

τελειότητα της μορφής του, κι ο πλούτος και το βάθος της ανθρώπινης εμπειρίας που εκφράζει, διασφαλίζουν την ισχύ και τη σταθερή επιτυχία του «Αρχιτέκτονα» απ' την αδιάκοπη μεταβολή του γούστου και των ενδιαφερόντων του κοινού, που κάνουν ορισμένα απ' τα επιφανειακά χαρακτηριστικά του έργου λιγότερο ή περισσότερο επίκαιρα στις διαδοχικές χρονικές περιόδους. Ο Ίψεν, ο μεγάλος μάστορας, ύψωσε ένα χτίσμα τέλειων αναλογιών, στηρίζοντάς το σε μια ισχυρή βάση που προορίζεται να επιζήσει ορισμένων απ' τις διακοσμητικές του λεπτομέρειες.

## Πιραντέλλο: ο μάστορας των απογυμνωμένων προσωπειών

Μεταξύ των δημιουργών του σύγχρονου θεάτρου, ο Λουίτζι Πιραντέλλο κατέχει μια απ' τις πρώτες θέσεις πλάι στον Ίψεν, τον Στρίντμπεργκ και τον Σώου. Και, παρόλο που τα έργα του μπορεί να παίζονται σπανιότερα στον αγγλόφωνο κόσμο απ' ό,τι παίζονται σήμερα τα έργα του Σώου ή του Ίψεν (ο Στρίντμπεργκ είναι κι αυτός άδικα αγνοημένος, στον ίδιο βαθμό η ζωντανή του επίδραση στο έργο των δραματοουργών της εποχής μας είναι πολύ πιο έντονη, πολύ πιο ενεργητική απ' ό,τι η επίδραση των δυο αυτών γιγάντων. Κι αυτό, γιατί ο Πιραντέλλο υπήρξε, περισσότερο από κάθε άλλον θεατρικό συγγραφέα, ο κύριος υπεύθυνος μιας επανάστασης της στάσης του ανθρώπου σε σχέση με τον κόσμο, μιας επανάστασης που μπορεί να συγκριθεί μ' εκείνη που προκάλεσε στη φυσική η ανακάλυψη της θεωρίας της σχετικότητας απ' τον Αϊνστάιν: ο Πιραντέλλο μεταμόρφωσε τη στάση μας απέναντι στην ανθρώπινη προσωπικότητα και στην όλη αντίληψη της πραγματικότητας στις ανθρώπινες σχέσεις, αποδειχνοντας πως η προσωπικότητα — το πρόσωπο από σκηνική άποψη — δεν είναι μια στατική κι αμετάβλητη οντότητα, αλλά μια σύλληψη άπειρα συγκεχυμένη, ρευστή και σχετική. Οι άνθρωποι εμφανίζονται διαφορετικοί σε διαφορετικούς ανθρώπους, δρουν διαφορετικά σε διαφορετικές συν-

θήκες, αντιδρούν διαφορετικά σε διαφορετικές καταστάσεις. Πού είναι λοιπόν το αρχιμήδειο σημείο, έξω απ' αυτή τη ρευστή πραγματικότητα, απ' όπου θα μπορούσαμε να κρίνουμε ποια απ' αυτές τις διαφορετικές εκδηλώσεις της ανθρώπινης προσωπικότητας είν' η πραγματική, η αληθινή; Τέτοιο σημείο δεν υπάρχει, όπως ακριβώς δεν υπάρχει σταθερό σημείο στο φυσικό σύμπαν απ' όπου θα μπορούσε να μετρηθεί η κάθε ταχύτητα.

