The Greek Review of Social Research

Vol 28 (1976)

28 Γ'

Το θέατρο και η ποινική δίκη

Παναγιώτα Παπαδοπούλου

doi: [10.12681/grsr.355](https://doi.org/10.12681/grsr.355)

Copyright © 1976, Παναγιώτα Παπαδοπούλου

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

To cite this article:

Παπαδοπούλου Π. (1976). Το θέατρο και η ποινική δίκη. *The Greek Review of Social Research*, 28, 317–338. <https://doi.org/10.12681/grsr.355>

τὸ θέατρο καὶ ἡ ποινικὴ δίκη

τῆς
Παναγιώτας Παπαδοπούλου

*Δικηγόρου, Πτυχιούχου
Κοινωνικῶν καὶ Ψυχολογικῶν
Ἐπιστημῶν Πανεπιστημίου Λωζάνης*

Τὸ ἄρθρο αὐτὸ παρουσιάστηκε τὸν Μάρτιο τοῦ 1975 στὴ Σχολὴ Κοινωνικῶν καὶ Πολιτικῶν Ἐπιστημῶν τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Λωζάνης (ἔδρα τῆς Κοινωνιολογίας τοῦ Πολιτισμοῦ) ὑπὸ τὴν ἐποπτεία τοῦ καθηγητοῦ Alfred Willener σὺν διπλωματικῇ ἐργασίᾳ.

«Ἐδῶ δὲν εἶναι θέατρο, εἶναι δικαστήριο.» Ἀκοῦμε πολὺ συχνὰ αὐτὴ τὴ φράση στὴ διάρκεια μιᾶς ποινικῆς δίκης, ὅταν ὁ Πρόεδρος τοῦ δικαστηρίου θέλει νὰ ἐπαναφέρει στὴν τάξη ἓνα κοινὸ ποῦ ἐκδηλώνει τὴν ἀποδοκιμασία ἢ δυσἀρέσκειά του κἀνοντας θόρυβο. Μήπως θέλει ἔτσι ὁ δικαστὴς νὰ ὑπογραμμίσαι τὴ σοβαρότητα ποὺ πρέπει νὰ διακρίνει μιὰ δίκη σὲ σύγκριση μὲ τὴν ἔλλειψη σοβαροῦ, ποὺ χαρακτηρίζει μιὰ θεατρικὴ παράσταση, ἢ εἶναι ἡ ἀπειλὴ τῆς ποινῆς ποὺ διαφοροποιεῖ τὸ θέατρο ἀπὸ τὴ δίκη; «Coup de théâtre» διαβάζουμε στὶς ἐφημερίδες, ὅταν πρόκειται γιὰ δίκες. Ἔτσι δίνεται ἐμφαση στὸν θεατρικὸ καὶ ἀπρόοπτο χαρακτῆρα ἐνὸς γεγονότος καὶ τὴν ξαφνικὴ ἀλλαγὴ μιᾶς κατάστασης στὴ διάρκεια μιᾶς δίκης.

Τόσο στὸ θέατρο ὅσο καὶ στὸ δικαστήριο βλέπουμε ἀνθρώπους νὰ μιᾶνε, νὰ κινῶνται, νὰ συμπεριφέρονται μ' ἓνα διαφορετικὸ τρόπο ἀπὸ τὸν συνηθισμένο, νὰ διηγοῦνται πράγματα ποὺ στὴν καθημερινὴ ζωὴ ὁ καθένας τὰ φυλάει γιὰ τὸν ἑαυτό του, νὰ κάνουν κινήσεις ἀσυνήθιστες ἢ νὰ ἐπιδεικνύονται.

Σήμερα, φαίνεται παράλογο στοὺς πιὸ πολλοὺς ἀνθρώπους καὶ νὰ σκεφθοῦν μόνο νὰ κάνουν τὴν παραμικρὴ σύγκριση ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὰ δικαστήρια. Μᾶς εἶναι δύσκολο νὰ φανταστοῦμε ὅτι οἱ δύο αὐτοὶ θεσμοί, ποὺ τώρα διακρίνονται μὲ τόση ἀυστηρότητα, ἦταν στὴν καταγωγὴ τους τόσο συγγενικοί.

Ἀλλὰ ἂς δοῦμε τὴν ἐξέλιξή τους ἀπὸ κοντά: Τόσο τὸ θέατρο¹ ὅσο καὶ τὸ δικαστήριο² ἐμφανίζονται, γιὰ πρώτη φορά, σὲ μιὰ ἀπ' αὐτῶν τῶν ἐποχῶν, ποὺ οἱ κοινωνιολόγοι περιγράφουν σὰν περιόδους κρίσης, ρήξης, ἀνομίας: σὲ μιὰ περίοδο μεταβατικῆ, ποὺ παρατηροῦμε τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν ἀγροτικὴ κοινωνία στὴν πόλη καὶ στὸν σχηματισμὸ τοῦ Κράτους-Πόλης (ἄστυ ἑλληνικὸ).

Στὴν περίοδο τῆς ἀγροτικῆς κοινωνίας, οἱ ἀνθρωποὶ ζοῦσαν διαφορετικά. Στὸ χωριό, ὁ καθέναςμποροῦσε νὰ ἀναλαμβάνει ὅλους τοὺς ρόλους. Δὲν ὑπῆρχε ἀκόμη διαχωρισμός. Ἡ συμμετοχὴ ἦταν ἔντονη καὶ ἡ ὀργάνωση ἀδύναμη. Τὸ θέρισμα, τὸ ἄλόνισμα, ὁ τρύγος, ἦταν ἐποχικὲς λειτουργίες, ὅπου ὅλοι ἔπαιρναν μέρος. Τὸ χωριό, λοιπόν, εἶχε θεσμοποιήσει ὅλες τὶς ἀνθρώπινες λειτουργίες σὲ φόρμες ἀδύναμης ἐντάσης, ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Mac Luhan.

Ὅταν οἱ ἀνθρωποὶ ἄρχισαν νὰ συγκεντρώνονται σ' ἓνα κλειστὸ χωρὶο, ἡ ὀργάνωση πῆρε ἄλλη ὄψη, καὶ ἔχουμε: εἰδικέυση τῆς ἐργασίας, συσφύρευση τοῦ χρήματος, ἀμοιβαία ἐξάρτηση τῶν ὁμάδων. Ὁ γραπτὸς νόμος ἀντικατέστησε τὸ δίκαιο τοῦ ἰσχυροτέρου. Ὁ Ζάλευκος, κι ὕστερα ὁ Δράκων ἀπα-

1. Pignarres, R., *Histoire du théâtre*, QSJ., Paris 1971.

2. Charles, R., *Histoire du droit pénal*, QSJ., Paris 1969

γόρευαν τὴν ἰδιωτικὴ ἐκδίκηση, ποὺ ἔδωσε τὴ θέση της στὸ δίκαιο τοῦ Ραδάμανθου (τάλιον) καὶ στὸν συμβιβασμὸ (συμβάσεις—compositions). Ὁ Χαρῶνδας τὴν ἀντικατέστησε μὲ τὴ «διπλὴ ἀγωγή», ἰδιωτικὴ καὶ δημόσια. Ἡ πρώτη ἔκανε στὸ θῦμα μιὰ ἀστικὴ ἐπανόρθωση τῆς ζημίας, ἡ δευτέρη ἐξασφάλιζε ἕνα πρόστιμο στὴν πόλη.

Ἐκείνη περίπου τὴν ἐποχὴ τὸ θέατρο θεσμοποιήθηκε. Ἔγινε ἕνα ἴδρυμα τοῦ Κράτους καὶ τὰ ἐξοδά του ἀναλαμβάνονταν ἀπὸ τοὺς πλούσιους τῆς πόλης-κράτους. Δὲν ἦταν ἕνα θέατρο ἀναψυχῆς. Παρὰ τὸν ἔντονο λουντικὸ (ludique, ludeo = παίζω) χαρακτήρα του (γιατὶ τὸ δράμα παίζεται· βλ. σχέση μὲ παιχνίδι), ὁ σκοπὸς του ἦταν μορφωτικὸς (παιδεία, μόρφωση, ἐκπαίδευση). Ἀποτελοῦσε μιὰ ἐνσυνειδητὴ φιλολογικὴ ἀσκηση. Τότε δὲν ὑπῆρχε αὐτὴ ἡ διάκριση ἀνάμεσα στὸ σοβαρὸ καὶ μὴ σοβαρό.

Σ' ἕνα τέτοιο κλίμα ἐμφανίζεται ἡ τραγωδία σὰν ἀνάγκη φυγῆς ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, μιὰ ἀντίδραση¹ στὴν κοινωνικὴ κατάσταση. Τὸ ἄτομο, ἀπομονωμένο πᾶνω στὴ σκηνή, ἔρχεται σ' ἐπαφὴ μὲ τὸ σύνολο γιὰ νὰ ἐνώσει τὴ δυστυχία του μὲ αὐτό.

«Κάθε τραγωδία παιγμένη μπροστὰ σ' ἕνα κοινὸ εἶναι λίγο-πολύ ἕνα δικαστήριο. Ὁ ἄνθρωπος βρίσκειται ἀντιμέτωπος σ' ὅ, τι τὸν κατατρώγει, μπροστὰ σὲ μιὰ ἐξεταστικὴ ἐπιτροπὴ, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ προαισθάνονται συγκεχυμένα λύσεις ἀσφαεῖς. Ὁ ἥρωας εἶναι ἕνα ἄτομο μόνον ἐνώπιον ὧλων, ἕνας κατάδικος ποὺ βασανίζεται δημόσια», λέει ὁ Duvignaud.¹

Θέατρο εἶναι ὁ τόπος, ὅπου κάτι βλέπεται. Οἱ ἄνθρωποι πᾶνε στὸ θέατρο νὰ δοῦν τοὺς ἥρωες τῆς τραγωδίας, πρόσωπα ἀρχαῖκά καὶ ξεπερασμένα, νὰ ὑποφέρουν καὶ νὰ πεθαίνουν ἐξαιτίας τοῦ τρομεροῦ μεγάλου σεβασμοῦ ποὺ ἔχουν στὸν «φυσικὸ νόμο» τοῦ παρελθόντος. Ἡ Ἀντιγόνη ἢ ὁ Ὀρέστης διεκδικοῦν τὴ χαμένη ἐλευθερία, ἐναντιώνονται στὴ νόμιμη καθιερωμένη τάξη καὶ ἔτσι παραβαίνουν τὸ γραπτὸ νόμο.

Αὐτὴν τὴν ἀνάγκη γιὰ ἐξέγερση καὶ σὲ συνέχεια αὐτὴ τὴν παράβαση, συναντᾶμε καὶ στὴν ἀρχαία κομωδία: στὸ σημεῖο ποὺ ἡ πομπὴ τῆς χορωδίας, ποὺ ὀνομάζεται ἀλλωστε παράβαση, στρέφεται ἐλευθερὰ πρὸς τὸ κοινὸ καὶ τὸ κοροϊδεύει, τὸ βρίζει, δειχνοντας μὲ τὰ δάχτυλα τὰ θύματά του.

«Ὅπως ἡ μαγεία εἶναι μιὰ ἐξέγερση ἐνάντια στὸ ἱερό», ἔτσι καὶ τὸ θέατρο εἶναι μιὰ ἐξέγερση ἐνάντια στὴ νόμιμη καθιερωμένη τάξη», λέγει ὁ Duvignaud. Αὐτὴ ἡ διεκδίκηση τῆς ἐλευθερίας εἶναι συγχρόνως κρυφὴ ὁμολογία γιὰ παράβαση, ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὸ θέατρο.

Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ τὸ δίκαιο εἶχε χαρακτῆρα μαγικο-θρησκευτικὸ ποὺ βασίζονταν ταυτόχρονα στὴν καταδίκωξη τοῦ ἐγκλήματος, τὸν ἐξαγνισμὸ καὶ τὸν παραδειγματισμὸ—καὶ συναντᾶμε ἀπὸ τότε τὶς διακρίσεις τῆς «ἀνθρωποκτονίας ἐξ ἀμελείας» (ποὺ κρίνεται ἀπὸ τὸ Παλλάδιον) καὶ τῆς «νομίμου ἀμύνης».

Ὁ Ἄρειος Πάγος γνωρίζει τὰ θρησκευτικὰ ἐρείσματα καὶ τὰ πιὸ σοβαρὰ ἀδικήματα ἐναντίον ἰδιωτῶν. Ἡ Ἡλιαία εἶναι δικαστήριο μὲ δικαιοδοσίες πολιτικὰ καὶ ποινικὰς, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ δέκα μικρότερα δικαστήρια· ἔχει 501 ἐκλεγμένα μέλη, προγόνους τῶν δικῶν μας ἐνόρκων. Κάθε πολίτης γίνεται ὁ ὑπερασπιστὴς τοῦ κοινωνικοῦ συμφέροντος, ἀλλὰ στὴν πράξη αὐτὸν τὸν ρόλο μᾶζι μὲ τοὺς κινδύνους ἀναλαμβάνουν ἐπαγγελματίες. Ὁ κατηγορούμενος ὑπερασπίζεται τὸν ἑαυτὸ του ἢ λέγει δημόσια τὴν ἀπολογία του ποὺ ἔχει συνταχθεῖ ἀπὸ ἕνα λογογράφο. Ἡ δικανικὴ εὐγλωττία εἶναι διαγωνισμὸς ἐπιδεξιότητος ποὺ ἐπιτρέπει ὅλα τὰ τεχνάσματα καὶ τὰ μέσα πειθοῦς. Ἡ δικηγορικὴ ἐξέδρα καὶ τὸ πολιτικὸ βῆμα θεωροῦνται κατεξοχὴν χώροι, ὅπου ἀσκεῖται ἡ τέχνη τῆς πειθοῦς (ἀκόμα καὶ σήμερα!). Ἄν σκεφθεῖ κανεὶς ὅτι ὑπῆρχε ἔθιμο γιὰ ἕνα νέο πολιτικὸ νὰ ἀρχίζει τὴν καριέρα του μὲ μιὰ κατηγορία σὲ μιὰ σκανδαλώδη δίκη, καὶ ὅτι οἱ σοφιστεῖς δίδασκαν «ἐπὶ χρημάτων» τὴ δικανικὴ τέχνη, μπορεῖ νὰ καταλάβει γιατί αὐτὴ ἡ τέχνη ἀποτελοῦσε, ὅπως ὁ Πλάτων ἐπεσήμανε, «τὸ κυνήγι τοῦ ἀνθρώπου». Σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ ὁ Ἀριστοτέλης μίλουσε γιὰ κάθαρση στὴν τραγωδίᾳ, ὁ ἴδιος φρονοῦσε ὅτι ἡ κοινωνία πρέπει νὰ χτυπάει τὸν ἐνοχο σὰ ζῶο.

θέατρο—παιχνίδι

Ὅπως εἶπαμε, τὸ δράμα ἢ τὸ θεατρικὸ ἔργο παίζεται μπροστὰ σὲ κοινὸ. «Παίζω» λέμε δταν παριστάνουμε κάτι. Ἡ ἐννοία ἀναπαράσταση (ἀναλύεται παρακάτω) εἶναι βασικὸ στοιχεῖο τοῦ παιχνιδιοῦ. Ὑπάρχει τὸ παιχνίδι καὶ τὸ παίξιμο τῶν ἡθοποιῶν (jeu, spiel, play, παίζω: ταιριάζουν ἀπόλυτα στὸ θέατρο). Ὁ δεσμός τοῦ θεάτρου μὲ τὸ παιχνίδι δὲν ἀμφισβητεῖται εὐκόλα.

δίκη—παιχνίδι

Ἀντίθετα πολλοὶ ἀναφέρουν ὅτι στὸ δικαστήριο, ἂν καὶ ὑπάρχουν θεατὲς καὶ θεώμενοι, δὲν ὑπάρχει παιχνίδι. Ἰσως γιατί ἀκόμα δὲν μποροῦμε νὰ δοῦμε τὴν «ἀναπαράσταση», ποὺ ὑπάρχει στὴ δίκη (αὐτὸ θὰ ἀναλυθεῖ πιὸ κάτω).

Ὁ Huizinga² στὴ μελέτη του *Homo Ludens*, μᾶς ἀντιθέτει πολλοὶ ἀναφέρουν ὅτι στὸ δικαστήριο, ἂν καὶ ὑπάρχουν θεατὲς καὶ θεώμενοι, δὲν ὑπάρχει παιχνίδι. Ἰσως γιατί ἀκόμα δὲν μποροῦμε νὰ δοῦμε τὴν «ἀναπαράσταση», ποὺ ὑπάρχει στὴ δίκη (αὐτὸ θὰ ἀναλυθεῖ πιὸ κάτω).

1. Duvignaud, Jean, *Spectacle et Société*, Editions Denoël, Paris 1970.

2. Huizinga J., *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Ed. Gallimard, 1951.

δείχνει τὸν δεσμό τῆς δίκης μὲ τὸ παιχνίδι. Ἡ δίκη εἶναι:

1. Ἐνα τυχερὸ παιχνίδι (le sort γαλλ., Schicksal γερμ.). Περιμένουμε νὰ δοῦμε ποῖος θὰ κερδίσει καὶ ποῖος θὰ χάσει. Παλιότερα βάζαν στοιχήματα πάνω στὸ ἀποτέλεσμα. «Κέρδισε ἢ ἔχασε τὴ δίκη»: ἀκοῦμε αὐτὴ τὴ φράση συχνά, ἀκόμα καὶ σήμερα.

2. Ἐνα παιχνίδι ἀνταγωνιστικό: «Δικαστικός ἀγώνας» λέμε. Στὴν Ἀρχαία Ἑλλάδα ὁ ἀγώνας ἦταν συνδεμένος μὲ ὀρισμένους κανόνες, ὅπου οἱ δύο ἀντίδικοι ἀφῆνονταν στὴν ἀπόφαση ἐνὸς διαιτητοῦ.

3. Ἐνας ἀγώνας λεκτικός (ὅπως συνέβαινε στὴν Ἀρχαία Ἑλλάδα).

Τόσο λοιπὸν τὸ θέατρο ὅσο καὶ τὸ δικαστήριο ἔχουν σὲ μεγάλο βαθμὸ «λουοντικό χαρακτήρα» (ludique).

Ἡ τήρηση τοῦ νόμου τοῦ δικαίου μὲ τὴν ἀναπαράσταση φαίνεται στὴν ἴδια τὴν τραγωδία. Στὶς *Ἐδμενίδες* τοῦ Αἰσχύλου καθιερώνεται ἕνα εἶδος ὀρκωτοῦ λαϊκοῦ δικαστηρίου καὶ θεμελιώνονται οἱ μαρτυρικές ἀποδείξεις καὶ ἡ ἀπολογία γιὰ τὴν ἀπονομὴ τῆς δικαιοσύνης ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο, μὲ τὴν ἐπέμβαση τῆς θεᾶς Ἀθηνᾶς. Ἡ πιὸ σπουδαία σκηνὴ αὐτῆς τῆς τραγωδίας εἶναι ἐκεῖνη ποὺ κρινεῖται ὁ Ὀρέστης στὸ δικαστήριο τοῦ Ἀρείου Πάγου. Βρίσκει κανεῖς σ' αὐτὴν πολλὰ θέματα ποὺ ἐκφράζουν τὴν ἑλληνικὴ νοστοροπία ἀπέναντι στὸ νόμο: τὸ μητρικὸ δίκαιο ποὺ ἐναντιώνεται στὸ πατρικὸ, τὸν σεβασμὸ τοῦ αἵματος, τὸ δίκαιο τοῦ γάμου, τὴν ἐξάρτηση ἀπὸ μιὰ πόλη, τὸν σπουδαῖο περισσότερο ἀπὸ τὴν ἐξάρτηση ἀπὸ μιὰ οἰκογενειακὴ μονάδα. Ἡ ἱεροτελεστία τῆς κρίσης εἶναι κατεξοχὴν θεατρικὴ. Ἐδὼ ἡ κοινωνικὴ καὶ ἡ δραματικὴ πράξις συναντιῶνται φανερά. Πρόσωπα μυθικά, ποὺ καλοῦνται νὰ μαρτυρήσουν, ἀνακατώνονται μὲ τοὺς ἀνθρώπους κι ἔτσι «κοινωνικοποιοῦνται» (ὡς μάρτυρας καλεῖται ὁ Ἀπόλλων, καὶ ἡ Ἀθηνᾶ εἶναι κριτής).

Βλέπει λοιπὸν κανεῖς ὅτι ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ ἡ νομικὴ ἱεροτελεστία εἶναι δραματικὴ πράξις ὀργανωμένη, τῆς ὁποίας ἡ ἀπόφαση εἶναι ἕνας συμβιβασμὸς γιὰ νὰ φέρει ἰσορροπία στὶς ἀντίθετες δυνάμεις, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ θέατρο ἐκφράζει μιὰ ἀνάγκη γιὰ παράβαση.

Αὐτὴ ἡ ὑπόθεση ὅτι τὸ θέατρο εἶναι ἡ ἐκφραση μιᾶς ἀταξίας ἐνδυναμώνεται ἐξάλλου καὶ ἀπὸ τὸν πιὸ μεγάλου μῦθο, ποὺ ὁ ἀρχαῖος πολιτισμὸς μᾶς ἄφησε πάνω στὴν καταγωγὴ τῆς δραματικῆς τέχνης, τὸν μῦθο τοῦ Διόνυσου.

Ὁ Διόνυσος,¹ ποὺ ἦταν ὁ τρελλὸς θεὸς τῆς μέθης καὶ τοῦ ἔρωτα, ἦταν ὁ ἴδιος κατατρεγμένος, ὑπέφερε, πέθαινε. Ὁ θεὸς τῆς δραματικῆς τέχνης ἦταν λοιπὸν, πάνω ἀπ' ὅλα, ὁ θεὸς τῆς ὑπέρβασης, τῆς ἱλιγγιώδους ἀπελευθέρωσης τῶν αἰσθημάτων. Ἡ λατρεία

τοῦ εἶχε ὀργιαστικὸ χαρακτήρα καὶ γινότανε μὲ θόρυβο καὶ ἀταξία.² Λέγεται ὅτι οἱ πιστοί, γιὰ νὰ φτάσουν στὸν ἀπαιτούμενο βαθμὸ ἑξάρσης, ἔπιναν ὄχι μόνον κρσι, ἀλλὰ καὶ ἕνα εἶδος ὀπιου. Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδρᾳ τῆς μέθης, οἱ λάτρες τοῦ Διόνυσου πίστευαν ὅτι πλησίαζαν τὸν θεὸ καὶ ἐξομοιώνονταν μ' αὐτόν.

Ὁ Διόνυσος εἶναι ὁ θεὸς τῆς ἀπόλαυσης ποὺ φτάνει στὴν ὑπερβολὴ τῆς παραφορᾶς δίχως ὄρια, τῆς ἀπελευθέρωσης ἀπὸ κάθε δέσμευση. Συμβολίζει τὸν θρίαμβο τῆς κοινοποίησης³ (σὲ σχέση μὲ τὴ θεοποίηση) τόσο στὶς συμβατικὲς ἀπαγορεύσεις ὅσο καὶ σὲ κάθε τι ἀπωθημένο, πνευματικὸ καὶ ἔξοχο. Ὑπάρχει, ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ, ἡ ἔλξη γιὰ τὴ διονυσιακὴ κοινοποίηση, κρυμμένη στὸ ὑποσυνείδητο κάθε ἀνθρώπου—καὶ αὐτὸ εἶναι ποὺ δίνει μιὰ ἐξηγήσιμη στὸ ὅτι λατρεῖται τὸν Διόνυσο—καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ τιμωρία ποὺ τὸν κάνει νὰ ὑποφέρει γιὰ τὸν μάταιο κίνδυνον πάνω στὴν ἀποθημμένη του ἐνοχλή.

Συναντᾶμε λοιπὸν καὶ στὸν ἴδιο τὸν μῦθο τῆς καταγωγῆς τῆς δραματικῆς τέχνης, τὴν ἀταξία, τὸ ὑπέμετρο, τὴν ὑπερβολή, ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ εἶναι καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς γιορτῆς.

Θέατρο—γιορτὴ

Ὑπάρχει ἕνας στενὸς δεσμὸς ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὴ γιορτὴ, ποὺ ὅσο πάει γίνεται ὅλο καὶ πιὸ δυνατός. Τὸ θέατρο γίνεται ὅλο καὶ περισσότερο γιορτὴ. Ἐνα παράδειγμα στὶς μέρες μας εἶναι τὸ happening, ὅπου καταργεῖται (κατὰ κανόνα) ἡ σχέση σκηνῆς-πλατείας καὶ κατὰ συνέπεια ἡ δυνάδα ἡθοποιὸς-θεατῆς, καὶ (ἐπίσης κατὰ κανόνα) ἡ πράξις δὲν προσδιορίζεται ἀπὸ πρὶν μ' ἕνα κείμενο ἢ ἕνα σενάριο.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἔννοια τῆς γιορτῆς ἔχουν διατυπωθεῖ πολλὲς θεωρίες:

Σύμφωνα μὲ τὸν Freud,⁴ ἡ πρώτη γιορτὴ τῆς ἀνθρωπότητας ἦταν τὸ τοτεμικὸ γεῦμα ποὺ μνημόνευε τὴ δολοφονία τοῦ πατέρα ποὺ φαγόθηκε ὕστερα ἀπὸ τὰ παῖδιά του. Ἐνα ἐγκλημα ἀξιωματικόν, γιατί ἔβαλε τέλος στὴν πατρικὴ φυλὴ, κι ἔτσι δημιουργήθηκε ἡ κοινωνία καὶ ὁ πολιτισμός. Εἶναι δηλαδὴ γιὰ τὸν Freud ἡ γιορτὴ, παράβαση, ἐνὸς γιὰ τὸν Durkheim⁵ εἶναι μνημόσυνο καὶ συλλογικὴ ἑξάρση. Ὁ Georges Bataille⁶ δίνει τὸν ὅρισμό τῆς γιορτῆς ἀπὸ ἕνα σύνολο ὁρῶν ποὺ δείχνουν ὅλοι τὸ ὑπέμετρο: παράβαση, ὑπερβολή, βία, παροξυσμός, ὄργιο, ἀνάκληση. Ἡ γιορτὴ, ὅπως τὴ βλέπει ὁ

2. Graves, R., *Greek Mythology*, Penguin Books, 1960.

3. De Rougemont, D., *Les mythes de l'amour*, Coll. «Idées», Gallimard, 1972.

4. *Totem et tabou*, «Petite Collection», Payot, 1965.

5. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, 1968.

6. *L'Érotisme*, Coll. «10-18», UGE.

1. Touchard, P. A., *Dionysos, l'amateur de théâtre*, Ed. du Seuil, Paris 1949, 1952.

Caillois,¹ εἶναι ἐκδήλωση τοῦ «μάνω»² καὶ ἀντιστοιχεί στὴν κατηγορία τοῦ «ἱεροῦ», ποὺ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς ἀβεβαιότητες τῆς «ἀλῆς» ζωῆς (profane). Εἶναι ἡ ἀταξία μιᾶς κοινωνίας ποὺ ἀφίη-νει τοὺς κανόνες τῆς κατὰ μέρος, βάζοντάς τοὺς «σὲ παραένθεση», καὶ ποὺ παίζει ἡ ἴδια τὴν κομωδία τῆς ὑπαρξῆς τῆς. Αὐτὴ ἡ ἰδέα τοῦ Caillois γιὰ τὴ γιορτὴ ταιριάζει περισσότερο στὸ θέατρο.

