

Γιώργος Π. Πεφάνης

**ΟΙ ΣΥΜΒΟΛΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ
ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑ.¹**
Θεατρολογική και φιλοσοφική προσέγγιση.

Κάθε στοιχείο του κειμένου (αφηγηματικού και δραματικού), είτε εντοπίζεται στο μορφικό, είτε στο σημασιολογικό επίπεδο, ανάγεται κατ' ανάγκην στη σφαίρα του χώρου και του χρόνου. Οποιοδήποτε δραματικό στοιχείο τελεί εν χώρω και χρόνω. Η αναφορά, που επιχειρείται εδώ, περιορίζεται ασφαλώς στον χώρο και τον χρόνο του δραματικού κειμένου, παρακάμπτοντας τα αντίστοιχα μεγέθη του θεατρικού γεγονότος² που υπερβαίνουν τα επιτρεπτά όρια της διατριβής αυτής. Στις αναλύσεις που ακολουθούν θα αποφύγουμε επίσης μεθόδους άλλων επιστημών (θεωρητικής φυσικής, κοινωνιολογίας και ψυχολογίας του χώρου και του χρόνου)³, καθόλα ενδιαφέρουσες, που θα αποπροσανατόλιζαν όμως την έρευνά μας. Τέλος, θα προτιμήσουμε τις συγκεκριμένες οδούς που μας προσφέρουν τα επιμέρους κείμενα σχετικά με τη μελέτη των δύο αυτών μεγεθών και όχι τις γενικές φιλοσοφικές θεωρίες περί χώρου και χρόνου: οι τελευταίες αποτελούν άλλο γνωστικό αντικείμενο, σαφώς ευρύτερο του δικού μας· αναγκαιούν, κατά συνέπεια, ένα ευρύτερο πλαίσιο ανάλυσης και συζήτησης, που δεν μπορούμε να προσφέρουμε στη συνάφεια αυτή.

Στόχος μας, αντιθέτως, είναι να μελετήσουμε τον χώρο και τον χρόνο ως ιδιαίτερες συμβολικές δυνάμεις, καθώς αναπτύσσουν τους δικούς τους σχηματισμούς, τις δικές τους ροές σημασιών, τα δικά τους πεδία νοήματος στα εκάστοτε κείμενα. Αυτό σημαίνει πως η μελέτη θα τοποθετηθεί κυρίως στο σημασιολογικό επίπεδο του προβλήματος και όχι στο μορφολογικό επίπεδο, το οποίο απαιτεί χωριστή έρευνα, κάτι που υπερβαίνει όμως τα όρια της μελέτης αυτής.

0.1. Ο ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Με έναν γενικό τρόπο, ο χώρος, ως σύμβολο τίθεται μεταξύ του κόσμου και του χάους, της οργάνωσης και της αταξίας, δεδομένου ότι εκπροσωπεί ταυτοχρόνως α). τον τόπο των δυνατοτήτων, β). τον τόπο των εκπληρώσεων των δυνατοτήτων αυτών⁴ και γ). τη σύνθεση των δύο προηγούμενων τόπων σ' ένα συμβολικό πεδίο εμμένειας και προοπτικής. Υπό το πρίσμα αυτό, ο χώρος είναι ταυτοχρόνως διακρίσιμος και ασαθής, μετρήσιμος και απροσμέτρητος, ευκρινής και ασαφής, οικείος και αλλότριος. Αναδύεται από τις οργανώσεις του ιστορι-

κού- κοινωνικού, του εγκόσμιου είναι, αλλά ολισθαίνει συνεχώς στις νεφελώδεις μορφές της εκτατικής συνειδήσεως που είχε ο πρωτόγονος άνθρωπος για τον "κόσμο" που τον περιέβαλλε και, πριν από τις μορφές αυτές, στην χαώδη κατάσταση του σύμπαντος.

Ο δραματικός χώρος είναι το σταυροδρόμι που μπορεί να οδηγήσει σ' αυτές τις εντελώς διαφορετικές συλλήψεις της έκτασης. Πρέπει δε να θεωρηθεί ως ο κατεξοχήν χώρος της εκκρεμότητας: είναι ο χώρος έτσι όπως διαμορφώνεται από ένα κείμενο που διέπεται από εμμενή εκκρεμότητα προς την παράστασή του· όπως το δραματικό κείμενο συνιστά μια δυνατότητα (που είναι η άλλη όψη της εκκρεμότητας), πάνω στην οποία, ακριβώς, θεμελιώνεται η παράσταση (ως εκπλήρωση της δυνατότητας αυτής), έτσι και ο δραματικός χώρος συνιστά τη μήτρα, από την οποία ενδέχεται να γεννηθούν εκάστοτε οι ποικίλοι σκηνοί χώροι⁵. Εδώ βεβαίως έγκειται και η πρωταρχική διαφορά του δραματικού από τον λογοτεχνικό χώρο⁶. Αυτό όμως που προέχει στη δική μας μελέτη είναι η πολλαπλότητα των συμβολικών χώρων που διαμορφώνονται εντός και δια του δραματικού κειμένου⁷. Στόχος μας επομένως είναι να συγκροτήσουμε κάποια ερμηνευτικά σχήματα που να αναδεικνύουν την πολλαπλότητα αυτήν. Το πρόβλημα επομένως δε θα εξεταστεί τόσο στην τεχνική του άποψης, πώς δηλαδή σημαίνονται και διαμορφώνονται οι ενότητες του χώρου στο κείμενο, αλλά κυρίως στη συμβολική του άποψη, ποιοι δηλαδή είναι οι άξονες, σε σχέση με τους οποίους διαμορφώνονται οι δραματικοί χώροι ως φαντασιακές μορφές και πώς οι μορφές αυτές μετέχουν στη συμβολική υπόσταση του δράματος. Η ήδη ανεπτυγμένη τεχνική επεξεργασία του δραματικού χώρου, θα μας εφοδιάσει εντούτοις με τον εννοιολογικό της εξοπλισμό, για την ευχερέστερη αντιμετώπιση του θέματος.

0.2. Ο ΠΑΡΙΣΤΩΜΕΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΙΗΓΗΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ⁸

Η διάκριση του Ingarden σε πρωτεύον και δευτερεύον δραματικό κείμενο⁹ επιτρέπει, εκτός των άλλων και μία από τις βασικές διακρίσεις για την ανάλυση του δραματικού χώρου: αυτήν, μεταξύ του παριστωμένου (ή μιμητικού) και του διηγητικού χώρου. Ενώ ο λόγος του πρωτεύοντος κειμένου δύναται να αναφέρεται σε σημεία είτε του ορατού και αντιληπτού, είτε του αόρατου και νοητού χώρου, ο λόγος του δευτερεύοντος κειμένου αντιθέτως, δηλαδή ο λόγος των διδασκαλιών, δεν μπορεί να αναφέρεται παρά μόνο στα σημεία του ορατού και αντιληπτού χώρου. Πρέπει βεβαίως να διευκρινιστεί ότι και οι διδασκαλίες μπορούν να αναφέρονται σε νοητούς χώρους, αλλά μόνο στην περίπτωση που είναι εσωτερικές, όταν δηλαδή αφομοιώνονται στο πρωτεύον κείμενο και εγγράφονται στον λόγο των προσώ-

πων. Αυτό σημαίνει πως, αντίθετα με τον λογοτέχνη που μπορεί να αναφέρεται σε οποιονδήποτε χώρο, ο θεατρικός συγγραφέας, κατά κανόνα, δεν μπορεί να μιλήσει από μόνος του για τους νοητούς χώρους· αυτό είναι προνόμιο των προσώπων του, που απευθύνονται άμεσα προς τους αναγνώστες- θεατές. Πράγματι, τα δραματικά πρόσωπα, ως φαντασιακές οντότητες (λ.χ. ο Άρης και η Ζωή στην Παρέλαση της Λ. Αναγνωστάκη), δύνανται, με όλους τους τρόπους που διαθέτουν (περιγράφοντας τι βλέπουν έξω από το παράθυρό τους), να αναφέρονται σε κάτι (την εκτέλεση ενός ανθρώπου) που ανήκει στον δικό τους φαντασιακό κόσμο και που το ονομάζουμε συμβατικά διηγητικό χώρο¹⁰.

Οι παρατηρήσεις αυτές είναι σημαντικές για την κατανόηση του διηγητικού χώρου. Εκείνα τα τμήματα του κειμένου που αναφέρονται, άμεσα ή έμμεσα, στον χώρο εν γένει, ενδείκνυται να τα εκλάβουμε αρχικά στη δυναμική της εμμενούς εκκρεμότητάς τους προς την παράστασή τους. Τα γλωσσικά σημεία των τμημάτων αυτών (όπως άλλωστε όλα τα σημεία του κειμένου), καθώς και οι δομές που σχηματίζουν, χαρακτηρίζονται από διπλή αναφορικότητα: αναφέρονται, αφ' ενός, σ' έναν μυθικό κόσμο και, αφ' ετέρου, σ' έναν σκηνικό κόσμο, που είναι κι αυτός μυθικός, αλλά ταυτοχρόνως και πραγματικός· οι εικόνες της εξορίας που χρησιμοποιεί ο Μάτεσις στην Εξορία του, αναφέρονται τόσο στον μυθικό χώρο της εξορίας, όπου έζησε η ηρωίδα του, όσο και στον διηγητικό σκηνικό χώρο, όπου ένας σκηνοθέτης και ένας σκηνογράφος θα υλοποιήσουν τον μυθικό αυτόν χώρο, για να ενοικηθεί και να επενδυθεί από κάποιους ηθοποιούς. Από την άλλη μεριά, στη σφαίρα της σκηνικής εκπλήρωσης, τα ανάλογα θεατρικά σημεία του χώρου θα παρουσιάζουν ταυτοχρόνως τα τρία συστατικά του σωσσυριανού σημείου: το σημαίνον, το σημαίνόμενο και το αναφερόμενο αντικείμενο.

Το θεατρικό σημείο, ως γνωστόν, είναι το μόνο που, ανάμεσα στα σημεία των άλλων καλλιτεχνικών «κειμένων», έχει αυτή την υφή¹¹. Αυτό γίνεται καλύτερα κατανοητό εάν σκεφτούμε απλά ότι ένα σκηνικό αντικείμενο ενδέχεται ταυτοχρόνως α). να ονομάζεται από έναν ηθοποιό, στα πλαίσια ενός μονολόγου ή διαλόγου και β). να υπάρχει αυτούσιο επί σκηνής. Όταν η Έντα Γκάμπλερ (πράξη τρίτη) λέει στον Λέμπποργκ: «Δεν το θυμάστε πια αυτό το πιστόλι; », την ίδια στιγμή του το παρουσιάζει.

Αυτή η δυνατή συμπαρουσία σημαινομένου και αναφερομένου αντικειμένου άπτεται σαφώς της διπλής χωρικότητας που χαρακτηρίζει το θεατρικό γεγονός ως σημειακό σύστημα, καθώς προετοιμάζεται από το σημειακό σύστημα του κειμένου. Στη συνάφεια αυτή γίνεται φανερό πως ο διηγητικός χώρος αποτελεί το επέκεινα, το άλλοθι, την

ετερότητα τόσο της κειμενικής, όσο και της σκηνικής σημείωσης· με άλλους λόγους, συνιστά τη σφαίρα εκκρεμότητας και δυνητικότητας του θεατρικού φαινομένου ως τέτοιου. Και δεδομένου ότι το θεατρικό φαινόμενο είναι δισυπόστατο, συμπεραίνεται ότι και η εκκρεμότητα του διηγητικού χώρου είναι δισυπόστατη και, ως εκ τούτου, εμμενής σε όλες τις φάσεις (συγγραφή, σκηνική εκπλήρωση και πρόσληψη) του θεατρικού φαινομένου. Και, όπως θα φανεί στη συνέχεια, είναι ακριβώς ο διηγητικός χώρος που παρουσιάζει τον μεγαλύτερο βαθμό και τη μεγαλύτερη πυκνότητα συμβολικών μορφών.

Θα πρέπει όμως να διευκρινιστεί εκ των προτέρων πως ο διηγητικός χώρος δεν μπορεί να εκληφθεί αυτούσιος και ανεξάρτητος από τον παριστώμενο χώρο. Όπως η μεταφορά δεν είναι μεταφορά παρά μόνο επειδή υπερβαίνει μια κυριολεξία, όπως ο συμπαραδηλωτικός λόγος θεωρείται ως τέτοιος ενόσω υπερβαίνει (και δεν αναιρεί, δεν καταργεί) τον δηλωτικό λόγο, έτσι και ο διηγητικός χώρος, ως ο κατ'εξοχήν συμβολικός χώρος του δράματος, ερείδεται σε μια πρώτη στιβάδα εύληπτου και διακριτού νόηματος, για να μπορεί, εν συνεχεία, να οργανώνεται σε σύνθετες μορφές και πολύπλοκα σχήματα που υπερβαίνουν σαφώς το νόημα της αρχικής στιβάδας.

Για τον διηγητικό χώρο, αυτή η αρχική στιβάδα νόηματος είναι ο παριστώμενος χώρος και αναπτύσσει μαζί του μια σχέση αμοιβαίας διήθησης. Παριστώμενος λοιπόν είναι ο αδιαμεσολάβητος χώρος που προορίζεται να παρουσιαστεί επί σκηνής στους θεατές, ενώ διηγητικός είναι ο χώρος που διαμεσολαβείται πλήρως από τα λεκτικά σημεία, με τρόπο άμεσο ή έμμεσο· είναι ο χώρος που δεν υλοποιείται βάσει ορατών διαδικασιών, δε «φιλοξενεί» ανθρώπους και αντικείμενα, αλλά επενδύεται με διάφορους τρόπους από τον λόγο και τις πράξεις των προσώπων. Ενώ ο παριστώμενος χώρος είναι αντιληπτός, διακριτός, κατά κανόνα σαφής και καθορισμένος, ορατός και οικείος χώρος που δεσπόζει στο θέατρο του δυτικού πολιτισμού, ο διηγητικός χώρος είναι μη- αντιληπτός, μη- διακριτός, κατά κανόνα ασαφής και ακαθόριστος, αόρατος και ενίοτε ανοίκειος. Παραταύτα, ο ένας δεν μπορεί να εννοηθεί δίχως τον άλλον: ο παριστώμενος χώρος, συγκεκριμένος και περιορισμένος στην έκτασή του, αναπόφευκτα εγγράφεται σ' ένα χωρικό περιβάλλον, θεωρητικά απεριόριστο, μέσα στο οποίο αποκτά την ταυτότητά του· από την άλλη μεριά, ο διηγητικός χώρος, για να σημανθεί ως τέτοιος, αναγκασίει έναν χώρο συγκεκριμένο, όπου ένα ομιλούν υποκείμενο θα αναφέρεται σ' αυτόν. Επιπλέον, η ετερότητα του διηγητικού χώρου είναι γνήσια ετερότητα μόνο ως προς μία ταυτότητα που μας παρέχει ο παριστώμενος χώρος· και αντιστρόφως, η ταυτότητα αυτή του παριστωμένου χώρου είναι ταυτότητα στο μέτρο που διαφοροποιείται από κάτι άλλο, τον διηγητικό χώρο,

και συγκεκριμενοποιείται σε μια μορφή. Άρα, ο διηγητικός χώρος είναι πάντοτε διηγητικός χώρος- ενός- παρισταμένου-χώρου, στο βαθμό που ο παριστώμενος χώρος είναι η ελάχιστη παρουσία που θεμελιώνει μιαν απέραντη απουσία.

Από την άποψη της σημειολογίας οι δύο παραπάνω χώροι προσεγγίζονται σε σχέση με το αναφερόμενο αντικείμενό τους. Έτσι έχουμε μια κλίμακα με τέσσερις βαθμίδες:

1. Αόρατο αναφερόμενο (πυκνή ή ισχνή αναφορά μέσα στο διάλογο).
2. Εν μέρει ορατό αναφερόμενο,
 - α). συνεκδοχικό (αν τονίζεται η βάσει συναφείας αντικατάσταση του όλου από το μέρος)
 - β). μετωνυμικό (αν τονίζεται ως προς το αιτιατό της κάποια αιτιώδους σχέση).
3. Ορατό (που προϋποθέτει ένδειξη στις διδασκαλίες)
4. Ορατό και μνημονευόμενο στο διάλογο¹².

Ο διηγητικός χώρος κατέχει τις δύο πρώτες βαθμίδες, ενώ ο παριστώμενος χώρος τις δύο τελευταίες. Αυτό όμως που ενδιαφέρει περισσότερο είναι οι διαπλοκές τους, γιατί είναι αυτές ακριβώς που δημιουργούν ένα πεδίο σημασιακών ροών, όπου το ανοίκειο εισέρχεται στο οικείο μέσω της διαλεκτικής ταυτότητας και διαφοράς. Στο ιψενικό δράμα, τέτοια πεδία είναι πολύ συχνά. Θα το χρησιμοποιήσουμε λοιπόν ως πεδίο εφαρμογής των σκέψεών μας.

1. ΟΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΤΩΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΔΙΗΓΗΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ IBSEN

Ακολουθώντας τον κατά συνθήκη διαχωρισμό της ιψενικής δραματουργίας σε «ποιητική» και «κοινωνική» περίοδο, θα επιχειρήσουμε μια τομή στη χωρικότητα των έργων της δεύτερης περιόδου. Πρόκειται δηλαδή για τα ακόλουθα έργα: 1. *Τα στηρίγματα της κοινωνίας* (1877), 2. *Το κουκλόσπιτο* (1879), 3. *Οι Βρυκόλακες* (1881), 4. *Ένας εχθρός του λαού* (1882), 5. *Αγριόπαπια* (1884), 6. *Ρόσμερσολμ* (1886), 7. *Η Κυρά της θάλασσας* (1888), 8. *Έντα Γκάμπλερ* (1890), 9. *Ο αρχιμάστορας Σόλνες* (1892), 10. *Ο μικρούλης Έγιολφ* (1894), 11. *Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1894), 12. *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς* (1898)¹³.

Στο έργο *Ο μικρούλης Έγιολφ*, ο παριστώμενος χώρος διαμορφώνεται από το σπίτι των Άλμερς, (Α' πράξη), και ειδικότερα από το κηποδωμάτιο με τις ανοιχτές τζαμόπορτες του. Πρόκειται για τη βαθμίδα του ορατού χώρου, όπως σημειώσαμε παραπάνω. Όμως, και μέσα

από τον χώρο αυτόν της μίμησης, παρουσιάζεται ο εν μέρει ορατός χώρος του φιορδ και της δασωμένης πλαγιάς. Έτσι, ο συνεκδοχικός αυτός χώρος ανήκει και στο παραστατικό και στο διηγητικό επίπεδο της σκηνής. Συναντούμε περαιτέρω καθαρώς διηγητικούς χώρους με την πόλη, απ' όπου έρχεται η Άστα, τους τόπους προέλευσης της Ποντικοκυράς και του Μποργκχάιμ και, κυρίως, με τα ψηλά βουνά απ' όπου κατέβηκε ο Άλφρεντ. Μνημονεύονται επίσης οι βόρειες επαρχίες, όπου πρόκειται να κατασκευαστούν δρόμοι από τον Μποργκχάιμ, καθώς και η караβόскала, απ' όπου θα πέσει ο Έγιολφ.

Στη δεύτερη πράξη, ο παραστατικός χώρος είναι η ρεματιά κάτω στην ακροθαλασσιά, ενώ ο χώρος του σπιτιού μετατίθεται στη διήγηση. Η αντιμετάθεση αυτή των δύο βασικών βαθμίδων συμπληρώνεται από τον συνεκδοχικό χώρο της παραλίας — κατ'όφλι προς τον καθαρώς διηγηματικό χώρο, που αντιπροσωπεύεται κυρίως από το πέλαγος, τον βυθό της θάλασσας, τη μικρή λιμνοθάλασσα και, για άλλη μια φορά, την карабόскала.

Η τρίτη και τελευταία πράξη εκτυλίσσεται στον κήπο των Άλμερς, ενώ το φιορδ εισέρχεται κι αυτό πλέον στον παραστατικό χώρο της σκηνής. Ο διηγητικός χώρος αποτελείται από το βαπόρι και την πορεία του προς την ακτή, τον συνοικισμό κάτω στην παραλία και, κυρίως τα βουνά, στα οποία θέλει να ξαναγυρίσει ο Άλφρεντ.

Το παράδειγμα του *Μικρού Έγιολφ* μας επιτρέπει να καταλάβουμε τον βασικό τρόπο με τον οποίο ο Ibsen χειρίστηκε τις δυνατότητες του χώρου, καθώς και τις συμβολικές διαστάσεις που αποκτά το σύνολο έργο του χάρη στην ιδιαίτερη σύλληψη και έκφραση του χώρου. Μπορούμε να δεχθούμε ως υπόθεση εργασίας ένα μοντέλο κυρίαρχο στη χωροταξία του Ibsen, σύμφωνα με το οποίο, τα χωρικά σημεία του συνταγματικού άξονα μπορούν και σχηματίζουν ευρύτερες σημασιολογικές ενότητες μόνο χάρη στη διαπλοκή τους με τα χωρικά σημεία του παραδειγματικού άξονα. Αλλά, συνηθέστατα, τούτα τα τελευταία δεν είναι απλά σημεία, αλλά σύμβολα που διανοίγουν την ήδη αρθρωμένη σημασία προς το μάγμα των *συνειρομένων* και *μεταφερομένων* σημασιών. Για να μείνουμε στο παράδειγμα του *Μικρού Έγιολφ*, το χωρικό σημείο του βουνού, μολοντί δεν ανήκει στα επί σκηνής σημεία, εντάσσεται, μέσω του διηγητικού χώρου, στο σύνταγμα της σκηνής και λειτουργεί εφ' εξής ως εννοουμένη αφετηρία της δράσης. Πολύ δύσκολα όμως θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει το συμβολικό ρόλο τούτου του σημείου, εάν αρκείτο μόνο σ' αυτήν τη λειτουργία. Όμως ο Άλφρεντ θα ξαναμιλήσει για τα βουνά σα να επρόκειτο για μία μαγευτική, απόκοσμη και λυτρωτική δύναμη που τον μεταμόρφωσε και που, στην τρίτη πράξη, θα τον βοηθήσει να δώσει ένα νόημα στη ζωή του. Αυτό το ίδιο σημείο παρουσιάζεται στην αρχή, στη μέση

και στο τέλος του έργου, συγκροτώντας μία σημασιολογική ενότητα, που υπερβαίνει σαφώς τα όρια της δήλωσής του: πρόκειται πάντα για τα *ψηλά βουνά*, τα οποία αρθρώνονται στον παραδειγματικό άξονα του μακρινού, του υψηλού, του λυτρωτικού, του απόκοσμου και του υπερκόσμιου, του μεταφυσικού. Αυτός ο ανοίκειος κόσμος εμφανίζεται, ακόμη περισσότερο, στην τρίτη πράξη: γίνεται τέτοιος ακριβώς εντός και δια του οικείου κόσμου της σκηνής. Ο παραστατικός χώρος αναδεικνύει τον διηγητικό χώρο ως το *αλλού* μιας χωρικής ταυτότητας. Αρκεί να σκεφτούμε τον ρόλο της ποντικοκυράς, αυτού του εντελώς παράδοξου όντος, για να καταλάβουμε τις περίτεχνες δοκιμασίες μεταλλαγής (commutation) των συνταγματικών και παραδειγματικών αξόνων: η ποντικοκυρά έρχεται κατά την πρώτη πράξη· είναι μία γριά που περιφέρεται από τόπο σε τόπο, ανήκει, επομένως, παντού και πουθενά. Το άχαρο έργο της κρύβει κάποιο μυστικό: κάπου, κάποτε, είχε χάσει τον άντρα της και από τότε άρχισε να κυνηγά τα ποντίκια: τα όντα αυτά που κρύβονται στους υπόγειους χώρους, στους σκοτεινούς και τους ξεχασμένους. Κουβαλά μαζί της, κάτι σαν παιδί της, σαν ανάμνηση από το παρελθόν ή σαν εργαλείο: ένα μικρό άσχημο σκυλάκι — ο παραλληλισμός με τον μικρό Έγιολφ είναι προδήλος. Επίσης πρόδηλη είναι η ομοιότητα του θανάτου των ποντικών και του παιδιού.

Μπορούν να δοθούν πολλές ψυχαναλυτικές προεκτάσεις, αλλά αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι το γεγονός ότι ο παραστατικός χώρος είναι κάτι παραπάνω από ένα διαλεκτικό αντίθετο του διηγητικού χώρου: αποτελεί είτε τη συμπύκνωση, είτε τη μετέθεσή του. Το μήνυμα των ορατών χώρων αποκωδικοποιείται συνεχώς στα συμπαραδηλούμενά του, στον αόρατο δηλαδή χώρο, στο *αλλού*. Σε όλα τα έργα που εξετάζουμε, ο ιψενικός παραστατικός χώρος εκφράζει κατ' αρχάς μια πολιτισμική διαφοροποίηση από τον περιβάλλοντα εξωτερικό χώρο, η οποία, σε κάθε περίπτωση, ισοδυναμεί με άρνηση του τελευταίου. Αυτό συμβαίνει στα επτά από τα δώδεκα έργα (2- 6, 8, 9). Στα υπόλοιπα πέντε αντίθετως, ο εξωτερικός χώρος καλύπτει ένα μεγάλο τμήμα του παραστατικού χώρου και, κατά συνέπεια, η λειτουργία του γίνεται πιο πολύπλοκη.

Στο *Κουκλόσπιτο*, ο κυρίαρχος χώρος της μίμησης είναι το εσωτερικό του σπιτιού του Χέλεμερ. Ο διηγητικός χώρος περιλαμβάνει το δωμάτιο των παιδιών, το πάνω πάτωμα απ' όπου ακούγεται μουσική, ο χώρος όπου βρίσκεται το γραμματοκιβώτιο — τελευταίο όριο του οικείου χώρου και απαρχή του εξωτερικού.

Στους *Βρυκόλακες* έχουμε παρόμοιο σκηνικό: το σπίτι των Άλβιγκ γίνεται ο χώρος όπου συμπυκνώνεται το παρελθόν και το μέλλον μέσα σ' ένα αβέβαιο παρόν· συμπυκνώνεται επίσης όλος ο εξωτερικός

χώρος του Όσβαλτ (το Παρίσι, η Ρώμη), ο κόσμος του λιμανιού, του Έγκστραντ και του πάστορα Μάντερς.

Στο *Ένας εχθρός του λαού*, στην *Αγριόπαπια* και στο *Ρόσμερ-σכולμ* κυριαρχεί πάλι ο χώρος του σπιτιού. Οι εξωτερικοί χώροι υποδηλώνονται, στο πρώτο, σ' έναν συνταγματικό άξονα του παρόντος (το τι γίνεται εντός προϋποθέτει ή συνεπάγεται το τι γίνεται εκτός του σπιτιού, αλλά σε μία συγχρονική αμοιβαία δράση)· στα δύο άλλα έργα, κυρίαρχη χρονική διάσταση είναι το παρελθόν, το οποίο, άλλωστε, γίνεται πλέον η κύρια εστία του ασυνειδήτου. Οι σχέσεις των προσώπων προς τους ανοίκειους χώρους (της Έντβιγκ με τη σοφίτα ή του Ρόσμερ και της Ρεβέκκας Βεστ με το γεφύρι), είναι οι ίδιες σχέσεις που τα συνδέουν συμβολικώς με το παρελθόν και τα αντικείμενα επιθυμίας τους.

Η τεχνική αυτή είναι ακόμη πιο φανερή στα δύο τελευταία δράματα του «κλειστού χώρου». Στην *Έντα Γκάμπλερ*, υπάρχει ένα δωμάτιο που κρύβεται προσεχτικά από τον θεατή, ενώ οι άλλοι, καθαρώς εξωτερικοί χώροι, είτε ανήκουν στο παρελθόν (παιδική ηλικία της Έντα...), είτε στο παρόν (τα καπηλιά, οι συνεστιάσεις...), λειτουργούν αντιστικτικώς ως προς αυτόν τον εσωτερικό, πλην όμως «σκοτεινό» χώρο. Στον *Αρχιμάστορα Σόλνες* έχουμε το ίδιο ακριβώς πρότυπο, μόνο που τα σύμβολα είναι πολύ πιο έντονα και ο παραδειγματικός άξονας υπερισχύει του συνταγματικού.

Σε όλα αυτά τα έργα, τα σημεία του παραδειγματικού άξονα είναι ως επί το πλείστον σύμβολα. Όταν λοιπόν εισάγονται στον συνταγματικό άξονα του μμητικού χώρου, είναι εύλογο να συμβολοποιούν και τα σημεία με τα οποία διαπλέκονται εκεί. Είναι λοιπόν νόμιμο να μιλούμε για μεταφορικούς χώρους επί σκηνης, καθότι τα επί σκηνης σημεία συμπεκνώνουν τις αντιδράσεις και τις συνθέσεις του ετέρου και του ίδιου. Μπορούμε να εκλάβουμε λοιπόν την ιφενική μεταφορά ως τη στρατηγική του λόγου, δια μέσου της οποίας η γλώσσα των χωρικών σημείων απαλλάσσεται από την περιγραφική λειτουργία της διήγησης, για να απελευθερωθεί στη διάσταση του μύθου¹⁴.

