

Από τον Μολιέρο στον Ιονέσκο

Πολεμική Θέατρο Θεωρία

ΕΠΙΘΥΜΙΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΝΑ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙ ΣΕ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΤΟΥ προκλήσεις ή να διατυπώσει θεωρητικές απόψεις για το θέατρο και τους ηθοποιούς εκπλήσσει σε ορισμένες περιπτώσεις ως προς την εκφραστική οδό που επιλέγεται για τη διεκδίκηση του στόχου. Θεατρικοί συγγραφείς συναντιούνται έτσι έξω από τα πλαίσια του θεωρητικού κειμένου στο είδος του αυτοσχεδιασματος. Ο Μολιέρος, ο Ζιροντού, ο Ιονέσκο, ο Κοκτό επιδόθηκαν στη σύνθεση ενός αυτοσχεδιασματος που σκάρωσαν χωρίς προετοιμασία, γρήγορα και συχνά κάτω από μια επιτακτική ανάγκη.

Το *Αυτοσχεδιασμα των Βερσαλλιών* (1663), το *Αυτοσχεδιασμα του Παρισιού* (1937), το *Αυτοσχεδιασμα της Αλμά* (1955) και το *Αυτοσχεδιασμα του Palais Royal* (1962) είναι τα αντίστοιχα έργα που συνδέουν τέσσερις δημιουργούς οι οποίοι παράγουν σε απομακρυσμένες εποχές και αντιπροσωπεύουν εντελώς διαφορετικά είδη θεάτρου.

Τα αυτοσχεδιασματα του Μολιέρου και του Ιονέσκο συνδέονται μεταξύ τους κάπως στενότερα. Διασταυρώνονται στα σημεία όπου ο Ιονέσκο αναφέρεται στον Μολιέρο, αλλά και στο ερέθισμα που τα προκάλεσε. Και τα δύο αυτοσχεδιασματα είναι προϊόντα συγκεκριμένων καταστάσεων οι οποίες αντιστρατεύονται τους δραματουργούς και τη δραματουργία τους.

Το μικρής έκτασης *Αυτοσχεδιασμα των Βερσαλλιών* είναι η απάντηση του Μολιέρου στη διαμάχη με τον ανταγωνιστικό θίασο του Hôtel de Bourgogne που άρχισε με την εγκατάσταση του Μολιέρου στο Παρίσι. Η κωμωδία παραστάθηκε για πρώτη φορά στις Βερσαλλίες στις 14

Οκτωβρίου 1663.¹ Μπορεί ο Μολιέρος να έγραψε το έργο του για το Βασιλιά —πράγμα που αναφέρει τρεις φορές— και να το έπαιξε μπροστά του, είναι ωστόσο γνωστό ότι ήταν η έμπρακτη απόκρισή του στους επικριτές του που ξεσήκωσαν σάλο μετά τη λαμπρή επιτυχία του *Σχολείου Γυναικών*. Στις επιθέσεις ο Μολιέρος απαντά με την *Κριτική του Σχολείου Γυναικών* και το *Αυτοσχεδίασμα των Βερσαλλιών*, όπου υπερασπίζεται τον εαυτό του, γελοιοποιεί τους αντιπάλους του και εκθέτει τις θεωρητικές του απόψεις για την κωμωδία.

Το μεγαλύτερης έκτασης *Αυτοσχεδίασμα της Αλμά* ήταν η δραματουργική αντίδραση του Ιονέσκο σε αποδοκιμασίες της κριτικής που διατυπώθηκαν στον Τύπο (*L'Express*, *Le Figaro*, *Théâtre Populaire*) από τους Roland Barthes, Bernard Dort και Jean-Jacques Gautier στα 1954 και 1955.² Οι εις βάρος του κριτικές τον οδήγησαν στα τέλη του 1955 στο μονόπρακτο έργο, το οποίο παίχθηκε στις 20 Φεβρουαρίου 1956³, προαναγγέλλοντας τη γνωστή διαμάχη του συγγραφέα με τον Άγγλο κριτικό Kenneth Tynan (1958). Αυτά συνέβαιναν όταν το θέατρο του Ιονέσκο, μετά τις πρώτες δυσκολίες, είχε αρχίσει να γνωρίζει την επιτυχία.