Ἡ γιορτὴ, ὅπως τὴν ἀναλύει ὁ Duvignaud,³ δὲν εἶναι ἀπλῶς παράβαση ἡ ἀταξία. Εἶναι πράξη κατα-στροφικὴ, δραστηριότητα ἀνατρεπτικὴ, ποὺ βάζει σὲ κίνδυνο τὴν κοινὴ ὑπαρξή, γιατί δὲν ἐπιδιώκει καθόλου τὴν ἐπιβίωση τῶν κοινωνικῶν καὶ βάζει τὸν ἄνθρωπο σ' ἓνα κόσμο χωρὶς δομὴ καὶ χωρὶς κώ-δικα, στὸν κόσμο τῆς φύσης, ὅπου ἐξουσιάζουν μόνο οἱ δυνάμεις τοῦ ἐνστίκτου, οἱ μεγάλες ἐνστάσεις τῆς ἀνατροπῆς. Γι' αὐτὸ γιὰ τὸν Duvignaud δὲν ὑπάρχει δεσμὸς ἀνάμεσα στὸ παιχνίδι καὶ στὴ γιορ-τὴ, ὅπως ὁ Huizinga τὸ εἶχε ἐννοήσει, κι αὐτὸ, γιατί τὸ παιχνίδι προϋποθέτει τὴν ἐφαρμογὴ κανόνων καὶ ὅτετι ἓνα κώδικα.

«Ἡ γιορτὴ», λέγει ὁ Duvignaud, «δὲν παραβαίνει τοὺς κανόνες ἀλλὰ καταστρέφει κάθε κανόνα. Καταστρέφει τοὺς κώδικες καὶ τοὺς κανόνες ὅχι γιατί τοὺς παραβιάζει ἀγνωρίζοντάς τοὺς, ἀλλὰ γιατί ἀντιμετωπίζει τὸν ἄνθρωπο σὲ ἓνα σύμπαν ἀ-πολιτισμικό.»

Τὸ θέατρο βρίσκεται ἀνάμεσα στὸ παιχνίδι κα-τὴ γιορτὴ. Προϋποθέτει τὴ χρῆσιν κανόνων ἀφοῦ ὑπάρχει ἡ δυάδα σκηνή-πλατεία, ἡθοιοῦς-θεα-τῆς, κείμενο ἢ σενάριο. Ἐκφράζει ὁμως μιὰ ἐξέ-γερση, μιὰ παράβαση. Ὅσο ποὺ πολὺ πλησιάζει πρὸς τὴ γιορτὴ (σήμερα), τόσο ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ παιχνίδι καὶ ἀρχίζει νὰ παίρνει ἀνατρεπτικὸ χαρα-κτῆρα.

Αὐτὴ ἡ σχέση θέατρο (= παράβαση, ἐξέγερση) - γιορτὴ (= ἀνατροπὴ, ρῆξη) μᾶς θυμίζει τὴ διά-κριση ποὺ ἔχει γίνεαι ἀπὸ τὸν R. Mucchieli,⁴ καὶ ἀφορᾷ τοὺς ἐγκληματίες. Ὁ M. Mucchieli, στὴ μελέτῃ ποὺ ἔχει κάνει πάνω στὴν ἐγκληματικότητα, δια-κρίνει τοὺς «ἀληθινούς» ἐγκληματίες ἀπὸ τοὺς ψευ-το-ἐγκληματίες: «Ανάμεσα στοὺς «ἀληθινούς» ἐγκλη-ματίες πρέπει νὰ συμπεριληφθοῦν οἱ «σοσιοπαθεῖς» ποὺ ἔχουν πληγεῖ ἀπὸ μιὰ ἀδιοριγμένη τῆς κοι-νωνικῆς τοὺς συμμετοχῆς στὴ ζωὴ τοῦ συλλογικοῦ δεσμοῦ, πράγμα τὸ ὁποῖο δημιουργεῖ κοινωνικοὺς ἀνωμάλους μὲ τὴν ἐννοια τῆς κοινωνικῆς ἀπρο-σαρμογῆς, γιατί αὐτὴ εἶναι συνδυασμένη μέσα στὴν

ὑπαρξή τοὺς μὲ μιὰ τέλεια προσαρμογὴ στὴν πρᾶ-γματικότητα καὶ στὴν ἐγκληματικὴ subculture, τεκμήριο μιᾶς δυνάμεις ἀνεπίδεκτης συζητήσεως τοῦ ἐγῶ. (Ὁ ἀληθινὸς ἐγκληματίας ἐνεργεῖ συνειδητὰ ἐνάντια στὸ δίκαιο, παραβαίνει τοὺς κανόνες ἀνα-γνωρίζοντάς τοὺς σὰν τὸν ἥρῳα τοῦ θεάτρου.)

Στὴν ψευδο-ἐγκληματικότητα κατατάσσονται οἱ νευρωτικοί, οἱ ψυχωτικοί, οἱ ἐπιληπτικοί ἢ οἱ ὀρ-γανικά ἄρρωστοι κλπ., ὅπως καὶ οἱ ψυχοπαθεῖς, ποὺ ἔχουν πληγεῖ ἀπὸ μιὰ ἀνατροπὴ τοῦ δεσμοῦ μὲ τὴν πραγματικότητα καὶ ἀπὸ μιὰ διάλυση τοῦ Ἑγῶ. (Ὁ ψευτο-ἐγκληματίας ἐνεργεῖ παρορμητικὰ ἀπὸ τὴ δυνάμη τοῦ ἐνστίκτου. Ἡ παράβαση γι' αὐτὸν εἶναι πολὺ πὶο δυνατὴ, ὅταν τοποθετεῖται ἐξῶ ἀπὸ κάθε κανόνα καὶ ἀπὸ κάθε νόρμα.) Ὁ ψευτο-ἐκ-κληματίας ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ κακὴ ὀργάνωση τοῦ Ἑγῶ καὶ ἀπὸ ἀδυναμία τοῦ Ὑπὲρ-ἐγῶ, ἀντιδρᾷ ἄμεσα στὰ ἐρεθιστικά, παρουσιάζει ἓνα κράμα πα-θητικότητας καὶ τάσης ὑποβολῆς, μὲ τὴν προοπτι-κὴ νὰ περάσει ἄμεσα στὴν πράξη. Τὸ πρόβλημά του εἶναι ψυχοπαθολογικό. Ἡ πράξη του εἶναι ἀνα-τρεπτικὴ. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾷμε, ἄλλωστε, ὅτι μιὰ ἀπὸ τὶς συλλογικὲς παραστάσεις τῆς μάζας γιὰ τὴν τρέλλα εἶναι συνδεδεμένη μὲ τὴ γιορτὴ. «Ἡ τρέλλα εἶναι μιὰ γιορτὴ», λέγει ὁ Y. Pelicier,⁵ αὐτὴ ποὺ γιορτάζει ὁ Ἑρασμος καὶ ὁ Θερβάντες (π.χ. οἱ γελοιοποιοί, οἱ τρελλοὶ τοῦ χωριοῦ, οἱ ἱππότες μὲ τὸ μακρουλὸ πρόσωπο).

Ἀπὸ κοινωνιολογικὴ σκοπιὰ, ἡ ἐγκληματικότητα ἀναφέρεται σὲ μιὰ κοινωνικὴ νόρμα καὶ σὲ μιὰ ἱσορ-ροπία στὰ πλαίσια ἐνὸς ὁρισμένου τύπου κοινο-νίας. Θὰ μπορούσαν λοιπὸν νὰ θεωρηθοῦν ἐγκλη-ματίες αὐτοὶ ποὺ ἐπιτρέπουν στὸν ἐαυτὸ τοὺς νὰ παραβαίνει τοὺς κανόνες καὶ τὰ ταμπού, ποὺ ἔχουν γίνεαι δεκτὰ καὶ σεβαστὰ ἀπὸ ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ πληθυσμοῦ καὶ ἀντιστοιχοῦν στὰ ἡθῆ καὶ ἔθιμα τοῦ πληθυσμοῦ μέσα στὸν ὁποῖο ζοῦμε (ἢ ζούσαμε). Αὐτὰ τὰ ἔθιμα ἀλλάζουν ἀπὸ κοινωνία σὲ κοινωνία καὶ ποικίλλουν ἀκόμα καὶ στὴν ἴδια χώρα. Ἐπο-μένως, ἡ ἐγκληματικότητα εἶναι ἓνας τρόπος κοι-νωνικῆς ἀ-προσαρμογῆς, σὲ μιὰ δεδομένη χώρα καὶ μιὰ δεδομένη ἐποχῇ.

Ἀπὸ ἄλλη σκοπιὰ (SPK⁶: ἡ ὑπόθεση τῆς Χαϊ-δελβέργης: τὸ πὶο ἐπαναστατικὸ ἀντιψυχιατρικὸ ἴδρυμα (1971)), ὁ ἐγκληματίας εἶναι ἓνας ἐπανα-στάτης ποὺ ἐνεργεῖ συνειδητὰ ἐνάντια στὸ κυρίαρχο δίκαιο. Τὸ ἀδικημά του, ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὶς σχέ-σεις ἐκμετάλλευσης, τείνει νὰ τὶς καταργήσει. Τὰ μέλη αὐτῆς τῆς ὀργάνωσης ὑποστηρίζουν ὅτι ὁ ἐγκληματίας ἀναγκάζεται τὴν ταξικὴ δικαιοσύνη νὰ ἀποκαλυφθεῖ. Λένε ὅτι, βγάζοντας τὴ μάσκα τῆς, ἡ

1. *L'homme et le sacré*, Coll. «Idées», Gallimard, 1963.

2. Ὅρος ποὺ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Marcel Mauss σὲ ἀνάμνηση ἐνὸς μελανησιακοῦ δρου, ποὺ δείχνει τὴ δύ-ναμη ποὺ περιέχεται μέσα στὴν ὁμάδα, καὶ ποὺ ἡ ὑπαρξὴ του δὲν ἐξαρτᾶται ἀπ' αὐτὴ τὴ δύναμη.

3. *Fêtes et civilisations*, Weber, 1974.

4. *Genèse et développement de la socialisation et de dysocialité*, Ed. Sociales françaises, 1965.

5. Pelicier, Y., *Intégration des données sociologiques à la psychiatrie clinique*, Masson et Cie, Paris, 1964.

6. Sozialistisches Patienten Kollektiv, *Psychiatrie politique* (l'affaire de Heidelberg), Maspero, 1972.

δικαιοσύνη ἐκδηλώνεται σάν ἐγκληματικὸ ὄργανο στὴν ὑπηρεσία τῆς ἀρχουσας τάξης.

Τέλος, ἀπὸ νομικῆς σκοπιᾶς, ὁ ἐλληνικὸς Ποινικὸς Κώδικας δίνει τὸν ὅρισμό τοῦ ἐγκλήματος στὸ ἀρθρο 14: «Ἐγκλημα εἶναι πρᾶξις ἀδίκος καὶ καταλογιστὴ εἰς τὸν πράξαντα, τιμωρουμένη ὑπὸ τοῦ νόμου.» Γιὰ τὸν ἐλβετικὸ Ποινικὸ Κώδικα θεωροῦνται ἐγκλήματα (κακουργήματα) οἱ παραβάσεις πού ὑπόκεινται σὲ κάθειρξη. Θεωροῦνται ἀδικήματα (πλημμελήματα) οἱ παραβάσεις πού ὑπόκεινται σὲ φυλάκιση (σάν πὺδ σοβαρὴ ποινὴ).

Στὴ συνέχεια αὐτῆς τῆς ἐργασίας πρόκειται νὰ χρησιμοποιοῦν συμβατικά οἱ ἀκόλουθοι κοινωνιολογικοὶ ὁρισμοί:

1. Ἐγκλημα¹ εἶναι ἡ συμπεριφορὰ πού ἔρχεται σὲ σύγκρουση μὲ τὸ ποινικὸ δίκαιο. Ἐγκληματίας εἶναι ἐκεῖνος τοῦ ὁποίου ἡ συμπεριφορὰ ἔρχεται σὲ σύγκρουση μὲ τὸ ποινικὸ δίκαιο.

2. Ἀποκλίνουσα συμπεριφορὰ² εἶναι ἐκεῖνη, πού παραβιάζει τὶς νόρμες τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου σ' αὐτὴ τὴν ἔκταση, πού προκαλεῖ ἐνδείξεις ἀποδοκιμασίας ἢ ἀρνητικῆς κυρώσεις.

ἀναπαράσταση-τόπος

Ἡ ἀναπαράσταση καὶ ὁ τόπος, πού εἶναι τὰ στατικά στοιχεῖα τῆς οὐσίας τοῦ θεάτρου, ἀποτελοῦν καὶ τὰ στοιχεῖα τῆς οὐσίας τῆς ποινικῆς δίκης.

ἀναπαράσταση στὸ θέατρο

Γιὰ τὸν Gouhier³ ἡ οὐσία τοῦ θεάτρου βρίσκεται: 1) στὸ δράμα ἢ στὴν πράξη καὶ 2) στὸν τόπο, ὅπου βλέπουμε τὸ δράμα. (Τὸ δράμα προέρχεται ἀπὸ τὸ ρῆμα δρῶ = πράττω.) Ἐτσι ἡ ἐτυμολογία κάνει τὴν πράξη τὴ ρίζα τοῦ δράματος, καὶ θέατρο εἶναι τὸ θέαμα (θέατρον = αὐτὸ πού βλέπεται). Ἀφοῦ μία πράξη δὲν εἶναι δυνατόν νὰ γίνῃ θεατὴ παρὰ μόνο ἂν εἶναι παροῦσα, αὐτὴ πού δὲν εἶναι πραγματικά ζωντανὴ πρέπει νὰ παρουσιασθεῖ μὲ τὴν ἀναπαράσταση. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ ἀναπαράσταση εἶναι μέσα στὴ φύση τῆς ἰδίας τῆς τέχνης, πού εἶναι ταυτόχρονα δραματικὴ καὶ θεατρικὴ.

Ὁ Duvinage⁴ διακρίνει τὴν κοινωνικὴ κατάσταση ἀπὸ τὴ θεατρικὴ, ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι, στὸ θέατρο, ἡ πράξη δίνεται γιὰ νὰ θεαθεῖ, γιὰ τὴν ἀναπαράσταση.

Ἡ ἀναπαράσταση τῆς πράξης πάνω στὴ σκηνὴ καὶ ἡ ὀργανικὴ τῆς κίνησης, ἀποτελοῦν καὶ γιὰ τὸν Touchard⁵ τὸ πνευματικὸ καὶ σαρκικὸ στοιχεῖο

κάθε «θεατρικότητας», ὅπως καὶ τὴ διαρκὴ ἀποτελεσματικότητά τῆς τέχνης.

ἀναπαράσταση στὸ δικαστήριον

Ἡ ἀναπαράσταση, πού γίνεται γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἐνόχου καὶ τὴν ἀπονομή τῆς ποινικῆς δικαιοσύνης, ὑπῆρχε ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα (μὲ τὶς ὀρδαλίες), μέχρι σήμερα (μὲ τὴν ποινικὴ δικονομία), καὶ ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ τῆς δίκης.

Οἱ διάφορες «πρωτόγονες» κοινωνίες εἶχαν διαφορετικὲς μεθόδους γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἐνόχου: Ὁ νεκρὸς ὁ ἴδιος ἀναλάμβανε νὰ ἐκδικηθεῖ τὸν θάνατό του. Στὶς φυλὲς Κάι π.χ. βάζουν ἓνα εἶδος φυτοῦ στὸ στόμα τοῦ νεκροῦ καὶ πιστεύουν ὅτι θὰ τὸ φτύσει ἢ θὰ βρεῖ ἄλλο τρόπο νὰ ἐκδηλωθεῖ, ἂν ὁ δολοφόνος τοῦ τὸν πλησιάσει. Γι' αὐτὸ ἄλλωστε οἱ συγγενεῖς τοῦ ἀρρώστου ὑποπτεύονταν ἐκεῖνον πού δὲν ἔρχοταν νὰ κάνει ἐπίσκεψη στὸν ἄρρωστο ἢ πού δὲν παρενέβαινε στὴν ταφὴ ἂν ὁ ἄρρωστος πέθαινε. Ὑστερα ὁ νεκρὸς⁶ εἶχε ἓνα ρόλο πληροποριστικὸ καὶ ἀργότερα «ἐμπιστευτήκε» αὐτὴ τὴ λειτουργία σὲ ἄλλους (στοὺς γονεῖς τοῦ ἢ στὸν μάγο-πατᾶ). Σὲ ὁρισμένες μελανησιακῆς φυλῆς π.χ. ζητοῦσαν ἀπὸ τὸν μελλοθάνατο νὰ ὀνομάσει τὸν δολοφόνον του. Ὑπῆρχε παράδοση ὅτι κατεχόταν ἀπὸ ἓνα δαίμονα (tabaran), πού μιλοῦσε μὲ τὸ στόμα τοῦ νεκροῦ. Στὸ ἀρχαῖο ποινικὸ γερμανικὸ δίκαιο ὁ δολοφονημένος μεταφερόταν στὴν αἶθουσα τοῦ δικαστηρίου περιστοιχισόμενος ἀπὸ τοὺς γονεῖς του, πού μὲ τὸ ξίφος στὸ χερί τραγουδοῦσαν τὸ ἐπικήδειο τραγούδι.

Ἡ δοκιμασία, ὅμως, πού ἔπαιξε πολὺ μεγάλο ρόλο στὴν ἀποκάλυψη τοῦ ἐνόχου καὶ πού ὑπάρχει ἀκόμα καὶ σήμερα στοὺς ἡμιπολιτισμένους λαούς, εἶναι ἡ διὰ τοῦ στόματος ὀρδαλία. Καὶ ἀπὸ πῶς γίνεται ἡ δοκιμασία: Δίνεται στὸν ὑποπτα ἓνα ποτὸ εἰδικοῦ τύπου ἢ φαγώσιμο, πού εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ καταπιεῖ, κι ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματα θὰ φανεῖ ἂν ὁ ὑποπτος εἶναι ἔνοχος ἢ ἀθώος.⁷ Ποιὰ ὅμως εἶναι ἡ κρυφὴ σημασία τῆς ὀρδαλίας; Στὴν ἀρχὴ αὐτὸ τὸ δηλητήριο ἢ ὀποιοδήποτε ἄλλο οὐσία θάπρεπε νάχει κάποια σχέση μὲ τὸ ἐγκλημα πού ἐπρόκειτο νὰ ἀποκαλύψει. Σὲ μιὰ ὑπόθεσι ἀνθρωποκτονίας, ἡ μαγικὴ οὐσία προέρχεται ἀπὸ τὸ δολοφονημένο πρόσωπο, εἶναι π.χ. ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὸ σῶμα ἢ λίγο αἷμα.⁸ Ἐὰν αὐτὴ ἡ ἐρμηνεία γίνῃ δεκτὴ, τότε ὑπάρχει μιὰ ἐξήγηση τῆς ὀρδαλίας. Αὐτὴ ἀποτελεῖ, μεταξὺ ἄλλων, μιὰ ἐπανάληψη τοῦ ἐγκλή-

1. Robertson, Taylor, *Deviance-Crime and Social-Legal Control*, «Law in Society», Great Britain, 1973.

2. *Le théâtre et l'existence*, Aubier, Paris, 1952.

3. *Sociologie du théâtre*, PUF, 1965.

4. *Dionysos, l'amateur de théâtre*, Seuil, 1952.

5. Malinowski, B., *Trois essais sur la vie sociale des primitifs*, réédition dans Petite Bibliothèque, Payot, 1968.

6. Reik, T., *Le besoin d'avouer*, Payot, Paris, 1973.

7. Στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα παίρναν γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ αἷμα ταύρου.

ματος (πού γίνονταν μέ συμβολικό τρόπο) καί πού ἀπέβλεπε στό νά ἀποκαλύψει τόν ἔνοχο.

Ἄν συνδυάσουμε αὐτή τήν ἐξήγηση μέ τόν ἀρχαϊκό νόμο τῆς ἀνταπόδοσης (ταλίων), τότε θά μπορούσαμε νά πούμε ὅτι εἶναι σάν νά ὑποχρεώνεται ὁ ὑποπτος νά καταπείει ἕνα κομμάτι ἀπό τὸ σῶμα τοῦ θύματος: ἂν εἶναι ὑποπτος, ἡ σάρκα ἢ τὸ αἷμα τοῦ νεκροῦ ἐκδικεῖται κάνοντάς τον νά ἀρρωστήσει ἢ νά πεθάνει· ἂν ὅμως εἶναι ἀθῶος, τὸ βγάζει, γιὰ αὐτό πού κατὰ πεί εἶναι δλότελα ξένο. Ἄν ὁ ὑποπτος πεθάνει ἀφοῦ ἔφαγε ἕνα κομμάτι ἀπό τὸ σῶμα τοῦ νεκροῦ, αὐτό σημαίνει ὅτι τὸ ἐγκλημά του ἦταν ὅτι εἶχε φάει αὐτό τὸ πρόσωπο. Ἄλλωστε, γιὰ τὸν πρωτόγονο ἄνθρωπο, σκοτώνω καὶ τρώω ἦταν τὸ ἴδιο, καὶ ὁ δολοφόνος ἔτρωγε τὸ θῦμα του πραγματικά. Ἐπομένως ἡ ὀρθαλία ἦταν συνδεδεμένη μέ τὴν καταγωγή τοῦ κανιβαλισμοῦ.

Ὑποθέτουμε ὅτι στὴν ἀρχὴ (πρῶτοστορικὴ ἐποχὴ) ὁ ὑποπτος ἔπρεπε ἀληθινὰ νά φάει ἕνα κομμάτι ἀπό τὸ πτώμα ἢ νά πιεῖ λίγο ἀπό τὸ αἷμα του. Ἀλλὰ ἡ ὀρθαλία, πού ἀποβλέπει κυρίως στὴν ἀποκάλυψη τοῦ ἐνόχου, εἶναι συγχρόνως καὶ ποινικὴ δικονομία, καὶ τελικὰ τιμωρεῖ τὸν ἔνοχο.

Ἡ ὀρθαλία ἐπέζησε στὴ σύγχρονὴ δικονομία μέ τὸν ὄρκο, ὅπου τὸ ρῆμα ὀρκίζομαι ὑποκαθιστᾶται στὴν ἀρχικὴ πράξη (ὄρκος πάνω στό σπαθί ἢ στό τομάρι ἐνός ζώου) καὶ ἐκφράζεται πολὺ γενικά μέ μιὰ ἀπλὴ χειρονομία. Ἡ ὀρθαλία συνεχίζεται, ἐξάλλου, μέ τὰ βασανιστήρια, πού ἀποτελοῦν μιὰ «ἀρχὴ τιμωρίας» πού ἐφαρμόζεται μέ ὅλη τὴν αὐστηρότητα γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἐνόχου. Ἔτσι τὸ ἐγκλημα, πού ἄλλοτε ἐπαναλαμβάνονταν σὲ δραματικὴ μορφή, ξαναεῖται τώρα μόνο μέ τὸν λόγο, μέ μιὰ ἐπιφύλαξη πού ἀρμόζει στὸν δικό μας πολιτισμό. Ἐρευνες, μαρτυρικὲς ἀποδείξεις, ἀπολογία τοῦ κατηγορουμένου, ἀγορεύσεις τῶν δικηγόρων, πραγματογνωμοσύνες, ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν ἕνα σύνολο, πού ἀποβλέπει στὴν «ἐπανάληψη» τοῦ ἐγκλήματος μέ τὸ ἐνδίδμεσο τοῦ λόγου. Ὁ κατηγορούμενος, σάν τὸν ἥρωα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, ἀναπαριστᾶ τὸ ἐγκλημά του καὶ ἐξηγεῖ γιὰτί ἔφτασε ὡς ἐκεῖ μέ τὴν «ἀναδρομικὴ ἀκρόωσή του».

Ἡ σύγχρονὴ ποινικὴ δικονομία ἀντιπροσωπεύει «τὴν ἐξέλιξη» τῆς ὀρθαλίας. Ἡ ὀρθαλία, μέ τὸ σύγχρονο ὑποκατάστατό της τὰ ἀποδεικτικά μέσα, εἶναι, κατὰ συνέπειαν, μιὰ ἀναπαράσταση τοῦ ἐγκλήματος, μιὰ «ἐκτίση» σὲ δραματικὴ μορφή, μιὰ «ἀκρόωσις» ἀναδρομικὴ, πού ἐπιτυγχάνεται μέ μιὰ ἐπανάληψη τῆς χειρονομίας, μέ μιὰ πλαστικὴ μετάθεσι. Ἡ ἀναπαράσταση βρίσκεται, κατὰ συνέπειαν, στὴ δίκη καὶ ἀποτελεῖ κύριο στοιχεῖο τῆς οὐσίας αὐτῆς.

ὁ τόπος

Σὲ ἀντίθεση μέ τὴ γιορτὴ, ὅπου ὁ κόσμος συγκεντρώνεται τυχαία σ' ἕνα χῶρο, δὲν ὑπάρχει θεάτρο

πού νά μὴν περιορίζεται ἀπὸ ἕνα σκηνικὸ τόπο. Κυκλικό, ὀρθογώνιο, ἡμικυκλικό ἢ τραπεζοειδές, εἶναι ἕνα θεάτρο. Ἡ ὀργάνωσις τοῦ χώρου χωρίζει πάντοτε τὴν ὁμάδα τῶν ἠθοποιῶν ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν θεατῶν. Ἀλλὰ οὔτε δικαστήρια ὑπάρχουν, πού νά μὴν ἔχουν «ὀριοθετηθῇ» ἀπὸ ἕνα δικανικὸ τόπο. Ἡ δικαιοσύνη ἀπονέμεται πάντα σὲ ἕνα «Μέγαρο». Αὐτὸ τὸ μέγαρο εἶναι στὴν κυριολεξία αὐτὸς ὁ ἱερὸς κύκλος, ὅπου βλέπουμε νά ἐδρεύουν οἱ δικαστὲς πού ἀναπαριστάνονταν πάνω στὴν ἀσπίδα τοῦ Ἀχιλλέα.

Κάθε τόπος δικαστικῶν συνεδριάσεων εἶναι ἕνα ἀληθινὸ τέμενος, ἕνα μέρος «ἀφιερωμένο»—σάν νά εἶναι ἀποκομμένο ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο—τοῦ ὁποῖου τὰ ὅρια εἶναι περιορισμένα.

Συναντᾶμε συχνὰ στὴν Ἱστορίαν τὸν θεατρικὸ τόπο νά συμπίπτει μέ τὸν τόπο ἀνομολογίας τῆς δικαιοσύνης.

Στὶς *Μεταμορφώσεις* τοῦ Λούκιου, πού γράφτηκαν ἀπὸ τὸν Ἀπουλαῖο, ὑπάρχει ἕνας μῦθος, ὅπου βλέπει κανεῖς πολὺ καλά ὅχι μόνο τὴ σύμπτωση τοῦ θεατρικοῦ τόπου μέ τὸν τόπο τῆς ποινικῆς δίκης ἀλλὰ καὶ τὴν τέλεια συνάντησις τῆς δραματικῆς μέ τὴν κοινωνικὴν πράξη. Στὸ τρίτο βιβλίον τῶν *Μεταμορφώσεων* ὁ Λούκιος, πρὶν μεταμορφωθεῖ σὲ γαῖδαρο, φτάνει στὰ Ὑπάτα, μιὰ πόλιν χτισμένη σὲ ἕνα λόφο μεσημβρινὰ τῆς κοιλάδας τοῦ Σπερχεῖου. Καθῶς ἐπέστρεφε σὸ σπίτι τοῦ Μίλωνα, ὅπου φιλοξενεῖτο, μετὰ ἀπὸ ἕνα δεῖπνο σὸ σπίτι τοῦ Βυρρηγνία (τὴν παρανομίαν τῆς γιορτῆς τοῦ θεοῦ Γέλωτα) ὁ Λούκιος, ζαλισμένος ἀπὸ τὸ ποτό, παίρνει μέρος σὲ μιὰ συμπλοκὴ καὶ βυθίζει τὸ σπαθί του σὲ τρεῖς λιστὲς (στὴν πραγματικότητά σὲ τρία σακιά ἀπὸ πετρί κατσίκες, πού εἶχαν τοποθετηθεῖ στὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ ἀπὸ διάφορες μαγικὲς ἐνέργειες πού εἶχε κάνει ἡ γυνίκα τοῦ Μίλωνα). Ἐτσι πιστεῖται ὅτι ἔκανε μιὰ τριπλὴ ἀνθρωποκτονία. Τὸ πρῶτ, οἱ δικαστὲς ἔρχονται νά τὸν ἀναζητήσουν καὶ ἡ δίκη ἀρχίζει. Πρόκειται γιὰ μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴ γιορτὴ τοῦ θεοῦ Γέλωτα, καὶ εἶναι μιὰ δίκη μαγείας. Οἱ ἱστορικοὶ μᾶς βεβαιώνουν πὼς ἡ περιγραφή τῆς δίκης ἀπὸ τὸν Ἀπουλαῖο σέβεται τὴν ἀληθοφάνεια, ἀκολουθεῖ τὴν πραγματικότητά τῆς ποινικῆς δίκης στὶς μικρὲς πόλεις τῆς Θεσσαλίας στὴν αὐτοκρατορικὴ ἐποχὴ.

