

Ξένη Μητάκου

ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ: Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΕΙΔΩΛΟΥ ΣΤΗΝ ΓΑΛΛΙΚΗ ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ (HUGO, MUSSET)

Η αναζήτηση από τους μεγάλους δημιουργούς του ΧΙΧου αιώνα απελευθερωμένων λογοτεχνικών μορφών με τις οποίες να ικανοποιείται η απαίτηση μιας πλήρους και πρωτότυπης έκφρασης της ιδιαιτερότητας της βιωματικής τους πείρας, εστιάζεται στον χώρο του θεάτρου στη συνειδητοποίηση των ανεπαρκειών και των σκληρύνσεων του κλασικισμού.

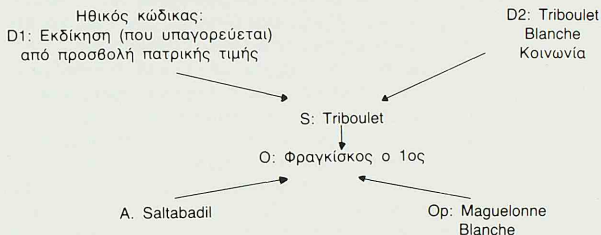
Η νέα θεατρική αισθητική που προτείνει ο κορυφαίος του Γαλλικού Ρομαντισμού Victor Hugo στον Πρόλογο του *Cromwell* είναι ταυτόχρονα μια προπαιδεία στην αφύπνιση των πολιτικών συνειδήσεων. Έτσι, το ρομαντικό κίνημα ορίζεται κατ' αρχήν μέσα από προβλήματα δραματικής τέχνης, τόσο ως αισθητικό πλαίσιο που ανταποκρίνεται σε ένα λογοτεχνικό ιδεώδες αναγνωρίσιμο σε αντιπροσωπευτικά θεατρικά κείμενα, όσο και ως ιστορική πραγμάτωση που εγγράφεται μέσα σε μια χρονική οριοθέτηση, την περίοδο της επανάστασης του 1830, η οποία οδήγησε στο θρόνο το συνταγματικό βασιλιά Λουδοβίκο-Φίλιππο τερματίζοντας την περίοδο της Παλινόρθωσης των Βουρβώνων. Ιστορική σχέση συνδέει λοιπόν το ρομαντισμό με το θέατρο, μορφή κοινωνικής ζωής, αφού στη σκηνή έδωσε τις πιο αποφασιστικές μάχες του.

Το πρότυπο θεατρικής δράσης, που επεξεργάστηκε η Annie Ubersfeld¹, με βάση τις έρευνες για τη σύσταση μιας γραμματικής της αφήγησης απ' τον κύριο εκπρόσωπο της δομιστικής σημασιολογίας, A. J. Greimas, βοηθεί ιδιαίτερα στον προσδιορισμό της ιστορικής θέσης του έργου, της ιδεολογίας που φέρει μέσα του εξεικονίζοντας μια κοινωνική, πολιτική, ηθική κατάσταση μέσα από αυθεντικές ανθρώπινες σχέσεις που καταξιώνουν υπαρκτικά τα δρώντα πρόσωπα. Τα ερευνητικά εργαλεία που προσφέρονται από τα έργα της Annie Ubersfeld θα χρησιμοποιήσω στο δράμα του V. Hugo *Ο Βασιλιάς διασκεδάζει*, το οποίο είχε μία μόνη παράσταση — την πρώτη του στις 22 Νοεμβρίου 1832 — επειδή ακολούθησε απαγορευτική παρέμβαση της βασιλικής αστυνομίας, και στο έργο του Musset *Lorenzaccio*, το οποίο ενώ δεν προοριζόταν από τον συγγραφέα του για την σκηνή, θεωρείται σήμερα, με την αλλαγή των αισθητικών κριτηρίων, η μόνη

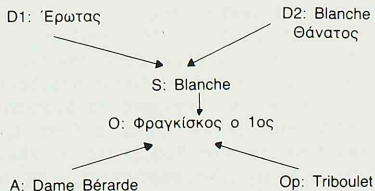
1. *Lire le Théâtre*, 4η έκδ., Messidor/Éditions sociales, Παρίσι, 1982, σσ. 54-107.

δραματική κατάκτηση του ρομαντισμού, έργο που υπηρέτησαν με την υψηλή υποκριτική τους, επιφανείς ερμηνευτές όπως ο Gérard Philippe και η Sarah Bernhardt.

