

Κατερίνα Μητραλέξη

ΑΡΘΟΥΡ ΣΝΙΤΣΛΕΡ «Ο ΠΡΑΣΙΝΟΣ ΠΑΠΑΓΑΛΟΣ»¹

Την πρώτη Μαρτίου 1899 γίνεται στο Μπουργκτεάτερ της Βιέννης η πρεμιέρα τριών μονόπρακτων του Άρθουρ Σνίτσελερ, των «Παρακέλσους», «Ο πράσινος παπαγάλος» και «Η σύντροφος». Οι κριτικές είναι καλές, αλλά το κοινό λιγότερο ενθουσιώδες απ' ό,τι θα περίμενε ο Σνίτσελερ, που εκείνη την εποχή είναι ένας από τους πλέον αναγνωρισμένους και αγαπητούς συγγραφείς στο βιεννέζικο κοινό και στην πρώτη σκηνή της Βιέννης. Ύστερα από μερικές παραστάσεις επεμβαίνει ξαφνικά η λογοκρισία και το πρόγραμμα κατεβαίνει, χωρίς πολλές εξηγήσεις, τις οποίες μάταια ζητά ο Σνίτσελερ. Στόχος της λογοκρισίας είναι ο «Πράσινος παπαγάλος»: η αστυνομία δεν τον απαγορεύει μεν επίσημα, δεν επιτρέπει όμως και την παρουσίαση σε θεατρική σκηνή. Το Μπουργκτεάτερ κρατά διακριτική απόσταση από τον Σνίτσελερ, μόλις το 1905 ανεβάζει πάλι έργο του. Η δυσαρέσκεια εναντίον του με αφορμή το συγκεκριμένο έργο είχε προκληθεί από «υψηλά ιστάμενο» πρόσωπο της αυτοκρατορικής αυλής². Τι προκάλεσε αυτή την έντονη αντίδραση εκ μέρους της αυλής, αλλά και τι δικαιολογεί τη στάση του κοινού απέναντι σ' ένα έργο που ο ίδιος ο Σνίτσελερ θεωρούσε αριστούργημά³;

Η δράση εκτυλίσσεται σ' ένα μικρό υπόγειο καπηλειό του Παρισιού το βράδυ της 14ης Ιουλίου 1789. Ο πανδοχέας είναι ένας πρώην διευθυντής θεάτρου· οι ηθοποιοί που αποτελούσαν παλιά τον θιάσό του συνεχίζουν να συνεργάζονται μαζί του: σε σύντομες σκηνές, αυτοσχεδιάζοντας, παριστάνουν πελάτες του καπηλειού, πόρνες, απατεώνες και δολοφόνους, και έρχονται να πιουν και να διηγηθούν με κάθε λεπτομέρεια τα κατορθώματα και τα εγκλήματά τους που

1. Γράφτηκε το 1898. Πρώτη δημοσίευση: *Neuere Deutsche Rundschau*, X. Jahrgang, 3. Heft, März 1899. Πρώτη έκδοση σε βιβλίο: S. Fischer Verlag, Berlin, 1899 (μαζί με τον «Παρακέλσους» και την «Σύντροφο»).

2. O. P. Schinnerer, «The Suppression of Schnitzler's», «Der grüne Kakadu» by the Burgtheater: Unpublished Correspondence», in: *Germanic Review*, 6, II, 1931, passim.

3. H. Scheible, *Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1976, S. 71-75.

R. Wagner, *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*, Wien 1981, S. 100-110.

Το έργο παρουσιάζεται πάλι το 1904 στη σκηνή, στο «Μικρό Θέατρο» στο Βερολίνο, μαζί με τον «Θαρραλέο Κάσιαν» και γνωρίζει ενθουσιώδη υποδοχή. Στη Βιέννη παρουσιάζεται ξανά το 1905 στο «Γερμανικό Λαϊκό Θέατρο», με μεγάλη επιτυχία αυτή τη φορά.

3. Όπως αναφέρει ο H. Singer, *Das deutsche Lustspiel*, Göttingen 1969, Bd. II, S. 65. Την άκρως θετική αυτή γνώμη συμμερίζονταν επίσης ο Χόφμανσταλ και ο Όττο Μπραμ.

στρέφονται πάντα κατά των αριστοκρατών. Τα «θύματά» τους, οι αριστοκράτες και οι ευγενείς, είναι το κοινό του πανδοχείου-θεάτρου, γι' αυτούς δίνεται η παράσταση αυτή. Έρχονται στον «Πράσινο παπαγάλο» για να αισθανθούν έντονες συγκινήσεις έχοντας την ψευδαίσθηση πως βρίσκονται ανάμεσα σε ανθρώπους του υποκόσμου. Απολαμβάνουν την —όπως νομίζουν— φαινομενική απειλή εναντίον τους. Στην πραγματικότητα ακούν αυτό που τους μέλλεται, την ίδια στιγμή που ξεσπάει έξω, στους δρόμους του Παρισιού, σαν «σιγανό βουητό κεραυνού» (8)⁴ η Γαλλική Επανάσταση. Το παιχνίδι με το θέατρο και την πραγματικότητα τελειώνει μ' ένα πραγματικό φόνο —ο καλύτερος ηθοποιός του θιάσου σκοτώνει ένα δούκα από συζυγική ζηλοτυπία—, συνεχίζεται όμως σε μια άλλη «σκηνή», αυτή της Ιστορίας —ο φόνος ερμηνεύεται σαν επαναστατική πράξη, και ο ηθοποιός που δεν ενδιαφέρεται καθόλου για την επανάσταση αποθεώνεται σαν ένας από τους πρώτους ήρωές της.