Συρρόνως ἀπὸ δύο ἀξιωματικοὺς ὁ Λούκιος περιφέρεται στὴν πόλιν καὶ ὁδηγεῖται σὸ δικαστήριον, ὅπου παίρνουν τὴς θέσεις τους οἱ δικαστὲς. Ἀλλὰ ὁ λαὸς μέ μιὰ φωνὴ ἀπατεῖ ὅτι μιὰ τέτοια σπονδαία ἀπόφασις πρέπει νά ληφθεῖ σὸ θέατρο (πού γειτονεῖται). Ἡ συγκέντρωσις τῆς Ἐκκλησίας σὲ ἕνα θεάτρο (πού τόσο περιέργω ἐξέπληξε τοὺς κριτικούς τοῦ Ἀπουλαίου καὶ τοὺς ἔκανε νά κρίνουν κάθε ἄλλο παρὰ σοβαρὴ τὴ διήγησή του πάνω στὴ δίκην),

εἶναι πολὺ συχνὴ στὴν ἑλληνιστικὴ καὶ αὐτοκρατορικὴ ἐποχὴ.¹ (Οἱ ἱστορικοὶ ἀναφέρουν ὅτι ἡ Ἐκκλησία συνεδρίαζε συχνὰ στὸ θέατρο, στὴν Ἀθήνα, στὴ Ρόδο, στὴν Ὀλυμπία, στὴν Ἐφεσο.)

Ὁ λαὸς τρέχει νὰ καταλάβει τὶς κερκίδες. Βάζουν τὸν κατηγορούμενο στὴ μέση τῆς ὀρχήστρας. Ὁ κήρυκας μὲ δυνατὴ φωνὴ (*amplo boatu*) φωνάζει τὸν κατήγορο: Πρόκειται γιὰ τὸν διορισμένο φύλακα τῆς νύχτας, ποὺ ὑπῆρξε ὁ αὐτόπτης μάρτυρας τῆς τριπλῆς ἀνθρωποκτονίας.

Ὁ λόγος δίνεται στὸν κατηγορούμενο. Αὐτὸς ὁμολογεῖ τὴ δυσκολία ποὺ ἔχει νὰ πείσει γιὰ τὴν ἀθωότητά του μὴ τόσο μεγάλη συνάθροιση. Γρήγορα ἀντιλαμβάνεται (ὁ Λούκιος) ὅτι εἶναι τὸ θῦμα μιᾶς μεγάλης παρεξήγησης. Μιὰ γυναίκα ποὺ κρατᾶει στὰ χέρια τῆς ἓνα παιδάκι καὶ μιὰ γριουλά με κουρέλια τοποθετοῦνται δίπλα στὸ κρεβάτι καὶ θρηνοῦν κάτω ἀπὸ ἓνα πέπλο τὰ θύματα. Ζητοῦν ἔλεος καὶ ἐκδίκηση. Ὁ Πρόεδρος τοῦ Δικαστηρίου θέλει νὰ ἀποκαλυφθοῦν οἱ συνένοχοι ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν κατηγορούμενο μὲ τὸ μέσο τῶν βασανιστηρίων. «Σύμφωνα μὲ τὸ ἔθιμο τῶν Ἑλλήνων, φέρνουν τὴ φωτιά, τὴ ρόδα καὶ κάθε μορφῆς μαστίγια.» Ἀλλὰ, ἡ γριὰ ζητάει νὰ ξεσκεπαστοῦν πρῶτα τὰ σώματα τῶν νεκρῶν. Ὁ δικαστὴς διατάζει τὸν Λούκιον, ποὺ προσπαθεῖ νὰ ξεσκεπάσει αὐτὸς ὁ ἴδιος τὰ θύματα. Ἔτσι ἀποκαλύπτονται τὰ σακιά μὲ ἔντερα καὶ ὅλος ὁ κόσμος γελάει. Στὶς ἐλεύθερες πόλεις τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς ἐποχῆς στέλνανε ἀνθρώπους στὸ ἱκρίωμα μὲ λαϊκὲς κραυγές. Στὴν οὐσία, ὁ λαὸς παρευρίσκεται καὶ κρίνει. Στὸν λαὸ ἀπευθύνεται, κάνοντας γύρο, ὁ κατήγορος, ὁ κατηγορούμενος καὶ ὕστερα ὁ πρόεδρος τὸν δικαστὴν.

Βλέπει κανεὶς, ἐπίσης, ὅτι τὸ θέατρο καὶ τὸ δικαστήριον γειτόνευαν, καί, ὅταν ἐπρόκειτο γιὰ δίκη μεγάλης σημασίας, ὁ λαὸς ἀπαιτοῦσε νὰ γίνῃ στὸ θέατρο. Γενικὰ ἡ συνάθροιση τῆς Ἐκκλησίας στὸ θέατρο ἦταν γηγενὸς πολὺ συνηθισμένο ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ. Τὸ κοινὸ στὶς πρώτες ποινικὲς δίκες ἦταν ἡ «κοινὴ συνειδήση» καὶ αὐτὸ τὸ κοινὸ ἦταν τὸ ἴδιον μὲ τὸ θεατρικὸ κοινόν, ποὺ μὲ τὸ ὑπὲρ-ἐγὼ του τιμοῦσε τὴν ἐκκλήση τοῦ ἐνοστήτου (σα). Ἡ μαγικὴ σύνθεσις ἀνασυνιστάται με τὴν ἐννοία ποὺ ὁ Artaud ἔλεγε, δηλαδὴ πὼς τὸ κοινὸ τοῦ θεάτρου ξαναδημιουργεῖ τὴν ἀρχαίαν φύλη.

Ἡ ἀπόφαση καὶ ἡ τιμωρία ποὺ προσφέρονται στὸ κοινόν μὲ τὸ θέαμα εἶναι γεγονόσις πολὺ συνηθισμένο στὸ ἱστορικὸ παρελθόν. Γιὰ τὴ γενέθλια ἡμέρα τοῦ Καλιγούλα² (31 Αὐγούστου τοῦ 38), π.χ. ὁ νομάρχης τῆς Αἰγύπτου Φλάκκος ἔβαζε νὰ ὀδηγοῦν

ἀλυσσοδεμένους σὲ μιὰ μεγάλη πομπὴ τὰ μέλη τοῦ Ἑβραϊκοῦ Συμβουλίου τῆς Ἀλεξανδρείας. Διάταζε νὰ τοὺς μαστίγωνοῦν δημοσία στὴ μέση τοῦ θεάτρου, πρὶν τοὺς σταυρώσουν, καὶ νὰ τοὺς βασανίσουν μὲ τὴ φωτιά ἢ τὸ σίδερο. Τὸ πρόγραμμα τῶν θεαμάτων ἄρχιζε ἀπὸ τὸ πρωὶ ὥς τὴν τρίτη ἢ τέταρτη ὥρα: μαστίγωναν, κρεμοῦσαν, ὑπέβαλλαν στὸν τροχόν, ἔκριναν τοὺς Ἑβραίους, καὶ ὕστερα τοὺς ὀδηγοῦσαν στὸ θάνατον. Μετὰ ἀπὸ τὶς «παραστάσεις» αὐτὲς ἀκολουθοῦσαν οἱ ἀσκήσεις τῆς ὀρχήστρας, οἱ μίμοι, οἱ αὐλητὲς. Πράξεις θεατρικοποίησης ἦταν ἐπίσης οἱ ἀγῶνες τοῦ ρωμαϊκοῦ τσίρκου, οἱ δημόσιες ἐκτελέσεις, τὰ ἀργὰ βασανιστήρια, ποὺ ἐπέβαλλαν στὶς μάγισσες πάνω στὶς δημόσιες πλατεῖες.

Σήμερα δὲν στέλνουμε πιά στὸ ἱκρίωμα μὲ λαϊκὲς κραυγές. Εἶναι ἀδύνατον νὰ φανταστοῦμε ὅτι μιὰ δικαστικὴ ἀπόφαση μεγάλης σημασίας μπορεῖ νὰ ληφθεῖ στὸ θέατρο. Ἡ τιμωρία δὲν προσφέρεται γιὰ θέαμα, παρ' ὅλο ποὺ μιὰ ἀπὸ τὶς λειτουργίες τῆς ποινῆς εἶναι ἡ συλλογικὴ ἀποτροπὴ ἀπὸ τὸ ἐγκλημα (γενικὴ πρόληψη τοῦ ἐγκλήματος). Τὰ δικαστήρια συνεδριάζουν «δημόσια», ἐκτὸς ἂν ὑπάρχει ἐξαίρεση. Ὁ τόπος εἶναι πάντοτε περιορισμένος, ὅπως καὶ ὁ τόπος τοῦ θεάτρου.

δικαστικὸ μέγαρο (παλάτι)

Στὴ Λωζάνη ἡ δικαιοσύνη ἀπονέμεται σ' ἓνα παλάτι. Παλάτι (λατ.: *palatium*) εἶναι ἡ πολυτελὴς κατοικία ἀλλὰ καὶ ὁ τόπος, ὅπου τὰ δικαστήρια ἀπονέμουν τὴ δικαιοσύνη. (Ἐμεῖς λέμε μέγαρο.) Γιὰ τοὺς ἐγκληματίες τῆς ἡ κοινωνία τῆς Λωζάνης (ὅπως καὶ ἄλλες δυτικὲς κοινωνίες) διάλεξε ἓνα παλάτι, ποὺ μοιάζει πολὺ μὲ μιὰ πολυτελὴ κατοικία.

Ἀλλὰ μήπως εἶναι τυχαῖο ποὺ σήμερον ἓνα παλάτι (ἢ ἓνα μέγαρο) δέχνηται τὸν τόπο, ποὺ ἀπονέμεται ἡ δικαιοσύνη;

Ἄν ἐξετάσουμε τὴν ἀνέλιξη τῆς ἰδιωτικῆς ἐκδίκησης σὲ δημόσια ποινὴ³ καὶ τὴ μεταβολὴ τῆς ἰδιωτικῆς δικαιοσύνης σὲ δημόσια, βλέπουμε (αὐτὸ φαίνεται ἀκόμη καλύτερα στὸ ἀρχαῖο ἀγγλο-σάξονικὸ δίκαιο) ὅτι αὐτὴ ἡ μεταβολὴ ἄρχισε ἀπὸ τὸν θεσμό τῆς εἰρήνης τοῦ βασιλιά.

Ὅταν γίνονταν ἓνα ἐγκλημα κοντὰ στὴν κατοικία τοῦ βασιλιά, διατάραζε καὶ τὴν εἰρήνη τοῦ Ἀρχοντα, ποὺ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἔπαιρνε τὸ δικαίωμα νὰ ἐκδικηθεῖ. Αὐτὸ στὴν ἀρχὴ συνέβαινε σὲ μιὰ μικρὴ ἀπόσταση γύρω ἀπὸ τὸ παλάτι μέσα στὸ ὅποιο βρισκόταν ὁ βασιλιάς. Καθὼς μεγάλωνε ἡ ἐξουσία τοῦ βασιλιά, ἡ περιοχὴ ἐπεκτείνονταν καὶ τελικὰ κατέλαβε ὅλο τὸ ἔδαφος τοῦ βασιλείου.

1. Colin, J., *Les villes libres de l'Orient Greco-Romain et l'envoi au supplice par acclamations populaires*, Latomus, Bruxelles, 1965.

2. Colin, J., *Les villes libres de l'Orient Greco-Romain et l'envoi au supplice par acclamations populaires*, Latomus, Bruxelles-Berchem, 1965.

3. Γαρδικας Κων., *Ἑγκληματολογία*, Ἐκδ. Τζάκα, 1968, σελ. 25.

Τὸ Δικαστικὸ Μέγαρο (παλάτι) θὰ μπορούσε ἐπομένως νὰ εἰναι ἡ ἐξέλιξη τῆς προστασίας τοῦ βασιλικοῦ παλατιοῦ καὶ αὐτοῦ τοῦ ἴδιου τοῦ βασιλιά.

Ἀλλὰ σήμερα δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ φανταστοῦμε ὅτι αὐτὸ πού ὀνομάζουμε Δικαιοσύνη προστατεῖ μερικοὺς «βασιλιάδες», πού θὰ φοβόντουσαν μήπως τὸ «βασιλείδι» τοὺς ἀπειληθεῖ. Ὁ βασιλιάς τοῦ ὁποίου ἡ εἰρήνη ἀπειλήθηκε ἄλλοτε εἶναι ἡ «Δικαιοσύνη» τοῦ σήμερα, πού κατοικεῖ σ' ἓνα παλάτι καὶ παίρνει τὴν ἐκδίκησίν της. Ὁ βασιλιάς, μεταμφιεσμένος σὲ δικαιοσύνη, ὑπερφηανεύεται ὅτι προστατεῖ τοὺς ἀδύνατους, ὅτι ἀποζημιώνει τὰ θύματα, ἀντὶ νὰ παραδεχθεῖ πῶς, σάν τὸν βασιλιά ἄλλοτε, ἐκδικεῖται ἁπλῶς ὅταν ἀπειλεῖται ἡ εἰρήνη του. Ἡ δικαιοσύνη ἀπονέμεται σ' ἓνα παλάτι τὴ στιγμή πού τὰ 85% τῶν κατηγορουμένων εἶναι φτωχοί. Ὅταν ὅμως ἡ δικαιοσύνη κατοικεῖ σ' ἓνα παλάτι εἶναι σάν νὰ θέλει νὰ πείσει τοὺς «πελάτες» της γιὰ τὴν ὑπεροχὴ τῶν ὀργάνων της καὶ νὰ τοὺς ἐπιβάλλει τὴν ἀόρατη παρουσία ἐνὸς βασιλιά.

Ἐνα παλάτι ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν ἀγορὰ, ὅπου οἱ ἄνθρωποι συγκεντρώνονταν ἄλλοτε κι ἔλυναν τίς διαφορὰς τους. Δὲν εἶναι ἡ παλάμπρα τῶν μαύρων, ὅπου ὁ «ιερός κύκλος» σχηματίζεται ἀπὸ τὸν λαὸ ὁλόκληρο ἢ τοὺς ἀντιπροσώπους τοῦ λαοῦ.¹ (Ὅλος ὁ λαὸς βρισκόταν ἐκεῖ ἁπλῶς, χωρὶς νὰ ἔχει ἐξουσία ἢ νὰ ὑπάρχει λαϊκὴ δικαιοσύνη, ὅπως θὰ νόμιζε κανεὶς.) Οἱ συνεδριάσεις τῆς παλάμπρας μὲ τὴν πανηγυρικότητά τους θυμίζουν πολὺ τὴν Ἀρχαία Ἀγορὰ ἢ τὸ Forum τῶν Ῥωμαίων.

Στὸν Μεσαίωνα ἐπίσης οἱ ἀγορὲς δὲν εἶναι μόνο τόποι, ὅπου οἱ ἄνθρωποι εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ μαζεύονται καὶ νὰ ἀνταλλάσσουν τὰ προϊόντα τους. Ἐκεῖ γινόταν ἡ ἀπονομὴ τῆς δικαιοσύνης». Βασάνιζαν μάγους καὶ μάγισσες, ἀναπαρίσταναν τὰ μαρτύρια κάποιου ἁγίου ἢ κάποιου μάρτυρα. Ἡ ἀγορὰ ἦταν ὁ τόπος, ὅπου τὰ μαρτύρια γίνονταν θέαμα. «Τὰ βάσανα τοῦ ἄλλου πού εἶναι τὰ δικά μας», λέγει ὁ Duvignaud,² «ριζώνονται μέσα μας μαζί μὲ τὴν ἐπίθεσή καὶ τὴν εὐχαρίστησή τοῦ συναισθανόμενου πόνου.» Ὁ Duvignaud βρίσκει ὅτι ὑπάρχει μίᾳ περιέργῃ σχέσιν ἀνάμεσα στὴ θεατρικοποίηση μιᾶς καταδίκης καὶ σ' αὐτὲς τίς ἐκτάσεις τῆς ἀγορᾶς πού ἀφήνουν μιά γέυση στέρησης, μὲ τὴν ἔννοια πού ἡ κυκλοφορία τῶν ἀγαθῶν δὲν φτάνει ποτὲ ὡς τὰ ἄκρα.

Στὴ Λωζάνη, ὅπως εἶπαμε, ἡ δικαιοσύνη ἀπονέμεται σ' ἓνα παλάτι, πού δὲν μοιάζει καθόλου μὲ ἀγορὰ. Τὰ θέατρα εἶναι λιγότερο ἢ περισσότερο ἐπιβλητικὰ ἀπὸ τὸ Δικαστικὸ Παλάτι. Στὸ «Palais de Beaulieu, γιὰ παράδειγμα, προσφέρονται πολλὰ

θεάματα στὸ κοινὸ. Οὐτὲ αὐτὸ μᾶς θυμίζει ἀγορὰ. Τόπο θεατρικῆς παράστασης ἀποτελοῦσε ἡ Ἀγορὰ στὴν Ἀρχαία Ἑλλάδα πρὶν χριστοῦν τὰ θέατρα. Σιγά-σιγά οἱ τόποι ἀνταλλαγῆς ξαναγίνονται τόποι θεαμάτων. Ἄν ρίξουμε μιὰ ματιά στὰ καφε-θέατρα στὸ Παρίσι ἢ στὸ θέατρο Faux-Nez στὴ Λωζάνη, βλέπουμε ὅτι ὑπάρχει μιὰ περιέργῃ σχέση, ἐπίσης, ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς τόπους κατανάλωσης πού (ὅπως ἀναφέρει ὁ Duvignaud) εἶναι οἱ τόποι ἀνταλλαγῶν σήμερα: «Εἶναι σάν νὰ πρόκειται, ἐδῶ, νὰ καταναλώσουμε τὸ σύμβολο, νὰ τὸ συγκεντρώσουμε στὴν κοιλιά, σὲ ὅλο τὸ εἶναι μας, νὰ τὸ χωνέψουμε σὲ μιὰ κοινὴ ἔξαρση.»

Ὁ Arotheloz³ σὲ μιὰ συνέντευξή του στὸ ραδιόφωνο ἐξομολογεῖται: «Ἐνα θέατρο εἶναι ἓνα εἶδος κάβας (τὸ Faux-Nez ἦταν πρῶτα μιὰ κάβα) κι ὕστερα ἓνα θέατρο, δὲν εἶναι ἓνας ὑπόγειος δρόμος ἀλλὰ εἶναι ἓνας τόπος κλειστός. Ἑργαζόμεστε λοιπὸν (κεκλεισμένοι τῶν θυρῶν) σάν σὲ γκέττο, εἴμαστε φυλακισμένοι.»

Τὸ θέατρο τοῦ Vidy εἶναι ἓνας κλειστός τόπος, ἀποκομμένος ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο κόσμον καὶ περιφραγμένος. Τὸ παλάτι τοῦ Montbenon⁴ εἶναι τὸ ἴδιο ἀπομονωμένο.

Αὐτὸ πού ἐντυπωσιάζει κυρίως μέσα στὶς αἰθουσες τῶν δικαστηρίων τῆς Λωζάνης, ἐκτὸς ἀπὸ μεγαλοπρέπεια καὶ σοβαρότητα, εἶναι ἡ καθαριότητα πού ὑπάρχει σὲ κάθε γωνία. Θυμίζει ἀτμόσφαιρα νοσοκομείου, ὅπου παίρνονται χίλιες προφυλάξεις γιὰ τὰ μικρόβια. Στὸ Montbenon αἰσθάνεται κανεὶς: σάν «πρωτόγονος» τὸν φόβο μιᾶς ἐπιδημίας ἀπὸ τὰ «μικρόβια» ἐνὸς ἐγκλήματος πού μποροῦν νὰ κυκλοφοροῦν ἀόρατα καὶ πού ἔχουν ἴσως ξεφύγει ἀπὸ τὸ ἄγριο κυνηγητὸ ἐνὸς πολὺ σχολαστικοῦ προσωπικοῦ.

Ἀντίθετα, στὰ ἑλληνικὰ δικαστήρια (ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τὸν Ἀρειο Πάγον) δὲν ὑπάρχει ὁ ἐλάχιστος σεβασμὸς γιὰ τὴν καθαριότητα. Μοιάζουν πολὺ περισσότερο μὲ ἀγορὰ.

Ἀπὸ τὴν ἐθνογραφία τῆς Ποινικῆς Δικονομίας⁵ μαθαίνουμε ὅτι τὸ Δικαστήριον μπορεῖ νὰ συνεδριάσει μιὰ δεδομένη μέρα (ἀλλὰ τὸ μαγαδιασκαρινὸ fokomola λειτουργεῖ ὅλες τίς μέρες) ἢ εἰσόδος τῶν δικαστῶν εἶναι πανηγυρικὴ, ἐπίσημη. Ὑπάρχουν ἀκόμη δικαστήρια πού μετακινοῦνται ἢ κάνουν δρομολόγια. Σὲ ὁρισμένες φυλὲς οἱ μέρες τῶν συνεδριάσεων τοῦ δικαστηρίου συμπίπτουν μὲ τίς μέρες τῆς ἀγορᾶς ἢ τὸ ἀντίθετο. Ὑπάρχουν ἐπίσης ἀρνητικὲς καὶ θετικὲς μέρες γιὰ τὴν ἀπονομὴ τῆς δικαιοσύνης.

3. Καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς τοῦ δραματικοῦ κέντρου τῆς Λωζάνης (CDV) ὡς τὸ 1975.

4. Ὁνομασία τοῦ Δικαστηρίου ὅπου ἀπονέμεται ἡ Ποινικὴ Δικαιοσύνη στὴ Λωζάνη.

5. Mauss, M., *Manuel d'Ethnographie*, Petite Bibliothèque, Payot, Paris, 1971.

1. Rattray, Ashanti, *Law and Constitution*, Oxford, 1929.

2. Duvignaud, J., *Fêtes et civilisations*, Weber, 1973.

σκηνή-πλατεία

Στὸ παλάτι τοῦ Montbenon, ὅπως καὶ στὸ θέατρο τοῦ Vidy, ὑπάρχει διαχωρισμός σκηνῆς καὶ πλατείας. «Υπάρχει ἡ σκηνὴ καὶ ἡ πλατεία. Κι ἂν εἶναι ὅλα κλειστά, οἱ ἄνθρωποι ἔρχονται ἐδῶ τὸ βράδυ καὶ μένουν καθιστοὶ σὲ σειρές, ὁ ἕνας πίσω ἀπὸ τὸν ἄλλο κοιτάζοντας», γράφει ἡ ἡθοποιὸς τοῦ Claudel σὲ ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὴν *Ἀνταλλαγή*. Σκηνὴ καὶ πλατεία δημιουργοῦν τὸ θέατρο καὶ ὑπαγορεύουν τὸ στυλ καὶ τὴν δραματουργία. Σκηνὴ καὶ πλατεία κάνουν καὶ τὰ δικαστήρια. Ἡ δίκη στὸ Montbenon ἔχει πολὺ τυπικὸ καὶ πανηγυρικὸ χαρακτήρα. Τὸ «κοινὸ» δὲν μπαίνει ἀπὸ τὴν ἴδια πόρτα πού μπαίνουν οἱ «ἡθοποιοί». Ὁ κλητῆρας παρουσιάζει τοὺς μάρτυρες. Τὸ «κοινὸ» τῆς δίκης βρίσκεται χωρισμένο ἀπὸ ἀποκομμένο ἀπὸ τὴν σκηνή, ὅπου κινεῖται τὰ «πρόσωπα».

Στὸ θέατρο τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, ὑπάρχει ἕνα ἰδανικὸ συμμετοχῆς καὶ ἐπικοινωνίας ἰδεῶν καὶ αἰσθημάτων, τὸ ὁποῖο ὅμως ἐμποδίζεται ἀπὸ τὸν διαχωρισμὸ σκηνῆς-πλατείας πού προκαλεῖ τὴν ἀπάθεια τοῦ κοινοῦ.

Ἐτσι, ὁ Gropius,¹ σχολιάζοντας τὸ σχέδιό του γιὰ τὸ «Καθολικὸ Θέατρο», ἰσχυρίζεται διὰ τὸν παλιὸ χῶρο πού εἶναι κομμένος σὲ «δύο διαφορετικοὺς κόσμους», οἱ θεατὲς βρίσκονται ἀπομονωμένοι καὶ ἀποκλεισμένοι ἀπὸ τὴν συμμετοχὴ στὸ θέαμα, τὸ ὁποῖο θάπρεπε νὰ τοὺς παρασύρει μέσα στὴ δραματικὴ πράξη, νὰ τοὺς σπρώξει νὰ πάρουν «ἕνα μέρος ὑπαρκτό» ἀπὸ τὸ θέαμα.

Ὅσον ἀφορᾷ τὸν Piscator,² νὰ τὴ ἔγραψε πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα: «Βρισκόμαστε μπροστὰ στὸ ἀκόλουθο θεμελιώδες πρόβλημα: Πρέπει νὰ καταργήσουμε τὴν ἀπόσταση σκηνῆς-πλατείας ἐν ὧσι τῆς ἐνεργητικῆς συμμετοχῆς τοῦ κοινοῦ· τὸ νέο κτίριο θά ἔπρεπε νὰ ἐπιτρέπει μιὰ αὐθόρμητη ἐνσωμάτωση τοῦ κοινοῦ στὴ σκηνικὴ πράξη.»

Ὁ Brecht³ ἐπέμεινε πάνω στὴν ἀνάγκη πού ὑπάρχει νὰ καταστραφεῖ ἡ αὐταπάτη τόσο τοῦ ἡθοποιοῦ ὅσο καὶ τοῦ «προσώπου» πού ὑποδύεται: «Θὰ πρέπει φυσικὰ νὰ ἐγκαταλείψουμε τὴν ἰδέα τοῦ τέταρτου τοῦχοῦ, αὐτοῦ τοῦ φανταστικοῦ τοῦχοῦ πού χωρίζει τὴ σκηνὴ ἀπὸ τὴν πλατεία καὶ δημιουργεῖ τὴν αὐταπάτη ὅτι τὸ γεγονός ξετυλίγεται μέσα στὴν πραγματικότητά μακριὰ ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ κοινοῦ.»

Τὸ θέατρο-ντοκουμέντο τοῦ Peter Weiss, ἀρνούμενο τὴν ἀριστοτελικὴ σύλληψη τοῦ μύθου ἢ τῆς πράξης, ὅπως τὴν ἐπινόηση (fiction) τῶν «προσώπων», δὲν ἀναπαριστᾷ πιά τὴν πραγματικότητά κυριευμένη μέσα στὴ στιγμὴ ἀλλὰ τοποθετεῖ πάνω

στὸ δικαστήριο τῆς σκηνῆς αὐτὸ ἢ ἕνα ἄλλο κομμάτι τῆς πραγματικότητος ἀποσπασμένο ἀπὸ τὴ συνεχὴ ροὴ τῆς ζωῆς, ἀφοῦ τὸ ὑποβάλλει σὲ μιὰ τυπικὴ καὶ αὐστηρὴ ἐργασία ἐπικοῦ τύπου.