Στο έργο *Ο Βασιλιάς διασκεδάζει* η εκδίκηση για την αποπλάνηση της κόρης του ωθεί τον γελωτοποιό Triboulet στην απόπειρα δολοφονίας του βασιλιά Φραγκίσκου του πρώτου. Σ' αυτή την πράξη ολοκληρώνεται η δραματική σύγκρουση που προκαλεί ο Triboulet, ο οποίος ως δράστης, ως κύριο υποκείμενο, από το οποίο καθορίζεται η εξέλιξη της δράσης, υποβοηθείται από τον κακοποιό Saltabadil, ενώ η συμπάθεια, ο οίκτος της αδελφής του κακοποιού Maguelonne, και ο έρωτας της κόρης του Triboulet, Blanche, αντιτίθενται στην επιτυχία του σχεδιαζόμενου εγκλήματος. Έτσι έχουμε το σχήμα²:



Η προσεκτική ανάγνωση του κειμένου αποκαλύπτει και άλλα σχήματα δράσης, που ενυπάρχουν δυνάμει στην πλοκή του έργου, όπως:



2. Για την απόδοση στα ελληνικά των όρων D1, S κ.λπ., βλέπε τα άρθρα των: 1ο. Καψωμένου «Μεθοδολογικές προτάσεις για την ανάλυση της αφήγησης» στην *Νεοελληνική Παιδεία*, τεύχος 9, άνοιξη 1987, σσ. 11 και επόμε. 2ο. Σαμαρά Ζωής, «Αισθητική του ατελούς: Συμβολή στη σημειωτική του θεατρικού λόγου» *Φιλολόγος*, 1989, τεύχ. 56, σσ. 93-113 και 3ο. Δημ. Τσατσούλη, «Μια κοινωνιοσημειολογική προσέγγιση του θεάτρου μέσα από την *Ανδρομάχη* του Ρακίνα» *Νέα Κοινωνιολογία*, 10, χειμώνας 1990-1991, σσ. 25-34.

Στο σχήμα αυτό γίνεται εμφανής η αντίσταση του γελωτοποιού στον έρωτα της κόρης του, αλλά και η ζώνη μυστηρίου, όπου διασπάται ανησυχητικά η εσωτερική ενότητα της Blanche, όπου ερωτικό ένστικτο και έλξη του θανάτου συνυφαίνονται με τρόπο που να είναι αδύνατος ο διαχωρισμός τους.

Η θεατρική διαδρομή του Triboulet, που συνεργούσε στη διαφθορά και τη ηθική εξαχρείωση του βασιλιά, ωθώντας τον στην βαναυσότητα μέσα από την άγνοια και την διαστροφή, χαρακτηρίζεται από μια εκρηκτική λειτουργία: δεν πρόκειται για ψυχολογική μεταστροφή, ούτε για μεταβολή κινήτρων· ο πολύπλοκος χαρακτήρας της δράσης συμφύρει μέσα του το ηθικό και το πολιτικό στοιχείο, και το πατρικό πάθος επενδύει την αντίσταση κατά του δυνάστη των λαών: «Ποιό βασιλιά σκοτώνω! — Βασιλιά, που απ' αυτόν είκοσι άλλοι εξαρτώνται, που από τα χέρια του... ο πόλεμος απλώνεται»³.

Η σημειολογική ανάλυση υποδεικνύει έτσι τις συγκρούσεις που η παράσταση πρέπει να αξιοποιήσει, και τις σκηνικές παρουσίες που πρέπει να προβάλλει πρωταρχικά.

Η πατρική αγάπη αφυπνίζει την πολιτική γνώση, ο κωμικός που στερείται ηθικών αναστολών στην αρχή του έργου, ωριμάζει με την δύναμή της και θέτει, στο ατομικό του επίπεδο, το θεμελιώδες πρόβλημα για κάθε κοινωνία, στο επίπεδο της ιστορίας: την κυοφορούμενη πολιτική συνείδηση.

Η παράσταση (P) αναδομεί το σύνολο των σημείων του κειμένου (T), που ανάγονται στον κοινωνικοπολιτιστικό κώδικα της εποχής του, ως ένα νέο σύστημα αναφοράς σε μια εξωγλωσσολογική πραγματικότητα (R), σε συνάρτηση με την σύγχρονή της επίκαιρη στιγμή, που έχει το δικό της ιστορικό, ιδεολογικό πλαίσιο (r). Η παραπομπή στο κοινωνικό και πολιτικό περίγραμμα μιας ιστορικής πραγματικότητας κάνει το θέατρο ιδεολογική πρακτική που περικλείει το θεατή μέσα στο θέαμα. Ο σκηνικός χώρος χαρακτηρίζεται από τη μη πραγματικότητα της θεατρικής πράξης, την αναίρεση του φανταστικού από την κριτική συνείδηση του θεατή που αποστασιοποιείται και ταυτίζεται μόνο εν μέρει με τα δρώμενα. Είναι το περίφημο *effet V* (*Verfremdungse Kleft*), του Μπ. Μπρεχτ, που συνέζευξε τη θεατρική γραφή και τη σκηνική τέχνη, και σφράγισε με την ιδιοφυΐα του, με τις θεωρίες του για την αλλαγή της στάσης του θεατή το σύγχρονο θέατρο. Αλλά η αντίσταση στην ψευδαίσθηση της θεατρικής εικόνας, διεγείρει με τη δύναμη της σκωρατικής μαιευτικής τη λειτουργική σύμπραξη του θεατή σε μια πολιτική κατάσταση, που εντάσσεται στην αλήθεια της ιστορικής

