

Χαρά Μπακονικόλα

Ανακοίνωση στο Θεατρολογικό διήμερο 1992 (Ίδρυμα Χόρν)

Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΠΑΡΟΝΤΟΣ / ΑΠΟΝΤΟΣ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η ιδιότυπη σφραγίδα που φέρει πάνω του ο δραματικός λόγος είναι η σφραγίδα του παρόντος χρόνου, ακόμη κι όταν αναφέρεται στο παρελθόν ή το μέλλον. Αυτός ο παρών χρόνος, ουσιώδες στοιχείο του θεατρικού, εγκαθίσταται κυρίαρχα με το άνοιγμα της αυλαίας, μέσω του παρόντος ηθοποιού που παροντοποιεί για πολλοστή φορά τον ρόλο του, και που, ταυτόχρονα, επιβάλλει την αποδοχή του παρωχημένου ιστορικού χρόνου ως «προσωρινού» παρόντος, θα λέγαμε.

Υπάρχει, λοιπόν, η *dramatis persona*, ο ρόλος, ο παρών χαρακτήρας, παρών πάντοτε, όσο κι αν είναι αποπροσωποποιημένος ή σκηνικά «βραχύβιος» ή «βουβό πρόσωπο» μέσα στο έργο. Το θέατρο αρχίζει και τελειώνει με έναν παρόντα. Ωστόσο, δεν είναι λίγες οι στιγμές που μιλάει για απόντες ή με απόντες. Εδώ, είναι, ίσως αναγκαία μια σύντομη κατηγοριοποίηση των περιπτώσεων αυτών:

- 1) Υπάρχει ο ζων απών και ο νεκρός απών.
- 2) Υπάρχει ο μερικώς απών (που κάποτε εμφανίζεται στο έργο) και ο καθ' ολοκληρίαν απών.
- 3) Υπάρχει ο υπαρκτός απών και ο επινοημένος απών.
- 4) Υπάρχει ο μεταφυσικά παρών, ο απών απ' τον κόσμο της ύλης, αλλά παρών ως φάντασμα (με αντικειμενική υπόσταση).
- 5) Τέλος, υπάρχει ο απών ως άνθρωπος, και ο κρυμμένος Θεός ή κάποιο άλλο πρόσωπο θείο, που είναι μεν απόν, αλλά αποτελεί σημείο αναφοράς του δραματικού προσώπου.

Έτσι, λόγου χάρι, έχουμε ποικίλες αναφορές στον απόντα της ιστορίας: στους *Έγκλειστους της Αλτόνα*, η Λένι μιλάει για τον αυτοαπομονωμένο Φράντς, που αργότερα θα εμφανιστεί ως ρόλος· στους *Βρυκόλακες*, η κυρία Άλβινγκ μιλάει για τον νεκρό σύζυγό της· στο *Ποιός φοβάται τη Βιρτζίνια Γούλφ*, η Μάρθα κάνει λόγο για έναν γιο που τον έχει πλάσει η φαντασία της· ο Άμλετ και οι πιστοί φρουροί αναφέρονται στην παράδοση εμπειρία της συνάντησης με τον ήδη νεκρό βασιλιά· και η Δόνια Προυέζ, στο *Σατινένιο γοβάκι*, απευθύνεται στην Παναγιά πριν από το βήμα προς την αμαρτία. Οι απόντες του θεάτρου, λοιπόν, είναι ποικίλοι, και η απουσία δεν διαθέτει πάντοτε την ίδια ένταση, έκταση ή ποιότητα. Και επειδή ο χρόνος μιας συζήτησης δεν είναι ποτέ απεριόρι-

στος, θα εξετάσουμε εδώ μια μεμονωμένη περίπτωση απουσίας, και μάλιστα αντλώντας κάποια δείγματα μόνο από το ευρωπαϊκό θέατρο των δύο τελευταίων αιώνων.

Συγκεκριμένα, θα δούμε την εκδοχή του απόντος, ως εντελώς αφανούς προσώπου, το οποίο δεσμεύει τα πρόσωπα του έργου, χωρίς το ίδιο να εμφανίζεται ποτέ επί σκηνής. Μέσα από πέντε παραδείγματα, φαινομενικά ετερόκλητα, ας επιχειρήσουμε να διακρίνουμε αν υπάρχει κάποια κοινή κατάθεση και κάποιο νόημα που να υπερβαίνει τα όρια του δραματικού μύθου καθαυτόν.