Το ίδιο ισχύει και για τα υπόλοιπα πέντε έργα (1, 7, 10-12), μόνο που, εδώ, ο μμητικός χώρος έχει ανοιχθεί στον εξωτερικό κόσμο. Το είδαμε ήδη στον *Μικρό Εγιολφ*· αλλά και τα *Στηρίγματα της κοινωνίας* έχουν ως δεσπόζοντα χώρο ένα κηποδωμάτιο· ο *Τζων Γαβριήλ Μπόρμαν* έχει στην τέταρτη πράξη του σκηνές της χιονισμένης υπαίθρου, ενώ η *Κυρά της θάλασσας* και το *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*, είναι εξολοκλήρου έργα του «ανοιχτού χώρου». Μολονότι όμως και τα πέντε αυτά έργα είναι ανοιχτά στον εξωτερικό χώρο, παρουσιάζουν την ίδια δομή με τα υπόλοιπα οχτώ του εσωτερικού χώρου. Μια προσεχτική εξέταση, σύμφωνα με την υπόθεση εργασίας

μας, των διαπλοκών του παραστατικού και του διηγητικού χώρου αφ'ενός, του συνταγματικού και του παραδειγματικού άξονα αφ'ετέρου, μπορεί να δείξει ότι και οι «εξωτερικοί» χώροι των τελευταίων έργων αρθρώνονται σε ευρύτερες ενότητες χώρου, συγκροτώντας έτσι ενιαία σημειακά συστήματα. Η «εξωτερικότητα» έτσι αποκτά αόριστα σύνορα· δεν είναι πλέον ο χώρος του ανοίκειου, κατά τον τρόπο των έργων της πρώτης ομάδας, αλλά του οικείου, του γνωστού και, ενίοτε, του φιλικού.

Στον επόμενο πίνακα διπλής εισόδου βλέπουμε την κατανομή του χώρου όλων των έργων, ανάλογα με την εσωτερικότητα και την εξωτερικότητά τους.

Τα κείμενα	Εσωτερικός χώρος					Ενδιάμεσος χώρος					Εξωτερικός χώρος					Εξώτερος χώρος				
1ο	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-	-		+	+	+	+	
7ο	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
10ο	+	-	-			+	+	+			-	+	+			+	+	+		
11ο	+	+	+	-		+	-	-	-		-	-	-	+		+	+	+	+	
12ο	-	-	-			-	-	-			+	+	+			+	+	+		
2ο	+	+	+			-	-	-			-	-	-			+	+	+		
3ο	+	+	+			+	+	+			-	-	-			+	+	+		
4ο	+	+	+	+		-	-	-	-		-	-	-	-		+	+	+	+	
5ο	+	+	+	+		-	-	-	-		-	-	-	-		+	+	+	+	
6ο	+	+	+	+		-	-	-	-		-	-	-	-		+	+	+	+	
8ο	+	+	+	+		-	-	-	-		-	-	-	-		+	+	+	+	
9ο	+	+	-			-	-	+			-	-	-			+	+	+		

Σχεδ. 7β: Εσωτερικοί και εξωτερικοί χώροι στο κοινωνικό δράμα του Ibsen

Στην πρώτη στήλη βρίσκονται τα έργα αριθμημένα κατά τη σειρά που δώσαμε στην αρχή. Έτσι, το no1 αντιστοιχεί στα *Στηρίγματα της κοινωνίας*, το no7 στην *Κυρά της θάλασσας* κ.ο.κ.. Στη δεύτερη στήλη καταχωρούμε τον εσωτερικό χώρο (ένα δωμάτιο, ένα ατελιέ, ένα γραφείο...), ενώ στην τρίτη στήλη ανήκουν εκείνες οι σκηνές που δεν διαθέτουν έναν αποκλειστικώς εσωτερικό ή εξωτερικό χώρο: πρόκειται για έναν ενδιάμεσο χώρο, ο οποίος διαμορφώνεται μέσα σ'ένα κηποδωμάτιο, σε μια βεράντα κ.ο.κ. Στην τέταρτη στήλη έχουμε τον εξωτερικό χώρο και στην πέμπτη τον εξώτερο χώρο, τον χώρο δηλαδή που λειτουργεί ως παραδειγματικός άξονας για τον συνταγματικό άξονα του παραστατικού χώρου. Τα θετικά και τα αρνητικά πρόσημα δείχνουν αντιστοίχως την παρουσία ή την απουσία του εκάστοτε χώρου. Οι επιμέρους υποδιαίρεσεις των κλιμακίων αντιστοιχούν στις

πράξεις του κάθε έργου. Έτσι, η *Αγριόπαπια* (το no 5) διαιρείται σε πέντε πράξεις, οι οποίες διαθέτουν όλες εσωτερικούς χώρους, όχι όμως ενδιάμεσους ή εξωτερικούς. Αντιθέτως το no9, στην τρίτη του πράξη, δεν διαθέτει εσωτερικό, αλλά ενδιάμεσο χώρο. Μπορούμε έτσι να διακρίνουμε ότι τα έργα 2- 6, 8,1, έχουν σε όλες τους τις πράξεις εσωτερικούς χώρους. Αυτό συνεπάγεται βεβαίως και τη σύστοιχη απουσία εξωτερικού χώρου, με εξαίρεση όμως το no1, που, όπως και το no3, αναπληρώνουν την έλλειψη αυτήν με ενδιάμεσους χώρους — μόνο που ο ενδιάμεσος χώρος του πρώτου είναι σημασιολογικώς εγγύτερος προς τον εξωτερικό (: πρόκειται για δωμάτιο κήπου και όχι απλώς για θέα προς το εξωτερικό).

Περαιτέρω, στο no9, η απουσία εσωτερικού χώρου από την τρίτη πράξη δεν συνεπάγεται και την ύπαρξη εξωτερικού, αλλά τη διαμόρφωση ενός έντονου — από τους πιο ξεχωριστούς στην ιψενική δραματουργία — ενδιάμεσου χώρου, ο οποίος υπερβαίνει σαφώς τον εσωτερικό, χωρίς να ταυτίζεται με τον εξωτερικό. Κατ' ανάλογο τρόπο, η απουσία του εσωτερικού χώρου στην τέταρτη πράξη του no 11 αρκεί για να δώσει στην όλη δομή έναν χαρακτηρισμό «εξωτερικό», αφού — η περίπτωση είναι μοναδική — ο εσωτερικός χώρος υπερβαίνεται τόσο βίαια από τον εξωτερικό.

Πάντως, παρά τις διαφοροποιήσεις τους, όλα ανεξαιρέτως τα έργα χαρακτηρίζονται από δύο τάσεις:

α). Όσο ο χώρος τείνει προς την εσωτερικότητα, τόσο αυξάνουν οι κειμενικές και σκηνικές συμπαραδηλώσεις προς την εξωτερικότητα: οι κειμενικές συμπαραδηλώσεις διαμορφώνουν τον διηγητικό χώρο, ενώ οι σκηνικές συμπαραδηλώσεις φροντίζουν αφ' ενός να εντάξουν τον παραστατικό χώρο σ' έναν ευρύτερο γεωκοινωνικό περίγυρο και, αφ' ετέρου, να τονίσουν τη συνεχή τάση του προς τα έξω, προς το ανοίκειο που πολιορκεί συνεχώς το οικείο. Θα λέγαμε ότι οι πόρτες (των προθαλάμων) και τα παράθυρα του Ibsen είναι πάντοτε κάτι περισσότερο από πόρτες και παράθυρα, ή μάλλον, ότι είναι, στη βαθύτερη έννοια του όρου, σκηνικά αντικείμενα: είναι και δεν είναι παρόντα στη σκηνή, είναι το ίδιο και το άλλο, η ταυτότητα και η διαφορά του χώρου στον οποίο επενδύουν οι ήρωες και επενδύονται απ' αυτόν.

β). Όσο ο χώρος τείνει προς την εξωτερικότητα, μετατρέπονται οι συμβολικοί του μηχανισμοί, οι πόρτες και τα παράθυρα γίνονται αναβαθμοί μίας ευρύτερης κλιμάκωσης της σημασιακής ροής, η οποία φθάνει στα όριά της λίγο πριν από τη θάλασσα (7,10), μέσα στα χιόνια (11) ή πάνω στα βουνά (12).

Εντούτοις, οι παραπάνω αποκλίσεις από τους δύο πόλους του εσωτερικού και του εξωτερικού, καίτοι απαραίτητες για την κατανόηση της συμβολικής σχέσης με το χώρο, δεν καλύπτουν πλήρως το φάσμα

του χώρου· κι αυτό διότι δηλώνεται ή συμπαραδηλώνεται πάντοτε ένας *υπερκείμενος* και *επικείμενος* χώρος, ο χώρος της απουσίας, της καθαρής διαφοράς, όπου συλλειτουργεί ο μηχανισμός της συμπύκνωσης και της μετάθεσης (της μεταφοράς και της μετωνυμίας), δημιουργώντας υπερβατικά μεγέθη και σημεία αναφοράς: πρόκειται για τον συμβολικό χώρο, που προσλαμβάνει ποικίλα νοήματα και μεταφυσικές διαστάσεις. Ως ο κατ' εξοχήν χώρος της ροϊκότητας και της υπερβατικότητας, αποτελεί, καθώς το δείχνει και ο πίνακας, τη μόνιμη /αόρατη/ ορατή σκηνογραφία κάθε (παραστατικού ή διηγητικού) χώρου στο έργο του Ibsen. Από την άποψη αυτή, η απόλυτη κυριαρχία των θετικών προσήμων στην πέμπτη στήλη, συνιστούν και το συμπυκνωτικό/μεταθετικό πόλο σύγκλισης όλων των επιμέρους τάσεων της χωρικής σημείωσης. Είτε συμβολίζουν την απώλεια, τον θάνατο και την καταστροφή (3, 4, 6,10-12), είτε τη φυγή, τη λύτρωση και την ελευθερία (2,7), δεν μπορούμε να δηλώσουμε με ένα πρόσημο (αρνητικό ή θετικό) το περιεχόμενό τους. Πολλές φορές, άλλωστε, οι σημασιακές ροές είναι τόσο πολυσχιδείς, ώστε ούτε η διεύθυνσή τους να μην είναι ευκρινής. Η θάλασσα είναι ο θάνατος, αλλά και η διαφυγή, η απώθηση του ασυνειδήτου, αλλά και η επικυριαρχία του (9)· οι μακρινοί τόποι συμβολίζουν την αγριότητα που προκαλεί τον θάνατο, αλλά και τον πολιτισμό που αντιβαίνει στην αγριότητα¹⁵ (5)· συμβολίζει επιπλέον και την ανάμνηση ενός ηρωικού παρελθόντος και την αφετηρία της προκειμένης καταστροφής (9)· εκεί μακριά βρίσκεται η ξεγνοιασιά της νεότητας και η λήθη της εσωτερικής σήψης (3).

Αυτό το *εκεί* κρύβει μέσα του όλες τις δυνάμεις του *εδώ*, είναι ένα *εδώ* και ταυτοχρόνως αυτό που δεν είναι *εδώ*: η διαλεκτική άρνηση και κατάφαση, η ταυτότητα και η διαφορά. Με αυτήν την έννοια μπορούμε να μιλάμε για συμβολισμό στον Ibsen, και μάλιστα μόνιμο, διαρκή, κυρίαρχο, δίπλα σε μια, κατ' αρχάς, ρεαλιστική στάση απέναντι στο φαινόμενο της ζωής και των ανθρωπίνων δαιμόνων. Ο παραστατικός και ο διηγητικός χώρος, λοιπόν, δεν είναι παρά δύο συμπληρωματικές διαδικασίες σημείωσης των σχέσεων μεταξύ οικείου και ανοίκειου, μεταξύ ασαφούς εντοπιότητας και συμβολικής ετερότητας.

2. ΟΙ ΑΣΥΝΕΙΔΗΤΟΙ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΚΑΙ Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΑΟΥΣ. ΜΙΑ ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΣΤΟΝ ΠΕΕΡ ΓΚΥΝΤ ΤΟΥ IBSEN

Στη φάση αυτή προσεγγίζεται ο δραματικός χώρος από μια άλλη οπτική γωνία. Συγκεκριμένα, θα μελετηθεί η ιδιότητά του να συμβολίζει τις πολύπλοκες σχέσεις του κόσμου και του χάους, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο η ιδιότητα αυτή μπορεί να διαυγάσει τους εκά-

στοτε βασικούς μηχανισμούς του ασυνειδήτου που εμφανίζονται στο δραματικό κείμενο. Συνεχίζεται επομένως η ανάλυση των συμβολικών χώρων του δράματος, με διευρυμένες τις μεθοδολογικές επιλογές στα πλαίσια της εθνολογίας και της ψυχανάλυσης. Οι επιστήμες αυτές προσφέρουν πλουσιότατο υλικό για το θέμα που μας ενδιαφέρει, αλλά, για να τηρηθούν τα αρχικά όρια του εγχειρήματος, η ανάλυση θα περιοριστεί σ' ένα χαρακτηριστικό για το θέμα μας έργο του Ibsen, τον *Πέερ Γκυντ*.

2.1. Ο ΚΟΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΧΑΟΣ. ΙΕΡΟΣ ΚΑΙ ΠΡΟΦΑΝΗΣ ΧΩΡΟΣ

Στην αρχή της μελέτης σημειώθηκε πως ο χώρος γενικά, ως σύμβολο, τίθεται μεταξύ του χάους και του κόσμου· είναι για την ανθρώπινη συνείδηση το μεταίχμιο ανάμεσα στις δύο αυτές σφαίρες. Η παρατήρηση αυτή προϋποθέτει πως ο χώρος δεν είναι ομοιογενής, πως χαρακτηρίζεται από εγκοπές, ρήγματα, ασυνέχειες και κενά. Αυτό σημαίνει πως αυτό που θα ονομάζαμε θρησκευτική συνείδηση — και που χαρακτηρίζει την εποχή των «πρωτόγονων» ή και παραδοσιακών κοινωνιών — δεν μπορεί να συλλάβει τον χώρο ως ολότητα, αλλά διακρίνει, από τη μια μεριά, έναν χώρο σαφή, σχηματισμένο και οργανωμένο, άρα: σημαίνοντα και, από την άλλη, έναν χώρο που δεν είναι κατ' ουσίαν χώρος, αλλά άμορφη και ασαφής έκταση, που δεν γνωρίζει καμία οργάνωση και τάξη.

Στην πραγματικότητα, και οι δύο εμπειρίες ανάγονται σε μια πρωταρχική, προκοσμική και αρχέγονη εμπειρία του χάους, απ' όπου προήλθε ο κόσμος, η τάξη, η οργάνωση και όλες οι διακριτές μορφές τους¹⁶. Αυτός ο κόσμος που κατάφερε να δημιουργηθεί μέσα από το αδιαφοροποίητο σύμπαν, το χάος, φέρει μέσα του τις δυνάμεις της δημιουργίας και της ζωής· συνιστά επομένως εκδήλωση του ιερού· είναι ο ιερός χώρος, όπου ο κόσμος είναι δυνατός. Αντιθέτως, η εκτατική εκείνη μάζα που παρέμεινε αδιαφοροποιητή, συνιστά τον ομοιογενή χώρο, όπου τίποτε δεν μπορεί να καθοριστεί ποιοτικά, και όπου οι θέσεις και οι προσανατολισμοί μεταβάλλονται τυχαία, χωρίς κανένα αποτέλεσμα. Αυτός είναι ο προφανής (Profane, ή, σε αντιδιαστολή με τον ιερό: κοσμικός) χώρος. Ενώ η ανάδυση του ιερού χώρου επιτρέπει την κατάκτηση ενός σταθερού σημείου, μιας εστίας ζωής, που αποτελεί το *κέντρο του κόσμου* — γιατί εκεί θεμελιώνεται ο κόσμος και η ανθρώπινη συνείδηση προσανατολίζεται προς την *αληθινή ζωή* — η εμπειρία του προφανούς χώρου δε διαθέτει κανένα σταθερό σημείο, δεν μπορεί να *επικεντρωθεί* πουθενά. Εντούτοις, ο προφανής χώρος δεν εμφανίζεται σχεδόν ποτέ αμιγής· διότι, μολονότι είναι άκεντρος και ξένος προς οποιονδήποτε κόσμο (με την έννοια που του προσδώσαμε προηγουμένως), εμφανίζει ωστόσο αξίες και μορφές

που θυμίζουν την ανομοιογένεια και την οργάνωση του ιερού χώρου¹⁷: πρόκειται όχι μόνο για τους ναούς και τους μνημειακούς χώρους των σύγχρονων βιομηχανικών κοινωνιών, αλλά και για εκείνους τους χώρους που έχουν επενδυθεί με βαθιά και ισχυρά ανθρώπινα βιώματα (τοπία της μητρικής γης και της παιδικής ηλικίας, χώροι όπου πέθαναν κάποια αγαπημένα πρόσωπα ή γεννήθηκαν οι πρώτοι έρωτες κ.ο.κ.), όπως και για τους χώρους των τεχνών, της ποίησης, της λογοτεχνίας και, βεβαίως, του θεάτρου.

Κάθε εποχή και κάθε κοινωνία δημιουργεί με διαφορετικούς τρόπους και σε ποικίλους βαθμούς τα δικά της κέντρα του κόσμου, όπου θέτει τον άξονα του κόσμου (Axis Mundi). Ο άξονας αυτός αντιπροσωπεύει μια κάθετη σχέση που συνδέει τον ουρανό με τα υπόγεια στρώματα, δημιουργώντας έναν ενδιάμεσο χώρο, τη γη, την κατοικία των ανθρώπων. Αυτή η κάθετη σχέση — που η λογοτεχνία του δυτικού κόσμου γνωρίζει ήδη από τα ομηρικά έπη και αργότερα από τη φιλοσοφία του Αναξίμανδρου¹⁸ — παρουσιάζεται με τον πιο έκδηλο τρόπο στον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου. Οι θεοί βρίσκονται ψηλά, πάνω και από τον Καύκασο, ενώ οι άνθρωποι βρίσκονται κάτω απ' αυτούς, πάνω στη γη. Το όρος ενώνει τους δύο ξεχωριστούς κόσμους, συμβολίζοντας την άνοδο, αλλά και τον εγκλωβισμό ενός μεγάλου ημίθεου, που ξεπερνά κατά πολύ τα ανθρώπινα μέτρα, αλλά υπολείπεται σαφώς του μεγαλείου των θεών. Κάτω απ' όλα όμως βρίσκεται ο Τάρταρος, ο χώρος της πλήρους και ολοσχερούς πτώσης, της αποτυχίας, της τιμωρίας και της απώλειας. Η εξέγερση του Προμηθέα γίνεται χάριν του ανθρώπινου κόσμου, άρα είναι ταυτοχρόνως εξέγερση του κάτω εναντίον του πάνω, διαπάλη προκειμένου, αν όχι να αντιστραφούν, τουλάχιστον να αναιρεθούν οι υφιστάμενες σχέσεις της κάθετης διάρθρωσης του κόσμου. Με την πτώση του ο Προμηθέας διασφαλίζει την τάξη του κόσμου των ανθρώπων και επικυρώνει τη θέση των θεών μέσα σε καινούργιες συντεταγμένες. Είναι λοιπόν σωστή η επισήμανση ότι η τραγωδία της πράξης και η τραγωδία της διάλυσης είναι κατά βάθος όμοιες¹⁹: αυτό διαπιστώνεται από το γεγονός ότι ο μύθος του Προμηθέα, στην αισχύλεια εκδοχή του, είναι το πολιτιστικό ιζήμα αιώνων και προωθεί την έννοια της εξέλιξης και της προόδου πάνω πάντα στον ίδιο οικουμενικό άξονα²⁰, ο οποίος αποκτά έτσι κι έναν ιστορικό χαρακτήρα.

2.2. ΟΙ ΑΣΥΝΕΙΔΗΤΟΙ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΤΟΥ ΠΕΕΡ ΓΚΥΝΤ

Ας συγκρατηθεί προς το παρόν η έννοια του οικείου οργανωμένου χώρου, του επικεντρωμένου στον κάθετο άξονα του κόσμου μας για να διαπιστωθεί πως κάθε έξωθεν επί-θεση ισοδυναμεί με σαφή απειλή μετατροπής και έκπτωσης του κόσμου σε χάος²¹. Η απειλή του

Προμηθέα δεν είναι ασφαλώς τέτοιου είδους, αφού ο ημίθεος αποτελεί μέρος της ίδιας κάθετης διάρθρωσης του κόσμου. Η απειλή όμως που αντιπροσωπεύει ο Πέερ Γκυντ για τον δικό του κόσμο, είναι ακριβώς αυτού του είδους. Για να επιρρώσουμε τη θέση μας αυτή, θέση που προϋποθέτει μια κίνηση από το ίδιο το πρόσωπο προς το περιβάλλον του, θα ακολουθήσουμε πρώτα την ψυχαναλυτική οδό, που απαιτεί μια κίνηση από το περιβάλλον προς το πρόσωπο. Έτσι θα δείξουμε πως οι ασυνείδητοι μηχανισμοί που παρουσιάζουν τα δραματικά πρόσωπα εγγράφονται στους συμβολισμούς του χώρου και πως, ταυτοχρόνως, οι συμβολισμοί αυτοί φωτίζουν με τον δικό τους τρόπο και χαρακτηρίζουν καίρια όχι μόνο τα πρόσωπα, αλλά και την υφή του σύ- νολου έργου.

Ο Πέερ Γκυντ²² είναι ένας ονειροπόλος, που συμφύρει συνεχώς τα όνειρα, τις ονειροπολήσεις και τα γεγονότα της καθημερινής του ζωής. Περιφέρεται στις πλαγιές του χωριού του πάνω στα βουνά της Νορβηγίας, προσπαθώντας να εντάξει στην ανικανοποίητη ζωή του τους σκηνοθετημένους στο χώρο της φαντασίας άθλους και τα οράματά του. Πρέπει να τονιστεί εξ αρχής η σημασία της παρουσίας ενός μέθυσου πατέρα και της τυφλής αγάπης που του έτρεφε η μητέρα του, για να καταλάβουμε την εξέλιξη και τη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του. Ειδικότερα για τον πατέρα, που δεν εμφανίζεται καθόλου, αντλούμε τις απαραίτητες πληροφορίες από διάφορα σημεία του κειμένου (σσ. 70, 118-19, 127, 222, 248). Η απώλεια της περιουσίας και της υπόληψης του πατέρα, καθώς βεβαίως και ο θάνατός του, έκαναν την Ωζε να καταφύγει στον κόσμο της φαντασίας και της ονειροπόλησης, παρασύροντας μαζί της και τον μικρό γιο της. Είναι ευδιάκριτη εδώ η διπλή αναπλήρωση της μητέρας, τόσο ως προς τη χαμένη περιουσία (που αναπληρώνεται από τον πλούτο του ονειροπολήματος), όσο και ως προς τον χαμένο σύζυγο (που αναπληρώνεται στο πρόσωπο του γιου). Υπάρχει, με άλλους λόγους, μια σκοτεινή και τυφλή αγάπη της μητέρας προς τον γιο, που ήταν πιο έκδηλη στην αρχική εκδοχή του κειμένου και που έμμεσα εμφανίζεται ακόμη και στην οριστική του εκδοχή, στα λόγια της, όταν, στην Α' πράξη, ο Πέερ απάγει τη νύφη (σελ. 64). Από την πλευρά του ο Πέερ, πάντα μέσα από την ψυχαναλυτική σκοπιά, ανταγωνίζεται μονίμως το φάντασμα του πατέρα του, θέλει να τον ξεπεράσει, να επιτύχει εκεί που εκείνος απέτυχε και να κερδίσει έτσι την καρδιά της μητέρας του. Ας δούμε τα πράγματα όμως από πιο κοντά.

Στην Α' πράξη έχουμε τη φαντασίωση του τράγου. Είναι εύκολο εδώ να διΐδουμε μια συμπύκνωση και μια συμβολοποίηση της ερωτικής επιθυμίας του Πέερ. Απομακρυσμένος για πολλές ώρες από το

σπίτι του, ο Πέερ τραυματίζει έναν τράγο και ύστερα πηδά στη ράχη του και ετοιμάζεται να του καταφέρει το τελειωτικό χτύπημα μ' ένα μαχαίρι. Ο τράγος όμως αρχίζει ξαφνικά να τρέχει ξέφρενα προς την “κοφτερή σα δρεπάνι” ράχη του βουνού. Το τέλος της περιπέτειας αυτής γίνεται όλο και πιο συγκεχυμένο, ενώ η πτώση στα νερά της λίμνης δεν περιγράφεται καθόλου. Είναι έκδηλο λοιπόν πως η ονειροπόληση αυτή αναπαριστά, στις μοναχικές στιγμές του ήρωα, μια λογοκριμένη ερωτική πράξη.

Η αιμομικτική καθήλωση του Πέερ στη μητέρα του είναι, κατά συνέπεια, αυτή που τον εμποδίζει να συνάψει μια ερωτική σχέση με την Ίγκριντ, αλλά και που τον παρωθεί στις απονενομημένες προσπάθειες αποδέσμευσής του, στον επιπόλαιο έρωτα με τα άλλα γυναικεία πρόσωπα του έργου, όπως και στην απαγωγή της νύφης. Από την άποψη αυτή, η σκηνή της απαγωγής συνιστά μια θεματική αυτοδιαστρωμάτωση²⁵ του κειμένου εν σχέσει με τη σκηνή του τράγου· αυτό σημαίνει ότι ο Πέερ πραγματώνει διπλά τη φαντασίωσή του: αφ' ενός μεταθέτει στο πραγματικό (ο γάμος) αυτό που ματαιώθηκε στο φαντασιακό (η σκηνή του τράγου) και αφ' ετέρου μεταθέτει την πραγματική ερωτική του επιθυμία προς ένα άλλο, εξίσου πραγματικό πρόσωπο.

Σε αυτήν την πρώτη φάση της περιπέτειάς του ο Πέερ Γκυντ θα ζησει, με την παρεμβολή κάποιων ονειροπολήσεων, τρία διαδοχικά όνειρα. Το πρώτο απ' αυτά είναι των τριών κοριτσιών (Β' πράξη, σσ. 75-78) και αποτελεί όχι μόνο μετάθεση του ικανοποιημένου του πόθου για την Ίγκριντ, αλλά και προβολή άλλων, βαθύτερων πόθων του. Πιο συγκεκριμένα: ο μνηστήρας της πρώτης κοπέλας την παράτησε για να παντρευτεί «μια μεσόκοπη κυρούλα»· είναι μια παραλλαγμένη διατύπωση της μομφής που θα μπορούσε να απευθύνει η Ώζε στον άντρα της και που ο Πέερ προβάλλει εδώ στο όνειρό του. Ο μνηστήρας της δεύτερης κοπέλας κλέφτηκε με μια γυφτοπούλα· εδώ συμπυκνώνονται δύο διαφορετικές επιθυμίες του Πέερ: να κλέψει την Ίγκριντ — πράγμα που πέτυχε — και να κατακτήσει την Σόλβειγ — οι γονείς της οποίας, όπως οι γύφτοι, δεν ανήκαν στο χωριό του, αλλά είχαν εγκατασταθεί εκεί ερχόμενοι από αλλού. Τέλος, το ότι ο μνηστήρας της τρίτης κοπέλας έπνιξε το παιδί της, παραπέμπει στο γεγονός ότι η σχέση του Πέερ με την Ίγκριντ ήταν γι' αυτόν η μοναδική ερωτική σχέση που είχε μέχρι τότε, η μοναδική που τον είχε προς στιγμήν αποσπάσει από τον έρωτα της μητέρας.

