

Σύγκριση

Τόμ. 17 (2006)



Η προβληματική του θεάτρου στη λογοτεχνία: Πιραντέλλο, Μπαλζάκ, Χόφμαν

Ζωή Βερβεροπούλου

doi: [10.12681/comparison.10160](https://doi.org/10.12681/comparison.10160)

Copyright © 2016, Ζωή Βερβεροπούλου



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Βερβεροπούλου Ζ. (2017). Η προβληματική του θεάτρου στη λογοτεχνία: Πιραντέλλο, Μπαλζάκ, Χόφμαν. *Σύγκριση*, 17, 43–57. <https://doi.org/10.12681/comparison.10160>

Η προβληματική του θεάτρου στη λογοτεχνία: Πιραντέλλο, Μπαλζάκ, Χόφμαν

Ένα διαπεραστικό κουδούνισμα και η διαπεραστική φωνή «Η παράσταση αρχίζει» με ξύπνησαν απ' το γλυκό ύπνο στον οποίο είχα βυθιστεί· τα μπάσα μουγκρίζουν ανάκατα, μια τυμπανοκρουσία, ένα ολοκάθαρο ντο παιγμένο από όμπσε, κούρδισμα βιολιών· τρίβω τα μάτια μου. Μήπως ο αεικίνητος σατανάς μες στο βαθύ τον ύπνο να με... Μπα, όχι! Βρίσκομαι στο δωμάτιο του ξενοδοχείου όπου κοιμήθηκα μισοπεθαμένος χθες. Ακριβώς πάνω απ' τη μύτη μου κρέμεται η παχιά φούντα του κουδουνιού· την τραβώ με δύναμη κι ευθύς εμφανίζεται ο σερβιτόρος.

«Για το Θεό, τι είναι αυτό το μουσικό κομφούζιο εδώ δίπλα; Θα δοθεί μήπως κάποιο κοντσέρτο στο ξενοδοχείο;»

«Η εξοχότης σας» –βλέπετε είχα πειε στο εστιατόριο του ξενοδοχείου μεσημεριάτικα σαμπάνια– «η εξοχότης σας ίσως να μην έχει πληροφορηθεί ακόμη ότι αυτό το ξενοδοχείο έχει άμεση πρόσβαση στο θέατρο. Ανοίγοντας αυτή την ταπετσαρισμένη πόρτα βγαίνετε σ' ένα μικρό διάδρομο που σας βγάζει κατευθείαν στο νούμερο 23, στο θεωρείο για τους ξένους».

«Πώς είπατε; Θέατρο; Θεωρείο για ξένους;»

«Ναι, ένα μικρό θεωρείο για δύο, το πολύ τρία άτομα, μόνο για ευγενείς κυρίους, με καταπράσινη ταπετσαρία και καφασωτά κολλητά στη σκηνή! Αν η εξοχότητά σας το επιθυμεί, σήμερα ανεβάζουμε τον *Ντον Τζοβάνι* του διάσημου κυρίου Μότσαρτ από τη Βιέννη. Το αντίτιμο του εισιτηρίου, ένα τάλιρο και οχτώ γρόσια, θα το χρεώσουμε στο λογαριασμό σας».

Το τελευταίο το είπε ενώ άνοιγε ήδη την πόρτα του θεωρείου – τόσο βιαστικά είχα διασχίσει το διάδρομο στο άκουσμα του ονόματος *Ντον Τζοβάνι*. Για μια τόσο μικρή πόλη, το θέατρο ήταν ευρύχωρο, διακοσμημένο με γούστο και είχε λαμπρό φωτισμό. Τα θεωρεία και η πλατεία ήταν κατάμεστα.¹

Με αυτόν τον μισο-ονειρικό, μισο-παράδοξο τρόπο, ο ήρωας του Χόφμαν στο διήγημα *Δον Χουάν* εισχωρεί απροσδόκητα στο μαγικό σύμπαν του θεάτρου. Ένας αφηγηματικά χρηστικός, μεταβατικός σταθμός στην πραγματικότητα (το ξύπνημα), ένα μυστηριώδες άνοιγμα-πύλη στο Θαυμαστό, και η δράση, ολισθαίνοντας ανεπαίσθητα πάνω στον άξονα του φαντασιακού,² μετατοπίζεται από τη σκηνή των ενυπνίων σε αυτήν του θεάτρου. Παράλληλα, η λογοτεχνική γραφή αντιγράφει μελετημένα τη δραματική: η πρώτη παράγραφος αναπαράγει ολοφάνερα σκηνικές οδηγίες, ενώ η διαλογική συνέχεια επικυρώνει πέραν της θεματικής και τη δομική συνάφεια.

Αν η παρούσα μελέτη επιλέγει, αντί θεωρητικής εισαγωγής, να παραθέσει ένα από τα λογοτεχνικά κείμενα που προτίθεται να εξετάσει, δεν είναι μόνο για μιαν αμεσότερη επαφή του αναγνώστη με το θέμα και την πρώτη της ύλη· είναι και για να δηλώσει έμπρακτα, στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης αποδεικτικής τακτικής, τον κυρίαρχο ρόλο και την ενεργή παρουσία του έντεχνου λόγου εντός του σχολιαστικού, καθώς και τον αδιάλειπτο διάλογο μεταξύ τους. Έτσι, τρία εύχυμα όσο και διαφορετικά μεταξύ τους αφηγήματα ιχνηλατούνται με μέθοδο σπειροειδή και στόχο την ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων που απορρέουν όταν η μυθοπλασία τρέφεται από τη μυθολογία του θεάτρου.

Η επιλογή των κειμένων, επιβεβλημένα ενδεικτική, λόγω της ευρύτητας του θέματος και του υλικού, αλλά και αυθαίρετα εσκεμμένη, λαμβάνει ως βασικό κριτήριο την –κατά προσωπική εκτίμηση– υψηλή ποιότητα της γραφής. Ο *Δον Χουάν* του Ε. Τ. Α. Χόφμαν, εκπροσώπου του γερμανικού ρομαντισμού στο μεταίχμιο του 18ου-19ου αιώνα, ο *Σαρραζίνος* του Μπαλζάκ από τη Γαλλία του 19ου και *Η Νυχτερίδα* του Πιραντέλλο από την Ιταλία του 20ού ορίζουν το χωροχρονικά εκτεταμένο μικρο-corpus της συγκεκριμένης μελέτης. Κοινός παρονομαστής ανάμεσα στους τρεις συγγραφείς, παρά τις διαφορές στην αισθητική τους, το θέατρο ως πρωτογενής λογοτεχνική μήτρα,³ θεματικά και υφολογικά πολυτόκος, και πάντα ως άλυτο μυστήριο, πλάνη ή θαύμα.

Ο *Σαρραζίνος* είναι από πολλές απόψεις μια ευφύεστατη και πολυεπίπεδη λογοτεχνική δημιουργία που θέτει καίρια ερωτήματα για τον έρωτα, την τέχνη αλλά και τον έρωτα για την τέχνη, αποτελώντας παράλληλα μια αφηγηματική πιρουέτα. Αυτό ήταν που γοήτευσε άλλωστε και τον Roland Barthes, ο οποίος αναλύει και ερμηνεύει βήμα βήμα το διήγημα στο δοκίμιό του *S/Z*, χωρίς ωστόσο να αναφέρεται στη θεατρική προβληματική του έργου που, σύμφωνα με τη δική μας οπτική, προέχει.

Καλεσμένος στη χοροσπερίδα μιας πλούσιας οικογένειας, ο αφηγητής εξιστορεί την ιστορία του *Σαρραζίνου* στη γυναίκα που πολιορκεί, δίνοντας συγχρόνως εξηγήσεις για την παρουσία ενός παράξενου γέρου στο χορό και την προέλευση της περιουσίας της οικογένειας. Η κυρίως ιστορία εγκιβωτίζεται έτσι σε ένα ευρύτερο αφηγηματικό πλαίσιο, με συνδετικό κρίκο την παρουσία ενός από τους πρωταγωνιστές, που όμως δεν είναι ο Σαρραζίνος.

