

# ΕΡΩΦΙΛΗ

Journal of Modern Greek Literature



Τεύχος 1 | Νοέμβριος 2020

---

## Το ζωτικό ψεύδος στους Henrik Ibsen (*Η Αγριόπαπια*), Arthur Miller (*Το Τίμημα*) και Δημήτρη Κεχαΐδη – Ελένη Χαβιαρά (*Δάφνες και Πικροδάφνες*)

Ν. Ι. ΚΑΓΚΕΛΑΡΗΣ

Σελ. 54-82

<https://doi.org/10.26247/erofili.2814>

---

Βιβλιογραφική αναφορά

Καγκελάρης, Ν. Ι. “Το ζωτικό ψεύδος στους Henrik Ibsen (*Η Αγριόπαπια*), Arthur Miller (*Το Τίμημα*) και Δημήτρη Κεχαΐδη – Ελένη Χαβιαρά (*Δάφνες και Πικροδάφνες*).” *Ερωφίλη* 1 (Νοέμβριος 2020): 54-82. <https://doi.org/10.26247/erofili.2814>.

N. I. Καγκελάρης

**Το ζωτικό ψεύδος στους Henrik Ibsen (*Η Αγριόπαπια*), Arthur Miller (*Το Τίμημα*) και Δημήτρη Κεχαΐδη – Ελένη Χαβιαρά (*Δάφνες και Πικροδάφνες*)**

«Αν αφαιρέσετε το ζωτικό ψέμα από έναν άνθρωπο, ταυτόχρονα θα του στερήσετε και την ευτυχία του»: Ibsen (2009) 192.

**Εισαγωγή**

Ένα από τα θεματικά μοτίβα που ο Δημήτρης Κεχαΐδης χρησιμοποιεί σταθερά στα θεατρικά του έργα, ήδη από το μονόπρακτο *Προάστιο Νέου Φαλήρου* (1960), είναι η διαφυγή από τη σκληρή πραγματικότητα μέσω της ψευδαίσθησης και του ονείρου.<sup>1</sup> Χαρακτηριστικά επί του προκειμένου είναι τα όσα έχει παρατηρήσει ο Γ. Μιχαηλίδης:

Σ' αυτό το μονόπρακτο, για πρώτη φορά παρουσιάζεται το στοιχείο που κυνηγάει σαν έμμονη ιδέα τους ήρωες του Κεχαΐδη [...] η ανάγκη να θέλουν να αντικαταστήσουν την πραγματικότητα με την ψευδαίσθηση.<sup>2</sup>

Βέβαια, αν κανείς διατρέξει τις σχετικές μελέτες και κριτικές, θα παρατηρήσει ότι ως επί το πλείστον το παραπάνω μοτίβο εξετάζεται μόνο στα έργα του Κεχαΐδη, χωρίς –έστω– να θίγεται το γεγονός πως το μοτίβο αυτό δεν είναι ιδιον του εν λόγω θεατρικού συγγραφέα, αλλά εγγράφεται –όπως θα δούμε στη συνέχεια– σε έναν γνωστό δραματουργικό τόπο. Στον αντίποδα αυτής της τάσης ο Δ. Τσατσούλης, σε μία από τις αρκετές κριτικές<sup>3</sup> που έχει γράψει κατά καιρούς για τα έργα του Κεχαΐδη, παρατηρεί ότι στις *Δάφνες και Πικροδάφνες* απαντά «[μ]ια, επί το κωμικόν, εκδοχή του “ζωτικού ψεύδους” του Ίψεν».<sup>4</sup> Η διαπίστωση αυτή, αν και μένει ατεκμηρίωτη από τον Τσατσούλη, είναι, κατά τη γνώμη μου, οξυδερκής και, όπως θα προσπαθήσω να δείξω στη συνέχεια, ορθή.

Εν πρώτοις, όμως, είναι απαραίτητο να γίνει μια σύντομη αναφορά στον όρο ζωτικό ψεύδος. Το ζωτικό ψεύδος καθιερώθηκε στη δραματουργία το 1884 με το έργο του Henrik Ibsen *Η Αγριόπαπια*.<sup>5</sup> Χρησιμοποιώ τον όρο «καθιερώθηκε» και όχι «εγκαινιάστηκε», καθώς

\* Θέλω να ευχαριστήσω θερμά τις καθηγήτριές μου Κ. Διαμαντάκου, Α. Βασιλείου και Ε. Σταυροπούλου για τα χρήσιμα σχόλιά τους.

<sup>1</sup> Βλ. ενδεικτικά: Χατζησυμεών (2000) 20.

<sup>2</sup> Μιχαηλίδης (1975) 78.

<sup>3</sup> Βλ. ενδεικτικά: Τσατσούλης (1997), Τσατσούλης 2004), Τσατσούλης (2005).

<sup>4</sup> Τσατσούλης (2005) 524.

<sup>5</sup> Ibsen (1884). Στο εξής τα παραθέματα από το εν λόγω έργο του Ibsen θα προέρχονται από τη μετάφραση του Ερρίκου Μπελιέ [: Ibsen (2009)].

εκφάνσεις του ζωτικού ψεύδους εμφανίζονται ήδη στην αρχαία ελληνική τραγωδία με κατεξοχήν παράδειγμα, όπως θα δούμε και στην συνέχεια, την τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή. Ωστόσο θεωρείται ότι καθιερώθηκε από τον Ibsen κυρίως επειδή χρησιμοποιείται ο συγκεκριμένος όρος σε μία από τις πιο κομβικές σκηνές της *Αγριόπαπιας*, στον διάλογο του γιατρού Ρέλλινγκ με τον Γκρέγκερς στην αρχή της πέμπτης πράξης και λίγο πριν από την αυτοκτονία της Έντβιγκ. Επιπλέον ο Ibsen απέδωσε διαφορετικές εκφάνσεις του ζωτικού ψεύδους στους χαρακτήρες του εν λόγω έργου, με αποτέλεσμα αυτό να αποτελεί πηγή άντλησης υλικού για τους μετέπειτα δραματουργούς που χρησιμοποίησαν ζωτικά ψεύδη στα έργα τους.

Τι είναι, όμως, το ζωτικό ψεύδος; Ακριβώς αυτή την απορία έχει ο Γκρέγκερς, όμως, ο γιατρός αρνείται, όπως λέει, να «προδ[ώσει] τέτοια μυστικά σε αγύρτες» (σελ. 190) και περιορίζεται στο να αναφέρει ότι είναι μια θεραπευτική «μέθοδος [...] αλάνθαστη» (σελ. 190), την οποία εφαρμόζει τώρα σε δύο ασθενείς, τον Γιάλμαρ και τον Μόλβικ, ενώ ο τρίτος ασθενής, ο γερο-Έκνταλ «κατάφερε και βρήκε μόνος του τη θεραπεία του» (σελ. 191) κατασκευάζοντας ο ίδιος ένα ζωτικό ψεύδος. Με άλλα λόγια ο Ibsen αποφεύγει να δώσει κάποιον συγκεκριμένο ορισμό στους θεατές για το ζωτικό ψεύδος, αλλά τους αφήνει να το αποκωδικοποιήσουν εξετάζοντας τα ζωτικά ψεύδη των ηρώων του έργου.

Ο E. Becker, εξετάζοντας το ζωτικό ψεύδος από την οπτική της ψυχανάλυσης, το ορίζει ως την «αναγκαία και βασική ανειλικρίνεια»,<sup>6</sup> που έχοντας ως κίνητρο το φόβο, μας προστατεύει από τη συνειδητοποίηση της «δυσάρεστης ή επικίνδυνης αλήθειας»<sup>7</sup> και μας επιτρέπει να ζήσουμε με ηρεμία και ασφάλεια.<sup>8</sup> Με τη σειρά του ο A. S. Abbott (στην κλασική μονογραφία του για την παρουσία του ζωτικού ψεύδους στη νεότερη δραματουργία, η οποία έχει ως βάση τη θεωρία του Becker) υποστηρίζει ότι η αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους κάνει το υποκείμενο να υποφέρει.<sup>9</sup>

Όπως ήδη σημειώθηκε, στην *Αγριόπαπια* ο Ibsen παρουσιάζει διάφορες εκφάνσεις του ζωτικού ψεύδους, από τις οποίες θα εξεταστούν οι δύο κυριότερες, που, όπως θα προσπαθήσω να δείξω, απαντούν και στις *Δάφνες και Πικροδάφνες των Κεχαΐδη – Χαβιαρά*. Συγκεκριμένα η πρώτη έκφανση αφορά το σκοτεινό παρελθόν και η δεύτερη το υποτιθέμενο λαμπρό μέλλον ενός ή περισσότερων ηρώων· έτσι στο εξής η πρώτη θα αποκαλείται ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος και η δεύτερη ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος. Πάντως σκοπός μου εδώ δεν είναι

---

<sup>6</sup> Becker (1975) 55.

<sup>7</sup> Becker (1975) 52.

<sup>8</sup> Becker (1975) 55.

<sup>9</sup> Abbott (1989) xi.

να κάνω μια απλή καταγραφή, αλλά να αναδείξω τον μετασχηματισμό που υφίστανται οι δύο βασικές εκφάνσεις του ζωτικού ψεύδους στις *Δάφνες* και *Πικροδάφνες*.

Στο σημείο, βέβαια, αυτό προκύπτει το ερώτημα αν οι Κεχαΐδης – Χαβιαρά γνώριζαν το ιψενικό αυτό μοτίβο ή απλώς χρησιμοποιούν έναν ούτως ή άλλως γνωστό δραματουργικό (και εν γένει λογοτεχνικό) τόπο. Η απάντηση είναι ότι η Ελένη Χαβιαρά, όπως καταδεικνύεται από τη διδακτορική της διατριβή, όχι μόνο γνώριζε το υπό εξέταση μοτίβο, αλλά υποστήριζε ότι αυτό έχει περάσει και στο αμερικανικό θέατρο του εικοστού αιώνα και ιδίως στη δραματουργία των Eugene O'Neill και Arthur Miller· χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα της διατριβής:

Ο O'Neill [...] χρησιμοποιεί τον Hickey ως άγγελο της αλήθειας και του θανάτου προκειμένου να δείξει την τραγική αδυναμία του ανθρώπου να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα. Έτσι, ακολουθώντας το πρότυπο του Ibsen στην *Αγριόπαπια*, υποστηρίζει τη ζωτική ανάγκη της αυταπάτης. Ο Miller από την άλλη πλευρά συνθέτει και χρησιμοποιεί τον χαρακτήρα του Biff όχι μόνο για να αντιπαραθέσει στις ολέθριες για τον άνθρωπο συνέπειες της αυταπάτης τη ζωτική ανάγκη της αλήθειας, αλλά και για να εκφράσει την πίστη του στη δύναμη του ανθρώπου να δει την αλήθεια και να βρει μέσω αυτής το πραγματικό νόημα της ύπαρξής του [...] Η παραπάνω θέση του Miller φαίνεται ότι υπήρξε προϊόν μιας μακρόχρονης φιλοσοφικής αναζήτησης. Σύμφωνα δηλαδή με μια δήλωσή του στο περιοδικό *Harper's*, τον Αύγουστο του 1958, ο Miller από τα εφηβικά του χρόνια αναζητούσε τον βράχο πάνω στον οποίο θα μπορούσε να σταθεί κανείς, χωρίς ψευδαισθήσεις, ένας ελεύθερος άνθρωπος.<sup>10</sup>

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι ο Arthur Miller, κατά την Ελένη Χαβιαρά, προσλαμβάνει το ιψενικό αυτό μοτίβο τροποποιώντας το φιλοσοφικό υπόβαθρό του. Με δεδομένο, όμως, αυτό, συνάγεται ότι για την εξέταση του μετασχηματισμού των δύο βασικών εκφάνσεων του ζωτικού ψεύδους στις *Δάφνες* και *Πικροδάφνες* είναι μεθοδολογικά πρόσφορο να συμπεριληφθεί στην “εξίσωση” και ο Arthur Miller, ο θεατρικός συγγραφέας που, κατά τη Χαβιαρά, είχε νωρίτερα από εκείνη και τον σύζυγό της τροποποιήσει το υπό εξέταση μοτίβο. Για το σκοπό αυτό επέλεξα ως ενδιάμεσο σταθμό ανάμεσα στην *Αγριόπαπια* και τις *Δάφνες* και *Πικροδάφνες*, *Το Τίμημα* του Arthur Miller. Εδώ πρέπει να τονιστεί ότι η επιλογή αυτή κάθε άλλο παρά τυχαία είναι· αντίθετα (πέρα του ότι *Το Τίμημα* έχει ήδη συνδεθεί από την έρευνα

<sup>10</sup> Χαβιαρά (1987) 186. Ας σημειωθεί ότι η Χαβιαρά έχει ασχοληθεί ερευνητικά με τον Miller και σε άλλες μελέτες της, βλ. ενδεικτικά: Χαβιαρά (1988), Χαβιαρά (1991).

διακειμενικά με την *Αγριόπαπια* κυρίως ως προς τους συμβολισμούς<sup>11</sup>) η επιλογή έγινε με βάση τα εξής κριτήρια:

1. την παρουσία και στο έργο αυτό και των δύο εκφάνσεων του ιψενικού ζωτικού ψεύδους που απαντούν στις *Δάφνες και Πικροδάφνες*·
2. τα ανάλογα επιμέρους (θεματικά και λεκτικά) μοτίβα που συνθέτουν το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος (βλ. παρακάτω)·
3. το κοινό είδος: αναλυτικότερα, σύμφωνα με την έρευνα, η *Αγριόπαπια* είναι ένα από τα πρώτα χαρακτηριστικά παραδείγματα της μοντέρνας (ρεαλιστικής) *τραγικωμοδίας*.<sup>12</sup> Ακριβώς στο είδος της (ρεαλιστικής) *τραγικωμοδίας* (με εντονότερο βέβαια το κωμικό στοιχείο απ' ό,τι στην *Αγριόπαπια*) εγγράφονται τόσο *Το Τίμημα* όσο και οι *Δάφνες και Πικροδάφνες* (βλ. παρακάτω).

