

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

*Διευθύνουσα, Πτυχιόχου
Κοινωνικῶν καὶ Ψυχολογικῶν
Ἐπιστημῶν Πανεπιστημίου Λαζάνης*

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

«Ἐδῶ δὲν εἶναι θέατρο, εἶναι δικαστήριο.» Ἄκουμε 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 δυσαρέσκεία του κἀνοντας θόρυβο. Μήπως θέλει ἔτσι ὁ δικαστὴς νὰ ὑπογραμμίσαι τὴ σοβαρότητα ποῦ πρέπει νὰ διακρίνει μιὰ δίκη σὲ σύγκριση μὲ τὴν ἔλλειψη σοβαροῦ, ποῦ χαρακτηρίζει μιὰ θεατρικὴ παράσταση, ἢ εἶναι ἡ ἀπειλὴ τῆς ποινῆς ποῦ διαφοροποιεῖ τὸ θέατρο ἀπὸ τὴ δίκη; «Coup de théâtre» διαβάσουμε στὶς ἐφημερίδες, ὅταν πρόκειται γιὰ δίκες. Ἔτσι δίνεται ἔμφαση στὸν θεατρικὸ καὶ ἀπρόοπτο χαρακτήρα 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 διηγῶνται πράγματα ποῦ 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 σκεφθῶν μόνον νὰ κάνουν τὴν παραμικρὴ σύγκριση ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὰ δικαστήρια. Μᾶς εἶναι δύσκολο νὰ φανταστοῦμε ὅτι οἱ δύο αὐτοὶ θεσμοί, ποῦ τώρα διακρίνονται μὲ τόση ἀδυστηρότητα, ἦταν στὴν καταγωγὴ τους τόσο συγγενικοί.

Ἄλλὰ ἂς δοῦμε τὴν ἐξέλιξή τους ἀπὸ κοντά: Τόσο τὸ θέατρο¹ ὅσο καὶ τὸ δικαστήριο² ἐμφανίζονται, γιὰ πρώτη φορά, σὲ μιὰ ἀπ' αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, ποῦ οἱ κοινωνιολόγοι περιγράφουν σὺν περιόδου κρίσης, ρήξης, ἀνομίας: σὲ μιὰ περίοδο μεταβατικῆ, ποῦ παρατηροῦμε τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν ἀγροτικὴ κοινωνία στὴν πόλη καὶ στὸν σχηματισμὸ τοῦ Κράτους-Πόλης (ἄστν ἑλληνικό).

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

Ἄνταν οἱ ἀνθρωποὶ ἄρχισαν νὰ συγκεντρώνονται σ' ἓνα κλειστὸ χωρὶο, ἡ ὀργάνωση πῆρε ἄλλη ὄψη, καὶ ἔχουμε: εἰδικέυση τῆς ἐργασίας, συσφύρευση τοῦ χρήματος, ἀμοιβαία εξάρτηση 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

γόρευσαν τὴν ἰδιωτικὴ ἐκδίκηση, πού ἔδωσε τὴ θέση τῆς στοῦ δίκαιου τοῦ Ραδάμανθου (τάλιον) καὶ στὸν συμβιβασμό (συμβάσεις—compositions). Ὁ Χαρόνδας τὴν ἀντικατέστησε μὲ τὴ «διπλῆ 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 λουδικὸ (ludique, ludeo = παίζω) χαρακτῆρα του (γιατὶ τὸ δράμα παίζεται· βλ. σχέση μὲ παιχνίδι), ὁ σκοπὸς του ἦταν μορφωτικὸς (παιδεία, μόρφωση, ἐκπαίδευση). Ἀποτελοῦσε μιὰ ἐνσυνειδητὴ φιλολογικὴ ἄσκηση. Τότε δὲν ὑπῆρχε αὐτὴ ἡ διάκριση ἀνάμεσα στὸ σοβαρὸ καὶ μὴ σοβαρὸ.

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

«Κάθε τραγωδία παιγμένη μπροστὰ σ' ἕνα κοινὸ εἶναι λίγο-πολύ ἕνα δικαστήριον. Ὁ ἄνθρωπος βρίσκεται ἀντιμέτωπος σ' ὅ,τι τὸν κατατρώγει, μπροστὰ σὲ μιὰ ἐξεταστικὴ ἐπιτροπὴ, πού ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀνθρώπους πού προαισθάνονται συγκεχυμένα λύσεις ἀσφαεῖς. Ὁ ἥρωας εἶναι ἕνα ἄτομο μόνο τὸ ἐνώπιον ὄλων, ἕνας κατάδικος πού 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 ἀρχαῖκὰ καὶ ξεπερασμένα, νὰ ὑποφέρουν καὶ νὰ πεθαίνουν ἐξαιτίας τοῦ τρομερὰ μεγάλου σεβασμοῦ πού ἔχουν στὸν «φυσικὸ νόμο» τοῦ παρελθόντος. Ἡ Ἄντιγόνη ἢ ὁ Ὀρέστης διεκδικοῦν τὴ χαμένη ἐλευθερία, ἐναντιώνονται στὴ νόμιμη καθιερωμένη τάξη καὶ ἔτσι παραβαίνουν τὸ γράπτὸ νόμο.

Αὐτὴν τὴν ἀνάγκη γιὰ ἐξέγερση καὶ σὲ συνέχεια αὐτὴ τὴν παράβαση, συναντᾶμε καὶ στὴν ἀρχαία κωμῳδία: στὸ σημεῖο πού ἡ πομπὴ τῆς χορωδίας, πού ὀνομάζεται ἄλλωστε παράβαση, στρέφεται ἐλευθερα πρὸς τὸ κοινὸ καὶ τὸ κοροϊδεῖ, τὸ βρίζει, δείχνοντας 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, πού ἐκφράζεται μὲ τὸ θέατρο.

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

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

Ὁ Ἄρειος Πάγος γνωρίζει τὰ θρησκευτικὰ εἰρήματα καὶ τὰ πιὸ σοβαρὰ ἀδικήματα ἐναντίον ἰδιωτῶν. Ἡ Ἥλιαία εἶναι δικαστήριον μὲ δικαιοδοσίες πολιτικῆς καὶ ποινικῆς, πού ἀποτελεῖται ἀπὸ δέκα μικρότερα δικαστήρια· ἔχει 501 ἐκλεγμένα μέλη, προγόνους τῶν δικῶν μας ἐνόρκων. Κάθε πολίτης γίνεται ὁ ὑπερασπιστῆς τοῦ κοινωνικοῦ συμφέροντος, ἀλλὰ στὴν πράξη αὐτὸν τὸν ρόλο μᾶζι μὲ τοὺς κινδύνους ἀναλαμβάνουν ἐπαγγελματίες. Ὁ κατηγορούμενος ὑπερασπίζεται τὸν ἑαυτό του ἢ λέγει δημόσια τὴν ἀπολογία του πού ἔχει συνταχθεῖ ἀπὸ ἕνα λογογράφον. Ἡ δικανικὴ εὐγλωττία εἶναι διαγωνισμὸς ἐπιδεξιότητας πού ἐπιτρέπει ὅλα τὰ τεχνήματα 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 διδάσκον «ἐπὶ χρήμασι» τὴ δικανικὴ τέχνη, μπορεῖ νὰ καταλάβει γιατί αὐτὴ ἡ τέχνη ἀποτελοῦσε, ὅπως ὁ Πλάτων ἐπεσήμανε, «τὸ κωνίγι τοῦ ἀνθρώπου». Σὲ μιὰ ἐποχὴ πού ὁ Ἄριστοτέλης μίλοῦσε γιὰ κάθαρση στὴν τραγωδίᾳ, ὁ ἴδιος φρονοῦσε ὅτι ἡ κοινωνία πρέπει νὰ χτυπάει τὸν ἐνοχο σὰ ζῶον.

θέατρο—παιχνίδι

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

δίκη—παιχνίδι

Ἄντίθετα πολλοὶ ἀναφέρουν ὅτι στὸ δικαστήριον, ἂν καὶ ὑπάρχουν θεατῆς καὶ θεώμενοι, δὲν ὑπάρχει παιχνίδι. Ἴσως γιατί ἀκόμα δὲν μποροῦμε νὰ δοῦμε τὴν «ἀναπαράσταση», πού ὑπάρχει στὴ δίκη (αὐτὸ θὰ ἀναλυθεῖ πιὸ κάτω).

Ὁ Huizinga² στὴ μελέτη του *Homo Ludens*, μᾶς

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 ποιὸς θὰ κερδίσει καὶ ποιὸς 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 ἀφήνονταν στὴν ἀπόφαση ἐνὸς διαιτητοῦ.

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

Τόσο λοιπὸν τὸ θέατρο ὅσο καὶ τὸ δικαστήριον (ἐξουσιάζονται σὲ μεγάλο βαθμὸ «λουντικὸ χαρακτήρα» (ludique).

Ἡ τήρηση τοῦ νόμου τοῦ δικαίου μὲ τὴν ἀναπαράσταση φαίνεται στὴν ἴδια τὴν τραγωδία. Στις *Ἐδμενίδες* τοῦ Αἰσχύλου καθιερώνεται ἕνα εἶδος ὀρκωτοῦ λαϊκοῦ δικαστηρίου καὶ θεμελιώνονται οἱ μαρτυρικὲς 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 ἐκείνη πού κρινεῖται ὁ Ὀρέστης στὸ δικαστήριον τοῦ Ἀρείου Πάγου. Βρίσκει κανεὶς σ' αὐτὴν πολλὰ θέματα πού ἐκφράζουν τὴν ἑλληνικὴ νοοτροπία ἀπέναντι στὸ νόμο: τὸ μητρικὸ δίκαιο πού ἐναντιώνεται στὸ πατρικό, τὸν σεβασμὸ τοῦ αἵματος, τὸ δίκαιο τοῦ γάμου, τὴν ἐξάρτηση ἀπὸ μιὰ πόλη, μιὰ σπουδαία περισσότερο ἀπὸ τὴν ἐξάρτηση ἀπὸ μιὰ οἰκονομικὴ μονάδα. Ἡ ἱεροτελεστία τῆς κρίσης εἶναι κατεξοχὴν θεατρικὴ. Ἐδῶ ἡ κοινωνικὴ καὶ ἡ δραματικὴ πράξι συναντιῶνται φανερά. Πρόσωπα μυθικά, πού καλοῦνται νὰ μαρτυρήσουν, ἀνακατώνονται μὲ τοὺς ἀνθρώπους καὶ ἔτσι «κοινωνικοποιῶνται» (ὡς μάρτυρας καλεῖται ὁ Ἀπόλλων, καὶ ἡ Ἀθηνᾶ εἰναι κριτής).

Βλέπει λοιπὸν κανεὶς ὅτι ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ ἡ νομικὴ ἱεροτελεστία εἶναι δραματικὴ πράξι ὀργανωμένη, τῆς ὁποίας ἡ ἀπόφαση εἶναι ἕνας συμβιβασμὸς γιὰ νὰ φέρει ἰσορροπία στις 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 μεγάλο μῦθο, πού ὁ ἀρχαῖος πολιτισμὸς μᾶς ἄφησε πάνω στὴν καταγωγὴ τῆς δραματικῆς τέχνης, τὸν μῦθο τοῦ Διονύσου.

Ὁ Διόνυσος,¹ πού ἦταν ὁ τρελλὸς θεὸς τῆς μέθης καὶ τοῦ ἔρωτα, ἦταν ὁ ἴδιος κατατρεγμένος, υπέφερε, πέθαινε. Ὁ θεὸς τῆς δραματικῆς τέχνης ἦταν λοιπὸν, πάνω ἀπ' ὅλα, ὁ θεὸς τῆς υπέρβασης, τῆς ἰλιγγιώδους 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 ξηρασις, ἔπιναν ὄχι μόνον κρασί, ἀλλὰ καὶ ἕνα εἶδος ὄπιοι. Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς μέθης, οἱ λάτρεις τοῦ Διόνυσου πίστευαν ὅτι πλησίαζαν τὸν θεὸ καὶ ἐξομοιώνονταν μ' αὐτόν.

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

Συναντᾶμε λοιπὸν καὶ στὸν ἴδιον τὸν μῦθο τῆς καταγωγῆς τῆς δραματικῆς τέχνης, τὴν ἀταξία, τὸ υπέρμετρο, τὴν ὑπερβολή, ὅλα αὐτὰ εἶναι στοιχεῖα πού εἶναι καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς γιορτῆς.

θέατρο—γιορτὴ

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

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἔννοια τῆς γιορτῆς ἔχουν διατυπωθεῖ πολλές θεωρίες:

Σύμφωνα μὲ τὸν Freud,⁴ ἡ πρώτη γιορτὴ τῆς ἀνθρωπότητας ἦταν τὸ ποτεμικὸ γεῦμα πού μνημόνευε τὴ δολοφονία τοῦ πατέρα πού φαγόθηκε ὑστερα ἀπὸ τὰ παιδιὰ του. Ἐνα ἑγκλημα ἀξιωματικῶν, γιὰ τὸ ἔβαλε τέλος στὴν πατρικὴ φυλὴ, καὶ ἔτσι δημιουργήθηκε ἡ κοινωνία καὶ ὁ πολιτισμὸς. Εἶναι δηλαδὴ γιὰ τὸν Freud ἡ γιορτὴ, παράβασι, ἐνῶ γιὰ τὸν Durkheim⁵ εἶναι μνημόσυνο καὶ συλλογικὴ ἔξαρσι. Ὁ Georges Bataille⁶ δίνει τὸν ὀρισμὸ τῆς γιορτῆς ἀπὸ ἕνα σύνολο ὄρων πού δείχνουν ὄλοι τὸ υπέρμετρο: παράβασι, ὑπερβολή, βία, παροξυσμὸς, ὄργιο, ἀνάλωσι. 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 είναι εκδήλωση τοῦ «μάνα»² καὶ ἀντιστοιχεί στὴν κατηγορία τοῦ «ίεροῦ», ποῦ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τις ἀβεβαιότητες τῆς «ἀπλῆς» ζωῆς (profane). Εἶναι ἡ ἀταξία μιᾶς κοινωνίας ποῦ ἀφήνει τοὺς κανόνες τῆς κατὰ μέρος, βάζοντας τοὺς «σὲ παρένθεση», καὶ ποῦ παίζει ἡ ἴδια τὴν κωμῶδια τῆς ὑπαρξῆς τῆς. Αὐτὴ ἡ ἰδέα τοῦ Caillois γιὰ τὴ γιορτὴ ταιριάζει περισσότερο τὸν θέατρο.

Ἡ γιορτὴ, ὅπως τὴν ἀναλύει ὁ Duvignaud,³ δὲν εἶναι ἀπλῶς παράβαση ἢ ἀταξία. Εἶναι πράξη καταστροφικῆ, δραστηριότητα ἀνατρεπτικῆ, ποῦ βάζει σὲ κίνδυνο τὴν κοινὴ ὑπαρξή, γιατί δὲν ἐπιδιώκει καθόλου τὴν ἐπιβίωση τῶν κοινωνιῶν καὶ βάζει τὸν ἄνθρωπο σ' ἓνα κόσμο χωρὶς δομὴ καὶ χωρὶς κώδικα, στὸν κόσμο τῆς φύσης, ὅπου ἐξουσιάζουν μόνο οἱ δυνάμεις τοῦ ἐνστικτοῦ, οἱ μεγάλες ἐνστάσεις τῆς ἀνατροπῆς. Γι' αὐτὸ γιὰ τὸν Duvignaud δὲν ὑπάρχει δεσμὸς ἀνάμεσα στὸ παιχνίδι καὶ στὴ γιορτὴ, ὅπως ὁ Huizinga τὸ εἶχε ἐνοήσει, κι αὐτὸ, γιατί τὸ παιχνίδι προϋποθέτει τὴν ἐφαρμογὴ κανόνων καὶ θέτει ἓνα κώδικα.

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

Τὸ θέατρο βρίσκεται ἀνάμεσα στὸ παιχνίδι καὶ τὴ γιορτὴ. Προϋποθέτει τὴ χρῆση κανόνων ἀφοῦ ὑπάρχει ἡ διῶδα σκηνῆ-πλατεία, ἠθοποιός-θεατῆς, κείμενο ἢ σενάριο. Ἐκφράζει ὁμως μιὰ ἐξέγερση, μιὰ παράβαση. Ὅσο πὶο πολὺ πλησιάζει πρὸς τὴ γιορτὴ (σήμερα), τόσο ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ παιχνίδι κι ἀρχίζει νὰ παίρνει ἀνατρεπτικὸ χαρακτήρα.

Αὐτὴ ἡ σχέση θέατρο (= παράβαση, ἐξέγερση) - γιορτὴ (= ἀνατροπὴ, ρῆξη) μᾶς θυμίζει τὴ διάκριση ποῦ ἔχει γίνει ἀπὸ τὸν R. Mucchieli,⁴ καὶ ἀφορᾶ τοὺς ἐγκληματίες. Ὁ Mucchieli, στὴ μελέτη ποῦ ἔχει κάνει πάνω στὴν ἐγκληματικότητα, διακρίνει τοὺς «ἀληθινούς» ἐγκληματίες ἀπὸ τοὺς ψευτο-ἐγκληματίες: Ἀνάμεσα στοὺς «ἀληθινούς» ἐγκληματίες πρέπει νὰ συμπεριληφθοῦν οἱ «σοσιοπαθεῖς» ποῦ ἔχουν πληγεῖ ἀπὸ μιὰ ἀποδιοργάνωση τῆς κοινωνικῆς τους συμμετοχῆς στὴ ζωὴ τοῦ συλλογικοῦ δεσμοῦ, πράγμα τὸ ὁποῖο δημιουργεῖ κοινωνικοὺς ἀνωμόλους μὲ τὴν ἐννοία τῆς κοινωνικῆς ἀπροσαρμογῆς, γιατί αὐτὴ εἶναι συνδυασμένη μὲσα στὴν

ὑπαρξή τους μὲ μιὰ τέλεια προσαρμογὴ στὴν πραγματικότητα καὶ στὴν ἐγκληματικὴ subculture, τεκμήριο μιᾶς δυνάμεις ἀνεπίδεκτης συζητήσεως τοῦ ἐγῶ. (Ὁ ἀληθινὸς ἐγκληματίας ἐνεργεῖ συνειδητὰ ἐνάντια στὸ δίκαιο, παραβαίνει τοὺς κανόνες ἀναγνωρίζοντας τους σὰν τὸν ἥρωα τοῦ θεάτρου.)