Ο *Πρόγονος* του Άγγελου Τερζάκη ας είναι το πρώτο δείγμα. Μια επιγούσα και επιτακτική ανάγκη καλεί τα μέλη δυο συγγενικών οικογενειών να επιστρέψουν στο παλιό πατρικό σπίτι, το οποίο είναι κλειστό από χρόνια, αλλά στο οποίο ζει ο πατέρας των δύο γυναικών-αδελφών: ένας πατέρας αιωνόβιος, απομονωμένος σε μια παράξενη σοφίτα, σ' ένα «εκεί-πάνω». Αυτός ο πρόγονος δίνει το όνομά του στο δράμα, αλλά ποτέ δεν παρουσιάζεται αυτοπροσώπως. Το μόνο αισθητό ίχνος του μέσα στο σπίτι είναι ένα ρυθμικό χτύπημα, που μεταδίδεται στους συγγενείς του ισογείου, και η φωτεινή χαραμάδα κάτω απ' την μόνιμα κλειδωμένη πόρτα του μυστηριώδους δωματίου.

Παρ' όλα αυτά, η απουσία του προγόνου λειτουργεί ως παρουσία, καθώς επισπεύδει κλιμακωτά την αυτοαποκάλυψη των παρόντων και τη συνειδητοποίηση της ηθικής τους αθλιότητας. Ο πρόγονος, όπως φαίνεται, εκπέμπει μια μυρωδιά που έρχεται «από πολύ μακριά», «πέρα απ' το σύνορο του ύπνου».

Τα πρόσωπα του δράματος, με την Έλμα να δίνει πρώτη τον τόνο, μιλούν για έγκλημα, για αγνωμοσύνη, για ηθική φρίκη και βρωμιά, για τιμωρία, για εξιλέωση, ασέβεια, ανοσιότητα. Το παλιό αρχοντικό με τον παλιό του ένοικο του επάνω ορόφου, με την απομόνωση που επιβάλλει, δίνει το σύνθημα για τις καταγγελίες και τις ομολογίες. Η αμαρτία, κοινό μερίδιο όλων σχεδόν των προσώπων, πληρώνει το αντίτιμο σιγά-σιγά, προσλαμβάνοντας χριστιανικές αποχρώσεις. Αλλά το πράγμα δεν σταματάει εκεί. Το τρίχρονο αγόρι της Έλμας, ξεφεύγοντας από την έμφοβη επίβλεψη των ενηλίκων, και έχοντας ανεβεί στον μυστηριακό όροφο, θα επιστρέψει από κει άφωνο, κεραυνοβολημένο και στιγματισμένο για πάντα από τη φοβερή συνάντησή του με τον «πρόγονο».

Αυτό το τελευταίο περιστατικό, ακροβατώντας στα όρια ανάμεσα στην κληρονομημένη ενοχή της αρχαιότητας και στην κληρονομημένη αμαρτωλότητα του Χριστιανισμού, ήδη χρησιμεύει ως μεταφυσική γέφυρα μεταξύ εγκόσμιου και υπερβατικού, μεταξύ απόντος και παρόντων. Υπάρχει όμως και μία άλλη οπτική. Η μορφή του Στέφανου, λογοκράτη επιστήμονα, ο οποίος μιλάει μόνο βάσει δεδομένων και επιχειρημάτων, τίθεται εκτός ηθικής ενοχής και εκτός τραγικής ενοχής. Ο Στέφανος δεν

φαίνεται να σφάλλει, ούτε να βασανίζεται από τύψεις ή ανομολόγητους πόθους, ούτε να συμμετέχει στον γενικό εκφυλισμό των όποιων σχέσεων. Ωστόσο, υπόκειται κι εκείνος σε μια όχι ηθική αλλά οντολογική εκκρεμότητα, που ξαφνικά εκφράζεται σαν μηδενιστική υπόθεση: «Φαντάσου, λέει, ο Σωκράτης, ο Χριστός, ακόμη κι άλλοι μικρότεροι, ο Πασκάλ ή ο Νίτσε, να είναι πειραματόζωα, για να φανεί αν το πείραμα άνθρωπος θα πετύχει ή θα αποτύχει. Όλοι αυτοί οι αγώνες για το καλό, για το υψηλό, για το ιερό και για το ωραίο, η αγωνία και το πάθος, η έρευνα και η αγιοσύνη, ο έρωτας, όλα—ένα πείραμα *in vitro*». Το τίποτε ελλοχεύει. Το νόημα της ζωής κινδυνεύει να χαθεί μέσα απ' το φόβο της αποτυχίας του ανθρώπινου πειράματος. Η πτώση, λοιπόν, του ανθρώπου συνδέεται αιτιακά είτε με το αμάρτημα (δηλαδή με την ηθική αποτίμηση της πράξης) είτε με το μηδέν (δηλαδή με την απουσία οντολογικού ερείσματος της ζωής).