Ένας άνθρωπος κρατάει φυλακισμένη μες στο σπίτι τη γυναίκα του, κι αυτό δίνει λαβή στα σχόλια του κόσμου. Δεν επιτρέπει ούτε και στην πεθερά του να 'ρθει να τη δει. Ό,τι μπορεί όλο κι όλο να κάνει είναι να τη βλέπει απ' το δρόμο καθώς παρουσιάζεται στο παράθυρο. Ο άνθρωπος αυτός έχει την εξήγησή του: έχασε την πρώτη του γυναίκα από κάποιο σεισμό σε μια άλλη πόλη, κι έχει ξαναπαντρευτεί. Η μητέρα της νεκρής δε θα πιστέψει πως η κόρη της πέθανε, κι αυτός σε καμιά περίπτωση δε θέλει να την πληγώσει έτσι λοιπόν υποκρίνεται πως η γριά εξακολουθεί να 'ναι η πεθερά του, μα την κρατάει μακριά απ' τη σύζυγό του για να την προφυλάξει από το σοκ να βρει κάποιαν άλλη στη θέση της κόρης της. Η πεθερά, όμως, δεν παραλείπει να πει κι αυτή τη δική της ιστορία. Γνωρίζει ότι ο γαμπρός της νομίζει πως ξαναπαντρεύτηκε, μα στην πραγματικότητα, τόσο τον είχε κλονίσει ο σεισμός ώστε νόμισε πως η γυναίκα του σκοτώθηκε, και για να τον κάνει να εξακολουθήσει να ζει μαζί της, η οικογένεια έπρεπε να υποκριθεί πως ξαναπαντρεύτηκε. Η κάθε μια απ' τις δυο εξηγήσεις διατυπώνεται με τετράγωνη λογική κι αναμφισβήτητη κρίση. Κάθε μια ταίριαζε τέλεια στην κατάσταση. Ωστόσο, μόνον η μια μπορεί να είν' αληθινή. Τελικά, η νέα γυναίκα που βρίσκεται στο κέντρο της διαμάχης, κάνει την εμφάνισή της, σκεπασμένη μ' ένα πυκνό βέλο. Τη ρωτάν: ποια είσαι από τις δυο; Και κείνη απαντά: «Είμαι η κόρη της ηλικιωμένης κυρίας, κι είμαι κι η δεύτερη γυναίκα αυτού του ανθρώπου. Για τον εαυτό μου δεν είμαι τίποτα! Απολύτως τίποτα!» Οι παριστάμενοι όμως αντιτείνουν πως πρέπει να είναι η μια ή η άλλη. «Όχι! Εγώ για τον εαυτό μου, είμαι απλά αυτή που νομίζετε...»

Και πράγματι, η εκλογή ανάμεσα σε δυο μόνο λύσεις είναι υπερβολικά απλή, γιατί υπάρχουν άπειρες άλλες λύσεις. Η νέα γυναίκα μπορεί να μην είναι ούτε η κόρη της κυρίας, ούτε η δεύτερη σύζυγος του ανθρώπου. Ίσως να προσπαθεί να γλιτώσει δύο εξίσου πειραγμένα μυαλά απ' την κατάρρευση. Ή, μπορεί κι η ίδια να υποφέρει από 'να είδος διαταραχής που την αναγκάζει να πιστεύει πως μπορούν να συνυπάρξουν κι οι δυο χαρακτήρες που ενσαρκώνει. Μ' άλλα λόγια ερχόμαστε αντιμέτωποι μ' ένα πολλαπλό σύστημα παραισθήσεων, που διατηρείται σε μια αβέβαιη ταλάντευση, κι η κάθε μια απ' αυτές τις αυταπάτες υποσκάπτει τη βάση των δύο άλλων. Πρόκειται για ένα κλειστό σύστημα χωρίς διέξοδο: οι ψευδαισθήσεις ενός ανθρώπου είν' η πραγματικότητά του.

Το βασικό πρόβλημα ψευδαισθήσης και πραγματικότητας, τόσο καθαρά και λογικά επεξεργασμένο στην πλοκή του έργου «Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε», επανέρχεται άπειρες φορές, και σε διαφορετικές παραλλαγές, στο τεράστιο έργο του Πιραντέλλο που αποτελείται από περισσότερα των σαράντα θεατρικά έργα, επτά μυθιστορήματα και καμιά διακοσαριά διηγήματα.

Ο ίδιος ο Πιραντέλλο έζησε τη ζωή του πιασμένος σε μια παρόμοια αζεδιάλυτη παγίδα. Ήταν ο γιος πλούσιων γονιών που ήταν ιδιοκτήτες ορυχείων θειαφιού κοντά στη γενέτειρα πόλη του της Σικελίας, στο Τζιρτζέντι (μετονομασμένο σήμερα σε Αγκριτζέντο, που υπήρξε ο αρχαίος ελληνικός Ακράγαντας). Στα είκοσι έξι του παντρεύτηκε την κόρη ενός από τους συνεταίρους του πατέρα του. Εννέα χρόνια αργότερα, ξεκληρίστηκαν κι οι δυο οικογένειες χάνοντας όλη τους την περιουσία, από μια έκρηξη στα ορυχεία. Το σοκ άφησε παράλυτη τη σινιόρα Πιραντέλλο. Επί έξι συνεχείς μήνες δεν μπορούσε ούτε το χέρι της να κουνήσει' έπειτα η κατάσταση άλλαξε και εμφανίστηκαν τα πρώτα συμπτώματα της παράνοιας. Έφτασε να ζηλεύει τόσο πολύ τον άντρα της, ώστε καμιά γυναίκα δεν επιτρέπεται να 'ναι πάνω από πενήντα χρονών, και φυσικά απαγορευόταν να μένουν στο σπίτι. Ο Πιραντέλλο αναγκάστηκε να κρύβει τα χειρό-