Στὴν ψευδο-ἐγκληματικότητα κατατάσσονται οἱ νευρωτικοί, οἱ ψυχωτικοί, οἱ ἐπιληπτικοί ἢ οἱ ὀργανικὰ ἄρρωστοι κλπ., ὅπως καὶ οἱ ψυχοπαθεῖς, ποῦ ἔχουν πληγεῖ ἀπὸ μιὰ ἀνατροπὴ τοῦ δεσμοῦ μὲ τὴν πραγματικότητα καὶ ἀπὸ μιὰ διάλυση τοῦ ἔγῳ. (Ὁ ψευτο-ἐγκληματίας ἐνεργεῖ παρορμητικὰ ἀπὸ τὴ δύναμη τοῦ ἐνστικτοῦ. Ἡ παράβαση γι' αὐτὸν εἶναι πολὺ πὶο δυνατὴ, ὅταν τοποθετεῖται ἐξῶ ἀπὸ κάθε κανόνα κι ἀπὸ κάθε νόρμα.) Ὁ ψευτο-ἐγκληματίας ποῦ χαρακτηρίζεται ἀπὸ κακὴ ὀργάνωση τοῦ ἔγῳ καὶ ἀπὸ ἀδυναμία τοῦ Ὑπὲρ-ἐγῳ, ἀντιδρᾷ ἄμεσα στὰ ἐρεθίσματα, παρουσιάζει ἓνα κράμα παθητικότητας καὶ τάσης ὑποβολῆς, μὲ τὴν προοπτικὴ νὰ περάσει ἄμεσα στὴν πράξη. Τὸ πρόβλημά του εἶναι ψυχοπαθολογικό. Ἡ πράξη του εἶναι ἀνατρεπτικὴ. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε, ἄλλωστε, ὅτι μιὰ ἀπὸ τις συλλογικὲς παραστάσεις τῆς μάζας γιὰ τὴν τρέλλα εἶναι συνδεδεμένη μὲ τὴ γιορτὴ. «Ἡ τρέλλα εἶναι μιὰ γιορτὴ», λέγει ὁ Y. Pelicier,⁵ αὐτὴ ποῦ γιορτάζει ὁ Ἐρασμος καὶ ὁ Θεοβάντες (π.χ. οἱ γελωποιοί, οἱ τρελλοὶ τοῦ χωριοῦ, οἱ ἱππότες μὲ τὸ μακρουλὸ πρόσωπο).

Ἀπὸ κοινωνιολογικὴ σκοπιὰ, ἡ ἐγκληματικότητα ἀναφέρεται σὲ μιὰ κοινωνικὴ νόρμα καὶ σὲ μιὰ ἰσοροπία στὰ πλαίσια ἐνὸς ὀρισμένου τύπου κοινωνίας. Θὰ μπορούσαν λοιπὸν νὰ θεωρηθοῦν ἐγκληματίες αὐτοὶ ποῦ ἐπιτρέπουν στὸν ἐαυτὸ τους νὰ παραβαίνει τοὺς κανόνες καὶ τὰ ταμπού, ποῦ ἔχουν γίνει δεκτὰ καὶ σεβαστὰ ἀπὸ ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ πληθυσμοῦ καὶ ἀντιστοιχοῦν στὰ ἠθῆ καὶ ἔθιμα τοῦ πληθυσμοῦ μὲσα στὸν ὁποῖο ζοῦμε (ἢ ζούσαμε). Αὐτὰ τὰ ἔθιμα ἀλλάζουν ἀπὸ κοινωνία σὲ κοινωνία καὶ ποικίλλουν ἀκόμα καὶ στὴν ἴδια χώρα. Ἐπομένως, ἡ ἐγκληματικότητα εἶναι ἓνας τρόπος κοινωνικῆς ἀ-προσαρμογῆς, σὲ μιὰ δεδομένη χώρα καὶ μιὰ δεδομένη ἐποχῆ.

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

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

2. Ὅρος ποῦ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Marcel Mauss σὲ ἀνάμνηση ἐνὸς μελανησιακοῦ ὄρου, ποῦ δείχνει τὴ δύναμη ποῦ περιέχεται μὲσα στὴν ὁμάδα, καὶ ποῦ 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 σὰν ἐγκληματικὸ ὄργανο στὴν ὑπηρεσία τῆς ἀρχουσας τάξης.

Τέλος, ἀπὸ νομικῆς σκοπιᾶς, ὁ ἐλληνικὸς Ποινικὸς Κώδικας δίνει τὸν ὀρισμὸ τοῦ ἐγκλήματος στὸ ἄρθρο 14: «Ἐγκλημα εἶναι πρᾶξις ἄδικος καὶ καταλογιστὴ εἰς τὸν πρᾶξαντα, 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 (σὰν πῶς σοβαρὴ ποινὴ).

Στὴ συνέχεια αὐτῆς τῆς ἐργασίας πρόκειται νὰ χρησιμοποιοῦθον συμβατικὰ οἱ ἀκόλουθοι κοινωνιολογικοὶ ὀρισμοί:

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

2. «Ἀποκλίνουσα συμπεριφορὰ» εἶναι ἐκείνη, πού παρζιβάει τὶς νόμους τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου σ' αὐτὴ τὴν ἔκταση, πού προκαλεῖ ἐνδείξεις ἀποδοκιμασίας ἢ ἀρνητικῆς κυρώσεως.

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 Gouhier² ἡ οὐσία τοῦ θεάτρου βρίσκεται: 1) στὸ δρᾶμα ἢ στὴν πράξη καὶ 2) στὸν τόπο, ὅπου βλέπουμε τὸ δρᾶμα. (Τὸ δρᾶμα 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). Ἄφου μία πράξη δὲν εἶναι δυνατόν νὰ γίνῃ θεατὴ παρά μόνο ἐν εἶναι παροῦσα, αὐτὴ πού δὲν εἶναι πραγματικὰ ζωντανὴ πρέπει νὰ παρουσιασθεῖ μὲ τὴν ἀναπαράσταση. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ ἀναπαράσταση εἶναι μέσα στὴ φύση τῆς ἴδιας τῆς τέχνης, πού εἶναι ταυτόχρονα δραματικὴ καὶ θεατρικὴ.

Ὁ Duvinageaud³ 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 κίνηση, ἀποτελοῦν καὶ γιὰ τὸν Touchard⁴ τὸ πνευματικὸ καὶ σαρκικὸ στοιχεῖο

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

ἀναπαράσταση στὸ δικαστήριο

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

Οἱ διάφορες «προτόγονες» κοινωνίαι εἶχαν διαφορετικὲς μεθόδους γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἐνόχου: Ὁ νεκρὸς ὁ ἴδιος ἀναλάμβανε νὰ ἐκδικηθεῖ τὸν θάνατό του. Στὶς φυλὲς Κάι π.χ. βάζουν ἕνα 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 ἐρχόταν νὰ κάνει ἐπίσκεψη στὸν ἄρρωστο ἢ πού δὲν παρευρισκόταν στὴν ταφὴ ἂν ὁ ἄρρωστος πέθαινε. Ἐστερα ὁ νεκρὸς⁵ εἶχε ἕνα ρόλο πληροφοριόδοτο καὶ ἀργότερα «ἐμπιστευτικὴ» αὐτὴ τὴ λειτουργία σὲ ἄλλους (στοὺς γονεῖς τοῦ ἢ στὸν μάγο-πατᾶ). Σὲ ὀρισμένες μελανησιακῆς φυλῆς π.χ. ζητοῦσαν ἀπὸ τὸν μελοθάνατο νὰ ὀνομάσει τὸν δολοφόνου του. Ὑπῆρχε παράδοση ὅτι κατεχόταν ἀπὸ ἕνα δαίμονα (tabagan), πού μιλοῦσε μὲ τὸ στόμα τοῦ νεκροῦ. Στὸ ἀρχαῖο ποινικὸ γερμανικὸ δίκαιο ὁ δολοφονημένος μεταφερόταν στὴν αἴθουσα τοῦ δικαστηρίου περιστοιχισμένος ἀπὸ τοὺς γονεῖς του, πού μὲ τὸ ξίφος στὸ χερί τραγουδοῦσαν τὸ ἐπικηδεῖο τραγοῦδι.

Ἡ δοκιμασία, ὅμως, πού ἐπαίξει πολὺ μεγάλο ρόλο στὴν ἀποκάλυψη τοῦ ἐνόχου καὶ πού ὑπάρχει ἀκόμα καὶ σήμερα στοὺς ἡμιπολιτισμένους λαούς, εἶναι ἡ διὰ τοῦ στόματος ὀρδαλία. Καὶ ἀνὰ πῶς γίνεται ἡ δοκιμασία: Δίνεται στὸν ὑποπτο ἕνα ποτὸ εἰδικοῦ τύπου ἢ φαγώσιμο, πού εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ καταπιεῖ, κι ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματα θὰ φανεῖ ἂν ὁ ὑποπτος εἶναι ἔνοχος ἢ ἀθώος.⁶ Ποιὰ ὅμως εἶναι ἡ κρυφὴ σημασία τῆς ὀρδαλίας; Στὴν ἀρχὴ αὐτὸ τὸ δηλητήριο ἢ ὀπιοαδῆποτε ἄλλη οὐσία θάπρεπε νάχει κάποια σχέση μὲ τὸ ἐγκλημα πού ἐπρόκειτο νὰ ἀποκαλύψει. Σὲ μιά ὑπόθεση ἀνθρωποκτονίας, ἡ μαγικὴ οὐσία προέρχεται ἀπὸ τὸ δολοφονημένο πρόσωπο, εἶναι π.χ. ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὸ σῶμα ἢ λίγο αἷμα.⁷ Ἐὰν αὐτὴ ἡ ἐρμηνεῖα γίνῃ δεκτὴ, τότε ὑπάρχει μιά ἐξήγηση τῆς ὀρδαλίας. Αὐτὴ ἀποτελεῖ, μεταξὺ ἄλλων, μιά 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 τὸ αἷμα ταύρου.

ματος (πού γίνονταν μὲ συμβολικὸ τρόπο) καὶ πού ἀπέβλεπε στοὺς νὰ ἀποκαλύψει τὸν ἔνοχο.

Ἄν συνδυάσουμε αὐτὴ τὴν ἐξήγηση μὲ τὸν ἀρχαϊκὸ νόμο τῆς ἀναπόδοσης (ταλιόν), τότε θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι σὰν νὰ ὑποχρεώνεται ὁ ὑποπτος νὰ καταπιεῖ ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ θύματος: ἂν εἶναι ὑποπτος, ἢ σάρκα ἢ τὸ αἷμα τοῦ νεκροῦ ἐκδικεῖται κάνοντάς τον νὰ ἀρρωστήσει ἢ νὰ πεθάνει ἂν ὅμως εἶναι ἀθῶος, τὸ βγάζει, γιὰ αὐτὸ πού κατέπιε εἶναι δλότελα ξένο. Ἄν ὁ ὑποπτος πεθάνει ἀφοῦ ἔφαγε ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ νεκροῦ, αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὸ ἐγκλημά του ἦταν ὅτι εἶχε φάει αὐτὸ τὸ πρόσωπο. Ἄλλωστε, γιὰ τὸν πρωτόγονο ἄνθρωπο, σκοτώνω καὶ τρώω ἦταν τὸ ἴδιο, καὶ ὁ δολοφόνος ἔτρωγε τὸ θῦμα του πραγματικά. Ἐπομένως ἡ ὀρδαλία ἦταν συνδεδεμένη μὲ τὴν καταγωγή τοῦ κανιβαλισμοῦ.

Ἐπομένως ὅτι εἶναι ἀρχὴ (προϊστορικὴ ἐποχὴ) ὁ ὑποπτος ἔπρεπε ἀληθινὰ νὰ φάει ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὸ πτόμα ἢ νὰ πιεῖ λίγο ἀπὸ τὸ αἷμα του. Ἄλλὰ ἡ ὀρδαλία, πού ἀποβλέπει κυρίως στὴν ἀποκάλυψη τοῦ ἐνόχου, εἶναι συγγρόνως καὶ ποινικὴ δικονομία, καὶ τελικὰ τιμωρεῖ τὸν ἔνοχο.

Ἡ ὀρδαλία ἐπέζησε στὴ σύγχρονὴ δικονομία μὲ τὸν ὄρκο, ὅπου τὸ ρῆμα ὀρκίζομαι ὑποκαθίσταται στὴν ἀρχικὴ πράξι (ὄρκος πάνω στοὺς σπαθί ἢ στοὺς τομάρι ἐνὸς ζώου) καὶ ἐκφράζεται πολὺ γενικά μὲ μιὰ ἀπλὴ χειρονομία. Ἡ ὀρδαλία συνεχίζεται, ἐξάλλου, μὲ τὰ βασανιστήρια, πού ἀποτελοῦν μιὰ «ἀρχὴ τιμωρίας» πού ἐφαρμόζεται μὲ δλη τῆς τὴν ἀυστηρότητα γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἐνόχου. Ἐτσι τὸ ἐγκλημα, πού ἄλλοτε ἐπαναλαμβάνονταν σὲ δραματικὴ μορφή, ξαναεῖται τώρα μόνο μὲ τὸν λόγο, μὲ μιὰ ἐπιφύλαξη πού ἀρμόζει στὸν δικὸ μας πολιτισμὸ. Ἐρευνες, μαρτυρικὲς ἀποδείξεις, ἀπολογία τοῦ κατηγορουμένου, ἀγορεύσεις τῶν δικηγόρων, πραγματογνωμοσύνες, ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν ἕνα σύνολο, πού ἀποβλέπει στὴν «ἐπανάληψη» τοῦ ἐγκλήματος μὲ τὸ ἐνδίδμεστο τοῦ λόγου. Ὁ κατηγορούμενος, σὰν τὸν ἥρωα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, ἀναπαριστᾷ τὸ ἐγκλημά του καὶ ἐξηγεῖ γιὰτί ἔφρασε ὡς ἐκεῖ μὲ τὴν «ἀναδρομικὴ ἀκούρωσή του».

Ἡ σύγχρονὴ ποινικὴ δικονομία ἀντιπροσωπεύει «τὴν ἐξέλιξη» τῆς ὀρδαλίας. Ἡ ὀρδαλία, μὲ τὸ σύγχρονο ὑποκατάστατό της τὰ ἀποδεικτικά μέσα, εἶναι, κατὰ συνέπειαν, μιὰ ἀναπαράσταση τοῦ ἐγκλήματος, μιὰ «ἐκτίση» σὲ δραματικὴ μορφή, μιὰ «ἀκούρωση» ἀναδρομικῆ, πού ἐπιτυγχάνεται μὲ μιὰ ἐπανάληψη τῆς χειρονομίας, μὲ μιὰ πλαστικὴ μετάθεση. Ἡ ἀναπαράσταση βρίσκεται, κατὰ συνέπειαν, στὴ δίκῃ καὶ ἀποτελεῖ κύριο στοιχεῖο τῆς οὐσίας αὐτῆς.

ὁ τόπος

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ γιορτῆ, ὅπου ὁ κόσμος συγκεντρώνεται τυχαία σ' ἕνα χῶρο, δὲν ὑπάρχει θεᾶτρο

πού νὰ μὴν περιορίζεται ἀπὸ ἕνα σκηνικὸ τόπο. Κυκλικό, ὀρθογώνιο, ἡμικυκλικὸ ἢ τραπεζοειδές, εἶναι ἕνα θεᾶτρο. Ἡ ὀργάνωσις τοῦ χῶρου χωρίζει πάντοτε τὴν ὁμάδα τῶν ἠθοποιῶν ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν θεατῶν. Ἄλλὰ οὔτε δικαστήρια ὑπάρχουν, πού νὰ μὴν ἔχουν «ὀριοθετηθῆ» ἀπὸ ἕνα δικανικὸ τόπο. Ἡ δικαιοσύνη ἀπονέμεται πάντα σὲ ἕνα «Μέγαρο». Αὐτὸ τὸ μέγαρο εἶναι στὴν κυριολεξία αὐτὸς ὁ ἱερὸς κύκλος, ὅπου βλέπουμε νὰ ἐδρεύουν οἱ δικαστὲς πού ἀναπαριστῶνταν πάνω στὴν ἀσπίδα τοῦ Ἀχιλλέα.

Κάθε τόπος δικαστικῶν συνεδριάσεων εἶναι ἕνα ἀληθινὸ τέμενος, ἕνα μέρος «ἀφιερωμένο»—σὰν νὰ εἶναι ἀποκομμένο ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο— τοῦ ὁποῖο τὰ ὄρια εἶναι περιορισμένα.

Συναντᾶμε συχνὰ στὴν Ἱστορία τὸν θεατρικὸ τόπο νὰ συμπίπτει μὲ τὸν τόπο ἀνομοῆς τῆς δικαιοσύνης.