Πειραματόζωα ή τυφλοπόντικες, τα πρόσωπα του δράματος παγιδεύονται σ' ένα αδιέξοδο. Μαζί τους, ο πρόγονος έχει ανοίξει έναν άριστο διάλογο: αυτός κρύβεται και σιωπά· εκείνοι εκτίθενται ολοένα και περισσότερο, αποκαλύπτοντας επικίνδυνα πλέγματα σχέσεων. Μέσα απ' αυτήν την αυτοκύβευση, σκιαγραφείται, έστω και θολά, η συνάφεια με τον πρόγονο: σχέση εξουσιαστή/εξουσιαζομένου (στη νεαρή ηλικία)· σχέση χορηγού/αγνώμονα δωρεοδόχου (στην ενηλικίωση)· σχέση αθέατης δύναμης/ορατής αδυναμίας (στην παρούσα φάση). Ο «πρόγονος» καταλήγει να παίρνει τη μορφή μιας Νέμεσης, που επικρέμαται πάνω απ' τις άμεσα ή έμμεσα ένοχες υπάρξεις: μια υπερβατική δύναμη που απειλεί να κατέβει, αδέκαστη τιμωρός, στη ζωή του ισογείου, στην ισόγεια ζωή. Το βροντερό βήμα του «απόντος» είναι το βήμα ενός αγγέλου-ερινύας, που θα ολοκληρώσει παράδοξα την καταστροφή και θα αποκαταστήσει τη χαμένη τάξη. Ο «πρόγονος»: έσχατος κίνδυνος και μαζί έσχατη λύση για τον σπαραγμένο άνθρωπο.

Αντίθετα με το δράμα του Τερζάκη, στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, η αναμονή του «απόντος» κυρίου Γκοντό χρωματίζεται από την προσδοκία και από μια αφηρημένη ελπίδα. Ο Βλαντιμίρ κι ο Εστραγκόν βρίσκονται σ' ένα έρημο τοπίο από πάντα—μπορούμε να υποθέσουμε—κι επαναλαμβάνουν από καιρό σε καιρό τον παρακάτω διάλογο σχεδόν αυτούσιο: «— Ας φύγουμε. — Μα δεν μπορούμε. — Γιατί; — Περιμένουμε τον Γκοντό. — Πράγματι».

Πόσο «πρόσωπο» είναι ο Γκοντό; Και ποιό το νόημα αυτής της αναμονής των δύο τυχαρπαστων ανθρωπάκων;

Ο Βλαντιμίρ κι ο Εστραγκόν ομολογούν στον Ποτζό πως ο Γκοντό είναι μια απλή γνωριμία τους και πως τον γνωρίζουν ελάχιστα. Παρ' όλα αυτά, εναποθέτουν όλες τις ελπίδες τους στην άφιξή του: από ελπίδες για καλοζωία μέχρι την ελπίδα της σωτηρίας τους γενικά. Τα χαρακτηρι-

στικά, όμως, της προσδοκίας αυτής δεν συστοιχούν προς το αντικείμενό της. Και πρώτα-πρώτα, η εν λόγω προσδοκία συνοδεύεται από μια αβεβαιότητα σχετική με τις χωροχρονικές συντεταγμένες της επικείμενης συνάντησης, αλλά και σ' ό,τι αφορά το όνομα, τη φυσιογνωμία και την ιδιότητα του Γ κοντό· περαιτέρω μια ασάφεια χαρακτηρίζει και τα ίδια τα αιτήματα των δύο συντρόφων. Απ' την άλλη πλευρά, η προσδοκία δεν βιώνεται έντονα· είναι χαλαρή, άψυχη, και αμβλύνεται με κάποιες άνευ νοήματος απόπειρες απομάκρυνσης της ανίας. Η πραγματικότητα των δύο αλητών είναι υποτυπώδης. Το ίδιο και η φαντασία τους.