3. Victor Hugo, *Théâtre Complet*, nrf, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade» τ. I, σ. 1470.

εξέλιξης. Αν ο χώρος του φανταστικού απομονώνει το πλασματικό, το θεατρικό γεγονός από τη σφαίρα της καθημερινής ζωής, αν ο μαγικός κύκλος της σκηνής αποξενώνεται από την πραγματικότητα, η αισθητική ηδονή και ο στοχασμός διεγείρουν στο κοινό την έφεση για δυναμική παρέμβαση στο πολιτικό γίγνεσθαι.

Ο πρόλογος της *Marion De Lorme*, έργο του οποίου επίσης διακόπηκαν οι παραστάσεις για πολιτικούς λόγους — από τον Ιούλιο του 1829 μέχρι τον Ιούλιο του 1830 —, φωτίζει αυτό το ρεύμα αλλαγής του κοινού που πλουτίζει με νέο κώδικα σημείων την θεατρική δημιουργία:

«Για τον καλλιτέχνη που μελετά το κοινό, είναι μεγάλη ενθάρρυνση να αισθάνεται ότι αναπτύσσεται καθημερινά στο βάθος των μαζών μια αντίληψη, διαρκώς περισσότερο σοβαρή και βαθιά, για το τι ταιριάζει σ' αυτόν τον αιώνα τόσο στην λογοτεχνία, όσο και στην πολιτική... Το θέατρο μπορεί τώρα να δονεί τα πλήθη, να τα συγκινεί στα έσχατα βάθη τους»⁴. Το δίκτυο των σημείων που αναδύονται από τη σκηνική πρακτική, ανασυνθέτει το δραματικό κείμενο, το πλέγμα των νοημάτων του, όπως αυτά διαθλώνται μέσα από την πολύτροπη ευρηματικότητα της καλλιτεχνικής ανάγνωσης. Έτσι σημασιοδοτείται ιδεολογικά και καθορίζεται κοινωνικοϊστορικά η θεατρική επικοινωνία στα ποικίλα επίπεδά της. Το θέατρο γίνεται ο αντικατοπτρισμός του λαϊκού λόγου που είναι αδύνατο να ακουστεί μέσα από την κωμωδία της «φιλελεύθερης» αστικής τάξης της Μοναρχίας του Ιουλίου. Μηδενισμένος πολιτικά ο λαός καταφεύγει στη θεατρική μάσκα για να μιλήσει, αποκαλύπτοντας την ταξική του κατάσταση και επικαλυπτόμενος από το ουσιώδες και εγγενές στη θεατρική τέχνη ψέμα. Μεταφέροντας στη δραματική γραφή το διαλογικό φαινόμενο (*dialogisme*), που ο Michail Bakhtine μελέτησε στο έργο του Rabelais⁵, βλέπουμε να θγαίνει μέσα από το στόμα του γελωτοποιού και να διατρέχει το κοινό ο κατηγορηματικός, αυθεντικός λαϊκός λόγος, που δομείται στην αλήθεια του στα υπόγεια του κοινωνικού οικοδομηματος: Είναι ο λόγος εκείνων που τους υφάρπασε η μεγαλοαστική ρητορική την απελευθερωτική παρουσία τους στην ιστορία, στα γεγονότα της επανάστασης του 1830 και τους καταδίκασε στη σιωπή⁶. Ο Hugo μιλάει έτσι στους

4. Προμν. έκδ. σ. 958.

5. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Gallimard, «TEL», 1970, μετάφρ. Andrée Robel.

6. Βλ. Annie Ubersfeld: *Paroles de Hugo*, Messidor, Editions sociales, «Problèmes», 1985, σ. 10: «Επιβεβαιώνοντας το δικαίωμα λόγου για όλους, (ο κωμικός λόγος) προϋποθέτει την απαίτηση του λαϊκού λόγου — λόγου αντικειμενικά αδύνατου μέσα στις συνθήκες του XIXου αιώνα, κλειστά στόματα που μόνο η ουτοπική κωμική γραφή μπορεί να κάνει να μιλήσουν».