γραφά του γιατί εκείνη υποψιαζόταν ερωτικά γράμματα οπουδήποτε έβλεπε γραμμένο χαρτί. Ποτέ του δεν έβγαινε απ' το σπίτι χωρίς να πάρει μαζί του κάποιο απ' τα παιδιά του, για να υπάρχει κάποιος μάρτυρας ανά πάσα στιγμή της ημέρας. Ωστόσο ο Πιραντέλλο προτιμούσε να υποφέρει σιωπηλά όλες αυτές τις δοκιμασίες παρά να την κλείσει σε άσυλο. Μόνον ύστερ' από δεκαέξι χρόνια τέτοιας ζωής, στα 1919, η κατάσταση της χειροτέρευσε και χρειάστηκε να μπει σ' ένα σανατόριο, όπου και έζησε άλλα σαράντα χρόνια.

Ο ίδιος λοιπόν ο Πιραντέλλο είχε αντιμετωπίσει το πρόβλημα: στο ταραγμένο μυαλό της γυναίκας του εμφανιζόταν σαν εντελώς διαφορετικός χαρακτήρας απ' την εικόνα που είχε για τον εαυτό του. Κι ωστόσο, ποιος θ' αποφάσιζε ποια εικόνα ήταν η αληθινή, ποια ήταν παραίσθηση και ποια πραγματικότητα; Ποιος έχει σώες τις φρένες; Ποιος είναι τρελός; Οι τρελοί είναι πεπεισμένοι πως έχουν σώες τις φρένες. Κάθε ένας από μας λοιπόν που ορκίζεται πως έχει σώες τις φρένες, μπορεί στην πραγματικότητα να είναι τρελός χωρίς να το γνωρίζει.

Ο «Ερρίκος ο 4ος», ο ήρωας του σημαντικότερου έργου του Πιραντέλλο, αναφέρεται σ' αυτήν ακριβώς την άποψη. Όταν ήταν νέος, κι ενώ καρίστανε τον γερμανό αυτοκράτορα Ερρίκο τον 4ο, σ' ένα ιστορικό έργο, έπεσε απ' το άλογό του από 'να αστείο που σκαρφίστηκε ο ερωτικός ανταγωνιστής του. Το αποτέλεσμα ήταν πως απ' το χτύπημα τρελάθηκε, και για πολλά χρόνια πίστευε πως ήταν πραγματικά ο μεσαιωνικός αυτοκράτορας. Έτσι, για να τον προστατέψουν από κανένα μοιραίο νευρικό σοκ, τον κύκλωσαν με υπηρέτες που φορούσαν κοστούμια εποχής σε μια τεχνητή μεσαιωνική αυλή. Έρχεται όμως κάποια μέρα που ο ασθενής αντιλαμβάνεται τη μασκαράτα, έρχεται στα συγκαλά του, αλλ' επειδή προτιμά μάλλον την άνεση της εκτός χρόνου ζωής, διατηρεί την απάτη, και συνεχίζει να υποκρίνεται πως πιστεύει τον εαυτό του για μεσαιωνικό Αυτοκράτορα. Οι φίλοι του, ανυποψίαστοι για την κατάσταση του μυαλού του, προετοιμάζουν ένα καλομελετημένο θεραπευτικό σοκ για να τον κάνουν καλά: θα τον φέρουν αντιμέτωπο

με την κόρη της πρώτης του αγάπης, που της μοιάζει εκπληκτικά, ώστε να τον κάνουν να επιστρέψει στο ακριβές σημείο απ' όπου άρχισε η τρέλα του. Μα έτσι εξοικειωμένος με τη μασκαράτα του που είναι, το σοκ δε φέρνει το ποθούμενο αποτέλεσμα. Το μόνο που κατορθώνει είναι να τον φέρει σε τέτοια κατάσταση λύσσας για τον άλλοτε αντίζηλό του, ώστε τον σκοτώνει, γνωρίζοντας πως θα πρέπει να εξακολουθήσει να υποκρίνεται τον τρελό για ν' αποφύγει τις συνέπειες του εγκλήματος. Το σχέδιο του έργου είν' αρκετά μπερδεμένο, αλλά καθώς υπογράμμισε ο Έρικ Μπέντλεϋ σ' ένα θαυμάσιο δοκίμιο για τον «Ερρίκο τον 4ο», στην πραγματικότητα είναι ακόμα πιο μπερδεμένο: η αποχώρηση του ήρωα απ' την πραγματικότητα, αφού είχε πια καταλάβει ότι δεν ζει στον ενδέκατο αλλά στον εικοστό αιώνα, είν' άραγε πράξη ανθρώπου που 'χει σώες τις φρένες; Αδύνατο. Θα μπορούσε να φανεί σαν ένας διαφορετικός τύπος τρέλας. Κι ο φόνος του παλιού του αντίζηλου, σε μια στιγμή λύσσας, είν' άραγε πράξη ανθρώπου που 'χει σώες τις φρένες; Ασφαλώς όχι. Ο ήρωάς μας συνεπώς, μπορεί στην πραγματικότητα να πιστεύει πως ξαναγύρισε στην ομαλότητα, αλλά κι αυτό από μόνο του είναι απλά μια παραπέρα ψευδαίσθηση...