Στὶς *Μεταμορφώσεις* τοῦ Λούκιου, πού γράφτηκαν ἀπὸ τὸν Ἀπουλαῖο,¹ ὑπάρχει ἕνας μῦθος, ὅπου βλέπει κανεὶς πολὺ καλά ὄχι μόνο τὴ σύμπτωση τοῦ θεατρικοῦ τόπου μὲ τὸν τόπο τῆς ποινικῆς δίκης ἀλλὰ καὶ τὴν τέλεια συνάντησι τῆς δραματικῆς μὲ τὴν κοινωνικὴν πράξι. Στὸ τρίτο βιβλίον τῶν *Μεταμορφώσεων* ὁ Λούκιος, πρὶν μεταμορφωθεῖ σὲ γαῖδαρο, φτάνει στὰ Ὑπατα, μιὰ πόλη χωρισμένη σὲ ἕνα λόφο μεσημβρινὰ τῆς κόλιδας τοῦ Σπερχειοῦ. Καθὼς ἐπίστρεφε στὸ σπίτι τοῦ Μίλωνα, ὅπου φιλοξενεῖτο, μετὰ ἀπὸ ἕνα δεῖπνο στὸ σπίτι τοῦ Βυρρηγία (τὴν παραμονὴ τῆς γιορτῆς τοῦ θεοῦ Γέλωτα) ὁ Λούκιος, ζαλισμένος ἀπὸ τὸ ποτό, παίρνει μέρος σὲ μιὰ συμπλοκὴ καὶ βυθίζει τὸ σπαθί του σὲ τρεῖς ληστὲς (στὴν πραγματικότητά σὲ τρία σακιά ἀπὸ πεσοῦ κατσίκας, πού εἶχαν τοποθετηθεῖ στὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ ἀπὸ διάφορες μαγικὲς ἐνέργειες πού εἶχε κάνει ἡ γυνίκα τοῦ Μίλωνα). Ἐτσι πιστεῖται ὅτι ἔκανε μιὰ τριπλῆ ἀνθρωποκτονία. Τὸ πρῶτο, οἱ δικαστὲς ἔρχονται νὰ τὸν ἀναζητήσουν καὶ ἡ δίκῃ ἀρχίζει. Πρόκειται γιὰ μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴ γιορτῆ τοῦ θεοῦ Γέλωτα, καὶ εἶναι μιὰ δίκῃ μαγειας. Οἱ ἱστορικὸι 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 ἀυτοκρατορικὴ ἐποχῇ.

Συρόμενος ἀπὸ δύο ἀξίωματικούς ὁ Λούκιος περιφέρεται στὴν πόλη καὶ ὀδηγεῖται στὸ δικαστήριον, ὅπου παίρνουν τὶς θέσεις τους οἱ δικαστὲς. Ἄλλὰ ὁ λαὸς μὲ μιὰ φωνὴ ἀπαιτεῖ ὅτι μιὰ τέτοια σπονδαία ἀπόφασις πρέπει νὰ ληφθεῖ στὸ θεᾶτρο (πού γειτονεῖται). Ἡ συγκέντρωσις τῆς Ἐκκλησίας σὲ ἕνα θεᾶτρο (πού τόσο περιεργὰ ἐξέπληξε τοὺς κριτικούς τοῦ Ἀπουλαῖου καὶ τοὺς ἔκανε νὰ κρίνουν κάθε ἄλλο παρὰ σοβαρῆ τὴ διήγησή του πάνω στὴ δίκῃ),

1. Apulée, *L'âne d'or ou les métamorphoses*, Ed. Folio, Gallimard, 1958.

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 (amplio boati) φωνάζει τὸν κατηγοροῦντα: 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 χεῖρα 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 ἴδιον τὸν κατηγορούμενο μὲ τὸ μέσο τῶν βασανιστηρίων. «Σύμφωνα μὲ τὸ ἔθιμο τῶν Ἑλλήνων, φέρνουν τὴ φωτιά, τὴ ρόδα καὶ κάθε μορφῆς μαστίγια.» Ἀλλά, 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 κι ὄλος ὁ κόσμος γελάει. Στὶς ἐλεύθερες πόλεις τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς ἐποχῆς στέλνανε ἀνθρώπους στὸ ἱκρίωμα μὲ λαϊκὲς κρυνγές. Στὴν οὐσία, ὁ λαὸς παρευρίσκειται καὶ κρίνει. Στὸν λαὸ ἀπευθύνεται, κάνοντας γύρο, ὁ κατηγοροῦντος, ὁ κατηγορούμενος κι ὕστερα ὁ πρόεδρος τῶν δικαστῶν.

Βλέπει κανεῖς, 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 πρῶτες ποινικὲς δίκες ἦταν ἡ «κοινὴ συνειδήση» καὶ αὐτὸ τὸ κοινὸ ἦταν τὸ ἴδιον μὲ τὸ θεατρικὸ κοινὸ, ποὺ μὲ τὸ ὑπερ-ἔγω του τιμορροῦσε τὴν ἐκρηξί τοῦ ἐνοστίκτου (σα). Ἡ μαγικὴ σύνθεσις ἀνασυνίσταται μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ὁ Artaud ἔλεγε, δηλαδὴ πὼς τὸ κοινὸ τοῦ θεάτρου ξαναδημιουργεῖ τὴν ἀρχαϊκὴ φύλη.

Ἡ ἀπόφαση καὶ ἡ τιμωρία ποὺ προσφέρονται στὸ κοινὸ μὲ τὸ θέαμα εἶναι γηγενὸς 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 μαστιγῶνουν δημόσια στὴ μέση τοῦ θεάτρου, πρὶν τοὺς σταυρώσουν, καὶ νὰ τοὺς βασανίζουν μὲ τὴ φωτιά ἢ τὸ σίδερο. Τὸ πρόγραμμα τῶν θεαμάτων ἀρχίζει ἀπὸ τὸ πρῶτ ὡς τὴν τρίτη ἢ τέταρτη ὥρα: μαστιγῶναν, κρεμοῦσαν, ὑπέβαλλαν στὸν τροχὸ, ἔκριναν τοὺς Ἑβραίους, κι ὕστερα τοὺς ὀδηγοῦσαν στὸ θάνατο. Μετὰ ἀπὸ τὶς «παραστάσεις» αὐτὲς ἀκολουθοῦσαν οἱ ἀσκήσεις τῆς ὀρχήστρας, οἱ μίμοι, οἱ αὐλητῆς. 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 κρυνγές. Εἶναι ἀδύνατο 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 ἐξάιρεση. Ὁ τόπος εἶναι πάντοτε περιορισμένος, ὄχι καὶ ὁ τόπος τοῦ θεάτρου.

δικαστικὸ μέγαρο (παλάτι)

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

Ἄλλὰ μήπως εἶναι τυχαῖο ποὺ σήμερα ἓνα παλάτι (ἢ ἓνα μέγαρο) δείχνει τὸν τόπο, ποὺ ἀπονέμεται ἡ δικαιοσύνη;

Ἄν ἐξετάσουμε τὴν ἀνέλιξη τῆς ἰδιωτικῆς ἐκδίκησης σὲ δημόσια ποινῆ³ καὶ τὴ μεταβολὴ τῆς ἰδιωτικῆς δικαιοσύνης σὲ δημόσια, βλέπουμε (αὐτὸ φαίνεται ἀκόμη καλύτερα στὸ ἀρχαῖο ἀγγλοσαξονικὸ δίκαιο) ὅτι αὐτὴ ἡ μεταβολὴ ἀρχισε ἀπὸ τὸν θεσμὸ 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 ἔξουσία τοῦ βασιλιά, ἡ περιοχὴ ἐπεκτεινόταν καὶ τελικὰ κατέλαβε ὄλο 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 εἶναι ἡ ἐξέλιξη τῆς προστασίας τοῦ βασιλικοῦ παλατιοῦ καὶ αὐτοῦ τοῦ ἴδιου τοῦ βασιλιά.

Ἄλλὰ σήμερα δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ φανταστούμε ὅτι αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε Δικαιοσύνη προστατεύει μερικοὺς «βασιλιάδες», ποὺ θὰ φοβόντουσαν μῆπως τὸ «βασιλείδι τους» ἀπειληθεῖ. Ὁ βασιλιάς τοῦ ὁποίου ἡ εἰρήνη ἀπειλήθηκε ἄλλοτε εἶναι ἡ «Δικαιοσύνη» τοῦ σήμερα, ποὺ κατοικεῖ σ' ἓνα παλάτι καὶ παίρνει τὴν ἐκδίκησίν της. Ὁ βασιλιάς, μεταμφιεσμένος σὲ δικαιοσύνη, ὑπερηφανεύεται ὅτι προστατεύει τοὺς ἀδύνατους, ὅτι ἀποζημιώνει τὰ θύματα, ἀντὶ νὰ παραδεχθεῖ πῶς, σάν τὸν βασιλιά ἄλλοτε, ἐκδικεῖται ἄπλως ὅταν ἀπειλεῖται ἡ εἰρήνη του. Ἡ δικαιοσύνη ἀπονέμεται σ' ἓνα παλάτι τῆ στιγμῆ ποὺ τὰ 85% τῶν κατηγορουμένων εἶναι φτωχοί. Ὅταν ὁμως ἡ δικαιοσύνη κατοικεῖ σ' ἓνα παλάτι εἶναι σάν νὰ θέλει νὰ πείσει τοὺς «πελάτες» τῆς γιὰ τὴν ὑπεροχὴ τῶν ὀργάνων τῆς καὶ νὰ τοὺς ἐπιβάλλει τὴν ὄρατη παρουσία ἐνὸς βασιλιά.

Ἐνα παλάτι ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν ἀγορὰ, ὅπου οἱ ἄνθρωποι συγκεντρώνονταν ἄλλοτε καὶ ἔλυναν τὶς διαφορὰς τους. Δὲν εἶναι ἡ παλάμπρα τῶν μαῦρων, ὅπου ὁ «ιερός κύκλος» σχηματίζεται ἀπὸ τὸν λαὸ ὀλόκληρο ἢ τοὺς ἀντιπροσώπους τοῦ λαοῦ.¹ (Ὅλος ὁ λαὸς βρισκόταν ἐκεῖ ἄπλως, 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 μόνον τόποι, ὅπου οἱ ἄνθρωποι εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ μαζεύονταν καὶ νὰ ἀνταλλάσσον τὰ προϊόντα τους. Ἐκεῖ γίνονταν ἡ ἀπόνομή 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 βασάνα τοῦ ἄλλου ποὺ εἶναι τὰ δικά μας», λέγει ὁ Duvignaud,² «ριζώνονταν μέσα μας μαζί μὲ τὴν ἐπίθεσι καὶ τὴν εὐχαρίστηση τοῦ συναισθανόμενου πόνου.» Ὁ Duvignaud βρίσκει ὅτι ὑπάρχει μία περιεργὴ σχέση ἀνάμεσα στὴ θεατρικοποίηση μιᾶς καταδίκης καὶ σ' αὐτὲς τὶς ἐκτάσεις τῆς ἀγορᾶς ποὺ ἀφήνουν μιὰ γέυση στέρισης, μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ἡ κυκλοφορία τῶν ἀγαθῶν δὲν φτάνει ποτὲ ὡς τὰ ἄκρα.

Στὴ Λωζάνη, ὅπως εἶπαμε, ἡ δικαιοσύνη ἀπονέμεται σ' ἓνα παλάτι, ποὺ 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 κοινό. 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 ριζούμε μιὰ ματιὰ στὰ καφε-θέατρα στὸ Παρίσι ἢ στὸ θέατρο Faux-Nez στὴ Λωζάνη, βλέπουμε ὅτι ὑπάρχει μιὰ περιεργὴ σχέση, ἐπίσης, ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς τόπους κατανάλωσις ποὺ (ὅπως ἀναφέρει ὁ Duvignaud) εἶναι οἱ τόποι ἀνταλλαγῶν σήμερα: «Εἶναι σάν νὰ πρόκειται, ἐδῶ, νὰ καταναλώσουμε τὸ σύμβολο, νὰ τὸ συγκεντρώσουμε στὴν κοιλιὰ, σὲ ὄλο 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. Ἐργαζόμεστε 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 ποὺ ἐντοπωσιάζει κυρίως μέσα στὶς αἴθουσες τῶν δικαστηρίων τῆς Λωζάνης, ἐκτὸς ἀπὸ μεγαλοπρέπεια καὶ σοβαρότητα, εἶναι ἡ καθαριότητα ποὺ 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 ποὺ μποροῦν νὰ κυκλοφοροῦν ἀόρατα καὶ ποὺ ἔχουν ἴσως ξεφύγει ἀπὸ τὸ ἄγριο κυνηγητὸ ἐνὸς πολὺ σχολαστικοῦ προσωπικοῦ.

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

Ἀπὸ τὴν ἐθνογραφία τῆς Ποινικῆς Δικονομίας⁵ μαθαίνουμε ὅτι τὸ Δικαστήριον μορεῖ νὰ συνεδριάσει μιὰ δευτεμὴν μέρα (ἀλλὰ τὸ μαγαδασκαρινὸ fokomola λειτουργεῖ ὅλες τὶς μέρες) ἢ εἰσόδος τῶν δικαστῶν εἶναι πανηγυρικὴ, ἐπίσημη. Ὑπάρχουν ἀκόμη δικαστήρια ποὺ μετακινοῦνται ἢ κάνουν δρομολόγια. Σὲ ὀρισμένες φυλὲς οἱ μέρες τῶν συνεδριάσεων τοῦ δικαστηρίου συμπίπτουν μὲ τὶς μέρες τῆς ἀγορᾶς ἢ τὸ ἀντίθετο. Ὑπάρχουν ἐπίσης ἀρνητικὲς καὶ θετικὲς μέρες γιὰ τὴν ἀπόνομή τῆς δικαιοσύνης.

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

4. Ὀνομασία 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 διαχωρισμὸς 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 ἠθοποιὸς τοῦ Claudel σὲ ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὴν *Ἀνταλλαγὴ*. Σκηνὴ καὶ πλατεία δημιουργοῦν τὸ θέατρο καὶ ὑπαγορεύουν τὸ στυλ καὶ τὴν δραματοποιίαν. 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 «ἠθοποιοί». Ὁ κλητήρας παρουσιάζει τοὺς μάρτυρες. Τὸ «κοινὸ» τῆς δίκης βρίσκεται χωρισμὲνο καὶ ἀποκομμένο ἀπὸ τὴν σκηνή, ὅπου κινουῦνται 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 κοινού.

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

Ὅσον ἀφορᾷ τὸν Piscator,² νὰ τι ἔγραψε πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα: «Βρισκόμαστε μπροστά πρὸ ἀκόλουθο θεμελιώδες πρόβλημα: Πρέπει νὰ καταργήσουμε τὴν ἀπόσταση σκηνῆς-πλατείας ἐν ὄψει τῆς ἐνεργητικῆς συμμετοχῆς τοῦ κοινού· τὸ νέο κτίριο θά πρεπε νὰ ἐπιτρέψει μιὰ αὐθόρμητη ἐνσωμάτωση τοῦ κοινού στὴ σκηνικὴ πράξη.»

Ὁ Brecht³ ἐπέμεινε πάνω στὴν ἀνάγκη πού ὑπάρχει νὰ καταστραφῆ ἡ αὐταπάτη τόσο τοῦ ἠθοποιού ὡς καὶ τοῦ «προσώπου» πού ὑποδύεται: «Θὰ πρέπει φυσικὰ νὰ ἐγκαταλείψουν τὴν ἰδέα τοῦ τέταρτου τοίχου, αὐτοῦ τοῦ φανταστικοῦ τοίχου πού χωρίζει τὴν σκηνὴ ἀπὸ τὴν πλατεία καὶ δημιουργεῖ τὴν αὐταπάτη ὅτι τὸ γεγονός ζετυλιγεται μέσα στὴν πραγματικότητα μακριὰ ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ κοινού.»

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

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

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

Ὁ O'Casey ἔλεγε δὲ τὴ σκηνὴ εἶναι σὰν τὸ κάδρο ἐνὸς πίνακα, ἕνας τέταρτος τοίχος, ἕνα φωτισμένο κουτί, ὅπου οἱ ἠθοποιοὶ παραμένουν μακριὰ ἀπὸ τὸ κοινὸ.

Στὴ δίκη, ὅπου ὑπάρχει ὁ ἴδιος διαχωρισμὸς 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 ἔκφραση τῆς «κακῆς μας συνειδήσεως» ὁ «διπλός» ἐαυτὸς μας πού ἐνεργεῖ δημόσια καὶ πού ἐξωτερικεύει αὐτὸ τὸ μέρος τοῦ χάους, πού θέλουμε νὰ ἀρνηθοῦμε σὲ μᾶς τοὺς ἴδιους. Ὁ διαχωρισμὸς σκηνῆς-πλατείας μεγαλώνει αὐτὸ τὸ πρόβλημα. Γι' αὐτὸ καὶ τὸν θεωροῦμε σὰν ἕνα μεγάλο κίνδυνον γιὰ τὴν κοινωνία· οἱ κρίσεις πού κάνουμε γι' αὐτὸν εἶναι ἡ ἀντανάκλαση ἢ καλύτερα ἡ προβολὴ τῆς κρίσεως πού κάνουμε γιὰ τοὺς ἴδιους τοὺς ἐαυτοὺς 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 εὐθύνη τοῦ κατηγορουμένου.

«Στὸ θέατρο», γράφει ὁ Touchard,⁴ «μπροστά σὲ αὐτὰ τὰ πρόσωπα πού μᾶς μοιάζουν ἀλλὰ πού εἶναι ἀπογυμνωμένα ἀπὸ τοὺς φόβους μας, τολμᾶμε νὰ εἴμαστε πῶ διανεῖς καὶ ἀντικειμενικοί, καὶ ἐπιδοκιμάζουμε ἕνα εἶδος χαρᾶς λίγο σαδιτικῆς μὲ τὸ νὰ τοὺς ἐπιβάλλουμε ὡς τὰ ἄκρα τὸν κανόνα τοῦ ἀδιάλλακτου παιχνιδιοῦ ἐναντίον στὸν ἴδιο κανόνα πού μᾶς κάνει νὰ ἐπαινεστατοῦμε. Εἴμαστε σὰν ἀπειθάρχητα παιδιά, ἀναρχικὰ καὶ θορυβώδη, πού, ὅταν παίξουν τὶς «δασκάλες», ἐπιβάλλουν μιὰ ἀληθινὴ τυραννία σ' ὅσους ἀπὸ τοὺς συμμαθητῆς 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 ἀπό τί ἀποτελεῖται ἡ «κάθαρση».

Με αὐτὴ τὴν ἔννοια, τὸ ἔγκλημα ἔχει λοιπὸν μιὰ κοινωνικὴ λειτουργία· μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἀπολυτρανομάσῃ 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 με τὰ ἴδια αἰσθήματα μ' αὐτόν», γράφει ὁ Gouhier.¹ Ἐάν ὁ ἀντικειμενικός μας σκοπὸς γιὰ τὸ νέο θέατρο εἶναι ἕνας ἐνιαῖος σκηνικός τόπος, δηλαδὴ ἡ δραματικὴ ἐπικοινωνία καὶ ἡ συμμετοχὴ, δὲν μποροῦμε 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 μποροῦσε νὰ μουρμουρίσει μαζί με τὸν κατηγορούμενο τὰ ἴδια λόγια καὶ με τὰ ἴδια αἰσθήματα μ' αὐτόν. Ἄλλωστε, ἕνα δικαστήριο αὐτοῦ τοῦ τύπου δὲν θὰ εἶχε μεγάλες διαφορὲς ἀπὸ τὸ καινούργιο θέατρο.

