

# 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 διπλωματικῆ 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 θέατρο<sup>1</sup> ὅσο καὶ τὸ δικαστήριο<sup>2</sup> 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 ἀνθρωποι ζοῦσαν διαφορετικά. Στὸ χωριό, ὁ καθένας μπορούσε 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 ἔντασης, ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Mac Luhan.

Ἢταν οἱ ἀνθρωποι ἄρχισαν νὰ συγκεντρώνονται σ' ἓνα κλειστὸ χῶρο, ἢ 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 «διπλὴ ἀγωγή», ἰδιωτικὴ καὶ δημόσια. Ἡ πρώτη ἔκανε στὸ θῦμα μιὰ ἀστικὴ ἐπαυροσύνη 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 ἀσκηση. 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.<sup>1</sup>

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 γρᾶπτὸ νόμο.

Αὐτὴν τὴν ἀνάγκη γιὰ ἐξέγερση καὶ σὲ συνέχεια αὐτὴ τὴν παράβαση, συναντᾶμε καὶ στὴν ἀρχαία κωμῶδια: στὸ σημεῖο πού ἡ πομπὴ τῆς χορωδίας, πού ὀνομάζεται ἄλλωστε παράβαση, στρέφεται ἐλευθερὰ 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 καταδίωξη 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 Ἡλιαία 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 κωνήγι τοῦ ἀνθρώπου». Σὲ μιὰ ἐποχὴ πού ὁ Ἄριστοτέλης μιλοῦσε γιὰ κάθαρση στὴν τραγωδίαν, 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 Huizinga<sup>2</sup> στὴ μελέτη του *Homo Ludens*, μᾶς ἀν 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).

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 ποῖός θὰ κερδίσει καὶ ποῖός 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. Στὶς *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 ἐκεῖνη 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 πατρικὸ, 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 πράξις συναντιῶνται φανερά. Πρόσωπα μυθικά, πού καλοῦνται νὰ μαρτυρήσουν, ἀνακατώνονται μὲ τοὺς ἀνθρώπους καὶ ἔτσι «κοινωνικοποιῶνται» (ὡς μάρτυρας καλεῖται ὁ Ἀπόλλων, καὶ ἡ Ἀθηνᾶ εἰναι κριτῆς).

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

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

Ὁ Διόνυσος,<sup>1</sup> πού ἦταν ὁ τρελλὸς θεὸς τῆς μέθης καὶ τοῦ ἔρωτα, ἦταν ὁ ἴδιος κατατρεγμένος, υπέρφερε, 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.<sup>2</sup> Λέγεται ὅτι οἱ πιστοί, γιὰ νὰ φτάσουν στὸν ἀπαιτούμενο βαθμὸ ξηρασις, ἔπιναν ὄχι μόνον κρασί, ἀλλὰ καὶ ἕνα εἶδος ὄπλου. 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 κοινοποίησης<sup>3</sup> (σὲ σχέση μὲ τὴ θεοποίηση) τόσο στὶς συμβατικὲς ἀπαγορεύσεις ὅσο καὶ σὲ κάθε τὴ ἀποθιμμένο, 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 ἐξηγήσιμη στὸ ὅτι λατρεύει τὸν Διόνυσο—καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ τιμωρία πού τὸν κάνει νὰ ὑποφέρει γιὰ τὸν μάταιο κίνδυνον πάνω στὴν ἀποθιμμένη του ἐνοχλή.

Συναντᾶμε λοιπὸν καὶ στὸν ἴδιο 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 γιορτῆ. Ἐνα παράδειγμα στὶς μέρες μας εἶναι τὸ happening, ὅπου καταργεῖται (κατὰ κανόνα) ἡ σχέση σκηνῆς-πλατείας καὶ κατὰ συνέπεια ἡ δυνάδα ἠθοποιῶς-θεατῆς, καὶ (ἐπίσης κατὰ κανόνα) ἡ πράξις δὲν προσδιορίζεται ἀπὸ πρὶν μ' ἕνα κείμενο ἢ ἕνα σεναρίο.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἔννοια τῆς γιορτῆς ἔχουν διατυπωθεῖ πολλές θεωρίες:

Σύμφωνα μὲ τὸν Freud,<sup>4</sup> 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, παράβαση, ἐνῶ γιὰ τὸν Durkheim<sup>5</sup> εἶναι μνημόσυνο καὶ συλλογικὴ ἔξαρση. Ὁ Georges Bataille<sup>6</sup> δίνει τὸν ὀρισμὸ τῆς γιορτῆς ἀπὸ ἕνα σύνολο ὄρων πού δείχνουν ὄλοι τὸ υπέρμετρο: παράβαση, ὑπερβολὴ, βία, παροξυσμὸς, ὄργιο, ἀνάλωσις. 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,<sup>1</sup> εἶναι ἐκδήλωση τοῦ «μάνα»<sup>2</sup> καὶ ἀντιστοιχεῖ 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 κομωδία τῆς ὑπαρξῆς τῆς. Αὐτὴ ἡ ἰδέα τοῦ Caillois γιὰ τὴ γιορτὴ ταιριάζει περισσότερο τὸν θέατρο.

Ἡ γιορτὴ, ὅπως τὴν ἀναλύει ὁ Duvignaud,<sup>3</sup> δὲν εἶναι ἀπλῶς παράβαση ἢ ἀταξία. Εἶναι πράξη καταστροφικῆ, δραστηριότητα ἀνατρεπτικῆ, ποῦ βάζει σὲ κίνδυνο τὴν κοινὴ ὑπαρξή, γιὰτὶ δὲν ἐπιδιώκει καθόλου τὴν ἐπιβίωση τῶν κοινωνικῶν 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, γιὰτὶ 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 γιὰτὶ τοὺς παραβιάζει ἀναγνωρίζοντάς τους, ἀλλὰ γιὰτὶ ἀντιμετωπίζει τὸν ἄνθρωπο σὲ ἓνα σὺμπαν 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 χαρακτῆρα.

Αὐτὴ ἡ σχέση θέατρο (= παράβαση, ἐξέγερση) - γιορτὴ (= ἀνατροπὴ, ρῆξι) μᾶς θυμίζει τὴ διάκριση ποῦ ἔχει γίνει ἀπὸ τὸν R. Mucchieli,<sup>4</sup> 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, γιὰτὶ 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 ἦρσα 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 τὶς συλλογικὲς παραστάσεις τῆς μάζας γιὰ τὴν τρέλλα εἶναι συνδεδεμένη μὲ τὴ γιορτὴ. «Ἡ τρέλλα εἶναι μιὰ γιορτὴ», λέγει ὁ Y. Pelicier,<sup>5</sup> 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 (SPK<sup>6</sup>: 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 τὶς σχέσεις ἐκμετάλλευσης, τείνει νὰ τὴς καταργῆσει. 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 περιέχειται 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 ὄρισμό τοῦ ἐγκλήματος στὸ ἀρθρο 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. Ἐγκλημα<sup>1</sup> εἶναι ἡ συμπεριφορὰ πού ἔρχεται σὲ σύγκρουση μὲ τὸ ποινικὸ δίκαιο. Ἐγκληματίας εἶναι ἐκεῖνος τοῦ ὁποίου ἡ συμπεριφορὰ ἔρχεται σὲ σύγκρουση μὲ τὸ ποινικὸ δίκαιο.

2. «Ἀποκλίνουσα συμπεριφορὰ» εἶναι ἐκεῖνη, 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 Gouhier<sup>2</sup> 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 παρὰ μόνον ἂν 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 Duvinéaud<sup>3</sup> 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 Touchard<sup>4</sup> τὸ πνευματικὸ καὶ σαρκικὸ στοιχεῖο

κάθε «θεατρικότητας», ὅπως καὶ τὴ διαρκὴ ἀποτελεσματικότητά 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 ὑποπεύονταν ἐκεῖνον πού δὲν ἔρχόταν νὰ κάνει ἐπίσκεψη στὸν ἄρρωστο ἢ πού δὲν παρευρισκόταν στὴν ταφὴ ἂν ὁ ἄρρωστος πέθαινε. Ἐστερα ὁ νεκρὸς<sup>5</sup> 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 περιστοιχίζομενος 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 ἂν πὼς 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.<sup>6</sup> Ποιὰ ὅμως εἶναι ἡ κρυφὴ σημασία τῆς ὀρδαλίας; Στὴν ἀρχὴ αὐτὸ τὸ δηλητήριο ἢ ὀπιωδῆποτε 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.<sup>7</sup> Ἐὰν αὐτὴ ἡ ἐρμηνεία 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 στὸ νὰ ἀποκαλύψει τὸν ἔνοχο.