Η εισαγωγική σκηνή του διηγήματος έχει έντονα «οπτικό» χαρακτήρα:

Είχα βυθιστεί σ' αυτή τη βαθιά ρέμβη που συνεπαίρνει τον καθένα, ακόμα και τον πιο επιπόλαιο άνθρωπο, όταν βρίσκεται στη μέση μιας ιδιαίτερα θορυβώδους γιορτής. Είχε μόλις χτυπήσει μεσάνυχτα στο ρολόι του Ελνζέ-Μπουρμπόν. Καθισμένος στο κούφωμα ενός παραθύρου, κρυμμένος πίσω από τις κυματιστές πτυχώσεις μιας βελούδινης

κουρτίνας, μπορούσα να παρατηρώ με την ησυχία μου τον κήπο του μεγάρου που περνούσα τη βραδιά μου. Τα δέντρα, μισοσκεπασμένα από το χιόνι, μόλις και ξεχώριζαν πάνω στο γκριζωπό φόντο που σχημάτιζε ο συννεφιασμένος ουρανός, καθώς η σελήνη τον ξεθώριαζε ανεπαίσθητα. Μέσα σ' αυτή τη φαντασμαγορική ατμόσφαιρα, τα δέντρα έμοιαζαν αόριστα με φαντάσματα πρόχειρα τυλιγμένα μέσα στο σάβανο τους, γιγαντιαία εικόνα του περίφημου *χορού των νεκρών*.

Ύστερα, γυρνώντας από την άλλη μεριά, μπορούσα να θαυμάζω το χορό των ζωντανών! Μια έξοχη σάλα, με τους τοίχους ντυμένους στο ασήμι και στο χρυσάφι, με αστραφτερούς πολυέλαιους με λαμπερά κεριά. Μέσα εκεί συνωστίζονταν σαν τα μυρμήγκια και πέταγαν σαν πεταλούδες οι ωραιότερες γυναίκες του Παρισιού, οι πιο πλούσιες, οι πιο αριστοκρατικές, εκθαμβωτικές, επιβλητικές, απαστράπτουσες μες στα διαμάντια! [...] Ανάλαφρες ανατριχίλες χαράς, βήματα όλο πόθο έκαναν τις δαντέλες, τα μετάξια, τις μουσελίνες, να κατρακυλούν από τις κομψές λαγόνες τους. Κάποια βλέμματα με ιδιαίτερη ένταση τρύπωναν από δω κι από κει, επισκίαζαν τα φώτα, τη λάμψη των διαμαντιών, έκαναν κάποιες ιδιαίτερα φλογερές καρδιές να πάλλονται ακόμα περισσότερο. Μπορούσε κανείς να συλλάβει στον αέρα νεύματα του κεφαλιού όλο σημασία για τους εραστές, εκδηλώσεις αρνητικές για τους συζύγους. Ύστερα από κάθε απροσδόκητη ριζιά ακολουθούσε η έκρηξη της φωνής των παικτών, ενώ ο ήχος του χρυσού αναμιγνυόταν μ' εκείνον της μουσικής καθώς και με το μουρμουρητό των συζητήσεων. Και για να κορυφωθεί η ζάλη αυτού του πλήθους που μεθούσε με ό,τι είδος αποπλάνησης υπήρχε στον κόσμο, ένα σύννεφο από αρώματα και μια γενική μέθη συνέπαιρνε τις αποτρελαμένες φαντασίες. Έτσι, στα δεξιά μου είχα τη σκοτεινή και σιωπηλή εικόνα του θανάτου· στ' αριστερά μου, την αξιοπρεπή βακχεία της ζωής. Από εδώ η ψυχρή φύση, καταθλιπτική, πενθούσα· από εκεί οι χαρούμενοι άνθρωποι.⁴

«Καθισμένος στο κούφωμα ενός παραθύρου, κρυμμένος πίσω από τις κυματιστές πτυχώσεις μιας βελούδινης κουρτίνας»· παραδόξως, μόλις η κουρτίνα-αυλαία παραμερίζεται, το σκηνικό αποκαλύπτεται ως δίπτυχο εκατέρωθέν της: από τη μια η χειμωνιάτικη νύχτα και η ακινησία του θανάτου, από την άλλη μια κραυγαλέα περίσσεια ζωής. Η ασυνήθης θέση του παρατηρητή-θεατή ανάμεσά τους προοικονομεί συμβολικά την εξέλιξη της δράσης: όταν τα φώτα της ζωής σβήσουν, θα ενεργοποιηθεί το αντίπλευρο σκηνικό του θανάτου, που προς το παρόν ελλοχεύει ανίσχυρο πίσω από την κουρτίνα.

Αν τώρα ο πρόλογος του Μπαλζάκ έντεχνα υποβάλλει στον αναγνώστη του μια θεατρική διάταξη του χώρου, ο Πιραντέλλο προτιμά ένα φαινομενικά ανάλαφρο, σχεδόν κουβεντιαστό, αλλά και απερίστροφο εισαγωγικό σχήμα:

Όλα εντάξει. Το έργο... ε, τίποτα το καινούριο που να ενοχλήσει ή να εξοργίσει τους θεατές. Έχει μονταριστεί με τον ωραίο μηχανισμό των «εφέ». Ένας μεγάλος αρχιερέας μεταξύ των ηρώων: η Εξοχότητά του ο καρδινάλιος στα κόκκινα, που φιλοξενεί σπίτι του μια κουινιάδα χήρα και φτωχή, με την οποία πριν πάρει το δρόμο του εκκλησιαστικού επαγγέλματος ήταν ερωτευμένος. Μια κορούλα της χήρας, σε ηλικία γάμου,

που η Εξοχότητά του θέλει να παντρεύει μ' ένα νέο προστατευόμενό του που τον έχει σπίτι από μικρό, στα χαρτιά γιο ενός παλιού του γραμματέα, αλλά στην πραγματικότητα... τέλος πάντων, καλά, ένα παλιό ολίσθημα της νιότης, που δεν μπορείς τώρα να το καταλογίσεις σ' ολόκληρο αρχιερέα και μάλιστα με την ωμότητα που χαρακτηρίζει πάντα μια επιπόλαιη περίληψη κειμένου όταν στο κάτω-κάτω, μετά τα «εφέ» όλης της δεύτερης πράξης, υπάρχει εκείνη η μεγαλειώδης σκηνή με την κουνιάδα στο σκοτάδι [...] όπου η Εξοχότητά του, πριν αρχίσει την εξομολόγηση, διατάζει τον πιστό του υπηρέτη: «Τζιουζέπε, σβήσε τα φώτα». Όλα εντάξει, τέλος πάντων. Οι ηθοποιοί όλοι στη θέση τους, όλοι ερωτευμένοι με το ρόλο τους. Ακόμη και η νεαρή Γκαστίνα, ναι. Πολύ, πολύ ευχαριστημένη, ευχαριστημένη με το ρόλο της φτωχής και ορφανής ανιψιάς, που φυσικά ούτε που θέλει ν' ακούσει για γάμο με τον προστατευόμενο της Εξοχότητάς του και φτάνει σε κάτι άγριες εκρήξεις, που στη νεαρή Γκαστίνα αρέσουν πολύ γιατί υπόσχονται χαλασμό χειροκροτημάτων.

Για να μη μακρηγορούμε, περισσότερο ευχαριστημένος στην αγωνιώδη αναμονή του για μια σπουδαία επιτυχία της καινούριας του κωμωδίας ήταν ο φίλος Φαουστίνο Περέζ, ο οποίος δεν μπορούσε να είναι παρών την παραμονή της παράστασης.