Το θέμα είχε σίγουρα ενδιαφέρον για τη λογοκρισία: η επανάσταση, ο τρόπος που παρουσιάζονται οι αριστοκράτες και η επικείμενη μεταχείρισή τους, η μάλλον φαιδρή φιγούρα του αστυνομικού διευθυντή στο έργο. Στο τέλος του περασμένου αιώνα η Αυστρία κυβερνάται με πνεύμα απολυταρχικό, μια αλλαγή της τάξης πραγμάτων ήταν ακόμη θέμα μελλοντικό, κι όλα αυτά δικαιολογούν την ευαισθησία απέναντι σε ορισμένα θέματα, όπως αυτό της επανάστασης, της εξέγερσης κατά των αριστοκρατών. Ήταν, όμως, η πρόθεση του Σνίτσελνερ όντως «επαναστατική»; Υπαγορεύθηκε η επιλογή της συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής από πολιτικές σκέψεις; Κάθε άλλο⁵.

4. Εδώ χρησιμοποιήθηκε η εξής έκδοση του έργου: *Arthur Schnitzler, Das dramatische Werk*, Bd. 3, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/M 1978, S. 7-44. Όπου γίνεται στο εξής αναφορά στο κείμενο ο αριθμός στην παρένθεση παραπέμπει στην ανωτέρω έκδοση. Μετάφραση του «Παπαγάλου» δεν έχει μέχρι στιγμής εκδοθεί στα Ελληνικά. Η μετάφραση της Κ. Μητραλέξη πρόκειται να δημοσιευθεί σε θεατρικό λογοτεχνικό περιοδικό.

5. Αντίθετη γνώμη έχει ο H. Scheible, 1976, S. 74f, που θεωρεί ότι υπάρχει ο παραλληλισμός ανάμεσα στο ιστορικό γεγονός και στην εποχή του Σνίτσελνερ. Κι ότι θα μπορούσε να ισχυρισθεί κανείς ότι η ερώτηση ενός αριστοκράτη: «Κατευθύνεται κι αυτό από δω;» (29), όταν ακούγεται έξω το βουητό της επανάστασης, υπαινίσσεται την πιθανότητα επίδρασης της τέχνης και ειδικότερα του θεάτρου πάνω στις πολιτικές εξελίξεις.

Δες και M.L. Perlmann, *Arthur Schnitzler*, Stuttgart 1987, S. 54, που δέχεται ότι η επιλογή της συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής αποτελεί αναφορά στην τότε πολιτική κατάσταση.

Αντίθετα, ο E. Friedrichsmeyer («Schnitzlers "Der grüne Kakadu"», in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 88, II, 1969, S. 209-228) υποστηρίζει ότι ο «Πράσινος παπαγάλος» αποτελεί την ανάλυση μιας επανάστασης σαν αρνητικού παραδείγματος μιας εποχής παρακμής και ανακατάταξης των ανθρώπινων αξιών. Όλες οι φιγούρες του έργου, αριστοκράτες και επαναστάτες, είναι κατά τον Φριντριχσμέιερ αρνητικές, γιατί δεν

Η σχέση του Σνίτσλερ με την ιστορία και την πολιτική είναι διαταραγμένη, γεμάτη δυσπιστία και σκεπτικισμό⁶. Δεν πιστεύει ότι η πολιτική ή οι ιστορικές εξελίξεις είναι σε θέση να προκαλέσουν αλλαγή προς το καλύτερο⁷. Κατά λογική συνέπεια δεν τον ενδιαφέρει ένα ιστορικό θέμα σαν αυτοσκοπός ή σαν σχόλιο πάνω στη σύγχρονη του πολιτική επικαιρότητα. Η επιλογή ιστορικών θεμάτων στο έργο του δεν γίνεται συχνά⁸ κι όταν γίνεται δεν είναι παρά θεατρικό κοστούμι⁹. Τα αντίστοιχα έργα θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν μάλλον «ιστορίζοντα» παρά «ιστορικά». Το κατεξοχήν αντικείμενο ενδιαφέροντος του Σνίτσλερ είναι η σύγχρονη του κοινωνία και οι αντιπρόσωποί της, ο σύγχρονός του άνθρωπος και τα φαινόμενα που συναντά καθημερινά· το θεατρικό κοστούμι εποχής βοηθά στην πιο αποτελεσματική παρουσίαση ή την κριτική αυτών των σύγχρονων φαινομένων. Όπως θα δούμε, αυτό ισχύει ιδιαίτερα για τον «Πράσινο παπαγάλο».

Το θέατρο-πανδοχείο «Ο πράσινος παπαγάλος» με τις μικρές του διαστάσεις και το είδος της παράστασης που ανεβάζει κάθε βράδυ

έχουν να παρουσιάσουν κάτι το θετικό αλλά αποτελούν δείγματα παρακμής και ένδειας της κοινωνίας και των βασικών κοινωνικών αξιών (οικογένεια, γάμος κ.λπ.). Ο γκροτέσκος χαρακτήρας του έργου εντοπίζεται κατά τον Φριντριχσμάιερ στην παρουσίαση των παρηκμασμένων ηθικών αξιών, άρα δεν αποτελεί πρόταση για επανάσταση.

6. H. Scheible, 1976, S. 74, S. 107ff.

E. Offermanns, «Geschichte und Drama bei Arthur Schnitzler», in: H. Scheible (Hg), *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, München 1981, S. 34-53, passim.

7. Τα κίνητρα των επαναστατών στον «Παπαγάλο» δεν αποβλέπουν παρά σε μια αλλαγή των ρόλων: «Του χρόνου θα στέκεστε σεις πίσω από τον αμαξά σας και θα καθόμαστε εμείς μέσα στην άμαξα» (32). «Ποτέ πριν δεν περίμεναν τους νικητές πλουσιότερα λάφυρα. Σαράντα χιλιάδες παλάτια και πύργοι, τα δύο πέμπτα των αγαθών της Γαλλίας, θα είναι η αμοιβή της γενναιότητας — αυτοί που θεωρούν τους εαυτούς τους κατακτητές θα υποδουλωθούν, το έθνος θα εξυγιανθεί» (12). Τις φράσεις αυτές (12) διαβάζει ο πανδοχέας Προσπέρ από την προκήρυξη του Καμιλ Ντεμουλέν «Η ελεύθερη Γαλλία». Είναι μια από τις ελάχιστες αναφορές σε ιστορικά πρόσωπα και κείμενα της Γαλλικής Επανάστασης.