### 1. Henrik Ibsen: *Η Αγριόπαπια*

Η *Αγριόπαπια*, ένα από τα σημαντικότερα και γνωστότερα έργα του Henrik Ibsen, ανέβηκε στη σκηνή στις 9 Ιανουαρίου του 1885 στο Den Nationale Scene, το μεγαλύτερο θέατρο του Bergen.<sup>13</sup> Το κεντρικό ιδεολογικό δίπολο του έργου συνιστούν αφενός η ιδεαλιστική απαίτηση για την επικράτηση της αλήθειας στη ζωή των ανθρώπων (η οποία εκπροσωπείται από τον Γκρέγκερς), αφετέρου η ρεαλιστική παραδοχή της επιτακτικής ανάγκης να ζουν οι άνθρωποι μέσα στα ζωτικά τους ψεύδη (που εκπροσωπείται από τον γιατρό Ρέλλινγκ).<sup>14</sup> Όπως ήδη σημειώθηκε, ο Ibsen αποφεύγει να δώσει κάποιον συγκεκριμένο ορισμό για το ζωτικό ψεύδος, αλλά αφήνει τους θεατές να το αποκωδικοποιήσουν εξετάζοντας τα ζωτικά ψεύδη των ηρώων του έργου. Από αυτή την εξέταση προκύπτει ότι τα περισσότερα πρόσωπα του έργου –ακόμα και οι δευτερεύοντες χαρακτήρες, όπως ο θεολόγος Μόλβικ, που έχει την ψευδαίσθηση ότι είναι δαιμονισμένος (σελ. 190-1)<sup>15</sup>– συνδέονται (είτε ως δημιουργοί είτε ως αποδέκτες) με ζωτικά ψεύδη. Εδώ, βέβαια, δεν θα εξετάσω όλα τα ζωτικά ψεύδη, αλλά θα εστιάσω σε εκείνα που θα αξιοποιηθούν στη συνέχεια, ήτοι στα σχετιζόμενα: i. με το παρελθόν της Γκίνα και ii. με το υποτιθέμενο λαμπρό μέλλον του Γιάλμαρ.

<sup>11</sup> Carson (1982) 134.

<sup>12</sup> Βλ. ενδεικτικά: Hoy (1964) 95 κ.ε., Guthke (1966) 144 κ.ε., Van Laan (1968) 25, Haugen (1979) 81-2, Foster (1995) 287, Foster (2016) 119 κ.ε. Περισσότερα για το είδος της *τραγικωμοδίας*, βλ. ενδεικτικά: Orr (1991), Stanton – Banham (1996) s.v.: tragicomedy [σελ. 385-6] (για ειδική αναφορά στον Ibsen και στην *Αγριόπαπια*, βλ. σελ. 386), Pavis (2006) s.v. τραγικωμικό [= σελ. 495-6], s.v. τραγικωμοδία [σελ. 496], Mukherji – Lyne (eds) (2007), Abrams (2008) s.v. τραγικωμοδία [σελ. 470-1].

<sup>13</sup> de Figueiredo (2019) 466-7.

<sup>14</sup> de Figueiredo (2019) 467.

<sup>15</sup> Για το δαιμονικό στοιχείο στην *Αγριόπαπια*, βλ.: Crompton (1959) 96-103.

### 1.1 Το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος

Καταρχάς το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος –μία από τις δύο εκφάνσεις του μοτίβου που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια– είναι ίσως η πιο αρχαία και συνήθης έκφανση του μοτίβου. Ο D. Goleman –ο οποίος εξετάζει το ζωτικό ψεύδος, όπως και ο E. Becker, από την οπτική της ψυχανάλυσης– υποστηρίζει ότι οι καταστροφικές επιπτώσεις που έχει η αποκάλυψη των παλιών καλά κρυμμένων μυστικών είναι σύνηθες μοτίβο στη λογοτεχνία και δίνει ως χαρακτηριστικά παραδείγματα την τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή, το μυθιστόρημα *Ο καλός στρατιώτης* του Ford Madox Ford και τα περισσότερα έργα του Ibsen, στα οποία τα μυστικά αυτά παίρνουν την ονομασία ζωτικό ψεύδος.<sup>16</sup>

Στην *Αγριόπαπια* το καλά κρυμμένο μυστικό, που είναι ζωτικό, καθώς όσο “μένει στο σκοτάδι” η οικογενειακή γαλήνη στο σπίτι των Έκνταλ δεν διαταράσσεται, αφορά το παρελθόν της Γκίνα. Συγκεκριμένα ο εργοστασιάρχης και μεγαλοεπιχειρηματίας Βέρλε, κανονίζει ώστε η πρώην υπηρέτρια και ερωμένη του, η Γκίνα, επειδή κυφορεί το παιδί του, την Έντβιγκ, να παντρευτεί τον Γιάλμαρ, τον γιο του γερο-Έκνταλ, στον οποίο είχε παλιότερα φορτώσει όλη την ευθύνη για την «παράνομη υλοτομία» (σελ. 33) σε δημόσια κτήματα, με αποτέλεσμα να μπει στη φυλακή. Ο Γιάλμαρ, όχι μόνο δεν τρέφει εχθρικά αισθήματα κατά του Βέρλε, λόγω της ευθύνης του για τη φυλάκιση του πατέρα του, αλλά αντίθετα αισθάνεται ευγνωμοσύνη προς αυτόν τόσο για την οικονομική του στήριξη προκειμένου να σπουδάσει φωτογραφία<sup>17</sup> (σελ. 18) όσο και για τον γάμο του με τη Γκίνα («σ’ αυτόν χρωστάω ότι μπόρεσα να παντρευτώ», σελ. 19), την οποία θεωρεί ιδανική γυναίκα («ΓΚΡΕΓΚΕΡΣ: [...] Κι είσαι ευχαριστημένος από το γάμο σου; ΓΙΑΛΜΑΡ: Ω ναι! Είναι θαυμάσια κοπέλα και πολύ ικανή, είναι ό,τι καλύτερο θα ήθελε στη ζωή του ένας άντρας.»), σελ. 19).

Η Γκίνα είχε συνηγορήσει στην απόκρυψη της αλήθειας και τη δημιουργία του ζωτικού ψεύδους πάνω στο οποίο θεμελιώνεται ο γάμος της με τον Γιάλμαρ, λόγω έλλειψης δύναμης<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Goleman (1985) 16. Για μια νεοελληνική μετάφραση του *Ο καλός στρατιώτης*, βλ.: Ford (2017). Η έρευνα μέχρι στιγμής έχει εστιάσει εν πολλοίς στα ζωτικά ψεύδη που απαντούν σε λογοτεχνικά έργα της δυτικής γραμματείας. Βέβαια, αυτό δεν σημαίνει ότι αντίστοιχα ζωτικά ψεύδη δεν απαντούν και σε έργα της ανατολικής γραμματείας. Κάθε άλλο. Ενδεικτικά εδώ αναφέρω τη νουβέλα *Η Πύλη του Ηλίου* (1998) του σημαντικού Λιβανέζου συγγραφέα Elias Khoury [βλ.: Khoury (2006: 438 κ.ε.)], όπου ο Khalil αφηγείται την ιστορία της Sarah Rimsky, η οποία, αν και αρχικά ήταν Γερμανίδα Εβραία, όταν μετανάστευσε στην Παλαιστίνη, έγινε Μουσουλμάνα, ώστε να μπορέσει να παντρευτεί τον Άραβα που είχε ερωτευτεί και να μείνει μαζί του στη Γάζα. Εκεί, για να επιβιώσει και να γίνει αποδεκτή από την αραβική κοινωνία, απέκρυψε απ’ όλους –ακόμα κι από τα παιδιά της– την καταγωγή της. Τελικά κατά τον Αραβοϊσραηλινό πόλεμο του 1967 και λίγες μέρες πριν πεθάνει –λόγω της εσωτερικής σύγκρουσης των δύο ταυτοτήτων της που ο πόλεμος προξενεί και γνωρίζοντας ότι δεν έχει πια να χάσει απολύτως τίποτα– αποκαλύπτει το ζωτικό ψεύδος στα παιδιά της.

<sup>17</sup> Για την αλληγορική σημασία του συμβόλου της φωτογραφίας στο πλαίσιο του έργου, βλ.: Han (2015) 173-6.

<sup>18</sup> Για το ότι η δύναμη αποτελεί μία από τις δεσπόζουσες του έργου, βλ.: Bredsdorff (1988) 159-62.

σε συνδυασμό με την εγκυμοσύνη της.<sup>19</sup> Με τον γάμο, λοιπόν, στοχεύει στη δημιουργία ενός προστατευτικού περιβάλλοντος για την ίδια και το παιδί που κυοφορεί, κάτι που, όμως, θα αποδειχτεί πρόσκαιρο. Πράγματι, ο Γκρέγκερς επιστρέφοντας από το μακρινό οικογενειακό εργοστάσιο (κοντά στο Χιόνταλ), ανακαλύπτει, την ημέρα του επίσημου δείπνου<sup>20</sup> που οργάνωσε ο πατέρας του προς τιμήν του, το ψέμα πάνω στο οποίο έχει βασιστεί ο γάμος του παιδικού του φίλου. Έτσι αποφασίζει αρχικά να επισκεφθεί το ίδιο βράδυ τον Γιάλμαρ (σελ. 67) και στη συνέχεια να γίνει νοικάρης του με στόχο να του φανερώσει την αλήθεια.<sup>21</sup> Εντούτοις σκοπός του δεν είναι να πάρει διαζύγιο ο φίλος του από τη Γκίνα, η οποία άλλωστε έπειτα από σχεδόν δεκαπέντε χρόνια (σελ. 71-2) φαίνεται να έχει δεθεί μαζί του. Αντίθετα, κινούμενος από το φιλοσοφικό του δόγμα, την «αναζήτηση του ιδεώδους» (σελ. 123), ευελπιστεί ότι μετά την αποκάλυψη της αλήθειας το ζευγάρι θα θέσει στον γάμο του νέες αληθινές βάσεις· χαρακτηριστικά είναι τα όσα τους λέει μετά την πρώτη αποκάλυψη για την παλιά σχέση της Γκίνα με τον Βέρλε: «Ξεκαθαρίσατε επιτέλους τα πράγματα και τώρα είστε έτοιμοι να θεμελιώσετε μια καινούργια ζωή, μια ειλικρινή συμβίωση, που δεν την βαραίνει κανένα ψεύδος» (σελ. 152).

Ωστόσο το “φως της αλήθειας”<sup>22</sup> όχι μόνο δεν έχει τα αποτελέσματα που περίμενε ο Γκρέγκερς, αλλά και επιβεβαιώνει την πρόβλεψη του Ρέλλινγκ: «Αν αφαιρέσετε το ζωτικό ψέμα από έναν άνθρωπο, ταυτόχρονα θα του στερήσετε και την ευτυχία του» (σελ. 192). Πράγματι, η αποκάλυψη των μυστικών της Γκίνα είχε σαν αποτέλεσμα τη διατάραξη της γαλήνης της οικογένειας και τελικά την αυτοκτονία της Έντβικ.

Στο τέλος του εισαγωγικού σημειώματος είχα υποστηρίξει ότι τα επιμέρους (θεματικά και λεκτικά) μοτίβα που συνθέτουν το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος στην *Αγριόπαπια* είναι ανάλογα με εκείνα του αντίστοιχου ψεύδους που απαντά στο *Τίμημα* και τις *Δάφνες και Πικροδάφνες*. Ειδικότερα εδώ, βάσει της ανωτέρω ανάλυσης, προκύπτει ότι: α) το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος είναι αυτό πάνω στο οποίο στηρίζεται για χρόνια η αρμονική συμβίωση κάποιων σχετικά φτωχών ανθρώπων (του Γιάλμαρ και της Γκίνα)· β) η αποκάλυψη της αλήθειας γίνεται από έναν επισκέπτη (τον Γκρέγκερς), ο οποίος έρχεται από ένα σαφώς πλουσιότερο και ανώτερης κοινωνικής τάξης σπίτι (εκείνο του Βέρλε)· γ) η αποκάλυψη της αλήθειας οδηγεί σε σύγκρουση· δ) οι ήρωες χρησιμοποιούν λέξεις και φράσεις με τις οποίες αναφέρονται ή σχολιάζουν το ψεύδος του παρελθόντος· τέτοιες φράσεις –πέρα από τον

---

<sup>19</sup> Finney (1994) 99.

<sup>20</sup> Για τη σημασία του φαγητού τόσο στην *Αγριόπαπια* όσο και στο *Κουκλόσπιτο*, βλ.: Boeninger (2014) 451-68.

<sup>21</sup> Όπως παρατηρεί ο Π. Μαυρομούστακος (2006α: 64): «Στον Ίψεν συμβαίνει σχεδόν πάντα ο κεντρικός ήρωας να ορίζει την αντίθεσή του απέναντι σε έναν κόσμο που στηρίζεται στο ψέμα και στη συναλλαγή».

<sup>22</sup> Halsey (1970) 54.

Ρέλλινγκ που μεταχειρίζεται, όπως ήδη αναφέρθηκε, τον ίδιο τον όρο «ζωτικό ψέμα» (σελ. 190)– χρησιμοποιεί κυρίως ο Γιάλμαρ (πβ. λ.χ. «το δίκτυ της απάτης που ύφανες γύρω μου σαν αράχνη», σελ. 148-9· «μέσα σ' αυτό το τέλμα της απάτης», σελ. 150· «Τι αυταπάτη!», σελ. 150· «και τώρα τέρμα οι απάτες!», σελ. 174)· σε μικρότερη κλίμακα απαντούν και στον λόγο του Γκρέγκερς (πβ. λ.χ. «Ξεκαθαρίσατε επιτέλους τα πράγματα και τώρα είστε έτοιμοι να θεμελιώσετε μια καινούργια ζωή, μια ειλικρινή συμβίωση, που δεν την βαραίνει κανένα ψεύδος», σελ. 152).<sup>23</sup>

## 1.2 Το ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος

Σύμφωνα με τον E. Becker, ο άνθρωπος για να μπορέσει να αποφύγει την απελπισία και την απόγνωση που προκαλεί η σκληρή πραγματικότητα αλλά και για να αποκτήσει αυτοπεποίθηση κατασκευάζει, μέσω αμυντικών μηχανισμών, ζωτικά ψεύδη με τα οποία φαντάζεται «ότι είναι κάποιος»<sup>24</sup> ή ότι θα γίνει κάποιος στο μέλλον. Μάλιστα οι αυταπάτες και η αισιοδοξία που προκύπτουν από τις υποτιθέμενες καλές προοπτικές που έχει κάποιος για επιτυχία στην προσωπική του ζωή ή στην επαγγελματική του καριέρα οδηγούν τον ίδιο (ή στους οικείους του) να αποκτήσει ελπίδα και να βρει ένα νέο νόημα στη ζωή.<sup>25</sup>

Εν προκειμένω ο Γιάλμαρ μετά την καταστροφή του πατέρα του, παρά το ότι εθεωρείτο ένας από τους καλύτερους φοιτητές και προδιαγραφόταν γι' αυτόν λαμπρό μέλλον, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τις σπουδές του («Δεν το διανοήθηκα να συνεχίσω τις σπουδές μου στο πανεπιστήμιο. Δεν είχαμε ούτε δεκάρα, και τα χρέη μας ήταν μεγάλα.», σελ. 18) και έγινε φωτογράφος. Ωστόσο στην προσπάθειά του α) να αντιμετωπίσει τον οικογενειακό και προσωπικό ξεπεσμό, β) να αποδεχτεί το επάγγελμα του φωτογράφου, που δεν του αρέσει και (κυρίως) γ) να τον θαυμάζουν τα μέλη της οικογένειάς του και οι φίλοι του, οραματίζεται ψευδαισθητικά πως στο μέλλον θα γίνει μεγάλος εφευρέτης· αναλυτικότερα υποστηρίζει πως «όταν αφιερώθηκ[ε] στη φωτογραφία, δεν το έκαν[ε] για ν' απαθανατίζ[ει] τη μούρη του ενός και του άλλου ασήμαντου» (σελ. 114), αλλά για εξυψώσει με μια μελλοντική εφεύρεσή του τόσο πολύ αυτό το επάγγελμα «που να γίνει και τέχνη κι επιστήμη» (σελ. 114)· έτσι θα «αναστή[σει] την πεθαμένη [...] αυτοπεποίθηση» στον πατέρα του «χαρίζοντας ξανά στ' όνομα Έκνταλ τιμή και υπόληψη» (σελ. 115).