Ήταν, όμως, η νυχτερίδα.⁵

Το διήγημα αποτυπώνει εξαρχής το χαρακτηριστικό στίγμα της πιραντελλικής λογικής, ορίζοντας ρητά ως αντικείμενό του το ίδιο το θέατρο, τις παραμέτρους και τα επωαστικά στάδια μιας παράστασης. Ο συγγραφέας, που πέρασε με τεράστια επιτυχία από την πεζογραφία⁶ στη δραματουργία και ενίοτε χρησιμοποίησε ως δραματικό καμβά κάποιες από τις νουβέλες του, σκιαγραφεί και εδώ απέριττα, απομυθοποιητικά και με θυμηδία μάλλον το θεατρικό ψεύδος. Η εναρκτήρια παράγραφος που προσδιορίζει τις συντεταγμένες της πλοκής είναι ταυτόχρονα ένα ακροθιγώς δηκτικό σχόλιο για τα θεατρικά πράγματα, εκκινά ωστόσο από το κείμενο, στοιχείο που συναρθώνει σκηνικές πρακτικές και λογοτεχνία.

Στο μέτρο που η αφηγηματική χρήση θεατρικών μοτίβων από τον Πιραντέλλο φαντάζει αναμενόμενη, εξίσου δεν θα πρέπει να ξαφνιάζει η ενασχόληση των δύο άλλων συγγραφέων με παρόμοια θέματα. Έτσι τα έργα του Μπαλζάκ ακολουθούν σχεδόν πάντα το σχήμα έκθεση-πλοκή-λύση, δομή που χαρακτηρίζεται από την κριτική ως δραματική, ενώ και η πρώτη του συγγραφική απόπειρα ήταν μια τραγωδία σε στίχους με τίτλο *Cromwell*. Αργότερα συνέγραψε και άλλα θεατρικά έργα, τα οποία όμως στο σύνολό τους και για διάφορους λόγους ατύχησαν στη σκηνή.⁷ Όσο για τον Χόφμαν, αγαπημένο του Baudelaire και του Gautier, αυτός, εκτός από συγγραφέας του φανταστικού,⁸ υπήρξε συνθέτης όπερας και μουσικοκριτικός, ενώ για έξι χρόνια (1808-1813) είχε τη διεύθυνση της σκηνής του Bamberg, όπου και εργάστηκε για ένα θέατρο του «μη πραγματικού».⁹

Συνεπής λοιπόν στη λογοτεχνική γραμμή του, που εξαίρει τη φαντασία, το αλλόκοτο και το υπερφυσικό, ο Χόφμαν, στο διήγημα *Δον Χουάν*, ανασύρει μέσα από τη συναρπαστική εμπειρία της δραματικής τέχνης και την ύψιστη έκσταση του θεατή μια ονειρικά μετουσιωμένη πραγματικότητα με απροσδόκητες διαστάσεις. Κατά τη διάρκεια της παράστασης ο αφηγητής θα ζήσει στο θεωρείο του μια μοναδική στιγμή:

Ήδη αρκετές φορές ένιωσα πολύ κοντά πίσω μου μια απαλή, ζεστή ανάσα, πίστεψα μάλιστα ότι άκουσα το θρόισμα μεταξωτού ρούχου: αυτό μ' έκανε, βέβαια, να υποθέσω την παρουσία κάποιας γυναίκας, αλλά εντελώς βυθισμένος στον ποιητικό κόσμο, που άνοιγε για χάρη μου η όπερα, δεν έδωσα σημασία. Τώρα, [...] γύρισα να δω τη γειτόνισά μου. Όχι, δεν υπάρχουν λόγια που να εκφράζουν την έκπληξή μου: η δόνα Άννα, με το κοστούμι που την είδα να φοράει λίγο πριν στη σκηνή, ήταν πίσω μου και με κοίταζε με τα εκφραστικά της μάτια. [...] Ούτε στιγμή δεν αναρωτήθηκα πώς ήταν δυνατόν να είναι ταυτόχρονα στη σκηνή και στο θεωρείο μου. Όπως το γλυκό όνειρο συνδέει τα πιο παράξενα πράγματα και η ευσεβής πίστη κατανοεί το υπερφυσικό και το κατατάσσει στα λεγόμενα φυσικά φαινόμενα της ζωής, έτσι κι εγώ βρέθηκα κοντά σ' αυτή τη θαυμάσια γυναίκα σε μια κατάσταση παρόμοια με την υπνοβασία, όπου αναγνώριζα τις μυστικές σχέσεις που με συνδέανε τόσο στενά μαζί της που, αν και εμφανιζόταν στη σκηνή, δεν μπορούσε να φύγει από κοντά μου. [...] Ενώ μιλούσε για τον δον Χουάν και για το ρόλο της, ένιωσα να μου ανοίγονται για πρώτη φορά τα βάθη αυτού του αριστουργήματος, μπόρεσα να μπω μέσα του και να κατανοήσω ολοκάθαρα τα φανταστικά φαινόμενα ενός άλλου κόσμου. Είπε ότι όλη η ζωή της ήταν η μουσική· συχνά πίστευε ότι κάποια πράγματα, που ήταν μυστικά κλεισμένα μέσα της και δεν μπορούσε να τα εκφράσει με οποιαδήποτε λέξη, τα κατανοούσε τραγουδώντας. «Ναι, τότε τα καταλαβαίνω καλά» συνέχισε με μάτια που έκαιγαν και υψωμένη φωνή: [...] «Όμως εσύ – εσύ με νιώθεις: [...]» «Μήπως η μαγική τρέλα της αιώνιας αγάπης στο ρόλο της ... στη νέα σου όπερα δε βγήκε από μέσα σου;... Σε έχω καταλάβει: ενώ τραγουδούσα μου ανοίχτηκε η ψυχή σου!» «Ναι, – εδώ με προσφώνησε με το όνομά μου –, τραγούδησα εσένα, όπως και οι δικές σου μελωδίες είμαι εγώ» (ό.π., σημ. 1, σσ. 193-195).

Ο Χόφμαν αρθρώνει εδώ τη θεωρία του για μια μεταφυσική της δημιουργίας. Μόνο οι εκλεκτοί αξιώνονται τη μέθεξη της τέχνης, μόνο εκείνοι που, φύσει ή θέσει καλλιτέχνες, συλλαμβάνουν και βιώνουν ως ιδανικοί θεατές την απόλυτη σαγήνη, την άρρητη ομορφιά. Αν η δόνα Άννα, που σημειωτέον αποκαλείται με το όνομα του ρόλου της, ζει, αυτοανακαλύπτεται και απελευθερώνεται αποκλειστικά μέσα από την τέχνη της, ο αφηγητής παρεισφρεί στον κόσμο της όπως αυτή στον δικό του, γιατί είναι και ο ίδιος χαρισματικός δημιουργός. Όμοια με τα όνειρα που κατοπτρίζουν διαθλασμένα τα άδυτα της ψυχής, έτσι και η δραματική τέχνη (το λυρικό θέατρο εδώ) ευνοεί μυστικές διεργασίες ενδοσκόπησης, καθώς αμφότερα διαπλέκονται και μεταμορφώνουν την ατομική

πραγματικότητα. Αναθεωρώντας τα όρια σκηνής-θεωρείων, ψευδαίσθησης και αλήθειας, ο Χόφμαν διερευνά διαισθητικά το υποσυνείδητο, τη σκηνή της φαντασίας, και δεν είναι τυχαίο που ο *Ζάντμαν*, ένα άλλο διήγημά του, χρησιμοποιήθηκε από τον Φρόντ ως παράδειγμα στην ψυχαναλυτική του θεωρία. Στον *Δον Χουάν*, συνεπαρμένος ο ήρωας θα ξαναπάει μεσάνυχτα στο έρημο θέατρο, όπου θα συναισθανθεί ως τα μύχια την αποκάλυψη: τη δόνα Άννα στοιχειώνει ένας ανομολόγητος, απελπισμένος έρωτας για τον Ντον Τζοβάνι, ένα σπαρτακτικό πάθος που θα ημερέψει μόνο με τον αφανισμό του προδότη και την εκδίκηση για τον φόνο του πατέρα της. Η ερωτική επιθυμία είναι λοιπόν που απελευθερώνει, κατά τον Χόφμαν, τις υπερβατικές δυνάμεις,¹⁰ και το θέατρο, το κατεξοχήν πεδίο συμπλοκής του πραγματικού με το θανααστό.