Ἄν συνδυάσουμε αὐτὴ τὴν ἐξήγηση μὲ τὸν ἀρχαϊκὸ νόμο τῆς ἀναπόδοσης (ταλίων), 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 κατὰ πῆξι εἶναι δλόττελα 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, σκοτόνω καὶ τρώω ἦταν τὸ ἴδιο, καὶ ὁ δολοφόνος ἔτρωγε τὸ θῦμα του πραγματικά. Ἐπομένως ἡ ὀρθαλία ἦταν συνδεδεμένη μὲ τὴν καταγωγή τοῦ κανιβαλισμοῦ.

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

Ἡ ὀρθαλία ἐπέζησε στὴ σύγχρονὴ δικονομία μὲ τὸν ὄρκο, ὅπου τὸ ρῆμα ὀρκίζομαι ὑποκαθίσταται στὴν ἀρχικὴ πράξι (ὄρκος πάνω στὸ σπαθί ἢ στὸ τομάρι ἐνὸς ζῶου) καὶ ἐκφράζεται πολὺ γενικὰ μὲ μιὰ ἀπλὴ χειρονομία. Ἡ ὀρθαλία 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, ζαναεῖ τῶρα μόνο μὲ τὸν λόγο, μὲ μιὰ ἐπιφύλαξι πού ἀρμόζει στὸν δικὸ μας πολιτισμὸ. Ἐρευνες, μαρτυρικὲς ἀποδείξεις, ἀπολογία τῶν κατηγορουμένων, ἀγορεύσεις τῶν δικηγόρων, πραγματογνωμοσύνες, ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν ἕνα σύνολο, πού ἀποβλέπει στὴν «ἐπανάληψη» τοῦ ἐγκλήματος μὲ τὸ ἐνδίδμεστο τὸν λόγο. Ὁ κατηγορούμενος, σὰν τὸν ἥρωα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, ἀναπαριστᾶ τὸ ἐγκλημά του καὶ ἐξηγεῖ γιὰτί ἔφρασε ὡς ἐκεῖ μὲ τὴν «ἀναδρομικὴ ἀκούρωσι του».

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

#### ὁ τόπος

Σὲ ἀντίθεσι μὲ τὴ γιορτῇ, ὅπου ὁ κόσμος συγκεντρώνεται τυχαία σ' ἕνα χῶρο, δὲν ὑπάρχει θεάτρο

πού νὰ μὴν περιορίζεται ἀπὸ ἕνα σκηνικὸ τόπο. Κυκλικό, ὀρθογώνιο, ἡμικυκλικὸ ἢ τραπεζοειδές, εἶναι ἕνα θεάτρο. Ἡ ὀργάνωσι τοῦ χῶρου χωρίζει πάντοτε τὴν ὁμάδα τῶν ἠθοποιῶν ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν θεατῶν. Ἄλλὰ οὔτε δικαστήρια ὑπάρχουν, πού νὰ μὴν ἔχουν «ὀριοθετηθῇ» ἀπὸ ἕνα δικανικὸ τόπο. Ἡ δικαιοσύνη ἀπονέμεται πάντα σὲ ἕνα «Μέγαρο». Αὐτὸ τὸ μέγαρο εἶναι στὴν κυριολεξία αὐτὸς ὁ ἱερὸς κύκλος, ὅπου βλέπουμε νὰ ἐδρεύουν οἱ δικαστῆς 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,<sup>1</sup> ὑπάρχει ἕνας μῦθος, ὅπου βλέπει κανεῖς 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 βιβλίο 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 σπιτί τοῦ Μίλωνα, ὅπου φιλοξενεῖτο, μετὰ ἀπὸ ἕνα δεῖπνο στὸ σπιτί τοῦ Βυρρηγία (τὴν παρῶνον τῆς γιορτῆς τοῦ θεοῦ Γέλωτα) ὁ Λούκιος, ζαλισμένος ἀπὸ τὸ ποτό, παίρνει μέρος σὲ μιὰ συμπλοκὴ καὶ βυθίζει τὸ σπαθί του σὲ τρεῖς ληστῆς (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 τριπλὴ ἀνθρωποκτονία. Τὸ πρῶτο, οἱ δικαστῆς ἔρχονται νὰ τὸν ἀναζητήσουν καὶ ἡ δίκῃ ἀρχίζει. Πρόκειται γιὰ μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴ γιορτῇ 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 δικαστῆς. Ἄλλὰ ὁ λαὸς μὲ μιὰ φωνὴ ἀπαιτεῖ ὅτι μιὰ τέτοια σπονδαία ἀπόφασι πρέπει νὰ ληφθεῖ στὸ θεάτρο (πού γειτονεῖται). Ἡ συγκέντρωσι τῆς Ἐκκλησίας σὲ ἕνα θεάτρο (πού τόσο περιεργὰ ἐξέπληξε τοὺς κριτικούς τοῦ Ἀπουλαῖου καὶ τοὺς ἔκανε νὰ κρίνουν κάθε ἄλλο παρὰ σοβαρῇ 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.<sup>1</sup> (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 κατηγοροῦ: Πρόκειται γιὰ τὸν διορισμένο φύλακα τῆς νύχτας, πού ὑπῆρξε ὁ αὐτόπτης μάρτυρας τῆς τριπλῆς ἀνθρωποκτονίας.

Ὁ λόγος δίνεται στὸν κατηγορούμενο. Αὐτὸς ὁμολογεῖ τὴ δυσκολία πού ἔχει νὰ πείσει γιὰ τὴν ἀθωότητά του μὴ τόσο μεγάλη συνάθροιση. Γρήγορα ἀντιλαμβάνεται (ὁ Λούκιος) ὅτι εἶναι τὸ θῦμα μιᾶς μεγάλης παρεξήγησης. Μιὰ γυναίκα πού κρατᾶει στὰ χέρια τῆς ἓνα παιδάκι καὶ μιὰ γριουλά με κουρέλια τοποθετοῦνται δίπλα στὸ κρεβάτι καὶ θρηνοῦν κάτω ἀπὸ ἓνα πέπλο τὰ θύματα. Ζητοῦν ἔλεος καὶ ἐκδίκηση. Ὁ Πρόεδρος τοῦ Δικαστηρίου θέλει νὰ ἀποκαλυφθοῦν οἱ συνένοχοι ἀπὸ τὸν 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 γριά ζητάει νὰ ξεσκεπαστοῦν πρῶτα τὰ σώματα τῶν νεκρῶν. Ὁ δικαστὴς διατάζει τὸν Λούκιον, πού 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 κρῠνγές. Στὴν οὐσία, ὁ λαὸς παρευρίσκειται καὶ κρίνει. Στὸν λαὸ ἀπευθύνεται, κάνοντας γύρο, ὁ κατηγοροῦς, 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, πού μὲ τὸ ὑπερ-ἔγω του τιμορροῦσε τὴν ἐκρηξί τοῦ ἐνοστήκοι (σα). Ἡ μαγικὴ σύνθεσις ἀνασυνίσταται μὲ τὴν ἔννοια πού ὁ Artaud ἔλεγε, δηλαδὴ πὼς τὸ κοινὸ τοῦ θεάτρου ξαναδημιουργεῖ τὴν ἀρχαϊκὴ φυλῆ.

Ἡ ἀπόφαση καὶ ἡ τιμωρία πού προσφέρονται στὸ κοινὸ μὲ τὸ θέαμα εἶναι γηγενὸς πολὺ συνηθισμένο στὸ ἱστορικὸ παρελθόν. Γιὰ τὴ γενέθλια ἡμέρα τοῦ Καλιγούλα<sup>2</sup> (31 Αὐγούστου τοῦ 38), π.χ. ὁ νομάρχης τῆς Αἰγύπτου Φλάκκος ἔβαζε νὰ ὀδηγοῦν

ἀλυσοδεμένους 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 πρῶτὸ 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, πού ἐπέβαλλαν στὶς μάγισσες πάνω στὶς δημόσιες πλατεῖες.

