

Σύγκριση

Τόμ. 2 (1991)

Τόμ. 2-3



Ποιητική και μεταφυσική: θέατρο μέσα στο θέατρο

Ζωή Σαμαρά

doi: [10.12681/comparison.54](https://doi.org/10.12681/comparison.54)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Σαμαρά Ζ. (1991). Ποιητική και μεταφυσική: θέατρο μέσα στο θέατρο. *Σύγκριση*, 2, 68-87.
<https://doi.org/10.12681/comparison.54>

Ζωή Σαμαρά

Ποιητική και μεταφυσική: θέατρο μέσα στο θέατρο

- θέατρον 1) τόπος προς θέαν, προς απόλαυσιν θεαμάτων, ιδίως
δραματικών παραστάσεων
2) περιληπτικώς αντί του οι θεαταί, ἐς δάκρυα ἔπεσε τὸ
θέατρον Ἡρόδ. 6, 21.

Τι είναι θέατρο; Τα θεμέλια της σύγχρονης θεωρίας βρίσκονται στον ορισμό του λεξικού των Liddel - Scott, οι οποίοι αντλούν τις πληροφορίες τους από την ελληνική αρχαιότητα. Θέατρο δεν είναι μόνον ο χώρος της παράστασης, αλλά και ο χώρος της πρόσληψης.

Τίθεται όμως το επόμενο ερώτημα: Έχουμε δικαίωμα να εξετάζουμε το θέατρο, τον "τόπον... προς απόλαυσιν", με τρόπο θεωρητικό; Στο ίδιο λεξικό διαβάζουμε:

- θεωρία: I. 1) το θεωρεῖν, παρατηρεῖν, θέα 2) ...σκέψις, φιλοσοφικός συλλογισμός 3) θεώρημα, θέα, θέαμα... ιδίως επί δημοσίου θεάματος εν τω θεάτρῳ ἢ κατά τους αγώνας.
II. το να εἶναι τις θεατής εν τῷ θεάτρῳ ἢ κατά τους δημοσίους αγώνας.

Υπάρχουν επομένως δύο αναλλοίωτες σχέσεις: θεάματος και θεατή, θεάματος και θεωρίας.

Για να κατανοήσουμε την επίδραση του θεάματος στο θεατή μπορούμε να επικαλεστούμε τον ορισμό που ο Paul Eluard πρότεινε για την ποίηση και που ταιριάζει ίσως περισσότερο στο θέατρο, γιατί εδώ οι λέξεις δεν έχουν μονάχα μεταφορική έννοια: Donner à voir, δίνω στους άλλους να δουν, προκαλώ το θεατή να παρακολουθήσει τον κόσμο με άλλα μάτια, του αποκαλύπτω τα μυστικά της ζωής· και αφού βιώσει αυτή την εμπειρία, δεν είναι πια ο ίδιος κοινός άνθρωπος που ήταν πριν: τώρα συμμετέχει ως συνειδητό σημείο στο σημειακό σύστημα του σύμπαντος.

Η ενεργός παρουσία του θεατή στο θέαμα δεν είναι λιγότερο σημαντική. Στο πρότυπο του μικροκόσμου του θεάτρου όχι μόνον ο σκηνοθέτης,

αλλά και ο θεατής μπορεί να εκτοπίσει το συγγραφέα, που είναι αυτοδικαίως το υποκείμενο του θεατρικού εκφωνήματος, και να πάρει θέση σε σχέση με όλα τα πρόσωπα του έργου. Με την επέμβαση του θεατή πραγματοποιείται μία αμφίδρομη κίνηση: ο θεατής τοποθετείται μέσα στο έργο και το έργο τοποθετείται μέσα στη ζωή.

Η έννοια “θέατρο μέσα στο θέατρο”, επειδή φαινομενικά απομακρύνει την παράσταση από την πραγματικότητα και την μετατρέπει σε τέχνη στη β' δύναμη, μας υποχρεώνει να θέσουμε το ερώτημα ποιες είναι οι σχέσεις θεάτρου και πραγματικότητας. Οι σχέσεις αυτές είναι από τα πιο προσφιλή θέματα τόσο του ίδιου του θεάτρου όσο και της μελέτης του θεάτρου, όπως φαίνεται από τον τίτλο πρόσφατου βιβλίου του Θόδωρου Γραμματά¹. “Ο κόσμος ... είναι ένα θέατρο σημαινόντων”, παρατηρεί ο Barthes². Δεν έχει όμως νομίζω επισημανθεί το γεγονός ότι η θεατρική μορφή του κόσμου και η συμπαντική μορφή του θεάτρου αναδύονται από το τέχνασμα “θέατρο μέσα στο θέατρο”.

Η απάντηση στο ερώτημα αυτό διαρκώς αναβάλλεται, γιατί με το θέατρο μέσα στο θέατρο, το παιχνίδι μπροστά σε καθρέφτη, το θέατρο αυτοαποδομείται, βγάζει την προσωπίδα του, τονίζει το γεγονός ότι είναι απομονωμένο από την πραγματικότητα, όπως το νησί των γερόντων στις *Καρέκλες*, ότι είναι τέχνη, τεχνική, τέχνασμα.

Για μια εμπειριστατωμένη θεώρηση του υπό εξέταση τεχνάσματος, παραπέμπω στα βιβλία του M. Schmeling, ο οποίος ασχολείται σχεδόν αποκλειστικά με αυτό που θα αποκαλέσω “έργο μέσα στο έργο”, αν και ο ορισμός που προτείνει θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί με μεταφορική έννοια: “ο πραγματικός θεατής είναι κατ' αρχήν θεατής και επιπλέον παρακολουθεί το θέαμα που παρακολουθεί ο ηθοποιός, θεατής του δικού του παιχνιδιού και του παιχνιδιού των άλλων”³.

Ο Schmeling αμφισβητεί το γεγονός ότι το τέχνασμα αυτό υπάρχει στο σύγχρονο θέατρο, ίσως γιατί συνδέει την έννοια του θεάτρου με την πλοκή⁴, ορισμό που κληρονομεί από τον Αριστοτέλη (*Ποιητική* 1450 β 22 - 23). Η οπτική που επιλέγω είναι η θεατρικότητα, την οποία εξετάζω ταυτόχρονα ως ψυχαναλυτική και ως φιλοσοφική έννοια, με κοινό χώρο σύμπτωσης την αποδόμηση.

Αποδέχομαι ως γόνιμη για μελέτη τη θεωρία του André Green ότι το θέατρο είναι η καλύτερη ενσάρκωση της “άλλης σκηνης”⁵, όπως ο Freud αποκαλεί το ασυνείδητο. Εξάλλου μπορούμε να παρομοιάσουμε το θέατρο μέσα στο θέατρο με το *infans* στη μελέτη του Lacan “το στάδιο του καθρέφτη”: όπως το βρέφος έτσι και το θέατρο βλέπει τον εαυτό του στον καθρέφτη, ταυτίζεται με το είδωλό του και υφίσταται “τη μεταμόρφωση που προξενείται στο υποκείμενο όταν αυτό παίρνει τη μορφή εικόνας”⁶. Η λέξη *imago*, λέει ο Lacan, έχει ακριβώς αυτό το νόημα: “Η λειτουργία

του σταδίου του καθρέφτη εμφανίζεται ως μία ειδική περίπτωση της λειτουργίας της πρώτης εικόνας (*imago*) που είναι να θεμελιώσει τη σχέση του οργανισμού με την πραγματικότητά του”⁷.

Στα έργα του με αντικείμενο έρευνας τη γλώσσα ή το “γράμμα”, ο Lacan υπονοεί ότι το λογοτεχνικό κείμενο μας εντυπωσιάζει, γιατί μας προτείνει μία αλληγορία της ψυχής μας. Καθώς το ασυνείδητο μπορεί να επικοινωνεί άμεσα με το Εγώ, με τη δική του γλώσσα και τους δικούς του όρους, μετατρέπεται σε αναγνώστη και μετατρέπει το κείμενο σε ψυχή. Γι’ αυτό, κατά την Elizabeth Wright, ο αναγνώστης στη λακανική θεωρία δεν είναι αναλυτής, αλλά, ενώ διαβάζει, υπόκειται ο ίδιος σε ανάλυση⁸. Μπορούμε επομένως να πούμε ότι όπως στο στάδιο του καθρέφτη έτσι και στο θέατρο μέσα στο θέατρο υπάρχει μία διαδικασία διαμόρφωσης της λειτουργίας του Εγώ. Είναι ελπίζω εμφανές ότι δε χρησιμοποιώ τους όρους θέατρο και λογοτεχνία ως αντίθετους, όπως προτείνει ο Peter Brook στην εντυπωσιακή μελέτη του *Ο κενός χώρος*⁹, αλλά εκλαμβάνω το θεατρικό κείμενο ταυτόχρονα ως λογοτεχνικό και ως ατελές προϊόν, όπως έχω ήδη τονίσει σε προηγούμενη μελέτη μου¹⁰.