Συνυφασμένος όμως με την ψευδαίσθηση του θεάτρου είναι ο έρωτας και στον *Σαρραζίνο*, όπου ο ομώνυμος ήρωας, ένας ταλαντούχος, αντισυμβατικός γλύπτης, αντικρίζει για πρώτη φορά το ερωτικό του ιδεώδες, τη Ζαμπινέλλα, στη σκηνή:

Σηκώθηκε η αυλαία. [...] Αίφνης, κάποια χειροκροτήματα που έκαναν τη σάλα να δονείται υποδέχτηκαν την είσοδο επί σκηνής της *prima donna*. Προχώρησε φιλάρεσκα στο μπροστινό μέρος της σκηνής και χαιρέτησε το πλήθος με άπειρη χάρη. Τα φώτα, ο ενθουσιασμός ενός ολόκληρου κόσμου, η ψευδαίσθηση της σκηνής, η γοητεία μιας τουαλέτας, που για κείνη την εποχή ήταν αρκετά προκλητική, όλα συνωμοτούσαν υπέρ αυτής της γυναίκας. Ο Σαρραζίνος έμπηξε κραυγές χαράς. [...] Η Ζαμπινέλλα του έδειχνε συγκεντρωμένες, ολοζώντανες και εύθραυστες, αυτές τις εξαιρετικές αναλογίες του γυναικείου σώματος, που εμπνέουν τόσο φλογερή επιθυμία και που γι' αυτές ο γλύπτης είναι ταυτόχρονα ο αυστηρότερος αλλά και ο πλέον παθιασμένος κριτής. [...] Αυτό δεν ήταν γυναίκα. Ήταν κάτι πολύ περισσότερο, ένα αριστούργημα! [...] Ο Σαρραζίνος έτρωγε με τα μάτια του το άγαλμα του Πυγμαλίωνα που για χάρη του είχε κατέβει από το βάθρο του· όταν η Ζαμπινέλλα άρχισε το τραγούδι, αποτρελάθηκε. [...] Δεν χειροκρότησε, δεν είπε λέξη, αισθανόταν μια τρελή ταραχή, κάτι σαν τη φρενίτιδα εκείνη που μας καταλαμβάνει στην ηλικία που η επιθυμία έχει κάτι το αλλόκοτο τρομερό και κολασμένο. «Να με αγαπήσει ή να πεθάνω», αυτή την απόφαση έγραφε στο μέτωπό του ο Σαρραζίνος. [...] Μια σχεδόν διαβολική δύναμη του επέτρεπε να νιώθει την πνοή αυτής της φωνής, να αναπνέει την αρωματική πούδρα που ήταν πασπαλισμένα τα μαλλιά της, να βλέπει τις κρυφές λεπτομέρειες του προσώπου της και να μετράει επάνω του τις γαλάζιες φλέβες που έδιναν αποχρώσεις στο μεταξωτό της δέρμα. Τελικά αυτή η ευκίνητη, δροσερή, ασημένια φωνή, ευέλικτη σαν νήμα που η παραμικρή πνοή του ανέμου του αλλάζει σχήμα, που τυλίγεται και ξετυλίγεται, που απλώνεται και σκορπίζεται, αυτή η φωνή χτυπούσε με τόση δύναμη την ψυχή του, που κάμποσες φορές άφησε να του ξεφύγουν, άθελά του, τα επιφωνήματα που ξεριζώνουν οι σπασμοί της ηδονής εκείνης που σπανίως παράγουν τα ανθρώπινα πάθη (ό.π. σημ. 4, σσ. 39-42).

Ο Σαρραζίνος ερωτεύεται ένα πλάσμα του θεάτρου, στοιχείο σημαίνον και μάλλον δυσοίωνα για το μέλλον του έρωτά του. Η σκηνική πράξη ασκεί στον θεατή την ίδια κεραυνοβόλα επίδραση όπως και στον Χόφμαν, μόνο που εδώ δεν συνδέεται με το όνειρο και το υπερφυσικό αλλά με τον Μύθο.¹¹ Το θέατρο συμβάλλει καθοριστικά στη μυθοποίηση του ερωτικού αντικειμένου, που, όντας παρόν, υπαρκτό και δυνητικά προσβάσιμο, παραμένει στην ουσία απρόσιτο, αφού ανήκει αποκλειστικά στη σκηνή. Ο Μπαλζάκ χρησιμοποιεί τον χώρο προεξαγγελτικά, όπως και στην εισαγωγή του, για να στήσει πάνω του το παιχνίδι της εξαπάτησης που θα συντρίψει τελικά τον Σαρραζίνο. Η Ζαμπινέλλα «δεν είναι γυναίκα» αλλά «αριστούργημα», «το άγαλμα του Πυγμαλίωνα», υποστηρίζει ο ίδιος, ανάγοντας την τελειότητά της στη σφαίρα της τέχνης. Αργότερα θα τη ζωγραφίσει, αλλά και θα φιλοτεχνήσει το άγαλμά της, έχοντας πρώτα βιώσει τη θεατρική και μουσική απόλαυση ως ερωτική ηδονή (ο Μπαλζάκ μιλά για «σπασμούς ηδονής»). Ο Σαρραζίνος κάνει το αφελές λάθος να πιστέψει στην αλήθεια του θεάτρου, να εισπράξει το αισθητικά ωραίο ως ερωτεύσιμο, και αυτό θα του στοιχίσει ακριβά.

Στη *Νυχτερίδα* του Πιραντέλλο η κατάσταση δεν είναι μεν τραγική, θα έχει όμως απρόβλεπτα αποτελέσματα. Μια νυχτερίδα που έχει φωλιάσει στα δοκάρια του θεάτρου τρομοκρατεί συνεχώς στις πρόβες τη λεπτεπίλεπτη πρωταγωνίστρια, και εκείνη, λίγο πριν από την πρεμιέρα, ζητά από τον συγγραφέα να αλλάξει κάποιο σημείο του έργου του, έτσι ώστε να χαμηλώσει ο φωτισμός στη σκηνή και να απομακρυνθεί η νυχτερίδα που έλκεται από το φως. Η αντιπαράθεσή τους, ένας εκτενής δραματικός διάλογος όπου δεν παρεμβάλλεται σχεδόν καθόλου αφήγηση, θα μπορούσε άνετα να υλοποιηθεί σκηνικά· το περιεχόμενο θεωρητικό, περί θεάτρου:

«[...] Συγγνώμη, Περέζ, γιατί θέλετε να δώσετε σώνει και καλά με το έργο σας μια αυταπάτη και όχι την πραγματικότητα;»

«Αυταπάτη; Όχι κι αυταπάτη, δεσποινίς. Η τέχνη δημιουργεί μόνο πραγματικότητα».

«Α, για σταθείτε. Ε, λοιπόν εγώ σας λέω πως η τέχνη δημιουργεί και η νυχτερίδα καταστρέφει».

«Πώς! Γιατί;»

«Διότι ναι. Ας πάρουμε την περίπτωση που στην πραγματικότητα της ζωής, σ' ένα δωμάτιο που μια βραδιά γίνεται μια οικογενειακή διαμάχη μεταξύ δύο συζύγων [...] τσακ, μπαίνει εκείνη τη στιγμή μια νυχτερίδα. Εντάξει. Λοιπόν τι κάνουν; Σας διαβεβαιώ εγώ πως η διαμάχη διακόπτεται προς στιγμήν εξαιτίας της νυχτερίδας που μπήκε και ή οβήνουν το φως και πάνε σ' ένα άλλο δωμάτιο, ή μπορεί κάποιος να πάει να πάρει ένα μπιστούνι, [...] και να προσπαθήσει να χτυπήσει τη νυχτερίδα [...]».