Ἄλλες εἶναι οἱ προθέσεις τοῦ Artaud. Τελείως ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Brecht, ἀναζητᾷ μιὰ ἐντονη συμμετοχὴ πού νὰ σπρώχνει τὴ συγκίνηση στὸν παροξυσμό, ἀλλὰ καταδικάζει τὸ ἴδιο τὸν ἀποχωριστικὸ μηχανισμό: «Καταργοῦμε τὴ σκηνὴ καὶ τὴν πλατεία πού ἀντικαθίστώνται ἀπὸ ἕνα εἶδος ἐνιαίου τόπου χωρὶς κανένα χῶρισμα ἢ περίφραγμα ὁποιοῦδήποτε εἶδους. Μιὰ ἀπευθείας ἐπικοινωνία θὰ ἐγκατασταθεῖ ἀνάμεσα στὸν θεατῆ καὶ τὸ θέαμα, ἀνάμεσα στὸν ἡθοποιὸ καὶ τὸν θεατῆ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ θεατῆς, τοποθετημένος στὸ μέσο τῆς δράσης, φακελώνεται καὶ ἀλλοκάνεται ἀπ' αὐτὴν. Αὐτὸ τὸ φακέλωμα προέρχεται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἐξωτερικὴ μορφή τῆς πλατείας.»

Ὁ O'Casey ἔλεγε ὅτι ἡ σκηνὴ εἶναι σὰν τὸ κάδρο ἐνὸς πίνακα, ἕνας τέταρτος τοῖχος, ἕνα φωτισμένο κουτί, ὅπου οἱ ἡθοποιοὶ παραμένουν μακριὰ ἀπὸ τὸ κοινόν.

Στὴ δίκη, ὅπου ὑπάρχει ὁ ἴδιος διαχωρισμός σκηνῆς-πλατείας, τὸ κοινὸ βρίσκεται ἀπομονωμένο καὶ ἀποκλεισμένο ἀπὸ τὴν συμμετοχὴ στὸ «θέαμα». Δὲν πιέζεται νὰ πάρει «μέρος ὑπαρκτό». Ὁ ἐγκληματίας εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο ἡ ἐκφραση τῆς «κακῆς μας συνειδήσεως» ὁ «διπλός» ἐαυτός μας πού ἐνεργεῖ δημόσια καὶ πού ἐξωτερικεύει αὐτὸ τὸ μέρος τοῦ χάους, πού θέλουμε νὰ ἀρνηθοῦμε σὲ μᾶς τοὺς ἴδιους. Ὁ διαχωρισμὸ σκηνῆς-πλατείας μεγαλώνει αὐτὸ τὸ πρόβλημα. Γι' αὐτὸ καὶ τὸν θεωροῦμε σὰν ἕνα μεγάλο κίνδυνο γιὰ τὴν κοινωνία· οἱ κρίσεις πού κάνουμε γι' αὐτὸν εἶναι ἡ ἀντανάκλαση ἢ καλὺτερα ἡ προβολὴ τῆς κρίσεως πού κάνουμε γιὰ τοὺς ἴδιους τοὺς ἐαυτούς μας. «Τὸ ὑπέρ-ἐγὼ πού θεοποιεῖται χειροκροτεῖ τὴν καταπίεση», λέγει ὁ Duvignaud.

Νὰ λοιπὸν πού στηρίζεται ἡ «δικαιοσύνη» ἐδῶ καὶ αἰῶνες: σ' αὐτὴ τὴν ἔλλειψη ἐπικοινωνίας στὴν εὐθύνῃ τοῦ κατηγορουμένου.

«Στὸ θέατρο», γράφει ὁ Touchard,⁴ «μπροστὰ σὲ αὐτὰ τὰ πρόσωπα πού μᾶς μοιάζουν ἀλλὰ πού εἶναι ἀπογυμνωμένα ἀπὸ τοὺς φόβους μας, τολμᾷ νὰ εἴμαστε πῶς διανεῖς καὶ ἀντικειμενικοί, καὶ ἐπιδοκιμάζουμε ἕνα εἶδος χαρᾶς λίγο σαδιستικῆς μὲ τὸ νὰ τοὺς ἐπιβάλλουμε ὡς τὰ ἄκρα τὸν κανόνα τοῦ ἀδιάλλακτου παιχνιδιοῦ ἐναντία στὸν ἴδιο κανόνα πού μᾶς κάνει νὰ ἐπαναστατοῦμε. Εἴμαστε σὰν ἀπειθάρχητα παιδιά, ἀναρχικὰ καὶ θορυβώδη, πού, ὅταν παίξουν τὶς «δασκάλες», ἐπιβάλλουν μιὰ ἀληθινὴ τυραννία σ' ὅσους ἀπὸ τοὺς συμμαθητὲς τοὺς ὁ κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ ἔτυχε νὰ κάνει μα-

1., 2., Ἀναφέρεται μέσα «le théâtre et le monde», Vol. XV (1966 No 1).

3. *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris, 1965.

4. Touchard, P. A., *Dionysos, l'amateur de théâtre*, Seuil, 1952.

θητές τους.» Νά ἀπὸ τί ἀποτελεῖται ἡ «κάθαρση».

Μὲ αὐτὴ τὴν ἔννοια, τὸ ἐγκλημα ἔχει λοιπὸν μιὰ κοινωνικὴ λειτουργία· μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἀπολυτρωθῶμετε μεταβιβάζοντας τοὺς φόβους ποὺ μᾶς ἀπειλοῦν πάνω στὸν ἄλλο.

«Τὸ καινούργιο θέατρο θὰ γεννηθεῖ τὴν ἡμέρα ποὺ ὁ ἄνθρωπος τῆς πλατείας θὰ μπορεῖ νὰ μουρμουρίζει τὰ ἴδια λόγια μαζί με τὸν ἄνθρωπο τῆς σκηνῆς, καὶ μὲ τὰ ἴδια αἰσθήματα μ' αὐτόν», γράφει ὁ Gouhier.¹ Ἐάν ὁ ἀντικειμενικός μας σκοπὸς γιὰ τὸ νέο θέατρο εἶναι ἕνας ἐνιαῖος σκηνικὸς τόπος, δηλαδὴ ἡ δραματικὴ ἐπικοινωνία καὶ ἡ συμμετοχὴ, δὲν μπορούμε ὅμως νὰ φανταστοῦμε ἕνα δικαστήριο χωρὶς τὸν διαχωρισμὸ σκηνῆς-πλατείας. Γιατὶ τότε δὲν θὰ ὑπῆρχαν οὔτε καταδικαστικὲς ἀποφάσεις οὔτε ποινὲς σ' ἕνα δικαστήριο, ὅταν τὸ κοινὸ θὰ μπορούσε νὰ μουρμουρίσει μαζί με τὸν κατηγορούμενο τὰ ἴδια λόγια καὶ μὲ τὰ ἴδια αἰσθήματα μ' αὐτόν. Ἀλλῶστε, ἕνα δικαστήριο αὐτοῦ τοῦ τύπου δὲν θὰ εἶχε μεγάλες διαφορὲς ἀπὸ τὸ καινούργιο θέατρο.

Σὲ μιὰ δίκη, ὑπάρχουν σχέσεις καὶ ἀλληλοεπιδράσεις ἀνάμεσα σὲ περισσότερα πρόσωπα, ὅπως καὶ στὸ θέατρο. Ἀς ἀρχίσουμε ἀπὸ τὸν ἡθοποιό.

ὁ ἡθοποιὸς καὶ ὁ ρόλος του

Κοινωνιολόγοι καὶ καλλιτέχνες εἶναι ὅλοι σύμφωνοι πάνω στὸ «πορτραῖτο» τοῦ ἡθοποιοῦ καὶ τὴν προσέγγισή του στὴ δημιουργία τοῦ «προσώπου» ποὺ ὑποδέχεται. Οἱ θεωρίες του ἐπιβεβαιώνονται ἐξάλλου ἀπόλυτα καὶ ἀπὸ διάφορα δεδομένα δανεισμένα ἀπὸ τὶς ἀναλύσεις τῶν ἀνθρωπολόγων πάνω στὶς μὴ ἱστορικὲς κοινωνίες.

Γιὰ τὸν Duvignaud,² ὁ ἡθοποιὸς εἶναι ἕνα «ἀτυπικὸ ὄν», ἀποκλεισμένο ἀπὸ τὴν ομάδα, ποὺ ἀναζητᾷ πραγματικὰ κοινωνικὰ πλαίσια ἀλλὰ μὲ διάφορες ἐξωπραγματικὲς συμμετοχές. Ὁ ἡθοποιὸς δίνει μιὰ σαρκικὴ πραγματικότητα σ' ἕνα φανταστικὸ ἐπινόημα σὲ σημειο ποὺ τὸ κἀνε πῶς ἀληθινὸ ἀπὸ ἕνα ζωντανὸ πλάσμα. «Ὁ ἡθοποιὸς δὲν μπαίνει σ' ἕνα ρόλο», λέει ὁ Duvignaud, «δὲν φορεῖ τὴ φαντασίαν ἡρώα, ἀλλὰ δημιουργεῖ ἕνα «πρόσωπο», καὶ ἡ πράξη μὲ τὴν ὁποία ὁδηγεῖται σ' αὐτὴ τὴν κατοχὴ τῆς καινούργιας μορφῆς ποὺ ἀναπαριστᾷ πάνω στὴ σκηνὴ εἶναι μιὰ δημιουργία. Ὁ ἡθοποιὸς ἐφευρίσκει αὐτὴ τὴν κοινωνικὴ ἐκδήλωση καὶ τῆς δίνει μιὰ καινούργια ὑπαρξήν». Ἀλλὰ πῶς ὁ ἡθοποιὸς δημιουργεῖ αὐτὸ τὸ πρόσωπο; Πῶς γίνεται ἡ κατοχὴ τοῦ ρόλου;

Δυστυχῶς δὲν ἔχει γίνει καμιά ἔρευνα πάνω σ' αὐτὸν τὸν τομέα. Τὸ μόνο στοιχεῖο ποὺ ἔχουμε

εἶναι ὁρισμένους μαρτυρίες τῶν ἰδίων τῶν ἡθοποιῶν, ποὺ διηγοῦνται πῶς ἔτυχε νὰ παίξουν ἕνα ρόλο. Οἱ περισσότεροι ἡθοποιοί, ὅπως εἶναι οἱ ἀρχαίριοι ἢ καὶ πολλοὶ ἄλλοι ποὺ ἦταν ὑποχρεωμένοι νὰ ὑπακούσουν στὶς ὁδηγίες ἑνὸς σκηνοθέτη, «ρίχτηκαν» τυχαῖα σ' ἕνα «πρόσωπο» καὶ κάτω ἀπὸ αὐτὲς τὶς συνθήκες ἔπαιξαν ἕνα ρόλο. Ὑπάρχουν ὅμως ἄλλοι ποὺ εἶχαν ἐκφράσει μιὰ ἐπιλογή ἀπὸ πρῖν, ὅπως ὁ Stanislavski, ὁ Pitoeff, ὁ Vilar, ὁ Corneau, ὁ Dullin, ὁ Barrault κλπ., καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἡ μαρτυρία τους εἶναι ἐξίσου ἀποκαλυπτική.

Ὁ Corneau πίστευε ὅτι ὁ ἡθοποιὸς δὲν διαλέγει τὸν ρόλο του ἀλλὰ «ἀπορροφᾷται» ἀπ' αὐτόν καὶ κατευθύνεται ἀπὸ τὴν παρουσία ἑνὸς ὁρισμένου κοινῶ. Σύμφωνα μὲ τὸν Corneau ὁ ἡθοποιὸς δὲν μπαίνει στὸ πετσί τοῦ «προσώπου» ποὺ θέλει νὰ ἐρμηνεύσει, ἀλλὰ τὸ «πρόσωπο» πλησιάζει τὸν ἡθοποιό καὶ τοῦ ζητάει ὅλες ἐκεῖνες τὶς ιδιότητες ποὺ τοῦ χρειάζονται γιὰ νὰ ὑπάρξει εἰς βάρος του, κι ἐτσι σιγά-σιγά τὸν ἀντικαθιστᾷ μέσα στὸ πετσί του. «Δὲν ἀρκεῖ νὰ ἀναλύσουμε πολὺ τὸ πρόσωπο ποὺ πρόκειται νὰ ἐρμηνεύσουμε οὔτε νὰ προσπαθήσουμε νὰ τὸ καταλάβουμε καλὰ, γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ γίνουμε 'αὐτός' ὁ ἄλλος. Οὔτε καὶ ἀρκεῖ νὰ κατακτήσουμε αὐτὸ τὸ 'πρόσωπο' γιὰ νὰ τοῦ δώσουμε ζωὴ. Πρέπει πρῶτα νὰ κατακτηθοῦμε ἀπ' αὐτό», λέει ὁ Corneau.

Ὁ Dullin³ λέει, ἐπίσης, ὅτι ἡ ἀνάγκη ποὺ τὸν πιέζει νὰ ἐξωτερικεύσει ἕνα «πρόσωπο» τὸν ὁδηγεῖ στὴν κατοχὴ αὐτοῦ τοῦ «προσώπου».

Ὅπως στὴ ζωὴ ἔτσι καὶ στὸ θέατρο οἱ ρόλοι ὑπάρχουν πρῖν ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς. Ἀπὸ τὸν ἀρχικὸ ρόλο ὅμως ὥς τὸν τελικὸ (ρόλο) ποὺ ἐρμηνεύει ὁ ἡθοποιὸς πάνω στὴ σκηνή, ὑπάρχει ἕνας μεγάλος δρόμος ποὺ πρέπει νὰ κάνει. Ὁ ἡθοποιὸς καταλήγει νὰ ἐρμηνεύει τὸ «πρόσωπο» ποὺ ἐδημιούργησε ὁ ἴδιος ξεκινώντας ἀπὸ τὸν γραπτὸ ρόλο ἑνὸς κειμένου καὶ τὶς δικές του ἐσωτερικὲς ἀνάγκες.

Γιὰ τὸν Touchard,⁴ ὁ ἡθοποιὸς ἐκφράζει τελικὰ αὐτὸν τὸν κόσμο ποὺ κρύβει μέσα του. Ἀλλὰ συχνὰ αὐτὸ ποὺ ἕνας ἡθοποιὸς ἐκφράζει καλύτερα καὶ μὲ μεγαλύτερη ἔνταση εἶναι αὐτὸ ποὺ «ἀπωθεῖ» στὴν καθημερινή του ζωὴ. Ὁ Touchard θεωρεῖ τοὺς ἡθοποιούς, ὅπως καὶ τοὺς ἄλλους καλλιτέχνες, σὰν παιδιὰ δυστυχισμένα καὶ παραγνορημένα ποὺ συνειδητοποιήσαν πολὺ νωρὶς τὴ ἐμπόδια ποὺ ἐναντιώνονταν στὴν πραγματοποίησιν τῶν ἐπιθυμιῶν τους, κρίνοντας τὰς ἀεπιέρασες σὲ σχέση μὲ τὶς παιδικὲς τους πτήσεις, ποὺ δὲν μπόρεσαν νὰ ἐπιβιώσουν καὶ νὰ βεβαιώσουν τὴν ψυχικὴ τους ἰσορροπία παρὰ ὑπεκφεύγοντας μέσα στὸ ὄνειρο.

Ὁ ἡθοποιὸς εἶναι ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ λειτουργία του ἕνας παραμερισμένος», λέγει ὁ Charles Apothé-

1. Gouhier, H, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952.

2. Duvignaud, J., *La sociologie de l'acteur*, Gallimard, 1965.

3. Duvignaud, J., *L'acteur*, Gallimard, 1965.

4. *Dionysos, l'amateur de théâtre*, Seuil, 1952.

lozi¹ καὶ συνεχίζει: «Ζῶ στὸ περιθώριο, ζῶ ἀπ' ἐξω καί, ἂν διάλεξα αὐτὴ τὴ δουλειά, εἶναι γι' αὐτὸν τὸν λόγο στὴν οὐσία: γιατί δὲν θά μπορούσα νὰ ζήσω διαφορετικὰ ἀπ' ὅ,τι ἐξω. Διאלέξα τὸ θέατρο γιὰ ἓνα λόγο τελειῶς ξένο ἀπὸ τὸ θέατρο· γιατί, ἂν δὲν ἔκανα θέατρο, θά εἶχα γίνεи clochard προφανῶς.»

Ὁ ἡθοποιὸς εἶναι ἓνας «παρεκκλίνων» ποὺ ζεῖ τὴν παρεκκλισή του μὲ τὴν κατοχὴ διαφορετικῶν ρόλων.

Ὁ Barrault εἶπε γιὰ τὸ θέατρο: «Τὸ θέατρο εἶναι ὁ πρῶτος ὁρὸς ποὺ ὁ ἄνθρωπος βρῆκε, γιὰ νὰ προστατευθεῖ ἀπὸ τὴν ἀρρώστια καὶ τὴν ἀγωνία.»

Ὁ ἄνθρωπος ποὺ βασανίζεται ἀπὸ τὸ ἄγχος μπορεῖ νὰ βρεῖ μιά διέξοδο μὲ τὴν ἀναπαράσταση ὁρισμένων ρόλων ἐρμηνευόντάς τους σὰν «πρόσωπα». Οἱ ρόλοι αὐτοὶ τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ προσαρμοσθεῖ στὸ περιβάλλον ποὺ ἐδημιούργησε συλλογικά καὶ στὸ ὁποῖο δὲν προσαρμόσθηκε ἀτομικά.

Ὁ ἡθοποιὸς προσελκύεται λοιπὸν ἀπὸ ἓνα ρόλο, ποὺ ἡ κοινωνία τοῦ ὑπέβαλε. Αὐτὴ ἡ ἐλξη τοῦ ἡθοποιοῦ γιὰ τὸν ρόλο εἶναι ἴδια μὲ τὴν ἐμπνευση ποὺ γίνεται ἀπὸ ἓνα μοντέλο, μὲ αὐτὴ τὴν ὑποβολὴ τοῦ «κοινωνικοῦ» πάνω στὸ «ἀτομικὸ» γιὰ τὴν ὁποία μίλησε ὁ Marcel Mauss: «Τὸ ὄν ὁλόκληρο γοητεύεται ἀπὸ μιά δύναμη ποὺ τὸ καλεῖ σὲ μιά συμμετοχὴ ἐνεργητικὴ καὶ παθιασμένη νὰ μπεῖ μέσα στὴν κοινωνικὴ κυκλοφορία, ποὺ τὸ ἐπιτρέπει νὰ ζεῖ στὸν ἴδιο ρυθμὸ μὲ τὴν ὁμάδα.»

Ὁ Marcel Mauss² μᾶς ὑπενθύμισε πὼς περάσαμε ἀπὸ ἓνα ἄπλο μασκάρεμα στὴ μάσκα, ἀπὸ τὴν ἐρμηνεία ἐνὸς προσώπου στὸ πρόσωπο, στὸ ὄνομα, στὸ ἄτομο. Μᾶς εἰδείξε πὼς ἡ δημιουργία «ἐνὸς προσώπου» ἀπὸ τὴν κοινωνία ὑπῆρχε πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ ἐμφάνιση τοῦ «ἐγῶ». Στους Puébllos, μέσα στὶς φυλὲς τῆς Βορειο-ανατολικῆς Ἀμερικῆς, στοὺς Arunta τῆς Αὐστραλίας, στὴν Ἰνδία, τὴν Κίνα, στοὺς Ἑτρούσκους καὶ στοὺς Ρωμαίους, ἡ «ἰδρύση» ἐνὸς ἀτόμου «ποὺ φορεῖ μιά μάσκα» προκύπτει ἀπὸ τὴν ἴδια δραστηριότητα αὐτῶν τῶν ὁμάδων καὶ τὴν προσδιορίζει.

Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο λοιπὸν ποὺ ὁ ἡθοποιὸς προσελκύεται ἀπὸ ἓνα ρόλο προσπαθώντας νὰ ἐξασκηθεῖ σ' αὐτὸν γιὰ νὰ φτάσει τὸ «κοινωνικόν», κατέχεται σιγὰ-σιγὰ ἀπὸ τὸν ρόλο του καὶ φτάνει ἀπὸ τὴν «ἐρμηνεία τοῦ προσώπου» σ' ἓνα πρόσωπο. Ὁ ἡθοποιὸς κατέχεται ἀπὸ τὸν ρόλο ἀλλὰ μὲ σκοπὸ νὰ κατακτηθεῖ λίγο περισσότερη ὑπαρξὴ καὶ νὰ πραγματοποιήσει μιά συγκεκριμένη ἐμπειρία, λέει ὁ Duvignaud.

Ὅπως ὁ «ἐκλεκτὸς τῶν πνευμάτων» τοῦ vaudou³ καὶ τοῦ candomblé⁴ στὴ διάρκεια τῶν χορῶν

τῆς «κατοχῆς», ἔτσι καὶ ὁ ἡθοποιός, αὐτὸ τὸ ἄτομο τὸ ἀποκλεισμένο ἀπὸ τὴν ὁμάδα, ἀπομονώνεται ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους ἀνθρώπους γιὰ νὰ τονίσει τὶς ἀτομικὲς ἰδιότητες ἐνὸς ἥρωα καὶ νὰ ἐπικοινωνήσει ἔτσι μὲ τὸ κοινόν.

Αὐτὸ ποὺ βγαίνει ἐπίσης σὰν συμπέρασμα ἀπὸ τὶς ἐθνολογικὲς παρατηρήσεις, εἶναι ὅτι τὸ «κοινωνικόν» ἐκκρίνει «ἀτυπισμὸ» καὶ μ' αὐτὴν τὴν ἐννοία ὁ Apothélos αἰσθάνεται σὰν ἓνας «ντροπιασμένος», ποὺ ζεῖ στὸ περιθώριο. Ἄλλοι πάλι πιστεύουν ὅτι ἡ κατοχὴ τοῦ καινούργιου προσώπου ἀπὸ τὸν ἡθοποιὸ ὁδηγεῖ σὲ μιά δίπλωση τοῦ ἡθοποιοῦ, μιά ἀποπροσωποποίηση. Αὐτὴ ἡ κατάσταση τῆς «δίπλωσης» τοῦ ἡθοποιοῦ φαίνεται στὴν περίπτωση τῆς Barbara:⁵ Αὐτὴ ἦταν μία νεαρὴ ἡθοποιός, εἰδικευμένη σὲ ρόλους ἁγίων ἢ ἡρώων· ὁ ἄντρας τῆς πῆγε μιά μέρα νὰ ἐμπιστευθεῖ στὸν Moreno τὰ συζυγικά του προβλήματα: Ἡ γυναίκα του στὸ σπίτι ἦταν τὸ τελειῶς ἀντίθετο τῆς εἰκόνας ποὺ εἶδνε πάνω στὴ σκηνή. Ὁ Moreno ζήτησε τότε ἀπὸ τὴ Barbara νὰ σταματήσει νὰ παίξει τοὺς συνηθισμένους τῆς ρόλους, καὶ αὐτὴ αὐτοσχεδιάζοντας τὸ ἴδιο κινῶν βράδυ ἔπαιξε ἓνα ρόλο πρῶτουχης μὲ τέτοια χυδαιότητα, ποὺ τὸ κοινὸ ἔμεινε ἀναυδὸ. Ἀπὸ τότε κράτησε αὐτὸν τὸν ρόλο καὶ ὁ ἄντρας τῆς ἐνημέρωσε τὸν Moreno πάνω στὶς προοδευτικὲς ἀλλαγὲς τῆς νοοτροπίας τῆς γυναικάς του.

Μὲ τὸ θέατρο τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ ὁ Moreno ἤθελε νὰ ἀποφύγει τὸ δίλημμα τοῦ ἡθοποιοῦ νὰ κατακτηθεῖ ἀπὸ τὸν ρόλο του καί, ὅπως εἶναι ἐπόμενο, ἢ νὰ τὸν ἀλλοιώσει ἢ νὰ τὸν σεβασθεῖ, καὶ ἔτσι νὰ ἀπωθήσει τὴ δικιά του προσωπικὴ ζωή.

Αυστυχῶς, τόσο στὸ θέατρο ὅσο καὶ στὴ ζωὴ, δὲν καταφέρνουμε νὰ παίζουμε ὅλους τοὺς ρόλους ποὺ κρύβονται μέσα μας, κι ἔτσι δημιουργοῦνται ρόλοι ἀλλοιωμένοι, ἀπωθημένοι ἢ σεβαστοί, πάντοτε ἀπὸ τὶς πρωτοβουλίες κάποιου «κηνοθέτη».

Ἀλλὰ μιλῆσαμε ἀρκετὰ γιὰ τὸν ἡθοποιό, ἂς ἔρθουμε τώρα στὸν ἐγκληματία.

ὁ ἐγκληματίας καὶ ὁ ρόλος του

Ὁ κοινωνιολόγος Jefferu⁶ χαρακτηρίζει τὸν ἐγκληματία ἀπὸ μιά κοινωνικὴ «ἀποπροσωποποίηση», μιά ἀδυναμία ὁλοκλήρωσης τοῦ προσώπου στὸν ἴδιο του τὸν ἐαυτὸ καὶ μέσα στὴν κοινωνία. Ὁ ἐγκληματίας αἰσθάνεται παρμερισμένος, ἀποκλεισμένος ἀπὸ τὴν ὁμάδα, ὑποφέρει καὶ ἐπαναστατεῖ.

Πὼς ὅμως ὁ ἐγκληματίας φτάνει σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο; Πὼς δημιουργεῖται ἡ «ἐγκληματικὴ διάθεση» ἢ ἡ ροπή πρὸς τὸ ἐγκλημα ποὺ οἱ δικαστὲς λαμβάνουν

1. *Emission à question*, Radio Romande, 29-11-1974.

2. *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1973.

α. Χορὸς τῶν μαύρων στὶς Ἀντίλλες.

β. Χορὸς στὴ Βραζιλία.

3. Moreno, J. L., *Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama*, Beacon House ed., New York, 1953.

4. *Encyclopédie universelle (Sociologie de la délinquance)*.

ὁπὼν γιὰ νὰ ἐπιμετρήσουν τὴν ποινὴ; Εἶδαμε ὅτι ἡ «κατασκευὴ» ἐνὸς προσώπου ἀπὸ τὴν κοινωνία, φορτωμένον μὲ τὶς ιδιότητες μιᾶς πατρίδας, ὑπῆρχε πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ ἐμφάνισιν τοῦ «Ἐγώ». Μᾶς εἶναι ἐξῆλλον γνωστὴ ἡ βία ποὺ ἀσκεῖται ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ σύνολο σὲ ὁρισμένα ἀπὸ τὰ μέλη του, ποὺ δὲν ἐπιθυμεῖ νὰ συμπεριλάβει στὴν ὁμάδα. Ὁ Marcel Mauss ἀνάλυσε τὸν συλλογικὸ μηχανισμό γιὰ τὸν χαρακτηρισμὸ κάποιου σὲ μάγο στὸ ἔργο του *Esquisse d'une théorie de la magie*.¹ διαφορῆς φυσιολογικῆς, ἰδιομορφίης ψυχολογικῆς ἢ παθολογικῆς, μποροῦν νὰ χρησιμεύσουν γιὰ νὰ δώσουν σὲ κάποιον, ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὴν κοινὴ νόρμα, τὸν χαρακτηρισμὸ τοῦ μάγου. Ἔτσι στὴν Ἀφρική, ὁ κουτσὸς ἐπιλέγεται γιὰ σιδεράς καὶ μάγος συγχρόνως. Αὐτὸ γίνεται στοὺς Dogons, στοὺς Urundi, στὴν Angola κλπ.

Ἐάν σκαφθεῖ κανεὶς ὅτι ἡ μαγεία ἀποτελοῦσε ἓνα ἀπὸ τὰ «πρῶτα ἐγκλήματα», μπορεῖ νὰ διαπιστώσει ὅτι ἡ κοινωνία «ξεχωρίζει» ἀπὸ τότε ἀρκετὰ αὐθαίρετα τοὺς «ἐγκληματίες» τῆς.