Συμμερίζομαι τον επιτυχή ορισμό της Μαρίκας Θωμαδάκη ότι το “θέατρο είναι ο χώρος στον οποίο αντικατοπτρίζεται η ίδια η ανθρώπινη ύπαρξη ως ενότητα υλικής και άυλης υφής καθώς και ως μεταφυσική οντότητα”¹¹. Στην παρούσα μελέτη η λέξη *μεταφυσική* θα αναφέρεται κυρίως σε μία θεώρηση του συνόλου της ύπαρξης (*Μετά τα Φυσικά* Κ 1060 β 36-37) και των πρώτων αιτιών της όπως μεταφράζονται σε θεατρικό λόγο, με μία πρώτη αρχή τη θεατρικότητα. Το θέατρο είναι μια σκηνή που σημαίνει, γιατί ταυτίζεται με τη σκηνή του θεάτρου του κόσμου: η ζωή είναι θέατρο, το θέατρο είναι φαντασία, επομένως η ζωή είναι όνειρο. Και ενώ το θέατρο, ζωντανό πάνω στη σκηνή, μεταμορφώνεται σε πραγματικότητα, ο θεατής αποκτά την ιδιότητα φανταστικού προσώπου. Η έννοια “θέατρο” έχει επομένως εξ ορισμού μεταφυσικές προεκτάσεις.

Στο γνωστό έργο του Lewis Carroll, καθώς η Αλίχη ταξιδεύει στη χώρα των θαυμάτων, ονειρεύεται τον Κόκκινο Βασιλιά που την ονειρεύεται. Όταν ο Βασιλιάς ξυπνήσει, η Αλίχη θα εξαφανιστεί. Η “θεωρία” (θέαμα και ερμηνεία) μιας παράστασης μπορεί να εξελιχτεί σε ταξίδι στη χώρα των θαυμάτων, η αυλαία μπορεί να γίνει μια “είσοδος στον παράδεισο”¹², ενώ η μεταφυσική μελέτη του θεάτρου μας επαναφέρει στις τελετουργικές του ρίζες.

Στον Barthes, όπως και στην Kristeva, η πραγματικότητα μετατρέπεται σε κείμενο: σκοπός της λογοτεχνίας είναι να “διακηρύσσει τη φανταστική ιδιότητα του πραγματικού”¹³. Στο θέατρο μέσα στο θέατρο η ζωή αντιμετωπίζεται ως θέατρο, επομένως ως έχουσα λογοτεχνική ιδιότητα. Οι διακειμενικές σχέσεις αυξάνονται: στα κείμενα “πραγματικότητα”, “θέατρο”,

“συγκεκριμένο έργο”, προστίθεται το “θέατρο μέσα στο θέατρο” που είναι ο καθρέφτης όλων των προηγούμενων.

Διακρίνω τρία επίπεδα θεάτρου μέσα στο θέατρο: το έργο μέσα στο έργο, το θέατρο μέσα στο θέατρο ως μεταφορική έννοια και το θέατρο μέσα στο θέατρο ως ιδιάζων χαρακτήρας του θεατρικού λόγου.

Την πατρότητα του θεάτρου μέσα στο θέατρο διεκδικεί η δραματική παραγωγή της περιόδου του μπαρόκ¹⁴, με κυριότερο εκπρόσωπο τον Shakespeare. Ωστόσο το αρχαίο ελληνικό θέατρο έχει να επιδείξει σημαντικά στοιχεία αυτο-αντανάκλασης. Η πιο εντυπωσιακή περίπτωση, κατά τη γνώμη μου, είναι οι *Βάκχες*, στις οποίες ο Ευριπίδης υπαινίσσεται την ενεργό παρουσία του λαού των Θηβών εκτός της σκηνής, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο μία ευρύτερη, αόρατη σκηνή που επιβάλλεται στη φαντασία του αναγνώστη/θεατή και οδηγεί σε πολλαπλή ανάγνωση. Επίσης όταν ο Χορός αναγγέλλει την εμφάνιση του κώμου του Διονύσου (στ. 1167), ο θεατής προετοιμάζεται για μια στιγμή θεάτρου μέσα στο θέατρο. Όμως το πιο “μοντέρνο” στοιχείο του έργου είναι η στάση του Διονύσου, ο οποίος αποκαλύπτει την ταυτότητά του στο ακροατήριο από τον πρώτο κιόλας στίχο, ενώ την κρατά μυστική από τα πρόσωπα του έργου (μέχρι τη στιγμή που επανεμφανίζεται από μηχανής), υπενθυμίζοντας έτσι το διαχωρισμό του θεάτρου σε σκηνή και πλατεία. Στην τεχνική του θεάτρου μέσα στο θέατρο αυτός ο διαχωρισμός επαναλαμβάνεται: η σκηνή χωρίζεται στα δύο, και ένα από τα μέρη μιμείται τον ίδιο τον εαυτό του.

Στα έργα του Αριστοφάνη το τέχνασμα βρίσκεται ήδη εν σπέρματι: ο ηθοποιός παίρνει πόζα ηθοποιού (*Βάτραχοι*, στ. 1-20), σχολιάζει τα έργα του συγγραφέα ως δικά του (*Νεφέλες*, στ. 525-562), όπως στα Αυτοσχεδιάσματα νεότερων συγγραφέων (Molière, Cocteau, Giraudoux, Ionesco), σατυρίζει τους θεατές (*Νεφέλες*, στ. 1096-1104).

A. Έργο μέσα στο έργο

Το έργο μέσα στο έργο είναι το μόνο επίπεδο θεάτρου μέσα στο θέατρο που απασχόλησε σοβαρά την κριτική. Το πιο συνηθισμένο παράδειγμα που συναντάμε σε μελέτες που αναφέρονται σε αυτό το τέχνασμα είναι ο *Άμλετ*: στο θεατρικό αυτό έργο ένα άλλο έργο παίζεται από ηθοποιούς. Προσφιλέσ παράδειγμα της κριτικής είναι επίσης *Το ημέρωμα της στρίγγλας*, στο οποίο η “πραγματικότητα” δίνεται ως θέατρο. Πράγματι ο Shakespeare είναι αστείρευτη πηγή θεατρικότητας. Όπως γράφει ο Νικηφόρος Παπανδρέου για το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* που σκηνοθέτησε υποδειγματικά στο Θέατρο Κήπου τον Ιούλιο του 1990: “Γενικά όλα πρέπει να φαίνονται εδώ θεατρικά, όχι αληθινά, τεχνάσματα της τέχνης. Και συνάμα να διασώζουν την αλήθεια για τις σχέσεις των ανθρώπων,

για το παιχνίδι του έρωτα και το παιχνίδι του θεάτρου” (Πρόγραμμα).

Θα αντλήσω τα παραδείγματά μου από τα έργα *Η θεατρική αυταπάτη*, *Οι Νέγροι*, το 1843.

α) Corneille, *L' Illusion comique*

Στο πρώτο από τα έργα (που παίχτηκε για πρώτη φορά το 1636, στο απόγαιο του μπαρόκ), όπως φαίνεται από τόν τίτλο, πρόκειται για κωμική (ή θεατρική) αυταπάτη. Στην έκδοση του 1660 ο συγγραφέας αφήρεσε το επίθετο από τον τίτλο, πιθανώς γιατί, ως άνθρωπος του θεάτρου, ταύτιζε την αυταπάτη με την παράσταση. Η πρώτη πράξη είναι μια εισαγωγή στα δρώμενα, η δεύτερη είναι κωμωδία, η τρίτη και η τέταρτη τραγωδία. Στο τέλος της τέταρτης πράξης, η απειλή της τραγωδίας έχει περάσει, αλλά αμέσως μετά (πράξη πέμπτη) βρισκόμαστε σε έργο μέσα στο έργο, χωρίς να το ξέρουμε. Στον πρόλογό του ο Corneille αποκαλεί το έργο του “τέρας” και εννοεί με αυτή τη λέξη ότι περιλαμβάνει μία κωμωδία και δύο τραγωδίες (η δεύτερη είναι το έργο μέσα στο έργο) και ότι το σύνολο συνθέτει μία κωμωδία.

Η πλοκή βασίζεται στο τέχνασμα “σύνθεση στην άβυσσο” (composition en abyme). Ένας πατέρας ψάχνει να βρει το γιο του και συμβουλευείται ένα μάγο. Στη μαγική του σπηλιά, ο μάγος δείχνει στο γέρο τις περιπέτειες του γιου του και παραλείπει μια λεπτομέρεια : ότι κάποια στιγμή στη ζωή του έγινε ηθοποιός. Σε αυτό το μυστικό βασίζεται η αυταπάτη του θεάματος στην πέμπτη πράξη, που είναι και η στιγμή της δραματικής έντασης. Ο αναγνώστης δεν έχει το προνόμιο του θεατή, γιατί διαβάζει στις σκηνικές οδηγίες — οι οποίες απουσίαζαν από την πρώτη έκδοση (1639) — ότι τα πρόσωπα του έργου παίζουν ρόλους. Αντιθέτως ο θεατής πιστεύει ότι βλέπει την αυταπάτη του μάγου και μόνο στο τέλος του έργου αντιλαμβάνεται ότι υπάρχουν τρία επίπεδα του μύθου : ο πατέρας και ο μάγος, η ζωή του γιου, το έργο που έπαιζε ο γιος ως ηθοποιός. Αυτό που ο θεατής πίστευε ότι ήταν μαγεία ήταν θέατρο. Κάνει έτσι μια αυτόματη εξίσωση : μαγεία=θέατρο. Ταυτόχρονα οι “ηθοποιοί” παίζουν ρόλους που μοιάζουν με τη “ζωή” τους και έχουμε την εξίσωση : θέατρο=ζωή.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι όταν ο πατέρας βλέπει στη μαγική σκηνή το γιο του να κινδυνεύει, ζητά από το μάγο να επέμβει και εκείνος του απαντά ότι όλα θα πάνε καλά χωρίς μαγική βοήθεια (στ. 986-7). Ο μάγος, ο οποίος ελέγχει την πλοκή όπως ένας συγγραφέας, μοιάζει να λέει ότι το θέατρο δε χρειάζεται εξωτερική βοήθεια, γιατί έχει τη δική του ενδογενή μαγεία.