συγχρόνους του τη δική τους επικαιρότητα, τους πολιτικοκοινωνικούς της αντίκτυπους, απηχεί τις ανησυχίες της θρεμμένες με βιωμένες συγκινήσεις. Η από σκηνης διατύπωση δίνει δραματική ένταση στα πιο ακριβά λαϊκά οράματα, η ανάρτηση του πραγματικού μέσα στην πυκνότητα της θεατρικής μεταφοράς του, γεννά την αισθητική αξία του ωραίου που επιτρέπει την απογείωση του θεατή σ' ένα επέκεινα του ιστορικού παρόντος:

«Εξετάζοντας πάντοτε αυτή τη μοναρχία και αυτή την εποχή... βλέπομε να κινείται μέσα στη σκιά κάτι μεγάλο, κάτι σκοτεινό και άγνωστο. Είναι ο λαός. Ο λαός που έχει το μέλλον και δεν έχει το παρόν», γράφει ο ποιητής στις 25 Νοεμβρίου του 1838 στον Πρόλογο του *Ruy Blas*⁷.

Η ποιοτική λειτουργία του θεατρικού προσώπου, επιτρέπει την προβολή των παραδειγματικών μονάδων από τις οποίες χαρακτηρίζεται ο Triboulet όπως: «άνθρωπος του λαού», «γελωτοποιός του βασιλιά», «διεφθαρμένο άτομο», «βασιλοκτονία», στον συντακτικό άξονα, στη μακροδομή προς την οποία αντιστοιχεί η ολότητα του κειμένου του δραματικού έργου:

«Ω! κυτάξτε! — αυτό το χέρι — χέρι που δεν έχει τίποτε ένδοξο
 Χέρι ανθρώπου του λαού, και δούλου κι' άξεστου χωριάτη
 Αυτό το χέρι που φαίνεται παροπλισμένο σ' όσους το περιγελούν
 Και δεν έχει ξίφος, έχει νύχια, Κύριοι!»...

Απευθυνόμενος στον υπηρέτη Marot:

«Αν κρατάς μια ψυχή, ένα μυαλό εμπνευσμένο,
 Μια καρδιά ανθρώπου του λαού ακόμη κάτω από την λιθρέα σου,
 Που μου την έχουν κρύψει, τι της έκαναν, πες;»⁸

Οι μεταφορές από τον κόσμο των ζώων στους παρακάτω στίχους δεν αποθλέπουν σε απλές ποιητικές εντυπώσεις. Η ζωικότητα είναι για τον εικονοπλάστη Hugo, ένας από τους μείζονες άξονες της βιοθεωρίας του, όπου διασταυρώνονται ποίηση και φιλοσοφική φαντασία, και συμφύρονται σκέψη, γλώσσα και ύλη σε μια καθολική διάχυση του όντος.

Η αφύπνιση της συνείδησης του Triboulet δηλώνεται ποιητικά με την αλλαγή τάξης στη ζωική κλίμακα, με την μεταμόρφωσή του σε θηρίο αρπακτικό, έμφορτο με άγριο δυναμισμό:

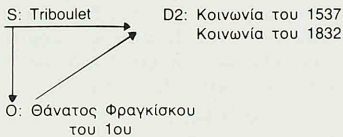
7. Προμν. έκδ. σ. 1493.

8. Προμν. έκδ. σ. 1429.

«Ο σκλάβος τραβάει τότε το μίσος του κάτω από τα ρούχα του Κι' η γάτα γίνεται τίγρις, κι' ο γελωτοποιός δήμιος!»⁹

Το αντικείμενο της αναζήτησης του Triboulet είναι μέσα από τα μετωνυμικά διάμεσα του βασιλιά και των ευγενών, το καταπιεστικό φεουδαρχικό σύστημα, σε συνάρτηση με τις κοινωνικοϊστορικές παραμέτρους του. Παράλληλα, μια από τις δυνάμει μορφές του βέλους της επιθυμίας, όταν η Blanche κατέχει την θέση του υποκειμένου, είναι η παρόρμηση θανάτου που προστίθεται στο πάθος της για το νεαρό βασιλιά. Ο θάνατός της σημαίνει την τελική έκβαση της δράσης, την χρονική της απόληξη.

Το ιδεολογικό τρίγωνο που μπορούμε να διακρίνουμε στην λειτουργία του πρότυπου δράσης του Greimas στο συγκεκριμένο έργο με υποκείμενο τον Triboulet, έχει κοινωνικό αποδέκτη και τους θεατές του 1832, αφού κατά την παράσταση συντελείται η ταύτιση κοινού και αποδέκτη. Το έργο δηλώνει έτσι στο κοινό την εικόνα της πολιτικής του κατάστασης, τη διαχρονική σχέση του πριν και του μετά την επανάσταση του 1830.