Παρατηρείται πως η ψυχαναλυτική οδός αποκαλύπτει κρυμμένα τοπία του ιφενικού ήρωα, όπου οι συμβατικοί και πρόδηλοι χώροι του κειμένου αρχίζουν και πολλαπλασιάζονται προς τα μέσα, εν είδει μιας ενδοβολής που αφορμάται, μόνο, από την προδηλότητα των συμβατικών χώρων. Το ίδιο ισχύει βεβαίως και για τα δύο επόμενα όνειρα των

ξωτικών και του μεγάλου Σκυφτού. Δε θα σταθούμε στους λεπτούς συμβολισμούς των σκηνών αυτών· θα αρκεστούμε να σημειώσουμε όμως πως τα ξωτικά προσωποποιούν τις ασυνείδητες σκέψεις και τις επιθυμίες του Πέερ, όπως και η παράδοση φιγούρα του Σκυφτού, ενώ η φιγούρα του ίδιου του Πέερ, στα πλαίσια του ονείρου, προσωποποιεί το υπερεγώ του ήρωα, εκείνο δηλαδή το τμήμα του ψυχικού του χώρου που γεννά τις τάσεις για την απόκτηση μιας προσωπικότητας χωρίς ενοχές, ευθυγραμμισμένης στις επιταγές του κοινωνικού της περιβάλλοντος. Οι ενοχές αυτές όμως δεν ακυρώνονται, αφού ο Πέερ αφυπνίζεται και σώζεται ταυτοχρόνως από τους κινδύνους που τον απειλούν χωρίς να τους έχει αντιμετωπίσει αποτελεσματικά. Για τον λόγο αυτόν επανεμφανίζονται στη μορφή του μικρού τερατώδους παιδιού (απότοκο της αιμομικτικής καθήλωσης), που φέρνει μαζί της η γερασμένη (νύξη προς την ηλικία της μητέρας του) πλέον Ίγκριντ: μητέρα και παιδί, παραμορφωτικός καθρέφτης του ασυνείδητου πόθου, αντιμάχεται τον αληθινό έρωτα που πάει να γεννηθεί στον Πέερ για τη Σόλβειγ. Τα λόγια της γριάς γυναίκας μπορούν να θεωρηθούν ως μία από τις καλύτερες περιγραφές που έγιναν ποτέ της παρείσφρησης του ασυνείδητου στον συνειδητό ψυχικό χώρο:

«...Εδώ πέρα θα 'ρχομαι κάθε μέρα, θα κολλάω
στην πόρτα σου και θα κοιτάζω,
θα σας κοιτάζω μέσα και τους δυο σας.
Όταν θα κάθεστε στον πάγκο πλάι πλάι,
όταν θα κάνεις τρυφερίτσα και θα θέλεις
να τη χαδέψεις την καλή σου,
εγώ θα μπαίνω ανάμεσό σας
και θα ζητάω το μερτικό μου.
Εγώ κι εκείνη, τότε η μια και τότε η άλλη
θα σ' έχουμε με τη σειρά μας.»
(σελ. 121)

Μετά το θάνατο της μητέρας του, μια από τις ποιητικότερες σκηνές του ευρωπαϊκού δραματολογίου, που ακολουθεί αμέσως μετά και που οδηγεί τον Πέερ στην τρέλα, έπεται η δεύτερη φάση, αυτή του παραληρήματος, που πρόκειται να περάσει ο Πέερ και που θα εκτυλιχθεί στις μακρινές χώρες της Β. Αφρικής. Στη φάση αυτή ο Πέερ θα εμφανιστεί αρχικά ως πανίσχυρος εκατομμυριούχος, στη συνέχεια ως προφήτης και, τέλος, ως αυτοκράτορας για μια ομάδα τρελών που έχουν σπάσει τα δεσμά τους. Και στους τρεις αυτούς σταθμούς, ο Πέερ προβάλλει το παραληρηματικό τμήμα του εγώ του και μάλιστα με τρόπο προοδευτικό, ούτως ώστε, παρωθημένος από τις ενοχές του, να τις

εκφράσει και ταυτοχρόνως να αγγίζει το ύστατο αντικείμενο της επιθυμίας του, να γίνει δηλαδή αυτοκράτορας-πατέρα. Η πράξη του αυτή επιφέρει αυτομάτως την τιμωρία του, που δεν είναι άλλη από τον συμβολικό ευνουχισμό: ο απαγχονισμός του φελλάχου και η πράξη του Χουσεϊν που κόβει το λαιμό του έχουν ακριβώς αυτό το νόημα.

Με τη σκηνή του φρενοκομείου, ο Πέερ καταφέρνει να απαλλαγεί από τις ενοχές του· δεν έχει όμως ακόμα λυτρωθεί: φοβάται τον θάνατο και προτού πεθάνει θέλει να εξιλεωθεί για την απουσία του. Στην επιστροφή του, ο παράδοξος επιβάτης του πλοίου εκπροσωπεί ακριβώς αυτόν τον φόβο, καθώς και τις κατηγορίες που απευθύνει ο ίδιος ο Πέερ στον εαυτό του. Σ' αυτήν την τρίτη φάση, όπου επέρχεται η αποκατάσταση του ήρωα, ο Πέερ επιδιώκει να αποδείξει πως ανέκαθεν ήθελε να είναι ο εαυτός του. Η φιγούρα του κουμποχύτη, που παραπέμπει ευθέως στην παιδική ηλικία του ήρωα, όταν έχυνε μέταλλα για να διασκεδάσει, εκπροσωπεί, μαζί με τον πατέρα της Σόλβειγ, τον Σκυφτό και τη Σφίγγα, την αρχή της πραγματικότητας, τουτέστιν, το φάντασμα του πατέρα. Ο Πέερ κατατρώχεται συνεχώς από τις φιγούρες αυτές και η μόνη του εξιλέωση για τον ασυνειδήτο πόθο του μπορεί να προέρθει μόνο από τη Σόλβειγ, τη γυναίκα που αγάπησε και που, σ' αυτήν την τελευταία φάση του έργου, έχει ακριβώς την ηλικία της μητέρας του όταν πέθαινε και όταν στην ψυχή του ξεσπούσε η τρέλα. Ο Ibsen μας εκπλήσσει και πάλι με τη διορατικότητά του, όταν βάζει τον ήρωά του να λέει στη Σόλβειγ:

«Μητέρα μου, γυναίκα μου, άσπιλη παρθένα!...

Ω, κρύψε με, κρύψε μ' εκεί μέσα!

(Ζουφώνει κοντά της και κρύβει το πρόσωπό του στον κόρφο της....).

(σελ. 303)

Το γυναικείο στήθος, μία από τις πρώτες πηγές ηδονής για τον άνθρωπο, γίνεται έτσι το τελευταίο καταφύγιο για τη βασανισμένη ψυχή του Πέερ.

2.3. Ο ΑΠΕΙΛΟΥΜΕΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΔΙΑΚΥΒΕΥΣΗΣ ΤΟΥ

Παρά τη γοητεία που ασκεί η μελέτη των ασυνειδήτων μηχανισμών ως προς την κατανόηση του ψενικού έργου, πρέπει να σημειωθεί ότι παραμένει στα πλαίσια της ψυχολογικής μελέτης και δεν μπορεί από μόνη της να προσφέρει προσβάσεις επαρκείς για την κατανόηση του δραματικού έργου ως τέτοιου. Επιπλέον, ένας σημαντικός κίνδυνος στον οποίο βρίσκεται εκτεθειμένη, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τα ενδιαφέροντα ενός θεατρολόγου, είναι το γεγονός ότι υπάγει όλα τα πρόσωπα σ' ένα αναλυτικό- εξηγητικό πρότυπο, με σκοπό να διαλευ-



κάνει τους ασυνείδητους μηχανισμούς του Πέερ Γκυντ και μόνον αυτούς. Εγγχείρημα καθόλα νόμιμο στα πλαίσια του ψυχαναλυτικού προγράμματος, ανεπαρκές εντούτοις στα πλαίσια μιας φιλοσοφικής μελέτης των συμβολισμών του δράματος· κι αυτό γιατί το δραματικό κείμενο έχει διαστάσεις που δεν ενδιαφέρουν την ανάλυση των ασυνείδητων μηχανισμών. Παραταύτα, ο δραματικός χώρος, μία από τις διαστάσεις αυτές, μπορεί να μας προσφέρει τα στοιχεία εκείνα που να μας επιτρέπουν να αξιοποιήσουμε και τα πορίσματα της ψυχανάλυσης, σε μια πλατύτερη θεώρηση του έργου. Αυτό καθίσταται δυνατό εάν επαναφέρουμε τώρα τη συζήτησή μας στη θεματική του κόσμου και του χάους.

Είναι φανερό πως οι χώροι του *Πέερ Γκυντ* καλύπτουν (και στα δύο επίπεδα του δραματικού χώρου: το διηγητικό και το παριστώμενο) το μεγαλύτερο μέρος της υφελίου. Αυτή η πλούσια γεωγραφία θρύλων, μύθων, εικόνων και βιωμάτων πρέπει να έχει κάποιο κέντρο, έναν πόλο γύρω από τον οποίο θα συσφαιρώνονται όλοι οι υπόλοιποι χώροι. Ο πόλος αυτός είναι το Γκούτμπραντσταλ και τα γύρω βουνά, που αποτελούν τις παρυφές του. Αυτό επικυρώνεται από το γεγονός ότι εδώ ο Πέερ γεννήθηκε και έζησε την αποφασιστικής σημασίας παιδική του ηλικία· εδώ επίσης καταστράφηκε ηθικά και οικονομικά ο πατέρας του, εδώ βρήκε διαφυγή στα όνειρα και άρχισε να γνωρίζει τον εαυτό του· τέλος, εδώ η μητέρα του άφησε την τελευταία της πνοή. Τα βουνά, από την άποψη αυτή έχουν έναν διπλό ρόλο: για τους μεν χωρικούς είναι ο οθνεϊός χώρος, όπου οι θρύλοι μπερδεύονται με τον φυσικό κίνδυνο και την περιπέτεια, ενώ για τον ίδιο τον Πέερ, είναι το φυσικό καταφύγιο απέναντι στη θλιβερή πραγματικότητα. Για τους χωρικούς, επομένως, ο Πέερ δεν είναι μόνο ο αλλοπαρμένος και φαντασιόπληκτος νεαρός, που αναπληρώνει τις αδυναμίες του προστρέχοντας στον χώρο του φαντασιακού και του ονείρου, αλλά κυρίως είναι ο εκπρόσωπος ενός χώρου ξένου, ενός κόσμου άγνωστου, που η δική τους κοινότητα έχει κρατήσει στο περιθώριο, πλησιάζοντάς τον μόνο με τους θρύλους και τους μύθους. Οι χλευασμοί και οι προπηλακισμοί των συνομήλικών του δεν κρύβουν μόνο υπεροψία ή εκδικητικότητα· δεν εξηγούνται μόνο από μια υπερφίαλη στάση που κρατούν απέναντι στον αλαφροϊσκιωτο συγχωριανό τους· είναι κατά βάθος ένας φόβος που εκδηλώνουν μπροστά σε αυτό που ο Πέερ αντιπροσωπεύει· και τον κρατούν μακριά.

Στο σημείο αυτό, παρά τις ομοιότητες που μπορεί να εντοπίσει κανείς, δεν πρέπει να συγχέει τις τελετουργίες του αποδιοπομπαίου τράγου ή του φαρμακού, δεδομένου ότι ο Πέερ δεν αναλαμβάνει να απομακρύνει κάποιο μίasma ή κάποιο ηθικό κρίμα από την κοινότητα. Αυτό που μπορεί να υποστηριχθεί με μεγαλύτερη βεβαιότητα είναι ότι

με τον Πέρη παριστάνει στους κόλπους της κοινότητας το απροσδιόριστο των βουνών και του δάσους, η ρευστότητα και η σύγχυση του ονείρου· το όνειρο προσφέρει στον Πέρη την ευκαιρία μιας επικοινωνίας με μακρινά ή φανταστικά όντα, τα οποία είτε υπήρξαν κάποτε στο βαθύ παρελθόν, είτε δεν υπήρξαν ποτέ, διότι η φύση δεν τα γέννησε. Διηγούμενος τα όνειρά του στους συγχωριανούς του ο Πέρη, δεν τους μεταφέρει μόνο το συγκεκριμένο περιεχόμενό τους· μεταφέρει και υποβάλλει την ιδέα του ίδιου του ονείρου, καθώς και τον χώρο όπου αυτό λαμβάνει εκάστοτε χώρα, δηλαδή τα δάση και τα βουνά. Δεν είναι μόνο οι νεκροί, οι μακρινοί φίλοι, τα τέρατα και τα ξωτικά που αυτοί αναγκάζονται να δουν με τα μάτια του Πέρη· είναι η εισβολή του αλλότριου που αναγκάζονται να δεχθούν, η οποία ακυρώνει τα πλεονεκτήματα της παγιότητας, της συνέχειας και της σταθερότητας που η κοινότητά τους έχει κερδίσει. Για να διαφυλάξουν τα πλεονεκτήματα αυτά και να περιορίσουν στο ελάχιστο τις αλλόκοτες διηγήσεις του Πέρη, δεν είναι παράξενο που χαράσσουν μια διαχωριστική γραμμή μεταξύ της αλήθειας και της πραγματικότητας, από τη μια μεριά, της ψευδαίσθησης ή της παραίσθησης, από την άλλη.

Βεβαίως ο Πέρη εισέρχεται συχνά στον χώρο της πραγματικότητας, αλλά βρίσκεται πάντα απομονωμένος. Έτσι, όταν απάγει την Ίγκριντ μπροστά στα μάτια όλων, παραβιάζει απροκάλυπτα την τάξη της κοινότητας και διαφεύγει, όχι από έναν δρόμο του χωριού, αλλά από το βουνό, που είναι ο δρόμος της απόκλισης. Οι μυκτηρισμοί και ονειδισμοί δεν μπορούν να τον αγγίξουν εδώ και η ομαδική του καταδίωξη δεν αποφέρει κανένα αποτέλεσμα. Ο Πέρη γνωρίζει τα βουνά, ενώ οι χωρικοί αναγκάζονται να "βγαίνουν" σ' αυτά πάντα ομαδικά.

Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο είναι ότι οι ονειροπολήσεις και οι «υπναγωγίες» του Πέρη γίνονται πάντα εκτός της κοινότητας, πάνω στα βουνά, μακριά από την οργανωμένη κοινότητα. Η μόνη εξαίρεση είναι το σπίτι της μητέρας του· αλλά αυτό αποτελεί έναν ενδιάμεσο χώρο: α). η ίδια η μητέρα ανήκει και στους δύο κόσμους του χωριού και του βουνού, β). το σπίτι είναι χτισμένο έξω από το χωριό και γ). κάποτε αποτελούσε χώρο οργανωμένο, όμως αργότερα έγινε ο χώρος της φαντασίωσης και της φυγής για τον Πέρη και τη μητέρα του — περνώντας έτσι από τη σταθερότητα του κόσμου στην απροσδιοριστία του χάους. Όταν αρχίζει το έργο, η μετάβαση αυτή έχει συντελεσθεί.

Το σπίτι θεωρείται ως η εστία των ανθρωπίνων όντων και του πολιτισμού τους· είναι ο χώρος της γέννησης, της ανατροφής και της εξέλιξης της ζωής. Είναι ένας βιωμένος χώρος, συχνά επενδυμένος από παιδικές αναμνήσεις και εικόνες. Σ' αυτόν, «όχι μόνο οι μνήμες μας, αλλά και οι λησμονιές μας έχουν ένα "κατάλυμα". Το ασυνειδητό μας έχει ένα "κατάλυμα". Η ψυχή μας είναι μια κατοικία. Με το να

θυμόμαστε “σπίτια” και “κάμαρες” μαθαίνουμε να “κατοικούμε” μέσα στον εαυτό μας.... οι εικόνες του σπιτιού είναι αμφίδρομες: βρίσκονται τόσο μέσα μας όσο κι εμείς βρισκόμαστε μέσα σ’ αυτές²⁷». Το σπίτι είναι λοιπόν ένας μικρόκοσμος, ακριβέστερα: ένα κέντρο του κόσμου όπου συγκλίνουν όλες οι τάσεις του και συμπυκνώνονται όλες οι δυνάμεις του· το αποδιαρθρωμένο σπίτι, ως κέντρο²⁸ του κόσμου, σημαίνει επίσης έναν αποδιαρθρωμένο κόσμο, έναν κόσμο που τείνει να γίνει χάος.

Τέτοιος είναι και ο κόσμος του Πέερ, όταν, από την παιδική του ήδη ηλικία, μαθαίνει να παρακάμπτει την πραγματικότητα και να στρέφεται στην ονειροπόληση και την ονειροφαντασία. Ο οίκος, το σπίτι, η εστία δεν υπήρχαν πια γι’ αυτόν· ανήκε πια στο δάσος και στα βουνά. Είναι εμφανές πως, στο έργο αυτό, τα βουνά συμβολίζουν έναν δυσχιδή χώρο: πάνω σ’ αυτά ο Πέερ «φεύγει μακριά», αρνείται την πραγματικότητα, παραδίδεται στους κρυφούς του πόθους και στις ασυνείδητες εικόνες που τον συναρπάζουν· παρουσιάζεται σταδιακά σαν ένα ανθρώπινο ξωτικό, με μια ιδιάζουσα αγριότητα που τον απομακρύνει τόσο από τα πλαίσια της πολιτισμένης κοινότητας, όσο και από τα όρια της λογικής και της σαφήνειας. Από την άλλη όμως μεριά, είναι στο βουνό όπου προσπαθεί να χτίσει την καλύβα του — ένας άλλος ιερός χώρος — και να ζήσει “πολιτισμένα” με τη Σόλβειγ που του έχει αφοσιωθεί για πάντα. Η σκηνή που εντοπίστηκε προηγουμένως, ως η πιο αποκαλυπτική για την έγερση των ασυνείδητων πόθων, είναι εξίσου αποκαλυπτική για τη σύγκρουση του οικείου και του ανοίκειου, του κοσμικού και του χαοτικού: πάνω στο βουνό μια ταλανισμένη ψυχή προσπαθεί να βρει τη σταθερότητα και να στρέψει τις δυνάμεις της προς τη δημιουργία ζωής, τη στιγμή που “άλλες” δυνάμεις, αλλότριες και γνοφώδεις, υποσκάπτουν και διαβρώνουν την ευτυχία του. Και, βεβαίως, είναι σ’ αυτήν την καλύβα που θα έρθει ο Πέερ για να βρει ύστατο καταφύγιο στην αγκαλιά της Σόλβειγ. Η σύγκρουση αυτή στιγματίζει και τον χώρο του βουνού: ενώ για τους χωρικούς αποτελεί ένα κατώφλι προς το χάος, για τον Πέερ είναι ένα πεδίο πολλαπλών δυναμειών και αν στη συνείδηση του αναγνώστη-θεατή ο Πέερ καθιερώνεται ως το σύμβολο των δύο σφαιρών της πραγματικότητας και του ονείρου, είναι γιατί ο ίδιος αποτελεί τμήμα του βουνού και του χωριού, ενσάρκωση του κοινοτικού βίου και της περιπέτειας στους θνητούς χώρους του βουνού και του ασυνείδητου.

Αυτός ο διφυής χαρακτήρας του εκφράζεται σαφέστατα από το γεγονός ότι ο ίδιος χτίζει την καλύβα του μέσα στο δάσος, μεταφέροντας έτσι την πολιτισμική τάξη στην αταξία του άγνωστου χώρου· όπως ακριβώς προσπαθεί να “βρει τον εαυτό του”, να ανακαλύψει τις ρίζες του μέσα από τον έρωτά του για τη Σόλβειγ, έτσι χτίζει και την

καλύβα του, στο κέντρο του καινούργιου κόσμου που προσπαθεί να εγκαταστήσει. Βεβαίως, η εγκατάλειψη της καλύβας ισοδυναμεί με εγκατάλειψη της προσπάθειας αυτής· εντούτοις, έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον για την κατανόηση του έργου το ότι η καλύβα χτίζεται, δημιουργείται ένα στερέωμα που τίθεται ακριβώς στον άξονα της Κόλασης, της Γης και του Ουρανού και που μπορεί να κρατεί τις ισορροπίες μεταξύ της φαντασίωσης και της πραγματικότητας. Η εικόνα αυτή θα επανέλθει δύο φορές: πρώτα, όταν ο Πέερ βρεθεί στον καθαρώς ανοικτό χώρο, στις παραλίες της Β. Αφρικής, όπου θα καταιονίζεται από παρακρούσεις και, έπειτα, όταν πρόκειται να πεθάνει. Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι ολόκληρο το δράμα στρέφεται γύρω από το χτίσιμο και το στερέωμα αυτής της καλύβας μέσα στα βουνά, πάνω από την κόλαση της ψυχής και κάτω από τους ουρανούς.

3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από τη σύντομη ανάλυση που προηγήθηκε εξάγονται τα ακόλουθα συμπεράσματα, που δεν ισχύουν βεβαίως μόνο για τον Πέερ Γκυντ:

α). Ο δραματικός χώρος, στο επίπεδο πάντα της συμβολικότητάς του, δεν αποτελεί μόνο μια από τις βασικές παραμέτρους συγκρότησης του δραματικού κειμένου (το κάθε τι πρέπει αναπόδραστα κάπου να συμβαίνει), αλλά αποκτά έναν σπουδαιότατο ρόλο, τόσο από λειτουργική, όσο και από σημασιολογική άποψη.

β). Τα στοιχειώδη χαρακτηριστικά του (έκταση, πυκνότητα, οικειότητα κ.τ.λ.), καθώς και οι σταθερότεροι σχηματισμοί του (κέντρο-περιφέρεια, κύκλος-σταυρός, ουρανός-γη-κόλαση κ.τ.λ.) μεταφράζουν, κατά τρόπο συστηματικό, χαρακτηριστικά και σχηματισμούς της ανθρώπινης ψυχής, τόσο στο επίπεδο του συνειδητού, όσο και σ' αυτό του ασυνειδήτου.

γ). Τα ασυνειδήτα περιεχόμενα και οι μηχανισμοί με τους οποίους αυτά ερμηνεύονται, περνούν, είτε μέσω της ονειροπόλησης και της φαντασίωσης, είτε μέσω του ονείρου, στη σφαίρα του δράματος και μεταστοιχειώνονται σε κρίσιμους συντελεστές της δράσης των προσώπων και της εκτύλιξης του δραματικού μύθου.

δ). Ο δραματικός χώρος είναι ο κατ' εξοχήν "ευνοημένος" από τις επενδύσεις των ασυνειδήτων περιεχομένων του ονείρου και της ονειροφαντασίας. Αυτός μπορεί και χωροποιεί, στο παραστατικό και στο διηγητικό του επίπεδο, το επέκεινα του ονείρου και της φαντασίωσης, μετατρέποντας έτσι το "μη-πραγματικό" σε δυναμικό, αφού το θέτει στη δική του τροχιά εκκρεμότητας προς τη σκηνική του ενσάρκωση.

ε). Δεδομένου ότι ο ονειρικός χώρος απορρέει από τη χωρικότητα ενός σωματικού εγώ²⁹ η μεταφορά του στο δράμα μεταφέρει ταυτοχρόνως αυτή τη χωρικότητα-σωματικότητα στα δραματικά πρόσωπα,

τα οποία, με τη σειρά τους, λειτουργούν ως κόμβοι του χώρου και ως αξίες που επενδύουν τον χώρο και επενδύονται απ' αυτόν.

στ). Αυτό σημαίνει πως ο χώρος δεν αποτελεί μόνο μετάφραση των ψυχικών περιεχομένων· είναι εξίσου μια μεταβαλλόμενη δύναμη που επιηρεάζει τα περιεχόμενα αυτά. Με άλλους λόγους, ο δραματικός χώρος δεν είναι η μηδενική βάση όπου εγγράφονται τα ψυχικά περιεχόμενα και οι πράξεις των προσώπων· έχει από μόνος του μια αυτονομία, μια νοηματική αλληλουχία που του επιτρέπει να δημιουργεί εφалτήρια για τη δημιουργία νέων σημασιών.

ζ). Οι σημασίες που δημιουργούνται κατ' αυτόν τον τρόπο, αποδεικνύουν, με τον πλούτο και την πολυπλοκότητά τους, ότι κάθε δραματικός χώρος είναι πρωτίστως συμβολικός, ότι δηλαδή, παρά τον ενδεχόμενο δηλωτικό του χαρακτήρα, συμπαραδηλώνει συνεχώς μεταβάσεις σε άλλους χώρους, δυνατότητες οικειοποίησης αλλότριων εδαφών και εμβίωσης "τοπίων" που ο εκάστοτε πολιτισμός λησμονεί ή απωθεί.

η) Η μελέτη της συμβολικότητας του δραματικού χώρου εγγράφεται στα πλαίσια των σύγχρονων επιστημών της εθνολογίας, της λαογραφίας και της ψυχανάλυσης και μπορεί, αποδεχόμενη, κατά περίπτωση, τα πορίσματά τους, να προαγάγει τη σπουδή του δράματος.

4. Ο ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

Ο δραματικός χώρος οδηγεί πάντα σ' ένα αλλού, το οποίο είναι η τοπο- σήμανση ενός άλλοτε³⁰. Η γενικής ισχύος διάζευξη «εδώ- αλλού», αντιστοιχεί συνεχώς στη διάζευξη «τώρα- άλλοτε»³¹. Η συμβολικότητα του δραματικού χώρου συνυφαίνεται με τη συμβολικότητα του δραματικού χρόνου — που θα εξετάσουμε στη συνέχεια³².

Αποτελώντας μία από τις θεμελιώδεις δομές των έργων τέχνης³³, (μαζί με τον χώρο), ο χρόνος αποκτά στο θέατρο ακόμη μεγαλύτερη ρευστότητα και απροσδιοριστία εν σχέσει με τον χώρο³⁴ και, χάρη στην εμμενή εκκρεμότητα του δραματικού κειμένου, υπερβαίνει σαφώς τον χρόνο του λογοτεχνικού κειμένου³⁵. Υπενθυμίζουμε εδώ τη θεωρία του Gouhier, σύμφωνα με την οποία το θέατρο αποτελεί τέχνη δύο χρόνων, δύο επάλληλων χρονικοτήτων, (της κειμενικής και της σκηνικής), που συσφαίρωνονται σε μια τρίτη χρονικότητα, τη θεατρική³⁶. Στα πλαίσια αυτά αναπτύσσονται οι αφηγηματικές θεωρίες του χρόνου, που διακρίνουν τον χρόνο της φαντασίας από τον χρόνο της αφήγησης³⁷ ή αλλιώς τον φαντασιακό από τον αφηγηματικό χρόνο. Η διάκριση αυτή έχει το θεατρικό της αντίστοιχο στη διάκριση του αναπαραστατικού και του αναπαριστωμένου χρόνου³⁸. Στα πλαίσια όμως του δραματικού κειμένου πρέπει να σημειωθούν τα εξής: α). τόσο ο αναπαραστατικός, όσο και ο αναπαριστώμενος χρόνος εκκολάπτο-

νται από τις μήτρες παραστασιμότητας του κειμένου, β). άρα ο δραματικός χρόνος είναι ένας χρόνος εκκρεμότητας, βρίσκεται, θα λέγαμε, εν αναμονή δημιουργίας του αναπαραστατικού και του εξ αυτού αναπαριστώμενου χρόνου. γ). Η αρχική διάκριση μεταξύ χρόνου φαντασίας και χρόνου αφήγησης μεταβάλλεται δεδομένου του παροντικού χαρακτήρα του δραματικού λόγου³⁹ και εφ' όσον ο χρόνος αφήγησης, στην περίπτωση του δράματος, υπάγεται ήδη στον χρόνο της φαντασίας, δ). Στη θέση της διάκρισης αυτής και σε αναλογία με τον δραματικό χώρο, καθίσταται δυνατή η διάκριση σε διηγητικό και παριστώμενο χρόνο — με την προϋπόθεση όμως ότι και οι δύο αυτοί χρόνοι εξαρτώνται τόσο από την παροντικότητα, όσο και από την εμμενή εκκρεμότητα του δραματικού λόγου.

4.1. ΠΑΡΙΣΤΩΜΕΝΟΣ ΚΑΙ ΔΙΗΓΗΤΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

Δεδομένης της εκκρεμότητας και της παροντικότητας του δραματικού χρόνου, καθώς και του γεγονότος ότι συνυφάνεται πάντα μ' έναν αντίστοιχο δραματικό χώρο, είναι δυνατή η διάκρισή του, σε παριστώμενο (ή μιμητικό) και διηγητικό χρόνο. Η αναλογία με την παρόμοια διάκριση του χώρου, που επιχειρήθηκε προηγουμένως, είναι βεβαίως εμφανής, όχι όμως πλήρης αφού ο παριστώμενος και ο διηγητικός χρόνος παρουσιάζει αρκετές σημαντικές διαφορές από τους αντίστοιχους χώρους του κειμένου.

Διαπιστώνεται ευθύς εξ αρχής ότι ο δραματικός χρόνος, και στις δύο παραπάνω κατηγορίες του είναι πιο αφηρημένος, πιο ρευστός και, επομένως, πιο δυσπρόσιτος και ακατάληπτος από τον χώρο. Αν επιχειρήσουμε λ.χ. να τον προσπελάσουμε βάσει της διάκρισης πρωτεύοντος και δευτερεύοντος κειμένου του Ingarden, θα διαπιστώσουμε ότι διατηρεί έναν υψηλό βαθμό ρευστότητας και ακαθοριστίας ακόμη και στο πρωτεύον κείμενο. Αυτό συμβαίνει διότι τα κειμενικά συστήματα του χρόνου συγκροτούνται από σημειακές ενότητες συγχρότητα πολυσήμαντες και πάντα εξαρτώμενες από τα σημειακά συστήματα του χώρου. Από την άποψη αυτή, το σημαίνον του χρόνου είναι ο χώρος και τα αντικείμενα με τα οποία αυτός επενδύεται⁴⁰. Αυτό, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι ο χρόνος, ως άυλη και αόρατη μεταβλητή του θεατρικού φαινομένου, παραμένει συνεχώς ασύλληπτος και ακαθόριστος, εξηγεί την ανάγκη των συγγραφέων (και των σκηνοθετών) να τον ενυλώνουν και να τον οπτικοποιούν χρησιμοποιώντας όλα τα δυνατά σημειακά συστήματα (λόγος των προσώπων και διδασκαλίες, ρυθμός της δράσης, κοστούμια, κίνηση, μακιγιάζ και κόμμωση των ηθοποιών, σκηνικά αντικείμενα, φωτισμοί κ.τ.λ.), προκειμένου να του προσδώσουν έναν ελάχιστο βαθμό παραστασιμότητας. Εντούτοις, αυτό που θα ονομάσουμε "παριστώμενο χρόνο" αποτελεί ήδη

έναν χρόνο διηγητικό, αφού είναι διαμεσολαβημένος από άλλα σημει-
ακά συστήματα και, με άλλα λόγια, αποτελεί αντικείμενο "διήγησης".
Δεχόμενοι λοιπόν μια πρωταρχική διηγητικότητα, εγγενή σε κάθε πα-
ριστώμενη χρονική ενότητα, θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις
σχέσεις μεταξύ διηγητικού και παριστωμένου χρόνου.