Εκείνο που είναι αξιοπρόσεκτο, είναι η επιμονή τους στο να αναζητούν χρονικά σημεία του παρελθόντος και να αυτοδεσμεύονται με χρονικά περιθώρια. Αν ο Γ κοντό δεν έρθει σήμερα, εκείνοι θα ξανάρθουν αύριο, ή και μεθαύριο, όπως ακριβώς είχαν κάνει και χθες. Και πάντως, όσο διαρκεί το φως της μέρας, κρίνουν πως δεν πρέπει να εγκαταλείψουν τον τόπο του ραντεβού. Μέσα από δύο θολές συνειδήσεις, διαφαίνεται η ματαιωμένη δυνατότητα για οτιδήποτε — ακόμη και για την απόγνωση. «Από μιαν άλλη άποψη», λέει ο Βλαντιμίρ, «προς τι να αποθαρρυνόμαστε τώρα, να, τι λέω μέσα μου. Αυτό έπρεπε να το σκεφτούμε πριν από μια αιωνιότητα, γύρω στα 1900».

Το παιχνίδι με τον χρόνο επεκτείνεται και στον Ποτζό, τον αυταρχικό αφέντη του Λάκυ, που, στη δεύτερη διαδρομή του μέσα από το έρημο τοπίο, εμφανίζεται τυφλός, όπως κι ο υπηρέτης του άλαος. Ο Ποτζό ρωτάει τι ώρα είναι, οι αλήτες προσπαθούν να μαντέψουν την ώρα απ' το χρώμα του ουρανού. Ο Ποτζό τους βεβαιώνει πως «οι τυφλοί δεν διαθέτουν την έννοια του χρόνου». Ο Βλαντιμίρ κι ο Εστραγκόν τον ρωτούν με τη σειρά τους αν η τύφλωσή του ήρθε με αιφνίδιον τρόπο, και από πότε ο υπηρέτης του έχασε τη φωνή του. Τότε, ο Ποτζό ξεσπάει υστερικά: «Δεν θα πάψετε να με δηλητηριάζετε με τις ιστορίες σας περί χρόνου; Είναι ανόητο! Πότε και πότε! Κάποια μέρα: αυτό δεν σας αρκεί; Μια μέρα σαν τις άλλες έγινε μουγγός, μια μέρα έγινα τυφλός, μια μέρα θα γίνουμε κουφοί, μια μέρα γεννηθήκαμε, μια μέρα θα πεθάνουμε, την ίδια μέρα, την ίδια στιγμή· αυτό δεν σας φτάνει;».

Ακριβώς αυτό είναι που δεν φτάνει καθόλου. Παρά τη γενική (ηθική, διανοητική, συναισθηματική) έκπτωση των δύο υπανθρώπων τύπων του Μπέκετ, συντηρείται μέσα τους ανεπαίσθητα, χαμηλόφωνα και δίχως καμιά μαχητικότητα, η ανάγκη να επανεγγραφούν μέσα στον ιστορικό χρόνο. Αυτή όμως η ένταξη προϋποθέτει α) έναν αυτόπτη μάρτυρα που να βεβαιώνει την ύπαρξή τους και να τη διατηρεί στη μνήμη του· β) μια βούληση που να προσανατολίζει τις κινήσεις τους, προσδίδοντας σ' αυτές την διάσταση της πράξης. Αλλά: βούληση δεν υπάρχει· μνήμη δεν υπάρχει ούτε στους ίδιους ούτε στους τυχαίους επισκέπτες τους. Υπάρχει μόνο ο απών Γ κοντό. Άνθρωπος ή θεός, ο Γ κοντό ως μάρτυρας

είναι η έσχατη ελπίδα ανάκτησης μιας ταυτότητας που — άγνωστο πώς — έχει απολεσθεί. «Μέσα σ' αυτήν την απέραντη σύγχυση, ένα πράγμα είναι σαφές: περιμένουμε να έρθει ο Γκοντό».

Αγνοούμε αν ο Γκοντό είναι μια αλληγορία του Θεού ή ενός άλλου, οποιουδήποτε, σημείου αναφοράς της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο Μπέκετ άφησε το ζήτημα ανοιχτό, κι έκανε πολύ καλά. Εκείνο που βλέπουμε καθαρά, είναι πως αυτός ο «σωτήρας», απ' τον οποίο κρέμεται το μέλλον των δύο πλασμάτων, συνδέεται, μέσα απ' τις αναζητήσεις τους, με την επιθυμία ανεύρεσης μιας χαμένης ιστορικότητας, ενός προσώπου που, καθ' οδόν, κατάντησε άμορφη μάζα.