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

#### δικαστικὸ μέγαρο (παλάτι)

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

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

Ἄν ἐξετάσουμε τὴν ἀνέλιξη τῆς ἰδιωτικῆς ἐκδίκησης σὲ δημόσια ποινῆ<sup>3</sup> 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, πού 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 ἔξουσια 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 εἰναι 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 τὰ 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 ἀόρατη 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.<sup>1</sup> (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 ἀγορὰς δὲν εἶναι μόνο 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,<sup>2</sup> «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 ἀγορὰς 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 Arotheloz<sup>3</sup> 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 Montbenon<sup>4</sup> 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 Δικονομίας<sup>5</sup> μαθαίνουμε ὅτι τὸ Δικαστήριον μορεῖ νὰ συνεδριάσει μιὰ δεδομένη 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 φυλὰς οἱ μέρες τῶν συνεδριάσεων τοῦ δικαστηρίου συμπίπτουν μὲ τὶς μέρες τῆς ἀγορὰς 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 κάθονται 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 κλητῆρας 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,<sup>1</sup> σχολιάζοντας τὸ σχέδιό του γιὰ τὸ «Καθολικὸ Θέατρο», ἰσχυρίζεται ἰσὺν τὸν παλιὸ χῶρο πού εἶναι κομμένος σὲ «δύο διαφορετικὸς κόμους», οἱ θεατῆς βρίσκονται ἀπομονωμένοι καὶ ἀποκλεισμένοι ἀπὸ τὴν συμμετοχὴ στὸ θέαμα, τὸ ὁποῖο θάπρεπε νὰ τοὺς παρασύρει μέσα στὴ δραματικὴ πράξη, νὰ τοὺς προξέζει νὰ πάρουν «ἕνα μέρος ὑπαρκτό» ἀπὸ τὸ θέαμα.

Ὅσον ἀφορᾷ τὸν Piscator,<sup>2</sup> νὰ τι ἔγραψε πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα: «Βρισκόμαστε μπροστὰ στὸ 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 Brecht<sup>3</sup> ἐπέμεινε πάνω στὴν ἀνάγκη πού ὑπάρχει νὰ καταστραφῆ ἡ αὐταπάτη τόσο τοῦ ἠθοποιού ὅσο 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 πραγματικότητά 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 πραγματικότητά κυριευμένη μέσα στὴ στιγμὴ ἀλλὰ τοποθετεῖ πάνω

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

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 ἢ 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,<sup>4</sup> «μπροστὰ 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 ἐπαινοστατοῦμε. 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 ἀπολυτρωνόμαστε 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.<sup>1</sup> 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. Γιατί 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,<sup>2</sup> 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 ἴδιων 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 πρὶν, 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 περὶ 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 περὶ του. «Δὲν ἄρκει 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 ἄρκει νὰ κατακτήσουμε αὐτὸ τὸ «πρόσωπο» γιὰ νὰ τοῦ δώσουμε ζωὴ. Πρέπει πρῶτα νὰ κατακτηθοῦμε ἀπ' αὐτό», λέει ὁ Coreau.

Ὁ Dullin<sup>3</sup> 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 πρὶν 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,<sup>4</sup> 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 «ἀπῶθεῖ» 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.



loz<sup>1</sup> 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 λόγο 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 τους σὰν «πρόσωπα». Οἱ ρόλοι αὐτοὶ τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ προσαρμοσθεῖ στὸ περιβάλλον πού ἐδημιούργησε συλλογικά καὶ στὸ ὅποιο δὲν προσαρμόσθηκε ἄτομικά.

Ὁ ἠθοποιὸς προσελκύεται λοιπὸν ἀπὸ ἓνα ρόλο, πού ἡ κοινωνία τοῦ υπέβαλε. Αὐτὴ ἡ ἐλξη τοῦ ἠθοποιοῦ γιὰ τὸν ρόλο εἶναι ἴδια μὲ τὴν ἐμπνευση πού γίνεται ἀπὸ ἓνα μοντέλο, μὲ αὐτὴ τὴν ὑποβολὴ τοῦ «κοινωνικοῦ» πάνω στὸ «άτομικό» γιὰ τὴν ὅποια 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 Mauss<sup>2</sup> 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, στοὺς Ἑτρούσκους καὶ στοὺς Ρωμαίους, ἡ «ἄδρυσση» ἐνὸς ἀτόμου «πou 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 ὑπάρξη καὶ νὰ πραγματοποιήσει μιὰ συγκεκριμένη ἐμπειρία, λέει ὁ Duvignaud.

Ὅπως ὁ «ἐκλεκτὸς τῶν πνευμάτων» τοῦ vaudou<sup>3</sup> καὶ τοῦ candomblé<sup>4</sup> στὴ διάρκεια τῶν χορῶν

τῆς «κατοχῆς», ἔτσι καὶ ὁ ἠθοποιός, αὐτὸ τὸ ἄτομο τὸ ἀποκλεισμένο ἀπὸ τὴν ὁμάδα, ἀπομονωμένο ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους ἀνθρώπους γιὰ νὰ τონίσει 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 ἠθοποιοῦ, μιὰ ἀποπροσωποποίηση. Αὐτὴ ἡ κατάσταση τῆς «δίπλωσης» τοῦ ἠθοποιοῦ φαίνεται στὴν περίπτωση τῆς Barbara:<sup>3</sup> 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 ἀναυδο. 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 ἠθοποιοῦ νὰ κατακτηθεῖ ἀπὸ τὸν ρόλο του καί, ὅπως εἶναι ἐπιόμενο, ἢ νὰ τὸν ἀλλοιώσει ἢ νὰ τὸν σεβασθεῖ, καὶ ἔτσι νὰ ἀπωθήσει τὴ δικιά του προσωπικὴ ζωή.

Αυστυχῶς, τόσο στὸ θέατρο ὅσο καὶ στὴ ζωή, 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 ἔρθουμε τώρα στὸν ἐγκληματία.

#### ὁ ἐγκληματίας καὶ ὁ ρόλος του

Ὁ κοινωνιολόγος Jefferu<sup>4</sup> 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 ποινὴ; Εἶδαμε δι-  
ἡ «κατασκευὴ» ἐνὸς προσώπου ἀπὸ τὴν κοινωνία,  
φορτωμένου μὲ τις ιδιότητες μᾶς φατρίας, ὕψιρχα  
πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ ἐμφάνισίν του «Ἐγώ».  
Μᾶς εἶναι ἐξᾴλλου 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*.<sup>1</sup> Διαφορὲς  
φυσιολογικὲς, ἰδιομορφίαι ψυχολογικὲς ἢ παθο-  
λογικὲς, μποροῦν νὰ χρησιμεύσουν γιὰ νὰ δώσουν  
σὲ κάποιον, ποὺ ξαφεῦται ἀπὸ τὴν κοινὴ νόρμα, τὸν  
χαρακτηρισμὸ τοῦ μάγου. Ἔτσι στὴν Ἀφρική,  
ὁ κούτσος ἐπιλέγεται γιὰ σιδεράς καὶ μάγος συγ-  
χρόως. 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 αὐθαί-  
ρετα τοὺς «ἐγκληματίαις» της.

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

Ἐπὶ αὐτῆς μιᾶς σπουδαίας ἔννοιας, ἡ ἔννοια τῆς προφη-  
τείας, ποὺ πραγματοποιεῖται. Ἐπὶ αὐτῆς μιᾶς σπουδαίας  
προφητείας ποὺ πραγματοποιεῖται τὸ ἰσοδύναμον τῆς  
«ἀναφορᾶς τῆς ἀρχῆς μέσα στὴν ἐπικοινωνία».<sup>2</sup>  
Εἶναι ἡ συμπεριφορὰ ποὺ προκαλεῖ στὸν ἄλλο τὴν  
ἀνάλογη ἀντίδραση. Γιὰ παράδειγμα, κάποιος ποὺ  
ἐνεργεῖ μὲ τὴν ἀρχικὴ σκέψη: «Κανεὶς δὲν μὲ  
ἀγαπᾷ» θάχει ἀρνητικὴ συμπεριφορὰ, ἀμυντικὴ ἢ  
ἐπιθετικὴ, στὴν ὁποία εἶναι πολὺ 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.

Αὕτη ἡ ἔννοια, ποὺ εἶναι πολὺ σημαντικὴ γιὰ τις  
διαπροσωπικὲς σχέσεις, μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσει  
νὰ καταλάβουμε τὴ συμπεριφορὰ τοῦ ἐγκληματία.  
Τὸ ἄτομον, ποὺ κυριαδεύεται ἀπὸ τὸν ρόλον τοῦ «ἀτυ-  
πικοῦ», παίξει ὕστερα τὸν ρόλον αὐτὸν σάν τὸ «γκαρ-  
σόνιν» τοῦ Sartre ποὺ παίξει εἰς τὴν ἡλικίαν γκαρσόνιν.