8. «Το τραγούδι του Αλκάντι» (1889)

«Παρακέλσους» (1898)

«Ο πράσινος παπαγάλος» (1898)

«Το πέπλο της Βεστρίκης» (1899)

«Ο νεαρός Μετάρντους» (1909)

«Οι αδελφές ή ο Καζανόβας στην Σπα» (1917)

«Η πορεία προς τη λίμνη» (1921)

9. Δες M. L. Perlmann, 1987, 75ff, όπου τα κίνητρα για την επιλογή ιστορικών θεμάτων εντοπίζονται στην αγάπη του Σνίτσλερ για το θέατρο και τη μεταμφίεση αλλά και στην επιθυμία του να θεωρηθεί άξιος ποιητής στο είδος θεάτρου, στο οποίο διέπρεψαν ο Σίλλερ και ο Γκριπάρτσερ.

Δες Offermanns, 1981, passim, όπου παρατηρείται μια εξελικτική πορεία στην ενασχόληση του Σνίτσλερ με ιστορικά θέματα αντίστοιχη προς την προσωπική του στάση απέναντι στη ζωή.

—αυτοσχεδιασμοί ηθοποιών χωρίς κείμενο— για ένα συγκεκριμένο, «ειδικό» κοινό, παραπέμπει σε μορφές θεάτρου χαρακτηριστικές για την εποχή του Σνίτσελερ. Γύρω στο 1900 αναβιώνει σύμφωνα με γαλλικά πρότυπα το καμπαρέ και το βαριετέ, όπου δεν υπάρχει κάποιο θεατρικό κείμενο, αλλά κυριαρχεί η επικαιρότητα και ο αυθορμητισμός στις ατάκες των ηθοποιών. Το πρότυπο του «Πράσινου παπαγάλου» θα μπορούσε να είναι το «Chat noir» που ιδρύθηκε στο Παρίσι το 1881¹⁰.

Το κοινό, στο οποίο απευθύνονται οι ηθοποιοί του «Παπαγάλου», έχει ορισμένα χαρακτηριστικά πολύ γνώριμα στον συγγραφέα του: την αγάπη για την ψευδαίσθηση και την αισθητική στάση απέναντι στη ζωή, που προτιμά να αγνοήσει την πραγματικότητα χάριν μιας φευγαλέας αισθητικής απόλαυσης, ενός ευχάριστου ερεθισμού των νεύρων. Η πραγματικότητα, όσο σημαντική κι αν είναι, δεν λαμβάνεται υπόψη. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα γι' αυτή τη στάση αποτελεί η Σεθερίν, σύζυγος του Μαρκήσιου ντε Λανσάκ, που εκτιμά τα πάντα μόνο στο μέτρο που μπορούν να της δώσουν αυτή την αισθητική απόλαυση. Σχολιάζει ύστερα από μια επίσκεψη στην πολιορκημένη από τους επαναστάτες Βαστίλη: «Οι μάζες έχουν κάτι το συγκλονιστικό» (30/31). Τον κίνδυνο που σημαίνουν αυτές οι μάζες γι' αυτήν την ίδια δεν τον συνειδητοποιεί. Στο τέλος του έργου, όταν πια η επανάσταση έχει ξεσπάσει κι αφού έχουν μεσολαβήσει τα γνωστά γεγονότα στο θέατρο-πανδοχείο, η μόνη της αντίδραση είναι να στραφεί στον εραστή της, ποιητή Ρολάν, και να τον καλέσει για μια ερωτική νύχτα: «Ρολάν, περιμένετε τη νύχτα έξω από το παράθυρό μου. Θα πετάξω το κλειδί κάτω όπως πρόσφατα —θα περάσουμε όμορφες στιγμές— αισθάνομαι μια ευχάριστη διέγερση». (43).

Στο ιστορικό δράμα «Ο νεαρός Μετάρντους» (1909), που διαδραματίζεται στη Βιέννη του 1809 την εποχή της πολιορκίας και κατάληψης της πόλης από τον Ναπολέοντα Βοναπάρτη, συναντάμε μια παρόμοια στάση: αυτή τη φορά πρόκειται για πολίτες της Βιέννης: «(Ιδιαίτερα αποκαλυπτική) είναι η γενική ηδονή που προκαλεί το θέαμα και που δεν υποχωρεί ούτε μπρος στην παρακολούθηση της ίδιας τους της καταστροφής: οι Βιεννέζοι δεν πυροβολούν, παίρνουν μέρος στον κανονιοβολισμό σαν φιλοθεάμον κοινό, δεν βοηθάνε στην ανοικοδόμηση κατεστραμμένων περιοχών, αλλά πηγαίνουν εκεί για να χαζέψουν»¹¹.

10. A.-D. Colin, «Arthur Schnitzler, "Der grüne Kakadu"», S. 221, in: *Literatur und Kritik*, Heft 124, 1978, S. 220-231.

