χωροχρονικό πλαίσιο του έργου

1. **Δραματικός Χρόνος:** Η εποχή που γράφτηκε το έργο (1870). Χριστούγεννα. Η διάρκεια της ιστορίας: 60 ώρες
2. **Δραματικός Χώρος:** Νορβηγία. Στο σαλόνι του σπιτιού της οικογένειας Χέλμερ.

#### 9.2 Δομή του έργου

Ο Ίψεν χαρακτηρίζεται από την **άψογη τεχνική του τρίπρακτου δράματος:** τρεις πράξεις, ίσης διάρκειας.

- Πράξη 1: Το κοινό μαθαίνει τους χαρακτήρες και τα πάθη τους. Η ήρεμη καθημερινή ζωή στην οικογένεια Χέλμερ διακόπτεται από αποκαλύψεις.
- Πράξη 2: Έχουμε την κορύφωση των συγκρούσεων μεταξύ των ηρώων και την εξέλιξη του προβλήματος, στα γκρανάζια του οποίου εμπλέκονται οι ήρωες που το θεωρούν άλυτο. Οι σκέψεις του θανάτου και της αυτοκτονίας της Νόρας κορυφώνονται στον ξέφρενο χορό της «Ταραντέλας».
- Πράξη 3: Στο τελευταίο μέρος, έχουμε τη λύση του προβλήματος και τις επιπτώσεις που έχει στους ήρωες. Έρχεται μια αίσθηση ηρεμίας και πάλι, καθώς η αντιπαράθεση Νόρας-Χέλμερ τελειώνει με την απόφαση της Νόρας να φύγει από το σπίτι της.



### 9.3 Πρόσωπα του έργου:

**Νόρα:** Η πρωταγωνίστρια του έργου, σύζυγος του Τόρβαλντ. Αρχικά δίνει την εντύπωση ενός αθώου, ανέμελου κοριτσιού. Η Νόρα γεννήθηκε σε ένα περιβάλλον μιας αυστηρής πατριαρχικής κοινωνίας, με τις δεδομένες απόψεις της γύρω από τις σχέσεις των φύλων. Γνωρίζει την υποβαθμισμένη θέση της στην οικογένεια και έχει μάθει τρόπους, για να επιβιώνει και να πετυχαίνει ό,τι επιθυμεί. Στη συνέχεια αποκτά μια πιο καθαρή εικόνα αυτών που θέλει από τη ζωή και κάνει την επανάστασή της. Φεύγει από το σπίτι.

**Χέλμερ Τόρβαλντ:** Ο σύζυγος. Απολαμβάνει τη θέση του στην τράπεζα αλλά και τη θέση εξουσίας που έχει στο σπίτι του. Δεν αντιμετωπίζει τη Νόρα ως ίση αλλά σαν ένα παιχνίδι. Βάζει πάνω από όλα το κοινωνικό του πρόσωπο, για το οποίο είναι διατεθειμένος να θυσιάσει τα πάντα, ακόμη και τη γυναίκα του.

**Νιλς Κρόγκσταντ:** Δικηγόρος και συμμαθητής του Τόρβαλντ. Εργάζεται στην ίδια τράπεζα αλλά σε υποδεέστερη θέση. Είναι μια αμφιλεγόμενη φιγούρα. Είναι έτοιμος να χρησιμοποιήσει κάθε μέσο, για να πετύχει τους στόχους του και να αποφύγει την κοινωνική κατακραυγή για το καλό των παιδιών.

**Κριστίνα Λίντε:** Παιδική φίλη της Νόρας. Πρακτικός άνθρωπος και ειλικρινής. Παντρεύτηκε από ανάγκη, για να βοηθήσει την οικογένεια της, ενώ ήταν ερωτευμένη με τον Νιλς Κρόγκσταντ.

**Γιατρός Δρ Ρανκ:** Ο φίλος του Τόρβαλντ. Αδιαφορεί για τις απόψεις που έχουν οι άλλοι γι' αυτόν. Είναι αρκετά στωικές οι σκέψεις του, ιδίως σε ό,τι αφορά την κληρονομική ασθένειά του, που τον οδηγεί σε σίγουρο θάνατο.

Είναι ακόμη:

**Τα τρία παιδιά της Νόρας και του Χέλμερ**

**Η Άννα Μαρία:** Γκουβερνάντα στους Χέλμερ

**Ελένα:** Υπηρέτρια στους Χέλμερ

### 9.4 Τα προ της ιστορίας

Η Νόρα, κόρη ενός τραπεζικού, μεγάλωσε στο σπίτι του πατέρα της, ορφανή από μάνα. Ο πατέρας της την αντιμετωπίζει σαν να είναι μια κούκλα που θέλει φροντίδα και στήριξη. Το ίδιο και ο άνδρας της, ο Τόρβαλντ, με τον οποίο είναι οκτώ χρόνια παντρεμένη. Για εκείνον, η Νόρα, είναι η διαφυγή του από τα εργασιακά του ζητήματα και η ξεκούρασή του. Για εκείνη είναι ένας δυναμικός σύντροφος.

Κάποια στιγμή, όταν χρειαστούν χρήματα για να σωθεί η υγεία του, τα δανείζεται κρυφά πλαστογραφώντας την υπογραφή του πατέρα της. Δεν φαντάστηκε ποτέ πως η πράξη της θα μπορούσε να έχει ποινικές συνέπειες. Της ήταν αδύνατο να πιστέψει πως θα καταδικαζόταν, επειδή θυσιάστηκε για τον σύζυγό της. Κι όμως...



# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 9.5 Υπόθεση

#### ΠΡΑΞΗ 1

Η αυλαία του Κουκλόσπιτου ανοίγει για τη μεσοαστική οικογένεια με τα τρία παιδιά και το αγαπημένο ζευγάρι, στη θαλπωρή της μέρας των Χριστουγέννων.

Το έργο αρχίζει με τη Νόρα να μπαίνει στον χώρο χαρούμενα κουβαλώντας πολλά πακέτα και να συνομιλεί με τον Τόρβαλντ Χέλμερ για τα δώρα των Χριστουγέννων και την καινούργια του δουλειά. Ο Χέλμερ, μετά από οκτώ χρόνια εντατικής δουλειάς, πρόκειται να αναλάβει τη διευθυντική θέση της Μετοχικής Τράπεζας της πόλης και αυτό τους δίνει μεγάλη χαρά. Υποψιάζεται ότι η γυναίκα του έφαγε γλυκά, το οποίο η ίδια αρνείται, αλλά οι θεατές την είδαν όταν έμπαινε να μασάει κάτι. Η Νόρα αλλάζει θέμα και μιλάει για τη διακόσμηση του δέντρου.

Η υπηρέτρια αναγγέλλει δύο επισκέπτες: τον Δρ. Ρανκ, στενό φίλο της οικογένειας που πηγαίνει στο γραφείο και την κ. Κρίστине Λίντε, μια παλιά φίλη της Νόρας, που μόλις επέστρεψε στην πόλη μετά από δέκα χρόνια απουσίας. Η Χριστίνα της μιλάει για την άτυχη συζυγική ζωή της. Χήρα εδώ και τρία χρόνια, περνάει δύσκολα μετά τον θάνατο του άντρα της, που την άφησε με λίγα χρήματα. Της λέει, επίσης, ότι νιώθει τη ζωή της «κενή» τώρα που δεν φροντίζει τα αδέρφια της, όσο η μητέρα της ήταν άρρωστη, αφού μεγάλωσαν και δεν την έχουν πια ανάγκη. Η Νόρα, από τη μεριά της, της εκμυστηρεύεται για το δάνειο των 250 λιρών που πήρε από τον Νιλς Κρόγκσταντ για να σώσει τον άντρα της, μιας και οι γυναίκες δεν μπορούσαν να εκτελέσουν οικονομικές πράξεις χωρίς την υπογραφή του συζύγου ή του πατέρα τους. Στον Τόρβαλντ είπε ότι έδωσε τα λεφτά ο πατέρας της και ότι, από τότε, εργάζεται κρυφά για να το αποπληρώσει. Όταν η Χριστίνα ξαφνιάζεται που δεν το έχει πει στον άντρα της, η Νόρα εξηγεί ότι για τον άντρα της, το κοινωνικό πρόσωπο είναι το παν και δεν θα άντεχε να ξέρει ότι του χρωστά οτιδήποτε. Και τελειώνει λέγοντας ότι όταν γεράσει και δεν θα είναι πια όμορφη γι' αυτόν, τότε ίσως του το πει.

Η άφιξη του Νιλς Κρόγκσταντ, ο οποίος εργάζεται στη Μετοχική Τράπεζα για τον Τόρβαλντ, αναστατώνει τη Νόρα, αλλά ανακουφίζεται όταν μαθαίνει ότι ο δανειστής της ήρθε για να μιλήσει με τον σύζυγό της για δουλειά. Ο Δρ Ρανκ αφήνει τους δύο άντρες να μιλήσουν και έρχεται να χαιρετήσει τις κυρίες. Τους λέει ότι αισθάνεται δυστυχισμένος, αλλά όπως όλοι θέλει κι' αυτός να ζήσει, και συγκρίνει τη δική του κληρονομική ασθένεια με τον «νηθικά άρρωστο» άνθρωπο, όπως χαρακτηρίζει τον Κρόγκσταντ.

Η συνάντηση Τόρβαλντ-Κρόγκσταντ τελειώνει και ο άντρας της συναντάει τη Χριστίνα για πρώτη φορά. Η Νόρα προσπαθεί να τον πείσει να προσλάβει τη φίλη της στην τράπεζα, και ο Χέλμερ της προσφέρει μια θέση στην τράπεζα, η οποία έχει αδειάσει.

Όταν φεύγουν όλοι, η Νόρα φωνάζει στην νταντά να φέρει μέσα τα παιδιά με τα οποία παίζει κρυφτό, ενώ τα παιδιά ξεφωνίζουν από χαρά. Κάποια στιγμή, καθώς βγαίνει κάτω από το τραπέζι, βλέπει τον Κρόγκσταντ που τρύπωνε στο σαλόνι και τρομάζει. Διώχνοντας τα παιδιά από το δωμάτιο, μένει μόνη μαζί του.

Της ζητάει να μεσολαβήσει στον άντρα της, γιατί η απόλυσή του θα αναβίωνε τις ύποπτες φήμες για το όνομά του, με αποτέλεσμα τα παιδιά του να μην μπορούν να σταθούν στην κοινωνία. Η Νόρα δείχνει ότι δεν ενδιαφέρεται και τότε την απειλεί πως θα την καταγγείλει στα δικαστήρια για πλαστογραφία. Μάταια η Νόρα προσπαθεί να του εξηγήσει τους λόγους, ότι δηλαδή ο



άντρας της ήταν βαριά άρρωστος και πως αν δεν άλλαζε κλίμα πηγαίνοντας στον Νότο δεν θα γλίτωνε, ότι τα οικονομικά τους εκείνη την εποχή ήταν δύσκολα, κι επειδή ο πατέρας της ήταν βαριά άρρωστος, πλαστογράφησε την υπογραφή του για να πάρει το δάνειο που χρειαζόταν για να τον σώσει. Ο Κρόγκσταντ επιμένει ότι ο Νόμος δεν αναγνωρίζει τα κίνητρα των πράξεων, και μαθαίνουμε ότι και η δική του φήμη αμαυρώθηκε από μία λάθος απόφαση, παρόμοια με τη δική της. Η Νόρα για πρώτη φορά αντιλαμβάνεται τη σοβαρότητα της πράξης της στα μάτια του κράτους, και προσπαθεί να το ξεχάσει με τα Χριστουγεννιάτικα στολίδια.

Όταν έρχεται ο Χέλμερ, μάταια προσπαθεί να τον πείσει να μην απολύσει τον Κρόγκσταντ. Ο άντρας της παραδέχεται ότι ο Κρόγκσταντ πλαστογράφησε από ανάγκη και απέφυγε την τιμωρία με πονηριά και φεύγει αφήνοντας τη Νόρα αποσβολωμένη με τα τελευταία του λόγια: ότι δηλαδή για τέτοιες συμπεριφορές φταίει οι μητέρες, αφού η δική τους επίδραση διαμορφώνει την ηθική συμπεριφορά στον χαρακτήρα των παιδιών. Όταν έρχεται η νταντά με τα παιδιά, την παρακαλεί να μην τα αφήσει να έρθουν, ενώ αναρωτιέται αν τα διαφθείρει. Η αυλαία κλείνει με τη Νόρα κλωμή από τρόμο, βυθισμένη στις σκέψεις της.

## ΠΡΑΞΗ 2

Αργότερα, λέει στην νταντά ότι τα παιδιά πρέπει να μάθουν να βλέπουν λιγότερο τη μητέρα τους από δω και πέρα. Είναι η πρώτη ένδειξη στο έργο ότι η Νόρα αρχίζει να αποτραβιέται από τη ζωή που είχε μέχρι τώρα.

Ενώ η Νόρα βγάζει από το κουτί το κοστούμι της Ιταλίδας χωρικού για τον χορό των μεταμφιεσμένων την επόμενη μέρα, έρχεται η Χριστίνα, η οποία αρχίζει να ράβει ένα σχίσιμο στο κοστούμι. Συζητούν για το χρέος της και η Χριστίνα τη συμβουλεύει να ζητήσει δανεικά από τον καλό της φίλο Δρ Ρανκ. Η Νόρα όμως αρνείται πεισματικά, για να μη φέρει τον φίλο της σε δύσκολη θέση.

Ο Τόρβαλντ επιστρέφει από την τράπεζα και η Νόρα, χαριτωμένα, κάνει ξανά μια προσπάθεια να πείσει τον άνδρα της να αφήσει τον Κρόγκσταντ στη θέση του, με το επιχείρημα ότι θα τον δυσφημήσει στις εφημερίδες και θα απειλήσει τη θέση του, όπως έγινε και με τον πατέρα της. Μαθαίνουμε ότι ο Τόρβαλντ ήταν ο κρατικός ελεγκτής που στάλθηκε για να ερευνήσει την ενοχή του πατέρα της σε μια βρομοδουλειά της Τράπεζας. Επειδή όμως την ερωτεύτηκε τρελά και ήθελε να την κάνει γυναίκα του, καθάρισε το όνομα του πεθερού του, για να μην υπάρχει καμιά σκιά στη ζωή της γυναίκας του και, κυρίως, στη δική του.

Ο Τόρβαλντ παραδέχεται ότι παρόλο που ο Κρόγκσταντ είναι καλός υπάλληλος και έχει αλλάξει τη ζωή του, τον ενοχλεί η οικειότητα που ο πρώην φίλος του δείχνει μπροστά στο προσωπικό, γιατί μπορεί να τον εκθέσει. Όταν η Νόρα έκπληκτη παρατηρεί ότι αυτό είναι στενοκεφαλιά, προσβάλλεται, γράφει αμέσως την απόλυση του Κρόγκσταντ και την ταχυδρομεί παρά τις ικεσίες της. Η Νόρα αρχίζει να προσπαθεί να βρει τρόπο να πληρώσει και την τελευταία δόση, πιστεύοντας έτσι ότι θα λυθεί το πρόβλημά της.

Σε αυτό το σημείο έρχεται ο Δρ Ρανκ για να της ανακοινώσει ότι έχει ακόμα έναν μήνα ζωής (φυματίωση στη σπονδυλική στήλη). Την πληροφορεί ότι λίγο πριν έρθει η ώρα που θα χάσει τα λογικά του, θα της στείλει μια κάρτα με έναν μαύρο σταυρό, σημάδι ότι θα απομονωθεί, για να πεθάνει όπως κάνουν τα άρρωστα ζώα. Καταγγέλλει τη μοίρα των αθώων παιδιών που

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

πληρώνουν τις αμαρτίες των γονέων τους, και στα λόγια του αυτά η Νόρα κλείνει τα αυτιά για να μην τα ακούει, σκεπτόμενη τη δική της ζωή και τα παιδιά της. Για να ξεφύγει από τη σοβαρή συζήτηση, κουβεντιάσει για το κοστούμι της και του δείχνει τις μεταξωτές κάλτσες με γυναικεία κοκεταρία. Ο γιατρός σοβαρεύει και πάλι, λέγοντας ότι θα ήθελε να της αφήσει κάτι ως έκφραση της ευγνωμοσύνης του για τη φιλία της. Μα εκεί που ετοιμαζόταν να του ζητήσει δανεικά, της εξομολογείται τον έρωτά του και η Νόρα αλλάζει γνώμη. Το ηθικό συναίσθημα είναι τόσο δυνατό που δεν θέλει ο φίλος της να νοιώσει ότι τον εκμεταλλεύται. Η συζήτηση ξαναγυρνάει σε ανώδυνα θέματα. Κάποια στιγμή, ο Δρ Ρανκ απορεί που η Νόρα δεν είναι τόσο χαλαρή με τον άντρα της όσο είναι μαζί του, για να πάρει την απάντηση ότι με τον Τόρβαλντ είναι σαν να συνεχίζει να ζει με τον πατέρα της.

Εκείνη τη στιγμή, η υπρέτρια φέρνει την κάρτα επίσκεψης από τον Κρόγκσταντ και η Νόρα στέλνει τον Δρ Ρανκ στο γραφείο του συζύγου της. Την ενημερώνει ότι δεν τον ενδιαφέρει το υπόλοιπο του δανείου της και ότι θα εκβιάσει τον Τόρβαλτ για να τον κρατήσει τη θέση του και να του δώσει και προαγωγή. Όταν αφήνει αιχμές ότι θα προτιμούσε να πεθάνει παρά να πληρώσει ο Τόρβαλντ το δικό της λάθος, ο Κρόγκσταντ δείχνει να μην έχει σε εκτίμηση τον χαρακτήρα του Τόρβαλντ. Καθώς φεύγει, την πληροφορεί ότι θα αφήσει ένα γράμμα στο γραμματοκιβώτιο σχετικά με την πλαστογραφία. Μέσα στην ψυχία, ακούγονται τα βήματά του και ο θόρυβος ενός αντικειμένου να πέφτει στο κλειδωμένο γραμματοκιβώτιο.

Επιστρέφοντας στην κυρία Λίντε, της εκμυστηρεύεται τη δύσκολη κατάστασή της. Η φίλη της προθυμοποιείται να μεσολαβήσει στον Κρόγκσταντ για να αποσύρει το γράμμα εις το όνομα της παλιάς τους αγάπης, και η Νόρα της δίνει την κάρτα του με τη διεύθυνσή του.

Ο Τόρβαλντ μπαίνει στο δωμάτιο και η Νόρα προσπαθεί να του αποσπάσει την προσοχή από το διάβασμα της αλληλογραφίας του, ζητώντας του να τη βοηθήσει να εξασκήσει τον χορό της ταραντέλας που θα χορέψει στο πάρτι, με τον Ρανκ να παίζει στο πιάνο. Παρά τις οδηγίες του άντρα της, η Νόρα χορεύει όλο και πιο ξέφρενα, ώσπου ο Τόρβαλντ της φωνάζει να σταματήσει. Την αγκαλιάζει και την καθησυχάζει πιστεύοντας ότι ο τρελός χορός της οφείλεται στον φόβο της για τις αντιδράσεις του Κρόγκσταντ και υπόσχεται να μην κοιτάξει στο γραμματοκιβώτιο.

Η δεύτερη πράξη τελειώνει με την Χριστίνα να επιστρέφει μόνο για να της πει ότι ο Κρόγκσταντ έφυγε από την πόλη, αλλά άφησε ένα γράμμα γι' αυτόν. Μόνη η Νόρα, αποφασίζει να μην αυτοκτονήσει μέχρι το τέλος του πάρτι. «Πού είναι η γαλιάντρα μου;» φωνάζει ο Τόρβαλντ, και αυτή του απλώνει το χέρι καθώς πέφτει η αυλαία.

### ΠΡΑΞΗ 3

Η τρίτη πράξη αρχίζει με τον Κρόγκσταντ και τη Χριστίνα στη σκηνή, ενώ οι Χέλμερς και ο Δρ Ρανκ είναι στον επάνω όροφο, στο πάρτι μασκέ. Την κατηγορεί ότι όχι μόνο τον εγκατέλειψε για να παντρευτεί έναν άντρα πιο πλούσιο, ένα γεγονός που τον ώθησε να πράξει ανήθικα, αλλά τώρα θέλει και τη θέση του στην τράπεζα. Του εξηγεί ότι αναγκάστηκε να παντρευτεί τον άντρα της, επειδή δεν είχε τα οικονομικά μέσα για να στηρίξει την άρρωστη μητέρα και τα μικρά αδέρφια της και ότι ο λόγος που επέστρεψε είναι για να τον αναζητήσει και δει αν μπορούν να ανανεώσουν τον έρωτά τους. Αυτός συγκινείται και αποφασίζει να ζητήσει από τον Τόρβαλντ να του επιστρέψει το γράμμα. Παραδόξως όμως, η Χριστίνα αλλάζει γνώμη, πιστεύοντας ότι το





μυστικό πρέπει να φανερωθεί, ώστε η Νόρα και ο Τόρβαλντ να έχουν έναν σωστό γάμο.

Μόλις φεύγει ο Κρόγκσταντ, ο Τόρβαλντ μπαίνει τραβώντας στην κυριολεξία μια Νόρα που διαμαρτύρεται, γιατί ήθελε να μείνει λίγο ακόμα στο πάρτυ, με τον Δρ Ρανκ να τους ακολουθεί. Πριν φύγει η Χριστίνα, συμβουλεύει τη Νόρα να πει στον άντρα της όλη την αλήθεια. Ήσυχα η Νόρα απαντάει, «Τώρα ξέρω τι πρέπει να κάνω». Ο Χέλμερ πάει να πάρει την αλληλογραφία του καθώς ο Δρ Ρανκ καληνυχτίζει τη Νόρα, υπονοώντας ότι αυτό είναι το στερνό του αντίο.

Ο Τόρβαλντ γυρνάει από το γραμματοκιβώτιο απορώντας για τον λόγο που η κλειδαριά δεν άνοιγε εύκολα και δείχνει μία κάρτα από τον Δρ Ρανκ με έναν μαύρο σταυρό. Συγκινημένος από τον επικείμενο θάνατο του Ρανκ, την αγκαλιάζει σφικτά και της λέει ότι θα ήθελε να βρεθεί η γυναίκα του σε κάποιον τρομερό κίνδυνο, ώστε να διακινδυνέψει να τη σώσει, για να της δείξει πόσο την αγαπά.

Η Νόρα σταθερά τον προτρέπει να διαβάσει την αλληλογραφία του και ο Τόρβαλντ φεύγει για το γραφείο του. Καθώς διαβάζει τις επιστολές του, αυτή ετοιμάζεται να φύγει για να πεθάνει, και τότε συναντά στο χώλ έναν Τόρβαλντ εξαγριωμένο που βρίσκεται στην εξουσία του Κρόγκσταντ. Όχι μόνο δεν δείχνει κατανόηση για την «εγκληματική» της θυσία, αλλά την εξευτελίζει και την ταπεινώνει: την κατηγορεί ότι φέρθηκε επιπόλαια και ανήθικα όπως ο πατέρας της, την αποκρημτίζει από σύζυγό του, τη θεωρεί ανίκανη να μεγαλώσει τα παιδιά τους, της απαγορεύει να τα αναθρέψει, και της ανακοινώνει ότι θα συνεχίσει να μένει στο σπίτι για τα μάτια του κόσμου. Η Νόρα δεν είναι πλέον η γαλιάντρα και η καρδερινούλα του.

Όταν όμως η υπηρέτρια παραδίδει το γράμμα με το οποίο ο Κρόγκσταντ επιστρέφει το ομόλογο στη Νόρα, ο Τόρβαλντ απαιτεί να το πάρει, το διαβάζει και η συμπεριφορά του ξαφνικά αλλάζει. Φωνάζει από χαρά ότι σώθηκε σχίζοντας και καίγοντας τα πειστήρια της ενοχής της Νόρας. Χαρούμενος για την τύχη του, επαναλαμβάνει ότι τη συγχωράει, και της υπόσχεται να την προστατεύει στο μέλλον, γιατί όταν ένας άντρας συγχωρεί τη γυναίκα του νιώθει ότι την αγαπάει περισσότερο, γιατί ξέρει πώς εξαρτάται από αυτόν, όπως ένα παιδί.

Όση ώρα ο Τόρβαλντ παραληρεί από ανακούφιση, η Νόρα φοράει τα καθημερινά της ρούχα και όταν εμφανίζεται αντιλαμβανόμαστε ότι κάτι άλλαξε. Κατά τη διάρκεια της περιέργης σιωπής της σε όλη την έξαρση του θυμού και της χαράς του άντρα της, η Νόρα σταδιακά συνειδητοποιεί την αλήθεια για τον γάμο τους. Με τα πρώτα της λόγια, του ζητάει αποφασιστικά να καθίσουν στο τραπέζι για να του μιλήσει, παρατηρώντας ότι για πρώτη φορά στα οκτώ έγγαμα χρόνια τους έχουν μία σοβαρή συζήτηση σαν αντρόγυνο. Παρά τις αντιδράσεις του Χέλμερ, του περιγράφει τη ζωή που ζούσε στο «κουκλόσπιτό» του, κατηγορώντας πρώτα τον πατέρα της και μετά τον άντρα της ότι δεν την άφησαν ποτέ να μεγαλώσει, γιατί τους διασκέδαζε και έπαιζαν μαζί της σαν μια κούκλα. Του λέει ότι δεν είναι εκείνος που θα την εκπαιδεύσει και θα την βοηθήσει να γίνει κανονική γυναίκα, ούτε είναι έτοιμη να μεγαλώσει τα παιδιά της. Όταν τον κατηγορεί ότι βάζει την υπόληψη και την κοινωνική του αξιοπρέπεια πάνω από την αγάπη του για τη μητέρα των παιδιών του, αυτός της απαντά ότι κανένας άνθρωπος δεν βάζει τη φήμη του πάνω από αυτούς που αγαπά. Ο Τόρβαλντ της υποδεικνύει ότι το ιερό καθήκον μιας γυναίκας είναι απέναντι στον άντρα και τα παιδιά της αλλά για τη Νόρα το πρώτιστο καθήκον της είναι να βρει τον εαυτό της, ώστε να ολοκληρωθεί σαν άνθρωπος, διαφορετικά δεν θα μπορέσει ποτέ να γίνει καλή μητέρα και σύζυγος. Και αποκαλύπτει ότι περίμενε από αυτόν να αναλάβει τις

# 2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

## Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

ευθύνες της στο σκάνδαλο του Κρόγκσταντ, πράγμα όμως που δεν θα το επέτρεπε γιατί είχε αποφασίσει να αυτοκτονήσει για να τον εμποδίσει. Λέει ότι δεν την αγάπησε ποτέ πραγματικά, ότι είναι πλέον «ξένος» γι' αυτήν και αποφασίζει να φύγει το ίδιο βράδυ, γιατί δεν μπορεί να ζει με έναν ξένο κάτω από την ίδια στέγη.

Ο Τόρβαλντ υπόσχεται ότι θα αλλάξει, αλλά μάταια. Όταν την ικετεύει να του πει πότε θα ξαναζήσουν μαζί, του απαντά «Όταν γίνει το πιο υπέροχο πράγμα στον κόσμο». Όταν αλλάξουν και οι δύο τόσο, ώστε ο γάμος τους να είναι πραγματικός. Και φεύγει αφήνοντας τον Τόρβαλντ να αναρωτιέται ελπίζοντας: «Το πιο υπέροχο πράγμα απ' όλα;», καθώς ακούγεται ο εκκωφαντικός θόρυβος της πόρτας που κλείνει.

Ο Ίψεν δεν εμπνεύστηκε μόνο από τις περιρρέουσες ιδέες. Η Νόρα Χέλμερ ήταν μια προσωπική γνωριμία του. Ήταν μια νεαρή Νορβηγίδα μυθιστοριογράφος και θεατρική συγγραφέας, η οποία δανείστηκε χρήματα, για να μπορέσει ο φυματικός σύζυγός της να πάει στην Ιταλία. Λίγο πριν ξεχρεώσει όμως ξέχασε ένα γραμμάτιο και ζήτησε τη συμβουλή του Ίψεν, ο οποίος της είπε να τα αποκαλύψει όλα στον σύζυγό της, όπως η κα Λίντε στο *Κουκλόσπιτο*, με δραματικές συνέπειες. Ο άντρας της πήρε την αποκλειστική κηδεμονία των παιδιών και την έκλεισε σε άσυλο. Η ζωή αυτής της γυναίκας, που έζησε πολλά χρόνια μετά από τον θάνατο του ποιητή, βρήκαν μια ευτυχισμένη μετουσίωση στο *Κουκλόσπιτο*, σε μορφή τέχνης.





## 9.6 Θεματικοί άξονες του έργου του

Από το πρώτο του έργο, μέχρι το τελευταίο, πολεμά τις προλήψεις, τον συμβιβασμό, τη ρηχή κοινωνία κι αγωνίζεται μες από τα θεατρικά του για την απελευθέρωση του ατόμου από τις αλυσίδες του ψεύδους και της συνθηκολόγησης.

### 1. Η θέση της γυναίκας - Ισότητα των δύο φύλων

Η γυναίκα, στην κοινωνία του Ίψεν, όφειλε **να είναι υποταγμένη και αφοσιωμένη αποκλειστικά στα του οίκου της**. Δεν έπρεπε να έχει προσωπικές σκέψεις, πόθους και όνειρα, έστω και αν πέθαινε από δυστυχία.

Ήταν αδύνατο ο Ίψεν να μην υπερασπιστεί τα δικαιώματα της γυναίκας, όταν έβλεπε την ανισότητα με την οποία ο κόσμος την αντιμετώπιζε. Μέσα από τα έργα του υποστήριξε ότι μόνο όταν η γυναίκα γίνει **ίση με τον άντρα ως προς τα καθήκοντα, τα δικαιώματα, την ανατροφή και τη μόρφωση**, τότε και οι δύο, ως ελεύθεροι άνθρωποι θα μπορέσουν να δημιουργήσουν μια υγιή οικογένεια. Αυτό **αντανακλάται στην εμφάνιση, τη γλώσσα και τη συμπεριφορά** των γυναικείων χαρακτήρων του.

Αλλά, μας αφήνει να καταλάβουμε ότι αν η γυναίκα θέλει να απελευθερωθεί, **πρέπει να υπολογίζει μόνο στον εαυτό της**, διότι η κοινωνία είναι εχθρός της ελεύθερης γυναίκας επειδή δεν αντιλαμβάνεται τα ωφελήματα τα οποία θα έχει από την ηθική ελευθερία της.

Η ιδέα ότι η γυναίκα που επιθυμεί να νοιώσει ισότιμο μέλος σε μια πατριαρχική κοινωνία, μπορεί να βασίζεται μόνο στις δικές της δυνάμεις φαίνεται στην εξέγερση της Νόρας. Να αφήσει τον σύζυγο και τα παιδιά της! Και να φύγει μόνη της! Ναι, γιατί μόνο έτσι η μικρή και χαριτωμένη κουκλίτσα για τον σύζυγό της, θα μπορέσει να αυτοπραγματοωθεί. Η Νόρα είναι ένα σύμβολο επανάστασης και η πράξη της υποχρεώνει τον θεατή να σκεφτεί για την ψυχική της κατάσταση. Άραγε, θα πρόσεχε κανείς αυτή την μικρή και χαριτωμένη κούκλα, αν ο Ίψεν δεν της επέβαλε τη φυγή από την οικογενειακή εστία;

Η προσωπική του επαφή με δυναμικές γυναίκες, με πρώτη τη σύζυγό του, και φεμινίστριες συγγραφείς αποτέλεσαν αφετηρία έμπνευσης για τη δημιουργία πολύ ιδιαίτερων γυναικείων δραματικών προσώπων στα έργα του. Οι γυναίκες του Ίψεν είναι υπέροχα, γενναία και ισχυρά πλάσματα.

Η κ. Ερρίκου Ίψεν ήτο γυνή ανωτέρας μορφώσεως, ενδιαφερομένη σπουδαίως διά το έργο του συζύγου της, εις το οποίον δεν υπάρχει ολίγον μέρος της ιδικής της υπάρξεως.» Αυτή του ενέπνευσε τις ισχυρές και επαναστατικές γυναίκες, που αφθονούν στο θέατρο του Ίψεν. Αυτή ήταν το πρώτο πρόσωπο στο οποίο ο σύζυγος ανακοίνωνε τις σκέψεις τους και διάβαζε τα δράματα του. Και της άρεσε να συζητάει μαζί του. Ο μέγας δραματικός καταλάβαινε πόσο κέρδιζε να αφήνει τη γυναίκα του να εκφράζει ελεύθερα τις σκέψεις της και της ήταν ευγνώμων γι' αυτό. Όσοι την άκουγαν να μιλάει για το έργο του συζύγου της έβρισκαν μεγάλη ευχαρίστηση. Με την ισχυρή της νοημοσύνη, την τέλεια αντίληψη της, τη θερμή και ενθουσιώδη συμπάθεια της, ήταν ο κριτής και ο οξυδερκέστερος σχολιαστής.

Lourie Ossip, *Η Φιλοσοφία του Ίψεν*, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη, 1913, σ. 14



# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 2. Οι δυστυχισμένοι γάμοι

Ο σημερινός γάμος, λέει ο Ίψεν, είναι η αιτία όλων των δεινών και όλης της διαφθοράς του ανθρώπου. Ο Ίψεν δεν **κατακρίνει** τον γάμο, γιατί ιδρύει την οικογένεια, αλλά **τον τρόπο που γίνεται (την κοινωνική πίεση που ασκείται στη γυναίκα)**. Από τη στιγμή που η κοινωνία δεν έχει θέση για τη γυναίκα, **η γυναίκα είναι υποχρεωμένη να καταφεύγει στον γάμο**, πάση θυσία, **για να εξασφαλιστεί είτε κοινωνικά είτε οικονομικά**, κάτι που παραδέχεται η κ. Λίντε. Όπως υπάρχουν και γυναίκες με περιορισμένους οικονομικούς πόρους που δέχονται να παντρευτούν ηλικιωμένους χήρους. Οι παράταιροι γάμοι με σκοπό το χρήμα, υποδεικνύει ο Ίψεν, είναι μια συμφωνία αγοραπωλησίας.

Για να υπάρξει όμως σωστός γάμος, πρέπει να είναι και οι δύο σύζυγοι ελεύθεροι να επιλέξουν τον σύντροφό τους.

### 3. Η τάξη της «ιερής οικογένειας» στη δομή της κοινωνίας

Ο Ίψεν πιστεύει ότι η **κοινωνική μονάδα** δεν είναι το άτομο, αλλά η **οικογένεια**. Δεν **διαμαρτύρεται** κατά του θεσμού της οικογένειας, αλλά **κατά του πατριαρχικού της χαρακτήρα**. Η «ιερή οικογένεια» της αστικής κοινότητας παρουσιάζεται με τη μορφή δυνάστη, όπου η ανειλικρίνεια, το ψεύδος, η υποκρισία και η διαφθορά διακρίνει τις σχέσεις των ζευγαριών. Είναι μια φυλακή, πολύ μακριά από το πρότυπο της καθγιασμένης αστικής οικογένειας.

Μέσα από τα έργα του υποστηρίζει ότι μια **οικογένεια είναι ισχυρή και υγιής όταν βασίζεται στην ισότητα των φύλων και την ειλικρίνεια**, ώστε να δημιουργήσει κατ' επέκταση παιδιά με ελεύθερο πνεύμα, που θα χρησιμεύσουν ως βάση στη νέα κοινωνία.

### 4. Ανειλικρίνεια στις συζυγικές σχέσεις

Για τον Ίψεν, οι δύο σύζυγοι **πρέπει να έχουν εμπιστοσύνη, οικειότητα και αγάπη** ο ένας προς τον άλλο. Άνθρωποι που συμβιώνουν αλλά **είτε περιφρονούνται, είτε μισούνται είτε απλώς δεν κατανοούν** ο ένας τον άλλο, δεν θα κατορθώσουν ποτέ να διαμορφώσουν σωστές σχέσεις. Η ιστορία της Νόρας δεν είναι κάτι έξω από την καθημερινότητα της εποχής. Είναι μια επαναστάτρια, που καταγγέλλει την κενότητα του γάμου της και εγκαταλείπει το σπίτι της και τα παιδιά της.

Ο Ίψεν πιστεύει ότι **μόνον ο έρωτας μπορεί να αναγεννήσει ηθικά μια κοινωνία**, γιατί όταν ο άνθρωπος ερωτεύεται, η ζωή του αμέσως μεταμορφώνεται, αναζωογονείται και νιώθει αγάπη για όλο τον κόσμο. Αυτό συμβαίνει στην περίπτωση του Κρόγκσταντ που στην προοπτική μιας ζωής με τη γυναίκα της καρδιάς του, αλλάζει σκέψεις και επιστρέφει το χρέογραφο της Νόρας.





## 5. Η μπτρότητα

Οι γονείς, διδάσκοντας στα παιδιά τους ότι πρέπει να ζήσουν όπως και οι προγόνόι τους, **δεν τους μαθαίνουν να σκέφτονται**, καταστρέφουν την ελευθερία του πνεύματός τους, την ατομική τους θέληση, τη συνείδησή τους, και τον σεβασμό προς την προσωπικότητά τους. Κι **όταν αργότερα αντιληφθούν** την ουσία της ζωής, θα πρέπει να έχουν **ισχυρή προσωπικότητα και μεγάλη ευφυΐα, για να καταφέρουν να απαλλαγούν από όλες τις ψεύτικες ιδέες, αρχές ή τα κοινωνικά στίγματα**. Αυτοί οι τύποι παρουσιάζονται σε πάρα πολλά έργα του Ίψεν.

Φαίνεται στο έργο το **Κουκλόσπιτο** ότι για τον Χέλμερ, η μπτρότητα είναι ένα βιολογικό φαινόμενο συναφές με το γένος, το οποίο μετουσιώνεται σε ιερό καθήκον. Αντίθετα, για τη Νόρα εκφράζει ένα ψυχολογικό, κοινωνικό και ηθικό καθήκον, που απαιτεί αυτοπραγμάτωση ώστε να εκτελεί σωστά την αποστολή της ως μπτέρα. Δεν έχει άραγε δίκαιο, η Νόρα, να λέει ότι δεν αισθάνεται ικανή να αναθρέψει τα παιδιά της αφού η ίδια δεν γνωρίζει τίποτα πραγματικά εκτός από αυτά που της έχουν μάθει;

## 6. Χρήμα: Η δύναμη του χρήματος και οι ανθρώπινες σχέσεις

Το χρήμα ελέγχει την κοινωνία, την πολιτική, τον τύπο, την οικογένεια, τη θρησκεία, και καταστρέφει τις ανθρώπινες σχέσεις.

Ο Ίψεν καθρεφτίζει στα έργα του το **κόστος που συνεπάγεται** η προσπάθεια **διατήρησης του πλούτου και της κοινωνικής θέσης** (status). Οι εσωτερικές αντοχές πολλών ηρώων του δοκιμάζονται: κατά πόσο δηλαδή μπορούν να ξεπεράσουν τον σκόπελο του χρήματος, εάν **βάζουν το χρήμα πάνω από τις ανθρώπινες σχέσεις**.

Η καριέρα, η κοινωνική θέση και το χρήμα είναι πιο σημαντικά από ότι η σχέση στον γάμο, η αγάπη, η φιλία και οι δεσμοί αίματος. Με αυτά τα λόγια ο Χέλμερ αποστομώνει τη Νόρα όταν της δηλώνει ότι κανένας δεν θα θυσιάζε τη φήμη και το καλό όνομά του για την αγάπη, σε αντίθεση με τον Κρόγκσταντ, τον ανήθικο και τον εκβιαστή, που υποχωρεί μπροστά στην ελπίδα για μια ουσιαστική ζωή με την παλιά του αγάπη, κα Λίντε.

### Ένα θέμα για συζήτηση: Το χρήμα

*Το χρήμα, διαιρεί την οικογένεια, ωθεί τον νέο να παντρευτεί όχι εκείνη που αγαπά, αλλά εκείνη η οποία είναι πλούσια και ωθεί τη μπτέρα να θυσιάσει την ευτυχία της κόρης της, δίνοντάς την στον πλουσιότερο μνηστήρα. Οι σύζυγοι, κάτω από τον φόβο να χάσουν τις ανέσεις τους, σταματούν να εκδηλώνουν την αγάπη τους. Τραπεζίτες αφαιρούν με χρηματικά κόλπα τις οικονομίες των φτωχών ανθρώπων καταδικάζοντάς τους στη δυστυχία και την αυτοκτονία, αλλά επαινείται η καλοσύνη τους όταν δίνουν λίγα λεφτά σε φιλανθρωπικούς σκοπούς. Αστοί στερούνται κάθε απόλαυση για να φυλάξουν λίγα περισσότερα χρήματα. Εισοδηματίες περνούν τη ζωή τους εισπράττοντας τα εισοδήματά τους και αποταμιεύοντάς τα. Δικαστές καταδικάζουν χωρίς οίκτο τους φτωχούς, αλλά είναι κραυγαλέα επιεικείς με τους μεγάλους άτιμους, οι οποίοι έκλεψαν εκατομμύρια, γιατί η υποστήριξή τους υπόσχεται μέρες ευτυχίας. Πολιτικοί που δεν αντιδρούν για ζητήματα που ενδιαφέρουν τις ισχυρές χρηματικές εταιρείες. Καθολικοί, προτεστάντες, Εβραίοι, όλοι κυλιόμενοι στα πόδια του Χρυσού Μόσχου.*

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 7. Η χρηματική πίεση ως κινητήριο μοχλός

Όψεν χρησιμοποιεί την οικονομική πίεση σαν κινητήριο μοχλό στα έργα του. Όπως ξετυλίγει το κουβάρι των δραμάτων του, βγαίνουν στην επιφάνεια χρεοκοπίες, απάτες, εκβιασμοί και ο φόβος για τη δημόσια κατακραυγή. Τα άτομα στα έργα του βρίσκονται **κάτω από μια τεράστια οικονομική πίεση**, βρίσκονται σε έναν **συνεχή πανικό** για το αν τελικά θα καταφέρουν να λύσουν το πρόβλημά τους.

Η Νόρα σκέφτεται με αγωνία τρόπους για να ανταπεξέλθει στον εκβιασμό του Κρόγκσταντ, σε σημείο που υπονοείται ότι προσπάθησε να παραβιάσει το κλειδωμένο γραμματοκιβώτιο με μια φουρκέτα. Ο Κρογκσταντ, από την άλλη, τρέμει στην ιδέα ότι το παλιό του ολίσθημα θα αναβιώσει ξανά και θα την πληρώσει όχι μόνο ο ίδιος, αλλά και τα παιδιά του και καταφεύγει στον εκβιασμό.

### 8. Υποκρισία: Το «φαίνεσθαι»

Η αστική κοινωνία έχει οικοδομηθεί πάνω σε ψέματα και υποκρισίες και ο Όψεν θέλει τον θεατή της εποχής του να καταλάβει σε ποια κοινωνία ζει.

**Το «φαίνεσθαι» είναι πιο σημαντικό από το «είναι».** Η εικόνα που προβάλλουν τα άτομα προς τα έξω βρίσκεται σχεδόν πάντα σε αντιπαράθεση με τη ζωή τους και τις επιθυμίες τους πίσω από τις κλειστές πόρτες του σπιτιού.

### 9. Προλήψεις

Οι προλήψεις (θρησκευτικές, κοινωνικές) είναι για τον Όψεν η αιτία όλης της δυστυχίας του κόσμου. Είναι αρκετό για έναν άνθρωπο να ανήκει στην τάδε κοινωνική τάξη ή οικογένεια και να έχει το τάδε επάγγελμα, για να πιστεύει ο κόσμος ότι έχει το τάδε ελάττωμα ή το τάδε μειονέκτημα.

Ακριβώς γι' αυτό τον λόγο, ο Κρόγκσταντ είναι τρομοκρατημένος στην ιδέα ότι η απόλυσή του θα συνδεθεί με το παλιό ατόπημά του, και αυτό το στίγμα θα έχει σοβαρές κοινωνικές επιπτώσεις πάνω στα παιδιά του.

### 10. Ο αγώνας για ηθική ακεραιότητα/Ηθικό ανάστημα

Σταθερό θέμα του Όψεν είναι ο αγώνας για ηθική ακεραιότητα, όταν αναδύεται η αναπόφευκτη **σύγκρουση** ανάμεσα στο **καθήκον προς τον εαυτό μας και το καθήκον απέναντι στους άλλους** (ανάμεσα στο “ιδιωτικό” το “δημόσιο”, και τον εξωτερικό κόσμο).

Όταν σταδιακά, κατά την αναδίπλωση των γεγονότων, οι χαρακτήρες συνειδητοποιούν ότι η ζωή τους έχει οικοδομηθεί πάνω σε υποκρισίες, **υψώνουν το ηθικό τους ανάστημα** και αποφασίζουν **να αναζητήσουν νέους τρόπους ζωής**, κόντρα στους παραδοσιακούς. Όψεν δείχνει την προσπάθεια των ανθρώπων αυτών να **διατηρήσουν την ψυχή τους ακέραια** στον ψυχρό κόσμο της αστικής κοινωνίας **χωρίς να αποκηρύξουν τις αξίες τους**.

---

#### Τί λέτε γι' αυτό;

Όψεν σε κάθε έργο του ασκεί κριτική σε όσους χτίζουν τη ζωή τους επάνω σε ψέματα.

Ο άνθρωπος μπορεί να ζήσει χωρίς να χτίζει επάνω στο ψέμα; Το ψέμα είναι αναγκαίο καλό ή κακό;

---





Αυτή η άποψη ειδικά χαρακτηρίζει τις αντιπροσωπευτικές ηρωίδες του. Η Νόρα είναι ένα από αυτά τα άτομα. Θεωρείται από τον σύζυγο της ως μια μικρή χαριτωμένη κουκλίτσα, αλλά εκείνο που την ξεχωρίζει από το πλήθος των άλλων γυναικών, είναι η δύναμη του ηθικού αναστήματος η οποία την ωθεί να αφήσει τα παιδιά της και έναν γάμο, που οι περισσότερες γυναίκες της εποχής συντηρούσαν από ανάγκη, συμφέρον ή από υπολογισμό, για να είναι ειλικρινής με τον εαυτό της.

### 11. Ατομικότητα

Ο Ίψεν έχει έντονες αντιλήψεις πάνω στην ατομικότητα, δηλαδή (την εσωτερική ανάγκη του ανθρώπου για **αυτογνωσία και αυτοδιάθεση**) (όχι τον ατομικισμό, που αναφέρει τα πάντα στο άτομο). Αспάζεται την ιδέα ότι **για να αλλάξουμε την κοινωνία, πρέπει πρώτα να αλλάξουμε το άτομο**. Μόνο όταν ο άνθρωπος έχει **συνείδηση της άποψής του, των αισθημάτων του, των δικαιωμάτων και των καθηκόντων του** είναι κύριος του εαυτού του, συνεπώς και σε θέση να **συμβάλει στην αναμόρφωση της κοινωνίας**. Όσο περισσότεροι άνθρωποι είναι ελεύθεροι, ηθικοί και με παιδεία, τόσο περισσότερο η κοινωνία είναι ελεύθερη, ηθική και μεριμνά για το καλό του ατόμου.

Ο Ίψεν προτείνει ότι το άτομο που επιζητεί να συνειδητοποιήσει και να ανακτήσει την ατομικότητά του, **πρέπει να απομονωθεί μέσα στο κοινωνικό περιβάλλον**: να εγκαταλείψει όλα τα ψεύδη (κοινωνικά, προσωπικά) στα οποία ζει και να αναζητήσει την αλήθεια του. **Η ανάκτηση της ατομικότητας**, όμως, **είναι επώδυνη**, επειδή όχι μόνο σε τέτοιες στιγμές αμφισβητείται όλη τους η ζωή, αλλά και επειδή η κοινωνία δεν συγχωράει οποιαδήποτε παρέκκλιση από τις επιταγές της.

Όταν ο Χέλμερ μαθαίνει για την πλαστογραφία, αυτός ο οποίος ισχυρίζεται ότι την αγαπά, την εξευτελίζει με τον χειρότερο τρόπο (αντί να νοιώσει υπερηφάνεια για την πράξη αγάπης της). Όταν η «τιμή» του δεν κινδυνεύει πλέον, μεταστρέφεται στο άτομο που ήταν, αλλά η συνείδηση της Νόρας ξύπνησε. Η εξοργισμένη αντίδραση του συζύγου της, κάνει τη Νόρα να αντιληφθεί **τις ανάγκες της ψυχής της**. Φτάνει στο συμπέρασμα ότι δεν μπορεί πλέον να δέχεται έτοιμες ιδέες (για τον γάμο, τη θρησκεία, τους ανθρώπους κ.λπ.) χωρίς να τις εξετάζει. Το καθήκον προς την ανάκτηση της ατομικότητας της είναι τόσο δυνατό, που εγκαταλείπει το σπίτι της για να διεκδικήσει το δικαίωμα της ύπαρξής της.

---

#### Τι λέτε γι' αυτό;

Αν οι ατομικές συνειδήσεις δεν είναι έτοιμες να δεχτούν την αλήθεια και να εννοήσουν την δικαιοσύνη, καμία ανατροπή κυβερνήσεως, ουδεμία μεταβολή σχολών και ιδεών θα χρησιμεύσει σε κάτι.

---

---

Το μεγαλείο των ατόμων προέρχεται από την ατομικότητα και την ηθική τους, όχι από τη δύναμη των μυών τους.

---

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 12. Η θρησκεία

Ο κλήρος στο θέατρο του Ίψεν έχει τη σκληρή μορφή. Η Εκκλησία που θα έπρεπε να υπηρετεί τις ιδέες της ισότητας και της δικαιοσύνης, θεσπίζει άλλους κανόνες για τους φτωχούς και άλλους για τους πλούσιους και εγκαταλείπει τους μικρούς και ταπεινούς για να υπηρετήσει πλέον τους πλούσιους. Παντού οι Εκκλησίες συνδέουν τα προνόμιά τους με την πολιτική οργάνωση, μετατρέποντας το «λειτούργημα και την αποστολή» των ιερέων σε «επάγγελμα, βιοπορισμό, εμπόριον».

Ο Χέλμερ λέει στη Νόρα να στραφεί προς τη θρησκεία για να την καθοδηγήσει, κάτι που η ίδια αρνείται πλέον να δεχτεί χωρίς προσωπική έρευνα.

#### Ένα θέμα για συζήτηση: Το μετά της Νόρας

*Όταν καταλαβαίνει ότι τα ψέματά της θα αποκαλυφθούν, χορεύει την «Ταραντέλα» με ζωηρό ρυθμό, για να τραβήξει την προσοχή του συζύγου της και να κερδίσει λίγο χρόνο ακόμα. Ο χορός αυτός αποκαλύπτει και την απόσταση που χωρίζει το ζευγάρι. Η Νόρα, όσο πιο πολύ χορεύει τόσο απελευθερώνεται και γίνεται δηλητηριώδης, όπως η ταραντούλα. Ο χορός μεταμορφώνει τη Νόρα σε κάτι άλλο. Γίνεται μια «ξένη» στα μάτια του συζύγου της. Αυτή είναι και η στιγμή της τραγικής αναγνώρισης.*

*Τότε αποφασίζει να κάνει το μεγάλο βήμα: να φύγει. Δεν έχει χρήματα, ούτε δουλειά. Ρισκάρει. Τέλος στην άνετη ζωή και στην κοινωνική αποδοχή. Όμως, δεν δείχνει να φοβάται. Θέλει να βρει τον εαυτό της. Ποια είναι; Γιατί ζει; Όπως ένας τραγικός ήρωας, έτσι και αυτή φτάνει σε μια στιγμή αναγνώρισης, αυτογνωσίας και αυτό τη γεμίζει θέληση και αυτοπεποίθηση.*

*Δεν ξέρουμε αν θα επιβιώσει η Νόρα μακριά από την προστασία του πατριάρχη-συζύγου. Εκείνο που έχει σημασία είναι ότι φεύγει χωρίς να πάρει τίποτε μαζί της. Τα αφήνει όλα πίσω της. Και το παρελθόν της. Ωρίμασε μέσα της η στιγμή και κάνει την επανάστασή της, ακολουθώντας τον δρόμο του αυτοπροσδιορισμού. Φεύγει με απίστευτη αξιοπρέπεια, αφήνοντας πίσω της εμβρόντητο τον άντρα της, ο οποίος ποτέ δεν πίστεψε και εξακολουθεί να μην πιστεύει ότι αυτό το κορίτσι θα τα καταφέρει να επιβιώσει χωρίς τις προστατευτικές του φτερούγες.*



## 10. ΑΝΤΟΝ ΠΑΒΛΟΒΙΤΣ ΤΣΕΧΩΦ (1860-1904)

### 10.1 Η ζωή του

Ο Άντον Τσέχωφ γεννήθηκε στην κωμόπολη Ταγκανρόγκ, στη νότια Ρωσία. Πέθανε στη γερμανική πόλη Μπάντενβάιλερ και τάφηκε στη Μόσχα στις 22 Ιουλίου 1904. Θεωρείται από τις πιο σημαντικές μορφές της παγκόσμιας δραματουργίας και άσκησε μεγάλη επίδραση στη θεατρική λογοτεχνία του 20<sup>ού</sup> αιώνα. Σπούδασε ιατρική στο Πανεπιστήμιο της Μόσχας. Παράλληλα με το επάγγελμα του γιατρού, ανέπτυξε μεγάλη και σημαντική συγγραφική δραστηριότητα. Ως φοιτητής, δημοσιεύει τα πρώτα του ευθυμογραφήματα. Το πρώτο του έργο, **Ιβάνοφ**, ανεβαίνει στη Μόσχα το 1887. Το 1891 ταξιδεύει στην Ευρώπη. Επιστρέφοντας στη Ρωσία εργάζεται εντατικά ως γιατρός για την καταπολέμηση της χολέρας.

Επισκέπτεται τη νήσο Σαχαλίνη, όπου μελετά τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης των κατάδικων. Την ίδια χρονιά αντιμετωπίζει την πρώτη σοβαρή εκδήλωση φυματίωσης. Το 1898 εγκαινιάζεται το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, με το έργο του, **Ο Γλάρος**, σε σκηνοθεσία Στανισλάφσκι, μια συνεργασία καθοριστική στη διαμόρφωση της δραματουργίας του. Την εποχή αυτή εγκαθίσταται μόνιμα στη Γιάλτα της Κριμαίας, λόγω της υγείας του. Είναι την ίδια χρονιά που ανεβαίνουν στη Μόσχα **Οι Τρεις Αδελφές**, πάλι από το Θέατρο Τέχνης.

Το θέατρο που άλλαξε όχι μόνο το ρωσικό θέατρο, αλλά και τον τρόπο που σκηνοθετούνται και παίζονται τα θεατρικά έργα διεθνώς, άλλαξε και την προσωπική ζωή του Τσέχωφ, αφού μέσα από το θέατρο γνώρισε, ερωτεύθηκε και τελικά παντρεύτηκε, το 1901, την ηθοποιό του Θεάτρου Τέχνης Όλγα Κνίππερ.

Λίγο πριν πεθάνει, το Θέατρο Τέχνης παρουσιάζει το έργο του **Ο Βυσσινόκηπος**, τον Ιανουάριο του 1904.



Ο Τσέχωφ με τη γυναίκα του, ηθοποιό Όλγα Κνίππερ, 1901. Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anton\\_Chekhov\\_and\\_Olga\\_Knipper,\\_1901.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anton_Chekhov_and_Olga_Knipper,_1901.jpg)

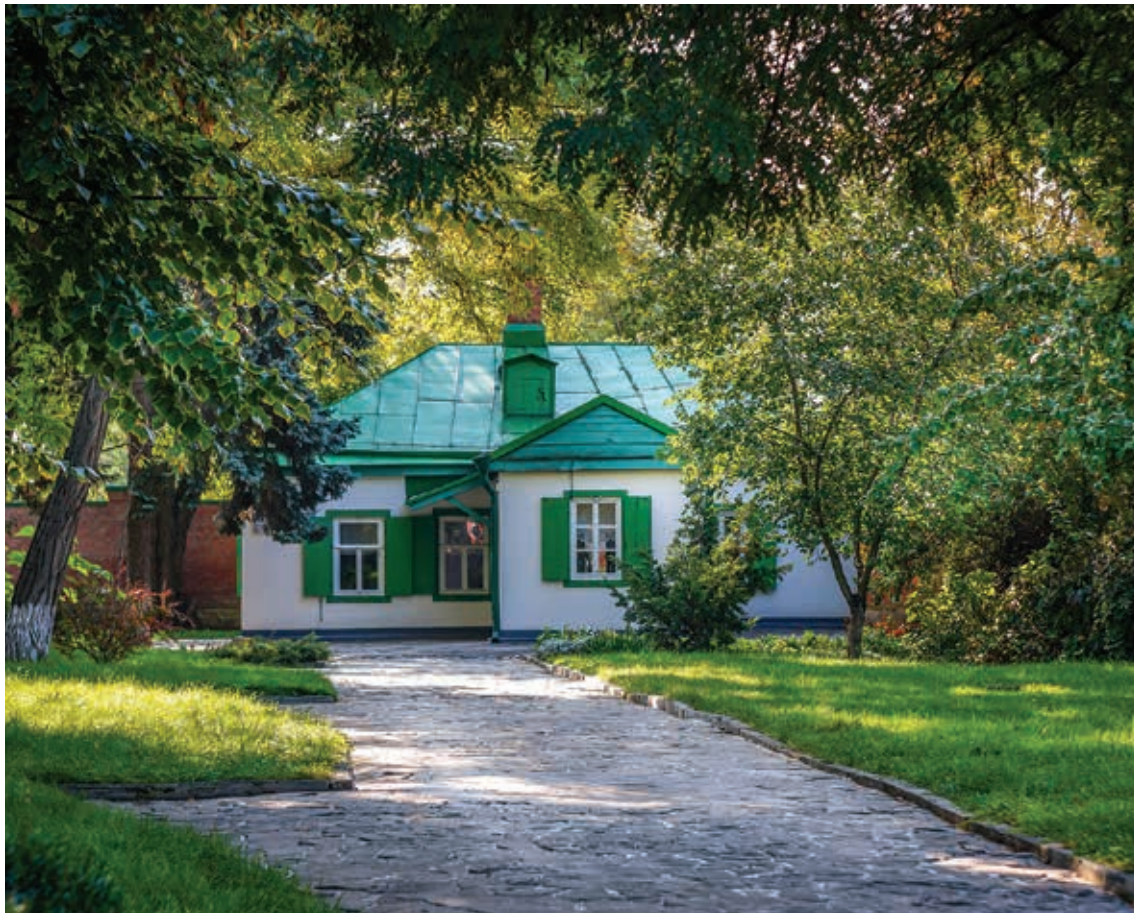


# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)



Γραμματόσημο αφιερωμένο για την 150<sup>η</sup> επέτειο από τη γέννηση του συγγραφέα Άντον Τσέχοφ (1860-1904), Ρωσία, 2010.



Τον σπίτι του Άντον Τσέχοφ στην πόλη Ταγκανρόγκ στη Ρωσία.





## 10.2 Η Ρωσία την εποχή του Άντον Τσέχωφ

Τα έργα του Άντον Τσέχωφ αποτελούν μικρές ανθρώπινες ιστορίες, εμπνευσμένες από τη ρωσική (κυρίως επαρχιακή) κοινωνία στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και τη χαραυγή του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μια εποχή πολύ ιδιαίτερη, κυρίως λόγω των κοινωνικών ανισοτήτων και της καταπιεστικής διοίκησης του τσαρικού καθεστώτος.

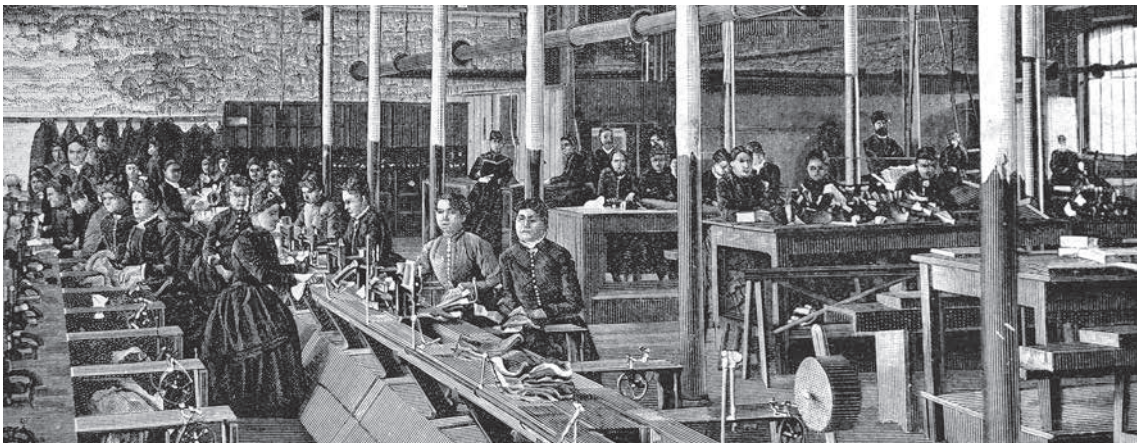
**Φτώχεια:** Η μεγάλη μάζα του πληθυσμού της χώρας ασχολούνταν με τη **γεωργία**. Ουσιαστικά, όμως, η ρωσική γη εξακολουθούσε να παραμένει στα χέρια των ευγενών, για τους οποίους οι αγρότες ήταν υποχρεωμένοι να δουλεύουν κάτω από **άθλιες συνθήκες**. Το ίδιο άθλια ήταν και η ζωή των **βιομηχανικών εργατών** στις πόλεις.

Φαινόμενα όπως η **παιδική εργασία** και οι αυθαιρεσίες των κρατικών οργάνων ήταν ο κανόνας. Καμία μέριμνα δεν υπήρχε για τους κοινωνικά αδύνατους. Ο διοικητικός μηχανισμός ήταν αυστηρά ιεραρχημένος και το πολιτικό σύστημα απόλυτα δεσποτικό, επιτρέποντας στον τσάρο και τους στενούς συνεργάτες του να ασκούν την εξουσία χωρίς κανέναν έλεγχο, λογοκρίνοντας και αυθαιρετώντας ασύστολα.

Λαμβάνοντας υπόψη αυτές τις συνθήκες, δεν πρέπει να ξενίζει που ο **θεατρικός ρεαλισμός**, όπως τον περιγράψαμε, θα εμφανιστεί στη ρωσική δραματουργία **αρκετά νωρίς** και μάλιστα με ασυμβίβαστες διαθέσεις.

Σε ό,τι αφορά τις θεατρικές συνθήκες μέχρι το 1900, δεν ήταν ιδανικές. Το 1882 μπορεί να καταργήθηκε το μονοπώλιο των κρατικών θεάτρων στις παραστάσεις στη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη, το δημόσιο θέατρο μπορεί να επεκτάθηκε πολύ γρήγορα, ωστόσο οι κρατικοί θίασοι εξακολουθούσαν να διατηρούν το κύρος τους και τις εξουσίες τους.

Ο **Στανισλάβοκι** αναφέρει χαρακτηριστικά ότι γύρω στο 1890 ήταν αρκετό για έναν θίασο να διαθέτει στο βεστιάριό του κοστούμια από τρεις περιόδους για όλα τα έργα. Σημειώνει δε ότι τα κοστούμια ήταν συνήθως βρώμικα και φθαρμένα από την πολλή χρήση. Οι δευτερεύοντες ρόλοι ήταν εύκολα αναγνωρίσιμοι από τη μονότονη ενδυματολογική εμφάνισή τους. Όσο για τις πρωταγωνίστριες, απαιτούσαν να φοράνε σύγχρονα ρούχα, άσχετα με τον ρόλο που υποδύονταν. Τους αρκούσε να είναι καινούργια.



Εργοστάσιο παπουτσιών στην Αγία Πετρούπολη. Χαρακτικό του Φλίουγκελ (Flyugel). Δημοσιευτέ στο περιοδικό «Νίβα», Ρωσία 1888.

### 10.3 Χαρακτηριστικά της δραματικής του τέχνης

Για πολλούς ιστορικούς του θεάτρου, ο Τσέχωφ θεωρείται ο καλύτερος μοντέρνος δραματικός συγγραφέας μετά τον Σαίξπηρ. Μπορεί η επιφάνεια των ιστοριών των έργων του να δείχνει κάπως επίπεδη, όμως μια προσεκτικότερη ματιά θα μας δείξει ότι είναι φτιαγμένη από πολλές μικρές ψηφίδες, που απαιτούν σοβαρή μελέτη, προκειμένου να εκτιμηθούν σωστά.

#### 1. Ψυχολογικός Ρεαλισμός

Με τον Τσέχωφ διευρύνεται ακόμη πιο πολύ η έννοια του ρεαλισμού στο θέατρο. Ρεαλισμός είναι και ο ψυχικός κόσμος των ανθρώπων και ένας τέτοιος κόσμος χαρακτηρίζεται από αστάθμητους παράγοντες, που δεν υπακούουν σε αυστηρές τακτοποιήσεις περί αρχής, μέσης και τέλους. Ο Ψυχολογικός Ρεαλισμός είναι μια έκφραση του κινήματος όπου τον ενδιαφέρει η λεπτεπίλεπτη και ανεπτυγμένη αίσθηση της ανθρώπινης ψυχής. **Ο ψυχικός κόσμος του ανθρώπου** διερευνάται και ρίχνει μια δεισδυτική **ματιά στα βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης** και σε όλες εκείνες τις επιθυμίες και τις ανάγκες για την ατομική ευτυχία. Υπάρχει μια **γενική ευθραυστότητα**, συνοδευόμενη από λυρικό πάθος, υπαινιγμούς, αποσιωπήσεις.

Το «βλέμμα» του είναι μοναδικό στη ρωσική δραματογραφία. Πολύ πριν από τον αξονικό τομογράφο, ο Τσέχωφ έδωσε ορατότητα στο αόρατο κομμάτι της ανθρώπινης ψυχής. **Έβγαλε προς τα έξω μια μοναδική εσωτερική ατμοσφαιρική**. Και αυτό και μόνο εξηγεί τη συνεχή παρουσία του στο παγκόσμιο θέατρο.

#### 2. Αντικειμενικότητα

Και κάτι πιο γενικό, που εξηγεί πολλά πράγματα που αφορούν στον τρόπο της γραφής του, αφορά στο επάγγελμα του. Ο Τσέχωφ ήταν **γιατρός στο επάγγελμα**, και την εποχή της Βιομηχανικής Επανάστασης η ιατρική ήταν η βασίλισσα όλων των επιστημών, γιατί ακριβώς κατέληγε σε συμπεράσματα με βάση τις αποδείξεις και την έρευνα. Ούτε υποθέσεις, ούτε αοριστίες. Συγκεκριμένα πράγματα. Ως γιατρός λοιπόν, ο Τσέχωφ ήταν συνηθισμένος να παρατηρεί το άρρωστο σώμα και να το σχολιάζει με νηφαλιότητα και καθαρότητα βλέμματος. Η ιατρική ήταν εκείνη που **τον εφοδίασε με την ικανότητα να παρατηρεί και να ερμηνεύει τον κόσμο διατηρώντας τις αποστάσεις**, ώστε να μην παθιάζεται και να μη λειτουργεί υποκειμενικά.

#### 3. Λεπτομέρεια - Σκηνικές οδηγίες

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του Τσέχωφ είναι η μοναδική προσοχή στη λεπτομέρεια. **Όλα έχουν σημασία**, από την απλή χειρονομία μέχρι τη σιωπή. Η λεπτομέρεια παρατηρείται και στις **σκηνικές του οδηγίες**, που είναι **τόσο ακριβείς** ώστε **κατευθύνουν τον ηθοποιό για τα πάντα**. Ο Τσέχωφ πίστευε πως ένας συγγραφέας πρέπει να γράφει με τέτοιο τρόπο, ώστε ο θεατής να μην χρειάζεται άλλες εξηγήσεις για να καταλάβει τι γίνεται.

#### 4. Πρόσωπα

Τα πρόσωπα στον Τσέχωφ είναι άνθρωποι της **μεσαίας και ανώτερης κυρίως τάξης**, που «ξοδεύουν» τη ζωή τους μέσα στην ανιαρή ατμόσφαιρα της ρώσικης επαρχίας, προσπαθώντας να καταλάβουν το νόημα της ζωής.





### 5. Απουσία κεντρικού ήρωα-πρωταγωνιστή

Όλοι οι κεντρικοί χαρακτήρες **μοιράζονται ισότιμα τους ρόλους** και δείχνουν να έχουν την ίδια σημασία και την ίδια αξία. Στη θέση του πρωταγωνιστή, υπάρχει **μία κοινότητα** (ένα σύνολο ανθρώπων) στην οποία όλοι εμπλέκονται μεταξύ τους, **αλληλοεξαρτώνται και αλληλοεπηρεάζονται**. Δεν μπορούμε να τα αποσπάσουμε από την κοινότητα στην οποία ζουν, γιατί η ζωή τους είναι άμεσα δεμένη με αυτή.

### 6. Διάλογος

Όλους αυτούς τους καθημερινούς ανθρώπους, ο Τσέχωφ δεν μας τους περιγράφει. Τους αφήνει να μας συστηθούν με τον δικό τους τρόπο, βάζοντάς μας να ακούμε ή να κρυφακούμε τι λένε μεταξύ τους. Το τι λένε οι άλλοι γι' αυτά τα άτομα έχει σημασία για να τα καταλάβουμε καλύτερα. Οι **μικρές, καθημερινές κουβέντες** είναι **γεμάτες παύσεις και σιωπές**, γιατί **κομπιάζουν να πουν αυτό που πραγματικά τους ταλανίζει**. Είναι ένας διάλογος σχεδόν παρορμητικός, απρόβλεπτος, συχνά ασυνεχής και ασύνδετος.