Ἐν ἀντιλήψῃ μας γιὰ τὴν «πραγματικότητά»  
ἀποτελεῖ τέλεια πραγματοποιημένο ἐπίτευγμα τοῦ  
πολιτισμοῦ μας, λέει ὁ Laing,<sup>3</sup> ποὺ ἐξηγεῖ τὴν  
ἔννοια τῆς «προσποίησης-ὕπερφυγῆς».

Ἡ ὕπερφυγὴ εἶναι μιὰ σχέση, κατὰ τὴν ὁποία  
προσποιεῖται κάποιος ὅτι ἔχει ἀποφύγει τὸν ἀρχικὸ  
ἐαυτὸν τοῦ ὕστερα προσποιεῖται ὅτι ἐπιστρέφει ἀπὸ  
αὕτη 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 ἀπομόνωση σὲ  
ἕνα ρόλον, ποὺ «τυχαῖα» ἡ ἀναγκαστικὰ ἐξωτερίκευσε  
κάποιος, τὸν παγιδεύει ὀριστικά: «Στὴν κάμαρα  
αὐτοῦ τοῦ τρίχρονου παιδιοῦ ὑπάρχουν τέσσερις  
καρέκλες. Ὅταν κάθεται στὴν πρώτη, εἶναι ἐξε-  
ρευνητικὴ, ποὺ διαπλέει νύχτα τὸν Ἀμαζόνιον. Στὴ  
δεύτερη, εἶναι ἕνα λιοντάρι καὶ τρομάζει τὴ νταντὰ  
του μὲ τὸν βρυχηθμὸν τοῦ στὴν τρίτη εἶναι ἕνας κα-  
πατανίος ποὺ διευθύνει τὸ πλοῖο του στὴ θάλασσα.  
Στὴν τέταρτη, ὅμως, ποὺ εἶναι ἕνα καρκαλάκι μω-  
ροῦ, προσπαθεῖ νὰ προσποιεθῆ ὅτι εἶναι ἀπλὰ καὶ  
μόνο ὁ ἐαυτὸς του, ἕνα μικρὸ ἀγόρι.» Ἄν ἡ ὅταν  
«καταφέρει» νὰ προσποιεθῆ ὅτι εἶναι ἀπλὰ καὶ  
μόνο ὁ ἐαυτὸς του, τὸ πρόσωπό του θὰ ἔχει γίνῃ  
μιὰ μάσκα, καὶ θὰ νομίζει ὅτι κάθε φορὰ ποὺ φέ-  
ρεται σάν νὰ μὴν εἶναι «ἕνα μικρὸ ἀγόρι», προσ-  
ποιεῖται ὅτι δὲν εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο ὁ ἐαυτὸς του.

«Τὰ πῶς πολλὰ παιδιὰ στὴν ἡλικία τῶν τριῶν  
χρόνων, μὲ τὴ βοήθεια τῶν γονιῶν τους καὶ ὄλων  
ἐκείνων ποὺ ἀσχολοῦνται μ' αὐτὰ, βρίσκουν τὸν  
τρόπον νὰ προσποιοῦν μὲ ἐπιτυχία ὅτι εἶναι μι-  
κρὰ ἀγόρια καὶ κορίτσια, λέει ὁ Laing.<sup>4</sup> Ἐρχεται  
ὅμως μιὰ στιγμή ποὺ τὸ παιδί, ἀφήνοντας κατὰ  
μέρος τις ἐξάρσεις του, ξεχνᾷ ὅτι κάνει σάν νὰ μὴν  
εἶναι τίποτα ἄλλο παρὰ μόνο ἕνα μικρὸ ἀγόρι καὶ  
γίνεται ἕνα μικρὸ ἀγόρι.

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

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

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

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

Αὐτὸ εἶναι τὸ δρᾶμα τοῦ Genest συμπτωκνωμένο  
σὲ λίγες γραμμές. Ὁ ἥθοποιὸς προσηλυτίζεται ἀπὸ  
τὸν «ἥρωά του», σάν 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 τον 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 το «άκυρόνει» για να το δημιουργήσει σύμφωνα με την εικόνα που έχει στη φαντασία του: από την «προσποίηση» κινδυνεύει να δημιουργήσει μιὰ «άληθεια», από την προσωρινή μάσκα το μοναδικό πρόσωπο. Ο ήθοποιός διατρέχει τον «αθνητό» κίνδυνο της άπορρόφησης. «Η τέχνη της μεταμόρφωσης μās γίνεται συνήθεια», παρατηρεί ο Genest κρίνοντας από τον εαυτό του και από τους όμοιους του.

Με τον ίδιο τρόπο που το μικρό αγόρι ή ο ήθοποιός μεταβάλλονται από τα διάφορα πρόσωπα που πρόκειται να ερμηνεύσουν, έτσι και το «άτυπικό» άτομο μεταβάλλεται από τον δικό του ρόλο. Άλλά όπος το μικρό αγόρι ή ο ήρωας ενός έργου δεν είναι απλά και μόνο ο εαυτός τους γιατί είναι ένα μικρό αγόρι ή ένας ήρωας, έτσι και ο εγκληματίας γιατί είναι πρὸς το παρόν ένας εγκληματίας.

Η άρνηση ορισμένων ατόμων να δεχθούν έτοιμους ρόλους, παραδοσιακούς, και ή δυσπιστία της κοινωνίας σ' ότι τους άφορα, και στη συνέχεια ή άπομόνωσή τους, τους σπρώχνει να έξεγερθούν. Ο ήθοποιός σάν τον εγκληματία είναι ή έξελιξη του «άποδιοπομπαίου τράγου». Παίζει σάν κι αυτόν τον ρόλο του Διπλού. Ένα άραίο παράδειγμα του ρόλου του άποδιοπομπαίου τράγου είναι αυτό του φάρμακου, όπος τον γιόρταζαν στην άρχαία Άθήνα: οδηγούσαν μέσα στους δρόμους της πόλης έναν άνθρωπο (που τον λέγανε φάρμακο), που τον βρίζανε και τον χτυπούσαν ως την έξοδο της πόλης, όπου τον ξυλοκοπούσαν και τον έριχναν στη θάλασσα. Αυτός έφερνε πράγματι το στίγμα από το όποιο έπρεπε να καθαριστεί ή πόλη: αλλά ή θυσία δεν είχε καμιά άξια *παρά μόνο έναν το θύμα έπαιξε τέλεια τον ρόλο που τού άάβητε ή ομάδα.*

Έχουμε την άπαιτηση σήμερα από τον ήθοποιό να κατακτηθεί από τον ρόλο του ήθοποιού, κι από τον εγκληματία να είναι επίσης ένας «καλός» εγκληματίας. Είναι π.χ. το άτομο υποχρεωμένο όχι μόνο να δώσει μιὰ έπεξηγηματική πληροφορία, αλλά, άν δεν καταφέρει να πείσει τους άλλους για την άθωότητά του, πρέπει επίσης να είναι έτοιμο να μετανοήσει και να έπανορθώσει, άν θέλει να τού επιβληθεί μειωμένη ποινή. «Αφού οι δικεικρίσεις αυτές ίσοδυναμούν με την προσδοκία ενός ορισμένου τύπου σεβασμού, αυτές οι «έπιδιορθώσεις» έχουν ένα χαρακτηρισά τελετουργικό και έχουν προορισμό να άναπαραστήσουν την τύψη του ύβριστή

για το προσβαλλόμενο αγαθό.»<sup>2</sup> Στην περίπτωση που έγινε μιὰ κλοπή και ο ένοχος θέλει να έπανορθώσει, ο αντίθετικός χαρακτήρας που στιγματίζει την έξελιξη της δίκης δεν είναι ισχυρός: υπάρχει μάλλον μιὰ σιωπηλή συνεργασία, κι άν ακόμα οι συμμετέχοντες συνειδητοποιούν τον συνασπισμό τους. Η τιμωρία όμως άπομονώνει τελικά τον ένοχο, για να άπομακρύνει από την κοινωνία κάθε έπιδημία ένοχής και για να άπαλλάξει την ομάδα από κάθε ένδεχόμενη συνενοχή.

Έξετάζοντας τα άδικήματα του 1974 στη Λωζάνη και κάνοντας σύγκριση με τα προηγούμενα χρόνια, συμπεραίνουμε ότι οι «άποδιοπομπαίοι τράγου» είναι όλο και περισσότερο νέοι. Μιὰ άνακεφαλαίωση των υποθέσεων, που έχουν μιὰ κάποια σοβαρότητα, δίνει μέσον όρο ήλικίας από τα 15 ως τα 24 χρόνια.