«Στο έργο μου όμως εγώ, δεσποινίς, νυχτερίδα δεν έχω βάλει».

«Εσείς δεν τη βάλατε. Αλλά αφού ήρθε αυτή και χώθηκε;»

«Να μην της δίνετε σημασία».

«Κι αυτό σας φαίνεται φυσικό; Σας διαβεβαιώ εγώ, εγώ που πρέπει να ζωντανέψω στο έργο σας μέσα το ρόλο της Λίβια, πως αυτό δεν είναι φυσικό. Γιατί εγώ ξέρω καλύτερα από εσάς τι φόβο έχει η Λίβια για τις νυχτερίδες. Η δική σας Λίβια, προσέξτε, όχι πια εγώ. [...] Με μια νυχτερίδα που φτεροκοπά γύρω στο πρόσωπό της, [...] θα παρατήρει τη σκηνή και θα το σκάσει ή θα κρυφτεί κάτω απ' το τραπεζάκι φωνάζοντας σαν τρελή. [...] Εάν δεν την υπολογίσετε, θα φανεί υποκρισία».

«Ω, Θεέ μου, δεσποινίς [...]». «Θα έπρεπε να παίζετε την πραγματικότητα που δημιουργήσα εγώ, κι αν θα έπρεπε να υπολογίσω εκείνη τη νυχτερίδα, θα την υπολόγιζαν και τα πρόσωπα του έργου μου. Έπειτα, αν υπήρχε μια νυχτερίδα θα ήταν μια νυχτερίδα ψεύτικη, κατασκευασμένη, κι όχι έτσι ευκαιριακά, απ' τη μια στιγμή στην άλλη, να υπεισέλθει ένα στοιχείο πραγματικότητας μέσα σ' ένα έργο-δημιουργία, ουσιαστικά σ' ένα έργο τέχνης».

«Κι αφού υπεισέρχεται;»

«Μα δεν είναι αληθινό, δεν μπορεί. Δεν είναι μέσα στο έργο μου αυτή η νυχτερίδα, αλλά στο παλκοσένικο που εσείς παίζετε».

«[...] Ε, λοιπόν, βρίσκεστε ανάμεσα σ' αυτά τα δυο: ή το έργο σας είναι ζωντανό ή είναι ζωντανή η νυχτερίδα. Η νυχτερίδα είναι σίγουρα ζωντανή, ζωντανότατη μάλιστα. Σας απέδειξα πως μ' αυτή τόσο ζωντανή εκεί πάνω, δεν μπορούν να φανούν φυσικά τα πρόσωπα, η Λίβια και οι άλλοι, και να παίζουν σαν αυτή να μην υπάρχει. Κατακλείδα: ή δρόμο το έργο σας, ή δρόμο η νυχτερίδα» (ό.π., σημ. 5, σσ. 33-38).

Η υπόσταση της θεατρικής ψευδαίσθησης, η φύση της πραγματικότητας και ακόμα η στατικότητα της τέχνης σε σχέση με τη ρευστότητα της ζωής αποτελούν κομβικά ερωτήματα του διηγήματος και ανταποκρίνονται, κατά το μάλλον ή ήττον, στον όρο «πιραντελλισμός» που επινόησε για τη δραματοουργία του εν λόγω συγγραφέα η κριτική.¹² Το συμβάν δεν νοείται αυτό καθαυτό, αλλά ως θραύσμα αντικειμενικής αλήθειας, και εξάλλου «τόσο η Ζωή όσο και η Τέχνη παρουσιάζουν απέραντη πολυεδρικότητα, ανάλογα με το “υποκείμενο” που τα θεωρεί».¹³ Επιπλέον, οι ήρωες της *Νυχτερίδας* στοχάζονται και επιχειρηματολογούν πάνω στην αληθοφάνεια του αναπαραστατικού και τη θεατρικότητα του πραγματικού, μετέχοντας συγχρόνως ενεργά στα δρώμενα.¹⁴ Η λογοτεχνική έμπνευση έχει εν ολίγοις υφή και προέλευση αμιγώς δραματική, ενώ «ο αναγνώστης της γραφής μεταμορφώνεται σε θεατή του λόγου».¹⁵ Ο χώρος, ο χρόνος, τα πρόσωπα, τα σύνθετα ζητήματα, που τίθενται με εξαιρετικά πυκνό και λιτό τρόπο, μαρτυρούν πως το θέατρο δεν είναι για τον Πιραντέλλο αφηγηματικό πρόσχημα· είναι βάσανος και αυτοσκοπός. Η λογοτεχνικότητα συμφύρεται με τη θεατρικότητα, ή μάλλον την ανατέμνει, καθώς το διήγημα αποκτά σταδιακά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, μορφή παραβολική, αν όχι λογοτεχνίζουσα δοκιμιακή.

Πραγματικά, στην πρεμιέρα συμβαίνει το απευκταίον: εκεί που το έργο δεν προκαλεί παρά χαλαρό ενδιαφέρον στους θεατές και αυξανόμενο άγχος στον συγγραφέα Περέζ, εμφανίζεται στη σκηνή η νυχτερίδα. Η πρωταγωνίστρια πανικοβάλλεται, λιποθυμά επιτόπου και η παράσταση διακόπτεται. Εκλαμβάνοντας το συμβάν ως έξοχη δραματική κορύφωση, το κοινό αποθεώνει με τα χειροκροτήματά του το έργο:

Διερωτάται κανείς σ' αυτό το σημείο αν αυτή η αναθεματισμένη νυχτερίδα μπορούσε να κάνει στον Φαουστίνο Περέζ μια εξυτηρέτηση χειρότερη απ' αυτή. Θα ήταν γι' αυτόν μια κάποια παρηγοριά να αποδώσει σ' αυτή το κατέβασμα του έργου. Αλλά τώρα της όφειλε το θρίαμβο, ένα θρίαμβο που δεν είχε άλλο στήριγμα από το τρελό πέταγμα εκείνων των σιχαμερών φτερών της.

Μόλις συνήλθε από κείνη την πρώτη του σύγχυση, περισσότερο πεθαμένος παρά ζωντανός, έτρεξε στον πρωταγωνιστή που τον είχε σπρώξει τόσο άχαρα στη σκηνή για να ευχαριστήσει το κοινό και κρατώντας το κεφάλι του με τα δυο χέρια, φώναξε:

«Κι αύριο βράδυ;»

«Και τι να έκανα, τι να έκανα;» απάντησε βίαια ο πρωταγωνιστής. «Μήπως έπρεπε να πω στο κοινό πως τα χειροκροτήματά του ανήκαν στη νυχτερίδα και όχι σ' εσάς; Διορθώστε το έργο, διορθώστε το αμέσως, ώστε τα χειροκροτήματα αύριο ν' ανήκουν σ' εσάς». [...]

«Αλλά αν αυτή η λιποθυμία στο έργο μου δεν υπάρχει και δεν του πάει;»

«Να κάνετε να “του πάει”, αγαπητέ κύριε, με κάθε μέσο. Δεν είδατε τι μεγάλη επιτυχία; Όλες οι εφημερίδες αύριο το πρωί θα μιλάνε γι' αυτό. Δεν μπορείτε πια να κάνετε αλλιώς. Μην αμφιβάλλετε, μην αμφιβάλλετε. Και οι ηθοποιοί μου θα ξέρουν να κάνουν υποκρινόμενοι αυτό που απόψε έκαναν χωρίς να το θέλουν». [...]