Σχετικά με το πρότυπο που χρησιμοποίησε, ο Ιονέσκο ομολογεί σε συνέντευξή του: «Το *Αυτοσχεδίασμα της Αλμά* είναι ένα έργο στο οποίο προσπαθώ να μιμηθώ τον Μολιέρο».⁴ Η απόπειρα μίμησης γίνεται αρχικά εμφανής στην οδηγία που δίνει, η μουσική να είναι σύμφωνη με τις παρτιτούρες του 17' αιώνα. Στην ίδια συνέντευξη επεξηγεί το περιεχόμενο: «Είναι επίσης μια κριτική ορισμένων κριτικών. Κατηγορώ στους κριτικούς το δογματισμό τους, την ακατανόησία της τέχνης, την άρνησή τους να καταλάβουν το θέατρο».⁵

Πέρα από τις εξωτερικές λοιπόν ομοιότητες ως προς τη γένεση των έργων, η δήλωση του Ιονέσκο ότι επεδίωξε τη μίμηση του Μολιέρου αποτελεί ικανό ερέθισμα για την παράλληλη προσέγγισή τους. Φιλοδοξία αυτής της μελέτης είναι η αντιμετώπιση των δύο αυτοσχεδιασμάτων με στόχο την ανίχνευση θεματολογικών ή μορφολογικών στοιχείων σύγκλισης καθώς και μιας θεωρίας του θεάτρου από την πλευρά του πιο ξεχασμένου παράγοντα στις σύγχρονες θεωρίες του θεάτρου: του δραματουργού.

Οι δύο δραματουργοί συναντιούνται στην κοινή τους εμφάνιση μέσα στα έργα τους για να υποστηρίξουν οι ίδιοι, ή υποβοηθούμενοι και από άλλους, τις θέσεις τους για το θέατρο, που είναι και το θέμα τους. Επιλέγουν για εξυπηρέτηση του σκοπού τους την τεχνική του θεάτρου-μέσα-στο-θέατρο την οποία αξιοποιούν με ξεχωριστό ο καθένας τρόπο.

Το Αυτοσχεδίασμα των Βερσαλλιών

Η σκηνή στο αυτοσχεδίασμα του Μολιέρου ανοίγει στο παλάτι των Βερσαλλιών, όπως υποδεικνύει και ο τίτλος. Εκεί βρίσκεται συγκεντρωμένος ο «θίασος του Μολιέρου». Ο θιασάρχης καλεί τους ηθοποιούς του να επαναλάβουν μια αυτοσχέδια κωμωδία που πρόκειται να παρουσιάσουν σε λίγο μπροστά στο Βασιλιά. Το έργο δημιουργείται έτσι μπροστά στο θεατή πάνω σε δύο επίπεδα. Οι θεατρίνοι διαμαρτύρονται ότι δεν ξέρουν το ρόλο τους. Ο θεατής πληροφορείται ότι το έργο έγινε σε οκτώ μόνο μέρες. Δεν υπήρχε τρόπος να το αποφύγει, λέει ο Μολιέρος, αφού του το παράγγειλε ένας βασιλιάς. Οι ηθοποιοί επιμένουν στην άρνησή τους και του λένε ότι έπρεπε να κάνει την «κωμωδία των κωμικών». Μετά από πολλές πιέσεις ο Μολιέρος υποκύπτει και διηγείται πώς είχε συλλάβει την «κωμωδία των κωμικών»:

Είχα σκεφθεί μια κωμωδία όπου θα υπήρχε ένας ποιητής, που θα τον έπαιζα ο ίδιος, ο οποίος θα ερχόταν να δώσει ένα έργο σ' ένα θίασο κωμικών που ήρθε πρόσφατα από την επαρχία. «Έχετε», θα ρωτούσε, «θεατρίνους και θεατρίνες ικανούς να αξιοποιήσουν ένα έργο; Γιατί το έργο μου είναι ένα έργο... — Ε, κύριε!» θα απαντούσαν οι ηθοποιοί, «έχουμε άνδρες και γυναίκες που φάνηκαν αρκετά καλοί παντού όπου πήγαμε. — Και ποιος από σας κάνει τους βασιλιάδες; — Να ένας ηθοποιός που ανακατεύεται πότε-πότε. — Ποιος; αυτός ο καλοφτιαγμένος νεαρός; Αστειεύεστε; Χρειάζεται ένας βασιλιάς χονδρός και λιγδερός σαν τέσσερις, ένας βασιλιάς διάολε! [...] Αλλά ας τον ακούσω να απαγγέλει μερικούς στίχους!» Εκεί ακριβώς ο ηθοποιός θα απήγγειλε, λόγου χάρη, μερικούς στίχους από το βασιλιά του...⁶