Θάταν πολύ άπλό να ριζώσουμε όλη την έθυνη των καταστάσεων πάνω στην πλάτη αυτών των εγκληματιών, που φορτώθηκαν χωρίς τον ρόλο του «άνταρτη», άν άφήναμε κατά μέρος τις διάφορες πιθανές αίτιες εγκληματικότητας και τη συνεχή και έντονη διαμάχη των γενεών, που όδηγεϊ τους νέους σε μιὰ άνάγκη άνταρσίας και άνοποταγής στις υπάρχουσες δομές: μήπως θάταν λίγο παράλογο να «καταλογίζεται» ή «νεότης» σάν εγκλημα;

#### το ντεκόρ

Ο «ήθοποιός» παίξει τον ρόλο του πάνω στη σκηνή και κινείται μέσα σ' ένα ορισμένο ντεκόρ. Με τη λέξη ντεκόρ εννοούμε σήμερα όχι μόνο αυτό που ονόμαζαν ως τον τελευταίο αιώνα σκηνικό, διακόσμηση, αλλά άκόμη και το «ήχητικό» ντεκόρ. Η λέξη ντεκόρ σημαίνει, πάνω άπ' όλα, σύνολο ύλικών στοιχείων που είναι λιγότερο ή περισσότερο έπιδέξια δεμένα για να φέρουν ένα ορισμένο άποτέλεσμα. Για τον Larthomas,<sup>3</sup> τα έξαρτήματα, τα κουστούμια, ή μουσική της σκηνής και οι θόρυβοι, είναι όλα σύμβολα, και το κοινό χαρακτηριστικό τους είναι ότι «συμβολίζουν» μόνο *μαζί* με τα προφορικά στοιχεία.

Το ντεκόρ στο θέατρο μπορεί να είναι ένα στοιχείο δεμένο ή συστατικό του δραματικού λόγου (langage dramatique). Το πλαίσιο της ζωής μας προσδιορίζει επίσης, κατά κάποιο μέτρο, τη γλώσσα που χρησιμοποιούμε. Δεν μιλάμε με τον ίδιο τρόπο στην εκκλησία, στο δικαστήριο, στην αγορά. Άναζητάμε με μιὰ προσπάθεια, που μās είναι λιγότερο ή περισσότερο συνειδητή, ένα είδος συμφωνίας άνάμεσα στη μεγαλοπρέπεια ενός τόπου και στη συστολή των σκέψεών μας. Άλλά στην καθημερινή ζωή δεν συνειδητοποιούμε τη σημασία του «σκη-

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

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

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

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

Οἱ «μεταμφιέσεις» εἶναι πολὺ συχνῆς στὸ θέατρο, ὅπως καί στὸ δικαστήριο, γιατί διευκολύνουν τὸν «ἠθοποιὸ» νά φτάσει στὴν κατοχὴ τοῦ «προσώπου» πού ἐξωτερικεύει.

#### οἱ δικαστές

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

Ἀλλὰ γιατί νά θέλει κανεὶς νά φαίνεται ἕνας ἄλλος; Οἱ κλητῆρες, οἱ δικαστικοὶ γραμματεῖς, οἱ δικηγόροι μεταμφιέζονται. Στὴ Λωζάνη, ὁ κλητῆρας 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 νά παρασταθοῦν χωρὶς τὸ κοστῶμι καὶ τὴ γραβάτα. Ἀλλὰ γιατί νά εἶναι ἀπαραίτητες ὅλες αὐτὲς οἱ στολές;

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

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

Ἐνῶ ὅμως στὸ θέατρο σήμερα ὁ θεατῆς μπορεῖ νά ξεπεράσει τὴν ἀπλότητα τοῦ σκηνικοῦ, τὸ Δικαστήριό εἶναι δύσκολο νά συνεδριάσει χωρὶς τὸ κατάλληλο «σκηνικόν». «Δὲν ὑπάρχει πούθενά θεατῆς», γράφει ὁ Alain, «πού θὰ σταματήσει μπροστὰ στὴ φτώχεια τῶν κοστούμιων, στὴν ἀπλότητα τοῦ σκηνικοῦ, ἢ στὴν ἀληθοφάνεια τῶν συναντήσεων, ἀν τὸ δράμα εἶναι ἰσχυρό.»

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

Τὸ Δικαστικὸ Παλάτι στὸ Montbenoit δίνει μεγάλη σημασία στὸ «σκηνικόν». Τὰ γραφεῖα, οἱ διάδρομοι καί οἱ αἴθουσες ἀκροάσεων διακοσμοῦνται ἀπὸ μεγάλους πίνακες. Σὲ μιὰ αἴθουσα, ὅπου ἀπονέμεται ἡ ποινικὴ δικαιοσύνη, ὑπάρχει ἕνας θεόρατος πίνακας, πού ἀναπαριστάνει τὴ θυσία τοῦ Ἀβραάμ. Ἄλλος πίνακας στὸ βάθος ἐνὸς διαδρόμου δεῖχνει τὴν ἀθωότητα περιτριγυρισμένη ἀπὸ δύο τέρατα πού συμβολίζουν τὸ κακόν. Δεξιά καὶ ἀριστερὰ ὁ Γενναῖος ἄνθρωπος ἀμύνεται γιὰ τὴν «ἀπειλουμένη ἀθωότητα». Σὲ ἕνα ἄλλο πίνακα, βλέπουμε τὴ Δικαιοσύνη πού ὁδηγεῖ τὴν Εἰρήνη πάνω στὴ γῆ. Περιτριγυρίζεται ἀπὸ ἐπουράνιους στρατούς, πού παίζουν μιὰ συμφωνία. Μπροστὰ τῆς βρίσκονται δύο ἄγγελοι πού προσπαθοῦν νά φυτέψουν τὰ δέντρα τῆς Εἰρήνης πάνω στὴ γῆ. Ἡ Δικαιοσύνη, «θριαμβεύουσα», βοηθά τὴν Εἰρήνη νά κατέβει ἀπὸ τὸν οὐρανόν. Τρεῖς νέες κοπέλλες συμβολίζουν ὅτι ἡ ἀνθρωπότητα ἔχει πῶ ἀγνό· ἀφοῦ πᾶνε πρῶτα σὲ ἀναζήτησις τῆς Désirée, μπαίνουν ἐπικεφαλῆς τῆς πομπῆς καὶ τραγουδοῦν τὸν ὕμνο τῆς συμφιλιώσεως. Ἡ ἀνθρωπότητα σκαρφωλῶμένη στὴν κορυφή, πού εἶναι σπαρμένη μὲ λουλοῦδια, πετάγεται μπροστὰ ἀπὸ τὴν Εἰρήνη καὶ τὴ ζητωκραυγάζει μὲ ξεσπάσματα χαρᾶς.

Ἄγγελοι, ἐπουράνιοι στρατοί, ἡ Θεία Δικαιοσύνη, τὸ κακόν· δὲν εἶναι σὰν νά θέλουν νά μᾶς πείσουν ὅλα αὐτὰ πῶς ἡ Δικαιοσύνη ἔχει μιὰ κάποια σχέση μὲ τὸ «ἐρῶ»; Ὅπως ἐπιβεβαιώθηκε ἀπὸ τὸν Max Weber,<sup>2</sup> τὸ δίκαιο εἶχε γενικὰ ἕνα χαρισματικὸ χαρακτῆρα. Ἦταν τὸ ἀντικείμενο μιᾶς θεοποίσεως ἀπὸ μέρους τῶν προφητῶν ἢ αὐτῶν πού ἔλεγαν τὸ δίκαιο ἔρμηνευόντας τὴ θεία θέληση ἔτσι, πού ἡ νομικὴ υποχρέωση δὲν ἦταν ἔργον ἀνθρώπινης θέλησεως, ἀλλὰ κατὰ τὸ «ὑπερφυσικόν». Ὁ φόβος τοῦ Θεοῦ ἄσκούσε πίεσις στὴ δικαστικὴ ἀπόφασις (δεδόλως, δίκαιο τὸ κορανίου). Ἄν πιστέψουμε στὸν Καίσαρα, στὸν Διόδωρο ἀπὸ τὴ Σικελία ἢ τὸν Στρά-

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

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

βωνα, οἱ 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 σὲ *Commentaries on the Law of England* (1765) μιλάει γιὰ τὸν δικαστὴ σὺν νὰ εἶναι ἓνα «ζωντανὸ μαντείο».