Ο άνθρωπος που νομίζει πως είναι ο αυτοκράτορας Ερρίκος ο 4ος, φοράει επιτηδευμένο μεσαιωνικό κοστούμι, μάσκα, με την έννοια της μάσκας στην οποία αναφέρονται κείνοι που συμμετέχουν σ' ένα χορό μεταμφιεσμένων. Στην έκδοση των θεατρικών του έργων, ο Πιραντέλλο έδωσε το γενικό τίτλο *Maschere nude* (Γυμνές Μάσκες). Όλοι μας, — υποδειχνει —, στην καθημερινή μας ζωή είμαστε σαν τις μάσκες σ' ένα χορό μασκοφόρων (οι μάσκες της παλιάς Κομέντια ντελ' Άρτε), στερεότυποι χαρακτήρες με ρόλους προσχεδιασμένους απ' τη μακρόχρονη παράδοση. Αυτός, ο δραματουργός, αρχίζει ν' αφαιρεί τις μάσκες αυτές απ' τα πρόσωπά του, ν' αποκαλύπτει τη μεταμφίεσή τους, το συμβατικό τους κοστούμι, για να φτάσει στη γυμνή αλήθεια. Ανακαλύπτει όμως ότι πάντα στήθηκε αδύνατο να προσδιοριστεί η απόλυτη αλήθεια για το οποιοδήποτε ανθρώπινο ον, απλά και μόνο επειδή ζωή σημαίνει αλλαγή, τόσο

απ' την άποψη του παρατηρητή όσο κι απ' αυτήν του παρατηρούμενου, και δεν μπορεί ποτέ να υπάρξει μια απόλυτη, σταθερή δηλαδή, αλήθεια για τον οποιοδήποτε.

Αν είμαστε όλοι μας μασκαρεμένα όντα που παίζουμε στερεότυπους ρόλους, τότε η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον ηθοποιό της σκηνής και στο θεατή της γαλαρίας, γίνεται συγκεχυμένη. Πολλά απ' τα έργα του Πιραντέλλο καταπιάνονται με το πρόβλημα της σκηηνικής ψευδαισθήσης ενάντια στην ψευδαισθήση της ζωής, της σκηηνικής αλήθειας ενάντια στην αλήθεια της ζωής. Το πιο φημισμένο απ' τα έργα του, το «Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα» (που πρωτοπαίχτηκε στα 1921), θέτει το πρόβλημα με τον πιο ειλικρινή τρόπο. Σ' ένα θέατρο, κάποιος θίασος κάνει δοκιμές. Στη διάρκεια της δοκιμής εισβάλλει μια ομάδα από έξι ανθρώπους που τους συνέλαβε το μυαλό κάποιου συγγραφέα, μα τους απέρριψε γιατί τους βρήκε πολύ μελοδραματικούς. Μια και βγήκαν, ωστόσο, στη ζωή, απαιτούν να υπάρξουν πάνω στη σκηνή. Αυτό εξάπτει το ενδιαφέρον των ηθοποιών που προσπαθούν να τους χρησιμοποιήσουν σαν βάση για ένα θεατρικό έργο. Τους ρόλους τώρα αναλαμβάνουν οι ηθοποιοί. Τα πρόσωπα, όμως, διαμαρτύρονται, οι ηθοποιοί το μόνο που κάνουν είναι να επαναγλωττίζουν με τρόπο σκηνικό την αλήθεια της φαντασίας ενός συγγραφέα. Η φαντασίωση είναι πιο αληθινή απ' ό,τι είν' η ενσάρκωσή της από επαγγελματίες με σάρκα και οστά.

Αυτός είν' ο πυρήνας του πιραντελλικού προβληματισμού: η φύση της ανθρώπινης συνείδησης, της πραγματικότητας όπως αντανακλάται στο μυαλό μας. Αν είναι αδύνατο να βρούμε έστω και ένα αντικειμενικό κόκκο πραγματικότητας, πέφτουμε και πάλι σ' ένα σύμπαν διασταυρούμενων υποκειμενικών απόψεων, που ανάμεσά τους είναι αδύνατο να καθορίσουμε ένα μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό αντικειμενικής αλήθειας. Όπως είπε ο Πιραντέλλο (ένα χρόνο πριν απ' το θάνατό του) στα 1935, στον Ντομένικο Βιττορίνι: «Η τελευταία γενιά θεωρούσε τη φύση και τον άνθρωπο σαν κάτι που υπάρχει έξω από μας με αμετάβλητη, συγκεκριμένη και άκαμπτη