Σε αντίθεση με τον χώρο. όπου το πρωτεύον κείμενο, καθώς είδαμε
μπορεί να αναφέρεται σε όλα τα είδη του χώρου, ενώ το δευτερεύον
κείμενο περιορίζεται, κατά κανόνα, μόνο στους ορατούς χώρους της
σκηνής, όλες οι διαστάσεις του δραματικού/ σκηνικού χρόνου μπο-
ρούν να εκφράζονται και από τα δύο κειμενικά επίπεδα, αλλά με δια-
φορετικό τρόπο στο καθένα: στο δευτερεύον κείμενο η σήμανση του
χρόνου είναι απλή, σύντομη και, συνήθως, μονοσήμαντη διότι απο-
βλέπει στην άμεση πληροφόρηση των ερμηνευτών και των αναγνω-
στών· στο πρωτεύον κείμενο όμως αναπτύσσονται πιο περίτεχνες
μορφές του χρόνου και σχηματίζονται τα πυκνότερα στρώματα συμ-
βολισμού του. Τα δραματικά πρόσωπα αναφέρονται σ' αυτόν άλλοτε
με μεταφορές ή μετωνυμίες, με υπαινιγμούς και συνεκδοχές και άλ-
λοτε με εκτεταμένες περιγραφές πράξεων, συναισθημάτων και κατα-
στάσεων που συστέλλουν ή διαστέλλουν, επιμηκύνουν ή συντέμνουν,
κερματίζουν ή συνθέτουν, περιστέλλουν ή πολλαπλασιάζουν τις βαθ-
μίδες και τις πτυχές του χρόνου. Ένα πρόσωπο του Claudel σημειώνει
εύστοχα πως «στο θέατρο μεταχειριζόμαστε το χρόνο σα φυσαρμόνι-
κα, κατά το κέφι μας, οι ώρες διαρκούν και τις μέρες τις πηδάμε. Τίπο-
τα ευκολώτερο σα να κάμεις να βαδίζουν πολλοί χρόνοι μαζί, προς
όλες τις κατευθύνσεις»⁴¹. Αυτό ισχύει γιατί ο χρόνος είναι το πιο εύ-
πλαστο και ρευστό υλικό που διαθέτει ο θεατρικός συγγραφέας, υλι-
κό που του παρέχει πολλές δυνατότητες έκφρασης, αλλά και πολ-
λούς κινδύνους πλατειασμού, υπερβολής και χαλαρότητας. Οι
κίνδυνοι αυτοί όμως δεν αφορούν ρητά τον συγγραφέα, αλλά τα πρό-
σωπα που αυτός δημιουργεί: είναι τα πρόσωπα που, με τη δράση
τους, διαμορφώνουν, ευθετούν και οργανώνουν τη χρονική ρευστότη-
τα σε ποικίλες ενότητες εντός του κειμένου.

Αυτό σημαίνει πως, αντίθετα με τον πεζογράφο που μπορεί να
αναφέρεται σε οποιονδήποτε χώρο, ο θεατρικός συγγραφέας, κατά
κανόνα, από μόνος του, εμποδίζεται στην απόδοση της χρονικής
ρευστότητας και μεταθέτει το έργο αυτό στα πρόσωπά του, τα οποία,
ως οντότητες της μυθοπλασίας, δύνανται, με όλους τους τρόπους
που διαθέτουν, να αναφέρονται σε κάτι που ονομάζουμε συμβατικά
διηγητικό χρόνο, που ανήκει στον δικό τους φαντασιακό κόσμο⁴² και
να το χτίζουν με τους δικούς τους ρυθμούς και μέσα στη δική τους
προοπτική.

Εδώ πρέπει να τεθεί ένα καίριο ερώτημα: μπορούν πράγματι τα δραματικά πρόσωπα να ευθετήσουν και να οργανώσουν τη χρονική ρευστότητα, είτε στο διηγητικό, είτε στο παριστώμενο επίπεδο; Αν η απάντηση είναι καταφατική, πώς είναι δυνατή η θεματοποίηση του ακυρωμένου ή του ονειρικού χρόνου, όπως αυτός παρουσιάζεται στη δραματολογία του εικοστού αιώνα;

Η απάντηση που πρέπει να δοθεί είναι όντως καταφατική, εφ' όσον ο χρόνος, για τον οποίο τίθεται εδώ ζήτημα, είναι ο φαντασιακός χρόνος της μυθοπλασίας και το δραματικό κείμενο θεμελιώνεται ως έργο τέχνης ακριβώς χάρη στην ικανότητά του να γεννά και να συγκροτεί έναν ιδεατό κόσμο, του οποίου ο φαντασιακός χρόνος είναι μία από τις βασικές μεταβλητές. Άρα, το δραματικό κείμενο και τα πρόσωπα που αυτό φιλοξενεί μπορούν να οργανώνουν τον χρόνο, παρά τη ρευστότητα και την πολυπλοκότητά του. Το ίδιο ισχύει και για τα έργα που προβάλλουν έναν χρόνο ακυρωμένο ή ονειρικό. Για να γίνει αυτό κατανοητό πρέπει να τονιστεί πως η οργάνωση της χρονικής ρευστότητας δε σημαίνει και ακύρωσή της· όταν λέμε πως το δραματικό κείμενο οργανώνει και ευθετεί τη χρονική ρευστότητα, εννοούμε πως οργανώνει και ευθετεί ένα απερίοριστο, ακαθόριστο και απροσπέλαστο υλικό έτσι ώστε να φανεί ρευστό. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, πολλά κείμενα προβάλλουν μίαν αχρονικότητα· τι σημαίνει όμως αυτό; Η προβολή της αχρονικότητας μέσα από ένα κείμενο προϋποθέτει μια προγενέστερη σύλληψη, εκ μέρους του συγγραφέα, της απουσίας του χρόνου· όμως η αρνητικότητα αυτή δεν τίθεται παρά σε αντίθεση με μια θετικότητα: η απουσία του χρόνου επομένως προϋποθέτει και, έμμεσα αλλά συστηματικά, μαρτυρεί την παρουσία του, η οποία έχει γίνει, κι αυτή, αντικείμενο της συνείδησης. Ο απών χρόνος, ο άχρονος χρόνος δεν μπορεί να συλληφθεί καθ' εαυτόν, αλλά συλλαμβάνεται ως το αρνητικό του χρόνου, χάρη στο οποίο, άλλωστε, είναι συλληπτός και διακριτός ο χρόνος ως τέτοιος. Οι ίδιες παρατηρήσεις ισχύουν βεβαίως και για τον ονειρικό χρόνο, που εγκλείεται στον φαντασιακό χρόνο του κειμένου: είναι και αυτός το αρνητικό του "πραγματικού" χρόνου της μυθοπλασίας και δεν εννοείται χωρίς αυτόν.

Αυτή η διαλεκτική αρχή δεσπόζει σε κάθε πολιτιστικό μόρφωμα που ενέχει τον χρόνο (και στα δύο του καθεστώτα: θετικό και αρνητικό) και έχει αποφασιστικές επιδράσεις — μολονότι δεν ομολογείται πάντα από τους μελετητές — για τις συμβολικές μορφές του χρόνου στο δραματικό κείμενο.

Η ίδια αυτή διαλεκτική αρχή που διέπει την απουσία και την παρουσία του χρόνου, διέπει και τις δύο κατηγορίες του χρόνου που εξετάζονται τώρα. Εάν ορίσουμε τον παριστώμενο χρόνο ως τη ροή των

πράξεων, των συναισθημάτων και των γεγονότων που εκδηλώνονται άμεσα στο κείμενο, σε μια παροντική κυρίως διάσταση και συνθέτουν έτσι μια πρώτη στιβάδα χρονικότητας, τότε ο διηγητικός χρόνος είναι ο φαντασιακός χρόνος αυτής της πρώτης στιβάδας και εκφράζεται ως ένα άλλο παρόν, ως ένα παρελθόν και ένα μέλλον που δε δίδονται άμεσα, αλλά συγκροτούνται ως πολύπτυχες χρονικές ενότητες της φαντασίας, του ονείρου, της ονειροπόλησης, οι οποίες, ανάλογα με την περίπτωση, επηρεάζουν σε διάφορους βαθμούς και με ποικίλους τρόπους τον παριστώμενο χρόνο του έργου και επηρεάζεται απ' αυτόν. Είναι ευνόητο, όπως είδαμε και στην περίπτωση του χώρου, πως ένας διηγητικός χρόνος, ανεξάρτητος από έναν αντίστοιχο παριστώμενο χρόνο — έστω και υποτυπώδη — είναι αδιανόητος: ο τελευταίος του παρέχει πάντα μια βαρύτητα και μια εγγύτητα με το εκάστοτε παρόν, που του είναι απαραίτητη για την ίδια του τη σύσταση. Το άλλοτε και το κάποτε θεματοποιούνται από τη συνείδηση αναγκαστικά ως προς ένα τώρα, εφ' όσον η εκάστοτε συνείδηση, που τα συλλαμβάνει και τα θεματοποιεί, ανήκει στο εκάστοτε παρόν⁴³. Από την άλλη μεριά, ο παριστώμενος χρόνος, που αντιπροσωπεύει κυρίως την παροντική κατάσταση των προσώπων, εγγράφεται αναπόφευκτα στη σφαίρα του διηγητικού χρόνου, αφού ο τελευταίος του προσφέρει το βάθος και την προοπτική — στοιχεία απαραίτητα για την κατανόηση της παροντικής κατάστασης των προσώπων, αλλά και αυτής της ιδιουσυστασίας τους. Με άλλους λόγους, ο διηγητικός χρόνος εκπροσωπεί μια χρονικότητα που πολλαπλασιάζεται συνεχώς εντός και δια του κειμένου⁴⁴ ενώ ο παριστώμενος χρόνος είναι εκείνος που όχι μόνο επιτρέπει, αλλά και προκαλεί την εισχώρηση του διηγητικού χρόνου στο κείμενο και του παρέχει έναν στέρεο σκελετό χωρικότητας και χρονικότητας, ώστε να αναπτυχθεί με αλληπάλληλους μετασχηματισμούς, εκδιπλώσεις και μεταμορφώσεις. Μέσα από αυτή τη διαλεκτική σχέση των δύο χρόνων εκκολάπτεται και ο χρόνος της σκηνης.

Ανακύπτει λοιπόν το ζήτημα της διπλής αναφορικότητας των γλωσσικών σημείων του δραματικού χρόνου. Εδώ, πρέπει να σημειωθεί ότι ο δραματικός χρόνος (όπως, αντιστοίχως, και ο δραματικός χώρος) αναφέρεται τόσο σ' έναν φαντασιακό χρόνο, όσο και στον χρόνο που θα εκτυλιχθεί κατά τη διάρκεια της παράστασης. Αυτός ο δεύτερος όμως δεν υφίσταται υπό το ίδιο ακριβώς καθεστώς με τον σκηνικό χώρο, διότι ενώ ο χώρος υπάρχει αυτούσιος επί σκηνής, ο χρόνος συλλαμβάνεται μόνο έμμεσα, από τα αποτελέσματα που επιφέρει. Ειδικότερα, τα σκηνικά σημεία του χρόνου δεν μπορούν να αυτοπαρουσιαστούν — όπως τα αντίστοιχα σημεία του χώρου — λόγω της εγγενούς ρευστότητας και απροσδιοριστίας του ίδιου του χρονικού

φαινομένου. Ως εκ τούτου, τα σημεία αυτά δεν παρουσιάζουν τη σύμπτωση του σημαινομένου και του αναφερομένου αντικειμένου τους και, για να σημάνουν τον χρόνο, θα πρέπει να επιστρατευθούν άλλα σημειακά συστήματα και να ενεργοποιηθούν ανάλογοι αισθητικοί κώδικες. Αυτό το ασύμπτωτο χρεώνεται, καθώς είπαμε, στην ίδια τη φύση του χρόνου, προετοιμάζεται όμως από το δραματικό κείμενο· επί παραδείγματι, οι χρονικές βαθμίδες της παράνοιας και της λογικής στον *Erriko* Δ' του Pirandello με κανέναν τρόπο δεν μπορούν να αυτοπαρουσιαστούν στη σκηνή· ο σκηνοθέτης οφείλει να χρησιμοποιήσει άλλα σημειακά συστήματα (γλωσσικά, κινησιακά, γειτνιαστικά, προσωδιακά κ.ο.κ.) προκειμένου να τις υποβάλει στο κοινό του· όσο δε θα πλησιάζει από τον παριστώμενο στον διηγητικό χρόνο, οι μορφές που θα δημιουργεί θα πρέπει να αποκτούν μεγαλύτερη συμβολικότητα, αφού θα ανάγονται σε απώτατους διηγητικούς χρόνους, σε σφαίρες φαντασιακές, ονειρικές κ.ο.κ.

Στη συνάφεια αυτή γίνεται φανερό πως ο διηγητικός χρόνος αποτελεί το επέκεινα του παριστωμένου χρόνου, τόσο στο κειμενικό, όσο και στο σκηνικό επίπεδο και, όπως συμβαίνει με τον διηγητικό χώρο, παρουσιάζει τη μεγαλύτερη πυκνότητα των συμβολικών μορφών.

4.2. Ο ΔΙΗΓΗΤΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΓΕΝΙΚΕΣ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΕΣ ΤΟΥ

Για να μελετηθούν καλύτερα οι συμβολικές μορφές που ο διηγητικός χρόνος σχηματίζει αφορμώμενος από τον παριστώμενο χρόνο, θα χρησιμοποιηθεί μια τυπολογία των χρονικών σχημάτων που εμφανίζονται στα διάφορα κείμενα. Με τον όρο “χρονικά σχήματα” εννοούμε τις ελάχιστες δυνατές σταθεροποιήσιμες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ ενός παριστωμένου παρόντος και όλων των άλλων πιθανών χρονικών βαθμίδων που διαμορφώνονται είτε στο διηγητικό, είτε στο παριστώμενο επίπεδο του χρόνου. Οι σχέσεις αυτές είναι οι τροπικότητες του χρόνου στο δραματικό κείμενο και η τυπολογία που επιχειρείται εδώ, μολονότι είναι αυθαίρετη και αναγκαστικά ελλιπής, συμβάλλει στην ευχερέστερη προσπέλαση των τροπικότητων αυτών. Έτσι, υιοθετούμε κατ' αρχάς τον συμβατικό διαχωρισμό σε παρελθόν, παρόν και μέλλον, αποβλέποντας σε μια κατά το δυνατόν ευκρινέστερη ερμηνεία της χρονικής κίνησης και των συμβολικών της μορφών. Η τυπολογία που προτείνουμε χωρίζεται σε δύο τμήματα· το πρώτο συμπεριλαμβάνει τους γενικούς τρόπους με τους οποίους εμφανίζεται ο διηγητικός χρόνος, ενώ το δεύτερο, πιο συγκεκριμένα, συγκεντρώνει τις τροπικότητες του παρόντος.

1). Ένας από τους σημαντικότερους τύπους του δραματικού χρόνου είναι ο ονειρικός και όλες οι προς αυτόν συναφείς μορφές: λή-

θαργος και ληθαργικός πυρετός, υπνοβασία, ονειροπόληση, ποιητικό παραλήρημα, έκσταση κ.ο.κ. Μολονότι το όνειρο αποτελεί ανέκαθεν μία από τις πλουσιότερες πηγές της δραματοουργίας (Σοφοκλής:

Αίας, Shakespeare: *Όνειρο θερινής νυχτός*, Calderon: *Η ζωή είναι όνειρο*), ήταν κατά την εποχή του ρομαντισμού που προβλήθηκε έντονα ως η δεσπόζουσα αισθητική μορφή της περιπλάνησης και της νοσταλγίας⁴⁵ (Kleist: *Ο πρίγκηπας του Χόμπουργκ*, *Η Κατερινούλα* του Χάιλμπρονν) και ως τέτοια μεταδόθηκε στις μεταγενέστερες τεχντροπίες (Ibsen: *Πέερ Γκυντ*, Strindberg: *Ονειρόδραμα*, Lorca: *Σαν περάσουν πέντε χρόνια*, H.- R. Lenormand: *Ο χρόνος είναι όνειρο*), μέχρι τις ημέρες μας (Μάτεσις: *Το φάντασμα του Ραμόν Νοβάρο*, Μανιώτης: *Το καμάκι ή Η τεχνική του ονείρου*, Χρυσούλης: *Το μαγικό δωμάτιο*).

Ο χρόνος αυτός δεν μπορεί ποτέ να ταυτιστεί με το μη-πραγματικό, αλλά με το βαθύτερα πραγματικό. Είναι ο χρόνος της αθωότητας, της ανεπιτήδευτης σχέσης του εγώ με τον εαυτό του, της επανάκαμψης του ασυνειδήτου και των ανεκπλήρωτων επιθυμιών που έχουν κατατεθεί σ' αυτό, της επιστροφής σε μια πρωταρχική κατάσταση, στην αυθεντικότητα, στη γνησιότητα, στις ρίζες του κόσμου και της ζωής. Οι ασυνειδήτες επιθυμίες που είδαμε προηγουμένως δεν μεταφράζονται πάντα με σεξουαλικούς όρους· πολύ συχνά είναι πόθοι για εναρμόνιση του πεπερασμένου με το άπειρο, για επανένταξη των ανθρωπίνων πραγμάτων στη θεία τάξη που είναι η φύση⁴⁶. Άρα το όνειρο γίνεται ένα δεύτερο *φυσικό* καθεστώς που διαμορφώνεται από την αναγκαστική αναδίπλωση του πνεύματος προς τον πιο μυστικό του πυρήνα, κατά τη διάρκεια εκείνων των ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών όπου ο κόσμος γίνεται αποπνικτικός και εφιαλτική η ψυχική ζωή του ποιητή. Η πανανθρώπινη γλώσσα του ονείρου, ο προφητικός της χαρακτήρας (όπως εκδηλώνεται ιδιαίτερα στην αρχαία τραγωδία⁴⁷) και η εκπληκτική της οικειότητα προς την υφή του ανθρώπινου πνεύματος, η εκπληκτική της ικανότητα να εκφράζει, με τον πιο γνήσιο και άμεσο τρόπο, τη ροπή του ανθρώπου προς την πρωταρχική πηγή της ζωής και η απεριόριστη δύναμή της να υπερβαίνει και να ακυρώνει τις συμβατικότητες και τις προδηλότητες του ορθολογικά οργανωμένου κόσμου καθιστούν τον ονειρικό χρόνο ένα από τα πλέον ισχυρά πεδία της δραματικής συμβόλισης. Η συμβόλιση αυτή όμως προποθέτει ένα πρώτο στρώμα νοήματος, αυτό της «πραγματικής» ζωής, όπου τα πρόσωπα τελούν εν εγρηγόρσει και η δράση τους τοποθετείται σ' έναν παριστώμενο χρόνο· από το πρώτο αυτό χρονικό στρώμα προβάλλει ο διηγητικός χρόνος, όπως το όνειρο από την «πραγματικότητα». Αρκετά συχνά δε, οι δύο αυτοί χρόνοι, διηγητικός και παριστώμενος, ονειρικός και «πραγματικός», διαπλέκονται με τέ-

τοιο τρόπο ώστε δύσκολα μπορούν να διαχωριστούν (Λ. Αναγνωστάκη: *Η πόλη και η Παρέλαση*, Μάτεσις: *Βιοχημεία*, Καμπανέλλης: *Ο αόρατος θίασος*).

2). Σε στενή συνάφεια με τον ονειρικό, εκτυλίσσεται και ο μυθικός χρόνος. Η θέση του στο δράμα έχει εδραιωθεί ήδη από την αρχαία τραγωδία και έχει γνωρίσει ποικίλες αναβιώσεις σε όλη τη διάρκεια του δυτικού θεάτρου, από τη ρωμαϊκή εποχή μέχρι τις ημέρες μας (Shakespeare, Racine, Corneille, Goethe, Schiller, Maeterlinck, Claudel, Giraudoux). Ο μυθικός, όπως και ο ονειρικός, χρόνος αποτελεί μια οργανωμένη συμβολική γλώσσα. Ο μυθικός χρόνος είναι ο χρόνος ανάπτυξης μιας διαδικασίας συμβόλισης, είτε αυτή τελείται μέσω συγκεκριμένων συμβόλων, είτε μέσω τελετουργιών⁴⁸. Επιπλέον, η αυθεντικότητα και η ποιότητα της συμβόλισης αυτής καθορίζει και την αυθεντικότητα και την ποιότητα του μύθου και του χρόνου που τον χαρακτηρίζει.

Ως διηγητικός, ο μυθικός χρόνος είναι μια κινητή εικόνα της αιώνιας ακινησίας, αφού παραπέμπει μέσα από το εκάστοτε ιστορικό παρόν, σ' ένα μυθικό παρελθόν, σε μια πρωταρχή (*illud tempus*) του κόσμου και της ζωής, όπου όλα ήταν δυνατά⁴⁹ και οι αντιθέσεις συναιρούνταν σε μian απόλυτη σύνθεση (*coincidentia oppositorum*). Η εμφάνιση αυτού του χρόνου στο δράμα είναι σχεδόν πάντα απόρροια λεπτών συμβολισμών και εγγράφεται στα πλαίσια μιας οντολογίας μη-εννοιακής και μη-εννοιοποιήσιμης, κατά την οποία υπερβαίνεται το εγκόσμιο και εκκοσμικεύεται το υπερβατικό. Στη συναίρεση αυτή, καθώς και στα ίχνη του παριστώμενου χρόνου, που κυλά συνεχώς, εντοπίζεται μια νοσταλγία για τους χαμένους «παράδεισους»⁵⁰, μια έντονη αγωνία που εσωτερικεύεται στα δραματικά πρόσωπα και εκδηλώνεται στο κέντρο της αναμέτρησης της μνήμης και της λήθης⁵¹ και στην αναμονή για την ανανέωση της φύσης και της ζωής⁵². Όπως ο διηγητικός χώρος, με αφετηρία τον παριστώμενο χώρο, συμβολίζει τον ιερό χώρο πάνω στον κοσμικό άξονα, έτσι και ο διηγητικός χρόνος αφορμάται από έναν παριστώμενο χρόνο και συμβολίζει έναν χρόνο ιερό που καθορίζει τη γένεση του κόσμου από το χάος και, σε αντίθεση προς τη διάρκεια του *προφανούς* (ή κοσμικού) χρόνου, είναι αρχέγονος, αιώνιος⁵³ και συνέχει όλες τις φάσεις της ζωής, της δημιουργίας και της καταστροφής των κόσμων⁵⁴.

Οι μορφές που προσλαμβάνει ένας τέτοιος διηγητικός χρόνος στο δραματικό κείμενο, ποικίλλουν ανάλογα με την εποχή και την εκάστοτε τεχνοτροπία. Η ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας λ.χ. είναι αδύνατη χωρίς την προσφυγή στον διηγητικό χρόνο του μύθου, που δίνει όλο το βάρος και τη σημασία του παριστώμενου χρόνου⁵⁵ και

προσδιορίζει την υφή του τραγικού⁵⁶. Σε άλλες περιπτώσεις, ο μυθικός χρόνος εισρέει στον ονειρικό χρόνο (ρομαντικό θέατρο) ή εκφράζεται μέσα από τα αφηγηματικά τμήματα του έργου (επικό θέατρο του Brecht). Αρκετά συχνά βέβαια ο μυθικός χρόνος δεν εμφανίζεται ως διηγητικός, αλλά ως παριστώμενος χρόνος, αφού εκφράζεται άμεσα, στην πρώτη στιβάδα νοήματος του έργου (παραμυθόδραμα), αλλά και ως τέτοιος, δημιουργεί εν συνεχεία δικές του, θεματικά αυτόνομες ενότητες διηγητικού χρόνου (Giraudoux: *Η Νεράιδα*, Maeterlinck: *Το γαλάζιο πουλί*, Anouilh: *Ορφέας και Ευριδίκη*), ενότητες που συχνά αναβιώνουν τον χρόνο των θρύλων (Anouilh: *Ο Κορυσάλλος*, Καμπανέλλης: *Το παραμύθι χωρίς όνομα*), του πανηγυριού (B. Johnson: *Το πανηγύρι του Αγ. Βαρθολομαίου*), της γιορτής, της μασκαράδας και του καρναβαλιού⁵⁷ (M. de Ghelderode: *Σχολή γελωτοποιών*, Anouilh: *Le bal des voleurs*, D. Fo: *Η μεγάλη παντομίμα*, Σκούρτης: *Κομμέντια*).

3). Η τρίτη τροπικότητα του χρόνου στο διηγητικό επίπεδο είναι η επανάληψη: η ιστορία επαναλαμβάνεται, τα ίδια γεγονότα επανέρχονται ανά τακτά διαστήματα, ο χρόνος "γυρίζει" και επιστρέφει σε κάποια αρχική θέση, όπου είχε βιωθεί ως τέτοιος, διαγράφοντας έτσι έναν κύκλο. Έχουμε λοιπόν τον κυκλικό χρόνο, (ως μεταφορά του χρόνου της φύσης, τόσο βαθιά βιωμένου στη μυθική σκέψη), μέσα στον οποίο εγγράφονται οι πράξεις και οι καταστάσεις των προσώπων (O' Neil: *Παράξενο ιντερλούδιο*, Ibsen: *Οι βρυκόλακες*, Pinter: *Ο εραστής*, Bernhard: *Minetti*), επαναλαμβανόμενες και αυτές στον παριστώμενο χρόνο. Αυτή η επανάληψη όμως συμβολίζει ενίοτε τον κύκλο της ίδιας της ζωής και του κοσμικού γίγνεσθαι, ο οποίος διαγράφεται πάνω στις οριακές καταστάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης: είναι ο κύκλος του πόνου και της ηδονής, της οδύνης και της ευτυχίας, της γέννησης και του θανάτου.

4). Ο χρόνος όμως ενδέχεται να μην έχει τόσο μεγάλη σημασία, αλλά να αποτελεί ένα πλαίσιο δράσης των προσώπων. Σε έργα όπως: *Οι Μύγες* ή *Ο κύβος ερρίφθη* του Sartre, *Les bouches inutiles* της S. de Beauvoir, *Οι δίκαιοι* του Camus, ο χρόνος πυκνώνεται στην παροντική του κυρίως βαθμίδα, γίνεται έντονος και επείγων, προκειμένου να υπογραμμίσει τη σπουδαιότητα ενός διλήμματος ή την αγωνία μιας απόφασης των δραματικών προσώπων. Όμως και στην περίπτωση αυτή που δεσπόζει ο παριστώμενος χρόνος, ο διηγητικός χρόνος δε χάνει τη σπουδαιότητά του: εντοπίζεται κυρίως στο μέλλον, που είναι η χρονική προοπτική κάθε απόφασης και σχεδιασμού εκ μέρους των προσώπων.

5). Είναι πιθανό ο χρόνος ενός έργου να μην παρουσιάζει καμία συνοχή, να μην έχει δηλαδή έναν κεντρικό άξονα γύρω από τον οποίο θα εκτυλίσσεται. Σ' αυτήν την περίπτωση έχουμε έναν κατακερματισμένο ή συνειρμικό χρόνο (Καμπανέλλης: *Ο αόρατος θίασος*, Μητροπούλου: *Καμπαρέ "Ο κόσμος"*, Σκούρτης: *Το τράνταγμα του Λαβύρινθου*). Είναι δε κατακερματισμένος όταν στερείται παντελώς οποιασδήποτε λογικής διαδοχής (*Ο δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες* του Β. Ζιώγα), ενώ είναι συνειρμικός όταν, μέσα στην ακατάστατη ροή του, αποκωδικοποιούνται κάποιες σχέσεις (μεταφορές, μετωνυμίας, παραλλαγής κ.ο.κ.) και διαγράφονται κάποιες ακολουθίες των τμημάτων του έργου (*Αντόνιο ή το Μήνυμα* της Λ. Αναγνωστάκη). Ο κατακερματισμένος χρόνος εντοπίζεται και στα δύο επίπεδα του δραματικού χρόνου: δίδεται άμεσα μ' ένα είδος κινηματογραφικής γραφής (συνεχή flashback και flashforwards), αλλά και έμμεσα, σε μια διαρκή συμβόλιση της ρευστότητας των καταστάσεων και της διαφυγής του χρόνου.