Σε μιὰ δική, ὑπάρχουν σχέσεις καὶ ἀλληλοεπιδράσεις ἀνάμεσα σὲ περισσότερα πρόσωπα, ὅπως καὶ στὸ θέατρο. Ἄς ἀρχίσουμε ἀπὸ τὸν ἠθοποιό.

ὁ ἠθοποιὸς καὶ ὁ ρόλος του

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

Γιὰ τὸν Duvignaud,² ὁ ἠθοποιὸς εἶναι ἕνα «ἀτυπικὸ ὄν», ἀποκλεισμένο ἀπὸ τὴν ομάδα, ποὺ ἀναζητᾷ πραγματικὰ κοινωνικὰ πλαίσια ἀλλὰ με διάφορες ἐξωπραγματικὲς συμμετοχές. Ὁ ἠθοποιὸς δίνει μιὰ σαρκικὴ πραγματικότητα σ' ἕνα φανταστικὸ ἐπιπόνημα σὲ σημεῖο ποὺ τὸ κάνει πιὸ ἀληθινὸ ἀπὸ ἕνα ζωντανὸ πλάσμα. «Ὁ ἠθοποιὸς δὲν μπαίνει σ' ἕνα ρόλο», λέει ὁ Duvignaud, «δὲν φορεῖ τὴ φορεσιά ἐνὸς ἥρωα, ἀλλὰ δημιουργεῖ ἕνα πρόσωπο», καὶ ἡ πράξη με τὴν ὁποία ὀδηγεῖται σ' αὐτὴ τὴν κατοχὴ τῆς καινούργιας μορφῆς ποὺ ἀναπαριστᾷ πάνω στὴ σκηνὴ εἶναι μιὰ δημιουργία. Ὁ ἠθοποιὸς ἐφευρίσκει αὐτὴ τὴν κοινωνικὴ ἐκδήλωση καὶ τῆς δίνει μιὰ καινούργια ὑπαρξήν». Ἀλλὰ πῶς ὁ ἠθοποιὸς 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 ὀρισμένες μαρτυρίες τῶν ἰδίων τῶν ἠθοποιῶν, ποὺ διηγοῦνται πῶς ἔτυχε νὰ παίξουν ἕνα ρόλο. Οἱ περισσότεροι ἠθοποιοί, ὅπως εἶναι οἱ ἀρχαίριοι καὶ πολλοὶ ἄλλοι ποὺ ἦταν ὑποχρεωμένοι νὰ ὑπακούσουν στὶς ὀδηγίες ἐνὸς 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 Coreau, ὁ Dullin, ὁ Barrault κλπ., καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἡ μαρτυρία τους εἶναι ἐξίσου ἀποκαλυπτικὴ.

Ὁ Coreau πίστευε ὅτι ὁ ἠθοποιὸς δὲν διαλέγει τὸν ρόλο του ἀλλὰ «ἀπορροφᾶται» ἀπ' αὐτόν καὶ καταθύνεται ἀπὸ τὴν παρουσία ἐνὸς ὀρισμένου κοινῶ. Σύμφωνα με τὸν Coreau ὁ ἠθοποιὸς δὲν μπαίνει στὸ πετσί τοῦ «προσώπου» ποὺ θέλει νὰ ἐρμηνεύσει, ἀλλὰ τὸ «πρόσωπο» πλησιάζει τὸν ἠθοποιό καὶ τοῦ ζητᾷ ἐλες ἐκεῖνες τὶς ἰδιότητες ποὺ τοῦ χρειάζονται γιὰ νὰ ἄρξει εἰς βάρος του, κι ἔτσι τὴν γὰ-σιγὰ τὸν ἀντικαθιστᾷ μέσα στὸ πετσί του. «Δὲν ἀρκεῖ νὰ ἀναλύσουμε πολὺ τὸ πρόσωπο ποὺ πρόκειται νὰ ἐρμηνεύσουμε οὔτε νὰ προσπαθήσουμε νὰ τὸ καταλάβουμε καλά, γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ γίνουμε αὐτὸς» ὁ ἄλλος. Οὔτε καὶ ἀρκεῖ νὰ κατακτήσουμε αὐτὸ τὸ «πρόσωπο» γιὰ νὰ τοῦ δώσουμε ζωὴ. Πρέπει πρῶτα νὰ κατακτηθοῦμε ἀπ' αὐτό», λέει ὁ Coreau.

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

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

Γιὰ τὸν Touchard,⁴ ὁ ἠθοποιὸς ἐκφράζει τελικὰ αὐτὸν τὸν κόσμο ποὺ κρύβει μέσα του. Ἀλλὰ συχνὰ αὐτὸ ποὺ ἕνας ἠθοποιὸς ἐκφράζει καλύτερα καὶ με μεγαλύτερη ἔνταση εἶναι αὐτὸ ποὺ «ἀπωθεῖ» στὴν καθημερινή του ζωὴ. Ὁ Touchard θεωρεῖ τοὺς ἠθοποιούς, ὅπως καὶ τοὺς ἄλλους καλλιτέχνες, σὰν παιδιὰ δυστυχισμένα καὶ παραγνωρισμένα ποὺ συνειδητοποιοῦσαν πολὺ νωρὶς τὰ ἐμπόδια ποὺ ἐναντιώνονταν στὴν πραγματοποίησιν τῶν ἐπιθυμιῶν τους, κρίνοντας τὰς ἀεπέπραστας σὲ σχέση με τὶς παιδικές τους πτήσεις, ποὺ δὲν ἔμφοσαν νὰ ἐπιβιώσουν καὶ νὰ βεβαιώσουν τὴν ψυχικὴ τους ἰσσορροπία παρὰ ὑπεκφεύγοντας μέσα στὸ δνειρο.

«Ὁ ἠθοποιὸς 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.

loz¹ 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' ὅτι ἐξω. Διάλεξα τὸ θέατρο γιὰ ἓνα λόγου τελειῶς ξένο ἀπὸ τὸ θέατρο· γιατί, ἂν δὲν ἔκανα θέατρο, θά εἶχα γίνει clochard προφανῶς.»

Ὁ ἠθοποιὸς εἶναι ἓνας «παρεκκλιῶν» πού ζεῖ τὴν παρεκκλισή του μὲ τὴν κατοχὴ διαφορετικῶν ρόλων.

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

Ὁ ἄνθρωπος πού βασανίζεται ἀπὸ τὸ ἄγχος μπορεῖ νὰ βρεῖ μιὰ διέξοδο μὲ τὴν ἀναπαράσταση ὀρισμένον ρόλον ἐρμηνευόντάς του σὰν «πρόσωπα». Οἱ ρόλοι αὐτοὶ τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ προσαρμοσθεῖ στὸ περιβάλλον πού ἐδημιούργησε συλλογικά καὶ στὸ ὁποῖο δὲν προσαρμόσθηκε ἄτομικά.

Ὁ ἠθοποιὸς προσελκύεται λοιπὸν ἀπὸ ἓνα ρόλο, πού ἡ κοινωνία τοῦ υπέβαλε. Αὐτὴ ἡ ἐλξη τοῦ ἠθοποιῦ γιὰ τὸν ρόλο εἶναι ἴδια μὲ τὴν ἐμπνευση πού γίνεται ἀπὸ ἓνα μοντέλο, μὲ αὐτὴ τὴν ὑποβολὴ τοῦ «κοινωνικοῦ» πάνω στὸ «άτομικό» γιὰ τὴν ὁποία μίλησον ὁ Marcel Mauss: «Τὸ ὄν ὀλόκληρο γοητεύεται ἀπὸ μιὰ δύναμη πού τὸ καλεῖ σὲ μιὰ συμμετοχὴ ἐνεργητικὴ καὶ παθιασμένη νὰ μπεῖ μέσα στὴν κοινωνικὴ κυκλοφορία, πού τὸ ἐπιτρέπει νὰ ζεῖ στὸν ἴδιο ρυθμὸ μὲ τὴν ὁμάδα.»

Ὁ Marcel Mauss² μᾶς ὑπενθύμισε πὼς περάσαμε ἀπὸ ἓνα ἄπλο μασκάρωμα 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 «εἰδῶ». Στους Puébllos, μέσα στὶς φυλὲς τῆς Βορειο-ανατολικῆς Ἀμερικῆς, στὸς Agunta τῆς Αὐστραλίας, στὴν Ἰνδία, τὴν Κίνα, στὸς Ἑτρούσκους καὶ στὸς Ρωμαίους, ἡ «ἄδρυσση» ἐνὸς ἀτόμου «πού φορεῖται μιὰ μάσκα» προκύπτει ἀπὸ τὴν ἴδια δραστηριότητα αὐτῶν τῶν ὁμάδων καὶ τὴν προσδιορίζει.

Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο λοιπὸν πού ὁ ἠθοποιὸς προσελκύεται ἀπὸ ἓνα ρόλο προσπαθώντας νὰ ἐξασκηθεῖ σ' αὐτὸν γιὰ νὰ φτάσει τὸ «κοινωνικό», κατέχεται σιγά-σιγά ἀπὸ τὸν ρόλο του καὶ φτάνει ἀπὸ τὴν «ἐρμηνεία τοῦ προσώπου» σ' ἓνα πρόσωπο. Ὁ ἠθοποιὸς κατέχεται ἀπὸ τὸν ρόλο ἀλλὰ μὲ σκοπὸ νὰ κατακτήσει λίγο περισσότερη ὑπάρξει καὶ νὰ πραγματοποιήσει μιὰ συγκεκριμένη ἐμπειρία, λέει ὁ Duvignaud.

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

τῆς «κατοχῆς», ἔτσι καὶ ὁ ἠθοποιὸς, αὐτὸ τὸ ἄτομο τὸ ἀποκλείσκει ἀπὸ τὴν ὁμάδα, ἀπομονώνει ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους ἀνθρώπους γιὰ νὰ τονίσει τὶς ἀτομικὲς ἰδιομορφίες ἐνὸς ἥρωα καὶ νὰ ἐπικοινωνήσῃ ἔτσι μὲ τὸ κοινὸ.

Αὐτὸ πού βγαίνει ἐπίσης σὰν συμπέρασμα ἀπὸ τὶς ἐθνολογικὲς παρατηρήσεις, εἶναι ὅτι τὸ «κοινωνικό» ἐκκρίνει «ἀτυπισμὸ» καὶ μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια ὁ Arothélos αἰσθάνεται σὰν ἓνας «ντροπιασμένος», πού ζεῖ στὸ περιθώριο. Ἄλλοι πάλι πιστεύουν ὅτι ἡ κατοχὴ τοῦ καινούργιου προσώπου ἀπὸ τὸν ἠθοποιὸ ὁδηγεῖ σὲ μιὰ δίπλωση τοῦ ἠθοποιῦ, μιὰ ἀποπροσωποποίηση. Αὐτὴ ἡ κατάσταση τῆς «δίπλωσης» τοῦ ἠθοποιῦ φαίνεται στὴν περίπτωση τῆς Barbara:³ Αὐτὴ ἦταν μία νεαρὴ ἠθοποιός, εἰδικευμένη σὲ ρόλους ἁγίων ἢ ἠρωιδῶν· ὁ ἄντρας τῆς πῆγε μιὰ μέρα νὰ ἐμπιστευθεῖ στὸν Moreno τὰ συζυγικά του προβλήματα: Ἡ γυναίκα του στὸ σπίτι ἦταν τὸ τελειῶς ἀντίθετο τῆς εἰκόνας πού εἶδνε πάνω στὴ σκηνή. Ὁ Moreno ζήτησε τότε ἀπὸ τὴ Barbara νὰ σταματήσει νὰ παίξει τοὺς συνηθισμένους τῆς ρόλους, καὶ αὐτὴ αὐτοσχεδιάζοντας τὸ ἴδιο κίβλα βράδου ἔπαιξε ἓνα ρόλο πρόστυχης μὲ τέτοια χυδαιότητα, πού τὸ κοινὸ ἔμεινε ἄναυδο. Ἀπὸ τότε κράτησε αὐτὸν τὸν ρόλο καὶ ὁ ἄντρας τῆς ἐνημέρωσε τὸν Moreno πάνω στὶς προοδευτικὲς ἀλλαγές τῆς νοοτροπίας τῆς γυναίκας του.

Μὲ τὸ θέατρο τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ ὁ Moreno ἤθελε νὰ ἀποφύγει τὸ δίλημμα τοῦ ἠθοποιῦ νὰ κατακτηθεῖ ἀπὸ τὸν ρόλο του καί, ὅπως εἶναι ἐπόμενον, 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 παίξουμε ὅλους τοὺς ρόλους πού κρύβονται μέσα μας, κι ἔτσι δημιουργοῦνται ρόλοι ἀλλοιωμένοι, ἀποθνημένοι ἢ σεβαστοί, πάντοτε ἀπὸ τὶς προτοβουλίες κάποιου «κηνοθέτη».

Ἄλλὰ μιλῆσαμε ἀρκετὰ γιὰ τὸν ἠθοποιό, ἄς ἐρθουμε τώρα στὸν ἐγκληματία.

ὁ ἐγκληματίας καὶ ὁ ρόλος του

Ὁ κοινωνιολόγος Jefferu⁴ χαρακτηρίζει τὸν ἐγκληματία ἀπὸ μιὰ κοινωνικὴ «ἀποπροσωποποίηση», μιὰ ἀδυναμία ὀλοκλήρωσης 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 ροπὴ πρὸς τὸ ἐγκλημα πού 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)*.

ὄψη γιὰ νὰ ἐπιμετρήσουν τὴν ποιητὴ; Εἶδαμε διὰ τὴν «κατασκευὴ» ἐνὸς προσώπου ἀπὸ τὴν κοινωνία, φορτωμένου μὲ τις ιδιότητες μᾶς φατρίας, ὕψιρα πολλὰ πρὶν ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ ἐμφάνισι τοῦ «Ἐγώ». Μᾶς εἶναι ἐξἄλλου γνωστὴ ἡ βία ποὺ ἀσκαίται ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ σύνολο σὲ ὀρισμένα 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 ξαφρεῖται 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 ἕνα ἀπὸ τὰ «πρῶτα ἐγκλήματα», μπορεῖ νὰ διαπιστώσει ὅτι ἡ κοινωνία «ξεχωρίζει» ἀπὸ τότε ἀρκετὰ αυθαίρετα τοὺς «ἐγκληματίαις» τῆς.

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

Ἐπὶ ἑνὶ μέρει ἡ ἐπιλογὴ αὐτὴ, ἡ ἐννοία τῆς προφητείας, ποὺ πραγματοποιεῖται. Ἐπὶ ἑνὶ μέρει ἡ ἐπιλογὴ αὐτὴ, ἡ ἐννοία τῆς προφητείας ποὺ πραγματοποιεῖται τὸ ἰσοδύναμον τῆς «ἀναφορᾶς τῆς ἀρχῆς μέσα στὴν ἐπικοινωνία». Ἐπὶ ἑνὶ μέρει ἡ συμπεριφορὰ ποὺ προκαλεῖ στὸν ἄλλο τὴν ἀνάλογη ἀντίδραση. Γιὰ παράδειγμα, κάποιος ποὺ ἐνεργεῖ μὲ τὴν ἀρχικὴ σκέψη: «Κανεὶς δὲν μὲ ἀγαπᾷ» θάξει ἀρνητικὴ συμπεριφορὰ, ἀμυντικὴ ἢ ἐπιθετικὴ, στὴν ὁποία εἶναι πολὺ πιθανόν οἱ ἄλλοι νὰ ἀπαντήσουν ἐχθρικὰ δικαιολογώντας ἔτσι τις 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.

Αὐτὴ ἡ ἐννοία, ποὺ εἶναι πολὺ σημαντικὴ γιὰ τις διαπροσωπικῆς σχέσεις, μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσει νὰ καταλάβουμε τὴ συμπεριφορὰ τοῦ ἐγκληματία. Τὸ ἄτομον, ποὺ κυριαδεύεται ἀπὸ τὸν ρόλο τοῦ «ἀτυπικοῦ», παίξει ὕστερα τὸν ρόλο αὐτὸ σὰν τὸ «γκαρσόνι» τοῦ Sartre ποὺ παίξει εἰς τὴν ἡλικίαν του.

Ἐπὶ ἑνὶ μέρει ἡ ἐπιλογὴ αὐτὴ, ἡ ἐννοία τῆς «πραγματικότητος» ἀποτελεῖ τέλεια πραγματοποιημένον ἐπίτευγμα τοῦ πολιτισμοῦ μας, λέει ὁ Laing,³ ποὺ ἐξηγεῖ τὴν ἐννοία τῆς «προσποίησης-ὕπερφουγῆς».

Ἡ ὕπερφουγὴ εἶναι μιὰ σχέση, κατὰ τὴν ὁποία προσποιεῖται κάποιος ὅτι ἔχει ἀποφύγει τὸν ἀρχικὸ ἑαυτὸν ὅσο ὕστερα προσποιεῖται ὅτι ἐπιστρέφει ἀπὸ αὐτὴ τὴν προσποίηση ἔτσι, ποὺ φαίνεται ὅτι ἔχει ξαναγυρίσει στὴν ἀφετηρία.