### 7. Στατικοί χαρακτήρες - Αδυναμία δράσης

Ο Τσέχωφ έγραψε έργα σε μια Ρωσία που βίωνε ραγδαίες αλλαγές λίγο πριν από τη Ρωσική Επανάσταση. Μια Ρωσία την οποία οι ήρωές του παρακολουθούν, αλλά δυσκολεύονται να καταλάβουν και έτσι παραμένουν παθητικοί θεατές.

**Κανένας χαρακτήρας** στα έργα του **δεν εξελίσσεται**, υπό την έννοια ότι το μόνο που κάνουν είναι να ονειρεύεται ο καθένας πράγματα που θέλει να κάνει για να αλλάξει τη ζωή του και να γίνει ευτυχισμένος. Αυτή η λαχτάρα για ευτυχία όμως δεν πρόκειται ποτέ να εκπληρωθεί, **γιατί κανείς δεν κάνει αυτό που θέλει, κανείς δεν εκφράζει τα πραγματικά του συναισθήματα** και κανείς **δεν καταβάλλει την παραμικρή προσπάθεια να τα ζήσει ή να τα διεκδικήσει**. Η **αδυναμία** των δραματικών του προσώπων **να δράσουν** οδηγεί σε ένα **δράμα στατικό**, όπου όλοι μιλάνε ασταμάτητα, **τίποτα δεν ολοκληρώνεται** και τίποτα δεν οδηγεί πουθενά. **Μοιραία η δράση παγώνει**, ακινητοποιείται. Μόνο η απειλή της επερχόμενης καταιγίδας δείχνει να κινείται.

Το **ειρωνικό** σε όλα αυτά είναι ότι οι χαρακτήρες του Τσέχωφ μπορεί να επιθυμούν μια καλύτερη ζωή, μια ιδανική ίσως ζωή αλλά **δεν γνωρίζουν πώς**, ή με ποιες πρωτοβουλίες **θα επιτύχουν τους στόχους τους**, κι έτσι παραμένουν παθητικοί με τα ανεκπλήρωτα όνειρα και τους πλατωνικούς έρωτές τους. Μέσα στην αδράνειά τους συνεχίζουν να μας εξομολογούνται τις μύχιες σκέψεις τους, πράγμα που δείχνει το **χάσμα ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση**.

### 8. Απεικόνιση χαρακτήρων

Ο Τσέχωφ επιδιώκει αυτή την φαινομενική απουσία δράσης, ώστε να τραβήξει την προσοχή μας στο **κείμενο κάτω από το κείμενο** (subtext) που δεν είναι άλλο από τον **εσωτερικό κόσμο** των ηρώων του, ο οποίος **αποκαλύπτεται** μέσα από τον ακατάσχετο λόγο τους, όχι από τις πράξεις τους. Στον κόσμο αυτό βρίσκονται **οι κρυμμένες οι επιθυμίες τους, τα ανεκπλήρωτα όνειρά τους, οι ανεπίδοτοι έρωτές τους** και τα ανομολόγητα πάθη τους, που **συγκρούονται με ίδιο τους τον εαυτό** και τις επιθυμίες τους.

**Η έμφαση στον εσωτερικό ψυχισμό των χαρακτήρων** διαμορφώνει τη **βασική πηγή έντασης** που καθορίζει τις σχέσεις των χαρακτήρων, γιατί **σημασία** δεν έχουν αυτά που λένε οι χαρακτήρες, αλλά **αυτά που αποκρύβουν**. Με αυτή την τεχνική, ο Τσέχωφ καταφέρνει να **φωτίσει έντεχνα την ανθρώπινη ψυχολογία, ιδιαίτερα τη γυναικεία**.

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 9. Έλλειψη πλοκής

Ακριβώς αυτή η έμφαση στον ψυχισμό των χαρακτήρων είναι που λειτουργεί σε βάρος της πλοκής, της εξωτερικής δράσης, υπό την έννοια ότι οι ήρωες **δεν δρουν**, καθώς βιώνουν το δράμα της ζωής να περνά από μπροστά τους ανεκμετάλλευτο, **όμως αισθάνονται**.

Και αυτό είναι που μετατρέπει σε θέατρο ο Τσέχωφ: **την αίσθηση του τίποτα**. Ο Τσέχωφ γράφει ένα δράμα όπου, στην επιφάνεια τουλάχιστον, **τίποτα δεν συμβαίνει**, τίποτα δεν ολοκληρώνεται, ούτε καν οδηγεί κάπου. Όμως αυτή είναι μια **απατηλή πρώτη εντύπωση**.

### 10. Μικροαντικείμενα - Ήχοι

Ο χώρος όπου ζουν αυτά τα πλάσματα είναι γεμάτος με **μικροαντικείμενα**, ποτήρια, καρέκλες, γράμματα, δακτυλίδια. Είναι και αυτά **«εκφραστές»**, κατά κάποιον τρόπο, **του εσωτερικού τους κόσμου** (της ψυχικής τους κατάστασης, των επιθυμιών ή των φόβων τους). Τίποτα δεν βρίσκεται στη σκηνή χωρίς να σημαίνει κάτι ή να καταλήγει σε κάτι, όπως ούτε και οι **ήχοι**. Όταν βρέχει, για παράδειγμα, το βέβαιον είναι ότι ο Τσέχωφ θέλει να κάνει το έμμεσο σχολίο του για την ψυχική κατάσταση κάποιων χαρακτήρων.

### 11. Σκηνικά αντικείμενα και Συμβολισμός

Κάποια αντικείμενα ο Τσέχωφ τα μετατρέπει **σε σύμβολα**, τα οποία και πάλι παρουσιάζουν **αντιστοιχίες** με την **εσωτερική κατάσταση των χαρακτήρων**. Επηρεασμένος από τον Ίψεν στην **Αγριόπαπια**, είναι ο πρώτος δραματικός συγγραφέας που θα δώσει **διπλή ιδιότητα** σε ένα αντικείμενο και θα το χρησιμοποιήσει **ως πραγματικό σκηνικό αντικείμενο** αλλά και **ως σύμβολο**.

Έτσι και στο έργο **«Ο Γλάρος»** δεσπόζουν τα σύμβολα, με κυρίαρχο τον **«γλάρο»**, που είναι και **ο τίτλος** του έργου, και **πραγματικό σκηνικό αντικείμενο** αλλά και **σύμβολο**.

Η παρουσία του γλάρου στην **ιστορία, την αποσπά από τον Ρεαλισμό** και της δίνει μια πιο ευρεία διάσταση. Στην προκειμένη περίπτωση ο γλάρος **συμβολίζει τους ελεύθερους και δυνατούς ανθρώπους που συνεχίζουν τη ζωή τους παρά τις δυσκολίες**, όπως έκανε άλλωστε και ο ίδιος ο Τσέχωφ, ο οποίος, αν και ασθενής με φυματίωση, δεν έπαψε να αγωνίζεται και να δημιουργεί. Όταν ο Τρέπλιεβ σκοτώνει τον γλάρο, είναι σαν να σκοτώνει συμβολικά το έργο του. Για τον Τριγκόριν ο γλάρος συμβολίζει μια κοπέλα που καταστράφηκε από κάποιον που δεν είχε τι άλλο να κάνει (τέλος της Δεύτερης Πράξης).

Όσο για τη Νίνα, αν και στην αρχή αναφέρει ότι δεν πιστεύει στα σύμβολα, «... δεν σας καταλαβαίνω, είναι σαν να μιλάτε με σύμβολα. Φαντάζομαι πώς και ο γλάρος είναι άλλο ένα σύμβολο. Συγχωρέστε με, αλλά δεν καταλαβαίνω», στο τέλος, όχι μόνο τα

---

Τελικά ο γλάρος  
είναι η Νίνα;

---

πιστεύει, αλλά και ταυτίζει η ίδια τον εαυτό της με τον γλάρο, «Είμαι ένας γλάρος ... όχι άλλο ήθελα να πω ...». Και στην τελευταία πράξη, μετά από τις αποτυχίες της ως ηθοποιός και ως γυναίκα, επιστρέφει στη λίμνη με σκοπό να συναντήσει τον Τρέπλιεβ για τελευταία φορά. «Θα 'πρεπε να είχα σκοτωθεί ... Είμαι ένας γλάρος ...». Εδώ ο Τσέχωφ συνδέει τον γλάρο με την κεντρική ιδέα του έργου, που είναι ο ρόλος του καλλιτέχνη στη ζωή και στον έρωτα.



Τι γυρεύει ένα πιστόλι εδώ; Για να επισημάνουμε αυτό το πολύ σπουδαίο που φέρεται να είχε πει το 1890 ο Τσέκωφ και αφορά κάθε επίδοξο θεατρικό συγγραφέα: «Εάν στην πρώτη πράξη βάλεις ένα πιστόλι να κρέμεται στον τοίχο, κοίταξε να εκπυρσοκροτήσει στην τρίτη πράξη, διαφορετικά βγάλτο». Τι πάει να πει αυτό; Μα ακριβώς αυτό που συζητάμε: το πόσο σημαντική είναι και η πιο μικρή λεπτομέρεια στον θεατρικό κόσμο του Τσέκωφ. Ό,τι βρίσκεται στη σκηνή πρέπει να έχει κάποιο λόγο να βρίσκεται εκεί. Ένα αξίωμα που πάρα πολλοί επίδοξοι συγγραφείς αγνοούν παντελώς.

## 12. Ανοικτό τέλος

Τα έργα του τελειώνουν χωρίς να προτείνουν λύσεις ή τελεσιδίκες θέσεις. Ούτε οι διαφωνίες λύνονται. Ο καθένας συνεχίζει να βρίσκεται στον κόσμο του, στη μελαγχολία του, στην κατάθλιψη και την απελπισία του.

**ΣΟΝΙΑ:** «Τι να κάνουμε θείε; Πρέπει να ζήσουμε! (Παύση) Θα ζήσουμε θείε Βάνια! Θα ζήσουμε πολλές μέρες αράδα κι ατέλειωτα βράδια. Θα υποφέρουμε υπομονετικά τις δοκιμασίες που μας στέλνει η μοίρα. Θα δουλεύουμε για τους άλλους και τώρα και στα γερατειά μας – χωρίς ξεκούραση. Κι όταν έρθει η ώρα μας, θα πεθάνουμε ήσυχα ήσυχα, χωρίς κανένα παράπονο. Κι εκεί, πέρα απ' τον τάφο μας, θα πούμε πως υποφέραμε, πως κλάψαμε, πως η ζωή μας πίκρανε, κι ο θεός θα μας σπλαχνιστεί. Και τότε κι εγώ κι εσύ, θείε μου αγαπημένε, θα δούμε τη ζωή φωτεινή, χαρούμενη, ωραία. Θα χαιρόμαστε τότε και θα κοιτάζουμε πίσω τα τωρινά μας βάσανα και τις πίκρες με καλοσύνη, με χαμόγελο – και θ' αναπαυτούμε. Πιστεύω, θείε μου. Πιστεύω θερμά, με πάθος! (Γονατίζει μπροστά του και βάζει το κεφάλι της στα χέρια του. Με κουρασμένη φωνή.) Θ' αναπαυτούμε!

Άντον Τσέκωφ, *Ο Θείος Βάνιας*, Τόμος Α', μτφρ: Λυκούργος Καλλέργης, Εκδόσεις Δωδώνη, 1986.

## 13. Σύγκρουση ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό



Στα έργα του διαφαίνεται η ανησυχία του συγγραφέα για την καταστροφή του περιβάλλοντος, που από τα νεανικά του χρόνια έζησε τις αρνητικές επιπτώσεις της εκβιομηχάνισης και της αστικοποίησης.

Υπάρχει όμως και μια συναισθηματική ταύτιση με το τοπίο στα έργα του. Εξ ου και τα συνεχή σχόλια. Αυτός είναι ο λόγος που οι χαρακτήρες του αναφέρονται στη γη, συνήθως την εμπλέκουν με συζητήσεις οικονομικές, κέρδη και ζημιές.



# 2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

## Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 14. Αποφυγή του μονολόγου

Όπως και στον Ίβεν, οι μονόλογοι υπάρχουν στον Τσέχωφ όταν δικαιολογούνται, αποκαλύπτοντας την **εσωτερική ένταση** των ηρώων του.

**ΣΟΝΙΑ**, *μόνη*: Τίποτα δε μου' πε ... Η ψυχή του κι η καρδιά του είναι κλειστή για μένα. Γιατί όμως νιώθω τόσο ευτυχισμένη; (*Γελά από ευτυχία*) Του είπα: Είστε ωραίος, είστε ευγενικός, έχετε τόσο τρυφερή φωνή ... Μήπως δεν έκανα καλά; Η φωνή του ανατριχιάζει, χαϊδεύει ... Τη νιώθω ακόμα στον αέρα ... Κι όταν του μίλησα για τη μικρότερη αδελφή, δεν με κατάλαβε. (*Πλέκοντας τα χέρια της*) Ω, τι φοβερό να μην είμαι όμορφη. Τι φοβερό! Και το ξέρω πως δεν είμαι, το ξέρω, το ξέρω!... Την περασμένη Κυριακή, καθώς βγαίναμε από την εκκλησία, άκουσα πίσω μου που μιλούσανε για μένα και κάποια γυναίκα έλεγε: Είναι τόσο καλή αυτή η κοπέλα, τόσο μεγαλόψυχη, όμως τι κρίμα να' ναι τόσο άσχημη... (*Παύση*) Άσχημη ...

Άντον Τσέχωφ, *Ο Θεός Βάνιας*, Τόμος Α', μτφρ: Λυκούργος Καλλέργης, Εκδόσεις Δωδώνη, 1986.

### 15. Χρόνος (γεράματα)

Άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό της θεατρικής του γραφής, είναι η έντονη παρουσία του χρόνου. Ο χρόνος δεν είναι φίλος, αλλά αντίπαλος. Φθειρεί και με τον τρόπο του σκοτώνει. Γι' αυτό και κανένας χαρακτήρας δεν παραμένει αδιάφθορος. Οι ήρωές του φοβούνται να γεράσουν. Όλοι θέλουν κατά κάποιον τρόπο να μιλήσουν γι' αυτόν, να τον αντιμετωπίσουν. Μας λένε πως γέρασαν, πως πέρασαν τα χρόνια.



Ρωσικό τοπίο, την εποχή του Τσέχωφ. Στην απεραντοσύνη του χάνεται το βλέμμα και βυθίζονται οι σκέψεις των ηρώων του. Στην απεραντοσύνη του αναδεικνύεται και το αργό πέρασμα του χρόνου, εκείνο το τικ τακ του ρολογιού, που δεν λείπει να σταματήσει στα έργα του.



*Χιούμορ: Αν και τα έργα του τελειώνουν μέσα σε ένα κλίμα μάλλον μελαγχολικό, υπάρχει άφθονο γέλιο, λες και θέλουν να δείξουν στους ανθρώπους ότι η ζωή, παρ' όλες τις αντιξοότητές της, δεν είναι μόνο τραγωδία ή μόνο κωμωδία. Το χαρακτηριστικό ειρωνικό μειδίαμα που προκαλεί η γραφή του Τσέχωφ είναι διάχυτο, όπως η σκηνή όπου ο Μεντβιέντενκο και η Μάσα συζητάνε για το ποιος από τους δυο είναι ο πιο δυστυχισμένος.*

#### 10.4 Εργογραφία

Πολύπρακτα έργα: **Πλατόνοφ** (1881), **Ιβάνοφ** (1887), **Το Στοιχειό του Δάσους** (1889), **Ο Γλάρος** (1896), **Θείος Βάνιας** (1896), **Οι Τρεις Αδελφές** (1901), **Βυσσινόκηπος** (1904).



«Βυσσινόκηπος», Θέατρο Μόσχας 2017.  
Προσέξτε τη σύνθεση του χώρου, την ατμόσφαιρα που δημιουργεί η σκηνογραφία.

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### Καταληκτικά

Τα έργα του δεν είχαν την απήκηση που επιθυμούσε ο Ρώσος δραματουργός. Η επικέντρωση στην ανάλυση του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου και η έλλειψη πλοκής χρειαζόταν έναν καινούργιο τρόπο σκηνικής ερμηνείας. Ο Τσέχωφ κατέκτησε τελικά μόνιμα τη θέση που του άξιζε στο στερέωμα του Θεάτρου. Μια παρουσία μέρος της οποίας οφείλει στον σκηνοθέτη **Κωνσταντίν Στανισλάβσκι**, και στον **Βλαδμίηρο Νταντσένκο**, ο οποίος του ζήτησε να ανεβάσει τον **Γλάρο** σε μια από τις πρώτες παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης.

Αυτό που πρέπει να πυροδότησε την **ανάγκη για αλλαγή** φαίνεται να ήταν η επίσκεψη του **θιάσου των Μάινινγκεν** στη Μόσχα το 1885, με τη γνωστή αγάπη τους για την ακρίβεια και την αληθοφάνεια στην όψη, αλλά και το ομαδικό παίξιμο. Ο θιάσος θα βρει άξιους μιμητές με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας το 1898, οπότε και αρχίζει μια νέα εποχή στο ρωσικό θέατρο.

Κάποιοι του προσάπτουν την κατηγορία ότι τα έργα του τα χαρακτηρίζει η απουσία κάποιας φιλοσοφικής ιδέας. Από μια άποψη πιο συμβατική, θα συμφωνούσε κανείς. Όμως, από την άλλη, και μόνο ο τρόπος με τον οποίο οι χαρακτήρες αντιμετωπίζουν τον κόσμο και τι συζητούν και πώς συμβιώνουν είναι φιλοσοφική θέση, αφού αφορά σε στάση ζωής. Και αυτή τη στάση ζωής την ακτινογραφεί, φτάνοντας μέχρι το μεδούλι των συναισθημάτων και των σκιρτημάτων της ψυχής.

### Θέατρο Τέχνης

Να προσθέσουμε στα σύντομα σχόλιά μας ότι η είσοδος του σκηνοθέτη στο θέατρο θα σημάνει και την εμφάνιση του κινήματος του «Θεάτρου Τέχνης», δηλαδή ενός θεάτρου με έμφαση στην ποιότητα και στον λόγο και όχι στην εμπορικότητα. Ενός θεάτρου στους κόλπους του οποίου θα βρουν καταφύγιο οι φωνές εκείνων που ήταν ενάντια στην τρέχουσα θεατρική πρακτική, η οποία κάθε άλλο παρά διευκόλυνε την ενασχόληση με φλέγοντα και αμφιλεγόμενα θέματα, όπως ο φεμινισμός, η κληρονομικότητα, ο αθεϊσμός, ο δαρβινισμός κ.ά.

Κάθε φορά που κάποιος συγγραφέας επιχειρούσε να καταπιαστεί με τρόπο ελεγκτικό με τα θέματα αυτά, έβρισκε μπροστά του το αξεπέραστο πρόβλημα της λογοκρισίας. Και το «Θέατρο Τέχνης» ήταν μια διέξοδος, γιατί του έδινε την ευκαιρία να ασκήσει την τέχνη που επιθυμούσε με τον τρόπο που επιθυμούσε.





## ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝ ΣΤΑΝΙΣΛΑΦΚΙ

(Konstantin Stanislavski, 1863-1938)

Ο αστικός κόσμος που διαμορφώνει η εκβιομηχάνιση, σε συνδυασμό με τις ολοένα και πιο σύνθετες συνθήκες που φέρνει ο Ρεαλισμός στο θέατρο (υποκριτική, τεχνολογία) και η νέα δραματουργία, δημιουργούν την ανάγκη παρουσίας ενός ατόμου, που να επιβλέπει και να οργανώνει το σύνολο του θεάματος.

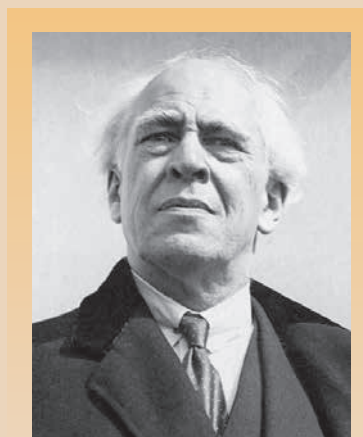
Αυτή η ανθρώπινη καθημερινή συμπεριφορά χρειάζεται να αποδοθεί με λεπτές αποχρώσεις: το πώς ένα σώμα μετακινείται στον χώρο, το πώς πλησιάζει ένα άλλο, το πώς οι άνθρωποι δίνουν το χέρι ο ένας στον άλλο ή μιλούν χωρίς να κοιτάζονται, το πώς προσπαθούν να παίξουν τους ευτυχισμένους κ.ο.κ.

Το θέατρο ζητά νέους επικοινωνιακούς τρόπους, ώστε να μιλήσει στην πλατεία και να συγκινήσει. Κάποιος πρέπει να αναλάβει αυτό το επικοινωνιακό έργο. Κι έτσι γεννιέται ο σκηνοθέτης, ο οποίος πολύ γρήγορα γίνεται ο κυρίαρχος παράγοντας επάνω στο κείμενο και τη σκηνική του απόδοση, αντικαθιστώντας τον μέχρι πρότινος κυρίαρχο ηθοποιό-σκηνοθέτη. Από τότε μέχρι σήμερα είναι η κυρίαρχη δύναμη, με κάποιες μικροπαρενθέσεις όπου τον αντικαθιστά η ομάδα (όπως έγινε τη δεκαετία του 1960 με το πειραματικό θέατρο).

Ο Ρώσος Κωνσταντίν Στανισλάφκι είναι ο σκηνοθέτης εκείνος που θα επηρεάσει καθοριστικά το θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα και την ερμηνεία των ρόλων έως τις μέρες μας. Είναι ο μεγάλος δάσκαλος της ιστορίας του θεάτρου, αφού είναι ο πρώτος που συστηματοποίησε τη διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης.

Η σκηνοθετική μέθοδός του εκκινούσε από την πεποίθηση ότι είναι υποχρέωση του ηθοποιού να μεταδώσει στον θεατή την ιδιαιτερότητα του κάθε χαρακτήρα που υποδύεται. Και αυτό θα το επιτύχει, εφόσον ο ηθοποιός πει το μαγικό «Αν» («Αν ήμουνα στη θέση του ρόλου, πώς θα ένωθα;») και ανακαλέσει τα συναισθήματά του (συναισθηματική μνήμη), με τα οποία θα πλάσει τον ρόλο του με αληθοφάνεια και απλότητα (χωρίς όμως να ταυτιστεί με τον ρόλο, γιατί αν ο ηθοποιός βιώνει στην πραγματικότητα τα συναισθήματα τα οποία καλείται να υποδυθεί, τότε το παιχνίδι είναι χαμένο). Επιτυγχάνοντας τη σύζευξη του εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου του χαρακτήρα, το κοινό που παρακολουθεί θα μπορεί να ταυτιστεί με τον ήρωα της ιστορίας, να καταλάβει τον ψυχικό του κόσμο και να εξηγήσει τις σκηνικές του πράξεις.

Ο Στανισλάφκι δανείστηκε την ιδέα της «συναισθηματικής μνήμης» από τον Γάλλο ψυχολόγο Θεοντούλ-Αρμάντ Ρίμποτ (Théodule-Armand Ribot, 1839-1916). Όταν ένας



# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

μαθητής του Στανισλάφσκι έπαθε νευρικό κλονισμό προσπαθώντας να θυμηθεί τα συναισθήματά του, τροποποίησε τη διδασκαλία του. Άρχισε να επεξεργάζεται τη «σωματική δράση» που εκδηλώνουν τα συναισθήματα και εφαρμόζοντας τις σωματικές αντιδράσεις να καταλήγει ο ηθοποιός να αποδίδει τον ρόλο του πάνω στη σκηνή με πειστικότητα (σωματική μνήμη).

Ο αμερικάνος Λι Στράσπεργκ υποστήριξε την Μέθοδο Στανισλάφκι με μια διαφοροποίηση: Ο ηθοποιός λέει, «Τι είναι αυτό που θα έκανε εμένα να νιώσω και να φερθώ όπως ο ήρωας που υποδύομαι;». Ο Λι Στράσπεργκ ο και Ελία Καζάν εφάρμοσαν αυτή την τεχνική στο θεατρικό γίγνεσθαι της Νέας Υόρκης του '30 και του '40 μέσα από τη Σχολή Άκτορς Στούντιο (Actors Studio).

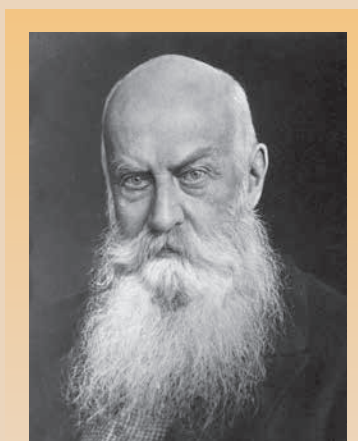
Τρία βιβλία του Κωνσταντίν Στανισλάφσκι είναι *Η Ζωή μου στην Τέχνη* (1998), *Πλάθοντας ένα Ρόλο* (1999) και *Ένας Ηθοποιός Δημιουργείται*, (1999).

## Ο ΠΡΩΤΟΣ (ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ) ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ

**Σαξ-Μάινινγκεν** (Saxe-Meiningen, 1826-1914)

Ο Σαξ-Μάινινγκεν, Δούκας της Σαξονίας, θεωρείται ιστορικά ο πρώτος μοντέρνος σκηνοθέτης. Δημιούργησε τον θίασο Μάινινγκεν το 1874 (Meiningen Players) και σκηνοθέτησε όλες τις παραστάσεις της. Σε τι διαφέρει από αυτούς που προηγήθηκαν;

- **Ιστορική πιστότητα:** Αν και η ιστορική ακρίβεια δεν ήταν γι' αυτόν αυτοσκοπός, πρωταρχικός του στόχος ήταν ο πλήρης σεβασμός στα κείμενα. Απαιτούσε ιστορική πιστότητα, γι' αυτό διαίρεσε κάθε αιώνα σε τρία μέρη και ξεχώρισε τις εθνικές διαφορές μέσα σε κάθε χρονική περίοδο, με αποτέλεσμα οι παραγωγές του να αποκτήσουν μια πρωτόγνωρη αυθεντικότητα, δηλαδή η όσο γίνεται πιο πιστή απόδοση του δράματος, που να το φέρνει πιο κοντά στο πνεύμα και τις συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκε.
- Ο Σαξ-Μάινινγκεν **σχεδίαζε όλα τα κοστούμια, τα σκηνικά και τα φροντιστηριακά αντικείμενα** που χρησιμοποιούσε ο θίασός του. Απαγόρευσε στους ηθοποιούς να παρεμβαίνουν στα κοστούμια τους, εξασφαλίζοντας έτσι περισσότερη ακρίβεια. (οι αστέρες τότε είτε εφοδιάζονταν με τα δικά τους κοστούμια, είτε με-



Ο Δούκας του Μάινινγκεν, ο πρώτος επαγγελματίας σκηνοθέτης.  
Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:GeorgII\\_Saxe.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:GeorgII_Saxe.jpg)



ταποιούσαν κατά το δοκούν εκείνα που τους παρείχε το θέατρο). Επέμεινε στα **αυθεντικά υλικά**, αντί στα φτηνά υποκατάστατα, πολλά από τα οποία εισάγονταν από τη Γαλλία και την Ιταλία.

- Χρησιμοποιούσε, επίσης, **αυθεντικά έπιπλα** εποχής. Καθιερώθηκαν θεατρικά εργαστήρια, που κατασκεύαζαν και προμήθευαν έπιπλα, φροντιστηριακά αντικείμενα, υλικά κοστούμιών και πανοπλίες.
- **Σκηνογραφία:** Απέφευγε τη συμμετρική διάταξη και φρόντιζε να αναμιγνύει τα ζωγραφισμένα και τα τρισδιάστατα στοιχεία με πειστικότητα. Ήταν ένας από τους πρώτους που χρησιμοποίησαν το πάτωμα της σκηνής ως μέρος της σκηνογραφίας.
- **Προετοιμασία:** Ο Δούκας ζητούσε για κάθε παράσταση χρονοβόρα έρευνα της περιόδου, προκειμένου η απόδοσή της, εικαστικά και ενδυματολογικά, να είναι ακριβής.
- **Υποκριτική συνόλου:** Οι κυριότερες πηγές της δύναμης του Σαξ-Μάινινγκεν ήταν το συνολικό αποτέλεσμα και ιδιαίτερα η υποκριτική συνόλου. Για να αποθαρρύνει το «σύμπλεγμα του σταρ», απαιτούσε από όλους του ηθοποιούς που δεν έπαιζαν πρωταγωνιστικούς ρόλους να εμφανίζονται ως κομπάρσοι (δεν χρησιμοποιούσε κομπάρσους που δεν ήταν μόνιμα μέλη του θιάσου). Ακόμα και οι φιλοξενούμενοι ηθοποιοί, έπρεπε να συμμορφώνονται με τους κανόνες του θιάσου. Αποτέλεσμα, η δημιουργία **εμπνευσμένων σκηνών πλήθους**, για τις οποίες ο θιάσος ήταν ξακουστός. Ο Σαξ-Μάινινγκεν είναι ο πρώτος που έδειξε προσοχή και στους κομπάρσους.
- **Πρόβες:** Είναι ο πρώτος που επέμενε οι πρόβες να διαρκούν μεγάλο διάστημα, με τους ηθοποιούς να προετοιμάζονται μέσα στον ίδιο χώρο, που θα έπαιζαν αργότερα φορώντας τα κοστούμια της παράστασης. Για κάθε παράσταση απαιτούσε περίπου τριάντα εξάωρες πρόβες. Κατά τις πρόβες, χώριζε τους ηθοποιούς σε μικρές ομάδες, για κάθε μία από τις οποίες υπεύθυνος ήταν ένα έμπειρος ηθοποιός, που βοηθούσε στην εκπαίδευση των μελών της
- **Πειθαρχία:** Ζητούσε πειθαρχία από όλους.

Οι περιοδείες του θιάσου Σαξ-Μάινινγκεν θα επηρεάσουν τη θεατρική δραστηριότητα από όπου και αν πέρασε. Μεταξύ του 1874-1890 περιόδευσε σε 9 χώρες, ανάμεσα στις οποίες η Ρωσία, η Σουηδία, η Αυστρία, η Αγγλία και άλλες. Στη Ρωσία εκείνη την εποχή έχτιζε τα πρώτα βήματα της καριέρας του ο σπουδαίος σκηνοθέτης Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας. Όταν το 1890, εγκατέλειψαν τις περιοδείες, ήταν ο πιο καταξιωμένος θιάσος στον κόσμο.



# 2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)



Ο Άντον Τσέχωφ στο γραφείο του, 1889. Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anton\\_Chekhov\\_1889.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anton_Chekhov_1889.jpg)



## 11. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΟΣ

### Ο Γλάρος Άντον Τσέχωφ



Ο Τσέχωφ διαβάζει τον «Γλάρο» στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας. Αριστερά ο Στανισλάφσκι, 1898.  
Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anton\\_Chekhov\\_reads\\_The\\_Seagull.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anton_Chekhov_reads_The_Seagull.jpg)

#### 11.1 Χωροχρονικό πλαίσιο του έργου

1. **Δραματικός Χρόνος:** Στην τότε επαρχιακή Ρωσία.
2. **Δραματικός Χώρος:** Το έργο διαδραματίζεται στο εξοχικό κτήμα του Σόριν.
  - Πρώτη πράξη. Αυγουσιτιάτικο βράδυ, στο πάρκο του κτήματος
  - Δεύτερη πράξη. Μεσημέρι, λίγες μέρες αργότερα, στο γήπεδο κρόκετ που βρίσκεται στο κτήμα
  - Τρίτη πράξη. Μεσημέρι, έπειτα από μια εβδομάδα, στην τραπεζαρία του εξοχικού
  - Τέταρτη πράξη. Χειμωνιάτικο βράδυ, δύο χρόνια αργότερα, στο σαλόνι εξοχικού

#### 11.2 Δομή του έργου

Το έργο αποτελείται από τέσσερις πράξεις.

# 2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

## Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 11.3 Τα πρόσωπα του έργου

**Κονσταντίν Γαβρίλοβιτς Τρέπλιεφ:** Γιος της Αρκάντινα. Συγγραφέας που ψάχνεται. Ηθοποιός, ανασφαλής και ανώριμος.

**Ειρίνα Νικολάγιεβνα Αρκάντινα:** Χήρα Τρέμπλιεφ, ηθοποιός μελοδραμάτων. Μέλος της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής της Ρωσίας. Θέλει να την προσέχουν. Εγώιστρια.

**Νίνα Μιχαήλοβα Ζαρέτσοναγια:** Κόρη πλουσίου γαιοκτήμονα. Ερωτευμένη με τον Τρέπλιεφ.

**Μπόρις Αλεξέγιεβιτς Τριγκόριν:** Συγγραφέας και εραστής της Αρκάντινα. Αγαπά το ψάρεμα. Είναι ερωτευμένος με τη Νίνα.

**Πιοτρ Νικολάγιεβιτς Σόριν:** Αδελφός της Αρκάντινα. Η υγεία του χειροτερεύει καθώς εξελίσσεται η ιστορία.

Σε μικρότερους ρόλους είναι ακόμη:

**Ίλια Αθανάσιεβιτς Σαμράγιεφ:** Υπολοχαγός εν αποστρατεία. Επιστάτης στο κτήμα του Σόριν.

**Πωλίνα Αντρέγιεβνα:** Γυναίκα του Σαμράγιεφ

**Μάσα:** Κόρη του Σαμράγιεφ και της Πωλίνας

**Εβγκένι Σεργκέγιεβιτς Ντορν:** Γιατρός

**Γιάκωφ:** Εργάτης

**Μάγειρας**

**Καμαριέρα**







## 11.4 Υπόθεση

Ο Τρέπλιεφ, ο νεαρός γιος της ηθοποιού Αρκάντινα, αναζητά κάτω από τη «σκιά» της μητέρας του, νέους τρόπους έκφρασης στην ποίηση και στο θέατρο. Γράφει και παρουσιάζει το θεατρικό του έργο στο υποστατικό του Σόριν, αδελφού της μητέρας του, με πρωταγωνίστρια την αγαπημένη του Νίνα, με την οποία είναι παράφορα ερωτευμένος, χωρίς όμως αντίκρισμα, καθώς η Νίνα είναι θαμπωμένη από τη γοητεία του συγγραφέα Τριγκόριν, ο οποίος όμως έχει σχέση με την Αρκάντινα.

Η παράσταση του έργου του θα τελειώσει άδοξα. Οι θεατές, ανάμεσά τους η Αρκάντινα και ο εραστής της, ο γνωστός συγγραφέας Τριγκόριν, δεν κρύβουν την αδιαφορία τους, η οποία δεν περιορίζεται μόνο στο έργο, αλλά και στο προσωπικό δράμα του Τρέπλιεφ. Δύο χρόνια αργότερα, ο Τρέπλιεφ θα καταφέρει να γίνει ένας μέτριος συγγραφέας. Θα συνεχίσει να ζει στο ίδιο μέρος, να δημοσιεύει διηγήματά του σε διάφορα περιοδικά και να παρακολουθεί από μακριά τη θλιβερή προσωπική ζωή και την αποτυχημένη καριέρα της Νίνας.

Η επιδείνωση της υγείας του Σόριν θα φέρει πάλι στο υποστατικό την Αρκάντινα και τον Τριγκόριν. Στο ίδιο μέρος, τσακισμένη και ανήμπορη, σαν τον νεκρό γλάρο που κάποτε της είχε αποθέσει στα πόδια της ο Τρέπλιεφ, θα γυρίσει και η Νίνα, ερωμένη του Τριγκόριν, με τον οποίο απέκτησε και ένα παιδί που πέθανε. Προδομένη από τον εραστή της, που ποτέ δεν έπαψε να αγαπά, επισκέπτεται τον Τρέπλιεφ. Όταν πια φύγει, ένας πυροβολισμός θα ακουστεί από το δωμάτιό του. Ο γιος της Αρκάντινα θα βάλει τέρμα στη ζωή του, τη στιγμή που στο διπλανό δωμάτιο, η συντροφιά των ανυποψίαστων επισκεπτών παίζει ένα επιτραπέζιο παιχνίδι, για να σκοτώσει την ώρα της.

Παράλληλα, στο έργο προβάλλεται η ζωή και ο ρόλος και άλλων προσώπων, όπως του επιστάτη Σαμράγιεφ, της γυναίκας του Πωλίνας, της κόρης του Μάσας, του γιατρού Ντορν, του δασκάλου Μεντβεντένκο, του Γιάκωβ, ενός εργάτη, του Σόριν, του μάγειρα και της υπηρέτριας.<sup>2</sup>



Αγία Πετρούπολη, Ρωσία.

<sup>2</sup> Τρουαγιά, Α., 1984, σσ. 197-198

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

### 11.5 Θεματικοί άξονες/μοτίβα:

1. **Το ανεκπλήρωτο του έρωτα:** Και οι τέσσερις πρωταγωνιστές στον *Γλάρο* είναι ερωτευμένοι. Ο Μεντβεντένκο θέλει τη Μάσα, η Μάσα ποθεί τον Τρέπλιεφ και ο Τρέπλιεφ είναι ερωτευμένος με τη Νίνα. Όλοι όμως επιθυμούν κάτι άλλο από αυτό που τους προσφέρεται. Και έτσι κανείς δεν ικανοποιείται στο τέλος. Οι ήρωές του διαρκώς δοκιμάζονται. Κάποιοι βγαίνουν στο φως, κάποιοι βυθίζονται στο σκοτάδι.

---

Πώς αντιλαμβάνεστε την έκφραση «φέτα ζωής»;  
Να δώσετε μερικά παραδείγματα.

---

2. **Ερωτικά τρίγωνα:** Μέσα από τους ανεκπλήρωτους έρωτες προκύπτουν τα ερωτικά τρίγωνα, όπου ένας χαρακτήρας είναι παράφορα ερωτευμένος με κάποιον, ο οποίος όμως ποθεί κάποιον άλλο.

3. **Αναζήτηση του νοήματος της ζωής:** Οι ήρωες έχουν μια έντονη λαχτάρα για ευτυχία, μια βαθιά επιθυμία για αλλαγή και για ζωή, χωρίς όμως να προσπαθούν να την κατακτήσουν.

Το ενδιαφέρον είναι ότι όλοι βρίσκουν μια **δικαιολογία για το γεγονός ότι δεν δρουν**. Στην προσπάθειά τους να ξεπεράσουν τα αδιέξοδα της καθημερινότητας, παγιδεύονται όλο και πιο πολύ στην αδράνειά τους.

Η Ειρίνα Αρκάντινα, μπορεί να είναι μια πετυχημένη ηθοποιός, όμως φοβάται περισσότερο από όλους τις ρυτίδες που φέρνει ο χρόνος. Ο γιός της Κοσταντίν Τρέπλιεφ, μπορεί να είναι προικισμένος με λογοτεχνικές ικανότητες, όμως τον πνίγει η δυνατή προσωπικότητα της μητέρας του. Ο Τριγκόριν, μυθιστοριογράφος της μόδας, καταλαβαίνει πως όσο κι αν έχει πέρραση, το ταλέντο του δεν είναι και πολύ μεγάλο. Και η Νίνα, που ονειρεύεται να κάνει μεγάλη θεατρική καριέρα, μετά βίας τα καταφέρνει.

**Οι χαρακτήρες του παρόλα αυτά δεν αρνούνται τη ζωή.** Η απόφαση της Νίνας να συνεχίσει τη δουλειά της στο θέατρο προκειμένου να καταξιωθεί ως ηθοποιός, δείχνει ότι η ελπίδα για αλλαγή δεν έχει χαθεί. Ως προσωπικότητα ξεχωρίζει γι' αυτό ακριβώς το πράγμα: βλέπει την ανεπάρκεια των ονείρων της και δηλώνει έτοιμη να αντιμετωπίσει τον πραγματικό κόσμο. Σε μια στιγμή διαύγειας, κατάλαβε ότι το πιο σημαντικό πράγμα στη ζωή είναι να αντέχεις, να υπομένεις, να υποφέρεις και να διατηρείς την πίστη σου στον εαυτό σου: «Τώρα το ξέρω, Κώστια ...»

4. **Έλλειψη επικοινωνίας:** Συνεχείς κουβέντες που δεν οδηγούν πουθενά και φαινομενικά δεν λένε κάτι ουσιαστικά όλοι ακατάπαυστα, αλλά μοιάζουν να μονολογούν αντί να συνομιλούν, χωρίς στην πραγματικότητα να ακούει ο ένας τον άλλο.

5. **Σχολιασμός κοινωνικών συνθηκών:** Ο Τσέκωφ δεν εξομαλύνει τη ζωή. Την αφήνει ως έχει. Τα σχόλιά του για τις κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες της Ρωσίας λίγο πριν τη Ρωσική επανάσταση δίνονται με ένα εντελώς προσωπικό ύφος.





«Επίσκεψη». Χαρακτικό του ζωγράφου του Μπότ (Bod) από πίνακα του ζωγράφου Γκέλπαν (Gelban).  
Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Νίβα» (Niva), Ρωσία 1893.



**ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ ΣΤΡΙΝΤΜΠΕΡΓΚ (1849-1912)**

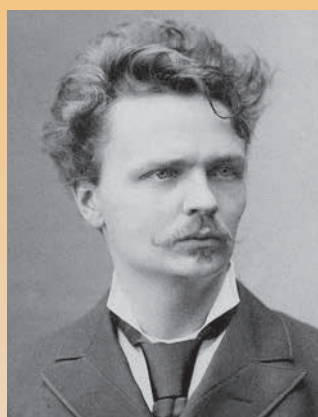
Πριν κλείσουμε αυτή τη σύντομη περιδιάβαση στο θέατρο του Ρεαλισμού, οφείλουμε μια, έστω και σύντομη, αναφορά σε έναν ακόμη νεότεριστή του θεάτρου, τον Σουηδό Στρίντμπεργκ, ο οποίος αν και λιγότερο δημοφιλής από τον Ίψεν και τον Τσέχωφ, δεν παύει να είναι πολύ σημαντικός.

**Επανάσταση στη φόρμα:** Εάν θεωρούμε τον Ίψεν τον «πατέρα» του μοντέρνου θεάτρου, ο Στρίντμπεργκ είναι ο πρώτος που έκανε την επανάσταση στη φόρμα του θεάτρου, δηλαδή στην κατασκευή του. Όταν ο Ίψεν έβαζε τους ήρωές του σε δωμάτια, ο Στρίντμπεργκ τους οδηγούσε σε κόσμους αλλόκοτους, περίεργους, εξωπραγματικούς, που ζητούσαν άλλο σκηνικό περιβάλλον, άλλη ατμόσφαιρα, άλλο φωτισμό (βλ. ενδεικτικά *Τον Χορό Θανάτου*, που έγραψε έχοντας ως αφετηρία και έμπνευση τον γάμο της αδερφής του).

**Προσωπικές εμπειρίες:** Πνεύμα ανήσυχο, δοκίμασε ποικίλα στυλ, από τον ακραίο Νατουραλισμό μέχρι τον Συμβολισμό και τον Εξπρεσιονισμό, αφήνοντας σε όλα την ιδιαίτερη σφραγίδα του, μα πιο πολύ αφήνοντας στην ψυχή των ίδιων των ηρώων του τις δικές του εσωτερικές ανάγκες και τις ανοικτές πληγές, που του κληροδότησε η εμπειρία του με τη μητριά του, την οποία παντρεύτηκε ο πατέρας του έναν χρόνο μετά τον θάνατο της μητέρας του, όταν αυτός ήταν 13 ετών. Οι τεταμένες σχέσεις των δύο έκαναν τον μελλοντικό συγγραφέα πολύ ευαίσθητο, οξύθυμο και καχύποπτο, χαρακτηριστικά που θα αποδειχτούν καταστροφικά και στις δικές του οικογενειακές σχέσεις.

**Αποτυχημένοι γάμοι:** Θα παντρευτεί τρεις φορές, χωρίς όμως να κατορθώσει να βρει τη γαλήνη και την ευτυχία. Έκανε τρία παιδιά με την πρώτη του γυναίκα, τη βαρόνη Σίριφον Έσσην, η οποία χώρισε για χάρη του τον πρώτο άντρα της. Ο γάμος τους δεν θα κρατήσει πολύ. Το 1891 θα χωρίσει και θα ξαναπαντρευτεί το 1893 μια νεαρή Αυστριακή συγγραφέα, με την οποία αποκτά το τέταρτο παιδί του. Ούτε αυτός ο γάμος θα κρατήσει πολύ. Λίγο αργότερα κλείνεται σε σανατόριο για να βρει την ψυχική του υγεία. Το 1901 θα παντρευτεί τη Σουηδέζα ηθοποιό Χάρριετ Μπόσσε. Μαζί της κάνει το πέμπτο του παιδί. Ξανά το βασανιστήριο του γάμου, που καταλήγει τρία χρόνια αργότερα σε νέο διαζύγιο.

**Επιδράσεις:** Παράλληλα με τις οικογενειακές του περιπέτειες, οι φιλοσοφικές ιδέες του Γερμανού Νίτσε κυρίως, σε συνδυασμό με τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόυντ και τα διδάγματα των αρχαίων Ελλήνων τραγικών, παίρνουν στο ανήσυχο μυαλό του ζοφερές διαστάσεις, τις οποίες διοχετεύει στις σχέσεις των δραματικών του προσώπων. Χαρακτηριστικό δείγμα γραφής το «νατουραλιστικό», *Ο Πατέρας* (1887), όπου εκτυλίσσεται η προαιώνια μάχη των δύο φύλων. Στο έργο αυτό ο Στρίντμπεργκ θέτει πολλά





ζητήματα γύρω από τον θεσμό του γάμου, την κληρονομικότητα και κυρίως την πατρότητα. Όταν η σύζυγος λέει στον άντρα της να μην είναι σίγουρος ότι είναι ο πατέρας του παιδιού τους, τον διαλύει, γιατί τον αφήνει έρμαιο της αμφιβολίας.

Καθώς χειροτερεύει η υγεία του, τα έργα του γίνονται όλο και πιο αφηρημένα και απαισιόδοξα. Απομακρύνονται από τον αρχικό ρεαλισμό και μπαίνουν στον χώρο του συμβολισμού και του εξπρεσιονισμού, με μια αύρα μυστικισμού και θρησκευτικής ευαισθησίας. Το **Προς Δαμασκό** ανήκει σε αυτή την κατηγορία, όπως και η **Σονάτα των Φαντασμάτων**.

Η πάλη των δύο φύλων θα παραμείνει μια παθιασμένη ενασχόληση για τον Στρίντμπεργκ. Από τις κορυφαίες δημιουργικές στιγμές του είναι το έργο **Δεσποινίς Τζούλια** (1888), όπου παίρνει τις ιδέες του Δαρβίνου και τις εφαρμόζει στη σύγκρουση των δύο πρωταγωνιστών, της Τζούλια και του υπηρέτη της, Ζαν. Ο Στρίντμπεργκ εστιάζει στην επιβίωση του ισχυροτέρου. Ο Ζαν αποδεικνύεται πιο έτοιμος να προσαρμοστεί και να επιβιώσει. Η αριστοκράτισσα Τζούλια δεν μπορεί να αλλάξει και έτσι είναι καταδικασμένη σε αφανισμό. Και οι δύο είναι αντιπροσωπευτικοί ταξικοί τύποι. Δύο τύποι που μας έρχονται κατευθείαν από την πραγματικότητα που δημιούργησε η εκβιομηχάνιση και το κίνημα του Νατουραλισμού.

Στον Στρίντμπεργκ δεν υπάρχει αληθινός, ανιδιοτελής έρωτας. Υπάρχει πρόσκαιρο πάθος, περίσσειμα εκδίκησης, καχυποψία, υποκρισία και πνευματική ταραχή. Το όνειρο και η πραγματικότητα συχνά συγχέονται, όπως και το συνειδητό με το ασυνείδητο.

Στον κόσμο του Στρίντμπεργκ όλα λειτουργούν στα όρια, με όρους μοντέρνας τραγωδίας, κάτι που φαίνεται να ελκύει το ενδιαφέρον των σύγχρονων σκηνοθετών, οι οποίοι επιστρέφουν διαρκώς στο έργο του με νέες προτάσεις.

# 2

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

# Ρεαλισμός και αστικό θέατρο (19<sup>ος</sup> αιώνας)

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βαζαίος Γεώργιος, *Ηλεκτρολογική Εγκατάσταση και Φωτισμός Θεάτρου*, Τ.Ε.Ι. Πειραιά, Σχολή Τεχ. Εφαρμογών, Τμήμα Ηλεκτρολογίας, Πτυχιακή Διατριβή, 2011-12.
- Γεωργοπούλου, *Χαρά, Θέματα και Πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 1997.
- Έρενμπουργκ, Ηλίας. *Ο Κόσμος του Τσέχωφ*, μτφρ. Ξεν. Καρακάλου, εκδόσεις Μαρή, Αθήνα, 1963.
- Ίψεν, Ερρίκος (1828-1906). Διαθέσιμο στο: <http://www.theaterst.upatras.gr/wp-content/uploads/2014/01/%CE%A4%CE%BF-%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CF%85-19%CE%BF%CF%85-%CE%B1%CE%B9%CF%8E%CE%BD%CE%B1-%CE%B5%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1-%CE%B4%CE%B5%CF%8D%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%B7.pdf>
- Ίψεν, Ερρίκος, *Το Κουκλόσπιτο*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδόσεις Ηριδανός, 2011.
- Κοτ, Γιαν, *Ένα Θέατρο Ουσίας*, Εκδόσεις Χατζηνικολή, Αθήνα, 1988, σσ. 48-52. Διαθέσιμο στο: <http://homouniversalisgr.blogspot.com.cy/2017/05/20-1828-23-1906.html>.
- Λίχτε, Έρικα Φίσερ. *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου: Από τον ρομαντισμό μέχρι σήμερα*, Πλέθρον, Αθήνα, 2010.
- Μπρόκετ, Όσκαρ, *Ιστορία του Θεάτρου, Τομ. Β.*, Εκδόσεις ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2017.
- Νίκολς, Αλαντράους, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου*, Εκδόσεις Σμυρνιώτη, Αθήνα, 1987.
- Πατσαλίδης, Σάββας, «Επαναπροσεγγίζοντας τον Ίψεν». Υπό δημοσίευση
- Πατσαλίδης, Σάββας, «Ίψεν: σύγχρονος ή ξεπερασμένος;», Διαθέσιμο στο: [www.savaspatsalidis.blogspot.gr](http://www.savaspatsalidis.blogspot.gr)
- Πατσαλίδης, Σάββας, «Ο Μοντερνιστής Άντον Τσέχωφ», Διαθέσιμο στο: [http://savaspatsalidis.blogspot.com.cy/2013/11/blog-post\\_19.html](http://savaspatsalidis.blogspot.com.cy/2013/11/blog-post_19.html)
- Πλωρίτης, Μάριος. «Ο Ίψεν και το Ευρωπαϊκό Θέατρο του καιρού του», περ. Νέα Εστία, Τόμος 60<sup>ος</sup>, 705 (15 Νοεμβρίου 1956).
- Σολομός, Αλέξης, *Θεατρικό Λεξικό*, Εκδόσεις Κέδρος, 1989.
- Στούρνα, Έλλη, «Η Δαρβινική Επίδραση στο Έργο του Ίψεν», Τμήμα Ιστορίας και Φιλοσοφίας της Επιστήμης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Διαθέσιμο στο: <http://gavagaiphilosophy.weebly.com/uploads/8/2/0/0/82000672/7.pdf>
- Τρουαγιά, Ανρί. *Τσέχωφ*, μτφρ. Θωμάς Σκάσσης, Libro, Αθήνα, 1987.
- Τσέχωφ, Άντον, *Ο Γλάρος, Θείος Βάνιας, Πρόταση Γάμου, Η Αρκούδα, Πρώτος Τόμος*, μτφρ. Λυκούργου Καλλέργη, εκδόσεις Δωδώνη, 1986.
- Χάρτνολ, Φύλις. *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Αθήνα: Υποδομή, 1980.
- Jostein Gaarder, *Ο Κόσμος της Σοφίας*, Εκδόσεις Λιβάνη ΑΒΕ, 1994
- Lourie Ossip, *Η Φιλοσοφία του Ίψεν*, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη, 1913
- Laffit, Sophie. *Ο Τσέχωφ. Από τη ζωή και το έργο του*, μτφρ. Μανώλης Σκουλούδης, Δίφρος, Αθήνα, 1960.

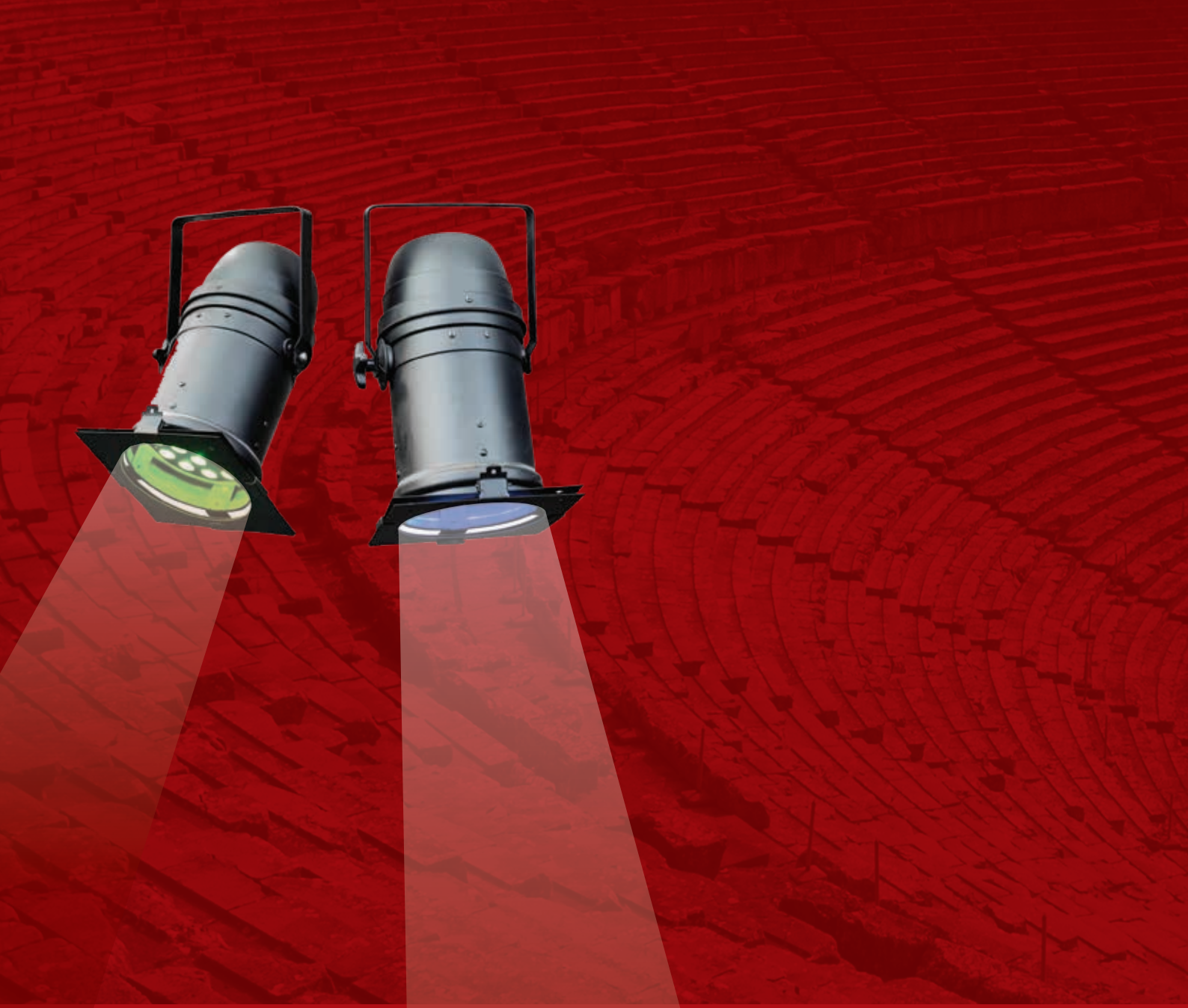




- Pavis, Patrice, *Λεξικό του Θεάτρου*, μφρ. Αγνή Στρουμπούλη, Gutenberg, Αθήνα, 2006, σσ. 24.
- Philip Lewis, *Trouping. How the Show Came to Town*, 1973.

### **Άλλες Πηγές:**

- Προγράμματα Παραστάσεων Εθνικού Θεάτρου.
- «Θέατρο του Νέου Κόσμου» / «Νέα Σκηνή Τέχνης»: Τσέχωφ, Άντον , Ο Γλάρος, θεατρική περίοδος 2002-2003.
- Η Δραματουργία του Άντον Τσέχωφ, Μια εισαγωγική συνολική κριτική προσέγγιση, Πρώτο μέρος, Διαθέσιμο στο: <http://www.theaterst.upatras.gr/wp-content/uploads/2017/05/4.pdf>
- Το Ρωσικό Θέατρο Μέχρι την Εμφάνιση του Άντον Τσέχωφ. Διαθέσιμο στο: <http://www.theaterst.upatras.gr/wp-content/uploads/2014/01/%CE%A4%CE%BF-%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CF%85-19%CE%BF%CF%85-%CE%B1%CE%B9%CF%8E%CE%BD%CE%B1-%CE%B5%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1-%CF%84%CE%AD%CF%84%CE%B1%CF%81%CF%84%CE%B7.pdf>



ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική







# 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

## Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

### ΜΕΡΟΣ Α΄: Κάθε αρχή και δύσκολη

#### 1. ΚΑΘΕ ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΔΥΣΚΟΛΗ

Αυτό το κεφάλαιο, όπως και όλα τα προηγούμενα, το αρχίζουμε με μια αναφορά στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, ώστε να δημιουργήσουμε το πλαίσιο για να συζητήσουμε εν συνεχεία το θέατρο. Μάλιστα, σε αντίθεση με τον Παλιό Κόσμο (την Ευρώπη), στην περίπτωση της Αμερικής, η ηλικιακή της νεότητα μάς δίνει μια μοναδική ευκαιρία να δούμε από κοντά πώς διαμορφώνεται σταδιακά το περιβάλλον αυτό. Ποιοι παράγοντες συμβάλλουν στη διαμόρφωσή του; Πώς λειτουργούν και γιατί;

Είναι κοινός τόπος να πούμε ότι για όλα τα καινούργια έθνη, κάθε αρχή είναι δύσκολη, πολλώ δε μάλλον όταν μιλούμε για τέχνη, έναν χώρο όπου τίποτα δεν ωριμάζει από τη μια στιγμή στην άλλη: απαιτείται χρόνος, κόπος, συνεχείς δοκιμές, δοκιμασίες, απογοητεύσεις. Και υπ' αυτήν την έννοια δεν μπορεί να συγκρίνει κανείς τη θεατρική τέχνη των πρώτων Αμερικανών δημιουργών με εκείνη των Ευρωπαίων. Ασφαλώς υπολείπεται ποιότητας.

Σε αυτή την πρώτη φάση εγκατάστασης των Ευρωπαίων αποίκων στην Αμερική (αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα) προτεραιότητα είχε η επιβίωση και όχι οι τέχνες. Προείχε η δημιουργία οικισμών, εκ-



Παλιός χάρτης της Νέας Αγγλίας με προβολή ένθετου του Νέου Άμστερνταμ. Δημιουργήθηκε από τον Carel Allard, που δημοσιεύτηκε στο Άμστερνταμ, 1700



κλησιών, δρόμων, σχολείων και πολιτειακών θεσμών, που θα διασφάλιζαν την παραμονή τους στον νέο τόπο. Το θέατρο ούτως ή άλλως δεν ήταν καλοδεχούμενο, κυρίως ανάμεσα στους εκκλησιαστικούς και πνευματικούς κύκλους, οι οποίοι πρέσβευαν ότι ο άνθρωπος έχει ηθική υποχρέωση να περνά τον χρόνο του στον ναό του Θεού και όχι στο «κολαστήριο του θεάτρου». Ανάλογης αντιμετώπισης τύγχανε και ο ηθοποιός. Τους ήταν αδιανόητο να δεχτούν έναν συνάνθρωπό τους, που μεταμόρφωνε τον εαυτό του σε δημόσιο θέαμα, και μάλιστα επ' αμοιβή. Το έβλεπαν σαν ένα είδος εκπόρνευσης, κυρίως για τις γυναίκες.

**Οι έμποροι:** Πέρα από τους θρησκευτικούς λόγους υπήρχαν και άλλοι λόγοι, πιο υπόγειοι, γι' αυτή την ενορχηστρωμένη θεατρική αντιπάθεια, με πρωταγωνιστές τους Ολλανδούς άποικους της Νέας Υόρκης, οι οποίοι την εποχή εκείνη κυριαρχούσαν στο εμπόριο της περιοχής. Αυτοί οι έμποροι, λοιπόν, μπορεί να μην διακατέχονταν από έντονα αντιθεατρικά αισθήματα, όμως τους ήταν δύσκολο να δικαιολογήσουν, πόσο μάλλον να αποδεχτούν, την οποιαδήποτε σπατάλη χρημάτων για διονυσιακές απολαύσεις, τη στιγμή που τα χρήματα αυτά θα μπορούσαν κάλλιστα να διατεθούν για την αγορά άλλων αγαθών (που πρόσφεραν φυσικά οι ίδιοι), συν το γεγονός ότι στο μυαλό τους το θέατρο καλλιεργούσε παράλληλα και την τεμπελιά ανάμεσα στους μαθητευόμενους εργάτες και προφανώς έδινε το κακό παράδειγμα.

**Η κριτική:** Στην περιθωριοποίηση της θεατρικής τέχνης συνέβαλαν και οι κριτικοί, οι οποίοι δεν είχαν καμιά ιδιαίτερη θεατρική μόρφωση, με συνέπεια την κακή αποτίμηση της θεατρικής τέχνης. Ενώ έγραφαν για το θέατρο, πολύ σπάνια είχαν κάτι καλό να πουν γι' αυτό.



*Έντουιν Μπουθ (Edwin Booth) Αμερικανός ηθοποιός, 1833-1893.  
Ο Άμλετ ήταν ο ρόλος που τον καθιέρωσε. Αφίσα του 1873.*



# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

Οι **πρώτοι μεταφορείς του θεάτρου** στον Νέο Κόσμο ήταν κατά κύριο λόγο βρετανικής καταγωγής (με χαρακτηριστικότερη την **οικογένεια Χάλαμ**, την πρώτη επαγγελματική ομάδα)<sup>1</sup>, οι οποίοι έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας της εγχώριας θεατρικής ζωής, όταν αρχίζουν να δραστηριοποιούνται εκεί το **1752**.

Αυτοί πρώτοι θα γνωρίσουν στον Αμερικανό θεατρόφιλο και καλλιτέχνη την ευρωπαϊκή δραματική λογοτεχνία και πρωτίστως την αγγλική, η οποία θα αποτελέσει τη βασική πηγή άντλησης κειμένων και ιδεών. Από κει έπαιρναν ευπώλητα θεάματα και τα προσέφεραν σε έναν ποικιλόμορφο λαό μεταναστών, που είχε ελάχιστη θεατρική παιδεία.



Χαρακτικό με θέμα τον αγώνα των δεκατριών αποικιών εναντίον της κδεμονίας της Αγγλίας. Ο στρατός του στρατηγού Τζωρτζ Ουάσιγγκτον (George Washington), αρχηγός των επαναστατημένων αποικιών, βαδίζει στο Valley Forge, Πενσυλβάνια, 1777. Το έναυσμα της Επανάστασης είχε στην αρχή οικονομικά κίνητρα (η βαριά φορολογία). Ο Τζωρτζ Ουάσιγγκτον έγινε μετέπειτα πρώτος πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών. Στις 4 Ιουλίου του 1776 ψηφίζεται στη Φιλαδέλφεια η Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας. Έκτοτε η Τετάρτη Ιουλίου θα καθιερωθεί ως η σημαντικότερη εθνική γιορτή της χώρας. Ο πόλεμος θα λήξει επίσημα το 1783 με τη συνθήκη του Παρισιού.

<sup>1</sup> Στις 15/09/1752 ανεβάζει τον Έμπορο της Βενετίας του Σαίξπηρ στην πόλη Γουίλιαμσμπουργκ (Williamsburg, Va). Το 1753 η ομάδα θα εγκαταστήσει, εν μέσω σφοδρών αντιδράσεων της τοπικής κοινωνίας, το δικό της θέατρο στη Νέα Υόρκη. Στην ομάδα αυτή χρεώνεται και η πρώτη επαγγελματική παραγωγή αμερικανικού έργου το 1767. Πρόκειται για το *Ο Πρίγκιπας από την Πάρθια* (Prince of Parthia) του Τόμας Γκούτφρυ (Thomas Goodfrey).





## 2. ΜΙΑ ΕΠΙΣΚΕΨΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19<sup>ου</sup> ΑΙΩΝΑ

Με τα σημερινά δεδομένα, μια επίσκεψη στο θέατρο σε όλη τη διάρκεια του 18<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι και τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, άγγιζε τα όρια μικρής περιπέτειας. Η υποτυπώδης οργάνωση έκανε τα πάντα δύσκολα.

Την ώρα της παράστασης έξω από το θέατρο υπήρχαν μικροπωλητές, όπως υπήρχαν και εντός. Από αυτούς ο κόσμος προμηθευόταν το «κολατσιό» του, το οποίο καταλάωνε μέσα στην αίθουσα κατά τη διάρκεια της παράστασης. Οι πιο εύποροι θεατές κουβαλούσαν και τη σόμπα τους (από κάρβουνο) για να θερμαίνονται. Όσο για τους πιο νέους, κάθε άλλο παρά παρακολουθούσαν το έργο, μιας και ασχολούνταν πιο πολύ με το φλερτ με τις γυναίκες ελευθέρων ηθών, που συσσωρεύονταν στο άνω διάζωμα προς άγραν πελατείας. Γι' αυτούς το θέατρο δεν ήταν τόπος πολιτισμού, αλλά γνωριμιών και κουβέντας.

**Ο διευθυντής σκηνής** με μια σφυρίχτρα ανάγγελλε την έναρξη του έργου (το αντίστοιχο με το σημερινό κουδούνι), οι μουσικοί έπαιρναν τις θέσεις τους μπροστά από τη σκηνή, ο κόσμος περίπου ψύχαζε, ενώ δεν ήταν λίγοι εκείνοι που πετούσαν ό,τι είχε απομείνει από το φαγητό τους στα κεφάλια των μουσικών (μήλα, ξηρούς καρπούς και γλυκά).

**Κοστούμια:** Ανεξάρτητα από το θέμα και τις ανάγκες του έργου, ήταν συνήθως σύγχρονα, με την έννοια ότι οι θίασοι, επειδή δεν είχαν την οικονομική άνεση να καταφεύγουν σε ιστορικά ακριβέστερο ενδυματολόγιο, ζητούσαν από τους ίδιους τους ηθοποιούς να τα φέρουν από το σπίτι τους ή να τα δανειστούν από συγγενείς. Προφανώς τα χρησιμοποιούσαν με την ίδια ευκολία σε διάφορα έργα.

**Σκηνογραφία:** Ως σκηνικό διάκοσμο είχαν ένα μεγάλο πανί βαμμένο ανάλογα με το θέμα του έργου, που κάλυπτε το πίσω μέρος της σκηνής. Ελάχιστα άλλα αντικείμενα βρίσκονταν επάνω στη σκηνή η οποία, ξύλινη και ακάλυπτη όπως ήταν, έτριζε διαρκώς στο περπάτημα των ηθοποιών<sup>2</sup>.

**Υποκριτική:** Στην υποκριτική δεν έχουμε ακόμη κάποια σχολή, κάποιο ευδιάκριτο στίγμα, αλλά έναν συμφορμό από τρόπους ερμηνείας, με πρώτο και πιο διαδεδομένο το Νεοκλασικό, ένα στυλ ιδιαίτερα αυστηρό σε ό,τι αφορά την κίνηση του ηθοποιού, το στήσιμό του, κ.λπ.

Ένας δεύτερος τρόπος ήταν ο Ρεαλιστικός Ρομαντισμός, ένα στυλ μάλλον αντι-παραδοσιακό, με την έννοια ότι προσπαθούσε να δώσει κάποια φυσικότητα και αληθοφάνεια στους χαρακτήρες, ακόμη και σε παραστάσεις τραγωδίας, όπου μέχρι τότε κυριαρχούσαν οι μεγάλες πόζες, οι emphatic κινήσεις, το επιβλητικό στήσιμο (το νεοκλασικό στυλ). Ο συνδυασμός αυτών των δυο στυλ θα κυριαρχήσει στην αμερικανική σκηνή μέχρι και το κλείσιμο των θεάτρων, ένεκα του πολέμου εναντίον των Άγγλων το 1774.

<sup>2</sup> Όπως και στην Ευρώπη, έτσι και στην Αμερική η ξύλινη κατασκευή των θεάτρων ήταν και η αιτία της καταστροφής τους από φωτιά. Σήμερα δεν έχει επιβιώσει κανένα ξύλινο θέατρο του 18<sup>ου</sup> και των αρχών του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

# 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

## Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική



Ο Έντουιν Φόρεστ, ο πιο γνωστός αμερικανός ηθοποιός το πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Οι ρόλοι που τον επέβαλαν, ήταν συνήθως ρωμαλέων ανδρών. Στο πρόσωπό του η Αμερική έβλεπε τη γέννηση του δικού της ρωμαλέου έθνους. Στη φωτογραφία με το κοστούμι του Μάκμπεθ.