<sup>23</sup> Εδώ πρέπει να διευκρινιστεί ότι κι άλλοι ήρωες, όπως η κυρία Σαμπρύ (σελ. 162), χρησιμοποιούν ανάλογες φράσεις, με τη διαφορά, όμως, ότι αυτοί αναφέρονται στην έννοια του ψεύδους πιο γενικά κι όχι ειδικά στο συγκεκριμένο ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος.

<sup>24</sup> Becker (1975) 55.

<sup>25</sup> Martin (1999) s.v.: Vital lie [= σελ. 962].

Θύματα του εν λόγω ψεύδους είναι τόσο η οικογένεια του Γιάλμαρ (χαρακτηριστικά είναι τα όσα λέει η Γκίνα: «Καταλαβαίνετε κι εσείς [...] πως ο άντρας μου δεν ειν' ένας συνηθισμένος φωτογράφος», σελ. 109) όσο και ο Γκρέγκερς (πβ λ.χ. τα όσα λέει ο Γκρέγκερς στον Γιάλμαρ: «Ένας συνηθισμένος άνθρωπος, όχι. Άλλα κάποιος σαν κι εσένα...», σελ. 153). Η αποκάλυψη του ψεύδους γίνεται: α) αρχικά από τον Ρέλλινγκ, που λέει στον Γκρέγκερς ότι ο Γιάλμαρ δεν είναι, όπως πιστεύει, ένας άνθρωπος που προορίζεται να γίνει σπουδαίος, αλλά ένας «άρρωστος» (σελ. 190), στον οποίο χορηγεί ως θεραπεία το ζωτικό ψεύδος και β) στη συνέχεια από τον ίδιο τον Γιάλμαρ, ο οποίος μετά τη μεγάλη οικογενειακή σύγκρουση, λόγω της αποκάλυψης του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος, παραδέχεται στον Γκρέγκερς:

Χριστέ μου! Τι περίμενες να εφεύρω; Υπάρχουν άλλοι που έχουν εφεύρει σχεδόν τα πάντα πριν από μένα. Κάθε μέρα γίνεται όλο και πιο δύσκολο. [...] Αυτός ο απαίσιος, ο Ρέλλινγκ, που έβαλε την ιδέα [...] ήταν ο πρώτος που μ' έπεισε πως θα ήμουν ικανός να εφεύρω κάτι σπουδαίο στον τομέα της φωτογραφίας. [...] Κι εγώ ένιωσα πραγματικά ευτυχισμένος. Όχι τόσο με την ιδέα της ίδιας της εφεύρεσης όσο επειδή η Έντβικ την πίστευε – και την πίστευε μ' όλη τη δύναμη και την ορμή της παιδικής ψυχής της. Έτσι κι εγώ, ο ανόητος, συνέχιζα να νομίζω πως η Έντβικ την πίστευε. (σελ. 207).

## 2. Arthur Miller: *To Τίμημα*

*To Τίμημα*<sup>26</sup> είναι ένα από τα μείζονα θεατρικά έργα του Arthur Miller, το οποίο ανέβηκε στη σκηνή του Morosco Theatre (ένα από τα τότε θέατρα του Broadway) στις 7 Φεβρουαρίου του 1968 σε σκηνοθεσία Ulu Grosbard.<sup>27</sup> Ένα από τα κεντρικότερα ζητήματα που το έργο θίγει και το οποίο θα μας απασχολήσει στη συνέχεια, είναι οι ψευδαισθήσεις.<sup>28</sup> Όπως σημειώθηκε και στην εισαγωγή, ανήκει στο ίδιο είδος με την *Αγριόπαπια*, δηλαδή σε αυτό της *τραγικωμωδίας*. Πράγματι, πληροί και τα τρία βασικά –όπως τα κωδικοποιεί ο P. Pavis<sup>29</sup>– κριτήρια στα οποία ανταποκρίνονται τα έργα του εν λόγω είδους: συγκεκριμένα: α) άλλοι ήρωες ανήκουν στα λαϊκά στρώματα (Βίκτορ, Έστερ) και άλλοι στα ανώτερα (Γουόλτερ), β) η δράση είναι σοβαρή, δεν καταλήγει στην καταστροφή και ο ήρωας δεν χάνεται (βλ. παρακάτω), γ) το ύφος δεν είναι ενιαίο, αλλά άλλοτε προσεγγίζει αυτό της κωμωδίας και άλλοτε αυτό της τραγωδίας.

<sup>26</sup> Στο εξής τα παραθέματα από το εν λόγω έργο του Miller θα προέρχονται από τη μετάφραση του Μ. Μαρσέιγ [: Miller (2017)].

<sup>27</sup> Περισσότερες πληροφορίες για την πρώτη παράσταση του έργου, βλ.: Abbotson (2007) s.v.: The Price (1968) [σελ. 283].

<sup>28</sup> Balakian (1997) 130, 134.

<sup>29</sup> Βλ.: Pavis (2006) s.v.: τραγικωμικό [= σελ. 495-6], s.v.: τραγικωμωδία [σελ. 496]. Για μια αντίστοιχη παρατήρηση, βλ.: Abrams (2008) s.v.: τραγικωμωδία [σελ. 470]. Περισσότερα το είδος της *τραγικωμωδίας*, βλ. παραπάνω υποσημ. 12.

Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στη σοφίτα του πατρικού του αστυνομικού Βίκτορ Φρανζ, ο οποίος ετοιμάζεται να πουλήσει όλα τα παλιά πράγματα που υπάρχουν εκεί στον γέρο παλαιοπώλη Γκρέγκορι Σόλομον (είναι η κατεξοχήν κωμική φιγούρα του έργου και το χιούμορ του πηγάζει, σύμφωνα με τον J. N. Balakian, από τις τραγικές εμπειρίες της ζωής του και κυρίως την αυτοκτονία της κόρης του<sup>30</sup>). Τα άλλα δύο πρόσωπα του έργου είναι η γυναίκα του Βίκτορ, η Έστερ και ο μεγάλος του αδελφός, ο μεγαλογιατρός Γουόλτερ Φρανζ. Η πρώτη ισχυρίζεται συνεχώς ότι ενδιαφέρεται πια στη ζωή της μόνο για τα χρήματα (βλ. παρακάτω) και πιέζει τον σύζυγό της να κάνει παζάρια στον Σόλομον για να πετύχει την καλύτερη δυνατή τιμή<sup>31</sup> ο δεύτερος, αν και καταξιώθηκε επαγγελματικά, απέτυχε στην προσωπική του ζωή, καθώς από μικρός κυνηγούσε το αμερικανικό όνειρο.<sup>32</sup> Η απροσδόκητη έλευσή του στη σοφίτα και η επακόλουθη λεκτική σύγκρουσή του με τον Βίκτορ θα οδηγήσουν στην αποκάλυψη των δύο ζωτικών ψευδών που –εκ πρώτης τουλάχιστον όψεως– στηρίζουν τον γάμο του Βίκτορ και της Έστερ· μάλιστα, όπως και στην περίπτωση της *Αγριόπαπιας*, έτσι κι εδώ τα ψεύδη μπορούν βάσει του χρονικού κριτηρίου να χωριστούν σε: i) ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος (που κι εδώ είναι το σημαντικότερο) και ii) ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος.

## 2.1 Το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος

Όπως στα περισσότερα έργα του Miller, έτσι και εδώ οι ήρωες έρχονται αντιμέτωποι με το παρελθόν.<sup>33</sup> Μέσα, όμως, από αυτή τη διαδικασία γίνεται η αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος. Αναλυτικότερα ο Γουόλτερ επιθυμεί τη συμφιλίωση με τον αδελφό του –γι’ αυτό αρχικά είναι εγκάρδιος μαζί του και του προσφέρει δουλειά με υψηλό μισθό στην «καινούρια πτέρυγα του νοσοκομείου» του «στον τομέα της Διοίκησης» (σελ. 76)<sup>34</sup>– πράγμα που γνωρίζει ότι δεν θα επιτευχθεί αν προσπαθήσουν να λύσουν όλα τα μακροχρόνια προβλήματα που τους κρατάνε τόσα χρόνια σε απόσταση· έτσι προσπαθεί να αποφύγει μια τέτοια συζήτηση:

Με ξαφνιάζεις, Βίκτορ. Δεν φαντάζομαι να περιμένεις ύστερα από τόσα χρόνια να τα λύσουμε όλα με μία και μοναδική συζήτηση. Απλά σκέφτηκα ότι με λίγη καλή θέληση θα... θα μπορούσαμε... (σελ. 78).

<sup>30</sup> Balakian (1997) 134-5

<sup>31</sup> Περισσότερα για την Έστερ και τις γυναίκες, που δεν εμφανίζονται στη σκηνή, αλλά αναφέρονται σε αυτές οι τέσσερις ήρωες, βλ.: Bigsby (2005) 285.

<sup>32</sup> Dey (2014) 325.

<sup>33</sup> Carson (1982) 122.

<sup>34</sup> Όπως έχει παρατηρήσει η S. C. W. Abbotson ο Γουόλτερ προσφέρει στον Βίκτορ «μόνο πράγματα τα οποία εκείνος καταλαβαίνει- λεφτά και μια άνετη δουλειά»: Abbotson (2007) s.v.: *The Price* (1968) [σελ. 285].

Ωστόσο ο Βίκτορ, είναι καχύποπτος –χαρακτηριστικό είναι ότι τον ρωτάει συνεχώς: «Τι θέλεις λοιπόν από μένα;» (σελ. 79)– και φαίνεται να μην μπορεί να ξεχάσει το παρελθόν. Έτσι η Έστερ –που πάντα πίστευε ότι μια συζήτηση ανάμεσα στα δύο αδέρφια θα έλυνε τις διαφορές τους και θα οδηγούσε στην «τεράστια συγχώρεση» (σελ. 98)– παίρνει την πρωτοβουλία να κάνει την αρχή:

Ωραία, τότε θα το πω εγώ, που να με πάρει ο διάολος. Όταν ήρθε σ' εσένα, Γουόλτερ, και σου ζήτησε πεντακόσια δολάρια που χρειαζόταν για να πάρει το πτυχίο του... [...] Είναι ή δεν είναι ένα εμπόδιο που βρίσκεται ανάμεσά σας; Ίσως ο Γουόλτερ να μπορέσει να σ' το εξηγήσει αυτό. Εννοώ... αχ, Θεέ μου, δεν θα μπορέσει να τελειώσει ποτέ αυτή η ιστορία; [...] Έχασε τη γη κάτω από τα πόδια του. Δεν θα το παραδεχτεί ποτέ, αλλά... δεν είχε την παραμικρή αμφιβολία ότι θα του τα δάνειζες, και γι' αυτό όταν αρνήθηκες... (σελ. 83).

Από το σημείο αυτό αρχίζει η αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος. Ενώ, όμως, στην *Αγριόπαπια* η αποκάλυψη γίνεται σε δύο στάδια (αποκάλυψη: α) της σχέσης του Βέρλε με τη Γκίνα, β) του ότι η Έντβικ είναι κόρη του Βέρλε και όχι του Γιάλμαρ) εδώ γίνεται σε τρία:

α) Αρχικά ο Γουόλτερ λέει ότι μετανιωμένος πήρε τηλέφωνο έπειτα από «[δ]ύο τρεις μέρες» (σελ. 83) τον πατέρα τους και τον ενημέρωσε ότι θα δώσει στον Βίκτορ τα χρήματα, τονίζοντας ότι είναι αντίθετος στην εγγραφή του στην αστυνομία, καθώς αυτό θα του στερούσε την επιστημονική του καριέρα (σελ. 84)· όμως, ο γέρο- Φρανζ απέκρυψε από τον Βίκτορ το τηλεφώνημα αυτό.

β) Ο Γουόλτερ, αφού του θυμίζει ότι τον είχε τότε συμβουλεύσει να ζητήσει από τον πατέρα τους χρήματα για να πάρει το πτυχίο του, περνάει στη μεγάλη αποκάλυψη: ο γέρο-Φρανζ –ενώ στο σπίτι, λόγω της χρεοκοπίας του, «έτρωγαν σκουπίδια» (σελ. 89) και λίγο καιρό πριν στείλει τον Βίκτορ στον Γουόλτερ για δανεικά (σελ. 89)– εκμυστηρεύθηκε στον μεγάλο του γιο πως είχε «σχεδόν τέσσερις χιλιάδες δολάρια» (σελ. 88), τα οποία του ζήτησε «να επενδύσ[ει] για λογαριασμό του» (σελ. 89). Έτσι αποκαλύπτεται αφενός ότι αυτός ήταν ο λόγος που ο Γουόλτερ έστειλε τον μήνα μόλις πέντε δολάρια, αφετέρου ότι ο γέρο-Φρανζ «ζούσε κυρίως μέχρι να πεθάνει» (σελ. 89) από τις τέσσερις χιλιάδες, μιας και αυτά που του έδιναν τα παιδιά του «δεν ήταν αρκετά» (σελ. 89). Μάλιστα ο Γουόλτερ ισχυρίζεται ότι «[τ]ου πρότεινε τότε να [...] αφήσει» τον Βίκτορ «να σπουδάσει, κι» εκείνος θα τον «βοηθούσε κανονικά» (σελ. 89)· ο πατέρας, όμως, αυτό, όχι μόνο το απέρριψε, αλλά και το απέκρυψε από τον μικρό του γιο. Το κίνητρό του για όλα αυτά φαίνεται πως ήταν ο φόβος του ότι θα τον εγκαταλείψει ο Βίκτορ (σελ. 89).