Τὸ παράδειγμα ἐνὸς παιδιοῦ, ποὺ ἀναφέρει ἡ Ann Freud, στὸ «Ὅταν ἤμασταν νέοι τοῦ Α. Α. Mailln, μᾶς βοηθεῖ νὰ καταλάβουμε πῶς ἡ ἀπομόνωσι σὲ ἕνα ρόλο, ποὺ «τυχαῖα» ἡ ἀναγκαστικὰ ἐξωτερίκευσε κάποιος, τὸν παγιδεύει ὀριστικά: «Στὴν κάμαρα αὐτοῦ τοῦ τρίχρονον παιδιοῦ ὑπάρχουν τέσσερις καρέκλες. Ὅταν κάθεται στὴν πρώτη, εἶναι ἐξερευνητικῆς, ποὺ διαπλέει νύχτα τὸν Ἀμαζόνιον. Στὴ δευτέρη, εἶναι ἕνα λιοντάρι καὶ τρομάζει τὴ νταντὰ του μὲ τὸν βρυχηθμὸν τοῦ στὴν τρίτη εἶναι ἕνα καπατάνιος ποὺ διευθίνει τὸ πλοιο τοῦ στὴ θάλασσα. Στὴν τέταρτη, ὅμως, ποὺ εἶναι ἕνα κερκελάκι μωροῦ, προσπαθεῖ νὰ προσποιεθῆ ὅτι εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο ὁ ἑαυτὸς του, ἕνα μικρὸ ἀγόρι.» Ἐάν ἡ ὄψις «καταφέρει» νὰ προσποιεθῆ ὅτι εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο ὁ ἑαυτὸς του, τὸ πρόσωπό του θὰ ἔχει γίνῃ μιὰ μάσκα, καὶ θὰ νομίζει ὅτι κάθε φορὰ ποὺ φέρεται σὰν νὰ μὴν εἶναι «ἕνα μικρὸ ἀγόρι», προσποιεῖται ὅτι δὲν εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο ὁ ἑαυτὸς του.

«Τὰ πρῶτα παιδιὰ στὴν ἡλικία τῶν τριῶν χρόνων, μὲ τὴ βοήθεια τῶν γονιῶν τους καὶ ὄλων ἐκείνων ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ αὐτὰ, βρίσκουν τὸν τρόπο νὰ προσποιοῦν μὲ ἐπιτυχία ὅτι εἶναι μικρὰ ἀγόρια καὶ κορίτσια, λέει ὁ Laing.⁴ Ἐρχεται ὅμως μιὰ στιγμή ποὺ τὸ παιδί, ἀφήνοντας κατὰ μέρος τις ἐξάρσεις του, ξεχνᾷ ὅτι κάνει σὰν νὰ μὴν εἶναι τίποτα ἄλλο παρὰ μόνο ἕνα μικρὸ ἀγόρι καὶ γίνετα ἕνα μικρὸ ἀγόρι.

«Πότε οἱ ἄνθρωποι σταμάτησαν νὰ αἰσθάνονται ὅτι αὐτὸ ποὺ ἀντιλαμβάνονται ἦταν ἐξωπραγματικό;», ἀναρωτιέται ὁ Laing. Ἡ σχέση «Πραγματικότητος-Φαντασίας» ὑπάρχει τόσο στὸ θέατρο ὅσο καὶ στὴ ζωὴ, καὶ δὲν εἶναι εἰκόλον νὰ ξεχωρίσουμε τὰ ὀρθὰ τοῦς.

Ἡ ἐννοία τῆς προσποίησης-ὕπερφουγῆς ἀνησυχεῖ τὸν ἥρωα τῆς τραγωδίας τοῦ Rotrou, τὸν Saint Genest.

Genest: Προσποιοῦμαι πρὸς λίγο, Andrien, ἔτσι ποὺ δὲν γίνωμαι κάποιος ἄλλος... Πρέπει νὰ μιμηθῶ καὶ ὄχι νὰ γίνω.

Μτὰ φωνὴ: Καταδύωξε, Genest, τὸν ἥρωά σου. Δὲν θὰ μιμηθεῖς καθόλου μάταια.

Αὐτὸ εἶναι τὸ δράμα τοῦ Genest συμπτωκτικῶς ἐπὶ λίγας γραμμῆς. 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 «μμηθεί», δηλαδή να παίξει την κωμωδία! Στα μάτια του Rotrou, κανείς δεν μπαίνει άτιμωρητα στο περσι ενός ρόλου. Το θέατρο κρατάει στα χέρια του μιὰ παράξενη έξουσία: «Ο ήρωας κυριεύεται από το «πρόσωπο» και τὸ «ἀκυρώνει» γιὰ νὰ τὸ δημιουργήσει σύμφωνα με τὴν εἰκόνα πὸν ἔχει στὴ φαντασία του· ἀπὸ τὴν «προσποίηση» κινδυνεύει νὰ δημιουργήσει μιὰ «ἀλήθεια», ἀπὸ τὴν προσωρινὴ μάσκα τὸ μοναδικὸ πρόσωπο. Ὁ ἦθοποιὸς διατρέχει τὸν «αθνητὸν» 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 πὸν τὸ μικρὸ ἀγόρι ἢ ὁ ἦθοποιὸς μεταβάλλονται ἀπὸ τὰ διάφορα πρόσωπα! πὸν πρόκειται νὰ ἐρμηνεύσουν, ἔτσι καὶ τὸ «ἀτυπικὸ» ἄτομο μεταβάλλεται ἀπὸ τὸν δικὸ του ρόλο. Ἄλλὰ ὅπως τὸ μικρὸ ἀγόρι ἢ ὁ ἦρωας ἐνὸς ἔργου δὲν εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο ὁ ἑαυτὸς τους γιὰτὶ εἶναι ἓνα μικρὸ ἀγόρι ἢ ἓνας ἦρωας, ἔτσι καὶ ὁ ἐγκληματίας δὲν εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο ἓνας ἐγκληματίας γιὰτὶ εἶναι πρὸς τὸ παρὸν ἓνας ἐγκληματίας.

Ἡ ἄρνηση ὀρισμένων ἀτόμων νὰ δεχθῶν ἔτοιμος ρόλους, παραδοσιακοὺς, καὶ ἢ δυσπιστία τῆς κοινωνίας σ' ὅτι τοὺς ἀφορᾷ, καὶ στὴ συνέχεια ἢ ἀπομόνωσή τους, τοὺς σπρώχνει νὰ ἐξεγερθῶν. Ὁ ἦθοποιὸς σὰν τὸν ἐγκληματία εἶναι ἢ ἐξέλιξη τοῦ «ἀποδιοπομπαίου τράγου». Παίζει σὰν κι αὐτὸν τὸν ρόλο τοῦ Διπλοῦ. Ἐνα ὄρατο παράδειγμα τοῦ ρόλου τοῦ ἀποδιοπομπαίου τράγου εἶναι αὐτὸ τοῦ φάρμακου, ὅπως τὸν γιόρταζαν στὴν ἀρχαία Ἀθήνα: δηγοῦσαν μέσα στοὺς δρόμους τῆς πόλης ἓναν ἄνθρωπο (πὸν τὸν λέγανε φάρμακο), πὸν τὸν βρίζανε καὶ τὸν χτυποῦσαν ὡς τὴν ἐξοδὸ τῆς πόλης, ὅπου τὸν ξυλοκοποῦσαν καὶ τὸν ἔριχναν στὴ θάλασσα. Αὐτὸς ἔφερεν πράγματι τὸ στίγμα ἀπὸ τὸ ὅποιο ἔπρεπε νὰ καθαρισθεῖ ἢ πόλη· ἀλλὰ ἢ θυσία δὲν εἶχε καμιά ἀξία *παρὰ μόνο ἐὰν τὸ θῆμα ἔπαιξε τέλεια τὸν ρόλο πὸν τὸν ἀνάθετε ἢ ομάδα.*

Ἐχουμε τὴν ἀπαιτήση σήμερα ἀπὸ τὸν ἦθοποιὸ νὰ κατακτηθεῖ ἀπὸ τὸν ρόλο τοῦ ἦθοποιοῦ, 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 πεῖσει τοὺς ἄλλους γιὰ τὴν ἀθωότητά του, πρέπει ἐπίσης νὰ εἶναι ἔτοιμο νὰ μετανοήσει καὶ νὰ ἐπανορθώσει, ἂν θέλει νὰ τοῦ ἐπιβληθεῖ μειωμένη ποινὴ. «Ἀφοῦ οἱ δικεικρίσεις αὐτὲς ἰσοδυναμοῦν μετὴν προσδοκία ἐνὸς ὀρισμένου τύπου σεβασμοῦ, αὐτὲς οἱ «ἐπιδιορθώσεις» ἔχουν ἓνα χαρακτηριστὰ τελετουργικὸ καὶ ἔχουν προορισμὸ νὰ ἀναπαρστήσουν τὴν τύψη τοῦ ὕβριστή

γιὰ τὸ προσβαλλόμενο ἀγαθόν.»² Στὴν περίπτωση πὸν ἔγινε μιὰ κλοπὴ καὶ ὁ ἐνοχος θέλει νὰ ἐπανορθώσει, ὁ ἀντιθετικὸς χαρακτήρας πὸν στιγματίζει τὴν ἐξέλιξη τῆς δίκης δὲν εἶναι ἰσχυρὸς· ὑπάρχει ἢ μᾶλλον μιὰ σιωπηλὴ συνεργασία, κι ἂν ἀκόμα οἱ συμμετέχοντες συνειδητοποιοῦν τὸν συνασπισμὸ τους. Ἡ τιμωρία ὁμοῦ ἀπομονώνει τελικὰ τὸν ἐνοχο, γιὰ νὰ ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴν κοινωνία κάθε ἐπιδημία ἐνοχῆς καὶ γιὰ νὰ ἀπαλλάξει τὴν ὁμάδα ἀπὸ κάθε ἐνδεχόμενη συννεοχῆ.

Ἐξετάζοντας τὰ ἀδικήματα τοῦ 1974 στὴ Λωζάνη καὶ κάνοντας σύγκριση μετὰ τὰ προηγούμενα χρόνια, συμπεραίνουμε ὅτι οἱ «ἀποδιοπομπαῖοι τράγου» εἶναι ὄλο καὶ περισσότερο νέοι. Μιὰ ἀνακεφαλαίωση τῶν ὑποθέσεων, πὸν ἔχουν μιὰ κάποια σοβαρότητα, δίνει μέσον ὄρο ἡλικίας ἀπὸ τὰ 15 ὡς τὰ 24 χρόνια.

Θάταν πολὺ ἀπλὸ νὰ ριζώσουν ὄλο τὴν ἐθὺν τῶν καταστάσεων πάνω στὴν πλάτη αὐτῶν τῶν ἐγκληματιῶν, πὸν φορτώθηκαν χωρὶς τὸν ρόλο τοῦ «ἀνταρτή», ἂν ἀφήναμε κατὰ μέρος τις διαφορές πιθανῆς αἰτίας ἐγκληματικότητας καὶ τὴ συνεχῆ καὶ ἔντονη διαμάχη τῶν γενεῶν, πὸν ὄδηγε τοὺς νέους σὲ μιὰ ἀνάγκη ἀνταρσίας καὶ ἀνοποταγῆς στὶς ὑπάρχουσες δομές· μήπως θάταν λίγο παράλογο νὰ «καταλογίζεται» ἢ «νεότης» σὰν ἐγκλημα;

τὸ ντεκόρ

Ὁ «ἦθοποιὸς» παίξει τὸν ρόλο τοῦ πάνω στὴ σκηνὴ καὶ κινεῖται μέσα σ' ἓνα ὀρισμένο ντεκόρ. Μὲ τὴ λέξη ντεκόρ ἐνοοῦμε σήμερα ὄχι μόνο αὐτὸ πὸν ὀνόμαζαν ὡς τὸν τελευταῖο αἰῶνα σκηνικὸ, διακόσμηση, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ τὸ «ἡχητικὸ» ντεκόρ. Ἡ λέξη ντεκόρ σημαίνει, πάνω ἀπ' ὄλο, σύνολο ὕλικῶν στοιχείων πὸν εἶναι λιγότερο ἢ περισσότερο ἐπιδέξια δεμένα γιὰ νὰ φέρουν ἓνα ὀρισμένο ἀποτέλεσμα. Γιὰ τὸν Larthomas,³ τὰ εξαρτήματα, τὰ κουστουμὰ, ἢ μουσικὴ τῆς σκηνῆς καὶ οἱ θόρυβοι, εἶναι ὄλα σύμβολα, καὶ τὸ κοινὸ χαρακτηριστικὸ τους εἶναι ὅτι «συμβολίζουν» μόνο *μαζί* μετὰ προφορικὰ στοιχεῖα.

Τὸ ντεκόρ στὸ θέατρο μπορεῖ νὰ εἶναι ἓνα στοιχεῖο δεμένο ἢ συστατικὸ τοῦ δραματικῶ λόγου (langage dramatique). Τὸ πλαίσιο τῆς ζωῆς μας προσδιορίζει ἐπίσης, κατὰ κάποιο μέτρο, τὴ γλώσσα πὸν χρησιμοποιοῦμε. Δὲν μιλοῦμε μετὸν ἴδιο τρόπο στὴν ἐκκλησία, στὸ δικαστήριο, στὴν ἀγορά. Ἄναξη-τᾶμε μετὰ προσπάθεια, πὸν μᾶς εἶναι λιγότερο ἢ περισσότερο συνειδητῆ, ἓνα εἶδος συμφωνίας ἀνάμεσα στὴ μεγαλοπρέπεια ἐνὸς τόπου καὶ στὴ συστολὴ τῶν σκέψεῶν μας. Ἄλλὰ 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 αὐτὸ πού μᾶς ἀπασχολεῖ εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο νὰ κάνουμε τὸ μῆνυμά μας κατανοητό.

Στὸ θέατρο, ὅπως καὶ στὰ δικαστήρια, τὸ ντεκόρ ἔχει μεγάλη σπουδαιότητα. Εἶναι δεμένο στὸ δραματικὸ ἢ στὸ νομικὸ λόγο. Ὁ τόνος, τὸ λεξιλόγιον, ἡ σύνταξη, δὲν ἔχουν μοναδικὸ σκοπὸ νὰ κάνουν τὸ μῆνυμα κατανοητὸ ἀλλὰ νὰ φέρουν κι ἓνα ὀρισμένο ἀποτέλεσμα.

Οἱ «μεταμφιέσεις» εἶναι πολὺ συχνῆς στὸ θέατρο, ὅπως καὶ στὸ δικαστήριον, γιατί διευκολύνουν τὸν «ἠθοποιὸ» νὰ φτάσει στὴν κατοχὴ τοῦ «προσώπου» ποῦ ἐξωτερικεῖται.

οἱ δικαστές

Οἱ δικαστές ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν «καθημερινὴ ζωὴ». Ντύνονται μὲ μιὰ τήβεννο ἢ φορᾶνε περούκα. Ἡ περούκα τῶν Ἀγγλων δικαστῶν (ἀπὸ τὸν 17ο καὶ 18 αἰῶνα) παριστάνει τὸ ἀρχαῖο ἔμβλημα τῶν νομομαθῶν στὴν Ἀγγλία, τὴν κόμμωση: αὕτη ἦταν στὴν ἀρχὴ μιὰ ἄσπρη «καλύπτρα» ἐφαρμοστὴ. Ἡ περούκα τῶν δικαστῶν εἶναι ὅμως κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸ κατάλοιπο μιᾶς ἀρχαίας ἐπίσημης φορεσιάς. Ἡ λειτουργία της εἶναι πολὺ συγγενικὴ μὲ τὴ λειτουργία ποῦ εἶχαν οἱ μάσκες χοροῦ στοῦς «πρωτόγονους» λαοὺς. Κάνει αὐτὸν ποῦ τὴ φορεῖ εἶναι ἄλλο ὄν».

Ἄλλὰ γιατί νὰ θέλει κανεὶς νὰ φαίνεται ἓνας ἄλλος; Οἱ κλητῆρες, οἱ δικαστικοὶ γραμματεῖς, οἱ δικηγόροι μεταμφιέζονται. Στὴ Λωζάνη, ὁ κλητῆρας φορεῖ ἐπίσημη στολή. Οἱ δικηγόροι φοροῦν μαῦρα ρούχα. Στὴν Ἑλλάδα μόνο οἱ Ἀρσποαγίτες στὴ διάρκεια τῶν συνεδριάσεων τοῦ Ἀρείου Πάγου φορᾶνε «εἰδικὴ» στολή. Οἱ δικηγόροι δὲν μποροῦν νὰ παρασταθοῦν χωρὶς τὸ κοστῶμι καὶ τὴ γραβάτα. Ἄλλὰ γιατί νὰ εἶναι ἀπαραίτητες ὅλες αὐτὲς οἱ στολές;

Εἶδαμε ὅτι τὸ σκηνικὸ στὸ θέατρο ἀποτελεῖ ἓνα 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 ἐπιτακτικὴ καὶ συχνὰ ἔχει ἀποκαλυπτικὴ ἀξία. Μποροῦμε νὰ 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 ἓνα καινούργιο πλάσμα τῆς «μεταμφιέσεως» τους. Ἐδῶ εἶναι φανερό ὅτι τὸ ράσο κάνει τὸν παπὰ. Στὴ δίκη ποῦ εἶναι ἡ κατεξοχὴν «ἐφαρμογὴ τοῦ δικαίου» (τὸ δίκαιο δὲν ζεῖ παρὰ μόνο ἀπὸ συμβάσεις!), εἶναι ἀδύνατο νὰ φανταστοῦμε ὅτι τὸ ντεκόρ ἔχει πολὺ μεγάλη σημασία, ὅτι «τὸ ράσο κάνει τὸν παπὰ» καὶ στὰ δικαστήρια. Τὸ ντεκόρ στὰ δικαστήρια

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

Ἐνῶ ὅμως στὸ θέατρο σήμερον ὁ θεατῆς μπορεῖ νὰ ξεπεράσει τὴν ἀπλότητα τοῦ σκηνικοῦ, τὸ Δικαστήριον εἶναι δύσκολον νὰ συνεδριάσει χωρὶς τὸ κατάλληλον «σκηνικόν». «Δὲν ὑπάρχει ποθενὰ θεατῆς», γράφει ὁ Alain, «ποῦ θὰ σταματήσει μπροστὰ στὴ φτώχεια τῶν κοστούμιων, στὴν ἀπλότητα τοῦ σκηνικοῦ, ἢ στὴν ἀληθοφάνεια τῶν συναντήσεων, ἀν τὸ δράμα εἶναι ἰσχυρό.»