**Ηθοποιοί:** Οι περισσότεροι ηθοποιοί σε όλο τον 18<sup>ο</sup> και στο μεγαλύτερο μέρος του 19<sup>ου</sup> αιώνα άρχιζαν από τη θέση των βοηθών και σιγά σιγά ανέβαιναν. Επειδή το σύστημα βασιζόταν στην πρακτική του ρεπερτορίου, ήταν αναγκασμένοι να εργάζονται πάρα πολύ σκληρά, χωρίς πολλά περιθώρια εμβάθυνσης των ρόλων, με αποτέλεσμα να κυριαρχεί μια γενικότερη τυποποίηση, εκφραστική και κινησιολογική. Ίσως και να μην μπορούσε να γίνει διαφορετικά, εάν αναλογιστεί κανείς ότι κάθε βράδυ ή κάθε δεύτερο ή τρίτο βράδυ άλλαζε το έργο, οπότε οι ηθοποιοί ήταν αναγκασμένοι να κάνουν πρόβα το αμέσως επόμενο έργο το πρωί, να παίζουν σε κάποιο άλλο έργο το βράδυ και να αποστηθίζουν τον καινούργιο ρόλο τους με το πέρας της παράστασης.

**Μισθοί:** Όσο για τους μισθούς των ηθοποιών, ούτε δεδομένοι ήταν ούτε καλοί. Σε ένα αξιόπιστο σχήμα ο μισθός άρχιζε στα 6 δολάρια εβδομαδιαίως για τους μικρούς ρόλους και έφτανε τα 80 για τον πρωταγωνιστή. Αν αφαιρέσει κανείς τα έξοδα για τα κοστούμια, το μακιγιάζ και άλλα χρειώδη, τότε αυτό που έμενε καθαρό κέρδος ήταν ελάχιστο.

Οι περισσότεροι ηθοποιοί είχαν δυο-τρία κοστούμια με τα οποία προσπαθούσαν να αντεπεξέλθουν σε όλους τους ρόλους, μια ολόκληρη ζωή.



**Θεατρικές πόλεις:** Πριν η θεατρική κίνηση μεταφερθεί στη Νέα Υόρκη (τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα), οι πόλεις με την πιο έντονη θεατρική ζωή ήταν η Φιλαδέλφεια, η Τσαρλστάουν και η Βοστώνη.

**Το πρώτο χρονολογικά θεατρικό έργο** που γράφτηκε στην Αμερική λέγεται ότι ανήκει σε κάποιον Άγγλο ηθοποιό ονόματι Άντονι Άστον (Anthony Aston), ο οποίος το 1703 έγραψε στο ημερολόγιό του πως είχε φτάσει στην πόλη Τσαρλς (Charles) γεμάτος ψείρες, ντροπή και φτώχεια, γυμνός και πεινασμένος και έγινε ηθοποιός, ποιητής και συγγραφέας ενός θεατρικού έργου με θέμα τη νέα του πατρίδα. Δεν γνωρίζουμε τον τίτλο του.

Βέβαια απέχουμε ακόμη πολύ από την πλήρη αυτονομία του αμερικανικού θεάτρου και πολύ περισσότερο από την ποιοτική του καταξίωση. Η πολιτισμική ανεξαρτησία της Αμερικής είναι ακόμη στη σφαίρα του ονείρου. Η βρετανική κυριαρχία θα συνεχιστεί, μέχρι τη στιγμή που το τιμόνι της προεδρίας θα πάρει ένας από τους κορυφαίους εισηγητές του *Αμερικανισμού*<sup>3</sup>, ο Τόμας Τζέφερσον (Thomas Jefferson), η εκλογή του οποίου εγκαινιάζει τον 19<sup>ο</sup> αιώνα (1800) και τις απαρχές της Αμερικής ως μιας νέας και εξελισσόμενης μεγάλης δύναμης. Τότε θα μπουν σε εφαρμογή ορισμένες από τις βασικές αρχές του Διαφωτισμού, όπως η πίστη στον ορθολογισμό, στην κοινωνική πρόοδο και στην ισότητα όλων των ανθρώπων.

**Πρώτο δημοσιευμένο έργο:** Πρόκειται για το *Ανδρόπορος: Μια Βιογραφική Φάρσα σε Τρεις Πράξεις (Androboros: A Biographical Farce in Three Acts, 1714)* του βρετανικής καταγωγής Ρόμπερτ Χάντερ (Robert Hunter), ο οποίος καταφεύγει στο δράμα, για να καταθέσει την οργή του για τα προβλήματα και τα παρασκήνια της πολιτικής σκηνής της Νέας Υόρκης, της οποίας υπήρξε Κυβερνήτης το 1710. Δεν παραστάθηκε ποτέ.

**Πρώτη αμερικανική κωμωδία:** Το 1786 έχουμε την πρώτη κωμωδία με αμερικανικό θέμα γραμμένη από Αμερικανό. Είναι το έργο *Η Αντιπαράθεση (Contrast)* του Ρόγιαλ Τάιλερ (Royal Tyler).

**Πρώτη Αμερικανική τραγωδία από Αμερικανό,** το *Αντρέ (Andre)*, του Γουίλιαμ Ντάνλοπ (William Dunlop), που θεωρείται και ως ο πατέρας του αμερικανικού θεάτρου.



Τόμας Τζέφερσον, ο 3<sup>ος</sup> πρόεδρος της Αμερικής (1743-1826). Αυτός συνέταξε τη Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας. Θαυμαστής της Γαλλικής Επανάστασης, πίστευε, όπως και οι γάλλοι διαφωτιστές, ότι «όλοι γεννιόμαστε ίσοι», μόνο που ο ίδιος είχε μία στρατιά δούλων στην υπηρεσία του, κάτι που του προσάπτουν οι επικριτές του.

<sup>3</sup> «Αμερικανισμός»: είναι οι αξίες, τα ιδεώδη, η γλώσσα, ο πολιτικός λόγος, οι παραδόσεις και ο πολιτισμός γενικά που συνιστούν την αμερικανική ταυτότητα και διασφαλίζουν τη θέση του έθνους σε αυτό τον κόσμο. Κάθε λαός προβάλλει τα δικά του ιδεώδη και ιδανικά, που εκτιμά ότι τον χαρακτηρίζουν και τα οποία θέλει να διαφυλάξει και να καλλιεργήσει. Στην Ελλάδα μιλάμε για ελληνικότητα, στη Μεγάλη Βρετανία μιλάμε για βρετανικότητα κ.ο.κ.



# 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

## Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

Το ερώτημα που φέρνει μαζί της η **Βιομηχανική Επανάσταση και ο αστικός πολιτισμός** στην Αμερική του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι κατά πόσο οι τέχνες έχουν κάποια αποστολή. Κι αν ναι, ποια μπορεί να είναι αυτή; Ερώτημα που για ένα καινούργιο έθνος, όπως η Αμερική, είναι ζωτικής σημασίας. Σκεφτείτε μόνο τη σύσταση του πληθυσμού. Τι έχουμε; Έχουμε να κάνουμε με ένα δημιούργημα μεταναστών, άρα μιλάμε για μια χώρα με διαφορετικές γλώσσες, θρησκείες, πιστεύω, παραδόσεις. Σε ποιους λοιπόν καλείται να μιλήσει το θέατρο; Με ποια γλώσσα; Με ποιες ευαισθησίες; Με ποια εθνικά πιστεύω; Με ποιους μύθους; Με ποια ιδεολογήματα;

**Θεατρικοί διαγωνισμοί:** Όσο εύκολα προβάλλουν τα ερωτήματα τόσο πιο δύσκολα είναι στην επίλυσή τους. Και επειδή ούτε ο χώρος, ούτε το εύρος τους μάς επιτρέπουν να τα αναλύσουμε εκτενέστερα, περιοριζόμαστε να πούμε ότι μέρος της στρατηγικής που εφαρμόζεται για την **αναζήτηση ενός «εθνικού δράματος»** αποτελούν οι **θεατρικοί διαγωνισμοί**, που δημοσιεύονται σε τακτά χρονικά διαστήματα στις εφημερίδες της εποχής, ζητώντας εκδήλωση ενδιαφέροντος από τους συγγραφείς επί συγκεκριμένων θεμάτων. Για παράδειγμα, έργα με θέμα τους Ινδιάνους ή έργα με θέμα τους καουμπόδες ή έργα με θέμα την Άγρια Δύση ή έργα με θέμα τους νέους μετανάστες κ.ο.κ. Κάπως έτσι, οι ιθύνοντες πιστεύουν ότι θα διαμορφώσουν άποψη για την κοινή γνώμη, πώς σκέφτεται και τι περιμένει. Και πράγματι. Σε σύντομο χρονικό διάστημα εκατοντάδες νέα έργα με θέματα αντλημένα από τη ζωή στον Νέο Κόσμο κάνουν την εμφάνισή τους και χωρίς κατ' ανάγκη να δρέπουν δάφνες ποιότητας, αποτελούν μια πρώτη οργανωμένη προσπάθεια δημιουργίας ενός εθνικού δραματικού/θεατρικού λόγου.

Μαζί με την αύξηση του αριθμού των έργων, αυξάνονται και οι παραστάσεις, όπως αυξάνονται και τα θέατρα, και βεβαίως οι θίασοι, οι επαγγελματίες ηθοποιοί, όπως και τα μπουλούκια των περιπλανώμενων ηθοποιών, που ψυχαγωγούν τις νέες κοινότητες που δημιουργούνται, καθώς οι πληθυσμοί μετακινούνται κατά χιλιάδες προς τη Δυτική Ακτή, με έργα εμπνευσμένα από την Άγρια Δύση, με κωμωδίες και ιστορίες για τους Ινδιάνους. Μια μετακίνηση η οποία μέχρι και τις πρώτες τρεις δεκαετίες του 18<sup>ου</sup> αιώνα γίνεται με άλογα και άμαξες. Από το 1840 και μετά η κατασκευή του **πρώτου σιδηροδρομικού δικτύου** θα επιταχύνει την εξάπλωση προς τη δυτική ακτή, όπου και θα δημιουργηθούν **νέες πόλεις** και φυσικά **νέα θέατρα** και νέες αγορές. Αυτή η μετακίνηση προς Δυσμάς είναι γνωστή στην ιστορία ως η Δυτική Εποποιία (Western Saga).



*Ποταμόπλοιο-θέατρο. Με τη βελτίωση του οδικού δικτύου, την εμφάνιση του αυτοκινήτου και του κινηματογράφου, για να επιβιώσουν του ανταγωνισμού τα ποταμόπλοια γίνονται ολοένα και πιο μεγάλα (φτάνουν μέχρι και 1400 θέσεις) και πιο προσεγμένα στον διάκοσμο και στη διαρρύθμιση των θέσεων. Το τελευταίο ποταμόπλοιο του είδους επιβίωσε μέχρι το 1943.*

*Ένα σύγχρονο Ποταμόπλοιο-θέατρο είναι το Showboat Branson Belle στο Μισσούρι, ΗΠΑ.*

*Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Branson\\_Belle\\_Table\\_Rock\\_Lake\\_2012\\_cropped.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Branson_Belle_Table_Rock_Lake_2012_cropped.jpg)*



**Πλωτά θέατρα:** Την ίδια περίπου περίοδο (συγκεκριμένα το 1836) κάνουν την εμφάνισή τους τα πλωτά θέατρα, γνωστά ως σόουμπόουτς (showboats), που μεταφέρουν κατά μήκος των ποταμών Μισσισιππή και Οχάιο την τέχνη του Διονύσου, κάνοντας στάση σε περιοχές που δεν ήταν δυνατό να φτάσει κανείς από την ξηρά, ελλείψει οδικού δικτύου.

Στο ρεπερτόριό τους κυριαρχεί το ανάλαφρο και το μουσικοχορευτικό θέαμα. Η χωρητικότητά τους θα φτάσει προς τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι και τις 1400 θέσεις. Είναι η χρονική στιγμή κατά την οποία η Αμερική γίνεται ολοένα και πιο μεγάλη. Το αμερικανικό θέατρο προ των πυλών του 20<sup>ου</sup> αιώνα έχει να αντιμετωπίσει τις αυξημένες και ιδιαίτερες ανάγκες ενός διψασμένου για διασκέδαση κοινού από την επαρχία αλλά και αστικού κοινού. Και σε αυτή τη χρονική στιγμή αρχίζουν να διαφαίνονται εντονότερα οι διαφοροποιήσεις στο θεατρικό γούστο, στην παιδεία, στις προσδοκίες. Τα προσφερόμενα θεάματα ποικίλλουν και ως προς την ποιότητα και ως προς το κοινό που απευθύνονται. Την πιο ευρεία αποδοχή απολαμβάνουν τα πιο λαϊκά, όπως η κωμική οπερέτα, το Μίνστρελ, το Βοντεβίλ και το Μπουρλέσκο.



*Το περίφημο νησί Έλις, στο στόμιο του λιμανιού της Νέας Υόρκης, από όπου θα περάσουν για έλεγχο 12 εκατομμύρια μετανάστες από το 1892 μέχρι το 1954. Τώρα λειτουργεί ως μουσείο μετανάστευσης.*



*Ευρωπαίοι μετανάστες φτάνοντας στο νησί Έλις, περίπου το 1907*



# 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

## Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

### 3. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΘΕΑΜΑΤΑ ΤΟΝ 19° ΑΙΩΝΑ

#### 3.1 Το Μουσικό θέατρο

Δεν υπερβάλλουμε εάν πούμε ότι η πρώτη δραματική κληρονομιά της Αμερικής ανήκει στο μουσικό θέατρο, όπου εδώ συναντούμε είδη όπως η Όπερα και η Οπερέτα. Ως πρώτη σημαντική παράσταση του είδους θεωρείται το **Μπλάκ Κρουκ, Μαύρος Απατεώνας**, που κάνει πρεμιέρα στη Νέα Υόρκη το 1866.

Εδώ έχει θέση και η **πρώτη επιθεώρηση** (revue), η οποία αποτελεί μια κάπως πιο εκλεπτυσμένη εκδοχή του βόντεβιλ.

Η Οπερέτα θα διατηρήσει τη ζωντάνια της μέχρι και τα τέλη της τρίτης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα, οπότε πλέον σιγά σιγά θα εγκαταλειφθεί. Οι καιροί και το γούστο του κόσμου οδηγούν σε άλλα μουσικά είδη πιο σύνθετα, πιο εντυπωσιακά και πιο σύγχρονα στη θεματική τους.

#### 3.2 Μίνστρελ (Minstrel): Η λογική του άλλου χρώματος

Πρόκειται για λαϊκό μουσικοχορευτικό είδος, μείγμα από συναισθηματικές μπαλάντες, κωμικό διάλογο και χορευτικά, βασισμένο στη ζωή των μαύρων του Νότου.

**Πρώτος διδάξας:** Όπως όλα τα λαϊκά θεάματα, έτσι και αυτό δεν έχει ξεκάθαρες αφετηρίες. Πολλοί θεωρούν τον **Τόμας Ράις** (Thomas D. Rice, 1806-1860), ως τον πρώτο διδάξαντα, ο οποίος λέγεται ότι το 1828 αντέγραψε τους εκκεντρικούς μανιερισμούς ενός μαύρου γέροντα από τη Βαλτιμόρη (ή το Λούισβιλ, δεν έχει εξακριβωθεί), που τραγουδούσε και χόρευε με περίεργα πηδηματάκια και δημιούργησε μια σειρά από Μίνστρελ, με πρωταγωνιστή τον περίφημο **χαρακτήρα Τζιμ Κρόου** (Jim Crow), μια λαϊκή, ρακένδυτη φιγούρα πολύ δημοφιλή ανάμεσα στους μαύρους σκλάβους τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα.



**Πρώτο πλήρες θέαμα:** Μέχρι και το 1843 το Μίνστρελ θα παραμείνει μια τέχνη σόλο (ενός ατόμου), οπότε κάνει την εμφάνισή του ο τετραμελής θίασος των Βιρτζίνια Μίνστρελς (Virginia Minstrels), οι οποίοι δημιουργούν το πρώτο ολοκληρωμένο **Θέαμα Μίνστρελ** (minstrel show, και όχι απλά minstrel) και δίνουν στο είδος την οριστική του μορφή.

Η τυπική ενδυμασία τους ήταν μαύρο παντελόνι, σακάκι, λευκό γιλέκο και περούκα.

Στην αφίσα φαίνεται καθαρά ο ρόλος του κάθε καλλιτέχνη. Αριστερά είναι ο «Κύριος Κόκκαλα», δεξιά ο «Κύριος Τύμπανο».





**Δομή:** Σε ό,τι αφορά τη δομή του, στο πρώτο μέρος τα μέλη της ομάδας κάθονταν σε ημικύκλιο, με τον «κορυφαίο» τον πλέον «σοβαρό» και «ευγενικό» μπροστά και στο κέντρο με το βιολί του και τους άλλους άνδρες δεξιά και αριστερά να συνοδεύουν με κόκκαλο (Mr Bones) και τύμπανο (Mr Tambo) και ενίοτε να σταματούν για να ανταλλάξουν με τον κορυφαίο ανέκδοτα και βρισιές.

Εννοείται ότι όλοι ήταν γνώστες της Αγγλικής και είχαν καλές φωνές. Το τραγούδι του «κορυφαίου» ήταν συνήθως μια μπαλάντα και των άλλων δύο κωμικό.

Το δεύτερο μέρος αποτελούνταν από έναν μονόλογο, συνήθως φαρσικών διαθέσεων και ένα ζωηρό χορευτικό από όλο τον θίασο (ο οποίος κάποια στιγμή έφτασε να αριθμεί μέχρι τριάντα μέλη), γνωστό ως «*χόου ντάουν ντανς*» (hoedown dance).

Το τρίτο μέρος περιλάμβανε ένα σκετς από τη ζωή στις φυτείες ή από κάποιο σαιξπηρικό ή μελοδραματικό μπουρλέσκο.

**Απουσία των μαύρων:** Το περίεργο είναι ότι ελάχιστοι μαύροι θίασοι θα κάνουν καριέρα στον χώρο. Το είδος, πέρα από κατ' εξοχήν ανδρικό επάγγελμα (οι γυναίκες δεν κατάφεραν ποτέ να μπουν), ήταν **υπόθεση λευκών καλλιτεχνών**. Και το ενδιαφέρον είναι ότι ακόμη και αυτοί οι χαρισματικοί μαύροι καλλιτέχνες, που κάποια στιγμή πέτυχαν, ακολούθησαν την παράδοση που είχαν καθιερώσει οι λευκοί, μερικές φορές σε βαθμό παράλογο. Τι εννοούμε;

Οι λευκοί, για να μιμηθούν τους μαύρους, έβαφαν τα πρόσωπά τους χρησιμοποιώντας καμένο φελλό μπουκαλιού, ώστε να μεγεθύνουν κατά πολύ το στόμα και τα χείλη τους, για να δείχνουν πιο «αυθεντικοί» μαύροι. Οι μαύροι, τώρα, μιμούμενοι τη μίμηση των λευκών, κατέφευγαν στα ίδια μέσα, δηλαδή έβαφαν το μαύρο πρόσωπό τους ακόμη πιο μαύρο. Έτσι, ένα είδος διασκέδασης, που θα μπορούσε να είναι αποκλειστικά μια μαύρη υπόθεση, παρέμεινε σε λευκά χέρια, μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1880, οπότε αρχίζει να φθίνει η δημοτικότητά του, χωρίς φυσικά να εξαφανιστεί εντελώς, μιας και πολλά στοιχεία του διοχετεύτηκαν σε άλλες μορφές λαϊκής διασκέδασης.



Πόστερ του 1896 που δείχνει τη μεταμόρφωση των λευκών ηθοποιών σε μαύρους.

# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

### 3.3 Μπουρλέσκο (Burlesque)

Ένα άλλο δημοφιλές λαϊκό μουσικοχορευτικό είδος, το Μπουρλέσκο (Burlesque), ωριμάζει τη **δεκαετία του 1870**, δηλαδή στην καρδιά της Βιομηχανικής Επανάστασης, για να καταλήξει προς τα **τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα** να μεταμορφωθεί σε **κακόφημη διασκέδαση** μόνο για άνδρες. Ήταν και αυτό άμεσο παράγωγο μιας κοινωνίας όπου είχε αρχίσει η ταξική διαφοροποίηση και ο ευκρινής ρόλος των φύλων και της οικογένειας.

Με εισιτήριο περίπου 1.50 δολάριο το πιο ακριβό (κοντά στην ορχήστρα), περισσότερα από 2.000 άτομα στριμώχνονταν σε μεγάλα θέατρα για να δουν ένα θέαμα που είχε από όλα: γυναίκες απροσδιόριστου στίγματος, τραβεστί, νάνους, ταχυδακτυλουργούς, φρικιά, βωμολοχίες, χιούμορ, παρωδία, ανατροπές.

Για την ιστορία να πούμε ότι το είδος με τον καιρό περνά από τις λεπτοκαμωμένες και μικροκαμωμένες γυναίκες-θεατρίνες στις πολύ ογκώδεις και ηδυπαθείς, με το βάρος τους να ξεπερνά τα 150, ακόμη και τα 200 κιλά. Είναι η φάση όπου το μοντέλο που κυκλοφορεί στη μόδα της εποχής είναι η πολύ πληθωρική γυναίκα, εικόνα που ανατρέπουν με την είσοδο του 20<sup>ού</sup> αιώνα οι καλλίγραμμες γάμπες των χορευτριών των **Ζίγκφελντ Γκερλς** (Ziegfeld Girls).

### 3.4 Βοντεβίλ (Vaudeville)

#### 3.4.1 Εμφάνιση του Βοντεβίλ

Το Βοντεβίλ ήταν η δημοφιλέστερη θεατρική διασκέδαση στην Αμερική και στον Καναδά πριν την είσοδο του ραδιοφώνου και του κινηματογράφου (**από τις αρχές του 1880 μέχρι αρχές του 1930**). Εμφανίζεται αρκετά νωρίς, τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, όμως θα γνωρίσει πλατιά αποδοχή τα χρόνια της Βιομηχανικής Επανάστασης (1850-1900). Στην αρχή το συναντούμε σε μπουραρίες, που κατά βάση λειτουργούσαν και ως οίκοι ανοχής. Ήταν ένας εύσχημος τρόπος συνδιαλλαγής ανάμεσα στις γυναίκες του σόου και τους θαμώνες. Όταν σταδιακά υποχωρεί η δημοτικότητα του Μίνστρελ, το Βοντεβίλ θα πάρει τα νιάτα στον χώρο της λαϊκής διασκέδασης (ο Τόνι Πάστορ διαμορφώνει το Μπουρλέσκο **για το οικογενειακό κοινό τη δεκαετία του 1880**).

Είναι η περίοδος κατά την οποία η Αμερική γνωρίζει μια τεράστια **εισορή μεταναστών** και ραγδαία αύξηση του πληθυσμού των αστικών κέντρων. Η **αστικοποίηση** και η ανάπτυξη των **μέσων μαζικής επικοινωνίας** (ΜΜΕ) (το 1830 έγιναν νέες εφευρέσεις στην τυπογραφία) ήταν οι **αιτίες που το θέατρο έγινε η πιο μαζική διασκέδαση** και μια πολύ καλή επικερδής επιχείρηση.

**Για τους ίδιους λόγους**, (αστικοποίηση και ΜΜΕ), την περίοδο αυτή ξεκινάει και το **σταρ σύστημα**. Οι σταρ αρχίζουν να ξεχωρίζουν και για πρώτη φορά, υπερέχουν από τους άλλους συντελεστές της παράστασης.

#### 3.4.2 Χαρακτηριστικά του Βοντεβίλ

Οι περιοδεύοντες θίασοι ήταν η συννηθισμένη πηγή θεατρικής διασκέδασης στην Αμερική. Το **1894 ανοίγει το πρώτο αποκλειστικά θέατρο Βοντεβίλ** στη Βοστώνη (Boston Colonial), που θέτει ως στόχο του την **προσέλκυση της μεσαίας τάξης**. Για να το πετύχει αφαιρεί από το θέαμα οτιδήποτε το ενοχλητικό ή κακόφημο, οπότε ο καθένας είχε τη δυνατότητα να μπει και



να το παρακολουθήσει όποια στιγμή ήθελε. Αναφερόμαστε στα χρόνια 1890-1910, κατά τα οποία υπήρχαν περίπου **400 περιοδεύοντες θίασοι Βοντεβίλ**, που κυριολεκτικά όργωναν την επαρχία κάτω από συνθήκες ενίοτε δύσκολες.

Παράλληλα με τους θιάσους **αναπτύσσονται και αλυσίδες θεάτρων για τη στέγαση** των θεαμάτων αυτών, κυρίως στη Νέα Υόρκη (Μπρόντγουεϊ) αλλά και στα υπόλοιπα μεγάλα αστικά κέντρα όπως η Βοστώνη, η Φιλαδέλφεια, το Σικάγο. Στις καλές του στιγμές υπήρχαν εν λειτουργία τουλάχιστον **χίλια θέατρα** σε όλη τη χώρα, που φιλοξενούσαν τα θεάματά του.

Ο ανταγωνισμός ανάμεσα στις επιχειρήσεις των Βοντεβίλ έστρεψε τις επιλογές σε πιο οπτικά θεάματα, κι έτσι **τα νούμερα περιλάμβαναν** χορό και τραγούδι, μικρές θεατρικές σκηνές, θέατρο Σκιών, κουκλοθέατρο, ταχυδακτυλουργικά κόλπα, αναπαραστάσεις διάσημων πινάκων, μαγικά παιχνίδια με πηγές φωτισμού, νούμερα με ζώα, χορός, ακροβατικά, μικρά μουσικά έργα κ.ά. Κατά μέσο όρο αποτελείτο από **δεκατρία νούμερα** διάρκειας **6-15 λεπτών**.

Έγινε τόσο δημοφιλές που εισάχθηκε το **συνεχές πρόγραμμα**, που άρχιζε στις 9.30 το πρωί και τελείωνε στις 10.30 το βράδυ.

Η παρακμή του Βοντεβίλ αρχίζει με την είσοδο του κινηματογράφου, για να ολοκληρωθεί γύρω στις αρχές του 1930.



Αφίσες με νούμερα του Βοντεβίλ.



# 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

## Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική



Σύντομες κινηματογραφικές ταινίες προβάλλονταν ανάμεσα στα νούμερα του Βοντεβίλ, περ. 1895.

### 3.4.3 Παρακμή του Βοντεβίλ

**1. Η είσοδος του κινηματογράφου:** Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1910, το Βοντεβίλ φτάνει στο απόγειό του, παράλληλα όμως δέχεται έντονες πιέσεις από το νέο λαϊκό μέσον, τον κινηματογράφο.

Βέβαια οι σχέσεις Βοντεβίλ και κινηματογράφου δεν ήταν πάντοτε ανταγωνιστικές, αφού το θέαμα **πρόσφερε την ομαλή πρόσβαση στον κινηματογράφο**. Στα πρώτα βήματα του βωβού κινηματογράφου, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, πολλές **δεκαπεντάλεπτες ταινίες** προβάλλονταν κάπου στη μέση **στα διαλείμματα των θεαμάτων Βοντεβίλ**. Εκείνο που τραβούσε την προσοχή του κόσμου δεν ήταν οι ιστορίες αυτές καθαυτές των βωβών ταινιών, αλλά η νέα τεχνολογία της κινούμενης εικόνας. Ήταν κάτι πολύ εντυπωσιακό και πρωτόγνωρο.

Σταδιακά, θα κερδίζει την προτίμηση του κοινού και η δημοτικότητα αυτών των βωβών προβολών θα μεγαλώσει, σε σημείο που οι νηθοποιοί του Βοντεβίλ να βρίσκονται στη σκηνή πολλές φορές, για να υπηρετούν με τα νούμερά τους την προβαλλόμενη ταινία. Ο κινηματογράφος αρχίζει να γίνεται ένας ισχυρός ανταγωνιστής του θεάτρου.

**Το Βίτασκοπ (Vitascope) είναι μηχανή προβολής, εφεύρεση των Τόμας Έντισον και Τόμας Άρματ.**

**Ο κινηματογράφος των Γάλλων αδελφών Λουμιέρ έκανε πρεμιέρα σε Νεοϋορκέζικα Βοντεβίλ την περίοδο 1896-97.**



Θέατρο Βοντεβίλ στη Βοστώνη στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Η συνεχής βελτίωση της κινηματογραφικής τέχνης και η είσοδος του ομιλούντος κινηματογράφου (1926) και θα επιταχύνουν τον μαρασμό του Βοντεβίλ. Με την είσοδο μεγαλύτερων σε διάρκεια αφηγηματικών ταινιών (την περίοδο 1906-1910, γνωστή και ως **περίοδος Νικελόντεον (Nickelodeon)**, και ιδιαίτερα όταν αναπτύσσονται **οι πρώτες αίθουσες κινηματογράφου**, η κατάσταση αρχίζει να γέρνει προς τη μεριά του κινηματογράφου: με **πιο φτηνό εισιτήριο**, είχε ήδη αρχίσει να του “κλέβει” πελάτες (το εισιτήριο στο Βοντεβίλ είχε φτάσει τα δύο δολάρια).

Έτσι, οι επιχειρηματίες του Βοντεβίλ **πρόσφεραν σταθερή στέγη στον κινηματογράφο**, το **σταθερό κοινό** του Βοντεβίλ ήταν οι πρώτοι θεατές αμερικανικών ταινιών, ενώ πολλοί ταλαντούχοι **ηθοποιοί** του θα περάσουν στον **κινηματογράφο**. Εκεί, θα μεταφέρουν και το συγκεκριμένο στυλ παιξίματος, δομημένο γύρω από τις έντονες σχέσεις δύο τύπων, ενός «φυσιολογικού» και ενός «παράξενου». Για παράδειγμα, η κινηματογραφική σειρά «Ο

Χοντρός και ο Λιγνός» ανήκει σε αυτή την παράδοση.

Άλλοι λόγοι για την παρακμή του Βοντεβίλ ήταν οι ακόλουθοι:

**2. Το αυτοκίνητο:** Η είσοδος του αυτοκινήτου, όσο και να ξενίζει η αναφορά του εδώ, έχει σχέση με τον οικονομικό μαρασμό του είδους, υπό την έννοια ότι ο κόσμος είχε πλέον τη δυνατότητα να αναζητήσει και άλλου εναλλακτικές λύσεις ψυχαγωγίας, κυρίως τα Σαββατοκύριακα, που δεν εργαζόταν. Η εξοχή και το πικνίκ ήταν μια από αυτές τις διεξόδους, η οποία οδηγούσε τον κόσμο μακριά από τις πόλεις και συνεπώς μακριά από το Βοντεβίλ. Και κάτι ακόμη.

**Νικελόντεον ήταν η πρώτη κλειστή αίθουσα αποκλειστικά αφιερωμένη για κινηματογραφικές προβολές, το 1906.**

**3. Η ποτοαπαγόρευση:** Κατά τη διάρκεια της ποτοαπαγόρευσης<sup>4</sup> θα ξεφυτρώσουν δεκάδες κέντρα διασκέδασης (nightclubs), τα οποία με το ξεχωριστό τους πρόγραμμα θα τραβήξουν όλους εκείνους, που έδειχναν να έχουν κουραστεί από τη διασκέδαση του Βοντεβίλ.

**4. Το οικονομικό κραχ:** Η παγκόσμια οικονομική κρίση του 1929, που ξεκίνησε με την απότομη πτώση του χρηματιστηρίου της Νέας Υόρκης, γκρέμισε τον μύθο του «αμερικάνικου ονείρου», με άλλα λόγια τα όνειρα των ανθρώπων για μια καλύτερη ζωή και για κοινωνική και οικονομική άνοδο. Άνθρωποι έχασαν όλη την περιουσία τους, έμειναν άνεργοι ή/και άστεγοι κ.λπ.

Παρ' όλο που ποτέ δεν θα γίνει αποδεκτό από τους ειδικούς ως θέατρο αξιώσεων, το Βοντεβίλ θα καταφέρει για τριάντα περίπου χρόνια να συγκεντρώσει πολύ περισσότερο κόσμο από τα καθιερωμένα θέατρα.

<sup>4</sup> Το κίνημα της ποτοαπαγόρευσης ξεκίνησε στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και κορυφώθηκε στις δύο τελευταίες δεκαετίες. Οι υποστηρικτές του ήταν της άποψης ότι η κατανάλωση αλκοόλ μολύνει τα χρηστά ήθη και οι επιχειρηματίες ότι περιορίζει την παραγωγικότητα. Το 1920 θα απαγορευτεί και επίσημα με νόμο του κράτους. Μαζί με την απαγόρευση θα αρχίσει και η παράνομη διακίνησή του, όπως και η αύξηση της εγκληματικότητας. Ο γκάγκστερ Αλ Καπόνε έδρασε τότε. Η ποτοαπαγόρευση θα λήξει επίσημα το 1932.

# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

### 3.5 Το ευρύτερο θεατρικό τοπίο: Το Παραδοσιακό Θέατρο

Όπως σημειώσαμε πιο πάνω, όσο πλησιάζουμε το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα το αμερικανικό θέατρο γίνεται ολοένα και πιο ποικίλο, όπως πιο ποικίλη γίνεται και η σύνθεση του αμερικανικού λαού. Έτσι λοιπόν, πέρα από τα λαϊκά αυτά θεάματα υπήρχε και το πιο **συμβατικό θέατρο** (υπό την έννοια του συνηθισμένου, του γνώριμου και μεσοαστικού), που προσπαθούσε να παρουσιάσει στη σκηνή τα προβλήματα και τις αγωνίες ενός έθνους, που βρισκόταν στα πρώτα στάδια της δημιουργίας του.

Κατά τη διάρκεια του αγώνα των Αμερικανών εναντίον των Άγγλων για ανεξαρτησία τον **18<sup>ο</sup> αιώνα**, τα θεατρικά έργα που γράφονται ήταν ως επί το πλείστον κακόγουστες **προπαγανδιστικές πολιτικές φάρσες**, που αντλούσαν τα θέματά τους από τα εκρηκτικά πολιτικά και στρατιωτικά γεγονότα της περιόδου και χρησιμοποιούσαν τη σάτιρα ως το κύριο όπλο, για να σχολιάσουν καταστάσεις και ανθρώπους και να πείσουν τον κόσμο υπέρ ή κατά της Επανάστασης.

Μετά το τέλος του πολέμου και τη νίκη των Ηνωμένων Πολιτειών επί της Αγγλίας, η θεατρική δραστηριότητα θα αναζωπυρωθεί. Οι πιο ικανοί δραματουργοί του **19<sup>ου</sup> αιώνα** επιδίδονται στη συγγραφή **ρομαντικών έργων**, που φαίνεται να έχουν μεγάλη απήχηση στο αμερικανικό κοινό. Μέσα από τις δραματικές τους ιστορίες προβάλλουν κυρίως **τα ιδανικά της Αμερικανικής Επανάστασης** και επικεντρώνονται σε **θέματα ιστορικά**, που έχουν να κάνουν με γενναίους αγώνες ενάντια στην καταπίεση και την τυραννία. Οι ήρωές τους είναι άνθρωποι με υψηλά ιδανικά και αξίες που διακρίνονται για το θάρρος τους και τις αρετές τους και αγωνίζονται για τη δημοκρατία και την ελευθερία. Είναι η εποχή κατά την οποία ανθεί ο **Ρομαντισμός** (αρχές 19<sup>ου</sup> αιώνα) με έργα που αντλούν τα θέματα και τους χαρακτήρες τους από το αμερικανικό τοπίο και τους εγχώριους μύθους, όπως η **Ποκαχόντας** (1830) του Τζώρτζ Κάστις (George Castis 1781-1857) κ.ά.

Ωστόσο κανένα είδος δεν ξεπερνά σε δημοτικότητα το **Μελόδραμα**, που κυριαρχεί μέχρι τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και συνεχίζει με διάφορες βελτιώσεις να κυριαρχεί μέχρι και σήμερα, επαληθεύοντας αυτούς που λένε ότι το μελόδραμα είναι το καθημερινό ψωμί του ανθρώπου.

### 3.6 Μελόδραμα

Όπως φανερώνει και η ίδια η λέξη, το Μελόδραμα συνδυάζει τη μουσική (μέλος) με το δράμα. Σε αντίθεση με την όπερα, όμως, όπου η μουσική αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του διαλόγου, στο Μελόδραμα η μουσική συνοδεύει τον διάλογο και υπογραμμίζει τη συναισθηματική ένταση των διαφόρων σκηνών.

Τα περισσότερα μελοδράματα στο θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνα είχαν ως αφετηρία τους κάποιο **μυθιστόρημα**. Και στην ερώτηση, γιατί; Η απάντηση είναι απλή. Το μυθιστόρημα ήταν **το κορυφαίο είδος λογοτεχνικής γραφής** σε Ευρώπη και Αμερική σε όλη τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτό εξηγεί το γιατί κανένας θεατρικός συγγραφέας δεν ξεπερνούσε σε δημοτικότητα ονόματα μυθιστοριογράφων όπως ο Κάρολος Ντίκενς, ο Βίκτωρ Ουγκώ, ο Τζέιμς Φένιμορ Κούπερ κ.λπ. Και φυσικά οι καλλιτέχνες του θεάτρου πόνταραν σε αυτή τη δεδομένη δημοτικότητα, γνωρίζοντας ότι θα «πουλήσουν» πιο εύκολα μια διασκευασμένη ιστορία βασισμένη στον Όλιβερ

---

Πιστεύετε ότι ο βασικός ρόλος του θεάτρου είναι να προσφέρει στον θεατή περιπέτειες «αναγνωρίσιμες»;  
Κι αν ναι, μήπως έτσι περιορίζεται πολύ ο ρόλος του;

---





Τουίστ του Ντίκενς, για παράδειγμα, από ό,τι εάν έκαναν χρήση ενός άγνωστου θεατρικού έργου. Και αυτό το έκαναν με μανία. Ήταν ένα σίγουρο χαρτί εισπρακτικής επιτυχίας.

**Χαρακτηριστικά:** Το κυριότερο ίσως χαρακτηριστικό των μελοδραμάτων του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι η τήρηση ενός αυστηρού κώδικα ηθικής και δικαιοσύνης, σύμφωνα με τον οποίο οι καλοί και οι ενάρετοι ανταμείβονται στο τέλος, ενώ οι κακοί τιμωρούνται (αν και υπάρχουν εξαιρέσεις όπου οι «κακοί» δεν τιμωρούνται).

Τις περισσότερες φορές, το θέμα των μελοδραματικών έργων περιστρέφεται γύρω από τις δυσκολίες και τα προβλήματα της κατατρεγμένης, πλην όμως ενάρετης ηρωίδας, που σώζεται την τελευταία στιγμή από τα νύχια του αδυσώπητου και διαβολικού "κακού", με τη βοήθεια του επίσης ενάρετου, θαρραλέου και αφοσιωμένου ήρωα.

Γενικά, ένα μελόδραμα έπρεπε να έχει περιπέτεια, απότομες μεταστροφές της τύχης, απαγωγές, δραπετεύσεις, εξαφανίσεις, απίθανες συμπτώσεις και διατήρηση της αγωνίας για την έκβαση, συνήθως συνοδευόμενη με ηθικό δίδαγμα. Αυτή η τάση εντυπωσιασμού, ανάγκαζε τους συγγραφείς να επινοούν διαρκώς θεαματικές σκηνές κρίσιμων καταστάσεων, με στόχο πάντα την πρόκληση συγκίνησης και αγωνίας στους θεατές.

**Μελόδραμα και τεχνολογία:** Το μελόδραμα είναι το πρώτο θεατρικό είδος που θα εκμεταλλευτεί στο έπακρο τις κατακτήσεις της τεχνολογίας. Ιδιαίτερα μετά το 1850, η νέα τεχνολογία θα τους προσφέρει διάφορες σκηνικές και άλλες καινοτομίες - περιστρεφόμενη σκηνή, κινούμενες πλατφόρμες, γέφυρες, καταπακτές, ανυψωτικά μηχανήματα, γρήγορες εναλλαγές σκηνών και τοπίων, φωτιστικά και ηχητικά εφέ - προκειμένου να αναπαραστήσουν, με τρόπο δυναμικό και αληθοφανή, μεγαλειώδη θεάματα όπως φωτιές, εκρήξεις, πλημμύρες, χιονοθύελλες και άλλα.



Αφίσα της θεατρικής παραγωγής του έργου η «Καλύβα του Μπάρμπα Θωμά». Κυκλοφόρησε το 1850 ως μυθιστόρημα (από τη Χάριετ Μπήτσερ Στόου) και το 1852 σε θεατρική διασκευή (από τον Τζωρτζ Άικεν, με αμοιβή ένα χρυσό ρολόι). Θεωρείται το δημοφιλέστερο μελόδραμα όλων των εποχών.

---

Πού αποδίδετε τη δημοτικότητα του μελοδράματος; Γιατί πιστεύετε ότι αντέχει τόσο πολύ στον χρόνο;

---

# 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

## Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

### 3.7 Χορός

Την ίδια περίπου εποχή αναπτύσσεται και ο αμερικανικός χορός και κυρίως το μπαλέτο, το οποίο, αφού περάσει από τη φάση του Ρομαντισμού (από το 1830 μέχρι το 1850), σιγά σιγά θα ενσωματωθεί στα μεγάλα υπερθέαματα/εξτραβακάντζες (*extravaganzas*) (βλ. *Λεξικό όρων*) του λαϊκού θεάτρου, όπως το Βοντεβίλ, το Μπουρλέσκο και η Οπερέτα, που περίπου καθρεφτίζουν και τη γενικότερη ατμόσφαιρα που κυριαρχεί στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Όμως το μπαλέτο ως υψηλή τέχνη, θα καθιερωθεί πολύ αργότερα, την τρίτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Μέχρι τότε η Αμερική δεν έχει να επιδείξει μόνιμα και υψηλής στάθμης μπαλέτα, για να δημιουργήσουν και την ανάλογη παράδοση και συνέχεια. Τα περισσότερα ήταν ευκαιριακά.







## ΜΕΡΟΣ Β΄: Η σύγχρονη Αμερική

### 4. Η σύγχρονη Αμερική

#### 4.1 Γενικά κοινωνικοπολιτικά

Η Αμερική στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα βρίσκεται σε μια τροχιά ταχύτατης ανάπτυξης και επέκτασης. Το 1898 επεμβαίνει υπέρ των Κουβανών επαναστατών και αναγκάζει την Ισπανία να εγκαταλείψει το νησί και παράλληλα να της παραχωρήσει το Πουέρτο Ρίκο, τα νησιά Γκαμ (Gham) και τις Φιλιππίνες.

Το 1899 προσαρτά τη Χαβάη, μετά το πραξικόπημα που εκδηλώνει η αμερικανική παροικία του νησιού εναντίον της βασίλισσας Λιλιουκαλάι (Liliuokalani), εξασφαλίζοντας έτσι τον απόλυτο έλεγχο του Ειρηνικού ωκεανού, δηλαδή του εμπορίου στην ευρύτερη περιοχή.

Με γοργούς ρυθμούς η Αμερική ανακαλύπτει τα αγαθά της παγκοσμιοποίησης και μαζί με αυτά, τη δύναμη του χρήματος.





# 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

## Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική



Η εικόνα που παρουσιάζει η Αμερική στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα είναι μιας χώρας που αγωνιά να βγει μπροστά και να εντυπωσιάσει. Μεγάλοι δρόμοι, μεγάλα κτίρια, μεγάλα αυτοκίνητα, μεγάλη καριέρα, μεγάλο σπίτι, μεγάλο πορτοφόλι. Κάπως έτσι καθιερώνεται και η φιλοσοφία του «μεγάλου» (bigness) ως αναπόσπαστο κομμάτι της έννοιας του «Αμερικανισμού». Δεν είναι τυχαίο και το γνωστό σλόγκαν που κυκλοφορεί: *You think big, you act big* (το οποίο παραφράζοντας θα το ερμηνεύαμε κάπως έτσι: όσο πιο μεγάλα είναι τα όνειρά σου, τόσο πιο μεγάλες θα είναι και οι πράξεις σου). Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Broadway\\_theatres\\_1920.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Broadway_theatres_1920.jpg)

Με την είσοδο του 20<sup>ου</sup> αιώνα η Αμερική απλώνεται από τον Ατλαντικό μέχρι τον Ειρηνικό (ανατολικά/δυτικά) και από τον Καναδά στο Μεξικό (βόρεια/νότια), με ένα σύνολο 45 Πολιτειών. Ο πληθυσμός της αυξάνεται από 23.191.000 που ήταν το 1850 σε 76.094.000 το 1900. Την ίδια στιγμή πολλαπλασιάζονται τα κρούσματα ρατσιστικής βίας ενάντια στους νέους μετανάστες από τους πιο παλιούς μετανάστες. Η δύναμη της ξενοφοβικής Κου Κλουξ Κλαν<sup>6</sup> αυξάνεται.



Με την είσοδο του 20<sup>ου</sup> αιώνα η Αμερική είναι μια χώρα πολυφυλετική, πολυπολιτισμική, πολυγλωσσική και ισχυρή. Τότε περίπου αρχίζει να καλλιεργείται και η ανάγκη πιο σύγχρονων θεατρικών εργαλείων, για να εκφράσουν τη νέα πραγματικότητα.

<sup>6</sup> Η ονομασία της πιθανόν να προέρχεται από την ελληνική λέξη «Κύκλος». Ιδρύθηκε το 1865, αμέσως μετά τον Αμερικανικό Εμφύλιο Πόλεμο. Υποστηρίζει την υπεροχή των λευκών έναντι των άλλων φυλών, τον αντισημιτισμό και τον ρατσισμό. Ένα από τα σύμβολά της είναι ο καιόμενος σταυρός.



## 4.2 Το Θέατρο των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ού</sup> αιώνα

Η θεατρική Αμερική των **πρώτων δύο δεκαετιών του 20<sup>ού</sup> αιώνα δείχνει έτοιμη να καλλιεργήσει περισσότερη ποιότητα** σε αυτά που προσφέρει, και κυρίως να υποδεχτεί τον μεγάλο συγγραφέα που ποτέ δεν είχε.

Η θεατρική παραγωγή του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην Αμερική αποτελείται από παραγωγές έργων που φέρουν οι επισκεπτόμενοι ευρωπαϊκοί θίασοι, κυρίως από την Αγγλία. Οι περιοδεύοντες θίασοι φέρνουν τον **Σαίξπηρ** σε κάθε μικρό ή μεγάλο θέατρο, σε όλη τη χώρα. Προς τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, το ρεαλιστικό δράμα του **Ίψεν**, του **Στρίμπεργκ** και του **Τσέχωφ** έρχεται στην Αμερική και αφήνει άναυδους με τα τολμηρά θέματά του, τους θεατές και τους πρακτικούς του θεάτρου. Παράλληλα η **επίδραση** του **Καρόλου Δαρβίνου**, του **Καρλ Μαρξ** και του **Σίγκμουντ Φρόυντ**, αλλάζουν τον τρόπο σκέψης σχετικά με τον άνθρωπο και τον κόσμο.

Όταν ο **Πρώτος Παγκόσμιος πόλεμος** καταστρέφει τον Ιδεαλισμό και ό,τι πρέσβευε η αμερικάνικη σκέψη, ο **Αμερικάνικος κυνισμός** που αναδύεται από αυτές τις επιδράσεις **απαιτεί μια νέα έκφραση**.

Στον χώρο των τεχνών, η Αμερική μπαίνει σε μια τροχιά ταχύτατου εκμοντερνισμού. Νέοι καλλιτέχνες επιχειρούν ανοίγματα, επιδεικνύουν τόλμη, εξερευνούν. **Νέα θέατρα**, μικρά σε μέγεθος και πιο φιλικά, **νέα έργα και νέες ιδέες διαμορφώνουν** ένα εντελώς διαφορετικό σκηνικό. Στη θέση της προγενέστερης ακραίας και άμετρης εμπορικότητας του θεάματος, τώρα το **ζητούμενο είναι η ποιότητα**.

Τώρα το εγχώριο θέατρο προδίδει την ανάγκη αλλά και τη διάθεση να υποδεχτεί μια ηγετική μορφή που θα υποδείξει δρομολόγια. Όλα συνηγορούν. Οι χρηματοδότες, οι χώροι, οι σκηνογράφοι, οι σκηνοθέτες, οι ηθοποιοί και οι κριτικοί και φυσικά μια νέα γενιά θεατρόφιλων, που έχει εκτεθεί σε σοβαρούς εγχώριους και ξένους δημιουργούς, έχει παρακολουθήσει από κοντά την κίνηση των **μικρών ερασιτεχνικών θεάτρων** της Μητρόπολης, όπως οι «**Ηθοποιοί της Πλατείας Ουάσιγκτον**» (Washington Square players) το 1915 και οι «**Ηθοποιοί της Πρόβινσταουν**» (Provincetown Players) το 1916, και έχει αναπτύξει τις δικές της νεωτερικές προσδοκίες. Και αυτοί όλοι περιμένουν.

Και ο **μεγάλος συγγραφέας εμφανίζεται** τη δεύτερη δεκαετία του νέου αιώνα και ακούει στο όνομα **Ευγένιος Ο' Νηλ** (Eugene O' Neill), μέλος του θιάσου «**Ηθοποιοί της Πρόβινσταουν**». **Μέχρι το 1914** που γράφει το πρώτο του έργο **Ψωμί και Βούτυρο** (*Bread and Butter*), **δεν υπάρχει σοβαρή δραματουργία**.

Παράλληλα με το μελόδραμα αναπτύσσεται ραγδαία και το ρεαλιστικό θέατρο, το οποίο θα αποδειχτεί, όπως και στην Ευρώπη, το πλέον ελκυστικό στυλ γραφής και σκηνοθεσίας για τους εγχώριους καλλιτέχνες, γιατί ήταν πολύ κοντά στη φιλοσοφία του πραγματισμού, δηλαδή της άποψης που λέει ότι αληθινό είναι ό,τι αποδεικνύεται και ό,τι έχει πρακτική αξία. Και αυτό εν μέρει εξηγεί γιατί ακόμη και σήμερα απουσιάζουν από το αμερικανικό θεατρικό έργο έντονοι μεταφυσικοί προβληματισμοί και αφηρημένες ιδέες. Ο κόσμος θέλει το χειροπιαστό, το αναγνωρίσιμο, το εξηγήσιμο, που να συνάδει με τον τρόπο ζωής του.

Αυτό δεν σημαίνει ότι εξαφανίζεται το εμπορικό θέαμα. Κάθε άλλο. Συνεχίζει να κυριαρχεί, είτε με τη μορφή μιούζικαλ, είτε κωμωδίας, μελοδράματος κ.λπ.



# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

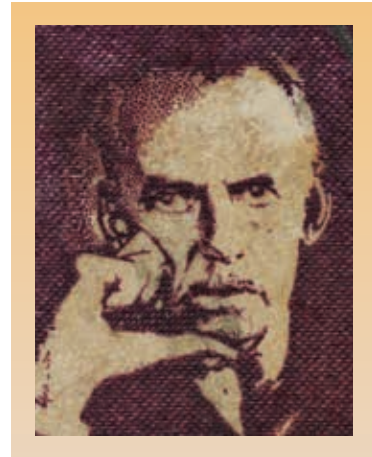
# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

## 5. ΕΥΓΕΝΙΟΣ Ο' ΝΗΛ: Ο “πατέρας” του σύγχρονου Αμερικανικού Θεάτρου

### 5.1 Η ζωή και το έργο του

Γεννήθηκε στις 16 Οκτωβρίου του 1888 σε ένα ξενοδοχείο του Μανχάταν, από τη Μαίρη Έλεν Κουίνλαν (Mary Ellen Quinlan, 1857-1922) και τον ιρλανδικής καταγωγής ηθοποιό Τζέιμς Ο' Νηλ (James O' Neill, 1844-1923).

Τα πρώτα χρόνια της ζωής του τα πέρασε μετακινούμενος από καμαρίνι σε καμαρίνι και από το ένα μοτέλ στο άλλο, ακολουθώντας τις θεατρικές υποχρεώσεις του πατέρα του. Γενικά, η παιδική του ζωή κάθε άλλο παρά χαρούμενη ήταν. Ο πατέρας του, με μόνιμο το άγχος της φτώχειας και φύσει τσιγκούνης, πρόσφερε τα ελάχιστα στην οικογένειά του. Η μητέρα του, εθισμένη στα ναρκωτικά, δεν ήταν η καλύτερη βοήθεια που μπορούσε να έχει. Ο αδερφός του αλκοολικός, θα καταλήξει περιπλανώμενος αλήτης.



Ευγένιος Ο' Νηλ

Ο Ευγένιος Ο' Νηλ εν μέρει στάθηκε τυχερός, αφού εμφανίστηκε σε μια χρονική στιγμή κατά την οποία το Αμερικανικό θέατρο ήταν έτοιμο και σχεδόν ώριμο να υποδεχτεί εκείνον τον γηγενή συγγραφέα, που θα έβαζε σε μια τάξη όλα όσα είχαν προηγηθεί και κατακτηθεί.



Ο Ευγένιος Ο' Νηλ μαζί με την γυναίκα του Άγκνες Μπούλτον και τον γιο του Σίειν, 1922.





Ο Ο' Νηλ ήταν ένας άνθρωπος που ήξερε πολύ καλά ποια ήταν η θέση του στα πράγματα, τι περίμεναν οι συμπατριώτες του από αυτόν. Γνώριζε το θεατρικό σκηνικό. Άλλωστε ως γιος ηθοποιού είχε άμεση σχέση με τον χώρο και εύκολη πρόσβαση στις παραστάσεις, κάτι που τον βοήθησε να κυνηγήσει το προσωπικό του όνειρο, που δεν ήταν άλλο από το να αναγνωριστεί ως ο «πατέρας» του μοντέρνου Αμερικανικού θεάτρου, του πρώτου Αμερικανού συγγραφέα που παίχτηκαν τα έργα του πέρα από τα σύνορα της Αμερικής.

Πρωτοεμφανίζεται στο Μπρόντγουεϊ το 1920 με το έργο *Πέρα από τον Ορίζοντα*, που πολλοί κριτικοί θεωρούν ως το σημείο εκκίνησης του μοντέρνου αμερικανικού έργου. Με αυτό το έργο θα κερδίσει το σπουδαίο βραβείο Πούλιτζερ (βλ. Λεξικό όρων), ένα βραβείο που θα κερδίσει άλλες τρεις φορές. Εκτός από αυτά τα βραβεία, θα του απονεμηθεί και το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1936.

Ανάμεσα στα έργα που σχολιάζει εγκωμιαστικά η κριτική είναι το *Πόθοι Κάτω από τις Λεύκες* (1924), όπου αποπειράται να εμβολιάσει σε μια μοντέρνα ιστορία την αύρα της κλασικής τραγωδίας. Ακόμα είναι το έργο *Το Πένθος Ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (1931), έργο σε τρία μέρη διάρκειας εννέα ωρών, που εκτυλίσσεται στη Νέα Αγγλία στα τέλη του Εμφυλίου Πολέμου και βασίζεται στην *Ορέστεια* του Αισχύλου με χαρακτήρες τα μέλη της οικογένειας Μάνον.

Τέλος είναι και το μεγαλειώδες *Ο Παγοπώλης Έρχεται* (1939), όπου ο Ο' Νηλ αγγίζει θέματα οικουμενικά μέσα από τις απλοϊκές και ενίοτε ασυνάρτητες κουβέντες αλκοολικών, αστέγων και λακέδων, σε ένα ξεπεσμένο μπαρ στην περιοχή του λιμανιού της Νέας Υόρκης.

Αν και δεν απουσιάζουν οι αυστηρές κριτικές, που επισημαίνουν λάθη και αδυναμίες, όλοι συμφωνούν ότι πρόκειται για σπουδαία έργα, που εμπλουτίζουν τόσο το Αμερικανικό όσο και το παγκόσμιο θέατρο.

**Γενικό σχόλιο:** Με εξαίρεση ένα μόνο κωμικό έργο, το *Ω Ερημιά*, όλα τα άλλα έργα του Ο' Νηλ ακολουθούν, άλλοτε ευθέως και άλλοτε πλαγίως, στην τραγωδία. Είναι έργα γκρίζων εσωτερικών τοπίων. Και αυτό δεν φαίνεται πουθενά πιο καθαρά από το κορυφαίο του δημιούργημα, που θα γράψει προς το τέλος της καριέρας του, *Το Μεγάλο Ταξίδι της Μέρας Μέσα στη Νύχτα*.

Ακόμη κι αν δεν είχε γράψει κανένα άλλο έργο πέρα από αυτό, πάλι θα είχε θέση στην παγκόσμια θεατρική ιστορία. Είναι ίσως ένα από τα αρτιότερα δείγματα ψυχολογικού ρεαλισμού.

Δίκαια λοιπόν του θεωρείται ο πατέρας του Αμερικανικού θεάτρου αφού είναι ο πρώτος δραματουργός του οποίου τα έργα ανέβηκαν στο εξωτερικό, και επηρέασε τους μεταγενέστερους Αμερικανούς δραματουργούς.

# 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

## Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική



Ουρά ανέργων. Δύο φορές την ημέρα ο πάτερ Γαβριήλ, στην εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης, μοιράζει κέρματα των πέντε σεντ στους άπορους. Νέα Υόρκη. Νοέμβριος 1930.



Η Μεγάλη Ύφεση, 1930. Η πινακίδα της βιτρίνας γράφει «Δωρεάν σούπα». Για πρώτη φορά στην ιστορία της Αμερικής η λέξη «ανεργία» γίνεται μέρος της καθημερινότητας. Εν μία νυχτί το ένα τρίτο του πληθυσμού θα βρεθεί χωρίς δουλειά. Στη φωτογραφία άνεργοι περιμένουν στην ουρά για δωρεάν σιτισμό.





## 6. ΤΟ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟ ΚΡΑΧ: Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1930

**Σε ό,τι αφορά τη «δεκαετία του 1930», τα πρώτα πράγματα που θα σκεφτεί κάποιος είναι:**

- το οικονομικό κραχ
- την πολιτική της λιτότητας
- την πείνα
- την ανεργία
- τις φωνές απελπισίας
- το ψαλίδισμα των ονείρων
- τις ουρές για ψωμί
- και τη *Νέα Συμφωνία (New Deal)*.

Και δεν έχει άδικο. Όμως η κατάρρευση της οικονομίας της χώρας δεν είναι προϊόν της δεκαετίας του 1930, αλλά σύμπτωμα των πρακτικών της αμέσως προηγούμενης δεκαετίας, μιας δεκαετίας που βίωσε τεράστιες αλλαγές στον τρόπο ζωής.

**Η αλόγιστη δεκαετία:** Τη δεκαετία του 1920 το κατά κεφαλήν εισόδημα είχε φτάσει τις 3.000 δολάρια. Ποσό ιλιγγιώδες για εκείνη την εποχή. Η αγορά ήταν κατάρμεστη από παντός είδους αγαθά: πλυντήρια, αυτοκίνητα, ραδιόφωνα και κολλεγιακά πτυχία.

Η είσοδος του αεροπλάνου, η παρουσία των μεγάλων εκδοτικών οίκων και οι πρωτόγνωρες αλυσίδες καταστημάτων, η σεξουαλική επανάσταση, η ισότητα των φύλων, τα καινούργια αγαθά, όπως καλλυντικά και μοντέρνα έπιπλα, είχαν δημιουργήσει μια γενική αισιοδοξία στους πάντες. Όλοι ήταν ασυγκράτητοι, έτοιμοι να επενδύσουν με κλειστά μάτια στις υποσχέσεις του αμερικανικού ονείρου. Η ατμόσφαιρα ήταν τέτοια, που όλοι επιζητούσαν να ανήκουν στην κατηγορία των πλουσίων. Να αγοράζουν ό,τι και αυτοί, να πηγαίνουν στα ίδια θέρετρα, οδηγώντας ένα ακριβό αμάξι.

---

**Σας θυμίζει κάτι αυτή η στάση ζωής;**

---

Και όσοι δεν είχαν ικανό εισόδημα επιδίδονταν σε έναν διαρκή δανεισμό, ώστε να μπορούν να αγοράσουν τα προσφερόμενα αγαθά, αδιάφορο εάν τα αγαθά αυτά πωλούνταν σε υπερβολικά υψηλές τιμές. Για όλους ίσχυε το σλόγκαν: *Ζήσε τώρα, πλήρωσε αργότερα.*

Μέσα σε ένα τέτοιο καταναλωτικό και υπερτιμημένο περιβάλλον, ο κόσμος δεν συνειδητοποιούσε την πραγματική του θέση στα γρανάζια της πολιτιστικής βιομηχανίας, που δεν ήταν άλλη από τη θέση του αδυνάτου. Και αυτό θα το καταλάβει στις 29 Οκτωβρίου (τη γνωστή ως «Μαύρη Τρίτη») του 1929, ημέρα κατάρρευσης του χρηματιστηρίου.



# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

### 6.1 Η Μαύρη Τρίτη

Κανείς δεν ήταν προετοιμασμένος να το αντιμετωπίσει, ούτε καν να το πιστέψει. Η γενική αίσθηση ήταν ότι επρόκειτο για κάτι εντελώς εφήμερο και επιφανειακό, μόνο που η πραγματικότητα θα αποδειχτεί πολύ πιο αμείλικτη από τη ρητορική των πολιτικών και των οικονομολόγων.

- Το εθνικό εισόδημα αρχίζει να καταρρέει ασταμάτητα για να φτάσει στα 41 δισεκατομμύρια δολάρια το 1932.
- Οι μισθοί μειώνονται κατά 40% και τα ημερομίσθια κατά 60%.
- Οι άνεργοι φτάνουν τα 17 εκατομμύρια (50% του εργατικού δυναμικού).
- Οι επιχειρήσεις δηλώνουν ζημιές ύψους 5-6 δισεκατομμύρια δολάρια. Από τις 500.000 περίπου επιχειρήσεις το 1935, μόνο οι 960 παρουσιάζουν κάποια κέρδη.
- Μέχρι το 1933 τέσσερις χιλιάδες τράπεζες δηλώνουν πτώχευση.
- Οι αγρότες, αδυνατώντας να πληρώσουν τις δόσεις των δανείων τους, χάνουν τις περιουσίες τους.
- Οι άνεργοι Αμερικανοί για πρώτη φορά μετά από εξήντα περίπου χρόνια συγκέντρωσης στα αστικά κέντρα, μετακινούνται μαζικά προς την επαρχία, με την ελπίδα ότι εκεί θα βρουν πιο εύκολα δουλειά.
- Παράλληλα, οι αυτοκτονίες αυξάνονται, τη στιγμή που μειώνονται δραστικά οι γάμοι και οι γεννήσεις. Ο πολίτης ζει τη σκοτεινή πλευρά του ονείρου.

Η πουριτανική πίστη στη σκληρή δουλειά, η οποία έλεγε ότι με τον καιρό το άτομο ανταμείβεται με υλικά και άλλα αγαθά, αμφισβητείται, όπως αμφισβητείται και από πολλούς πνευματικούς ανθρώπους, οι οποίοι αντιδρούν με έργα έντονων κοινωνικών προσανατολισμών, όπως το **Άνθρωποι και Ποντίκια** (1937) και τα **Σταφύλια της Οργής** (1939) του Τζον Στάινμπεκ και **Σκηνή Δρόμου** (1929) και **Περιμένοντας τον Λέφτυ** (1935) του Έλμερ Ράις.



Η Μαύρη Τρίτη του 1929. Η ημέρα που καταρρέει το χρηματιστήριο και μαζί με αυτό τα όνειρα εκατομμυρίων επενδυτών.



Από το έργο του Έλμερ Ράις, «Σκηνή Δρόμου» (1929). Προσέξτε πώς ο σκηνογράφος επιδιώκει να μας μεταφέρει ακριβώς την ατμόσφαιρα του δρόμου και των πολυκατοικιών από αυτή τη φτωχογειτονιά στην οδό 25 West 65 Street στη Νέα Υόρκη. Επίσης, προσέξτε το μεγάλο (για θεατρική σκηνή) πλήθος, που δείχνει ότι η φτώχεια αφορά το σύνολο μιας κοινότητας και όχι μεμονωμένα άτομα. Πηγή: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Street-Scene-1929.jpg>

## 6.2 Νέα Συμφωνία (New Deal)

Με την επιστροφή στην πολιτική του προέδρου Φρανκλίνου Ρούσβελτ (Franklin Delano Roosevelt, 1882- 1945) το 1933 και το πακέτο της Νέας Συμφωνίας που προτείνει για έξοδο από την κρίση, η προσοχή στρέφεται στον «ξεχασμένο άνθρωπο».

Σφρηλατεί την εικόνα μιας ισχυρής κεντρικής κυβέρνησης. Τι σημαίνει αυτό; Μέχρι τότε οι περισσότεροι πρόεδροι απέφευγαν να επεμβαίνουν στον κόσμο των επιχειρήσεων, με το σκεπτικό ότι αυτό είναι δουλειά του ιδιώτη. Ο Ρούσβελτ ανατρέπει αυτή την πολιτική και μετατρέπει την κυβέρνησή του από απλό παρατηρητή σε ρυθμιστή των πραγμάτων και προστάτη της κοινωνικής πρόνοιας, ακριβώς αυτό που ζητούσαν όλοι οι οικονομικά ευάλωτοι πολίτες της Αμερικής.

Η άποψή του ήταν σαφής: εφόσον ο εργάτης μπορεί να αγοράσει, η Αμερική δεν έχει να φοβηθεί. Και η ιστορία απέδειξε ότι είχε δίκιο. Δημιουργεί θέσεις εργασίας. Επενδύει. Εγκρίνει



τεράστια έργα ανοικοδόμησης τα οποία, αν και τα περισσότερα θα αποδειχτούν άχρηστα, ήταν σοβαρές εστίες απασχόλησης. Ένα από αυτά τα επιδοτούμενα προγράμματα ήταν και το περίφημο Πρόγραμμα Ομοσπονδιακού Θεάτρου.

Ο πρόεδρος Ρούσβελτ τα μέσα της δεκαετίας του 1930, ο οποίος με το πρόγραμμα που εφάρμοσε (γνωστό ως «Νέα Συμφωνία»), κατάφερε να βελτιώσει την κατάσταση και να οδηγήσει τη χώρα έξω από την κρίση.

# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

### 6.3 Πρόγραμμα Ομοσπονδιακού Θεάτρου [Federal Theatre Project (FTP)]

Στον χώρο του θεάτρου θα γράψει ιστορία το επιχορηγούμενο Federal Theatre Project (1935-39), από τους κόλπους του οποίου θα αναδειχθούν πολλοί συγγραφείς μειονοτήτων, κυρίως οι μαύροι, οι οποίοι θα ανοίξουν τον δρόμο για να ξαναγραφτεί κάποια χρόνια αργότερα η πολυεθνική ιστορία του Αμερικανικού θεάτρου.

Στόχος του προγράμματος δεν ήταν να δημιουργήσει κάποιο αντιπροσωπευτικό εθνικό θέατρο, το οποίο θα φιλοξενούσε τα καλύτερα έργα και το καλύτερο έμπυχο υλικό, αλλά ένα θέατρο που θα βοηθούσε τους άνεργους καλλιτέχνες να βρουν δουλειά και να επιβιώσουν. Στις καλύτερες στιγμές του θα φτάσει να απασχολεί 13.000 άτομα, με μισθούς που κυμαίνονταν από 21 μέχρι 55 δολάρια την εβδομάδα. Ποτέ άλλοτε δεν είχε επιχειρηθεί κάτι ανάλογο στη θεατρική ιστορία της χώρας. Για πρώτη φορά έχουμε κρατική επιχορήγηση αυτού του μεγέθους.

Η ψυχή του προγράμματος ήταν η σκηνοθέτιδα **Χάλι Φλάναγκαν** (Hallie Flanagan, 1890-1969). Με πολλές γνώσεις, καλλιτεχνικές ανησυχίες αλλά και με αξιόλογες διοικητικές ικανότητες, ήταν εκείνη που προσπαθούσε κάθε φορά να ξεπερνά τους σκοπέλους που συναντούσε, ιδιαίτερα από τους επικριτές του προγράμματος, που το έβλεπαν ως την κοιτίδα λαϊκών σοσιαλιστικών ιδεών και θεαμάτων.

Η Φλάναγκαν οραματιζόταν κατά κάποιον τρόπο μια κουλτούρα λαϊκή και ελεγκτική, που θα φιλοξενούσε με την ίδια άνεση το υψηλό και το λαϊκό, το Βοντεβίλ και τους κλασικούς. Εν ολίγοις οραματιζόταν ένα εθνικό θέατρο που να καθρεφτίζει την ποικιλομορφία του κοινωνικού σώματος της χώρας.

Ανεξάρτητα σε ποιο βαθμό πέτυχε, εκείνο που δέχονται όλοι είναι ότι προσπάθησε πάρα πολύ. Το μεγάλο επίτευγμα του προγράμματος στα τέσσερα χρόνια ζωής του, είναι ότι γνώρισε στον απλό κόσμο, και με πολύ χαμηλό κόστος εισιτηρίου, κορυφαία ονόματα από το εγχώριο και το παγκόσμιο θέατρο.

Επίσης, το ραδιοφωνικό τμήμα του προγράμματος έβγαλε στον αέρα εκατοντάδες ραδιοφωνικά έργα. Εθνικές μειονότητες στα αστικά κέντρα μπορούσαν να παρακολουθήσουν έως και ογδόντα παραστάσεις στα γαλλικά, γερμανικά, ισπανικά, ιταλικά και εβραϊκά, γεγονός πρωτόγνωρο για τα δεδομένα της Αμερικής της εποχής.

Πριν κλείσει τον κύκλο του είχε ήδη στο ενεργητικό του 1200 παραγωγές σε όλη την επικράτεια, που παρακολούθησαν 25 εκατομμύρια κόσμος (με κόστος 46 εκατομμύρια δολάρια). Δυστυχώς την τύχη του δεν την αποφάσισαν οι καλλιτέχνες, αλλά οι πολιτικοί.