β) Genet, *Les Nègres*

Στην επιγραφή του θεατρικού του κειμένου *Οι Νέγροι*, ο Genet γράφει:

Κάποιο βράδυ ένας ηθοποιός μου ζήτησε να γράψω ένα έργο που θα παιζόταν από μαύρους. Μα τι είναι, τέλος πάντων, μαύρος; Και, πρώτα απ' όλα, ποιο είναι το χρώμα του; (σ. 8)¹⁵

Ευθύς εξαρχής γίνεται αντιληπτό ότι το να είναι κανείς μαύρος δεν είναι μια πραγματικότητα, αλλά μια ιδιότητα που την απονέμουν οι λευκοί, ένας ρόλος, μια μάσκα, ένας μύθος. Το ίδιο “παιχνίδι” συνεχίζεται στις σκηνικές οδηγίες :

Η Αυλή. Κάθε ηθοποιός θα είναι ένας Μαύρος με προσωπείο, τό οποίο θα είναι πρόσωπο Λευκού τοποθετημένο με τέτοιο τρόπο ώστε να βλέπει κανείς μια μεγάλη μαύρη λωρίδα τριγύρω, ακόμη και τα σγουρά μαλλιά. (σ.16)

Η περιγραφή θυμίζει το αρχαίο ελληνικό θέατρο στο οποίο άνδρες έπαιζαν γυναικείους ρόλους, ενώ άλλαζαν προσωπεία ανάλογα με τα συναισθήματα που έπρεπε να εκφράσουν. Εδώ οι αυλικοί είναι μαύροι που παριστάνουν λευκούς, αλλά που δεν το κατορθώνουν εντελώς. Τα πρόσωπά τους φαίνονται κάτω από τις μάσκες, γιατί δεν πρόκειται για μάσκες που αποκαλύπτουν, όπως αυτές που φορούσαν οι πρόγονοί τους, αλλά που καλύπτουν. Αντί να επιτρέψει στην ολοκληρωμένη προσωπικότητα να βγει στην επιφάνεια, η μάσκα τονίζει μια νόθα προσωπικότητα. Το έργο *Οι Νέγροι* αναιρεί τις αντιθέσεις λευκός/μαύρος, πρόσωπο/προσωπίδα, ενώ τονίζει όλο τον πλούτο των σχέσεών τους. Αυτή όμως η σύγκρουση δε γίνεται τόσο στις λέξεις ή στη σκηνή όσο στο θεατή. Το έργο μέσα στο έργο, καθώς είναι άμεσο, με τελετουργική ισχύ, αλλά χωρίς μάγους και σπήλαια όπως θα ήταν στην εποχή του μπαρόκ, χωρίς καν δεύτερη σκηνή, μετατρέπει το θεατή σε δρων πρόσωπο της παράστασης, σε μνημένο στα μυστήρια. Η παράσταση μεταδίδει στο θεατή την ασθένεια εκείνου του αρχαίου που ζούσε με την αυταπάτη ότι βρισκόταν συνεχώς στο θέατρο.

γ) Στάικος, 1843

Στο 1843 του Ανδρέα Στάικου, που παίχτηκε από το Αττικό Θέατρο στη Θεσσαλονίκη το Μάιο του 1991, σε σκηνοθεσία του ίδιου, ηθοποιοί του 1991 παίζουν στη σκηνή το 1843, υποδύονται ταυτόχρονα ηθοποιούς

του 1843 που παίζουν το 1821. Η τεχνική της σύνθεσης στην άβυσσο βρίσκει εδώ σύμμαχο την Ιστορία, με στόχο να παρουσιαστούν τα ιστορικά γεγονότα ως θεατρικό παιχνίδι, όπως στο *Μαρά/Σαντ* ή στο *1789*.

Ήδη στο *Θίασο* του Αγγελόπουλου, η ζωή των ηθοποιών στην πλοκή του έργου, καθώς και το έργο που παίζουν ως θίασος γίνονται σημεία στο σημειακό σύστημα της Ιστορίας, που με τη σειρά της γίνεται σημείο στο “έργο” της ζωής τους. Στο 1843 η αμεσότητα του θεατρικού λόγου δίνει τα εφόδια στους ηθοποιούς να θυμίζουν διαρκώς στο θεατή ότι βρίσκεται στο θέατρο. Ο ηθοποιός παίζει· παίζει όμως θεατρικά και όχι “φυσικά”, γιατί το θέατρο δεν είναι η ζωή, αλλά η πεμπτουσία της ζωής. Δημιουργεί μια απόσταση ανάμεσα στον εαυτό του και το ρόλο όπως το ήθελε ο Brecht, όχι για να προβληματίσει το θεατή και να τον οδηγήσει σε κριτική θεώρηση της κοινωνίας, αλλά για να τον παρασύρει στο μαγικό παιχνίδι του θεάτρου που αναπαράγει την ίδια την υπόσταση του ανθρώπου στο σύμπαν.

Στα τρία έργα που ανέφερα και σε πολλά άλλα από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα (Αριστοφάνης, Shakespeare, Χορτάτζης, Pirandello, Weiss), ο ηθοποιός παίζει το ρόλο ηθοποιού ή προσώπου που γίνεται ηθοποιός, ενώ η σκηνή χωρίζεται στα δύο: υπάρχουν οι ηθοποιοί που παίζουν το αρχικό έργο και οι ηθοποιοί (οι ίδιοι ή άλλοι) που δίνουν παράσταση για τους συναδέλφους τους, απονέμοντάς τους με αυτό τον τρόπο την ιδιότητα του θεατή. Μια τέτοια ανατροπή δεν μπορεί παρά να επηρεάσει τους θεατές οι οποίοι νιώθουν ότι παίρνουν μέρος στην παράσταση. Όπως ρωτά ένα από τα πρόσωπα στο έργο του Ludwig Tieck, *Ο αναποδογυρισμένος κόσμος*: “Μήπως είμαστε και εμείς ηθοποιοί σε έργο που κάποιος παρακολουθεί ανάμεσα σε αυτή τη σύγχυση;”¹⁶

Θα χρησιμοποιήσω τα σύμβολα Σ (από τη λέξη *σκηνή*) και Π (από τη λέξη *πλατεία*), τονίζοντας ότι Σ δεν είναι η σκηνή, αλλά ο χώρος που διαστέλλεται και συστέλλεται για να παρουσιάσει το φανταστικό· Π δεν είναι η πλατεία, αλλά ο χώρος στον οποίο ο θεατής υπόκειται σε μεταβολή της αρχικής του υπόστασης. Σ και Π δεν είναι δηλαδή συντμήσεις ή απλοποιήσεις, αλλά, όπως ήδη ανέφερα, σύμβολα.

Αν το θέατρο με ενιαία υπόθεση είναι $\boxed{\Sigma \mid \Pi}$, το θέατρο με έργο μέσα στο έργο είναι $\boxed{\Sigma_1 \mid \Sigma_2 \mid \Pi}$. Ένα μέρος της σκηνής αποκτά τις θεατρικές ιδιότητες της πλατείας (Σ_1), ενώ το έργο μέσα στο έργο είναι σκηνή στη β' δύναμη (Σ_2). Αν όμως οι ηθοποιοί της Σ_1 είναι ταυτόχρονα θεατές και ηθοποιοί και οι ηθοποιοί της Σ_2 , ηθοποιοί στη β' δύναμη, οι θεατές στην πλατεία ταυτίζονται με τη Σ_1 , αφού είναι κοινός θεατής της Σ_2 . Αν δηλαδή η Σ_1 απαρτίζεται από “θεατές”, τότε η Π είναι μαζί θεατές (Π_1) και ηθοποιοί (Π_2). Όμως Π_1 και Π_2 δε σημαίνουν αναγκαστικά διαφορετικά

πρόσωπα. Ο ίδιος θεατής έχει το διπλό “ρόλο” του θεατή και του ηθοποιού. Τη στιγμή που η Σ χωρίζεται σε δύο χώρους η Π γίνεται Π_1 και Π_2 . Χώρος στην Π είναι η ψυχή (με την ψυχαναλυτική έννοια) του θεατή: η σκηνή και η ψυχή ταυτίζονται.

Στην εξίσωση $\Sigma=\Pi$ η επίδραση είναι αμφίδρομη: ενώ η Σ_1 παίζει το ρόλο του θεατή, η Π “ανεβαίνει” στη σκηνή και εξομοιώνεται με τη Σ_1 . Η Π επομένως έχει διττή υπόσταση: είναι θεατής της Σ_1 (Π_1), και, ενώ ταυτίζεται με τη Σ_1 , είναι θεατής της Σ_2 (Π_2). Έτσι έχουμε διαστολή του χώρου και μαζί μια υπέρτατη μορφή ανοιχτού έργου.