M. L. Perlmann, 1981, S. 57.

11. M. L. Perlmann, 1987, S. 81.

Το κοινό του «Πράσινου παπαγάλου» καθώς και το ίδιο το ιδιόρρυθμο θέατρο-πανδοχείο θυμίζουν επίσης έντονα ένα άλλο είδος θεάτρου που γνώρισε άνθηση εκείνη την εποχή, το *intimes Theater*¹². Ο χαρακτηρισμός αφορά 1) θέατρα μικρών διαστάσεων που εκμηδενίζουν σχεδόν την απόσταση μεταξύ κοινού και ηθοποιών, 2) θεατρικούς χώρους για «λίγους», για θιασώτες του είδους, για ένα επίλεκτο κοινό, 3) θεατρικά έργα που τα θέματά τους είναι προσωπικά και καθημερινά προβλήματα ή ψυχολογικές καταστάσεις, 4) μία συγκεκριμένη δραματουργική άποψη που προτιμά το μονόπρακτο, τα ολιγοπρόσωπα έργα χωρίς «δράση», τα υποβλητικά εκφραστικά μέσα, την άδεια από σκηνικά σκηνή όπου ο θεατής καλείται να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του¹³. Το *intimes Theater* γνώρισε άνθηση (Στρίντμπεργκ, Μαλλαρμέ, Χόφμανσταλ, Μέτερλινκ) αλλά και υπήρξε στόχος έντονης κριτικής επειδή θεωρήθηκε πιστή απεικόνιση του «αισθητισμού» και επειδή έδωσε την ώθηση για τη δημιουργία ενός «θεάτρου για λίγους» παραμελώντας τους πολλούς. Ο Γκέοργκ Λούκατς π.χ. θεωρεί ότι πρόκειται για αποτυχημένο πείραμα, επειδή το θέατρο πρέπει να απευθύνεται και να επιδρά στο πλατύ κοινό. Η κριτική που ασκήθηκε από διάφορες πλευρές μπορεί να συνοψισθεί στην επισήμανση της αρνητικής στάσης του *intimes Theater* απέναντι στην κοινωνική ευθύνη του θεάτρου¹⁴. Ένα καθαρά «αριστοκρατικό» θέατρο λοιπόν για θεατές επιλεκτικούς που αρέσκονται στην αισθητική στάση απέναντι στην τέχνη και στη ζωή. Αυτό ακριβώς είναι ο «Πράσινος παπαγάλος»: ένα μικρό θέατρο για ένα κοινό με εκλεπτυσμένα και ιδιόρρυθμα γούστα, χαρακτηριστικά μιας κοινωνίας στη φάση της παρακμής.

Ο συνειρμός οδηγεί κατευθείαν στο σύγχρονο του Σνίτσελερ κοινό και εξηγεί την επιλογή των Γάλλων αριστοκρατών για να το αντιπροσωπεύσουν στο μονόπρακτό του. Το κοινό του «Παπαγάλου» είναι το κοινό της εποχής του Σνίτσελερ. Οι Παριζιάνοι αριστοκράτες δεν επιλέγησαν σαν θεατές της παράστασης του «Παπαγάλου», επειδή ανήκουν στη συγκεκριμένη κοινωνική τάξη αλλά βάσει των συνειρμών που επιτρέπουν. Στο στόχαστρο του Σνίτσελερ είναι η μη ρεαλιστική και υπεύθυνη στάση απέναντι στη ζωή και το επακόλουθό της, δηλαδή η φυγή στην ψευδαίσθηση και στην ηθελημένη αυταπάτη που χαρακτηρίζει το κοινό της εποχής του *fin-de-siècle*¹⁵. Υπό αυτό το

12. Θα προτιμηθεί στο εξής ο γερμανικός όρος «*intimes Theater*», γιατί η προσπάθεια απόδοσης στα ελληνικά δεν κρίνεται ικανοποιητική (ίσως «μικρό θέατρο»).

13. Για το «*intimes Theater*», βλ. A. Delius, *Intimes Theater. Untersuchungen zu Programmatik und Dramaturgie einer bevorzugten Theaterform der Jahrhundertwende*, Kronberg 1976, passim, S. 111-126 zu «Anatol» und «Der grüne Kakadu».

14. G. Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas* (1909). Για τον Λούκατς και την κριτική γενικότερα βλ. A. Delius, 1976, 1. Kap., όπου και βιβλιογραφία.

15. Για την «ανάλυση του κοινού» στον «Παπαγάλο», βλ. H.-P. Bayerdörfer, «Vom

πρίσμα αποκτά ιδιαίτερη σημασία η επιλογή της 14ης Ιουλίου 1789 σαν χρόνος του δράματος. Πρόκειται για οριακή στιγμή, για μια ιστορικά αδιαφιλονίκητη αλλαγή της κατάστασης των πραγμάτων μέσω της οποίας τονίζεται με ιδιαίτερη έμφαση η δυσαναλογία ανάμεσα στη στάση άρνησης της πραγματικότητας και στην πραγματική κατάσταση αυτής της ομάδας.

Τα λόγια του ποιητή Ρολάν χαρακτηρίζουν με ακρίβεια την κατάσταση που επικρατεί στον «Πράσινο παπαγάλο»:

«ΑΛΜΠΕΝ: (στον Ρολάν): Πείτε μου κύριε Ρολάν, προσποιείται η μαρκησία ή είναι πράγματι έτσι —δεν ξέρω καθόλου τι γίνεται.

ΡΟΛΑΝ: Είναι... προσποιείται... γνωρίζετε τη διαφορά τόσο καλά ιππότη;

ΑΛΜΠΕΝ: Τουλάχιστον.

ΡΟΛΑΝ: Εγώ όχι. Κι αυτό που μου φαίνεται εδώ τόσο παράξενο, είναι ότι όλες οι φαινομενικές διαφορές έχουν, ας πούμε, καταργηθεί. Η πραγματικότητα γίνεται θέατρο και το θέατρο πραγματικότητα» (33).