μορφή. Πραγματικότητα για μένα, σημαίνει κάτι μέσα απ' το οποίο διαμορφώνουμε τη δύναμη της φαντασίας μας... Λέμε συχνά «είμαι ένας» και θεωρούμε τον εαυτό μας καθώς και τους συνανθρώπους μας σαν σταθερές και συγκεκριμένες προσωπικότητες, ενώ στην πραγματικότητα δεν είμαστε παρά αντιπαραθέσεις άπειρων συγκεχυμένων εγώ...».

Ο Πιραντέλλο σπούδασε για ορισμένο χρονικό διάστημα στο πανεπιστήμιο της Βόννης στη Γερμανία, κι επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό απ' τη γερμανική φιλοσοφία, αφομοιώνοντας ορισμένες απ' τις βασικές τάσεις της σύγχρονης σκέψης — το δυναμικό βιταλισμό του Μπεργκσόν με την επιμονή του στο «ρευστόν» της ανθρώπινης προσωπικότητας, τη φαινομενολογία, τον υπαρξισμό — σ' ένα ρωμαλέο και πρωτότυπο είδος φιλοσοφικού θεατρικού έργου. Ο Πιραντέλλο το γνώριζε. Στον πρόλογο του «Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα» ξεχώρισε δυο τύπους συγγραφέων: αυτοί που θέλουν απλά να διηγηθούν μια ιστορία «είναι... ιστορικοί συγγραφείς. Υπάρχουν όμως κι άλλοι που, πέρα από μια τέτοια απόλαυση, νιώθουν μια βαθύτερη πνευματική ανάγκη· για λογαριασμό της ανάγκης αυτής δέχονται μόνο σχήματα, πράγματα, τοπία που έχουν απορροφηθεί — για να μιλήσουμε έτσι — από μια ιδιαίτερη έννοια ζωής και της αποσπών μια παγκόσμια αλήθεια. Οι συγγραφείς αυτοί είναι, ακριβέστερα, φιλοσοφικοί συγγραφείς. Έχω την ατυχία ν' ανήκω στους τελευταίους».

Ωστόσο, ενώ χρησιμοποίησε τη σκηνή σαν πειραματικό εργαστήριο για ν' αποδείξει τη φιλοσοφική του άποψη του κόσμου, ο Πιραντέλλο κάθε άλλο παρά εγκεφαλικός δραματοουργός υπήρξε. Υπήρξε πρωταρχικά ένας άνθρωπος κυνηγημένος από εικόνες. Το θέμα του έργου του «Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα» είναι βασικά μια δραματοποίηση του μυαλού του συγγραφέα, που το κυνηγούν, που το πλυμμυρίζουν πρόσωπα, που δεν τον αφήνουν ήσυχο ούτε στιγμή. Η βασική σκηνή του έργου, αυτή όπου ο πατέρας, που συχνάζει κρυφά σε οίκους ανοχής, έρχεται αντιμέτωπος με την προγονή του, που είν' αναγκασμένη να πουλάει το κορμί της για να

συμπληρώνει τα έσοδά της, είναι μια σκηνή που ο συγγραφέας δε θέλει ν' ασχοληθεί μαζί της, μια σκηνή που την απορρίπτει. Σ' αυτήν, ωστόσο, τη σκηνή τον αναγκάζουν να επιστρέψει το υποσυνείδητό του κι οι επιταγές του: Μ' αυτή την έννοια, αυτή καθαυτή η σκηνή όπου εισβάλλουν τα πρόσωπα, είναι απλά το υποσυνείδητο του ίδιου του συγγραφέα. Θέλει ν' απαλλαγεί απ' την οιδιπόδεια, αιμομικτική κατάσταση που 'χει στοιχειώσει μέσα του, μα δεν μπορεί, το έργο επιμένει να 'ναι γραμμένο: «Δημιουργήματα του μυαλού μου οι έξι αυτοί, ζούσανε κιόλας μια ζωή που ήταν δική τους, κι όχι δική μου, μια ζωή που δεν μπορούσα πια να την αρνηθώ».