γ) Ως εδώ απαντά μια τυπική ψενική αποκάλυψη ενός ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος. Ωστόσο ο Miller δεν είναι απλώς ένας καλός μιμητής του Νορβηγού θεατρικού συγγραφέα. Έτσι αποφεύγει να παρουσιάσει τον Βίκτορ ως έναν άλλο Γιάλμαρ, δηλαδή ως ένα αφελές θύμα του ζωτικού ψεύδους που έχει κατασκευάσει κάποιος ηλικιωμένος “επιτήδειος”. Χαρακτηριστική επί του προκειμένου είναι η έντονα ειρωνική φράση του Γουόλτερ προς τον Βίκτορ: «Αυταπάτες, Βίκτορ! Άφραγκος πατέρας, κάθαρμα αδελφός, κι εσύ θύμα, εντελώς αμέτοχος» (σελ. 91). Στην πραγματικότητα ο Βίκτορ, σε αντίθεση με τον Γιάλμαρ, μετέχει στο ζωτικό ψεύδος ή –για την ακρίβεια– το χρησιμοποιεί, όπως θα δούμε, ως άλλοθι. Αναλυτικότερα, όταν –ακολουθώντας τη συμβουλή του Γουόλτερ– ζήτησε τα απαιτούμενα χρήματα για το πτυχίο του απ’ τον πατέρα του κι εκείνος αντί για απάντηση «[γ]έλασε» αινιγματικά (σελ. 93), πήγε μια βόλτα στο Bryant Park, όπου στο γρασίδι κάθονταν «χρεοκοπημένοι επιχειρηματίες, δικηγόροι, κορυφαίοι μηχανικοί που τους ήξερ[ε]» (σελ. 93) και οι οποίοι τα είχαν χάσει όλα «[μ]έσα σε μια νύχτα» (σελ. 93). Η εικόνα αυτή τον σημάδεψε και, όπως του λέει ο Γουόλτερ, υποσυνείδητα τη συνδύασε με την κατάσταση που επικρατούσε στο σπίτι τους, δηλαδή την «απουσία αγάπης» (σελ. 95), την «ξεκάθαρη οικονομική συμφωνία μεταξύ» (σελ. 95) των γονιών τους και την έλλειψη αλληλεγγύης. Έτσι παρ’ όλο που είχε καταλάβει (όπως παραδέχεται πάνω στον λόγο του) ότι ο πατέρας του έχει κάποιες οικονομίες,<sup>35</sup> χωρίς βέβαια να υποψιαστεί ποτέ ότι έχει τέσσερις χιλιάδες δολάρια (σελ. 91), χρησιμοποιεί την άρνηση του Γουόλτερ να του δανείσει καθώς και το γέλιο του γέρο-Φρανζ, ως άλλοθι για την επιλογή του να παρατήρει τις σπουδές του και να γραφτεί αμέσως στην αστυνομία. Πράγματι, σε ένα πρώτο επίπεδο ο Βίκτορ φαίνεται, όπως του τονίζει ο Γουόλτερ, ότι «απαρνήθηκ[ε] [...] τον εαυτό του» (σελ. 96) και «επινόησ[ε] μια ζωή γεμάτη αυτοθυσία» (σελ. 95), γιατί δεν μπόρεσε ποτέ να δεχτεί ότι η διάλυση της οικογένειάς του μετά τη χρεοκοπία ήταν φαινομενική, καθώς έτσι κι αλλιώς «δεν υπήρχε απολύτως τίποτα για να διαλυθεί» (σελ. 95). Σε ένα δεύτερο επίπεδο, όμως, αποκαλύπτεται ότι τόσο η εικόνα στο πάρκο όσο κι εκείνη της μητέρας του που «ξέρασε [...] πάνω» (σελ. 94) στον πατέρα, όταν της ανακοίνωσε τη χρεοκοπία του, τον έκαναν να φοβηθεί, όχι απλώς την κατάληξη του πατέρα του στο πάρκο (σελ. 97), αλλά κατά βάση την πιθανή δική του κατάληξη εκεί, κάτι που θα συνέβαινε αν τελικά αποτύγχανε κι εκείνος στην επαγγελματική και προσωπική ζωή του, στην περίπτωση που ακολουθούσε τη σταδιοδρομία που μέχρι τότε ονειρευόταν. Με άλλα λόγια, τόσο η άρνηση να αποδεχτεί την οικογενειακή τους κατάσταση όσο και η δειλία,

<sup>35</sup> Balakian (1997) 132.

οδήγησαν τον Βίκτορ να αδιαφορήσει για τα πλούτη και το κύρος και να προτιμήσει μια σταθερή δουλειά και μια ζωή λιτή, που, όμως, θα διέπεται από αληθινή αγάπη. Γι' αυτό, παρά τις υποψίες του ότι ο γέρο-Φρανζ είχε κάποιες οικονομίες, δεν αναζήτησε ποτέ την αλήθεια και αφέθηκε να πιστέψει στο ζωτικό ψεύδος, έτσι ώστε να καλύψει τη δειλία του και να παρουσιάσει τον εαυτό του, όπως του λέει ειρωνικά ο Γουόλτερ, ως το «θύμα» (σελ. 91), που θυσίασε το μέλλον του εξαιτίας του πατέρα και του αδελφού του.

Ο Miller πάντως έχει διατηρήσει τα βασικά επιμέρους μοτίβα (θεματικά και λεκτικά) που συνθέτουν το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος, όπως τα εντοπίσαμε νωρίτερα στην *Αγριόπαπια*: βέβαια, όπως θα δούμε, και σε ορισμένα απ' αυτά έχει επιχειρήσει ορισμένες τροποποιήσεις. Αναλυτικότερα κι εδώ:

- α. Το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος είναι αυτό πάνω στο οποίο (φαίνεται να) στηρίζεται για χρόνια η αρμονική συμβίωση του Βίκτορ και της Έστερ, οι οποίοι, όπως και οι Έκνταλ στην *Αγριόπαπια*, είναι σχετικά φτωχοί. Ωστόσο εδώ παρατηρείται μια ακόμη τροποποίηση που επιχειρεί ο Miller: ενώ στην *Αγριόπαπια* μόνο ο ένας από τους συζύγους είναι θύμα του ψεύδους (ο Γιάλμαρ), στο *Τίμημα*, πέρα από τον Βίκτορ, θύμα είναι και η Έστερ. Μάλιστα, καθώς εκείνη –σε αντίθεση με τον Βίκτορ, που είναι «ένοχος»<sup>36</sup>– είναι πράγματι αμέτοχη στο ψεύδος, μόλις συνειδητοποιεί την αλήθεια, παθαίνει σοκ και επαναλαμβάνει συνεχώς (με ποικίλες συνώνυμες φράσεις) πως «[η] ζωή» τους «είναι όλη ένα ψέμα» (σελ. 92) και πως οι “αιματηρές” θυσίες τους για τον πεθερό της ήταν μάταιες, καθώς αυτός «[έ]παιζε θέατρο» και ήταν «[έ]νας ψεύτης» (σελ. 92). Με άλλα λόγια φαίνεται ότι το αντίστοιχο του ιψενικού Γιάλμαρ (όσον αφορά τουλάχιστον το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος) στο *Τίμημα* δεν είναι ο Βίκτορ, αλλά η Έστερ. Πράγματι και οι δύο (Γιάλμαρ – Έστερ) αφενός είναι αμέτοχα και ανυποψίαστα θύματα του ψεύδους, αφετέρου μόλις συνειδητοποιούν την αλήθεια λένε συνεχώς σοκαρισμένοι ότι ζούσαν μέσα σε ένα ψέμα. Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινιστεί ότι ο Βίκτορ δεν αποτελεί το αντίστοιχο της Γκίνα, καθώς εκείνη γνώριζε πλήρως την αλήθεια, ενώ αυτός είχε μόνο κάποιες υποψίες, τις οποίες προτίμησε να μην διερευνήσει περαιτέρω.<sup>37</sup>
- β. Η αποκάλυψη της αλήθειας γίνεται από έναν επισκέπτη, τον Γουόλτερ, ο οποίος ανήκει σε ανώτερη κοινωνική και οικονομική τάξη από τα θύματα του ψεύδους.

<sup>36</sup> Balakian (1997) 133.

<sup>37</sup> Με άλλα λόγια ο Βίκτορ βρίσκεται στον αντίποδα του Οιδίποδα, ο οποίος επιδιώκει να μάθει την αλήθεια· για το ζωτικό ψεύδος στην τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος*, βλ. εισαγωγή.

- γ. Η αποκάλυψη της αλήθειας οδηγεί σε ένταση και σύγκρουση ανάμεσα στα δύο αδέρφια και ο Γουόλτερ έξαλλος φεύγει από τη σοφίτα (σελ. 98).<sup>38</sup> Μικρότερης κλίμακας ένταση υπάρχει και μεταξύ του Βίκτορ και της Έστερ, η οποία, όμως, δεν οδηγεί σε ρήξη (βλ. παρακάτω).
- δ. Όπως ήδη σημειώθηκε, η Έστερ χρησιμοποιεί λέξεις και φράσεις με τις οποίες αναφέρεται στο ψεύδος του παρελθόντος (πβ. «Φάρσα! Όλα τελικά ήταν μια άθλια φάρσα», σελ. 92· «Επαιζε θέατρο [...] Ένας ψεύτης ήταν! [...] Η ζωή μας όλη ήταν ένα τεράστιο ψέμα», σελ. 92· ) κάτι, βέβαια, που κάνει και ο Γουόλτερ (πβ. «Εάν όμως θέλεις να συνεχίσεις να ζεις με αυταπάτες, δεν με πειράζει καθόλου», σελ. 91· «Και αυτό είναι το μόνο πράγμα που στέκεται ανάμεσά μας – μια ψευδαίσθηση. [...] Είναι όλα μια ψευδαίσθηση», σελ. 96).

## 2.2 Το ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος

Ανωτέρω υποστηρίχθηκε ότι η Έστερ αποτελεί το αντίστοιχο του Γιάλμαρ όσον αφορά το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος. Σε ό,τι αφορά, όμως, το ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος το αντίστοιχο του Γιάλμαρ είναι ο Βίκτορ και της Γκίνα η Έστερ. Αναλυτικότερα, τόσο ο Γιάλμαρ όσο και ο Βίκτορ, αν και όταν ήταν φοιτητές φαινόταν πως θα είχαν λαμπρή σταδιοδρομία, τελικά διέκοψαν, λόγω της οικογενειακής καταστροφής και της έλλειψης χρημάτων, τις σπουδές τους: έτσι αναγκάστηκαν να ασκήσουν ένα επάγγελμα που δεν τους άρεσε (χαρακτηριστικά είναι τα όσα λέει για τη δουλειά του ο Βίκτορ: «Μισώ το κάθε δευτερόλεπτο», σελ. 19). Εντούτοις αμφότεροι καλλιεργούν την ψευδαίσθηση στους οικείους τους ότι στο μέλλον θα σημειώσουν στροφή στην καριέρα τους κι έτσι θα καταξιωθούν· συγκεκριμένα ο Γιάλμαρ οραματίζεται ότι κάποια στιγμή θα γίνει μεγάλος εφευρέτης (βλ. ανωτέρω) και ο Βίκτορ ότι, μόλις πάρει σύνταξη, θα συνεχίσει τις σπουδές του και θα γίνει ο σπουδαίος επιστήμονας που από μικρός ονειρευόταν. Άμεσα θύματα αυτού του ψεύδους είναι οι γυναίκες τους. Σε αντίθεση, όμως, με τη Γκίνα, που φαίνεται ολιγαρκής (βλ. σελ. 48-9) και βοηθάει τον Γιάλμαρ στη δουλειά του, η Έστερ αρχικά: α) εμφανίζεται αγανακτισμένη με τον σύζυγό της που, ενώ εδώ και τρία χρόνια έχει καταθέσει τα χαρτιά του, δεν δηλώνει παραίτηση για να βγει στη σύνταξη, ώστε να «επιστρέψει στο κολέγιο», να «πάρει το πτυχίο» (σελ.17) του και να αρχίσει μια νέα καριέρα, β) δηλώνει ότι ενδιαφέρεται μόνο για τα λεφτά («Θέλω μόνο τα

<sup>38</sup> Όπως έχει υποστηριχθεί, ο Γουόλτερ, παρά την επιθυμία του, είναι ανίκανος πια να συνάψει πραγματικές ανθρώπινες σχέσεις, βλ.: Willett (1971) 308.

λεφτά!», σελ. 20) και γ) του ζητάει να μην φορέσει τη στολή του αστυνομικού στο σινεμά, αλλά το κουστούμι του, για να μην καταλάβουν «όλοι το μισθό» (σελ. 13) που παίρνει.

Ενώ, όμως, ο Γιάλμαρ στην *Αγριόπαπια* διατηρεί το ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος μέχρι και την αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος, ο Βίκτορ από την αρχή του έργου προσπαθεί να προϊδεάσει την Έστερ ότι οι ελπίδες της για κοινωνική ανέλιξη μέσω της νέας του καριέρας είναι φρούδες (πβ. «Δεν αρχίζει κανείς μια εντελώς καινούρια καριέρα σε αυτή την ηλικία» σελ. 17), παραδεχόμενος ότι ίσως «όλο αυτό δεν ήταν παρά ένα φανταστικό σενάριο» (σελ. 17). Η διαφορετική στάση του Βίκτορ σε σχέση με τον Γιάλμαρ οφείλεται στο ότι αυτός έχει πια φτάσει στο σημείο που πρέπει να πάρει αποφάσεις και όπως χαρακτηριστικά λέει: «Είναι διαφορετικό όταν φτάσεις στο σημείο να αποφασίσεις. Δεν έχει κανένα νήμα τώρα πια» (σελ. 17). Φαίνεται ότι ο Βίκτορ, όχι μόνο στη νεότητά του (βλ. ανωτέρω), αλλά και τώρα στα πενήντα του αντιμετωπίζει με δειλία την προοπτική της μεγάλης καριέρας. Η Έστερ θα συνειδητοποιήσει την πλάνη στην οποία βρισκόταν τόσα χρόνια κατά την προαναφερθείσα σύγκρουση του άντρα της με τον αδελφό του.

Αυτό, όμως, που ματαιώς ήλπιζε ο Γκρέγκερς στην *Αγριόπαπια*, δηλαδή ότι μετά την αποκάλυψη της αλήθειας το ζευγάρι θα θέσει στον γάμο του νέες βάσεις, θα γίνει πράξη στο *Τίμημα*. Αναλυτικότερα η Έστερ κατά τη διάρκεια της επίσκεψης του Γουόλτερ, έρχεται ταυτόχρονα αντιμέτωπη με την αποκάλυψη των δύο ψευδών που στήριζαν τον γάμο της, και ενώ αρχικά αντιδρά έντονα επαναλαμβάνοντας συνεχώς ότι η ζωή της με τον Βίκτορ ήταν ένα ψέμα (βλ. ανωτέρω), τελικά δείχνει στην πράξη όχι μόνο την αγάπη της για εκείνον, αλλά και ότι τον αποδέχεται γι' αυτό που πραγματικά είναι: έτσι, όταν στο τέλος του έργου<sup>39</sup> ο Βίκτορ της προτείνει να πάνε στο σινεμά, όπως είχαν αρχικά σχεδιάσει, εκείνη του λέει να αφήσει το κουστούμι στη σοφίτα και να βγει με τη στολή του (σελ. 99).<sup>40</sup>

Όπως φαίνεται, λοιπόν, η Έστερ όχι μόνο δεν είναι, όπως έχει υποστηριχθεί, μια απλή καρικατούρα,<sup>41</sup> αλλά αντίθετα είναι ο μόνος εξελισσόμενος χαρακτήρας του έργου. Μάλιστα, ακολουθώντας τα πορίσματα των στρουκτουραλιστικών προσεγγίσεων περί του ζητήματος των λογοτεχνικών χαρακτήρων, θα λέγαμε ότι η εξέλιξή της γίνεται με τον έναν από τους δύο συνηθέστερους τρόπους, ήτοι «είναι αιφνίδια και παρουσιάζεται σαν αποτέλεσμα μιας μεγάλης κρίσης που προκλήθηκε από κάποιο συγκλονιστικό γεγονός»<sup>42</sup> (εν προκειμένω το γεγονός είναι

<sup>39</sup> Περισσότερα για το τέλος του έργου, βλ.: Chaikin (1981) 40-4.