Οι αριστοκράτες, και ιδιαίτερα οι Παριζιάνοι αριστοκράτες είναι εκείνοι που επιδιώκουν και αφήνονται να παρασυρθούν σ' αυτό το παιχνίδι με το θέατρο και την πραγματικότητα. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι, όπως είπαμε παραπάνω, η Σεθερίν, σύζυγος του μαρκήσιου ντε Λανσάκ. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Αλμπέν, ο νεαρός ευγενής από την επαρχία, δεν μπορεί να αφεθεί στην ατμόσφαιρα αυτού του θεάτρου-πανδοχείου. Δεν εγκαταλείπεται στη μαγεία του παιχνιδιού, όπως κάνουν οι άλλοι αριστοκράτες, αλλά είναι διαρκώς σε εγρήγορση για να μπορέσει να ξεχωρίσει την αλήθεια από το θέατρο. Αυτό τον αναστατώνει, του δίνει όμως συχνά τη δυνατότητα να διακρίνει καταστάσεις που οι άλλοι αριστοκράτες παραβλέπουν τελείως. Όπως την αλήθεια που κρύβεται στις «επαναστατικές» ατάκες των ηθοποιών:

«ΑΛΜΠΕΝ: Είναι τρομακτικό... αυτοί οι άνθρωποι το εννοούν σοβαρά». (38)

Ή όταν σχολιάζει τον μονόλογο του Ανρί για τον γάμο του και τη γυναίκα του Λεοκαντί προς το τέλος του έργου:

«ΑΛΜΠΕΝ: Φρανσουά, αυτός ο άνθρωπος λέει την αλήθεια». (39)

Και είναι ο μόνος στο τέλος του «παιχνιδιού», όταν πια η επανάσταση έχει ξεσπάσει, που αντιδρά με τρόπο ανάλογο της κρισιμότητας της κατάστασης:

«ΑΛΜΠΕΝ: (τραβάει το σπαθί του) Κάντε χώρο! Ακολουθείστε με φίλοι μου». (43)

Το ίδιο επιτυχής είναι η παρατήρηση που απευθύνει στο Δούκα του Καντινιάν: «Από τότε που μπήκατε μου φαίνεται σαν να φουντώνει η φλόγα της ζωής» (27), και που δείχνει ότι ο δούκας είναι ο μόνος από τους αριστοκράτες που δεν είναι παθητικά εγκλωβισμένος στη θεατρικότητα της ζωής, αλλά έχει πλήρη επίγνωση αυτής και τη ζει συνειδητά. Γι' αυτό και εκτιμά ιδιαίτερα εκείνους που οι ρόλοι είναι το επάγγελμά τους:

«ΔΟΥΚΑΣ: (...) Αλλά πρέπει να πω, πως αν δεν ήμουν ο δούκας του Καντινιάν, θα 'θελα να 'μουν ένας τέτοιος θεατρίνος — ένας τέτοιος...

ΑΛΜΠΕΝ: Όπως ο Μέγας Αλέξανδρος...

ΔΟΥΚΑΣ: (χαμογελώντας) Ναι — όπως ο Μέγας Αλέξανδρος. (...) Μα είναι ο ωραιότερος τρόπος να κοροϊδεύει κανείς τον κόσμο. Κάποιος που μπορεί να μας παριστάνει ό,τι θέλει, αξίζει περισσότερο απ' ό,τι όλοι εμείς». (28)

Αν η θεατρικότητα και η ψευδαίσθηση είναι αναπόσπαστα στοιχεία της ζωής, τότε για τον δούκα έχει περισσότερη αξία εκείνος που προσφέρει την ψευδαίσθηση συνειδητά. Ο δούκας έχει επίσης κατανοήσει τη σοβαρότητα της κατάστασης που προμηνύει και τον δικό του θάνατο. Υπονοώντας την επανάσταση, κάτω από τη μάσκα του παιχνιδιού λέει ο πανδοχέας Προσπέρ στον δούκα: «Οι ευνοημένοι από την τύχη είναι πάντα αυτοί που την πληρώνουν πρώτοι». (25) Και ο δούκας: «Αν ήμουν βασιλιάς, θα τον έκανα γελωτοποιό μου». (25) Αυτή η παρατήρηση δείχνει πως ο δούκας κατάλαβε το «αστείο», κατάλαβε πως ο πανδοχέας παίζει εδώ το ρόλο που είχε παλιά στις βασιλικές αυλές ο γελωτοποιός, δηλαδή την ελευθερία να λέει κάτω από τη μάσκα του την αλήθεια που κανείς άλλος δεν τολμάει να ξεστομίσει. Και λίγο αργότερα, σχολιάζοντας τα ανησυχαστικά επεισόδια που προηγούνται της επανάστασης και που για τον άλλο ευγενή, τον υποκόμη Φρανσουά ντε Νοζεάν, δεν είναι παρά θορυβώδεις εκδηλώσεις: «ΦΡΑΝΣΟΥΑ: Να λοιπόν!... Φωνακλάδες, κουτσομπόληδες, παλιάτσοι — να τι είναι. Σήμερα κραυγάζουν γι' αλλαγή έξω από τη Βασίλη, κάτι που έχουν ξανακάνει τόσες φορές...» (26), ο δούκας λέει: «Αν ήμουν εγώ ο βασιλιάς, θα είχα από καιρό δώσει ένα τέλος... ». (26)

Ο δούκας ξέρει την αλήθεια των πραγμάτων. Λέει για την Λεοκαντί, τη γυναίκα του Ανρί: «Η Λεοκαντί είναι πλασμένη για να είναι η καλύτερη, η πιο υπέροχη πόρνη του κόσμου» (28). Αυτό το ξέρει και ο Ανρί: «Είναι το πιο όμορφο και το πιο πρόστυχο πλάσμα κάτω από τον