Ο Πιραντέλλο είχε μεγάλη επίγνωση των ανεξέλεγκτων δυνάμεων που βρίσκονται στη ρίζα κάθε ανθρώπινης προσωπικότητας. «Υπάρχουν», καθώς έλεγε στον Βιττορίνι, «συγκινήσεις και πράξεις που είν' ανεξέλεγκτες, εξαιτίας του συγκεχυμένου χαρακτήρα της προσωπικότητάς μας». Θα μπορούσαμε να το διατυπώσουμε κι αλλιώς: επειδή η προσωπικότητά μας είναι συνθεμένη από δυνάμεις πέρα απ' τον συνειδητό έλεγχό μας, γίνεται αναγκαστικά ρευστή και συγκεχυμένη· επειδή δεν έχουμε πλήρη συνείδηση των προσωπικών μας κινήτρων, δεν είμαστε σε θέση να ξεχωρίσουμε ανάμεσα στην ψευδαίσθηση και την πραγματικότητα. Τα έργα, λοιπόν, του Πιραντέλλο μπορούν ν' αποτελέσουν αντικείμενο μελέτης, όχι μόνο σαν προϊόντα ενός σπινθηροβόλου φιλοσοφικού πνεύματος, μα και σαν έκφραση μιας προσωπικότητας στοιχειωμένης με εικόνες που ανυψούνται από τα έγκατα μιας βαθύτατα τραυματισμένης ψυχής.

Η επίδραση του Πιραντέλλο έχει διαποτίσει όλο το σύγχρονο θέατρο. Τόσο πλούσια είν' η προσφορά του, ώστε κι οι πιο ακραίες κι ασυνήθιστες τάσεις μπόρεσαν να τροφοδοτηθούν απ' τη σκέψη του ή την πρακτική του. Η εμμονή του, λόγου χάρη, πάνω στην άποψη πως η σκηνή είναι μια ψευδαίσθηση που μπορεί να διαπεραστεί απ' την πραγματικότητα των ίδιων των ηθοποιών, που γίνονται αληθινοί τότε ακριβώς που βγαίνουν απ' τους ρόλους τους και απευθύνονται στο κοινό, επηρέασε αναμφισβήτητα το αντι-ψευδαισθητικό θέατρο του Μπρεχτ. Γιατί το φαινόμενο της αποστα-

σιοποίησης του Μπρεχτ, βασίζεται πάνω στην παραδοχή πως το κοινό θα πρέπει ν' αποκτά επίγνωση του ψευδαισθητικού χαρακτήρα της σκηνής, ώστε οι ηθοποιοί να 'ναι σε θέση να σχολιάζουν τους εαυτούς των στη διάρκεια της δράσης που παρουσιάζουν στους θεατές.

Η ίδια πιραντελλική ιδέα εμφανίζεται μ' ένα τελείως διαφορετικό τρόπο στην τεχνική των κατόπτρων που χρησιμοποιεί ο Ζενέ, σε έργα σαν τις «Δούλες», το «Μπαλκόνι» και τους «Νέγρους». Η εναρκτήρια σκηνή του «Μπαλκονιού», όπου βλέπουμε έναν δεσπότη να εξομολογεί έναν αμαρτωλό, μόνο και μόνο για ν' ανακαλύψουμε πως ο δεσπότης δεν είναι διόλου δεσπότης, μα ένας ασήμαντος ανθρωπάκος που επισκέπτεται έναν οίκο ανοχής, όπου παραδίνεται στην ικανοποίηση του πάθους του να είναι δεσπότης, έχει άμεση καταγωγή απ' τον «Ερρίκο 4ο» του Πιραντέλλο. Κατά τον ίδιο τρόπο, στους «Νέγρους» καταλαβαίνουμε σιγά - σιγά ότι η πράξη που παρακολουθούμε χρησιμεύει μόνο και μόνο για ν' αποσπάσει την προσοχή μας από 'να αληθινό έγκλημα που συμβαίνει εντός σκηνής· μ' άλλα λόγια, ο Ζενέ χρησιμοποιεί την πιραντελλική αντίληψη των διάφορων επιπέδων ψευδαίσθησης μεταξύ σκηνής και πραγματικότητας.

Ένα παρόμοιο τέχνασμα χρησιμοποιεί κι ο Ανουίγ σε πλήθος έργων του. Στο «Ραντεβού στο Σανλί» λόγου χάρη, ο ήρωας επιστρατεύει δυο ηθοποιούς για να ενσαρκώσουν τους γονείς του, ώστε να δώσει στην αγαπημένη του την ψευδαίσθηση ότι το οικογενειακό του υπόβαθρο είναι ισχυρό. Σ' ένα από τα τελευταία του έργα, το «La Grotte» («Το σπήλαιο»), ο Ανουίγ στήνει μπροστά μας ένα συγγραφέα που προσπαθεί να γράψει ένα θεατρικό έργο εφευρίσκοντας για χάρη μας τους χαρακτήρες εκείνη την ώρα πάνω στη σκηνή, και χρησιμοποιώντας τους σε διαφορετικές καταστάσεις, με αποτέλεσμα οι χαρακτήρες ν' αποκτήσουν μian αυτονομία τόσο, ώστε να μπορέσουν τελικά ν' αρνηθούν να συμβαδίσουν με το συγγραφέα. Ο Θόρντον Ουάιλντερ έχει χρησιμοποιήσει πολλές πιραντελλικές ιδέες και μεθόδους τεχνικής, σε έργα σαν τη «Μικρή μας Πόλη», «The

skin of our teeth».