<sup>40</sup> Abbotson (2007) s.v.: The Price (1968) [σελ. 284].

<sup>41</sup> Bigsby (1970) 25.

<sup>42</sup> Αθανασόπουλος (2005) 45. Για μια περιεκτική παρουσίαση των σχετικών με τον λογοτεχνικό χαρακτήρα στρουκτουραλιστικών προσεγγίσεων, βλ.: Margolin (1989) 1-24· ειδικότερα περί της αιφνίδιας εξέλιξης του χαρακτήρα, βλ. σ. 19.

η συνειδητοποίηση ότι ο γάμος της στηριζόταν τόσα χρόνια σε δύο ψεύδη). Η επιλογή της βίαιης αλλαγής του τρόπου με τον οποίο η Έστερ αντιλαμβάνεται τα πράγματα, κάθε άλλο παρά τυχαία είναι· για την ακρίβεια συνδέεται με αυτό που η Ελένη Χαβιαρά αναγνώρισε, όπως σημειώθηκε στην εισαγωγή, ως την τροποποίηση του φιλοσοφικού υποβάθρου του ιψενικού ζωτικού ψεύδους, που επιχειρεί στα έργα του ο Miller, στα οποία εκφράζει «την πίστη του στη δύναμη του ανθρώπου να δει την αλήθεια και να βρει μέσω αυτής το πραγματικό νόημα της ύπαρξής του».<sup>43</sup> Έτσι η Έστερ βλέποντας την αλήθεια, συνειδητοποιεί ότι το πραγματικό νόημα της ύπαρξής της δεν είναι τα λεφτά, όπως διατεινόταν στην αρχή του έργου («Θέλω μόνο τα λεφτά!», σελ. 20), αλλά η αγάπη της για τον σύζυγό της· αυτό την οδηγεί στο να τον αποδεχτεί γι' αυτό που πραγματικά είναι και όχι γι' αυτό που ονειρευόταν ότι θα γίνει.

### 3. Δημήτρη Κεχαΐδη – Ελένη Χαβιαρά: *Δάφνες και Πικροδάφνες*

Το *Δάφνες και Πικροδάφνες*,<sup>44</sup> το πρώτο έργο που υπογράφει ο Δημήτρης Κεχαΐδης μαζί με τη σύζυγό του Ελένη Χαβιαρά, ανέβηκε για πρώτη φορά στη σκηνή το 1979<sup>45</sup> στο *Θέατρο Τέχνης* σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν. Το θεατρικό αυτό έργο αποτελεί ένα από τα πλέον αντιπροσωπευτικά δείγματα της *μεταπολιτευτικής λογοτεχνίας* και, σύμφωνα με την κριτική, είναι μια πολιτική κωμωδία<sup>46</sup> με έντονα σατιρικά<sup>47</sup> και ηθογραφικά<sup>48</sup> στοιχεία (υπό την έννοια ότι καυτηριάζει καίρια τα «μικροπολιτικά ήθη»<sup>49</sup> της επαρχίας) και ταυτόχρονα πυρήνα τραγικό· για την ακρίβεια, θα υποστήριζα ότι το είδος στο οποίο εγγράφεται δεν είναι ούτε η κωμωδία ούτε η τραγωδία, αλλά η *τραγικωμωδία*, αφού πληροί και τα τρία προαναφερθέντα κριτήρια στα οποία ανταποκρίνονται τα έργα του εν λόγω είδους: α) τα επί σκηνής πρόσωπα ανήκουν στα λαϊκά στρώματα, ενώ εκείνο που παρασκηνιακά «διευθύνει το παιχνίδι» και είναι ο «τελικός ρυθμιστής»<sup>50</sup> του (η Νόρα), προέρχεται από την ανώτερη κοινωνική τάξη (βλ. παρακάτω)· β) η δράση είναι σοβαρή, δεν καταλήγει στην καταστροφή κι ο ήρωας δεν χάνεται·

<sup>43</sup> Χαβιαρά (1987) 186.

<sup>44</sup> Κεχαΐδης (1980) [=Κεχαΐδης (1996)]. Εφεξής οι σελίδες που θα αναγράφονται παρενθετικά μετά το εκάστοτε παράθεμα θα αναφέρονται στην πρώτη έκδοση του έργου (1980), ενώ θα δηλώνονται και εντός αγκύλης οι αντίστοιχες σελίδες της όγδοης έκδοσης (1996), λόγω του ότι η πρώτη είναι πια δυσεύρετη.

<sup>45</sup> Η επίσημη πρεμιέρα έγινε την 1<sup>η</sup> Νοεμβρίου του 1979, βλ.: [ανυπόγραφο] (1/11/1979) 4. Λίγους μήνες αργότερα και συγκεκριμένα από 12 έως 30 Μαρτίου του 1980 το έργο ανέβηκε και στη Θεσσαλονίκη (θέατρο Χατζώκου), βλ.: [ανυπόγραφο] (27/2/1980) 2.

<sup>46</sup> Βλ. ενδεικτικά: [ανυπόγραφο] (21/10/1979) 2, Κοιλάκου (1984) 27.

<sup>47</sup> Βλ. ενδεικτικά: [ανυπόγραφο] (12/5/1997) 85, Δρομάζος (1986) 168-9, Μοσχοχωρίτου (6/12/2003) 30, Τσατσούλης (2005) 524, Πεφάνης (2005) 138-9.

<sup>48</sup> Βλ. ενδεικτικά: Ηλιάδης (10/1/1989), 4, Παγιατάκης (16/1/1994), Βαρβέρης (2010) 50. Σύμφωνα με τον Θ. Γραμματά (1990: 47) στο μεταπολεμικό θέατρο επικρατεί ένα νέο θεατρικό είδος, η “νεοηθογραφία”, ανάμεσα στους εκπροσώπους της οποίας είναι κι ο Κεχαΐδης.

<sup>49</sup> Μοσχοχωρίτου (6/12/2003) 30.

<sup>50</sup> Τσατσούλης (2004) 484.

γ) το ύφος δεν είναι ενιαίο, αλλά άλλοτε προσεγγίζει αυτό της κωμωδίας και άλλοτε αυτό της τραγωδίας.

Τόπος δράσης<sup>51</sup> (όπως και σε άλλα έργα του Κεχαΐδη) είναι η επαρχία, εν προκειμένω η Τρίπολη, και ειδικότερα ένας κλειστός χώρος,<sup>52</sup> το «επαρχιώτικο σπίτι»<sup>53</sup> ενός εργένη, του Κώστα (κάτι που φέρνει αμέσως στο νου του θεατή τη *Βέρα*<sup>54</sup>) και χρόνος δράσης οι παραμονές κάποιων βουλευτικών εκλογών λίγα χρόνια μετά την πτώση της Χούντας. Επί σκηνής εμφανίζονται τέσσερα πρόσωπα, οι κομματάρχες<sup>55</sup> Κώστας, Αλέκος, Τάσος και Βασίλης. Πίσω από τη βασική πλοκή του έργου, δηλαδή την προσπάθεια των τεσσάρων κομματάρχων να βάλουν με κάθε μέσο στον συνδυασμό του ίδιου κόμματος τον δικό τους υποψήφιο, κρύβεται μια παλιά ερωτική ιστορία<sup>56</sup> με πρωταγωνιστές τον Κώστα και δύο πρόσωπα που δεν εμφανίζονται στη σκηνή, τον Στρατηγό Λεωνίδα<sup>57</sup> (τον γηραιό πολιτικό που έχει ως έμπιστό του τον Κώστα) και τη Νόρα (πρόσωπο με μεγάλη πολιτική δύναμη,<sup>58</sup> που διατηρούσε στο παρελθόν σχέση με τον Στρατηγό και τώρα προσπαθεί να τον εκτοπίσει από τον συνδυασμό, ώστε το χρίσμα του υποψήφιου βουλευτή να λάβει ο ανιψιός της, Αθανάσιος (Σάκης) Δροσόπουλος, ο οποίος έχει ως κομματάρχη τον Βασίλη). Ακριβώς αυτή η ιστορία αποτελεί το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος, η αποκάλυψη της οποίας, θα αποτελέσει την αφορμή για τη δημιουργία του ζωτικού ψεύδους του μέλλοντος.

<sup>51</sup> Για τους τόπους δράσης των έργων του Κεχαΐδη, βλ.: Χατζησυμεών (2000) 18.

<sup>52</sup> Όπως παρατηρεί η Γ. Καλαϊτζή, ο Κεχαΐδης ήδη από τη *Βέρα* «αλλάζει εμφανώς δραματουργικό προσανατολισμό, εγκαταλείπει τον ανοικτό χώρο της υπαίθρου, όπου κυριαρχούσαν οι λυρικές εικόνες και το νοσταλγικό χρώμα, [...] στρέφεται σε πιο ρεαλιστικές καταστάσεις» κι έτσι «όλα σχεδόν» τα έργα του στο εξής «διαδραματίζονται μέσα σ' ένα δωμάτιο [...] [μ]έσα [...] σ' έναν ιδιωτικό και προστατευμένο χώρο»: Καλαϊτζή (2000) 29-30. Για τα διαδραματιζόμενα σε ανοικτό χώρο έργα του Κεχαΐδη, βλ.: Πεφάνης (2001) 316-7.

<sup>53</sup> Βακαλοπούλου (4/2/1989) 37.

<sup>54</sup> Χατζησυμεών (2000) 27.

<sup>55</sup> Για το ιστορικο-πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται το έργο, βλ.: Αθηναίος (17/3/1994).

<sup>56</sup> Όπως υποστήριξα σε μια πρόσφατη εισήγησή μου, η ερωτική αυτή ιστορία διαλέγεται διακειμενικά με την ηρωδότητα νουβέλα του Κανδαύλη (Ηρόδ. 1.7-13), βλ.: Καγκελάρης (2019).

<sup>57</sup> Το όνομά του αναφέρεται στη σελ. 33 [= σελ. 39]. Το όνομα και η ιδιότητά του φέρνουν αμέσως στο μυαλό του αποδέκτη (θεατή και αναγνώστη) τον Σπαρτιάτη Στρατηγό Λεωνίδα. Κάθε άλλο παρά τυχαίο είναι αυτό. Πράγματι, όπως η προδοσία του Εφιάλτη στέρησε από τον Σπαρτιάτη βασιλιά τις οποίες ελπίδες του να συντρίψει τον περσικό στρατό στις Θερμοπύλες και συνάμα τον οδήγησε (μαζί με τους 300 Σπαρτιάτες, τους 700 Θεσπιείς και τους –χωρίς τη θέλησή τους– 400 Θηβαίους) στον θάνατο, έτσι και στις *Δάφνες και Πικροδάφνες* η προδοσία του Κώστα προξένησε τον χωρισμό του Στρατηγού με τη Νόρα, γεγονός που, όπως συνεχώς επαναλαμβάνεται κατά τη διάρκεια του έργου (βλ. ενδεικτικά: σελ. 44 [= 51]), του στέρησε τη λαμπρή πολιτική σταδιοδρομία, που φαινόταν ότι θα είχε, και αποτέλεσε την αιτία του πολιτικού του “θανάτου”. Ταυτόχρονα η πιθανότητα αποκάλυψης της προδοσίας του Κώστα είναι επίφοβη, μιας και μπορεί να προκαλέσει και τον βιολογικό θάνατο του ογδονταδύαχρονου (σελ. 30 [= σελ. 36]) Λεωνίδα, του οποίου η υγεία είναι βαριά κλονισμένη.

<sup>58</sup> «έχει δύναμη η Νόρα. Μη γελιόμαστε», σελ. 28 [= σελ. 33]. Όπως σημειώνει η Γ. Καλαϊτζή (2000: 36), η «Νόρα [...] βρίσκεται πίσω» από «κάθε σημαντικό πολιτικό πρόσωπο του νομού, τόσο της παλιάς όσο και της νέας φουρνιάς» και «ελέγχει ουσιαστικά το πολιτικό παιχνίδι».