Στο θέατρο μέσα στο θέατρο αναδύονται οι πολλαπλές σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στη Σ και την Π . Κατά τον Freud, το όνειρο μέσα στο όνειρο λείπει την αλήθεια. Με τον ίδιο τρόπο μπορούμε να συμπεράνουμε ότι Σ_2 είναι η πραγματικότητα: $\Sigma_2=\Pi_1$. Και ενώ το θέατρο στη β' δύναμη προσκαλεί το θεατή να το δει ως πραγματικότητα, τον προσκαλεί ταυτόχρονα να δει τον εαυτό του ως θεατρικό πρόσωπο.

B. Μεταφορική έννοια

Τα έργα που θα εξετάσω στο δεύτερο επίπεδο θεάτρου μέσα στο θέατρο δεν περιέχουν άλλα έργα, όμως, σε κάθε περίπτωση, ολόκληρο το έργο παίζει θέατρο. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα είναι τα θεατρικά έργα του Μαρίναυκ, καθώς και *Η καταχθόνια μηχανή*, το *Κεκλεισμένων των θυρών*, *Οι καρτέκλες*, η *Ερωφίλη*.

α) Μαρίναυκ, *Les fausses confidences*, *La double inconstance*, *Le Jeu de l' amour et du hasard*, *L' Pe des esclaves*

Η κριτική διακρίνει στον Μαρίναυκ μια συνεχή τάση να απεικονίζει πρόσωπα που αποκρύπτουν τα συναισθήματά τους ακόμη και από τον ίδιο τον εαυτό τους. Ο έρωτας της Αραμίντας στις *Ψεύτικες εξομολογήσεις* και του Αρλεκίνου στη *Διπλή απιστία* προχωρεί χωρίς να το αντιλαμβάνονται. Για τον Αρλεκίνο η Φλαμίνια λέει στον Πρίγκιπα: “Να σας πω την αλήθεια, Κύριε, πιστεύω ότι είναι εντελώς ερωτευμένος μαζί μου, αλλά δεν ξέρει τίποτε” (σ. 243)¹⁷. Το αποτέλεσμα αυτής της τάσης είναι ότι τελικά βγαίνουν στην επιφάνεια επίπλαστα συναισθήματα που δίνουν την αίσθηση μιας αέναης παράστασης.

Στα 17 του χρόνια ο Μαρίναυκ είχε ερωτευτεί μια νεαρά και θαύμαζε την τέλεια αθωότητά της. Μια μέρα τη συνέλαβε να ποζάρει και να μελετά μπροστά σε καθρέφτη τις εκφράσεις που μόλις είχε πάρει μπροστά του¹⁸. Η πόζα εδώ δεν έχει στόχο να εξαπατήσει. Ο μελλοντικός δραματουργός πρέπει να συνειδητοποίησε εκείνη τη στιγμή ότι η αθωότητα είναι τέλεια

ακριβώς επειδή είναι θέατρο.

Τα πρόσωπα στο θέατρο του Μαρίναυχ ξέρουν ότι παίζουν ρόλους. Στο *Παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* η Λιζέτα λέει στη Σύλβια: “Για όνομα του Θεού, Κυρία, δεν μπορώ να παίζω δύο ρόλους ταυτόχρονα” (σ. 697)¹⁹. Το σχόλιο για την παράσταση είναι φυσικό σε ένα έργο που ονομάζεται *Jeu*, δηλαδή παιχνίδι και θέατρο. Επίσης στις *Ψεύτικες εξομολογήσεις* ο Αρλεκίνος λέει στον Δοράντη: “Θα είμαι ο δούλος που υπηρετεί και σεις ο δούλος που θα τον υπηρετούν κατ’ εντολήν” (σ. 1182).

Στο *Νησί των σκλάβων* οι υπηρέτες επαναστατούν και δίνουν ένα καλό μάθημα ήθους και ανθρωπιάς στους κυρίους τους. Σε λίγη ώρα όμως ξαναγυρίζουμε στην “ομαλότητα”, αναμφισβήτητα πιο σοφοί μετά από την εμπειρία πάνω στο νησί. Αυτή η ανώδυνη κατάσταση οφείλεται στο γεγονός ότι οι ήρωες παίζουν θέατρο: ανταλλάσσουν ονόματα και ενδυμασίες, ενώ ο καθένας παίζει κωμωδία τόσο μπροστά στο ακροατήριο που είναι τα άλλα πρόσωπα, όσο και σε σχέση με τον ίδιο τον εαυτό του. Οι ήρωες απογυμνώνονται από την ιδιότητά τους, το όνομά τους, το κοστούμι τους, για να μεταβληθούν σε προσωπίδα.

Η μεταφορική χρήση του θεάτρου, του ρόλου, της μάσκας, με όλες τις μεταφυσικές τους αποχρώσεις, οδηγούν σε ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα: το πραγματικό μετατρέπεται σε θέατρο, ο έρωτας σε λογοτεχνικό φαινόμενο και η μάσκα γίνεται πρόσωπο επειδή όλοι φορούν μάσκες πάνω στη μάσκα.

β) Cocteau, *La Machine infernale*

Αντίθετη εντύπωση δημιουργούν τα υπόλοιπα έργα που θα εξετάσω. Στην *Καταχθόνια μηχανή* ο Οιδίποδας πιστεύει ότι μοιάζει με κακό θεατρίνο (σ. 133)²⁰ ή παίρνει πόξες μπροστά σε καθρέφτη (σ. 148)· η Σφίγγα υπόσχεται να του προσφέρει ένα θέαμα (σ. 115) και ο Τειρεσίας μιλά για “ένα αριστούργημα τρόμου που φτάνει στο τέλος του” (σ. 210). Εν τούτοις το σημαντικότερο σημείο είναι όταν ο θεατής συνειδητοποιεί ότι το έργο που βλέπει είναι έργο μέσα σε μια συμπαντική σκηνογραφία στην οποία οι αθάνατοι θεοί που κινούν τα νήματα, με στόχο, όπως λέει ο συγγραφέας στον πρόλογο της πρώτης πράξης, τη συντριβή ενός θνητού (σ. 15), είναι αδύναμοι και οι ίδιοι μπροστά σε άλλους θεούς (σσ. 82, 135). Για να τονιστεί αυτή η αδυναμία σε όλα τα επίπεδα, η Σφίγγα δεν είναι η κόρη της Έχιδνας, αλλά η “Θεά των Θεών” (σ. 126), η Νέμεσις.

Εδώ η τεχνική της σύνθεσης στην άβυσσο υπερισχύει: οι θεοί υπακούουν σε ανώτερους θεούς (σ. 88). Αυτός όμως ο μακρόκοσμος δεν είναι παρά ένα σύμβολο της “άλλης σκηνης”, του ασυνειδήτου, που εμποδίζει τους ήρωες να δουν την αλήθεια, ακόμη και όταν είναι ολοφάνερη, όπως

μέσα στα μάτια του Τειρεσία (σ. 158).

Στις πρώτες παραστάσεις που έγιναν το 1934, σε σκηνοθεσία Louis Jouvet, ο Cocteau έπαιζε τη Φωνή που επέχει θέση προλόγου σε κάθε πράξη. Ο συγγραφέας, με τη μορφή ηθοποιού, ξεφεύγει από το χώρο της γραφής, για να γίνει ενεργός συντελεστής του θεάματος, δέκτης, ως ηθοποιός, του ίδιου του του μηνύματος.

γ) Sartre, *Huis clos*

Το μονόπρακτο *Κεκλεισμένων των θυρών* φαίνεται απομακρυσμένο από κάθε έννοια θεάτρου μέσα στο θέατρο. Εν τούτοις οι συνεχείς αναφορές σε απόντες που αποφάσισαν για κάθε λεπτομέρεια των δρωμένων ωθούν το θεατή να συνειδητοποιήσει ότι το έργο που βλέπει είναι θέατρο στη β' δύναμη. Οι αντωνυμίες στο τρίτο πρόσωπο (*ils* και *on*) τοποθετούν το έργο που βλέπουμε σε μια ευρύτερη σκηνή και το μετατρέπουν σε θέατρο σκιών, όπου αόρατες δυνάμεις κινούν τα νήματα. Εικάζω ότι μέρος της μεγάλης επιτυχίας του έργου οφείλεται στο γεγονός ότι τα πρόσωπα είναι μαριονέτες στο φιλοσοφικό επίπεδο, ενώ στο θεατρικό επίπεδο είναι αυτόνομα, δυναμικά όντα²¹. Αυτή η αντίφαση φορτίζει το θεατή και του δίνει την αίσθηση ότι βρίσκεται στα χέρια παντοδύναμων εχθρών που αποφασίζουν για κάθε λεπτομέρεια της τύχης του. Με αυτό το σκεπτικό και η έκφραση “Κόλαση είναι οι Άλλοι”²² εμπεριέχει θεατρικότητα. Καθώς η λέξη *άλλοι* έχει φιλοσοφικές και ψυχολογικές αποχρώσεις, ο άλλος γίνεται μια προέκταση του εαυτού μας ή ακόμη η “άλλη σκηνή” πάνω στην οποία το ασυνείδητο παίζει το παιχνίδι του.