Στο ίδιο έργο διακρίνουμε ένα δραματικό χώρο A, σφαίρα δύναμης, πλούτου, εξουσίας, της οποίας τα πρόσωπα δεν πλήττονται από καταλυτικές μεταπτώσεις, μένουν άτρωτα, αλώβητα όπως ο βασιλιάς, οι ευγενείς. Στην αντίθετη ζώνη, μή A ή B ανήκει ο γελωτοποιός Triboulet, αυθεντική λαϊκή μορφή, αδύναμη συνείδηση, που εισχωρώντας στην περιοχή A του βασιλικού δεσποτισμού απαρνιέται την ελευθερία του, γίνεται ανίκανος για κάθε ηθικό σκίρτημα. Στο δραματικό αυτό πρόσωπο οι αρετές του κλασσικού τραγικού ήρωα, αφηρημένου προτύπου, στατικού αρχετύπου, αντιστρέφονται σε δυναμικές αρνητικές συνδηλώσεις ενός αντι-ήρωα. Φυσική αναπηρία, ανηθικότητα, εκμηδένιση του εγώ, αντιμέτωπου με τη ριζική του αδυναμία να δράσει ως ιστορικό υποκείμενο. Η μάσκα, η θεατρικότητα του γελωτοποιού σκεπάζει την απουσία της εσωτερικότητας ενός ατόμου που θα εκφράζει την ανθρώπινη παρέμβαση στην Ιστορία¹⁰.

9. Προμν. έκδ. σ. 1475.

10. Βλ. Annie Uberfeld, *Le Roi et le Bouffon*, José Corti, 1974, σσ. 407-457.

Η στιγμή κορυφαίας έντασης του δραματικού λόγου, είναι η συνειδητοποίηση από τον Triboulet του εσωτερικού του ρήγματος, της σχισμής που δημιουργεί τη διάσταση ανάμεσα στα μη τραγικά σημεία του είναι του, όπως η ηθική απραξία, το γελοίο, και στην τραγική συναισθηματική φόρτιση που προκαλεί η πατρική οδύνη, η κριτική διαύγεια που φανερώνεται πίσω από τη μάσκα της υποταγής στον αυταρχικό μονάρχη. Η δραματουργία αυτή αποσπά τον θεατή από την μαγεία της συγκινησιακής ταύτισης με τα δρώμενα, διεγείρει το κριτικό βλέμμα, απέναντι σε μια κοινωνική τάξη που μετατρέπει τα ζωντανά πλάσματα, από σάρκα και αίμα σε μάσκες, γελωτοποιούς και ενεργούμενα όπου εξαφανίζεται το ηθικό βάθος του ανθρώπινου προσώπου:

«Αν θέλω να... ηρεμήσω μια στιγμή
Την ψυχή μου που πικρά κλαίει με λυγμούς,
Ο αφέντης μου ξαφνικά έρχεται, ο χαρούμενός μου αφέντης,...
Με σπρώχνει με το πόδι στο σκοτάδι όπου στενάζω
Και μου λέει — Γελωτοποιέ! κάνε με λοιπόν να γελάσω
Φτωχέ τρελλέ της αυλής! Είναι ωστόσο άνθρωπος»¹¹.

Μια τεχνική διακειμενικής προσέγγισης μπορεί να μας οδηγήσει από τον Hugo, στον Musset, στο μεταγενέστερο κατά 2 χρόνια, εξίσου όμως ριζωμένο στην πολιτική κατάσταση της Γαλλίας του Λουδοβίκου-Φιλίππου και στραμμένο στο πρόσφατο ιστορικό παρελθόν, *Lorenzaccio*.

Ο Lorenzaccio δρα ομοίως μέσα σε μια προβληματική της υπόκρισης, στα συγκεχυμένα όρια του αληθινού και της προσποίησης, και μιλά την γλώσσα της φιλελεύθερης ρομαντικής νεολαίας του 1830. Το θεατρικό πρόσωπο επιτρέπει εδώ την προσέγγιση της αναγεννησιακής κοινωνικοπολιτιστικής πραγματικότητας του ΧVΙου αιώνα και της εποχής συγγραφής του έργου, γεφυρώνει δύο ιστορικά περιβάλλοντα αναφοράς που χωρίζει χρονική απόσταση τριών αιώνων.