Σήμερα, μιλάμε γιὰ τὸν ὀρθολογισμὸ τοῦ δικαίου. Δὲν πιστεύουμε πιά στὴ θεία πηγὴ τοῦ δικαίου. Ὁ Χαμουραμπί, ὁ Μουσῆς, ὁ Μανουῆ, ὁ Μωάμεθ, βγήκαν ἀπὸ τὸν Μύθον ἀπογυμνωμένοι ἀπὸ τὴ γοητεία ποὺ τοὺς ἔδινε μία ὑπερφυσικὴ ἀποστολή, ἐμφανίζονταί σὺν ἄπλοιο κωδικοποιητὲς ἔθιμων. Ἀλλά, ἂν σήμερα καυχόμαστε γιὰ τὸν ὀρθολογισμὸ τοῦ δικαίου, οἱ αἰθουσὲς μας ἀκρόασεων παραμένουν γεμάτες ἀπὸ θεϊκοὺς πίνακες ἢ εἰκόνας ὀρκεζόμεστε 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 Dupréel<sup>2</sup> (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,<sup>3</sup> 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 ἓνας παραδειγματικὸς δικαστῆς. Ἐάν ἐσύ εἶσαι μιὰ κακὴ κλέφτρα, τότε κι ἐγὼ θὰ γίνω ἓνας κακὸς δικαστῆς.» Καὶ ἀπευθυνόμενος στὸν δήμο: «... 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 (δηλαδή γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ τῶν ἄρθρων 34 καὶ 36 Π.Κ.). Ὁ ἐλβετικὸς Ποινικὸς Κώδικας (ἄρθρ. 13) καὶ ἡ ἐλληνικὴ 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 πραγματογυμνῶνα 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 ἡ διατάραξη τῶν πνευματικῶν λειτουργιῶν ἢ τῆς συνειδήσεως γιὰ νὰ μὴ «καταλογισθεῖ ἡ πράξις εἰς τὸν πράξαντα» ἢ νὰ τοῦ ἐπιβληθεῖ μειωμένη ποινὴ; Καὶ τί γίνεται ὅταν οἱ πραγματιγνώμονες διαφωνοῦν μεταξύ τους;

Ὁ δικαστὴς περιμένει ἀπὸ τὴν ἀπάντησιν τοῦ ψυχολόγου εἴτε ἓνα ναι εἴτε ἓνα ὄχι. Ἄλλὰ αὐτὸ εἶναι ἀδύνατο. Ἡ ἀμφιβολία θὰ μείνει γιὰ πάντα.

Ὁ Laing<sup>1</sup> λέγει χαρακτηριστικὰ: «Τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς πείσει ὅτι τὰ ἄτομα ποὺ συμπεριφέρονται σὰν ψυχωτικά εἶναι ἀναγκαστικά σχιζοφρενῆ ἢ μαϊακὰ 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 ἡ προσποίηση, ὅταν φτάνει στὰ ἄκρα θεωρεῖται σὰν *ξενάθραση τρέλλα*. Σκεφτόμαστε ὅτι ὄχι μόνον εἶναι τρέλλα αὐτὴ καθ'αυτὴ 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 ἡ φύσις τοῦ ποινικοῦ δικαίου (σὰν Δημοσίου δικαίου) θέτει ἱεραρχίαν τῆς διαταγῆ, τὴν ὑπακοή, τὴν κυριαρχία, τὴν ὑποταγὴ καὶ τὴν τιμωρία.

Στὸ θέατρο, πίσω ἀπὸ τὴ σκηνή, τοὺς ἠθοποιούς, τοὺς τεχνικούς, τοὺς σκηνοθέτες, τοὺς ἰδιοκτῆτες καὶ κυρίως τοὺς χρηματοδοτῆς, ὑπάρχουν πάντα τὰ «παρασκήνια». Ἡ «θεατρικὴ» δίκη ἔχει στὴν πραγματικότητα κ' ἄλλους «ἠθοποιούς» ἀπὸ τοὺς «μεταμφιεσμένους δικαστῆς». Ὁ Casamayor,<sup>2</sup> σ' ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν ἐρευνά 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 λειτουργοὺν τὰ «παρασκήνια» 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 ἀνεπιθύμητη σύνθεσις δικαστῶν. Πὼς ἀναβάλλεται μιὰ δίκη. Ποιὸ εἶναι τὸ κόστος τῆς ποινικῆς δικαιοσύνης. Βέβαια, ὅλος ὁ κόσμος ξέρεي πόσο ἀκριβὰ κοστίζει ἡ δικαιοσύνη. Ἄλλὰ, 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 πῶν ἀγνοεῖ ὅλη τὴν «προδικασία» (ὑπάρχει ἡ «ἀρχὴ τῆς μυστικότητος» στὴν προδικασία). Ὁ Touchard<sup>3</sup> 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, ποὺ ἀπὸ τὴ μία μέρα στὴν ἄλλη θὰ μπορούσε νὰ γίνει πραγματικότητα γιὰ τὸ θέατρο, ἀλλὰ ἀσύλληπτη καὶ ἀδιανόητη κατάστασις γιὰ τὴ δίκη. Γιατι ἡ «πρετοιμασία μιᾶς δίκης» σὲ video π.χ. καὶ ἡ προβολὴ τῆς στὸ κοινὸ θὰ ἀφαιροῦσε ἀπὸ τὴ «δικαιοσύνη» τὴν αἴγλη τῆς καὶ θὰ τὴν ἀπομυθοποιῶσε!

Ἔτσι 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 ὁμοιότητα ποὺ ὑπάρχει στὸ «πρόσωπο» ἢ στὸν κεντρικὸ «ἥρωα» τοῦ ἔργου. Τὰ «πρόσωπα» τοῦ θεάτρου καὶ τῆς ποινικῆς δίκης ἔχουν κοινὰ χαρακτηριστικά.

Ἄν ἀναλύσει κανεὶς τὰ «πρόσωπα» τοῦ θεάτρου, βλέπει ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ πρόσωπα εἶναι λιγότερο ἢ περισσότερο φανερά σημαδεμένα ἀπὸ ἓνα ἀρρωστημένο χαρακτήρα: Πρόσωπα ἀδικημένα, δυστυχημένα, μὲ ἐξουθενωτικὴ ἀτομικότητα, σὲ καταπιεστικὴ ἀπομόνωσι. Δὲν θὰ σφαναθῶσιν ποθενὰ πρόσωπα «εὐτυχημένα 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 Touchard<sup>1</sup> διακρίνει το «πρόσωπο» του μυθιστορήματος από το θεατρικό. Το πρώτο είναι ένας πιθανός υποψήφιος μιάς νευρώσεως, ενώ το δεύτερο είναι ήδη νευρωτικός έτσι πού, όταν παρουσιάζεται σε μιάς ή νευρώσει του, υπάρχει και παρουσιάζεται σαν συστατικό στοιχείο του χαρακτήρα του. 'Ο ήρωας του μυθιστορήματος υποδουλώνεται ολοένα και περισσότερο στη νευρώση, 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»<sup>2</sup> 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 υπάρξεώς του, ψάχνει γι' αυτό πλέον πού δέν τόν ικανοποιεί σαν μορφή κοινωνικού συστήματος και πού υπήρξε ο πόλος της δράσεως 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 άδελφό της να σκοτώσει τη μητέρα τους. 'Ο Οιδίποδας σέρνεται με το κρίμα μιάς δουλοφονίας και μιάς αίμομξίας. 'Η Δηϊάνειρα εκδικείται 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 να εκδικηθεί τόν άντρα της. 'Ο 'Αγαμέμνον

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

'Η αναπαράσταση της ένοχής του άτόμου κυριαρχεί πάνω στην ελληνική σκηνή.