Ἀλλὰ πῶς γίνεται σήμερα αὕτη ἡ ἐπιλογὴ ἀπὸ τὴν κοινωνία; Πῶς γίνεται κανεὶς «ἐγκληματίας»; Ὁ ρόλος τοῦ «ἐγκληματία» πλησιάζει τὸ ἄτομον ποὺ αἰσθάνεται νὰ παραμερίζεται ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους.

Υπάρχει μιὰ σπουδαία ἔννοια, ἡ ἔννοια τῆς προφητείας, ποὺ πραγματοποιεῖται. Υπάρχει μέσα στὴν προφητεία ποὺ πραγματοποιεῖται τὸ ἰσοδύναμον τῆς «ἀναφορᾶς τῆς ἀρχῆς μέσα στὴν ἐπικοινωνία». Ἔναι ἡ συμπεριφορὰ ποὺ προκαλεῖ στὸν ἄλλο τὴν ἀνάλογη ἀντίδραση. Γιὰ παράδειγμα, κάποιος ποὺ ἐνεργεῖ μὲ τὴν ἀρχικὴ σκέψη: «Κανεὶς δὲν μὲ ἀγαπᾷ» θάχει ἀρνητικὴ συμπεριφορὰ, ἀμυντικὴ ἢ ἐπιθετικὴ, στὴν ὁποία εἶναι πολὺ πιθανὸν οἱ ἄλλοι νὰ ἀπαντήσουν ἐχθρικὰ δικαιολογώντας ἔτσι τὶς προτάσεις τοῦ συλλογισμοῦ του. Ὁ ἐνδιαφερόμενος εἶναι σίγουρος ὅτι αὐτὸς ἀντιδρᾷ στὴ στάση τοῦ ἄλλου, ἀλλὰ δὲν τοῦ περνᾷ ἀπὸ τὸ μυαλὸ ὅτι αὐτὸς τὴν προκαλεῖ.

Αὕτη ἡ ἔννοια, ποὺ εἶναι πολὺ σημαντικὴ γιὰ τὶς διαπροσωπικῆς σχέσεις, μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσει νὰ καταλάβουμε τὴ συμπεριφορὰ τοῦ ἐγκληματία. Τὸ ἄτομον, ποὺ κυριεύεται ἀπὸ τὸν ρόλο τοῦ «ἀτυπικοῦ», παίζει ὑπερὰ τὸν ρόλο αὐτὸ σὰν τὸ «γκαρσόνι» τοῦ Sartre ποὺ παίζει ὅτι εἶναι γκαρσόνι.

Ἡ ἀντίληψή μας γιὰ τὴν «πραγματικότητά» ἀποτελεῖ τέλεια πραγματοποιημένο ἐπίτευγμα τοῦ πολιτισμοῦ μας, λέει ὁ Laing.² ποὺ ἐξηγεῖ τὴν ἔννοια τῆς «προσποίησης-ὑπεκφυγῆς».

Ἡ ὑπεκφυγὴ εἶναι μιὰ σχέση, κατὰ τὴν ὁποία προσποιεῖται κάποιος ὅτι ἔχει ἀποφύγει τὸν ἀρχικὸ ἑαυτὸ του ὑπερὰ προσποιεῖται ὅτι ἐπιστρέφει ἀπὸ αὕτη τὴν προσποίηση ἔτσι, ποὺ φαίνεται ὅτι ἔχει ξεαναγορίσει στὴν ἀφετηρία.

Τὸ παράδειγμα ἐνὸς παιδιοῦ, ποὺ ἀναφέρει ἡ Ann Freud, στὸ «Ὅταν ἤμασταν νέοι τοῦ Α. Α. Mailn, μᾶς βοηθεῖ νὰ καταλάβουμε πῶς ἡ ἀπομόνωση σὲ ἓνα ρόλο, ποὺ «τυχαῖα» ἢ ἀναγκαστικὰ ἐξωτερίκευσε κάποιος, τὸν παγιδεύει ὁριστικά: «Στὴν κάμαρα αὐτοῦ τοῦ τριήχρονου παιδιοῦ ὑπάρχουν τέσσερις καρέκλες. Ὅταν κάθεται στὴν πρώτη, εἶναι ἐξερευνητῆς, ποὺ διαπλέει νύχτα τὸν Ἀμαζόνιο. Στὴ δευτέρη, εἶναι ἓνα λιοντάρι καὶ τρομάζει τὴ νταντά του μὲ τὸν βρυχηθμὸ του· στὴν τρίτη εἶναι ἓνας καπατάνιος ποὺ διευθύνει τὸ πλοιο τοῦ στη θάλασσα. Στὴν τέταρτη, ὅμως, ποὺ εἶναι ἓνα καρκαλάκι μωροῦ, προσπαθεῖ νὰ προσποιηθεῖ ὅτι εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο ὁ ἑαυτὸς του, ἓνα μικρὸ ἀγόρι.» Ἄν ἡ ὅταν «καταφέρει» νὰ προσποιηθεῖ ὅτι εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο ὁ ἑαυτὸς του, τὸ πρόσωπό του θὰ ἔχει γίνεῖ μιὰ μάσκα, καὶ θὰ νομίζει ὅτι κάθε φορὰ ποὺ φέρεται σὰν νὰ μὴν εἶναι «ἓνα μικρὸ ἀγόρι», προσποιεῖται ὅτι δὲν εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο ὁ ἑαυτὸς του.

«Τὰ πῶς πολλὰ παιδιὰ στὴν ἡλικία τῶν τριῶν χρόνων, μὲ τὴ βοήθεια τῶν γονιῶν τοὺς καὶ ὧν ἐκείνων ποὺ ἀσχολοῦνται μ' αὐτὰ, βρίσκουν τὸν τρόπο νὰ προσποιηθοῦν ὅτι ἐπιτυχία ὅτι εἶναι μικρὰ ἀγόρια καὶ κορίτσια, λέει ὁ Laing.⁴ Ἐρχεται ὅμως μιὰ στιγμή ποὺ τὸ παιδί, ἀφήνοντας κατὰ μέρος τὶς ἐξάρσεις του, ξεχνᾷ ὅτι κάνει σὰν νὰ μὴν εἶναι τίποτα ἄλλο παρὰ μόνο ἓνα μικρὸ ἀγόρι καὶ γίνεται ἓνα μικρὸ ἀγόρι.

«Πότε οἱ ἄνθρωποι σταμάτησαν νὰ αἰσθάνονται ὅτι αὐτὸ ποὺ ἀντιλαμβάνονταν ἦταν ἐξωπραγματικό;», ἀναρωτιέται ὁ Laing. Ἡ σχέση «Πραγματικότητά-Φαντασία» ὑπάρχει τόσο στὸ θέατρο ὅσο καὶ στὴ ζωὴ, καὶ δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ξεχωρίσουμε τὰ ὀρία τους.

Ἡ ἔννοια τῆς προσποίησης-ὑπεκφυγῆς ἀνησυχεῖ τὸν ἥρωα τῆς τραγωδίας τοῦ Rotrou, τὸν Saint Genest.

Genest: Προσποιοῦμαι πῶς λέγο, Andrien, ἔτσι ποὺ δὲν γίνομαι κάποιος ἄλλος...
Πρέπει νὰ μιμηθῶ καὶ ὄχι νὰ γίνω.

Μιὰ φωνή: Καταδίωξε, Genest, τὸν ἥρωά σου. Δὲν θὰ μιμηθεῖς καθόλου μάταια.

Αὐτὸ εἶναι τὸ δράμα τοῦ Genest συμπεκνωμένο σὲ λίγες γραμμές. Ὁ ἥθοποιὸς προσηλυτίζεται ἀπὸ τὸν «ἥρωά του», σὰν ἄνθρωπος ὅμως πιάνεται στὴν

1. Mauss, M., *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1950 et 1973.

2. Watzlawick, P., et al., *Une logique de la communication*, Seuil, 1972.

3. Laing, R. D., *Soi et les autres*, Coll. Essais, Gallimard, 1971.

4. Ibid.

παγίδα της θεατρικής αυταπάτης παρ'όλο που η λειτουργία του ήταν να τείνει αυτή την παγίδα στο θεατή μόνο. 'Από τόν κίνδυνο να «μυηθεί», δηλαδή να παίξει την κωμωδία! Στα μάτια του Rotrou, κανείς δεν μπεινέ αιμώρητα στο πετσί ενός ρόλου. Το θέατρο κρατάει στα χέρια του μιὰ παράξενη εξουσία: 'Ο ήρωας κυριεύεται από το «πρόσωπο» και τὸ «ἀκυρώνει» γιὰ νὰ τὸ δημιουργήσει σύμφωνα μὲ τὴν εἰκόνα πού ἔχει στὴ φαντασία του· ἀπὸ τὴν «προσποίηση» κινδυνεύει νὰ δημιουργήσει μιὰ «ἀλήθεια», ἀπὸ τὴν προσωρινὴ μάσκα τὸ μοναδικὸ πρόσωπο. 'Ο ἡθοποιὸς διατρέχει τὸν «θνητὸ» κίνδυνο τῆς ἀπορρόφησης. «Ἡ τέχνη τῆς μεταμόρφωσης μᾶς γίνεται συνήθεια», παρατηρεῖ ὁ Genest κρίνοντας ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του καὶ ἀπὸ τοὺς ὁμοίους του.

Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο πού τὸ μικρὸ ἀγόρι ἢ ὁ ἡθοποιὸς ἀναβιβάζονται ἀπὸ τὰ διάφορα πρόσωπα πού πρόκειται νὰ ἐρμηνεύσουν, ἔτσι καὶ τὸ «ἀτυπικὸ» ἄτομο μεταβάλλεται ἀπὸ τὸν δικὸ του ρόλο. 'Αλλὰ ὅπως τὸ μικρὸ ἀγόρι ἢ ὁ ἡρωας ἐνὸς ἔργου δὲν εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο ὁ ἑαυτὸς τους γιὰτὶ εἶναι ἓνα μικρὸ ἀγόρι ἢ ἓνας ἡρωας, ἔτσι καὶ ὁ ἐγκληματίας δὲν εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο ἓνας ἐγκληματίας γιὰτὶ εἶναι πρὸς τὸ παρὸν ἓνας ἐγκληματίας.

'Η ἄρνηση ὁρισμένων ἀτόμων νὰ δεχθῶν ἑτοιμοὺς ρόλους, παραδοσιακοὺς, καὶ ἢ δυσπιστία τῆς κοινωνίας σ' ὅτι τοὺς ἀφορᾷ, καὶ στὴ συνέχεια ἡ ἀπομόνωσή τους, τοὺς σπρώχνει νὰ ἐξεγερθῶν. 'Ο ἡθοποιὸς σὰν τὸν ἐγκληματία εἶναι ἡ ἐξέλιξη τοῦ «ἀποδιοπομπαίου τράγου». Παίξει σὰν κι αὐτὸν τὸν ρόλο τοῦ Διπλοῦ. 'Ενα ὄρατο παράδειγμα τοῦ ρόλου τοῦ ἀποδιοπομπαίου τράγου εἶναι αὐτὸ τοῦ φάρμακου, ὅπως τὸν γιόρταζαν στὴν ἀρχαία 'Αθήνα: ὡδηγοῦσαν μέσα στοὺς δρόμους τῆς πόλης ἓναν ἄνθρωπο (πού τὸν λέγανε φάρμακο), πού τὸν βρῖκανε καὶ τὸν χτυποῦσαν ὡς τὴν ἐξοδὸ τῆς πόλης, ὅπου τὸν ξυλοκοποῦσαν καὶ τὸν ἔριχναν στὴ θάλασσα. Αὐτὸς ἔφερνε πράγματι τὸ στίγμα ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔπρεπε νὰ καθαριθεῖ ἡ πόλη· ἀλλὰ ἡ θυσία δὲν εἶχε καμιά ἀξία *παρὰ μόνο ἐὰν τὸ θῆμα ἔπαιξε τέλεια τὸν ρόλο πού τὸν ἀνάθετε ἡ ὁμάδα*.

'Εχουμε τὴν ἀπαιτήση σήμερα ἀπὸ τὸν ἡθοποιὸ νὰ κατακτηθεῖ ἀπὸ τὸν ρόλο τοῦ ἡθοποιοῦ, κι ἀπὸ τὸν ἐγκληματία νὰ εἶναι ἐπίσης ἓνας «καλὸς» ἐγκληματίας. Εἶναι π.χ. τὸ ἄτομο ὑποχρεωμένο ὄχι μόνο νὰ δώσει μιὰ ἐπεξηγηματικὴ πληροφορία, ἀλλὰ, ἂν δὲν καταφέρει νὰ πείσει τοὺς ἄλλους γιὰ τὴν ἀθωότητά του, πρέπει ἐπίσης νὰ εἶναι ἑτοιμὸ νὰ μετανοήσει καὶ νὰ ἐπανορθώσει, ἂν θέλει νὰ τοῦ ἐπιβληθεῖ μειωμένη ποινή. «'Αφού οἱ διεκδικήσεις αὐτὲς ἰσοδυναμοῦν μὲ τὴν προσδοκία ἐνὸς ὁρισμένου τύπου σεβασμοῦ, αὐτὲς οἱ «ἐπιδιωρθώσεις» ἔχουν ἓνα χαρακτῆρα τελετουργικὸ καὶ ἔχουν προορισμὸ νὰ ἀναπαράστησουν τὴν τύχη τοῦ ὕβριστή

γιὰ τὸ προσβαλλόμενο ἀγαθόν».² Στὴν περίπτωσή πού ἔγινε μιὰ κλοπὴ καὶ ὁ ἐνοχος θέλει νὰ ἐπανορθώσει, ὁ ἀντιθετικὸς χαρακτῆρας πού στιγματίζει τὴν ἐξέλιξη τῆς δίκης δὲν εἶναι ἰσχυρὸς· ὑπάρχει μᾶλλον μιὰ σιωπηλὴ συνεργασία, κι ἂν ἀκόμα οἱ συμμετέχοντες συνειδητοποιοῦν τὸν συνασπισμὸ τους. 'Η τιμωρία ὁμως ἀπομονώνει τελικὰ τὸν ἐνοχο, γιὰ νὰ ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴν κοινωνία κάθε ἐπιδημία ἐνοχῆς καὶ γιὰ νὰ ἀπαλλάξει τὴν ὁμάδα ἀπὸ κάθε ἐνδεχόμενη συννενοχῇ.

'Εξετάζοντας τὰ ἀδικήματα τοῦ 1974 στὴ Λωζάνη καὶ κάνοντας σύγκριση μὲ τὰ προηγούμενα χρόνια, συμπεραίνουμε ὅτι οἱ «ἀποδιοπομπαῖοι τράγοι» εἶναι ὅλο καὶ περισσότερο νέοι. Μιὰ ἀνακεφαλαίωση τῶν ὑποθέσεων, πού ἔχουν μιὰ κάποια σοβαρότητα, δίνει μέσον ὄρο ἡλικίας ἀπὸ τὰ 15 ὥς τὰ 24 χρόνια.

Θάταν πολὺ ἁπλὸ νὰ ρίξουμε ὅλη τὴν ἐθὺν τῶν καταστάσεων πάνω στὴν πλάτη αὐτῶν τῶν ἐγκληματιῶν, πού φορτώθηκαν ὡρὶς τὸν ρόλο τοῦ «ἀντάρτη», ἂν ἀφῆγαμε κατὰ μέρος τὶς διαφορὲς πιθανὲς αἰτίες ἐγκληματικότητας καὶ τὴ συνεχὴ καὶ ἔντονη διαμάχη τῶν γενεῶν, πού ὁδηγεῖ τοὺς νέους σὲ μιὰ ἀνάγκη ἀνταρσίας καὶ ἀνυποταγῆς στὶς ὑπάρχουσες δομές· μήπως θάταν λίγο παράλογο νὰ «καταλογίζεται» ἡ «νεότης» σὰν ἐγκλημα;

τὸ ντεκόρ

'Ο «ἡθοποιὸς» παίξει τὸν ρόλο του πάνω στὴ σκηνὴ καὶ κινεῖται μέσα σ' ἓνα ὁρισμένο ντεκόρ. Μὲ τὴ λέξη ντεκόρ ἐννοοῦμε σήμερα ὄχι μόνο αὐτὸ πού ὀνόμαζαν ὡς τὸν τελευταῖο αἰῶνα σκηνικὸ, διακόσμηση, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ τὸ «ἡχητικὸ» ντεκόρ. 'Η λέξη ντεκόρ σημαίνει, πάνω ἀπ' ὅλα, σύνολο ὑλικῶν στοιχείων πού εἶναι λιγότερο ἢ περισσότερο ἐπιδέξια δεμένα γιὰ νὰ φέρουν ἓνα ὁρισμένο ἀποτέλεσμα. Γιὰ τὸν Larthomas,³ τὰ ἐξαρτήματα, τὰ κουστουμιά, ἡ μουσικὴ τῆς σκηνῆς καὶ οἱ θόρυβοι, εἶναι ὅλα συμβόλα, καὶ τὸ κοινὸ χαρακτηριστικὸ τους εἶναι ὅτι «συμβολίζουν» μόνο *μαζί* μὲ τὰ προφορικὰ στοιχεῖα.

Τὸ ντεκόρ στὸ θέατρο μπορεῖ νὰ εἶναι ἓνα στοιχεῖο δεμένο ἢ συστατικὸ τοῦ δραματικοῦ λόγου (langage dramatique). Τὸ πλαίσιο τῆς ζωῆς μας προσδιορίζει ἐπίσης, κατὰ κάποιο μέτρο, τὴ γλώσσα πού χρησιμοποιοῦμε. Δὲν μιλάμε μὲ τὸν ἴδιο τρόπο στὴν ἐκκλησία, στὸ δικαστήριον, στὴν ἀγορά. 'Αναζητᾶμε μὲ μιὰ προσπάθεια, πού μᾶς εἶναι λιγότερο ἢ περισσότερο συνειδητῇ, ἓνα εἶδος συμφωνίας ἀνάμεσα στὴ μεγαλοπρέπεια ἐνὸς τόπου καὶ στὴ συστολὴ τῶν σκέψεών μας. 'Αλλὰ στὴν καθημερινὴ ζωὴ δὲν συνειδητοποιοῦμε τὴ σημασία τοῦ «σκην-

2. Goffman, E., *La mise en scène de la vie quotidienne* (2), Minuits, 1973.

3. Larthomas, P., *Le langage dramatique*, Librairie Armand Colin, 1972.

νικοῦ», γιατί αὐτό πού μᾶς ἀπασχολεῖ εἶναι ἀπλά καί μόνο νά κάνουμε τὸ μήνυμά μας κατανοητό.

Στὸ θέατρο, ὅπως καὶ στὰ δικαστήρια, τὸ ντεκόρ ἔχει μεγάλη σπουδαιότητα. Εἶναι δεμένο στὸ δραματικό ἢ στὸ νομικὸ λόγο. Ὁ τόνος, τὸ λεξιλόγιο, ἡ σύνταξη, δὲν ἔχουν μοναδικὸ σκοπὸ νά κάνουν τὸ μήνυμα κατανοητὸ ἀλλὰ νά φέρουν κι ἓνα ὀρισμένο ἀποτελεσμα.

Οἱ «μεταμφιέσεις» εἶναι πολὺ συχνὲς στὸ θέατρο, ὅπως καὶ στὸ δικαστήριο, γιατί διευκολύνουν τὸν «ἡθοποιὸ» νά φτάσει στὴν κατοχὴ τοῦ «προσώπου» πού ἐξεωτερικεύει.

οἱ δικαστές

Οἱ δικαστές ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν «καθημερινὴ ζωὴ». Ντύνονται μὲ μιὰ τήβεννο ἢ φορᾶνε περούκα. Ἡ περούκα τῶν Ἀγγλῶν δικαστῶν (ἀπὸ τὸν 17ο καὶ 18 αἰώνα) παριστάνει τὸ ἀρχαῖο ἐμβλημα τῶν νομομαθῶν στὴν Ἀγγλία, τὴν κόμωση: αὕτη ἦταν στὴν ἀρχὴ μιὰ ἄσπρη «καλύπτρα» ἐφαρμοστή. Ἡ περούκα τῶν δικαστῶν εἶναι ὅμως κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸ κατάλοιπο μιᾶς ἀρχαίας ἐπίσημης φορεσίας. Ἡ λειτουργία της εἶναι πολὺ συγγενική μὲ τὴ λειτουργία πού εἶχαν οἱ μάσκες χοροῦ στοὺς «πρωτόγονους» λαοὺς. Κάνει αὐτὸν πού τὴ φορεῖ εἶνα «ἄλλο ὄν».

Ἀλλὰ γιατί νά θέλει κανεὶς νά φαίνεται ἕνας ἄλλος; Οἱ κλητῆρες, οἱ δικαστικοὶ γραμματεῖς, οἱ δικηγόροι μεταμφιέζονται. Στὴ Λωζάνη, ὁ κλητῆρας φορᾶ ἐπίσημη στολή. Οἱ δικηγόροι φοροῦν μαῦρα ρούχα. Στὴν Ἑλλάδα μόνο οἱ Ἀρσενάριοι στὴ διάρκεια τῶν συνεδριάσεων τὸν Ἀρείου Πάγου φορᾶνε «εἰδική» στολή. Οἱ δικηγόροι δὲν μποροῦν νά παρασταθοῦν χωρὶς τὸ κοστούμι καὶ τὴ γραβάτα. Ἀλλὰ γιατί νά εἶναι ἀπαραίτητες ὅλες αὐτὲς οἱ στολές;

Εἶδαμε ὅτι τὸ σκηνικὸ στὸ θέατρο ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τοῦ δραματικοῦ λόγου. Οἱ σχέσεις του μὲ τὸ κείμενο εἶναι λιγότερο ἢ περισσότερο στενές: πολλὰς φορὲς ἡ χρῆσις ὀρισμένων προφορικῶν στοιχείων εἶναι ἐπιτακτική καὶ συχνὰ ἔχει ἀποκαλυπτική ἔξοχα. Μποροῦμε νά καταλάβουμε ὅτι τὸ ντεκόρ ἔχει σημαντικὴ ἀξία στὸ θέατρο, γιατί τὸ θέατρο ζεῖ ἀπὸ συμβάσεις. Πάνω στὴ σκηνή, κάθε τι εἶναι αὐταπάτη. Ὁ χρόνος, τὸ διάστημα, τὸ φῶς καὶ αὐτοὶ οἱ ἴδιοι οἱ ἄνθρωποι δέχονται ἕνα καινούργιο πλάσμα τῆς «μεταμφιέσεως» τους. Ἐδῶ εἶναι φανερό ὅτι τὸ ράσο κάνει τὸν παπὰ. Στὴ δίκη πού εἶναι ἡ κατεξοχὴν «ἐφαρμογὴ τοῦ δικαίου» (τὸ δικαίον δὲν ζεῖ παρὰ μόνο ἀπὸ συμβάσεις!), εἶναι ἀδύνατο νά φανταστοῦμε ὅτι τὸ ντεκόρ ἔχει πολὺ μεγάλη σημασία, ὅτι «τὸ ράσο κάνει τὸν παπὰ» καὶ στὰ δικαστήρια. Τὸ ντεκόρ στὰ δικαστήρια

ἀποτελεῖ λοιπὸν ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τοῦ (δραματικοῦ) νομικοῦ λόγου.

Ἐνῶ ὅμως στὸ θέατρο σήμερὰ ὁ θεατῆς μπορεῖ νὰ ξεπεράσει τὴν ἀπλότητα τοῦ σκηνικοῦ, τὸ Δικαστήριον εἶναι δύσκολο νὰ συνεδριάσει χωρὶς τὸ κατὰ-ληλο «σκηνικόν». «Δὲν ὑπάρχει πούθεν θεατῆς», γράφει ὁ Alain, «πού θὰ σταματήσει μπροστὰ στὴ φτώχεια τῶν κοστούμιων, στὴν ἀπλότητα τοῦ σκηνικοῦ, ἢ στὴν ἀληθοφάνεια τῶν συναντήσεων, ἂν τὸ δράμα εἶναι ἰσχυρό.»

Μποροῦμε νὰ ξεπεράσουμε τὴν ἀπλότητα τοῦ σκηνικοῦ στὸ θέατρο, ἀλλὰ δὲν μποροῦμε νὰ διακινδυνεύσουμε κάτι τέτοιο στὸ δικαστήριο. Τὸ «νομικὸ ἔργο» (σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ θεατρικὸ ἔργο) δὲν θὰ μποροῦσε νὰ παρουσιασθεῖ σ' ἕνα ἀπλὸ σκηνικόν.

Τὸ Δικαστικὸ Παλάτι στὸ Montbenon δίνει μεγάλη σημασία στὸ «σκηνικόν». Τὰ γραφεῖα, οἱ διάδρομοι καὶ οἱ αἰθουσες ἀκροάσεων διακοσμοῦνται ἀπὸ μεγάλους πίνακες. Σὲ μιὰ αἴθουσα, ὅπου ἀπονέμεται ἡ ποινικὴ δικαιοσύνη, ὑπάρχει ἕνας θεόρατος πίνακας, πού ἀναπαριστάνει τὴ θυσία τοῦ Ἀβραάμ. Ἄλλος πίνακας στὸ βάθος ἐνὸς διαδρόμου δείχνει τὴν ἀθώτητα περιτριγυρισμένη ἀπὸ δύο τέρατα πού συμβολίζουν τὸ κακόν. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ὁ Γενναῖος ἄνθρωπος ἀμύνεται γιὰ τὴν «ἀπειλούμεν ἠθωότητα». Σὲ ἕνα ἄλλο πίνακα, βλέπουμε τὴ Δικαιοσύνη πού οδηγεῖ τὴν Εἰρήνη πάνω στὴ γῆ. Περιτριγυρίζεται ἀπὸ ἐπουράνιους στρατούς, πού παίζουν μὲ συμφωνία. Μπροστὰ τῆς βρίσκονται δύο ἄγγελοι πού προσπαθοῦν νὰ φυτέψουν τὰ δέντρα τῆς Εἰρήνης πάνω στὴ γῆ. Ἡ Δικαιοσύνη, «θριαμβεύουσα», βοηθεῖ τὴν Εἰρήνη νὰ κατέβει ἀπὸ τὸν οὐρανόν. Τρεῖς νέες κοπέλλες συμβολίζουν ὅ,τι ἡ ἀνθρωπότητα ἔχει πῶς ἀγνόησε ἀφοῦ πᾶνε πρῶτα σὲ ἀναζήτηση τῆς Désirée, μπαίνει ἐπικεφαλῆς τῆς πομπῆς καὶ τραγουδοῦν τὸν ὕμνον τῆς συμφιλίωσης. Ἡ ἀνθρωπότητα σκαρφωμένη στὴν κορυφῇ, πού εἶναι σπαρμένη μὲ λουλούδια, πετάγεται μπροστὰ ἀπὸ τὴν Εἰρήνη καὶ τὴ ζητωκραυγάζει μὲ ξεσπάσματα χαρᾶς.