### 3.1 Το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος

Καταρχάς, σύμφωνα με μελετητές και κριτικούς, η βασική πλοκή του έργου αναπτύσσεται με τεχνική ανάλογη με εκείνη που χρησιμοποίησε ο Κεχαΐδης για πρώτη φορά στο *Τάβλι* (*Θέατρο Τέχνης* 1972), δηλαδή τη μίμηση των κωδίκων του *παιγνίου* και ειδικότερα εδώ της πόκας.<sup>59</sup> Ενώ, όμως, στο *Τάβλι* ο Φώντας και ο Κόλιας (όπως υπαγορεύεται εξ αρχής από τις σκηνικές οδηγίες<sup>60</sup>) παίζουν πράγματι τάβλι επί σκηνής, στις *Δάφνες και Πικροδάφνες* τα πράγματα είναι συνθετότερα· αναλυτικότερα ένα παιχνίδι με την κυριολεκτική σημασία, η πόκα, και ένα με τη μεταφορική, το πολιτικό, συνδυάζονται αλληγορικά και έτσι οι τέσσερις κομματάρχες-παίκτες αντικαθιστούν τα συμβατικά παιγνιόχαρτα με πολιτικούς και επιδιώκουν να επιτύχουν τον ωφελιμότερο για τον εαυτό τους συνδυασμό υποψηφίων βουλευτών με αποτέλεσμα να επιδίδονται συνεχώς σε “κάτω από το τραπέζι” συνεργασίες (Κώστας-Αλέκος, Βασίλης-Τάσος), αιφνιδιασμούς και μπλόφες (κυρίως ο Βασίλης), ώστε να αναγκάσουν τους αντιπάλους τους να αποκαλύψουν τα κρυφά “φύλλα” τους. Κατεξοχήν παράδειγμα αποτελεί ο Κώστας, που παρασύρεται κι αποκαλύπτει σε λάθος στιγμή<sup>61</sup> το δυνατό “χαρτί” του, τις φωτογραφίες των υποψηφίων που υποστηρίζουν ο Βασίλης κι ο Τάσος με ανθρώπους της Χούντας, τις οποίες απειλεί να δώσει στις εφημερίδες. Ωστόσο η απειλή αυτή θα πυροδοτήσει την αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος. Όπως και στο *Τίμημα*, έτσι κι εδώ η αποκάλυψη του ψεύδους θα γίνει σε τρία στάδια:

α) Από την αρχή σχεδόν του έργου οι κομματάρχες αναφέρονται στην ημέρα εκείνη που ο Στρατηγός «έπιασε επ’ αυτοφώρω» (σελ. 29 [=σελ. 34]) τη Νόρα να τον απατάει με κάποιον, που όμως η ταυτότητά του έμεινε για πάντα άγνωστη, αφού κατάφερε να διαφύγει έγκαιρα μέσα από τις πικροδάφνες. Στην αρχή, όμως, του δεύτερου μέρους ο Βασίλης, επιστρέφοντας στο σπίτι του Κώστα, με ειρωνικό και συνάμα θριαμβευτικό ύφος λέει ότι, όταν φανέρωσε στη Νόρα τις προθέσεις του Κώστα σχετικά με τις φωτογραφίες, εκείνη του αποκάλυψε πως ο μυστηριώδης άνθρωπος που είχε διαφύγει μέσα από τις πικροδάφνες ήταν ο Κώστας (σελ. 76-8 [=σελ. 88-90]). Ο Κώστας, όμως, αρνείται τα πάντα και ισχυρίζεται ότι ο

<sup>59</sup> Βλ. ενδεικτικά: Γεωργουσόπουλος (1984) 296-8, Χατζημηχαλίδης (23/2/1989), 21, Πολενάκης (1997) 32, Χατζησυμεών (2000) 27, Μαυρομούστακος (2006β) 217-26, Μουντράκη (2008) s.v. *Δάφνες και Πικροδάφνες* [=σελ. 464].

<sup>60</sup> «Στή μέση τῆ αὐλῆς, σ’ ἓνα τραπέζι, ὁ ΦΩΝΤΑΣ ὡς 52 κι ὁ ΚΟΛΙΑΣ ὡς 54, παίζουν τάβλι.»: Κεχαΐδης (1973) 59.

<sup>61</sup> Ο Κώστας θα συνειδητοποιήσει το λάθος του εκ των υστέρων: «Τ’ ήταν αυτό πάπαθα! Τ’ ήταν αυτό πάπαθα! Αλλά δε φταίει κανένας άλλος. Εγώ φταίω! Εγώ φταίω που παρασύρθηκα. Παρασύρθηκα και άνοιξα το στόμα μου» (σελ. 83 [=σελ. 97]).

Βασίλης και η Νόρα του στήνουν μια εκβιαστική «πλεκτάνη» (σελ. 80 [= σελ. 92]) με σκοπό να τον αποτρέψουν από τη δημοσίευση των φωτογραφιών («Εκβιασμός δηλαδή. Καθαρός εκβιασμός. Για να μη δώσω τις φωτογραφίες», σελ. 80 [= σελ. 93]).

β) Ο Βασίλης, αφού αφήνει τον Κώστα για λίγο να ωρύεται πως είναι θύμα πλεκτάνης, του αποκαλύπτει ότι η Νόρα δεν έμεινε μόνο στα λόγια, αλλά του έδειξε το ερωτικό γράμμα που εκείνος της είχε στείλει, το οποίο μάλιστα απειλεί ότι θα δείξει, αν δημοσιευθούν οι φωτογραφίες, και στον Στρατηγό (σελ. 81 [= σελ. 93-4]).

γ) Ο Κώστας αμέσως παγώνει, σιωπά και τελικά παραδέχεται ότι «είχ[ε] κάνει το λάθος» (σελ. 82 [= σελ. 95]) να στείλει το γράμμα στη Νόρα. Έτσι μετά από τόσα χρόνια αναγκάζεται να σπάσει τη σιωπή του και να ομολογήσει με λεπτομέρειες –εδώ αξιοποιείται η δραματουργική τεχνική της *έκθεσης* (*exposition*)<sup>62</sup>– το καλά κρυμμένο για χρόνια μυστικό.<sup>63</sup>

Αναλυτικότερα, σύμφωνα με τον Κώστα, ο Στρατηγός όσο διατηρούσε σχέση με τη Νόρα του εκθείαζε εμμονικά τα κάλλη της και του περιέγραφε με λεπτομέρειες τις ερωτικές τους συνενυρέσεις («Πήγαινε κάθε βράδι σπίτι της κι όταν γύριζε μ' άρχιζε... «[...] Και μούκαν' αυτό και μούκανε τ' άλλο...» Ωρες ολόκληρες!... Με λεπτομέρειες!...», σελ. 85 [= σελ. 98-99]). Οι λεπτομερείς, όμως, αυτές περιγραφές του Στρατηγού γέννησαν τον πόθο του Κώστα για τη Νόρα.<sup>64</sup> Με άλλα λόγια εδώ απαντά αυτό που ο René Girard έχει εντοπίσει σε νεότερα μυθιστορήματα κι έχει ονομάσει *τριγωνική επιθυμία*, σύμφωνα με την οποία το υποκείμενο δεν επιθυμεί απευθείας το αντικείμενο, αλλά μέσω ενός τρίτου, του διαμεσολαβητή.<sup>65</sup> Εν προκειμένω το υποκείμενο που επιθυμεί είναι ο Κώστας, το αντικείμενο του πόθου είναι η Νόρα κι ο διαμεσολαβητής είναι ο Στρατηγός. Εξάλλου, όπως παρατηρεί ο Girard, «[π]ρέπει [...] να κρύβει κανείς την επιθυμία για να αποκτήσει το επιθυμητό αντικείμενο» και μάλιστα η «απόκρυψη πρέπει να είναι τέλεια διότι η οξυδέρκεια του Διαμεσολαβητή είναι απόλυτη».<sup>66</sup> Αυτό ακριβώς κάνει κι ο Κώστας για τέσσερα χρόνια («ήταν τέσσερα χρόνια που με παίδευε με το σώμα της Νόρας», σελ. 86 [= σελ. 101]). Ωστόσο, παρά τις προσπάθειες απόκρυψης, «η

<sup>62</sup> Βλ. Pavis (2006) s.v. έκθεση [= σελ. 132-3].

<sup>63</sup> Όπως παρατηρεί η Γ. Καλαϊτζή (2000: 32), σε αρκετά έργα του ο Κεχαΐδη «[υ]πάρχουν [...] στιγμές, όπου ένα πρόσωπο υφίσταται ισχυρή συντονισμένη πίεση. Ως αποτέλεσμα της πίεσης, αναδύεται συνήθως ένα μυστικό, που σχετίζεται, άλλοτε με το παρόν κι άλλοτε με το παρελθόν, εκείνου που δέχεται την πίεση»

<sup>64</sup> «Αλλά φταίει κι αυτός! Φταίει κι αυτός! [...] Με είχε τρελάνει!... Με το σώμα της... Και με το δέρμα της... Και με τα νάζια της... [...] «Κι αυτή η φλόγα που βγαίνει απ' τα μάτια της, κι αυτό το μέλι που τρέχει απ' το στόμα της, κι άμα έχεις αυτή τη γυναίκα έχεις τον ουρανό... Και μούκαν' αυτό και μούκανε τ' άλλο...» Ωρες ολόκληρες!... Με λεπτομέρειες!... [...] Ωρες ολόκληρες!... Κι ήρθα εγώ πια και φούντωσα!.. Κοιμόμουνα, ξυπνούσα, τη Νόρα έβλεπα μπροστά μου!» (σελ. 84-85 [= σελ. 98-99]).

<sup>65</sup> Girard (2001).

<sup>66</sup> Girard (2001) 187.

επιθυμία είναι δυναμική», όπως επισημαίνει ο Γάλλος μελετητής, και «συγγέεται σχεδόν με τον ενθουσιασμό που προκαλεί». <sup>67</sup> Έτσι κι ο Κώστας τελικά παρασυρόμενος από τον πόθο και τον ενθουσιασμό δεν μπορεί να κρατηθεί («Κι ήρθα εγώ πια και φούντωσα! [...] Ωσπου στο τέλος δεν μπορούσα να κρατηθώ», σελ. 85 [= σελ. 99] ) και χωρίς να σκεφθεί τις συνέπειες («Βρε να μην το σκεφτώ!... Βρε να μην το σκεφτώ!... [...] Δεν το σκέφτηκα Αλέκο. Δεν το σκέφτηκα» σελ. 83 [= σελ. 97]) υποπίπτει σε δύο λάθη, για τα οποία θα μετανιώσει στη συνέχεια: στέλνει γράμμα στη Νόρα και πηγαίνει την επόμενη μέρα στο σπίτι της, γνωρίζοντας ότι ο Στρατηγός θα έλειπε σε «γυμνάσια» («Έλειπε ο Στρατηγός στα γυμνάσια... Πέμπτη ήτανε, επρόκειτο να γυρίσει Παρασκευή...» σελ. 85 [= σελ. 99]). Το μόνο, όμως, που προλαβαίνει εκεί να κάνει είναι να της εκφράσει ανοικτά τον έρωτά του («Και πέφτω στα πόδια της και της λέω: Ελέησε με! Ελέησε με και δώσε μου ζωή! Δώσε μου ζωή και ανάστησέ με!» σελ. 88 [=σελ. 99]), καθώς ο Στρατηγός επέστρεψε νωρίτερα. Έτσι ο Κώστας, αναγνωρίζοντας τον ήχο από τις μπότες του («Και ξαφνικά, παιδιά, πιάνει τ' αυτί μου βήματα. [...] Καπ καπ στις πλάκες οι μπότες του Στρατηγού!...» σελ. 85-86 [=σελ. 99-100]), τρομαγμένος βγήκε από την πόρτα της κουζίνας και κρυμμένος πίσω από τις πικροδάφνες χάθηκε στο σκοτάδι («Πραπ απ' την πόρτα της κουζίνας, πίσω απ' τις πικροδάφνες... και χάνομαι!...» σελ. 86 [= σελ. 100]): ωστόσο ο Στρατηγός διέκρινε τη σκιά του («Είδε αυτός τη σκιά», σελ. 86 [=σελ. 100]), χωρίς όμως να τον αναγνωρίσει («ΑΛΕΚΟΣ: Και δε σε γνώρισε!... ΚΩΣΤΑΣ: Σκοτάδι!...», σελ. 86 [= σελ. 100]).

Από τότε, όμως, άρχισε το «[μ]εγάλο μαρτύριο» (σελ. 86 [= σελ. 101]) του Κώστα, καθώς αφενός ο Στρατηγός κάθε βράδυ τον ρωτάει «ποιος να 'ταν αυτός» (σελ. 86 [= σελ. 100]) πίσω από τις πικροδάφνες, αφετέρου πέρασαν «από δίκη» (σελ. 86 [= σελ. 100]) όλους τους Τριπολιτσιώτες, μήπως και ανακαλύψουν τον δράστη. Ο Κώστας, όμως, τόσα χρόνια είχε αναγκαστεί να διατηρήσει αυτό το ψεύδος, γιατί η σημασία του είναι όντως ζωτική: πράγματι η αποκάλυψή της αλήθειας θα οδηγήσει είτε στη δολοφονία του Κώστα από τον Στρατηγό <sup>68</sup> είτε στον θάνατο του ίδιου του ογδονταδιάχρονου (σελ. 30 [= σελ. 36]) Λεωνίδα, καθώς

<sup>67</sup> Girard (2001) 187.

<sup>68</sup> Βλ. ενδεικτικά: «ΒΑΣΙΛΗΣ: [...] θα τον σκοτώσει ο Στρατηγός. [...] Άμα το μάθει αυτό; Θα τον σκοτώσει! [...] Τότε και τ' ορκίστηκε.» (σελ. 79 [= σελ. 92]), «ΤΑΣΟΣ: Θα τον σκοτώσει. [...] Θα τον σκοτώσει Βασίλη. Θα τον σκοτώσει.» (σελ. 82 [= σελ. 96]), «Αυτά θα κοιτάμε; Ή τη ζωή σου που βρίσκεται σε έσχατο κίνδυνο;» (σελ. 87 [= σελ. 102]), «ΑΛΕΚΟΣ: Κώστα... κι αν σε σκοτώσει; ΚΩΣΤΑΣ: Θα θυσιάστώ! [...] ΑΛΕΚΟΣ: Θα σε σκοτώσει, Κώστα μου αυτός! Θα σε σκοτώσει! [...] Θα σε σκοτώσει, Κώστα μου! Θα σε σκοτώσει! [...] Ρε παιδιά, δεν τον βλέπετε; Αυτός είν' έτοιμος να πάει να σκοτωθεί! [...] ΚΩΣΤΑΣ: Άκουσε Αλέκο [...] εάν συμβεί το μοιραίο, που είμαι βέβαιος θα συμβεί [...]» (σελ. 88-89 [= σελ. 103]), «ΒΑΣΙΛΗΣ: Προορισμός σου είναι ο θάνατος! [...] Άστον Αλέκο. Άστονε... Ο άνθρωπος θέλει να σκοτωθεί. [...] Θα αναγκαστούμε να τον θρηνήσουμε.» (σελ. 92 [= σελ. 107-108]).

πιθανότατα μια τέτοια αποκάλυψη θα ήταν για εκείνον μοιραία, αφού η υγεία του είναι βαριά κλονισμένη.<sup>69</sup>

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι οι Δημήτρης Κεχαΐδης και Ελένη Χαβιαρά διατηρούν τα βασικά επιμέρους μοτίβα (θεματικά και λεκτικά) που συνθέτουν το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος –όπως τα εντοπίσαμε νωρίτερα στην *Αγριόπαπια* και στο *Τίμημα*– επιχειρώντας, όμως, σημαντικές εσωτερικές τροποποιήσεις στα περισσότερα απ' αυτά. Συγκεκριμένα:

- α. Το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος είναι αυτό πάνω στο οποίο στηρίζεται για χρόνια η αρμονική φιλική σχέση του Κώστα με τον Στρατηγό.
- β. Η αποκάλυψη της αλήθειας γίνεται από έναν επισκέπτη, τον Βασίλη, ο οποίος έρχεται από ένα σαφώς πλουσιότερο κι ανώτερης κοινωνικής τάξης σπίτι, εκείνο της Νόρας. Ενώ, όμως, στην *Αγριόπαπια* και στο *Τίμημα* ο επισκέπτης φανερώνει την αλήθεια στα θύματα του ψεύδους, εδώ ο Βασίλης έρχεται για να ξεμπροστιάσει στους άλλους κομματάρχες τον δημιουργό του ψεύδους (τον Κώστα) και να χρησιμοποιήσει την πιθανή αποκάλυψη της αλήθειας στο θύμα (στον Στρατηγό) ως εκβιασμό. Αυτή ακριβώς είναι και η σημαντικότερη ανατροπή αναφορικά με το ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος, καθώς: i) η αποκάλυψή του δεν γίνεται στο ευρισκόμενο σε μακροχρόνια πλάνη πρόσωπο· ii) ο επισκέπτης δεν έχει πρόθεση να αποκαλύψει στο θύμα την αλήθεια, αλλά να χρησιμοποιήσει το ψεύδος ως αποτελεσματικό μέσο εκβιασμού, ώστε να συγκαλυφθεί ένα άλλο ψεύδος, το πολιτικό.
- γ. Κι εδώ η αποκάλυψη της αλήθειας οδηγεί σε συγκρούσεις. Συγκεκριμένα κατά το πρώτο στάδιο της αποκάλυψης συγκρούεται ο Κώστας με τον Βασίλη, ενώ μετά το τρίτο συγκρούονται και οι τρεις κομματάρχες με τον Κώστα στην προσπάθειά τους να τον πείσουν να υποκύψει στον εκβιασμό. Ο Αλέκος, που έχει τις εντονότερες αντιδράσεις, το προσπαθεί αυτό, γιατί φοβάται μήπως δολοφονηθεί ο φίλος του από τον Στρατηγό, ενώ ο Βασίλης και ο Τάσος θέλουν να εξασφαλίσουν τη μη δημοσίευση των επίμαχων φωτογραφιών.