Αλλά ο Φαουστίνο Περέζ, πεισμένος απόλυτα πως η μοναδική αιτία των χειροκροτημάτων εκείνης της βραδιάς υπήρξε η απρόβλεπτη και βίαιη είσοδος ενός τυχαίου ξένου στοιχείου που αντί να τινάζει στον αέρα την υποκρισία της τέχνης, όπως θα έπρεπε, σαν από θαύμα απορροφήθηκε απ' αυτή και της έδωσε τη σαφήνεια μιας αξιοθαύμαστης αλήθειας μέσα στην αυταπάτη του κοινού... λοιπόν, ο Περέζ απόσυρε το έργο του και ούτε ξαναμίλησε ποτέ γι' αυτό (ό.π., σημ. 5, σσ. 43-47).

Πιθανό διακείμενο του αφηγήματος θεωρούμε την ιστορία που αναφέρει ο Pandolfi στα *Χρονικά της Commedia dell'arte* (την επαναλαμβάνει αργότερα και ο Dario Fo) σχετικά με έναν ιταλό ηθοποιό του 16ου αιώνα, τον Cherea.¹⁶ Μια σφήγκα κάνει την εμφάνισή της κατά τη διάρκεια μιας ανούσιας παράστασης, μεταμορφώνοντας αναπάντεχα τον ηθοποιό, που προσπαθεί να την αποδιώξει, σε βιρτουόζο της παντομίας και την κωμωδία σε αληθινό θρίαμβο. Σε αντίθεση όμως με το διήγημα, μια ψεύτικη σφήγκα εντάσσεται εφεξής στο θέαμα και το τυχαίο εύρημα αφομοιώνεται αποτελεσματικά και χωρίς τον παραμικρό ενδιασμό.

Εντούτοις, αν και οι ηθοποιοί του Φαουστίνo Περέζ εκφράζουν παρόμοια διάθεση, η αντίδραση του ίδιου διαφοροποιείται εντελώς· και αυτό γιατί αποτελεί, κατά την άποψή μας, ευφυή λογοτεχνική εφαρμογή της έννοιας «*umotismo*» που εφεύρε ο ίδιος ο Πιραντέλλο. Σαφώς διαφοροποιημένη από την έννοια του «κωμικού», πηγάζει από την «αίσθηση μιας αντίθεσης», δηλώνει δηλαδή μια συζευκτική θεώρηση των αντιφάσεων της ζωής, μια διαρκή αλλαγή προοπτικής, αφού σε κάθε πράγμα ενυπάρχει δύναμη και το αντίθετό του.¹⁷ Έτσι, ενώ το συμβάν με τη νυχτερίδα φαντάζει εκ πρώτης όψεως γκροτέσκο, ή έστω απλώς ευτράπελο, για τον Περέζ αποτελεί το προσωπικό του δράμα. Το ήθος του δεν του επιτρέπει να ανεχθεί τη συμπτωματική επιτυχία του έργου του, εφόσον αυτή αποδεικνύει την αποτυχία του ως δημιουργού.

Ωστόσο, το πρόβλημα που θέτει ο Πιραντέλλο είναι πολύ πιο σύνθετο και εκφράζει την αγωνία του δραματουργού μπροστά στην τρωτή και πολυπαραγοντική υπόσταση της θεατρικής πράξης. Η πάγια δραματική σύμβαση καταλύεται από την εισβολή του πραγματικού και του τυχαίου, εκτρέποντας από την πορεία τους όχι μόνο το έργο τέχνης αλλά και την πραγματικότητα. Ο μηχανισμός του ντόμινο που απελευθερώνει ο αστάθμητος παράγοντας-νυχτερίδα επισύρει τη λιποθυμία, αυτή με τη σειρά της την επιτυχία και εκείνη παραδόξως την απόγνωση του συγγραφέα και το κατέβασμα του έργου.

Η μεταβλητή βέβαια που αδυνατεί να ελέγξει ο συγγραφέας είναι στην ουσία ο ηθοποιός, εν προκειμένω η νεαρή Γκαστίνα. Καθώς η προσωπικότητά της υπερισχύει του θεατρικού προσώπου, επιβάλλοντάς του δυναμικά τους ανθρώπινους φόβους της –ας θυμηθούμε εδώ τις απόψεις του Ντιντερό και *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*–, παγιδεύει άθελά της τον Περέζ και προδίδει το έργο του. Το συγκεκριμένο συμβάν αποτελεί και πάλι λογοτεχνική μεταφορά των θεωρητικών αντιλήψεων του Πιραντέλλο. Σύμφωνα με αυτές κάθε παράσταση συνιστά εξ ορισμού προδοσία του κειμένου, επειδή ανάμεσα στον συγγραφέα και τα πλάσματά του μεσολαβούν υποχρεωτικά οι ηθοποιοί που τα υποδύονται.¹⁸

Στον *Σαρραζίνo* πάλι, ο ηθοποιός ενσαρκώνει τη μοιραία αντίφαση του «είναι» και του «φαίνεσθαι», ανάγοντας την υπόκριση σε ιδεώδες και θανάσιμο ταυτόχρονα ψεύδος. Η Ζαμπινέλλα, με παραίνεση και ανοχή των συναδέλφων της, εξαπατά και εμπαίζει εκ προθέσεως τον θεατή-Σαρραζίνo, προβάλλοντας το θεατρικό της προσωπείο ως πραγματικό πρόσωπο, την κυκλοθυμία, τις ιδιοτροπίες και τη νωθρότητά της ως καλλιτεχνικό μύθο. Σημαδιακά, η αποκάλυψη της αλήθειας στον παράφορα ερωτευμένο γλύπτη λαμβάνει χώρα εν ώρα παράστασης:

Το μέγαρο του πρέσβη ήταν γεμάτο κόσμο και ο γλύπτης, που ήταν άγνωστος σε όλο το προσωπικό, χρειάστηκε κάποια προσπάθεια για να φτάσει στο σαλόνι που εκείνη τη στιγμή τραγουδούσε η Ζαμπινέλλα.

—Φαντάζομαι βέβαια πως από σεβασμό στους παρευρισκόμενους καρδινάλιους θα είναι σήμερα ντυμένη άντρας, μ' αυτό το πουγκί πίσω της, τα μαλλιά της μαζεμένα και το ξίφος στο πλάι, ρώτησε ο Σαρραζίνος. —Μα για ποια μιλάτε; απάντησε ο γηραιός κύριος στον οποίο απευθύνθηκε ο Σαρραζίνος. —Για τη Ζαμπινέλλα. —Τη Ζαμπινέλλα; επανέλαβε ο ρωμαίος πρίγκιπας. Κοροϊδεύετε; Από πού κατεβήκατε; Πάτησε ποτέ γυναίκα το πόδι της σε σκηνή της Ρώμης; Καλά, δεν γνωρίζετε ποια πλάσματα υποδύονται τους γυναικείους ρόλους στην επικράτεια του Πάπα; Κύριέ μου, εγώ προίκισα τον Ζαμπινέλλα με τη φωνή του. Εγώ είμαι εκείνος που πλήρωσε τα πάντα γι' αυτό το αξιοθρήνητο πλάσμα, ακόμα και τον καθηγητή του στο τραγούδι. Να όμως που δείχνει τόσο λίγη ευγνωμοσύνη για τις υπηρεσίες που του προσέφερα, ώστε δεν θέλησε να ξαναπατήσει το πόδι του στο σπίτι μου. Κι όμως, ό,τι περιουσία κάνει θα τη χρωστάει εξ ολοκλήρου σε μένα.

Ο πρίγκιπας Σίγκι θα μπορούσε βεβαίως να μιλάει επ' άπειρον, αλλά ο Σαρραζίνος δεν τον άκουγε πλέον. Μια τρομακτική αλήθεια είχε εισχωρήσει στην ψυχή του. Τον είχε χτυπήσει σαν κεραυνός. Έμεινε ασάλευτος με τα μάτια προσηλωμένα στον υποτιθέμενο τραγουδιστή. Το φλογερό του βλέμμα είχε, κατά κάποιο τρόπο, μια μαγνητική επίδραση πάνω στον Ζαμπινέλλα, επειδή εντέλει ο *musicò* έστρεψε απότομα το βλέμμα του προς τη μεριά του Σαρραζίνου, και τότε η ουράνια φωνή του κλονίστηκε. Έτρεμε! Ένα ακούσιο μουρμουρητό ξέφυγε από το ακροατήριο, που σχεδόν κρεμόταν από τα χείλη του, συμπληρώνοντας τη σύγχυσή του· κάθισε κάτω και διέκοψε τη μελωδία του (ό.π., σημ. 4, σσ. 61-63).