Ἄγγελοι, ἐπουράνιοι στρατοί, ἡ Θεία Δικαιοσύνη, τὸ κακόν δὲν εἶναι σὰν νὰ θέλουν νὰ μᾶς πείσουν ὅλα αὐτὰ πὼς ἡ Δικαιοσύνη ἔχει μιὰ κάποια σχέση μὲ τὸ «ἐρῶς»; Ὅπως ἐπιβεβαιώθηκε ἀπὸ τὸν Max Weber,² τὸ δικαίον εἶχε γενικὰ ἕνα χαρισματικὸ χαρακτῆρα. Ἦταν τὸ ἀντικείμενο μιᾶς θεοποίτησης ἀπὸ μέρος τῶν πρῶτων ἢ αὐτῶν πού ἔλεγαν τὸ δικαίον ἐρμηνεύοντας τὴ θεία θέληση ἔτσι, πού ἡ νομικὴ ὑποχρέωσις δὲν ἦταν ἔργο ἀνθρώπινης θέλησης, ἀλλὰ κάτι τὸ «θεραπευτικόν». Ὁ φόβος τοῦ Θεοῦ ἀσκούσε πίεση στὴ δικαστικὴ ἀπόφαση (δὲν κάλλος, δικαίον τοῦ κορανίου). Ἄν πιστέψουμε στὸν Καίσαρα, στὸν Διόδωρον ἀπὸ τὴ Σικελία ἢ τὸν Στρά-

1. Huizinga, J., *Homo Ludens*, Gallimard, 1951.

2. Freund, J., *Sociologie de Max Weber*, Collection SUP, PUF, 1968.

βωνα, οἱ γαλιτικές δρυίδες εἶχαν νομοθετικὴ ἢ νομικὴ λειτουργία. Συναντᾶμε ἓνα φαινόμενο ἀνάλογο στὶς γερμανικὲς χώρες, ὅπου ὁ πρόεδρος τοῦ δικαστηρίου δὲν εἶχε τὴν ἀρμοδιότητα νὰ λέγει τὸ δίκαιο. Αὐτὸς ὁ ρόλος ἀνῆκε στοὺς χαρισματικούς «λέκτορες»: Rachimbours, lagsaga καὶ ἄλλοι Gesetzsprecher. Στὶς ἀφρικανικὲς κοινωνίες, ὁ παπᾶς ἢ ὁ χαρισματικὸς ἀρχηγὸς λέει τὸ δίκαιο, ἀκόμα καὶ ὅταν οἱ μαγικὲς ἀναπαραστάσεις ἔχασαν τὴ σπουδαιότητά τους. Ὁ χαρισματικὸς χαρακτήρας καὶ τὸ «ἀλόγιστο» τοῦ δικαίου ἰσχύει, ἀκόμα καὶ σήμερα, στὶς ἀγγλο-σαξονικὲς χώρες. Γιὰ παράδειγμα, ὁ Blackstone στὸ *Commentaries on the Law of England* (1765) μιλάει γιὰ τὸν δικαστὴν σάν νὰ εἶναι ἓνα «ζωντανὸ μαντεῖο».

Σήμερα, μιλάμε γιὰ τὸν ὀρθολογισμό τοῦ δικαίου. Δὲν πιστεύουμε πιά στὴ θεία πηγὴ τοῦ δικαίου. Ὁ Χαμουραμπι, ὁ Μουσῆς, ὁ Μονοῦ, ὁ Μωάβης, βγήκαν ἀπὸ τὸν Μύθον ἀπογυμνωμένοι ἀπὸ τὴ γοητεία ποὺ τοὺς ἔδινε μία ὑπερφυσικὴ ἀποστολή, ἐμφανίζονται σάν ἄπλοοι κωδικοποιητὲς ἔθιμων. Ἀλλά, ἂν σήμερα κανυῖομαστε γιὰ τὸν ὀρθολογισμό τοῦ δικαίου, οἱ αἰθουσὲς μας ἀκρόασεων παραμένουν γεμάτες ἀπὸ θεϊκοὺς πίνακες ἢ εἰκόνες ὀρκιζόμεστε καὶ καταδικάζουμε τὴν ψευδορκία μέσα στὰ δικαστήρια. Τὸ δίκαιο καὶ ἡ θρησκεία ἀνέκαθεν «τὰ πηγύζαν πολλὰ καλὰ» μαζί.

Πολλοὶ κοινωνιολόγοι καὶ ἱστορικοὶ ἐρμηνεύουν τὴν καταγωγὴ τοῦ θεάτρου ἀπὸ τὴ θρησκεία. Αὐτὴ ἡ ἐρμηνεία βασίζεται πάνω στὶς ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὴ θρησκευτικὴ πράξη καὶ στὸ θεατρικὸ ἔδρασμα καὶ ἐπικαλεῖται τὶς διαμάχες ποὺ ἔφεραν σὲ ἀντίθεση αὐτὲς τὶς δυὸ ἐμπειρίες. Ἀλλά, ἂν τὸ θέατρο σήμερα δὲν ἔχει καμιά σχέση με τὴ θρησκεία, τὸ δίκαιο δὲν ἔχασε ἀκόμα τὸν χαρισματικὸ του χαρακτήρα.

συμμετρικὴ ἢ συμπληρωματικὴ σχέση

Ἡ σκηνή, ὅπου οἱ ἠθοποιοὶ παίζουν, εἶναι συνήθως πρὸ ψηλὰ ἀπὸ τὴν πλατεία ποὺ βρίσκονται οἱ θεατῆς.

Στὶς αἰθουσες τῶν δικαστηρίων οἱ δικαστὲς συνεδριάζουν πάνω σὲ μιὰ ἐξέδρα ὑπερψωμένη. Στὴ Γαλλία, οἱ θέσεις τῶν ἐνόρκων εἶναι στὰ ἔδρανα¹ (ξύλινα καθίσματα), ὅπως καὶ τῶν κατηγορουμένων.

Σὲ μιὰ ποινικὴ δίκη πολλὰ πρόσωπα συμπλέκονται καὶ ἐναλλάσσονται, ὅπως καὶ σὲ μιὰ θεατρικὴ παράσταση ἐξάλλου.

Τὶ σχέση ἔχουμε λοιπόν; Συμμετρικὴ ἢ συμπληρωματικὴ;

Σύμφωνα με τὸν Dupréel² (νόμος τῆς συμπληρωμα-

τικότητας), θὰ λέγαμε ὅτι μιὰ σχέση με τὸν Α σάν κατηγορούμενο, τὸν Β σάν δικαστὴ καὶ τὸν Γ σάν χωροφύλακα, ἀναλύεται στὶς ἐξῆς ἐπιμέρους σχέσεις:

— Τὴ σχέση ΒΓ, ποὺ εἶναι συμπληρωματικὴ τῆς ΒΑ.

— Τὴ σχέση ΒΓ, ποὺ εἶναι συμπληρωματικὴ τῆς ΓΑ.

— Τὴ σχέση ΓΑ, ποὺ εἶναι συμπληρωματικὴ τῆς ΒΑ. Αὐτὸ τὸ σύμπλεγμα τῶν σχέσεων μᾶς ὀδηγεῖ στὴ δημιουργία μιᾶς τριγωνικῆς μορφῆς, τῆς ὁποίας ἡ κορυφὴ Β (ὁ δικαστής) ἔχει τὴ μεγαλύτερη κοινωνικὴ δύναμη.

Σὲ μιὰ συμπληρωματικὴ σχέση, ἡ κοινωνικὴ θέση τοῦ ἀτόμου εἶναι ἄνιστη. Ἄλλος βρίσκεται σὲ πλεονεκτικὴ καὶ ἄλλος σὲ μειονεκτικὴ θέση. Στὸ *Μπαλκόνι* τοῦ Genet,³ βλέπουμε καλὰ αὐτὴ τὴ συμπληρωματικὴ ὁμοιογένεια. Ὁ δικαστὴς ἐξηγεῖ τὴν κοπέλλα ὅτι εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ἀνάγκη νὰ εἶναι αὐτὴ κλέφτρα γιὰ νὰ εἶναι κι αὐτὸς δικαστής: «Πρέπει νὰ εἶσαι μία παραδειγματικὴ κλέφτρα, ἂν θέλεις νὰ εἶμαι ἓνας παραδειγματικὸς δικαστής. Ἐάν ἐσύ εἶσαι μία κακὴ κλέφτρα, τότε κι ἐγὼ θὰ γίνω ἓνας κακὸς δικαστής.» Καὶ ἀπευθυνόμενος στὸν δῆμο: «...Ὅτε καὶ χωρὶς ἐσένα (θᾶμουν τίποτα), φίλε μου. Εἰσαστε τὸ ἀπαραίτητο συμπλήρωμά μου. Τί ὥραῖο τρίο ποὺ κάνουμε!» Μετὰ παρακαλεῖ τὴν κλέφτρα νὰ μὴν ἀρνηθεῖ νὰ παίξει αὐτὸ τὸν ρόλο καὶ ἀναρωτιέται: «...Ἄν δὲν ὑπῆρχαν δικαστῆς, τί θὰ γινόμαστε, ἀλλά, ἀκόμη περισσότερο, ἂν δὲν ὑπῆρχαν κλέφτες;»

Ἡ δίκη στὴν οὐσία εἶναι μιὰ σχέση συμπληρωματικὴ, ποὺ θεωρεῖται ὡς συμμετρικὴ ἀπὸ τὰ διάφορα νομικὰ συγγράμματα, ὅπου ἀναφέρεται ὅτι ἐπικρατεῖ ἡ ἀρχὴ τῆς ἰσότητας τῶν ὄλων. Σάν ἐπιβεβαίωση αὐτῆς τῆς θεωρίας προβάλλεται ἡ ὑπαρξὴ διαφορῶν θεμελιωδῶν ἀρχῶν τοῦ δικαίου, σχετικά με τὴν ἐκτίμηση τῶν ἀποδεικτικῶν μέσων ἢ τὴν ἐρμηνεία τοῦ νόμου «ὑπὲρ τοῦ κατηγορουμένου» (ἀναγνωρίζοντας τὴν μειονεκτικὴ του θέση), ὅταν ὑπάρχει ἔστω καὶ ἡ παραμικρὴ ἀμφιβολία (in dubio pro reo π.χ.).

Παρ' ὅλα αὐτὰ, αὐτὲς οἱ ἀρχὲς συγκρούονται με ὀρισμένα ἄρθρα τοῦ Ποιν. Κώδικα. Πολλὲς φορὲς ὑπάρχουν ἀμφιβολίες γιὰ τὴν πνευματικὴ κατάρτιση τοῦ κατηγορουμένου (δηλαδὴ γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ τῶν ἀρθρῶν 34 καὶ 36 Π.Κ.). Ὁ ἐλβετικὸς Ποινικὸς Κώδικας (ἀρθρ. 13) καὶ ἡ ἐλληνικὴ Ποινικὴ Δικονομία προβλέπουν τὸν διορισμὸ πραγματογυμνῶν. Συγκεκριμένα τὸ ἀρθρὸ 13 τοῦ ἐλβετικοῦ Π.Κ. λέει: «Ἄν ὁ ἀνακριτὴς ἢ ὁ δικαστὴς τῆς οὐσίας διατηροῦν ἀμφιβολία ὡς πρὸς τὴν ἱκανότητα πρὸς καταλογισμό τοῦ κατηγορουμένου, πρέπει νὰ διορίσουν πραγματογυμνὸν ἢ πραγματογυμνόνες, ποὺ θὰ ἀποφανθοῦν ἐπὶ τῆς πνευματικῆς καταστάσεως τοῦ τελευταίου.» Δεδομένου ὅτι ἰσχύει ἡ ἀρχὴ τῆς ἐλευ-

1. Στὴν Ἑλλάδα οἱ θέσεις τῶν ἐνόρκων εἶναι δίπλα στὶς θέσεις τοῦ δικαστοῦ.

2. Janne, H., *Le système social*, Bruxelles, ed. Institut de Sociologie, 1970.

3. Genet, J., *Le balcon*, Gallimard, 1968.

θέρας ἐκτιμήσεως τῶν ἀποδεικτικῶν μέσων ἢ ἡ ἀρχὴ τῆς ἠθικῆς ἀποδείξεως, κι ἐπομένως ὁ δικαστὴς δὲν δεσμεύεται ἀπὸ νομικοὺς κανόνες περὶ ἀποδείξεως, ἀλλὰ ἐκτιμᾷ ἐλεύθερα τὸ ἀποδεικτικὸ ὕλικό «ἀκούων μόνον τὴν φωνὴν τῆς συνειδήσεώς του» (ἄρθρ. 177 Ποιν. Δικον.), πὼς θὰ ἐξακριβωθεῖ ἡ διατάραξη τῶν πνευματικῶν λειτουργιῶν ἢ τῆς συνειδήσεως γιὰ νὰ μὴ «καταλογισθεῖ ἡ πρᾶξις εἰς τὸν πράξαντα» ἢ νὰ τοῦ ἐπιβληθεῖ μειωμένη ποινὴ; Καὶ τί γίνεται ὅταν οἱ πραγματογνώμονες διαφωνοῦν μεταξύ τους;

Ὁ δικαστὴς περιμένει ἀπὸ τὴν ἀπάντησιν τοῦ ψυχολόγου εἴτε ἓνα ναι εἴτε ἓνα ὄχι. Ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι ἀδύνατον. Ἡ ἀμφιβολία θὰ μένει γιὰ πάντα.

Ὁ Laing¹ λέει χαρακτηριστικά: «Τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς πείσει ὅτι τὰ ἄτομα ποὺ συμπεριφέρονται σὰν ψυχωτικά εἶναι ἀναγκαστικά σχιζοφρενῆ ἢ μαϊνικά ἢ μελαγχολικά, ἂν καὶ δὲν εἶναι πάντα εὐκόλο νὰ διακρίνουμε τὸν ἀληθινὰ σχιζοφρενῆ ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ σκηνοθετεῖ καὶ παίζει ἄριστα τὸν ρόλο τοῦ τρελλοῦ, γιατί ἔχουμε πάντα τὴν τάση νὰ ἀποδίδουμε τὴν ψύχωση σ' ἓνα ἄτομο ποὺ προσποιεῖται ὅτι εἶναι ψυχωτικό. Ἀκόμα καὶ αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ προσποίηση, ὅταν φτάνει στὸ ἄκρο θεωρεῖται σὰν *ξενάθραξη τρέλλα*. Σκεφτόμαστε ὅτι ὄχι μόνο εἶναι τρέλλα αὐτὴ καθ'αυτὴ ἡ προσποίηση τῆς τρέλλας, εἶτε ἀπέναντι μᾶς εἶτε ἀπέναντι στοὺς ἄλλους, ἀλλὰ καὶ ἀκόμα ἡ ἰδέα ἢ ἡ ἐπιθυμία νὰ προσποιηθῶμε. «Ἡ διατάραξις τῶν πνευματικῶν λειτουργιῶν ἢ τῆς συνειδήσεως» (ἄρθρ. 34 καὶ 36 Ποιν. Κώδ.) δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ἐξακριβωθεῖ δὲ βεβαιότητα.

Ἡ δίκη δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι μιὰ σχέση συμμετρικῇ, γιατί ἡ ἴδια ἡ φύσις τοῦ ποινικοῦ δικαίου (σὰν Δημόσιο Δίκαιο) θέτει ἱεραρχικὰ τὴν διαταγὴν, τὴν ὑπακοήν, τὴν κυριαρχίαν, τὴν ὑποταγὴν καὶ τὴν τιμωρίαν.

Στὸ θέατρο, πίσω ἀπὸ τὴ σκηνή, τοὺς ἠθοποιούς, τοὺς τεχνικούς, τοὺς σκηνοθέτες, τοὺς ἰδιοκτῆτες καὶ κυρίως τοὺς χρηματοδότες, ὑπάρχουν πάντα τὰ «παρascήνια». Ἡ «θεατρικὴ» δίκη ἔχει στὴν πραγματικότητα καὶ ἄλλους «ἠθοποιούς» ἀπὸ τοὺς «μεταμφιεσμένους δικαστὴς». Ὁ Casamayor,² σ' ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν ἑρῶνά του, μᾶς θυμίζει ὅτι πίσω ἀπ' αὐτοὺς ὑπάρχουν ἄλλοι ἀνθρώποι ἀνεξάρτητοι ἀπὸ τὸν χῶρο τῆς δικαιοσύνης (ἢ μὲ πολιτικὴν περιβολήν), ποὺ εἶναι ἀρκετὰ ἰσχυροὶ γιὰ νὰ μὴ ἔχουν ἀνάγκη νὰ ἐπιδείξουν τὴ δύναμίν τους καὶ ποὺ στὴν πραγματικότητα κινοῦν τὰ πιόνια τῆς σκακιέρας. Περιγράφει πὼς ὅλος αὐτὸς ὁ δικαστικὸς κόσμος εἶναι στὴν οὐσία ἓνας κόσμος «ἐμπορίου», ὅπου γίνεται ἓνας μεγάλος ἀγώνας πιέσεων καὶ ἐπιρροῶν, καὶ πὼς ἡ ἐννοια τῆς ἱεραρχίας δεσμεύει τὸν

δικαστὴ στὴν ἐκδόσιν τῆς ἀπόφασις καὶ πὼς ὁ φόβος στενεύει τὸ πνεῦμα του.

Ἡ πρώτη ἀλλὰ καὶ ἡ πιὸ σημαντικὴ ἐμπειρία γιὰ ἓνα ἀσκούμενο δικηγόρο εἶναι νὰ προσπαθῇ νὰ ἀποκαλύψει πὼς ὑπάρχουν καὶ λειτουργοῦν τὰ «παρascήνια» τῆς δικαιοσύνης. Ποιὲς εἶναι οἱ σχέσεις δικηγόρων - δικαστῶν - δικαστικῶν ὑπαλλήλων καὶ πελατῶν. Πὼς προσδιορίζεται μιὰ δίκη. Τί μπορεῖ νὰ γίνῃ ἂν ἡ ἡμέρα διεξαγωγῆς τῆς δίκης (δικάσιμος) συμπίσει μὲ μιὰ ἀνεπιθύμητη σύνθεσις δικαστῶν. Πὼς ἀναβάλλεται μιὰ δίκη. Ποιὸ εἶναι τὸ κόστος τῆς ποινικῆς δικαιοσύνης. Βέβαια, ὁ κόσμος ξέρεي πόσο ἀκριβὰ κοστίζει ἡ δικαιοσύνη. Ἀλλὰ, ὅπως τὸ θεατρικὸ ἔργο, ἔτσι καὶ τὸ «παχνίδι» τῆς δίκης παρουσιάζονται διαμορφωμένα στὸ σύνολό τους τὴν ἡμέρα τῆς δίκης ἢ τῆς πρώτης σκηникῆς παρουσιάσεως μπροστὰ σ' ἓνα κοινὸ ποῦ ἀγνωστὴ ὅλη τὴν «προδικασία» (ὑπάρχει ἡ «ἀρχὴ τῆς μυστικότητος» στὴν προδικασία). Ὁ Touchard³ ἔλεγε ὅτι μιὰ ἀπὸ τὶς ἐπιθυμίες του ἦταν νὰ καταγράψει σ' ἓνα μαγνητόφωνο ὅλες τὶς ὁδηγίες ποὺ δίνονται στοὺς ἠθοποιούς στὴ διάρκειαν μιᾶς πρόβας καὶ ὕστερα νὰ διαδώσει αὐτὸ του τὸ ἀπόκτημα στὰ διάφορα λύκεια καὶ σχολεῖς, στοὺς καθηγητὲς ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὴ διδασκαλίαν τῆς δραματικῆς τέχνης. Ἐνα ὄνειρο, ποῦ ἀπὸ τὴ μία μέρα στὴν ἄλλη θὰ μπορούσε νὰ γίνῃ πραγματικότητα γιὰ τὸ θέατρο, ἀλλὰ ἀσύλληπτη καὶ ἀδιανόητη κατάστασις γιὰ τὴ δίκη. Γιατί ἡ «πρετοιμασία μιᾶς δίκης» σὲ video π.χ. καὶ ἡ προβολὴ τῆς σὺ κοινὸ θὰ ἀφαιρούσε ἀπὸ τὴ «δικαιοσύνη» τὴν αἴγλη τῆς καὶ θὰ τὴν ἀπομυθοποιόσε!

Ἐτσι τὸ «παχνίδι» τῆς δίκης παρουσιάζεται μιὰ μέρα «δικάσιμος» στὸ κοινὸ μετὰ ἀπὸ τὴ μακρόχρονη ἐπεξεργασία ποὺ τοῦ ἔχει γίνῃ.

τὸ ἀτυπικὸ πρόσωπο

Αὐτὸ ποὺ φέρνει ἀκόμα πιὸ κοντὰ τὸ θέατρο στὴ δίκη, εἶναι ἡ ὁμοιότητα ποὺ ὑπάρχει στὸ «πρόσωπο» ἢ στὸν κεντρικὸ «ἥρωα» τοῦ ἔργου. Τὰ «πρόσωπα» τοῦ θεάτρου καὶ τῆς ποινικῆς δίκης ἔχουν κοινὰ χαρακτηριστικά.

Ἄν ἀναλύσει κανεὶς τὰ «πρόσωπα» τοῦ θεάτρου, βλέπει ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ πρόσωπα εἶναι λιγότερο ἢ περισσότερο φανερά σηματοδεδεμένα ἀπὸ ἓνα ἀρρωστημένο χαρακτήρα: Πρόσωπα ἀδικημένα, δυστυχισμένα, μὲ ἐξουθενωτικὴ ἀτομικότητα, σὲ καταπιεστικὴ ἀπομόνωση. Δὲν θὰ συναντήσουμε ποὺθενὰ πρόσωπα «εὐτυχισμένα καὶ ὑγιῆ». Στὴν καθημερινὴ ζωὴ ἀκούμε μὲ μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον τὴν δυστυχία τοῦ ἄλλου ἀπὸ τὴν εὐτυχία του! Ἡ ἐξὴν εὐτυχία εἶναι κάτι ποὺ δὲν μᾶς ἀγγίζει, τὴ βρίσκουμε μᾶλλον

1. Laing, R. D., *Soi et les autres*, Coll. Essais, Galilimard, 1971.

2. Casamayor, *Questions à la justice*, Coll. «Questions», Stock, 1974.

3. Touchard, P. A., *Dionysos, l'amateur de théâtre*, Ed. du Seuil, Paris, 1949, 1952.

κουραστική. Ὁ Touchard¹ διακρίνει τὸ «πρόσωπο» τοῦ μυθιστορήματος ἀπὸ τὸ θεατρικό. Τὸ πρῶτο εἶναι ἕνας πιθανὸς ὑποψήφιος μιᾶς νευρώσεως, ἐνῶ τὸ δεύτερο εἶναι ἤδη νευρωτικὸς ἔτσι πού, ὅταν παρουσιάζεται σὲ μᾶς ἡ νευρώση του, ὑπάρχει καὶ παρουσιάζεται σὰν συστατικὸ στοιχεῖο τοῦ χαρακτῆρα του. Ὁ ἥρωας τοῦ μυθιστορήματος ὑποδουλώνεται ὁλοένα καὶ περισσότερο στὴ νευρώση, ἐνῶ ὁ ἥρωας τοῦ θεάτρου, καθὼς καὶ τῆς δίκης, προσπαθεῖ νὰ μῆσει τοὺς ἄλλους σ' αὐτὴ τὴν κατάσταση.

Νευρωτικὸ ἢ ὄχι τὸ «πρόσωπο» τοῦ θεάτρου εἶναι ἕνα «ἀτυπικό»² ἄτομο, ἔχει μιὰ προσωπικότητα ὀλίγετα ξέχωρη, πού παραβαίνει τοὺς κανόνες, ξεπερνᾷ τις νόρμες καὶ σπάει κάθε δεσμὸ μὲ τὸ παρελθόν. Αὐτὸ τὸ πρόσωπο γίνεται ἀκόμα πιὸ ἰδιόμορφο σὲ περιόδους ἐντονης θεατρικῆς δημιουργίας.

Οἱ κοινωνιολόγοι ἀπέδειξαν ὅτι οἱ περίοδοι θεατρικῆς δημιουργίας ἐμφανίζονται ταυτόχρονα μὲ τὴ ρῆξη καὶ τὴ διαμάχη δύο κοινωνικῶν ἐποχῶν, καὶ τὴ διαδοχὴ τῆς μιᾶς στὴ θέση τῆς ἄλλης. Πρόκειται γιὰ ἕνα φαινόμενο πού ἐπαναλαμβάνεται καὶ πού ἀντιστοιχεῖ μὲ τὸ πέρασμα τῆς ἐλληνικῆς ἀγροτικῆς κοινωνίας στὴ ζωὴ τῆς πόλης· μὲ τὴ μεσαιωνικὴ εὐρωπαϊκὴ κοινωνία καὶ τὴν ἐξέλιξί τῆς στὴ μοναρχία, ὅπου διακρίνονται καὶ τὰ πρῶτα ἴχνη τοῦ καπιταλισμοῦ· μὲ τὴν πρώτη βιομηχανικὴ ἐπανάσταση στὴ δεύτερη στὴν ὁποία οὐσιαστικὰ ζοῦμε σήμερα. Ἐκόμενος, στὶς περιόδους τῆς ρήξης, ὁ ἄνθρωπος, τέλεια ἀπομονωμένος στὴ μοναδικότητα τῆς ὑπαρξέως του, ψάχνει γι' αὐτὸ πλέον πού δὲν τὸν ἱκανοποιεῖ σὰν μορφή κοινωνικοῦ συστήματος καὶ πού ὑπῆρξε ὁ πόλος τῆς δράσεως μιᾶς προηγούμενης γενιᾶς.

Στὴ διάρκεια τῆς πρώτης μεταβατικῆς ἐποχῆς βλέπουμε τις δραματικὲς προσωπικότητες τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου ἀπομονωμένες ἀπὸ τὴν πράξη πού «τέλεσαν» ἢ πού θὰ «τελέσουν» παρουσιάζοντας διάφορες περιπτώσεις ἀνομίας καὶ ἀνισορροπίας: Ὁ Ἑτεοκλῆς σκοτώνει τὸν Πολυνείκη. Ὁ Προμηθεὺς ἀποδιώχνει καὶ χλευάζει τὴ θεϊκὴ ἐξουσία. Ἡ Κλυταιμνήστρα σφάζει τὸν Ἀγαμέμνονα. Ὁ Ὀρέστης φονεῖ τὴ μητέρα του. Ἡ Ἀντιγόνη παραβιάζει τοὺς νόμους τῆς πόλης. Ἡ Ἥλεκτρα πειθα τὸν ἀδελφὸ τῆς νὰ σκοτώσει τὴν μητέρα τους. Ὁ Οἰδίποδας σέρνεται μὲ τὸ κρίμα μιᾶς δολοφονίας καὶ μιᾶς αἰμομικτίας. Ἡ Διάνειρα ἐκδίδεται σκληρὰ τὸν Ἡρακλῆ προσφέροντάς του ἡ ἴδια τὸν δηλητηριασμένο χιτῶνα. Ὁ Ἀδμητος δέχεται τὴν ἀνατριχιαστικὴν ὁσμία τῆς γυναικάς του Ἀλκίονης. Ἡ Μήδεια σφάζει τὰ παιδιὰ τῆς γιὰ νὰ ἐκδικηθεῖ τὸν ἄντρα τῆς. Ὁ Ἀγαμέμνων

θυσιάζει τὴν κόρη του. Ὁ Θησέας σπρώχνει τὸ γιό του στὸ θάνατο.

Ἡ ἀναπαράσταση τῆς ἐνοχῆς τοῦ ἀτόμου κυριαρχεῖ πάνω στὴν ἐλληνικὴ σκηνή.

Ἐξετάζοντας τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸ μεσαιωνικὸ σύστημα στὴ μοναρχία διαπιστώνουμε ὅτι οἱ θεατρικοὶ ἥρωες αὐτῆς τῆς περιόδου (Ἰσπανικὸ Θέατρο³ χρυσὸς αἰώνας, Ἑλισβετιανὸ Θέατρο)⁴ ὑποφέρουν καὶ αὐτοὶ ἀπὸ μιὰ βσανιστικὴ ἀπομόνωση. Ἡ ἰδιομορφία τους ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἐνθουσιώδη ὑπερβολή, ἀπὸ ἕνα ἐγκλημα, ἀπὸ μία τρέλλα ἢ καταστροφή. Ὁ Ταμερλάνος, ὁ Ριχάρδος ὁ 3ος, ὁ Μάκβεθ, ὁ Coriolan, ὁ Ἀρχοντας τοῦ Ἀμάφι, ὁ Arden de Faverham, ὁ λευκὸς Διάβολος τοῦ Webster, ἡ τραγωδία τοῦ ἐκδικητοῦ, ἡ ἀντικατάσταση τοῦ Middleton, ὁ Ὁθέλλος, ἡ Θυσία τοῦ Ἐρωτα (τοῦ Ford), ὁ Ἀμλετ, ὁ Τίτας Ἀνδρόνικος, ἡ Ἰσπανικὴ τραγωδία, τοῦ Kyd, ὁ Δρ Φάουστ, εἶναι ἔργα τῶν ὁποίων οἱ ἥρωες εἶναι καταδικασμένοι στὸν πόνο καὶ στὴ δυστυχία.