«Κανείς δεν μας αναγνωρίζει εμάς ποτέ», είναι το παράπονο του Βλαντιμίρ. Το άγνωστο αγόρι, αγγελιαφόρος του Γκοντό, μεταφέρει μηνύματα για την αναβολή της συνάντησης. Τί πρέπει να πει επιστρέφοντας στον «πανταχού απόντα» Γκοντό; Ο Βλαντιμίρ και πάλι, φτάνει αδέξια στην καρδιά του προβλήματος: «Πες του... πες του πως μας είδες. Μα είδες πράγματι, δεν είν' έτσι;» Με άλλα λόγια, παραφράζοντας το καρτεσιανό *cogito*: «Με βλέπεις, άρα υπάρχω».

Στην περίπτωση του μονόπρακτου *Κεκλεισμένων των θυρών*, η αναμονή ταυτίζεται με μια αγωνία για την είσοδο του δημίου. Αν το κακό της Κόλασης είναι αναπόφευκτο, ας μάθουμε μια ώρα γρηγορώτερα ποιός είναι ο βασανιστής και ποιά τα εργαλεία του. Ωστόσο, ο δήμιος εξακολουθεί να είναι απών σ' όλη τη διάρκεια της συζήτησης των τριών καταδικασμένων. Ο Γκαρσέν, η Ινές και η Εστέλλα μάταια προσπαθούν να μαντέψουν, στην αρχή, οτιδήποτε αφορά αυτόν τον απειλητικόν «απόντα» που πρόκειται να τους βασανίσει. Όπως δεν εμφανίζεται ο Γκοντό ποτέ, έτσι κι ο βασανιστής είναι ο αιωνίως απών.

Αλλά μπορούμε άραγε να συγκρίνουμε τον Γκοντό του Μπέκετ με τον δήμιο του Σάρτρ; Υπάρχει μεταξύ τους μια ουσιώδης διαφορά που συναρτάται προς την ανομοιότητα της υπαρξιακής διάστασης των εκατέρωθεν δραματικών προσώπων. Στα πρόσωπα του Μπέκετ, έχουμε μια αναμονή που είναι προσδοκία, ελπίδα: στα πρόσωπα του Σάρτρ έχουμε αναμονή που είναι φόβος. Δεν πρόκειται, βέβαια, για αισθήματα που ανάγονται σε ψυχολογικές κατηγορίες: ούτε το θέατρο του παραλόγου ούτε το θέατρο του Σάρτρ ενδιαφέρεται για ατομικές ψυχογραφίες. Ο φόβος για μια ενδεχόμενη οδύνη, όπως και η ελπίδα για μια σωτηρία συνάπτονται με «στοιχειακές» διαθέσεις του ανθρώπου.

Ωστόσο, η θεμελιακή διαφορά έγκειται αλλού. Στο έργο του Σάρτρ, ο «απών» καταλήγει να εντοπίζεται, αφού βρίσκεται τελικά πάνω στη σκηνή, και μάλιστα τριπλά ενσαρκωμένος. Η ιδιότητα του βασανιστή μοιράζεται ανάμεσα στους τρεις έγκλειστους της κόλασης. Το καθένα απ' τα τρία πρόσωπα είναι δήμιος και, συνάμα, θύμα των άλλων δύο. Έτσι, η μεταθανάτια κατοικία γλυτώνει από έναν υπάλληλο, η ανθρωπότητα στα-

ράσσεται μόνη της, και το θεατρικό έργο πληρώνει έναν ρόλο λιγότερο — αλλά αυτό το τελευταίο δεν ενδιαφέρει τον Σάρτρ.

Ο αόριστος φόβος για την εισβολή του δημίου μετατρέπεται σε πικρή βεβαιότητα: ο Γκαρσέν, η Ινές, η Εστέλλα συνειδητοποιούν ότι οι δήμιοι είναι αυτοί οι ίδιοι. Ο φοβερός απών δεν υπάρχει, στην ουσία, πουθενά.

Με τον *Επιθεωρητή* του Νικολάι Γκόγκολ, μεταφερόμαστε στο είδος της κωμωδίας που αντιστέκεται στις μεταφυσικές ερωτοτροπίες. Εδώ, ο «απών» δεν μας επιτρέπει ούτε για μια στιγμή να υποθέσουμε πως πρόκειται για ένα σύμβολο του θείου, του δαιμονικού, του πεπρωμένου, της ηθικής αρχής κλπ. Ο απών, εδώ, είναι ένα σύμβολο επίγειας εξουσίας, και μάλιστα μιας εξουσίας ανατρέψιμης και αξιολογικά ύποπτης.