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

Τὸ Δικαστικὸν Παλάτιον στὸ Montbenoit δίνει μεγάλη σημασίαν στὸ «σκηνικόν». Τὰ γραφεῖα, οἱ διάδρομοι καὶ οἱ αἴθουσες ἀκροάσεων διακοσμούνται ἀπὸ μεγάλους πίνακας. Σὲ μιὰ αἴθουσα, ὅπου ἀπονέμεται ἡ ποινικὴ δικαιοσύνη, ὑπάρχει ἓνας θεόρατος πίνακας, ποῦ ἀναπαριστάνει τὴ θυσίαν τοῦ Ἀβραάμ. Ἄλλος πίνακας στὸ βάθος ἐνὸς διαδρόμου δεῖχνει τὴν ἀθωότητα περιτριγυρισμένη ἀπὸ δύο τέρατα ποῦ συμβολίζουν τὸ κακόν. Δεξιά καὶ ἀριστερὰ ὁ Γενναῖος ἄνθρωπος ἀμύνεται γὰ τὴν «ἀπειλουμένη ἀθωότητα». Σὲ ἓνα ἄλλο πίνακα, βλέπομε τὴ Δικαιοσύνη ποῦ ὁδηγεῖ τὴν Εἰρήνην πάνω στὴ γῆ. Περιτριγυρίζεται ἀπὸ ἐπουράνιους στρατούς, ποῦ παίζουν μιὰ συμφωνίαν. Μπροστὰ τῆς βρίσκονται δύο ἄγγελοι ποῦ προσπαθοῦν νὰ φυτέψουν τὰ δέντρα τῆς Εἰρήνης πάνω στὴ γῆ. Ἡ Δικαιοσύνη, «θριαμβεύουσα», βοηθᾷ τὴν Εἰρήνην νὰ κατέβει ἀπὸ τὸν οὐρανόν. Τρεῖς νέες κοπέλλες συμβολίζουν ὅτι ἡ ἀνθρωπότητα ἔχει πῶ ἀγνό· ἀφοῦ πᾶνε πρῶτα σὲ ἀναζήτησι τῆς Désirée, μπαίνουν ἐπικεφαλῆς τῆς πομπῆς καὶ τραγουδοῦν τὸν ὕμνον τῆς συμφιλιώσεως. Ἡ ἀνθρωπότης σκαρφωμένη στὴν κορυφή, ποῦ εἶναι σπαιμένη μὲ λουλοῦδια, πετάγεται μπροστὰ ἀπὸ τὴν Εἰρήνην καὶ τὴ ζητωκραυγάζει μὲ ξεσπάσματα χαρᾶς.

Ἄγγελοι, ἐπουράνιοι στρατοί, ἡ Θεῖα Δικαιοσύνη, τὸ κακόν· δὲν εἶναι σὰν νὰ θέλουν νὰ μᾶς πείσουν ὅλα αὐτὰ πῶς ἡ Δικαιοσύνη ἔχει μιὰ κάποια σχέση μὲ τὸ «ἐρῶ»; Ὅπως ἐπιβεβαιώθηκε ἀπὸ τὸν Max Weber,² τὸ δίκαιο εἶχε γενικὰ ἓνα χαρισματικὸν χαρακτῆρα. Ἦταν τὸ ἀντικείμενον μιᾶς θεοποίσεως ἀπὸ μέρος τῶν προφητῶν ἢ αὐτῶν ποῦ ἔλεγαν τὸ δίκαιο ἐρμηνεύοντας τὴ θεῖαν θέλησιν ἔτσι, ποῦ ἡ νομικὴ ὑποχρέωσις δὲν ἦταν ἔργον ἀνθρώπινης θέλησεως, ἀλλὰ κάτι τὸ «ὑπερφυσικόν». Ὁ φόβος τοῦ Θεοῦ ἄσκούσε πίεσιν στὴ δικαστικὴ ἀπόφασιν (δεδόλως, δίκαιο ποῦ κορανίου). Ἄν πιστέψουμε στὸν Καίσαρα, στὸν Διόδωρον ἀπὸ τὴ Σικελίαν ἢ τὸν Στρά-

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

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

βωνα, οἱ γαλατικές δρυίδες εἶχαν νομοθετικὴ ἢ νομικὴ λειτουργία. Συναντᾶμε ἓνα φαινόμενο ἀνάλογο στὶς γερμανικὲς χῶρες, ὅπου ὁ πρόεδρος τοῦ δικαστηρίου δὲν εἶχε τὴν ἀρμοδιότητα νὰ λέγει τὸ δίκαιο. Αὐτὸς ὁ ρόλος ἀνῆκε στοὺς χαρισματικούς «λέκτορες»: Rachimbours, lagsaga καὶ ἄλλοι Ge-setz-sprecher. 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 χῶρες. Γιὰ παράδειγμα, ὁ Blackstone στὸ *Commentaries on the Law of England* (1765) μιλάει γιὰ τὸν δικαστὴ σὺν νὰ εἶναι ἕνα «ζωντανὸ μαντείο».

Σήμερα, μιλάμε γιὰ τὸν ὀρθολογισμὸ τοῦ δικαίου. Δὲν πιστεύουμε πιά στὴ θεία πηγὴ τοῦ δικαίου. Ὁ Χαμουραμπι, ὁ Μουσιῆς, ὁ Μανουῆ, ὁ Μωάμεθ, βγήκαν ἀπὸ τὸν Μύθον ἀπογυμνωμένοι ἀπὸ τὴ γοητεία ποὺ τοὺς ἔδινε μία ὑπερφυσικὴ ἀποστολή, ἐμφανίζονταί σὺν ἄπλοιο κωδικοποιητὲς ἔθιμον. Ἀλλά, ἂν σήμερα κωχίζομαστε γιὰ τὸν ὀρθολογισμὸ τοῦ δικαίου, οἱ αἰθουσὲς μας ἀκρόασεων παραμένουν γεμάτες ἀπὸ θεϊκοὺς πίνακες ἢ εἰκόνας ὀρκιζόμεστε καὶ καταδικάζουμε τὴν ψευδορκία μέσα στὰ δικαστήρια. Τὸ δίκαιο καὶ ἡ θρησκεία ἀνέκαθεν «τὰ πηγαιναν πολλὰ καλά» μαζί.

Πολλοὶ κοινωνιολόγοι καὶ ἱστορικοὶ ἐρμηνεύουν τὴν καταγωγή τοῦ θεάτρου ἀπὸ τὴ θρησκεία. Αὐτὴ ἡ ἐρμηνεία βασίζεται πάνω στὶς ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὴ θρησκευτικὴ πράξι καὶ στὸ θεατρικὸ ἔορτασμο 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 πιὸ ψηλά ἀπὸ τὴν πλατεία ποὺ βρίσκονται οἱ θεατῆς.

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

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

Τὶ σχέση ἔχουμε λοιπόν; Συμμετρικὴ ἢ συμπληρωματικὴ;

Σύμφωνα με τὸν Dupréel² (νόμος τῆς συμπληρωμα-

τικότητας), θὰ λέγαμε ὅτι μιὰ σχέση με τὸν Α σὺν κατηγορούμενο, τὸν Β σὺν δικαστῇ καὶ τὸν Γ σὺν 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 δικαστῆς) ἔχει τὴ μεγαλύτερη κοινωνικὴ δύναμη.

Σὲ μιὰ συμπληρωματικὴ σχέση, ἡ κοινωνικὴ θέση τοῦ ἀτόμου εἶναι ἄνιση. Ἄλλος βρίσκεται σὲ πλεονεκτικὴ καὶ ἄλλος σὲ μειονεκτικὴ θέση. Στὸ *Μπαλκόνι* τοῦ Genet,³ βλέπουμε καλὰ αὐτὴ τὴ συμπληρωματικότητά. Ὁ δικαστῆς ἐξηγεῖ τὴν κοπέλλα ὅτι εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ἀνάγκη νὰ εἶναι αὐτὴ κλέφτρα γιὰ νὰ εἶναι καὶ αὐτὸς δικαστῆς: «Πρέπει νὰ εἶσαι μία παραδειγματικὴ κλέφτρα, ἂν θέλεις νὰ εἶμαι ἕνας παραδειγματικὸς δικαστῆς. Ἐάν ἐσύ εἶσαι μία κακὴ κλέφτρα, τότε κι ἐγὼ θὰ γίνω ἕνας κακὸς δικαστῆς.» Καὶ ἀπευθυνόμενος στὸν δῆμο: «... Ὅυτε καὶ χωρὶς ἐσένα (θᾶμου νίποτα), φίλε μου. Εἰσαστε τὸ ἀπαραίτητο συμπλήρωμά μου. Τί ὄραιο 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 ὅμως συμμετρικὴ ἀπὸ τὰ διάφορα νομικὰ συγγράμματα, ὅπου ἀναφέρεται ὅτι ἐπικρατεῖ ἡ ἀρχὴ τῆς ἰσότητας τῶν ὄλων. Σὺν ἐπιβεβαίωση αὐτῆς τῆς θεωρίας προβάλλεται ἡ ὑπαρξὴ διαφόρων θεμελιωδῶν ἀρχῶν τοῦ δικαίου, σχετικὰ με τὴν ἐκτίμηση τῶν ἀποδεικτικῶν μέσων ἢ τὴν ἐρμηνεία τοῦ νόμου «ὑπὲρ τοῦ κατηγορουμένου» (ἀναγνωρίζοντας τὴ 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 κατάσταση τοῦ κατηγορουμένου (δηλαδὴ γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ τῶν ἄρθρων 34 καὶ 36 Π.Κ.). Ὁ ἐλβετικὸς Ποινικὸς Κώδικας (ἄρθρ. 13) καὶ ἡ ἑλληνικὴ Ποινικὴ Δικονομία προβλέπουν τὸν διορισμὸ πραγματογυμνῶν. Συγκεκριμένα τὸ ἄρθρο 13 τοῦ ἐλβετικοῦ Π.Κ. λέει: «Ἄν ὁ ἀνακριτὴς ἢ ὁ δικαστῆς τῆς οὐσίας διατηροῦν ἀμφιβολία ὡς πρὸς τὴν ἰκανότητα πρὸς καταλογισμὸ τοῦ κατηγορουμένου, πρέπει νὰ διορίσουν πραγματογυμνόνα ἢ πραγματογυμνῶνες, ποὺ θὰ ἀποφανθοῦν ἐπὶ τῆς πνευματικῆς καταστάσεως τοῦ τελευταίου.» Δεδομένου ὅτι ἰσχύει ἡ ἀρχὴ τῆς ἐλευ-

1. Στὴν Ἑλλάδα οἱ θέσεις τῶν ἐνόρκων εἶναι διπλά στὶς θέσεις τῶν δικαστῶν.

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, κ' 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 ἢ διατάραξη τῶν πνευματικῶν λειτουργιῶν ἢ τῆς συνειδήσεως γιὰ νὰ μὴ «καταλογισθεῖ ἢ πράξεις εἰς τὸν πράξαντα» ἢ νὰ τοῦ ἐπιβληθεῖ μειωμένη ποινὴ; Καὶ τί γίνεται ὅταν οἱ πραγματογνώμονες διαφωνοῦν μεταξύ τους;

Ἐ δικαστῆς περιμένει ἀπὸ τὴν ἀπάντησιν τοῦ ψυχολόγου εἴτε ἓνα ναι εἴτε ἓνα ὄχι. Ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι ἀδύνατον. Ἡ ἀμφιβολία θὰ μείνει γιὰ πάντα.

Ἐ Laing¹ λέγει χαρακτηριστικὰ: «Τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς πείσει ὅτι τὰ ἄτομα ποὺ συμπεριφέρονται σὰν ψυχωτικά εἶναι ἀναγκαστικά σχιζοφρενῆ ἢ μανιακὰ ἢ μελαγχολικά, ἂν καὶ δὲν εἶναι πάντα εὐκόλο νὰ διακρίνουμε τὸν ἀληθινὰ σχιζοφρενῆ ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ σκηνοθετεῖ καὶ παίξει ἄριστα τὸν ρόλο τοῦ τρελλοῦ, γιὰτι ἔχουμε πάντα τὴν τάση νὰ ἀποδίδουμε τὴν ψύχωση σ' ἓνα ἄτομο ποὺ προσποιεῖται ὅτι εἶναι ψυχωτικό. Ἀκόμα καὶ αὐτὴ ἡ ἴδια ἢ προσποίηση, ὅταν φτάνει στὰ ἄκρα θεωρεῖται σὰν *ξενάθραση τρέλλα*. Σκεφτόμαστε ὅτι ὄχι μόνον εἶναι τρέλλα αὐτὴ καθάυτη ἢ 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 με βεβαιότητα.

Ἡ δίκη δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι μιὰ σχέσις συμμετρικῆ, γιὰτι ἡ ἴδια ἢ φύσις τοῦ ποινικοῦ δικαίου (σὰν Δημοσίου δικαίου) θέτει ἱεραρχίαν τῆ διαταγῆ, τὴν ὑπακοή, τὴν κυριαρχία, τὴν ὑποταγή καὶ τὴν τιμωρία.

Στὸ θέατρο, πίσω ἀπὸ τὴ σκηνή, τοὺς ἠθοποιούς, τοὺς τεχνικούς, τοὺς σκηνοθέτες, τοὺς ἰδιοκτῆτες καὶ κυρίως τοὺς χρηματοδοτῆς, ὑπάρχουν πάντα τὰ «παρασκῆνια». Ἡ «θεατρικὴ» δίκη ἔχει στὴν πραγματικότητα κ' ἄλλους «ἠθοποιούς» ἀπὸ τοὺς «μεταμφιεσμένους δικαστῆς». Ἐ Casamayor,² σ' ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν ἑρῶνά του, μᾶς θυμίζει ὅτι πίσω ἀπ' αὐτοὺς ὑπάρχουν ἄλλοι ἄνθρωποι ἀνεξάρτητοι ἀπὸ τὸν χῶρο τῆς δικαιοσύνης (ἢ μὲ πολιτικὴ περιβολή), ποὺ εἶναι ἄρκετὰ ἰσχυροὶ γιὰ νὰ μὴ ἔχουν ἀνάγκη νὰ ἐπιδείξουν τὴ δύναμή τους καὶ ποὺ στὴν πραγματικότητα κινοῦν τὰ πτόνια τῆς σκακιέρας. Περιγράφει πὼς ὅλος αὐτὸς ὁ δικαστικὸς κόσμος εἶναι στὴν οὐσία ἓνας κόσμος «ἐμπορίου», ὅπου γίνεται ἓνας μεγάλος ἀγώνας πιέσεων καὶ ἐπιτροπῶν, καὶ πὼς ἡ ἔννοια τῆς ἱεραρχίας δεσμεύει τὸν

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

Ἡ πρώτη ἀλλὰ καὶ ἡ πιὸ σημαντικὴ ἐμπειρία γιὰ ἓνα ἀσκούμενο δικηγόρο εἶναι νὰ προσπαθήσει νὰ ἀποκαλύψει πὼς ὑπάρχουν καὶ λειτουργοῦν τὰ «παρασκῆνια» τῆς δικαιοσύνης. Ποιῆς εἶναι οἱ σχέσεις δικηγόρων - δικαστῶν - δικαστικῶν ὑπαλλήλων καὶ πελατῶν. Πὼς προσδιορίζεται μιὰ δίκη. Τί μπορεῖ νὰ γίνει ἂν ἡ ἡμέρα διεξαγωγῆς τῆς δίκης (δικάσιμος) συμπίσει μὲ μιὰ ἀνεπιθύμητὴ σύνθεσις δικαστῶν. Πὼς ἀναβάλλεται μιὰ δίκη. Ποιὸ εἶναι τὸ κόστος τῆς ποινικῆς δικαιοσύνης. Βέβαια, ὅλος ὁ κόσμος ξέρει πόσο ἀκριβὰ κοστίζει ἡ δικαιοσύνη. Ἀλλὰ, ὅπως τὸ θεατρικὸ ἔργο, ἔτσι καὶ τὸ «παιχνίδι» τῆς δίκης παρουσιάζονται διαμορφωμένα τὸ σύνολό τους τὴν ἡμέρα τῆς δίκης ἢ τῆς πρώτης σκηникῆς παρουσιάσεως μπροστὰ σ' ἓνα κοινὸ ποῦ ἀγνοεῖ ὅλη τὴν «προδικασία» (ὑπάρχει ἡ «ἀρχὴ τῆς μυστικότητος» στὴν προδικασία). Ἐ Touchard³ ἔλεγε ὅτι μιὰ ἀπὸ τῆς ἐπιθυμίας του ἦταν νὰ καταγράψει σ' ἓνα μαγνητόφωνο ὅλες τῆς ὁδηγίες ποὺ δίνονται στοὺς ἠθοποιούς στὴ διάρκειά μιᾶς πρόβας καὶ ὕστερα νὰ διαδώσει αὐτὸ του τὸ ἀπόκτημα στὰ διάφορα λυκεία καὶ σχολές, στοὺς καθηγητῆς ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὴ διδασκαλία τῆς δραματικῆς τέχνης. Ἐνα ὄνειρο, ποῦ ἀπὸ τὴ μία μέρα στὴν ἄλλη θὰ μπορούσε νὰ γίνει πραγματικότητα γιὰ τὸ θέατρο, ἀλλὰ ἀσύλληπτη καὶ ἀδιανόητη κατάστασις γιὰ τὴ δίκη. Γιὰτι ἡ «πρετοιμασία μιᾶς δίκης» σὲ video π.χ. καὶ ἡ προβολὴ τῆς στὸ κοινὸ θὰ ἀφαιρούσε ἀπὸ τὴ «δικαιοσύνη» τὴν αἴγλη τῆς καὶ θὰ τὴν ἀπομυθοποιῶσε!

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

τὸ ἀτυπικὸ πρόσωπο

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

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

1. Laing, R. D., *Soi et les autres*, Coll. Essais, Gallimard, 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. 'Ο Touchard¹ διακρίνει το «πρόσωπο» του μυθιστορήματος από το θεατρικό. Το πρώτο είναι ένας πιθανός υποψήφιος μιάς νεύρωσης, ενώ το δεύτερο είναι ήδη νευρωτικός έτσι πού, όταν παρουσιάζεται σε μιάς ή νεύρωσή του, υπάρχει και παρουσιάζεται σαν συστατικό στοιχείο του χαρακτήρα του. 'Ο ήρωας του μυθιστορήματος υποδουλώνεται ολοένα και περισσότερο στη νεύρωση, ενώ ο ήρωας του θεάτρου, καθώς και της δίκης, προσπαθεί να μύησει τους άλλους σ' αυτή την κατάσταση.