6) Η έκτη τροπικότητα του διηγητικού χρόνου είναι αυτή της ειρωνείας. Επειδή η ειρωνεία από τη φύση της συνιστά φαινόμενο συμπαραδήλωσης⁵⁸ (τοποθετείται πάντα σ' ένα δεύτερο επίπεδο νοήματος, συχνότατα αντίθετο προς το πρώτο), ο ειρωνικός χρόνος στο δράμα είναι κυρίως διηγητικός. Ο ειρωνικός χρόνος είναι στην ουσία του ένας χρόνος που τελεί παρά τω χρόνω, δίπλα του ή εναντίον του (*Pirandello: Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, Ionesco: *Η φαλακρή τραγουδίστρια*, Beckett: *Το τέλος του παιχνιδιού*, Adamov: *Η παρωδία*, Καρράς: *Ο Συνοδός*). Είναι ένας χρόνος άμεσα συνδεδεμένος με τη δραματική ειρωνία, κατά την οποία, η άγνοια ορισμένων στοιχείων από κάποια πρόσωπα είναι απαραίτητη για την εμφάνιση της ειρωνίας σε κάποια άλλα, που γνωρίζουν τα στοιχεία αυτά και εκμεταλλεύονται τη γνώση τους με ποικίλους τρόπους. Η χρονική ειρωνία όμως προβάλλεται απρόσωπη, χωρίς ειρωνικό υποκείμενο, χωρίς τον είρωνα, τον σκώπη και τον υποκριτή ή, ακριβέστερα, υποκείμενο και αντικείμενο της ειρωνίας είναι ο ίδιος ο χρόνος, καθώς συγκροτείται από τον λόγο και τις πράξεις των προσώπων. Έτσι, έχουμε συχνά την εξής δομή: ο παριστώμενος χρόνος υποβάλλει έναν διηγητικό χρόνο· ο δεύτερος αποτελεί προσποιητή κατάφαση της πραγματικότητας του πρώτου (Ionesco: *Ο βασιλιάς πεθαίνει*, Καμπανέλλης: *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, Ζιώγας: *Τα επτά κουτιά της Πανδώρας*) ή ψευδή άγνοια της φαινομενικότητάς του. Στις περιπτώσεις αυτές ο παριστώμενος είναι ο καθημερινός ωρολογιακός χρόνος που καταδυναστεύει την ανθρώπινη ζωή. Αυτή είναι και η πρώτη συμβόλιση που επιτελεί ο διηγητικός-ειρωνικός χρόνος. Επίσης όμως ανάγει τον αναγνώστη- θεατή σε

μιαν άλλη κατάσταση, σε μιαν άλλη χρονική σφαίρα, απ' όπου μπορεί να κρίνει, από θέση ισχύος⁵⁹, τη συμβατικότητα του παριστωμένου χρόνου, τούτέστιν τη συμβατικότητα της δέσμευσής του απ' αυτόν.

7). Ο δραματικός χρόνος τείνει ενίοτε να ταυτιστεί με τον επικείμενο σκηνικό χρόνο. Διακρίνουμε εδώ δύο περιπτώσεις: η τάση αυτή εκδηλώνεται στο επίπεδο α). τόσο του παριστωμένου, όσο και του διηγητικού χρόνου (Happening) — οπότε τα δύο επίπεδα δεν διαφοροποιούνται πλέον μεταξύ τους, και β). μόνο στο επίπεδο του παριστωμένου χρόνου, ενώ ο διηγητικός χρόνος υποβάλλει μια άλλη σφαίρα χρονικότητας, που υπάρχει έξω από την αντίστοιχη των σκηνικών δρωμένων (Arrabal: *Νεκροταφείο αυτοκινήτων, Το τρίκυκλο, Ο αρχιτέκτονας της Ασσυρίας*).

8) Σε άλλες περιπτώσεις ο δραματικός χρόνος τείνει να ταυτιστεί με το σύγχρονο παρόν, όπως αυτό διαμορφώνεται από σημαντικά γεγονότα της εκάστοτε εποχής (G. Benedetto: *Napalm*, B.-M. Koltès: *Ρομπέρτο Σούκκο*). Εδώ, και τα δύο χρονικά επίπεδα εξαρτώνται από την παροντική κατάσταση, ενώ στο διηγητικό επίπεδο επιχειρούνται ενίοτε χρονικές μεταβάσεις και γίνονται υπαινιγμοί διαχρονικότητας του παρόντος.

9). Ο δραματικός χρόνος ενίοτε ανάγεται στο ιστορικό παρελθόν και το εκλαμβάνει είτε σε σχετικά αφηρημένα (Corneil: *Cid*, Racine: *Bérénice*, Goethe: *Goetz von Berlinchingen*, Hugo: *Ruy Blas*), είτε σε πιο συγκεκριμένα πλαίσια (Schiller: *Μαρία Στιούαρτ*, Hugo: *Lucrece Borgia*), ενώ, στη σύγχρονη εποχή, έχουμε θεατρικές ερμηνείες γεγονότων του παρελθόντος (Théâtre du Soleil- Ar. Mnouchkine: 1789. *La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, 1793. *La Cité révolutionnaire est de ce monde*, Eug. Durif: *Tonkin-Alger*, R. Fichet: *Plage de la Liberation*). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις ο παριστώμενος χρόνος αναστηλώνει θεατρικά ένα κομμάτι του παρελθόντος, είτε ο διηγητικός χρόνος φωτίζει κάποιες γωνίες του, χρησιμοποιώντας ιδεολογικά στοιχεία αντλημένα από τη σύγχρονη εποχή. Με άλλους λόγους, ενώ ο παριστώμενος χρόνος δίνει τη (θολή ή διαυγή) εικόνα του παρελθόντος, ο διηγητικός χρόνος, εκκινώντας από αυτό το παρελθόν, διαμορφώνει ένα πέρασμα από το *τότε* στο *τώρα*, γεφυρώνει τις διιστάμενες εποχές και αρθρώνει έναν «λόγο» πάνω στην ιστορία των ανθρώπων των πράξεων.

Προτού συνεχίσουμε με την τυπολογία των παροντικών τροπικοτήτων, πρέπει να τονίσουμε τις σχέσεις που υφίστανται ανάμεσα στις εννέα προηγούμενες τροπικότητες και στις διαδικασίες συμβόλισης

του δραματικού κειμένου εν γένει. Είναι βεβαίως σαφές ότι και οι εννέα τύποι δεν είναι ερμητικοί και ανεξάρτητοι ο ένας από τον άλλον. Ο ονειρικός χρόνος λ.χ. (περίπτωση 1) μπορεί κάλλιστα να εκληφθεί ως μυθικός χρόνος (περίπτωση 2), στο μέτρο που εκτυλίσσεται σε μια άλλη, μη-πραγματική χρονική σφαίρα. Από την άλλη μεριά, ο κατακερματισμένος ή συνειρμικός χρόνος (περίπτωση 5) παρουσιάζει βασικά χαρακτηριστικά του ονειρικού και, ενίοτε, του μυθικού χρόνου: ο κατακερματισμός και η συνειρμικότητα των παραστάσεων της συνειδησης εντοπίζονται συχνά στις μυθικές αφηγήσεις, ενώ διέπουν τη «δομή» των ονειρικών εμπειριών. Συχνά, πάλι, οι παραστάσεις αυτές, με την επαναληπτική παρουσία τους, διαμορφώνουν έναν κυκλικό χρόνο (περίπτωση 3), του οποίου το περιεχόμενο είναι, όπως και στον μυθικό και στον ιστορικά προσανατολισμένο χρόνο (περίπτωση 9), η διαχρονική παρουσία θεμελιωδών της ανθρώπινης ύπαρξης στοιχείων. Όμως, όλοι αυτοί οι συσχετισμοί δεν εννοούνται παρά στο πλαίσιο της παροντικότητας και της εκκρεμότητας που χαρακτηρίζει το δραματικό κείμενο ως τέτοιο. Σ' αυτή τη διάσταση, εκτός από τις παροντικές τροπικότητες που θα εξεταστούν στη συνέχεια, και τον χρόνο ως πλαίσιο δράσης (περίπτωση 4), που τονίζει το παρόν ως πεδίο διλημάτων και αποφάσεων, έχουμε, κατ' αντιστοιχία, τους χρόνους εκείνους που τείνουν είτε προς το «πραγματικό» παρόν της ανάγνωσης ή/και της σκηνικής εκπλήρωσης του έργου (περίπτωση 8), είτε να ταυτίζονται με τον επικείμενο χρόνο της παράστασης (περίπτωση 7). Τέλος, ο ειρωνικός χρόνος (πρίπτωση 6), που υπονομεύει την προδηλότητα του συμβατικού χρόνου, συμψηφίζεται συχνά με τον ονειρικό, τον μυθικό και τον κυκλικό χρόνο, αφού, όπως κι αυτοί, διευρύνει τα όρια και βαθαίνει την ανθρώπινη εμπειρία του χρόνου.

4.3. ΟΙ ΓΕΝΙΚΕΣ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΣΥΜΒΟΛΙΣΗΣ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Οι παραπάνω τροπικότητες όμως συνδυάζονται συστηματικά και με τις διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού κειμένου. Πρέπει να σημειωθεί πως ανάμεσα στις διαδικασίες αυτές, υπάρχουν μερικές που σχετίζονται με όλες τις τροπικότητες που αναφέραμε· οι διαδικασίες αυτές είναι: α). Η θεατροποίηση τρίτου βαθμού, κατά την οποία, σ' ένα δυνητικό επίπεδο, όλες οι τέχνες συγκλίνουν και εναρμονίζονται στην τέχνη του θεάτρου. β). Η κειμενική διαδικασία συγκρότησης των δυνητικών σκηνικών αντικειμένων⁶⁰. γ). Η αντίστοιχη διαδικασία συγκρότησης του δυνητικού θεατή⁶¹. δ). Η διαμόρφωση των δραματικών προσώπων ως συμβολικών οντοτήτων. ε). Οι χωρικοί σχηματισμοί και στα δύο τους επίπεδα (παριστώμενο και διηγητικό). Οι βασικές αυτές διαδικασίες σχετίζονται άμεσα και με τις εννέα τροπικότητες του χρό-

νου, εφ' όσον μέσω αυτών των διαδικασιών ο χρόνος μπορεί να εμφανιστεί σε όλες του τις μορφές.

Πιο συγκεκριμένα, ο ονειρικός ο μυθικός και ο ειρωνικός χρόνος συνυφαίνονται συχνά με το θέατρο εν θεάτρω, δεδομένου ότι αφ' ενός, το πλαισιωμένο έργο μοιάζει σαν ένα όνειρο ή σαν μια αναδρομή στο μυθικό παρελθόν, που απορρέει από την «πραγματικότητα» του αρχικού έργου και, αφ' ετέρου, η πλαισιωμένη χρονικότητα υφίσταται, κατά τρόπο προσποιητό, ερήμην της αρχικής χρονικότητας του έργου.

Με τη θεατροποίηση αυτή του πρώτου βαθμού συνδέεται τόσο ο κυκλικός, όσο και ο κατακερματισμένος- συνειρμικός χρόνος. Στην περίπτωση αυτή όμως δεν έχουμε να κάνουμε με την ακραιφνή θεατροποίηση πρώτου βαθμού, αλλά κυρίως με τη θεματική αυτοδιαστροφάτωση του κειμένου (*mise en abîme*): από τη μια μεριά, ο κυκλικός χρόνος συνεπάγεται συχνά την επαναφορά παρομοίων καταστάσεων και ενεργειών — γεγονός που εγκιβωτίζει τον παροντικό στον παρελθοντικό χρόνο — και από την άλλη, ο κατακερματισμένος — συνειρμικός χρόνος, από την ίδια του τη δομή ως μοντάζ, δηλώνει την αποσπασματικότητα των θεματικών ενοτήτων και τη συχνότητα επαναφοράς τους στο εκάστοτε παρόν, σύμφωνα με έναν αισθητικό προσανατολισμό. Μια πιο εύλογη εκδοχή της σχέσης αυτής έχουμε, βεβαίως, όταν διαφορετικές ενότητες παρουσιάζονται συγχρόνως, οπότε δημιουργείται αυτόματα μια ευρύτερη ενότητα η οποία και τις εγκλείει. Πάντως οι δύο χρόνοι μπορεί να συμπέσουν, κατά την ίδια αυτή διαδικασία, όταν η επαναληπτικότητα του ενός και η συνειρμικότητα του άλλου συγκλίνουν σε μια επ' άπειρον (*ad infinitum*) προβολή της αρχικής ενότητας σε μια δεύτερη, της δεύτερης σε μια τρίτη κ.ο.κ. (Wilder: *The Long Christmas Dinner*, Beckett: *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Μάτεις: *Περιποιητής φυτών*).

Ο ονειρικός χρόνος ενός προσώπου μπορεί να θεωρηθεί ως μία «εσωτερική», ψυχική διάρκεια, που, όπως και τα κατ' ιδίαν τμήματα του λόγου, παραμένει απρόσιτη από τα υπόλοιπα πρόσωπα του προσώπου και δημιουργεί μια απόσταση από τα τεκταινόμενα της κάθε σκηνής. Κατά συνέπεια, μπορούμε να ισχυριστούμε πως ο ονειρικός χρόνος, όπως άλλωστε ο μυθικός και ο ειρωνικός, εισέρχεται και σε άλλες «επικές» τάσεις του κειμένου, (κυρίως: στον μονόλογο, στην αφήγηση ενός προσώπου, στον χορό και στο μοντάζ), κάθε φορά που η αρχική μυθοπλαστική ψευδαίσθηση αναστέλλεται χάριν μίας άλλης, που διαυγάει την πρώτη, ενώ επεκτείνει τις σημασιακές ροές της.

Περαιτέρω, ο κυκλικός και ο ειρωνικός χρόνος, προσιδιάζουν συχνά στη θεατροποίηση δευτέρου βαθμού⁶², αφού οι εναλλαγές στο παιχνίδι των ρόλων ερείδονται στη δραματική ειρωνία και καταλήγουν

σε ερμηνευτικές παραλλαγές και επαναλήψεις. Οι ίδιοι αυτοί χρόνοι σχετίζονται επίσης με τη λειτουργία του προλόγου, στο βαθμό που, αφ' ενός οι πράξεις των προσώπων «επαναλαμβάνουν», στο επίπεδο της δράσης, όσα προκαταβάλλονται από τον πρόλογο και, αφ' ετέρου, ο προλογικός χρόνος κρύβει πάντοτε μιαν ειρωνική νότα, που αναδίδεται από τη γνώση εκείνων ακριβώς των στοιχείων που αγνοούν τα δραματικά πρόσωπα. Το πρώτο, βεβαίως, και κυριότερο ανάμεσα στα στοιχεία αυτά είναι το γεγονός ότι τα δραματικά πρόσωπα ανήκουν στον κόσμο της μυθοπλασίας. Έτσι, το υποκείμενο του προλόγου, αλλά και του επιλόγου, τοποθετείται σ' έναν έντονα φορτισμένο ειρωνικό χρόνο.

Επιπλέον, ο ειρωνικός χρόνος, καθώς και ο χρόνος ως πλαίσιο δράσης συνδυάζονται συχνά με τη λειτουργία της δείξεως⁶³, δεδομένου ότι διαμορφώνουν μια χρονική ζώνη όπου παροντοποιείται — και με τις δύο έννοιες του όρου: τη χωρική και τη χρονική — η επικείμενη δράση, με το να *δεικνύεται* ως τέτοια. Για τους ίδιους λόγους, στη διαδικασία δείξεως εισέρχεται συχνά τόσο ο χρόνος που τείνει προς τον χρόνο της παράστασης, όσο και εκείνος που αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη ιστορική εποχή με τη διαφορά ότι η δεικτική λειτουργία του πρώτου καταλήγει ουσιαστικά σε μια μεταθεατρική ενότητα (όπου καταλήγει συχνά και ο χρόνος που τείνει να ταυτιστεί με το εκάστοτε «αληθινό» παρόν), ενώ του δευτέρου, σε μια αφήγηση του παρελθόντος.

Οι παραπάνω συνδυασμοί των χρονικών τροπικότητων δείχνουν με ενάργεια, όχι μόνο την πολυπλοκότητα του δραματικού χρόνου, καθώς αυτός αναπτύσσεται σε συνάφεια με τις συμβολικές διαδικασίες του κειμένου, αλλά και το γεγονός πως και ο ίδιος ο δραματικός χρόνος, κυρίως στο διηγητικό του επίπεδο, είναι ένα πεδίο συμβολικών διαδικασιών, δυναμικό και συνεχώς μεταλλασσόμενο και όχι μια απλή συνισταμένη της δράσης. Η μελέτη των παροντικών τροπικότητων του χρόνου θα ενισχύσει το συμπέρασμα αυτό.

4.3.1. ΟΙ ΠΑΡΟΝΤΙΚΕΣ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΕΣ

Οι τροπικότητες του παροντικού χρόνου είναι πολύ σημαντικές, δεδομένου ότι το δράμα, παρά τις πολυσχιδείς ταλαντεύσεις του στο παρελθόν και στο μέλλον, είναι μια τέχνη με δεσπόζοντα τον παροντικό χαρακτήρα. Όλες οι ταλαντεύσεις του αφορμώνται από ένα φανταστικό παρόν και τείνουν πάλι προς αυτό. Επομένως, μια βαθύτερη κατανόηση των χρονικών βαθμίδων και των συμβολικών μορφών που αναπτύσσονται σ' αυτές, προϋποθέτει τη μελέτη των σχέσεων που αναφύονται μεταξύ των βαθμίδων αυτών και του εκάστοτε παρόντος, χάρη στο οποίο αυτές αποκτούν μιαν υπόσταση.

Οι τροπικότητες, λοιπόν, του παρόντος μπορούν να υπαχθούν στις ακόλουθες κατηγορίες.

1). Το αναδρομικό παρόν. Πρόκειται για μία από τις πιο πολυπληθείς κατηγορίες, δεδομένου ότι κάθε δραματικό έργο «αφηγείται» μια ιστορία, ανατρέχει, επομένως, έμμεσα ή άμεσα (στο διηγητικό ή στο παριστώμενο επίπεδο του), στο παρελθόν. Βεβαίως η εικόνα που παρουσιάζει κάθε φορά το παρελθόν δεν είναι ομοιόμορφη: από τα έργα του Ibsen, στα οποία, όταν σηκώνεται η αυλαία, αποκαλύπτει έναν ολόκληρο παρελθόντα κόσμο να πολιορκεί τα πρόσωπα του παρόντος, μέχρι το θέατρο των καταστάσεων του Sartre, για τον οποίο το παρελθόν ισοδυναμεί με τη *γεγονότητα*⁶⁴, δηλαδή ένα αμετάκλητα παρωχημένο, παγιωμένο και ξεπερασμένο⁶⁵ είναι, που ενώνει μόνο τους νεκρούς⁶⁶, υπάρχει μια πολύ μεγάλη απόσταση που δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει. Εντούτοις η δυναμική σχέση του παρόντος και του παρελθόντος δεν μπορεί να εξαντληθεί τελεσίδικα στα δύο ακραία μας παραδείγματα — και για τον επιπρόσθετο λόγο ότι ούτε τα ιφενικά πρόσωπα είναι μαριονέτες παρελθοντικών δυνάμεων, αλλά ούτε και τα σαρκικά, όντα χωρίς μνήμη· απεναντίας, και οι δύο συγγραφείς ανατέμνουν τη διαλεκτική των δύο βαθμίδων (*Ο πρωτομάστορας Σόλνες*, *Το κουκλόσπιτο*, *Ένας εχθρός του λαού* και *Οι έγκλειστοι της Αλτόνα*, *Η πόρνη που σέβεται*, *Τα βώμικα χέρια*), τονίζοντας ο καθένας από την πλευρά του διαφορετικές δυνάμεις.

Το παρελθόν υπάρχει πάντα πίσω από το παρόν, όπως η σκιά πίσω από το σώμα, παίρνοντας μυθικές, ιστορικές ή θρησκευτικές διαστάσεις. Αυτό ισχύει βεβαίως και στην περίπτωση που ο διηγητικός χρόνος συγκλίνει στην παροντικότητα του παριστωμένου χρόνου· με άλλους λόγους, ο διηγητικός χρόνος είναι εγγενώς επενδυμένος από πολλαπλά ίχνη του παρελθόντος, τα οποία μπορεί και συμπτκνώνει ώστε να τα μεταβιβάζει, με τη βοήθεια λεπτών συμβολισμών, στον παριστώμενο χρόνο.

Η ίδια η έννοια, άλλωστε, του αναδρομικού παρόντος προδίδει την επίδραση που το παρόν δέχεται, σε μικρό ή μεγάλο βαθμό, από παρελθούσες δυνάμεις, ούτως ώστε να συγκροτείται ως παρόν χάρη στις επιδράσεις αυτές. Έτσι, στην *Ανάκριση* του P. Weiss, στην *Κασέτα* και την *Πόλη* της Λ. Αναγνωστάκη, στον *Θάνατο βασιλικού επιτρόπου* του Σεβαστικόγλου, στον *Χρεώστη* του Θέμελη στο *Προάστειο Νέου Φαλήρου* του Κεχαϊδή ή στον *Ορθό λόγο* του Ποντίκα, το παρόν των προσώπων φαίνεται καθηλωμένο από ένα πανίσχυρο παρελθόν, ενώ, σε άλλες περιπτώσεις η αναγωγή στο παρελθόν γίνεται για να κατανοηθεί καλύτερα η παρούσα κατάσταση των προσώπων (*Οι δανειστές* του Strindberg, *Η παρεξήγηση* του Camus, *Η συλλογή* του Pinter).

Πάντως θα πρέπει να γίνει μια λεπτή διάκριση μεταξύ του αναδρομικού παρόντος και του παροντικού παρελθόντος. Το αναδρομικό παρόν, παρ' όλες τις επιδράσεις που μπορεί να δέχεται από το παρελθόν, παρ' όλο που μπορεί να κατατρώχεται απ' αυτό, παρέχει οπωσδήποτε μια ανοιχτή προοπτική, μια πιθανότητα αβέβαιης εξέλιξης και μια γενικότερη εκκρεμότητα προς το άγνωστο μέλλον. Το παροντικό παρελθόν αντιθέτως, στοχεύει κυρίως το παρελθόν, εκφράζοντας μιαν ιδιαίτερη εκδοχή του μέσα σε παροντικές παραμέτρους (R. Kalisky: *Jim le Téméraire, Le Pique-nique de Claretta, La Passion selon Pier Paolo Pasolini*). Στην περίπτωση αυτή, δεν πρόκειται για μια αλληγορία, η οποία αναλύει συγκεκριμένες πτυχές του παρελθόντος με όρους δανεισμένους από το παρόν (Giraudoux: *Ο πόλεμος της Τροίας δε θα γίνει*, Sartre: *Ο ηθοποιός Kean*, Brecht: *Η αγία Ιωάννα των σφαγείων*, G. Grass: *Οι πληβείοι προβάρουν την επανάσταση*), αλλά για εγκατάσταση στο παρελθόν προσώπων που υποτίθεται ότι ανήκουν στο παρόν.

2). Στη δεύτερη κατηγορία υπάγονται εκείνες οι μορφές του παρόντος που αρνούνται το παρελθόν, που καταγγέλλουν τον αναξιόπιστο ή πλαστό χαρακτήρα του. Εδώ έχουμε έναν ισχνότατο παριστώμενο χρόνο, που κατακλύζεται από έναν ισχυρό διηγητικό χρόνο, στον οποίο, άλλωστε, πιστώνεται η αναξιοπιστία και η πλαστότητα του παρελθόντος (Strindberg: *Σονάτα φαντασμάτων*, Lorca: *Σαν περάσουν πέντε χρόνια*, Gombrowicz: *Ο γάμος*, G. Grass: *Ο κατακλυσμός*, Duras: *Savannah Bay*, Mrozek: *Οι εμικρέδες*, H. Pinter: *Η συλλογή*).

Η καταγγελία του παρελθόντος γίνεται βεβαίως μέσω της φαντασίας, που τείνει να υπερκεράσει τη μνήμη. «Μια φαντασία που υπερθεματίζει πάνω στη μνήμη, που τη συμπληρώνει, που την αντικρούει, που τη διαψεύδει, που την εμπλουτίζει. Μια φαντασία που πολλαπλασιάζει ή διαιρεί, που μεταμφιέζει ή εξευτελίζει ή ωραιοποιεί το γεγονός ή την εμπειρία του άλλοτε⁶⁷». Το παρόν που σκιαγραφείται, στο μοντέρνο θέατρο, μέσω του παραγκωνισμού της μνήμης και της αναιρέσης της ιστορικότητας είναι το υπαρξιακό αδιέξοδο του σύγχρονου ανθρώπου, αλλά και η στενωπός όπου εγκλωβίζεται η σύγχρονη κοινωνία, το καθεστώς απραξίας και αδράνειας, στο οποίο φαίνεται να καταδικάζει τον εαυτό της: «... η δράση γίνεται μάταιη κίνηση, χωλό βήμα, απεγνωσμένο διάβημα, αναμονή χωρίς αντικείμενο, επανάληψη ή άσκοπη άρνηση. [...] Τα πρόσωπα [...] δεν ενσαρκώνουν ατομικά πεπρωμένα. Ενσαρκώνουν τη μοίρα μιας εποχής και μιας ανθρωπότητας που αναζητεί την ανθρωπινότητά της παραπαίωντας στα τυφλά, ακόμη και μέσα στο παρελθόν, αφού το παρόν δεν είναι ικανό να την πείσει πως ο άνθρωπος μπορεί «να γίνει αυτό που είναι⁶⁸».

3). Το προβολικό παρόν. Πρόκειται για τη δεύτερη από τις πολυπληθέστερες κατηγορίες του χρόνου, δεδομένου ότι κάθε παροντική πράξη τελείται εν όψει ενός προσεχούς ή απώτατου μέλλοντος (*Cid* του Corneille, *Ανδρομάχη* του Racine, *Ερνάνης* του Hugo, *Τρεις αδελφές* του Τσέχωφ),. Εάν η αναδρομή στο παρελθόν ισοδυναμεί με επιστροφή στο τετελεσμένο και παγιωμένο είναι, η προβολή προς το μέλλον ισοδυναμεί με διάνοιξη προς την ενδεχομενικότητα, την πιθανότητα και τη δυνατότητα: ενώ το παρελθόν συνιστά για το δραματικό πρόσωπο, αλλά και για τον αναγνώστη/θεατή, μian αναγκαία και δεδομένη πραγματικότητα, το μέλλον διατελεί σε εμμενή εκκρεμότητα, αφού, στην ασάφεια και την αβεβαιότητά του, εκπροσωπεί αυτό που λείπει από το παρόν για να είναι μια αληθινή χρονική πλησμονή⁶⁹. Ενώ ο ηρωισμός και η ανδραγαθία αποτελούν για τον Αίαντα του Σοφοκλή το είναι που δεν μπορεί παρά να το είναι, η απονενοημένη αυτοχειρία του είναι το μέλλον του μέσα στη σταθερή προοπτική της δυνατότητας να μην το είναι⁷⁰. Το προβολικό λοιπόν παρόν είναι η ενεργοποίηση της δυνατότητας των δραματικών προσώπων να γίνουν κάτι άλλο από αυτό που είναι ή, με άλλους όρους, η δυνατόποίηση (possibilisation)⁷¹ του μέλλοντος μέσα στις συνθήκες του εκάστοτε παρόντος.