Χάλι Φλάναγκαν (1940), η υπεύθυνη του θεατρικού προγράμματος. Πηγή: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hallie-Flanagan-Arena.jpg>





*Η παράσταση της «Ζωντανής Εφημερίδας» (Living Newspaper), ήταν μια μορφή οπτικο-ακουστικής απόδοσης των γεγονότων της καθημερινότητας και της πολιτικής, κάτι ανάλογο με τη σημερινή τηλεόραση. Γρήγορες, μελοδραματικές και συναισθηματικά φορτισμένες σκηνές, διαδέχονταν η μια την άλλη δίκην κινηματογραφικής ταινίας, συνοδεία μουσικής και σχολίων.*

#### 6.4 Το ευρύτερο τοπίο τη δεκαετία του 1930

Μπορεί τα οικονομικά προβλήματα και ο φόβος από τον ήχο των ερπυστριών των τανκς, που ετοιμάζονταν για μια δεύτερη παγκόσμια μετωπική σύγκρουση, να ενισχύουν το ζοφερό κλίμα της εποχής, το θέατρο όμως από τη μεριά του αντιδρά με έναν πολύ δικό του τρόπο. Ενώ θα περίμενε κανείς μια σχεδόν καθολική στράτευση, βλέπουμε να διαμορφώνονται διάφορες τάσεις.

Ένα σεβαστό κομμάτι του χώρου περνά στο περιθώριο τον κοινωνικό περίγυρο και την περιρρέουσα γκρίζα ατμόσφαιρα και προωθεί έργα διασκεδαστικά και ανώδυνα. Η κωμωδία, για παράδειγμα, όπως συμβαίνει πάντα σε εποχές κρίσης, θα γνωρίσει στιγμές δόξας. Το ίδιο και το μιούζικαλ, το οποίο προσφέρει στον κόσμο ανάλαφρη ψυχαγωγία, μακριά από τα προβλήματα της καθημερινότητας. Είναι πολύ ενδεικτικό το γεγονός ότι αυξάνεται σημαντικά ο αριθμός των νέων μουσικών παραγωγών και θα συνεχίσει να αυξάνεται και την αμέσως επόμενη δεκαετία η οποία θεωρείται, μαζί με τη δεκαετία του 1950, η πλουσιότερη σε μουσικές επιτυχίες.

#### ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Εκείνο που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι τα χρόνια αυτά ήταν για το αμερικανικό θέατρο στο σύνολό του χρόνια ωρίμανσης και απομυθοποίησης ορισμένων πραγμάτων. Ο κόσμος, έχοντας ζήσει ραγδαίες κοινωνικές αλλαγές, έναν μεγάλο πόλεμο και μια επικίνδυνη οικονομική κρίση αλλά και πολλές αλλαγές στο επίπεδο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, με την εμφάνιση νέων ιδεών και τεχνοτροπιών, έχει πλέον άλλες προσδοκίες και απαιτήσεις από τους καλλιτέχνες του, οι οποίοι ο ένας μετά τον άλλο εγκαταλείπουν τις ευκολίες και τα μελοδράματα του προηγούμενου αιώνα και δοκιμάζουν τις δυνάμεις τους με κάτι καινούργιο. Και από αυτή την άποψη η δεκαετία του 1930 είναι ενδεικτική περίπτωση. Επαληθεύει αυτό που πιστεύουμε ότι ισχύει για όλες τις τέχνες: η βαθιά κρίση προκαλεί έκρηξη της δημιουργικής σκέψης.

Το αμερικανικό θέατρο μπορεί να μην προτείνει ιδεολογικές ή ριζοσπαστικές λύσεις στα κοινωνικά δεινά, όμως εμφανίζεται θετικό σε ό,τι αφορά το άτομο και το μέλλον της ίδιας της χώρας. Εάν δεν είχαν προηγηθεί όλα αυτά, πολύ δύσκολα θα είχαμε συγγραφείς όπως ο Άρθουρ Μίλερ (Arthur Miller) και ο Τέννεσι Ουίλιαμς (Tennessee Williams), που θα μας απασχολήσουν σε λίγο.

---

«Εκεί όπου υπάρχει βαθιά κρίση υπάρχει και έκρηξη της δημιουργικής σκέψης».  
Πώς αντιλαμβάνεστε αυτή την τοποθέτηση; Συμφωνείτε;

---

# 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

## Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

### ΜΕΡΟΣ Γ΄: Η Αμερική μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

#### 7. Η ΑΜΕΡΙΚΗ ΜΕΤΑ ΤΟΝ Β΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ

##### 7.1 Γενικά

Οι περισσότεροι μελετητές συμφωνούν ότι η περίοδος από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του **1940 μέχρι το 1960 είναι η πλέον επιτυχημένη στην ιστορία της χώρας**. Και από μια άποψη δεν έχουν άδικο.

Όντως, η Αμερική που βγαίνει μέσα από τις στάχτες του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου είναι δυνατή, πλούσια, κυρίαρχη. Είναι μια χώρα που δείχνει έτοιμη να προσφέρει στους κατοίκους της μια άνετη ζωή, εξασφαλίζοντάς τους πάνω από όλα εκείνο που θέλουν πιο πολύ: το μέρος να στεγάσουν τα όνειρά τους: ένα σπίτι.

Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1950 το ένα τέταρτο των Αμερικανών δηλώνει ιδιόκτητη κατοικία στα προάστια, εκεί όπου έχει μεταφερθεί πια το αμερικάνικο όνειρο.



*Προσέξτε την ομοιομορφία αυτού του προαστίου, που περίπου προβάλλει την ιδέα ότι όλοι είμαστε ίσοι και ότι όλοι έχουμε τις ίδιες ευκαιρίες απέναντι στο αμερικανικό όνειρο.*

Τη δεκαετία του 1950 η οικογενειακή ζωή θα βρεθεί στο επίκεντρο συζητήσεων και πολιτικών σχεδιασμών. Ζει απομονωμένη στα προάστια, στέλνει τα παιδιά της σε ιδιωτικά σχολεία, ασχολείται με πολύ ειδικά σπορ, όπως το ψάρεμα, και συναναστρέφεται λίγους και εκλεκτούς από την περιοχή ή μπαίνει σε θρησκευτικές και κοινωνικές οργανώσεις.



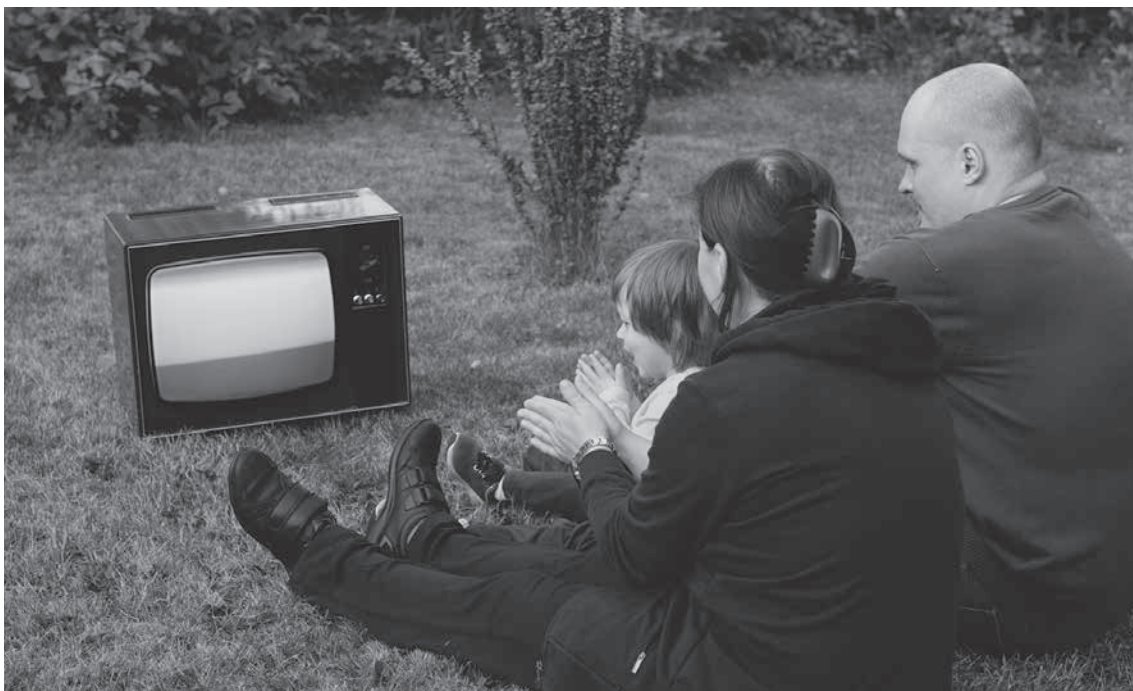


Το χάμπουργκερ και γενικά το γρήγορο φαγητό (fastfood) γίνεται μέρος της καθημερινότητας των πολιτών. Ο χρόνος είναι χρήμα, γι' αυτό όλοι βιάζονται. Δεν διαθέτουν χρόνο για την τελετουργία του φαγητού γύρω από ένα τραπέζι. Αυτή την «τελετουργία» την αφήνουν στους Γάλλους, όπως συχνά γράφουν οι εφημερίδες της εποχής. Γιατί στους Γάλλους; Γιατί αρέσκονται στο να περνάνε χρόνο γύρω από το τραπέζι.

**Τηλεόραση:** Σε αυτή τη γεωγραφική απομόνωση η τηλεόραση γίνεται ο μόνιμος σύντροφος. Οι κωμικές σειρές Άι Λαβ Λούσι (I Love Lucy, 1951-1957), Όζι και Χάριετ (Ozzie and Harriet, 1952-1966), και Δε Χάνιμουερς (The Honeymooners, 1955-1956) συμπληρώνουν την οικογενειακή ευτυχία και περιορίζουν τις εξόδους.

**Μόδες:** Στα προάσια κάνουν για πρώτη φορά την εμφάνισή τους διάφορες μόδες, όπως το μπάρμπεκιου (barbeque) στον κήπο, η επίδειξη τάπεργουεαρ (tupperware) από σπίτι σε σπίτι, η διακόσμηση του κήπου, τα εργαλεία για το γκαζόν, το κλάδεμα, οι οικογενειακές διακοπές.

Όλα φαντάζουν σαν μια μεγάλη Ντίσνεϋλαντ, ένα τεράστιο θεματικό πάρκο χαράς, όπου όλα είναι καθαρά, τακτοποιημένα και η οικογένεια συμπαγής, αγαπημένη, που εκμοντερνίζεται διαρκώς.



Η οικογένεια μπροστά στην τηλεόραση, το δημοφιλέστερο μέσο ψυχαγωγίας τη δεκαετία του 1950.



## 7.2 Μιούζικαλ: Το υπερθέαμα του ευτυχισμένου τέλους

Μέσα σε αυτό το κλίμα της μεγάλης αισιοδοξίας το μιούζικαλ ζει τις καλύτερες στιγμές του. Γίνεται ο πλέον θορυβώδης εκφραστής του αμερικανικού ονείρου. Μέχρι τότε το μιούζικαλ πρόσφερε πολύ πλούσιο θέαμα, παρέλαση κοστουμιών και επίδειξη κωμικών φαρσών (gags), όλα κληρονομιά του Μίνστρελ, του Βοντεβίλ, της Επιθεώρησης και κωμικών όπως ο Γκράουτσο Μαρξ. Κυρίαρχο μέλημα ήταν να διασκεδάσει το κοινό και όχι να του αφηγηθεί μια ιστορία.

Με αφετηρία το μιούζικαλ **Οκλαχόμα** (1900) εγκαταλείπεται η επιθεωρησιακή λογική και **αρχίζει η ιστορία του λεγόμενου «μπουκ μιουζικαλ»** (book musical), δηλαδή του μιούζικαλ που αφηγείται μια συνεχή ιστορία με αρχή, μέση και τέλος.

Το *Οκλαχόμα* θα ακολουθήσουν σπουδαίες επιτυχίες όπως το **Ο Βασιλιάς κι Εγώ** (*The King and I*, 1956), **Οι Άντρες Προτιμούν τις Ξανθές** (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953), **Γουέστ Σάιντ Στόρι** (*West Side Story*, 1957) και δεκάδες άλλες. **Στον πυρήνα των μιούζικαλ** βρίσκεται πάντα **το αμερικανικό όνειρο και η εξασφαλισμένη επιτυχία του**. Κάτι που βλέπει κανείς και στη δομή του, που περίπου επαναλαμβάνεται σχεδόν σε όλα:

- Το αγόρι γνωρίζει ένα κορίτσι (πρώτη Πράξη),
- Το αγόρι χάνει το κορίτσι (δεύτερη Πράξη),
- Το αγόρι κερδίζει το κορίτσι (τρίτη Πράξη).

## 7.3 Η «άλλη» Αμερική

Όπως είπαμε και σε προηγούμενες σελίδες, καμιά κοινωνία και σε κανένα επίπεδο δεν είναι απόλυτα ομοιόμορφη. Πάντα υπάρχουν εκείνοι που διαφέρουν, που διαφωνούν, που αντιλέγουν. Έτσι και εδώ. Απέναντι σε αυτούς που στηρίζουν τη νέα Αμερική των προαστίων, όπως η τηλεόραση, πολλές ταινίες του Χόλιγουντ, και διάφορα λαϊκά αναγνώσματα, είναι και μια σεβαστή μερίδα ψαγμένων καλλιτεχνών, που νιώθουν ότι από αυτή την Αμερική απουσιάζουν πολλά πράγματα ουσίας, όπως η πνευματικότητα, η αλληλεγγύη, η κοινότητα. Και εδώ ανήκουν δύο από τα μεγαλύτερα ονόματα του θεάτρου της χώρας: του Τέννεσι Ουίλιαμς και του Άρθουρ Μίλερ. Δύο συγγραφείς, που μολοντί έζησαν την ίδια περίοδο, είναι εντελώς διαφορετικοί και στις ιδέες και στην αισθητική τους, γι' αυτό και τόσο ενδιαφέροντες στη συνεξέτασή τους.

Εάν ο κόσμος του Ουίλιαμς είναι μητριαρχικός, γεμάτος από ευαίσθητους ανθρώπους, ο κόσμος του Μίλερ είναι πατριαρχικός, σκληρός, αθλητικός, με κυρίαρχους τους άνδρες.

Αυτό που τους ενώνει είναι η αγάπη για τον πληγωμένο άνθρωπο, τον ποδοπατημένο, η αγάπη για το τοπίο του ανθρώπινου ψυχισμού.



Έλβις Πρίσλεϋ, ο τραγουδιστής της ροκ που σόκαρε τους γονείς και ενθουσίαζε τα παιδιά.



## 8. ΤΕΝΝΕΣΙ ΟΥΪΛΙΑΜΣ (TENNESSEE WILLIAMS 1911-1983):

### Ο «καταραμένος ποιητής»

**Καταραμένοι ποιητές:** Οι καταραμένοι ποιητές (ή αλλιώς *Les poètes maudits*) ήταν μια ονομασία που δόθηκε σε ορισμένους ποιητές που έζησαν στο περιθώριο της κοινωνίας (έξω από τα κοινωνικά πλαίσια ή/και ενάντια σε αυτά), δοσμένοι στα ανθρώπινα πάθη: Αυτοί οι ποιητές έκαναν κατάχρηση αλκοόλ και ναρκωτικών, έπασχαν από διάφορες ψυχολογικές ασθένειες όπως η τρέλα και η παραφροσύνη, ήταν βίαιοι και πολλοί είχαν πρόωρο θάνατο (βίαιο ή αυτοκτονία). Ο πρώτος που εισηγήθηκε τον όρο «καταραμένοι ποιητές» για πρώτη φορά ήταν ο Αλφρέ ντε Βινύ, το 1832, στο έργο του *Στέλλα* (*Stella*).

### 8.1 Η ζωή και το έργο του

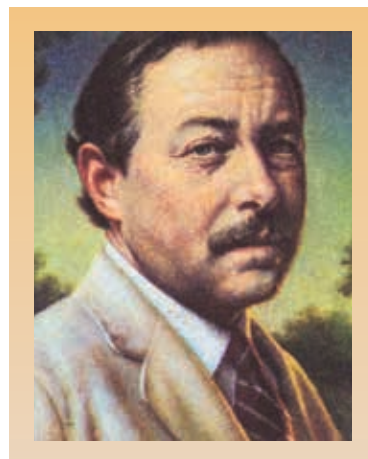
Γεννήθηκε στο Κολόμπους του Μισισσιππή στις 26 Μαρτίου, 1911. Το πραγματικό του όνομα είναι Τόμας Λανιέρ Ουίλλιαμς (Thomas Lanier Williams) και ήταν γόνος πουριτανικής οικογένειας.

Ο Ουίλλιαμς ήταν το δεύτερο παιδί της οικογένειας. Είχε μια μεγαλύτερη αδελφή, τη Ρόουζ (Rose Isabelle Williams, 1909–1996) που ήταν δύο χρόνια μεγαλύτερη και τον Ουώλτερ (Walter Dakin Williams, 1919–2008), οκτώ χρόνια μικρότερος.

Η μητέρα του, Εντουίνα Ντάκιν (Edwina Dakin Williams, 1884–1980), κόρη προτεστάντη ιεροκήρυκα, καταγόταν από ξεπεσμένη αριστοκρατική οικογένεια του Νότου. Δεν ξέχασε ποτέ της ότι ήταν κάποτε μια εκλεπτυσμένη και καλομαθημένη κυρία της υψηλής κοινωνίας του Νότου, εξ ου και η καταπίεση που ασκούσε στα παιδιά της προσπαθώντας να δημιουργήσει την ανάλογη συμπεριφορά στο σπίτι. Η μητέρα του ήταν **επιρρεπής σε κρίσεις νευρικής φύσεως** (πιθανότατα είχε νευρική διαταραχή) και υφίστατο **σωματική κακοποίηση από τον πατέρα του**. Ο Ουίλλιαμς είχε γίνει πολλές φορές **μάρτυρας της βίας** που ασκούσε στη μητέρα του, η οποία είχε μια μόνιμη κηλίδα στο πρόσωπό της από τα χτυπήματα.

Ο πατέρας του, διευθυντής σε μια επιχείρηση υποδημάτων, **τύπος μποέμ, ευέξαπτος, πεισματάρης, αυστηρός**, αλλά και **μέθυσος**, θα εμφυτέψει στον μικρό Τέννεσι τον φόβο, το αίσθημα της κατωτερότητας και της ανασφάλειας. Ο πατέρας του προτιμούσε τον αδερφό του, Ουώλτερ, και θεωρούσε τον δεύτερο του γιο αδύναμο, ίσως λόγω της ασθένειάς του. Τον αποκαλούσε «Δεσποινίς Νάνσυ» ενώ οι συμμαθητές του τον κοροϊδεύαν για τη θηλυπρεπή συμπεριφορά του, επειδή προτιμούσε να διαβάζει από το να παίζει ποδόσφαιρο.

Ο Ουίλλιαμς, σε ηλικία 5 ετών διαγνώστηκε με παράλυση των κάτω άκρων, και τα επόμενα δύο χρόνια τα πέρασε καθηλωμένος. Η μόνη του διασκέδαση ήταν τα βιβλία, στα οποία τον μύπησε η μητέρα του, η οποία τον έβαζε να γράφει ιστορίες και ο παππούς του, που του διάβαζε έργα του



Τέννεσι Ουίλλιαμς, ο δημοφιλέστερος αμερικανός θεατρικός συγγραφέας στην Ευρώπη.

# 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

## Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

Ομήρου και του Σαίξπηρ. Γεγονός είναι ότι το ζωνρό αγόρι άλλαξε ριζικά μετά από τη δίχρονη καθήλωσή του.

Τα πρώτα οκτώ χρόνια της ζωής του τα έζησε στο Δέλτα του Μισσισιππή, όπου ο παππούς και η γιαγιά ήταν αυτοί που του πρόσφεραν απλόχερα την οικογενειακή ζωή που τόσο είχε ανάγκη. Μαζί με την αδελφή του και τη μαύρη νταντά τους, Όζι, ζούσαν σε έναν δικό τους τρυφερό κόσμο.

Το 1928, μετακόμισαν οικογενειακώς στο Σαιντ Λούις λόγω προαγωγής του πατέρα του. Αυτή η αλλαγή, μακριά από τους μόνους ανθρώπους που του πρόσφεραν αγάπη και ασφάλεια, τον στιγμάτισε.

Η **αδελφή** του, η **Ρόουζ**, της οποίας είχε **τεράστια αδυναμία**, έπασχε από **ηβιφρένεια**, δηλαδή εκδήλωση της σχιζοφρένειας σε πολύ νεανική ηλικία, και θα περάσει μεγάλο μέρος της ζωής της σε **ψυχιατρικές κλινικές**. Το γεγονός ότι υποβλήθηκε το 1937 σε **αποτυχημένη λοβοτομή** που την μετέτρεψε σε φυτό, του προκάλεσε ένα **ισχυρό σοκ** που θα τον σημάδευε για όλη του τη ζωή. **Δεν συγχώρεσε ποτέ τους γονείς του** που έδωσαν την έγκρισή τους χωρίς να τον ειδοποιήσουν.

Αυτά τα πρώτα συναισθήματα καθόρισαν σε ένα μεγάλο βαθμό και τη μελλοντική του πορεία, μια πορεία με συχνές **κρίσεις κατάθλιψης και εθισμό στα υπνωτικά χάπια, το αλκοόλ και τα ναρκωτικά**, καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του.

Μια σειρά από γεγονότα που βίωσε επιδείνωσαν την ψυχολογική του κατάσταση. Συγκεκριμένα: Το 1947 οι γονείς του Ουίλλιαμ χωρίζουν. Το 1953 πεθαίνει ο αγαπημένος παππούς του, ο αιδεσιμότατος Ουώλτερ Ντάκιν. Το 1957 πεθαίνει ο πατέρας του στο Μέμφις. Ο Ουίλλιαμ αρχίζει ψυχανάλυση.

Ο ίδιος ήταν ομοφυλόφιλος, κάτι που ουδέποτε το απέκρυψε. Ο θάνατος του εραστή του, Φρανκ Μέρλο, το 1963 τον οδήγησε ανεπιστρεπτί στο ποτό, στα ναρκωτικά ενώ η νευρική κατάρρευση θα τον οδηγήσει και σε ψυχιατρική κλινική για ένα τρίμηνο, το 1969. Όταν βγήκε προσπάθησε να ξαναβρεί τον εαυτό του, αλλά μάταια.

Ο Ουίλλιαμ άρχισε την καριέρα του στα 28 του χρόνια, στα 34 βρήκε τον ατομικό του λόγο με τον **Γυάλινο Κόσμο** (1944), στα 36 έγινε ο υπ' αριθμόν ένας δραματικός συγγραφέας της γενιάς του με το **Λεωφορείο ο Πόθος** (1947), στα 44 έγραψε την τελευταία εμπορική του επιτυχία με το **Νύχτα της Ιγκουάνα** (1961), στα 70

Το 1934 παθαίνει την πρώτη του καρδιακή προσβολή και μετά από 8-10 μέρες νοσηλείας επέστρεψε στο σπίτι του. Τότε η Ρόουζ έπαθε την πρώτη εμφανή κρίση διανοητικής διαταραχής, όταν ένα βράδυ μπήκε στο δωμάτιό του και άρχισε να πηγαиноέρχεται επαναλαμβάνοντας: «Έλα να πεθάνουμε όλοι μαζί!». Τότε άρχισε ο ίδιος να υποψιάζεται την ψυχασθένειά της.

Η σχέση του με τον Φρανκ ήταν καλυπτική για τον μόνιμο φόβο του Ουίλλιαμ ότι θα τρελαινόταν όπως η αδελφή του.

Ταξιδεύει μαζί του στην Ευρώπη και εκεί συνέρχεται λίγο από τους τρόμους του. Στην Ιταλία θα γράψει το μοναδικό αισιόδοξο έργο του με ευτυχισμένο τέλος, το **Τριαντάφυλλο στο Σπήθος** καθώς και τη **Ρωμαϊκή Άνοιξη της Κυρίας Στόουν** (μυθιστόρημα).





το τελευταίο του θεατρικό έργο «**Νάου, δε Κατς γουίδ Τζιούελτ Κλός**» (*Now, the Cats With Jewelled Claws*, 1982) και στα 72 πέθανε από ένα πώμα μπουκαλιού κρασιού που σφηνώθηκε στον λαιμό του (βρισκόταν υπό την επήρεια βαρβιτουρικών), ολομόναχος σε ένα άξενο δωμάτιο ξενοδοχείου της Νέας Υόρκης (1983), της πόλης που τον ανέδειξε αλλά και τιμώρησε για τις αποτυχίες του, εκτροχιασμένος και καταβροχθισμένος από τα θραύσματα του «ραγισμένου κόσμου» του.

Παρά την επιθυμία του να τον κάψουν και να σκορπίσουν τις στάχτες του στον Κόλπο του Μεξικού, τον έθαψαν στον οικογενειακό τάφο στο Σαιντ Λούις, μαζί με τη μεγαλομανή μητέρα του, τον βάνουσο πατέρα του και την αγαπημένη του, τρελή αδελφή.

Αυτός είναι ο Ουίλλιαμς, ο «καταραμένος ποιητής» του Αμερικανικού θεάτρου, όπως τον ονομάζουν πολλοί κριτικοί. Κανένας Αμερικανός θεατρικός συγγραφέας δεν αγαπήθηκε τόσο πολύ στην Ευρώπη όσο αυτός. Όπως και κανένας θεατρικός συγγραφέας δεν είδε τόσο πολλά έργα του να γίνονται ταινίες. Όπως, τέλος, κανένας θεατρικός συγγραφέας δεν είδε τόσο μεγάλα ονόματα του χώρου να πρωταγωνιστούν στα έργα του, όπως ο Μάρλον Μπράντον, η Βίβιαν Λη, η Άβα Γκάρντερ, ο Πολ Νιούμαν, η Ελίζαμπεθ Τέιλορ, η Κάρθιν Χέμπορν και πολλοί άλλοι.

Ο ελληνικής καταγωγής σκηνοθέτης Ελία Καζάν (1909-2003) είναι αυτός που μετέτρεψε τον Ουίλλιαμς σε χολιγουντιανό star, με αφετηρία την περίφημη παραγωγή του **Λεωφορείου ο Πόθος**.

Θεωρείται ισάξιος του Ευγένιου Ο' Νηλ και είναι ένας από τους πιο πολυπαιγμένους θεατρικούς συγγραφείς της εποχής μας.

#### Τι ήταν η λοβοτομή;

Η λοβοτομή είναι η χειρουργική επέμβαση που χρησιμοποιούσαν στο παρελθόν για να αντιμετωπίσουν τις ψυχικές παθήσεις. Η πρώτη φορά που δοκιμάστηκε ήταν στην Ελβετία το 1892, από τον Δρ Γκοτλιέπ Μπάκχαρτ (Dr Gottlieb Burckhardt), ο οποίος δοκίμασε μια παρόμοια τεχνική σε δύο ασθενείς του, με αποτέλεσμα τον θάνατό τους. Ο Μπάκχαρτ ονόμαζε την τεχνική του «λευκοτομή». Τη δεκαετία του 1930 χρησιμοποιήθηκε με κάποιες διαφορές από δύο Πορτογάλους γιατρούς, τον Αντόνιο Μονίζ και τον Αλμίντα Λίμα. Άνοιγαν τρύπες στο κρανίο και διοχέτευαν οινόπνευμα για να καταστρέψουν τα τμήματα του εγκεφάλου που ήθελαν. Στον έναν από τους δύο γιατρούς, τον Αντόνιο Μονίζ απονεμήθηκε το Νόμπελ Ιατρικής για την «προσφορά» του στην ανθρωπότητα.

Η λοβοτομή, ναι μεν εξαφάνιζε ή μείωνε τις σοβαρές νευρολογικές παθήσεις (π.χ. η σχιζοφρένεια), αφετέρου δε προξενούσε τεράστιες βλάβες στους ασθενείς: έχαναν την επαφή με την πραγματικότητα, δεν μπορούσαν να αυτοεξυπηρετηθούν και δεν είχαν αισθήματα.

Χιλιάδες ασθενείς είτε έμειναν φυτά είτε πέθαναν εξαιτίας της λοβοτομής. Από το 1970 απαγορεύτηκε η πρακτική της στον ανεπτυγμένο κόσμο.

# 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

## Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

### Κάποια Έργα του Τέννεσι Ουίλλιαμς στα ελληνικά:

- *Αναμνήσεις*. Ίνδικτος, 2003
- *Γλυκό Πουλί Της Νιόπης*. Δωδώνη, 1990.
- *Γυάλινος Κόσμος*. Δωδώνη, 1987/Κέδρος, 2001.
- *Διηγήματα*. Πατάκης, 1996
- *Καλοκαίρι Και Καταχνιά*. Δωδώνη, 1996 / Κέδρος, 2004
- *Καμίνο Ρεάλ*. Δωδώνη, 1995
- *Λεωφορείο Ο Πόθος*. Γκοβόστης, 1973 / Καστανιώτης, 1998, 2008 / Κέδρος, 2002
- *Λυσσασμένη Γάτα*, Κέδρος, 2003
- *Μονόπρακτα*. Κέδρος, 2002
- *Ξαφνικά Πέρσι Το Καλοκαίρι*. Δωδώνη, 1990 / Κέδρος, 1999
- *Ο Ορφέας στον Άδη*. Δωδώνη, 1977
- *Ο Τελευταίος Επισκέπτης*. Κέδρος, 2004
- *Τριαντάφυλλο Στο Στήθος*. Κέδρος, 1999

### Ο Τέννεσι Ουίλλιαμς στον Κινηματογράφο

Πολλά έργα του Αμερικανού συγγραφέα έχουν μεταφερθεί στην μεγάλη οθόνη, ενώ έγραψε το σενάριο για πολλές τηλεοπτικές ταινίες. Θα αναφέρουμε μερικές από τις ταινίες-σταθμούς της καριέρας του.

1. **Γυάλινος Κόσμος** (*Glass Menagerie*), 1950. Σκηνοθεσία: Έρβινγκ Ράππερ. Πρωταγωνιστές: Τζαίην Γουάιμαν, Γκέτρουντ Λώρενς, Άρθουρ Κέννεντυ, Κερκ Ντάγκλας. Το 1987 γυρίστηκε σε σκηνοθεσία Πωλ Νιούμαν (Paul Newman) και παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Καννών και το Διεθνές Φετιβάλ Κινηματογράφου στο Τορόντο. Ήταν αναπαραγωγή της παράστασης του έργου το 1944.
2. **Λεωφορείο ο Πόθος** (*A Streetcar Named Desire*), 1951: Σκηνοθεσία: Ελία Καζάν, Πρωταγωνιστούν: Μάρλον Μπράντο και Βίβιαν Λη, η οποία κέρδισε το Όσκαρ πρώτου γυναικείου ρόλου. Με αυτό το έργο ήρθε και η μεγάλη αναγνώριση, όταν γυρίστηκε για τον κινηματογράφο. Η ταινία έλαβε 12 υποψηφιότητες, βραβεύτηκε με 4 βραβεία Όσκαρ και κέρδισε το βραβείο Κριτικών Κινηματογράφου της Νέας Υόρκης.
3. **Τριαντάφυλλο στο Στήθος** (*The Rose Tattoo*), 1955: Σκηνοθεσία: Ντάνιελ Μαν. Πρωταγωνιστούν: Άννα Μανιάνι (Όσκαρ Α' γυναικείου ρόλου) και Μπαρτ Λάνκαστερ, Μαρίσα Παβάν και Τζο Βαν Φλιπ. Η ταινία βραβεύτηκε με 3 βραβεία Όσκαρ: Καλύτερης Ηθοποιού, Καλλιτεχνικής Επιμέλειας και Κινηματογράφησης και έλαβε 5 υποψηφιότητες – ανάμεσα στις οποίες και Καλύτερη Φωτογραφία και Β' Γυναικείου Ρόλου.
4. **Η Κουκλίτσα** (*Baby Doll*), 1956. Σκηνοθεσία: Ελία Καζάν, με τους Κάρολ Μπαίγκερ, Καρλ Μάλντεν, Ελί Ουώλλας.
5. **27 Βαγόνια Γεμάτα Βαμβάκι**, το **Long Cut Short** και το **Baby Doll**, 1956. Σκηνοθεσία: Ηλία Καζάν. Πρωταγωνιστούν: Ε. Ουάλλας και την Κ. Μπέικερ.



6. **Λυσσαμένη Γάτα** (*Cat on a Hot Tin Roof*), 1958. Σκηνοθεσία: Ρίτσαρντ Μπρουκς. Πρωταγωνιστούν: Ελίζαμπεθ Τέιλορ, Πολ Νιούμαν, Μπερλ Αιβς. Η ταινία έλαβε 6 υποψηφιότητες Όσκαρ. Το 1984 γυρίστηκε σε τηλεταινία με πρωταγωνιστές τους Τζέσικα Λανγκ, Τόμμι Λι Τζόουνς, Ριπ Τορν, Κίμ Στάνλεϋ, Ντέιβιντ Ντουκς και Πένυ Φούλερ.
7. **Ξαφνικά, Πέρσι το Καλοκαίρι** (*Suddenly, Last Summer*), 1959. Σκηνοθεσία: Τζόζεφ Λ. Μάνκιεβιτς. Πρωταγωνιστούν: Ελίζαμπεθ Τέιλορ (Χρυσή Σφαίρα για την ερμηνεία της), Μοντγκόμερι Κλιφτ, Κάθριν Χέμπορν.
8. **Ο Φυγάς** (ο τίτλος για το έργο *Ορφέας στον Άδη*), 1960. Σκηνοθεσία: Σίννεϋ Λούμπετ. Πρωταγωνιστούν: Άννα Μανιάνι, Μάρλον Μπράντο, Τζόαν Γούντγουορντ.
9. **Καλοκαίρι και Καταχνιά**, (*Summer and Smoke*), 1961. Σκηνοθεσία: Πίτερ Γκλένβιλλ. Πρωταγωνιστούν: Τζέραλτιν Παίπιτς, Λώρενς Χάρβεϋ.
10. **Η Ρωμαϊκή Άνοιξη της κυρίας Στόουν**, (*The Roman Spring of Mrs Stone*), 1961. Σκηνοθεσία: Χοσέ Κιντέρο. Πρωταγωνιστούν: Βίβιαν Λη, Ουώρρεν Μπήπυ.
11. **Γλυκό Πουλί της Νιότης** (*Sweet Bird of Youth*), 1961-62. Σκηνοθεσία: Ρίτσαρντ Μπρουκς. Πρωταγωνιστούν: Πολ Νιούμαν, Τζέραλτιν Πέιπς. Η ταινία ήταν διασκευή με πολλές τροποποιήσεις, συμπεριλαμβανομένου και του τέλους. Το 1989 γυρίστηκε σε τηλεταινία με πρωταγωνιστές τους Ελίζαμπεθ Τέιλορ και Μάρκ Χάρμον.
12. **Περίοδος Προσαρμογής**, (*Period of Adjustment*) 1962. Σκηνοθεσία: Τζωρτζ Ρού Χιλλ. Πρωταγωνιστούν: Τζαίην Φόντα, Τόνι Φραντσιόζα.
13. **Η Νύχτα της Ιγκουάνα** (*The Night of the Iguana*), 1964: Σκηνοθεσία: Τζον Χιούστον. Πρωταγωνιστούν: Ρίτσαρντ Μπάρντον, Ντέμπορα Κερρ, Άβα Γκάρντερ.
14. **Αυτή η Ιδιοκτησία Είναι Καταδικασμένη** (*This Property Is Condemned*), 1964, σε δικό του σενάριο. Σκηνοθεσία: Σίννεϋ Πόλλακ. Πρωταγωνιστούν: Νάταλι Γουντ, Ρόμπερτ Ρέντφορντ, Κέιτ Ρέιτ, Τσαρλς Μπρόνσον, Ρόμπερτ Μπλέικ και Μέρι.
15. **Προς Κατεδάφιση**, (*This Property is Condemned*), 1966. Σκηνοθεσία: Σίννεϋ Πόλλακ, Πρωταγωνιστούν: Νάταλι Γουντ, Ρόμπερτ Ρέντφορντ.
16. **Μπουμ** (*Boom!*) 1968. Σκηνοθεσία: Τζόζεφ Λόουζυ. Πρωταγωνιστούν: Ελίζαμπεθ Τέιλορ, Ρίτσαρντ Μπάρτον, Νόελ Κάουαρντ.
17. Ο Ουίλλιαμς έγραψε επίσης το σενάριο για την ταινία **Senso** του Βισκόντι (1953-54).
18. **Ο Ορφέας στον Άδη** (*Orpheus Descending*), 1990. Αμερικάνικη τηλεταινία. Σκηνοθεσία: Πίτερ Χωλ. Πρωταγωνιστούν: Βανέσσα Ρενγκκρέιβ, Κέβιν Άντερσον και Μπρατ Σάλλιβαν, οι οποίοι έπαιξαν στο θεατρικό ανέβασμα του έργου την προηγούμενη χρονιά.



# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

## 8.2 Επιδράσεις στο έργο του Τέννεσι Ουίλλιαμς

### 8.2.1 Φραστρέισιον (frustration, στο εξής «n» φραστρέισιον)

Η μοναξιά, η σιωπή και η έλλειψη ανταπόκρισης βαραίνουν πάνω σε ολόκληρη τη γενιά του Τέννεσι Ουίλλιαμς. Η μεγάλη αρρώστια της αμερικάνικης ψυχής την εποχή του Τέννεσι Ουίλλιαμς είναι η **φραστρέισιον**. Για να αντιληφθούμε και να κατανοήσουμε αυτή την πληγή του Αμερικανού, θα πρέπει να αρχίσουμε το ταξίδι μας από το παρελθόν.

Η **μοναξιά**, η πρώτη πληγή του Αμερικανού, προκλήθηκε από **δύο βασικούς παράγοντες**. Η πρώτη αιτία είναι ο **υπερβολικός σεβασμός προς την ιδιωτική ζωή του άλλου** (παθητικός ατομικισμός). Ζώντας προσέχοντας πάρα πολύ να μη φανούν αδιάκριτοι, έφτασαν στο σημείο να κλειστούν στον εαυτό τους, **να απομονωθούν** και σιγά-σιγά να καταλήξουν **να αδιαφορούν για τους άλλους ανθρώπους**. Ο δεύτερος λόγος είναι η **δημιουργία των τεράστιων σε έκταση αμερικανικών πόλεων**, που έκαναν ακόμα πιο έντονη την απομόνωση των ανθρώπων, σε σημείο αποξένωσης.

**Αλλοτρίωση:** η αποξένωση του ανθρώπου από τον ίδιο του τον εαυτό και η ταύτισή του με την υλική πραγματικότητα, καθώς και η απόλυτη εξάρτησή του από αυτή. Πηγή: Πύλη για την Ελληνική γλώσσα (<https://www.greek-language.gr/>)

Αυτή η μοναξιά ρίζωσε στην ψυχή του Αμερικανού σε τέτοιο βαθμό που ούτε ο έρωτας δεν μπορούσε να καλύψει. Ο αμερικανός όμως δεν αξιοποιούσε τη μοναξιά του, όπως θα έκανε ένας μεσογειακός άνθρωπος, για να βρει την αλήθεια και τη δύναμη που κρύβει μέσα του και να αρχίσει να δρα. Τουναντίον, αφηνόταν να **βυθίζεται παθητικά στην πίκρα και την απογοήτευση** που δημιουργούσε το αίσθημα της αποξένωσης, με αποτέλεσμα να οδηγείται στην **απαισιοδοξία και την κατάθλιψη**.

Μια άλλη πληγή των Αμερικανών της εποχής του Ουίλλιαμς ήταν η κληρονομιά της ψυχολογίας των πρώτων αποίκων της Αμερικής, των Παιονιάρς (Pioneers), που δεν ήταν άλλος από **την πίστη στις απεριόριστες δυνατότητες του ατόμου** (υπερβολικό ατομικισμό). Στην πραγματικότητα των πρώτων αποίκων, κυριαρχούσε η πίστη ότι ο κάθε ένας, ανεξαρτήτως καταγωγής, τάξης ή μόρφωσης, μπορούσε να πετύχει τα πάντα. **Αυτή η ιδέα άρχισε να κλονίζεται** όταν ο πληθυσμός αυξήθηκε και ο ανταγωνισμός όχι μόνο μείωνε τις πιθανότητες επιτυχίας όλο και περισσότερο, αλλά θα έπρεπε να αγωνιστούν γι' αυτήν. Οι Αμερικάνοι, **όμως, εξακολουθούσαν να έχουν την ίδια προσκόλληση στο δικαίωμα της επιτυχίας χωρίς προσπάθεια την εποχή του Τέννεσι Ουίλλιαμς**, για να μην πούμε ως τις μέρες μας, έστω κι αν οι πόθοι τους ήταν συνήθως μεγαλύτεροι των δυνατοτήτων τους. Κι επειδή τις περισσότερες φορές περιμένουν να πραγματοποιηθούν οι στόχοι τους **με την προσμονή** (αφού αισθάνονται ότι δικαιωματικά το αξίζουν) παρά με τη δράση, αισθάνονται **απογοήτευση** όταν τα όνειρά τους **δεν ευοδώνονται** και καταλαμβάνονται από το **αίσθημα της πλήρους αποτυχίας**. Το περίεργο όμως είναι ότι ακόμα κι όταν πετύχουν τα όνειρά τους, πάλι νιώθουν ότι δεν κατάφεραν αρκετά και δικαιούνται ακόμα περισσότερα.

**Ο Πουριτανισμός είναι ένα θρησκευτικό κίνημα μεταρρύθμισης στα τέλη του 16<sup>ου</sup> και του 17<sup>ου</sup> αιώνα που διαφοροποίησε την Εκκλησία της Αγγλίας από την επίδραση της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας.**



Η τρίτη πληγή των Αμερικανών είναι ο **Πουριτανισμός**, ο οποίος επιβάλλει αυστηρότητα και συντηρητισμό όσον αφορά τα ήθη και την ηθική, και κυρίως την ερωτική συμπεριφορά. Παρ' όλη την πρόοδο και την εξέλιξη της κοινωνίας, η ψευτοηθική εξακολουθεί να αιωρείται πάνω από την Αμερική, πόσο μάλλον την εποχή του Τέννεσι.

Όλα αυτά, η μοναξιά, το αίσθημα της αποτυχίας, η καταπίεση του ερωτικού ενστίκτου, οι δύο Μεγάλοι Πόλεμοι του 20<sup>ου</sup> αιώνα και η διάψευση των ελπίδων για ειρήνη διαμορφώνουν τη **φραστρέισιον**, μια λέξη που δεν μεταφράζεται στα ελληνικά. Η έννοια φραστρέισιον περιφραστικά εξηγείται ως εξής: **απόλυτη μοναξιά, αποξένωση, κατάθλιψη, απογοήτευση και πίκρα για τις ελπίδες που δεν πραγματοποιήθηκαν, απελπισία για τους πόθους που έμειναν άυλα όνειρα και βαθιά στεναχώρια για τις χαρές που δεν ήρθαν ποτέ.**

Αυτό το τόσο περίπλοκο συναίσθημα της ματαίωσης των ονείρων (**φραστρέισιον**), **εξηγεί και τη διάδοση της Ψυχανάλυσης του Φρόυντ σε εθνικό επίπεδο**, ως την ελπίδα των Αμερικανών για να γιαιτρευτούν από τα συμπλέγματα και τα «τραύματά» τους. Από τον Ευγένιο Ο' Νηλ ως τους σεναριογράφους του Χόλλυγουντ, ψάχνουν ερμηνείες/λύσεις των νευρώσεων που βασανίζουν τους συμπατριώτες τους.

### 8.2.2 Η καταγωγή του από τον Νότο

Παρόλο που μεγάλωσε στο Σαιντ Λούις, στις Μεσοδυτικές πολιτείες, ο Νότος των παιδικών του χρόνων παρέμεινε πάντοτε στη μνήμη του. Τα πρόσωπα, οι νοοτροπίες και οι εικόνες στα έργα του, δεν είναι άλλο από τη μεταφορά εκείνων των αναμνήσεων που τον διαπότισαν στο Δέλτα του Μισσισιππή, μια περιοχή με μεγάλη ιστορία και ιδιαίτερη κουλτούρα.

### 8.2.3 Βιώματα

Μέσα σε αυτό το κλίμα μεγάλωσε ο Τέννεσι Ουίλλιαμς, που σε συνδυασμό με το περιβάλλον που γεννήθηκε, της αδικίας της ζωής που συνειδητοποίησε στο Σαιντ Λούις, την οικογένειά του, την προσωπική του ζωή και την ανακάλυψη της **Ψυχανάλυσης του Φρόυντ**, έδωσαν ένα ιδιαίτερο χρώμα και ένταση σε όλο του το έργο.

**Την αγάπη του και τους δεσμούς του με τον τόπο του, μαρτυράει, άλλωστε και τ' όνομα του – ή καλύτερα το ψευδώνυμο του. ... Οι συμμαθητές του του έδωσαν το παρατσούκλι «Τέννεσι» εξαιτίας της τοπικής προφοράς του. Του άρεσε, το κράτησε – το έκανε διάσημο.**



*Το πρώτο σπίτι που έζησε ο Τέννεσι Ουίλλιαμς.*

### 8.3 Χαρακτηριστικά της δραματικής του τέχνης

Χωρίς ιδιαίτερες αφηγηματικές ικανότητες ή βαθυστόχαστες και πρωτότυπες ιδέες, χωρίς ξεκαθαρισμένες θέσεις για πολλούς από τους χαρακτήρες του (συνά δεν ξέρει τι να τους κάνει), χωρίς ιδιαίτερους κοινωνικούς ή ιδεολογικούς προβληματισμούς, θα περίμενε κανείς μια πλήρη αποτυχία ή, στην καλύτερη περίπτωση, μια «χρυσή» μετριότητα. Ακόμα και αυτή η υποτίθεται τολμηρή αναφορά του στον έρωτα και στο σεξ, δεν είναι και ιδιαίτερα πρωτότυπη.

Κι όμως, το έργο του όχι μόνον επιπλέει, αλλά και ορθώνεται μπροστά μας σαν μια καταξιωμένη ποιητική μαρτυρία έντονου λυρισμού, θαυμαστής ευαισθησίας και σκηνικής αρτιότητας.

Ο **Γυάλινος Κόσμος** είναι το πρώτο σπουδαίο έργο του Ουίλλιαμς, στο οποίο διαφαίνεται το κλίμα και τα πρόσωπα που θα αποτυπωθούν σχεδόν σε όλα του έργα. Η επιτυχία του έργου τού αποκάλυψε τον θησαυρό που έκρυβε στη δική του οικογένεια και τις εμπειρίες του. Ας δούμε τώρα τα καθοριστικά στοιχεία της σκηνικής γλώσσας του Τέννεσι.

#### 1. Οικογένεια, βιώματα

Ο Ουίλλιαμς είναι ο καλλιτέχνης που **έκανε θέατρο τη ζωή του** - την καταγωγή του, την οικογένεια, τα προσωπικά του βιώματα, τα πάθη του τραυματισμένου του «Εγώ» (ψυχολογικά τραύματα) και άτομα τα οποία πέρασαν από τη ζωή του, όλα εντοπίζονται στον ψυχισμό και τη συμπεριφορά των χαρακτήρων του σε όλα του τα έργα.

Αυτό εξηγεί και το γεγονός ότι σε όλα του έργα, ο ίδιος ο Ουίλλιαμς εντοπίζεται στην κεντρική φιγούρα του κάθε έργου αφού, όπως έλεγε, αν δεν βιώσει πρώτα ο ίδιος την ανθρώπινη αδυναμία, δεν μπορεί να την αποκαλύψει επί σκηνής.

#### 2. Ο Νότος

Ο Τέννεσι γεννήθηκε στον όμορφο και ξεπεσμένο αμερικάνικο Νότο, όπου η λαμπερή ζωή της αριστοκρατίας πεθαίνει ενώ η φτώχεια έχει πάρει τη θέση του πλούτου με τα μεγάλα υποστατικά, τις τεράστιες εκτάσεις και τη λαμπερή ζωή. Η **προσκόλληση στο υπέροχο και ευγενικό παρελθόν** αποτελεί μέρος της ζωής των **Νοτίων**,

οι οποίοι **υποφέρουν από το αίσθημα της φραστρέισιον ακόμα περισσότερο** από τους υπόλοιπους Αμερικανούς, ακριβώς γιατί το παρελθόν έχει καθεί ανεπιστρεπτή. Αυτό το χρώμα και η ατμόσφαιρα του Νότου δίνουν μια ιδιαίτερη δραματικότητα στο έργο του Ουίλλιαμς.

Βλέπουμε έτσι στην Μπλανς στο *Λεωφορείο ο Πόθος* να νοσταλγεί το γοπτευτικό παρελθόν του Νότου με τις λουλουδιασμένες εξοχές του, τις φυτείες, τους χορούς των νεαρών ντεμπιτάντ (πρώτη δημόσια κοινωνική εμφάνιση νεαρών γυναικών στην υψηλή κοινωνία) και τους επίδοξους μνηστήρες.

**Ο Νότος υπέστη μια σφοδρή και έντονη εκβιομηχάνιση, στην οποία οι κάτοικοί του έπεσαν θύματα.**

*Φόντο του έργου του είναι, συνήθως, οι όλο υγρασία φτωχογειτονιές της Νέας Ορλεάνης, οι όχθες του Μισσισιππή, οι στάσεις που δεν φτάνουν ποτέ τα λεωφορεία, τα λερωμένα, παρακμιακά ξενοδοχεία του αμερικανικού Νότου, των φτηνών, γρήγορων ερωτικών επαφών. Ευαίσθητες γυναίκες, όχι νέες, ονειροπόλες*





και ονειροπαρμένες, συνήθως μοναχικές στην αναπαραγωγή μιας διαφορετικότητας και στην ανάκληση αναμνήσεων εποχών μεγαλείου. Αυστηρή ηθική, αλκοολισμός, ευαίσθητα νεύρα, ψυχασθένειες. Πόθος για τον απαγορευμένο, ζωώδη ερωτισμό. Μια υποψία τζαζ μουσικής στο φόντο. Και αυτή πικραμένη. Και αυτή μελαγχολική. Διαθέσιμο στο: <http://users.sch.gr/nobody/wordpress/?p=4144>

### 3. Πρόσωπα

Τα πρόσωπα στα έργα του Ουίλλιαμ προέρχονται από **όλες τις κοινωνικές τάξεις**, και τα χειρίζεται, σχεδόν, όλα με σεβασμό.

Ο Ουίλλιαμ αγωνιζόταν να σταθεί στα πόδια του σε όλη του τη ζωή. Αυτός είναι ο λόγος που αγαπούσε ιδιαίτερα τους **περιθωριακούς ανθρώπους και τους αδικημένους**, όπως τους **μποέμ, τους απροσάρμοστους, τις πόρνες, τους αλκοολικούς και τους άστεγους**, οι οποίοι όμως ανάδυσαν μια γνησιότητα. Όσους αντιπροσώπευαν τα απομεινάρια μιας χαμένης ζωής/κουλτούρας και συντηρούσαν ένα **πρότυπο ευγενικής συμπεριφοράς** και ιδεαλισμού που δεν υπήρχε πια, **τους λάτρευε** γιατί ένιωθε ότι τους έμοιαζε.

### 4. Απεικόνιση Χαρακτήρων

Όλοι οι ήρωές του είναι **θύματα της φραστρέισιον**. Τι εννοούμε; Οι περισσότεροι είναι «Νότιοι» που θυμούνται την αριστοκρατική τους καταγωγή. Ξεκίνησαν την ζωή τους με μόνο εφόδιο τα όνειρά τους για το μέλλον, χωρίς καμία προσπάθεια για να τα πετύχουν. Με το πρώτο φύσημα του αέρα απομένουν κατεστραμμένοι, απογοητευμένοι, ολομόναχοι και γεμάτοι φροϋδικά «τραύματα».

Συχνά στα έργα του απεικονίζει ανθρώπους οι οποίοι είναι **παγιδευμένοι σε μια κατάσταση**, η οποία συχνά φέρνει την καταστροφή τους (Μην μπορώντας να κάνουν πραγματικότητα ό,τι επιθυμούν, καταφεύγουν στη φαντασία για να δημιουργήσουν τη ζωή όπως την ονειρεύονται).

Όπως και σε άλλα έργα, στο **Λεωφορείο ο Πόθος** η Μπλανς ταλαντεύεται ανάμεσα στην ευτυχία και τον εφιάλτη της αποτυχίας, καθώς βλέπει τα όνειρά της να ματαιώνονται και τις ψευδαισθήσεις της να καταρρέουν.

### 5. Εξαιρετοι γυναικείοι χαρακτήρες

Ο Τέννεσι εμπλουτίζει το αμερικάνικο θέατρο με εξαιρετους χαρακτήρες, κυρίως γυναικείους. Οι γυναίκες που πρωταγωνιστούν στα έργα του είναι από τους **πιο περίπλοκους και αντι-στερέοτυπους χαρακτήρες**.

Οι ηρώιδες του **δεν θέλουν με κανέναν τρόπο να παραδεχτούν την αποτυχία τους** και φτά-

«Μποέμ» είναι ο άνθρωπος που ζει ελεύθερα, δημιουργικά, ανέμελα χωρίς να ακολουθεί τις συμβάσεις και τους κανόνες της ζωής, με επιμελώς απημέλητη εμφάνιση. Η λέξη προέρχεται από τα γαλλικά και σημαίνει ο κάτοικος της Βοημίας, περιοχή της Τσεχίας. Οι Γάλλοι αποκαλούσαν «μποέμ» (boheme) τους τσιγγάνους, γιατί πίστευαν ότι πέρασαν από τη Βοημία για να φτάσουν εκεί (αρχές 19<sup>ου</sup> αιώνα). Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, οι Γάλλοι αρχίζουν να χρησιμοποιούν τον όρο «μποέμ» για να περιγράψουν τους φτωχούς και μη συμβατικούς καλλιτέχνες του Παρισιού.

# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

νουν στα **όρια της παθολογίας** (της ψυχικής ασθένειας). Μια συνηθισμένη φυσιογνωμία στα έργα του είναι η ηρωίδα στα **όρια της παράνοιας**.

Η Μπλανς ντυ Μπουά, που μας αφορά, καταφεύγει στη λαϊκή πολυκατοικία της αδελφής της μην έχοντας πού αλλού να πάει και προσπαθεί εναγωνίως να διατηρήσει την εικόνα της ως αριστοκράτισσα του Νότου. Όταν στο τέλος αποτυγχάνει να πείσει τους απλούς, καθημερινούς ανθρώπους ότι αυτή είναι η αλήθεια της, τα τραύματα του παρελθόντος, αλλά και του παρόντος, σαλεύουν το αδύναμο μυαλό της.

### 6. Κινηματογραφική δομή

Τα έργα του αποτελούνται από μικρές σκηνές. Αυτές οι σκηνές περιστρέφονται γύρω από το ίδιο θέμα εμπλουτίζοντάς το, ενώ παράλληλα του δίνουν έναν γρήγορο ρυθμό, που μοιάζει με κινηματογραφική ταινία.

### 7. Παράλληλες δράσεις

Σε όλο το έργο, μέσα από τις παράλληλες δράσεις (μικρές σκηνές) **συναντιούνται σαν σε μετωπική σύγκρουση, η ελπίδα και η απελπισία**.

Χαρακτηριστική περίπτωση εκεί όπου η Μπλανς κάνει μάνιο και τραγουδά ευτυχισμένη εν αναμονή του ραντεβού της με τον Μιτς και στο σαλόνι ο Κοβάτσκι μιλά με τη Στέλλα αποκαλύπτοντάς της το παρελθόν της Μπλανς και τις προθέσεις του να τη διώξει.

### 8. Μουσική επένδυση

Κάτι που κυριαρχεί στη Νέα Ορλεάνη είναι η μουσική. Το μουσικό υπόβαθρο γίνεται **οργανικό στοιχείο** της δράσης στα έργα του Ουίλλιαμς. **Όλες οι ψυχικές διακυμάνσεις** στις συναισθηματικές σκηνές υπογραμμίζονται από ήχους και μουσική που εντείνουν την αντίθεση ανάμεσα στην επιφανειακή ζωηράδα της ζωής και την απερίγραπτη θλίψη και οδύνη που αισθάνονται οι χαρακτήρες του.

Στο **Λεωφορείο ο Πόθος** τα μπλουζ και η πόλκα Βαρσουβιάννα καθορίζουν την ατμόσφαιρα του έργου. Βλέπουμε πως κάθε φορά που η Μπλανς ταραζεται συναισθηματικά, η μουσική αποκαλύπτει την εσωτερική της αναστάτωση. Η «Βαρσουβιάννα», η πόλκα που παίζανε όταν χόρευε με τον Άλαν το βράδυ που αυτοκτόνησε, για παράδειγμα, κάθε φορά που επιστρέφει στο μυαλό της, είναι για να τονίσει το συναίσθημα της νοσταλγίας ή της πίεσης που νιώθει από εξωτερικούς παράγοντες, η οποία ανάμνηση πάντα διακόπτεται με έναν πυροβολισμό.

### 9. Φως-Σκοτάδι

Το φως-σκοτάδι είναι ένα άλλο μόνιμο μοτίβο στα έργα του. Το άπλετο φως είναι ο πραγματικός κόσμος, ο κόσμος που πληγώνει.

Το μοτίβο επανέρχεται κάθε φορά που κάποιος απορεί γιατί η Μπλανς ζει στο ημίφως. Η Μπλανς θέλει κάτι άπιαστο, εκείνο που κουβαλά μέσα της και δεν το βρίσκει στον πραγματικό κόσμο. Γι' αυτό και αποφεύγει το άπλετο φως. Θέλει το ημίφως του ονείρου, για να κρύβεται μέσα σε αυτό,

**Ο Τέννεσι πέρασε τα νιάτα του στις κινηματογραφικές αίθουσες του Σαιντ Λούις, όπου πήγαινε με την αδελφή του Ρόουζ, και οι κριτικοί συμφωνούν ότι οι ιδέες και οι τεχνικές του κινηματογράφου επηρέασαν το έργο του. Και αντίστροφα.**



να χάνεται. Προτιμά τις σκιές, εκεί που δεν φαίνονται οι ρυτίδες και η πραγματικότητα. Τον κόσμο όπου όλοι είναι ευγενικοί και με κατανόηση. Αυτά λέει στον Μιτς όταν του ζητάει να τοποθετήσει το αμπαζούρ στη λάμπα. Θέλει μαγεία η Μπλανς γιατί, «Δεν μπορώ να υποφέρω το γυμνό φως – όπως δεν μπορώ να υποφέρω τα πρόστυχα λόγια και τις χυδαίες πράξεις».

## 10. Μνήμη

Το μοτίβο της μνήμης έχει δύο λειτουργίες: από τη μία είναι **δομικό συστατικό** του έργου και από την άλλη **αναδεικνύει την ψυχολογία των χαρακτήρων**. Οι αναμνήσεις και οι αναφορές στο παρελθόν εμπλουτίζουν την ιστορία, αυξάνουν τις διακλαδώσεις της και την απομακρύνουν από μια απλή, ευθύγραμμη αφήγηση γεγονότων.

Οι αναμνήσεις της Μπλανς - τα χαρούμενα χρόνια της στο Μπελ Ρηβ, τα πρώτα χρόνια του γάμου της, η τραγική αλήθεια για τον νεαρό σύζυγό της και η αυτοκτονία του - την έχουν τραυματίσει καταλυτικά και δεν την αφήνουν να προσαρμοστεί στο εκάστοτε παρόν της. Κάθε φορά που η Μπλανς θυμάται, ο αναγνώστης φεύγει από την χρονική εξέλιξη της πλοκής, για να ξαναγυρίσει μόλις όλα γυρίσουν στο παρόν, πολλές φορές απότομα.

## 11. Λυρισμός

Λυρισμός είναι η διαπεραστική παρατήρηση της πραγματικότητας και η ποιητική απεικόνισή της (δηλαδή, η περιγραφή της συναισθηματικής φόρτισης του χαρακτήρα).

Τα έργα του Ουίλλιαμ **βασίζονται στον Ρεαλισμό** (εμπνευσμένα από η ζωή του) που φτάνει συχνά στα όρια της ωμότητας (Νατουραλισμός). **Όμως** ο Ουίλλιαμ **δεν φωτογραφίζει τη ζωή**. Είναι ο καλλιτέχνης που, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο Αμερικανό δραματικό συγγραφέα, έσπρωξε τον εγχώριο Ρεαλισμό πέρα από την απλή φωτογραφική καταγραφή της κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας, προς το μέρος του συναισθήματος και του ψυχισμού των ηρώων του.

Δεν μας λέει απλώς μια ιστορία. Μας **δείχνει την ψυχή, τις σκέψεις, τα συναισθήματα και την καρδιά** των χαρακτήρων και μας παρακινεί να τους νοιώσουμε. Και τότε, φορτιζόμαστε συναισθηματικά.

Το **Λεωφορείο ο Πόθος**, για παράδειγμα, δείχνει μια ιστορία πιστευτή (ρεαλισμός) και παράλληλα, ο λυρισμός μετατρέπει την πραγματική ατμόσφαιρα του έργου του σε ονειρική και «απόκοσμη» (καταδυόμαστε σιγά-σιγά στην εύθραυστη ψυχή της Μπλανς, εκεί όπου μπορούμε με τη φαντασία μας να νοιώσουμε τον εύθραστο εσωτερικό της κόσμο).

### Λυρισμός

Ο όρος «λυρισμός» αναφέρεται συνήθως σε ένα σύνολο γνωρισμάτων, τα οποία μπορούμε να συναντήσουμε στη λογοτεχνία όλων των εποχών και όλων των λαών. Τα γνωρίσματα αυτά έχουν να κάνουν με την έκφραση των συναισθημάτων του ατόμου, δηλαδή του λογοτέχνη. Μ' άλλα λόγια, ο λυρισμός περιλαμβάνει έντονο το στοιχείο της συναισθηματικής φόρτισης και εκφράζει την εσωτερική ζωή και τον ψυχισμό του δημιουργού, σε σχέση βέβαια με τους άλλους και την κοινωνική ζωή γενικότερα.

Ο όρος «λυρισμός» προέρχεται, βέβαια, απ' την αρχαία λυρική ποίηση, όπου η προσωπική έκφραση του ποιητή υπήρξε το κυρίαρχο χαρακτηριστικό.

Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων, Υπουργείο  
Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων,  
Παιδαγωγικό Ινστιτούτο



# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

### 12. Συμβολισμός

Ο Λυρισμός στο έργο του οδηγεί τον Ουίλλιαμς στον Συμβολισμό. Από τις απαρχές του ανθρωπίνου γένους, όλοι οι άνθρωποι φέρουν στο ασυνείδητο ή στο συνειδητό ένα λεξιλόγιο από σύμβολα/εικόνες πάνω στις οποίες στηρίζεται η επικοινωνία τους. Σε κάθε έργο του Ουίλλιαμς υπάρχουν **ασήμαντα αντικείμενα** και **μικρές πράξεις** που λειτουργούν **ως σύμβολα**, και τα οποία **παράγουν συγκινησιακές καταστάσεις**.

Στο έργο **Λεωφορείο ο Πόθος** έχουμε από τη μια την πραγματικότητα (ένα αντικείμενο - το λεωφορείο) και από την άλλη τον πόθο που μεταφέρει αυτό το αντικείμενο, τον πόθο της Μπλανς για μια καινούργια ζωή.

Η Μπλανς ανεβαίνει σε ένα λεωφορείο που λέγεται **«Πόθος»** με την ελπίδα να γυρίσει σελίδα. Κατεβαίνει σε μία στάση που λέγεται **«Νεκροταφείο»**, εκεί όπου τελικά θα ενταφιαστούν και τα όνειρά της, εκεί που ο πόθος θα καταλήξει σε τρέλα.

Συμβολικό είναι και το όνομα της φτωχικής γειτονιάς του έργου, **«Ηλύσια Πεδία»**. Στην αρχαία ελληνική μυθολογία, τα Ηλύσια Πεδία είναι ο κόσμος όπου πηγαίνουν οι ψυχές των ηρώων και των ενάρετων ανθρώπων, όπου ο ήλιος λάμπει πάντα και οι κάτοικοί τους έχουν μια ξέγνοιαστη κι ευτυχισμένη ζωή. Τα Ηλύσια Πεδία προοικονομούν τη μοναξιά και την απογοήτευση της Μπλανς και την τελική κατάληξή της στο ψυχιατρείο, αντί για την ελπίδα για ένα καταφύγιο.

Τα ονόματα επίσης περιέχουν συμβολισμούς. Μπλανς ντυ Μπουά σημαίνει η «Λευκή του δάσους», το αγρόκτημα τους Μπελ Ρεβ σημαίνει «Ωραίο όνειρο», Τσανς σημαίνει «Τύχη» ενώ η Χέβελνυ, η γειτόνισσα της Στέλλας, «Ουράνια».

Ακόμα και το **λευκό φόρεμα** που φοράει η Μπλανς όταν φτάνει, συμβολίζει το όνομά της και την ψυχή της.

Συμβολισμός υπάρχει και στη **βαλίτσα** που κουβαλά η Μπλανς, η οποία είναι γεμάτη από παλιά ρούχα, όλα σε χρώματα παστέλ. Πουθενά κάποιο ζωηρό χρώμα. Προδίδουν τον εσωτερικό της κόσμο και την επιθυμία της να προβάλει μια εικόνα αγνότητας.

#### Η Τεχνική του

Ο Λυρισμός και ο Συμβολισμός του απομακρύνει το έργο του από το ρεαλιστικό θέατρο τόσο όσον αφορά στη διάρθρωση των έργων του όσο και στο σκηνογραφικό πλαίσιο. Ο Τέννενσι συχνά αδιαφορεί για τη δράση, βάζει αφηγητές να βγαίνουν στο προσκήνιο, τα σπίτια στα δράματα του είναι διαφανή, σαν να συμβολίζουν πως η «άλλοι έξω» επηρεάζουν τη ζωή μας. Ανέπτυξε έναν τρόπο γραφής που ήταν ποιητικός αλλά πάντα αληθινός, με ασυνήθιστες εικόνες για το παραδοσιακό θέατρο.



## 9. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΩΝ

### Λεωφορείο ο Πόθος Τέννεσι Γουίλιαμς



#### 9.1 Γενικά

**Παγκόσμια πρώτη:** Στο Έθελ Μπάριμορ Θίατερ της Νέας Υόρκης, στις 3 Δεκεμβρίου του 1947.

**Σκηνοθεσία:** Ο ελληνοαμερικανός Ελία Καζάν (1909-2003). Με τις 855 παραστάσεις του στέλνει τον συγγραφέα του στην κορυφή.

Όσοι μίλησαν κολακευτικά για τον **Γυάλινο Κόσμο** που είχε προηγηθεί, με αυτό το έργο δικαιώνονται πέρα ως πέρα. Κέρδισε και τα **τρία κορυφαία βραβεία**, το Πούλτζερ, το Βραβείο Κριτικών της Νέας Υόρκης και το Ντόναλτσον και παράλληλα άνοιξε διάπλατα την πόρτα στα θέατρα της Ευρώπης, αναδεικνύοντας τον Γουίλιαμς τον **δημοφιλέστερο μη Ευρωπαϊό δραματικό συγγραφέα**.

Το έργο **Λεωφορείο ο Πόθος**, κέρδισε τέσσερα Όσκαρ.



Ελία Καζάν (1909-2003), ο Ελληνοαμερικανός σκηνοθέτης που έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καθιέρωση του Τ. Γουίλιαμς και του Μ. Μηράντο.

Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elia\\_Kazan\\_NYWTS\\_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elia_Kazan_NYWTS_(cropped).jpg)

# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

### 9.2 Χωροχρονικό πλαίσιο του έργου

1. **Δραματικός Χρόνος:** Δεκαετία 1940. 6 μήνες, από την Άνοιξη μέχρι το Φθινόπωρο. (Fall στα αγγλικά σημαίνει Φθινόπωρο, αλλά και πτώση)
2. **Δραματικός Χώρος:** Νέα Ορλεάνη. Το σπίτι της Στέλλας σε εργατική συνοικία.

### 9.3. Δομή του έργου

11 σκηνές.

### 9.4 Πρόσωπα του έργου

**Μπλανς:** Αδερφή της Στέλλας. Στοιχειωμένη από την αυτοκτονία του συζύγου της, χωρίς λεφτά, χωρίς σπίτι, και πλέον μιας κάποιας ηλικίας, αδυνατεί να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα. Ζει μέσα σε ψευδαισθήσεις, φαντασιώνεται πλούσιους εραστές που την περιμένουν. Καταλήγει σε ψυχιατρείο.

**Στέλλα:** Αδερφή της Μπλανς. Ρεαλίστρια, προσγειωμένη, έχει συμβιβαστεί με το γεγονός ότι η παλιά της ζωή στον Νότο χάθηκε για πάντα. Αγαπά τον άντρα της και αρνείται να δεχτεί ότι βίασε την αδερφή της.

**Στάνλεϋ Κοβάλσκι:** Σύζυγος της Στέλλας. Πολωνός στην καταγωγή. Εργάτης. Μάλλον αμόρφωτος. Ένας πολύ προσγειωμένος χαρακτήρας, συχνά βίαιος, παρορμητικός. Θυμώνει με τον τρόπο που τον αντιμετωπίζει η Μπλανς. Παράλληλα φαίνεται ότι του αρέσει ως γυναίκα. Αγαπά τη Στέλλα με έναν τρόπο δικό του, που ενίοτε ενοχλεί.

**Μιτς:** Φίλος του Στάνλεϋ. Ένας απλός άνθρωπος, που φροντίζει την ετοιμοθάνατη μητέρα του. Είναι ρομαντικός, ντροπαλός και ευγενικός. Μιας παλιάς σχολής σε ό,τι αφορά τα ερωτικά. Θέλει την Μπλανς, όμως όταν μαθαίνει για το παρελθόν της, αλλάζει. Της συμπεριφέρεται σαν να είναι μια πόρνη.