Νευρωτικό ή όχι το «πρόσωπο» του θεάτρου είναι ένα «άτυπικό»² άτομο, έχει μιά προσωπικότητα ολότελα ξέχωρη, πού παρβαίνει τους κανόνες, ξεπερνά τις νόρμες και σπάει κάθε δεσμό με το παρελθόν. Αυτό το πρόσωπο γίνεται ακόμα πιο ιδιόμορφο σε περιόδους έντονης θεατρικής δημιουργίας.

Οι κοινωνιολόγοι απέδειξαν ότι οι περίοδοι θεατρικής δημιουργίας εμφανίζονται ταυτόχρονα με τη ρήξη και τη διαμάχη δύο κοινωνικών εποχών, και τη διαδοχή της μιάς στη θέση της άλλης. Πρόκειται για ένα φαινόμενο πού επαναλαμβάνεται και πού αντιστοιχεί με το πέρασμα της ελληνικής αγροτικής κοινωνίας στη ζωή της πόλης· με τη μεσαιωνική ευρωπαϊκή κοινωνία και την εξέλιξη της στη μοναρχία, όπου διακρίνονται και τα πρώτα ίχνη του καπιταλισμού· με την πρώτη βιομηχανική επανάσταση στη δεύτερη στην οποία ουσιαστικά ζούμε σήμερα. 'Επομένως, στις περιόδους της ρήξης, ο άνθρωπος, τέλεια απομονωμένος στη μοναδικότητα της ύπαρξής του, ψάχνει γι' αυτό πλέον πού δέν τόν ικανοποιεί σαν μορφή κοινωνικού συστήματος και πού υπήρξε ο πόλος της δράσης μιάς προηγούμενης γενιάς.

Στη διάρκεια της πρώτης μεταβατικής εποχής βλέπουμε τις δραματικές προσωπικότητες του ελληνικού θεάτρου απομονωμένες από την πράξη πού «τέλεσαν» ή πού θα «τελέσουν» παρουσιάζοντας διάφορες περιπτώσεις *ανομίας* και *ανισορροπίας*. 'Ο 'Ετεοκλής σκοτώνει τόν Πολυνείκη. 'Ο Προμηθέας αποδιώχνει και χλευάζει τη θεική εξουσία. 'Η Κλυταιμνήστρα σφάζει τόν 'Αγαμέμνονα. 'Ο 'Ορέστης φονεύει τη μητέρα του. 'Η 'Αντιγόνη παραβιάζει τους νόμους της πόλης. 'Η 'Ηλέκτρα πειθεί τόν αδελφό της να σκοτώσει τη μητέρα τους. 'Ο Οιδίποδας σέρνεται με το κρίμα μιάς δουλοφονίας και μιάς αιμομξίας. 'Η Δηϊάνειρα εκδιώκεται σκληρά τόν 'Ηρακλή προσφέροντας του ή ίδια τόν δηλητηριασμένο χιτώνα. 'Ο 'Αδμητος δέχεται την ανατριχιαστική θυσία της γυναικάς του 'Αλκίηστis. 'Η Μήδεια σφάζει τα παιδιά της για νά εκδικηθεί τόν άντρα της. 'Ο 'Αγαμέμνον

θυσιάζει τήν κόρη του. 'Ο Θησέας σπρώχνει το γιό του στο θάνατο.

'Η αναπαράσταση της ενοχής του ατόμου κυριαρχεί πάνω στην ελληνική σκηνή.

'Εξετάζοντας τη μετάβαση από το μεσαιωνικό σύστημα στη μοναρχία διαπιστώνουμε ότι οι θεατρικοί ήρωες αυτής της περιόδου ('Ισπανικό Θέατρο³ χρυσός αιώνας, 'Ελισαβετιανό Θέατρο)⁴ υποφέρουν κι αυτοί από μιά βσανιστική απομόνωση. 'Η ιδιομορφία τους άπορρέει από την ένθουσιώδη υπερβολή, από ένα έγκλημα, από μία τρέλλα ή καταστροφή. 'Ο Ταμερλάνος, ο Ριχάρδος ο 3ος, ο Μάκβεθ, ο Coriolan, ο 'Αρχοντας του 'Αμάφι, ο Arden de Faverham, ο λευκός Διάβολος του Webster, ή τραγωδία του εκδικητού, ή αντικατάσταση του Middleton, ο 'Οθέλλος, ή Θυσία του 'Ερωτα (του Ford), ο 'Αμλετ, ο Τίτος 'Ανδρόνικος, ή 'Ισπανική τραγωδία, του Kyd, ο Δρ Φάουστ, είναι έργα τών οποίων οι ήρωες είναι καταδικασμένοι στόν πόνο και στη δυστυχία.

Σ' αυτές λοιπόν τις περιόδους της θεατρικής δημιουργίας, ο θεατρικός ήρωας παρουσιάζεται όλο και λιγότερο φυσιολογικός, ενώ αυξάνει ή άνομοιογένειά του πού βρίσκει το άποκορύφωμά της σε μιά έξαρση άτομικισμού και άπομόνωσης.

Καθώς οι κοινωνικές δομές βρίσκονται σε μεταβατική εξέλιξη, ο κοινωνικός έλεγχος άποδυναμώνεται. Το άτομο επαναστατεί για νά γίνει άποκείμενο δικαίου· έτσι λοιπόν το στοιχείο της άποκειμενικότητας, πού ήταν ως τώρα ύποταγμένο στόν διπλό έλεγχο της πραγματικότητας και της κοινωνίας, εισβάλλει άποφασιστικά.

'Η αύξηση της έγκληματικότητας και της τρέλλας συσχετίζεται με τη μετάβαση μιάς βιοτικής περιόδου σ' αυτήν της κρίσης. Οι 'Αμερικανοί κοινωνιολόγοι R. Cavan και J. Cavan⁵ απέδειξαν ότι ή άπόρριψη τών παραδοσιακών προτύπων συνοδεύεται από μία σκληρότητα στην έπιβολή τών νόμων και τών ποινών.

Πραγματικά, ή Ποινική Δικονομία αυτής της εποχής είναι πολύ σκληρή. (Τό έγχειρίδιο: *Μερικές ποινικές δίκες του 17ου και 18ου αιώνα* από τόν J. Imbert, μιάς δίνει πολλή καλά τήν άτιμόσφαιρα της εποχής.) Οι ποινές κυριαρχούνται από το στοιχείο της έτερογένειας πού τόν αυθαίρετο, διαμορφώνονται έλεύθερα από τόν δικαστή και έξαρτώνται από τήν πλήρη διακριτική έξουσία του βασιλιά, από τόν όποιον πηγάει κάθε έννοια δικαιοσύνης: έπιστολές καταλυτικές, σφραγίδες, ανισότητα απέ-

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 κρεμιούνται). Ἡ θανατική ποιητὴ ἐπιβάλλεται γιὰ τὴν οικιακὴ κλοπὴ πονεῖς, ὅπως τὰ κάτεργα, τὸ μαστίγιο, δέσιμο σὲ πασσάλους, εἶναι στὴν πραγματικότητα πολὺ σκληρές.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ πού ἡ Mme de Sévigné ἔμενε ἀδιάφορη μπρὸς στὰ πιδό φεραῖα μαρτύρια, ὁ μάρτυρας τοῦ θεάτρου βρισκόταν μπλεγμένος σ' ἓνα ρόλο πού δὲν μποροῦσε πιά ν' ἀπαρνηθεῖ. «Ὁ ἥρωας τοῦ θεάτρου», λέει ὁ Touchard, «σηκώνει στοὺς ὤμους τοῦ ὄλο τοῦ βάρους τῆς δικῆς μας ἀδυναμίας.»

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

Ὁ ἀντινομικός ἥρωας τῆς θεατρικῆς παράστασης καὶ ἐκεῖνος τῆς δίκης ὄχι 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».

Ἐὰν ὁ προορισμὸς τοῦ θεάτρου εἶναι νὰ παρουσιάσει μιὰ καταδίκη, ἡ καταδικασμένη ὑπαρξὴ ἀποτελεῖ τὸν συνδετικὸ κρίκο ἀνάμεσα στὴ συλλογικὴ ἐμπειρία καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία. «Μιὰ τέτοια σχέση», λέει ὁ DuVignaud,¹ «ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἰκανότητα μιᾶς κοινωνίας στοῦ νὰ τὴν δεχθεῖ, νὰ τὴν ἀντιμετωπίσει καὶ νὰ τὴν κατανοήσῃ.» Ὁ DuVignaud βλέπει λοιπὸν τὴν καταδικασμένη ὑπαρξὴ ὅπως ἀκριβῶς εἶναι, ὄχι 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 βᾶρος 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 οὔτε ἔχουν καθορίσει τὴς ἀξίες τους. Ἔτσι, δὲν κατορθώνουν παρὰ νὰ παρουσιάσουν πιδό «ἀναγκαστικές» καὶ αὐστηρές, ὅπως εἶδαμε ἤδη στὴν ποινικὴ δικονομία αὐτῶν τῶν ἐποχῶν.

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

της δυστυχία. Στὴ συνέχεια, αὐτὴ ἡ συλλογικὴ συνείδηση ἐπιπρὸ πάνω στὴν ἀτομικὴ σκέψη τοῦ δραματογράφου καθὼς καὶ στὴν προσπαθειά του γιὰ δημιουργία σὰν μιὰ κοινωνικὴ καὶ ψυχικὴ λογοκρισία. Ὁ DuVignaud συγκρίνει αὐτὴ τὴ λειτουργικὴ ιδιότητα τῆς λογοκρισίας μετὴν κοινωνικὴ ὑποβολὴ πού ἀσκεῖται στὸ ἄτομο ἐκεῖνο πού θὰ θεωρηθεῖ ἔνοχο, γιὰτὶ τὸλμησε νὰ παραβιάσει τὸν «καταγορευμένο». Ἡ συλλογικὴ συνείδηση ὄρᾳ καταλυτικὰ καταστρέφοντας τὸ ἔνστικτο τῆς αὐτοσυντήρησης: διάφορες ψυχολογικὲς ἀρρώστιες ἢ αὐτοκτονίες εἶναι τὰ ἀποτελέσματα τῆς κοινωνικῆς πίεσης, πού ἀσκεῖται πάνω στοῦ ἄτομο κἀνοντάς το νὰ αἰσθάνεται ἔνοχο (ὁ Marcel Mauss καὶ ὁ Γιώργος Κοντομηνᾶς τὸ ἀπέδειξαν μετὰ ἄλλα παραδείγματα).

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

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

Γιὰ νὰ γίνον ὁμως ὄλα αὐτὰ πιδό ξεκάθαρα, θὰ ἀναφέρουμε διὸ συγκεκριμένα παραδείγματα:

Στὸ θέατρο τοῦ Vidy, στὴ *Συνέλευση τῶν Γυναικῶν* (ἀποτελεῖ διασκευὴ τῆς Ἀουιστράτης) ὁ Charles Arothéoz (διευθυντὴς «ὑπὸ παραίτησιν») ἐπεμβαίνει (ἀπομακρυνόμενος ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ ἔργου πού γράφτηκε ἀπὸ τὸν Curtet) σὰν κορυφαῖος τοῦ χοροῦ.² Ἐνσαρκώνει διαδοχικὰ πιδό τὴν συλλογικὴ συνείδηση καὶ πιδό τὸν καλλιτέχνη· εἶναι ὁ «παραβάτης» τοῦ Ἄττικου δράματος—πρόκειται ἄλλοστε νὰ παραιτηθεῖ ἀπὸ καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς—πιδό παραβιάζει κάθε κανόνα, ἐνὸς ταυτόχρονα τὸν τηρεῖ καὶ τὸν σέβεται μέσα ἀπὸ τὴν ἔρμηνεία τοῦ ρόλου του. Βασιλιάς καὶ γελοιοποιὸς μαζί, αὐτὸ τὸ ἀνομικὸ πρόσωπο, εἶναι ὁ δεσμὸς ἀνάμεσα στὴ συλλογικὴ ἐμπειρία καὶ τὴ δημιουργία τοῦ καλλιτέχνη (πού εἶναι ὁ Arothéoz ὁ ἴδιος). Προσπαθεῖ νὰ ἐκφράσει τὸν ἄγωνα του ἀνάμεσα στὴν ἐλευθερία καὶ τοὺς διάφορους κοινωνικοὺς φραγμούς. Παραστεκόμαστε στὴν καταδίκη τοῦ ἀνθρώπου τοῦ χθές, πού βρίσκει τὸ κουράγιο ν' ἀντιμετωπίσει κάτι τὸ καινούργιο. Ὁ Arothéoz, πού αἰσθάνεται ὅτι ἔχει μπεί στοῦ «περιθώριο» τῆς ζωῆς, μετὴν ἰδιότητα πιδό κορυφαῖον, ἐκφράζει αὐτὴ τὴν ἀπομόνωση μετὴν 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 μέσα στὸν χορὸ. Περιτριγυρίζει τὸν βασιλιά (ποὺ εἶναι αὐτὸς ὁ ἴδιος), τὸν ρωτᾷ, τὸν ἐρεθίζει, τὸν ἐκνευρίζει, τὸν ἀποδοκιμάζει ἢ τὸν κατηγορεῖ. Ἄλλὰ εἶναι καὶ τὸ βλέμμα τῆς κοινωνίας ποὺ ἀνήσυχια προσπαθεῖ νὰ βρεῖ τὴν πηγὴ τῆς δυστυχίας ποὺ αὐτὸς ὁ ἴδιος προκαταβολικὰ δημιούργησε. Ὁ Αροθέλοζ ὁ ἴδιος (διευθυντῆς ἀπὸ τῆς μίας, ὑπὸ παραίτηση ἀπὸ τὴν ἄλλη) βρίσκεται σὲ περίοδο ρῆξης. Αὐτὸ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ παραβιάζει τοὺς μέχρι τώρα σεβαστοὺς κανόνες. Ἄναπαριστάνει κι αὐτὸς τὴ διαμάχη γιὰ ἐλευθερία ποὺ ἀφήνεται νὰ ἐκδηλωθεῖ μέσα σὲ μιὰ κοινωνία πολὺ στενὰ ἢ ἄσχυρα περιορισμένη.

Στὸ θέατρο τῆς δίκης, ὁ ἥρωας ὑποφέρει ἀπὸ τὴν ἴδια ἀσφυκτικὴ ἀπομόνωσή του.

Ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἔνα ἄτομο καταδικάζεται ἔστω καὶ γιὰ ἓνα πταίσμα, ὁ πολίτης δὲν ἀντιμετωπίζεται πιά σὰν ἄθωος: καλεῖται, ταπεινώνεται, ταλαιπωρεῖται.

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

Ἄς 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. Γιὸς ἐνὸς διάσημου 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 φέρουν ἀντιμέτωπο μ' ἓναν αὐταρχικὸ πατέρα, ὁ φόβος ποὺ τὸν καταλύει, ἔχουν σὰν ἀποτέλεσμα νὰ τοῦ δημιουργήσουν ἓνα ἄγχος ποὺ καταλήγει σὲ ψεύδισμα. Συμβουλευεῖται ψυχολόγους, ψυχιάτρους. Αἰσθάνεται ἄσχυρα. Τὰ νευρωτικὰ σημάδια ἀναπτύσσονται. Ἐχοντας τὴν ἐντύπωση ὅτι παραλέληθηκε 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 ὄρα τοῦ μαθήματος στὸ σχολεῖο. Ὁ Bernard ἀναπτύσσει μιὰ προσοπικότητα μὲ παιδισμό, ἀτίθαση, μὲ ἐκρήξεις θυμοῦ, ἐνστικτώδη. Στὸν στρατὸ σὰν νεοσύλλεκτος αἰσθάνεται ἀκόμη τὴν ἀνάγκη νὰ δικαιωθεῖ σὰν ἄνθρωπος, νὰ ἀποκτήσει συνειδητὴ ὑπάρξει, πράγμα ποὺ τόσο τοῦλειψε σ' ὅλη του τὴ

ζωὴ καὶ σημάδεψε ἀνεπανόρθωτα τὴν παιδικὴ του ἡλικία. Προσπαθεῖ νὰ κάνει ὅτι μπορεῖ γιὰ νὰ διακριθεῖ ἀπὸ τοὺς ἄλλους. Δὲν κατορθώνει ὅμως νὰ γίνῃ δεκτὸς στὴ σχολὴ τῶν ὑπαξιωματικῶν. Ἡ γεύση τῆς ἀποτυχίας ἦταν μεγάλη.² Ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1972 ὡς τὸν Νοέμβριο τοῦ 1973, κλέβει ἀναρίθμητα μηχανήματα, ποὺ ὅλα σχεδὸν ἔχουν σχέση μὲ τὸ ἐπάγγελμα τὸν σὰν ἠλεκτρολόγου. Ὁ Bernard εἶναι ἓνας παθιασμένος μηχανικός ποὺ τοῦ ἀρέσει νὰ παίρνει «ἄγριες πρωτοβουλίες» καὶ νὰ κάνει ἀκριβὰ δῶρα στὴ μνηστή του. Στὸ σύνολο ἦταν ὁ δράστης 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 ἰκεσία γιὰ βοήθεια», λέει ὁ ψυχίατρος.

Ἡ ἔννοια τῆς κλεψιάς στὸ παιδί συνδυάζεται ξεκάθαρα μὲ τὴν ἔννοια τῆς κυριότητος (ἀντίθετος στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ Shaller).³ Γιὰ τὸν Ajuriaguerra,³ ἡ κλεψία εἶναι ταυτόχρονα ἰκεσία καὶ ὑποταγὴ, ἐπιθετικότητα καὶ ἀδυναμία, ἱκανοποίηση καὶ τιμωρία. Μερικὲς φορὲς, μπορεῖ νὰ ἱκανοποιεῖ τὸν ναρκισσισμό τοῦ ἀτόμου, ἀλλὰ στὴν οὐσία δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀνοητὴ 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 κελᾶτης του πλήρωσε ὅλα του τὰ χρέη, ὅτι βρῆκε δουλειά, ὅτι ἡ ἀρραβωνιαστικιά του τὸν ἐμπιστεύεται, ὅτι σκέφτεται νὰ παντρευτεῖ τὸν Ἀπρίλη κλπ. (Ἄς μὴ ξεχνᾶμε 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, κατὰχρηστικὴ ἐμπιστοσύνη καὶ πλαστοπία 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 ἐπιρραεῖται παρὰ τὴν τελευταία φάση ἐνὸς θεσμοῦ παραμερίοντας ὅλα ὅσα προηγοῦνται. Βέβαια ἓνα ἐγκλημα εἶναι πάντα ἓνα ἐγκλημα καὶ μιὰ κλεψία πάντα μιὰ κλεψία. Ἄλλὰ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι εἶναι ἡ συνέπεια πολλῶν παραγόντων (ὄχι ἀπαραίτητα μόνον ψυχολογικῶν).