Σε αρκετές περιπτώσεις, βεβαίως, το δραματικό έργο δεν αρκείται στη δυνατόποίηση του μέλλοντος, αλλά προβαίνει και στην παροντοποίησή του, δηλαδή στη μετατόπισή του από το διηγητικό στο παριστώμενο επίπεδο του χρόνου. Για να γίνει αυτό, επιστρατεύεται συχνά ο ονειρικός χρόνος, υπό τη μορφή οράματος ή ονειροπόλησης, έτσι ώστε η μελλοντική πτυχή του χρόνου να εκτυλίσσεται, με τρόπο παρενθετικό και εμβόλιμο, μέσα από το παρόν της δράσης του έργου. Στη συνάφεια αυτή, ενδέχεται η μελλοντική εικόνα, που λειτουργεί εν είδει πρόρρησης ή προφητείας, να πραγματοποιηθεί αργότερα στα πλαίσια της παροντικής δράσης (Kleist: *Ο πρίγκιπας του Χόμπουργκ*, Lenormand: *Ο χρόνος είναι όνειρο*), επαληθεύοντας έτσι το όραμα ή την ονειροπόληση. Για να συμβεί αυτό θα πρέπει να εναρμονισθούν σε μια καινούργια τροπικότητα τόσο ο ονειρικός και κυκλικός χρόνος, όσο και ο συνειρμικός και ειρωνικός, δεδομένου ότι η ίδια χρονική βαθμίδα εμφανίζεται δύο φορές, τη μία στο μελλοντικό, την άλλη στο παροντικό επίπεδο, με αποτέλεσμα να συνείρονται οι παραστάσεις των δύο σκηνών και να δημιουργείται αφ' ενός μια θεματική αυτοδιασπρωμάτωση (mise en abîme) και, αφ' ετέρου, ένας διπλός ειρωνικός χρόνος: πρώτα, από την πλευρά του μελλοντικού χρόνου εν όψει του παρόντος στο οποίο παρεισδύει και, στη συνέχεια, από την πλευρά του παροντοποιημένου (πρώην) μέλλοντος εν όψει του παρελθόντος, που λίγο πριν αποτελούσε παρόν. Στην περίπτωση δε που η μελλοντι-

κή εικόνα δεν θα πραγματοποιηθεί, αλλά θα παραμείνει μέχρι το τέλος του έργου ένα ενδεχόμενο, λίγο ή πολύ πιθανό (Priestley: *Εμείς και ο χρόνος*), τότε η εικόνα αυτή δημιουργεί ένα προγεφύρωμα με το μέλλον, το κάνει να υπάρχει ως μια διαρκή εκκρεμότητα του παρόντος, ενώ, η ίδια η εικόνα εικονίζει ταυτοχρόνως το παρόν, το μέλλον και τη σχέση εκκρεμότητας που τα συνδέει: είναι α). η εικόνα του επικειμένου που δεν έχει επέλθει ακόμα, αλλά επιχωριάζει στο παρόν· β). η εικόνα ενός παρόντος που συνεχίζει να υπάρχει ως παρόν, ακριβώς επειδή πολιορκείται με εμμονή από το επικείμενο και γ). η εικόνα της διαλεκτικής σχέσης παρόντος και επικειμένου.

4). Το πολλαπλό παρόν. Πρόκειται για την κατηγορία του παρόντος που εμφανίζεται ταυτοχρόνως με πολλές μορφές, εφάμιλλες μεταξή τους. Η πολλαπλότητα αυτή ενδέχεται να εστιάζεται είτε στο παρόν των συγκεκριμένων δραματικών προσώπων και των καταστάσεων που αυτά βιώνουν, είτε στην πλοκή του μύθου. Η πολλαπλότητα του προσώπου έχει αρκούντως μελετηθεί στο έκτο κεφάλαιο. Εδώ ας σημειωθεί πως οι επάλληλες μορφές του παρόντος ενός προσώπου σηματοδοτούν την πυκνότητα των σημασιακών ροών του χρόνου και συμβολίζουν τόσο τη δυναμική της ανθρώπινης ύπαρξης, όσο και την αδυναμία καθορισμού της ύπαρξης αυτής. Από την άλλη μεριά, η πολλαπλότητα του παρόντος στην πλοκή του μύθου, πέρα από τη δραματική τεχνική που ενσαρκώνει, συμβολίζει τις πολύπλοκες σχέσεις που οι άνθρωποι αναπτύσσουν όταν έρχονται σε επαφή μεταξύ τους, καθώς και τον απρόβλεπτο και πολύσημο χαρακτήρα των ενεργειών τους, ως προς τα αποτελέσματα που αυτές επιφέρουν στους άλλους. Κατά κανόνα, η πολλαπλότητα των προσώπων και αυτή της πλοκής είναι αζεδιάλυτα συνυφασμένες πάνω στον ίδιο δραματικό καμβά. Έτσι, από τις αρχές του εικοστού αιώνα, γινόμαστε μάρτυρες μιας διάσπασης της παραδοσιακά εννοουμένης προσωπικότητας, ως δεδομένης και ολοκληρωμένης ψυχοπνευματικής ενότητας, σε πολλές και, ενίοτε, αντιφατικές εκδοχές του εγώ. Η διάσπαση αυτή μεταφράζεται αυτομάτως σε αναίρεση του ενιαίου και μονοσήμαντου παρόντος, αλλά και σε διάψευση της ταυτιστικής λογικής του χρόνου ως «προ-οδευτικής» γραμμικής πορείας. Από το σημείο αυτό και μετά, ανάλογα με το έργο των διαφόρων συγγραφέων, ο διηγητικός χρόνος του πολύπτυχου παρόντος διαμορφώνεται από την αναζήτηση του θεατρικού ενστίκτου και του νόηματος της μεταμόρφωσης (Evinoff)⁷², από την παρουσία γκροτέσκων δραματικών μορφών που εγγράφονται στον ειρωνικό χρόνο (Pirandello), από τις καταστάσεις όπου τα δραματικά πρόσωπα εκλαμβάνουν διαφορετικά το παρόν τους, καθώς οδηγούνται σε φοβερά διλήμματα και σε συμπλοκές (Brecht, Sartre) ή παρου-

σιάζονται ως συνεχώς αναδημιουργούμενα όντα σ' έναν καλειδοσκοπικό χώρο και χρόνο (A. Gatti: *Chant public devant deux chaises électriques*).

Οι παραπάνω τέσσερις κατηγορίες του παροντικού χρόνου αποτελούν τους σταθερούς άξονες γύρω από τους οποίους αναπτύσσονται οι άλλες πολυσχιδείς ενότητες του παρόντος, στα πλαίσια του ευρύτερου δραματικού χρόνου. Μπορούμε, επί παραδείγματι, να εντοπίσουμε ένα άχρονο παρόν, το οποίο στερείται μελλοντικής προοπτικής και ανασύρει συνεχώς εικόνες του παρελθόντος (Sartre: *Huis clos*) ή στερείται ακόμα κι αυτού του παρελθόντος (Beckett: *Περιμένοντας τον Γκοντό*). Στην πρώτη περίπτωση έχουμε ένα αρνητικό μέλλον που, ως απουσία, προσδιορίζει τις πράξεις των προσώπων και κατευθύνει την αναδρομή τους στο παρελθόν· το ίδιο συμβαίνει και στη δεύτερη περίπτωση, με τη διαφορά ότι, ελλείψει μνήμης, το παρελθόν έχει σχεδόν εξαλειφθεί, με αποτέλεσμα να συμπιέζεται ακόμη περισσότερο το παρόν και να δημιουργεί ένα μέλλον ουτοπικού, περίπου, χαρακτήρα.

Μπορούμε προσέτι να εντοπίσουμε ένα απεριόριστο παρόν που αναπτύσσεται είτε στο παριστώμενο (A. Gatti: *La vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.*), είτε στο διηγητικό επίπεδο (Μάτεσις: *Περιποιητής φυτών*, Δ. Χριστοδούλου: *Γωνία ποτάμι και γέφυρα*). Εδώ, ο χρόνος φαίνεται πως κυλά, οι καταστάσεις μεταβάλλονται, όμως η χρονική σταθερά είναι το παρόν που δεσπόζει ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, καθιστώντας τις αλλαγές ελάχιστονες εκδοχές, μετατοπισμένες στον χρόνο.

Μπορούμε βεβαίως να επεκτείνουμε την τυπολογία των παροντικών τροπικότητων και να αναφερθούμε στο παρόν που χαρακτηρίζεται από τους ρυθμούς της επιβράδυνσης ή επιτάχυνσης, από τη στατικότητα ή την «προ-οδευτικότητα» του, από την πυκνότητα ή την κενότητα του κ.ο.κ. Γεγονός παραμένει πως όλες αυτές οι τροπικότητες υπάγονται στις τέσσερις αρχικές κατηγορίες, τις οποίες ειδικεύουν ή τροποποιούν. Αυτό πάντως που προέχει, στη μελέτη όλων των παροντικών τροπικότητων του χρόνου είναι το γεγονός ότι για τη διαστολή ή τη συστολή του παρόντος, εν σχέσει με το παρελθόν και το μέλλον, αλλά και με όλες τις ενδιάμεσες διαβαθμίσεις τους, μπορούν να ενεργοποιηθούν όλες οι διαδικασίες συμβόλισης. Αυτό σημαίνει πως οι αναδρομές, οι προβολές και οι συμπυκνώσεις του παρόντος αποτελούν, πέρα από την καθαρά τεχνική πλευρά τους, συμβολικές δυνάμεις που ο συγγραφέας έχει στη διάθεσή του όταν δημιουργεί τα πρόσωπά του και τα θέτει εν χώρω και εν χρόνω.

4.3.2. ΤΑ ΕΙΔΗ ΤΟΥ ΑΝΑΔΡΟΜΙΚΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΣΥΜΒΟΛΙΣΗΣ

Θα χρησιμοποιηθεί ως παράδειγμα το αναδρομικό παρόν. Η αναδρομή του μπορεί να καταχωρηθεί στις εξής τέσσερις κατηγορίες⁷³.

α). Αναδρομή ως δομική τεχνική (Sartre: *Τα βρώμικα χέρια*, Sl. Mrozek: *Το πορτραίτο*, Salacrou: *Les nuits de la colère*, Pinter: *Η προδοσία*).

β). Υποκειμενική αναδρομή (Salacrou: *L' inconnue d' Arras*, *Le Soldat et la Sorcière*, Anouilh: *Ne reveillez pas Madame*, A. Miller: *Ο θάνατος του εμποράκου*, L. Bellon: *Dames du Jeudi*, Ionesco: *Αμεδαίος ή πώς να τον ξεφορτωθούμε*, Καμπανέλλης: *Ο αόρατος θίασος*, Χρυσούλης: *Το μαγικό δωμάτιο*).

γ). Αναδρομή με αφετηρία έναν αφηγητή (Wilder: *Η μικρή μας πόλη*, Anouilh: *Ο Κορυδαλλός*, A. Miller: *Ψηλά απ' τη γέφυρα*, Salacrou: *Λεωφόρος Ντυράν*).

δ). Αναδρομή με μαγικό ή μεταφυσικό χαρακτήρα (Corneille: *L' Illusion comique*, Maeterlinck: *Το γαλάζιο πουλί*, Pirandello: *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, Anouilh: *Cher Antoine ou l' Amour raté*, Sartre: *Ο κύβος ερρίφθη*).

Γίνεται σαφές πως η καθεμιά από τις τέσσερις αυτές κατηγορίες του αναδρομικού παρόντος καλύπτει συχνά ένα τμήμα από το πεδίο εμβέλειας της άλλης. Μια δομική αναδρομή λ.χ. είναι μια συνολική μετατόπιση της δράσης στο παρελθόν, που μπορεί να εγκλείει και μια υποκειμενική αναδρομή και η ίδια να εγκλείεται στην αναδρομή με αφετηρία τον αφηγητή. Από την άλλη μεριά, η μαγικού χαρακτήρα αναδρομή ενδέχεται να είναι δομική, εάν τελείται η συνολική μετατόπιση, ή προσωπική, εάν η μετατόπιση αφορά μόνο ένα πρόσωπο που δέχεται την επίδραση μια μαγικής ή μεταφυσικής δύναμης. Επομένως, κάθε κατηγορία αντιπροσωπεύει λεπτές διαφοροποιήσεις και ελαφρές αποκλίσεις από τη γενική τροπικότητα του αναδρομικού παρόντος, που εξετάσαμε προηγουμένως.

Αν θέλουμε τώρα να ελέγξουμε τις σχέσεις των κατηγοριών αυτών με τις διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού κειμένου εν γένει, μπορούμε να προβούμε στις ακόλουθες γενικές παρατηρήσεις.

Πρέπει κατ' αρχάς να σημειωθεί ότι οι τέσσερις τύποι αναδρομής — καθώς υποστηρίζονται από τις διδασκαλίες, τους μονολόγους και τους προλόγους — συνιστούν τέσσερις παραπλήσιους μεταθεατρικούς λόγους, καθένας από τους οποίους περιέχει, σε διαφορετικούς βαθμούς, όλες τις «επικές» τάσεις του δράματος. Για παράδειγμα, όλες οι μορφές της αναδρομής σχετίζονται και με τους τρεις βαθμούς θεατροποίησης. Η πρώτου βαθμού θεατροποίησης, το θέατρο εν θεάτω, προϋποθέτει σιωπηλά μια μετατόπιση στο παρελθόν της ιστο-

ρίας του πλαισιωμένου έργου, μετατόπιση που μπορεί να είναι προσωπικού, δομικού ή μεταφυσικού χαρακτήρα ή, ακόμα, να έχει αφετηρία της τον λόγο ενός αφηγητή. Το ίδιο ισχύει με την τεχνική της θεματικής αυτοδιαστρωμάτωσης, με το παιχνίδι των ρόλων και με τη διαδικασία αφομοίωσης όλων των τεχνών στο θέατρο. Ιδιαίτερα πρέπει να σημειωθεί ότι κάθε αναδρομή σχηματίζει μια θεματική αυτοδιαστρωμάτωση, δεδομένου ότι η αρχική μετατόπιση προς το παρελθόν διανοίγει τις προοπτικές για μια δεύτερη μετατόπιση προς ένα απώτερο παρελθόν κ.ο.κ.

Η ίδια σημασία βεβαίως θα αποδοθεί και στο μοντάζ, στο μέτρο που κάθε αναδρομή, και ιδιαίτερα η προσωπική, ισοδυναμεί με μια ένωση προσχηματισμένων ετερογενών ενοτήτων λόγου, που συγκλίνουν πάνω στον ίδιο θεματικό άξονα. Τόσο η μορφή, όσο και το περιεχόμενο των ενοτήτων συμπυκνώνεται σε μια καινούργια ενότητα λόγου, η οποία υπερτίθεται του αθροίσματος των αρχικών ενοτήτων κατά έναν απροσδιόριστο παράγοντα Χ. Οι ενότητες αυτές εμφανίζονται τόσο στο μοντάζ, όσο και στις τέσσερις κατηγορίες του flashback.

Υπάρχουν, τέλος, και οι πρόδηλοι συσχετισμοί της αναδρομής με αφετηρία τον αφηγητή με την αντίστοιχη επική τάση του προσώπου αφηγητή ή της μαγικής/ μεταφυσικής αναδρομής με τη διαδικασία δείξεως και τα προς τους θεατές τμήματα του δραματικού λόγου (*ad spectatorem*). Οι συσχετισμοί αυτοί ισχύουν βεβαίως και για όλες τις κατηγορίες του παροντικού χρόνου και επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι ακόμα και οι τεχνικοί χειρισμοί της παροντικότητας του δραματικού κειμένου, εκ μέρους του συγγραφέα, είναι αναπόφευκτα συνυφασμένοι με τα συμβολικά νήματα που καλύπτουν και επενδύουν όλο το πλάτος και το βάθος του έργου.

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι κατηγοριοποιήσεις και οι αναλύσεις που προηγήθηκαν στηρίχθηκαν στην αρχή πως οι τροπικότητες του διηγητικού και του παριστωμένου χρόνου δεν αποτελούν τυπολογικές παραλλαγές, αλλά ζώσες συμβολικές δυνάμεις που πρέπει να θεωρούνται κατά τρόπο ενιαίο. Οι δυνάμεις αυτές μας δείχνουν πως το παρόν, εννοούμενο ανεξάρτητα από τις άλλες χρονικές βαθμίδες, δεν είναι παρά μια απειροστική στιγμή, το γινόμενο μιας άπειρης διαίρεσης⁷⁴· στην πραγματικότητα, το παρόν, το εκάστοτε παρόν, καταφάσκει εκ νέου κάθε φορά την παρουσία ολόκληρου του παρελθόντος — το οποίο απομακρύνει ως παρελθόν — και προαναγγέλλει την παρουσία του μέλλοντος· το παρόν δεν είναι κλειστό στον εαυτό του· δεν τίθεται ως σταθμός μεταξύ του παρωχημένου και του επικείμενου⁷⁵· όπως η συνείδηση που το θεμελιώνει⁷⁶, τίθεται πάντα μ' έναν αρνητικό τρόπο: «σαν παρόν δεν είναι

αυτό που είναι (παρελθόν) και είναι αυτό που δεν είναι (μέλλον)»⁷⁷.

Εδώ έγκειται και η σημασία του επάλληλου προς εαυτόν παρόντος, της πολλαπλής προσωπικότητας, της συνεχούς μεταμόρφωσης. Εάν όμως το παρόν είναι αυτή η αρνητικότητα που διαφεύγει συνεχώς, το παρελθόν και το μέλλον, που συγκροτούνται πάνω στο παρόν, θα είναι και αυτά αρνητικότες· θα ορίζονται δηλαδή ως είναι που δεν είναι αυτό που είναι. Αυτήν ακριβώς την αρνητικότητα εκφράζουν όλες οι τροπικότητες του χρόνου στο διηγητικό τους επίπεδο: όλες οι τροπικότητες του χρόνου είναι εκφάνσεις της ίδιας αυτής αρνητικότητας που χαρακτηρίζει την οντολογία του χρόνου. Το διηγητικό επίπεδο — που, καθώς είπαμε, συγκεντρώνει τα πυκνότερα συμβολικά νοήματα — είναι το επίπεδο όπου οι τροπικότητες αυτές, συγκροτημένες αρχικά στο παραστατικό επίπεδο, συγκλίνουν από διαφορετικές κατευθύνσεις και διαμορφώνουν την αρνητικότητα, τη ρευστότητα και την απροσδιοριστία του χρόνου· με άλλους λόγους, διαμορφώνουν α). ένα παρελθόν ως παρωχημένο μέλλον και ως πρόσφατο παρόν, β). ένα παρόν ως προσεχές παρελθόν και ως πρόσφατο μέλλον και γ). ένα μέλλον ως επικείμενο παρόν και ως δύναμι παρελθόν⁷⁸. Οι πρωταίεμοι αυτοί του χρόνου στοιχειοθετούν τον αρνητικό χαρακτήρα του, όπως συλλαμβάνεται και βιώνεται από τη συνείδηση του αναγνώστη-θεατή.

Με την έννοια αυτή, ο διηγητικός χρόνος, ως τέτοιος, είναι εκείνο το επίπεδο του σύνολου δραματικού χρόνου, όπου εκφράζεται συμβολικά ο εμμενής χρόνος της συνείδησης που θεμελιώνει τον κόσμο και που θεμελιώνεται, με τη σειρά της, εντός αυτού.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η μελέτη αυτή βασίζεται στο έβδομο κεφάλαιο της διδακτορικής διατριβής του γράφοντος (βλ. Πεφάνης [1995]), με τίτλο: «Ο Χώρος και ο Χρόνος».

2. Από την απεριόριστη βιβλιογραφία σχετικά με το ζήτημα του θεατρικού χώρου και τις ποικίλες θεματικές που εμφανίζονται σ' αυτό, παραπέμπουμε επιλεκτικά: Chambers [1903], Souriau [1960], σσ. 9-15, A.W. Pickard-Cambridge: *The Theatre of Dionysus in Athens*, "Oxford U.P.", London 1946, του ιδίου: *The Dramatic Festivals of Athens*, "Oxford U.P.", London 1968, H. Leclerc: «Scénographie et architecture théâtrale en Angleterre», *Revue d'histoire du théâtre* I, 1956, σσ. 29-39, P. Moisy: «Églises et théâtres», *Revue d'histoire du théâtre* II, 1960, σσ.103-117, M. Bieber: *The History of the Greek and Roman Theater*, "Princeton U.P.", Princeton 1961, (19391), P. Arnott: *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC*, "Oxford U.P.", Oxford 1962, Συλλογικό [1965], Babelt-Jacquot [1969], Yates [1969], Duvignaud [1970] και [1977], Babelt [1972], Rey-Flaud [1973], Cl. Gauvin: *Un Cycle du théâtre religieux anglais au moyen âge*, "C.N.R.S.", Paris 1974, D. Babelt: *Les Révolutions scéniques au XXe siècle*, "Société Internationale d'Art xxe siècle", Paris 1975, του ιδίου: *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, "C.N.R.S.", Paris 1988, E. Königson: *L' Espace théâtral médiéval*, "C.N.R.S.", Paris 1976, σε επιμέλεια του ιδίου: *Le Théâtre dans la ville*, "C.N.R.S.", Paris 1987, Χρ. Αθανασόπουλος: *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, "Σιδερός", Αθήνα 1976, Corvin [1976], Scherer [1977], σσ. 214-265, Königson [1977], Συλλογικό [1977], Ubersfeld [1979], [1981], [1982] και [1983], J.-J. Roubine: *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, "P.U.F.", Paris 1980, Strehler [1980], Συλλογικό [1980a] και [1980b], Baldry [1981], M. Hays: *The Public and Performance*, "UMI Research Press", Ann Arbor 1981, Brook [1982], Gourdon [1982], Ch. Bec-ir. Mamczarz (éds): *Le Théâtre Italien et l'Europe*, "P.U.F.", Paris 1983, Corvin [1983], Ubersfeld [1983], Μαρτινίδης [1984], Κ. Παπαϊωάννου: «Θεατρική αρχιτεκτονική και σκηνογραφία», *Δρώμενα* 7/ 9, 1985, σσ. 65-66, Φ. Παπαθεοδώρου: «Πόλη και θεατρικός χώρος», όπ.π., σσ.66-67, Blume [1986], Pavis [1987], Συλλογικό: *Le lieu théâtral à la Renaissance*, "C.N.R.S.", Paris 1988, Carlson [1989], Devlin [1989], σσ. 27-52, Issacharoff [1990], σσ. 65-80, Χουρμουζιάδης [1991], Vanden Heuvel [1991], A. Veinstein-V. Coucosh: «Le lieu théâtral», στο Couty-Rey [1992], σσ.194-207, Couty-Ryngaert [1992], Hilton [1992], σσ.1-10, Γραμματάς [1992], σσ.210-220, Πεφάνης [1993], Constantinidis [1993], σσ.83- 202, Πατσάλιδης [1993], *Théâtre Aujourd'hui* 2, σσ. 57-74, Couprie [1994], σσ. 21-25, Corvin [1994], σσ. 162- 169. Για τον δραματικό χρόνο, ως προς την τεχνική του δόμηση και ως προς τη σχέση του με τον θεατρικό χρόνο, περιοριζόμαστε στις εξής πηγές: Μουρέλος [χ.χ.], σσ. 37- 65, Styan [1963], σσ.141-162, 188-204, Pütz [1970], Romilly [1971], Levitt [1971], σσ.24-34, Weinrich [1974], Stribny [1974], Langer [1979a], σσ. 306-325, Ubersfeld [1981], σσ.239-280, της ίδιας [1982], σσ.187-224 και [1991], σσ.143-145, J.-P. Lenin: «Armand Gatti on time, place and the theatrical event», *Modern Drama* 25, 1982, σσ.69-81, P. Gobin: «Space and time in the plays of A. Maillat», όπ.π., σσ. 46-59, Nowakowska [1982], Szondi [1983], σσ.122-134, R. Boleslavsky: *Acting*, "Theatre Arts Books", N. York 1984, Veltrusky [1984], σσ.406-410, 424-427, Calbris [1985], Guiraud [1985], σσ.151-171, Slawinska [1985], σσ.197-219, Pavis [1985], σσ.145-164, 297-307, και [1987], Hilton [1987], σσ.1-10, Γραμματάς [1987], σσ.144-155, [1990], σσ.88-91, [1992], σσ.201-206, Gouhier [1989], Art Press, ειδικό τεύχος: *Le Théâtre, art du passé, art du présent*, Paris 1989, P.-A. Villemaine: «Le temps d' une représentation», στο Monod [1990], σσ.63-70, Larthomas [1990], σσ.147-168, 309-329, Issacharoff [1990], σσ. 81-94, Corvin [1991] και [1994], σσ.170-176, Pfister [1991], Μπακονικόλα- Γεωργοπούλου [1991], σσ.177-189, Ryngaert [1991], σσ. 81- 87, Πούχινερ [1991], σσ. 325-348, Χουρμουζιάδης [1991], σσ. 73-114, Nebenzahl [1992], Kowzan 1992a], σσ. 207-220, Agnès Pierron: «La scénographie: de la surenchère à l' épure», στο Couty-Rey [1992], σσ.120-138 (βλ. κυρίως: 134-138), Θωμα-

δάκη [1993], σσ.119-128, Ryngaert [1993], σσ. 82-103, Corvin [1994], σσ. 170-176, States [1994], σσ. 74- 85.

3. Οι παραπομπές μας έχουν πληροφοριακό και εντελώς ενδεικτικό χαρακτήρα από το χώρο της θεωρητικής φυσικής και στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία βλ.: P. Atkins: Η δημιουργία, "Κάτοπτρο", Αθήνα χ.χ., Ευτ. Μπιτσάκης: Διαλεκτική και νεώτερη φυσική, "Ζαχαρόπουλος", Αθήνα 1981, του ιδίου: Η δυναμική του ελαχίστου, "Ζαχαρόπουλος", Αθήνα 1987, Fr. Selleri: Η διαμάχη για την κβαντική θεωρία, "Gutenberg", Αθήνα 1986, A. Rae: Κβαντομηχανική, πλάνη ή πραγματικότητα;, "Κάτοπτρο", Αθήνα 1988, St. Hawking: Το χρονικό του χρόνου, "Κάτοπτρο", Αθήνα 1989, του ιδίου: Μαύρες τρύπες, σύμπαντα-βρέφη και άλλα δοκίμια, "Κάτοπτρο", Αθήνα 1993, Gleick: Χάος μια νέα επιστήμη, "Κάτοπτρο", Αθήνα 1990, I. Stewart: Παίζει ο Θεός ζάρια;, "Κωστωράκης", Αθήνα 1991, P. Coveney-R. Highfield: Το βέλος του χρόνου, "Κάτοπτρο", Αθήνα 1991, Στ. Θεοδοσιού-Μ. Δανέλης: Μετρώντας τον άχρονο χρόνο, "Δίαυλος", Αθήνα 1994.

Από τον χώρο των ανθρωπιστικών επιστημών: J. Piaget-B. Inhelder: La représentation de l' espace chez l' enfant, "P.U.F.", Paris 1948, J. Piaget-M. Szeminaska: La géométrie spontanée chez l' enfant, "P.U.F.", Paris 1948, J. Piaget: Le développement des perceptions, "P.U.F.", Paris 1960, H. Lefebvre: Introduction à la modernité, "Minuit", Paris 1962, του ιδίου: Η καθημερινή ζωή στο σύγχρονο κόσμο, "Ράππα", Αθήνα 1979, W. Köhler: La psychologie de la forme, "Gallimard", Paris 1964, N. Schöffer: La ville cybérnetique, "Tchou", Paris 1969, Burns [1972], σσ. 83-97, Goffman [1973] και [1991], Hall [1978], [1984] και [1987], Fr. Choay: Urbanisme, utopies et réalité, "Seuil", Paris 1979, A. Moles: Psychologie de l' espace, "Casterman", Paris 1978, M. Castells: Πόλη και κοινωνία, "Νέα Σύνορα", Αθήνα χ.χ., Attali [1982], Moles [1982], J. Cazeueneuve: La vie dans la société moderne, "Gallimard", Paris 1982, Καστοριάδης [1985] και [1992], σσ.215-249, Σταυρίδης [1990], Λένβκε [1990], Maffesoli [1990], σσ.153-164, 207-223 κ.α., R. Joly: Η πόλη και ο αστικός πολιτισμός, "Σύγχρονη εποχή", Αθήνα 1991.

4. Βλ. Cassirer [1972a], σσ.109-132, Chevalier-Cheerbrant [1990], Cooper [1992], Cirlot [1993].

5. Για την αμφίδρομη σχέση που συνδέει τον σκηνικό και τον δραματικό χώρο βλ.: Veltrusky [1941], σσ. 97-99, Συλλογικό [1950], Hintze [1969], Issacharoff [1975], [1976], [1981], [1982], σσ. 56-67 κ.α., [1985], σσ. 69-114, Dort- Ubersfeld [1978], Συλλογικό δοκίμιο: «L' espace dans Hortense a dit: je m' en fous», Organon 78, σσ.7-23, M. Nøgaard: «Tempo drammatico e tempo narrativo. Saggio sui livelli temporali ne 'La dernière bande' di Beckett», Biblioteca teatrale 20, 1978, σσ. 65-75, D. Hedrich: «L' espace signifiant de la Villa Rotonda dans le Don Giovanni de Losey, στο Organon 80, 1980, σσ. 289-333, M. Pruner: Espace et fable dans le Don Giovanni d' Erlo, όπ.π. σσ.335-355, Jansen [1982] και [1984], Ubersfeld [1981a], Pavis [1985], σσ.197- 220 και [1986], σσ. 295-300, 401- 415, Redmond [1987], Ανδρεαδάκη [1987], Παγκουρέλης [1987], Μavroustakos [1987], (του ιδίου: Μαυρομούστακος [1990]), Γραμματάς [1990], σσ.153-168, [1990a], σσ. 84-88, Bryant-Bertall [1990], Ryngaert [1991], σσ.72-81, Πούχνερ [1991]: «Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό θέατρο», σσ.153-178 και «Σκηνικός χώρος και χρόνος στην «Ευγέννα» του Μοντσελέζε», σσ. 325-348, (όπου και πλούσια βιβλιογραφία για τα ζητήματα αυτά), Πεφάνης [1994d], [1995b], [1995d]. Για τη μελέτη του προβλήματος εν σχέσει με το αρχαίο ελληνικό δράμα παραπέμπουμε μόνο στις εξής μελέτες: Kitto [1964] και [1981], Χουρμούζιδης [1965] και [1984], σσ. 20-70, Χουρμούζιος [1978], σσ.196-226, Lesky [1987] και [1989], Lanza [1988] (όπου και πολύ πλούσια βιβλιογραφία για την αρχαία τραγωδία), Λιγνάδης [1988], σσ.127-163, Blume [1989].