Αλλά ποιός είναι, εδώ, ο παρών και ποιός ο απών; Ο παρών είναι το είδωλο του απόντος, και ο απών είναι ο πράγματι ων. Ο Χλιεστάκωφ, νεαρός δανδής πρωτεγουσιάνος και αδέκαρος, εκμεταλλεύεται μια ομαδική παρανόηση, απολαύοντας όλων των προνομίων και περιποιήσεων που επιδαφιλεύει η ρωσική επαρχιακή πόλη στους κρατικούς επιθεωρητές της τσαρικής εποχής. Ο ρόλος του επιθεωρητή τον εξυπηρετεί εξαιρετικά, κι εκείνος συντηρεί τη συλλογική πλάνη με εκθαμβωτικές υπερβολές και καυχησεολογίες.

Όταν αναγγέλλεται η άφιξη του πραγματικού επιθεωρητή, ο Χλιεστάκωφ έχει ήδη φύγει από την πόλη. Στην κορύφωση της ηθικής σύγχυσης που έχει προκαλέσει ο νεαρός απατεώνας με τον ταρτουφισμό του, έρχεται ο αληθινός εκπρόσωπος της εξουσίας. Δεν συναντιούνται μεταξύ τους. Ωστόσο, ο νεαρός φανφαρόνος έχει χρησιμεύσει πλέον σαν καταλύτης ανάμεσα στον κόσμο της επαρχίας και στην κρατική εξουσία. Η απομυθοποίηση και των δύο δυνάμεων έχει συντελεσθεί.

Ο «απών» επιθεωρητής, μολονότι πραγματικός, είναι λιγότερο αυθεντικός από τον νεαρό αγύρτη, κι αυτό όχι επειδή δεν εμφανίζεται στο έργο, αλλά επειδή δεν πρόκειται να εκτεθεί τόσο όσο ο πονηρός, αλλά επιπόλαιος Χλιεστάκωφ. Θα τηρήσει, όπως πάντα, τα προσχήματα, με τον έμπειρο τρόπο του κρατικού υπαλλήλου. Αλλά ο θεατής μπορεί εύκολα να υποθέσει πως από δω και στο εξής η μικρή πόλη δεν θα έχει πια την ξένοιαστη ασυνειδησία ούτε σχετικά με τον εαυτό της ούτε σχετικά με τους επιθεωρητές που καταφτάνουν από την πρωτεύουσα.

Ο «απών» της κωμωδίας έχει ήδη καταθέσει την ταυτότητά της χωρίς να το ξέρει, μέσω του παρόντος αλλά πλασματικού επιθεωρητή. Ο παρών ψευτοεπιθεωρητής τα έχει ήδη αποκαλύψει όλα, και μάλιστα μεγεθυμένα από ένα φυσικό θράσος και μια χαρωπή ανευθυνότητα, που μόνο οι καθ' οιονδήποτε τρόπο «περιθωριακοί» των συστημάτων διαθέτουν. Από και και πέρα, ό,τι κι αν συμβεί ανάμεσα στους πολίτες και στον αληθινό επιθεωρητή, θα είναι αχνό αντίγραφο του παιγνιδιού της μικροψυχίας και της απάτης, το οποίο έπαιξε ο Χλιεστάκωφ με την πόλη

αυτή. Αχνό αντίγραφο της ίδιας τής πλαστότητας που χαρακτηρίζει κάθε σχέση αναγκαστικής εξάρτησης.

Μπορούμε να φανταστούμε πως πάνω από το κωμικό εύρημα του Γκόγκολ, και πέρα απ' τις σατιρικές διαθέσεις του, ο αληθινός απών επιθεωρητής και ο ψεύτικος παρών επιθεωρητής ανταλλάσσουν χειραψία χαμογελώντας συνωμοτικά.

Ο μεγάλος απών της κωμωδίας, εδώ, ήταν το ήθος — εκατέρωθεν.

Ως τελευταίο παράδειγμα κυριαρχικής απουσίας, διάλεξα κάτι απ' τον ποιητή του ανέφικτου έρωτα, τον Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα. Στο *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*, στο δράμα των επτά γυναικών (που εξαντλούν τη διανομή του έργου), ο μέγας πρωταγωνιστής είναι ένας άνδρας απών: ο Πέπε ελ Ρομάνο, ο νεαρός αποπλανητής, ο αρρενωπός καβαλλάρης, που τον διεκδικούν κρυφά ή φανερά, όλες οι κόρες της αυστηρής χήρας Μπερνάρντα, δεν διαθέτει σκηνική υπόσταση. Η παραδοσιακή, καθολική ηθική του ερημωμένου από άντρες σπιτιού, δεν επιτρέπει ούτε καν υπαινιγμούς για τον έρωτα.