Ο Lorenzaccio δηλώνει μια ιστορική μορφή και εκφράζει συνεκδοχικά ένα σύνολο προσαρτημένων σημασιών που αναφέρονται στην εξέλιξη της δραματικής πλοκής. Ως δρων πρόσωπο, στο κειμενικό επίπεδο, είναι υποκείμενο, στοιχείο της μακροδομής (*macro-structure*) του έργου, σε συντακτική σχέση με άλλα δρώντα πρόσωπα. Σε σχέση

11. Προμν. έκδ. σ. 1380. Ως προς το θέμα αυτό παράβ. τις κοινωνιολογικές έννοιες «ανομία», «αλλοτριώση», που αναλύονται στα έργα του Emile Durkheim *Le Suicide*, 1981, P.U.F., («*Quadrige 19*») και *Textes 2. Religion, morale, anomie*, 1976, Minuit, («*Sens commun*»), σε συνεργασία με τον Victor Karady. Συναφής είναι και ο όρος «ψευδής συνείδηση» της μαρξιστικής και μεταμαρξιστικής κριτικής θεωρίας.

με την ολική δομή του έργου είναι στοιχείο ενός παραδειγματικού συνόλου, μετωνυμική μορφή της τυραννοκτονίας και της διαφθοράς. Με την συνεκδοχική λειτουργία του, είναι μεταφορική μορφή, συνάπτεται μεταφορικά με μια αυτοερωτική παρόρμηση για την ελευθερία της Φλωρεντίας¹², που τη νιώθει μητέρα του, και για την ανάκτηση της χαμένης αγνότητάς του· το πάθος του για τον τύραννο είναι και έλξη θανάτου — δεν θα επιζήσει ούτε ο ίδιος της δολοφονίας —, αφού ο συγχρωτισμός του με τον Αλέξανδρο τον βύθισε ανεπανόρθωτα στη διαφθορά:

«Ήθελα να φθάσω στον άνθρωπο, να χτυπηθώ σώμα με σώμα με την ζωντανή τυραννία, να την σκοτώσω, να φέρω το ματωμένο μου σπαθί στο δημόσιο θήμα, ν' αφήσω τις αναθυμιάσεις του αίματος του Αλέξανδρου να φτάσουν ως τη μύτη των ρητόρων για να ζεστάνουν το επηρημένο τους μυαλό»¹³.

Ο συγκινησιακός αντίκτυπος του δραματικού λόγου — το *perlocutoire* κατά την διάκριση του Austin — αντανακλά τους τραυματισμούς των αρχών του αιώνα σε άμεση σχέση με την κρίση αξιών και τις ανακατατάξεις που οξύνονται μετά την επανάσταση του Ιουλίου. Πράγματι η εποχή που βλέπει την γένεση του *Lorenzaccio* εγνώρισε την άνοδο ενός πολιτικού λόγου κίβδηλου όσο και δραστηκού, την μηδαμινή αποτελεσματικότητα της λαϊκής εξέγερσης και των αποπειρών βασιλοκτονίας, την αδυναμία τους να οδηγήσουν σε δημοκρατικό μετασχηματισμό του πολιτεύματος. Το θέατρο του Musset βιώνει ποιητικά την απογοήτευση της «φλογερής νειότης του ηρωικού προλεταριάτου»¹⁴ που έσθησε, γράφει ο Alexandre Dumas στα *Απομνημονεύματά* του, με το αίμα της τής φωτιά που άναψε. Ποιο το κέρδος της ελευθερίας όταν η μεγαλοαστική τάξη υπαρπάζει από τον λαό τα αγαθά της επανάστασης; Και τα *Απομνημονεύματα πέρα από τον Τάφο* του Chateaubriand¹⁵ γίνονται απόηχος τραγικών και κωμικών σκηνών, θεαμάτων θριάμβου και ιλαρότητας του πλήθους που,

12. Η Anne Ubersfeld, στο μελέτημά της *Révolution et topique de la Cité: "Lorenzaccio"* (*Littérature*, αρ. 24, Δεκέμβριος 1976, σσ. 40-50), εκκινώντας από την βασική διαπίστωση ότι στο έργο αυτό συνυπάρχουν αλληλένδετα ένας πολιτικός μύθος και το δράμα μιας ρομαντικής συνείδησης, αναλύει την πολυδύναμη λειτουργία του παραδειγματικού συνόλου "Φλωρεντία" και των ρητορικών σχημάτων που το εξεικονίζουν. Μέσα στο πλέγμα του δραματικού λόγου, τα διαλογιστικά δίκτυα των προσώπων παραλληλίζονται προς το σύστημα κοινωνικο-πολιτικών αναφορών της Ιουλιανής Μοναρχίας, ενώ η ιστορική πραγματικότητα της αναγεννησιακής πολιτείας δηλώνει συνεκδοχικά την ίδια την ανθρώπινη φύση.