Σ' αὐτὲς λοιπὸν τις περιόδους τῆς θεατρικῆς δημιουργίας, ὁ θεατρικὸς ἥρωας παρουσιάζεται ὅλο καὶ λιγότερο φυσιολογικὸς, ἐνῶ αὐξάνει ἡ ἀνομοιογένειά του πού βρίσκει τὸ ἀποκορύφωμά της σὲ μιὰ ἔξαρχη ἀτομικισμοῦ καὶ ἀπομόνωσης.

Καθὼς οἱ κοινωνικὲς δομὲς βρίσκονται σὲ μεταβατικὴ ἐξέλιξη, ὁ κοινωνικὸς ἔλεγχος ἀποδυναμώνεται. Τὸ ἄτομο ἐπαναστατεῖ γιὰ νὰ γίνῃ ὑποκείμενο δικαίου· ἔτσι λοιπὸν τὸ στοιχεῖο τῆς ὑποκειμενικότητας, πού ἦταν ὡς τώρα ὑποταγμένο στὸν διπλὸ ἔλεγχο τῆς πραγματικότητας καὶ τῆς κοινωνίας, εἰσβάλλει ἀποφασιστικά.

Ἡ αὐξηση τῆς ἐγκληματικότητας καὶ τῆς τρέλλας συσχετίζεται μὲ τὴ μετάβαση μιᾶς βιοτικῆς περιόδου σ' αὐτὴν τῆς κρίσης. Οἱ Ἀμερικανοὶ κοινωνιολόγοι R. Cavan καὶ J. Canan⁵ ἀπέδειξαν ὅτι ἡ ἀπόρριψη τῶν παραδοσιακῶν προτύπων συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ σκληρότητα στὴν ἐπιβολὴ τῶν νόμων καὶ τῶν ποινῶν.

Πραγματικά, ἡ Ποινικὴ Δικονομία αὐτῆς τῆς ἐποχῆς εἶναι πολὺ σκληρὴ. (Τὸ ἑγχειρίδιο: *Μεταβατικὲς ποινικὲς δίκαις* τοῦ 17ου καὶ 18ου αἰῶνα ἀπὸ τὸν J. Imbert, μᾶς δίνει πολὺ καλὰ τὴν ἀτιμωφαιὰ τῆς ἐποχῆς.) Οἱ ποινὲς κυριαρχοῦνται ἀπὸ τὸ στοιχεῖο τῆς ἑτερογένειας καὶ τοῦ αὐθαίρετου, διαμορφώνονται ἐλεύθερα ἀπὸ τὸν δικαστὴ καὶ ἐξαρθρῶνται ἀπὸ τὴν πλήρη διακριτικὴ ἐξουσία τοῦ βασιλιᾶ, ἀπὸ τὸν ὁποῖο πηγάζει κάθε ἔννοια δικαιοσύνης: ἐπιστολὲς καταλυτικῆς, σφραγίδες, ἀνισότητα ἀπέ-

3. Moussinac, L., *Le théâtre, des origines à nos jours*, Paris, 1957.

4. Pandolfi, V., *Histoire du théâtre*, 5 vol., Paris, 1964-1969 (Traduction de l'italien).

5. Cavan, R., and Cavan, J., *Delinquency and Crime: Cross-Cultural Perspectives*, New York, J. P. Lippincott & Company, 1968.

1. Touchard, ibid.

2. Duvignaud, J., *Sociologie du théâtre*, PUF, 1965.

ναντι στο νόμο (οἱ εὐγενεῖς ἀποκεφαλίζονται, οἱ χωρικοὶ κρεμιοῦνται). Ἡ θανατικὴ ποιητὴ ἐπιβάλλεται γιὰ τὴν οἰκτικὴ κλοπὴ ποινές, ὅπως τὰ κότεργα, τὸ μαστίγιο, δέσιμο σὲ πασσάλους, εἶναι στὴν πραγματικότητα πολὺ σκληρές.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ πού ἡ Mme de Sévigné ἔμενε ἀδιάφορη μπρὸς στὰ πιδ φοβερά μαρτύρια, ὁ μάρτυρας τοῦ θεάτρου βρισκόταν μπλεγμένος σ' ἓνα ρόλο πού δὲν μπορούσε πιά ν' ἀπαρνηθεῖ. «Ὁ ἥρωας τοῦ θεάτρου», λέει ὁ Touchard, «σηκώνει στοὺς ὤμους του ὅλο τὸ βάρος τῆς δικῆς μας ἀδυναμίας.»

Ἡ θεατρικὴ πραγματικότητα εἶναι ἡ ἐκδικητικὴ ἀναπαράσταση τῆς δικῆς μας προσωπικῆς στάσης ἀπέναντι στὴ ζωὴ, μιὰ ἀναπαράσταση ὑπερβολικῆ, ἔντονα παραποιημένη στὴν κομωδία, μεγαλειώδης στὴν τραγωδία.

Ὁ ἀντινομικός ἥρωας τῆς θεατρικῆς παράστασης καὶ ἐκεῖνος τῆς δικῆς ὅχι μόνο ἐκφράζουν τὴν κοινωνία, ἀλλὰ εἶναι αὐτὰ καθεαυτὰ τὰ δημιουργήματά της. Παρουσιάζουν τὴ διαμάχῃ τῆς ἐλευθερίας πού ἐξαπλώνεται μέσα σ' ἓνα κόσμο πολὺ ἢ κακὰ «ὀριοθετημένο».

Εἰάν ὁ προορισμός τοῦ θεάτρου εἶναι νὰ παρουσιάσει μιὰ καταδίκη, ἡ καταδικασμένη ὑπαρξὴ ἀποτελεῖ τὸν συνδετικό κρίκο ἀνάμεσα στὴ συλλογικὴ ἐμπειρία καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία. (Μιὰ τέτοια σχέση), λέει ὁ Duvignaud,¹ «ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἰκανότητα μιᾶς κοινωνίας στοὺς νὰ τὴν δεχθεῖ, νὰ τὴν ἀντιμετωπίσει καὶ νὰ τὴν κατανοήσῃ.» Ὁ Duvignaud βλέπει λοιπὸν τὴν καταδικασμένη ὑπαρξὴ ὅπως ἀκριβῶς εἶναι, ὅχι σὰν μιὰ ὁλότητα ἀπὸ τὴ φύση της, ἀλλὰ σὰν τὸν σύνδεσμο ἀνάμεσα στὴ συλλογικὴ ἐμπειρία καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Αὐτὸ τὸ ἐξηγεῖ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ δραματογράφος μέσα στὴ δημιουργία του ὑφίσταται πάντοτε τὸ βάρος μιᾶς λογοκρισίας πού τοῦ ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὴ «συλλογικὴ συνείδηση», ἡ ὁποία ἐνεργεῖ σὰν μιὰ μορφὴ κοινωνικοῦ ἐλέγχου, μιὰ καὶ οἱ δημιουργοῦμενες κοινωνίες δὲν ἔχουν διαμορφώσει ἀκόμα δική τους μορφὴ συμπεριφορᾶς οὐτε ἔχουν καθορίσει τίς ἀξίες τους. Ἔτσι, δὲν κατορθώνουν παρὰ νὰ παρουσιάζονται πιδ «ἀναγκαστικές» καὶ αὐστηρές, ὅπως εἶδαμε ἤδη στὴν ποινικὴ δικονομία αὐτῶν τῶν ἐποχῶν.

Αὐτὴ ἡ συλλογικὴ συνείδηση, πού εἶναι ὁ ψυχολογικὸ γνώρισμα τῆς κοινωνίας, δὲν ἀποτελεῖ «τὴν κοινωνικὴ συνείδηση» στὴν ὁλότητά της, ἀλλὰ ἓνα περιορισμένο τμήμα της. Ἐπιδρᾷ ὅμως ἐπάνω στὰ ἄτομα, καὶ ἔτσι δημιουργεῖται ἡ ἐγκληματικὴ πράξη, γιὰτί ἔτσι τὴν ἔχει διαμορφώσει ἡ συλλογικὴ συνείδηση (αὐτὸς εἶναι ἄλλωστε ὁ ρόλος τοῦ χοροῦ στὴν ἑλληνικὴ τραγωδία καὶ τοῦ waki στὸ ἰαπωνικὸ θέατρο νῶ). Εἶναι τὸ βλέμμα τῆς κοινωνίας πού προσπαθεῖ νὰ καταλάβει τὴν προκατασκευασμένη

τῆς δυστυχία. Στὴ συνέχεια, αὐτὴ ἡ συλλογικὴ συνείδηση ἐπιδρᾷ πάνω στὴν ἀτομικὴ σκέψη τοῦ δραματοῦργου καθὼς καὶ στὴν προσπάθειά του γιὰ δημιουργία σὰν μιὰ κοινωνικὴ καὶ ψυχικὴ λογοκρισία. Ὁ Duvignaud συγκρίνει αὐτὴ τὴ λειτουργικὴ ιδιότητα τῆς λογοκρισίας μὲ τὴν κοινωνικὴ ὑποβολὴ πού ἀσκεῖται στοὺς ἄτομο ἐκεῖνο πού θὰ θεωρηθεῖ ἔνοχο, γιὰτί τὸλμησε νὰ παραβιάσει τὸ «ἀπαγορευμένο». Ἡ συλλογικὴ συνείδηση δρᾷ καταλυτικὰ καταστρέφοντας τὸ ἐνστικτο τῆς αὐτοσυντήρησης: διάφορες ψυχολογικὲς ἀρρώστιες ἢ αὐτοκτονίες εἶναι τὰ ἀποτελέσματα τῆς κοινωνικῆς πίεσης, πού ἀσκεῖται πάνω στοὺς ἄτομο κάνοντάς το νὰ αἰσθάνεται ἔνοχο (ὁ Marcel Mauss καὶ ὁ Γιώργος Κοντομνηνὰς τὸ ἀπέδειξαν μὲ διάφορα παραδείγματα).

Ὁ ἐγκληματίας πάλι, μὲ τὴν ἐγκληματικὴ του πράξη (πού δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀρνητικὴ ἐκφωρησις μιᾶς ὥθησης γιὰ ἐλευθερία), ἀποτελεῖ τὸν συνδετικό κρίκο ἀνάμεσα στὴ συλλογικὴ συνείδηση καὶ τὸν δικαστὴ πού ἐφαρμόζει τὸ νόμο (ἢ τὸ ἔθιμο ἤδη λογοκρινόμενο ἀπὸ τὸ νομοθέτη). Ἀλλὰ καὶ ὁ δικαστὴς αἰσθάνεται τὴν πίεση μιᾶς κοινωνικῆς λογοκρισίας, πού ἀποβλέπει στὴν ἐκδοσὴ τῆς ἀπόφασης.

«Ἄν σκεφτοῦμε», λέει ὁ Duvignaud, «ὅτι τὸ ἀντικτὸ ἄτομο ἀποτελεῖ τὸν δεσμὸ πού διαμορφώνεται ἀνάμεσα στοὺς δύο πόλους τῆς ἐμπειρίας, τότε ἡ ἀπομόνωση τοῦ προσώπου παρουσιάζει στὸ κοινωνικὸ σύνολο ἓνα ζωτικὸ πρόβλημα, πού τὸ ἴδιο τὸ κοινωνικὸ σύνολο καλεῖται νὰ λύσει.»

Γιὰ νὰ γίνουν ὅμως ὅλα αὐτὰ πιδ ξεκάθαρα, θὰ ἀναφέρουμε δύο συγκεκριμένα παραδείγματα:

Στὸ θέατρο τοῦ Vidy, στὴ *Συνέλευση τῶν Γυναικῶν* (ἀποτελεῖ διαισθητικὴς Ἀυσιστραλίας) ὁ Charles Arpethéoz (διευθυντὴς «ὡπὸ παραίτησιν») ἐπεμβαίνει (ἀπομακρυνόμενος ἀπὸ τὸν κείμενο τοῦ ἔργου πού γράφτηκε ἀπὸ τὸν Curtet) σὰν κορυφαῖος τοῦ χοροῦ. Ἐνσαρκώνει διαδοχικὰ πότε τὴν συλλογικὴ συνείδηση καὶ πότε τὸν καλλιτέχνη· εἶναι ὁ «παραβάτης» τοῦ Ἀττικτοῦ δράματος—πρόκειται ἄλλωστε νὰ παραιτηθεῖ ἀπὸ καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς—πού παραβιάζει κάθε κανόνα, ἐνῶ ταυτοχρόνα τὸν τηρεῖ καὶ τὸν σέβεται μέσα ἀπὸ τὴν ἑρμηνεία τοῦ ρόλου του. Βασιλιάς καὶ γελοιοποιὸς μαζί, αὐτὸ τὸ ἀνομοκτὸ πρόσωπο, εἶναι ὁ δεσμός ἀνάμεσα στὴ συλλογικὴ ἐμπειρία καὶ τὴ δημιουργία τοῦ καλλιτέχνη (πού εἶναι ὁ Arpethéoz ὁ ἴδιος). Προσπαθεῖ νὰ ἐκφράσει τὸν ἄγωνα του ἀνάμεσα στὴν ἐλευθερία καὶ τοὺς διάφορους κοινωνικοὺς φραγμούς. Παρασκευάζει στὴν καταδίκη τοῦ ἀνθρώπου τοῦ χθές, πού βρίσκει τὸ κουράγιο ν' ἀντιμετωπίζει κάτι τὸ καινούργιο. Ὁ Arpethéoz, πού αἰσθάνεται ὅτι ἔχει μπῆ στὸ «περιθώριο» τῆς ζωῆς, μὲ τὴν ιδιότητα πού κορυφαῖον, ἐκφράζει αὐτὴ τὴν ἀπομόνωση μὲ τὴν ἀγανάκτησή του γιὰ τὴν κρατικὴ πολι-

1. Duvignaud, J., *Sociologie du théâtre*, PUF, 1965,

2. L'assemblée des femmes, Γενάρης 1975.

τική που γίνεται στὸν τομέα τῆς κουλτούρας στὴ Λαζάνη, γιὰ τὸ θεσμοπονημένο θέατρο, ποὺ ὁ ἴδιος δημιούργησε. Παίζει τὸν ρόλο τοῦ διπλοῦ μέσας στὸν χορὸ. Περιτριγυρίζει τὸν βασιλιά (ποὺ εἶναι αὐτὸς ὁ ἴδιος), τὸν ρωτᾷ, τὸν ἐρεθίζει, τὸν ἐκνευρίζει, τὸν ἀποδοκιμάζει ἢ τὸν κατηγορεῖ. Ἀλλὰ εἶναι καὶ τὸ βλέμμα τῆς κοινωνίας ποὺ ἀνήσυχια προσπαθεῖ νὰ βρεῖ τὴν πηγὴ τῆς δυστυχίας ποὺ αὐτὸς ὁ ἴδιος προκαταβολικά δημιούργησε. Ὁ Arothéloz ὁ ἴδιος (διευθυντὴς ἀπὸ τῆς μίας, ὑπὸ παραίτηση ἀπὸ τὴν ἄλλη) βρίσκεται σὲ περίοδο ρῆξης. Αὐτὸ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ παραβιάζει τοὺς μέχρι τώρα σεβαστοὺς κανόνες. Ἀναπαριστάνει κι αὐτὸς τὴ διαμάχη γιὰ ἐλευθερία ποὺ ἀφῆνται νὰ ἐκδηλωθεῖ μέσα σὲ μιὰ κοινωνία πολὺ στενὰ ἢ ἄσχημα περιορισμένη.

Στὸ θέατρο τῆς δίκης, ὁ ἥρωας ὑποφέρει ἀπὸ τὴν ἴδια ἀσφυκτικὴ ἀπομόνωση τοῦ.

Ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἕνα ἄτομο καταδικάζεται ἔστω καὶ γιὰ ἕνα πταῖσμα, ὁ πολίτης δὲν ἀντιμετωπίζεται πιά σὰν ἄνθρωπος: καλεῖται, ταπεινώνεται, ταλαιπωρεῖται.

Λένε ὅτι ἡ μέθοδος τῶν «περιπτώσεων», ἀκόμα κι ἂν πολλαπλασιασθοῦν, δὲν δίνει ποτὲ ἀποκαλυπτικές σειρές. Ὄταν ὅμως πρόκειται γιὰ ποινικὲς δίκες, μερικές ὑποθέσεις ἀρκοῦν γιὰ νὰ δώσουν πλήρη εἰκόνα. Ὑπάρχει μιὰ τρομακτικὴ ρουτίνα μέσα σὰν δικαστήρια.

Ἀς πάρουμε σὰν παράδειγμα τὸν Bernard: (ὑπόθεση στὸ Δικαστικὸ Μέγαρο τοῦ Montbenon). Ἡ δίκη ἀρχίζει μέσα σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα τελετουργικῆς, ἱεροτελεστίας. Ὁ Πρόεδρος διαβάζει βιαστικά τὸ «βιογραφικὸ σημείωμα» τοῦ κατηγορουμένου. Γιὰ ἐνὸς διάστημα οἰκονομολόγου,¹ 23 ἐτῶν, μὲ εὐχάριστο παρουσιαστικὸ, ὁ μόνος στὴν οἰκογένεια ποὺ δὲν ἔκανε ἀνώτερες σπουδές. Ἀπὸ τὴν ἡλικία τῶν 10 ἐτῶν, οἱ διαφορὲς ποὺ τὸν φέρνουν ἀντιμέτωπο μ' ἕναν αὐταρχικὸ πατέρα, ὁ φόβος ποὺ τὸν καταλύει, ἔχουν σὰν ἀποτέλεσμα νὰ τοῦ δημιουργήσουν ἕνα ἄγχος ποὺ καταλήγει σὲ ψῦδισμα. Συμβουλευτεῖται ψυχολόγους, ψυχιάτρους. Αἰσθάνεται ἄσχημα. Τὰ νευρώτικα σημάδια ἀναπτύσσονται. Ἐχοντας τὴν ἐντύπωση ὅτι παρακλίνει ἀπὸ τοὺς φίλους του, προσφέρει λιχουδιὲς καὶ διάφορα γλυκὰ ποὺ ἀγοράζει μὲ τὸ χαρτζιλίκι του. Ὄταν ἐξαντλήσει ὅλα του τὰ χρήματα, κλέβει λεφτὰ ἀπὸ τὸν πατέρα του. Μιά μέρα τοῦ παίρνει 200 φράγκα. Ὁ τελευταῖος τὸν ἀναζητᾷ στὴν ὥρα τοῦ μαθήματος στὸ σχολεῖο. Ὁ Bernard ἀναπτύσσει μιὰ προσωπικότητα μὲ παιδισμό, ἀτίθαση, μὲ ἐκρήξεις θυμοῦ, ἐνστικτώδη. Στὸν στρατὸ σὰν νεοσύλλεκτος αἰσθάνεται ἀκόμη τὴν ἀνάγκη νὰ δικαιοθῇ σὰν ἄνθρωπος, νὰ ἀποκτήσει συνειδητὴ ὑπαρξή, πράγμα ποὺ τόσο τοῦλινε σ' ὅλη του τὴ

ζωὴ καὶ σημάδεψε ἀνεπανόρθωτα τὴν παιδικὴ του ἡλικία. Προσπαθεῖ νὰ κάνει ὅ,τι μπορεῖ γιὰ νὰ διακριθεῖ ἀπὸ τοὺς ἄλλους. Δὲν κατορθώνει ὅμως νὰ γίνῃ δεκτὸς τῆς σχολῆς τῶν ὑπαξιωματικῶν. Ἡ γεύση τῆς ἀποτυχίας ἦταν μεγάλη. Ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1972 ὡς τὸν Νοέμβριο τοῦ 1973, κλέβει ἀναρίθμητα μηχανήματα, ποὺ ὅλα σχεδὸν ἔχουν σχέση μὲ τὸ ἐπάγγελμα ποὺ σὰν ἡλεκτρολόγου. Ὁ Bernard εἶναι ἕνας παθιασμένος μηχανικός ποὺ τοῦ ἀρέσει νὰ παίρνει «ἄγριες πρωτοβουλίες» καὶ νὰ κάνει ἀκριβὰ δῶρα στὴ μνηστὴ του. Στὸ σύνολο ἦταν ὁ δραστὴς 55 κλοπῶν, ποὺ μεταφράζονται σὲ 35.000 φράγκα.

«Γιὰτί ὅλες αὐτὲς οἱ κλοπές;», ρωτᾷ ὁ Πρόεδρος τοῦ Δικαστηρίου. Ὁ κατηγορούμενος ἀρχίζει τὴν ἀναπαράσταση τοῦ ἐγκλήματος. Τὸ ἐπαναλαμβάνει μὲ τὸ ἐνδιάμεσο τοῦ λόγου. «Ἡ κλεψία τοῦ παιδιοῦ εἶναι ἱκεσία γιὰ βοήθεια», λέει ὁ ψυχίατρος.

Ἡ ἔννοια τῆς κλεψίας στὸ παιδί συνδυάζεται ξεκάθαρα μὲ τὴν ἔννοια τῆς κυριότητος (ἀντίθετος στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ Shaller).² Γιὰ τὸν Ajuriaguerra,³ ἡ κλεψία εἶναι ταυτόχρονα ἱκεσία καὶ ὑποταγή, ἐπιθετικότητα καὶ ἀδυναμία, ἱκανοποίηση καὶ τιμωρία. Μερικὲς φορές, μπορεῖ νὰ ἱκανοποιεῖ τὸν ναρκισσισμό τοῦ ἀτόμου, ἀλλὰ στὴν οὐσία δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀνοιχτὴ διαμαρτυρία ἀπέναντι στὴν κοινωνία γιὰ τὴν καταπίεση ποὺ αἰσθάνεται. «Δὲν κλέβουμε ἀπὸ εὐχαρίστηση, ἀλλὰ ἀπὸ ἀνάγκη νὰ ἐκφρασθοῦμε.»

Ὁ δικηγόρος τοῦ Bernard θυμίζει ὅτι ὁ πελάτης του πλήρωσε ὅλα του τὰ χρέη, ὅτι βρῆκε δουλειά, ὅτι ἡ ἀρραβωνιαστικιά του τὸν ἐμπιστεύεται, ὅτι σκέφτεται νὰ παντρευτεῖ τὸν Ἀπρίλη κλπ. (Ἀς μὴ ξεχνᾷμε ὅτι τὸ Σύνταγμα προστατεύει τὸν γάμο καὶ τὴν οἰκογένεια.) Ὁ εἰσαγγελεὺς ἀπευθύνει τὶς ἐξῆς κατηγορίες: κλοπὴ σὲ σχέση μὲ τὸ ἐπάγγελμα, αἰσχροκέρδεια σὲ σχέση μὲ τὸ ἐπάγγελμα, κατάχρηση ἐμπιστοσύνης καὶ πλαστοτότητα ἐγγράφου. Ὁ εἰσαγγελεὺς κρίνει ὅτι ὁ κατηγορούμενος ἀποτελεῖ κίνδυνο γιὰ τὴ δημοσίαι ἀσφάλεια, ζητᾷ τὴν καταδίκη του σὲ 12 μῆνες φυλάκιση χωρὶς ἀναστολή καὶ 300 φράγκα πρόστιμο.

Περιμένοντας τὴν ἀπόφαση, διαπιστώνουμε ὅτι ὁ Bernard εἶναι ὁ ἥρωας μιᾶς τραγωδίας καὶ σηκώνει μόνος του ὅλο τὸ βάρος.

Βλέπουμε ὅτι τὸ δικαστικὸ σύστημα δὲν ἐπιηρεάζει παρὰ τὴν τελευταία φάση ἐνὸς θεσμοῦ παραμερίζοντας ὅλα ὅσα προηγούνται. Βέβαια ἕνα ἐγκλημα εἶναι πάντα ἕνα ἐγκλημα καὶ μιὰ κλεψία πάντα μιὰ κλεψία. Ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾷμε ὅτι εἶναι ἡ συνέπεια πολλῶν παραγόντων (ὄχι ἀπαραίτητα μόνο ψυχολογικῶν).

2. Καθηγητὴς τῆς Ἱστορίας Οἰκονομικῶν Θεωριῶν στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Λαζάνης.

3. De Ajuriaguerra, J., *Manuel de psychiatrie de l'enfant*, Masson et Cie, Editeurs, Paris, 1973.

1. Παίρνουμε ἕνα παράδειγμα ὄχι συνηθισμένης κλοπῆς γιὰ εὐνοήτους λόγους.

Τελείως σταδιακά τώρα ἀρχίζουμε νὰ συνειδητοποιοῦμε ὅτι ὑπάρχει ἀρρώστια πίσω ἀπὸ τὸ ἐγκλημα ἢ τὴν κλεψιά. Ἐτσι ἡ ψυχολογία εἰσχωρεῖ σιγά-σιγά στὸν χῶρο τῶν δικαστηρίων. Πάει πολὺς καιρὸς ἀπὸ τότε πού ὁ Dostoievski ἔλεγε ὅτι ἡ ψυχολογία, ὅταν χρησιμεύει καὶ βοηθάει στὴν ἀπόδειξη, εἶναι ἓνα δίκαιο μαχαίρι. Ἐχουμε μπροστά μας ἓνα πρόβλημα πού δὲν εἶναι οὔτε καθαρά νομικὸ οὔτε ἀπλὰ ψυχολογικόν.

Ἄν σκεφτοῦμε, ὅπως καὶ ὁ Duvignaud, ὅτι τὸ «ἀτυπικόν» μοναχικὸ ἄτομο ἀποτελεῖ ἀπὸ μόνο του τὴ σχέση πού διαμορφώνεται στοὺς δύο τομεῖς τῆς ἐμπειρίας, τότε ἡ ἀπομόνωση αὐτοῦ τοῦ προσώπου δημιουργεῖ γιὰ τὸ κοινωνικὸ σύνολο ἓνα ζωτικὸ πρόβλημα πού ἔχει υποχρέωση νὰ λύσει.

Πρέπει νὰ προσπαθῆσουμε νὰ δοῦμε τὸ ἄτομο ὄχι σὰν ἀπομονωμένη μονάδα, μ' ἓνα σταθερὸ ἐξοπλισμὸ ἐνστικτῶν καὶ ὁρμῶν, ἀλλὰ σὰν κοινωνικὴ ὑπαρξη. Τὸ ἄτομο ἀποτελεῖ σχέση ἀνταλλαγῆς καὶ ἐπαφῆς, σωματικῆς μὲν μὲ τὸ περιβάλλον πού τὸ περιστοιχίζει, ψυχικῆς δὲ μὲ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους. Δημιουργεῖται ἐξάλλου ἀπομάκρυνση ἀνάμεσα στὴν ἀτομικὴ συμπεριφορὰ καὶ σ' ἐκείνην τῶν ἄλλων ἀνθρώπων σὲ σχέση μὲ τὴν «πραγματικὴ» τοὺς συμπεριφορὰ καὶ τοὺς κοινωνικοὺς κανόνες· ἀλλὰ, ἂν ὁ ψυχίατρος μελετήσει αὐτὴ τὴν ἀπομάκρυνση τοῦ ἀτόμου, δὲν θὰ ἀργήσει νὰ διαπιστώσει ὅτι βρίσκεται μπρὸς σὲ μιὰ ἐντοπισμένη διαμάχη, πού ὁμως ἔχει διαμορφωθεῖ ἀπὸ ἐξωτερικὴ ἐπίδραση. Τότε ἀρχίζει ὁ λόγος τοῦ κοινωνιολόγου: τὸ σύστημα τῆς προσωπικότητος εἶναι ἐξήγηση τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου ἐνὸς ἀτόμου, πού ἀνήκει ὁμως στὸ κοινωνικὸ σύστημα.