'Εξετάζοντας τη μετάβαση από το μεσαιωνικό σύστημα στη μοναρχία διαπιστώνουμε ότι οι θεατρικοί ήρωες αυτής της περιόδου ('Ισπανικό Θέατρο<sup>3</sup> χρυσός αιώνας, 'Ελισαβετιανό Θέατρο)<sup>4</sup> υποφέρουν κι αυτοί από μιά βσανιστική απομόνωση. 'Η ιδιομορφία τους άπορρέει από την ένθουσιώδη υπερβολή, από ένα έγκλημα, από μιά 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 άντικατάσταση του Middleton, ο 'Οθέλλος, ή Θυσία του 'Ερωτα (του Ford), ο 'Αμλετ, ο Τίτος 'Ανδρονίκος, 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 βρσκόονται σε μεταβατική εξέλιξη, ο κοινωνικός έλεγχος άποδυναμώνεται. Το άτομο επαναστατεί για να γίνει άποκείμενο δικαίου· έτσι λοιπόν το στοιχείο της ύποκειμενικότητας, 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. Cavan<sup>5</sup> απέδειξαν ότι ή άπόρριψη τών παραδοσιακών προτύπων συνοδεύεται από μιά 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 κυριαρχούναι 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 πηγάζει κάθε έννοια δικαιοσύνης: έπιστολές καταλυτικές, σφραγίδες, άνισότητα 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 ποινές, 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 φοβερά 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 τὸ βάρος τῆς δικῆς μας ἀδυναμίας.»

Ἡ θεατρικὴ πραγματικότητα εἶναι ἡ ἐκδικητικὴ ἀναπαράσταση τῆς δικῆς μας προσωπικῆς στάσης ἀπέναντι στὴ ζωὴ, μιὰ ἀναπαράσταση ὑπερβολικὴ, ἔντονα παραποιεμένη 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 διαμάχη 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,<sup>1</sup> «ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἰκανότητα μιᾶς κοινωνίας στοὺς νὰ τὴν δεχθεῖ, νὰ τὴν ἀντιμετωπίσει καὶ νὰ τὴν κατανοήσει.» 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 βάρος μιᾶς λογοκρισίας πού τοῦ ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὴ «συλλογικὴ συνείδηση», ἡ ὁποία ἐνεργεῖ σὰν μιὰ μορφὴ κοινωνικοῦ ἐλέγχου, μιὰ καὶ οἱ δημιουργοῦμενες κοινωνίες δὲν ἔχουν διαμορφώσει ἀκόμα δική τους μορφὴ συμπεριφορᾶς 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 γνῶρισμα 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 θεάτρο πῶ). 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 ὁρᾷ καταλυτικὰ καταστρέφοντας τὸ ἔνστικτο τῆς αὐτοσυντήρησης; διάφορες ψυχολογικὲς ἀρρώστιες ἢ αὐτοκτονίες εἶναι τὰ ἀποτελέσματα τῆς κοινωνικῆς πίεσης, πού ἀσκεῖται πάνω στοὺς ἄτομο κἀνοντάς το νὰ αἰσθάνεται ἔνοχο (ὁ Marcel Mauss καὶ ὁ Γιώργος Κοντομνητὰς 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 στὸ κοινωνικὸ σύνολο ἓνα ζωτικὸ πρόβλημα, πού τὸ ἴδιο τὸ κοινωνικὸ σύνολο καλεῖται νὰ λύσει.»

Γιὰ νὰ γίνουν ὁμως ὄλα αὐτὰ πιδό ξεκάθαρα, θὰ ἀναφέρουμε δύο συγκεκριμένα παραδείγματα:

Στὸ θεάτρο τοῦ Vidy, στὴ *Συνέλευση τῶν Γυναικῶν* (ἀποτελεῖ διασκευὴ τῆς Αὐστριακῆς) ὁ Charles Arothéloz (διευθυντὴς «ὑπὸ παραίτησιν») ἐπεμβαίνει (ἀπομακρυνόμενος ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ ἔργου πού γράφτηκε ἀπὸ τὸν Curtet) σὰν κορυφαῖος τοῦ χοροῦ.<sup>2</sup> Ἐνσαρκώνει διαδοχικὰ πιδὲ τὴν συλλογικὴ συνείδηση καὶ πιδὲ τὸν καλλιτέχνη· εἶναι ὁ «παραβάτης» τοῦ Ἀττικοῦ δράματος—πρόκειται ἄλλοστε νὰ παραιτηθεῖ ἀπὸ καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς—πού παραβιάζει κάθε κανόνα, ἐνῶ ταυτόχρονα τὸν τηρεῖ καὶ τὸν σέβεται μέσα ἀπὸ τὴν ἔρμηνεῖα 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 Arothéloz ὁ ἴδιος). Προσπαθεῖ νὰ ἐκφράσει τὸν ἄγωνα του ἀνάμεσα στὴν ἐλευθερία καὶ τοὺς διάφορους κοινωνικοὺς φραγμούς. Παρασεκόμασε στὴν καταδίκη τοῦ ἀνθρώπου τοῦ χθές, πού βρῖσκει τὸ κουράγιο ν' ἀντιμετωπίσει κάτι τὸ καινούργιο. Ὁ Arothéloz, πού αἰσθάνεται ὅτι ἔχει μπεί στὸ «περιθώριο» τῆς ζωῆς, μετὴν ἰδιότητα πού 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 πού γίνεται στὸν τομέα τῆς κουλτούρας στὴ Λαζάνη, γιὰ τὸ θεσμοποιεμένο θέατρο, πού ὁ ἴδιος δημιούργησε. Παίζει τὸν ρόλο τοῦ Διπλοῦ μέσα στὸν χορὸ. Περιτριγυρίζει τὸν βασιλιά (πού εἶναι αὐτὸς ὁ ἴδιος), τὸν ρωτᾷ, τὸν ἐρεθίζει, τὸν ἐκνευρίζει, τὸν ἀποδοκιμάζει ἢ τὸν κατηγορεῖ. Ἄλλὰ εἶναι καὶ τὸ βλέμμα τῆς κοινωνίας πού ἀνήσχυα προσπαθεῖ νὰ βρεῖ τὴν πηγή τῆς δυστυχίας πού αὐτὸς ὁ ἴδιος προκαταβολικὰ δημιούργησε. Ὁ Αροθελὸς 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 πού 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 τῆς στιγμῆς πού ἕνα 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 βιαστικὰ τὸ «βιογραφικὸ σημείωμα» τοῦ κατηγορουμένου. Γιὸς ἐνὸς διάσημου οἰκονομολόγου,<sup>1</sup> 23 ἐτῶν, μὲ εὐχάριστο παρουσιαστικὸ, ὁ μόνος στὴν οἰκογένεια πού δὲν ἔκανε ἀνώτερες σπουδές. Ἀπὸ τὴν ἡλικία τῶν 10 ἐτῶν, οἱ διαφορὲς πού τὸν φέρουν ἀντιμέτωπο μ' ἕναν αὐταρχικὸ πατέρα, ὁ φόβος πού τὸν καταλύει, ἔχουν σὰν ἀποτέλεσμα νὰ τοῦ δημιουργήσουν ἕνα ἄγχος πού 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 πού 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 πού 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.<sup>2</sup> Ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1972 ὡς τὸν Νοέμβριο τοῦ 1973, κλέβει ἀναριθμητὰ μηχανήματα, πού ὅλα σχεδὸν ἔχουν σχέση μὲ τὸ ἐπάγγελμά του σὰν ἠλεκτρολόγου. Ὁ Bernard εἶναι ἕνας παθιασμένος μηχανικός πού τοῦ ἀρέσει νὰ παίρνει «ἄγριες πρωτοβουλίες» καὶ νὰ κάνει ἀκριβὰ δῶρα στὴ μνηστὴ του. Στὸ σύνολο ἦταν ὁ δράστης 55 κλοπῶν, πού 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 πού παιδοῦ 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).<sup>3</sup> Γιὰ τὸν Ajuriaguerra,<sup>3</sup> ἡ κλεψία εἶναι ταυτόχρονα ἰκεσία καὶ ὑποταγὴ, ἐπιθετικότητα καὶ ἀδυναμία, ἱκανοποίηση καὶ τιμωρία. Μερικὲς φορές, μπορεῖ νὰ ἱκανοποιεῖ τὸν ναρκισσισμό τοῦ ἀτόμου, ἀλλὰ στὴν οὐσία δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀνοητὴ διαμαρτυρία ἀπέναντι στὴν κοινωνία γιὰ τὴν καταπίεση πού αἰσθάνεται. «Δὲν κλέβουμε ἀπὸ εὐχαρίστηση, ἀλλὰ ἀπὸ ἀνάγκη νὰ ἐκφρασθοῦμε.»