Είναι ακόμη σε δευτερεύοντες ρόλους:

**Ευνίκη:** Κάτοικος της αυλής

**Στηβ:** Σύζυγος της Ευνίκης

**Πάμπλο**

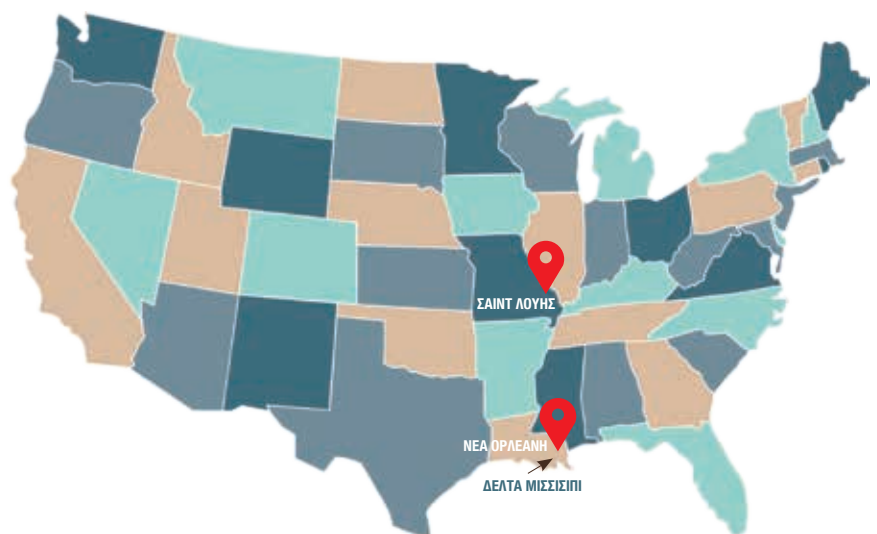
**Μια νέγρα**

**Ένας γιατρός**

**Μια νοσοκόμα**

**Ένας νεαρός εισπράκτορας**

**Μια Μεξικάνα**







## 9.5 Υπόθεση

Η Μπλανς ντυ Μπουά, δασκάλα στο επάγγελμα, επισκέπτεται την αδελφή της Στέλλα, που ζει στη Νέα Ορλεάνη και είναι παντρεμένη με τον Στάνλεϋ Κοβάλσκι, έναν Πολωνό μετανάστη. Το σπίτι βρίσκεται στον γαλλικό τομέα της Νέας Ορλεάνης, σε έναν εργατικό συνοικισμό. Η Μπλανς φτάνει εκεί με ένα τραμ που λέγεται «Πόθος». Κατεβαίνει στη στάση «Νεκροταφείο». Κουβαλά μαζί της μια μεγάλη βαλίτσα με ρούχα. Αργότερα συνειδητοποιούμε ότι είναι όλο της το βιος.

Από την αρχή ανακοινώνει στην αδελφή της ότι το κτήμα τους στο Μπελ Ρεβ χάθηκε. Της λέει επίσης πως πήρε άδεια από το σχολείο όπου διδάσκει, ώστε να ξεκουραστεί. Ταυτόχρονα την κατηγορεί που την άφησε μόνη να φροντίζει τους ετοιμοθάνατους συγγενείς τους.

Μαθαίνουμε επίσης ότι στο παρελθόν η Μπλανς υπήρξε παντρεμένη με ένα αγόρι, που αυτοκτόνησε, όταν μαθεύτηκαν οι ομοφυλοφιλικές του σχέσεις. Επίσης, στη διάρκεια του έργου μαθαίνουμε ότι αναζητώντας συντροφιά αλλάζει διαρκώς εραστές, ανάμεσά τους και ένας μαθητής της στο σχολείο που, όπως μας πληροφορεί ο Κοβάλσκι, ήταν και η αιτία να τη διώξουν από τη δουλειά της.

Η εμφάνιση του οξύθυμου Κοβάλσκι βαραίνει την ατμόσφαιρα. Είναι προφανές πως ανάμεσα σε εκείνον και τη Μπλάνς δημιουργείται μια ανεξήγητη ένταση, η οποία ανεβαίνει καθώς πυκνώνουν και τα αρνητικά σχόλια της Μπλανς για το σπίτι της αδερφής της αλλά και για τη συμπεριφορά του, που κάθε άλλο παρά ευγενική είναι τόσο απέναντί της, όσο και απέναντι στη Στέλλα, την οποία μάλιστα ένα βράδυ, μεθυσμένος, την χτυπά μπροστά σε όλους τους φίλους του, που ήρθαν να παίξουν χαρτιά.

Η Στέλλα φεύγει για λίγο από το σπίτι, όμως ο Στάνλεϋ την πείθει να επιστρέψει κοντά του, επιλογή που ενοχλεί τη Μπλανς, η οποία προσπαθεί να την πείσει να μην επιστρέψει, ενώ ταυτόχρονα ελέγχει και την συμπεριφορά του Στάνλεϋ, κάτι που τον εξαγριώνει ακόμη πιο πολύ. Όσο πιο πολύ η Μπλανς τον απαξιώνει για την καταγωγή του, το επάγγελμα και τους τρόπους του, άλλο τόσο αυτός αναζητεί τρόπους να την εκδικηθεί. Πράγμα που θα το καταφέρει στο τέλος, αφού πρώτα, σκαλίζοντας το παρελθόν της, μαθαίνει όλη την αλήθεια για τη ζωή της.

Και ενώ δρομολογείται η «τιμωρία» της Μπλανς, αυτή τρέφει τα δικά της όνειρα. Γνωρίζει τον φίλο του Στάνλεϋ, τον Μιτς, με τον οποίο ευελπιστεί να κάνει μια καινούργια αρχή στη ζωή της. Μόνο που δεν θα πετύχει, γιατί θα μεριμνήσει ο Στάνλεϋ γι' αυτό. Θα μιλήσει στον Μιτς και θα του πει όλα όσα γνωρίζει γι' αυτήν. Έτσι το ραντεβού, που με τόση αγωνία και ενθουσιασμό περίμενε η Μπλανς, θα καταλήξει σε εφιάλτη. Αντί για πρόταση γάμου από τον Μιτς, τον βλέπει να απομακρύνεται.

Συνέχεια της εκδίκησης του Στάνλεϋ είναι το εισιτήριο του λεωφορείου, που της κάνει δώρο την ημέρα των γενεθλίων της. Της ζητά να φύγει από το σπίτι, αγνοώντας τη Στέλλα, που του ζητά να είναι πιο ευγενικός με την αδερφή της. Η συνέχεια βρίσκει τη Στέλλα στο νοσοκομείο, όπου πηγαίνει να γεννήσει.

Η Μπλανς εμφανίζεται χαρούμενη στο ραντεβού με τον Μιτς, όπου ακόμη τρέφει την ψευδαίσθηση ότι κάτι καλό θα προκύψει. Όμως αντί γι' αυτό, δίνεται το οριστικό τέλος μιας πιθανής σχέσης. Η Μπλανς είναι μόνη στο σπίτι, όταν επιστρέφει από το νοσοκομείο ο Στάνλεϋ μεθυσμένος. Ακολουθεί η σκηνή του βιασμού, που ολοκληρώνει και την εκδικητική μανία του Στάνλεϋ Κοβάλσκι.

# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

Η Μπλανς λέει τι συνέβη στη Στέλλα, που έχει ήδη επιστρέψει από το νοσοκομείο, μόνο που αυτή δεν την πιστεύει. Και το έργο κλείνει με την εμφάνιση ενός γιατρού, ο οποίος συνοδεύει τη Μπλανς στο ασθενοφόρο, για να τη μεταφέρει στο άσυλο. Η Μπλανς φεύγοντας θα πει την γνωστή φράση: «Πάντα βασιζόμουνα στην καλοσύνη των ξένων». Μέσα στο σπίτι η παρέα του Κοβάλσκι συνεχίζει την παρτίδα πόκερ σαν να μη συνέβη ποτέ, τίποτα.

## 9.6 Θεματικοί άξονες έργου

### 1. Παρελθόν Vs Παρόν

Η βασική σύγκρουση στο δράμα του Ουίλλιαμς είναι ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν που προκύπτει από τα βιώματα των προσώπων και προμηνύει ένα **δυσοίωνα μέλλον**.

- από ένα **παρελθόν που έχει χαθεί** αμετάκλητα. Το κτήμα και το Μπελ Ρεβ το πήρε η τράπεζα λόγω κακής διαχείρισης των προγόνων τους, που δεν αντιλήφθηκαν ότι οι συνθήκες του Νότου έχουν αλλάξει. Η Μπλανς, όμως, εξακολουθεί να συμπεριφέρεται σαν να μην έχει αλλάξει κάτι.
- μια **άτυχη ερωτική ιστορία** που τους στιγμάτισε, λειτουργεί σαν κακός οιωνός και προϊδεάζει το τέλος. Όλοι οι σεξουαλικά προβληματικοί χαρακτήρες των έργων του είναι καταδικασμένοι να χάσουν, και εμείς παρακολουθούμε την ανατριχιαστική πορεία τους προς την εξαφάνιση.
- ένα **απογοητευτικό παρόν**. Η Μπλανς, μην έχοντας που αλλού να μείνει, καταφεύγει στο σπίτι της αδελφής της σε μια φτωχογειτονιά της Νέας Ορλεάνης. Ένα παρόν που δεν έχει καμία σχέση με τις δόξες του παρελθόντος της.
- **μία διαρκής προσμονή ενός αύριο** που δεν πρόκειται να πραγματοποιηθεί γιατί **δεν διαφαίνεται ελπίδα**, όσο κι αν προσπαθούν να βρουν μια οποιαδήποτε λύση. Οι κατά διαστήματα μνηστήρες της Μπλανς αδυνατούν να της προσφέρουν τη ζωή που κάποτε είχε ή τη ζωή που ονειρεύεται. Οι λόγοι είναι διάφοροι, όπως η άξεστη συμπεριφορά, η ηλικία της ή η ερωτική της δραστηριότητα, για την οποία την εγκαταλείπει ο Μιτς κ.λπ.

### 2. Αλκοολισμός

Ένα άλλο θέμα του έργου είναι ο αλκοολισμός, στον οποίο ο συγγραφέας υπήρξε επιρρεπής και ο ίδιος. Ο Ουίλλιαμς δημιουργεί χαρακτήρες που βρίσκουν στο αλκοόλ ένα ακόμα **καταφύγιο από την πεζότητα της ζωής τους**. Και όχι μόνο αυτό. Το αλκοόλ γίνεται άλλοτε το μέσο και άλλοτε η δικαιολογία για να παρουσιαστούν **η απελπισία και το ευάλωτο της ανθρωπίνης ύπαρξης** μέσα σε αυτούς τους εύθραυστους χαρακτήρες.

Η Μπλανς πίνει κρυφά για να ξεχνάει την σκληρή πραγματικότητα. Ο Στάνλεϋ αντιθέτως πίνει για κοινωνικούς λόγους: με τους φίλους του στο μπαρ, καθώς παίζουν πόκερ και για να γιορτάσει τη γέννηση του παιδιού του.

Παρόλο που οι λόγοι που πίνουν οι χαρακτήρες διαφέρουν, έχουν κάτι **κοινό**. Η κατανάλωση αλκοόλ **οδηγεί τους χαρακτήρες σε καταστρεπτική συμπεριφορά**: ο Στάνλεϋ ασκεί ενδοοικογενειακή βία, η Μπλανς ξεγελάει τον εαυτό της καταναλώνοντας τα ποτά του γαμπρού της, ο μεθυσμένος Μιτς ανίκανος να υπερασπιστεί την αγάπη του τη χωρίζει και μετά της ρίχνεται και τέλος ο μεθυσμένος Στάνλεϋ τη βιάζει.



### 3. Η αίσθηση του ανεπιθύμητου καλεσμένου

Ο Τέννεσι συμπονούσε όλους εκείνους που βίωναν την αγωνία τού να αισθάνονται ανεπιθύμητοι επισκέπτες. Και η Μπλανς ξέρει πολύ καλά πως είναι ανεπιθύμητη στο σπίτι του Στάνλεϋ, αλλά και πού να πάει;

*Ο Τέννεσι ήξερε πολύ καλά πώς ένιωθε η Μπλανς. Πριν την πρώτη του επιτυχία στο Μπρόντγουεϋ, κάθε φορά που γύρναγε το σπίτι του στο Σαιντ Λούις για να δει τον παππού και τη γιαγιά του, ένιωθε άβολα στο σπίτι του πατέρα του. Και ένιωθε αφόρητη στεναχώρια, όταν αντιλήφθηκε πόσο αμήχανα ένιωθαν και οι παππούδες του σε ένα σπίτι όπου ο ίδιος τους ο γιος τους προσέβαλλε και δεν τους ήθελε. Σιγά-σιγά αραίωνε τις επισκέψεις του, και παρόλο που ήθελε να βλέπει τους παππούδες του, δεν ήθελε με κανέναν τρόπο να έρθει σε αντιπαράθεση με τον θυμό του πατέρα του.*

### 4. Ήρωες-ηττημένοι

Ο Τέννεσι **συμπονούσε** όλους εκείνους που η «**πείνα**» για ένα σταθερό σπιτικό, ένα μέρος που να νιώθουν **ασφάλεια**, κατακαίει μέσα τους.

Σε κάθε περίπτωση, η Μπλανς δείχνει να έχει **ανάγκη από στήριξη**. Να έχει κάτι που να της ανήκει. Απλά δεν το βρίσκει πουθενά στον περίγυρο της αδερφής της. Η ηρωίδα του έργου χάνει τη μάχη με τον περίγυρο, καθώς προσπαθεί να βρει έναν χώρο να αγκυροβολήσει τα όνειρά της.

Τελικά βρίσκει αποκούμπι στο μπράτσο του γιατρού, που έρχεται να την πάρει στο ψυχιατρείο. Της χαμογελά και του το ανταποδίδει. Δίπλα του νιώθει ότι ανακτά την αξιοπρέπειά της. Μπορεί να είναι και αυτό άλλη μια ψευδαίσθηση, όμως δεν την ενοχλεί. Αντίθετα, τη βοηθά να αποχωρήσει από τη σκηνή σαν μια Κυρία του παλιού καλού καιρού στον Νότο. Τελικά μέσα από την «ήπτα» της αναδεικνύεται νικήτριά στα μάτια των θεατών.

### 5. Λογική Vs συναίσθημα

Οι σχέσεις των δύο συναισθημάτων είναι πάντα **συγκρουσιακές**. Ο παλιός Νότος (συναίσθημα), που αντιπροσωπεύει η Μπλανς, συγκρούεται με τον **καινούργιο μεταπολεμικό Νότο (λογική)**.

Η **νέα κοινωνία** (που την εκπροσωπούν ο Κοβάλσκι και η Στέλλα) πάντα κερδίζει με βοήθo την ψυχρή λογική (η κοινωνία της νέας τάξης πραγμάτων, της μετανάστευσης και των εργατών και της ανάμιξης των φυλών και των κοινωνικών τάξεων). Η Στέλλα και ο Μις δεν θέλουν μαγεία. Θέλουν ρεαλισμό και τη λογική της πραγματικότητας. Γι' αυτό και συμβιβάζονται. Ρεαλισμό θέλει και ο Κοβάλσκι. Γι' αυτό και επιβιώνει.

Η Μπλανς χάνει, παλεύοντας μόνο με το συναίσθημα. Η «ωραία του Νότου» θέλει μαγεία και όχι ρεαλισμό («Δεν θέλω αλήθεια», λέει, «θέλω μαγεία»), κι όταν δεν συμβιβάζεται στη νέα πραγματικότητα, συνθλίβεται.

Οι αξίες που αντιπροσωπεύουν ο Στάνλεϋ και η Μπλανς, βρίσκονται σε **μόνιμη συγκρουσιακή σχέση από την αρχή του έργου** και καθώς εξελίσσεται το έργο, γίνεται **όλο και πιο έντονη**, όλο και πιο σκληρή, σε σημείο που να μην αντέχει ο ένας τον άλλο. Όταν για παράδειγμα περνάει από τους άντρες, τούς λέει: «Παρακαλώ, μη σηκωθείτε», γιατί κάθε αξιοπρεπής άντρας στον παλιό της κόσμο αυτό θα έκανε για να χαιρετήσει μια κυρία. Ο Στάνλεϋ βέβαια της απαντά με αγένεια ότι κανείς δεν πρόκειται να κάνει κάτι τέτοιο.



# 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

## Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

### 6. Η ιδεολογία του: Ευαίσθητοι ήρωες Vs Σκληρή κοινωνία

Το έργο του Ουίλλιαμς είναι μια επίθεση προς την κοινωνία η οποία δίνει αξία στην άξεστη και βάνουση συμπεριφορά και το μυώδες σώμα.

Από τη μια βρίσκουμε τους ευαίσθητους και ευάλωτους ήρωές του που ζουν στο περιθώριο μιας αμείλικτης πραγματικότητας και από την άλλη μια κοινωνία σκληρή και έτοιμη να τους τιμωρήσει χωρίς συμπόνια, γιατί τους θεωρεί αποτυχημένους και «περιέργους».

Ο τρόπος που ο Στάνλεϋ λέει στη Στέλλα την αλήθεια για την Μπλανς, η κοροϊδία του για τα παλιά της γράμματα, το εισιτήριο μονής διαδρομής ως δώρο στα γενέθλιά της ενώ ξέρει ότι δεν έχει πού να πάει, και η αποκάλυψη της αλήθειας στον Μιτς μαρτυρούν την έντονη αντιπάθειά του. Γι' αυτό και η Μπλανς κραυγάζει με απελπισία, «Η εσκεμμένη σκληρότητα δεν συγχωρείται».

*Σε αυτή τη συνάντηση φαίνεται η εσωτερική πάλη ενός ευαίσθητου δημιουργού που σε ηλικία δεκατεσσάρων χρόνων ανακάλυπτε στη γραφή έναν τρόπο να ξεφύγει από τον κόσμο της πραγματικότητας, να ξεφύγει από ένα περιβάλλον που τον καταπίεζε και τον πονούσε. Και είναι από αυτό το σκληρό και πονεμένο περιβάλλον που θα αντλήσει κάποια χρόνια αργότερα ιδέες, για να βάλει στα σπουδαία έργα που ξέρουμε.*

### 7. Σεξ και Θάνατος

Ο πουριτανισμός αναγκάζει τους ανθρώπους να **κρύβουν την ερωτική τους δραστηριότητα**. Κάποτε μπορούσαν να λιθοβολήσουν την άπιστη σύζυγο ή την πόρνη, κάτι που σε κάποιες χώρες ακόμα συμβαίνει. Τα «σεξουαλικά αμαρτήματα» όμως συνέχιζαν να **θεωρούνται μεμπτά** την εποχή του Τέννεσι.

**Μια γυναίκα του Νότου έπρεπε να είναι αγνή, αδύναμη και εύθραυστη**, σε αντίθεση με τις μαύρες αδελφές της και η κοινωνική της τάξη δεν της επέτρεπε να συμπεριφερθεί ελεύθερα (κληρονομιά της εποχής των ιπποτών).

Μεγαλωμένη σε αυτό το κλίμα, βλέπουμε την Μπλανς να απαιτεί από τον Μιτς να υποκλιθεί πριν της δώσει τα λουλούδια. Και παρόλο που η Μπλανς μιλάει για τα λάθη στη διαχείριση της

### Παλιός Νότος Vs Νέος Νότος

Η κοινωνία του Νότου άλλαξε γρήγορα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι άνθρωποι ήταν μεν ανακουφισμένοι που ζούσαν σε ειρήνη, αλλά οι κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές ήταν έντονες και γοργές.

Μια σημαντική αλλαγή είναι η ριζική διαφοροποίηση της ζωής ανάμεσα στον Παλιό Νότο και τον Νέο.

Στον Παλιό Νότο, ο διαχωρισμός των φυλών ήταν ξεκάθαρος, και υπήρχε σαφής ιεραρχία των κοινωνικών τάξεων. Η Μπλανς κουβαλάει μέσα της τον Παλιό Νότο.

Ο Νέος νότος παρουσιάζει ποικιλία φυλετική, εθνική και ανάμιξη των κοινωνικών τάξεων. Η μετανάστευση ήταν στα ύψη και οι διαφορετικές πολιτισμικές κοινότητες συγκρούονταν μεταξύ τους. Οι κοινωνικές διακρίσεις ήταν συχνό φαινόμενο, όπως φαίνεται από την άμεση αντίδραση του Στάνλεϋ όταν η Μπλανς τον αποκάλεσε «Πολωνό». Δηλώνει με έμφαση ότι είναι Αμερικανός.

Ο πόλεμος των δύο κόσμων βρίσκεται μέσα στο σπίτι του Κοβάλσκου, με τον ίδιο και την Μπλανς στα αντίπαλα στρατόπεδα.

Υπό αυτό το φως, είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι η Μπλανς χάνει τα λογικά της και κρύβεται από την κοινωνία σε ένα ψυχιατρείο, ενώ ο Στάνλεϋ και η Στέλλα μεγαλώνουν την επόμενη γενιά.



περιουσίας που έκανε η οικογένειά της στην αρχή του έργου, η ερωτική της δραστηριότητα **αποκαλύπτεται σταδιακά γιατί δεν είναι περήφανη γι' αυτήν.**

Η κοινωνία όμως τιμωρεί τους παραβάτες της πουριτανικής ηθικής, ιδιαίτερα μια γυναίκα που ξεφεύγει από τα όριά της, όπως η Μπλανς. Ο έρωτας τιμωρείται πάντα και συχνά η τιμωρία ταυτίζεται με τον θάνατο. Εδώ η κατάληξη είναι το ψυχιατρείο.

Η Μπλανς νιώθει ότι προκάλεσε τον θάνατο του νεαρού συζήγου της, Άλαν, και προσπαθεί να ξεπεράσει τον θάνατό του φλερτάροντας, προσπαθώντας να νοιώσει ξανά τα συναισθήματα του πρώτου της έρωτα. Οι κατά διαστήματα μνησπήμες της δεν έχουν τη δυνατότητα να της προσφέρουν τη ζωή που ονειρεύεται. Και συνεχίζει καθώς περνάνε τα χρόνια, να ψάχνει για λίγη αγάπη και αντρική προστασία με λάθος άτομα και σε λάθος μέρη, ώσπου οι επισκέπτες της στο ξενοδοχείο που διέμενε όταν έχασε το κτήμα αμαυρώνουν τη φήμη της. Όταν κάποια στιγμή τα φτιάχνει με έναν μαθητή της, εκδιώκεται από την περιοχή της όταν μαθαίνεται και καταφεύγει στην αδελφή της με τα λιγοστά υπάρχοντά της.

Ήδη σε εύθραυστη κατάσταση, η Μπλανς κάνει μια τελευταία προσπάθεια να φτιάξει τη ζωή της με τον Μιτς, και παρουσιάζεται σεμνή και σοβαρή. Όμως ο Στάνλεϋ δεν θα την αφήσει. Τώρα σε αυτό τον Νέο κόσμο επιβιώνουν άτομα όπως ο Κοβάλσκι, ακόμη και ο συντηρητικός Μιτς, ο οποίος δεν μπορεί να τη δεχτεί στην αγκαλιά του έχοντας μάθει για το αμαρτωλό παρελθόν της. «Δεν είσαι τίμια – δεν κάνεις για το σπίτι μου και τη μάνα μου», της λέει την ώρα που το πιάνο απελευθερώνει από μακριά τις πικρές του νότες.

## 8. Ψευδαισθήσεις

Στο κέντρο όλων των έργων του Τέννεσι, βρίσκεται η σύγκρουση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία. Οι ευαίσθητοι ήρωες του Γουίλλιαμς είναι όλοι ονειροπόλοι. **Ζουν μέσα στις ψευδαισθήσεις που δημιουργούν για να ξεφύγουν από το αδιέξοδο** στο οποίο βρίσκονται **και μια πραγματικότητα εχθρική** και χωρίς κατανόηση. Αυτός είναι ο **μηχανισμός άμυνάς** τους για να αντέχουν την κάθε μέρα (ζωτικό ψεύδος).

**Πλάθουν τον φανταστικό τους κόσμο** στον οποίο ζουν - ένα υπέροχο παρελθόν, ένα ψεύτικο παρόν, φοράνε μια μάσκα και **προσπαθούν να πείσουν όλους τους άλλους ότι είναι αληθινό.** Ο κόσμος των ψευδαισθήσεων **φαίνεται στον τρόπο που μιλάνε, στην εικόνα που έχουν για τον εαυτό τους,** στην εικόνα που **προβάλλουν** στους άλλους, **στα ρούχα** που επιλέγουν να φοράνε, **στη συμπεριφορά τους, στην ατμόσφαιρα που φτιάχνουν** για την όλη ύπαρξή τους κ.λπ.

Σε πάρα πολλά έργα (κι όχι μόνο θεατρικά) ο έρωτας οδηγεί σε κάποια μορφή τιμωρίας. Γιατί πιστεύετε ταυτίζεται η πηγή ζωής (ο έρωτας) με την τιμωρία και συχνά με τον θάνατο, που είναι η άρνηση της ζωής;

Στη δεκαετία του '50, η διαφύλαξη της αμερικάνικης ταυτότητας θεωρείται ύψιστη προτεραιότητα. Οτιδήποτε άλλο θεωρείται ως απειλή προς τον παραδοσιακό τρόπο ζωής: οι κομμουνιστές, οι ομοφυλόφιλοι, συλλαμβάνονται, ενώ πολίτες καταδίδουν φίλους και συνεργάτες (Μακαρθισμός). Οι ήρωες του Ουίλλιαμς φτιάχνουν τους δικούς τους κόσμους προσπαθώντας να επιβιώσουν, να νοιώσουν ασφάλεια και να αναπνεύσουν ελεύθερα.

# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

Αυτοί οι ήρωες που βλέπουν τα όνειρά τους να ματαιώνονται και κατόπιν τις ψευδαισθήσεις τους να συντρίβονται άδοξα είναι ένα μόνιμο μοτίβο στα έργα του Τέννεσι. Και τότε, βιώνουν την φραστρέισιον, τον φόβο της παράνοιας και την απελπισία της χαμένης νιότης.

Η Μπλανς είναι ένα τυπικό παράδειγμα. Σκηνοθετεί την πραγματικότητα και ζει στον φανταστικό της κόσμο, γιατί μόνο σε αυτό το βασίλειο **μπορεί να εκφράζει όλα όσα αισθάνεται**. Από την πρώτη σκηνή η προσεγγμένη εξωτερική της εμφάνιση δείχνει τη σύγκρουσή της με την πραγματικότητα, στην οποία η αδυναμία της να προσαρμοστεί θα εξελιχθεί στη συνέχεια. Προσπαθεί να διατηρήσει την παλιά γοητεία της, πάντα μακιγιαρισμένη και ντυμένη, για να διατηρήσει την ψευδαίσθηση της ομορφιάς. Περιποιείται τον χώρο της, διαλέγει το ημίφως για να μη βλέπει την άσχημη πραγματικότητα. Μετατρέπει τον χώρο της με τις κουρτίνες, τα μαξιλιάρια, τα αρώματα, το ημίφως, στην προσπάθειά της να κρύψει την πραγματική όψη του χώρου.

### 9. Τα ψέματα

Η Μπλανς λέει διαρκώς ψέματα, γιατί **μόνο έτσι μπορεί να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα** και να ονειρεύεται. Γι' αυτήν το ψέμα δεν είναι απόκρυψη της αλήθειας αλλά μια συνειδητή επιλογή, που κάνει τη ζωή της πιο βιώσιμη. Δεν είναι ψεύτρα η Μπλανς, είναι **απόλυτα ειλικρινής για ό,τι αισθάνεται** και για ό,τι πιστεύει.

Τα παραμύθια της τα λέει και για ένα άλλον λόγο, για να **αποφύγει να την κατακρίνουν** για την αποτυχία της να κρατήσει το Μπελ Ρεβ και το αμφιβόλου ηθικής παρελθόν της, το μη κοινωνικά αποδεκτό.

### 10. Μοτίβο της φυγής

Το συναντάμε σε όλα τα έργα του Γουίλλιαμς. Η Μπλανς αδυνατεί να δεχτεί ότι ο κόσμος, όπως τον έζησε στην ακμή του στον αμερικανικό Νότο, έχει αλλάξει.

Κι έτσι αναζητεί διαρκώς τρόπους να βρίσκεται κάπου αλλού, μακριά από καταστάσεις που την αποκλείουν είτε φεύγοντας, είτε στο μισοσκόταδό της, είτε πίνοντας, είτε αλλάζοντας κουβέντα.

### 11. Ηλικία

Οι ήρωες του Τέννεσι προσπαθούν να σταματήσουν τη φθορά του χρόνου και να μείνουν στο παρελθόν, τότε που μπορούσαν να ερωτευτούν και είχαν όλο τον χρόνο μπροστά τους για να υλοποιήσουν τα όνειρά τους.

Μόνιμο άγχος της Μπλανς είναι οι ρυτίδες. Γι' αυτό και αναπολεί διαρκώς το παρελθόν που μπορεί να την πλήγωσε, όμως τότε ένιωθε πιο ποθητή, είχε μέλλον. Τώρα οι επιλογές της έχουν εξανεμιστεί και η πιθανότητα να βρει έναν άνθρωπο ώστε να μην είναι μόνη βρίσκονται στο ναδίρ.

Ο απαλός φωτισμός στο δωμάτιο της καλύπτει τις ρυτίδες και τη δείχνει νέα και φρέσκια, σαν να εξακολουθεί να είναι ακόμα μια λαμπερή εκπρόσωπος της αριστοκρατίας του Νότου. Για τον ίδιο λόγο, εμμένει να συναντά τον Μιτς πάντα το βράδυ, όταν το φως της επιτρέπει να φαίνεται νέα και όμορφη.





### *Το Μπάνιο*

Η Μπλανς κάνει συνεχώς μπάνιο για να καταπραΐνει τα νεύρα της και να ηρεμήσει. Καταφεύγει στο νερό για να ξεχάσει για λίγο το άθλιο διαμέρισμα, την πραγματικότητα αλλά και το παρελθόν. Νιώθει και πιο νέα όταν κάνει μπάνιο. Λαμβάνοντας υπόψη την προσπάθειά της να καλύψει το παράνομο παρελθόν της στη νέα κοινότητα της Νέας Ορλεάνης, αυτά τα μπάνια συμβολίζουν τις μάταιες προσπάθειές της να εξαγνίσει το σώμα της από την άσχημη ιστορία της, γι' αυτό και τα μπάνια ποτέ δεν τελειώνουν.

### **Μοτίβο**

Ο όρος μοτίβο (από την ιταλική λέξη *motivo* = κίνητρο) δεν χρησιμοποιείται μόνο για τα λογοτεχνικά κείμενα. Στη μουσική λ.χ., είναι ένα συγκεκριμένο μουσικό θέμα, που επανέρχεται και επαναλαμβάνεται κατά διαστήματα μέσα στην ίδια μουσική σύνθεση και, τελικά, γίνεται το ακουστικό και θεματικό γνώρισμα ενός μουσικού έργου. Το επαναλαμβανόμενο μοτίβο αποκτά τέτοια σημασία, ώστε γίνεται η ακουστική και θεματική ταυτότητα του μουσικού έργου.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στα λογοτεχνικά κείμενα, ιδιαίτερα σ' εκείνα που εκφράζουν συνολικότερα έναν λαό και έχουν τη σφραγίδα της λαϊκής-ομαδικής δημιουργίας (όπως είναι λ.χ. τα δημοτικά μας τραγούδια).

Για να φανεί καλύτερα και η έννοια και η λειτουργία του μοτίβου, θα αρκούσαν τα ακόλουθα παραδείγματα:

α) η συνήθεια της «στοικειώσεως», της θυσίας δηλαδή ενός ανθρώπου στα θεμέλια ενός σημαντικού κτίσματος, είναι ένα μοτίβο που διακρίνει και χαρακτηρίζει τα δημοτικά τραγούδια των λαών της Βαλκανικής. Απηχεί την αντίληψη ότι, για να στερεωθεί ένα κτίσμα, απαιτείται ανθρωποθυσία, φαίνεται πολύ καλά στο δημοτικό μας τραγούδι «Του γεφυριού της Άρτας».

β) στα δημοτικά μας επίσης τραγούδια, τα πουλιά πολύ συχνά λειτουργούν ως συμβατικά πρόσωπα. Η πιο συνηθισμένη λειτουργία των πουλιών στο δημοτικό τραγούδι είναι εκείνη που παρουσιάζονται ως μαντατοφόροι: φέρνουν στους ανθρώπους ένα καλό ή κακό μαντάτο. Αυτή, ακριβώς, η λειτουργία των πουλιών ως μαντατοφόρων είναι ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται σταθερά και στερεότυπα στα δημοτικά μας τραγούδια.

γ) εξάλλου, ορισμένοι εκφραστικοί τρόποι, επαναλαμβανόμενοι από τραγούδι σε τραγούδι, παγιώνονται σε σταθερά και στερεότυπα εκφραστικά σχήματα. Αυτοί οι πάγιοι εκφραστικοί τρόποι αποτελούν τα λεγόμενα εκφραστικά μοτίβα ή φόρμουλες. Για παράδειγμα, ο στίχος, «κυρά χρυσή, κυρά αργυρή, κυρά μαλαματένια».

*Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο*

# 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

## Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

### 9.7 Σχολιασμός των δύο σκηνών (1 και 9) του έργου “Λεωφορείο ο Πόθος”

1. Η πρώτη σκηνή περιγράφει την άφιξη της Μπλανς στο σπίτι της αδερφής της και τις πρώτες εντυπώσεις που της αφήνει ο χώρος. Δεν δείχνει ενθουσιασμένη συγκρίνοντάς τα με αυτά που έζησαν οι δύο αδερφές στον Νότο. «Τι ζητάς εσύ σε τέτοιο μέρος;», ρωτά την αδερφή της με ύφος σκωπτικό.

Τα σχόλια της Μπλανς μάς δίνουν την εικόνα μιας **εκπροσώπου μιας φθίνουσας αριστοκρατίας** του αμερικανικού Νότου και παράλληλα μέσα από τις αναφορές της μαθαίνουμε πράγματα και για το παρελθόν της, τα οποία αργότερα θα ανατραπούν.

2. Ενώ η πρώτη σκηνή σηματοδοτεί μια άφιξη με ελπίδες, η ένατη σκηνή με τον Μιτς μάς προετοιμάζει για την αναχώρηση της Μπλανς χωρίς ελπίδες.
3. Ενώ η πρώτη σκηνή κουβαλά τα όνειρα της Μπλανς, η ένατη προοικονομεί τον ενταφιασμό τους.
4. Ενώ η πρώτη σκηνή προβάλλει τη Στέλλα σαν ένα καλό αποκούμπι, ένα λιμάνι, η ένατη σκηνή είναι η ακύρωση αυτού του «λιμανιού», που τώρα ακούει στο όνομα Μιτς.

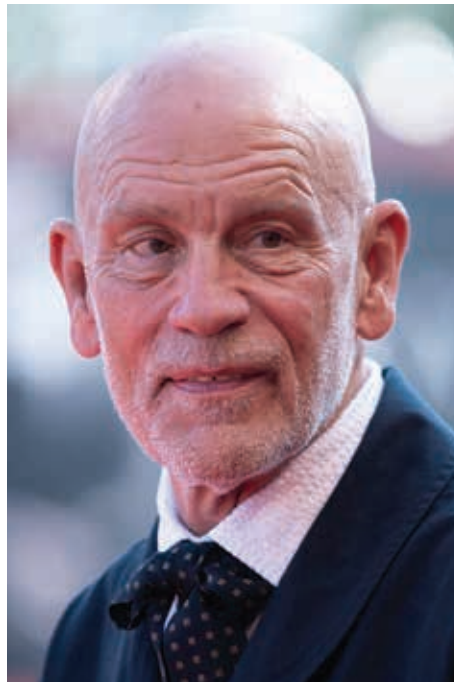


Το τρόλλεϊ ο Πόθος.



## 10. ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΕΡ (ARTHUR MILLER 1915-2005): Ο Ιδεολόγος

Ο Άρθουρ Μίλερ θα εμπλουτίσει την αμερικανική θεατρική πινακοθήκη με νέα έργα και την αγγλική γλώσσα με μια ποίηση μοναδική, που μόνον συγγραφείς όπως ο Ευγένιος Ο' Νηλ, ο Τέννεσι Ουίλιαμς, ο Έντουαρντ Άλμπι και ο Ντέιβιντ Μάμετ μπορούν να συναγωνιστούν. Όπως λένε οι κριτικοί, ο Μίλερ είναι ένας από τους πλέον ριζοσπαστικούς «γλύπτες της ποιητικής γλώσσας» στο Αμερικανικό θέατρο.



Ο Ντάστιν Χόφμαν και ο Τζον Μάλκοβιτς ερμηνεύσαν τους ρόλους Γουίλι Λόμαν και Μπιφ αντίστοιχα στην κινηματογραφική εκδοχή του έργου «Ο Θάνατος του Εμποράκου», σε σκηνοθεσία Σλόντορφ.

Το θέατρο του Μίλερ ούτε ηθικολογεί, ούτε έτοιμες συνταγές σωτηρίας διαθέτει. Είναι ένας κόσμος γεμάτος από πλάσματα μπερδεμένα, συχνά άβουλα, που αδυνατούν να εκπληρώσουν όσα ονειρεύονται.

Όμως, πρόκειται και για πλάσματα που απαιτούν να τους δοθεί εκείνο που αξίζουν. Είναι άτομα τα οποία, από μια άποψη, έχουν αποτύχει παταγωδώς σε πολλά πράγματα, όμως δεν επιτρέπουν σ' αυτή την αποτυχία να αποδειχτεί καθοριστικό στοιχείο της ζωής τους.

Μέσα από τα έργα του ο Μίλλερ ασκεί κριτική στην κυβέρνηση και τον τρόπο ζωής των κατοίκων της, ενώ εκθέτει και τα ψεγάδια του «Αμερικανικού ονείρου». Ένα από τα πλέον πολιτικοποιημένα έργα του είναι οι **Μάγισσες του Σάλεμ** (1953), όπου ασκεί σκληρή κριτική στον «μακαρθισμό»:<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Η λέξη προέρχεται από το όνομα του Αμερικανού γερουσιαστή Τζόζεφ Μακάρθου (1908-1957), ο οποίος, εν μέσω Ψυχρού Πολέμου, κυνηγάει ανελέητα πολίτες (κυρίως καλλιτέχνες), κατηγορώντας τους ως κομμουνιστές. Από τον Μακάρθου κυνηγήθηκε και ο ίδιος ο Άρθουρ Μίλερ, ο οποίος το 1954 οδηγήθηκε μπροστά στην επιτροπή «Αντιαμερικανικών υποθέσεων» με την κατηγορία ότι είχε διασυνδέσεις με αριστερούς. Ο Μίλερ αρνήθηκε να καταδώσει ονόματα υπόπτων για κομμουνιστική δράση και καταδικάστηκε από το Κογκρέσο το 1957, αλλά αθωώθηκε από το Ανώτατο Δικαστήριο το 1958.



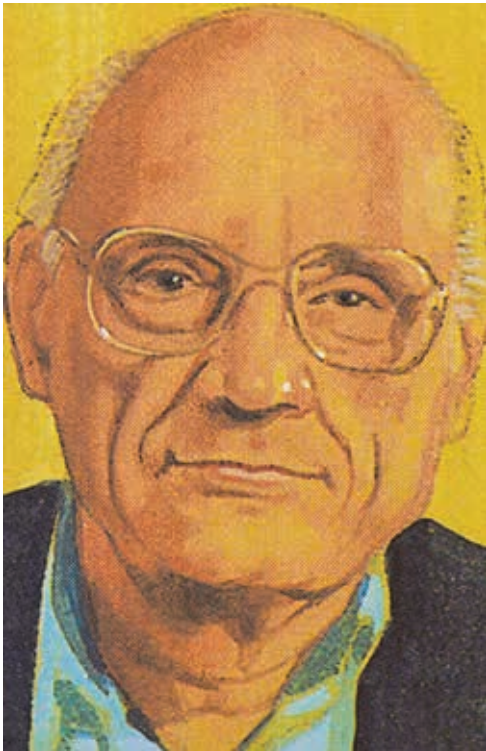
# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

- Πώς ένας διάχυτος κοινωνικός φόβος μπορεί να γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης από ορισμένους επιτήδειους;
- Πώς αθώοι άνθρωποι καταστρέφονται χωρίς ή με κατασκευασμένες αποδείξεις;
- Πώς η υστερία μπορεί να μετατρέψει την υποψία σε απόδειξη;
- Πώς ακόμη και σώφρονες άνθρωποι, πολιτικοί και απλοί πολίτες, αδυνατούν να αντισταθούν στις μεθοδεύσεις εκείνων που κινούν τα νήματα της υστερίας;

Ο Μίλερ θα συνεχίσει να γράφει για το θέατρο μέχρι τα βαθιά γεράματα (10 Φεβρουαρίου 2005), με την ωριμότητα του γέροντα και τα οράματα του αυριανού συγγραφέα. Αλλά και μόνο τον **Θάνατο του Εμποράκου** να είχε γράψει, θα του εξασφάλιζε μια θέση στις σελίδες της εγχώριας θεατρικής ιστορίας. Πρόκειται, κατά τη γνώμη μας, για το καλύτερο θεατρικό έργο που γράφτηκε ποτέ στην Αμερική και ένα από τα καλύτερα που γράφτηκαν τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.



Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph\\_McCarthy\\_adjusted.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_McCarthy_adjusted.jpg)

Το έργο του Άρθουρ Μίλερ «Οι μάγισσες του Σάλεμ» (πρωτότυπος τίτλος: «The Crucible») έχει στο στόχαστρο τον γεροισιαστή Μακάρθι (δεξιά στη φωτογραφία), ο οποίος χωρίς αποδείξεις καταδίκασε κόσμο με βάση τα τα φρονήματά του.



## 11. ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΑΝΑΣΤΑΤΩΣΕΙΣ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '60 ΚΑΙ ΤΟΥ '70

### 11.1 Η εποχή

Συνήθως στην ιστορία συμβαίνει το εξής παράδοξο: μετά από μια συντηρητική περίοδο ακολουθεί σχεδόν πάντοτε μια ανήσυχη και εξωσυμβατική. Και αυτό θα συμβεί στην Αμερική.

Μετά τη δεκαετία του 1950, μια δεκαετία ευμάρειας, κομφορμισμού, αδιαφορίας για τα κοινά και άκρατου ατομικισμού, θα ακολουθήσει μια εντελώς αλλιώςτικη δεκαετία.

**Το κοινωνικό κλίμα:** Η δολοφονία του προέδρου της Αμερικής Κένεντυ, του αργεντίνου επαναστάτη Τσε Γκεβέρα, του ηγέτη των μαύρων της Αμερικής Μάρτιν Λούθερ Κινγκ, ο πόλεμος στο Βιετνάμ, οι αντι-αποικιοκρατικοί πόλεμοι στην Αφρική, όλα μαζί θα διαμορφώσουν ένα εκρηκτικό κλίμα, επιστέγασμα του οποίου θα είναι ο Μάης του '68 στο Παρίσι με τη γενική εξέγερση των νέων, οι οποίοι διαδηλώνουν στους δρόμους απαιτώντας έναν άλλο κόσμο, πιο χαλαρό, πιο ελεύθερο, χωρίς πολέμους. Παντού δημιουργούνται κινήματα αμφισβήτησης που θέλουν να ανατρέψουν παγιωμένες καταστάσεις.

**Φεμινιστικό κίνημα:** Εμφανίζεται ιδιαίτερα δυναμικό, απαιτώντας νέους ρόλους για τη γυναίκα στην κοινωνία, ίση μεταχείριση, ίσες ευκαιρίες. Δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι κανένα άλλο κίνημα δεν θα επηρεάσει τις τέχνες και τον πολιτισμό των επόμενων δεκαετιών όσο αυτό.

**Οι πράσινοι, οι οικολόγοι:** Βασική τους θέση να σταματήσει η αλόγιστη καταστροφή της φύσης.

**Χίπις ή αλλιώς Παιδιά των λουλουδιών:** Νέοι αντικομφορμιστές, φιλειρηνιστές, ζουν σε κοινότητα, ντύνονται περίεργα, αφήνουν μακριά μαλλιά, ταξιδεύουν με ώτοστοπ, αρνούνται τις ανέσεις της μεσοαστικής ζωής, παίρνουν ναρκωτικά και λατρεύουν την ψυχεδέλεια και τη ροκ μουσική.



Οι νέοι της δεκαετίας του 1960 (γνωστοί και ως χίπις) στο ψυχεδελικό τους λεωφορείο μεταφέρουν το δικό τους μήνυμα ειρήνης και αγάπης.

# 3

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

# Ο Διόνυσος στον Νέο Κόσμο: Αμερική

**Κίνημα των Αφρικανο-Αμερικανών:** Από τα πλέον δυναμικά με βασικό αίτημα την ίση μεταχείριση. Λένε όχι στον ρατσισμό, στον αποκλεισμό, τις προκαταλήψεις.

Στην ίδια δεκαετία ακούγονται ολοένα και πιο δυνατά κι άλλες φωνές από το περιθώριο, όπως των Ινδιάνων, των ομοφυλόφιλων, των ατόμων με ειδικές ανάγκες. Γενικά οι νέοι βγαίνουν μπροστά δυναμικά και απαιτούν, θέλουν έναν κόσμο πιο ελεύθερο, πιο δίκαιο, χωρίς πολέμους. Όπως θέλουν και ένα άλλο θέατρο, πιο κοντά στις ευαισθησίες και τα όνειρά τους. Και είναι λογικό. Δεν μπορεί να αλλάξει ο κόσμος και το θέατρο να μην αλλάζει.

Έτσι, σε σύντομο χρονικό διάστημα η αγορά γεμίζει από έναν απίστευτα μεγάλο αριθμό νέων έργων, κάθε μορφής και ποιοτικής στάθμης. Η Αμερική μοιάζει με μια τεράστια σκηνή, στην οποία όλοι δίνουν (ή νομίζουν πως δίνουν) και κάποια παράσταση.

Για πρώτη φορά στην ιστορία της η θεατρική Αμερική φιλοξενεί τόσες πολλές πειραματικές προτάσεις, όπως και για πρώτη φορά δείχνει τόσο έτοιμη να εξάγει στην Ευρώπη τον λόγο των καλλιτεχνών της.

### 11.2 Πού φιλοξενούνται όλες αυτές οι πειραματικές θεατρικές προσπάθειες;

1. **Μπρόντγουεϊ (Broadway):** Όπως συμβαίνει σε ανάλογες περιπτώσεις, οτιδήποτε ανήκει στο κατεστημένο εισπράττει την άρνηση των νέων. Όπως την εισπράττει εδώ πρώτο από όλα το εμπορικό Μπρόντγουεϊ στη Νέα Υόρκη. Δεν έχει καμιά σχέση με αυτά που ονειρεύονται οι νέοι και με το θέατρο που θέλουν. Το Μπρόντγουεϊ φιλοξενεί μεγάλα θεάματα, ακριβά, εντυπωσιακά, λαμπερά (οι νέοι θέλουν θεάματα πιο λιτά, πιο άμεσα, πιο φρέσκα, δηλαδή πιο κοντά στις ανησυχίες τους).

2. **Οφ Μπρόντγουεϊ (Off Broadway):** Έτσι ανακαλύπτουν μια πιο φτηνή περιοχή λίγο πιο πέρα από το λαμπερό Μπρόντγουεϊ, που θα περάσει στην ιστορία ως Οφ Μπρόντγουεϊ (τέλη της δεκαετίας του 1950). Εκεί θα αναδειχθεί το μέγα ταλέντο του Έντουαρντ Άλμπι (Edward Albee, 1928-2016), με τις μαύρες κωμωδίες του γύρω από την αμερικανική ζωή στα μεσοαστικά προάστια, όπως το αριστούργημά του *Ποιος Φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ* (1962) και το εξίσου επιτυχημένο μονόπρακτό του *Ιστορία Ζωολογικού Κήπου* (1959), με το οποίο κάνει και το συγγραφικό του ντεμπούτο.

Όμως, όπως συμβαίνει συνήθως στην αγορά, όταν μια περιοχή αρχίζει να ανεβαίνει, ανεβαίνουν μαζί και οι τιμές. Αυτό έμελλε να γίνει και με το Οφ Μπρόντγουεϊ. Μετά τις πρώτες επιτυχίες των παραστάσεων εκεί αρχίζει να πυκνώνει και η προσέλευση του κόσμου και μαζί το ενδιαφέρον των παραγωγών. Οπότε οι νέοι θα βρεθούν και πάλι άστεγοι, μέχρι να ανακαλύψουν ξανά έναν νέο χώρο πιο πέρα, σε μια φτηνή περιοχή που έγινε γνωστή ως Οφ Οφ Μπρόντγουεϊ.

3. **Οφ Οφ Μπρόντγουεϊ (Off Off Broadway):** Εκεί θα ανθίσει για κάποια χρόνια (μέχρι τις αρχές της επόμενης δεκαετίας) το εναλλακτικό θέατρο της χώρας, δηλαδή ένα θέατρο πιο πειραματικό, με πιο τολμηρά θέματα, με πολιτικές και κριτικές διαθέσεις. Μέσα απ' αυτή την κινητοποίηση θα ξεπηδήσουν ονόματα και σχήματα, όπως το «Ζωντανό Θέατρο» (The Living Theatre), ο Σαμ Σέπαρντ (Sam Shepard), ο Τέρενς Μακνάλι (Terrence McNally) και ο Ρίτσαρντ Φόρμαν (Richard Foreman), μεταξύ δεκάδων άλλων.





Λέγοντας «Θέατρο στο Μπρόντγουεϊ» εννοούμε παραστάσεις που παρουσιάζονται σε μεγάλες θεατρικές σκηνές, που βρίσκονται επί της λεωφόρου Μπρόντγουεϊ στο Μανχάταν και τους γύρω δρόμους. Επειδή πρόκειται για μια πολύ ακριβή περιοχή, τα έργα που παρουσιάζονται εκεί έχουν πολύ ακριβό εισιτήριο και κατά κανόνα προσφέρουν ως αντάλλαγμα πολύ πλούσιο θέαμα (κυρίως μιούζικαλ). Στη φωτογραφία έχετε μια ενδεικτική εικόνα της περιοχής. Βρίσκεται πολύ κοντά στην πλατεία Τάιμς (Times Square). Ο αριθμός των θεατρικών αιθουσών κυμαίνεται, με μικρές αυξομειώσεις, γύρω στις 40.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Το Θέατρο του Παραλόγου και μετά





## ΜΕΡΟΣ Α΄: Η Ευρώπη των πρώτων δεκαετιών

### 1. ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΤΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΩΝ

Όταν ο άνθρωπος χάνεται στον κόσμο,  
οι πράξεις του γίνονται παράλογες και άχρηστες.

Ευγένιος Ιονέσκο

Στο κεφάλαιο για τον Διαφωτισμό και το Αστικό Θέατρο μιλήσαμε για τη νέα πραγματικότητα που δημιούργησε η Βιομηχανική Επανάσταση. Μιλήσαμε για τη ζωή στις καινούργιες μεγαλουπόλεις, για τον καταναλωτισμό, τις σχέσεις ατόμου και κοινωνίας, την οικογένεια και πώς όλες αυτές οι εξελίξεις και αναζητήσεις οδήγησαν σε διάφορες μορφές θεάτρου, με κυρίαρχη μορφή το αστικό θέατρο και βασικούς εκπροσώπους του, όπως ο Ίψεν και ο Τσέχωφ, μεταξύ άλλων. Στην ενότητα αυτή θα συζητήσουμε ένα πολύ ιδιαίτερο κεφάλαιο στην ιστορία του θεάτρου, που έγινε γνωστό με τον περιγραφικό όρο «θέατρο του Παραλόγου». Θα μιλήσουμε για το περιβάλλον μέσα από το οποίο βγήκε, τα χαρακτηριστικά του, τους βασικούς εκπροσώπους του, και κυρίως τον Σάμιουελ Μπέκετ και τις επιδράσεις του στο κατοπινό θέατρο. Με αφορμή το έργο του, θα συνεχίσουμε να συζητούμε για το άτομο και τον θεσμό της οικογένειας, θέματα που απασχόλησαν έντονα τους διαφωτιστές και τους ρεαλιστές. Τι να απέγιναν άραγε μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο; Εξακολουθούν να κυριαρχούν σήμερα σε μια εποχή υψηλής τεχνολογίας και διαδικτυακών σχέσεων;

#### Εισαγωγή: Μια ματιά στο χτες

Πριν προχωρήσουμε, και για να κάνουμε την αναγνωστική μας εμπειρία πιο εύκολη, είναι σημαντικό να κάνουμε ένα σύντομο ταξίδι προς τα πίσω, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ώστε να πιάσουμε το νήμα εκεί όπου το αφήσαμε (με τον Τσέχωφ) και να δούμε τελικά πώς εξελίσσεται η κοινωνία του αστικού πολιτισμού και της αστικής οικογένειας και τι θέατρα «γεννά». Γιατί, αν δεν δούμε αυτή την εξέλιξη, τότε είναι πολύ πιθανό να μην μπορέσουμε να αντιληφθούμε τι σημαίνει αυτό το «παράλογο» θέατρο, πώς μας προέκυψε. Οπότε σε μια τέτοια περίπτωση όντως το παράλογο θα φαντάζει στο μυαλό μας «παράλογο=άνοητο», δηλαδή άνευ λόγου ύπαρξης. Και αυτό θα ήταν άδικο.

Κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ελέω τεχνολογίας, όλα κινούνται πιο γρήγορα. Όμως τίποτα δεν συγκρίνεται με τις ταχύτητες που θα φέρει η τεχνολογία του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Κανένας άλλος αιώνας στην ιστορία δεν υπήρξε ταχύτερος, τραχύτερος και ταυτόχρονα πιο αιματοβαμμένος από τον 20<sup>ο</sup>. Το πιστοποιούν άλλωστε οι δύο μεγάλοι πόλεμοι, οι οποίοι διαμόρφωσαν και προετοίμασαν το θεατρικό σκηνικό και το Θέατρο του Παραλόγου.

#### 1.1 Τεχνολογικές εφευρέσεις

Οι τεχνολογικές εφευρέσεις διαδέχονται η μία την άλλη ασταμάτητα. Η αγορά γεμίζει με πρωτόγνωρα αγαθά. Η Κόντακ βγάζει το 1895 τη νέα της φωτογραφική μηχανή (με κόστος 1 δολάριο). Ο Βίλχελμ Ρέντγκεν ανακαλύπτει τις Ακτίνες Χ το 1895 και το ζεύγος Μαρί και Πιέρ Κιουρί το ράδιο το 1902. Αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα κατασκευάζεται το πρώτο αυτοκίνητο από τον Χένρι Φορντ.

Το τρένο διαρκώς εκμοντερνίζεται και καθιερώνεται ως βασικό μεταφορικό μέσο, που όπως αντιλαμβάνεστε μεταμορφώνει κυριολεκτικά το ευρύτερο αστικό και επαρχιακό τοπίο, αφού



Το πρώτο αυτοκίνητο μαζικής παραγωγής από την αυτοκινητοβιομηχανία Φορντ, μοντέλο Ford Model T ή Tin Lizzy (Σιδερένια σαύρα, όπως την αποκαλούσαν οι θαυμαστές της), 1909. Μέσα σε 18 χρόνια πούλησε 16.500.000. Το 1999 ψηφίστηκε ως το αυτοκίνητο του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

επιτρέπει την ευκολότερη μετακίνηση των ανθρώπων και των προϊόντων αλλά και τη γρηγορότερη μετακίνηση στρατευμάτων, αλλάζοντας έτσι και τη φιλοσοφία και τον τρόπο διεξαγωγής ενός πολέμου.

Παύει πια ο πόλεμος να είναι μια υπόθεση που αφορά σε κάτι τοπικό, τη «γειτονιά» του καθενός. Πολύ εύκολα και γρήγορα μπορεί να απλωθεί. Και αυτό θα το διαπιστώσουν όλοι με τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, που είχε ως αφορμή τη δολοφονία από Σέρβους αξιωματικούς του αρχιδούκα του Αψβούργου Φραγκίσκου Φερδινάνδου το 1914 στο Σεράγεβο και έφερε στο ένα στρατόπεδο τη συμμαχία Γερμανών, Αυστριακών και Ιταλών και στο άλλο των Βρετανών, Γάλλων και Ρώσων.



Η δολοφονία του Αρχιδούκα Φραγκίσκου Φερδινάνδου, διαδόχου του θρόνου της Αυστρο-ουγγαρίας, και της γυναίκας του, Σοφίας, Δούκισσας του Χοχενμπεργκ, στο Σεράγεβο.



# 4

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

## Το Θέατρο του Παραλόγου

### 1.2 Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος

Τέσσερα χρόνια θα κρατήσει ο πόλεμος (1914-1918) υπονομεύοντας θεσμούς και αξίες. Δέκα εκατομμύρια νεκροί, είκοσι εκατομμύρια τραυματίες και ανυπολόγιστες υλικές ζημιές ήταν ο τελικός απολογισμός της παραφροσύνης και των συγκρουόμενων συμφερόντων.



*Χαρακώματα κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου.*

Η Ευρώπη μέχρι και τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο θα παραμείνει το επίκεντρο των διεθνών εξελίξεων, οικονομικά, πολιτικά και πολιτιστικά. Η Αγγλία έχει υπό τον έλεγχό της το ένα τέταρτο περίπου του παγκόσμιου πληθυσμού που απλώνεται από την Κύπρο μέχρι την Αυστραλία (εξ ου και η γνωστή φράση: ο ήλιος δεν δύει ποτέ στην Αγγλική Αυτοκρατορία). Στην Άπω Ανατολή η Ιαπωνία επιδεικνύει διαρκώς τις επεκτατικές της διαθέσεις εισβάλλοντας στη Μαντζουρία, στην Κορέα και στη νοτιοανατολική Κίνα. Η Αμερική αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι είναι η ανερχόμενη δύναμη.

### 1.3 Τι γίνεται με το θέατρο;

Όπως συμβαίνει πάντα, το θέατρο είναι παρόν και καταγράφει με οξυύτητα όλα αυτά που γίνονται. Ο Ρεαλισμός, που σχολιάσαμε στην ενότητα για το αστικό θέατρο, συνεχίζει βέβαια να κυριαρχεί και θα συνεχίσει να κυριαρχεί σε όλο τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Και είναι λογικό, μιας και ο κόσμος έλκεται από εικόνες, ιδέες και δράσεις που μπορεί να αναγνωρίσει πιο εύκολα, όμως γίνονται τόσο πολλά στον κόσμο, που, εκ των πραγμάτων, καμιά μορφή θεάτρου από μόνη της δεν μπορεί να τα εκφράσει. Γι' αυτό και βλέπουμε από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα να **αναπτύσσονται πολλά είδη θεατρικών μορφών, που δύσκολα μπαίνουν σε αυστηρές κατηγορίες.**





Όσο πιο πολυποίκιλος είναι ο κόσμος, άλλο τόσο είναι και το θέατρο. Ακολουθεί μια σύντομη συμπυκνωμένη εικόνα των θεατρικών μορφών της εποχής.

**Η ιστορική πρωτοπορία (αβάνγκαρντ):** Σουρεαλισμός, Φουτουρισμός (μελλοντισμός), Συμβολισμός, Ντανταϊσμός και Εξπρεσιονισμός (βλ. *Λεξικό όρων*), είναι τα καλλιτεχνικά ρεύματα που άρχισαν να αναπτύσσονται παράλληλα με το Ρεαλιστικό θέατρο και τα οποία οι μελετητές ονόμασαν «ιστορική πρωτοπορία» (ή αβάνγκαρντ, γαλλικός στρατιωτικός όρος που σημαίνει εμπροσθοφυλακή). Αναπτύχθηκαν κυρίως στη Γαλλία. Πρόκειται για ρεύματα που πολλοί θεωρούν ότι είναι οι **προάγγελοι του Θεάτρου του Παραλόγου**. Και δεν έχουν άδικο.

Μολονότι με πολλές διαφορές μεταξύ τους, όλοι αυτοί που σήμερα θεωρούνται βασικοί εκπρόσωποι αυτών των ρευμάτων, περίπου στράφηκαν εναντίον του αστικού-ρεαλιστικού θεάτρου. Μίλησαν για το τέλος του θεάτρου της ψευδαίσθησης, όπως και για το τέλος του ατόμου ως συγκροτημένη ολότητα.

Γενικά επιδίωξαν να **απελευθερώσουν τα έργα τους από τους καθιερωμένους νόμους** των προηγούμενων θεατρικών περιόδων, ώστε να κινηθούν με περισσότερη ελευθερία. Ήθελαν να δημιουργήσουν μια τέχνη πιο προκλητική, πιο παράλογη, πιο γρήγορη, πιο σωματική, πιο κινητική, πιο απρόβλεπτη, να είναι σε θέση να μιλήσει και να σχολιάσει τη νέα πραγματικότητα με τους ταχείς και τραχείς ρυθμούς της και την εξελισσόμενη βαριά βιομηχανία της.

Ειδικά ο **Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος** θα σημάνει συναγερμό στις τάξεις αυτών των καλλιτεχνών που **θα προσπαθήσουν**, ο καθένας από τη δική του σκοπιά, **να μεταφέρουν την παράνοια της σύγκρουσης στα έργα τους**, όπως θα κάνουν με ακόμη μεγαλύτερη ένταση και απελπισία τρεις δεκαετίες αργότερα οι συνάδελφοί τους με αφορμή μια ακόμη μεγαλύτερη καταστροφή, τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Πριν περάσουμε όμως σε αυτό το ιστορικό κεφάλαιο, ας γνωρίσουμε επί τροχάδην ορισμένους από αυτούς τους τολμηρούς ανατροπείς του θεάτρου:

**1. Αντονέν Αρτώ (Antonin Artaud, 1896-1948):** Ο Αρτώ γεννήθηκε στη Μασσαλία και ήταν γιος μεταναστών από τη Σμύρνη. Σε όλη του τη ζωή βασανιζόταν από σωματικό και ψυχικό πόνο. Ο ηθοποιός, θεατρικός συγγραφέας και θεωρητικός του θεάτρου γύρισε την πλάτη στις «λέξεις» και αναζήτησε μιαν άλλη γλώσσα, σωματική, προ-λογική, πιστεύοντας πως ένα τέτοιο θέατρο θα μπορούσε να λειτουργήσει θεραπευτικά για τον θεατή, να τον οδηγήσει σε μια καλύτερη και βαθύτερη κατανόηση του εαυτού του και του κόσμου όπου ζει.



Δείγμα πρωτοποριακής (για πολλούς «παράλογης») τέχνης από τον ζωγράφο Μαρσέλ Ντυσάμπ (Marcel Duchamp, 1917), φωτογραφία Α. Στίγκλιτς. Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcel\\_Duchamp,\\_1917,\\_Fountain,\\_photograph\\_by\\_Alfred\\_Stieglitz.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg)

---

Εσείς τι λέτε; Δρούμε καλύτερα με βάση το πώς αισθανόμαστε ή το πώς σκεφτόμαστε;

---

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

Αυτό που τον επηρέασε ριζικά ήταν ένα συγκρότημα χορού Μπαλινέζων, που παρουσιάστηκε το 1931 στο Παρίσι. Αν και δεν κατάλαβε κάτι, μαγεύτηκε από τη συγχρονικότητα της κίνησης της ομάδας, τους ποικίλους μουσικούς ρυθμούς των μουσικών και την αλληλεπίδραση χορευτών και μουσικής. Τότε προσπάθησε να προτείνει μια παράσταση χωρίς διάλογο, με στόχο να αγγίξει τις αισθήσεις των θεατών μέσα από τελετουργικά στοιχεία (κίνηση, χειρονομία, γλωσσικοί ήχοι).

Ο Αρτώ είναι και ο **ιδρυτής του Θεάτρου της Σκληρότητας**. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Αρτώ, οι ηθοποιοί πρέπει να αφυπνίζουν τους θεατές ξυπνώντας τους αισθήματα που κρύβουν στο υποσυνείδητό τους και τη συνείδησή τους, και η σκληρότητα μπορεί να το προκαλέσει αυτό τον στόχο.

Παρόλο που ο ίδιος δεν κατάφερε να πραγματοποιήσει τη θεωρία του, επηρέασε την εξέλιξη του θεάτρου. Η θεωρία του διατυπώνεται στο βιβλίο του *Το Θέατρο και το Είδωλό του*.

**Ένα θέμα για συζήτηση:** Πολλοί καλλιτέχνες, όπως ο Γκροτόφσκι και πιο πριν ο Αρτώ ψάχνουν το αυθεντικό κομμάτι του ανθρώπου. Τον άνθρωπο πριν από την κοινωνικοποίησή του. Υπάρχει κάτι τέτοιο;

**2. Μπέρτολτ Μπρεχτ (Bertolt Brecht, 1898-1956):** Ο Μπρεχτ αναζήτησε τρόπους να αναπροσαρμόσει το θέατρο, ώστε να ταιριάζει στο πνεύμα μιας επιστημονικής εποχής. Στράφηκε εναντίον του αστικού δράματος, το οποίο θα αντιμετώπιζε ως κυψέλη ψευδών εικόνων, υποστηρίζοντας ότι ο θεατής των έργων του δεν πρέπει να συναισθάνεται τους ήρωες, αλλά να τους αντιμετωπίζει ψύχραιμα, με βάση τις διεργασίες του νου. Με πολύ απλά λόγια: ο θεατής είναι πιο αποτελεσματικός, κατά τον Μπρεχτ, όταν σκέφτεται παρά όταν αισθάνεται. Άποψη που πολλοί ασπάστηκαν αλλά και εξίσου πολλοί απέρριψαν ως ανέφικτη, λέγοντας ότι είναι εκ των πραγμάτων αδύνατο να αποκλειστεί το συναίσθημα από την εμπειρία της θέασης.





3. **Λουίτζι Πιραντέλο (Luigi Pirandello, 1867-1936):** Αμφισβήτησε τη μία αλήθεια, όπως επίσης και τη μία πραγματικότητα. Ενδεικτικοί είναι και τίτλοι έργων του όπως: *Έτσι Είναι Αν Έτσι Νομίζετε* ή *Έξι Πρόσωπα Αναζητούν Έναν Συγγραφέα*, όπου υποστηρίζει ότι δεν μπορεί να υπάρχει αλήθεια, αφού η αλήθεια είναι διαφορετική για τον κάθε άνθρωπο αλλά και για την κάθε περίπτωση. Όπως δεν υπάρχει και απόλυτα οριοθετημένη ατομικότητα, αφού αλλάζει διαρκώς ανάλογα με τους ρόλους τους οποίους τα άτομα επιλέγουν να παίξουν.



4. **Φρανκ Βέντεκιντ (Frank Wedekind), Γκέοργκ Κάιζερ (Georg Kaiser) κ.ά:** Σημαντικοί δραματικοί συγγραφείς που ανήκουν στο λογοτεχνικό κίνημα του Εξπρεσιονισμού. Ο Εξπρεσιονισμός (βλ. *Λεξικό όρων*) επιχειρεί να δραματοποιήσει τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου και συνάμα να φέρει στη σκηνή μια νέα θεατρική γλώσσα βασισμένη στην εικόνα και στο παιχνίδι της θεατρικότητας. Αφετηρία και τέρμα των προσπαθειών των εξπρεσιονιστών ο ίδιος ο άνθρωπος ως άτομο, με τα ποικίλα αδιέξοδά του, κοινωνικά, πολιτικά, ηθικά και ψυχολογικά, συναισθηματικά.

5. **Βσέβολντ Μέγιερχολντ (Vsevolod Emilyevich Meyerhold, 1874-1940):** Θα αναπτύξει τη **βιο-μηχανική μέθοδο**, που απαιτούσε από τον ηθοποιό υψηλό βαθμό σωματικής αυτοκυριαρχίας, ειδικές ασκήσεις που θα μετέτρεπαν στο σώμα σε μια αξιόπιστη «εργασιακή μηχανή», σε θέση να εκτελεί οποιαδήποτε εντολή και κυρίως να παρουσιάζει στη σκηνή σχέσεις μεταξύ ανθρώπων και όχι προσωπικότητες.