Η μελέτη του τεχνάσματος “θέατρο μέσα στο θέατρο” μας οδηγεί σε ερμηνεία του έργου, η οποία εντάσσεται στην έννοια της θεατρικότητας — αν ακολουθήσουμε τα εξής στάδια: 1) ένα πρώτο νόημα που βγαίνει από μια προσεκτική ανάγνωση ή παρακολούθηση της παράστασης 2) επισήμανση της σπουδαιότητας του παιχνιδιού 3) το στάδιο της *συνειδητοποίησης* 4) η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο έργο και το θεατή και τα επακόλουθά της: α) *η ζωή ως κείμενο* β) *η ψυχή ως κείμενο*:

1) Ο άνθρωπος δημιουργεί την κόλασή του: δέχεται να ζήσει έξω από την Ιστορία, σε ένα χρόνο στατικό. Γυρίζει γύρω από τη ζωή σαν δορυφόρος.

2) Ο άνθρωπος παίζει θέατρο μπροστά σε μια κοινωνία που προσπαθεί να τον μετατρέψει σε αντικείμενο. Η σκηνοθεσία πρέπει να υποβάλλει στο θεατή μια τέτοια ερμηνεία που επιπλέον λαμβάνει υπόψη της τη φιλοσοφία του Sartre.

3) Ο απελευθερωμένος άνθρωπος συνειδητοποιεί το παράδοξο ότι το παιχνίδι μπροστά στους “θεατές” του τον μετατρέπει σε θεατρικό πρόσω-

πο, επομένως σε πρόσωπο που θα εξατμιστεί μετά την πτώση της αυλαίας, όπως ο Βασιλιάς όταν ξυπνήσει η Αλίκη ή η Αλίκη αν ξυπνήσει πρώτος ο Βασιλιάς. Ως φαινομενολόγος, ο Sartre μας προκαλεί εδώ να τον συγκρίνουμε με τον Descartes. Κατά τον ορθολογιστή φιλόσοφο, ο άνθρωπος ξεκινά από την αμφιβολία (*dubito*) για να περάσει από τη σκέψη (*cogito*) και να φτάσει στην ατομική ύπαρξη (*sum*). Στον υπαρξιστή φιλόσοφο, η αμφιβολία είναι η άρνηση του κόσμου των αντικειμένων, ενώ η ύπαρξη του ανθρώπου δεν είναι διαφορετική από την ύπαρξη της άρνησης.

4) Από τις παραπάνω σύντομες επισημάνσεις μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το *Κεκλεισμένων των θυρών* δεν είναι μίμηση της πραγματικότητας, αλλά η ίδια η πράξη της παράστασης. Τόσο ο κόσμος όσο και η ψυχή είναι ένα κείμενο, ή, καλύτερα, η θεατρική γραφή. “*Huis clos*” σημαίνει επομένως τη γραφή, η οποία δεν είναι ένα παράθυρο που ανοίγεται στον κόσμο (ή την ψυχή), αλλά μια πράξη που μετατρέπει τον κόσμο (ή την ψυχή) σε γραφή. “*Huis clos*” μπορεί να είναι επίσης η αίθουσα του θεάτρου που είναι κλειστή κατά τη διάρκεια της παράστασης. Το *Κεκλεισμένων των θυρών*, σε αυτή την περίπτωση, δεν μπορεί παρά να έχει δραματική μορφή, αφού το θέμα του είναι η θεατρικότητα.

δ) Ionesco, *Les Chaises*

Οι σκηνικές οδηγίες του έργου *Οι καρέκλες* μας οδηγούν στην υπόθεση ότι πρόκειται για αλληγορία του θεάτρου²³: ο τρόπος που τοποθετούνται οι καρέκλες, η γριά ως ταξιθέτρια, οι αποδοκιμασίες από τους άορατους θεατές, όπως ρητά αναφέρεται στο τέλος του έργου, όλα είναι στοιχεία που επιβεβαιώνουν την εγκυρότητα αυτής της ερμηνείας. Ωστόσο, υπάρχει, νομίζω, κάτι πέρα από μια αλληγορία με συγκεκριμένα σύμβολα. Αν αναλογιστούμε ότι οι καρέκλες δεν είναι άδειες, αλλά έχουν “καταληφθεί” από αθέατους θεατές, έχουμε μια θεωρία της πρόσληψης του θεάματος. Αν η υπόθεσή μου είναι αποδεκτή, τότε μπορώ να προσθέσω ότι ο άορατος θεατής είναι αυτός που πηγαίνει στο θέατρο με σαφείς προκαταλήψεις για τη φύση και τη θέση του θεάτρου²⁴: το θέατρο είναι αναπαράσταση της πραγματικότητας (*μίμησης*), έκφραση (*λέξις*), πλοκή (*μύθος*). Οι αρχές της αριστοτελικής ποιητικής ανατρέπονται στις *Καρέκλες*, γιατί το έργο παράγεται από το θεατή, ο οποίος αρχικά αναπαράγει τις προηγούμενες θεατρικές του εμπειρίες, σύντομα όμως αντιπαραθέτει στη φλυαρία του γέρου (που συμβολίζει, πιστεύω, το παραδοσιακό θέατρο) την ανέκφραστη λιτότητα του μουγγού (θέατρο του Ionesco).

Και όταν ακόμη η φλυαρία σηματοδοτεί το θέατρο του παράλογου, αυτό γίνεται με τρόπο ταυτόχρονα εύγλωττο και βουβό. Η γριά λέει: “Τι άσχημος καιρός! Τι ωραίος καιρός!” (σ. 62)²⁵. Προφανώς παρωδία της

καθημερινής συζήτησης, η ομιλία για τον καιρό είναι η αντικατάσταση της αβάσταχτης σιωπής. Δεν είναι όμως μόνο οι άνθρωποι που επικρίνονται: η γλώσσα φαίνεται να έχει χάσει την αρχική της λειτουργία — την επικοινωνιακή. Οι λέξεις δεν είναι εδώ γλωσσικά σημεία, αλλά σημαίνοντα που έχουν απολέσει καθ' οδόν τα σημαινόμενά τους, όπως η γλώσσα έχει χάσει την ιδιότητά της ως κοινωνική σύμβαση. Αυτός ο αντιφατικός κοινός τόπος δημιουργεί επίσης μια ετικέτα:

Θεατή, βρίσκεσαι στο θέατρο του παραλόγου ή, καλύτερα:

Θεατή, βρίσκεσαι στο θέατρο ~~του παραλόγου~~.

Έτσι η θεατρική αυταπάτη αναιρείται.

Αποτέλεσμα της διάχυτης θεατρικότητας είναι ότι Οι καρέκλες παρουσιάζουν τον κόσμο των γερόντων και το απομονωμένο νησί τους ως ένα κείμενο που γράφουν οι ίδιοι, ως ένα θεατρικό κείμενο του οποίου έχουν αναλάβει την παράσταση εξ ολοκλήρου. Στις πραγματικές καρέκλες “κάθονται” αόρατοι θεατές που δεν μπορούν να πάρουν μέρος στην παραγωγή του θεάματος. Έτσι τα δύο πρόσωπα παίζουν όλους τους ρόλους και εκτελούν χρέη όλων των συντελεστών.

Μια συναρπαστική ερμηνεία του έργου έδωσε ο Γιώργος Γαλάντης στη σκηνοθεσία του (Αθήνα, Μάιος 1989): σαν να είχαν προσβληθεί από την “ασθένεια” των ανθρώπων, οι καρέκλες ήταν επίσης αόρατες. Εδώ, με τη βοήθεια της παντομίμας, η θεματική του θεάτρου εσωτερικεύεται και εκδηλώνεται με τις απεγνωσμένες προσπάθειες των προσώπων να κινηθούν μέσα σε ένα χώρο που γίνεται σημαντικό δρων στο σημειακό σύστημα της παράστασης: είναι ο Αντίπαλος. Ο σκηνοθέτης επεμβαίνει στο θεατρικό κείμενο, το ξαναγράφει, δίνοντάς του τις τραγικές διαστάσεις που ο συγγραφέας αναφέρει στον τίτλο (*Les Chaises, farce tragique*). Η σκηνοθεσία, με οδηγό το γλωσσικό περιβάλλον του δράματος, γίνεται κεντρικό σημείο δράσης της παράστασης και επηρεάζει τα πρόσωπα του έργου: οι δύο ήρωες είναι οι Ευεργετούμενοι, ενώ ο μουγγός είναι ο μόνος πιθανός Συμπαραστάτης.

ε) Χορτάτζης, *Ερωφίλη*

Τα ιντερμέδια τοποθετούν το θεατρικό κείμενο της *Ερωφίλης* στην κατηγορία “έργο μέσα στο έργο”. Ωστόσο αντικείμενο της μελέτης μου δεν είναι το κείμενο του Χορτάτζη, αλλά η σκηνοθεσία του από το Δημήτρη Ξεαρχο στο Επταπύργιο, τον Ιούλιο του 1990. Ενώ στο κείμενο ο Χάρος εμφανίζεται μόνο στον πρόλογο, στην παράσταση ο σκηνοθέτης τον “Ξεχνά” πάνω στη σκηνή: ο Χάρος μένει ακίνητος — σαν να ήταν αόρατος —, διασχίζει αργά τη σκηνή, μεταμορφώνεται σε νεκρό αδελφό του

βασιλέα.