Ὁ δικηγόρος τοῦ Bernard θυμίζει ὅτι ὁ κελάτης 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 ἕνα ἐγκλημα εἶναι πάντα ἕνα ἐγκλημα καὶ μιὰ κλεψία πάντα μιὰ κλεψία. Ἄλλὰ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι εἶναι ἡ συνέπεια πολλῶν παραγόντων (ὄχι ἀραιαίτητα 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 ἕνα 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 βοηθάει στὴν ἀπόδειξη, εἶναι ἓνα δίκαιο 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 ὁμῶς ἔχει διαμορφωθεῖ ἀπὸ ἐξωτερικὴ ἐπίδραση. Τότε ἀρχίζει ὁ λόγος τοῦ κοινωνιολόγου: τὸ σύστημα τῆς προσωπικότητος εἶναι ἐξήγηση τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου ἐνὸς ἀτόμου, ποῦ ἀνήκει ὁμῶς στὸ κοινωνικὸ σύστημα.

Ὁ Parson<sup>1</sup> 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 ἀποδιοργανωμένο, 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 παρλόγιος ἡ ἐρώτηση τοῦ δικαστοῦ «Γιατί ἔκανες ὅλες αὐτὲς τίς κλοπές;» καθὼς καὶ ἡ ποινὴ 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 δίκην ἀπὸ τὸ θέατρο, εἶναι ὅτι στὸ τέλος τῆς θεατρικῆς παράστασης ὁ καταδικασμένος ἥρωας ἐρχεται νὰ χαιρετίσει τὸ κοινὸ, νὰ ξαναπάρει τὴ θέση του μέσα στὸ κοινωνικὸ σύνολο τοῦ ὁποίου ἀποτελεῖ μέρος, ἐνῶ στὴ δίκην ὁ ἥρωας ἀπομονώνεται ἀκόμα περισσότερο μὲ τὴν τιμωρία· καὶ φτάνουμε στὴν κορύφωση τοῦ δράματος ὑστερα ἀπὸ τὴν καταδικῆ (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 ὁμῶς, μία χαμένη δίκην, ἀπὸ τὴν ἀπογνῆ τῶν δικαστικῶν ἐξόδων, εἶναι βάρος μεγάλο 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 ὁμῶς 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 τὶς 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 μία κοινωνιολογικὴ διαπίστωση, πρέπει νὰ λάβουμε ὑπόψη μας δύο στοιχεῖα: (α) τὸν ὑπολογισμὸ καὶ (β) τὴν ἀδράνεια», λέει ὁ Casamajor. Ἡ θέληση γιὰ καταπίεση δὲν εἶναι ἡ μόνη ὑπεύθυνη. Ὑπάρχει ὅλη αὐτὴ ἡ καταπιεστικὴ ρουτίνα. Ἐτσι, βλέπουμε νὰ ὑπάρχουν δικαστὲς πολὺ ἀξιόλογοι, ποῦ ὁμῶς εἶναι τρομερὰ καταπιεστικοί, γιατί δὲν κάνουν τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἀκολουθοῦν τὶς συνήθειές τους καὶ, ἂν κατὰ τύχην 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 τὴ μοιάζουν αὐτοὶ οἱ δύο θεσμοὶ (τὸ θέατρο καὶ τὸ δικαστήριον) καὶ ἀκόμα εἶδαμε σὲ τὴ 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 τὶς ἄλλες ὁμοιότητες

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

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

Σύμφωνα μὲ ὅσα λέει ἡ Mélanie Klein,<sup>1</sup> 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 χαρακτῆρα (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. Ἀλλὰ αὐτὸ τὸ πρόβλημα πρέπει νὰ τὸ δοῦμε καὶ κάτω ἀπὸ μιὰ ἄλλη σκοπιά, αὐτὴ τῆς δημιουργίας πού ὀφθεῖ τὸ ἄτομο στὴν ἀναμόρφωση αὐτῆς καθεαυτῆς τῆς ὑπαρξῆς του.

Ἡ Reik,<sup>2</sup> 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.)

Ἡ ἀνθρώπος ἐνεργεῖ ἐγκληματικά μόνο ὅταν οἱ αἰσθήσεις του βρίσκονται σὲ παροξυσμῷ. Αἰσθάνεται τὸ ἐγκλημα σὰν μιὰ ἐυεργετικὴ ἀνακούφιση πού τοῦ ἐπιτρέπει νὰ συνδέσει αὐτὸ τὸ ἔνοχο ὑποσυνείδητο συναίσθημα μὲ τίς τὸν συγκεκριμένο καὶ ὑπαρκτό. 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 ὑποσυνείδητης 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 ὑποσυνείδητη ὄθηση ὁμολογίας πού βρίσκει διέξοδο σ' αὐτὲς τίς σπασμωδικὲς ἐνέργειες. Ἔτσι ἐξηγεῖται γιὰτί ἐγκληματικά σχέδια καταστρωμένα μὲ ξεχωριστὴ ἐξυπνάδα καὶ φαντασία σκοντάφτουν σὲ μιὰ ἀσήμηνη λεπτομέρεια, γιὰ τὴν ὁποία ὁ ἐγκληματίας θὰ πεῖ: «αὐτὸ δὲν τὸ σκέφθηκα».

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

σχιζοφρενεῖς π.χ., ἡ ἀναδρομὴ στὴ γλώσσα εἶναι τὸ πρῶτο βῆμα γιὰ τὴ θεραπεία, καὶ οἱ προσπάθειες τοῦ 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 ἀτόμου, 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 ἐκδήλωση 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 πιδὸ ὀμαλό. Ὁμολογώντας ὁ ἐγκληματίας διακηρύσσει τὴν ἐνοχὴ του στὸ κοινόβιο κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, πού παλιὰ τὸ παιδί ὁμολογοῦσε τὴν ἄταξία του στὸν πατέρα του. Ὅπως ἡ ὁμολογία τοῦ παιδιοῦ παρουσιάζει ὑποσυνείδητα 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 ὅτι εἶναι ἔτοιμος νὰ τιμωρηθεῖ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ, ἡ ποιητὴ ἱκανοποιεῖ τὴν ἀνάγκη τῆς τιμωρίας.

Ἄν λάβουμε ὀψὼν 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.

Ἔτσι ἡ ποιητὴ, πού σύμφωνα μὲ τὴν κοινὴ γνώμη εἶναι τὸ πιδὸ ἀποτελεσματικὸ ὄπλο γιὰ τὸ ἐγκλημα, καταλήγει νὰ εἶναι ἡ ὑποσυνείδητη ἐπικίνδυνη ὑποκίνηση σ' αὐτὸ. Ἡ ἀπαγορευμένη πράξη φέρνει ἀνακούφιση στὸ συναίσθημα τῆς ἐνοχῆς, καὶ, ἂν 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 ὑποσυνείδητα στὴν παράνομη πράξη.

Σύμφωνα μὲ τὴν θεωρία τοῦ Reik,<sup>3</sup> ἡ ὁμολογία στὸ μέλλον θὰ μποροῦσε 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 πιδὸ ἀβλαβὴ τρόπο τὴν ἀνάγκη γιὰ τιμωρία δίνοντας συγχρόνως στίς καταπιεσμένους ὁρμὲς τὴ δυνατότητα νὰ ἐκφραστοῦν.

Ἡ 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.

Ώστερα 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,<sup>1</sup> «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 τοῦ 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 πρωταρχικὸ, ἀτίθασο καὶ σκληρὸ. Ὁ Artaud θέλει νὰ ἀντικαταστήσει αὐτὸ τὸ γλωσσικὸ πλέγμα τῶν λέξεων μὲ τὴ σκηνοθεσία, καὶ νὰ ἀποδώσει τὸ

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

«Εἶναι σημαντικὸ, πάνω ἀπ' ὅλα, τὸ θεατρικὸ ἔργο νὰ εἶναι ἓνα παραλήρημα μεταδοτικὸ. 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 ἀποδεδειχθεῖ ἀπὸ τὰ διάφορα ταμποῦ τοῦ σύγχρονου θεάτρου.» : Ὁ Artaud δραματίζει τὴν χάραξη μιᾶς ἐλευθερῆς γραμμῆς γύρω ἀπὸ κοινὰ θέματα καὶ ἔργα, ἀπ' εὐθείας σκηνοθετῆ 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 δραματίζετο 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.<sup>2</sup>

Ζοῦμε στὴν ἐποχὴ τής ἐπιστροφῆς στὸ Forum, στὴν Ἀγορὰ, 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 θεσμικὸ τόσο κοντὰ ὅ ἐνας στὸν ἄλλο (ἀλλὰ καὶ τόσο ἀναχρονιστικὸ συγχρόνως), γιὰ νὰ μὴν δραματίζομε 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.