6. Για την έννοια του λογοτεχνικού χώρου βλ. G. Matoré: L' espace humain, Paris 1962, G. Poulet: L' espace proustien, "Gallimard", Paris 1963, Genette [1966], σσ.101-108, του ιδίου: [1969], σσ.43-48, Blanchot [1970], Lotman [1973], σσ.309-323, του ιδίου: [1990], σσ.171-202, Issacharoff [1976], του ιδίου: «Qu' est-ce que l' espace littéraire?», L' Information Littéraire 303, 1978, σσ.117-122, R. Smitten-A. Daghistany (eds): Spatial

Form in Narrative, "Cornell U.P.", Ithaca 1981, M. Bakhtine: The Dialogic Imagination, "University of Texas Press", Austin, Texas 1981, σσ.84-258, Bachelard [1982], Ingarden [1983], σσ.191-199, T. de Lauretis: Alice Doesn't, "Indiana U.P.", Bloomington 1984, Maclean [1988], σσ.110-124, Μουρέλος [1988].

7. Πρέπει να διευκρινισθεί πως ο δραματικός χώρος που μελετούμε εδώ διακρίνεται σαφώς από τον αντίστοιχο δραματικό χώρο που μελετά η Ubersfeld [1981], σσ. 56-58. Στην εργασία της αυτή, η Γαλλίδα σημειολόγος αφορμάται από τον χώρο της παράστασης για να καταλήξει στον δραματικό χώρο. Όμως οι κατηγορίες που προτείνει (σκηνικός τόπος, σκηνικός χώρος, θεατρικός χώρος, δραματικός χώρος) αναγκαιούν την υπαγωγή του δραματικού χώρου στον σκηνικό, αφού απ' αυτόν απορρέει και συγκροτείται ως τέτοιος. Αντιθέτως εδώ, ο δραματικός χώρος είναι ο χώρος που σχηματίζεται αυστηρά εντός και δια του κειμένου. Με την έννοια αυτή, ο χώρος της παράστασης δεν αφορά την ανάλυσή μας, ει μη μόνο εάν εγγραφεί στη δυναμική σχέση που δημιουργεί η εμμενής εκκρεμότητα του δραματικού κειμένου.

8. Οι σκέψεις που αναπτύσσονται εδώ και στο {7.2.1.} απηχούν τις αναλύσεις που έχουμε παρουσιάσει στο Πεφάνης [1994b].

9. Βλ. Πεφάνης [1995], κεφ. 4.3.1.

10. Βλ. Issacharoff [1981a] και [1985], σσ. 69-84· πρβλ. Kindermann [1965], Pavis [1987], Pfister [1991], σσ. 267- 275, Ubersfeld [1991], σσ.121-122, Πεφάνης [1995] και [1995a]. Η Langer [1979], σσ.79-102, χρησιμοποιεί σε ευρύτερη συνάφεια τους όρους "διαλογικές" και "αναπαραστατικές" μορφές επικοινωνίας, ενώ η Θωμάδου [1993], σσ.131-132 κ.α. χρησιμοποιεί τον όρο «λογόχωρο». Για μια ανάλογη διάκριση βλ. P. Watzlawick- J.H.Beavin- D.D.Jackson: Pragmatic of Human Communication, "Norton", N. York 1967, κεφ.2.4.

Θα πρέπει να διευκρινιστεί εδώ ότι η διάκριση διηγητικού και παριστωμένου χώρου δεν πρέπει να συγχέεται από την αντίστοιχη διάκριση που επιχειρεί ο Dufrenne ([1967], σσ.224-249 και [1981], σελ.160 κ.εξ.) μεταξύ του κόσμου της (ανα)παράστασης (*monde représenté*) και του κόσμου της έκφρασης (*monde exprime*). Ο κόσμος της αναπαράστασης «με μια πρώτη ματιά, επιβάλλεται στην προσοχή μας και μοιάζει να είναι η ίδια η υπόσταση του έργου» (σελ. 224). Όμως, στην πραγματικότητα δεν είναι ένας πλήρης κόσμος· συνιστά μίμηση του κόσμου της φύσης ή του κοινωνικού περιγύρου· επομένως, δεν είναι, καθ' εαυτό, ούτε αυθεντικός, ούτε ενικός και μοναδικός. Επιπλέον, χρειάζεται αυτό το οποίο θα τον εμψυχώσει και θα τον κάνει προσιτό σε μια εγερμούσα συνείδηση. Εδώ εισάγεται η έννοια του κόσμου της έκφρασης, που ισοδυναμεί, σε γενικές γραμμές, με την έννοια της κοσμοθεώρησης (*Weltanschauung*), καθώς σχηματίζεται από το έργο ενός καλλιτέχνη ή με την έννοια της "ατμόσφαιρας" και της "αίγλης" (σελ. 235, 237), όπως την καθιέρωσε ο Focillon και ο Benjamin (βλ. αντιστοίχως [1982], σσ.11-46 και [1978], σελ.147 κ.α.). Ο κόσμος της έκφρασης συντίθεται ακριβώς από τα στοιχεία του κόσμου της παράστασης, αλλά τα αισθητικοποιεί, τα συνθέτει κατά τρόπο μοναδικό και ανεπανάληπτο. Άρα ο κόσμος της έκφρασης είναι ένας ενικός κόσμος και δε δικαιώνεται ει μη μόνο από τη λογική του συναισθήματος (σελ.237). Ο Dufrenne καταλήγει στο συμπέρασμα πως ο εκφραστικός κόσμος είναι η δυνατότητα του παραστατικού κόσμου και ο παραστατικός, η πραγματικότητα του εκφραστικού κόσμου (σελ. 244). Έκφραση και παράσταση λειτουργούν εδώ σε ευθεία αναλογία με την ψυχή και το σώμα (σελ. 248)

Μολονότι η διάκριση αυτή του Dufrenne μπορεί, σε συνδυασμό με τη μελέτη της τεχνικής δήλωσης και συμπαράδηλωσης, να προωθήσει σημαντικά τη μελέτη της πρώτης διάκρισης σε διαφορετικά έργα, είναι αναγκαίο να τονιστεί, πως οι δύο αυτοί κόσμοι εντοπίζονται και στα δύο επίπεδα του χώρου: ο παριστωμένος χώρος του δράματος διαθέτει τον δικό του παραστατικό και εκφραστικό κόσμο· ο παραστατικός κόσμος συγκροτείται από τα χωρικά σημεία του κειμένου, σε επίπεδο δηλώσεως, ενώ ο εκφραστικός κόσμος απορρέει από τα σημεία αυτά και σχηματίζει το συμπαράδηλωτικό χωρικό

σύστημα του κειμένου. Από την άλλη μεριά, ο διηγητικός χώρος διαθέτει έναν παραστατικό κόσμο, ο οποίος σχηματίζεται από τον λόγο των ηθοποιών, χωρίς βεβαίως να είναι παρών και σχηματίζει, με τη σειρά του, έναν εκφραστικό κόσμο, που ισοδυναμεί με την ατμόσφαιρα του κόσμου αυτού ή, όπως το θέτουμε στη δική μας οπτική, με το συμβολικό περιεχόμενο του διηγητικού χώρου. Αλλά ακόμα και οι διαφοροποιήσεις αυτές έχουν αξία μόνο στο θεωρητικό επίπεδο· στην πράξη της ανάγνωσης/ θέασης, είναι σαφές, οι χώροι και οι επιμέρους κόσμοι τους συγκροτούν ένα αδιαίρετο όλον, κάτι, βεβαίως, που θα μπορούσε να ισχύει και για τον δραματικό χρόνο, που θα εξεταστεί στη συνέχεια.

11. Ο Πούχνερ [1985] γράφει χαρακτηριστικά: «... Το θέατρο λοιπόν χρησιμοποιεί, μαζί με τα δικά του ειδικά σημεία [...] έτοιμα και ενυπάρχοντα σημεία του πολιτισμού στον οποίο ανήκει, αλλά με διαφορετική, δηλαδή θεατρική, λειτουργικότητα. Παράγει σημεία ήδη υπαρκτών σημείων και αναδημιουργεί έτσι ένα μέρος του όλου πολιτισμικού συστήματος επί σκηνής», σελ. 24· πρβλ και σσ. 62-75. Για το θέμα που συζητούμε, επιπλέον βλ. ενδεικτικά: Bogatyrev [1936] και [1938], Honzl [1940] και [1943], Veltrusky [1941], Kowzan [1975], σσ. 176-182, [1992], κυρίως σσ. 53-111, [1992a], σσ. 27- 55, Eco [1975], σσ. 34- 37, Ertel [1977], Corvin [1978], Elam [1980], σσ. 7 κ.εξ., 50 κ.εξ., Marinis [1980], Francoeur [1980], Ubersfeld [1980], [1981], σσ. 129-134 κ.α., [1982], σσ. 24-36 κ.α., Hess-Lüttich [1982], Pladott [1982], Fischer- Lichte [1982], Bunjevac [1982], Helbo [1983], σσ. 63-67, Πατσαλίδης [1984] και [1991], Prochazka [1984], Pavis [1985], σσ. 15-17, 233- 296, [1987], Hornby [1987], σσ. 10- 39, Γραμματάς [1990], σσ. 30-32, Πεφάνης [1991], σσ. 83- 85, Esslin [1991], σσ. 43- 87, Θωμαδάκη [1993], σσ. 38- 47.

12. Βλ. Issacharoff [1985], σσ. 73 κ.εξ. Για τις διακρίσεις που μπορούν να γίνουν στον δραματικό χώρο και τις εξ αυτών πιθανές τυπολογίες του πρβλ. Dietrich [1965], Steinbach [1966], Hintze [1969], Klotz [1969], Flemming [1970], Slawinska [1985], σσ. 188-197, Rokem [1986], Ryngaert [1991], σσ. 72- 81, Pfister [1991], σσ. 262- 275.

13. Οι ελληνικές μεταφράσεις που χρησιμοποιήθηκαν ανήκουν στους Λ. Κουκούλα (1, 2, 5, 7- 9, 11), Β. Δασκαλάκη (10), Μ. Αδάμ (6), Π. Κατσέλη (4), Γ. Ν. Πολίτη (3) και Ντ. Κουμπάτη (12).

14. Ricœur [1975], σελ. 311.

15. Βλ. Orr [1989], σελ. 15 κ.εξ.

16. Βλ. Eliade [1990], σελ. 25 κ.εξ.

17. Βλ. όπ.π. σσ. 27- 28.

18. Βλ. π.χ. Ιλιάδα Θ 13 και Αναξιμανδρου αποσπ. 10. 11. 26. 10.

19. Βλ. Kott [1976], σελ. 27 κ. εξ.

20. Όπ.π. σελ. 39.

21. Eliade, όπ.π. σελ. 47.

22. Χρησιμοποιούμε εδώ την έκδοση της «Δωδώνης», (μετ. Όμηρος Μπεκές), Αθήνα 1989, ενώ η ανάλυση που παρουσιάζουμε του έργου στηρίζεται κυρίως στον Reich [1979].

23. Εκδοχή στην οποία αναφέρεται και ο Reich, όπ.π. σσ. 11-12.

24. Ο Reich γράφει χαρακτηριστικά: «Σκεφτόμαστε αυτά τα αέρινα όνειρα όπου μια άνοδος της γενικής τάσης (βιασύνη με δύσκολη αναπνοή κ.τ.λ.), καταλήγει σ' ένα ξαφνικό τέλος και υποθέτουμε πως πρόκειται εδώ για μια ανικανοποίητη συνουσία με τυπική αναπαράστασης της προκαταρκτικής και της τελικής ηδονής. Η αρχή της φαντασίωσης με την εικόνα «πηδώ στη ράχη του» και τη συμβολική σημασία του μαχαίριου, δίνει στην υπόθεσή μας περισσότερη βασιμότητα» και συμπεραίνει πως «έχουμε το δικαίωμα να δούμε τη φαντασίωση αυτή σαν την υπερβολικά λογοκριμένη πραγμάτωση μιας (ασυνειδητής) επιθυμίας», (σελ. 17).

25. Βλ. Πεφάνης [1995], κεφ. 4.3.8.

26. Για το πολύ ενδιαφέρον αυτό ζήτημα βλ. Girard [1991], Frazer [1994].

27. Bachelard [1982], σελ. 27.

28. Βλ. Eliade όπ.σμη.14 κ.εξ., του ιδίου: [1989], σσ. 24- 30, [1986], σσ. 33-72, Chevalier-Cheerbrant [1982], Durand [1984], σελ. 274 κ.εξ., Cooper [1992], Cirlot [1993].

29. Βλ. Sami- Ali [1974]: «ο χώρος μέσα στον οποίο ξετυλίγεται το όνειρο δεν ανάγεται στη διαδικασία δευτερογενούς επεξεργασίας, απορρρέει πρωταρχικώς από τη χωρικότητα του σωματικού Εγώ», σελ. 23.

30. Βλ. Calbris [1985], σελ. 72, Ryngaert [1991], σσ. 67- 87.

31. Βλ. Tadié [1978], σελ. 84. Πρβλ. Gobin [1982], Lenin [1982].

32. Όπως και στον δραματικό χώρο, έτσι και 'δω, δε θα εξετάσουμε το πρόβλημα τόσο στην τεχνική του άποψη, πώς δηλαδή σημαίνονται και διαμορφώνονται οι ενότητες του χρόνου στο κείμενο, αλλά κυρίως στη συμβολική του άποψη, ποιοι δηλαδή είναι οι άξονες, σε σχέση με τους οποίους διαμορφώνονται οι δραματικοί χρόνοι ως φαντασιακές μορφές και πώς οι μορφές αυτές μετέχουν στη συμβολική υπόσταση του δράματος. Θα αποφύγουμε επίσης να εμπλακούμε στη συζήτηση για την ουσία του χρόνου ως τέτοιο, ζητjμα που απασχολεί τη φαινομενολογία της αντίληψης και την οντολογία, γιατί έτσι θα παρεκκλίναμε από το θέμα μας. Θα αξιοποιήσουμε μόνο ορισμένα πορίσματα της φαινομενολογίας που βοηθούν στη διαύγηση του δραματικού χρόνου. Παραπέμπουμε εδώ ενδεικτικά μόνο σε κάποιες βασικές μελέτες: Merleau-Ponty [1945], G. Granel: *Le Sens du temps et de la perception* chez E. Husserl, "Gallimard", Paris 1958, Heidegger [1978]-[1985], Derrida [1983], R. Bernet: «La présence du passé dans l' analyse husserlienne de la conscience du temps», *Revue de métaphysique et de morale*, 2, 1983, σσ.178-198, Ricœur [1983], [1984], [1985], Husserl [1983], Bergson [x.x.x] και [1985], Bachelard [1985a] και [1994], Πετζοπούλου-Βαλαλά [1985], Sartre [1986], Levinas [1991].

33. Μουρέλος [1988], σελ. 23 κ.εξ.

34. Ubersfeld [1982], σελ.188.

35. Για το πρόβλημα του χρόνου στη μελέτη των λογοτεχνικών κειμένων βλ. επιλεκτικά: R. Thieberger: *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann, vom Zauberberg zum Joseph*, "Verlag für Kunst und Wissenschaft", Baden-Baden 1962, Ricardou [1967], A. Jacob [1967], Genette [1972], Vernois [1972], H. White: *Metahistory. The Historical Imagination in XIXth Century Europe*, "The J. Hopkins U.P.", Baltimore 1973, Segre [1974], S. Chatman: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction*, "Cornell U.P.", Ithaca 1978, W. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, "University of Chicago Press", Chicago 1983, Ricœur [1983], [1984], [1985] και [1990], σσ.89-156, Bodes Naves [1984], Guiraud [1985], σσ.151-189, A. de Toro: *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman*, "Narr Verlag", Tübingen 1986, Dolezel [1989], Poulet [1989]. [1989a], [1990] και [1990a], Μουρέλος [x.x.], Eco [1994], σσ.75- 99.

36. Gouhier [1989].

37. Benveniste [1966], σσ. 242, Ricardou [1967], σελ.161 κ.εξ., G. Müller: *Morphologische Poetik*, "J.B.C. Mohr", Tübingen 1968, Genette [1969], σσ. 49- 69, [1972], σσ. 228-238 κ.α., [1983], Bremond [1973], σελ. 321 κ.εξ., Weinrich [1973], Segre [1974], Greimas-Courtes [1979], Ricœur [1983], σσ.136-162, [1984], σσ.143-165, [1990], σελ. 89 κ.εξ., Bobes-Naves [1984], Hamburger [1986], σσ. 40-66, Γραμματάς [1987], σσ.146-147, Mathieu-Colas [1987], Eco [1994], σσ. 75- 99.

38. Διάκριση που βρίσκουμε ήδη στον d' Aubignac [1927], σελ.116 κ.εξ. Βλ. Μουρέλος [x.x.], σσ. 38- 65, Ubersfeld [1982], σελ.187, Pavis [1987], Larthomas [1990], σσ.148-151 κ.εξ., Χουρμουζιάδης [1991], σελ. 73, Pfister [1991], σσ. 283- 284, Θωμαδάκη [1993], σσ.119-128.

39. Βλ. αυτόθι, τρίτο κεφάλαιο, και ιδιαίτερα σημ. 45.

40. Ubersfeld [1982], σσ.197-198 κ.εξ., Kowzan [1992a], σσ. 207- 220. Πρβλ. το φαινόμενο της χωροποίησης με το ρητορικό σχήμα της υποτύπωσης, κατά το οποίο επιμηκύνεται ο χρόνος της αφήγησης προκειμένου να δοθεί εναργέστερη η αίσθηση του χώρου: βλ. Eco [1994], σελ. 96.

41. Από τα λόγια του Αφηγητή στο Ατλαζένιο Γοβάκι, Δεύτερη μέρα, Σκηνή Α', σε μετάφραση Π. Πρεβελάκη, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα 1968.

42. Χρόνος που, καθώς τονίζει ο Ingarden [1983], μνημονεύοντας τον Husserl, «πρέπει να διαφοροποιείται τόσο από τον «αντικειμενικό» χρόνο του πραγματικού κόσμου, όσο και από τον «υποκειμενικό» χρόνο ενός υποκειμένου με απόλυτη συνείδηση», (σελ.199).

43. Ο Sartre [1986] γράφει χαρακτηριστικά: «Είτε υπάρχει το παρελθόν — όπως διατείνονται ο Μπερξόν και ο Χούσερλ — είτε δεν υπάρχει πια, όπως το θέλει ο Καρτέσιος, αυτό δεν έχει καμιά σημασία αν αρχίζουμε κόβοντας τις γέφυρες που το συνδέουν με το παρόν μας. [...] είναι μια οντολογική σχέση που ενώνει το παρελθόν με το παρόν. Το παρελθόν μου ποτέ δεν εμφανίζεται μέσα στην απομόνωση της «παρελθονικότητάς» του, μάλιστα θα είταν άτοπο να δεχτούμε την πιθανότητα ότι μπορεί να υπάρξει σαν τέτοιο: απαρχής είναι παρελθόν αυτού εδώ του παρόντος», σσ.148-149' στην ελλ. μετ., σσ.181-182. Με το ίδιο πνεύμα, σημειώνει και ο Merleau-Ponty [1987]: «Είναι μέσα στο «πεδίο του παρόντος» μου, με την ευρεία έννοια του όρου [...] που έχω επαφή με τον χρόνο, που μαθαίνω να γνωρίζω τη ροή του χρόνου. Το πιο μακρινό παρελθόν έχει, κι αυτό επίσης, τη χρονική του τάξη και μια χρονική θέση εν σχέσει με το παρόν μου, αλλά εφ' όσον έχει υπάρξει το ίδιο ως παρόν, εφ' όσον έχει υπάρξει «στον χρόνο του», τον διαπερασμένο από τη ζωή μου και που έχει εξακολουθήσει να υπάρχει μέχρι τώρα. [...] Το κάθε τι λοιπόν με παραπέμπει στο πεδίο του παρόντος..» (σσ. 475-476).

44. «Πρέπει να καταλάβουμε τη χρονικότητα σαν μια ενότητα που πολλαπλασιάζεται, δηλαδή ότι η χρονικότητα δεν μπορεί παρά να είναι μια οντολογική σχέση μέσα στο ίδιο είναι», Sartre ό.π. σελ.175 (μετ. σελ. 214).

45. Βλ. Vernois [1974], Béguin [1986], Μπακονικόλα- Γεωργοπούλου [1991]. σσ. 53-88, States [1993], Πεφάνης [1994a].

46. Βλ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου [1994a]. Τον ίδιο ρόλο έχει η φύση και στη νεορομαντική κίνηση και, βεβαίως, σ' έναν από τους διαπρεπέστερους εκπροσώπους της, τον Ν. Καζαντζάκη: το όνειρο είναι ένα δεύτερο φυσικό καθεστώς που διαμορφώνεται από την αναγκαστική αναδίπλωση του πνεύματος προς τον πιο μυστικό του πυρήνα. Βλ. την εκτεταμένη μελέτη της Κλ. Λεονταρίτου [1981].

47. Βλ. Devereux [1976].

48. Για τη σχέση του μύθου προς τα σύμβολα βλ. Πεφάνης [1995], κεφ. 2.1., όπου το σύμβολο παρουσιάζεται διαλεκτικά συνυφασμένο με την τελετή και τα δρώμενα. Για την τελευταία αυτή σχέση ως προς το αρχαίο ελληνικό δράμα βλ. Burkert [1966] και γενικότερα Πούχνερ [1985a], σσ. 41- 42.

49. Βλ. Cassirer [1972a], σσ.132-147, Chevalier-Cheerbrant [1982], Cirlot [1993].

50. Eliade [1989], σσ.78- 94, του ιδίου [1978].

51. Eliade [1990a], σσ.145- 173.

52. Ό.π.π. σσ. 56- 73. Πρβλ. Durand [1984].

53. Eliade [1990], σσ. 63- 100, του ιδίου [1986], σσ. 77- 119.

54. Eliade [1989a], σσ. 90- 110 κ.α.

55. Εν σχέσει με τον διηγητικό χρόνο του μύθου στην αρχαία τραγωδία θα θυμίσουμε μόνο ένα παράδειγμα από τον Kott [1976] για τις Βάκχες του Ευριπίδη: «Η ωμοφαγία του γιου από τη μητέρα μοιάζει με την αιμομιξία και είναι ταυτόχρονα μια διαθρωτική αντιστροφή. Στην αιμομικτική ένωση με τη μητέρα, ο γιος είναι εκπρόσωπος του πατέρα, παίρνει τη θέση του, και γι' αυτό η τελετουργική θανάτωση του βασιλιά-πατέρα συνδέεται με την τελετουργική αιμομιξία. Είναι η αρχή ενός νέου κύκλου. Στα σύμβολα της διονυσιακής τελετουργίας δεν κατασπαράζεται ο θεός- πατέρας αλλά ο γιος του θεού· η γένεση ακυρώνεται, ανάγεται πίσω στην αρχή της. Το φάγωμα του γιου από τη μητέρα είναι η αντιστροφή του θηλασμού και της γέννας, η αναίρεση της ακολουθίας των γενεών, μια και τρώγεται ο γιος του βασιλιά, και η άρνηση του χρόνου, μια και σημαίνει

επιστροφή σε εκείνο το σημείο από όπου όλα είχαν αρχίσει. Αυτή η ταυτόχρονη παιδοκτονία, βασιλοκτονία και θεοκτονία κλείνει τον κύκλο οριστικά. Ο κόσμος έχει επιστρέψει ξανά στο χάος, για να μπορέσουν όλα να ξαναρχίσουν από την αρχή. [...] Η γονιμότητα τραυματίζεται θανάσιμα, για να μπορέσει να πραγματοποιηθεί η ανανέωση» (σελ.219). Και παρακάτω: «Ο Διόνυσος κομματιάστηκε illo tempore, την κοσμική εποχή. Ο σπαραγμός του Πενθέα εγγράφεται στον ιστορικό χρόνο, όμως επιδεικνύεται θεαματικά η σκληρή τους ομοιότητα. Ο Κάδμος μεταφέρει στη σκηνή τα ξεσκισμένα μέλη και τα τοποθετεί στο έδαφος. Όλα γίνονται στο παρόν. Ο μύθος επικαιροποιείται τραγικά αλλά και ειρωνικά. Τα σύμβολα και η δομή του μύθου έχουν αντιστραφεί» (σελ. 239).

56. Βλ. Romilly [1971].

57. Ubersfeld [1981], σσ. 250- 251, 254- 257.

58. Για το θέμα της ειρωνείας βλ. Kierkegaard [χ.χ.], Jankélévitch [1950], C. Brooks: «Irony as a Principle of Structure», στο *Literary Opinion in America*, "Harper", N. York 1951, σσ. 729- 741, Sharpe [1959], Al. Schaefer (ed): *Ironie und dichtung*, "C.H. Beck", München 1970, States [1971], W. Booth: «The Rhetoric of Irony», "Chicago U.P.", Chicago 1974, Muecke [1974], *Linguistique et Sémiologie* 2, 1976, αφιέρωμα: L' ironie, *Poétique* 36, 1978, αφιέρωμα: L' ironie, Βελουδής [1981], σσ. 68- 95, Pavis [1987], Frye [1990], σσ. 223- 239, 285- 286, Lavandier [1994], σσ. 202- 246, L. Hutcheon: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, "Routledge", London 1994.

59. Ο Frye [1990], αναφερόμενος στους διαφορετικούς τύπους του ήρωα, σημειώνει: «αν είναι υποδεέστερος σε ρώμη ή αγχίνιοι από μας, έτσι ώστε να έχουμε την αίσθηση πως κοιτάζουμε προς τα κάτω, σ' ένα σκηνικό δουλείας, ματαίωσης ή παραλογισμού, ο ήρωας ανήκει στο ειρωνικό είδος», σελ. 34.

60. Βλ. Πεφάνης [1995], κεφ. 5.2.2.2.- 5.2.2.2.β.

61. Ό.π. κεφ. 5.2.2.1.

62. Ό.π. κεφ. 4.3.9.

63. Ό.π. κεφ. 3.3.3.

64. Sartre [1986], σελ.157 (ελλ. μετ. σελ.192).

65. «Το παρελθόν είναι το καθ' εαυτό που το είμαι σαν κάτι ξεπερασμένο»: Sartre ό.π.π..

66. Sartre [1983], σελ. 97. Πρβλ. του ιδίου [1986], σσ.146- 159 (ελλ.μετ. σσ.179- 194).

67. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: «Φαντασία και παρελθόν στο σύγχρονο ευρωπαϊκό δράμα», στο [1991], σελ.179.

68. Ό.π.π. σελ.187.

69. Με τα λόγια του Sartre [1986]: «Το Πιθανό είναι αυτό που λείπει από το Δι' εαυτό για να είναι εαυτός ή, αν προτιμάτε, η εξ αποστάσεως εμφάνιση αυτού που είμαι. [...] Το μέλλον είναι η έλλειψη που αποσπάται — σαν έλλειψη — από το καθ' εαυτό της Παρουσίας» (σελ.164, ελλ. μετ., σελ. 201).

70. «...το μέλλον που μέλλω να είμαι εκπροσωπεί απλώς τη δυνατότητά μου να είμαι παρών στο είμαι εκείθεν του είναι. Μ' αυτή την έννοια, το Μέλλον αντιτίθεται πέρα για πέρα στο Παρελθόν. Το Παρελθόν είναι το είναι που είμαι έξω από τον εαυτό μου, συνάμα όμως εκπροσωπεί το είναι που είμαι δίχως να μπορώ να μην το είμαι. [...] Το Μέλλον δεν κάνει τίποτε άλλο από το να προσχεδιάζει το πλαίσιο μέσα στο οποίο το Δι' εαυτόν θα υπάρξει σαν φυγή που, παροντοποιούμενη στο είναι, τείνει προς ένα άλλο μέλλον. Είναι αυτό που θα ήμουν αν δεν ήμουν ελεύθερος και συνάμα αυτό που δεν μπορώ να είμαι επειδή είμαι ελεύθερος. [...] Με μια λέξη, είμαι το Μέλλον μου μέσα στη σταθερή προοπτική της δυνατότητας να μην το είμαι», ό.π.π. σελ. 167 (ελλ. μετ., σσ. 204- 205).

71. «Το Μέλλον δεν είναι, δυνατοποιείται. Το μέλλον είναι η διαρκής δυνατοποίηση των Πιθανοτήτων ως νόημα του παρόντος Δι' εαυτόν, καθόσον αυτό το νόημα είναι προβληματικό και, σαν τέτοιο, ξεφεύγει ριζικά από το παρόν Δι' εαυτόν», ό.π.π. σελ.168

(ελλ. μετ. 205).