---

<sup>69</sup> Ο Κώστας αρχικά πανικόβλητος και με βίαιες αντιδράσεις (ρίχνει καυτό τσάι στα μάτια του Τάσου, σελ. 40 [=σελ. 47]) αρνείται πως η υγεία του Στρατηγού είναι κλονισμένη, φοβούμενος φυσικά το πολιτικό κόστος, όμως τελικά θα το ομολογήσει, όταν μείνει μόνος του στη σκηνή, χρησιμοποιώντας το μάλιστα στον ίδιο του τον εαυτό ως καλή δικαιολογία για τη νέα του ήττα («Αν πήγαίνα αυτές τις φωτογραφίες... Αυτές οι φωτογραφίες... Αλλά βλέπεις είναι και η υγεία του εύθραυστη... Εύθραυστη... Είχαμε και μια άνοδο του ζάχαρου τον τελευταίο μήνα... Και η στεναχώρια στο ζάχαρο είναι... Στεναχώρια στο ζάχαρο... Ειδεμή, θα στην έκανα εγώ τη Νόρα... Θα στην έκανα εγώ τη Νόρα...», σελ. 107-108 [= σελ. 125]). Βλ. επίσης τα όσα είχε επισημάνει νωρίτερα ο Βασίλης στον Κώστα: «Ανθρωπος ογδόντα δύο ετών, με έμφραγμα –θες γρίπη; πες το γρίπη– με ζάχαρο εις άνοδον, συν λίγη ουρία, συν το ένα, συν το άλλο... αν μάθει για το γράμμα... αλίμονο! [...] Θα τούρθει κόλπος! [...] Κι αντί ν' ανέβει τα σκαλιά του υπουργείου, θα κατέβει τα σκαλιά του τάφου» (σελ. 100 [= σελ. 116-7]).

- δ. Ο ήρωας που χρησιμοποιεί φράσεις σχετιζόμενος με την έννοια του ψεύδους είναι ο Κώστας (πβ. «Ν' ανακαλέσεις όλ' αυτά τα ψέματα π' αραδιάζεις!», σελ. 76 [=σελ. 88], «Τέτοιο ψέμα; Θα πα να πει τέτοιο ψέμα;» σελ. 79 [=σελ. 91], «Και στήσατε την πλεκτάνη [...] Πλεκτάνη επί πλεκτάνης!», σελ. 80 [=σελ. 92-3]). Η διαφορά σε σχέση με την *Αγριόπαπια* και το *Τίμημα* είναι ότι εδώ χρησιμοποιούνται οι φράσεις αυτές ως απόπειρα διάψευσης της αλήθειας από τον δημιουργό του ψεύδους κι όχι ως αναφωνήσεις και σχόλια των θυμάτων (Γιάλμαρ – Έστερ) την ώρα που προσπαθούν να συνειδητοποιήσουν την πλάνη στην οποία τόσα χρόνια ζούσαν.

Οι παραπάνω ανατροπές επιφέρουν και μια προσθήκη. Συγκεκριμένα ο δημιουργός του ψεύδους, ο Κώστας, για να συμβιβαστεί και να υποκύψει στον εκβιασμό, πρέπει πρώτα να σιγουρευτεί ότι δεν πρόκειται να αποκαλυφθεί η αλήθεια από όσους τη γνωρίζουν. Για τον σκοπό αυτό το υπό εξέταση ζωτικό ψεύδος, πέρα από τα προαναφερθέντα τέσσερα επιμέρους μοτίβα, πλαισιώνεται κι από ένα πέμπτο, τον όρκο. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε ότι ο όρκος αποτελεί κοινό τόπο –ήδη απ' την αρχαιότητα– που επιστρατεύουν οι δημιουργοί ενός ζωτικού ψεύδους για την εξασφάλιση της εχεμύθειας όσων γνωρίζουν την αλήθεια: μάλιστα κατά κανόνα η παραβίαση του όρκου ισοδυναμεί με θάνατο, κάτι που ισχύει και στην υπό εξέταση περίπτωση (σελ. 103-4 [=σελ. 121-2]).

### 3.2 Το ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος θα αποτελέσει την αφορμή για τη δημιουργία του ζωτικού ψεύδους του μέλλοντος. Πράγματι, καθώς οι άλλοι τρεις κομματάρχες προσπαθούν να πείσουν τον Κώστα να υποκύψει στον εκβιασμό (βλ. ανωτέρω), ο Τάσος συλλαμβάνει το ουτοπικό όραμα για τη δημιουργία ενός εκβιαστικού τραστ, το οποίο θα τους μετατρέψει σε κύριους ρυθμιστές της πολιτικής ζωής της Τρίπολης: συγκεκριμένα οραματίζεται ότι, εκμεταλλευόμενοι το φωτογραφικό αρχείο του Κώστα, θα εκβιάζουν όλους τους πολιτικούς της Τρίπολης με τη δημοσίευση ενοχοποιητικών στοιχείων γι' αυτούς κι έτσι θα τους αναγκάζουν να ικανοποιούν όλες τις απαιτήσεις τους (σελ. 101-2 [=σελ. 118-9]).

Υποστηρίζω ότι η αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος στάθηκε μόνο η αφορμή για τη δημιουργία του ζωτικού ψεύδους του μέλλοντος, καθώς η βαθύτερη αιτία βρίσκεται στον ψυχισμό τους: όπως οι περισσότεροι ήρωες των έργων του Κεχαΐδη, έτσι και οι κενόδοξοι κομματάρχες προσπαθούν με κάθε τρόπο να αποδράσουν από το αποτυχημένο

παρόν μέσω της αυταπάτης, του ονείρου<sup>70</sup> και της ψευδαίσθησης,<sup>71</sup> κάτι που δηλώνεται ευθέως από τον Βασίλη: «Μας περιμένουν μέρες θριάμβου και δόξης! Γιατί τί ζητάμ' εμείς; Γιατί ζούμε; Για λίγη δάφνη. Δε ζητάμε πλούτη» (σελ. 105 [= σελ. 122]). Χαρακτηριστικό επί του προκειμένου είναι ότι οι τέσσερις ήρωες, όπως ορθά επισημαίνει η Ζ. Βερβεροπούλου, «ονειρεύονται το προσκήνιο, αλλά παραμένουν καθηλωμένοι στο παρασκήνιο, λαχταρούν τις δάφνες της δόξας, τους αναλογούν όμως μονάχα οι πικροδάφνες της αφάνειας»,<sup>72</sup> παρ' όλα αυτά συνεχίζουν να ονειρεύονται «για να μπορούν [...] να αντέξουν ο καθένας την ασημαντότητα και τις προσωπικές του ήττες».<sup>73</sup>

Από τα παραπάνω αναδεικνύεται μια επιπλέον τροποποίηση που έχουν επιχειρήσει οι Δημήτρης Κεχαΐδης και Ελένη Χαβιαρά. Συγκεκριμένα στην *Αγριόπαπια* και στο *Τίμημα*:

- α. τα δύο ζωτικά ψεύδη (του παρελθόντος και του μέλλοντος) έχουν δημιουργηθεί σε προγενέστερο χρονικό σημείο από εκείνο που ξεκινάει η δράση του έργου, ενώ στις *Δάφνες* και *Πικροδάφνες* μόνο εκείνο του παρελθόντος είναι προγενέστερο (τροποποίηση στο επίπεδο της δομής)·
- β. η αποκάλυψη του ζωτικού ψεύδους του παρελθόντος οδηγεί στην αποκάλυψη και του ζωτικού ψεύδους του μέλλοντος, ενώ στις *Δάφνες* και *Πικροδάφνες* η αποκάλυψη του πρώτου ψεύδους γίνεται η αφορμή για τη δημιουργία του δεύτερου (θεματική τροποποίηση).

Η δημιουργία του ζωτικού ψεύδους του μέλλοντος επί σκηνης, πέρα του ότι αναδεικνύει εναργέστερα τον ψυχισμό των ηρώων (βλ. ανωτέρω), συνδέεται και με τη βασική στόχευση του έργου, δηλαδή τη σάτιρα των φαινομένων πολιτικής παθογένειας (βλ. ανωτέρω)· μάλιστα η δραστηριότητα της σάτιρας στο σημείο αυτό επιτείνεται, καθώς οι κομματάρχες (πλην του Κώστα) παρουσιάζονται να οραματίζονται ενθουσιασμένοι την ανέλιξή τους εκμεταλλευόμενοι το σκοτεινό παρελθόν των πολιτικών.

---

<sup>70</sup> Όπως σημειώνει η Μ. Κοιλιάκου (1984: 25) «[α]νάμεσα στα θεατρικά πρόσωπα [...] του Κεχαΐδη και την πραγματικότητα υπάρχει μια διάσταση με τη μορφή της άρνησης αυτής της πραγματικότητας και της φυγής μέσα από τον ψυχολογικό μηχανισμό του ονείρου και της αυταπάτης. Η προβολή του ονείρου και της αυταπάτης γίνεται σε δύο κατευθύνσεις: στο παρελθόν και το μέλλον, που και τα δύο λειτουργούν σαν καταφύγιο απέναντι σ' ένα αποτυχημένο και αδιέξοδο παρόν.»

<sup>71</sup> Όπως σημειώνει η Ο. Ανδρεαδάκη (1987: 13) «[τ]ο ενδιαφέρον του στρέφεται πάντα στους ανθρώπους του λαού, που έχουν μια κάποια ηλικία, και που προσπαθούν να ξεφύγουν από την πραγματικότητα με την ψευδαίσθηση».

<sup>72</sup> Βερβεροπούλου (7/2/2005) 22.

<sup>73</sup> Βερβεροπούλου (7/2/2005) 22.

## Σύνοψη και συμπεράσματα

Από την παραπάνω ερμηνευτική προσέγγιση προκύπτει ότι τα ψεύδη και οι ψευδαισθήσεις που βρίσκονται στον πυρήνα του θεατρικού έργου *Δάφνες και Πικροδάφνες* των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά εγγράφονται σε ένα ευρύτερο δραματουργικό πλαίσιο, εκείνο που επιστρατεύει το θεματικό μοτίβο του ζωτικού ψεύδους, εκφάνσεις του οποίου εντοπίζονται στην αρχαιοελληνική γραμματεία, ενώ στη νεότερη δραματουργία θεματοποιείται ρητά για πρώτη φορά στην *Αγριόπαπια* του Ibsen (και πιο συγκεκριμένα στον διάλογο του γιατρού Ρέλλινγκ με τον Γκρέγκερς στην αρχή της πέμπτης πράξης). Μάλιστα με βάση το κριτήριο του χρόνου μπορούν να ενταχθούν σε δύο από τις επιμέρους εκφάνσεις του ψευτικού ζωτικού ψεύδους, δηλαδή στο ζωτικό ψεύδος του παρελθόντος (εδώ εντάσσεται η παλιά ερωτική ιστορία με πρωταγωνιστές τον Κώστα, τον Στρατηγό και τη Νόρα) και στο ζωτικό ψεύδος του μέλλοντος (εδώ εντάσσεται το ουτοπικό όραμα της δημιουργίας του τραστ εκβιαστών).

Βέβαια οι δύο Έλληνες συγγραφείς δεν μιμούνται δουλικά το εν λόγω ψευτικό μοτίβο, αλλά επιχειρούν ποικίλες τροποποιήσεις. Για την ανάδειξη των τροποποιήσεων αρχικά κρίθηκε αναγκαίο να εξεταστούν τα ζωτικά ψεύδη του παρελθόντος και του μέλλοντος στην *Αγριόπαπια*. Εν συνεχεία στην “εξίσωση” συμπεριλήφθηκε και ο Arthur Miller, ο θεατρικός συγγραφέας που, κατά τη Χαβιαρά, είχε νωρίτερα από εκείνη και τον σύζυγό της τροποποιήσει το υπό εξέταση μοτίβο· ειδικότερα επιλέχθηκε (βάσει συγκεκριμένων κριτηρίων) ως ενδιάμεσος σταθμός ανάμεσα στην *Αγριόπαπια* και τις *Δάφνες και Πικροδάφνες*, *Το Τίμημα*. Τέλος εξετάστηκαν οι δύο εκφάνσεις του ζωτικού ψεύδους στις *Δάφνες και Πικροδάφνες* με έμφαση στις ποικίλες τροποποιήσεις που επιχειρούνται σε αυτό σε σχέση πάντα με την *Αγριόπαπια* και το *Τίμημα*.

E.K.P.A.

email.: nikoskagg1993@gmail.com

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενής

- Ford, F. M. (2017), *Ο Καλός Στρατιώτης. Μια ιστορία πάθους* (1915), (μτφρ.: Μπαμπασάκης, Ι.-Κ.), Αθήνα: Gutenberg.
- Ibsen, H. (1884), *Vildanden: Skuespil i fem akter*, København: Gyldendalske Boghandels Forlag,  
<https://archive.org/stream/vildandenskuesp00conggoog#page/n11/mode/2up>  
[ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Ibsen, H. (2009), *Η Αγριόπαπια*, (μτφρ.: Μπελιές, Ε.), Αθήνα: Ηριδανός.
- Khoury, E. (2006), *Gate of the Sun* (1998), (transl. from the Arabic: Humphrey, D.), Brooklyn, NY: Archipelago Books,  
<file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/Gate-of-the-Sun-1.epub> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Miller, A. (2017), *Το Τίμημα* (1968), (μτφρ.: Μαρσείγ, Μ.), Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Κεχαΐδης, Δ. – Χαβιαρά, Ε. (1980), *Δάφνες και Πικροδάφνες*, Αθήνα: Ερμής. [= (1996<sup>8</sup>), «Δάφνες και Πικροδάφνες», στο *Δάφνες και Πικροδάφνες – Με δύναμη από την Κηφισιά*, Αθήνα: Κέδρος, σσ. 9-125].
- Κεχαΐδης, Δ. (1973), «Τό τάβλι», στο *Η βέρα – Τό τάβλι*, Αθήνα: Ερμής, σσ. 57-114.