13. *Théâtre Complet*, nrf, Gallimard, «bibl. de la Pléiade», 1947, σ. 101.

14. *Mes mémoires*, nrf, Gallimard, 1966, τ. III, σ. 336.

15. Gallimard, nrf «Bibl. de la Pléiade», τ. II, σσ. 399-409.

ασυγκράτητα ορμητικό, απηφούσε τους καταγιγισμούς των βλημάτων.

Σε μια σημειολογική ανάλυση το λέξημα Lorenzaccio εμφανίζεται ως κατ' εξοχήν θεατρικό πρόσωπο, ενσάρκωση της θεατρικής αντιφατικότητας, εστία δραματικών συγκρούσεων, που γεννιούνται από την παράδοση αντίληψη του εγκλήματος ως πράξης αρετής. Είναι η έδρα του θεατρικού οξυμώρου, όπου συνυπάρχουν αλληλοαναιρούμενες έννοιες: η δίψα της ελευθερίας που ανάγεται στην τάξη του μύθου, της αυταπάτης που περνά από τον δρόμο της διαστροφής, και η επιβεβαίωση της πεισιθάνατης διάθεσής του, της εμβιωμένης ως αλλοτρίωσης πείρας του κακού. Πρόκειται για την αλληγοροποίηση της αργυρώνητης ανθρωπότητας μέσα στο ιστορικό παράλογο των γεγονότων του 1830, και την απογοήτευση από την καπηλεία των λαϊκών αγώνων με μια απλή διαδοχή δυναστείας.

Συνεχίζοντας την ανάλυση του Lorenzaccio, σύμφωνα με τον άξονα λειτουργίας που μελετά τα θεατρικά πρόσωπα ως σημειωτικά σύνολα, διακρίνουμε μια διπλή δέσμη χαρακτηρισμών που μεταλλάσσουν το δρων υποκείμενο του αφηρημένου κώδικα δράσης του προτύπου Greimas, σε «υποκριτή», «ηθοποιό» του συγκεκριμένου έργου:

1ο: Διακριτικά γνωρίσματα κοινά σε άλλα πρόσωπα του έργου, όπως ο κυνισμός, η ανηθικότητα που συναντούμε και στον δούκα Αλέξανδρο, η εγκεφαλικότητα της θεωρίας για την αισθητική απόλαυση που διατυπώνεται και από τον ζωγράφο Tebaldeo, ενώ άλλα, όπως ο αγώνας για την απελευθέρωση της Φλωρεντίας από την τυραννία των Μεδίκων και τον διπλό ζυγό του Πάπα και του αυτοκράτορα, συγκλίνουν με την συλλογική δράση της οικογένειας των Strozzi και άλλων εθνικιστών.

2ο: Μια σειρά προσδιορισμών που εξατομικεύουν το πρόσωπο του Lorenzaccio, όπως το όνομά του, η λανθάνουσα θηλυπρέπειά του, το έγκλημα του που τον θεατροποιεί κατ' εξοχήν, όπως τον Άμλετ¹⁶, και που τον καθιστά καθορισμένο στοιχείο μιας ιστορικής πράξης, σε τρόπο που όχι μόνο παραπέμπει σ' ένα ιστορικό γεγονός, αλλά σημειώνει και την είσοδό του σ' ένα ορισμένο κοινωνικοϊστορικό πλαίσιο. Φθάνοντας στο τελευταίο στάδιο της τρίσημης σημειολογικής ανάλυσης του θεατρικού προσώπου μελετούμε τον Lorenzaccio ως υποκείμενο διπλής έκφρασης, αφού από το στόμα του ακούγεται ταυτόχρονα και η φωνή του συγγραφέα, έκφρασης που έχει διττό αποδέκτη, καθώς πέρα από τον σκηνικό χώρο του δράματος απευθύνεται και στο εκτός σκηνής κοινό.

Η δραματουργία του μονολόγου και των διαλογικών μερών του

16. Annie Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, προμν. έκδ. σ. 126.

Lorenzaccio, επιτρέπει να συναντώνται μέσα από την θεατρική επικοινωνία, συγγραφέας και κοινό στις σφαίρες της μυθικής συλλογικής φαντασίας. Ο ρομαντικός άνθρωπος, με την θεατρική ιδιοφυΐα του Musset παριστάνει σε συλλογικό επίπεδο τα βαθυτέρτα του οράματα, που εξισώνουν την πολιτική με την καλλιτεχνική ελευθερία, καθιστά την υποκειμενική περιπέτεια, τη μεμονωμένη ατομικότητα, φορείς της ιδεολογίας των πολλών, λόγο του κοινωνικού σώματος.