Ο σκηνοθέτης πραγματοποιεί έτσι μια συγκλονιστική περίπτωση θεάτρου μέσα στο θέατρο με μεταφορική έννοια: αυτό το “αόρατο” κατασκεύασμα, που όταν κινείται είναι μίζερο, στην πραγματικότητα κινεί τα νήματα της τραγωδίας. Τονίζεται έτσι η αδυναμία του ανθρώπου, ακόμη και του βασιλιά (υπερθετικός του δυνατού) μπροστά στη μοίρα που είναι μεταφορά για τα σκοτεινά πάθη.

Στη δεύτερη κατηγορία θεάτρου μέσα στο θέατρο, η σκηνή ολόκληρη είναι σκηνή στη β' δύναμη (Σ_2), είτε γιατί τα πρόσωπα πάνω στη σκηνή παίζουν συνεχώς θέατρο, είτε γιατί προστίθεται μια αόρατη σκηνή, η οποία, με τη φαντασία του θεατή, γίνεται Σ_1 . Στη δεύτερη αυτή περίπτωση, το έργο που βλέπουμε είναι θέατρο μέσα στο θέατρο, ενώ οι θεατές συμμετέχουν περισσότερο στη δράση των αόρατων ηθοποιών. Έτσι έχουμε $\Sigma_1 = \Pi_2 \mid \Sigma_2 \mid \Pi_1$. Το θέατρο δεν είναι απλώς τέχνη. Είναι η τέχνη που μετατρέπει την πραγματικότητα σε φανταστική εικόνα.

Γ. Ιδιαιτερότητα του θεατρικού λόγου

Στην κατηγορία θέατρο μέσα στο θέατρο ως ιδιαιτερότητα του θεατρικού λόγου, θα κατατάξω έργα όπως το *Ιντερμέτζο*, *Ο καθηγητής Ταράν*, *Η κωμωδία της μύγας*, το *Τι σημαίνει να μιλάς*.

α) Giraudoux, *Intermezzo*

Στο αριστούργημα του Giraudoux που δεν έχει ακόμη εκτιμηθεί επαρκώς, ίσως γιατί το επισκιάζουν άλλα έργα του με εντυπωσιακούς τίτλους (παραδείγματος χάριν *Ο πόλεμος της Τροίας δε θα γίνει*), ο μουσικός όρος του τίτλου θυμίζει διάλειμμα ανάμεσα σε πράξεις δράματος, ένα μουσικό διάλειμμα, ή ακόμη μια μελωδία που παίζεται καθώς γίνεται μύηση στα μυστήρια της ζωής και του θανάτου. Η μουσική, σημαντικός παράγων της παράστασης, ανήκει στον Francis Poulenc.

Το ιντερμέδιο “διευθύνει” ο Φαρμακοποιός, που γίνεται θαυματοποιός, ιερέας, αυτός που επωμίζεται την εύθραστη διαδικασία της τελετουργικής μετάβασης. Η ζωή εκλαμβάνεται ως μία σειρά από στιγμές, όπως στη φιλοσοφία του Gaston Bachelard²⁶, αλλά στο θεατρικό έργο η κάθε στιγμή συγκρούεται με την επόμενη, γι' αυτό πρέπει να ετοιμαστεί για να υποδεχθεί αυτήν που θα πάρει τη θέση της. Αυτός άλλωστε είναι ο ρόλος του Φαρμακοποιού, όπως εξηγεί ο ίδιος στην *Ισαβέλα*:

Στην ηλικία μου, Δεσποινίς, καθένας αντιλαμβάνεται ποιο πρό-

σωπο η μοίρα επιθυμεί να τον κάνει να παίξει πάνω στη σκηνή της ζωής. Εμένα με χρησιμοποιεί για τις μεταβάσεις (σ. 302)²⁷.

Πρώτος σκηνοθέτησε το έργο (1933) ο Louis Jouvet που έπαιζε επίσης το ρόλο του Ελεγκτή. Ο σκηνοθέτης εδώ αντιπροσωπεύει την πραγματικότητα — όπως και το πρόσωπο το οποίο υποδύεται —, μια πραγματικότητα που πρέπει να διατηρήσει την ποιητικότητά της αν θέλει να κρατήσει στη ζωή τους ωραίους ανθρώπους της. Ο Ελεγκτής δημιουργεί ισορροπία ανάμεσα στις δυνάμεις του ποιητικού παραληρήματος που οδηγούν στο θάνατο και της χυδαιότητας της καθημερινής ζωής που οδηγεί στην ανυπαρξία. Λειτουργία του φαίνεται να είναι ο έλεγχος της ποιότητας της ζωής, ένας φόρος τιμής στον πατέρα του συγγραφέα που ήταν ελεγκτής μέτρων και σταθμών, όπως ακριβώς και ο ήρωας.

Η θεατρικότητα αποτελεί σημαντικό στοιχείο του έργου. Ο επιθεωρητής αντιπροσωπεύει το φανταστικό της *Commedia dell'Arte*. Η Ισαβέλα, από τον ίδιο θεατρικό χώρο, αναφέρεται με το όνομά της, προφανώς γιατί προσφέρει τη δική της προσωπική παραλλαγή της εφήβου.

Υπάρχουν πολλές στιγμές θεάτρου μέσα στο θέατρο. Όταν η ηρωίδα συναντά το Φάντασμα για πρώτη φορά, το βλέπει μέσα στον καθρέφτη της (σ. 303). Έτσι αρχίζει η δημιουργία μιας σύνθεσης στην άβυσσο, μιας συνεχούς αυτο-αντανάκλασης με το ίδιο που όμως είναι διαφορετικό. Παραδείγματος χάριν, ο Ελεγκτής ντύνεται σύνθετα με διάφορα ρούχα των προγόνων του, για να ζητήσουν οικογενειακώς την Ισαβέλα σε γάμο (σ. 341), επαναλαμβάνοντας το ίδιο όπως μέσα σε καθρέφτες. Επίσης, στο σύστημα διδασκαλίας του Ελεγκτή, ο ουρανός αναποδογυρίζεται και η νύχτα γίνεται πάτωμα πάνω στο οποίο περπατούν οι μαθήτριες (σ. 308), μια σκηνή επομένως στην οποία παίζουν επικίνδυνα τη ζωή τους, μέχρι να επέμβει η λογική και να βάλει ξανά τον ουρανό μακριά μας και τη νύχτα πάνω από τα κεφάλια μας.

β) Adamov, *Le professeur Taranne*

Στο έργο του *Ο καθηγητής Ταράν*, ο Adamov παίζει με το πιραντελλικό δίπτυχο ψέμα / αλήθεια (φαίνεσθαι / είναι). Το διακείμενο αυτό γίνεται η πηγή της θεατρικότητας.

Η πλοκή αποτελείται από μία σειρά από πόζες, ή από αλήθειες που αποδεικνύονται ψέματα. Ο ήρωας του έργου, ο ευυπόληπτος (καθηγητής) Ταράν, κατηγορείται από μία ομάδα παιδιών ότι άλλαξε στην παραλία μπροστά στα μάτια τους. Ο ίδιος αρνείται κατηγορηματικά ότι έβγαλε τα ρούχα του, ενώ ο μύθος μεταμορφώνεται στα εξής στάδια:

1. Η καταγγελία των παιδιών και η χρήση εκ μέρους του Ταράν λεξιλο-

γίου που προδίδει ταυτόχρονα επιδειξία και ηθοποιό: λέει επομένως ψέματα, όμως το ψέμα του δεν έχει ηθική σημασία, αφού είναι τέχνη. Κατά τη γνώμη μου, αντικείμενο διαμάχης είναι τα θεατρικά τεχνάσματα και όχι η αλήθεια των γεγονότων ή η ηθικότητα του ήρωα. Απόδειξη είναι η διαμαρτυρία του Ταράν στο διευθυντή της αστυνομίας:

Ξέρω πολύ καλά ότι με παρατηρούν, ότι με ψηλαφούν με το βλέμμα τους, ότι όλος ο κόσμος έχει τα μάτια του κολλημένα επάνω μου.

Γιατί με κοιτάζουν έτσι; Εγώ δεν κοιτάζω κανένα. (σ. 219)²⁸

2. Ο καθηγητής υπογράφει την καταγγελία (σσ. 219, 226), η οποία άλλωστε υποβαθμίζεται από τον αστυνόμο (σ. 219). Επομένως ο πρώτος αποδέχεται την κατηγορία, ενώ ο δεύτερος τονίζει τη συμβολική της φύση.

3. Χωροφύλακες βρίσκουν το σημειωματάριο του Ταράν σε καμπίνα και του απαγγέλουν κατηγορία, γιατί άφησε ένα δημόσιο χώρο σε ακαταστασία (σ. 226): έχουμε έτσι απόδειξη ότι δεν άλλαξε στην παραλία, αν και σε αυτό το σημείο η επιδειξιμανία του ήρωα δεν ενδιαφέρει τα πρόσωπα, αλλά μονάχα το θεατή.

4. Πληροφορεί τους χωροφύλακες ότι ξέχασε να πάρει χρήματα μαζί του (σ. 228). Άρα δεν μπόρεσε να ενοικιάσει καμπίνα.

5. Όταν στο τέλος απογυμνωθεί από όλη του την αξιοπρέπεια μα και από την προσωπικότητά του, αρχίζει να βγάζει τα ρούχα του, ενώ πέφτει η αυλαία.