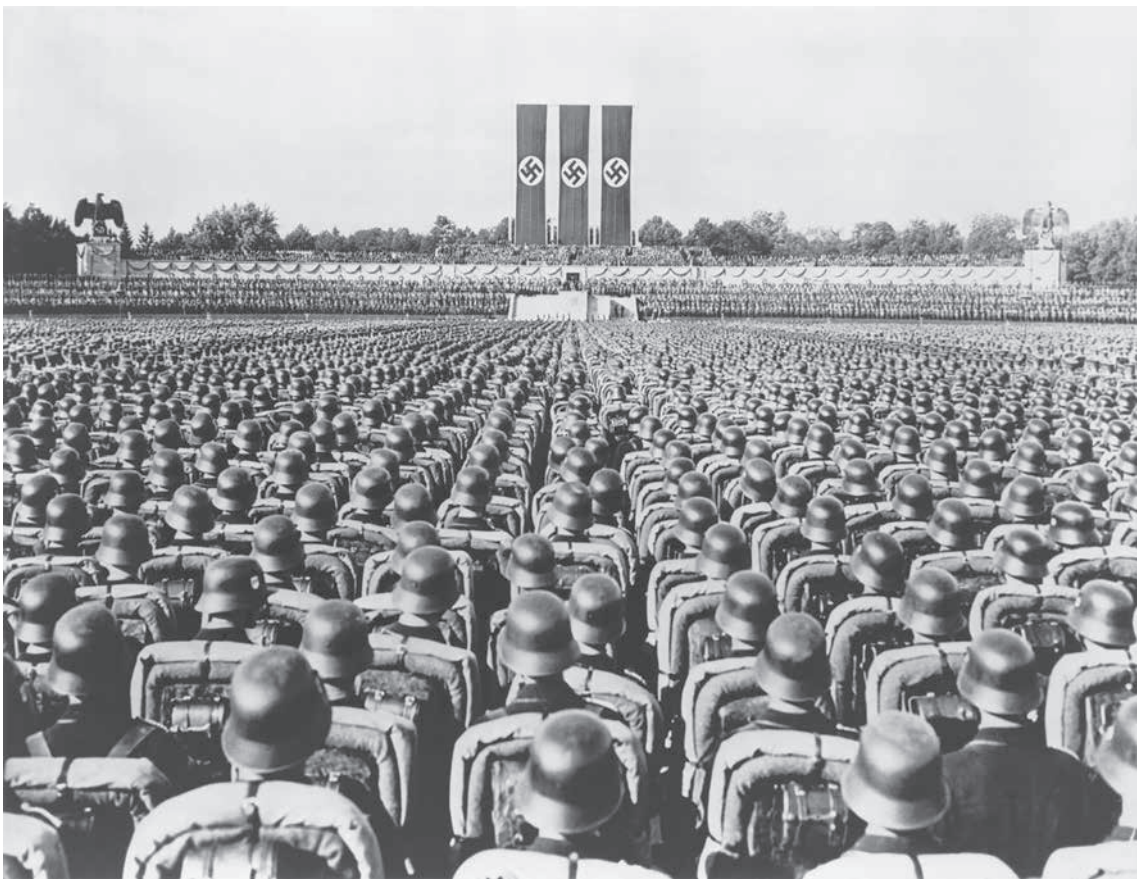
# 4

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

## Το Θέατρο του Παραλόγου

### 1.4 Με τον άνθρωπο τι γίνεται;

Αν θυμάστε, στο κεφάλαιο για το αρχαίο δράμα υπογραμμίσαμε το γεγονός ότι για πρώτη φορά στην ιστορία της ανθρωπότητας για όλα μπαίνει ως μέτρο ο άνθρωπος. Κάτι ανάλογο επιχειρήσαμε να δείξουμε συζητώντας και για το αστικό δράμα, με αφετηρία τους διαφωτιστές: ότι δηλαδή, **η πρόοδος και η ευημερία του ανθρώπου, καθώς και η ελευθερία του στην έκφραση και τον τρόπο ζωής, είναι προαπαιτούμενο κάθε υγιούς πολιτισμού.** Τώρα όμως τι γίνεται; Πού βρίσκεται ο άνθρωπος σε όλες αυτές τις πρωτόγνωρες διεργασίες και εξελίξεις; Δυστυχώς σε διόλου καλή θέση, μας λένε οι καλλιτέχνες.



*Μαζική συγκέντρωση των Ναζί στη Νυρεμβέργη το 1934, όπου ο Χίτλερ μίλησε για μια χιλιετή κυριαρχία του Ράιχ. Σε ένα τέτοιο πλήθος δεν υπάρχει το «Εγώ», η ατομική βούληση και επιθυμία. Όλα τα ρυθμίζει μια ανώνυμη μάζα, η οποία σύρεται και φέρεται δεξιά και αριστερά από επιτήδειους δημαγωγούς.*



*Η Νεολαία υπηρετεί τον ηγέτη. Η αφίσα δείχνει Γερμανό αγόρι να φορά τη στολή της νεολαίας του Χίτλερ, με το πορτρέτο του Αδόλφου Χίτλερ πίσω του. 1941.*



## ΜΕΡΟΣ Β΄: Η Ευρώπη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και μετά

### 2. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ

Όλες οι επιπτώσεις του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου που επήλθαν στην ανθρωπότητα και τη φύση, που άφησαν άφωνη την ανθρωπότητα, και οι συνθήκες της μεταπολεμικής ζωής σε συνάρτηση με την πνευματική σκέψη, συνηγόρησαν στη δημιουργία του νέου κινήματος, του θεάτρου του Παραλόγου.

#### Εισαγωγή

Ο Μεγάλος Πόλεμος, σε συνδυασμό με την άνοδο ολοκληρωτικών καθεστώτων, όπως ο φασισμός και ο σταλινισμός, αναστέλλουν βίαια την αναβάθμιση του ανθρώπου σε ελεύθερη οντότητα. Το άτομο που για δεκαετίες πάσχιζε να συγκροτήσει το «Εγώ» του, βρίσκεται ξαφνικά ενταγμένο σε μια μεγάλη και απρόσωπη μάζα (στρατιωτική ή άλλης μορφής) όπου **κάνει κάθε ατομική ιδιαιτερότητα**. Το «Εγώ» **αντικαθίσταται από την ανεξέλεγκτη ψυχολογία της μάζας**, η οποία πλέον γίνεται η ταυτότητα του νέου ανθρώπου. Και αυτό το άτομο της μάζας θα κληρονομήσει η αμέσως επόμενη γενιά, που θα βγει μέσα από τις στάχτες ενός ακόμη μεγαλύτερου πολέμου, του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου. Μια γενιά η οποία θα κάνει το Παράλογο τρόπο ζωής και γραφής. Ας δούμε από κοντά πώς διαμορφώνεται και πώς εξελίσσεται το σκηνικό για το Θέατρο του Παραλόγου, στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ας δούμε εκτενέστερα τι είναι αυτό το θέατρο, ποιοι είναι οι πρώτοι εκπρόσωποι, τι πρεσβεύει, τι το χαρακτηρίζει.

#### 2.1 Γενικά ιστορικά

Στην ιστορία όλων των πολιτισμών υπάρχουν στιγμές που αντιμετωπίζονται ως προάγγελος κάποιου τέλους. Και ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος είναι μια τέτοια στιγμή. Η γνωριμία του ανθρώπου με το πιο καταστροφικό όπλο που ανακάλυψε ποτέ η τεχνολογία, την ατομική βόμβα, θα αναγγείλουν με τον πιο ζοφερό τρόπο το τέλος της λογικής και μαζί της το τέλος του δυτικού και κυρίως του αστικού πολιτισμού.

Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος **αρχίζει το 1939** με την εισβολή των Γερμανών στην Πολωνία και **λήγει** με την απόβαση των Συμμάχων στη Νορμανδία, στις 6 Ιουνίου του **1944**. Την ίδια χρονιά αυτοκτονεί ο Χίτλερ. Στις 8 Μαΐου του 1945 παραδίδεται άνευ όρων η Γερμανία και στις 2 Σεπτεμβρίου του 1945 η Ιαπωνία, αφού στις 6 και 9 Αυγούστου αντίστοιχα, οι Αμερικανοί ρίχνουν τις πρώτες ατομικές βόμβες στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι.

**Νέοι χάρτες:** Οι χάρτες ξανασεδιάζονται, όπως και οι ζώνες επιρροής. Οι νικήτριες δυνάμεις ακονίζουν τα μαχαίρια τους. Βρισκόμαστε στις απαρχές του Ψυχρού Πολέμου ανάμεσα σε δύο διαφορετικά κοινωνικοπολιτικά συστήματα: τη δυτική δημοκρατία με ηγέτιδα δύναμη την Αμερική, και τον κομμουνισμό με ηγέτιδα δύναμη τη Ρωσία.

#### 2.2. Τα αποτελέσματα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου

Το τέλος του πολέμου βρίσκει την Ευρώπη κατεστραμμένη και αποκαμωμένη. Ο κόσμος καλείται να δει, αφού σιγήσουν τα όπλα και κατακαθίσει ο κουρνιαχτός από τις αναθυμιάσεις της ατομικής βόμβας, τι απέμεινε.





Και αυτό που θα δει είναι οι καταστροφές στις οποίες οδήγησαν οι απόλυτες ιδεολογίες του ναζισμού και των ολοκληρωτικών καθεστώτων: **τεράστιες φυσικές και υλικές καταστροφές, θάνατοι 45-80 εκατομμυρίων ανθρώπων, αποτρόπαια εγκλήματα πολέμου και τα αποτελέσματα της ατομικής βόμβας.**

Επιπλέον, **η κατάρρευση της Ευρωπαϊκής οικονομίας**, οι αλλαγές των παγκοσμίων δυνάμεων και η φτώχεια, οδήγησαν τον μεταπολεμικό κόσμο σε πρωτοφανείς συνθήκες ζωής.



*II Παγκόσμιος Πόλεμος. Αιχμάλωτοι στο στρατόπεδο συγκέντρωσης Μπουχενβάλντ (Buchenwald) Απρίλιος, 1945.*

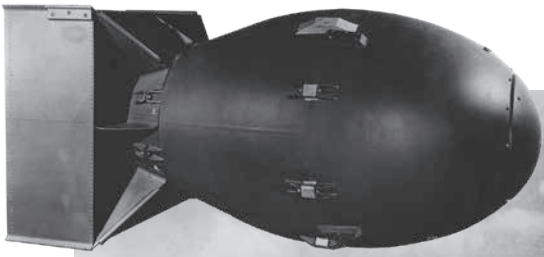
*II Παγκόσμιος Πόλεμος. Ατομική Βόμβα. Το πυρηνικό «μανιτάρι» ύψους έως και 18 χιλιομέτρων που σχηματίστηκε πάνω από το Ναγκασάκι, μετά τη ρίψη της ατομικής βόμβας από το αμερικάνικο βομβαρδιστικό «Ενολα Γκέυ» «Enola Gay», στις 9 Αυγούστου. Είχε προηγηθεί η ρίψη της πρώτης ατομικής στην πόλη Χιροσίμα. Το σύνολο των νεκρών και στις δυο πόλεις ξεπέρασε τις 110.000. Αμέσως μετά η Ιαπωνία παραδίδεται άνευ όρων.*





# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Το Θέατρο του Παραλόγου



II Παγκόσμιος Πόλεμος. Ατομική Βόμβα. Η Χιροσίμα, Ιαπωνία, μετά τη ρίψη της ατομικής βόμβας από το αμερικάνικο βομβαρδιστικό "Ενολα Γκέι" "Enola Gay", στις 6 Αυγούστου 1945.



Το Μνημείο Ειρήνης στη Χιροσίμα, Ιαπωνία.



### 2.3. Οι επιπτώσεις του Β΄ Π. Π. στη ζωή του μεταπολεμικού ανθρώπου

1. Η απειλή μιας πυρηνικής επίθεσης, που θα μπορούσε να εξαφανίσει τη ζωή σε δευτερόλεπτο έκανε τον άνθρωπο να νιώθει μια φοβερή **ανασφάλεια για το μέλλον του**. Καμία διαβεβαίωση για ειρήνη και ασφάλεια. Ξαφνικά η ανθρώπινη ζωή μοιάζει ασήμαντη και ο άνθρωπος **χάνει όλους τους στόχους** της ζωής του.

Αφού δεν υπάρχει φως  
στο τέρμα του τούνελ.  
Γιατί να προσπαθώ;

2. Όσο και να προσπαθούσε, **αδυνατούσε να βρει** κάποια **λογική εξήγηση για τις φρικαλεότητες** στις οποίες οδήγησαν οι απόλυτες ιδεολογίες του ναζισμού, και του δημιουργούσε την αίσθηση ότι είναι **απροσάτευτος**. Ένας **κόσμος με κυρίαρχη τη σκληρότητα του ανθρώπου προς τον άνθρωπο**, η οποία **άφησε τους ανθρώπους άφωνους σε μια κατάσταση σύγχυσης και απαισιοδοξίας**.

3. Φυσικό επόμενο να βιώνει το **υπαρξιακό κενό**, στην εναγώνια προσπάθειά του **να βρει το νόημα της ζωής** του σε έναν κόσμο που δεν προσφέρει κάποιον ασφαλή προορισμό.

4. Το υπαρξιακό κενό γίνεται ακόμα πιο έντονο στη μεταπολεμική Ευρώπη, η οποία χαρακτηρίζεται από **ιδεολογική και αξιακή κρίση**. Ο άνθρωπος δεν μπορούσε να βασιστεί σε καμία ιδεολογία για να του προσφέρει κάποια σιγουριά, να του δώσει κάποιες απαντήσεις όπως το σε ποιον κόσμο ζει, ποιος είναι ο σωστός δρόμος και τι πρέπει να κάνει. Και σε ποιες ανθρώπινες αξίες να στραφεί για να κρίνει τις πράξεις των ατόμων αντικειμενικά, όταν όλες έχουν θαφτεί μαζί με τους νεκρούς;

#### Ηθική κρίση ή κρίση αξιών;

Με τον όρο ηθική κρίση ή κρίση των αξιών και των ιδανικών, εννοούμε την «ανατροπή των καθιερωμένων αξιών», «τη μετάβαση από μίαν εποχή σε μίαν άλλη». Οι αξίες είναι οι βάσεις οι οποίες καθορίζουν τη συμπεριφορά των ανθρώπων και ορίζουν το τι είναι σωστό ή όχι. Βασικές αξίες είναι η ελευθερία, η δικαιοσύνη, ο σεβασμός, η τιμιότητα κ.λπ. Τέτοιες εποχές ευνοούν την εμφάνιση αρνητικών φαινομένων που επηρεάζουν αρνητικά τον ιδιωτικό και δημόσιο βίο.

Ιδεολογία: το σύνολο ηθικών, κοινωνικών και φιλοσοφικών ιδεών, αρχών, απόψεων και αντιλήψεων, η κοσμοθεωρία. / Το σύνολο των παραστάσεων, ιδεών, αξιών και κανόνων μιας κοινωνικής ομάδας/εποχής.

5. Ούτε η θρησκεία ήταν σε θέση να δώσει απαντήσεις. Οι ανθρώπινες ενέργειες (όπως η αγάπη, αλληλεγγύη, αλληλοβοήθεια, κ.λπ.), που στηρίζονται σε μεταφυσικές αρχές, εξαφανίζονται από το νέφος της ατομικής βόμβας («Πώς ο Θεός επέτρεψε τέτοιες αγριότητες ανθρώπου προς άνθρωπο; Πού βρίσκεται το «Αγαπάτε αλλήλους;», κ.λπ.). Η αίσθηση ότι **χάθηκε η στήριξη του Θεού** δημιουργεί ένα **μεταφυσικό κενό**, με αποτέλεσμα ο άνθρωπος να νιώθει μια **βαθιά απόγνωση**, αφού δεν έχει από πού να στηριχτεί.

6. Επιπλέον, η **συσσώρευση των ανθρώπων στις πόλεις** στην αναζήτηση καλύτερης ζωής διαταράσσει τις ισορροπίες των ανθρωπίνων σχέσεων. Αρχίζουν να απομονώνονται και να **αποξενώνονται**, μια κατάσταση που **θα επηρεάσει τη βαθύτερη επικοινωνία** με τους συνανθρώπους τους.

7. Προσπαθώντας να καλύψουν το υπαρξιακό κενό, ο **ατομικός ευδαιμονισμός** αρχίζει να αναδύεται και να οδηγεί τους ανθρώπους στην επιδίωξη της προσωπικής ευχαρίστησης, απορρίπτοντας κάθε αξία.



## 2.4. Επίδραση του Β΄ Π.Π. στη θεματολογία του Θεάτρου του Παραλόγου

Το Θέατρο του Παραλόγου δεν ασχολείται με κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά και ηθικά προβλήματα, αλλά με την ίδια την **ανθρώπινη κατάσταση**. Η ζωή, έτσι όπως διαμορφώθηκε, έρχεται σε σύγκρουση με την κοινή λογική και ο άνθρωπος έχει επίγνωση αυτής της κατάστασης.

Από αυτή την αντίληψη γεννήθηκε το Θέατρο του Παραλόγου. Όλα τα έργα των συγγραφέων του παραλόγου, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, εκφράζουν περίπου την προσωπική τους αίσθηση/ανάγκη, σε ό,τι αφορά τον άνθρωπο και τον κόσμο που διαμόρφωσε ο μεγαλύτερος πόλεμος που γνώρισε ποτέ η ανθρωπότητα: **τη σύγκυση και την αγωνία για το «παράλογο» της ανθρώπινης ύπαρξης, το μεταφυσικό κενό, την απόγνωση που του προκαλεί η αδυναμία να βρει κάποιο νόημα στη ζωή του και την αποσάθρωση των ανθρωπίνων σχέσεων.**

Ας δούμε τώρα το φιλοσοφικό υπόβαθρο της εποχής που επηρέασε το Θέατρο του Παραλόγου.

## 2.5 Φιλοσοφικές καταβολές του Θεάτρου του Παραλόγου

Για να κατανοήσουμε το παράλογο στο Θέατρο, πρέπει πρώτα να κατανοήσουμε δύο από τα φιλοσοφικά ρεύματα που το επηρέασαν, τον Υπαρξισμό και τη Φιλοσοφία της γλώσσας/Στρουκτουραλισμό. Και τα δύο σχετίζονται με την **αδυναμία της γλώσσας να εκφράσει τη σκέψη**.

### 2.5.1 Υπαρξισμός (existentialisme) (από το 1930 περίπου)

Αυτό το έντονο αίσθημα ότι ο ανθρωπισμός χάθηκε, με αποτέλεσμα η ζωή να χάσει το νόημά της, θα δώσει τροφή να αναπτυχθεί, πρώτα στη Γαλλία, ο **Υπαρξισμός**. Με τη λέξη «ύπαρξη» δεν εννοούν την ύπαρξη ενός όντος, αλλά τον τρόπο της πραγμάτωσης της ανθρώπινης ύπαρξης.

Οι υπαρξιστές πίστευαν ότι η ζωή είναι ένα τίποτα, και **αν υπάρχει σκοπός** στην ανθρώπινη ύπαρξη, **εξαρτάται από τον καθένα να βρει** τον στόχο της ζωής του και να τον εκπληρώσει.

Οι βασικές αρχές του Υπαρξισμού εκφράζονται από τις φιλοσοφικές αρχές δύο φιλοσόφων, λογοτεχνών και συγγραφέων: του **Ζαν Πολ Σαρτρ** (1905-1980) και του **Αλμπέρ Καμύ** (1913-1960).

Η αίσθηση του μεταφυσικού άγχους για το «παράλογο» της ανθρώπινης ύπαρξης, αποτελεί σε γενικές γραμμές το θέμα των έργων του Μπέκετ και των άλλων συγγραφέων Αντάμοβ, Ιονέσκο, Ζενέ, που αναφέρονται σε αυτό το βιβλίο.

Οι άλλοι, παρουσιάζουν τη δικιά τους αίσθηση για το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης, με μια μορφή διαυγής, και με επιχειρήματα και συλλογισμούς λογικά οικοδομημένα (Ζιρωντού, Ανούιγ, Σαλακρού, Καμύ...

Έσολιν, Μάρτιν, *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Εκδόσεις Δωδώνη, 1996, σ. 19.

**Το θέατρο του Παραλόγου:**

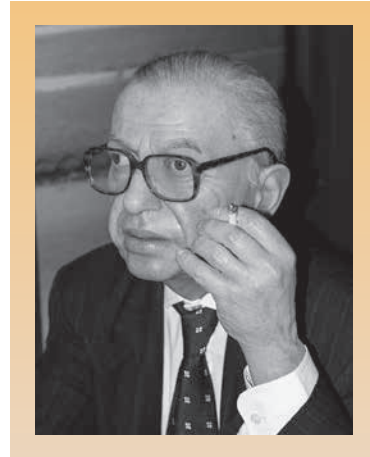
Αποτελεί υβριδικό είδος, στη δημιουργία του οποίου συνεισφέρουν διάφορα φιλοσοφικά κινήματα, επιστημονικές τάσεις και αισθητικά ρεύματα με διαφορετική συχνά προέλευση. Μεταξύ άλλων, ρεύματα τα οποία έδειξαν την αδυναμία της γλώσσας να εκφράσει τη σκέψη είναι: το Νιτσεικό, το Υπαρξιστικό, η Αναλυτική φιλοσοφία, (η φιλοσοφία της γλώσσας), ο Στρουκτουραλισμός, ο Ντανταϊσμός και ο Υπερρεαλισμός. Επίσης, συγγραφείς και έργα της προγενέστερης εποχής του θεάτρου του Παραλόγου (Αλφρέ Ζαρρύ κ.λπ.).



### 2.5.1.1 Ζαν Πολ Σαρτρ (Jean-Paul Charles Aymard Sartre, 1905-1980)

Σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο Σαρτρ, δεν υπάρχουν κανόνες που μας δίνονται από κάπου για να αποκτήσει η ζωή προορισμό. Ο ίδιος ο άνθρωπος **δημιουργεί τους κανόνες του**, και έχει την **ελευθερία να επιλέξει** τον τρόπο που θα δράσει, για να βρει διεξόδους για την υπαρξιακή αγωνία και την απουσία νοήματος της ζωής. Μέσα από τις επιλογές και τις πράξεις του, όμως, κρίνεται έχοντας την **αποκλειστική ευθύνη** γι' αυτές. Εξ ου και το γνωστό σλόγκαν: «Υπάρχω σημαίνει λερώνω τα χέρια μου», σλόγκαν που έρχεται να αντικαταστήσει τη γνωστή ρήση του Γάλλου φιλόσοφου Καρτέσιου, «Σκέφτομαι άρα υπάρχω».

Ο Σάρτρ, εκτός από φιλοσοφικά κείμενα, έγραψε και μυθιστορήματα και θεατρικά έργα. Έργα του είναι **Το Είναι και το Μηδέν** (1943). Θεατρικά έργα: **Οι Μύγες** (1943), **Κεκλεισμένων των Θυρών** (1944), **Η Πόρνη που Σέβεται** (1946).



Ζαν Πολ Σαρτρ (1905-1980), ο γάλλος εισηγητής της φιλοσοφίας του Υπαρξισμού

Ο Σαρτρ αποστρεφόταν τις επίσημες τελετές και τα αξιώματα και γι' αυτό τον λόγο, αρνήθηκε να παραλάβει το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1964, αναφέροντας πως ένας συγγραφέας δεν πρέπει να επιτρέψει στον εαυτό του να μετατραπεί σε θεσμό.

Στον Υπαρξισμό του Σαρτρ ο άνθρωπος σαν ύπαρξη δίχως προορισμό ... οφείλει να δημιουργήσει την υπόστασή του. «Αν δεν ήσουν ελεύθερος να μη γεννηθείς, είσαι ελεύθερος ωστόσο να ζήσεις και εκλέγοντας τη ζωή σου αυτοδημιουργήσαι. Ποτέ όμως ο άνθρωπος δεν μπορεί να φτάσει στον σκοπό σου και γι' αυτό υπάρχει ... η αίσθηση του παραλόγου.

Ντόκας Σπ. Αησιόλαος, *Λεξικό φιλοσοφικών όρων*, Εκδοτικός οίκος «Αστήρ».

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

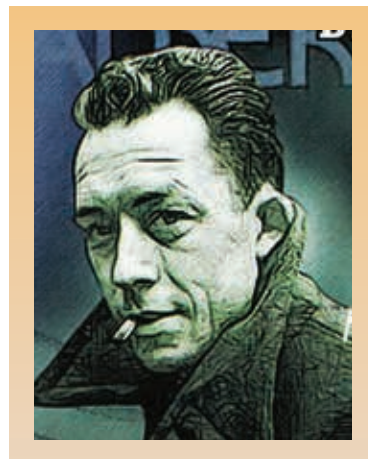
# Το Θέατρο του Παραλόγου

### 2.5.1.2 Αλμπέρ Καμύ (Albert Camus, 1913-1960)

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο επίσης Γάλλος φιλόσοφος και πεζογράφος Αλμπέρ Καμύ, ο οποίος υποστηρίζει πως **η έλλειψη του νοήματος της ζωής είναι έμφυτη**, και ότι ο άνθρωπος συνεχώς παλεύει για να βρει τον λόγο της ύπαρξής του.

Καταφεύγει στον **ελληνικό μύθο του Σίσυφου**, ώστε συμβολικά να σχολιάσει την ανθρώπινη κατάσταση σε έναν κόσμο παράλογο, όπου ο άνθρωπος, αντί άλλης λύσης, επιλέγει να συμβιβαστεί, όπως ο Σίσυφος, ο οποίος ξοδεύει την αιωνιότητά του **σπρώχνοντας μάταια έναν ογκόλιθο** πάνω σε έναν λόφο για να κυλήσει ξανά προς τα κάτω. Αυτή είναι η καρδιά της υπαρξιακής σκέψης - ότι η ίδια μας **η ζωή είναι ένας βασανισμένος αγώνας για ύπαρξη**. Συχνά συνδέεται με το άγχος, τον τρόμο και την επίγνωση του θανάτου.

Έργα του: **Ο Ξένος** (1940), **Ο Μύθος του Σίσυφου** (1940). Θεατρικά έργα: **Η Παρεξήγηση** (1944), **Ο Καλιγούλας** (1945).



Ο μάταιος αγώνας του ανθρώπου-Σίσυφου προς την κορυφή, σύμφωνα με τον Αλμπέρ Καμύ.

### 2.5.2 Η Φιλοσοφία της γλώσσας και Στρουκτουραλισμός

Η Φιλοσοφία της γλώσσας, που αναπτύχθηκε αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα, ανέπτυξε τον Στρουκτουραλισμό στα μέσα του 20<sup>ού</sup> αιώνα. Και τα δύο κινήματα ασχολούνται με τη διερεύνηση της φύσης και της χρήσης της γλώσσας. Ειδικότερα η Φιλοσοφία της γλώσσας ασχολείται με τέσσερα θεμελιώδη προβλήματα: τη φύση της σημασίας της γλώσσας, τη χρήση της γλώσσας, τη γνώση της γλώσσας και τη σχέση μεταξύ γλώσσας και πραγματικότητας. Τα δύο ρεύματα έθεσαν το βασικό ερώτημα του **κατά πόσον η γλώσσα είναι σε θέση να αποτυπώσει την πραγματικότητα και να εκφράσει την ανθρώπινη σκέψη**.





*Ερείπια στο Ναγκασάκι, Ιαπωνία, μετά τον ατομικό βομβαρδισμό της 9ης Αυγούστου 1945, όπως φαίνεται από μια πλαγιά απέναντι από το Νοσοκομείο Ναγκασάκι τον Οκτώβριο του 1945*



*Το Ναγκασάκι στο νησί Kyushu της Ιαπωνίας, σήμερα*

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

### 2.6 Γιατί ο όρος «Θέατρο του Παραλόγου»

Παράλληλα με τον υπαρξισμό και τη φιλοσοφία της γλώσσας, κάνει την εμφάνισή της και η «Γενιά της ατομικής βόμβας», όπως είναι γνωστή, δηλαδή **δημιουργοί που βίωσαν** στο πετσί τους τον παραλογισμό του πολέμου. Και δεν είναι σύμπτωση ούτε προκατάληψη το γεγονός ότι σχεδόν όλοι προέρχονται από την Ευρώπη. Όπως και στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, έτσι και στον Δεύτερο, η Ευρώπη ήταν ο απόλυτος πρωταγωνιστής, το θύμα και ο θύτης.

Οι ρίζες του Θεάτρου του Παραλόγου βρίσκονται στην Ευρώπη κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930. Άρχισε όμως να αποκτά **δημοτικότητα μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου**, στις δεκαετίες του 1940, 1950 και 1960, και ιδιαίτερα κατά την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου.<sup>1</sup>

Τον όρο «Θέατρο του Παραλόγου», **πρώτος εισήγαγε το 1961** ο κριτικός **Μάρτιν Έσολιν**, ο οποίος χρησιμοποίησε τη φράση ως **τίτλο σε ένα βιβλίο του**, προκειμένου να μελετήσει μια μεγάλη ομάδα έργων, που γράφτηκαν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο με **διαφορετική δομή και ανάπτυξη από τα έργα του «παραδοσιακού κλασσικού θεάτρου»**.

Πρόκειται για **όρο «ομπρέλα»** για έργα που, αν και παρουσίαζαν διαφορές ως προς στον τρόπο γραφής ή τη θεματική τους, όλα εξέφραζαν το κλίμα μιας εποχής, ενός κόσμου που έχασε τον προσανατολισμό του.

Η αρχική γεωγραφική του βάση ήταν το θεατρικό **Παρίσι**, στην αριστερή όχθη του Σηκουάνα. Το είδος θα αναπτυχθεί ραγδαία, και σε μια δεκαετία θα γίνει το κυρίαρχο ρεύμα σε όλο σχεδόν τον δυτικό κόσμο.

Δεν είναι εύκολη η μελέτη του. Και τούτο γιατί μας ξεβολεύει από τις αναγνωστικές μας συνήθειες. Μας ζητά να το αντιμετωπίσουμε διαφορετικά. Σαν να μας λέει ότι αυτά που μάθαμε από τον Αριστοτέλη, για παράδειγμα, ή τους ρεαλιστές ή τους διαφωτιστές είναι μεν καλά, όχι όμως αρκετά. Εδώ καλούμαστε να διαχειριστούμε μια ειδική περίπτωση θεατρικής έκφρασης και πράξης, οπότε ας προχωρήσουμε βήμα βήμα να δούμε πού βρίσκεται αυτή η ιδιαιτερότητα και πώς μπορούμε να την «τιθασεύσουμε», να την κάνουμε κτήμα μας.

<sup>1</sup>Ψυχρός Πόλεμος: Με τον όρο Ψυχρός Πόλεμος έμεινε γνωστός στην ιστορία ο ανταγωνισμός σε γεωπολιτικό, στρατιωτικό και οικονομικό επίπεδο ανάμεσα σε δύο κύρια μπλοκ χωρών (το Δυτικό μπλοκ, με ηγέτιδα δύναμη τις ΗΠΑ και το Ανατολικό μπλοκ με ηγέτιδα δύναμη την ΕΣΣΔ). Διήρκησε από το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι την πτώση της ΕΣΣΔ.





## 2.7 Πρώτοι εκπρόσωποι του Θεάτρου του Παραλόγου

Στην αριστερή όχθη του Σηκουάνα, στην περιοχή Καρτιέ Λατέν, ήταν συγκεντρωμένα πολλά μικρά και ανήσυχα θέατρα που φιλοξενούσαν νέες δουλειές, δύσκολες, περίεργες, ασυνήθιστες. Ό,τι ακριβώς τους προσέφερε το θέατρο των πρώτων βασικών εκφραστών του χώρου αυτού, τους οποίους ο Μάρτιν Έσολιν απομονώνει στους εξής:

1. **Ευγένιος Ιονέσκο** (Eugen Ionescu, 1909-1994) με έργα όπως οι *Καρέκλες* (1952), ο *Ρινόκερος* (1958), και κυρίως *Το Μάθημα* και *Η Φαλακρή Τραγουδίστρια* (1950), επιτίθεται στον παγκόσμιο μικροαστισμό, τον κομπορμισμό και στην τάση των ανθρώπων να χρησιμοποιούν τη γλώσσα, χωρίς στην ουσία να λένε κάτι που αξίζει να ειπωθεί.
2. **Σάμιουελ Μπέκετ** (Samuel Becket, 1906-1989) με τα έργα *Περιμένοντας τον Γκοντό* (1948-49) και *Το Τέλος του Παιχνιδιού* (1956).
3. **Ζαν Ζενέ** (Jean Genet, 1910-1986): Χωρίς να ανήκει απόλυτα στους συγγραφείς του Θεάτρου του Παραλόγου, ο Έσολιν τον συμπεριέλαβε στη λίστα του. Η αιτιολογία ήταν ότι γυρίζει την πλάτη στην πραγματικότητα, αποθεώνει κυριολεκτικά τη μάσκα και το παιχνίδι του ψέματος και της προσποίησης, θυσιάζοντας για χάρη τους την αλήθεια του προσώπου, όπως εύκολα διαπιστώνει κανείς στο κορυφαίο έργο του *Οι Δούλες* (1947), όπου κυριολεκτικά αποθεώνει το ομοίωμα.
4. **Αρτύρ Αντάμοβ** (Arthur Adamov, 1908-1970) με κορυφαίο έργο του το *Πινγκ-πογκ* (1954). Από τους λιγότερο αναγνωρισμένους και μελετημένους, ωστόσο σημαντικός στην πρώτη φάση του ρεύματος του Θεάτρου του Παραλόγου. Ρώσος υπήκοος, αρμενικής καταγωγής, έζησε στο Παρίσι, όπου άρχισε την καριέρα του στους κύκλους των σουρεαλιστών.
5. **Χάρολντ Πίντερ** (Harold Pinter, 1930-2008): Στις επόμενες εκδόσεις του βιβλίου του ο Έσολιν πρόσθεσε έναν πέμπτο θεατρικό συγγραφέα, τον πολύ σπουδαίο Χάρολντ Πίντερ, ο οποίος επιχειρεί τη δική του ερμηνεία της πραγματικότητας, με έναν λόγο αλλιώτικο, λιτό αλλά ακαριαίο και ευθύβολο. Οι παύσεις και οι σιωπές που κυριαρχούν στα έργα του, οι επαναλαμβανόμενες αδιέξοδες συζητήσεις, οι περίεργοι συμβολισμοί, οι απρόβλεπτες εκτινάξεις της δράσης, υπογραμμίζουν αυτήν ακριβώς τη διάλυση της συνοχής και των πλαισίων που δίνουν νόημα στην ίδια τη ζωή. *Το Πάρτυ Γενεθλίων* (1958) και *Ο Επιστάτης* (1960) είναι ανάμεσα στα έργα που οδήγησαν τον Έσολιν και άλλους κριτικούς να τον κατατάξουν

Γιατί η Γαλλία; Το Παρίσι είναι περισσότερο ένα διεθνές κέντρο παρά αποκλειστικά Γαλλικό, που προσελκύει καλλιτέχνες απ' όλες τις εθνικότητες, ιδιαίτερα εκείνους που αναζητούν μια ελευθερία στο έργο τους και μια αντικορπορατιστική ζωή, χωρίς να είναι αναγκασμένοι κάθε λίγο και λιγάκι να ρίχνουν μια ματιά πίσω τους για να δουν κατά πόσο σόκαραν τους γείτονες. Αυτό είναι το μυστικό του Παρισιού σαν πρωτεύουσα των ατομιστών όλου του κόσμου. Εδώ, μέσα σ' έναν κόσμο από καφενεία και μικρά ξενοδοχεία, μπορεί κανείς να ζήσει ελεύθερος κι ανενόχλητος.

Να γιατί, κοσμοπολίτες αβέβαιης καταγωγής ... και τόσο άλλοι από τις τέσσερις άκρες του κόσμου μπόρεσαν να συγκεντρωθούν στο Παρίσι και να σχηματίσουν το σύγχρονο ρεύμα, που διακρίνει όλες τις τέχνες και τη λογοτεχνία. ... Ένας Ιρλανδός, ο Σάμιουελ Μπέκετ, ένας Ρουμάνος, ο Ευγένιος Ιονέσκο, ένας Ρώσος Αρμενικής καταγωγής, ο Αντάμοβ, όχι μόνο βρήκαν στο Παρίσι την ατμόσφαιρα που τους επέτρεπε ελεύθερα να πειραματιστούν, αλλά και τις ευκαιρίες να δουν τα έργα τους παιγμένα.

Έσολιν, Μάρτιν, *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Εκδόσεις Δωδώνη, 1996, σ. 23.



# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

στους κορυφαίους εκφραστές του Θεάτρου του Παραλόγου, παρόλο που ο ίδιος αρνείται τον όρο.

Όμως η λίστα δεν εξαντλείται σε αυτά τα ονόματα. Είναι και πολλά άλλα και όχι μόνο στην Ευρώπη. Για παράδειγμα στην Αμερική είναι ο σπουδαίος Έντουαρντ Άλμπι, ο Τζακ Ρίτσαρτσον και πολλοί άλλοι.

### Ένα θέμα για συζήτηση: Ποιοι θεωρούνται οι πρόδρομοι;

Ναι μεν όλοι συζητούν για το Θέατρο του Παραλόγου ως σύγχρονο φαινόμενο (το οποίο πράγματι είναι), ωστόσο ως τρόπος σχολιασμού της πραγματικότητας δεν είναι καινούργιος. Ας κάνουμε μια πολύ σύντομη αναδρομή για να δούμε ποιοι προηγήθηκαν.

Θα μπορούσε κάλλιστα να μιλήσει κάποιος για Θέατρο Παραλόγου με αφετηρία τον μέγα **Αριστοφάνη**. Αν ανατρέξει κανείς στα χαρακτηριστικά της αριστοφανικής κωμωδίας και τις υποθέσεις των έργων του, θα συναντήσει σε έργα όπως οι Βάτραχοι, οι Όρνιθες, Νεφέλες και οι Σφήκες όλα τα συστατικά που σήμερα βρίσκουμε ενταγμένα στο Θέατρο του Παραλόγου. Εκεί θα βρει το γκροτέσκο (βλ. Λεξικό όρων), τη στρέβλωση, τη υπερβολή, τη λοξή ματιά, τον παραπλανητικό λόγο, τους νεολογισμούς, την κατάρρευση της λογικής, το απίθανο και το ακραίο, μεταξύ άλλων.

Ακόμη, είναι τα δράματα του **Σαίξπηρ**, όπως η Τρικυμία, το Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας, ο Μάκμπεθ με τα ξωτικά, τα αερικά, τις μάγισσες, που δημιουργούν έναν κόσμο ακραίο, πέρα από τη λογική. Ένα κόσμο απρόβλεπτο, όπως ακριβώς είναι ο κόσμος των «παράλογων».

Στον κόσμο του παραλόγου ανήκουν πολλά νανουρίσματα, μαγικά ξόρκια παραμυθιών, τα «γοητευτικά» και «ασυνάρτητα» παραμύθια του (μαθηματικού στο επάγγελμα!) Λούις Κάρολ (όπως είναι Η Αλίκη στην Χώρα των Θαυμάτων), η επίσης ασυνάρτητη πρόζα του Φρανσουά Ραμπελαί και οι τρελές και απρόβλεπτες σάτιρες του Τζόνναθαν Σουίφτ, όπως είναι τα Ταξίδια του Γκιούλιβερ.

Και να μην ξεχνάμε τα κωμικά ζευγάρια του μιούζικ χωλ και του τσίρκου, και τον βωβό κινηματογράφο, με τον Τσάρλι Τσάπλιν, τον Μπάστερ Κίτον, τους Αδερφούς Μαρξ, τον Χοντρό και τον Λιγνό κ.λπ. και βεβαίως τη ζωγραφική με τρανταχτά ονόματα όπως του Πάμπλο Πικάσο, του Σαλβαντόρ Νταλί, του Όσκαρ Κοκόσκα και πάνω από όλους τον Αλφρέ Ζαρί, ο οποίος με το «παράλογο» έργο του Βασιλιάς Υμπύ, θα προκαλέσει πραγματικό πανικό στις τάξεις των παριζιάνων θεατρόφιλων στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η τερατώδης φιγούρα του παμφάγου βασιλιά Υμπύ και της εξίσου ακόρεστης κυρίας Υμπύ γίνονται οι απόλυτες καρικατούρες-σύμβολα της ζωώδους φύσης του ανθρώπου, σε σημείο να πουν οι ιστορικοί του θεάτρου ότι με το έργο αυτό (1896) εγκαινιάζεται το μοντέρνο θέατρο.

Τα σημειώνουμε όλα αυτά για να επαναφέρουμε αυτό που είπαμε πολλές φορές: στις τέχνες δεν υπάρχει παρθενογένεση. Κα εάν δει κανείς με προσοχή το έργο όλων αυτών, που ο κριτικός Μάρτιν Έσολιν εντάσσει στο κεφάλαιο «παράλογο», θα εντοπίσει άπειρα δάνεια από όλες αυτές τις παραδόσεις.

Στα έργα των εκπροσώπων του Θεάτρου του Παραλόγου δεν καθίσταται συχνά σαφές αν οι πράξεις αντιπροσωπεύουν έναν ονειρικό εφιαλτικό κόσμο ή πραγματικά γεγονότα.



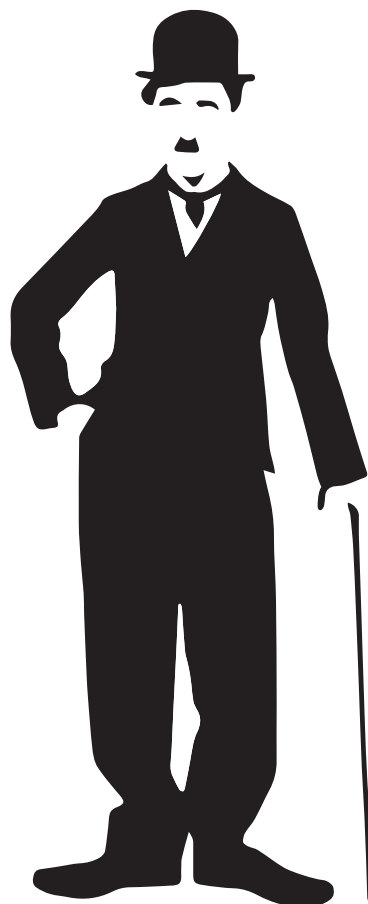
## 2.8 Πόσο παράλογο;

Καταρχάς να ξεκαθαρίσουμε το εξής, για να μην υπάρξουν παρερμηνείες. Ο βρετανός κριτικός μπορεί για λόγους τακτοποίησης των ευρημάτων του να ονομάζει αυτό το κεφάλαιο της θεατρικής ιστορίας «παράλογο», όμως μην πάει το μυαλό σας στο «τρελό», το «ανόητο». Κάθε άλλο. Εδώ έχουμε ένα θέατρο απόλυτα «λογικό».

Παράλογο **σημαίνει "εκτός αρμονίας"**, "μη εναρμονισμένο με την κρίση και την ορθότητα". Δεν είναι ένα θέατρο που στερείται νοήματος ή δεν βγάζει νόημα, αλλά ένα θέατρο **που «στερείται σκοπού»**, όπως ωραία το διατυπώνει ένας από τους βασικούς εκφραστές του, ο Γαλλο-ρουμάνος Ευγένιος Ιονέσκο.

Απλά **είναι «παράλογο»**, γιατί στην προσπάθειά του να σχολιάσει έναν κόσμο βαθύτατα χωρίς νόημα, **καταφεύγει σε ιδιαίτερες, ασυνήθιστες, τεχνικές** που όντως μας μπερδεύουν, γιατί δεν τις καταλαβαίνουμε αμέσως, είναι πέρα από αυτό που εμείς θεωρούμε λογικό, αναμενόμενο, οργανωμένο.

Ας δούμε τον τρόπο που αυτές οι τεχνικές διαμορφώνουν τα δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά του Θεάτρου του Παραλόγου.



Ο Τσάρλι Τσάπλιν και ο Τζάκι Κόγκαν στην ταινία «Το Χαμίνι» το 1921. Ο μεγάλος κωμικός του βωβού κινηματογράφου άφησε εποχή με τις τρελές, παράλογες ιστορίες του, που επηρέασαν και τον κόσμο του θεάτρου.

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

## 2.9 Δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά του Θεάτρου του Παραλόγου και της δραματικής τέχνης του Σάμιουελ Μπέκετ

Από τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς και τον Σαίξπηρ έως τους Ίψεν, Τσέχωφ, Ο' Νηλ και Ουίλιαμς, η **δυτική κλασική δραματολογία** διέπεται, σε έναν μεγάλο βαθμό, από τους **κανόνες του Αριστοτέλη**, που μιλούν για λογική εξέλιξη της πλοκής του κειμένου (αιτία και αποτέλεσμα), για ενόπτητα χώρου και χρόνου και δράσης, για συνέπεια και συνέχεια στις πράξεις των χαρακτήρων, στον τρόπο που εκφράζουν τα συναισθήματά τους κ.λπ.

Αυτό όμως δεν φαίνεται να ισχύει για τους «παράλογους», οι οποίοι **ξεφεύγουν από αυτές τις καθιερωμένες θεατρικές συμβάσεις**. Ο λόγος δεν είναι γιατί τις απαξιώνουν, αλλά γιατί είναι προφανές πως μπροστά στο τεράστιο μανιτάρι της ατομικής βόμβας, τους σωρούς των πτωμάτων και τον μηδενισμό της ανθρώπινης αξιοπρέπειας (οι εικόνες των σκελετωμένων θυμάτων του Άουσβιτς), ο «καλοφτιαγμένος ρεαλισμός», **δεν μπορεί να εκφράσει έναν κόσμο που καθόλου δεν είναι «καλοφτιαγμένος»**. Έτσι λοιπόν, πειραματίζονται με **νέους τρόπους και νέα εκφραστικά** εργαλεία, ώστε να αποδώσουν την αποτρόπαια εικόνα του κόσμου.

Οι συγγραφείς αυτού του θεατρικού είδους διακρίνονται από την προσωπική τους αντιμετώπιση, παρόλα αυτά όμως, τα έργα τους έχουν και πολλά κοινά σημεία. Ας δούμε με περισσότερες λεπτομέρειες αυτούς τους νέους τρόπους, με αναφορά στη δραματική τέχνη του Σάμιουελ Μπέκετ και στο έργο του **Περιμένοντας τον Γκοντό**.

### 1. Απουσία αιτίας και αποτελέσματος

Η εξέλιξη της πλοκής των δραμάτων του Θεάτρου του Παραλόγου **δεν ακολουθεί μια γραμμική πορεία** του τύπου αιτία και αποτέλεσμα, που κατά κανόνα αποτελούν την πλοκή των παραδοσιακών έργων. Πάρτε για παράδειγμα την **Αντιγόνη** του Σοφοκλή. Τι βλέπουμε; Υπάρχει μια αιτία (ανυπακοή στην απαγόρευση ταφής του Πολυνείκη) και ένα αποτέλεσμα (τιμωρία της Αντιγόνης). Στον Ίψεν, η Νόρα φεύγει από το σπίτι της, γιατί δεν έχει ουσία ο γάμος της. Στο Θέατρο του Παραλόγου όμως **σπάει η λογική διασύνδεση καταστάσεων, για να εκφράσουν ότι σε έναν κόσμο που στερείται νοήματος**, πώς θα μπορούσε η ιστορία που τον περιγράφει να βασίζεται στην αιτία και το αποτέλεσμα;

Τα έργα του Μπέκετ στερούνται πλοκής ακόμα πιο ολοκληρωτικά από τα υπόλοιπα έργα του Θεάτρου του Παραλόγου. Δεν έχουν καμία σχέση με την λογική εξέλιξη της σκέψης, καθώς όλα αρχίζουν στο πουθενά και τελειώνουν στο πουθενά. Το **Περιμένοντας τον Γκοντό**, για παράδειγμα, δεν αφηγείται μια ιστορία με αιτιώδη συνάφεια, αλλά αποτελείται από μία διαδοχή επεισοδίων που τα ενώνει περισσότερο το θέμα του έργου παρά η σχέση αιτίας-αποτελέσματος. Τα επεισόδια αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους, και αποκτούν νόημα μόνο στο σύνολό τους, όταν ο θεατής συνδέσει όλες τις κουκίδες.

### 2. Απουσία Δράσης των χαρακτήρων - Ακινησία

Η απουσία πλοκής συνεπάγει την έλλειψη δράσης των χαρακτήρων, με αποτέλεσμα να υπάρχουν **στατικές καταστάσεις**, τις οποίες όμως διαδέχονται **άλλες με ταχύτατο ρυθμό** για να εξαντληθούν γρήγορα και να έρθει το σχήμα στην **αρχική στάση ακινησίας**.





Η **κίνηση των ηρώων** του Μπέκετ επί σκηνής είναι σχεδόν μηδενική. Κινούνται μόνο **όταν αναγκάζονται από εξωτερικούς παράγοντες**, όπως, για παράδειγμα, για να σκοτώσουν τον χρόνο τους ή η είσοδος άλλων χαρακτήρων. Και είναι λογικό, από τη στιγμή που ζουν σε έναν κόσμο χωρίς σκοπό και χωρίς μεταφυσικές βεβαιότητες.

### 3. Δραματικός χρόνος

Στο θέατρο του Παραλόγου ο χρόνος είναι **απροσδιόριστος και ρευστός**. Δεν είναι ο λογικός και προβλέψιμος χρόνος των ρεαλιστών. Εδώ **δεν έχει καμιά σημασία τι ώρα είναι ούτε τι μέρα** είναι. Στον κόσμο όπου ζουν οι ήρωες του παραλόγου, **δεν υπάρχει παρελθόν ή μέλλον**, αφού ο χρόνος **κινείται διαρκώς σε κύκλους**, (ξανα)παίζοντας το ίδιο σενάριο με τις ίδιες καταστάσεις.

Ο Μπέκετ με το έργο του αντικαθιστά το πέρασμα του χρόνου με ένα **αιώνιο παρόν**, που διαρκώς ρωτά και διερωτάται τι σημαίνει ο άνθρωπος.

Οι ήρωες του Μπέκετ στο **Περιμένοντας τον Γκοντό**

παίζουν ξανά και ξανά το αδρανές δράμα τους, σε ένα δραματικό περιβάλλον από το οποίο η αναφορά στον έξω κόσμο έχει χαθεί. Η ροή του χρόνου γίνεται βασανιστική για τους ήρωες που περιμένουν παθητικά να γίνει κάτι, ιδιαίτερα επειδή ο χρόνος τούς μεταβάλλει αμείλικτα. Αυτό φαίνεται στο γεγονός πως το αγόρι δεν αναγνωρίζει τους δύο αλήτες στη δεύτερη πράξη, ενώ δηλώνεται ξεκάθαρα ότι είναι το ίδιο αγόρι και στις δύο πράξεις. Ούτε και οι δύο ήρωες αναγνωρίζουν τον Πόντζο με τον Λάκυ στη δεύτερη πράξη. Παρόλα αυτά, ο Βλαδίμηρος και ο Εστραγκόν ελπίζουν ότι ο Γκοντό θα έρθει, για να τους σώσει από την πλάνη του χρόνου και να βρουν τη σταθερότητα, κάπου.

### 4. Δραματικός χώρος

Όπως και ο χρόνος, ο χώρος είναι εξίσου **ασαφής και απροσδιόριστος**, χωρίς να ξεφεύγει εντελώς από μια πραγματικότητα. Δεν έχει κάποια διακριτή ταυτότητα, όπως έχει το **Κουκλόσπιτο** της Νόρας, στον Ίψεν. Για παράδειγμα, πάρτε τον δραματικό χώρο στο έργο **Περιμένοντας τον Γκοντό**: είναι ένα απροσδιόριστο τοπίο, στη μέση του οποίου δεσπόζει ένα δέντρο. Είναι ένας χώρος, που **θα μπορούσε να είναι οπουδήποτε**.

Και το ενδιαφέρον είναι ότι αυτή η απροσδιοριστία δεν ακυρώνει αυτά τα πλάσματα, δεν αφαιρεί από τη δυναμική τους. Αντίθετα, διευρύνει τις σημασίες τους. Γίνονται με τον τρόπο τους «εμείς», ο «κάθε άνθρωπος» σε αυτόν τον πλανήτη Γη.

### 5. Κατάργηση αρχής-μέσης-τέλους

Αποτέλεσμα της κατάργησης της πλοκής και του χώρου/χρόνου εννοείται ότι είναι και η κατάργηση της αρχής, της μέσης και του τέλους μιας ιστορίας, αφού **τίποτα δεν αρχίζει και τίποτα δεν εξελίσσεται, ούτε τελειώνει**. Η κατάργηση της ευθύγραμμης εξέλιξης της δράσης δημιουργεί μια **κυκλική πορεία** στο έργο, η οποία διαρκώς μετατρέπει το τέλος σε αρχή και

**Ο ίδιος ο Μπέκετ λέει: «Δεν γίνεται ν' απαλλαγούμε από τις ώρες και τις μέρες. Μήτε από το αύριο ή το χτες, επειδή το χτες μας έχει παραμορφώσει, ή εκείνο παραμορφώθηκε από μας... Δεν είμαστε απλά και μόνο πιο κουρασμένοι εξαιτίας του χτες, είμαστε άλλοι πια, κι όχι αυτοί που είμασταν προτού μας βρει η συμφορά του χτες».**

Έσσλιν, Μάρτιν, *Το θέατρο του Παραλόγου*, Εκδόσεις Δωδώνη, 1996, σ. 131

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

αντίστροφα. Κάθε φορά που πέφτει η αυλαία, όλα επιστρέφουν πίσω στη θέση τους, για να αρχίσουν πάλι. Όπως κάνει και ο Σίσυφος με τον βράχο που σπρώχνει στην κορυφή του λόφου... Ανεβαίνει με χίλια δυο βάσανα για να δει τον βράχο να κυλά πάλι. Και ξανά από την αρχή. Χωρίς τέλος και κυρίως χωρίς σκοπό.

Και μέχρι να απαντηθούν τα ερωτήματα «Τι σημαίνει να ζω; Σε ποιον κόσμο ζω;», οι ήρωες του Μπέκετ θα συνεχίσουν να μην κάνουν τίποτα το ιδιαίτερο: θα ξυπνούν, θα κοιμούνται, κάτι θα μουρμουρίζουν, θα τρώνε κανένα καρότο ή κουλούρι για να περνάει η ώρα και ξανά από την αρχή. Παρ' όλα αυτά όμως δεν εγκαταλείπουν τη σκηνή.

### 6. Ιδιάζουσα Χρήση της Γλώσσας

Ένα από τα πλέον αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά του Θεάτρου του Παραλόγου, σε σημείο που γίνεται **συνώνυμο σχεδόν με το είδος (ειδοποιό γνώρισμα)**, αποτελεί η ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας.

Οι δραματουργοί του Θεάτρου του Παραλόγου (οι συγγραφείς) **δεν εμπιστεύονται τη γλώσσα ως μέσον επικοινωνίας**. Θεωρούν ότι όπως την κατάντησε ο άνθρωπος με τις πράξεις του, δεν είναι πια σε θέση να εκφράσει την ψυχή του (συναισθήματα, σκέψεις, απόψεις). Απαντούν με μια άλλη γλώσσα, **αποδομημένη**, με την οποία καταφέρνουν να **μεταφέρουν** στη σκηνή την **αδυναμία της επικοινωνίας** μεταξύ των ανθρώπων, την **αποξένωση** και τη βαθιά **απόγνωση της έλλειψης σκοπού**, χρησιμοποιώντας τεχνικές όπως:

1. **την κατάργηση της σχέσης του σημαίνοντος με το σημαινόμενο**: Η λέξη δεν αντιστοιχεί πλέον σε κάποιο περιεχόμενο. Για παράδειγμα, όταν ένας χαρακτήρας λέει «σ' αγαπώ» δεν σημαίνει ότι εκφράζει και την αλήθεια. Μπορεί να είναι (που συνήθως είναι) απλά μια λέξη κενή από σημασίες.
2. **την παραληρηματική και ασυνάρτητη γλώσσα**, φαινομενικά χωρίς σύνδεση και νόημα.
3. **οι συνεχείς επαναλήψεις** λέξεων, εννοιών και προτάσεων, ακόμα και ολόκληρων διαλόγων, που στερούνται περιεχομένου (κενολογία) ή εκφράζουν απλοϊκά ή κοινότοπα πράγματα.
4. **οι στερεότυπες φράσεις** (φράσεις κλισέ), τις οποίες χρησιμοποιούν οι ήρωες στους διαλόγους τους, γιατί τους διευκολύνει να μην σκέφτονται.
5. **παντού μετέωρες** κουβέντες και φαντασιώσεις.

Τα παιγνίδια των δύο ηρώων στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, καθώς επανειλημμένα τονίζουν, έχουν προορισμό να τους εμποδίζουν να σκεφτούν. «Κίνδυνος να σκεφτούμε δεν υπάρχει πια... Η σκέψη δεν είναι το χειρότερο... Το χειρότερο είναι το να έχεις σκεφτεί.»

### 7. Ανοικτό τέλος

Η απουσία λογικής εξήγησης έχει ως αποτέλεσμα τα έργα **να μην καταλήγουν κάπου** (να μην δίνεται ένα τέλος με την έννοια του κλεισίματος). Σε αντίθεση με το ανοικτό τέλος των ρεαλιστών, τα έργα του παραλόγου δεν οδηγούν σε μια ολοκλήρωση ενός νοήματος ή κάποιας σκέψης, δεν βάζουν κάποιο διανοητικό πρόβλημα που να ζητά λύσεις, ούτε προσφέρουν κάποιο δίδαγμα ή απαντήσεις στα πραγματικά ερωτήματα που διατυπώνονται.



Δείτε τους δύο γέροντες αλήτες στο **Περιμένοντας τον Γκοντό**: περιμένουν κάτω από ένα δέντρο να εμφανιστεί το ραντεβού τους, ο Γκοντό, για να τους εξηγήσει γιατί ζουν. Έτσι αρχίζει η πρώτη πράξη, η οποία τελειώνει με την πληροφορία από το αγόρι ότι ο κύριος Γκοντό δεν πρόκειται να έρθει σήμερα, αλλά θα έρθει σίγουρα αύριο. Η δεύτερη πράξη επαναλαμβάνει ακριβώς το ίδιο σχήμα, και το ίδιο αγόρι τους δίνει το ίδιο μήνυμα.

Ο Μπέκετ αφήνει την ιστορία ανοικτή με όλα τα ερωτήματα να παραμένουν αναπάντητα, ακανόνιστα. Αύριο θα επαναληφθεί το σήμερα κ.ο.κ. και ο κάθε θεατής είναι ελεύθερος να δώσει τις δικές του απαντήσεις. Κανένας θεατής δεν εγκαταλείπει τον θεατρικό χώρο με τις απαντήσεις και ο λόγος είναι απλός: η όποια απάντηση θα υπονοούσε και την πιθανότητα επιστροφής της λογικής, πράγμα μάλλον απίθανο στον κόσμο αυτό.

#### 8. Σεξ - τι είναι αυτό;

Στο θέατρο του Παραλόγου **απουσιάζει** παντελώς το σεξ, **γιατί** είναι και αυτό ένα **εργαλείο επικοινωνίας**, όπως όλα τα άλλα μέσα επικοινωνίας. **Ο έρωτας έχει ακυρωθεί**. Σε αυτό το θέατρο οι άνθρωποι δεν ερωτεύονται, δεν αγγίζονται, δεν συνομιλούν, δεν αγαπούν. Είναι βασανιστικά μόνοι.

**Η έννοια της στείροτητας** στο **Περιμένοντας τον Γκοντό** είναι εμφανής. Δεν υπάρχει γυναίκα στον έρημο χώρο, άρα ούτε πειρασμός, αλλά ούτε και γνώση. Το δέντρο επίσης είναι ξερό. Συμβολικά, το δέντρο συμβολίζει τη ζωή, τη γνώση αλλά και την προδοσία (το δέντρο από το οποίο αυτοκτόνησε ο Ιούδας).

#### 9. Απεικόνιση χαρακτήρων

**(α)** Ό,τι απασχόλησε τον Στρίντμπεργκ, τον Ίψεν, τον Τσέχωφ, τώρα μεταμορφώνεται σε μια κόλαση **απογυμνωμένη από ανθρώπινες ιδιότητες**. Τέλος εποχής. Από τους χαρακτήρες απουσιάζουν τα ρεαλιστικά στοιχεία του κλασικού ήρωα/χαρακτήρα. Μοιάζουν περισσότερο με **καρικατούρες** ανθρώπων και συχνά **θυμίζουν μηχανιστικά αυτόματα/ανδρείκελα** όπως ο Λάκυ. Δεν διακρίνεται **κανένα ίχνος ατομικότητας**. Πιο πολύ θυμίζουν σκιές κάποιου πραγματικού εαυτού. Σε άλλες περιπτώσεις **αντιμετωπίζονται ως αντικείμενα**, ταυτίζοντας τον άνθρωπο με τα άψυχα πράγματα που τους περιβάλλουν, ή κατεβάζοντάς τον **στο επίπεδο ζώου** (χάνει την ανθρωπιά του).

Σαν να κατάπιε τον άνθρωπο η ατομική βόμβα. Και αυτό εξηγεί γιατί πολλοί χαρακτήρες δεν έχουν καν όνομα. Μας συστήνονται ως «Αυτός», «Αυτή», το «Χέρι», η «Μύτη».

Εάν διαβάσετε τις **Ευτυχισμένες μέρες**, ένα από τα κορυφαία έργα του, θα δείτε ότι από όλο το σώμα έχει μείνει μόνο το κεφάλι, που μιλάει και μας λέει την ιστορία του. Εάν διαβάσετε το **Στόμα**, εκεί έχει μείνει μόνο ένα στόμα από όλο το σώμα. Στο έργο του η **Ανάσα** έχουν εξαφανιστεί όλα και έμεινε μόνο η ανάσα ξεριζωμένη από το σώμα. **Πουθενά το Εγώ**. Εκείνο το Εγώ που τόσο αγάπησαν οι διαφωτιστές και οι φίλοι του αστικού δράματος. Πού είναι; Τι κάνει; Είναι και αυτό μια ανάμνηση αλλοτινών καιρών, μας λέει ο Μπέκετ. Τώρα επείγει η επαναφορά του. Αλλά πώς;



# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

Τον κόσμο του έργου *Περιμένοντας τον Γκοντό*, κατοικούν πέντε πρόσωπα που μοιάζουν με **φαντάσματα μιας ανθρωπότητας** που πέθανε και τώρα δεν έχει προς τα πού να πάει. Πέντε ήρωες που μπαينوβγαίνουν σε χώρους και χρόνους, που ούτε οι ίδιοι θυμούνται. Μοιάζουν χαμένοι, χωρίς προσανατολισμό, σε έναν κόσμο που αδυνατούν να κατανοήσουν, αλλοπρόσαλλοι. Τώρα είναι κάποια απομεινάρια που ούτε θυμούνται ούτε δρουν ούτε αγαπούν ούτε επικοινωνούν. Μέσα από αυτά τα πλάσματα, ο Μπέκετ βάζει ευθέως το **πρόβλημα της ταυτότητας του ατόμου και του κατακερματισμού της προσωπικότητας** μέσα στον χρόνο.

**(β)** Αυτά τα πλάσματα **δεν είναι ούτε προβλέψιμα**. Δεν ακολουθούν ένα λογικό ρεαλιστικό μοτίβο κίνητρου–δράσης και συγκρούονται μεταξύ τους χωρίς να υπάρχουν λογικές αιτίες, με παράλογα κίνητρα. Δεν ξέρεις ποτέ ποια θα είναι η επόμενη κίνησή τους. Ζουν σε ένα παρακμιακό περιβάλλον, όπου κυριαρχεί η παρόρμηση, το ένστικτο, το ζωώδες, όπου ακόμη και αυτός ο άνθρωπος, όπως μας τον γνώρισαν οι αρχαίοι δραματικοί και όλοι οι μετέπειτα, είναι μια ανάμνηση.

Ο θεατής **αδυνατεί να εξηγήσει τα δρώμενα**: οι πράξεις των προσώπων του είναι ακατανόητες, τα κίνητρά τους παράλογα, οι χαρακτήρες αλλοπρόσαλλοι, απίστευτα περίεργοι και γελοίοι. Κι έτσι, με αυτό τον τρόπο ο Μπέκετ πετυχαίνει τον στόχο του, που είναι **η μετάδοση του αισθήματος του παραλογισμού της ανθρώπινης ύπαρξης**.

**(γ)** Συχνά οι χαρακτήρες **λειτουργούν σε ζεύγη**, που δεν μπορούν να χωριστούν ακόμα και όταν είναι δυστυχισμένοι μαζί. Σύμφωνα με τη φιλοσοφία του Μπέκετ, αυτό πηγάζει από την ανάγκη του ανθρώπου να γνωρίζει ότι κάποιος άλλος υπήρξε κάποια στιγμή σε αυτό τον πλανήτη.

Τα ζευγάρια των χαρακτήρων αποτελούν **συμπληρωματικές προσωπικότητες με διαφορετικές, όμως, ιδιοσυγκρασίες**. Αυτή η διαφορετικότητα γίνεται η **αιτία συνεχόμενων προστριβών**, που καταλήγουν στην απόφαση να χωρίσουν, κάτι που δεν γίνεται ποτέ, γιατί ο ένας εξαρτάται από τον άλλο. Για παράδειγμα στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, ο Βλαδίμηρος θυμάται τα γεγονότα που έγιναν, ενώ ο Εστραγκόν συνήθως ξεχνάει αυτό που μόλις έχει γίνει. Ο Βλαδίμηρος είναι αυτός που ελπίζει ότι ο Γκοντό θα έρθει, ενώ ο Εστραγκόν είναι σκεπτικός, και ανά διαστήματα ξεχνάει και το όνομά του. Ο Πόντζο και Λάκυ, έχουν μια πιο πρωτόγονη σχέση, και αντιπροσωπεύουν την ύλη και το πνεύμα του ανθρώπου. Ο Πόντζο είναι ο σαδιστής αφέντης, ο πλούσιος και δυνατός ενώ ο Λάκυ ο υποταγμένος δούλος, και παρόλο που στη δεύτερη πράξη οι ισορροπίες αλλάζουν, εξακολουθούν να είναι δεμένοι μεταξύ τους.



## 10. Χιούμορ

Παρά το γκρίζο περιβάλλον, υπάρχει χιούμορ σε αυτά τα έργα. Εδώ ταιριάζουν τα σχόλια του Ευγένιου Ιονέσκο: «Από τη στιγμή που το κωμικό είναι η διαίσθηση του παραλόγου, τότε, κατ'εμένα, το κωμικό είναι πολύ πιο κοντά στην απελπισία παρά το τραγικό». Ο θεατής, παρόλο που αναγνωρίζει τον εαυτό του στην σκηνική εικόνα, νιώθει ανώτερος κι αυτό προκαλεί το γέλιο του, γέλιο όμως που εκφράζει την εσωτερική του αγωνία.

*Ο Μπέκετ μπορεί να βυθίζεται στα σκοτεινά διαμερίσματα του ανθρώπινου «Εί-ναι», όμως έχει αίσθηση του χιούμορ, κυρίως του μαύρου χιούμορ. Ξέρει να γελά σε στιγμές που θα 'πρεπε να λυπάται ή να φοβάται. Μπροστά στον θάνατο, για παράδειγμα ή το ενδεχόμενο μιας επερχόμενης ήττας, οι ήρωές του δεν οικτίζουν τη μοίρα τους, δεν το βάζουν στα πόδια. Σκαρφίζονται χίλια δυο πράγματα για να παραμείνουν στη ζωή, όπως κάνουν οι δύο ήρωές του στο Περιμένοντας τον Γκοντό.*



«Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σάμιουελ Μπέκετ. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (2018). Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου. <https://www.ntng.gr/default.aspx?bridge=jpeg&c=true&m=ntng&width=1600&height=2000&imageFile=Files/Internet/productions/PP0781/PP0781J0007v56.jpg>

### 3. ΣΑΜΙΟΥΕΛ ΜΠΕΚΕΤ (SAMUEL BECKETT, 1906-1989): Ο Κορυφαίος

#### 3.1 Η ζωή του

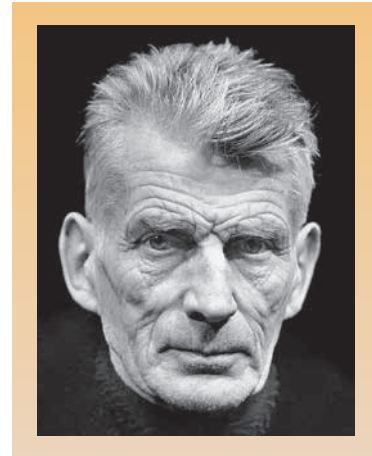
Γεννήθηκε στην Ιρλανδία. Ο πατέρας του ήταν επιμετρητής ποσοτήτων και η μητέρα του νοσοκόμα. Σπούδασε γαλλικά, αγγλικά και ιταλικά στο Τρίνιτι Κόλετζ στο Δουβλίνο. Δίδαξε για μικρό χρονικό διάστημα στο Μπέλφαστ κι έπειτα διορίστηκε ως καθηγητής αγγλικών στην Εκόλ Νορμάλ Σουπεριέρ (École Normale Supérieure) στο Παρίσι. Το 1929, δημοσίευσε το πρώτο του έργο, ένα κριτικό δοκίμιο με τίτλο *Ντάντε... Μπρούνο... Βίκο... Τζόους (Dante...Bruno. Vico.. Joyce)*. Το 1930 επιστρέφει στο Δουβλίνο ως καθηγητής γαλλικών στο Κολλέγιο Τρίνιτυ (Trinity College). Σε σύντομο χρονικό διάστημα όμως απογοητεύεται και το εγκαταλείπει. Το 1937 μετακομίζει οριστικά στο Παρίσι. Το 1938, θα γνωρίσει τη Σουζάν Ντεσεβώ-Ντυμεσνίλ (Suzanne Deschevaux-Dumesnil), με την οποία θα διατηρήσει μια σχέση που θα κρατήσει σχεδόν 50 χρόνια.

Κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου θα συμμετάσχει στη Γαλλική Αντίσταση, ως αγγελιαφόρος. Για την αντιστασιακή του δράση θα τιμηθεί με το Μετάλλιο Αντίστασης και τον Σταυρό του Πολέμου από τη γαλλική κυβέρνηση.

Σε ό,τι αφορά το θεατρικό του έργο, ο Μπέκετ είναι περισσότερο γνωστός για το έργο του **Περιμένοντας τον Γκοντό** (1948), το οποίο έγραψε αρχικά στα γαλλικά, όπως και τα περισσότερα έργα του μετά το 1947, και το είδε να παίζεται στη σκηνή το 1953 στο Παρίσι και αμέσως μετά σε όλο τον κόσμο. Θα ακολουθήσουν άλλα κορυφαία έργα όπως το **Τέλος του Παιχνιδιού** (1957), **Ευτυχισμένες Μέρες** (1960), **Η Τελευταία Μαγνητοταινία του Κραπ** (1958) κ.λπ.