Συνενώνοντας το ηθικό με το πολιτικό και το ποιητικό στοιχείο, το εγώ του δημιουργού διαδέχεται το συλλογικό εγώ του κοινού του. Ο θεατρικός λόγος, που εκφράζει τη σχέση του συγγραφέα με το κοινό, τις προσδοκίες του οποίου έρχεται να καλύψει με την ιδεολογική του λειτουργία, καλεί κάθε μεταγενέστερο κοινό να σταθεί κριτικά απέναντι στους προβληματισμούς του με τις σύνθετες διασυνδέσεις που εγκαθίστανται δυνάμει ανάμεσα στα ποικίλα πεδία ιστορικών αναφορών των μελλοντικών παραστάσεων, δυνητικών μεταφορών της ποιητικής του θεατρικού κειμένου. Στη σκηνή ο συλλογικός συμβολισμός διατηρεί ακέραιη την επίκαιρη αξία του έργου και ενώνεται με τους ανεκπλήρωτους πόθους της φαντασίας του κάθε θεατή. Η παρουσία της σιλουέτας ενός φοιτητή στην αρχή και στο τέλος της παράστασης του *Lorenzaccio* από τον τσέχο σκηνοθέτη Otomar Krejca μετά την σοβιετική εισβολή στην Τσεχοσλοβακία, μετέδιδε στους θεατές το ρίγος της αναλογίας των πολιτικών καταστάσεων, και ο φοιτητής της άνοιξης της Πράγας αισθανόταν αδελφός του φλωρεντινού επαναστάτη του ΧVΙου αιώνα, ενώ στη δύναμη της αισθητικής επιτυχίας αντικατοπτριζόταν η απογοήτευση που διαπέρασε τις ρομαντικές νεολαίες του 1830 και του 1968¹⁷.

Στα έργα που προσεγγίσαμε ο θεατρικός λόγος γίνεται υποκατάστατος της πολιτικής πράξης, ασκεί κατήχηση πολιτικής αγωγής, που επικαιροποιεί με το σκηνικό ύφος του ο σκηνοθέτης, σε άμεση σχέση με την δική του ιστορική στιγμή. Το ποιητικό θάμβος των δραματικών αρετών μετουσιώνεται σε θούληση για πολιτική πράξη, ενσαρκώνει ένα κοινωνικό μεσσιανισμό.

Δεν θα πρέπει εξάλλου να παραβλέψουμε ότι στα έργα αυτά, η ρομαντική δραματοουργία γίνεται προάγγελος κυρίαρχων τάσεων του νεωτερικού θεάτρου: Η κριτική απόσταση που εισάγει στο θέατρο ο Musset μας οδηγεί στην επανάσταση του Μπρεχτ¹⁸, ενώ με την εσωτερική ρήξη στο θεατρικό πρόσωπο, ανάμεσα στο «είναι» και στο «φαίνεσθαι», ο *Lorenzaccio* μεταβιβάζει στο σύγχρονο θέατρο αξίες

17. Βλ. Bernard Dort *Théâtre réel*, éd. du Seuil, 1971, σ. 99.

18. *Ecrits sur le théâtre*, 2η έκδ. L'Arche, 1972, t. I, σσ. 260-261.

μιας νέας δραματουργίας που αναπτύσσεται κάτω από την σκιά του Σαίξπηρ. Το δε θέατρο του Hugo, δίνοντας δικαίωμα θεατρικού λόγου στο περιθωριοποιημένο μέρος, στα κατώτερα στρώματα του κοινωνικού συνόλου, ενός λόγου που είναι κοινωνική κραυγή, διαμαρτυρία και αμφισβήτηση, προσημαίνει την εισβολή στον καλλιτεχνικό κώδικα μιας δραματικής γραφής που δεν παύει να είναι επίκαιρη, και που πρέπει να βιώσει η κοινωνία αν ελπίζει στην δημοκρατική μετεξέλιξή της.

RÉSUMÉ

Xeni Mitakou, *Discours et acte théâtraux: La projection de la nouvelle image du peuple dans la dramaturgie romantique française*

Le théâtre, principal front de bataille de l'exigence romantique d'un renouvellement de l'expression artistique, devient également l'espace d'émergence d'une parole politique authentique qui se forge dans le flux événementiel de la Monarchie de Juillet.

L'analyse conjointe de deux pièces autrement représentatives de la dramaturgie romantique: *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo et *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, permet de dégager la valeur idéologique, grosse de conséquences politiques, du théâtre romantique qui a agi en profondeur sur quelques-unes des tendances majeures de l'expression scénique moderne.