ήλιο (...). Κάθε νέος και κάθε γέρος, καθένas που την ερέθιζε και καθένas που την πλήρωνε, νομίζω καθένas που την ήθελε, την είχε» (38). Αλλά ο Ανρί, ο καλύτερος ηθοποιός του θιάσου, είναι το ακριβές αντίθετο του δούκα. Πλησιάζει την αλήθεια υποσυνειδήτa, μέσω του ρόλου. Ο Ανρί διηγείται την αλήθεια ακριβώς τη στιγμή που ο ίδιος νομίζει ότι παίζει θέατρο. Στην τελευταία του εμφάνιση στη σκηνή πριν αποτραβηχτεί στην εξοχή θέλει να παρουσιάσει ένα αριστούργημα δεξιoteχνίας: παίζει τον δολοφόνο από συζυγική ζηλοτυπία. Χωρίς να το ξέρει αναφέρεται στην πραγματική συζυγική απιστία της Λεοκαντί με τον δούκα του Καντινιάν. Και σαν από μοιραίο προαίσθημα διηγείται την δολοφονία του δούκα λίγο πριν αυτή γίνει πραγματικότητα από το χέρι του ίδιου του Ανρί, όταν από τις αντιδράσεις των θεατών στο παίξιμό του καταλαβαίνει ξαφνικά ποια είναι η αλήθεια και μαχαιρώνει τον δούκα. Ο Ανρί είναι ο πρωταγωνιστής του θιάσου, ο ιδιοφυής ηθοποιός, αλλά στην πραγματική του ζωή δεν είναι παρά ένας δύστυχος ονειροπόλος. Ο Ανρί παραβλέπει την πραγματικότητα τουλάχιστον στην ίδια έκταση που την παραβλέπουν και οι αριστοκράτες. Δεν ωφελεί σε τίποτα η προειδοποίηση του Προσπέρ ότι σε λίγο καιρό δεν θα υπάρχει σε ολόκληρη τη γαλλική επαρχία ούτε κόκκος σταριού. Ο Ανρί επιμένει ακλόνητος στο όνειρό του για μια ζωή ειδυλλιακή στην εξοχή με τη Λεοκαντί σαν πιστή σύζυγο στο πλευρό του και την ευτυχία τους συμπληρωμένη μ' ένα παιδί.

Στο έργο υπάρχει μια σαφής διαφορά ανάμεσα στους αριστοκράτες και στους αστούς-ηθοποιούς όσον αφορά τη σχέση τους με την πραγματικότητα. Οι αριστοκράτες είναι όπως είπαμε τελείως παραδομένοι σ' αυτό το παιχνίδι σύγχυσης ανάμεσα στο θέατρο και την πραγματικότητα, ο λόγος που έρχονται στον «Πράσινο παπαγάλο» είναι επειδή αποζητούν αυτή τη σύγχυση. Οι αστοί όμως που τους την προσφέρουν και που παίζουν με μαεστρία τους ρόλους τους κάνουν σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στον ρόλο και την πραγματικότητα. Μια ανάμιξη των δύο δεν είναι επιθυμητή —«Α, όχι... σ' αυτούς θα πούμε αμέσως πως είστε ένας αληθινός δολοφόνος. Θα τους είναι πολύ προτιμότερο», λέει ο Προσπέρ στον Γκρεν όταν αυτός του προτείνει να τον συστήσει στους ηθοποιούς σαν ένα απλό ξένο από την επαρχία (16)— και δεν είναι καν δυνατή —ο ηθοποιός Γκαστόν, αξεπέραστος όταν υποκρίνεται ένα πορτοφολά, βρίσκεται στη φυλακή, γιατί θέλησε να δοκιμάσει τη δεξιoteχνία του στην πραγματικότητα με αποτέλεσμα να συλληφθεί. Ο πραγματικός πορτοφολάς πάλι, ο Γκρεν, δεν πείθει όταν υποκρίνεται στον «Πράσινο παπαγάλο» ακριβώς αυτό: έναν πορτοφολά.

Όπως ήδη αναφέραμε, ο Ανρί ανάμεσα στους ηθοποιούς και ο

δούκας ανάμεσα στους αριστοκράτες, κατέχουν ξεχωριστή θέση και διαφέρουν από τους υπόλοιπους. Ο Ανρί εξαιτίας της πλήρους σύγχυσης ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή που είναι χαρακτηριστική γι' αυτόν· και ο δούκας εξαιτίας της συνειδητής στάσης του απέναντι στη θεατρικότητα της ζωής. Είναι εκείνος που συνοψίζει σε μια φράση το συναίσθημα των ιμπρεσιονιστών: «Όλα είναι μόνο για μια στιγμή αληθινά» (28), ότι δεν υπάρχει λοιπόν διάρκεια ή συνέπεια, αλλά μόνο φευγαλέες, στιγμιαίες εντυπώσεις που δεν μπορούν να συντεθούν σε ένα σύνολο¹⁶. Αν η στιγμή είναι μόνο για μια στιγμή αληθινή κι αμέσως χάνεται, τότε η πραγματικότητα είναι μόνο φαινομενική.

Αυτό το συναίσθημα οδήγησε στην εποχή του μπαρόκ και στην εποχή του ιμπρεσιονισμού στη μεταφορική αντίληψη για τον κόσμο σαν θέατρο και τον άνθρωπο σαν ηθοποιό. Σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη της εποχής μπαρόκ, η «αληθινή» ζωή είναι η μετά θάνατο ζωή, η δε επίγεια ζωή δεν είναι παρά ένα θέατρο, όπου ο κάθε άνθρωπος οφείλει να παίξει τον ρόλο του καλά για να επιβραβευθεί ανάλογα από τον Θεό στην «αληθινή» μετά θάνατον ζωή. Στην εποχή του ιμπρεσιονισμού είναι καλός ηθοποιός εκείνος που —όπως ο δούκας— έχει αντιληφθεί πως παίζει απλώς ένα ρόλο, έχει κατανοήσει το ψέμα που τον περιβάλλει. Εδώ δεν υπάρχει βέβαια μεταφυσική διάσταση. Δεν υπάρχει κάποια αναγνωρισμένη αδιατάρακτη τάξη πραγμάτων, στην οποία να μπορεί να αναφερθεί ο άνθρωπος. Υπάρχει μόνο η ματαιότητα μιας ύπαρξης χωρίς συνοχή και συνέπεια. Ο δούκας το ξέρει αυτό, γι' αυτό και παρατηρεί όταν τον μακαρίζουν πως είναι ευνοημένος από την τύχη:

«ΦΡΑΝΣΟΥΑ: (...) Εσείς δούκα... μα για σας θεωρείται χαμένη όποια μέρα δεν κατακτήσατε μια γυναίκα ή δεν μαχαιρώσατε κάποιον άνδρα.