Η Ζαμπινέλλα είναι λοιπόν ένας *castrato* (ευνούχος), ον άφυλο και πλαστό, θυσία-σφάγιο της ζωής στην τέχνη. Συγκλονισμένος και αλλόφρων από την οδύνη, όπως πρωτύτερα από τον έρωτα, ο Σαρραζίνος τον οδηγεί διά της βίας στο εργαστήριό του. Εκεί θα αποπειραθεί να τον σκοτώσει, οι άνθρωποι του καρδινάλιου όμως, προστάτη του τραγουδιστή, προφταίνουν και δολοφονούν τον ίδιο το γλύπτη.

Σύμφωνα με τη δομική οπτική του Barthes, είναι η υπέρβαση των ορίων του φύλου, του γραμματικού γένους, της Αντίθεσης, που οδηγεί στην κατάργηση του νοήματος και ως εκ τούτου στον θάνατο του Σαρραζίνου.¹⁹ Όμως ο γλύπτης είναι κατά τη γνώμη μας εξίσου θύμα της υποκριτικής τέχνης του Ζαμπινέλλα, που παίζει σε βάρος του, εκτός σκηνής μα εντός ζωής, μια επιπόλαιη φάρσα, ένα θέατρο του σώματος. Ατυχώς, στο πλαίσιο της πραγματικότητας, η τυπολογία των δραματικών ειδών διαταράσσεται και η φάρσα εξελίσσεται σε τραγωδία. Ο έρωτας του καλλιτέχνη είναι άγονος γιατί ως θεατής αγνοεί τις συμβάσεις του θεάτρου και εκλαμβάνει το αληθοφανές ως αληθές. «Εγώ» λέει ο Σαρραζίνος «κάθε φορά που θα αντικρίζω μια πραγματική γυναίκα, δεν θα πάψω να

σκέφτομαι εκείνη, τη φανταστική». Και δείχνοντας το γυναικείο άγαλμα που έφτιαξε: «Θα κρατάω πάντοτε στη μνήμη μου μια ουράνια άρπυια που θα έρχεται να μπήγει τα νύχια της σε όλα μου τα αντρικά αισθήματα και θα στιγματίζει κάθε άλλη γυναίκα με τη σφραγίδα της ατέλειας» (σ. 66). Το εκτετημημένο σώμα του Ζαμπινέλλα είναι ιδανικά ωραίο, γιατί αφενός τείνει στην αγγελοποίηση και αφετέρου υλοποιεί τον μύθο του Ανδρόγυνου και τη νοσταλγία της χαμένης ενότητας των όντων.²⁰ Όμως ο άνθρωπος δεν μπορεί να αγγίξει ούτε τον Μύθο ούτε τον Άγγελο ατιμώρητα, παρά μόνο μέσω της τέχνης. Στην προσπάθειά του να καταστήσει επιστητό τον τέλειο αισθητικό μύθο του θεάτρου και της δικής του αναπαραστατικής τέχνης, ο Σαρραζίνος προσκρούει στην πραγματικότητα, βιώνοντάς τον τελικά ως ασχήμια, απάτη και θανάσιμη παγίδα.

Η νουβέλα κλείνει με την επιστροφή στην αφήγηση-πλαίσιο: ο αλλόκοτος γέρος που παρίσταται ανεξήγητα στον χορό είναι ο ίδιος ο *castrato*, θεός της οικοδέσποινας και πηγή της περιουσίας της οικογένειας. Ο πίνακας που βρίσκεται στο μέγαρο και απεικονίζει τον Άδωνι έγινε με βάση το γυναικείο άγαλμά του που κατασκεύασε ο Σαρραζίνος. Η στειρότητα της ζωής γονιμοποιεί μοναδικά την τέχνη, καθώς στο πρότυπο σώμα του Ζαμπινέλλα συγκλίνουν εντέλει το θέατρο, η γλυπτική, η ζωγραφική, συρρικνούμενες βαθμιαία κατά μια διάσταση. Ο Μπαλζάκ εξορύσσει από το ακαταμάχητο ψεύδος της Τέχνης τον Μύθο, από το τραύμα το θαύμα, από την αθλιότητα την αγγελοσύνη, αλλά και αντίστροφα. Σε άμεση γειτνίαση με την πραγματικότητα, το θέατρο ανάγεται στην κατεξοχήν, ανάμεσα στις άλλες, τέχνη της αποπλάνησης, ως εκ τούτου τέχνη άκρως επικίνδυνη.

Η σκηνική πράξη όμως επιδρά καταλυτικά όχι μόνο στον θεατή αλλά και στον ηθοποιό. Ο Χόφμαν διασαφηνίζει τις προθέσεις του συνθέτοντας τη «λύση» του *Δον Χουάν* σε δραματική μορφή και διάταξη, που φέρει μάλιστα και τίτλο:

Αντί επιλόγου: μεσημεριανή συζήτηση στην τραπεζαρία του ξενοδοχείου

Έξυπνος άντρας με ταμπακέρα μετά από γερή ρουφηξιά: Είναι μοιραίο, θ' αργήσουμε πολύ να ξανακούσουμε μια όπερα της προκοπής! Αλλά αυτά έχει η υπερβολή!

Άντρας με πρόσωπο μιγά: Ναι, ναι! Της το 'χα πει αρκετές φορές! Ο ρόλος της δόνα Άννας την κατέβαλε πάντα πολύ. Χθες μάλιστα ήταν εντελώς σαν δαιμονισμένη. Λένε ότι σ' όλο το διάλειμμα ήταν λιπόθυμη και στη σκηνή της δεύτερης πράξης υπέστη νευρικό κλονισμό...

Ασήμαντος άντρας: Ω, μα τι λέτε...!

Άντρας με πρόσωπο μιγά: Μάλιστα, νευρικό κλονισμό! Κι όμως δεν μπόρεσαν να την πείσουν να διακόψει την παράσταση.

Εγώ: Για το Θεό, ελπίζω να μην είναι τόσο σοβαρό... ελπίζω να ξανακούσουμε σύντομα τη σινιόρα...

Έξυπνος άντρας με ταμπακέρα μετά από γερή ρουφηξιά: Κάπως δύσκολο, γιατί σήμερα το πρωί, στις δύο ακριβώς, η σινιόρα πέθανε (ό.π., σημ. 1, σ. 203).

Η δόνα Άννα όχι μόνο λιποθυμά από την ένταση, όπως η ηθοποιός η οποία υποδύεται την ηρωίδα που πεθαίνει στο *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* του Πιραντέλλο, αλλά καταλαμβάνεται ολοκληρωτικά από το πνεύμα του ρόλου της, καταδύεται στα βάθη του και αναλώνεται στη φωτιά της ιδανικής υπόκρισης. Είναι μια δαιμονισμένη, *besessen*, *possédée*, το θέατρο υπεισδύει στην πραγματικότητα της και όχι το αντίθετο, όπως συμβαίνει στη *Νυχτερίδα*. Ο Louis Jouvet μιλούσε κατ' αναλογία για «*possession*», ²¹ ενώ το ζήτημα του βαθμού ταύτισης του ηθοποιού με τον ρόλο που ενσαρκώνει απασχόλησε σοβαρά, μεταξύ άλλων, τον Stanislavski, τον Cocteau, τον Brecht. Η διαδικασία προσέγγισης ενός ρόλου είναι βέβαια ούτως ή άλλως πράξη δημιουργίας και ενέχει τον κίνδυνο αποκάλυψης άγνωστων περιοχών της ύπαρξης. Έτσι μαθαίνει η δόνα Άννα το ύψιστο πάθος, αυτό την κατατρώγει και τελικά την αφανίζει. Άλλη μια φορά, το θέατρο έχει συνέπειες.