Είναι νομίζω προφανές ότι δεν έχει σημασία ποιος λέει αλήθεια στο έργο. Αυτό που τραβά την προσοχή του θεατή είναι ο συμβολισμός των ρούχων που καλύπτουν τη γύμνια του ήρωα: την ανωνυμία του, την ασημότητά του και το κενό του χωροχρόνου στον οποίο ζει. Ο Ταράν γνωρίζει ανθρώπους που δεν τον γνωρίζουν (σσ. 220-1), σαν να ήταν ηθικά άορατος. Το επάγγελμά του (στον τίτλο του έργου) δεν είναι σημειωμένο στο κατηγορητήριο της αστυνομίας (σ. 226). Ο χάρτης της τραπεζαρίας του πλοίου με το οποίο, χωρίς καν να το ξέρει, θα ταξίδευε, αποδεικνύεται στο τέλος εντελώς λευκός (σ. 237). Το σημειωματάριό του είναι γραμμένο μόνο στην αρχή και στο τέλος: όλο το υπόλοιπο είναι κενό, αν και ο ίδιος πίστευε ότι ήταν πυκνογραμμένο, ακόμη και στα περιθώρια (σ. 229).

Η ταυτότητα του Ταράν εξατιμίζεται διαρκώς. Μερικές σελίδες του τετραδίου του είναι γραμμένες με το γραφικό χαρακτήρα κάποιου άλλου (σσ. 228-9). Μια κυρία τον αποκαλεί καθηγητή Μενάρ (σ. 223): αργότερα κατηγορείται ότι αντιγράφει τον Μενάρ (σ. 235). Στην αρχή ισχυρίζεται ότι είναι διάσημος (σσ. 217-8): στο τέλος αποδεικνύεται ολοσχερώς απο-

τυχημένος. Παίζει επομένως θέατρο χωρίς να το συνειδητοποιεί, όχι μονάχα για τους άλλους, αλλά και για το πιο σημαντικό ακροατήριο που είναι ο ίδιος ο εαυτός του. Η συνειδητοποίηση οδηγεί στην απογύμνωση που είναι και η απόλυτη μοναξιά.

Στο τέλος του έργου δεν έχει πια ρούχα με τα οποία να εμφανιστεί στο κοινό του και αυτό γιατί, κατά τη γνώμη μου, ως τώρα δεν ήταν ένας γυμνός αυτοκράτορας, αλλά ακριβώς το αντίθετο: όπως ο αόρατος άνθρωπος, ήταν άδεια ρούχα. Τα ρούχα αυτά που δεν περιτυλίζουν τίποτε, πρέπει στο τέλος να βγουν.

γ) Ζιώγας, *Η κωμωδία της μύγας*

Η κωμωδία της μύγας του Βασίλη Ζιώγα παίχτηκε στο Υπερώο του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος το Φεβρουάριο του 1991, σε σκηνοθεσία Γιώργου Μεσσάλα και στο δύσκολο ρόλο του δολοφόνου τον Γιάννη Μαλούχο. Ο θεατής, καθηλωμένος, όπως και ο ήρωας, παρακολουθούσε μια παράσταση μέσα στην παράσταση και συνεργαζόταν με τους παράγοντες του θεάματος, για να δημιουργήσει τα διάφορα επίπεδα του νοήματος. Εξαιτίας της ενεργοποίησης του θεατή από το σκηνοθέτη, η φαινομενική λιτότητα της ηθοποιίας οδηγούσε σε υπερτροφία της σηματοδότησης.

Ο κλόουν είναι το πρώτο πρόσωπο που μιλά στο έργο, στον οποίο όμως ο ανακριτής δεν επιτρέπει να αρθρώσει λόγο ή να μείνει πάνω στη σκηνή: το θέατρο μέσα στο θέατρο παλεύει για να επιβληθεί, σε ένα έργο που αυτο-αποκαλείται κωμωδία και αυτο-αναγγέλλει τη θεατρική του υπόσταση.

Ο ανακριτής συμπάσχει με το δολοφόνο (σ. 49)²⁹, όπως ο θεατής στη θεωρία της ταύτισης. Η τεχνητή ατμόσφαιρα (παραδείγματος χάριν σ. 62) μετατρέπει την υπόθεση δολοφονίας σε παράσταση: το ίδιο και η συμβολική πράξη των βασανιστηρίων (σ. 63), οι συνεχείς μεταμφιέσεις της γραμματέως, οι πολλαπλές μεταμορφώσεις.

Η μετάβαση του δολοφόνου στο δάσος συνίσταται σε μία πορεία στα έγκατα της ψυχής που ο ανακριτής αποκαλεί φιλολογία (σ. 73), ίσως γιατί είναι μεταφορικός λόγος, αφού στον Ζιώγα “η γλώσσα παραμένει το κύριο μέσο έκφρασης”, όπως επισημαίνει η Αφροδίτη Σιβετίδου για *Το προξενείο της Αντιγόνης*³⁰. Ο δολοφόνος δηλώνει ότι δεν παίζει με τις λέξεις, αλλά με την ίδια του την ψυχή (σ. 71). Όπως στην *Καταχθόνια μηχανή*, ο άνθρωπος είναι παίγνιο στα χέρια σκοτεινών δυνάμεων που υποβόσκουν στο ίδιο το μυαλό του, ωστόσο όλα συμβαίνουν σε χώρο που θυμίζει θεατρική σκηνή.

δ) Tardieu, *Ce que parler veut dire*

Στο *Τι σημαίνει να μιλάς*, ο καθηγητής βρίσκεται πάνω στη σκηνή, ενώ οι μαθητές, ανάμεσα στους θεατές, απαντούν στις ερωτήσεις του, τέχνασμα που θα εκμεταλλευτεί δημιουργικά η Μπouchkine. Όπως συνιστά ο Artaud³¹, ο Tardieu καταργεί τον παραδοσιακό διαχωρισμό σκηνή / πλατεία και επιπλέον αντιτίθεται στην ταύτιση ρόλου και ηθοποιού: εκτός από τον καθηγητή, που είναι αμετακίνητος όπως ένα μνημείο, η ομάδα των ηθοποιών παίζει οποιοδήποτε ρόλο.

Εκ πρώτης όψεως έχουμε την εντύπωση ότι το τέχνασμα που χρησιμοποιείται εδώ είναι το αντίθετο από το θέατρο μέσα στο θέατρο. Στην πραγματικότητα όμως η σκηνή μετατρέπεται σε θέατρο στη β' δύναμη, ενώ η σκηνή με την πλατεία είναι το θέατρο στην α' δύναμη. Η παρουσία των ηθοποιών στην πλατεία επιβεβαιώνει την αίσθηση του θεατή ότι ολόκληρο το θέατρο είναι σκηνή. Έχουμε επομένως: $\Theta = \Sigma + \Pi = \Sigma$. Ή, αν προτιμάμε, ολόκληρη η ζωή είναι σκηνή. Επανερχόμαστε στη θεματολογία του μπαρόκ, έχουμε όμως επηρεαστεί από ένα μοντέρνο τρόπο σκέψης και κυρίως κουβαλάμε την εμπειρία της ψυχανάλυσης. Η ζωή είναι θέατρο δε σημαίνει ότι είναι παιχνίδι ή προσποίηση, αλλά μύθος. Η μάσκα δε σηματοδοτεί το ψέμα. Ποια είναι η αλήθεια; Η μάσκα βγήκε από μια "πραγματικότητα". Μήπως όμως η μάσκα λέει την αλήθεια, ενώ το πρόσωπο ψεύδεται; Η μάσκα σε τέτοια περίπτωση δεν καλύπτει, αλλά αποκαλύπτει: αποκαλύπτει τη μυθική, μη πραγματική υπόσταση της ίδιας της ζωής. Ίδωμένο από αυτή τη σκοπιά, το θέατρο του Mañinaux αποκτά ιδιαίτερη αξία: είναι η ίδια η θεατρικότητα, με την ποιητική και μεταφυσική ισχύ της.

Στο μπαρόκ ο κόσμος εμφανιζόταν αναποδογυρισμένος, αλλά παρέμενε παραδόξως σταθερός, ίσως γιατί η θρησκευτικότητα της εποχής, καθώς και η δυσπιστία στις σχετικά πρόσφατες θεωρίες του Κοπερνίκου τοποθετούσαν τον κόσμο, ακόμη και με τη νέα του μορφή της αέναης κίνησης, στο κέντρο της δημιουργίας. Αναποδογυρισμένος, ο κόσμος ήταν μια αντανάκλαση του ουρανού, επιθυμούσε τον ουρανό. Στο σύγχρονο θέατρο, αντιθέτως, ο κόσμος είναι σε παρέκκλιση, μακριά από οποιαδήποτε σταθερότητα.