*Ο Μπέκετ ένωθε πως η επίκτητη γλώσσα θα τον βοηθούσε να γράψει χωρίς ύφος, μιας και θα του επέβαλε να γράψει με σαφήνεια και οικονομία στην έκφραση. Η χρήση της δικής του γλώσσας θα τον έβαζε στον πειρασμό να στολίσει τη γλώσσα.*

Για το σύνολο του συγγραφικού του έργου θα τιμηθεί με το **βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας**. Θα τιμηθεί για τους «νέους τρόπους έκφρασης που έχει εισαγάγει στην πεζογραφία και το δράμα».



Ο Σάμιουελ Μπέκετ, ο σημαντικότερος εκφραστής του Θεάτρου του παραλόγου.

**Ψηλός, λιγνός και γεμάτος νεανικότητα στα πενήντα του χρόνια, ο Μπέκετ παραμένει ντροπαλός, ευγενικός χωρίς προσποίηση, εντελώς ανέγγιχτος από μανιερισμούς μεγάλου που έχει συναίσθηση της αξίας του. Και – που είναι το πιο εκπληκτικό για τον συγγραφέα ενός έργου με τόσο άγχος, τόσο τυραννισμένο και τόσο γεμάτο από παράφρονες φαντασιώσεις ανθρώπων οδηγημένων στα σύνορα της οδύνης – ο ίδιος παραμένει ένας από τους πιο ισορροπημένους και γαλήνιους ανθρώπους. Είναι παντρεμένος και μοιράζει τον χρόνο του ανάμεσα σ' ένα εξοχικό σπίτι και στο διαμέρισμά του στο Παρίσι. Αποφεύγει τους φιλολογικούς κύκλους και νιώθει πολύ πιο άνετα παρέα με ζωγράφους. Εξακολουθεί να εξερευνά την ανθρώπινη ύπαρξη, ν' αναζητά μια απάντηση στα βασικά ερωτήματα «Ποιος είμαι;», «Τι σημαίνει όταν Εγώ λέω – Εγώ;».**

Έσλιν, Μάρτιν, *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Εκδόσεις Δωδώνη, 1996, σ. 123.





Στην τελετή της απονομής ο εκπρόσωπος της Σουηδικής Ακαδημίας τόνισε στον λόγο του «τη βαθιά αίσθηση της αληθινής ανθρώπινης αξίας» που αναδύθηκε μέσα από το έργο του Ιρλανδού συγγραφέα: «Τρέφει για την ανθρωπότητα μια αγάπη που εξελίσσεται σε κατανόηση, ενώ βυθίζεται σε ολοένα και πιο έντονη βδελυγμία, μια απόγνωση που πρέπει να φθάσει στο έσχατο όριο της οδύνης, για να ανακαλύψει ότι η ευσπλαχνία δεν έχει όρια. Από αυτή τη θέση, από το βασίλειο της εκμηδένισης, αναδύεται η γραφή του Μπέκετ ως επίκληση ελέους από μέρους ολοκλήρου του ανθρώπινου είδους».

Ο τάφος του Σάμιουελ Μπέκετ βρίσκεται στο κοιμητήριο του Μονπαρνάς.



«Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σάμιουελ Μπέκετ. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (2018). Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου. Αυτά τα πλάσματα περιμένουν μπας και εμφανιστεί κάποιος να τους εξηγήσει πού βρίσκονται, γιατί ζουν. Προσέξτε το τοπίο. Είναι εντελώς απροσδιόριστο. Προσέξτε επίσης το γυμνό από φύλλα δέντρο. Λες και από όλο τον κόσμο μόνο αυτό έχει απομείνει. Και μάλιστα ξεραμένο, δηλαδή χωρίς ζωή μέσα του.

# 4

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

## Το Θέατρο του Παραλόγου

### 4. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΩΝ

#### Περιμένοντας τον Γκοντό

Σάμιουελ Μπέκετ

Στοιχεία Θεατρολογίας, Α' Λυκείου, Βιβλίο Καθηγητή, Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Πολιτισμού και Αθλητισμού Ελλάδας, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Οργανισμός Εκδόσεων Βιβλίων, μτφρ: Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, εκδόσεις Κρύσταλλο, Αθήνα, 1984, Αθήνα, 1994 σ.σ. 69-73.

⌘

#### 4.1 Γενικά

Ο Ιρλανδός συγγραφέας έγραψε το έργο το 1948, και πρωτοπαίχτηκε το 1953 στο μικρό θέατρο Τεάτρ ντε Μπαμπυλόν, σε σκηνοθεσία Ροζέ Μπλεν, και έκανε 400 παραστάσεις πριν μεταφερθεί σε άλλο θέατρο του Παρισιού. Το έργο θεωρείται μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του μεταπολεμικού θεάτρου. Μεταφράστηκε σε παραπάνω από είκοσι γλώσσες και έχει ανεβαστεί σε όλες σχεδόν τις χώρες της Ευρώπης και στην Αμερική. Μέσα στα πρώτα πέντε χρόνια, μετά την πρεμιέρα, την παράσταση παρακολούθησαν εκατομμύρια θεατές, πράγμα περίεργο για ένα έργο που καταρρίπτει την μέχρι τότε αντίληψη περί θεατρικής κατασκευής.

Η αρχική υποδοχή του έργου από κριτικούς και κοινό, κάθε άλλο παρά ενθαρρυντική ήταν, όπως συνέβη και με τον Ίψεν. Και αντιλαμβανόμαστε το γιατί. Όταν ένα έργο ανατρέπει τις θεατρικές συμβάσεις, είναι αναμενόμενο να συναντήσει αντιστάσεις. Όπως θα γράψει ένας κριτικός μετά την παριζιάνικη πρεμιέρα του: είναι ένα έργο «όπου τίποτα δεν συμβαίνει». Κι όμως, όπως είπαμε, συμβαίνουν πολλά, απλά δεν είναι όλα ορατά ούτε έχουν τη λογική σύνταξη συμβατικών ιστοριών.

#### 4.2 Χωροχρονικό πλαίσιο του έργου

1. **Δραματικός Χρόνος:** Απροσδιόριστος. Κάποια στιγμή είναι σούρουπο. Κάποια άλλη, νυχτώνει.
2. **Δραματικός Χώρος:** Ένας επαρχιακός δρόμος με ένα ξερό δέντρο.

#### 4.3 Δομή του έργου

1. Δύο Πράξεις. Η δεύτερη Πράξη είναι επανάληψη της Πρώτης με ελάχιστες διαφορές.



#### 4.4 Τα πρόσωπα του έργου

**Βλαδίμηρος:** Ο φίλος του τον φωνάζει Ντίντι. Το Αγόρι τον αποκαλεί Μίστερ Άλμπερτ. Δείχνει κατά τι πιο ώριμος και σκεπτόμενος, σε σύγκριση με τον φίλο του.

**Εστραγκόν:** Ο Βλαδίμηρος τον φωνάζει Γκογκό. Δείχνει αρκετά ευάλωτος και εκτός τόπου και χρόνου. Χρειάζεται την προστασία του Βλαδίμηρου. Έχει αδύνατη μνήμη, γι' αυτό και ο Βλαδίμηρος στη δεύτερη πράξη αναγκάζεται να του θυμίσει τι έγινε στην πρώτη. Είναι ο λιγότερο σκεπτόμενος από τους δύο, προσπαθεί να ξεφύγει, ο Βλαδίμηρος τον παγιδεύει με τη φράση-μοτίβο 'περιμένουμε τον Γκοντό'.

**Πότζο:** Η εμφάνισή του προκαλεί μια σχετική εκτροπή της δράσης. Εκπροσωπεί τον αφέντη, την εξουσία. Στη δεύτερη πράξη είναι τυφλός. Δεν θυμάται να έχει συναντήσει ποτέ τους δύο φίλους.

**Λάκυ:** Είναι ο δούλος του Πότζο. Κουβαλά τα πράγματά του. Εκπροσωπεί τον άνθρωπο δούλο. Σε αυτόν ο Μπέκετ δίνει τον μεγαλύτερο μονόλογο στην πρώτη πράξη. Στη δεύτερη πράξη τον εμφανίζει μουγγό.

**Αγόρι:** Εμφανίζεται στο τέλος κάθε πράξης για να ενημερώσει τους δύο φίλους ότι ο Γκοντό δεν θα έρθει. Στη δεύτερη εμφάνισή του επιμένει ότι δεν ήταν μαζί τους το προηγούμενο βράδυ.

**Γκοντό:** Το απόν πρόσωπο. Κανείς δεν το έχει δει. Όμως, αν και απών, καθορίζει τα πάντα. Οι πρωταγωνιστές του έργου υπάρχουν στη σκηνή για να τον περιμένουν.

Ο Μπέκετ μόλις είχε εγκατασταθεί στο Παρίσι (1937), όταν τον μαχαίρωσε κάποιος στον δρόμο που τον είχε προσεγγίσει ζητώντας του χρήματα. Μετά την ανάρρωσή του, επισκέπτεται τον θύτη του στη φυλακή και τον ρωτά γιατί του επιτέθηκε, και αυτός του απαντά: «Δεν ξέρω, κύριε», μια φράση που θα τον στοιχειώσει και θα βρει θέση σε πολλές από τις χαμένες ψυχές, που θα πρωταγωνιστήσουν αργότερα στα έργα του.



«Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σάμουελ Μπέκετ. Κ.Θ.Β.Ε. (2018). Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου. Σκηνικό γυμνό, απροσδιόριστο, με το δέντρο να δεσπόζει στο βάθος.



# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

### 4.5 Υπόθεση

Δυο άντρες, ο Βλαδίμηρος και ο Εστραγκόν συναντιούνται κοντά σε ένα ξεραμένο δέντρο, σε έναν χώρο απροσδιόριστο. Μη έχοντας τι άλλο να κάνουν, αναλώνουν τον χρόνο τους συζητώντας διάφορα θέματα, πολλά εντελώς αδιάφορα και ενίοτε ακαταλαβίστικα. Στην πορεία μαθαίνουμε ότι περιμένουν την άφιξη κάποιου Γκοντό.

Στο μεταξύ εμφανίζονται δύο ακόμη πρόσωπα. Ο Πότζο που, όπως μας λέει, είναι καθ' οδόν προς το πλησιέστερο παζάρι, για να πουλήσει τον Λάκυ, το δουλικό του, το οποίο έχει δεμένο με μια αλυσίδα. Στη θέα των δύο φίλων, σταματά για λίγο να τους μιλήσει. Ο Λάκυ τούς διασκεδάζει χορεύοντας και κάποια στιγμή αποφασίζει να μιλήσει, καταθέτοντας τον μοναδικό μονόλογο του έργου, που τους αφήνει όλους άναυδους με αυτά που λέει και με την ταχύτητα που τα λέει.

Αφού φύγουν, ένα αγόρι εμφανίζεται μυστηριωδώς και τους λέει ότι είναι αγγελιοφόρος του Γκοντό. Τους ενημερώνει ότι ο Γκοντό που περιμένουν, δεν θα έρθει το βράδυ. Σίγουρα όμως θα έρθει την επομένη, και αποχωρεί. Οι δύο φίλοι αποφασίζουν να φύγουν και αυτοί, όμως παραμένουν εκεί που είναι.

Την επόμενη μέρα (δεύτερη πράξη) συναντούμε τους δύο φίλους κοντά στο ίδιο δέντρο, που τώρα έχει βγάλει και δύο καταπράσινα φύλλα. Επιστρέφει και πάλι ο Πότζο με τον Λάκυ. Μόνο που ο Πότζο είναι τώρα τυφλός και ο Λάκυ μουγγός. Ο Πότζο δεν θυμάται να έχει συναντήσει ποτέ τους δύο φίλους. Μετά από μια σύντομη στιχομυθία αποχωρούν... Οι δύο φίλοι εξακολουθούν να περιμένουν. Επανεμφανίζεται το αγόρι και τους ενημερώνει ότι ο Γκοντό δεν θα έρθει και πάλι. Επιμένει ότι δεν μίλησε ποτέ στον Βλαδίμηρο. Ισχυρίζεται ότι πρώτη φορά βλέπει τους δύο φίλους. Φεύγει. Οι δύο φίλοι μόνοι στη σκηνή αποφασίζουν να φύγουν και αυτοί, αλλά και πάλι δεν φεύγουν κ.ο.κ.



«Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σάμιουελ Μπέκετ. Κ.Θ.Β.Ε. (2018). Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου.



## 4.6 Σχολιασμός Αποσπάσματος Α΄: Μονόλογος του Λάκου

### 1. Ιδιάζουσα χρήση της γλώσσας

(α) Ο καταϊγιστικός μονόλογος του Λάκου, με τις συνεχώς **ανακυκλούμενες εικόνες και φράσεις**, την **υπέρβαση των κανόνων σύνταξης και στίξης**, και τα **ξαφνικά ξεπετάγματα**, διαταράσσει τη σταθερότητα των αποδεκτών τρόπων αφήγησης που έχουν αρχή, μέση και τέλος. **Αμφισβητεί την ικανότητά της γλώσσας να μεταδώσει κάτι ουσιαστικό** κι έτσι παίρνει τις λέξεις και τις χρησιμοποιεί σαν όπλο, τις ξεστομίζει με ορμή για να ακουστεί η κενότητά τους.

Είναι ένας μονόλογος που βάζει την ταφόπλακα στη λογική. Διαλύει τα πάντα στο πέρασμά του. Ο Μπέκετ εντέχνως στριμώχνει και εμάς τους θεατές σε μια κατάσταση **αναμονής έστω κάποιου νοήματος**.

(β) Ειδικά η **απουσία σημείων στίξης** είναι μια σκόπιμη παράλειψη, αφενός γιατί έτσι ο λόγος αποκτά μια **ιδιαίτερη ταχύτητα** (αφού δεν υπάρχει τελεία για να τον σταματήσει) και αφετέρου **διαλύει το λογικό νόημα** που επιβάλλουν τα σημεία στίξης σε μια πρόταση. Και αυτή η διάλυση έχει να κάνει με ένα γενικότερο σχόλιο του συγγραφέα, που αφορά τον κόσμο όπου ζει και στον οποίον **η γλώσσα έχει χάσει τη δυνατότητά της να τον εξηγήσει**.

### 2. Χαρακτήρες: Άνθρωπος ανδρείκελο

Ο Λάκου τρίβει στα μούτρα αυτών που τον ακούν την πραγματική τους κατάσταση, **το παράλογο της ανθρώπινης κατάστασης** και αυτό βεβαίως δεν αρέσει. Όπως επίσης, μέσα από αυτή την επίδειξη της σκέψης του, ο Λάκου **υπογραμμίζει** ξανά και ξανά **το τυχαίο της σωτηρίας**: «Δεδομένης της υπάρξεως ... ενός προσωπικού Θεού ... εκτός τόπου και χρόνου ...».

Στο μυαλό όλων αυτών στην σκηνή, ο «παράλογος» Λάκου **φέρει πικρές αλήθειες**, οι οποίες τους κάνουν όλους τους άλλους να νιώθουν ότι απειλούνται, γι' αυτό κάνουν το παν για να τον σταματήσουν. Είναι μια ατομική βόμβα που αφήνει πίσω της τα ερείπια της πνευματικής Ευρώπης, σε μια προσπάθεια να ανακαλύψει ξανά τον λόγο ύπαρξης: Σε τι κόσμο ζούμε; Πώς ζούμε; Γιατί ζούμε; Είναι λογικό λοιπόν ένας τέτοιος «επικίνδυνος» μονόλογος να συναντά αντιστάσεις από τους άμεσα ενδιαφερόμενους, οι οποίοι καθώς ακούνε τον Λάκου να μονολογεί, λένε γεμάτοι απορία: «Αυτό που είναι τρομερό είναι να σκέφτεσαι!». Γι' αυτό και ο Πότζο, ποδοπατώντας το καπέλο του Λάκου, του λέει χαιρέκακα: «Τέρμα με τη σκέψη του».



«Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σάμιουελ Μπέκετ. Κ.Θ.Β.Ε. (2018). Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου.

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Το Θέατρο του Παραλόγου



«Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σάμιουελ Μπέκετ. Κ.Θ.Β.Ε. (2018). Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου.



«Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σάμιουελ Μπέκετ. Κ.Θ.Β.Ε. (2018). Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου.





«Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σάμιουελ Μπέκετ. Κ.Θ.Β.Ε. (2018). Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου.

#### 4.7 Σχολιασμός Αποσπάσματος Β´

Ενώ μια πρώτη ανάγνωση του έργου αφήνει μια αίσθηση πως τίποτε δεν συμβαίνει, τίποτα τουλάχιστο με όρους συμβατικού θεάτρου, μια προσεκτικότερη ανάγνωση δείχνει ότι συμβαίνουν πολλά και ενδιαφέροντα, αρκεί κάποιος να τα αφουγκραστεί. Εκτός από τα χαρακτηριστικά του Παραλόγου, αναφέρουμε και τα ακόλουθα σημεία.

##### 1. Ποιος είναι ο Γκοντό;

Κανείς δεν ξέρει ποιος είναι ο Γκοντό. Μήπως είναι ο Θεός; Μήπως το νόημα που χάθηκε από τη ζωή μας; Μήπως το μάταιο της ζωής μας; Κάποια στιγμή ρώτησαν τον Μπέκετ να πει ποιος είναι ο Γκοντό και αυτός απάντησε: «Αν το ήξερα θα το έλεγα στο έργο».

Το **θέμα του έργου** δεν είναι ο Γκοντό, αλλά η **αναμονή**, μια βασική κατάσταση της ανθρώπινης ζωής. Όλοι στη ζωή πάντα κάτι περιμένουμε, και ο Γκοντό απλούστατα αντιπροσωπεύει το αντικείμενο της αναμονής μας – ένα γεγονός, ένα πράγμα, ένα πρόσωπο, τον θάνατο. Εκείνο που μας δίνει ο Μπέκετ είναι δυο πλάσματα που βιώνουν ένα βασικό πρόβλημα: **υπάρχουν** σε αυτό τον κόσμο **χωρίς να ξέρουν ποιος είναι ο σκοπός τους**. Οι λέξεις που ξεστομίζουν οι δύο φίλοι είναι απλά ένα είδος συντήρησης. Σαν εξάσκηση στην αναμονή. Και περιμένουν μήπως κάποιος εμφανιστεί να τους εξηγήσει το νόημα της ζωής. Και θα **συνεχίσουν να περιμένουν**.

**Ο μόνος που μπορεί να τους δώσει κάποια απάντηση είναι ο Γκοντό. Αλλά πού είναι; Πότε θα έρθει;** Κανείς δεν ξέρει. Κάποιος πρέπει να τους εξηγήσει, γιατί θα τρελαθούν. Και θα τρελαθούν βεβαίως και εμάς, τους θεατές, γιατί ενώ κανένας δεν τους έκλεισε ραντεβού με τον κύριο Γκοντό, αυτοί είναι εκεί, στο μέσο του πουθενά και περιμένουν και θα συνεχίσουν να περιμένουν, ζώντας διαρκώς με την αγωνία και την απορία γιατί περιμένουν.

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

Αν και ο Γκοντό δεν εμφανίζεται ποτέ, οι πρωταγωνιστές **ποτέ δεν χάνουν την ελπίδα τους** ότι αυτός θα έρθει. Και παρ' όλο που κανείς δεν τους εγγυάται οτιδήποτε, δεν το βάζουν κάτω. Και έτσι θα οδεύσουν οι δύο φίλοι προς το τέλος, χωρίς να ξέρουν γιατί είναι στη σκηνή. Και ο Γκοντό θα συνεχίσει να τους βασανίζει με την απουσία του. Και η ζωή θα περνά, σε έναν κόσμο όπου τίποτα δεν γίνεται. Όπου κανένας δεν έρχεται και κανένας δεν φεύγει.

Η αναμονή των ηρώων **ταυτίζεται με την παθητικότητα** του ανθρώπου και τη **φιγούρα-κλόουν**, που δεν μπορεί να ξεχωρίσει τη διαφορά ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία. Μήπως και μείς είμαστε οι κλόουν μιας ευρύτερης φάρσας;

### 2. Χαρακτήρες

Οι ήρωες του Μπέκετ είναι **αδρανείς ή παράλυτοι κλόουν**. Ο Βλαδίμηρος και ο Έστραγκον στο **Περιμένοντας τον Γκοντό** έχουν τη ρίζα τους στα ζευγάρια των **κωμικών του μιούζικ-χωλ και των κλόουν του τσίρκου**. Αυτό θυμίζει ο διάλογος των δύο ηλικιωμένων αλητών, που χαρακτηρίζεται από γρήγορη ανταλλαγή λόγων και το στοιχείο του άξεστου σωματικού χιούμορ. Για παράδειγμα, το κωμικό εύρημα με τα τρία καπέλα που βάζουν, βγάζουν και περνάνε από χέρι σε χέρι ή το γεγονός ότι ο Έστραγκόν χάνει το παντελόνι του κ.λπ.

*Οι κριτικοί ονόμασαν τους δύο βασικούς ήρωες «λακέδες», «αλήτες» δηλαδή. Και έτσι τους περιποιήθηκαν σκηνοθέτες, ηθοποιοί και μελετητές. Κάποιοι τους είδαν και σαν κλόουν. Άλλοι πιο κοντά στους ήρωες της Κομμέντια ντελ' Άρτε. Ο Μπέκετ δεν είναι σαφής. Δεν μας λέει ξεκάθαρα πώς θέλει να εμφανίζονται στη σκηνή οι ήρωές του.*

### 3. Άδεια σκηνή

Σε αντίθεση και πάλι με τους ρεαλιστές και τους νατουραλιστές που είχαν την τάση να γεμίζουν τη σκηνή με λογής-λογής αντικείμενα, προκειμένου να δώσουν το στίγμα της δράσης και των προσώπων, **ο Μπέκετ αρκείται στα ελάχιστα**, όπως ένα σκονί, ένα καλάθι, ένα καρότο, ένα ζευγάρι δυσκολοφόρετες αρβύλες, καπέλα, γογγύλια, ένα πτυσσόμενο σκαμνί, κόκκαλα κοτόπουλου, ένα πανέρι, ένα παλτό και ένα μαστίγιο. Είναι σαν να λέει στον θεατή ότι δεν χρειάζονται άλλα. Εκτιμά ότι **η εικόνα της αναμονής από μόνη της υπερβαίνει την ανάγκη χρήσης αντικειμένων**.

Τα αντικείμενα φέρουν και **συμβολικές ερμηνείες**. Για παράδειγμα, **οι σωροί παπουτσιών** αποτελούν μια **εικόνα του ολοκαυτώματος**, καθώς είχαν συγκεντρωθεί μαζί με άλλα υλικά αντικείμενα για τη μνήμη αυτών που χάθηκαν και αποτέλεσαν υλικό για έργα ζωγραφικής, ποίησης κ.λπ. Αυτή είναι και η πρώτη σκέψη ανοίγοντας τη δεύτερη πράξη τις μπότες του Έστραγκόν με τις φτέρνες ενωμένες. Η αναμονή του Μπέκετ, συμβολίζει αυτήν των φυλακισμένων στο Άουσβιτς. Ο δρόμος, από την άλλη, αρχετυπικά μπορεί να συμβολίζει το ταξίδι της ζωής, ενώ το ξερό δέντρο, τη γνώση που έχει πεθάνει.

4. **Παύσεις: Ατελείωτες σιωπές** (μικρές και μεγάλες παύσεις), δεν είναι κενά, αλλά στιγμές νοητικής και συναισθηματικής διεργασίας γι' αυτό που θα ακολουθήσει.



«Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σάμιουελ Μπέκετ. Κ.Θ.Β.Ε. (2018). Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου.

### Ένα θέμα για συζήτηση: Η δημοτικότητα του Θεάτρου του Παραλόγου

Ο Μπέκετ σκόπιμα συνθέτει και διαλύει δομές και μοντέλα, με στόχο να μας εμπλέξει στις διαδικασίες, **να μας φέρει πρόσωπο με πρόσωπο και με τη δική μας διάλυση**, τη δική μας αποσύνθεση και τον επερχόμενο «θάνατο».

Όλα αυτά φαίνεται να συγκινούν τους ανά τον κόσμο καλλιτέχνες και θεατές, διαφορετικά πώς να εξηγήσει κανείς τη δημοτικότητα των έργων του, και ειδικά το **Περιμένοντας τον Γκοντό**, το οποίο παρουσιάζεται στις σκηνές του κόσμου σε εντελώς ανόμοιες αναγνώσεις, ώστε να σχολιάσει τρέχοντα γεγονότα, όπως η πολιορκία του Σεράγεβο, το Απαρτχάιντ στη Νότιο Αφρική, ο τυφώνας Κατρίνα στη Νέα Ορλεάνη; Για να επαναφέρουμε αυτό που είπαμε στην αρχή του βιβλίου και που αποτελεί βασικό πλοηγό μας: το θέατρο υπάρχει και συνομιλεί πάντα με το ιστορικό παρόν κάθε τόπου. Και αυτό εξηγεί και τις αντοχές του Περιμένοντας τον Γκοντό στον χρόνο. Παρ' όλη την αφηρημένη φυσιογνωμία του, δεν παραπέμπει σε κάποια ανθρώπινη κατάσταση εκτός ιστορίας, αλλά σε μια κατάσταση που διαρκώς επαναπροσδιορίζεται ιστορικά, ιδεολογικά, αισθητικά.

Η εκτίμησή μας λέει ότι ο Μπέκετ είναι η ανθεκτικότερη γέφυρα ανάμεσα στο θέατρο των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα και στο θέατρο των τελευταίων δεκαετιών.



# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Το Θέατρο του Παραλόγου



«Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σάμιουελ Μπέκετ. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (2018).  
Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου.



«Περιμένοντας τον Γκοντό» του Σάμιουελ Μπέκετ. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (2018).  
Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου.



# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

## 5. ΚΑΤΑΚΛΕΙΔΑ

Αντί άλλου επιλόγου, ορίστε κάποιες από τις λέξεις κλειδιά που χρησιμοποιήσαμε πιο πριν και μπορούν να σας βοηθήσουν να θυμάστε τι είναι εκείνα τα στοιχεία που διαφοροποιούν το Θέατρο του Παραλόγου από άλλα θέατρα.

- Απουσία τέλους
- Απουσία αρμονίας
- Απουσία κινήτρων
- Απουσία επικοινωνίας
- Απουσία διαλόγου
- Απουσία ρεαλιστικής δομής
- Απουσία συναισθημάτων
- Απουσία Θεού
- Απουσία βεβαιοτήτων
- Απουσία αιτίας και αποτελέσματος
- Απουσία ημερολογιακής τάξης
- Απουσία λογικής
- Απουσία ανάπτυξης χαρακτήρων
- Απουσία ταυτότητας
- Απουσία γραμμικής δομής
- Απουσία σύνθετων σκηνικών
- Απουσία συμμετρίας
- Απουσία σεξ
- Απουσία αγάπης
- Απουσία ευτυχίας





### **Προσφορά του Θεάτρου του Παραλόγου στο Θέατρο: Ποικιλομορφία: Ένα θέμα για συζήτηση**

Για να αποφευχθούν άστοχες περιπλανήσεις και γενικεύσεις, να πούμε εδώ ότι μπορεί ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος να τάραξε συνειδήσεις και παραδόσεις, όμως, το σκηνικό που διαμορφώνεται τα χρόνια που ακολουθούν, εμφανίζει μια πολύ ενδιαφέρουσα ποικιλομορφία, που δύσκολα μπορεί να φιλοξενηθεί κάτω από μια ομοιόμορφη ομπρέλα.

Ναι μεν τα χαρακτηριστικά του Θεάτρου του Παραλόγου δεσπόζουν σε πολλές από τις προτάσεις που γίνονται, όμως δεν είναι κανόνες. Τα δρομολόγια ποικίλλουν. Είναι πολύ ριψοκίνδυνο να βάλουμε πλαίσια και να πούμε ότι εδώ τελειώνει το Θέατρο του Παραλόγου. Στοιχεία που το χαρακτηρίζουν, διαχέονται προς όλες τις κατευθύνσεις.

Σε κάθε περίπτωση, μολονότι δημοφιλές για περισσότερο από τρεις δεκαετίες, δεν κατάφερε ποτέ να γίνει το θέατρο των πολλών. Δεδομένων των δυσνόπων νοημάτων του, της δύσκολης δομής του, παρέμεινε ένα θέατρο για τους λίγους. Όμως, και αυτό έχει ενδιαφέρον, το αγάπησαν πολύ οι δραματικοί συγγραφείς στις πρώην χώρες της Σοβιετικής Ένωσης και γενικά σε χώρες που εκείνη την εποχή ζούσαν κάτω από ανελεύθερα καθεστώτα, όπως η Ελλάδα, για παράδειγμα, με τη δικτατορία των συνταγματαρχών της περιόδου 1967-1974. Και η απάντηση γι' αυτή την προτίμηση είναι προφανής.

Μέσα από τον παραληρηματικό λόγο του Θεάτρου αυτού, την κατάργηση της λογικής δομής του μύθου και την απελευθέρωση των δυνατοτήτων συμβολικής έκφρασης, οι δημιουργοί έβρισκαν τη δυνατότητα να παρουσιάσουν τα μηνύματά τους, συχνά πολιτικά και ιδεολογικά φορτισμένα, που κατά κανόνα διέφευγαν της προσοχής των λογοκριτών.

Και πιο ειδικά για την Ελλάδα, η στέρηση βασικών ανθρωπίνων δικαιωμάτων, όπως η δυνατότητα ελεύθερης έκφρασης και πράξης, θα οδηγήσει πολλούς Έλληνες καλλιτέχνες στο εξωτερικό, πράγμα που θα τους φέρει σε άμεση επαφή με τα θεατρικά ρεύματα που κυριαρχούσαν τότε στην Ευρώπη, με κυριότερο το Θέατρο του Παραλόγου. Αυτή η γνωριμία θα τους επηρεάσει βαθύτατα και θα τους προσφέρει τα εργαλεία να αναπτύξουν ένα θέατρο αλλιώτικο. Ως ενδεικτικά ν' αναφέρουμε τα εξής έργα: Η Πόλη, Παρέλαση, Αντόνιο ή το Μήνυμα, της Λούλας Αναγνωστάκη, Βιοχημεία, του Παύλου Μάτεσι, Νταντάδες, του Γιώργου Σκούρη, Εσωτερικά Ειδήσεις, του Μάριου Ποντίκα, Χρωματιστές γυναίκες του Βασίλη Ζιώγα.

#### **Περίεργο κι όμως αληθινό:**

**Το θέατρο του Παραλόγου γνώρισε (και γνωρίζει) άνθιση και σε συστήματα καταπιεστικά, όπως για παράδειγμα μια δικτατορία. Γιατί; Πώς γίνεται ένα ελεύθερο είδος γραφής να προοδεύει και σε ένα ανελεύθερο καθεστώς; Να τονιστεί εδώ η μεταφορική, αλληγορική και υπαινικτική χρήση εικόνων, χαρακτήρων, ιστοριών, ώστε οι μαθητές να μπορέσουν να διαμορφώσουν την απάντησή τους.**

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Έσολιν, Μάρτιν, *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Εκδόσεις Δωδώνη, 1996.
- *Ιστορία του Νεότερου και Σύγχρονου Κόσμου*, Γ' Γενικού Λυκείου, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, σσ. 167-204.
- *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.
- Λίχτε, Έρικα Φίσερ. *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου: Από τον ρομαντισμό μέχρι σήμερα*, Πλέθρον, Αθήνα, 2010.
- Μπέκετ, Σάμουελ, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα, 1994.
- Μπρόκετ, Όσκαρ, *Ιστορία του Θεάτρου, Τομ. Β.*, Εκδόσεις ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2017.
- Νίκολς, Αλαντράυς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου*, Εκδόσεις Σμυρνιώτη, Αθήνα, 1987.
- Πατσαλίδης, Σάββας, *Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση: σπουδή ορίων και περιθωρίων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σσ. 73-100.
- Πατσαλίδης, Σάββας *Θέατρο και Θεωρία*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2000, σσ. 381-400.
- *Στοιχεία Θεατρολογίας*, Α' Λυκείου, Βιβλίο Καθηγητή, Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Πολιτισμού και Αθλητισμού Ελλάδας, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Οργανισμός Εκδόσεων Βιβλίων: Διαθέσιμο στο: <http://ebooks.edu.gr/2013/books-pdf.php?course=DSGL-A115>.
- Τέννεσση Ουίλλιαμς, *Θεατρικά έργα*, μτφρ. Μάριος Πλωρίτης, Εκδόσεις Γκόννη, σ. 7-28.
- Χάρτνολ, Φύλλις, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Ρούλας Πατεράκη, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1980.
- Berkowitz, M. Gerald, *American Drama of the Twentieth Century*, Longman Publishing, New York, 1992.
- Bigsby, E.W.E, *A Critical Introduction to twentieth Century American Drama*, V.2, Cambridge University Press, London, 1984.
- Tischler, M. Nancy, *Student Companion to Tennessee Williams*, Greenwood Press, Connecticut, 2000.



## ΤΟ ΣΗΜΕΡΑ ΚΑΙ ΤΟ ΑΥΡΙΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Ενώ ο 19<sup>ος</sup> αιώνας ανοίγει με το άτομο σε κυρίαρχη θέση, ο 20<sup>ος</sup> αιώνας κλείνει σε αναζήτηση του ατόμου. Το θέατρο που εμφανίζεται μετά τον Μπέκετ θέτει τις δικές του απορίες και προτάσεις που αφορούν το άτομο και τις σχέσεις του με τον περίγυρο, την οικογένεια, την ηθική. Πού βρίσκεται; Πώς ολοκληρώνεται; Πώς υπάρχει;

Κανείς δεν μπορεί να προβλέψει πώς θα είναι το θέατρο τον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Εάν κρίνουμε με βάση τα μέχρι τώρα δεδομένα, το σίγουρο είναι ότι θα κληθεί να αναμετρηθεί και πάλι με έναν κόσμο σύνθετο, σε κατάσταση συνεχών μεταλλαγών, έναν κόσμο με τεράστια μετακίνηση πληθυσμών, άρα έναν κόσμο όπου θα συναντιούνται συχνά το ξένο και το αλλότριο.



*Οι νέοι (χίπις) αναζητούν έναν εναλλακτικό τρόπο ζωής, πιο ειρηνικό, πιο ερωτικό και πιο επικοινωνιακό. Στη θέση του αυστηρού προγραμματισμού, τοποθετούν τώρα τον αυτοσχεδιασμό, το ένστικτο, την παρόρμηση. Αναζητούν τα δικά τους (αντι)σώματα και τις δικές τους αλήθειες στα πράγματα, στις έννοιες.*

Δεν θα είναι εύκολη αυτή η συνάντηση, όμως από ό,τι μας έχει διδάξει η ιστορία, είναι αναπόφευκτη και το θέατρο, σαν ένας «ετοιμοπόλεμος» σειсмоγράφος των κραδασμών της ζωής των ανθρώπων αυτού του πλανήτη, είναι υποχρεωμένο να σταθεί απέναντι σε αυτά που γίνονται, να στοχαστεί και να τα κάνει θέαμα.

Τώρα, το κατά πόσο αυτά που θα μας δώσουν οι σκηνές του κόσμου θα αξίζουν τον κόπο ή όχι, μόνο ο χρόνος μπορεί να δείξει. Κατά πόσο αυτά που θα μας δώσουν θα μας κάνουν καλύτερους και πιο σκεπτόμενους πολίτες, πάλι ο χρόνος θα δείξει. Οπότε ας έχουμε υπομονή και συνεχή ενημέρωση. Γιατί απλούστατα, όλα αυτά μας αφορούν.



## ΛΕΞΙΚΟ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΟΡΩΝ

**ΑΒΑΝΓΚΑΡΝΤ (Avant-garde):** Χρησιμοποιήθηκε στην αρχή ως στρατιωτικός όρος (εμπροσθοφυλακή). Από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα με την έκφραση αυτή αποδίδεται κυρίως κάθε πρωτοποριακή ή και πειραματική ιδέα ή εφαρμογή σε όλα τα πεδία της ανθρώπινης δραστηριότητας και κυρίως στους χώρους της τέχνης, του πνεύματος, ακόμα και στην πολιτική.

**ΑΓΩΝ:** Κάθε έντονη ή επίπονη προσπάθεια που κάνει κάποιος για να πραγματοποιήσει κάτι δύσκολο ή για να νικήσει ή να αντιμετωπίσει κάτι. Στο θέατρο η λέξη έχει τις αφετηρίες της στην αρχαία ελληνική τραγωδία και αναφέρεται στην προσπάθεια που καταβάλλει ο πρωταγωνιστής να πραγματοποιήσει ή να αντιμετωπίσει κάτι δύσκολο, που μπορεί να εκφράζεται μέσα από τη σύγκρουσή του με τους θεούς ή ακόμη και με τον ίδιο τον εαυτό του (εσωτερική σύγκρουση). Βλ. την περίπτωση του Ορέστη με τις Ερινύες, της Αντιγόνης με τον Κρέοντα κ.λπ. Επίσης, η λέξη χρησιμοποιείται και στην κωμωδία.

**ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΠΟΣΤΑΣΗ:** Η απόσταση (ψυχολογική και/ή χωρική) που χωρίζει τον θεατή από το θέαμα. Για να έχουμε θέατρο, πρέπει να υπάρχει και μια κάποια μορφή απόστασης ανάμεσα στα δρώμενα και τον δέκτη. Σε περίπτωση που έχουμε συμμετοχή του θεατή, καταργείται το θέατρο ως χώρος θέασης και γίνεται χώρος συντέλεσης.

**ΑΚΟΥΣΤΙΚΗ:** Η ιδιότητα κλειστού ή ανοικτού θεατρικού χώρου να μεταδίδει ήχο. Ήταν ανέκαθεν ένα βασικό πρόβλημα για τους ανθρώπους του θεάτρου. Στην αρχαία Ελλάδα, λ.χ., επέλεξαν με μεγάλη προσοχή τον χώρο όπου θα έκτιζαν τα θεάτρά τους για να έχουν, εκτός από καλές προδιαγραφές θέασης, και καλή ακουστική. Επίσης, σε πολλά θέατρα της αρχαίας Ιταλίας τοποθετούσαν ακουστικά αγγεία κάτω από τα καθίσματα, για να έχουν καλύτερα αποτελέσματα.

**ΑΚΡΟΑΜΑ:** Αυτό που ακούει το κοινό. Οι Έλληνες ονόμασαν τον χώρο όπου έδιναν τις παραστάσεις τους θέατρον (από το θεώμαι) και οι Ρωμαίοι auditorium (από το audio=ακροώμαι). Στη θεατρική πράξη θέαμα και ακρόαμα συνεργάζονται αρμονικά.

**ΑΚΡΟΑΣΗ:** Η διαδικασία κατά την οποία οι ηθοποιοί καλούνται να αποδείξουν/επιδείξουν το ταλέντο τους μπροστά σ' έναν σκηνοθέτη και το επιτελείο του προκειμένου να πάρουν κάποιο ρόλο. Κατά μια άλλη έννοια, είναι η ανάγνωση ενός θεατρικού κειμένου σε κάποιον πιθανό χρηματοδότη.

**ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ:** Γενικά, μεταφορική έκφραση, συχνά και ολόκληρο καλλιτεχνικό έργο που κρύβει νοήματα διαφορετικά από εκείνα που φαίνεται ότι δηλώνει. Στο θέατρο εννοούμε εκείνο το έργο ή μέρος του οποίου κινείται σε μεταφορικό επίπεδο με τη βοήθεια συμβολισμών και προσωποποιήσεων. Ο συγγραφέας καλύπτει την πραγματική του ιδέα με μια φανταστική/αλληγορική εικόνα. Από μια άποψη, όλα στο θέατρο είναι μια μορφή αλληγορίας, αφού τα σκηνικά δρώμενα δεν είναι ποτέ η ίδια η πραγματικότητα όπως τη βιώνουμε, αλλά μια μεταφορά της πραγματικότητας. Βέβαια, σε κάποιες εποχές η δυναμική της αλληγορίας χρησιμοποιήθηκε πιο έντονα, όπως στην Αρχαία Αττική Κωμωδία, λ.χ., με τους ζωόμορφους μύθους της, στη Μέση Κωμωδία με την παραμυθένια της ατμόσφαιρα, στις μεσαιωνικές Ηθολογίες και τα Πάθη του Χριστού, και στο Αναγεννησιακό θέατρο με τα εξωτικά θέματα. Βλ. επίσης, *σύμβολο/συμβολισμός*.



**ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ:** Κατά την αριστοτελική άποψη, η αναγνώριση οδηγεί στη “λύση” του έργου, δηλαδή στην αποκλιμάκωση. Η αναγνώριση μπορεί να γίνεται, είτε από έναν χαρακτήρα προς κάποιον άλλο (π.χ. η αναγνώριση του χαμένου αδερφού, από ένα γενετικό σημάδι στο σώμα, το οποίο αποκαλύπτεται τυχαία, βλ. Ορέστης, λ.χ.), είτε και από τον ίδιο, συνήθως, τον πρωταγωνιστή—όταν αναγνωρίζει την πραγματική κατάσταση στην οποία βρισκόταν εδώ και καιρό χωρίς να το συνειδητοποιεί (τέτοιου είδους αναγνωρίσεις συναντούμε συχνά στο εξπρεσιονιστικό θέατρο και στο θέατρο του ψυχολογικού ρεαλισμού, μεταξύ άλλων).

**ΑΠΟ ΜΗΧΑΝΗΣ ΘΕΟΣ:** Πρωτοεμφανίστηκε στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες χρησιμοποιήθηκε, κατά κόρον, από τον Ευριπίδη, ενώ ο Σοφοκλής τον υιοθέτησε σε μεταγενέστερα έργα του (π.χ. *Φιλοκλήτης*). Ο “από μηχανής θεός” (από το λατινικό “*deus ex machina*”) κατέβαινε πάντα στη σκηνή με τη βοήθεια μιας μηχανικής κατασκευής, και με τις παραινέσεις ή τις διαταγές του, έλυne τα προβλήματα των ηρώων της τραγωδίας, προωθώντας έτσι την εξέλιξη της ιστορίας προς το τέλος της. Ο όρος χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα για να δηλώσει οποιαδήποτε επιλογή του συγγραφέα που προάγει “ως εκ θαύματος” τη ροή του έργου υπερπηδώντας τις δυσκολίες που ο ίδιος είχε νωρίτερα μηχανευτεί. Στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1960, για παράδειγμα, τα οικονομικά προβλήματα του πρωταγωνιστή έλυne πάντα ο πλούσιος θεός από την Αυστραλία ή μια απρόσμενη κληρονομιά από κάποιον μακρινό συγγενή στην Αμερική. Στο μυθιστόρημα είναι πολύ χαρακτηριστική η περίπτωση έργων όπως ο *Όλιβερ Τουίστ* του Καρόλου Ντίκενς. Παρωδία της θεατρικής αυτής σύμβασης συναντούμε αρχικά στον Αριστοφάνη, όπου παρωδεί τους από μηχανής θεούς του Ευριπίδη. Στη σύγχρονη εποχή η πλέον γνωστή περίπτωση είναι του Μπρεχτ στο έργο του *Η Όπερα της Πεντάρας*.

**ΑΡΕΝΑ ή ΚΥΚΛΙΚΗ ΣΚΗΝΗ:** Κατά τη βρετανική εκδοχή, είναι η κυκλική σκηνή με πισωτοιχεία, χωρίς προσκήνιο και συνήθως χωρίς αυλαία, με το ακροατήριο να καλύπτει τις τρεις πλευρές. Η αντίστοιχη αμερικάνικη σκηνή διαφέρει στο ότι δεν υπάρχει πίσω τοίχος και οι θεατές περικυκλώνουν τη σκηνή. Σε μορφή παρόμοια με τη σημερινή, χρονολογείται από τον Μεσαίωνα. Οι υποστηρικτές της κυκλικής σκηνής θεωρούν ότι το μεγαλύτερο πλεονέκτημά της είναι η αμεσότητα κοινού και ηθοποιών, ενώ οι πολέμιοί της υποδεικνύουν ότι σε ορισμένα είδη έργων αυτή η αμεσότητα δεν είναι επιθυμητή. Π.χ. είναι πολύ δύσκολη η σωστή απόδοση μονολόγων. Όπως, επίσης, είναι καμιά φορά ενοχλητική η συνεχής χωρική μετακίνηση του ηθοποιού για να μην έχει την πλάτη γυρισμένη διαρκώς προς μια κατεύθυνση. Ακόμη, δυσχεραίνει τις εισόδους/εξόδους και τα μπλοκαρίσματα (σκηνικές θέσεις των ηθοποιών). Αυτή η αντιπαλότητα θα έχει σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας πιο ευέλικτης σκηνής, όπου τα καθίσματα να μπορούν να μετατεθούν, ούτως ώστε ο χώρος όπου διαδραματίζεται το έργο να μπορεί να μεταφέρεται και να διασκευάζεται ανάλογα.

**ΑΡΛΕΚΙΝΑΔΑ:** Ψυχαγωγικό θεατρικό είδος όπου πρωταγωνιστής είναι ο Αρλεκίνος, κωμικός χαρακτήρας που παρουσιάζεται με δίχρωμο κολάν και μάσκα. Οι ρίζες του Αρλεκίνου βρίσκονται στην κομμένη ντελ’άρτε. Στις βρετανικές παντομίμες, η αρλεκινάδα αποτελούσε πάντα το δεύτερο μέρος με πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες τον Αρλεκίνο, την Κολομπίνα, τον Πανταλόνε και τον Κλόουν.

**ΑΣΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ:** Σύμφωνα με το *Νεοελληνικό Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, πρόκειται για θεματική και υφολογική κατηγορία της δραματουργίας που έχει τις απαρχές της στο θέατρο του Διαφωτισμού και καταλήγει στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Επίκεντρο των δραματικών υποθέσεων είναι η

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

αστική οικογένεια και το κοινωνικό της περιβάλλον. Οι δραματικές συγκρούσεις προκύπτουν αρχικά από την ταξική αντίθεση με την αριστοκρατία. Στον ρεαλισμό και στον νατουραλισμό αναλύεται η φθορά και η σήψη στους κόλπους της ίδιας της αστικής τάξης, και αργότερα η σύγκρουση με την εργατική τάξη, καθώς και η διάλυση των οικογενειακών θεσμών και δεσμών, η αντίθεση των γενεών, η κρίση των συζυγικών σχέσεων κ.λπ.

**ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ:** Η ιδιαίτερη και υποβλητική διάθεση και γοητεία που προκαλεί ένα έργο. Το ψυχολογικό περιβάλλον μέσα στο οποίο βρίσκεται ή γίνεται κάτι και προετοιμάζει τον δέκτη γύρω από τη φυσιογνωμία και πιθανή εξέλιξη των δρωμένων. Στον Άμλετ, λ.χ., ο Σαίξπηρ δημιουργεί την ατμόσφαιρα του έργου από την πρώτη σκηνή, μέσα από τον διάλογο και τις υποθέσεις που γίνονται αναφορικά με την επανεμφάνιση του φαντάσματος του πατέρα του Άμλετ.

**ΑΥΛΑΙΑ:** Κομμάτι υφάσματος ή άλλου υλικού που χρησιμοποιείται για να καλύψει μέρος ή όλη τη σκηνή. Τα αρχαία ελληνικά θέατρα δεν είχαν κουρτίνα· τα αρχαία ρωμαϊκά είχαν στο μπροστινό μέρος της σκηνής κουρτίνα, η οποία παράμενε χαμηλωμένη μέσα σ' ένα ειδικό αυλάκι της σκηνής κατά τη διάρκεια της παράστασης, την οποία ανέβαζαν μετά το τέλος. Το γιαπωνέζικο θέατρο Καμπούκι χρησιμοποιεί συχνά την κουρτίνα, τότε για να παρουσιάσει ένα πολύχρωμο τοπίο και τότε - με μαύρο χρώμα - για ν' αναπαραστήσει το σκοτάδι ή το κενό. Κατά τον Μεσαίωνα, πολλοί περιοδεύοντες θίασοι χρησιμοποιούσαν για τις παραστάσεις τους μια φορητή σκηνή με κουρτίνα για πισωτοικεία, από την οποία μπαινόβγαιναν οι ηθοποιοί. Στην ελισαβετιανή σκηνή υπήρχε κουρτίνα στο πίσω μέρος, την οποία χρησιμοποιούσαν ενίοτε οι ηθοποιοί. Το σύγχρονο θέατρο με προσκήνιο έχει συνήθως μια κουρτίνα από αμίαντο, πίσω από την οποία βρίσκεται η κουρτίνα του θεάτρου ή μπροστινή κουρτίνα. Ενίοτε, υπάρχει η «κουρτίνα των πράξεων», η οποία κατεβαίνει για να δηλώσει το τέλος μιας πράξης, συνήθεια η οποία υιοθετήθηκε στα μέσα του 18ου αιώνα. Η κουρτίνα μπορεί είτε να τυλίγεται και να ανεβαίνει πάνω από τη σκηνή, είτε χωρίζοντας στα δύο, στη μέση, να μαζεύεται στα πλαϊνά της σκηνής.

Ο όρος χρησιμοποιείται και κατά μια δεύτερη έννοια για να δηλώσει τις τελευταίες κουβέντες ενός ηθοποιού πριν την αυλαία ή και την τελευταία σκηνή πριν το κλείσιμο.

**ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ:** Η στιγμιαία έμπνευση στο παίξιμο μιας σκηνής ή ενός ολόκληρου έργου, χωρίς προηγούμενο σχεδιασμό και χωρίς σενάριο. Σύμφωνα με τη μέθοδο Στανισλάφκι, ο ηθοποιός αυτοσχεδιάζει σκηνές εκτός σεναρίου, για να μπορέσει έτσι να εξασκηθεί για τον ρόλο του.

**ΒΟΝΤΕΒΙΛ:** Από τα δημοφιλέστερα είδη του αμερικανικού λαϊκού θεάτρου, που συνδυάζει μουσική, χορό, ταχυδακτυλουργίες, ακροβατικά και θεατρικά σκετς. Οι αφετηρίες του είναι γαλλικές, αν και είναι αβέβαιη η ετυμολογία του. Σύμφωνα με τα λεξικά, θεωρείται πως προέρχεται από τη γαλλική έκφραση *val-de-Vire* (ή *vau-de-Vire*) που σημαίνει «πεδιάδα του Βιρ» και αναφέρεται στον ομώνυμο ποταμό της Νορμανδίας.

**ΒΟΥΒΟ ΘΕΑΜΑ:** Επεισόδιο παντομίμας που μπαίνει εμβόλιμα σε ένα έργο. Κοινή πρακτική στο ελισαβετιανό θέατρο και πιο παλιά στα έργα του Σενέκα. Η πιο γνωστή περίπτωση είναι το έργο μέσα στο έργο στον σαιξπηρικό Άμλετ, εκεί όπου δίνεται περιληπτικά με τις κινήσεις και μόνο το τι θα επακολουθήσει.





**ΓΕΝΙΚΗ ΠΡΟΒΑ:** Η τελευταία, συνήθως, πρόβα, πριν από την πρεμιέρα ενός έργου, η οποία γίνεται με όλα τα τεχνικά στοιχεία, τα κοστούμια και το μακιγιάζ. Η μόνη διαφορά που έχει από μια κανονική παράσταση είναι η απουσία του κοινού.

**ΓΚΑΓΚ [GAG]:** Λεκτική παρεμβολή· ατάκες που δεν συμπεριλαμβάνονται στο σενάριο/έργο, τις οποίες εκφέρει ο ηθοποιός και οι οποίες έχουν κωμικό αποτέλεσμα. Ευρύτερα, ο όρος χρησιμοποιείται και για τις οποιοσδήποτε κινήσεις κάνει ο ηθοποιός, οι οποίες απορρέουν άμεσα (ηχητικά ή οπτικά) από τις ατάκες ή, εν γένει, τις καταστάσεις που παρουσιάζει το έργο.

**ΓΚΡΑΝ ΓΚΙΝΙΟΛ [GRAND GUIGNOL]:** Σύντομα έργα τρόμου, βίας, φαντασμάτων και αυτοκτονιών. Ονομάστηκαν έτσι από το θέατρο Grand Guignol στο Παρίσι (Théâtre du Grand Guignol), στο οποίο παρουσιάζονταν αποκλειστικά έργα με κύριο θέμα τους τη φρίκη και το αίμα. Η ίδια η λέξη γκινιόλ παραπέμπει στο γαλλικό κουκλοθέατρο που άρχισε στη Λυών τον 18ο αιώνα από τον κουκλοπαίκτη Laurent Mourquet (1744-1844). Σε μια παραλλαγμένη μορφή το συναντούμε στην Αγγλία τις αρχές του 20ού αιώνα. Στην ορολογία του γαλλικού θεάτρου, «γκινιόλ» είναι επίσης το μικρό δωμάτιο πίσω από τη σκηνή που χρησιμοποιείται για πολύ γρήγορες αλλαγές των ηθοποιών.

**ΓΚΡΟΤΕΣΚΟ:** Από το ιταλικό γκρόττα=σπηλιά. Στην Αναγέννηση ονομάστηκαν «σπηλιές» τα υπόγεια δωμάτια που έφεραν στο φως οι πρώτες ανασκαφές στη Ρώμη και γκροτέσκα τα παράξενα φανταστικά φυτά, ζώα και ανθρώπινα όντα που τα διακοσμούσαν. Η απομίμησή τους έγινε μόδα τον 16ο και 17ο αιώνα. Ο όρος χρησιμοποιείται για τα θεατρικά έργα τα οποία έχουν το στοιχείο του φανταστικού και του παράδοξου σε βαθμό υπερβολής.

**ΔΙΑΛΟΓΟΣ:** Η προφορική επικοινωνία των ηθοποιών/χαρακτήρων μιας παράστασης. Ενίοτε, εννοείται και ο λόγος ενός και μόνο χαρακτήρα. Μια μορφή διαλόγου είναι και η στιχομυθία. Οι ρίζες της στιχομυθίας, υπό τη μορφή ερωτήσεων και απαντήσεων, βρίσκονται στην αρχαία ελληνική τραγωδία, από όπου την υιοθέτησε ο Σενέκας και, αργότερα, οι ελισαβετιανοί θεατρικοί συγγραφείς.

**ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ:** Κατά μια έννοια, οποιοδήποτε έργο περιέχει διδάγματα ή από το οποίο μπορούμε να αντλήσουμε διδάγματα. Κατά μια άλλη έννοια, είναι το έργο που έχει την τάση να θέτει στους θεατές αυστηρούς κανόνες που αφορούν την ηθική, τα θρησκευτικά και ιδεολογικά πιστεύω. Από αυτή τη δεύτερη έννοια βγαίνει και το «προπαγανδιστικό έργο» [βλ. αγκιτάτσια], στόχος του οποίου είναι μέσα από τον διδακτισμό να αναγκάσει τον θεατή να πάρει θέση, να δράσει με βάση κάποιες ηθικές και/ή ιδεολογικοπολιτικές επιλογές. Τέτοια παραδείγματα συναντούμε στον Μπρεχτ, τον Σω, στο «εργατικό δράμα» που άνθισε στην Ελλάδα τις αρχές του 20ού αιώνα, όπως και σε πολλά έργα εθνικιστικού ή δικτατορικού περιεχομένου (π.χ. τα έργα επί Χίτλερ στη Γερμανία, επί Στάλιν και Μάο στη Ρωσία και Κίνα αντίστοιχα κ.λπ.).

**ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ [ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΑ-COPYRIGHT]:** Υποδηλώνουν την ιδιοκτησία και το δικαίωμα ελέγχου όλων των μορφών αναπαραγωγής ενός έργου. Με αυτή την έννοια, ένα έργο είναι ένα αντικείμενο, παράγωγο μιας πρωτότυπης δημιουργικής πράξης (από ένα ή περισσότερα άτομα), που υλοποιείται με τέτοιο τρόπο, που μπορεί να γίνει αντικείμενο πολλαπλών μορφών αντιγραφής. Δύο είναι οι προϋποθέσεις για να ισχύουν τα συγγραφικά δικαιώματα: 1: το έργο δεν ολοκληρώθηκε και δεν δημοσιεύτηκε σε μια εποχή όπου δεν υπήρχαν συγγραφικά δικαιώματα και 2: ότι είναι πρωτότυπο, με την έννοια του τρόπου έκφρασής του και όχι του περιεχο-

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

μένου. Με άλλα λόγια, δεν παραβιάζονται τα συγγραφικά δικαιώματα εάν κάποιος παραφράσει μια θεωρία και τη δημοσιεύσει (μολονότι εδώ υπεισέρχεται ενδεχομένως το θέμα του πλαγιαρισμού). Η διάρκεια των δικαιωμάτων ποικίλλει από χώρα σε χώρα—από 20 χρόνια μετά την πρώτη δημοσίευση μέχρι 80 χρόνια μετά τον θάνατο του συγγραφέα. Ο συγγραφέας μπορεί να μεταβιβάσει τα δικαιώματά του σε κάποιον άλλο. Σε ό,τι αφορά το θέατρο (ειδικά του δυτικού κόσμου), υπάρχει και σαφής διάκριση ανάμεσα στα δικαιώματα που αφορούν στη δημοσίευση ενός έργου (ή μετάφραση, κινηματογράφηση κ.λπ.) και τα δικαιώματα της παράστασής του. Το πρόβλημα είναι πώς εννοεί κάθε χώρα τη λέξη «παράσταση» (χορός, μιμική κ.λπ.).

**ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ:** Η ιδέα ότι ο θεατής ή αναγνώστης του θεατρικού κειμένου εισέρχεται οικειοθελώς στον φανταστικό κόσμο του συγκεκριμένου έργου, αυτόματα αποδεχόμενος τα δεδομένα του ως «πραγματικά», ακόμα κι όταν δεν αντικατοπτρίζουν την πραγματικότητα ρεαλιστικά. Για τον λόγο αυτό ο κριτικός Τζορτζ Χένρι Λιούις (George Henry Lewes) εισήγαγε τον όρο “θεατρική οπτική” (optique du théâtre/theater view), σύμφωνα με την οποία ένας θεατής, για να απολαύσει τη σκηνική ψευδαίσθηση πρέπει να δέχεται και τη σύμβαση που δημιουργεί αυτή η ψευδαίσθηση. Η «θεατρική οπτική» δεν ζητά την αναπαραγωγή του πραγματικού, αλλά μια συμβολική αναπαράστασή του.

**ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΑΓΩΝΙΑ/ΣΑΣΠΕΝΣ:** Η αβεβαιότητα, συχνά συνοδευόμενη από ανησυχία, για την έκβαση της υπόθεσης (κύριας ή δευτερεύουσας) ενός έργου. Επιτυγχάνεται με τη μερική αποκάλυψη, από τον συγγραφέα στο κοινό, όσων πρόκειται ν’ ακολουθήσουν. Η δραματική αγωνία κρατάει το ενδιαφέρον του θεατή αμείωτο, ακόμα και στις περιπτώσεις όπου η έκβαση της υπόθεσης είναι εκ των προτέρων γνωστή (όπως, για παράδειγμα, στα έργα του Σαίξπηρ ή στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες). Κατ’ αυτήν την έννοια, η δραματική αγωνία προσομοιάζει της τραγικής ειρωνείας, καθώς ο χαρακτήρας του έργου γνωρίζει λιγότερα γι’ αυτά που πρόκειται να του συμβούν, απ’ ό,τι το κοινό.

**ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΟΣ:** Σημαντικότερος συντελεστής της παράστασης. Τα καθήκοντά του δεν είναι απόλυτα οριοθετημένα και ποικίλλουν από θίασο σε θίασο, ανάλογα με τις ανάγκες του έργου και του θιάσου. Συνήθως συμπεριλαμβάνουν την ιστορική οριοθέτηση του έργου που θα παιχτεί, την ενημέρωση του κοινού σχετικά με τον συγγραφέα και την περίοδο, καθώς και τη συμμετοχή στην ανάγνωση του σεναρίου, με σκοπό τη βαθύτερη κατανόησή του από τους ηθοποιούς. Κατά μια άλλη έννοια, δραματουργός είναι και ο ίδιος ο συγγραφέας.

**ΕΓΧΩΡΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ:** Έργο το οποίο ασχολείται με ανθρώπους μεσοαστικής ή χαμηλής κοινωνικής τάξης και τις καθημερινές δυσκολίες που αντιμετωπίζουν (ειδικά μέσα στην ίδια τους την οικογένεια). Αναπτύχθηκε κυρίως κατά την ελισαβετιανή περίοδο και τον 18ο αιώνα. Έχει πολλά κοινά στοιχεία με το «αστικό θέατρο».

**ΕΙΔΟΣ:** Η κατηγοριοποίηση των έργων ανάλογα με τα χαρακτηριστικά τους, όπως, για παράδειγμα, κωμωδία, τραγωδία, φάρσα κ.λπ.

**ΕΙΡΩΝΕΙΑ:** Περιφρονητικός ή υποτιμητικός αστεϊσμός, χλευασμός κ.λπ. εις βάρος κάποιου άλλου. Επίσης, σχήμα λόγου κατά το οποίο ένας ομιλητής χρησιμοποιεί λέξεις ή φράσεις με περιεχόμενο εντελώς αντίθετο από αυτό που εννοεί, για να χλευάσει ή να περιπαίξει, να εκφράσει αγανάκτηση κ.λπ. Σ’ ένα θεατρικό έργο είρων είναι ο χαρακτήρας ο οποίος, αν και πανέξυπνος ή παμπόνηρος, υποκρίνεται τον αδαή ή τον αφελή. Στο θέατρο, ο όρος αυτός αναφέρεται και



στην πλοκή του μύθου που παρουσιάζει τους ήρωες να αγνοούν την αλήθεια, τους θεατές όμως να τη γνωρίζουν και να αγωνιούν για την πλάνη των ηρώων (δραματική ειρωνεία). Στο ελληνικό θέατρο, το οποίο ήταν βασισμένο σε μύθους οικείους στο κοινό, οι συγγραφείς κατέφευγαν συχνά στη χρήση της δραματικής (τραγικής) ειρωνείας. Ο *Οιδίποδας* είναι ένα από τα γνωστότερα παραδείγματα. Συναντάται επίσης πολύ συχνά και στις κωμωδίες, στην περίπτωση που οι πράξεις ή τα λόγια ενός χαρακτήρα φέρνουν ακριβώς το αντίθετο αποτέλεσμα απ' αυτό που αναμενόταν. Πολύ δημοφιλής είναι επίσης και η *ρομαντική ειρωνεία*, όπως την εισήγαγαν και την καθιέρωσαν οι Γερμανοί ρομαντικοί του 19ου αιώνα, εκεί όπου ο συγγραφέας δημιουργεί την ψευδαίσθηση του πραγματικού για να τη διαλύσει στο τέλος, προβάλλοντας τον εαυτό του ως τον δημιουργό και χειριστή της τύχης των ηρώων του. Πρόκειται για ένα είδος γραφής που στο θέατρο το συναντούμε πολλές φορές και με τον όρο «μεταθέατρο».

**ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ:** Γενικά έργα τα οποία παρουσιάζονταν σε συνδυασμό με τη λειτουργία της εκκλησίας, ή σε κάποια γιορτή συνδεδεμένη με τις θρησκευτικές δραστηριότητες της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας. Τα θέματά τους ήταν εμπνευσμένα από τη Βίβλο. Τέτοια έργα άνθισαν τον Μεσαίωνα στη Δυτική Ευρώπη και τον 17ο αιώνα στην Ισπανία.

**ΕΜΠΑΘΕΙΑ:** Στάση που προέρχεται και καθορίζεται από έντονο συναίσθημα αντιπάθειας, εχθρότητας ή κακίας η οποία εμποδίζει την αντικειμενική κριτική.

Η ίδια λέξη ωστόσο στα αγγλικά (*empathy*) αναφέρεται στην προβολή των συναισθημάτων ενός ατόμου προς κάποιο υποκείμενο ή αντικείμενο (ενσυναίσθηση). Ο θεατής «παθιάζεται» με έναν ηθοποιό/χαρακτήρα όταν, για παράδειγμα, νιώθει και ο ίδιος τη θλίψη του ή την οργή του. Όταν, με άλλα λόγια, συναισθάνεται και όχι μόνο βλέπει αυτά που βιώνει ο χαρακτήρας στο έργο. Εικόνες εμπάθειας είναι συχνές στη ρομαντική ποίηση, για παράδειγμα.

**ΕΜΠΙΣΤΟΣ:** Χαρακτήρας ενός έργου, στον οποίο εμπιστεύεται ο πρωταγωνιστής τις σκέψεις του, προωθώντας έτσι την εξέλιξη της υπόθεσης. (Για παράδειγμα, στον σαιξπηρικό *Άμλετ* ο πρωταγωνιστής εμπιστεύεται τα μυστικά του στον Οράτιο). Πρόκειται για δευτερεύουσας σημασίας χαρακτήρα, η χρησιμότητα του οποίου στην όλη εξέλιξη του έργου έχει κατά καιρούς αμφισβητηθεί. Παρόλα αυτά, οι Γάλλοι θα στηρίξουν την παρουσία του στο θέατρο με την αιτιολογία ότι είναι ένα σαφώς πιο ρεαλιστικό στοιχείο από τον μονόλογο (που αγαπήθηκε ιδιαίτερα από τους Άγγλους συγγραφείς).

**ΕΝΟΤΗΤΑ:** Η ιδιότητα ενός συνόλου πραγμάτων ή στοιχείων που συνδέονται τόσο στενά μεταξύ τους, ώστε να υπάρχουν ή να εμφανίζονται ως ένα, ως κάτι το αδιάσπαστο, ενιαίο ή αδιάιρετο. Ειδικά στη λογοτεχνία, η ιδιότητα κειμένου του οποίου όλα τα στοιχεία αναφέρονται ή συγκλίνουν σε ένα κεντρικό θέμα και δεν αποσπούν από αυτό τη σκέψη του αναγνώστη. Δηλαδή, ενότητα υποδηλώνει πληρότητα. Ένας σύγχρονος όρος, «οργανική ενότητα», συνδέει ένα καλλιτέχνημα με έναν οργανισμό και όχι με έναν μηχανισμό. Ένα ρολόι, λόγου χάρη, αποτελείται από πολλά επί μέρους στοιχεία που συνεργάζονται μεταξύ τους. Το σύνολό του είναι το σύνολο των επί μέρους ξεχωριστών στοιχείων και μπορεί να αναλυθεί/εξεταστεί, αφού πρώτα διαλυθεί στα επί μέρους. Ένας ζωντανός οργανισμός, όμως, αποτελείται από μέρη που δεν μπορούν να διαλυθούν χωρίς να διαλυθεί το όλον. Και τούτο γιατί σε κάθε επί μέρους στοιχείο υπάρχει κάτι και από τα άλλα.



# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

**ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ:** Ετυμολογικά προέρχεται από το αγγλικό ρήμα το *express*, εκφράζω/ζομαι. Καλλιτεχνικό κίνημα που ξεκίνησε από τη Γερμανία στις αρχές του 20ού αιώνα στον χώρο των εικαστικών τεχνών, και έφτασε στο απόγειό του, ιδιαίτερα στο θέατρο, τη δεκαετία 1915-1925. Ως πρόδρομος αυτού του κινήματος θεωρείται ο σουηδός δραματουργός Αύγουστος Στρίντμπεργκ, με έργα όπως το *Ονειρόδραμα* και *Προς Δαμασκό*, και ο γερμανός Φρανκ Βέντεκιντ, με έργα όπως η *Λούλου*.

Το βασικό χαρακτηριστικό του εξπρεσιονισμού είναι η στροφή μακριά από τον ρεαλισμό και την πραγματικότητα. Έτσι ο καλλιτέχνης/θεατρικός συγγραφέας επιλέγει να δώσει προτεραιότητα στην εσωτερική συναισθηματική κατάσταση παρά στη ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας και του κόσμου. Σε γενικές γραμμές, τα εξπρεσιονιστικά θεατρικά έργα ασχολούνται με τύπους ανθρώπων ή ομάδες κι όχι με άτομα. Οι χαρακτήρες, αντιπροσωπευτικά δείγματα του μοντέρνου υπερκαταναλωτικού, τεκνοκράτη, εμφανίζουν συνήθως διαταραγμένο ψυχισμό και παρουσιάζονται ως απόλυτα υπεύθυνοι για τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν. Η χωρο-χρονική πραγματικότητα διαστρεβλώνεται, ενώ συχνή είναι η χρήση μάσκας, που καλύπτει τα πρόσωπα των χαρακτήρων, καθώς και ακραίων ηχητικών και φωτιστικών εφέ. Ο εξπρεσιονισμός σαν κίνημα δεν είχε μεγάλη χρονική διάρκεια, επηρέασε όμως ονόματα όπως τους Άρθουρ Μίλλερ, Ευγένιο Ο' Νηλ, Ίνγκμαρ Μπεργκμαν, Φεντερίκο Φελλίνι, Αντονιόνι κ.ά. Άμεσα επηρεάστηκαν και άλλα είδη θεατρικής γραφής, όπως το θέατρο του Παραλόγου, ακόμη και το Μεταμοντέρνο θέατρο.

**ΕΞΤΡΑΒΑΚΑΝΤΖΑ:** Είδος θεατρικού θεάματος, ευχάριστο, με μουσική επένδυση και φανταστική πλοκή, που συχνά βασίζεται σε κάποιο παραμύθι ή μύθο. Προσομοιάζει στο Μπουρλέσκο. Ο όρος χρησιμοποιείται κατ' επέκταση για να δηλώσει ένα θέαμα ή έργο που παρουσιάζει υπερβολικές αναλογίες. Από τους πλέον γνωστούς συγγραφείς του είδους είναι ο Άγγλος Τζέιμς Ρόμπινσον Πλανσέ (James Robinson Planché, 1796-1880), ο οποίος στις αρχές του 19ου αιώνα έγραψε εξτραβακάντζας που συνδύαζαν την παραμυθένια ατμόσφαιρα, τη σάτιρα και το μπουρλέσκο. Την παράδοση αυτή θα συνεχίσουν με τις οπερέτες τους οι Γκίλμπερντ και Σάλλιβαν (Gilbert και Sullivan). Ο θεατρικός συγγραφέας Ουίλλιαμ Γκίλμπερντ (Sir William Schwenck Gilbert, 1836-1911) και ο συνθέτης Άρθουρ Σάλλιβαν (Arthur Sullivan, 1842-1900) έγραψαν οπερέτες ανάμεσα στα 1871 και 1896.

**ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ:** Σύνολο μουσικών νούμερων, κωμικών σκετς κ.λπ., τα οποία παρουσιάζονται με ενιαίο τίτλο. Το τοπικό χιούμορ που χαρακτηρίζει την επιθεώρηση μας οδηγεί πίσω στον Αριστοφάνη.

**ΕΠΟΣ (ΕΠΙΚΟ ΔΡΑΜΑ):** Το έπος ως λογοτεχνικό είδος πρωτοεμφανίστηκε στην αρχαία Ελλάδα και αναφέρεται σε μεγάλο ποίημα που αφηγείται πράξεις και γεγονότα μυθικά και συνήθως θαυμαστά. Σήμερα σώζονται έξι μόνον τέτοια έπη. Είναι γνωστά και διδάσκονται παγκοσμίως τα περίφημα έπη του Ομήρου *Ιλιάδα* και *Οδύσσεια*. Ο Αριστοτέλης θεωρούσε το έπος κατώτερο μόνο από την τραγωδία, ενώ οι Αναγεννησιακοί το τοποθετούν στην κορυφή της πυραμίδας.

**ΕΠΙΛΟΓΟΣ:** Το τελευταίο τμήμα ενός κειμένου, το οποίο συνήθως περιέχει ανακεφαλαίωση του κύριου μέρους ή έκθεση συμπερασμάτων ή προβλέψεων. Στη θεατρική ορολογία εννοείται η τελευταία σκηνή ή τα τελευταία λόγια που κλείνουν το έργο, πριν πέσει η αυλαία. Ένας επίλογος αρκετά γνωστός και ανθολογημένος είναι τα λόγια της Ροζαλίντ στο έργο του Σαίξπηρ, *Όπως σας Αρέσει*.



**ΕΠΕΙΣΟΔΙΑΚΗ ΔΟΜΗ:** Το σύνολο των συμβάντων που συνδέονται μεταξύ τους για να φτιάξουν την πλοκή ενός έργου.

**ΕΡΓΟ ΕΠΟΧΗΣ:** Κατά μια έννοια, κάθε θεατρικό έργο το οποίο είναι χαρακτηριστικό της εποχής, κατά την οποία δημιουργήθηκε. Με μια σημαντική διευκρίνιση: Μια αρχαία τραγωδία, για παράδειγμα, μολονότι ανήκει στον 5ο αιώνα π.Χ., έχει διαχρονική αξία, και ως εκ τούτου δεν μπορεί να χαρακτηριστεί έργο εποχής, ενώ αντίθετα ένα έργο βικτωριανού μελοδράματος είναι παρωχημένο, και ως τέτοιο παρουσιάζεται σήμερα στη σκηνή. Κατά μια άλλη έννοια, ως έργο εποχής χαρακτηρίζεται οποιοδήποτε θεατρικό κείμενο χρειάζεται κοστούμεια και σκηνικά συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου, για ν' ανέβει στη σκηνή.

**ΕΡΓΟ ΜΕ ΘΕΣΗ (PIÉCE A THÈSE):** Είδος έργου το οποίο δεν προσφέρει μόνο ψυχαγωγία, αλλά και την άποψη του συγγραφέα σχετικά με κάποιο σύγχρονο κοινωνικό θέμα/πρόβλημα. Χρησιμοποιούνται και οι όροι «έργο απαντήσεων» καθώς και «έργο προβλημάτων». Κάποιοι κριτικοί τα διαχωρίζουν, λέγοντας ότι το έργο προβλημάτων απλά τοποθετεί το πρόβλημα, ενώ το έργο απαντήσεων προτείνει λύσεις.

**ΗΘΟΠΙΟΣ:** Ο υποδύομενος έναν ή περισσότερους ρόλους σ' ένα θεατρικό έργο. Λέγεται ότι τον πρώτο ηθοποιό σε παράσταση χορικού τον εισήγαγε ο Θέσπης τον 6ο αιώνα π.Χ., τον δε δεύτερο ο Αισχύλος και τον τρίτο ο Σοφοκλής. Στην αρχαία Ρώμη, και μέχρι τον 5ο αιώνα π.Χ., χρησιμοποιούσαν σκλάβους για ηθοποιούς, γιατί θεωρούσαν την ηθοποιία ντροπή. Στον δε Μεσαίωνα αρχικά ήταν ιερείς και αργότερα σωματεία/συντεχνίες, ενώ στην Αναγεννησιακή Αγγλία η ηθοποιία θεωρούνταν ως επάγγελμα αμφιβόλου ηθικής υπόστασης. Σημειώνουμε ότι μέχρι τις αρχές του 17ου αιώνα όλους τους γυναικείους ρόλους τους υποδύονταν άντρες.

**ΗΘΟΠΙΟΣ-MANATZEP:** Δημοφιλής πρακτική στο ευρωπαϊκό και αμερικανικό θέατρο τα τέλη του 18ου αιώνα και σ' όλη τη διάρκεια του 19ου. Ο επικεφαλής ηθοποιός ενός θεατρικού θιάσου. Συνήθως ήταν και ο πρωταγωνιστής των έργων που ανέβαζε ο θιάσος και, ενδεχομένως και ο παραγωγός.

**ΘΕΑΤΡΟ ΔΡΟΜΟΥ:** Θέαμα που ανεβαίνει στον δρόμο και γενικά σε δημόσιους ανοικτούς χώρους με σκοπό να φέρει το θέατρο πιο κοντά στον κόσμο και να στηρίξει (συνήθως) κάποιο πολιτικό και/ή κοινωνικό σκοπό. Δίνει συχνά την εντύπωση του απρογραμμάτιστου και του τυχαίου (χάπενινγκ). Άνθισε τον Μεσαίωνα, το επανέφερε ο Ράινχαρτ με τις επικές παραγωγές του στη Γερμανία τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα και κατόπιν η «Γενιά του 1960» στην Ευρώπη και την Αμερική.

**ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ:** Όρος που εισήγαγε ο Άγγλος κριτικός Μάρτιν Έσσελιν για να περιγράψει ορισμένα από τα έργα που γράφτηκαν μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και προβάλλουν την ιδέα ότι η ανθρώπινη κατάσταση είναι παράλογη και ως εκ τούτου μόνο «παράλογα» καλλιτεχνήματα θα μπορούσαν να την εκφράσουν και να την αναπαραστήσουν σκηνικά. Πρόκειται για ένα θεατρικό ρεύμα το οποίο στράφηκε ενάντια στις αξίες, την ηθική και τα πιστεύω της παραδοσιακής και θεσμοθετημένης κουλτούρας και λογοτεχνίας, όπου βασική θέση ήταν η άποψη ότι ο άνθρωπος είναι ον λογικό που ζει σε έναν κόσμο κατανοητό και εξηγήσιμο.

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

**ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΣΚΛΗΡΟΤΗΤΑΣ:** Βασικός εμπνευστής της θεωρίας αυτής, υπήρξε ο Γάλλος θεωρητικός Αντονέν Αρτώ. Σύμφωνα με τη θεωρία του, ο σκοπός που εξυπηρετεί το θέατρο είναι η απελευθέρωση των ενστίκτων του υποσυνείδητου, με τη βοήθεια των αισθήσεων, της κίνησης, των ήχων, του ρυθμού κι όχι της γλώσσας ή της πλοκής. Όπως οι μεγάλες πανούκλες στην ιστορία απελευθέρωσαν τον άνθρωπο από τα δεσμά της ηθικής και της λογικής, και τον μετέφεραν σε ένα στάδιο πρωτόγονο, έτσι και το θέατρο, εκτιμά ο Αρτώ, μπορεί να λειτουργήσει καταλυτικά, απελευθερώνοντας το καταπιεσμένο ασυνείδητο και αναγκάζοντας τον άνθρωπο να δει τον εαυτό του όπως πραγματικά είναι.

**ΘΙΑΣΟΣ:** Αρχικά ήταν θρησκευτική ομάδα αφιερωμένη στη λατρεία ενός θεού. Για παράδειγμα, οι πιστοί του Διονύσου: Σάτυροι, Σιληνοί, μαινάδες. Αργότερα ο όρος αναφέρεται στο σύνολο των ηθοποιών που ανεβάζουν μια παράσταση. Ο όρος μπορεί επίσης να εμπερικλείει και όλους όσους αναμειγνύονται σε μια συγκεκριμένη παραγωγή (π.χ. βοηθοί σκηνής, τεχνικοί κ.λπ.) Στην Ελλάδα είναι γνωστός και ο όρος *μπουλούκι*, που αναφερόταν σε περιοδεύοντες θιάσους.

**ΘΥΕΛΛΑ ΚΑΙ ΟΡΜΗ:** Πρόκειται για ένα ρεύμα πολιτικό και λογοτεχνικό ταυτοχρόνως που έλαβε χώρα κυρίως στη Γερμανία του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα. Η ονομασία προέρχεται από το ομώνυμο θεατρικό έργο του Φρίντριχ Μαξιμίλιαν Κλίνγκερ *Θύελλα και Ορμή* (*Sturm und Drang*). Το ρεύμα αντιτίθεται στον ορθολογισμό του Διαφωτισμού. Δίνει πρωτοκαθεδρία στα συναισθήματα και στα πάθη. Οι φορείς του εμπνέονται από τα ιδεώδη της Γαλλικής Επανάστασης: ελευθερία και ανθρώπινα δικαιώματα.

**ΙΛΑΡΟΤΡΑΓΩΔΙΑ:** Θεωρείται ένα θεατρικό μείγμα με ευγενείς (και ενίοτε συνηθισμένους) χαρακτήρες, όπως της τραγωδίας, που όμως δεν καταλήγουν σε θάνατο, αλλά σε ευτυχισμένο τέλος, όπως οι κωμωδίες. Στην αρχαιότητα ορισμένες από τις τραγωδίες του Ευριπίδη έχουν χαρακτηριστεί ιλαροτραγωδίες (*Αλκιστη*, *Ελένη*, κ.ά.). Παρόμοιο κωμικοτραγικό πνεύμα συναντούμε επίσης και στη Μέση Αττική Κωμωδία. Η κριτική θεωρεί ως ενδεικτικό δείγμα ιλαροτραγικής γραφής το νεοκλασικό έργο του Κορνέιγ, Λε Σιντ (1637), όπως επίσης και τον *Έμπορο της Βενετίας*, το *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* και τον *Κυμβελίνο* του Σαίξπηρ.

**ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ:** Τεχνοτροπία και καλλιτεχνική κίνηση που εκδηλώθηκε πρώτα στη ζωγραφική κατά τα τέλη του 19ου αιώνα, με κύριο χαρακτηριστικό την απεικόνιση των φευγαλέων εντυπώσεων που προκαλούν στο ανθρώπινο μάτι οι χρωματικές αντανάκλασεις του φωτός επάνω στα αντικείμενα σε μια δεδομένη στιγμή. Στο θέατρο είναι η προσπάθεια έκφρασης των στιγμιαίων εντυπώσεων, αποχρώσεων και διαβαθμίσεων των συναισθημάτων.

**ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ:** Το σύνολο των σκηνών ή έργων που παρεμβάλλονταν μεταξύ των πέντε πράξεων μιας νεοκλασικής τραγωδίας (δηλαδή σύνολο τέσσερα ιντερμέδια). Συνήθως αποτελούνταν από μουσική και χορό. Ιντερμέδια έχουμε και στο κρητικό θέατρο, που έχουν ως θέμα μυθικούς έρωτες, τον Τρωικό πόλεμο, τις σταυροφορίες κ.λπ., όπως ο *Κατζούρμπος*, *Ο Στάθη*, *Ο Φορτουνάτος* κ.ά.

**ΙΝΤΡΙΓΚΑ:** Από το ιταλικό *intrigar(ε)*, που σημαίνει μηχανορραφία, δολοπλοκία. Στο θέατρο εννοεί τις πράξεις εκείνες που έχουν ως αφετηρία κάποιες ενέργειες των χαρακτήρων που στοχεύουν σε κάποιο συγκεκριμένο σκοπό. Τις πλέον χαρακτηριστικές περιπτώσεις τις συναντούμε στη ρωμαϊκή κωμωδία.





**ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ:** Κάτω από αυτό τον περιγραφικό όρο συναντούμε τα κινήματα που αναπτύχθηκαν στην Ευρώπη τις πρώτες τρεις δεκαετίες του 20ού αιώνα (σουρεαλισμός, νταβταϊσμός, φουτουρισμός, κυβισμός, εξπρεσιονισμός κ.λπ.) και τα οποία αποσκοπούσαν αφενός στην επανεξέταση των σχέσεων τέχνης και αγοράς και αφετέρου τέχνης και παράδοσης.

**ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ:** Είδος θεατρικού έργου, που βασίζεται σε ιστορικά γεγονότα. Η δραματοποίηση της Ιστορίας ξεκινάει την εποχή της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, τον 3ο αιώνα π.Χ., και καθιερώνεται κατά την περίοδο της Αναγέννησης, υπερσκελίζοντας τα μυθολογικά θέματα. Ένα πρώτο δείγμα σωζόμενης ιστορικής θεατρικής γραφής είναι οι Πέρσες του Αισχύλου.

**ΚΑΛΟΦΤΙΑΓΜΕΝΟ ΕΡΓΟ:** Έργο με αρκετό σασπένς, στο οποίο δίνεται έμφαση στην πλοκή, χωρίς ιδιαίτερο βάθος στην ανάλυση των χαρακτήρων, με καταστάσεις που ξεδιπλώνονται φτάνοντας μέχρι την κορύφωση και τη λύση του προβλήματος. Βασικός εκπρόσωπος θεωρείται ο Βικτωριέν Σαρντού (1831-1908), προγενέστερος όμως υπήρξε ο Ευγένιος Σκριμπ (1791-1861). Αναπτύχθηκε ιδιαίτερα από τους γάλλους δραματουργούς του 19ου αιώνα, και επηρέασε μεγάλα ονόματα όπως ο Χένρικ Ίψεν, ο Χένρυ Τζέιμς κ.ά.

**ΚΑΝΟΝΑΣ:** Κατά μια έννοια, το σύνολο των έργων που ανήκουν σε κάποιον εγκεκριμένο συγγραφέα, για τα οποία δεν υπάρχει ιστορική αμφισβήτηση. Όσα έργα απλά αποδίδονται σε κάποιον συγγραφέα χωρίς όμως να υπάρχουν αδιάσειστα ιστορικά στοιχεία που να το αποδεικνύουν, αποτελούν τα **απόκρυφα** (αροσγρηφα). Για παράδειγμα, οι μελετητές αποδίδουν στον Σαίξπηρ 37 θεατρικά έργα τα οποία συνιστούν τον «Σαιξπηρικό Κανόνα», ενώ τα υπόλοιπα, αν και αποδίδονται στον ίδιο, αποτελούν τα «Σαιξπηρικά Απόκρυφα». Κατά μια άλλη έννοια, κανόνας είναι το σύνολο των έργων που η κριτική δέχεται ως αντιπροσωπευτικά του είδους. Ό,τι δηλαδή ρυθμίζει σχέσεις ή τρόπους ενέργειας που δίνουν μια κατευθυντήρια γραμμή που πρέπει να ακολουθήσει κάποιος, ό,τι ρυθμίζει, με την ισχύ της συνήθειας, τρόπους συμπεριφοράς και σχέσεων σε ένα σύνολο. Για παράδειγμα, κανόνες υποκριτικής, κανόνες σκηνοθεσίας κ.ο.κ. Τα τελευταία χρόνια πολλοί καλλιτεχνικοί κανόνες έχουν αμφισβητηθεί.

**ΚΑΡΝΑΒΑΛΙ:** Πρωτοεμφανίζεται σαν λέξη τον 11ο αιώνα. Ετυμολογικά, προέρχεται από τα λατινικά, και σημαίνει απομάκρυνση από τη σάρκα, το κρέας. Το περίεργο είναι ότι ενώ πρόκειται για μια τελετή αποχής, χαρακτηρίζεται από εορταστικές και καθόλου εγκρατείς εκδηλώσεις. Ενίοτε, στο καρναβάλι έχουν προσδοθεί και πολιτικές προεκτάσεις, που αφορούν στις σχέσεις εξουσίας και λαού. Σήμερα λέγοντας καρναβάλι εννοούμε γενικά λαϊκές εορταστικές εκδηλώσεις, με κυρίαρχο στοιχείο τη μεταμφίεση. Στην Ελλάδα γίνεται κατά την περίοδο των τριών εβδομάδων της Αποκριάς. Αυτός που μεταμφιέζεται για να πάρει μέρος σε εορταστική εκδήλωση κατά την περίοδο της αποκριάς λέγεται «μασκαράς». Τα τελευταία χρόνια ο χώρος αυτός και η εγγενής θεατρικότητά του έχουν γίνει αντικείμενο πολύ σοβαρών μελετών και ερευνών.

**ΚΙΝΗΤΡΟ:** Οι λόγοι και οι δυνάμεις που κρύβονται πίσω από τις πράξεις και τα λόγια ενός χαρακτήρα. Το κίνητρο είναι αυτό που κάνει τη συμπεριφορά ενός χαρακτήρα κατανοητή στο κοινό. Επίσης, οποιαδήποτε οικονομική ή άλλη παροχή, που αποσκοπεί στην ενίσχυση μιας δραστηριότητας.

**ΚΛΑΣΣΙΚΟΣ:** Στην Αρχαία Ρώμη, κλασικός θεωρείτο οποιοσδήποτε καταξιωμένος συγγραφέας. Στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση ο όρος χρησιμοποιήθηκε για τους συγγραφείς που διδάσκονταν στα σχολεία με την έννοια του αρχαίου, καταξιωμένου ή όχι. Στις μέρες μας ο

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

όρος κλασσικός χρησιμοποιείται για τους συγγραφείς εκείνους το έργο των οποίων έχει αναγνωριστεί παγκοσμίως και έχει υπερβεί τα σύνορα του ιστορικού χρόνου και του συγκεκριμένου κοινωνικού χώρου. Κατά μια παρόμοια έννοια, ως κλασικό θεωρείται το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό δράμα, καθώς και κάθε μεταγενέστερη εκδοχή που μιμείται αυτά.

**ΚΛΙΣΕ:** Λέξη γαλλικής προέλευσης που στα ελληνικά σημαίνει το στερεότυπο στον λόγο και τη συμπεριφορά, που έχουν καταντήσει κενά περιεχομένου από την υπερβολική χρήση. Πολύ συχνά αναφέρεται σε λέξεις ή εκφράσεις που προέρχονται από ξένες γλώσσες (ιδίως τα λατινικά). Πολλά θεατρικά είδη, όπως το μελόδραμα, το πατριωτικό δράμα, κ.λπ. κάνουν ευρεία χρήση των κλισέ για να διευκολύνουν πιο πολύ την αναγνωσιμότητα και πλατιά αποδοχή τους. Επίσης, ο ελληνικός κινηματογράφος της δεκαετίας του 1960, όπως επίσης και κινηματογραφικές σειρές όπως ο Τζέιμς Μποντ, είναι δύο καλά παραδείγματα που βασίζονται εν πολλοίς στη χρήση των κλισέ.

**ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΟ ΔΡΑΜΑ:** Υπογραμμίζει τις κοινωνικές και οικονομικές επιδράσεις σε χαρακτήρες και γεγονότα. Συνήθως εμπεριέχει και μια «θέση», άποψη γύρω από κάποιες αλλαγές στην κοινωνία. Π.χ. η *Καλύβα του Μπάρμπα Θωμά* της Χάριετ Μπίτσερ Στόου (που αφορά στην κατάργηση της δουλείας), *Περιμένοντας τον Λέφτυ* του Οντέτς (που κρίνει το οικονομικό σύστημα της Αμερικής μετά το οικονομικό κραχ του 1929) κ.ο.κ.

**ΚΟΜΠΑΡΣΟΣ:** Λέξη ιταλογαλλικής προέλευσης που σημαίνει βοηθητικός. Ο υποδουόμενος έναν πολύ μικρό ρόλο με ή χωρίς λόγο, για τον οποίο δεν χρειάζεται απαραίτητα να έχει εκπαιδευτεί ως ηθοποιός. Το αντίστοιχό του στα αρχαία χρόνια ήταν ο χορηγικός ηθοποιός, ο πληρωμένος από τον χορηγό κι όχι από την πολιτεία, όπως οι ηθοποιοί.

**ΚΟΝΣΤΡΟΥΚΤΙΒΙΣΜΟΣ:** Σκηνογραφική τεχνοτροπία, επηρεασμένη από τον φουτουρισμό και τον κυβισμό, που επικράτησε τα χρόνια του Μεσοπολέμου, ιδιαίτερα στη Ρωσία με τον Μέγιερχολντ και τον Τάιροφ. Απορρίπτει το “γραφικό”, ζωγραφιστό και ρεαλιστικό σκηνικό και το αντικαθιστά με αφηρημένες και “στιλιζαρισμένες” κατασκευές από σκάλες, πλατφόρμες, μηχανικά στοιχεία και γεωμετρικά σχήματα, που επέτρεπαν στους ηθοποιούς να κινούνται και στις τρεις διαστάσεις. Ενίσχυε την εικόνα του θεάτρου-μηχανή.

**ΚΟΡΥΦΩΣΗ:** Αναφέρεται σε κάτι που φτάνει στο ύψιστο σημείο με τη μεγαλύτερη ένταση. Το σημείο εκείνο σε ένα θεατρικό έργο, όπου συμβαίνει κάτι το οποίο καθορίζει την πορεία του έργου, αλλά και την έκβασή του.

**ΚΩΜΕΙΔΥΛΛΙΟ:** Ελαφρύ θεατρικό έργο με κωμική και ειδυλλιακή υπόθεση που συνοδεύεται από τραγούδια. Αποτελεί συγκερασμό αυτόχθονων ελληνικών και ξένων (ευρωπαϊκών, ανατολικών) στοιχείων. Στηρίζεται στη μονόπρακτη κωμωδία και τους τύπους της ελληνικής επαρχίας και την καθομιλουμένη γλώσσα. Εισηγητής του είναι ο Δημήτρης Κορομηλάς (*Η Τύχη της Μαρούλας*). Άνθισε προς τα τέλη του 19ου αιώνα.

**ΚΩΜΟΣ:** Αρχαίο ελληνικό έθιμο με ομαδικούς χορούς και μεταμφιέσεις. Μέρος της ιεροτελεστίας για τον τρύγο και τη γονιμότητα. Με τη θέσπιση των Εν Άστει Διονυσίων από τον Πεισίστρατο τον 6ο αιώνα π.Χ. ο κώμος οργανώνεται στο πρόγραμμα της γιορτής και παίρνει τη μορφή αποκριάτικου οργίου με κοστούμια και μάσκες ζώων, άμαξες στολισμένες με κισσό κ.λπ.



**ΚΩΜΩΔΙΑ:** Κατά μια έννοια από τη λέξη «κώμος» και «ωδή». Πολύ γενικά, ένα έργο με ευχάριστο και διασκεδαστικό περιεχόμενο που προκαλεί το γέλιο και την ευθυμία των θεατών, αναπαριστώντας και σατιρίζοντας συνήθως γεγονότα της καθημερινής ζωής (άλλοτε γελοία, άλλοτε περίεργα κ.ο.κ.). Στο θέατρο οι ονομαζόμενες δραματικές κωμωδίες αρχίζουν από μια κατάσταση δυστυχίας και προχωρούν σε μια κατάσταση ευτυχίας (ένας γάμος, κ.λπ.). Μια μορφή, η αρχαιότερη, είναι η *αυτοσχέδια κωμωδία* που παραπέμπει στους μίμους, τους παντόμιμους, τους γελωτοποιούς και τους παλιάτσους. Είναι επίσης η *λογοτεχνική κωμωδία* (ή *έντεχνη*) που εγκαινιάζεται με την Αρχαία Αττική Κωμωδία. Από την Αναγέννηση και μετά υπάρχει μια πληθώρα κωμικών ειδών, όπως: *Ρομαντική κωμωδία*, όπως την εισήγαγε ο Σαίξπηρ, με έντονο το φαντασιακό και παραμυθένιο στοιχείο. Οι *κριτικές ή σατιρικές κωμωδίες*. Εκεί όπου γελοιοποιούνται όσοι προσπαθούν να ανατρέψουν τη ζωή των ερωτευμένων. Είναι ο δημοφιλέστερος τύπος. Να σημειώσουμε ακόμη και την *κωμωδία διαθέσεων*, όπου δεν έχουμε χαρακτήρες αλλά τύπους ή διαθέσεις (π.χ. ο ζηλιάρης σύζυγος, ο φλεγματικός κ.λπ.) Γνωστότερο έργο *Ο Κάθε Άνθρωπος με τις Διαθέσεις του* (1598) του Μπεν Τζόνσον. Ακόμη: *Κωμωδία Καταστάσεων*, όπου ένας χαρακτήρας οδηγείται σε καταστάσεις που φανερώνουν τη γελοιότητά του.

**ΛΑΪΚΟ ΔΡΑΜΑ:** Ονομάζονται συνήθως τα έργα που αντλούν το θέμα τους από την προφορική παράδοση ενός λαού, κυρίως αγροτικού περιεχομένου, η παρουσίαση των οποίων γίνεται συχνά χωρίς (προηγούμενη) προετοιμασία και πολλές φορές από ερασιτέχνες ηθοποιούς. Πιστεύεται ότι και η αρχαία ελληνική τραγωδία έχει τις ρίζες της σε τέτοια τελετουργικά, που υμνούσαν τη ζωή, τον θάνατο και την αναγέννηση του θεού-θανάτου.

**ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ:** Ο έλεγχος που ασκείται από μια αρχή σε προϊόντα του γραπτού ιδίως λόγου, σε θεάματα και ακροάματα με δικαίωμα επέμβασης στο περιεχόμενό τους (διαγραφές, τροποποιήσεις, απαγορεύσεις κ.λπ.), με την αιτιολογία ότι το συγκεκριμένο έργο αντιτίθεται στις πολιτειακές, ηθικές, θρησκευτικές, ή άλλες αρχές μιας κοινότητας. Η λογοκρισία εμπεριέχει, συνήθως, πολιτικές και ιδεολογικές προεκτάσεις. Ειδικά στο θέατρο, εξαιτίας της αμεσότητας με το κοινό, η λογοκρισία υπήρξε ανέκαθεν αυστηρή. Στα αρχαία ελληνικά θέατρα δεν υπήρχε, ουσιαστικά, λογοκρισία. Συχνά, όμως, η Πολιτεία απαγόρευε το ανέβασμα θεατρικών έργων, με θέματα τα οποία θεωρούσε ενοχλητικά (*οι Βαβυλώνιοι* του Αριστοφάνη είναι ένα τέτοιο παράδειγμα). Στον Μεσαίωνα, οι δημιουργοί κατευθύνονταν και ελέγχονταν από την Εκκλησία, ενώ στην Αναγέννηση από τις διαθέσεις του εκάστοτε προστάτη ή πολιτικού ηγέτη. Σήμερα, η λογοκρισία έχει πάρει άλλες, συγκαλυμμένες μορφές, όπως για παράδειγμα η άρνηση χρηματοδότησης από την Πολιτεία ή άλλη τοπική δημόσια αρχή.

**ΜΕΤΑΘΕΑΤΡΟ:** Υποδηλώνει τα στοιχεία εκείνα σε ένα έργο ή μια παράσταση που στρέφουν την προσοχή του δέκτη στον εαυτό τους (ως θέατρο ή δράμα).

**ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ:** Ο μοντερνισμός στην τέχνη υπήρξε μια αντίδραση στις αξίες του ρεαλισμού. Είχε μια τάση απόρριψης της παράδοσης και αξιοποίησή της υπό νέες οπτικές γωνίες και ερμηνείες. Υπογράμμιζε τον ρόλο της υποκειμενικότητας και των πολλαπλών αντιλήψεων γύρω από την έννοια της αλήθειας. Επικροτούσε τις αντισυμβατικές τεχνοτροπίες που κόμισε στο προσκήνιο η νέα τεχνολογία.

**ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΟ:** Σύντομο έργο χωρίς διάλειμμα και συχνά χωρίς σημαντική αλλαγή σκηνικών.



# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

**ΜΟΤΙΒΟ:** Στοιχείο ή θέμα καλλιτεχνικής δημιουργίας, που συνήθως επαναλαμβάνεται. Στο μελόδραμα, για παράδειγμα, οι ίδιες καταστάσεις συνεχώς επανέρχονται. Στα παραμύθια, η φτωχή νέα που στο τέλος αποκαλύπτεται ότι ήταν πριγκίπισσα.

**ΜΠΡΟΝΤΓΟΥΕΪ [BROADWAY]:** Η μεγάλη λεωφόρος που διασχίζει τη θεατρική περιοχή της Νέας Υόρκης. Εξ ου και το όνομα «Θέατρο του Μπροντγουέι». Κατά μια άλλη έννοια, το εμπορικό θέατρο της Νέας Υόρκης που αριθμεί περίπου 40 μεγάλα θέατρα.

**ΛΕΚΤΙΚΗ ΕΚΦΟΡΑ:** Ο τρόπος με τον οποίο ο ηθοποιός μιλά όταν υποδύεται τον ρόλο του, συμπεριλαμβανομένης της προφοράς, καθώς επίσης και του τόνου της φωνής. Κατά μια άλλη έννοια είναι η επιλογή των λέξεων που θα χρησιμοποιήσει ο συγγραφέας για να επικοινωνήσει αυτό που θέλει στον θεατή. Κάποιοι υποστηρίζουν, για παράδειγμα, ότι η χρήση πολύ κοινών, όπως και πολύ εξεζητημένων λέξεων, αφαιρεί την ποιότητα από το θεατρικό έργο.

**ΜΙΛΙΕ (milieu):** Ο χώρος του δράματος, όπου η σκηνογραφία αποδίδεται με σκηνικά που λειτουργούν ως «διαρκείς περιγραφές», και μάλιστα κατασκευάζονται με πραγματικά αντικείμενα, ώστε να είναι όσο γίνεται πιο αληθοφανή.

**ΜΙΝΣΤΡΕΛ (Μενεστρέλος):** Αρχικά διασκεδαστής του Μεσαίωνα (ταχυδακτυλουργός, ακροβάτης, «τρελός», τραγουδιστής, παραμυθάς, γελωτοποιός). Αργότερα, τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, ήταν εκείνος που τραγουδούσε και έπαιζε κάποιο μουσικό όργανο. Αργότερα θα τον αντικαταστήσει ο τροβαδούρος. Ο μενεστρέλος θα συνεχίσει ως τραγουδιστής δρόμου ή περιπλανώμενος τραγουδιστής. Στην Αμερική το είδος θα ανθίσει όλο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα από λευκούς πλανόδιους τραγουδιστές οι οποίοι έβαφαν τα πρόσωπα μαύρα και σατίριζαν τραγούδια και χορούς των μαύρων σκλάβων.

**ΜΠΟΥΡΛΕΣΚΟ:** Ιταλικός όρος (από το λατινικό *burla*=φάρσα). Είδος σάτιρας ή παρωδίας: Μορφή μίμησης, η οποία έχει ως απώτερο σκοπό να διασκεδάσει τον θεατή παρουσιάζοντας το θέμα που πραγματεύεται επί τούτου διαστρεβλωμένο. Το μπουρλέσκο διακρίνεται σε δύο είδη: το πρώτο είναι το υψηλό μπουρλέσκο και χαρακτηριστικό του γνώρισμα είναι ότι πραγματεύεται ένα ασήμαντο θέμα, η γλώσσα όμως του έργου και το στυλ του είναι υψηλών προδιαγραφών. Εδώ συνήθως συναντούμε και την παρωδία, που είναι και η αγαπημένη φόρμα του μπουρλέσκο. Καλό παράδειγμα υψηλού μπουρλέσκο είναι το έργο του Άγγλου Τζων Γκέυ, *Η Όπερα των Ζητιάνων* (1728), που παρωδεί την ιταλική όπερα. Στην περίπτωση που συμβαίνει το αντίθετο, έχουμε, δηλαδή, σοβαρό θέμα που παρουσιάζεται με τρόπο ειρωνικό και εξευτελιστικό πολλές φορές, τότε έχουμε το *λαϊκό μπουρλέσκο*. Το μπουρλέσκο μπορεί να μιμείται είτε ένα συγκεκριμένο έργο συγγραφέα είτε έναν γενικότερο τύπο γραφής (π.χ. επικό). Ο όρος, όπως χρησιμοποιείται σήμερα στο θέατρο, έχει τις ιστορικές ρίζες του σε έργα τα οποία διακωμωδούσαν, διά της μιμήσεως, θεατρικά δράματα με σοβαρό περιεχόμενο. Στην Αμερική το μπουρλέσκο είναι ένα θέαμα βαριετέ, όπου κυριαρχεί η χοντροκομμένη κωμωδία, που συχνά καταλήγει στο στριπτίζ.

**ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ ή ΦΥΣΙΟΚΡΑΤΙΑ:** Είναι ένα λογοτεχνικό ρεύμα που αναπτύχθηκε στη Γαλλία στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, κυρίως με τα έργα του Εμίλ Ζολά. Είναι μια εξέλιξη της ρεαλιστικής αισθητικής, έχει πολλά κοινά σημεία με αυτήν, κυρίως την επιθυμία απεικόνισης της πραγματικότητας με ακρίβεια και χωρίς ωραιοποίηση, αλλά διαφέρει ως προς το φιλοσοφικό υπόβαθρο. Οι νατουραλιστές πιστεύουν ότι η συμπεριφορά του ανθρώπου ρυθμίζεται από τους παράγοντες της κληρονομικότητας, του περιβάλλοντος και της πίεσης της



στιγμής. Οι νατουραλιστές ήρωες είναι άτομα που δρουν με βάση τα ένστικτά τους (όπως η πείνα ή η σεξουαλική επιθυμία) και υπό την επίδραση των κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών.

**ΝΕΑ ΚΩΜΩΔΙΑ:** Είδος αρχαίας ελληνικής κωμωδίας, που αναπτύχθηκε την εποχή του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Βασικός εκπρόσωπός της είναι ο Μένανδρος (343 – 291 π.Χ.). Ρομαντική και με κοινωνικό περιεχόμενο, η Νέα Κωμωδία ασχολήθηκε με την παρουσίαση χαρακτήρων που ήταν εμπνευσμένοι από τη μεσοαστική τάξη της εποχής.

**ΝΕΟΗΘΟΓΡΑΦΙΑ:** Όρος που εισάγεται όταν στον παραδοσιακό καμβά της ηθογραφικής απεικόνισης της ζωής, στο ελληνικό θέατρο του μεσοπολέμου, προστίθεται τώρα ο κοινωνικός προβληματισμός και η δράση μεταφέρεται στον σύγχρονο (για την εποχή) αστικό χώρο, εκεί όπου έχουν μαζευτεί χιλιάδες ταλαιπωρημένοι επαρχιώτες προς αναζήτηση μιας καλύτερης μοίρας.

**ΝΤΑΝΤΑΪΣΜΟΣ:** Αισθητικό κίνημα με έντονα στοιχεία αναρχίας, που αναπτύχθηκε μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο για να διαμαρτυρηθεί, μεταξύ άλλων, για τη βαρβαρότητα του πολέμου. Απέρριψε τις κυρίαρχες αρχές τέχνης. Επηρέασε τον σουρεαλισμό.

**ΝΥΞΗ:** Γενικά, η αναφορά σε κάτι που γίνεται ακροθιγώς ή με υπαινικτικό τρόπο. Στο θέατρο, συνθηματική κίνηση, ή νεύμα ή λέξεις ενός ηθοποιού επάνω στη σκηνή, που σηματοδοτούν για κάποιον άλλο ηθοποιό ή συντελεστή εκτός σκηνής την έναρξη κάποιας συγκεκριμένης αντίδρασης από μέρους του.

**ΠΑΛΑΙΑ ΑΤΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ:** Είδος αρχαίας ελληνικής κωμωδίας που αναπτύχθηκε στα χρόνια 454 με 404 π.Χ., με βασικότερο εκπρόσωπό της τον Αριστοφάνη. Έντονα πολιτικοποιημένη και με σατιρική διάθεση, χαρακτηρίζεται για την έμφασή της σε φανταστικά στοιχεία και ιδέες. Αποτελείται από τον πρόλογο, την πάροδο, τον αγώνα, την παράβαση και την έξοδο. Κατά μία δεύτερη έννοια, παλιά κωμωδία ονομάζεται και η Κωμωδία Τρόπων που άνθισε την περίοδο της Παλινόρθωσης και η οποία σατίριζε το κοινωνικό γίγνεσθαι της εποχής.

**ΠΑΛΙΑΤΣΟΣ:** Η ετυμολογία του («ο αχυρένιος») βρίσκεται στα σκιάχτρα που σπίνονταν στους αγρούς. Τη μορφή του κληρονόμησε ο κωμικός χαρακτήρας που εμφανίζεται πολύ συχνά σε θεατρικά έργα. Συνήθως, παρουσιάζεται με το προσωπείο του αφελούς, τα σχόλια του οποίου βγαίνουν ασυνείδητα κωμικά. Κάποιες άλλες φορές παρουσιάζεται με το προσωπείο του ηλίθιου, ο οποίος επιδεικνύει, ενίοτε με τα λόγια του, βαθιά σοφία και λέει μεγάλες αλήθειες. Τέτοιους χαρακτήρες συναντούμε σε πολλά έργα του Σαίξπηρ (*Χειμωνιάτικο Παραμύθι*, *Όπως σας Αρέσει*). Στην ευρωπαϊκή παράδοση της Αναγέννησης ο παλιάτσος φτάνει κατευθείαν από το μεσαιωνικό δράμα και την Κομμέντια ντελ' Άρτε. Σήμερα παλιάτσους έχουμε συνήθως στο τσίρκο και σε ορισμένες παντομίμες. Στην αγγλική παράδοση του μιούζικ χωλ (music hall) η εικόνα του παλιάτσου επιβιώνει με την εικόνα του κωμικού με την κόκκινη μύτη (όπου διέπρεψε ο ανεπανάληπτος Γκροκ).

**ΠΑΝΗΓΥΡΙ:** Γενικά, ο εορτασμός θρησκευτικής επετείου με συγκέντρωση των πιστών γύρω από τον ναό και με τη συμμετοχή τους σε ποικίλες διασκεδαστικές και εθιμικές εκδηλώσεις (χορό, τραγούδι). Από τα πρώτα του βήματα, το πανηγύρι υπήρξε άμεσα συνδεδεμένο με τη θεατρική τέχνη. Αυτό συνέβαινε καθώς ο κόσμος που μαζεύονταν στα υπαίθρια πανηγύρια αποτελούσε από μόνος του έτοιμο κοινό για τους μικροθιάσους, τους ακροβάτες, τους χορευτές κ.λπ., που δεν έχαναν την ευκαιρία να παρουσιάσουν τη δουλειά τους. Κλασικό παράδειγμα αποτελεί το παρισινό πανηγύρι του Σεντ Ζερμαίν και του Σεντ Λωρέν.

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

**ΠΑΝΤΟΜΙΜΑ/ΜΙΜΟΔΡΑΜΑ:** Γενικά είδος θεάματος όπου η δράση δεν αποδίδεται με τον λόγο αλλά με κινήσεις, στάσεις και χειρονομίες. Πρόκειται για καλλιτεχνική έκφραση που τη συναντούμε στα θρησκευτικά έθιμα όλων των πρωτόγονων λαών. Θα επιβιώσει με αλλαγές μέχρι τον 18ο αιώνα. Με τον ερχομό του βωβού κινηματογράφου πολλά στοιχεία του θα μετακινηθούν στο νέο μέσο (Τσάρλι Τσάπλιν). Στη Γαλλία από τους κορυφαίους μίμους του 20ού αιώνα θεωρείται ο Μαρσέλ Μαρσώ. Στον κινηματογράφο ο Ζακ Τατί.

Παρόλη την αποδοχή του παραπάνω γενικού ορισμού, υπάρχει σύγχυση ως προς το τι ακριβώς σημαίνει το θεατρικό αυτό είδος. Κατά μια έννοια, η παντομίμα αναφέρεται στον παντόμιμο του ρωμαϊκού θεάτρου, ο οποίος με κινήσεις και μορφασμούς μιμούνταν μια ιστορία. Κατά μια άλλη έννοια, εννοούμε κάποια μπαλέτα του 18ου αιώνα, που θεματολογικά περιστρέφονταν γύρω από την κλασική μυθολογία. Επίσης, υπάρχει και η παντομίμα που αναφέρεται ως παραδοσιακή χριστουγεννιάτικη διασκέδαση στην Αγγλία τις αρχές του 18ου αιώνα, και είχε ως αφετηρία τους κωμικούς χορούς του Αρλεκίνου από τα παριζιάνικα πανηγύρια, και περιλάμβανε στο πρόγραμμά της και ακροβατικά, τοπικά τραγούδια και πατριωτικά σκετς. Ως παντομίμα θεωρούνται και ορισμένα βουβά έργα με τον Πιερότο, όπως τα παρουσίασε στη Γαλλία ο Ντεμπυρώ. Ακόμη, υπάρχει και η παντομίμα με την έννοια του βωβού μελοδράματος.

**ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ (ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ):** Γενικά η απόδοση κάποιου σε κάτι που αναλαμβάνει. Η εκτέλεση μιας ενέργειας ή καθήκοντος. Γι' αυτό και όταν ο όρος χρησιμοποιείται στο θέατρο υποδηλώνει σχεδόν τα πάντα. Δεν δεσμεύεται καθόλου από έννοιες όπως διάλογος, μύθος, χαρακτήρας (αυτά που ο Αριστοτέλης είχε ονομάσει κατά ποσόν και κατά ποιόν μέρη του δράματος). Με την περφόρμανς όλα μπορεί να είναι ή να γίνουν θέατρο.

**ΠΟΔΙΑ:** Το προσκήνιο. Το κομμάτι της σκηνής που εκτείνεται μπροστά από την αυλαία, προς το κοινό. Στα τέλη του 17ου αιώνα ο χώρος αυτός είχε βάθος 3-5 μέτρα (10-15 πόδια), δηλαδή, όσο περίπου και ο χώρος πίσω από την αυλαία, ενώ αργότερα (19ος αιώνας και αρχές 20ού αιώνα) μειώθηκε σε 1 περίπου μέτρο (2-3 πόδια).

**ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ:** Σύμφωνα με ορισμένους κριτικούς, κάθε χαρακτήρας είναι εν μέρει τουλάχιστον υπεύθυνος για τις μετέπειτα συμφορές που του επιφυλάσσει η μοίρα. Έτσι, οι δίκαιοι ανταμείβονται και οι άδικοι τιμωρούνται, ή, με άλλα λόγια, κάθε χαρακτήρας δρέπει τους καρπούς των κόπων και έργων του. Ποιητική δικαιοσύνη είναι η αναγκαστική, όχι όμως παράλογη, καταστροφή ούτως ώστε να εξυπηρετηθεί η τραγική αναγκαιότητα της κάθαρσης, έστω κι αν αυτό σημαίνει τον χαμό του κεντρικού, και ενδεχομένως άκρως συμπαθούς, ήρωα.

**ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ:** Κάθε θεατρικό έργο που είναι γραμμένο σε έμμετρο λόγο. Από τον καιρό του Θέσπη, το έμμετρο έργο, σε μια μεγάλη ποικιλία από μετρικές παραλλαγές, αποτελούσε τον κανόνα. Με εξαίρεση μερικές κωμωδίες του Μολιέρου και έργα ορισμένων Άγγλων συγγραφέων του 17ου αιώνα, τα πιο σημαντικά δυτικού τύπου έργα μέχρι και τον 18ο αιώνα ήταν γραμμένα σε έμμετρο λόγο, σε σημείο που η κριτική να υποστηρίξει ότι το μεγάλο δράμα είναι μόνο το ποιητικό. Η εμφάνιση, όμως, κορυφαίων δημιουργών όπως ο Ίψεν, ο Τσέχωφ, ο Στρίντμπεργκ κ.ά θα αναγκάσει τη θεατρική κοινότητα να αναθεωρήσει τις απόψεις της γύρω από την έννοια «μεγάλο έργο». Με την εμφάνιση των δημιουργών του ρεαλισμού το ποιητικό δράμα θα αρχίσει να φθίνει, σε σημείο σχεδόν πλήρους εξαφάνισης. Ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του είδους στο θέατρο του 20ού αιώνα θεωρείται ο Ισπανός Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα.





**ΠΟΥΛΙΤΖΕΡ:** Είναι ένα βραβείο των Ηνωμένων Πολιτειών που απονέμεται κατ' έτος και τιμά, μεταξύ άλλων, λογοτεχνικά επιτεύγματα και μουσικές συνθέσεις. Τα πρώτα Βραβεία Πούλιτζερ απονεμήθηκαν το 1917 και πλέον ανακοινώνονται κάθε χρόνο, τον μήνα Απρίλιο.

**ΠΡΑΞΗ:** Βασική ενότητα ενός θεατρικού έργου ή μιας όπερας. Πρωτοεμφανίζεται στη ρωμαϊκή θεωρία (Οράτιος), αλλά οι ρίζες της βρίσκονται στην πρακτική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Κατά την Ελισαβετιανή εποχή, ο όρος ήταν συνώνυμος με το διάλειμμα και καθοριζόταν από τον παραγωγό της παράστασης και όχι από τον ίδιο το συγγραφέα του έργου. Στη σύγχρονη εποχή, το τέλος μιας πράξης σηματοδοτείται από το κατέβασμα/κλείσιμο της αυλαίας (εφόσον υπάρχει) και, το πλέον κοινό, το άναμμα των φώτων στην πλατεία. Ο πρώτος Άγγλος συγγραφέας που κατέφυγε στον διαχωρισμό των έργων του σε πράξεις, ακολουθώντας το ρωμαϊκό πρότυπο, ήταν ο Μπεν Τζόνσον. Δεν είναι βέβαιο εάν και ο Σαίξπηρ χώριζε τα έργα του σε πράξεις κατ' αυτό τον τρόπο. Υποθέτουμε ότι αυτό το έκαναν οι εκδότες, μιμούμενοι τον Τζόνσον.

**ΠΡΕΜΙΕΡΑ:** Η πρώτη δημόσια παράσταση ενός θεατρικού έργου.

**ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΗΣ:** Ο πρώτος ρόλος σε ένα έργο. Ο δεύτερος ρόλος πηγαίνει στον δευτεραγωνιστή. Ο πρωταγωνιστής συνήθως έχει να αντιμετωπίσει και κάποιον ανταγωνιστή.

**ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ:** Καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε στα τέλη του 18ου αιώνα στη Δυτική Ευρώπη. Κύριο χαρακτηριστικό του, η έμφαση στην πρόκληση ισχυρής συγκίνησης μέσω της τέχνης, καθώς και η μεγαλύτερη ελευθερία στη φόρμα. Στον ρομαντισμό πρυτανεύει το συναίσθημα όχι τόσο εναντίον της λογικής, όσο εναντίον της μονόπλευρης κυριαρχίας της λογικής.

**ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ:** Πιστή και αντικειμενική απόδοση της πραγματικότητας, που επικράτησε τον 19ο αιώνα κυρίως ως αντίδραση στις υπερβολές του ρομαντισμού. Και συνεχίζει να κυριαρχεί με παραλλαγές μέχρι σήμερα.

**ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ:** Το δραματολόγιο ενός θιάσου ή ηθοποιού ή δραματικού συγγραφέα, το σύνολο δηλαδή της προσφοράς ή παραγωγής τους. Ο όρος χρησιμοποιείται και κατά μία άλλη έννοια, για τους θιάσους εκείνους, οι οποίοι δεν παρουσιάζουν ένα μόνο έργο στην ίδια σεζόν, ή μέχρι να κορεστεί το κοινό, αλλά προγραμματίζουν εναλλαγή πολλών έργων μέσα στην ίδια σεζόν. Η παρουσίαση ενός έργου για πολλές παραστάσεις είναι φαινόμενο σύγχρονο. Στην αρχαία Ελλάδα τα έργα παρουσιάζονταν για μια μόνο φορά (σε κάποιο φεστιβάλ), το ίδιο και στη Ρώμη. Στην ελισαβετιανή περίοδο ένα έργο παιζόταν για μία βδομάδα περίπου (σε ένα σύνολο δώδεκα παραστάσεων). Στην Παλινόρθωση ανέβαινε για μία βδομάδα και αν ο συγγραφέας ήταν τυχερός για τρεις, οπότε έπαιρνε και το καθαρό κέρδος από τις εισπράξεις της τρίτης εβδομάδας. *Η Όπερα των Ζητιάνων* του Τζον Γκέι (1728) θα σπάσει την παράδοση με 32 συνεχόμενες παραστάσεις.

**ΣΑΣΠΕΝΣ:** Ετυμολογικά, η αβεβαιότητα που χαρακτηρίζεται από αγωνία. Στο θέατρο το σασπένς προκαλεί ένα περίεργο μείγμα πόνου και απόλαυσης. Πολλά σημαντικά έργα, ρεαλιστικά και μη, βασίζονται περισσότερο στο σασπένς παρά στην έκπληξη (το απροσδόκητο). Το σασπένς επιτυγχάνεται εν μέρει με την έντεχνη τροφοδότηση υπαινιγμών που προετοιμάζουν τον θεατή για κάτι που θα συμβεί. Στις αρχαίες τραγωδίες και στον Σαίξπηρ το κοινό μπορεί να μην ξαφνιαζόταν από τον θάνατο της Αντιγόνης, ας πούμε, ή του Καίσαρα, του Βρούτου κ.λπ. (κα-

# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

θότι γνώριζε τον μύθο), ωστόσο απολάμβανε το σασπένς της αναμονής. Με αυτή την έννοια, το σασπένς συγγενεύει κατά κάποιον τρόπο και με την τραγική ειρωνεία. Ενώ ο ήρωας οδεύει όλο και πλησιέστερα προς την καταστροφή του, κι ενώ μπορεί να ξαφνιαστεί από τα απροσδόκητα αποτελέσματα των πράξεών του, το κοινό, που ήδη γνωρίζει, απλώς απολαμβάνει το σασπένς που δημιουργεί η άγνοια του ήρωα. Και εάν εντελώς ξαφνικά κάτι απροσδόκητο συμβεί και σωθεί ο ήρωας, ίσως το κοινό να νιώσει ότι έχει εξαπατηθεί.

**ΣΑΤΙΡΑ:** Λέξη που προέρχεται από το λατινικό *satira* (ή *satura*, κατά το αρχαιότερον), που σημαίνει μείγμα, με παραπομπές στις αυτοσχέδιες ετρουσκικές λαϊκές παραστάσεις του 4ου π.Χ. αιώνα, που συνδύαζαν τραγούδι, χορό και κωρατά. Πρώτος ο Αριστοφάνης θα μας δώσει έξοχα δείγματα σατιρικής γραφής. Μέχρι και σήμερα, ο όρος χρησιμοποιείται για να δηλώσει την έκφραση που στοχεύει σε πρόσωπα, θεσμούς και ήθη, με απώτερο σκοπό τη γελοιοποίησή τους.

Στο θέατρο, η κωμωδία με τη σάτιρα είναι πολύ στενά συνδεδεμένες, καθώς δεν έχει οριοθετηθεί με σαφήνεια πού σταματάει η μία και πού αρχίζει η άλλη. Η βασική τους διαφορά είναι ότι η κωμωδία στοχεύει περισσότερο στην ψυχαγωγία του κοινού, ενώ η σάτιρα περισσότερο στη διόρθωση, μέσω της διακωμώδησης του ατόμου, του τύπου, της τάξης, των θεσμών κ.λπ. Συχνά έχουμε συνδυασμό και των δύο στην ίδια κατάσταση ή πρόσωπο.

**ΣΚΗΝΗ:** Μικρή ενότητα της δομής ενός θεατρικού έργου. Πολλές σκηνές μαζί συνθέτουν μια θεατρική πράξη. Το “πέρασμα” από τη μία σκηνή στην άλλη δεν χαρακτηρίζεται, συνήθως, από εντυπωσιακές αλλαγές στον τόπο ή τον χρόνο, αλλά περισσότερο από την είσοδο ή αποχώρηση ενός ή περισσοτέρων ηθοποιών από τη σκηνή. Σκηνή, επίσης, είναι κι ο χώρος όπου παρουσιάζεται το έργο.

**ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ:** Ένα στυλ ρεαλισμού που αναπτύχθηκε στη Σοβιετική Ένωση μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση και χαρακτηρίζεται από την εμμονική απεικόνιση των κομμουνιστικών αξιών. Δεν πρέπει να συγχέεται με τον κοινωνικό ρεαλισμό, που έχει σαφώς ευρύτερα κοινωνικά ενδιαφέροντα.

**ΣΟΥΜΠΡΕΤΑ:** Δεύτερος γυναικείος ρόλος, κυρίως υπηρέτρια ή ακόλουθη, συνήθως σε οπερέτα ή κωμωδία.

**ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΤΡΟΠΟΣ (ΣΤΥΛ):** Ο συγκεκριμένος τρόπος που επιλέγεται για να παρουσιαστεί ένα θεατρικό έργο πάνω στη σκηνή, από τη λεκτική εκφορά, μέχρι το σκηνικό, το μακιγιάζ, τα κοστούμια κ.λπ.

**ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ ΠΑΙΞΙΜΟ:** Όρος που δίνει έμφαση στο σύνολο της εμφάνισης των ηθοποιών επάνω στη σκηνή. Χρησιμοποιείται για σκηνές με πλήθος ηθοποιών.

**ΣΥΜΒΑΣΗ:** Κατά μία έννοια, κάθε μη-ρεαλιστικό, αλλά απαραίτητο και βολικό τέχνασμα, το οποίο έχει σαν σκοπό να λύσει τα προβλήματα που ανακύπτουν επάνω στη σκηνή, κατά την προσπάθεια αναπαράστασης της πραγματικότητας, ενώ ταυτόχρονα τονίζει θετικά το γεγονός ότι δεν αναπαρίστανται οι πραγματικές διαστάσεις του έξω κόσμου. Αυτά τα τεχνάσματα είναι και γνωστά όσο και αποδεκτά από το ακροατήριο. Ένα από τα πιο συνηθισμένα τεχνάσματα είναι, για παράδειγμα, όταν ο ηθοποιός σκέφτεται φωναχτά επάνω στη σκηνή, χωρίς όμως να τον ακούνε οι άλλοι χαρακτήρες του έργου, παρά μόνο το ακροατήριο. Κατά μία άλλη έννοια, ο όρος χρησιμοποιείται για να δηλώσει είτε κάποιο χαρακτήρα, είτε κάποια άλλα στοιχεία στην



πλοκή ή στον λόγο, ή ακόμα και στο θέμα ενός θεατρικού έργου, το οποίο επαναλαμβάνεται σταθερά, και με μικρές διαφοροποιήσεις, σε πολλά έργα ή/και συγγραφείς. Στο μελόδραμα, για παράδειγμα, ή και σε πολλές ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1960, ένα χαρακτηριστικά επαναλαμβανόμενο μοτίβο είναι η απότομη και ανεξήγητη ροπή του «κακού» χαρακτήρα προς το καλό.

**ΣΥΜΒΟΛΟ:** [από το συν-βάλλω]. Αντικείμενο, έμψυχο ον ή σημείο, που λόγω της μορφής ή της φύσης του συνδέεται συνειρμικά με μια αφηρημένη συνήθως έννοια (για παράδειγμα, ιδέα, ιδιότητα, κατάσταση κ.λπ.) και με το οποίο παριστάνουμε αυτή την έννοια (για παράδειγμα, η σημαία ως σύμβολο της πατρίδας, το περιστέρι ως σύμβολο της ειρήνης κ.ο.κ.).

**ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ:** Ο όρος προέρχεται από τη λέξη -*σύμβολο*. Αναπτύχθηκε τα τέλη του 19ου αιώνα κυρίως στην ποίηση, ωστόσο συναντάται και στις εικαστικές τέχνες και στο θέατρο. Οι συμβολιστές πίστευαν πως σκοπός της τέχνης είναι να συλλάβει και να εκφράσει περισσότερο απόλυτες αλήθειες, τις οποίες μπορεί να προσεγγίσει με έμμεσους τρόπους. Για αυτό τον λόγο, έγραφαν με μεταφορικό τρόπο, χρησιμοποιώντας εικόνες και αντικείμενα με συμβολική έννοια.

**ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ:** Εκεί όπου περισσεύει το συναίσθημα. Είναι συναισθηματισμός όταν κάποιος στενοχωριέται επειδή πάτησε ένα τριαντάφυλλο. Ένας χαρακτήρας, όπως ο Οιδίποδας, μπορεί να επιδείξει βαθιά συναισθήματα, χωρίς να είναι συναισθηματικός. Συναισθηματικός γίνεται ένας χαρακτήρας όταν είναι υπερβολικά τονισμένα ορισμένα στοιχεία του εσωτερικού του κόσμου που δεν βρίσκονται σε πλήρη αρμονία με το μέγεθος και τη σοβαρότητα της κατάστασης ή των προβλημάτων. Τον 18ο αιώνα θα ανθίσει το συναισθηματικό δράμα, όπου υπάρχει υπερβολική δόση και προβολή δακρύβρεχτων καταστάσεων. Οι καλές πλευρές του ανθρώπου υπερεκτιμούνται, γιατί θεωρείται ως δεδομένο ότι είναι καλός από τη φύση του. Οι κακοί μετανοούν, συνήθως με δάκρυα. Άνθισε κυρίως τον 17ο και 18ο αιώνα. Χαρακτηριστικό γνώρισμα αποτελεί ο υπερβολικός συναισθηματισμός και στεναχώρια στη θέα της δυστυχίας ενός χαρακτήρα, καθώς και η κυριαρχία του πάθους σε βάρος της λογικής. Ο όρος κωμωδία επικράτησε όχι γιατί τα έργα αυτά είχαν κωμικό περιεχόμενο αλλά γιατί είχαν ευτυχισμένο τέλος.

**ΣΧΕΔΙΑΣΤΗΣ:** Θεατρικός παράγοντας μιας παράστασης, που λειτουργεί εκτός σκηνής. Έργο του είναι να φτιάχνει σχέδια, από τα οποία γίνονται κατασκευές. Υπάρχει, για παράδειγμα, σχεδιαστής κοστουμιών μιας θεατρικής παράστασης, σχεδιαστής σκηνικού, ακόμα και σχεδιαστής θεάτρου.

**ΤΑΜΠΛΩ:** Είναι η σκηνική εικόνα που δημιουργούν οι ηθοποιοί εν στάσει - όταν «παγώνουν», συνήθως στο τέλος μιας πράξης. Πολύ δημοφιλής πρακτική στο γαλλικό θέατρο του 18ου αιώνα.

**ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΤΟΙΧΟΣ:** Ονομάζεται ο τοίχος που υποθετικά υπάρχει στο μπροστινό μέρος της σκηνής, στο προσκήνιο δηλαδή. Πρώτος εισάγει τον όρο ο Γάλλος Ντιντερό.

**ΤΟΠΙΚΟ ΧΡΩΜΑ [COULEUR LOCAL]:** Είναι η λεπτομερής αναπαράσταση του χώρου, της διαλέκτου, των συνηθειών, ηθών και εθίμων, τρόπων σκέψης, ένδυσης και συμπεριφοράς μιας κοινότητας ή συγκεκριμένης γεωγραφικής περιοχής. Κάποια έργα του Τέννεσι Ουίλιαμς, για παράδειγμα, μας προσφέρουν πολλές και καλές εικόνες από τον αμερικανικό Νότο. Όπως και πολλά έργα από τον ελληνικό κινηματογράφο του 1950 και 1960.



# 4

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

# Το Θέατρο του Παραλόγου

**ΤΣΙΡΚΟ:** Ετυμολογικά προέρχεται από τα λατινικά και σημαίνει δαχτυλίδι. Πρόκειται για είδος ψυχαγωγίας, που ξεκίνησε από τις ευρωπαϊκές σχολές ιππασίας του 18ου αιώνα, και κατέληξε να αποτελεί θέαμα με ζώα, κλόουν, ακροβατικά κ.ά., που παρουσιάζονταν σε μία ή περισσότερες κυκλικές σκηνές. Το πρώτο πραγματικό τσίρκο θεωρείται ότι ξεκίνησε από το Λονδίνο στα 1768, με τον Φίλιππο Άσλεϋ.

**ΥΒΡΙΣ:** Στην αρχαία γραμματεία, η υπέρβαση του ανθρωπίνου μέτρου, αλαζονική συμπεριφορά, αυθάδεια που πηγάζει από υπερβολικό πάθος ή από τη συναίσθηση υπερβολικής δύναμης ή σιγουριάς.

**ΥΠΕΡΒΟΛΗ:** Γενικά ό,τι ξεφεύγει από το μέτρο. Πολύ κοινή πρακτική στις κωμωδίες, ως πηγή γέλιου που παράγεται μέσα από τη διόγκωση των καταστάσεων, των πράξεων ή της λεκτικής εκφοράς.

**ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ [ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΣ]:** Λογοτεχνικό κίνημα που άνθισε στη Γαλλία μεταξύ 1920-1930 και υποστήριζε ότι η λογοτεχνική πραγματικότητα γίνεται κατανοητή μέσα από το ασυνείδητο και το παράλογο. Η καλύτερη τέχνη είναι το όνειρο. Από τους πρωτοπόρους ο Άλφρεντ Ζαρρύ και το έργο του *Ο Βασιλιάς Υμνύ* (1896). Επίσης, ο Γκιγιώμ Απολλιναίρ, που πρώτος εισήγαγε τον όρο «σουρεαλισμός» στον πρόλογο του έργου του *Οι Μαστοί του Τειρεσία* (1917), ο Αντρέ Μπρετόν κ.ά. Επηρεάστηκε από τον φουτουρισμό και επηρέασε με τη σειρά του το «Θέατρο του Παραλόγου».

**ΥΠΟΒΟΛΕΑΣ:** Συντελεστής μιας θεατρικής παράστασης. Αυτός που υπενθυμίζει στον ηθοποιό που βρίσκεται στη σκηνή τα λόγια του.

**ΥΠΟΔΥΟΜΑΙ [ΠΑΙΖΩ]:** Η γενική παρουσία ενός ηθοποιού πάνω στη σκηνή, από τις πιο ασήμαντες και απαραίτητες εκφράσεις του προσώπου μέχρι τον λόγο.

**ΦΑΡΣΑ:** Κωμωδία γεμάτη εκπλήξεις, με γρήγορους ρυθμούς. Οι χαρακτήρες είναι υποταγμένοι στην πλοκή, η οποία είναι διανθισμένη με υπερβολικά στοιχεία, χαρακτήρες-καρικατούρες, ελεύθερη χρήση της γλώσσας. Στον κινηματογράφο διέπρεψαν στο είδος αυτό ο Τσάρλι Τσάπλιν, ο Μπάστερ Κίτον, ο Φιλντς. Σήμερα κυριαρχεί στην τηλεόραση.

**ΦΕΤΑ ΖΩΗΣ:** Έργα τα οποία ανήκουν στο κίνημα του νατουραλισμού. Το βασικό γνώρισμά τους είναι η προσπάθεια πιστής αναπαράστασης της ζωής επάνω στη σκηνή, χωρίς τεχνητές πλοκές.

**ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ:** Ονομασία που δόθηκε σε μια θεατρική τεχνοτροπία πολύ δημοφιλή στη Ρωσία μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση. Την εφάρμοσε ο Μέγιερχολντ στην αρχή της καριέρας του και σε μικρότερο βαθμό ο συμπατριώτης του Τάιροφ. Υπονοεί μια μορφή άρνησης του ανθρωπίνου στοιχείου από το θέατρο. Εξ ου και η μεταμόρφωση του ηθοποιού σε μαριονέτα. Υποστήριξε τον εξωτερικό συμβολισμό σε βάρος της εσωτερικής αλήθειας. Ενώ στην αρχή βοήθησε να απαλλαγεί η σκηνή από κάποιες παλιές και δυσλειτουργικές συμβάσεις και συνήθειες, στην πορεία έγινε υπερβολικός, με αποτέλεσμα να αποξενώσει τον κόσμο.

**ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ:** Καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε πρώτα στην Ιταλία τα χρόνια 1909-1930, με κύριο εμπνευστή τον Φιλίππο Τομάζο Μαρινέτι, ο οποίος υποστήριζε ότι οι τέχνες πρέπει να απαλλαγούν από το παρελθόν τους, για να μπορέσουν να συμπορευθούν με τη σύγχρονη εποχή και την τεχνολογία της. Ταχύτητα, κίνηση, δύναμη, αυθορμητισμός ήταν κάποια



από τα βασικά στοιχεία που στήριξε η θεωρία αυτή. Εκθείασε την ομορφιά των μηχανών (τρένο, αυτοκίνητο, αεροπλάνο κ.λπ.) και ζήτησε να επιβάλει μια «τέχνη της μηχανής». Στο θέατρο εισήγαγε τις φουτουριστικές βραδιές, όπου διαβάζονταν ποιήματα και μανιφέστα, ανέβαιναν σύντομα θεατρικά έργα και γίνονταν εκθέσεις ζωγραφικής.

**ΧΑΠΠΕΝΙΝΓΚ (ΣΥΜΒΑΝ):** Είδος θεατρικού θεάματος που κατασκευάζεται με την πρόθεση να φαίνεται τυχαίο. Χωρίς δομή και αυστηρό προγραμματισμό, απαιτεί, συνήθως, και τη συμμετοχή του κοινού. Ο βασικός σκοπός του να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ της πραγματικής ζωής και της τέχνης. Πολύ δημοφιλές τη δεκαετία του 1960.

**ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ:** (i) Λογοτεχνικός τύπος συγκεκριμένης μορφής, συνήθως μικρός σε διάρκεια και πνευματώδης. Εισήχθη από τον Θεόφραστο, τον 2ο αιώνα π.Χ., ο οποίος έγραψε και ένα σχετικό βιβλίο με τον τίτλο *Χαρακτήρες*.

(ii) Το πρόσωπο/άτομο που υποδύεται ένας ηθοποιός σε κάποιο θεατρικό έργο, καθώς επίσης και η προσωπικότητά του, οι ηθικές αξίες, η ιδιοσυγκρασία του. Όλα αυτά φανερώνονται μέσα από τον διάλογο και τις πράξεις του. Οι χαρακτήρες χωρίζονται σε *επίπεδους* και *τρισιδιάστατους*. Ο *επίπεδος χαρακτήρας* παρουσιάζεται χωρίς λεπτομέρειες μέσα στο έργο και, συνήθως, η συμπεριφορά του είναι η αναμενόμενη, χωρίς να μας ξαφνιάζει. Αντίθετα, ο *τρισιδιάστατος χαρακτήρας* είναι πιο περίπλοκος, εμφανίζεται μέσα στο έργο με περισσότερα χαρακτηριστικά, πιο σύνθετη ιδιοσυγκρασία και συμπεριφορά, που μπορεί και να μας ξαφνιάσει. Ο *τυποποιημένος* χαρακτήρας είναι αυτός που επαναλαμβάνεται με τα ίδια χαρακτηριστικά σε πολλά έργα, όπως, για παράδειγμα, ο ζηλιάρης σύζυγος ή η κακιά μητριά. Τους πρώτους θεατρικούς χαρακτήρες τους συναντούμε στο έργο του Ευριπίδη, του Αριστοφάνη και ιδιαίτερα του Μενάνδρου.

**ΧΟΡΗΓΟΣ:** Στην αρχαία Ελλάδα, ο χορηγός ήταν ο πλούσιος πολίτης, τον οποίο επέλεγε η πολιτεία για να χρηματοδοτήσει μια παράσταση από την άσκηση των ηθοποιών, μέχρι τα κοστούμια, τον χώρο και τη στέγαση. Συνήθως υπήρχε ένας χορηγός για κάθε θεατρικό συγγραφέα.

**ΧΟΡΟΣ:** Σε όλους τους πολιτισμούς υπάρχει ο χορός ως σημαντική ανθρώπινη ανάγκη για ομαδική έκφραση. Στο θέατρο, η έννοια του χορού προέρχεται από την αρχαία Ελλάδα, και αναφέρεται σε μια ομάδα ηθοποιών οι οποίοι, φορώντας μάσκες, τραγουδούσαν ή απαγγέλλαν, ενώ ταυτόχρονα, έκαναν κινήσεις χορευτικές σε θρησκευτικές εορτές. Στις αρχαίες τραγωδίες, ο χορός αποτελούσε ένα είδος “κοινωνικού σχολιαστή” στα γεγονότα που συνέβαιναν στους πρωταγωνιστές μέσα στο έργο. Κατά την ελισαβετιανή περίοδο ο όρος “χορός” χρησιμοποιούνταν για έναν μόνο χαρακτήρα, ο οποίος, χωρίς να παίρνει μέρος στο έργο, σχολίαζε την υπόθεση, παρουσίαζε τον πρόλογο και τον επίλογο και έδινε χρήσιμες πληροφορίες στο κοινό αναφορικά με τον χώρο και για τα γεγονότα τα οποία υποτίθεται ότι συνέβαιναν εκτός σκηνής. Σύγχρονοι μελετητές χρησιμοποιούν τον όρο “χορικός χαρακτήρας” όταν αναφέρονται σε έναν ηθοποιό μέσα στο έργο, ο οποίος, αποστασιοποιημένος από τη δράση, δίνει στο κοινό ορισμένες ιδέες για το πώς να δουν το έργο ή τι να προσέξουν. Τέτοιο παράδειγμα είναι ο τρελός στον *Βασιλιά Ληρ* του Σαίξπηρ.

**ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ:** Λογοτεχνικό στυλ που εστιάζει στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, στα κίνητρα, τις εσωτερικές δράσεις και διεργασίες που οδηγούν στις εξωτερικές αντιδράσεις.