ΔΟΥΚΑΣ: Η ατυχία είναι μόνο ότι δεν κατακτά κανείς σχεδόν ποτέ τη σωστή —κι ότι μαχαιρώνει πάντα το λάθος πρόσωπο. Κι έτσι χάνει κανείς παρ' όλα αυτά τα νιάτα του». (27)

Ο Σνίτσελερ χαρακτήρισε τον «Πράσινο παπαγάλο» «γκροτέσκο σε μία πράξη». Το ερώτημα που επανειλημμένα απασχόλησε τους ερευνητές είναι κατά πόσον πρόκειται πράγματι για ένα γκροτέσκο έργο ή όχι σύμφωνα με την κοινά αποδεκτή αντίληψη για το λογοτεχνικό αυτό είδος¹⁷. Οι απαντήσεις είναι κατά κανόνα αρνητι-

16. Δες τα θεωρητικά κείμενα του ιμπρεσιονισμού των Ερνστ Μαχ και Χέρμαν Μπαρ: Ernst Mach, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (1886), Hermann Bahr, *Überwindung des Naturalismus* (1891).

17. Σημαντική για τον ορισμό, την ανάλυση και την ιστορική εξέλιξη του γκροτέσκου είναι η μελέτη του Wolfgang Kayser, *Das Grotteske. Seine Darstellung in Malerei und*

κές¹⁸. Πράγματι, το βασικότερο χαρακτηριστικό του γκροτέσκου, η αποξένωση από την πραγματικότητα και τη λογική, λείπει από τον «Πράσινο παπαγάλο». Παρά το αδιάκοπο παιχνίδι ανάμεσα στην αλήθεια και στο θέατρο η αίσθηση της πραγματικότητας δεν χάνεται ποτέ, ιδίως για τον θεατή που ως ο «τρίτος» στην πλατεία παρακολουθεί νηφάλιος τα δρώμενα. Η θέση του δεν του επιτρέπει να παρασυρθεί στο επί σκηνής παιχνίδι των ψευδαισθήσεων. Αντίθετα τον αναγκάζει να διατηρεί κριτική απόσταση προς αυτό. Αλλά και για τους ηθοποιούς και τους θαμώνες του «Πράσινου παπαγάλου» η σύγχυση ανάμεσα στην αλήθεια και στο ψέμα δεν φθάνει ποτέ σε όρια υπαρξιακής ανησυχίας ή ανατροπής της λογικής τάξης των πραγμάτων.

Ο χαρακτηρισμός «γκροτέσκο» είναι λοιπόν ελεύθερος και υποκειμενικός, χρησιμοποιείται για να τονίσει την ιδιομορφία των συμβάντων στον «Πράσινο παπαγάλο» και αποτελεί σίγουρα σχόλιο για τη στάση ενός κοινού που υπαγορεύει τα συμβάντα αυτά. Τον Σνίτσλερ χαρακτηρίζει γενικά μια ανεξαρτησία όσον αφορά την επιλογή των χαρακτηρισμών για τα θεατρικά του έργα. Έτσι είναι όλα τα έργα της τελευταίας περιόδου για τον Σνίτσλερ «κωμωδίες», χωρίς απαραίτητα να ανταποκρίνονται στον τύπο της κλασικής κωμωδίας¹⁹. Δεν παραπέμπουν σε κάποια ανώτερη αρμονία, η ύπαρξη της οποίας θα τόνιζε το κωμικό των καταστάσεων, ούτε προκαλούν αβίαστο γέλιο και ευθυμία στον θεατή. Τα κωμικά στοιχεία συνυπάρχουν και εναλλάσσονται με τα τραγικά στοιχεία. Ας θυμηθούμε εδώ πως «κωμωδία» για το γλωσσικό αίσθημα ενός Βιεννέζου είναι λέξη συνώνυμη με «θέατρο» γενικότερα²⁰. Και πως για τον Σνίτσλερ και το έργο του είναι καθοριστικής σημασίας η αίσθηση της θεατρικότητας του κόσμου, όπως ο ίδιος τονίζει αναφερόμενος σ' «εκείνο το βασικό μοτίβο της συνύπαρξης της σοβαρότητας και του παιχνιδιού, της ζωής και της κωμωδίας, της αλήθειας και του ψέματος (...) που με συντάραζε και με

Dichtung, Oldenburg/Hamburg 1957. Διεξοδική είναι και η μελέτη του Holger Sandig που εξετάζει ιδιαίτερα τις μορφές γκροτέσκου που παρουσιάστηκαν στη λογοτεχνία του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα: Holger Sandig, *Deutsche Dramaturgie des Grotesken um die Jahrhundertwende*, München 1980.

18. W. Kayser, 1957, S. 143-144, H. Singer, 1969, S. 66, Friedrichsmeyer, 1969, S. 216, H. Sandig, 1980, S. 146.

19. Όπως το «Ιντερμέτζο» (1905), «Ο καθηγητής Μπερνχάρντι» (1912), «Ο Φινκ κι ο Φλίντερμπους» (1916), «Η κωμωδία των λέξεων» (1914), «Η κωμωδία της αποπλάνησης» (1923).