Ο Πέπε έφιππος στο λιθόστρωτο, ο Πέπε έξω απ' το καφασωτό παράθυρο της μνηστής του Ανγκούστιας, ο Πέπε πάνω στο χορτάρι να κάνει δικιά του την Αδέλα, το πορτραίτο του Πέπε ανάμεσα στα σεντόνια της Μαρτίριο, ο πόθος της Μαγκνταλένα και της Αμέλια για τον Πέπε. Αυτά είναι όλα όσα ξέρουμε γι' αυτόν. Ο Λόρκα ψυχογραφεί τις γυναίκες του έργου, αλλά όχι και τον Πέπε ελ Ρομάνο. Και η αιτία μου φαίνεται απλή: το θέμα του έργου δεν είναι η ερωτική ένδεια, αλλά η ένδεια· δεν έχουμε εδώ μια ιστορία ματαιωμένης αγάπης, αλλά ματαιωμένης ύπαρξης.

Αν ο Πέπε ενδιέφερε ως συγκεκριμένος ανθρώπινος τύπος (ερωτύλος, απατεώνας, επιπόλαιος, δον Ζουάν, προικοθήρας κλπ.), τότε ο έρωτας των πέντε ανέραστων γυναικών θα φαινόταν σαν κακό παιγνίδι μοιραίων συγκυριών —και, ίσως, σαν κακόγουστο δραματουργικό εύρημα. Όμως ο Πέπε δεν είναι χαρακτήρας, αλλά σύμβολο, και μάλιστα όχι απλά ερωτικό. Η παρουσία του πίσω απ' τη σκηνική εικόνα, πίσω απ' τα φαινόμενα, έξω απ' το σπίτι-φυλακή, χρησιμεύει ως λυδία λίθος πάνω στην οποία δοκιμάζεται όχι μόνο η σεξουαλική επιθυμία και η συναισθηματική δίψα, αλλά και η κοινωνική υποτέλεια της γυναίκας μέσα σ' ένα ανδροκρατικό σύμπαν, το οποίο συντηρείται όχι μόνο απ' τους άνδρες, αλλά και από κάποιες επίσης καταπιεσμένες γυναίκες, όπως είναι η Μπερνάρντα Άλμπα. Με άλλα λόγια, ο απών του δράματος συνοψίζει τα χαμένα για τη γυναίκα δικαιώματα: το δικαίωμα να ζησει ελεύθερα τον έρωτα και να αποτινάξει τον ζυγό της συμβατικής ευπρέπειας, το δικαίωμα να υπάρξει με τον τρόπο που θέλει η ίδια.

Αν ο Πέπε είναι αφανής, η εισβολή του στη ζωή της γυναικείας οικογένειας γίνεται ορατή, καθώς διασαλεύει την επιφανειακή τάξη της: α-

νταγωνιστικότητα, ανυπακοή, υστερία, επιθετικότητα και πικρές λέξεις. Ακόμη και η καλοκαιρινή ζέστη γίνεται ομαδικός πυρετός σχεδόν. Η στιγμή της αλήθειας σημαίνει, όταν ο Πέπε εμφανίζεται ως δυνατότητα άλλης ζωής, έστω και ανάρμοστης.

Στην πραγματικότητα, ο θεατής δεν έχει καμιά ανάγκη να συστήσει φαντασιακά τη μορφή του Πέπε ελ Ρομάνο: το αντικείμενο της ματαιωμένης επιθυμίας παίρνει τα σχήματα της επιθυμίας καθαυτήν. Και ο πόθος των πέντε γυναικών δεν είναι επιθυμία για τη νεότητα ή το κάλλος, αλλά επιθυμία για τον έρωτα και για την ελευθερία. Περισσότερο εύγλωττος κι απ' το χρώμα των μαλλιών ή των ματιών του, είναι ο καλπασμός του αλόγου του μνηστήρα: ένας καλπασμός που εννορηστώνει τον κτύπο της καρδιάς, τον ερωτικό σπασμό και την κραυγή της εξέγερσης.