Οι δραματουργοί του Θεάτρου του Παράλογου που βγάζουν στη σκηνή τις εικόνες των ονείρων τους και των έμμονων ιδεών τους, χωρίς καν το πρόσχημα κάποιου ρεαλιστικού πλαισίου, ακολουθούν την υποκειμενική προσέγγιση της πραγματικότητας, με τον τρόπο που το επιχειρεί ο Πιραντέλλο. Στα «Έξι πρόσωπα» υπάρχει ωστόσο το υπόβαθρο ενός πραγματικού θεάτρου με πραγματικούς ηθοποιούς, στους οποίους αντιπαραβάλλονται τα πλάσματα της φαντασίας του συγγραφέα. Στα έργα του Ιονέσκο ή του Μπέκετ, οι χαρακτήρες είν' αρκετά ξεκάθαροι, μόνο που οι εκπορεύσεις του συγγραφέα είναι υποσυνείδητες. Ταυτόχρονα όμως, τόσο ο Ιονέσκο όσο κι ο Μπέκετ, διατηρούν την πιραντελλική μέθοδο να επιτρέπουν στο κοινό να συνειδητοποιεί ότι αυτές οι φαντασιώσεις ενσαρκώνονται από ηθοποιούς που είναι πραγματικοί άνθρωποι, και δεν ισχυρίζονται πάντα πως είναι τα πρόσωπα που σκιαγραφούν. Οι δυο αλήτες στο «Περιμένοντας τον Γκοντό», ο κύριος κι ο υπηρέτης στο «Τέλος του Παιχνιδιού», αναφέρονται συχνά στην «ηθοποιική» θέση τους πάνω στη σκηνή.

Σ' ένα έργο σαν το «Μαρά/Σαντ» του Πέτερ Βάις, οι μπρεχτικές αποστασιοποιητικές μέθοδοι, καθώς κι οι προβολές της συνείδησης των τρελών πάνω στη σκηνή, έτσι όπως το πετυχαίνουν οι συγγραφείς του παράλογου, συνδυάζονται με πάρα πολλή επιτηδειότητα, μα τελικά, η όλη ευφυής κατασκευή των επιπέδων της υποκειμενικότητας που παρεμβάλλονται το 'να στ' άλλο, της τρέλας που περικλείεται στην τρέλα, πηγάζει απ' τον Πιραντέλλο: όλοι αυτοί είναι πρόσωπα του Σαντ που προσπαθούν ν' απελευθερωθούν απ' τον συγγραφέα τους, την ίδια στιγμή που οι σημερινοί θεατές έρχονται αντιμέτωποι με θεατές του 1809 οι οποίοι παρακολουθούν ένα θεατρικό έργο που ζωγραφίζει γεγονότα του 1792, ψευδαισθήσεις μέσα στις ψευδαισθήσεις, σύμφωνα με το πιραντελλικό πρότυπο του «Ερρίκου 4ου».

Επί πλέον, φέρνοντας αντιμέτωπες την πραγματικότητα της σκηνής και την πραγματικότητα της ζωής, και δείχνοντάς τες και

τις δυο σαν ψευδαισθήσεις, ο Πιραντέλλο — μπορούμε να πούμε — είναι και πρόδρομος του χάππενινγκ. Ένα έργο σαν το «Ο καθένας με τον τρόπο του», που ο Πιραντέλλο το θέλει να παριστάνεται στο φουαγιέ του θεάτρου όσο και στη σάλα του θεάτρου καθώς και στη σκηνή, είναι μια απόδειξη για το παραπάνω. Το έργο αρχίζει με τη σημείωση: «Η παράσταση του έργου αυτού πρέπει ν' αρχίζει απ' το δρόμο, έξω απ' το θέατρο...» Παιδιά θα μοιράζουν μια εφημερίδα που θα περιέχει κάποια είδηση σχετικά μ' ένα γεγονός που αποτέλεσε δήθεν το θέμα του έργου. Όπως θα μπαίνουν οι θεατές στο φουαγιέ, θα παραστέκονται στις απόπειρες τριών τζέντλεμεν ν' αποτρέψουν μια κυρία, το υποτιθέμενο θέμα του έργου, απ' το να δει την παράσταση. Και η παράσταση, αυτή καθαυτή, θα διακόπτεται συνέχεια απ' τα υποτιθέμενα αληθινά πρόσωπα, που αποτελούν τα πρότυπα των πλαστών προσώπων της σκηνής, διαμαρτυρόμενα για τον τρόπο που τα μεταχειρίζονται τα πλαστά πρόσωπα — και τ' όλο πράγμα θα καταλήγει σ' ένα τέτοιο πανζουρλισμό, ώστε να πρέπει να επεμβαίνει ο διευθυντής του θεάτρου και ν' αναγγέλλει το τέλος της παράστασης.