### Δευτερογενής

- Abbotson, S. C. W. (2007), *Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Facts On File.
- Abbott, A. S. (1989), *The vital lie: Reality and illusion in modern drama*, Tuscaloosa – London: The University of Alabama Press.
- Abrams, M. H. (2008), *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων. Θεωρία, Ιστορία, Κριτική Λογοτεχνίας*, (μτφρ.: Δεληβοριά, Γ., Χατζηιωαννίδου, Σ.), Αθήνα: Πατάκης.
- Balakian, J. N. (1997), «The Holocaust, the Depression, and McCarthyism: Miller in the sixties», in Bigsby, C. (ed.), *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 115-38.
- Becker, E. (1975), *The denial of death*, New York: The Free Press.

- Bigsby, C. W. E. (1970), «What Price Arthur Miller? An Analysis of *The Price*», *Twentieth Century Literature* 16: 16-25.
- Bigsby, C. W. E. (2005), *Arthur Miller: A critical study*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Boeninger, S. P. (2014), «Teacups and Butter: The Importance of Eating in Ibsen's *A Doll's House* and *The Wild Duck*», *Modern Drama* 57: 451-68.
- Bredsdorff, T. (1988), «The Sins of the Fathers: Bergman, Ronconi, and Ibsen's *Wild Duck*», *New Theatre Quarterly* 14: 159-72.
- Carson, N. (1982), *Macmillan Modern Dramatists: Arthur Miller*, London: The Macmillan Press.
- Chaikin, M. (1981), «The ending of Arthur Miller's *The Price*», *Studies in the Humanities* 8: 40-44.
- Crompton, L. (1959), «The "Demonic" in Ibsen's *The Wild Duck*», *The Tulane Drama Review* 4: 96-103.
- de Figueiredo, I. (2019), *Henrik Ibsen: The Man and the Mask*, (transl.: Ferguson, R.), New Haven – London: Yale University Press.
- Dey, A. K. (2014), «American Dream and Arthur Miller: A Study of *The Price*», *International Journal of Research* 1: 314-29.
- Finney, G. (1994), «Ibsen and feminism» in McFarlane, J. (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 89-105.
- Foster, V. A. (1995), «Ibsen's Tragicomedy: *The Wild Duck*», *Modern Drama* 38: 287-97.
- Foster, V. A. (2016), *The Name and Nature of Tragicomedy*, London – New York: Routledge.
- Girard, R. (2001), *Ρομαντικό ψεύδος και μυθιστορηματική αλήθεια* (μτφρ.: Κολλέτ, Κ.), Αθήνα: Ίνδικτος.
- Goleman, D. (1998), *Vital Lies, Simple Truths: The Psychology of Self-Deception*, Bloomsbury: Bloomsbury Publishing.
- Guthke, K. S. (1966), *Modern Tragicomedy: An Investigation Into the Nature of the Genre*, New York: Random House.
- Halsey, M. T. (1970), «Reality versus Illusion: Ibsen's *The Wild Duck* and Buero Vallejo's *En la ardiente oscuridad*»
- Han, B. Y. (2015), «Ibsen's *The Wild Duck*, Life-Lies, and Photography», *The Explicator* 73: 173-6.

- Haugen, E. (1979), *Ibsen's Drama: Author to Audience*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hoy, C. (1964), *The Hyacinth Room: An Investigation Into the Nature of Comedy, Tragedy, & Tragicomedy*, New York: Knopf.
- Margolin, U. (1989), «Structuralist approaches to character in narrative: The state of the art», *Semiotica* 75: 1-24.
- Martin, M. W. (1999), «Vital lie» in Audi, R. (ed.) *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 962.
- Mukherji – Lyne (eds) (2007), *Early Modern Tragicomedy*, Cambridge: D. S. Brewer.
- Orr, J. (1991), *Tragicomedy and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard*, London: Macmillan
- Pavis, P. (2006), *Λεξικό του Θεάτρου*, (μτφρ.: Στρουμπούλη, Α., γενική επόπτ.: Γεωργουσόπουλος, Κ.), Αθήνα: Gutenberg.
- Pedersen, V. H (2009), «‘Adaptations’ of Henrik Ibsen: Arthur Miller and John Osborne», *Perspectives: Studies in Translatology* 16: 95-103.
- Stanton, S. – Banham, M. (1996), *The Cambridge Paperback Guide to Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Laan, T. F. (1968), «The novelty of The Wild Duck: the author's absence», *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 1: 17-34.
- Willett, R. (1971), «A Note on Arthur Miller's *The Price*», *Journal of American Studies* 5: 307-10.
- Αθανασόπουλος, Β., (2005), *Οι ιστορίες του κόσμου: Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Αθήνα: Πατάκης.
- Αθηναίος, Π. (17/3/1994), «Δάφνες και πικροδάφνες», *Ημερησία*, <https://digital.lib.auth.gr/record/72850/files/arc-2007-31564.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Ανδρεαδάκη, Ο. (1987), «Ο Δημήτρης Κεχαΐδης και το έργο του», στο *Πρόγραμμα: Δ. Κεχαΐδης, Ε. Χαβιάρα Δάφνες και Πικροδάφνες. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βέροιας. θεατρική περίοδος 1986-87. Πρώτη παράσταση Σάββατο 31 Ιανουαρίου*, Βέροια, σσ. 11-4, <https://digital.lib.auth.gr/record/76359/files/arc-2007-34835.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019] [= (1988) *Πρόγραμμα: Το Πανηγύρι του Δ. Κεχαΐδη. Εθνικό Θέατρο*, Αθήνα, σσ. 17-21].

- [ανυπόγραφο] (1/11/1979), «Δάφνες και Πικροδάφνες», *Ριζοσπάστης*, σ. 4, <http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin.asp?c=65&dc=1&db=11&da=1979> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- [ανυπόγραφο] (12/5/1997), «Σάτιρα της μικροπολιτικής», *Ραδιοτηλεόραση*, σ. 85, <https://digital.lib.auth.gr/record/77367/files/arc-2007-35788.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- [ανυπόγραφο] (21/10/1979), «Έργο του Κεχαΐδη», *Μακεδονία*, σ. 2, <http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin.asp?c=124&dc=21&db=10&da=1979> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- [ανυπόγραφο] (27/2/1980), «Θέατρο Τέχνης», *Μακεδονία*, σ. 2, <http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin.asp?c=124&dc=27&db=2&da=1980> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Βακαλοπούλου, Η. (4/2/1989), «Ομόκεντρες πολιτικοκοινωνικές μυθοπλασίες... “Δάφνες και Πικροδάφνες” των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά από το Κ.Θ.Β.Ε. Θέατρο “Υπερώο”», *Θεσσαλονίκη*, σ. 37, <http://digital.lib.auth.gr/record/69753/files/arc-2007-28586.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Βαρβέρης, Γ. (2010), «Ο Εθνικός μας κλαυσίγελως. Λόγος για τα ευτελή κράσπεδα της Δημοκρατίας. Δημήτρης Κεχαΐδης – Ελένη Χαβιαρά, *Δάφνες και Πικροδάφνες*. Σκηνοθεσία: Γιάννης Μόρτζος. Θέατρο Τζένη Καρέζη», στο *Η κρίση του θεάτρου: κείμενα θεατρικής κριτικής, 2003-2010*, τ. Ε΄, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 49-51.
- Βερβεροπούλου, Ζ. (7/2/2005), «Οι δάφνες του θεάτρου, οι πικροδάφνες της πολιτικής», *Θεσσαλονίκη*, σ. 22, <https://digital.lib.auth.gr/record/76457/files/arc-2007-34930.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1984), «Ρελανς και Μπλόφα» (1979), στο *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου: II. Ελληνικό Θέατρο*, τ. Β΄, Αθήνα: Εστία, 296-8.
- Γραμματάς, Θ. (1990), «Αισθητικές και ιδεολογικές παράμετροι στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο», *Εκκύκλημα 24 (αφιέρωμα στη Σύγχρονη ελληνική δραματολογία)*: 46-49.
- Δρομάζος, Σ. Ι. (1986), «Δημήτρη Κεχαΐδη – Ελένη Χαβιαρά *Δάφνες και Πικροδάφνες*. Στο «Θέατρο Τέχνης». Σκηνοθεσία Καρόλου Κουν. Σκηνικά – κουστούμια Αντ. Ευδαίμονος» (1979), στο *Νεοελληνικό Θέατρο: Κριτικές*, Αθήνα: Κέδρος, σσ. 168-70.

- Ηλιάδης, Φ. (10/1/1989), «Στο Βορρά πάμε καλά...», *Ακρόπολις*, σ. 4, <https://digital.lib.auth.gr/record/71824/files/arc-2007-30599.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Καγκελάρης, Ν. Ι. (2019), «Η ηροδότηα νουβέλα του Κανδαύλη (Ηρόδ. 1.7-13) στις *Δάφνες και Πικροδάφνες* των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά», στο Μαστραπάς, Α. Ν. – Στεργιούλης, Μ. Μ. (επιμ.), *Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων. Σεμινάριο 44: Ηρόδοτος ο πατέρας της Ιστορίας*, Αθήνα: Κοράλλι, σσ. 397-407.
- Καλαϊτζή, Γ. (2000), «Στρατηγικές ζωής και τακτικές επιβίωσης στη δραματουργία του Δημήτρη Κεχαΐδη και της Ελένης Χαβιαρά», *Θεατρικά Τετράδια 36 (αφιέρωμα στους Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένη Χαβιαρά)*: 29-39.
- Κουιάκου, Μ. (1984), «Το θέατρο του Δημήτρη Κεχαΐδη», *Διαβάζω 89 (αφιέρωμα στο νεοελληνικό θέατρο)*: 24-8.
- Μαυρομούστακος, Π. (2005), *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*. Καστανιώτης: Αθήνα.
- Μαυρομούστακος, Π. (2006α), «Σχεδιάσμα ανάγνωσης για την “Αγριόπαπια” του Ερρίκου Ίψεν» (1991), στο *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 60-6.
- Μαυρομούστακος, Π. (2006β), «Η ιστορία της μπλόφας από το τάβλι ως την πόκα» (1990) στο *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 217-26.
- Μιχαηλίδης, Γ. (1975), «Δημήτρης Κεχαΐδης», στο *Νέοι Έλληνες θεατρικού συγγραφείς*, Αθήνα: Κάκτος, σσ. 76-89.
- Μοσχοχωρίτου, Ο. (6/12/2003), «Η πολιτική σάτιρα παραμένει επίκαιρη», *Ημερησία*, σ. 30, <http://digital.lib.auth.gr/record/79249/files/arc-2007-37569.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Μουντράκη, Ε. (2008), «Δάφνες και Πικροδάφνες», στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα – έργα – ρεύματα – όροι*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 464.
- Παγιατάκης, Σ. (16/1/1994), «Σύγχρονη ηθογραφία: “Δάφνες και πικροδάφνες” σε σκηνοθεσία του Στ. Φασουλή στο θέατρο “Βεάκη”», *Η Καθημερινή*, <https://digital.lib.auth.gr/record/72157/files/arc-2007-30922.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Πεφάνης, Γ. Π. (2001), «Σκηνικά και υπαρξιακά τοπία της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας (Καμπανέλλης, Κεχαΐδης, Ρίτσος, Ζιώγας, Μάτεσις). Σταυροδρόμια του θεάτρου, των εικαστικών τεχνών και του λαϊκού πολιτισμού», στο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα: Κέδρος, σσ. 311-31.

- Πεφάνης, Γ. Π. (2005), «Το έργο του Δημήτρη Κεχαΐδη και η θέση του στη νεοελληνική δραματουργία της μεταπολεμικής και σύγχρονης περιόδου», στο *Κείμενα και νοήματα: Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Αθήνα: Σοκόλη, σσ. 129-40.
- Πολενάκης, Λ. (1997), «Διαλεκτική της δύναμης και της αδυναμίας στο θέατρο του Δημήτρη Κεχαΐδη», στο *Πρόγραμμα: Το Πανηγύρι του Δ. Κεχαΐδη. Εθνικό Θέατρο. Χειμερινή Περίοδος 1997-98*, Αθήνα, σσ. 27-32, [http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=611&programID=105&programFileDisk=Y1997PL02PR1PG001\\_sc.jpg](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=611&programID=105&programFileDisk=Y1997PL02PR1PG001_sc.jpg) [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Τσατσούλης, Δ. (1997), «Η νεοελληνική πραγματικότητα επί σκηνής», *Διαβάζω* 374: 131-2.
- Τσατσούλης, Δ. (2004), «Δημήτρης Κεχαΐδης και Ελένη Χαβιαρά, *Δάφνες και Πικροδάφνες*. Σκηνοθεσία: Γιάννης Μόρτζος. Θέατρο “Τζένη Καρέζη”, θεατρική περίοδος 2003-2004», *Νέα Εστία* 1765: 484-485.
- Τσατσούλης, Δ. (2005), «Δημήτρης Κεχαΐδης – Ελένη Χαβιαρά, *Δάφνες και Πικροδάφνες*. Σκηνοθεσία: Έρση Βασιλικιώτη. Πειραματική Σκηνή της “Τέχνης” Θεσσαλονίκης, Θέατρο Αμαλία. Θεατρική περίοδος: 2004-2005. Πρώτη παράσταση: 28 Ιανουαρίου 2005», *Νέα Εστία* 1776: 523-524.
- Χαβιαρά, Ε. (1987), *Αμερικανικό θέατρο: Κοινωνικό-πολιτιστική διαλεκτική στο ρεαλισμό του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα.
- Χαβιαρά, Ε. (1988), «Psychological discourse in Miller’s A Memory of Two Mondays», *Παρουσία* 6: 147-162.
- Χαβιαρά, Ε. (1991), *Acting by gender: women in Arthur Miller’s dramaturgy*, Αθήνα: *Παρουσία* (Σειρά αυτοτελών δημοσιευμάτων: Παράρτημα 17).
- Χατζημιχαλίδης, Σ. (23/2/1989), «Δάφνες και πικροδάφνες», *Ριζοσπάστης*, σ. 21, <https://digital.lib.auth.gr/record/69802/files/arc-2007-28634.pdf> [ανακτήθηκε: 14/8/2019].
- Χατζησυμεών, Ε. (2000), «Από τις *Αλυκές* στις *Δάφνες*», *Θεατρικά Τετράδια* 36 [αφιέρωμα στους Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένη Χαβιαρά]: 18-28.