72. Βλ. Evreinoff [1930].

73. Βλ. Kowzan [1992a], σσ. 207- 220.

74. Βλ. Sartre [1986]: «... μια αυστηρή ανάλυση που θα αξίωνε την απαλλαγή του παρόντος από κάθε ετερογενές στοιχείο, δηλαδή από το παρελθόν και το άμεσο μέλλον, δε θα εύρισκε πια παρά μια απειροστική στιγμή, δηλαδή, [...] το ιδεώδες τέλος (term) μιας διαίρεσης σπρωγμένης στο άπειρο: ένα μηδενικό», σελ. 159 (ελλ. μετ. σελ. 195).

75. Merleau- Ponty [1945], σελ. 481.

76. Όπ.π. σσ. 484- 485.

77. Sartre, όπ.π., σελ. 162 (ελλ. μετ., σελ. 198).

78. Βλ. Merleau- Ponty όπ.π., σελ. 482.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ*

Ανδρεαδάκη Ο. : «Η σπουδή του χώρου στο «Πανηγύρι» του Δ. Κεχαϊδη», στον τόμο *Κείμενα Θεατρικής Παιδείας*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Χανιά 1987, σσ. 145-165.

Aubignac abbé F. d': *Pratique du théâtre*, (16571) éd. P. Martino, "Champion", Paris 1927.
Babiet D.-Jacquot J. (éds): *Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne*, "C.N.R.S.", Paris 1969.

Babiet D.: «Pour une méthode d' analyse du lieu théâtral», *Travail Théâtral* 6, 1972, σσ.107-125.

Bachelard G.: Η ποιητική του χώρου, «Χατζηνικολή», Αθήνα 1982 (19571).

Baldry H.C.: Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα, «Καρδαμίτσας», Αθήνα 1981.

Béguin A.: *L' âme romantique et le rêve*, "J. Corti", Paris 1986.

Βελουδής Γ.: Προτάσεις. Δεκαπέντε γραμματολογικές δοκιμές, «Κέδρος», Αθήνα 1981.

Benjamin W.: Δοκίμια για την τέχνη, «Κάλβος», Αθήνα 1978.

Benveniste E. : *Problèmes de linguistique générale*, vol. A, "Gallimard", Paris 1966.

Bergson H.: Η Δημιουργός Εξέλιξης, «Αναγνωστίδης», Αθήνα χ.χ.α.

— : *Essai syr les donnés immédiates de la conscience*, "P.U.F.", Paris 1985.

Blume H.D.: Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο, "Μ.Ι.Ε.Τ.", Αθήνα 1989.

Bodes- Naves M. de : «La valeur sémiotique du temps dans le récit», *Kodikas/ Code* 17, 1/ 2, 1984, σσ. 107- 120.

Bogatyrev P.: «Les signes du théâtre», *Poétique* 8, 1971, σσ. 517- 530.

Bremond Cl. : *Logique du récit*, "Seuil", Paris 1973.

Brook P.: Η σκηνή χωρίς όρια, «Θεωρία», Αθήνα 1982.

Bryant-Bertail S.: «Spatio-temporality as theater performance», στο *Hartigan* [1990], σσ.1-9.

Bunjevac M.: «La marque de la théâtralité», *Degrés* 32, 1982, σσ. e- e6.

Burkert W. : «Greek Tragedy and Sacrificial Ritual», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7, 1966, σσ. 87- 121.

Burns El.: *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, "Longman", London 1972.

Calbris G.: «Espace temps. Expression gestuelle du temps», *Semiotica* 55, 1/2, 1985, σσ.43-73.

Carlson M. : *Places of Performance: The Semiotic of Theatre Architecture*, "Cornell U.P.", Ithaca 1989.

Cassirer E.: *La philosophie des formes symboliques II. La pensée mythique*, "Minuit", Paris 1972a.

- Chambers E.K.: *The Medieval Stage*, 2 τόμ., "Oxford U.P.", London 1903.
- Chevalier J.- Cheerbrant A.: *Dictionnaire des symboles*, "Robert Laffont-Jupiter", Paris 1990.
- Cirlot J. E.: *A Dictionary of Symbols*, "Routledge", London 1993.
- Cooper J.C.: *Λεξικό συμβόλων*, "Πύρινος κόσμος", Ηθήνα 1992.
- Corvin M.: «Contribution à l' analyse de l' espace scénique dans le théâtre contemporain», *Travail théâtral* 22, 1976, σσ. 62- 80.
- : «La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral», *Degrés* 13, 1978, σσ. c- c23.
- : «Espace urbaine et théâtre occidental», *Revue d' Histoire du Théâtre* 2, 1983, σσ. 222- 232.
- : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, "Bordas", Paris 1991.
- : *Lire la Comédie*, "Dunod", Paris 1994.
- Coupré A. : *Lire la Tragédie*, "Dunod", Paris 1994.
- Couty D.- Rey A. (éds): *Le théâtre*, "Bordas", Paris 1992.
- Couty D.- Ryngaert J.-P.: «Représentation théâtrale et espace social», στο Couty-Rey [1992], σσ. 9- 84.
- Γραμματάς Θ.: *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία — Δραματολογία, "Κουλτούρα"*, Αθήνα 1987
- : *Δοκίμια θεατρολογίας, "Επικαιρότητα"*, Αθήνα 1990.
- : *Νεοελληνικό Θέατρο και Κοινωνία. Η σύγκρουση των νέων με το σύστημα στο ελληνικό θέατρο του 20ου αιώνα, "Βασιλόπουλος"*, Αθήνα 1990a.
- : *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα, "Αφοι Τολίδη"*, Αθήνα 1992.
- Derrida J.: *La voix et le phénomène*, "P.U.F.", Paris 1983 [1967].
- Devereux G.: *Dreams in Greek tragedy*, "Blackwell", Oxford 1976.
- Devlin D. : *Mask and Scene. An introduction to a world view of theatre*, "Macmillan", London 1989.
- Dietrich M.: «Der Mensch und der szenische Raum», *Maske und Kothurn* 11, 1965, σσ.193- 206.
- Dort B.— Ubersfeld A. (éds): *Le texte et la scène. Etude sur l' espace et l' acteur*, "Paillard", Paris 1978.
- Dufrenne M.: *Phénoménologie de l' expérience esthétique*, 2 τόμ., "P.U.F.", Paris 1967.
- : *Esthétique et Philosophie*, τόμ.3, "Klincksieck", Paris 1981.
- Dolezel L. : «A Scheme of Narrative Time», στον τόμο: *Semiotics of Art*, L. Matejka- Ir.R. Titunik (eds), "The MIT Press", Cambridge Mass. 1989.
- Durand G.: *Les structures anthropologiques de l' imaginaire*, "Dunod-Bordas", Paris 1984.
- Duvignaud J.: *Spectacle et société*, "Denoël", Paris 1970.
- : *Lieux et non lieux*, "Galilée", Paris 1977.
- Eco Umb.: «Paramètres de la sémiologie théâtrale», στο Helbo [1975], σσ.33-41.
- : *Έξι περιπλανήσεις στο δάσος της αφήγησης, "Ελληνικά Γράμματα"*, Αθήνα 1994.
- Eliade M.: *La nostalgie des origines*, "Gallimard", Paris 1978.
- : *Images et symboles*, "Gallimard", Paris 1986.
- : *Mythes, rêves et mystères*, "Gallimard", Paris 1989.
- : *Le mythe de l' éternel retour*, "Gallimard", Paris 1989a.
- : *Le sacré et le profane*, "Gallimard", Paris 1990.
- : *Aspects du mythe*, "Gallimard", Paris 1990a.
- Ertel Ev.: «Éléments pour une sémiologie du théâtre», *Travail Théâtral* 28/29, 1977, σσ.121-150.
- Esslin M.: *The field of drama*, "Methuen", London 1991.
- Evreinoff N.: *Le théâtre dans la vie*, "Stock", Paris 1930.
- Fischer-Lichte Er.: «The theatrical code. An Approach to the problem», στο Hess-Lüttich [1982], σσ.46-62.

- Flemming W.: «Funktionstypen des dramatischen Raumes», Germanisch- Romanische Monatsschrift 20, 1970, σσ. 55- 62.
- Focillon H.: Η ζωή των μορφών, "Νεφέλη", Αθήνα 1982.
- Frazer J. G.: Ο Χρυσός Κλώνος. Μελέτη για τη Μαγεία και τη Θρησκεία, "Εκάτη", Αθήνα, Α' τόμ. 1990, Β' τόμ. 1991, Γ' τόμ. 1992 και Δ' τόμ. 1994.
- Freud S.: Η ερμηνεία των ονείρων, 2 τόμ., "Σημηνιώτης", Αθήνα χ.χ.
- Frye N.: Anatomy of criticism, "Penguin Books", London 1990 (19571).
- Girard R.: Το εξιλαστήριο θύμα. Η βία και το ιερό, "Εξάντας", Αθήνα 1991.
- Gobin P.: «Space and Time in the Plays of A. Mailliet», Modern Drama 25, 1982, σσ. 46- 59.
- Goffman E.: La mise en scène de la vie quotidienne, 2 τόμ., "Minuit", Paris 1973.
- : Les cadres de l' expérience, "Minuit", Paris 1991.
- Gouhier H. Le théâtre et les arts à deux temps, "Flammarion", Paris 1989.
- Gourdon A.- M.: Théâtre, Public, Perception, "C.N.R.S.", Paris 1982.
- Greimas A.J.-Courtès J.: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, τόμ. 1,2, "Hachette", Paris 1979.
- Guiraud P. : Essais de stylistique, "Klincksieck", Paris 1985.
- Hall E.T.: La dimension cachée, "Seuil", Paris 1978.
- : Le Langage silencieux, "Seuil", Paris 1984.
- : Au-delà de la culture, "Seuil", Paris 1987.
- Hamburger K.: Logique des genres littéraires, "Seuil", Paris 1986.
- Heidegger M.: Είναι και Χρόνος, 2 τόμ., "Δωδώνη", Αθήνα 1978 και 1985.
- Helbo A.: — : Les mots et les gestes, "P.U. de Lille" 1983.
- Hess-Lüttich E.W.B. (ed.): Multimedial communication, ειδικό τεύχος του Kodikas/Code 8, Tübingen 1982: «Theatrical Semiosis as Multimedial Communication», σσ.7-25.
- Hilton J.: Performance, "Macmillan", London 1992
- Hinchliffe A.P.: Το παράλογο, "Ερμής", Αθήνα 1979.
- Hintze J.: Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater, "Elwert Verlag", Marburg 1969.
- Hobson M.: «Du Theatrum Mundi au Theatrum Mentis», Revue des Sciences Humaines,
- Honzl J.: «Dynamics of the sign in the theater» [1940], στο Matejka-Titunik [1989], ό.π., σσ.74-93.
- : «The hierarchy of dramatic devices» [1943], στο Matejka-Titunik [1989], ό.π., σσ. 118-127.
- Hornby R.: Script into Performance: a Structural Approach, ("University of Texas Press", Austin 19771), "Paragon", N. York 1987.
- Husserl E.: Leçons pour une Phénoménologie de la conscience intime du Temps, "P.U.F.", Paris 1983.
- Θωμαδάκη Μ.: Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου, "Δόμος", Αθήνα 1993.
- Ιακώβ Δ.Ι.: Η ενότητα του χρόνου στην αρχαία ελληνική τραγωδία, Θέσσα/νίκη 1982.
- Ingarden R.: L' œuvre d' art littéraire, "L' Age d' homme", Lausanne 1983.
- Issacharoff M.: «L' espace et le regard dans Huis Clos », Magazine Littéraire 103-104, 1975, σσ. 22- 27.
- : L' Espace et la nouvelle, "J. Corti", Paris 1976.
- : «Drama and the reader», Poetics Today, 2: 3, 1981, σσ. 255- 263.
- : «Space and reference in drama, Poetics Today, 2: 3, 1981a, σσ. 211- 224.
- — Vilquin J.-Cl.: Sartre et la mise en signe, "Klincksieck-Lexington", French Forum, Paris 1982.
- : Le spectacle du discours, "J. Corti", Paris 1985.
- : Lieux comiques ou le temple de Janus. Essai sur le comique, "J. Corti", Paris 1990.
- Jacob A.: Temps et Langage. Essai sur les structures du sujet parlant, "Armand Colin", Paris 1967.

- Jankélévitch Vl.: *L' Ironie, ou La bonne conscience*, "Flammarion", Paris 1950.
- Jansen St. : «L' espace scénique dans le spectacle dramatique et dans le texte dramatique», *Revue Romane* 17, 1, 1982, σσ. 235- 292.
- : «Le rôle de l' espace scénique dans la lecture du texte dramatique», στον τόμο: *Semiotics of drama and theatre*, H. Schmid- Al. van kesteren (eds), Amsterdam 1984.
- Καστοριάδης Κ.: *Η Φανταστική Θέσμιση της Κοινωνίας*, "Ράππα", Αθήνα 1985.
- : *Ο Θρυμματισμένος Κόσμος*, "Υψιλον", Αθήνα 1992.
- Kierkegaard S.: *Η έννοια της ειρηνίας* με σταθερή αναφορά στον Σωκράτη, "Αναγνωστίδης", Αθήνα χ.χ. (18411).
- Kindermann H.: «Der gesprochene Raum», *Maske und Kothurn* 11, 1965, σσ. 207- 232.
- Kitto H.D.F.: *Form and Meaning in drama*, "Methuen", London 1964
- : *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, "Παπαδήμας", Αθήνα 1981.
- Klotz V. : *Geschlossene und offene Form im Drama*, "Hanser", München 1969.
- Konigson E. : «Espaces multifonctionnels», *Revue d' Esthétique* 1-2, 1977, σσ. 97- 111.
- Kott J. : *Θεοφαγία. Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, "Εξάντας", Αθήνα 1976.
- Kowzan T.: *Littérature et spectacle*, "Mouton", Paris-La Haye 1975.
- : *Sémiologie du Théâtre*, "Nathan", Tours 1992.
- : *Spectacle et Signification*, "Les Éditions Balzac", Québec 1992a.
- Langer S.K.: *Philosophy in a new key. A study in the symbolism of reason, rite, and art*, "Harvard U.P.", Cambridge, Mass. 1979 (19421)
- : *Feeling and form. A theory of art developed from Philosophy in a new key*, "Routledge & Kegan Paul", London 1979a, (19531)
- Lanza D.: «Les temps de l' émotion tragique. Malaise et soulagement», *Métis* III, 1-2, 1988, σσ.15-39.
- Larthomas P.: *Le langage dramatique*, "P.U.F.", Paris 1980.
- : *Technique du théâtre*, "P.U.F.", Paris 1985.
- Lavandier Y. : *La Dramaturgie*, "Le Clown et l' enfant", Cergy Cedex 1994.
- Lenin J.- P.: «Arm. Gatti on Time, Place, and the Theatrical Event», *Modern Drama* 25, 1982, σσ. 69- 81.
- Λεονταρίτου Κλ.: *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη. Η ποίηση της ζωής*, "Θεμέλιο", Αθήνα 1981.
- Lesky A.: *Η τραγική ποίηση των αρχαίων ελλήνων*, τόμ. Α' και Β', "Μ.Ι.Ε.Τ.", Αθήνα 1987 και 1989.
- Lénêque J.: *Le Jeu et le Temps*, "Osiris", Paris 1990.
- Levin S.L.: *The Semantics of Metaphor*, "The John Hopkins U.P.", Baltimore 1977.
- Levinas Em.: *Le temps et l' autre*, "P.U.F.", Paris 1991.
- Levitt R.M.: *A structural approach to the analysis of drama*, "Mouton", Paris-La Haye 1971.
- Λιγνάνδης Τ.: *Το Ζών και το Τέρας. Ποιητική και υποκριτική λειτουργία του αρχαίου ελληνικού δράματος*, "Ηρόδοτος", Αθήνα 1988.
- Macleam M. : *Narrative as performance*, "Routledge", London 1988.
- Maffesoli M. : *Au creux des apparences. Pour une éthique de l' esthétique*, "Plon", Paris 1990.
- Marin M. de: «Le spectacle comme texte», *Organon* 80, σσ.195-257.
- Μαρτινίδης Π.: «Περιοδικές και Δομικές Συνάφειες στην Ιστορία των Θεατρικών Χώρων», *Αρχαιολογία* 12, 1984, σσ. 25- 34.
- Mathieu- Colas M.: «Τα όρια της αφηγηματολογίας», στο *Συλλογικό* [1987], σσ. 45- 90.
- Mavromoustakos Pl.: *Espace dramatique — espace scénique dans le théâtre Néohellénique contemporain*, Thèse de doctorat de 3e cycle, Paris, Université Paris III, 1987.
- Merleau-Ponty M.: *Phénoménologie de la perception*, "Gallimard", Paris 1945.

- : Signes, "Gallimard", Paris 1987 (19601).
- Moles A.: Labyrinthes du vécu, "Méridiens", Paris 1982.
- Monod R. : (éd): *Écritures contemporaines et Théâtralité*, "Publications de la Sorbonne Nouvelle", Paris 1990.
- Μουζενίδης Τ.: Θεατρικός χώρος και σκηνοθεσία, "Φέξης", Αθήνα 1965.
- Μουρέλος Γ.: Μεταμορφώσεις του χρόνου, "Κωνσταντινίδη", Θεσσαλονίκη χ.χ.
- : Αισθητικό τρίπτυχο. Ο χώρος της τέχνης και η στρατηγική της φαντασίας, "Βάνιας", Θεσσαλονίκη 1988.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χ. : Οπτικές και προοπτικές του δράματος, "Σμίλη", Αθήνα 1991.
- : «Η έννοια της φύσης στη σκέψη του Hölderlin», Διαβάζω 339, 1994a, σσ.75-79.
- Muecke D.C.: Ειρωνία, "Ερμής", Αθήνα 1974.ς
- Nebenzahl M.: «La scène et le temps», *Esquisses psychanalytiques* 2, (εκτός σειράς), 1992, σσ.49-55.
- Nowakowska M.: «Perception of Time. A New Theory», *Kodikas/Code* 4-5, 3/4, 1982, σσ.207-219.
- Orr J.: *Tragic drama and modern society*, «Macmillan, London 1989.
- Παγκουρέλης Β.: Υποβολείο, "Εστία", Αθήνα 1983.
- Πατσαλίδης Σ.: «Η φύση και η λειτουργία του θεατρικού σημείου», *Εκκύκλημα* 3, 1984, σσ.26-33.
- : «Το θέατρο μετά τη σημειωτική», *Λεβιάθαν* 11, 1991, σσ.61-75.
- : «Ο θεατρικός χώρος σαν πολιτιστικό παράδειγμα. Σύντομη διαχρονική αναφορά», *Σύγκριση* 5, 1993, σσ.95-117. (Τώρα στο: *Μεταθεατρικά 1985-95*, "Παρατηρητής", Θεσ/ νίκη 1995.
- Pavis P.: *Voix et images de la scène*, "P. U. de Lille" 1985.
- : *Marivaux à l' épreuve de la scène*, "Publication de la Sorbonne", Paris 1986.
- : *Dictionnaire du théâtre*, "Messidor-Éditions sociales", Paris 1987.
- Πεντζοπούλου-Βαλαλά Τ.: Θέματα σύγχρονης γερμανικής φιλοσοφίας. Εισαγωγή στον Husserl, "Κυριακίδης", Θεσ/νίκη 1985.
- Πεφάνης Γ.Π.: Το Θεατρικό. Σκιαγράφηση μίας φαινομενολογικής θεατρολογίας, "Δωδώνη", Αθήνα-Γιάννινα 1991.
- : «Δημόσιος και θεατρικός χώρος: η περίπτωση της αρχαίας Αθήνας», *Ευθύνη* 261, 1993, σσ. 435- 438.
- : «Σημειωτική και συμβολική συγκρότηση του δραματικού προσώπου: Ο Πρίγκιπας του Χόμπουργκ του H. Von Kleist», *Διαβάζω* 343, 1994a, σσ. 15- 20.
- : «Το Κοινωνικό Δράμα του Ibsen. Η Λειτουργία του Μιμητικού και του Διηγητικού Χώρου », *Ν. Εστία* τόμ. 136, 1611, σσ.1063-1068, 1994b.
- : «Για την Αγγέλα του Γ. Σεβαστίκογλου», *Ρόπτρον* 9-10, 1994d, σσ. 81- 86.
- : *Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Διδακτορική Διατριβή, Παν/μιο Αθηνών 1995.
- : «Τοπίο μέσα σε Τοπίο: Πρωτεύσιμοι του Δραματικού Χώρου στο έργο του Καμπανέλλη», *Δρώμενα* 14, 1995a, σσ. 31- 40.
- : «Οι Συμβολισμοί του Χώρου και του Χρόνου στον Δραματικό Λόγο του Γ. Θέμελη», *Πρακτικά διήμερου Συμποσίου Σάμου, της Εθνικής Εταιρείας των Ελλήνων Λογοτεχνών (1-2/ 10/ 1994)*, Αθήνα 1995β, σσ. 59-72.
- : «Ο Ρεαλισμός και οι Διαδικασίες Συμβόλισης στο Μεταπολεμικό Θέατρο. Δοκίμηση στο έργο του Γ. Σεβαστίκογλου», *Ν. Εστία* τόμ.137, τ.1 621, 1995d, σσ. 101-110.
- Pfister M.: *The theory and analysis of drama*, "Cambridge U.P.", Cambridge 1991.
- Pladott D.: «The dynamics of the Sign System in the Theatre», στο *Hess-Lüttich* [1982], σσ. 28- 45.
- Poulet G.: *Etudes sur le temps humain*, τόμ. 1ος, "éd. du Rocher-Plon", Paris 1989.
- : », τόμ. 2ος: *La distance interieure*, "Plon", Paris 1989a.

- : », τόμ. 3ος: *Le point de départ*, "Plon", Paris 1990.
- : », τόμ. 4ος: *Mesure de l' instant*, "Plon", Paris 1990a.
- Πούχνερ Β. : Σημειολογία του θεάτρου, "Παίριδης", Αθήνα 1985.
- : Θεωρία του Λαϊκού Θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου, Λαογραφία, Παράρτημα 9, Αθήνα 1985a.
- : Μελετήματα Θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο, "Μπούρας", Αθήνα 1991.
- Procházka M.: «On the nature of the dramatic text», στο Schmid-Kesteren [1985], σσ.102-126.
- Pütz P.: *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, "Vandenhoeck und Ruprecht", Göttingen 1970.
- Redmond J. (ed.): *The Theatrical Space*, "Cambridge U.P.", Cambridge 1987.
- Reich W.: Ψυχανάλυση στο Θέατρο. Ερμηνεία στον Πιέρ Γκυντ, "Πύλη", Αθήνα 1979.
- Rey-Flaud H.: *Le cercle magique. Essa'i sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, "Gallimard", Paris 1973.
- Ricardou J.: *Problèmes du nouveau roman*, "Seuil", Paris 1967.
- Ricœur P. : *La métaphore vive*, "Seuil", Paris 1975
- : Temps et récit. 1. L' intrigue et le récit historique, "Seuil" 1983
- : Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction, "Seuil", Paris 1984
- : Temps et récit. 3. Le temps raconté, "Seuil", Paris 1985
- : Η Αφηγηματική λειτουργία, "Καρδαμίτσα", Αθήνα 1990
- Rokem F.: *Theatrical Space in Ibsen, Chekov and Strindberg*, "UMI Researd Press", Ann Arbor 1986.
- Romilly J. de : *Le temps dans la tragédie grecque*, "J. Vrin", Paris 1971.
- Ryngaert J.-P.: *Introduction à l' analyse du théâtre*, "Bordas", Paris 1991.
- : *Lire le théâtre contemporain*, "Dunod", Paris 1993.
- Sami-Ali: *L' espace imaginaire*, "Gallimard", Paris 1974.
- Sartre J.-P. : *Cahiers pour une morale*, "Gallimard", Paris 1983.
- : *L' être et le néant. Essai d' ontologie phénoménologique*, "Gallimard", Paris 1986 [19431]. (Μετ. στα τρία πρώτα μέρη του έργου, από τον Κ. Παπαγιώργη: Το Είναι και το Μηδέν, "Παπαζήσης", Αθήνα χ.χ.).
- Scherer J.: *La dramaturgie classique en France*, "Nizet", Paris 1977.
- Segre C.: *Le Struture e il Tempo*, "G. Einaudi", Torino 1974.
- Sharpe R.B.: *Irony in Drama*, "University of North Carolina Press", North Carolina 1959.
- Slawinska Ir.: *Le théâtre dans la pensée contemporaine. Anthropologie et théâtre*, "Cahiers théâtre Louvain", Louvain-la-Neuve 1985.
- Souriau E.: *Les grandes problèmes de l' esthétique théâtrale*, "Centre de Documentation Universitaire", Paris 1960.
- States B.O.: *Irony and drama: A Poetic*, "Cornell U.P.", Ithaca, N. York 1971.
- : *Dreaming and Storytelling*, "Cornell U.P.", Ithaca, N. York 1993.
- : *The Pleasure of the Play*, "Cornell U.P.", Ithaca, N. York 1994.
- Σταυρίδης Στ.: Η Συμβολική Σχέση με τον Χώρο. Πώς οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν και ερμηνεύουν τον χώρο, "Κάλβος", Αθήνα 1990.
- Steinbach D.: «Die szenische Funktion des Bühnenraums und der Requisiten im modernen Theater», *Der Deutschunterricht* 18,1, 1966, σσ. 7-14.
- Strehler G.: *Un théâtre pour la vie*, "Fayard", Paris 1980.
- Stribny Z.: «The idea and image of time in Shakespeare's early histories», *Shakespeare-Jahrbuch* 110, 1974, σσ.129-138.
- Styan J.L.: *The elements of drama*, "Cambridge U.P.", Cambridge 1963.
- Συλλογικό: *Architecture et Dramaturgie*, "Flammarion", Paris 1950.
- : *Histoire des spectacles*, "Encyclopédie de la Pléiade", "Gallimard", Paris 1965.
- : *Theatre Space. An Examination of the Interaction between Space, Technology, Performance and Society*, International Federation for Theatre Research, Munich 1977.

- : Διερεύνηση θεατρικών δραστηριοτήτων και αρχιτεκτονική πρακτική, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, Βόλος 1980α.
- : Architecture et dramaturgie, éd. "d' Aujourd' hui", Paris 1980b.
- Szondi P.: Théorie du drame moderne, "L' Age d' homme", Lausanne 1983.
- Tadié J.-Y.: Le récit poétique, "P.U.F.", Paris 1978.
- Ubersfeld An.: L' Espace théâtral, "C.N.D.P." 1979, (σε συνεργ. με τον G. Banu).
- : «Notes sur la dénégation théâtrale», στο R. Durand [1980], σσ.11-25.
- : L' École du spectateur. Lire le théâtre 2, "Éditions sociales", Paris 1981.
- : «The space of Phèdre», Poetics Today 2/3, 1981a, σσ.211-224.
- : Lire le théâtre, "Éditions sociales", Paris 1982 (19771).
- : «L' espace théâtral et sa réception», Romanica Wratislaviensia XX, 1983, σσ.105-112.
- : Approaching theatre, βλ. Pavis [1991].
- Vanden Heuvel M.: Performing drama/ Dramatizing performance. Alternative theater and the dramatic text, "The University of Michigan Press", Ann Arbor 1991.
- Veltrusky J.: «Dramatic text as a component of theatre», 1941 στο Matejka-Titunik [1989], σσ.94-117
- : «Acting and behaviour: a study in the signans», στο Schmid-Kesteren [1984], σσ.393- 441.
- Vernois P. : «Le Temps facteur dramatique ambigu», στο La dynamique théâtrale d' Eugène Ionesco, "Klincksieck", Paris 1972.
- (éd.): L' Onirisme et l' insolite dans le théâtre français contemporain, "Klincksieck", Paris 1974.
- Weinrich H.: Le temps. Le récit et le commentaire, "Seuil", Paris 1974.
- Χουρμουζιάδης Ν.Χ.: Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space, Αθήνα 1965.
- : Σατυρικά, "Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας", Αθήνα 1984.
- : Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, "Γνώση", Αθήνα 1991.
- : «Ο χώρος ως κιβωτός χρόνου», Θεατρικά Τετράδια 25, Θεσσαλονίκη 1993, σσ. 7-18.

ABSTRACT

George P. Pefanis, *The symbolic Forms of Space
and Time in Drama*

This study treats dramatic space and time in a twofold narrative and representative level.

The forms of dramatic space and time in the social drama of Ibsen, as well as the internal - symbolic space in Peer Gynt are examined first. From the analysis it is concluded that the dramatic space transcribes elements of the human psychosynthesis, but also incurs new meanings for these elements.

The analysis of dramatic time highlights the symbolic meaning of temporal modalities, such as the time of dream, of myth, of irony, the time as repetition, as frame of action etc. It is demonstrated that the forms of time constitute symbolic factors, which create new opportunities for the interpretation of dramatic text.