2. Καθηγητῆς τῆς Ἱστορίας Οἰκονομικῶν Θεωριῶν στὸ Πανεπιστήμιον τῆς Λαζάνης.

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

1. Παίρνουμε ἓνα παράδειγμα ὄχι συνηθισμένῃς κλοπῆς γιὰ ἐνοήτους λόγους.

Τελείως σταδιακὰ 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 ποῦ ὁ Dostoievski ἔλεγε ὅτι ἡ ψυχολογία, ὅταν χρησιμεύει καὶ βοηθεῖ στὴν ἀπόδειξη, εἶναι ἓνα δίκικο μαχαίρι. Ἐχουμε μπροστά μας ἓνα πρόβλημα ποῦ δὲν εἶναι οὔτε καθαρὰ νομικὸ οὔτε ἀπλὰ ψυχολογικὸ.

Ἄν σκεφτοῦμε, ὅπως καὶ ὁ Duvignaud, ὅτι τὸ «ἀτυπικὸ» μοναχικὸ ἄτομο ἀποτελεῖ ἀπὸ μόνο του τὴ σχέση ποῦ διαμορφώνεται στοὺς δύο τομεῖς τῆς ἐμπειρίας, τότε ἡ ἀπομόνωση αὐτοῦ τοῦ προσώπου δημιουργεῖ γιὰ τὸ κοινωνικὸ σύνολο ἓνα ζωτικὸ πρόβλημα ποῦ 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 ποῦ τὸ περιστοιχίζει, ψυχικῆς δὲ μὲ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους. Δημιουργεῖται ἐξἄλλου ἀπομάκρυνση ἀνάμεσα στὴν ἀτομικὴ συμπεριφορὰ καὶ σ' ἐκείνην τῶν ἄλλων ἀνθρώπων σὲ σχέση μὲ τὴν «πραγματικὴ» τους συμπεριφορὰ καὶ τοὺς κοινωνικοὺς κανόνες· ἀλλὰ, ἂν ὁ ψυχίατρος μελετήσει αὐτὴ τὴν ἀπομάκρυνση τοῦ ἀτόμου, δὲν θὰ ἀργήσει νὰ διαπιστώσει ὅτι βρίσκεται μερὸς σὲ μιὰ ἐντοπισμένη διαμάχη, ποῦ ὅμως ἔχει διαμορφωθεῖ ἀπὸ ἐξωτερικὴ ἐπίδραση. Τότε ἀρχίζει ὁ λόγος τοῦ κοινωνιολόγου: τὸ σύστημα τῆς προσωπικότητος εἶναι ἐξήγηση τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου ἐνὸς ἀτόμου, ποῦ ἀνήκει ὅμως 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 «κοινωνικὸ», ποῦ ἡ κύρια προσωπικότητά του ἔχει καταστραφεῖ.
3. Τὸ κοινωνικὸ σύστημα εἶναι τόσο ἀδιοργανωμένο, ὥστε ὁ «ἀρρωστος» ἐσωτερικοποιεῖ αὐτὴ τὴν ἀπογοήτευσή.

Ἄν προσπαθοῦσαμε νὰ δοῦμε τὸν Bernard κάτω ἀπὸ ἓνα πρίσμα κοινωνικο-ψχαναλυτικὸ καὶ κοινωνιολογικὸ, θὰ συμφωνοῦσαμε ὅτι ἦταν τελείως παρλόγη ἢ ἐρώτηση τοῦ δικαστοῦ «Γιατί ἔκανες ὄλες αὐτὲς τίς κλοπές;» καθὼς καὶ ἡ ποιητὴ ποῦ τοῦ ἐπέβαλε ὁ εἰσαγγελέας λέγοντας ὅτι εἶναι ἐπικίνδυνος γιὰ τὴ δημόσια ἀσφάλεια.

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

χωρὶς νὰ μποροῦμε νὰ διακρίνουμε ὅτι ἡ ἀπομόνωση τοῦ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα συλλογικῆς εὐθύνης τῆς κοινωνίας. Αὐτὸ ποῦ διαφοροποιεῖ τὴ δίκη ἀπὸ τὸ θέατρο, εἶναι ὅτι στὸ τέλος τῆς θεατρικῆς παράστασης ὁ καταδικασμένος ἥρωας ἐρχεται νὰ χαιρετήσει τὸ κοινὸ, νὰ ξαναπάρει τὴ θέση του μέσα στὸ κοινωνικὸ σύνολο τοῦ ὁποίου ἀποτελεῖ μέρος, ἐνῶ στὴ δίκη ὁ ἥρωας ἀπομονώνεται ἀκόμα περισσότερο μὲ τὴν τιμωρία· καὶ φτάνουμε στὴν κορύφωση τοῦ δράματος ὑστερα ἀπὸ τὴν καταδικη (καταδικαστικὴ ἀπόφαση).

«Ἰσότης πάντων ἐνώπιον τοῦ νόμου», λέει τὸ ἀρθρο 4 τοῦ ἐλβετικοῦ Συντάγματος. Φαινομενικά, ὑπάρχει ἀπόλυτη ἰσονομία σὲ ὅτι ἀφορᾷ τὴν πιθανότητα, τὴν εὐκαιρία. Στὴν οὐσία ὅμως, μία χαμένη δίκη, ἀπὸ τὴν ἀπογη τῶν δικαστικῶν ἐξόδων, εἶναι βάρους μεγάλου γι' αὐτοὺς ποῦ 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 ποῦ προπληρώνονται, ἀνεξαρτήτως ἀποτελέσματος.

Ἄντι ὅμως νὰ προσπαθῆσουμε νὰ δοῦμε τὸ τεράστιο κοινωνικὸ πρόβλημα ποῦ κρύβεται πίσω ἀπὸ κάθε ἐγκλημα, τιμωροῦμε ἄλλως τὸν ἐγκληματία. Ἡ τιμωρία εἶναι βέβαια πὸ βολικὴ. Ἐπιβεβαιώνεται τίς ἱεραρχικὲς σχέσεις τῆς κοινωνίας, γιατί ἡ τιμωρία προκαλεῖ φόβο καὶ ἡ συγγνώμη, εὐγνωμοσύνη. Ἡ σχέση τῆς κοινωνίας πρὸς τὸ ἔνοχο ἄτομο κμαίνεται ἀπὸ τὴν ἐπιείκεια μέχρι τὴν αὐστηρότητα.

«Παρ' ὅλα αὐτὰ, ὅπως κάθε φορὰ ποῦ κάνουμε μιὰ 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 ὑπεύθυνη. Ὑπάρχει ὅλη αὐτὴ ἡ καταπιεστικὴ ρουτίνα. Ἐτσι, βλέπουμε νὰ ὑπάρχουν δικαστὲς πολὺ ἀξιόλογοι, ποῦ ὅμως εἶναι τρομερὰ καταπιεστικοί, γιατί δὲν κάνουν τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἀκολουθοῦν τίς συνήθειές τους καὶ, ἂν κατὰ τύχη ξεφύγουν λίγο, αἰσθάνονται νὰ υποφέρει ἡ ἐπαγγελματικὴ τους συνείδηση. Θάπρεπε ἴσως νὰ ξεφύγουμε ἀπὸ τὴ ρουτίνα, νὰ ἀνακαλύψουμε, ὅπως ἔλεγε ὁ Brecht, τὸ ἀσυνήθιστο στὴν καθημερινὴ μας ζωὴ.

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

καλλιτεχνικὴ δημιουργία, βολικὴ 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 ἐξελεγκτικῆς πορείας τῶν συγγενικῶν αὐτῶν θεσμῶν.

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

Ἐν ὅσον 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.)

Ἐν ὅσον ὁ ἄνθρωπος ἐνεργεῖ ἐγκληματικά μόνο ὅταν οἱ αἰσθησεις του βρίσκονται σὲ παροξυσμῷ. Αἰσθάνεται τὸ ἐγκλημα σὰν μιὰ ἐνεργητικὴ ἀνακούφιση πού τοῦ ἐπιτρέπει νὰ συνδέσῃ αὐτὸ τὸ ἔνοχο ὑποσυνειδητοῦ συναίσθημα μὲ τίς τὸν συγκεκριμένο καὶ ὑπαρκτοῦ. Ἀπὸ τὴ στιγμή πού κάποιος ἔκανε ἕνα ἐγκλημα, δύο ἀνταγωνιστικὲς δυνάμεις παλεῦν μὲτα του: Ἡ μία προσπαθεῖ νὰ σβῆσει 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 ὀδηγοῦν στὴ σύλληψη (ἢ ἀπροσεξία τοῦ ἐνόχου, ἢ ἐπιστροφή στὸν τόπο τοῦ ἐγκλήματος, τὸ ἐπισκεπτήριο πού ἀφήνει). Ἡ ἱστορικὴ ἀνάλυση τῶν ἐνδείξεων δείχνει πὸς τὸ συναίσθημα τῆς αὐτοτιμωρίας παραχωρεῖ τὴ θέση του στὴν αὐτοπροδοσία. Εἶναι ἡ ἀνάγκη τοῦ ἐξαγνισμοῦ μὲ τὴν ὑποσυνειδητὴ ὄθηση ὁμολογίας πού βρίσκει διέξοδο σ' αὐτὲς τίς σπασμωδικὲς ἐνέργειες. Ἐτσι ἐξηγεῖται γιὰτί ἐγκληματικά σχέδια καταστρωμένα μὲ ξεχωριστὴ ἐξυπνάδα καὶ φαντασία σκοντάφτουν σὲ μιὰ ἀσήμητὴ λεπτομέρεια, γιὰ τὴν ὁποία ὁ ἐγκληματίας θὰ πεῖ: «αὐτὸ δὲν τὸ σκέφθηκα».

Ἡ ὑποσυνειδητὴ ὁμολογία ἀποτελεῖ προσπάθεια γιὰ τὴν κατάκτηση τοῦ ἀντικειμένου, καὶ αὐτὴ εἶναι ἄλλωστε ἡ κυριότερη ἐκδηλώσή της. Στους

σχιζοφρενεῖς π.χ., ἡ ἀναδρομὴ στὴ γλώσσα εἶναι τὸ πρῶτο βῆμα γιὰ τὴ θεραπεία, καὶ οἱ προσπάθειες τοῦ ἄρρώστου καταβυθίζονται 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 ἱκανοποίησιν τῆς ἀνάγκης γιὰ τιμωρία. Εἶναι κυρίως ἡ ἰκεσία γιὰ λίγη ἀγάπη, ἡ ἀνάγκη ἀπόδειξης στοργῆς, πού ἐκδηλώνεται ἔστω καὶ μὲ τὴν τιμωρία. Ἡ ὁμολογία εἶναι ἐκδηλώση τῆς ἠθικῆς συνείδησης, πού ἐκφράζεται μὲ τὸν λόγο. Ἡ 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 ὄμαλο. 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 κατάκτηση 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 διὰ τί εἶναι ἔτοιμος νὰ τιμωρηθεῖ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ, ἡ ποιητὴ ἱκανοποιεῖ τὴν ἀνάγκη τῆς τιμωρίας.

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

Ἐτσι ἡ ποιητὴ, 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, καὶ, ἐν τὸ ἀναλύσουμε σὲ βάθος, βλέπουμε ὅτι δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴν ἀντίθεσή του μὲ τὴν πραγματικότητα. Ἡ ἴδια λοιπὸν ἡ ποιητὴ, ἀντὶ νὰ συγκρατεῖ τὸν ἐγκληματία, τὸν σπρώχνει ὑποσυνειδητὰ στὴν παράνομη πράξη.

Σύμφωνα μὲ τὴν θεωρία τοῦ Reik,³ ἡ ὁμολογία στὸ μέλλον θὰ ἰσχυροῦσε νὰ πάρει τὴ θέση τῆς ποιητῆς. 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 καταπιεσμένους ὁρμὲς τὴ δυνατότητα νὰ ἐκφραστοῦν.

Ἐν ὅσον ὁ Reik βλέπει ἐπίσης μιὰ μεγάλη σχέση ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ στὴν ὄθηση γιὰ ὁμολογία. Αὐτὸ φαίνεται σὲ ὀρισμένα 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.

Ύστερα από καθαρά υλικές καταστάσεις αναλύονται οι έσωτερικές ανησυχίες των ήρώων σάν μιὰ έξωτερική εκδήλωση αυτής τής αντιδραστικής κίνησης.

Οι συγγραφείς παραδέχονται ότι μέσα από τὰ έργα τους αποκάλυπεται κάθε μουσική πτυχή τής προσωπικότητάς τους, χωρίς να μπορούν να τὴν ἀποκρύψουν. Ὁ Goethe π.χ. ἀποκαλοῦσε τὰ έργα του «ἀποσπάσματα μιᾶς μεγάλης ἐξομολόγησης». Ὁ Ibsen παρουσιάζει τὰ πράγματα πιὸ ξεκάθαρα, ρίχνοντας τὸ βάρος στὴν πρωταρχικὴ ἀνάγκη γιὰ τιμωρία μέσα στὰ διάφορα φανταστικὰ έργα, ὅταν βεβαιώνει ὅτι «τὸ νὰ γράφεις εἶναι σὰ νὰ γίνεσαι δικαστὴς τοῦ Ἐγώ σου».

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

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

Τὸ ἀληθινὸ θέατρο γιὰ τὸν Artaud ἐπιτρέπει τὴν ἀπαράτητὴ ὑπόκλιση τοῦ ἐνοστικτοῦ, ἐνὸς ἐνοστικτοῦ, πού σύμφωνα μὲ τὸν Artaud, εἶναι πρωταρχικό, ἀτίθασο καὶ σκληρό. 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 τής σύλληψης καὶ τής δημιουργίας του (ἢ στὸν ἀρχικό του προορισμό), μὲ τὴν ἔκφραση τής κίνησης, τὸν θόρυβο, τὰ χρώματα, τὴν πλαστικὴ.

«Εἶναι σημαντικό, πάνω ἀπ' ὅλα, τὸ θεατρικὸ ἔργο νὰ εἶναι ἓνα παραλήρημα μεταδοτικό. Μόνον μὲ τὴν ἐπικοινωνία μπορούμε νὰ φθάσουμε στὸ μεταδοτικὸ παραλήρημα. Ἔτσι πρέπει νὰ δημιουργηθεῖ ἓνας συγχερισμὸς, ἓνα παράλληλο καὶ κοινὸ βίωμα ἀνάμεσα στὸν ἠθοποιὸ καὶ τὸν θεατὴ. Ὁ τελευταῖος ὅμως πρέπει νὰ ἀποδεσμευθεῖ ἀπὸ τὰ διάφορα ταμποῦ τοῦ σύγχρονου θεάτρου.» : Ὁ Artaud ὀραματίζει τὴν χάραξη μιᾶς ἐλευθερῆς γραμμῆς γύρω ἀπὸ κοινὰ θέματα καὶ ἔργα, ἀπ' εὐθείας σκηνοθετήτῃ τοῦ ἔργου μὲ τὸν αὐτοσχεδιασμὸ καὶ τὴ συμμετοχὴ τῶν θεατῶν. Βρισκόμαστε, λοιπόν, μπροστὰ στὸ ψυχόδραμα ἢ μπορεῖ καὶ στὸ harpening.

συμπέρασμα

Κανείς δὲν σκέφθηκε, πρὶν ἀπὸ τὸν Artaud, ὅτι τὸ θέατρο ἔπρεπε νὰ αὐτοκαταστραφεῖ σάν θέαμα. Μόνον πού ὁ Artaud πίστεψε ὅτι τὸ θέατρο πρέπει νὰ καταστραφεῖ γιὰ νὰ φθάσει τὸν Διπλὸ ἑαυτό του, τὴ Ζωή, καὶ ὄχι τὴν Κοινωνία, αὐτὸ τὸ τεραστίο θέατρο σκιῶν, ὅπου πρωταγωνιστὴς εἶναι τὸ «ἄτυπικὸ πρόσωπο». Γι' αὐτὸ καὶ δὲν ἔπόρεσε ὁ Artaud νὰ ὀραματισθεῖ 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 ἀναχρονισμὸ μέσα στὸν ὁποῖο βρίσκεται σὲ σχέση μὲ τὸν πολυδύστατο χῶρο ὄλων τῶν ἄλλων ἀρμοδιοτήτων πού τὸ διαπερνοῦν», λέει ὁ Georges Aсталos.²

Ζοῦμε στὴν ἐποχὴ τής ἐπιστροφῆς στὸ Forum, στὴν Ἄγορά, ὅπου ὁ δημιουργὸς καὶ ὁ καταναλωτὴς ὀφείλουν νὰ συμμετέχουν στὴν ἀνταλλαγὴ συμφωνία μὲ τίς τάσεις τους, τὴν ἐσωτερικὴ τους «ἀξία» καὶ τίς ἐμπνεύσεις τους. «Σήμερα κάθε χῶρος μπορεῖ νὰ γίνῃ Forum: τὸ γήπεδο, οἱ πλατείες, τὸ ἐμπορικὸ κέντρο κλπ.»

Ἀφοῦ τὸ Θέατρο καὶ τὸ Δικαστήριον εἶναι δύο θεσμοὶ τόσο κοντὰ ὁ ἓνας στὸν ἄλλο (ἀλλὰ καὶ τόσο ἀναχρονιστικοὶ συγχρόνως), γιὰ νὰ μὴν ὀραματισθοῦμε 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 ἐγκληματῆ ἢ τὸν κεντρικὸ ἥρωα τοῦ ἔργου, ἀφοῦ θὰ εἶναι μέλος μιᾶς ἀδελφικῆς κοινωνίας, ὅπου κάθε μορφή βίας θὰ εἶναι ἄχρηστη;

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

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