Ὁ Parson¹ διακρίνει τρεῖς περιπτώσεις:

1. Τὸ σύστημα τῆς ἰδιοσυγκρατικῆς προσωπικότητος σὲ σχέση μὲ τὸ κοινωνικὸ σύστημα.
2. Τὸ ἄτομο εἶναι τόσο ἀπορροφημένο ἀπὸ τὸ «κοινωνικόν», πὺ ἡ κύρια προσωπικότητά του ἔχει καταστραφεῖ.
3. Τὸ κοινωνικὸ σύστημα εἶναι τόσο ἀποδιοργανωμένο, ὥστε ὁ «ἄρρωστος» ἐσωτερικοποιεῖ αὐτὴ τὴν ἀπογοήτευση.

Ἄν προσπαθοῦσαμε νὰ δοῦμε τὸν Bernard κάτω ἀπὸ ἓνα πρίσμα κοινωνικο-ψυχαναλυτικὸ καὶ κοινωνιολογικόν, θὰ συμφωνοῦσαμε ὅτι ἦταν τελείως παράλογη ἡ ἐρώτηση τοῦ δικαστοῦ «Γιατί ἔκανες ὅλες αὐτὲς τίς κλοπές;» καθὼς καὶ ἡ ποινὴ πού τοῦ ἐπέβαλε ὁ εἰσαγγελέας λέγοντας ὅτι εἶναι ἐπικίνδυνος γιὰ τὴν δημόσια ἀσφάλεια.

Βρισκόμαστε, εὐτυχῶς, μακριὰ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Lombroso, γιὰ νὰ ποῦμε ἀπλὰ χωρὶς καμιά δικαιολογία ὅτι ἓνα ἄτομο εἶναι ἐπικίνδυνον γιὰ τὴν δημόσια ἀσφάλεια καὶ πρέπει νὰ τὸ τιμωρήσουμε,

χωρὶς νὰ μποροῦμε νὰ διακρίνουμε ὅτι ἡ ἀπομόνωση τοῦ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα συλλογικῆς εὐθύνης τῆς κοινωνίας. Αὐτὸ πού διαφοροποιεῖ τὴν δίκην ἀπὸ τὸ θέατρο, εἶναι ὅτι στὸ τέλος τῆς θεατρικῆς παράστασης ὁ καταδικασμένος ἥρωας ἐρχεται νὰ χαιρετίσει τὸ κοινόν, νὰ ξαναπάρει τὴ θέση του μέσα στὸ κοινωνικὸ σύνολο τοῦ ὁποίου ἀποτελεῖ μέρος, ἐνῶ στὴ δίκην ὁ ἥρωας ἀπομονώνεται ἀκόμα περισσότερο μὲ τὴν τιμωρὰ καὶ φτάνουμε στὴν κορύφωση τοῦ δράματος ὕστερα ἀπὸ τὴν καταδίκη (καταδικαστικὴ ἀπόφαση).

«Ἰσότης πάντων ἐνώπιον τοῦ νόμου», λέει τὸ ἀρθρο 4 τοῦ ἐλβετικοῦ Συντάγματος. Φαινομενικά, ὑπάρχει ἀπόλυτη ἰσονομία σὲ ὅ, τι ἀφορᾷ τὴν πιθανότητα, τὴν εὐκαιρία. Στὴν οὐσία ὁμως, μία χαμένη δίκην, ἀπὸ τὴν ἀπουγία τῶν δικαστικῶν ἐξόδων, εἶναι βάρος μεγάλο γι' αὐτοὺς πού δὲν ἔχουν παρὰ τὰ πρὸς τὸ ζῆν, ἐνῶ δὲν παρουσιάζει κανένα ἀπολύτως πρόβλημα γιὰ τοὺς πλούσιους (ἂν καὶ στατιστικὰ μόνο ἓνα ποσοστὸ τῶν ἐγκληματιῶν μικρότερο τοῦ 15% ἀναφέρεται στοὺς οικονομικὰ δυνατότερους). Τὸ ἴδιο φυσικὰ συμβαίνει μὲ τὰ ἐξόδα τῆς υπεράσπισης πού προπληρώνονται, ἀνεξαρτήτως ἀποτελέσματος.

Ἄντι ὁμως νὰ προσπαθῆσουμε νὰ δοῦμε τὸ τεράστιο κοινωνικὸ πρόβλημα πού κρύβεται πίσω ἀπὸ κάθε ἐγκλημα, τιμωροῦμε ἀπλῶς τὸν ἐγκληματία. Ἡ τιμωρία εἶναι βέβαια πὺ βολική. Ἐπιβεβαιώνει τίς ἱεραρχικὲς σχέσεις τῆς κοινωνίας, γιατί ἡ τιμωρία προκαλεῖ φόβο καὶ ἡ συγγνώμη, ἐγνωνοσύνη. Ἡ σχέση τῆς κοινωνίας πρὸς τὸ ἔνοχο ἄτομο κομμίνεται ἀπὸ τὴν ἐπιείκεια μέχρι τὴν αὐστηρότητα.

«Παρ' ὅλα αὐτὰ, ὅπως κάθε φορὰ πού κάνουμε μία κοινωνιολογικὴ διαπίστωση, πρέπει νὰ λάβουμε ὑπόψη μας δύο στοιχεῖα: (α) τὸν ὑπολογισμὸ καὶ (β) τὴν ἀδράνεια», λέει ὁ Casamajor. Ἡ θέληση γιὰ καταπίεση δὲν εἶναι ἡ μόνη ἐκείνου. Ὑπάρχει ὅλη αὐτὴ ἡ καταπιεστικὴ ρουτίνα. Ἐτσι, βλέπουμε νὰ ὑπάρχουν δικαστὲς πολὺ ἀξιόλογοι, πού ὁμως εἶναι τρομερὰ καταπιεστικοί, γιατί δὲν κάνουν τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἀκολουθοῦν τίς συνήθειές τους καὶ, ἂν κατὰ τύχην ξεφύγουν λίγο, αἰσθάνονται νὰ ὑποφέρει ἡ ἐπαγγελματικὴ τους συνειδησία. Θά-πρεπε ἴσως νὰ ξεφύγουμε ἀπὸ τὴ ρουτίνα, νὰ ἀνακαλύψουμε, ὅπως ἔλεγε ὁ Brecht, τὸ ἀσυνήθιστο στὴν καθημερινὴ μας ζωὴ.

Εἶδαμε σὲ τί μοιάζουν αὐτοὶ οἱ δύο θεσμοὶ (τὸ θέατρο καὶ τὸ δικαστήριον) καὶ ἀκόμα εἶδαμε σὲ τί διαφέρουν: στὴν ποινὴ.

καλλιτεχνικὴ δημιουργία, ἐγκλημα καὶ τιμωρία

Διαπιστώνουμε ὅτι οἱ ψυχαναλυτικὲς θεωρίες φέρνουν τόσο κοντὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία στὴν ψυχανάλυση τοῦ ἐγκλήματος καὶ τῆς τιμωρίας, ὥστε, ἂν ἀναλογισθοῦμε καὶ τίς ἄλλες ὁμοιότητες

1. Parson, T., *Structure and Process in Modern Societies*, Glencoe, Ill., Free Press, 1960.

τοῦ Θεάτρου καὶ τῆς Δίκης, θὰ μπορούσαμε νὰ δοῦμε στὸ μέλλον μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἀποτελεσμάτων καὶ τῶν συμπερασμάτων τοῦ παρελθόντος νέες κατευθύνσεις τῆς ἐξελεκτικῆς πορείας τῶν συγγενικῶν αὐτῶν θεσμῶν.

Σύμφωνα μὲ ὅσα λέει ἡ Mélanie Klein,¹ ἡ δημιουργικὴ ὥθηση εἶναι ταυτόχρονη μὲ τὴ φάση τῆς καταπίσεως. Αὐτὸ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα ἐπιτακτικῆς ἀνάγκης νὰ «ἐπανορθώσουμε» τὸ ἀντικείμενο, ὅταν ἡ ἀναγνώριση τοῦ καθολικοῦ τοῦ χαρακτήρα (καλοῦ καὶ κακοῦ συγχρόνως) θέτει σὲ ἀντιπαράσταση τὸ ἄτομο μὲ αὐτὴ τὴν ἀμφιβολία πού γεννιέται ἀπὸ τὴν δισυπόστατη φύση τοῦ κἀνόντ᾽ αὐτὸ νὰ αἰσθάνεται ἔνοχο καὶ δινόντ᾽ αὐτὸ τὴν ἐπιθυμία νὰ ἐπανορθώσει τὸ ἀντικείμενο χάρις στὴ δημιουργικὴ πράξη. Ἀλλὰ αὐτὸ τὸ πρόβλημα πρέπει νὰ τὸ δοῦμε καὶ κάτω ἀπὸ μιὰ ἄλλη σκοπιά, αὐτὴ τῆς δημιουργίας ποῦ ὠθεῖ τὸ ἄτομο στὴν ἀναμόρφωση αὐτῆς καθεαυτῆς τῆς ὑπαρξῆς του.

Ὁ Reik,² ἄλλωστε, βλέπει μέσα στὸ ἐγκλημα ἕνα κίνητρο ἀνάγκης γιὰ τιμωρία δεμένο στενά μὲ τὴν προπᾶρξη τοῦ συναίσθηματος τῆς ἐνοχῆς, πού οἱ ρίζες του φθάνουν στὸ Οἰδιπόδειο σύμπλεγμα. (Αὐτὸ τὸ συναίσθημα τῆς ἐνοχῆς δὲν εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ ἐγκλήματος, ἀλλὰ τὸ κίνητρό του.)

Ὁ ἄνθρωπος ἐνεργεῖ ἐγκληματικά μόνο ὅταν οἱ αἰσθήσεις του βρίσκονται σὲ παροξυσμὸ. Αἰσθάνεται τὸ ἐγκλημα σὰν μιὰ εὐεργετικὴ ἀνακούφιση πού του ἐπιτρέπει νὰ συνδέσει αὐτὸ τὸ ἔνοχο ὑποσυνειδητοῦ συναίσθημα μὲ κάτι τὸ συγκεκριμένο καὶ ὑπαρκτό. Ἀπὸ τὴ στιγμή πού κάποιος ἔκανε ἕνα ἐγκλημα, δύο ἀνταγωνιστικὲς δυνάμεις παλεύουν μέσα του: Ἡ μία προσπαθεῖ νὰ σβήσει ὅλα τὰ ἴχνη τοῦ ἐγκλήματος, ἡ ἄλλη ξεσκεπάζει τὸν δράστη καὶ τὴν πράξη του σ' ὅλο τὸν κόσμο. Εἶναι ὁ καρπὸς μιᾶς ὑποσυνειδητῆς ἐπιθυμίας γιὰ τιμωρία, πού ἐκφράζεται μὲ διάφορες «ἀτελεῖς ἐνέργειες», πού πολλές φορὲς ὁδηγοῦν στὴ σύλληψη (ἢ ἀπροσεξία τοῦ ἐνόχου, ἢ ἐπιστροφή στὸν τόπο τοῦ ἐγκλήματος, τὸ ἐπισκεπτήριο πού ἀφήνει). Ἡ ἱστορικὴ ἀνάλυση τῶν ἐνδείξεων δείχνει πὺς τὸ συναίσθημα τῆς αὐτοτιμωρίας παραχωρεῖ τὴ θέση του στὴν αὐτοπροδοσία. Εἶναι ἡ ἀνάγκη τοῦ ἐξαγνισμοῦ μὲ τὴν ὑποσυνειδητὴ ὥθηση ὁμολογίας πού βρίσκει διέξοδο σ' αὐτὲς τὶς σπασμωδικὲς ἐνέργειες. Ἐτσι ἐξηγεῖται γιὰτὶ ἐγκληματικά σχέδια καταστρωμένα μὲ ξεχωριστὴ ἐξυπνάδα καὶ φαντασία σκοντάφτουν σὲ μιὰ ἀσήμαντὴ λεπτομέρεια, γιὰ τὴν ὁποία ὁ ἐγκληματίας θὰ πεῖ: «αὐτὸ δὲν τὸ σκέφθηκα».

Ἡ ὑποσυνειδητὴ ὁμολογία ἀποτελεῖ προσπάθεια γιὰ τὴν κατάρκτηση τοῦ ἀντικειμένου, καὶ αὕτη εἶναι ἄλλωστε ἡ κυριότερη ἐκδήλωσή της. Στους

σχιζοφρενεῖς π.χ., ἡ ἀναδρομὴ στὴ γλώσσα εἶναι τὸ πρῶτο βῆμα γιὰ τὴ θεραπεία, καὶ οἱ προσπάθειες τοῦ ἀρρώστου κατευθύνονται στὴν ἀπόκτηση τοῦ χαμένου ἀντικειμένου.

Ἡ ὑπαρξὴ τῆς ὁμολογίας δὲν λειτουργεῖ μόνο γιὰ τὴν ἀποκάλυψη κάθε κρυφῆς καὶ ἀνομολόγητης σκέψης ἢ ἐπιθυμίας τοῦ ατόμου, οὔτε ἀκόμα γιὰ τὴν ἱκανοποίηση τῆς ἀνάγκης γιὰ τιμωρία. Εἶναι κυρίως ἡ ἱκεσία γιὰ λίγη ἀγάπη, ἡ ἀνάγκη ἀποδείξεως στοργῆς, πού ἐκδηλώνεται ἔστω καὶ μὲ τὴν τιμωρία. Ἡ ὁμολογία εἶναι ἐκδήλωση τῆς ἠθικῆς συνειδήσεως, πού ἐκφράζεται μὲ τὸν λόγο. Ὁ ἐγκληματίας τότε μόνο συνειδητοποιεῖ τὴν πράξη του, ὅταν τὴν ἐπαναλαμβάνει μὲ τὸν λόγο. Αὐτὸ τὸ κρυφὸ συναίσθημα τῆς ἐνοχῆς, πού ἡ κοινωνία δὲν κατάφερε νὰ διακρίνει, παραχωρεῖ τὴ θέση του σὲ ἕνα ἄλλο πιδ ὁμαλό. Ὁμολογώντας ὁ ἐγκληματίας διακηρύσσει τὴν ἐνοχὴ του στὸ κοινόβιο κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, πού παλιὰ τὸ παιδί ὁμολογοῦσε τὴν ἀταξία του στὸν πατέρα του. Ὅπως ἡ ὁμολογία τοῦ παιδιοῦ παρουσιάζει ὑποσυνειδητὰ τὴν ἀνάγκη γιὰ τὴν κατάρκτηση τῆς ἀγάπης, τὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἀνάκτηση τοῦ χαμένου ἀντικειμένου, ἔτσι καὶ ὁ ἐγκληματίας μὲ τὴν ὁμολογία του ἐκφράζει τὴν ἐπιθυμία του νὰ ξαναπάρει τὴ θέση του στὴν κοινωνία δηλώνοντας πὺς εἶναι ἔτοιμος νὰ τιμωρηθεῖ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ, ἡ ποινὴ ἱκανοποιεῖ τὴν ἀνάγκη τῆς τιμωρίας.

Ἄν λάβουμε ὑπόψη τὴ «διπλὴ λειτουργία» τῆς ποινῆς (καταστολὴ καὶ πρόληψη), βλέπουμε ὅτι ἱκανοποιεῖ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο τὴν ἀνάγκη τῆς κοινωνίας, πού ταυτίζεται μὲ τὸν ἐγκληματία, γιὰ τιμωρία.

Ἐτσι ἡ ποινὴ, πού σύμφωνα μὲ τὴν κοινὴ γνώμη εἶναι τὸ πιδ ἀποτελεσματικὸ ὄπλο γιὰ τὸ ἐγκλημα, καταλήγει νὰ εἶναι ἡ ὑποσυνειδητὴ ἐπικίνδυνη ὑποκίνηση σ' αὐτὸ. Ἡ ἀπαγορευμένη πράξη φέρνει ἀνακούφιση στὸ συναίσθημα τῆς ἐνοχῆς, καί, ἂν τὸ ἀναλύσουμε σὲ βάθος, βλέπουμε ὅτι δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴν ἀντίθεσή του μὲ τὴν πραγματικότητα. Ἡ ἴδια λοιπὸν ἡ ποινὴ, ἀντὶ νὰ συγκρατεῖ τὸν ἐγκληματία, τὸν σπρώχνει ὑποσυνειδητὰ στὴν παράνομη πράξη.

Σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία τοῦ Reik,³ ἡ ὁμολογία στὸ μέλλον θὰ μπορούσε νὰ πᾶρε τὴ θέση τῆς ποινῆς. Θὰ εἶχε μιὰ σημαντικὴ καὶ ἀποτελεσματικὴ ἀξία σὰν μέσο προφύλαξης ἀπὸ τὸ ἐγκλημα, δεδομένου ὅτι θὰ ἱκανοποιούσε μὲ τὸν πιδ ἀβλαβὴ τρόπο τὴν ἀνάγκη γιὰ τιμωρία δίνοντας συγχρόνως στίς καταπιεσμένες ὁρμὲς τὴ δυνατότητα νὰ ἐκφραστοῦν.

Ὁ Reik βλέπει ἐπίσης μιὰ μεγάλη σχέση ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ στὴν ὥθηση γιὰ ὁμολογία. Αὐτὸ φαίνεται σὲ ὁρισμένα θεατρικὰ ἔργα, ὅπου

1. De Ajuriagerra, J., *Manuel de psychiatrie*, Masson et Cie, Paris, 1973.

2. Reik, T., *Le besoin d'avouer*, Payot, Paris, 1973.

3. Ibid.

ῥοτερα ἀπὸ καθαρά ὕλικές καταστάσεις ἀναλύονται οἱ ἐσωτερικὲς ἀνησυχίες τῶν ἡρώων σὰν μιὰ ἐξωτερικὴ ἐκδήλωση αὐτῆς τῆς ἀντιδραστικῆς κίνησης.

Οἱ συγγραφεῖς παραδέχονται ὅτι μέσα ἀπὸ τὰ ἔργα τους ἀποκαλύπτεται κάθε μυστικὴ πτυχὴ τῆς προσωπικότητάς τους, χωρὶς νὰ μποροῦν νὰ τὴν ἀποκρύψουν. Ὁ Goethe π.χ. ἀποκαλοῦσε τὰ ἔργα του «ἀποστάγματα μιᾶς μεγάλης ἐξομολόγησης». Ὁ Ibsen παρουσιάζει τὰ πράγματα πὺδ ξεκάθαρα, ρίχνοντας τὸ βάρος στὴν πρωταρχικὴ ἀνάγκη γιὰ τιμωρία μέσα στὰ διάφορα φανταστικὰ ἔργα, ὅταν βεβαίῳναι ὅτι «τὸ νὰ γράφεις εἶναι σὰ νὰ γίνεσαι δικαστὴς τοῦ Ἑγῶ σου».

Ἡ τραγωδία εἶναι μιὰ ὑποσυνειδητὴ ὁμολογία. Τὰ χειροκροτήματα τοῦ κοινοῦ βγάζουν τὸν ἥρωα ἀπὸ τὴ μοναξιά του καὶ τὸν λυτρώνουν. Ἡ Ἀριστοτελικὴ ἀρχὴ τῆς κάθαρσης θεμελιώνεται στὸ γεγονός ὅτι ὁ θεατὴς ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τὸ συναίσθημα τῆς ἐνοχῆς του, πού βρίσκεται σὲ λανθάνουσα κατάσταση. «Ἡ τέχνη εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς καταπίεσης», ἔλεγε ὁ Gide. Ἡ «ὁμολογία» κάτω ἀπὸ ἓνα πὺδ πλατὺ πρίσμα, θὰ μπορούσε στὸ μέλλον νὰ πάρει τὴ θέση τῆς ποινῆς. Μήπως μ' ἓνα θέατρο σκληρότητας πού θὰ ξεσέκπαζε τὸ ὑποσυνειδητὸ ἐμπροδίζοντας ἔτσι τὴν ἐγκληματικὴ πράξη;

«Ἐνα ἀληθινὸ θεατρικὸ ἔργο», λέει ὁ Artaud,¹ «ξυπνᾷ τις κοιμωμένους αἰσθησεις, ἐλευθερώνει τὸ καταπιεσμένο ὑποσυνειδητὸ, σπρώχνει σὲ μιὰ αὐτοδύναμη ἐπανάσταση, πού δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει καμία ἀξία ἂν δὲν εἶναι αὐτοδύναμη, ἐπιβάλλει στὸ συγκεντρωμένο πλῆθος μιὰ συμπεριφορὰ ἡρωικὴ καὶ δύσκολη.» Μὲ τὴν σύγκριση τοῦ Artaud ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὴν πανοῦκλα, καταλαβαίνουμε πὺς τὸ πρῶτο θὰ μπορούσε νὰ συνεισφέρει στὴ «δικαιοσύνη». Ἄν ἡ πρωταρχικὴ μορφή τοῦ θεάτρου εἶναι σὰν τὴν πανοῦκλα, δὲν εἶναι ἐπειδὴ εἶναι μεταδοτικὴ, ἀλλὰ ἐπειδὴ, ὅπως καὶ ἡ πανοῦκλα, εἶναι ἡ ἀποκάλυψη, τὸ ξεγύμνωμα, ἡ ὄθηση πρὸς τὰ ἔξω ἐνὸς βάθους σκληρότητας, πού βρίσκεται σὲ λανθάνουσα κατάσταση, καὶ γύρω ἀπὸ τὸ ὁποῖο συσπειρώνονται στὸ ἴδιο τὸ ἄτομο ἡ ἀκόμα καὶ ἓνα λαὸ ὅλες οἱ πιθανὲς διαστροφές τοῦ πνεύματος. Ὅπως ἡ πανοῦκλα ἔτσι καὶ τὸ θέατρο εἶναι ἡ ὥρα τοῦ κακοῦ, ὁ θρίαμβος τῶν σκοτεινῶν δυνάμεων, πού μιὰ δύναμη ἀκόμα πὺδ βαθιὰ τρέφει μέχρι τὸν ἄφανισμό.

Τὸ ἀληθινὸ θέατρο γιὰ τὸν Artaud ἐπιτρέπει τὴν ἀπαρίτηση ὑποκίνηση τοῦ ἐνστικτοῦ, ἐνὸς ἐνστικτοῦ, πού σύμφωνα μὲ τὸν Artaud, εἶναι πρωταρχικὸ, ἀτίθασο καὶ σκληρὸ. Ὁ Artaud θέλει νὰ ἀντικαταστήσει αὐτὸ τὸ γλωσσικὸ πλέγμα τῶν λέξεων μὲ τὴ σκηνοθεσία, καὶ νὰ ἀποδώσει τὸ

θέατρο ἐλεύθερο ἀπὸ κάθε ἐπίδραση στὴν πρωταρχικὴ μορφή τῆς σύλληψης καὶ τῆς δημιουργίας του (ἢ στὸν ἀρχικὸ του προορισμό), μὲ τὴν ἐκφραση τῆς κίνησης, τὸν θόρυβο, τὰ χρώματα, τὴν πλαστικὴ.

«Εἶναι σημαντικό, πᾶνω ἀπ' ὅλα, τὸ θεατρικὸ ἔργο νὰ εἶναι ἓνα παραλήρημα μεταδοτικό. Μόνον μὲ τὴν ἐπικοινωνία μπορούμε νὰ φθάσουμε στὸ μεταδοτικὸ παραλήρημα. Ἐτσι πρέπει νὰ δημιουργηθεῖ ἓνας συγχρονισμός, ἓνα παράλληλο καὶ κοινὸ βίωμα ἀνάμεσα στὸν ἡθοποιὸ καὶ τὸν θεατὴ. Ὁ τελευταῖος ὅμως πρέπει νὰ ἀποδεσμευθεῖ ἀπὸ τὰ διάφορα ταμποῦ τοῦ σύγχρονου θεάτρου.» Ὁ Artaud ὁραματίζεται τὴν χάραξη μιᾶς ἐλεύθερης γραμμῆς γύρω ἀπὸ κοινὰ θέματα καὶ ἔργα, ἀπ' εὐθείας σκηνοθετήσι τοῦ ἔργου μὲ τὸν αὐτοσχεδιασμό καὶ τὴ συμμετοχὴ τῶν θεατῶν. Βρισκόμαστε, λοιπόν, μπροστὰ στὸ ψυχόγραμμα ἢ μπορεῖ καὶ στὸ harpening.

συμπέρασμα

Κανείς δὲν σκέφθηκε, πρὶν ἀπὸ τὸν Artaud, ὅτι τὸ θέατρο ἔπρεπε νὰ αὐτοκαταστραφεῖ σὰν θέαμα. Μόνον πού ὁ Artaud πίστεψε ὅτι τὸ θέατρο πρέπει νὰ καταστραφεῖ γιὰ νὰ φθάσει τὸν Διπλὸ ἑαυτὸ του, τὴ Ζωή, καὶ ὄχι τὴν Κοινωνία, αὐτὸ τὸ τεράστιο θέατρο σκιῶν, ὅπου πρωταγωνιστὴς εἶναι τὸ «ἄτυπικὸ πρόσωπο». Γι' αὐτὸ καὶ δὲν ἔμπερε ὁ Artaud νὰ ὁραματισθεῖ τὸ νέο σκηνικὸ χῶρο πού θὰ ταίριαζε σ' ἓνα τέτοιο «θέατρο».

«Γιὰ νὰ ξαναβρεῖ τὸ θέατρο τὴ μεγαλειότητά του, πρέπει νὰ οδηγηθεῖ ξανά στὸν τόπο ἐκεῖνο ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἀποσπάσθηκε. Εἶναι ἡ μόνη διέξοδος γιὰ νὰ ἐλευθερωθεῖ ἀπὸ τὸν ἀναχρονισμό μέσα στὸν ὁποῖο βρίσκεται σὲ σχέση μὲ τὸν πολυδύστατο χῶρο ὅλων τῶν ἄλλων ἀρμοδιοτήτων πού τὸ διαπερνοῦν», λέει ὁ Georges Astalos.²

Ζοῦμε στὴν ἐποχὴ τῆς ἐπιστροφῆς στὸ Forum, στὴν Ἀγορά, ὅπου ὁ δημιουργὸς καὶ ὁ καταναλωτὴς ὀφείλουν νὰ συμμετέχουν στὴν ἀνταλλαγὴ σύμφωνα μὲ τὶς τάσεις τους, τὴν ἐσωτερικὴ τους «ἀξία» καὶ τὶς ἐμπνεύσεις τους. «Σήμερα κάθε χῶρος μπορεῖ νὰ γίνῃ Forum: τὸ γήπεδο, οἱ πλατείες, τὸ ἐμπρικὸ κέντρο κλπ.»

Ἀφοῦ τὸ Θέατρο καὶ τὸ Δικαστήριον εἶναι δύο θεσμοὶ τόσο κοντὰ ὁ ἓνας στὸν ἄλλο (ἀλλὰ καὶ τόσο ἀναχρονιστικοὶ συγχρόνως), γιατί νὰ μὴν ὁραματισθοῦμε τὴ δημιουργία ἐνὸς δικαστικοῦ θεάτρου, πού θὰ πάρει τὴ θέση ἐνὸς κοινωνικοῦ θεάτρου, ὅπου τὸ δραματικὸ στοιχεῖο θὰ τελειώνει μαζὶ μὲ τὸ ἔργο ὡς τὴν ἡμέρα πού τὸ «ἄτυπικὸ ἄτομο» δὲν θὰ ἀποτελεῖ πιά τὸν ἐγκληματὴ ἢ τὸν κεντρικὸ ἥρωα τοῦ ἔργου, ἀφοῦ θὰ εἶναι μέλος μιᾶς ἀδελφικῆς κοινωνίας, ὅπου κάθε μορφή βίας θὰ εἶναι ἀχρηστῇ;

1. Artaud, A., *Le théâtre et son double, le théâtre de Séraphin*, Gallimard, Paris, 1962.

2. Astalos G., *Théâtre floral-spatial*, «Nouvelle Europe», no. 2.