Το έργο αυτό μπορεί να 'ναι ασφαλώς ένα απ' τα πρώτα σενάρια για ένα χάππενινγκ. Ένα μεγάλο μέρος του είναι καταγραμμένο λεπτομερειακά στο χειρόγραφο, αλλά πάρα πολλά γεγονότα αφήνονται ν' αυτοσχεδιαστούν απ' τους ηθοποιούς, και φυσικά, απ' τη στιγμή που 'χει ξεσπάσει το σκάνδαλο, θα μπορούσε ωραιότατα ν' αποκτήσει ένα βαθμό αυθορμητισμού που ακόμα κι ο Πιραντέλλο δεν είχε επιδιώξει.

Πράγματι, τα αντικείμενα του χάππενινγκ είναι ταυτόσημα σε μεγάλο βαθμό μ' εκείνα του Πιραντέλλο. Αυτοί που λαβαίνουν μέρος στο χάππενινγκ πρέπει ν' αποκτούν επίγνωση του μεταβαλλόμενου εδάφους όπου στέκονται — πως η πραγματικότητα μπορεί να 'ναι ψευδαίσθηση, η ψευδαίσθηση πραγματικότητα, και πως ο κόσμος αυτός καθαυτός είναι μια τεράστια σκηνή όπου η ψευδαισθηση βυθίζεται στην πραγματικότητα, που κι αυτή μπορεί με τη σειρά της ν' αποκαλυφθεί πως είν' ένα άλλο στρώμα ψευδαίσθησης.

Ο Πιραντέλλο πήρε το βραβείο Νομπέλ λογοτεχνίας στα 1934. Στα 1936 πέθανε. Σήμερα, ύστερα από εκατό και περισσότερα χρόνια από τότε που γεννήθηκε, ο καιρός φαίνεται ωρίμασε για μια έντονη αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για ολόκληρο το θεατρικό έργο του. Υπάρχουν αρκετά έργα του που δεν έχουν ακόμη παιχτεί στ' αγγλικά, που καν δεν μεταφράστηκαν. Απ' την άποψη της καθαρής εφευρετικότητας, ελάχιστα έργα συγγραφέων θεατρικών μπορούν να συναγωνιστούν τον, ως τα τώρα, ανέγγιχτο πλούτο του γιγάντιου επιτεύγματος του Πιραντέλλο.

## Η νεύρωση των ουδετέρων: Μαξ Φρις

Όταν κατέρρευσε, στα 1933, ο γερμανικός πολιτισμός — κι είναι πολύ συζητήσιμο, αν η αιτία αυτής της κατάρρευσης ήταν η άνοδος του Χίτλερ ή απλά το βασικό σύμπτωμά της — μια μόνο περιοχή της γερμανόφωνης Ευρώπης έμεινε ανέγγιχτη απ' τη συμφορά: η γερμανική Ελβετία. Δεν είναι σύμπτωση λοιπόν ότι μερικοί απ' τους καλύτερους συγγραφείς που δίνουν αυτή τη στιγμή ένα δημιουργικό παρόν γράφοντας γερμανικά, είναι Ελβετοί — κι ανήκουν σ' εκείνη ακριβώς τη γενιά που, στην ίδια τη Γερμανία, έμειναν ολοκληρωτικά στείροι, τη γενιά που γεννήθηκε ανάμεσα στα 1910 και 1920, και που τα χρόνια της διάπλάσής της τα κατάπιε η ναζιστική περίοδος. Δύο μέσα σ' αυτούς τους συγγραφείς, ο Φρήντριχ Ντύρρενματ κι ο Μαξ Φρις, απέκτησαν παγκόσμια φήμη.

Ο Ντύρρενματ είναι γόνος μιας παλιάς οικογένειας ευπατριδών από τη Βέρνη κι ο Φρις εγγονός ενός μετανάστη απ' την Αυστρία. Κι ωστόσο, αποδείχτηκε σωστά ότι αυτό κάνει τον Φρις Ελβετό περισσότερο τυπικά, γιατί ένα μεγάλο ποσοστό των πολιτών που κατοικούν σήμερα στη γερμανική Ελβετία έχει τις ίδιες προγονικές ρίζες που έχει κι ο Φρις. Ενώ ο Ντύρρενματ κατάγεται από οικογένεια κρατικών υπαλλήλων, καθηγητών και παστόρων, το υπόβαθρο του