Το θέατρο μέσα στο θέατρο είναι η αντανάκλαση του θεάτρου σε καθρέφτη. Το θέατρο βλέπει το είδωλό του και το θαυμάζει, ενώ του ασκεί κριτική. Η ιδιάζουσα πεμπτουσία του θεατρικού λόγου είναι η αυτο-αποκάλυψη των τεχνασμάτων του και η αυτο-δημιουργία της ταυτότητάς του. Ο μύθος του έργου υποβαθμίζεται για να τονιστεί ο μύθος του Θεάτρου, ενώ το πιθανό νόημα αναβάλλεται επ' αόριστον. Ωστόσο το θέατρο μέσα

στο θέατρο δημιουργεί μια απόσταση ανάμεσα στην παράσταση και το θεατή και του θυμίζει κάθε στιγμή, ακόμη και την πιο δραματική, ότι είναι στο θέατρο. Τι σημαίνει όμως “βρίσκομαι στο θέατρο”; Όταν βλέπει μπροστά του ένα έργο, που είναι αποτέλεσμα του τεχνάσματος “σύνθεση στην άβυσσο”, ο θεατής πιάνεται σε παγίδα. Αν πάνω στη σκηνή παίζεται διπλό έργο, οι ηθοποιοί γίνονται α) θεατές που παρακολουθούν άλλους ηθοποιούς ή β) ηθοποιοί που παρακολουθούνται από θεατές εκτός θεάτρου, ενώ ο θεατής γίνεται ηθοποιός στο θέατρο της ζωής που παρακολουθείται από α) άλλους θεατές - ηθοποιούς όπως ο ίδιος ή β) από αόρατους και κατ’ επέκταση απειλητικούς θεατές. Ο θεατής έχει την εντύπωση ότι χάνει την πραγματική του υπόσταση και γίνεται θεατρικό πρόσωπο.

Ο Ernst Bloch επισημαίνει μια σημαντική ομοιότητα ανάμεσα στο θέατρο και την “μπρεχτική χρήση της αποστασιοποίησης”. Και στις δύο περιπτώσεις “ο ηθοποιός μιλά σαν να έλεγε το ρόλο κάποιου άλλου, μένει έξω από το πρόσωπο, το απομακρύνει από κοντά του, δεν προσπαθεί να το ενσαρκώσει”³².

Αυτή η παρατήρηση του Bloch, η οποία εμφανίζει το θέατρο μέσα στο θέατρο και την αποστασιοποίηση ως δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, μπορεί να μας κατευθύνει σε μία νέα θεώρηση της στάσης που οι κριτικοί θεάτρου τηρούν απέναντι στην αριστοτελική θεωρία της μίμησης την οποία χειρίζονται με τρόπο που οδηγεί στην ταύτιση του θεατή με τα πρόσωπα του έργου. Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτή η θεωρία, η οποία περιγράφεται σχεδόν ως εχθρικό φρούριο που κατέρρευσε με την μπρεχτική αποστασιοποίηση, δεν υπάρχει με αυτή τη μορφή στον Αριστοτέλη, αφού βασίζεται στη μοντέρνα αντίληψη του ήρωα, απόρροια του ατομικισμού του 16^{ου} αιώνα.

Στην *Ποιητική* η μίμηση δε δίνεται ως θεατρική τεχνική, αλλά ως φυσική τάση του ανθρώπου (“σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις” 1448 β 5-6) και αναφέρεται στις πράξεις των προσώπων, στο βίο (1448 α 1, 1449 β 31), και όχι στους χαρακτήρες (1450 α 16-17). Εξάλλου τραγωδία δε νοείται χωρίς πράξιν, ενώ μπορεί να υπάρξει χωρίς χαρακτήρες (“ἄνευ ἠθῶν” 1450 α 23-25). Και ακόμη: “ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων” (1450 β 3-4). Η θεωρία της ταύτισης επομένως δεν εξάγεται από τα παραπάνω, αλλά από την παρατήρηση, μεταξύ άλλων, ότι η τραγωδία πρέπει να απεικονίζει γεγονότα που προκαλούν φόβον και ἔλεος (1452 β 32-33).

Στη θεωρία του Brecht η απόσταση που δημιουργείται ανάμεσα στη σκηνή και την αίθουσα αφήνει περιθώρια στο θεατή να προβληματιστεί. Αντί να ταυτιστεί με τα πρόσωπα και να αφήσει τον εαυτό του να ξεγελαστεί από την αυταπάτη του θεατρικού θεάματος, ο θεατής ασκεί κριτική στην κοινωνία, όπως αυτή εμφανίζεται στη σκηνή. Η έννοια της κάθαρ-

σης δεν είναι ξένη προς μια τέτοια θεωρία, γιατί είναι αποτέλεσμα της διαύγειας του θεατή. Μόνον επειδή ο θεατής ξέρει ότι βρίσκεται στο θέατρο μπορεί να γίνει ο ίδιος ηθοποιός. Δεν ταυτίζεται με το ρόλο, αλλά με τον ηθοποιό, ή, καλύτερα, με την ηθοποιία, με το παιχνίδι.

Το θέατρο μέσα στο θέατρο είναι μια επανάληψη με την έννοια που η Barbara Johnson δίνει στο λογοτεχνικό κείμενο: η επανάληψη ανατρέπει την ταυτότητα που το κείμενο είχε αποκτήσει ως εκείνη τη στιγμή και αναβάλλει επ' αόριστον τη σύνθεση των στοιχείων του μηνύματος και την ολοκλήρωσή του σε ένα σύνολο³³. Επομένως όσο περισσότερο το θέατρο κοιτάζει τον εαυτό του στον καθρέφτη τόσο λιγότερο σκέφτεται τον εαυτό του. Όπως λέει ο Jean Baudrillard για το αντιθέατρο: "Όλες οι εξουσίες, όλοι οι θεσμοί μιλούν για τον εαυτό τους σαν να τον απαρνιούνται, για να προσπαθήσουν διαμέσου της προσποίησης του θανάτου να ξεφύγουν από την πραγματική τους επιθανάτια αγωνία"³⁴.

Σημειώσεις

1. *Νεοελληνικό θέατρο και κοινωνία*, Αθήνα, εκδ. Σ. Δ. Βασιλόπουλος, 1990.
2. *Essais Critiques*, Παρίσι, Seuil, 1964, σ. 280.
3. Manfred Schmeling, *Metathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Παρίσι, Lettres modernes, 1982, σ. 6. (Βλ. επίσης *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur Vergleichenden Literaturkritik*, VVA Gütersloh, Schäble, 1977).
4. Στο ίδιο.
5. *Un oeil en trop. Le complexe d' Oedipe dans la tragédie*, Παρίσι, Minit, 1969, σ. 11.
6. *Ecrits*, Παρίσι, Seuil, 1966, σ. 94.
7. Στο ίδιο σ. 96.
8. Βλ. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Methuen, 1987 (1984), σ. 122.
9. *L' Espace vide. Ecrits sur le théâtre*, μετ. Christine Etienne και Franck Fayolle, Παρίσι, Seuil, 1977, σ. 44. (*The Empty Space*, Λονδίνο, McMillan και Kee Ltd., 1968).
10. "Αισθητική του ατελούς: Συμβολή στη σημειωτική του θεατρικού κειμένου", *Φιλολόγος*, αρ. 56 (καλοκαίρι 1989), σ. 93.
11. "Ο λόγος και το παράλογο στο θέατρο του Ευριπίδη", *Παρνασσός*, ΛΑ' (1989), σ. 281.
12. Λουίτζι Πιραντέλλο, *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, μετ. Δημήτρης Μυράτ, Αθήνα, Δωδώνη, 1979, σ. 101.

13. Vincent Jouve, *La Littérature selon Barthes*, Παρίσι, Minuit, 1986, σ. 89.
14. Βλ. Schmeling, σ. 18.
15. *Les Nègres*, Παρίσι, L' Arbalète, 1963 (1958).
16. Αναφέρεται από τον Schmeling, σ. 41.
17. Marivaux, *Théâtre complet*, Παρίσι, Gallimard, 1949.
18. Βλ. Bernard Dort, *La Représentation émancipée. Essai*, Le Méjan, Actes Sud, 1988, σσ. 32-33.
19. Marivaux, όπ. π.
20. *La Machine infernale*, Παρίσι, Bernard Grasset, 1934.
21. Βλ. "Αισθητική του ατελούς", σ. 112.
22. *Huis clos*, Παρίσι, Gallimard, 1947, σ. 92.
23. Βλ. Michael Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, Παρίσι, José Corti, 1985, σ. 21.
24. Βλ. "Αισθητική του ατελούς", σσ. 112-3.
25. *Les Chaises*, Παρίσι, Gallimard, 1954.
26. Βλ. *L' Intuition de l' instant*, Παρίσι, Gonthier, 1932.
27. *Théâtre complet*, Παρίσι, Gallimard, 1982.
28. *Théâtre*, I, Παρίσι, Gallimard, 1953.
29. *Το προξενειό της Αντιγόνης. Η κωμωδία της μύγας*, Αθήνα, Ερμής, 1980.
30. "Περί γενεαλογίας του νεοελληνικού δράματος", *Εκκύκλημα*, αρ. 26 (1990), σ. 34.
31. *Le Théâtre et son double*, Παρίσι, Gallimard, 1964, σ. 148.
32. "Entfremdung und Verfremdung (Aliénation et distanciation)", μετ. Philippe Ivernet. *Travail théâtral*, n° 11 (Απρίλιος - Ιούνιος 1973), σ. 88.
33. "The Critical Difference: Balzac's *Sarrasine* and Barthes's *S/Z*", στο συλλογικό *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, επιμ. Robert Young, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge και Kegan Paul, 1981 (1987), σ. 166.
34. *Simulacres et Simulation*, Παρίσι, Galilée, 1981, σ. 35.