Για τον χαρακτηρισμό «κωμωδία» στο έργο του Σνίτσλερ και την αναφορά στη σχετική έρευνα δες Μ. L. Perlmann, 1987, S. 89-91. Ακόμη Klaus Kilian, *Die Komödien Arthur Schnitzlers. Sozialer Rollenzwang und Kritische Ethik*, Düsseldorf 1972.

20. Όπως δείχνει και η χρήση της λέξης στον «Πράσινο Παπαγάλο»: 10, 13, 28, 35.

απασχολούσε πάντα, ακόμη και πέρα από το θέατρο και καθετί θεατρικό, πέρα από την τέχνη γενικότερα»²¹.

Ο Σνίτσελερ έχει συχνά χαρακτηριστεί σαν ο κατ' εξοχήν «ανατόμος» της σύγχρονης του διεννέζικης κοινωνίας και του έχει αναγνωριστεί η απaráμιλλη ικανότητα της «διάγνωσης» των δυσδιάκριτων προβλημάτων και προσποιήσεων που διέπουν τις ανθρώπινες σχέσεις και ορίζουν τον ψυχισμό και την κοινωνική συμπεριφορά των ανθρώπων. Στην ακρίβεια της ψυχολογικής παρατήρησης και του συνακόλουθου σχολίου πάνω στον άνθρωπο και στην κοινωνία ο Σνίτσελερ μπορεί να συγκριθεί με τον σύγχρονο του Ζίγκμουντ Φρόυντ, κάτι που κι ο ίδιος ο Φρόυντ επισημαίνει γράφοντας στον Σνίτσελερ: «Έτσι μου δημιουργήθηκε η εντύπωση ότι εσείς γνωρίζετε ήδη από διαίσθηση—αλλά στην ουσία σαν επακόλουθο λεπτής αυτοπαρατήρησης— όλα εκείνα που εγώ ανακάλυψα με επίπονη εργασία πάνω σε άλλους ανθρώπους»²².

Χαρακτηρίζοντας τα θεατρικά του έργα με υποκειμενικά κριτήρια και επιλέγοντας του, όρους «γκροτέσκο» —για τον «Παπγάλο»—, «κωμωδία» —για πολλά από τα τελευταία του έργα—, «τραγικωμωδία» —για την «Απέραντη χώρα»— ο Σνίτσελερ ασκεί κριτική στις καταστάσεις που πλάθει παίρνοντας τα θέματα από τη σύγχρονη του κοινωνία. Οι χαρακτηρισμοί που ταιριάζουν δεν είναι άλλοι από τους επιλεγέντες. Τα πιο κατάλληλα μέσα για να αποδοθεί και να ερμηνευθεί ο σύγχρονος κόσμος είναι το γκροτέσκο και η κωμωδία με τραγικές προεκτάσεις, η τραγικωμωδία ή η τραγική κωμωδία, λογοτεχνικά είδη που αποκτούν στον εικοστό αιώνα ολοένα και περισσότερη σημασία. Αυτή η διορατικότητα, με την οποία ο Σνίτσελερ στρέφεται σε σύγχρονους τρόπους σχολιασμού και γραφής, οδήγησε στον χαρακτηρισμό του σαν ενός από τους «πρωτοπόρους της μοντέρνας λογοτεχνικής έκφρασης»²³. Δεν είναι τυχαίο το ότι ο Σνίτσελερ χρησιμοποιεί συχνά τη σύντομη μορφή του μονόπρακτου έργου. Από τα 44 θεατρικά έργα του Σνίτσελερ τα 29 είναι μονόπρακτα, ανάμεσά τους κι ο «Πράσιнос παπαγάλος».

Το γεγονός αυτό προβλημάτιζε συχνά τον ίδιο, που αναζητούσε πάντα το «μεγάλο» δράμα, θεωρώντας την τάση του προς το μονόπρακτο σχεδόν σαν μια συγγραφική αδυναμία²⁴, τον κατατάσσει

21. Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, 1968, S. 27f, zit. nach H. Singer, 1969, S. 62.

22. Γράμμα του Φρόυντ στον Σνίτσελερ με ημερομηνία 14 Μαΐου 1922, zit. nach H. Scheible, 1976, S. 121.

23. Hunter G. Hannum, «“Merely Players”: the Theatrical Worlds of Arthur Schnitzler and Jean Genet», in: *Festschrift für Bernhard Blume*, Göttingen 1967, S. 369.

24. Hartmut Scheible, «Im Bewußtseinszimmer. Arthur Schnitzlers Einakter», in: *Text und Kontext*, 10, 2 (1982), S. 220-288, s. S. 227ff.

όμως στη σειρά εκείνη των συγχρόνων του και των μεταγενέστερων συγγραφέων που με τη στροφή τους προς το μονόπρακτο έδωσαν νέα ώθηση στη μοντέρνα λογοτεχνική έκφραση²⁵.

ABSTRACT

Κατερίνα Μητραλέξη, *Άρθουρ Σνίτσλερ «Ο πράσινος παπαγάλος»*

Arthur Schnitzlers Einakter «Der grüne Kakadu» (1898), vom Autor als Groteske bezeichnet, variiert das bei Schnitzler beliebte Thema des Verhältnisses zwischen Illusion und Realität. Im historischen Kostüm gekleidet —Französische Aristokraten geben sich am Vorabend der Revolution in einer kaberettartigen Spelunke dem Spiel mit der Illusion hin, ohne die nahende Katastrophe wahrzunehmen— lassen sich die Figuren des Stücks nach dem Grad ihres Wirklichkeitsverhältnisses charakterisieren. Schon die Wahl des historischen Moments impliziert eine kritische Haltung gegenüber einer realitätsabblendenden Attitüde, die letztendlich auf Schnitzlers Zeit und Gesellschaft hinweist.

25. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, 1956.