Είναι εμφανές πως τα τρία τόσο διαφορετικά μεταξύ τους κείμενα που μόλις εξετάσαμε εμφανίζουν στενή συγγένεια: όλα ανάγουν το θέατρο σε πρότυπο διακείμενο, όλα μετουσιώνουν την προβληματική τους για τη δραματική τέχνη σε υψηλή αφηγηματική αισθητική. «Κάθε κείμενο, ως συνάντηση άλλων κειμένων και άλλων τεχνών, δεν μπορεί παρά να είναι κριτικό» επισημαίνει η Ζωή Σαμαρά, ²² και η διαπίστωση αυτή φαντάζει εν προκειμένω άκρως αποκαλυπτική. Πραγματικά, στη σκηνή του γραπτού λόγου το θέατρο συνιστά δυναμικό μυθοπλαστικό μοτίβο, υποβάλλει δομικά και μορφολογικά σχήματα, κυρίως όμως, κατά την άποψή μας, τροφοδοτεί ένα ιδιαίτερο είδος «μεταθεατρικής» λογοτεχνίας, που σχολιάζει το θεατρικό φαινόμενο και διασκοπεύει τις παραμέτρους του, ασκείται δηλαδή έμμεσα ή αμεσότερα ως δραματική θεωρία και κριτική.

Επιγραμματικά, αν το θέατρο είναι για τον Χόφμαν μέθεξη, για τον Μπαλζάκ πλάνη και για τον Πιραντέλλο πρόβλημα, για τη λογοτεχνία παραμένει μια διαρκής πρόκληση δημιουργίας.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Ε. Τ. Α. Χόφμαν, «Δον Χουάν», *Πριγκίπισσα Μπραμπίλα* (μετάφραση από τα γερμανικά: Ιάκωβος Κοπερτί), Αθήνα, Οδυσσέας, 1998, σσ. 189-190.

2 Πρβλ. Ζωή Σαμαρά, «Το θέατρο ως ιδεολογικός χώρος του φαντασιακού», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τόμ. 11 (1996), σσ. 115-127, και Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Παρίσι, Seuil, 1985, σσ. 161-183.

3 Ο Georges Banu χρησιμοποιεί τον γενικό όρο «romans du théâtre» για να χαρακτηρίσει τη λογοτεχνία που αφορμάται από το θέατρο. Παρόμοια κείμενα, υποστηρίζει ο Banu, οικοδομούν το νοητικό σύμπαν του θεάτρου και, συνήθως, η λογοτεχνική έμπνευση ενεργοποιείται όταν παραβιάζεται αυτό που ο ίδιος αποκαλεί «σύμφωνο αποκλεισμού», όταν δηλαδή, για κάποιο λόγο, αίρεται η ψευδαίσθηση και το βασικό πρωτόκολλο του θεάτρου, που προβλέπει τον διαχωρισμό σκηνής-πλατείας, ηθοποιών και θεατών (βλ. «La vie en trompe-l'œil et les romans du théâtre», *Exercices d'accompagnement d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, Παρίσι, L'Entretiens, 2002, σσ. 181-188).

4 Ονορέ ντε Μπαλζάκ, *Σαρραζίνος* (μετάφραση από τα γαλλικά: Άρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα, Νεφέλη, 1997, σσ. 9-10. Υπάρχει ωστόσο και παλαιότερη μετάφραση της νουβέλας από τον Μιχαήλ Στασινόπουλο στις εκδόσεις Ηριδανός (1977).

5 Λουίτζι Πιραντέλλο, «Η νυχτερίδα», *Η πρώτη νύχτα και άλλα διηγήματα* (μετάφραση από τα ιταλικά: Κατερίνα Γλυκοφρύδη), Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, σσ. 28-30.

6 Πρβλ. Franco Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ραβένα, Longo Editore, 1983.

7 Βλ. André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Παρίσι, Hachette, 1965.

8 Οι ιστορίες του ενέπνευσαν στον Όφενμπαχ την όπερα *Τα παραμύθια του Χόφμαν* και *Ο Καρνοβαλίστης* στον Τσαϊκόφσκι το περίφημο ομώνυμο μπαλέτο.

9 Βλ. Martin Banham (επιμ.), *The Cambridge Guide to the Theatre*, Καίμπριτζ, Cambridge University Press, 1992, σσ. 449-450.

10 Βλ. James Mc Glathery, «E. T. A. Hoffmann and the Bildungsroman», στο: James Hardin (επιμ.), *Reflection and action: Essays on the Bildungsroman*, Κολούμπια S. C., University of South Carolina Press, 1991, σσ. 327-328.

11 Πρβλ. τον πρόλογο του Gaëtan Picon στο βιβλίο του Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, Παρίσι, Seuil, 1965, σ. 7.

12 Βλ. Μάρτιν Έσλιν, *Πέρα απ' το παράλογο* (μετάφραση: Φώντας Κονδύλης), Αθήνα-Ιωάννινα, Εκδ. Δωδώνη, 1989, σσ. 131-142. Ο όρος «πιραντελλισμός» ανήκει στον ιταλό θεωρητικό Andriano Tilgher.

13 Μάριος Πλωρίτης, *Πρόσωπα του νεώτερου δράματος*, Αθήνα, Ερμείας, 1965, σ. 78.

14 Πρβλ. Bernard Dort, *Théâtre public. Essais de critique*, Παρίσι, Seuil, 1967, σσ. 123, 127, και Gérard Genot (επιμ.), *Pirandello 1867-1967*, Παρίσι, Minard, 1968, σσ. 11-12, 116.

15 Ζωή Σαμαρά, *Υπόκριση θεατρικού λόγου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1996, σ. 19.

16 Βλ. Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur* (μετάφραση στα γαλλικά: Valeria Tascia), Παρίσι, L'Arche, 1997, σσ. 108-110.

17 Βλ. Λουίτζι Πιραντέλλο, *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie* (εισαγωγή, μετάφραση στα γαλ-

λικά: Georges Piroué), Παρίσι, Denoël, 1990, σσ. 115-163.

18 Στο ίδιο, σσ. 18-34.

19 Βλ. Roland Barthes, *S/Z*, Παρίσι, Seuil, 1976, σ. 72.

20 Πρβλ. Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, ο. π., σσ. 66-77, και Pierre Citron, *Dans Balzac*, Παρίσι, Seuil, 1986, σσ. 93-101 και 104-113.

21 Βλ. Jean Duvignaud, *L'acteur*, Παρίσι, Écriture, 1993, σσ. 225-226, αλλά και το σχετικό με το θέμα μας κεφάλαιο «Le comédien et son personnage», σσ. 209-259.

22 Ζωή Σαμαρά, *Υπόκριση θεατρικού λόγου*, ο. π., σσ. 48-49.

S O M M A I R E

ZOE VERVEROPOULOU: La problématique du théâtre dans le récit littéraire : Pirandello, Balzac, Hoffmann

Explorer les spécificités qui résultent lorsque le texte littéraire puise son inspiration dans la « mythologie » du théâtre, tel est l'objectif de la présente étude. Construite comme un échange continuuel entre le discours littéraire et le discours théorique, elle est basée sur les textes de trois auteurs européens (*La Chauve-souris* de Pirandello, *Sarrazine* de Balzac et *Don Juan* d' E. T. A. Hoffmann), qui non seulement transforment le phénomène théâtral en matrice de fiction, mais ils lui empruntent, en plus, une structure et une esthétique d'écriture. Enfin, notre étude constate l'existence d'une catégorie littéraire toute particulière, qui affiche un aspect métathéâtral très marqué, tout en véhiculant en puissance l'expression originale d'une théorie et d'une critique dramatique.