Ο Πέπε, ως σύμβολο αρχέγονων δυνάμεων, δεν χρειάζεται να αφήσει αισθητά αποτυπώματα πάνω στη σκηνή. Μέσα από τις γυναικείες φιγούρες του έργου, κατορθώνει να είναι περισσότερο παρών απ' όσο αυτές, όπως και ο δρόμος είναι πιο αληθινός από την ορατή εσωτερική αυλή του σπιτιού της Μπερνάρντα. Ό,τι ζει αληθινά, βρίσκεται έξω από τον ψηλό περίβολο του μετρημένου, πειθαρχημένου σπιτιού που θα μείνει κλειστό για πάντα: να, πώς μετατρέπεται το δράμα σε τραγωδία: να, πώς ο απόμακρος Πέπε υπαγορεύει τον θάνατο, μιλώντας τη γλώσσα του πεπρωμένου.

Όλες αυτές οι εκφάνσεις της απουσίας που είδαμε φαίνονται εντελώς διαφορετικής υφής η καθεμιά τους. Καμιά συγγένεια πνευματικού κλίματος, θεματικής ή τεχνοτροπίας δεν φαίνεται να τις συναδεφλώνει. Ωστόσο, υπάρχει κάτι κοινό μεταξύ τους.

Ο απών είναι, κάθε φορά, το στίγμα μιας δύναμης (φυσικής, μεταφυσικής ή κοινωνικής — αυτό δεν έχει σημασία) που είτε απειλεί να υποβαθμίσει την ανθρώπινη (ατομική) ύπαρξη, είτε τείνει να την εξάρει. Ο φόβος του μείον-είναι και η ελπίδα του πλέον-είναι έχουν ως σημείο αναγωγής τους αυτόν τον απόντα. Ο Γκοντό και ο Πέπε ελ Ρομάνο ανταποκρίνονται στην επιθυμία των αντίστοιχων δραματικών προσώπων να γίνουν περισσότερο άνθρωποι — να ανεβάσουν τη ζωή πιο πάνω, να βιώσουν μια πληρότητα. Ο δήμιος, ο επιθεωρητής και ο πρόγονος ανταποκρίνονται στον φόβο μπροστά στην εκμηδένιση, στην προσωπική υποπέδωση, στον υπαρξιακό αφανισμό.

Ο απών, ο δίχως ρόλο και πρόσωπο παρών του ευρωπαϊκού θεάτρου — σε τελευταία ανάλυση — είναι εναλλακτικά ο αρχέγονος πόθος για ζωή κι ο αρχέγονος τρόμος μπροστά στη φθορά, στο θάνατο, στην ακινησία. Κι αυτά τα σύμβολα βρίσκονται πριν και πάντα από κάθε ενσάρκωση μιας συγκεκριμένης νοσταλγίας, ενός περιορισμένου αισθήματος ή ενός δεδομένου ιστορικού συμβάντος. Σύμβολα των αρχέγονων ροπών

της ψυχής, που ωστόσο σώζουν το καλό θέατρο από τα λάθη του ψυχολογισμού.

RÉSUMÉ

Ch. Baconicola-Ghéorgopoulou, *La dialectique entre personnages et personnes absentes dans le théâtre moderne*

Les personnages de la dramaturgie moderne ont souvent affaire à des êtres absents, voire à des personnes qui ne disposent point de substance scénique, et qui, pourtant, apposent leur sceau sur l'univers dramatique.

On a choisi cinq pièces du théâtre européen, dans lesquelles les personnages ont comme point de repère une figure humaine totalement invisible et absente à jamais, c'est-à-dire une personne qui ne devient jamais personnage. Il s'agit de quatre drames et d'une comédie: «L'aieul» (de Angelos Terzakis), «En attendant Godot» (de Samuel Beckett), «Huis clos» (de Jean-Paul Sartre), «Le Revizor» (de Nicolai Gogol) et «La maison de Bernarda Alba» (de Federico García Lorca).

A travers les rapports variés entre les «présents» et les «absents» des pièces ci-dessus, et malgré leurs divergences idéologiques, morales, psychologiques et dramaturgiques, on s'aperçoit que les grands «absents» du théâtre moderne représentent un élément commun à toute existence humaine: en fait, ils symbolisent le désir d'être et la peur de l'anéantissement tout à la fois. L'être absent de la scène européenne n'est, finalement, qu'un présent, quoique privé de rôle et de traits. Présent comme l'espérance pour une vie authentique, et comme la terreur primordiale en vue du néant.