Στην πρώτη κιόλας σκηνή ο Μολιέρος βρίσκει την ευκαιρία να κοροϊδέψει το θίασο των Βουργουνδίων, μιμούμενος την απαγγελία τους και παρουσιάζοντάς τη σαν πρότυπο. Σ' αυτό το τέχνασμα ο Μολιέρος αφηγείται και αναπαριστά ο ίδιος ένα κομμάτι έργου που συνέλαβε με τη φαντασία του. Επωμίζεται τον τριπλό ρόλο του συγγραφέα/αφηγητή, του ποιητή, του ηθοποιού.

Το κυρίως έργο-μέσα-στο-έργο παρεμβάλλεται στην τρίτη σκηνή, αφού έχει προηγηθεί η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα διανομή των ρόλων, όπου ο Μολιέρος/σκηνοθέτης σχολιάζει τους χαρακτήρες, παρουσιάζει και καθοδηγεί τους ηθοποιούς του: «Προσπαθήστε λοιπόν να αποκτήσετε όλοι το χαρακτήρα των ρόλων, και να φανταστείτε ότι είστε αυτό που

αναπαριστάτε).⁷ Και τελειώνει με τη σύσταση: «Λέω σε όλους σας τους χαρακτήρες σας για να τους τυπώσετε δυνατά στο μυαλό σας».⁸ Η πρόβα αρχίζει, αφού δοθεί και η τελευταία οδηγία που βοηθά τους ηθοποιούς στη μέθεξη της θεατρικής ψευδαισθήσης, με αντίθετο όμως αποτέλεσμα στους θεατές: «Φανταστείτε λοιπόν πρώτα-πρώτα ότι η σκηνή είναι ο προθάλαμος του Βασιλιά».⁹

Ο ρόλος του Μολιέρου είναι πολλαπλός. Σαν συγγραφέας, σκηνοθέτης, διευθυντής θιάσου σε πρώτο επίπεδο, έχει την ευθύνη της παράστασης, παρεμβαίνει, διορθώνει, σχολιάζει. Είναι ο εμπνευστής του παιχνιδιού και η παρουσία του θυμίζει αδιάλειπτα ότι το έργο δημιουργείται. Με την ιδιότητα του ηθοποιού, σε δεύτερο επίπεδο, υποδύεται ένα γελοίο μαρκήσιο. Οι άλλοι έντεκα ηθοποιοί έχουν και αυτοί διπλούς ρόλους. Στο πρώτο επίπεδο υποτίθεται ότι είναι ο εαυτός τους, αυτό που είναι, ενώ στην πραγματικότητα δεν είναι, υποκρίνονται όμως ένα από τα πρόσωπα της «ψεύτικης πραγματικότητας». Στο δεύτερο επίπεδο παίζουν έναν από τους ρόλους που ανέλαβαν να ζωντανέψουν στο έργο-μέσα-στο-έργο που διεκδικεί την πραγματική ψευδαισθήση. Όλα εδώ γίνονται ένα καθαρό θεατρικό παιχνίδι που παίζει με την αλήθεια και το ψέμα, με το Είναι και το Φαίνεσθαι, με τη ζωή και το θέατρο, αλλά όπου το Είναι, η αλήθεια και η ζωή είναι όλα ψεύτικα. Το παιχνίδι γίνεται ακόμα πιο πειστικό, όταν τα δύο επίπεδα εισχωρούν το ένα στο άλλο και ηθοποιοί και καταστάσεις μπλέκονται. Η έκρηξη του ρόλου, το πέραςμα δηλαδή από τον ένα ρόλο στον άλλο, «είναι μια διαδικασία που χρησιμεύει κυρίως να διακόπτει την ψευδαισθήση».¹⁰ Ο Μολιέρος ωστόσο επινοεί και ένα τρίτο επίπεδο: ένα δεύτερο παιχνίδι εγκιβωτίζεται μέσα στο πρώτο παιχνίδι-μέσα-στο-παιχνίδι. Δημιουργεί ένα θέατρο στην 3η δύναμη. Κατά τη διάρκεια της πρόβας και ενώ διορθώνει τους ηθοποιούς του («Περιμένετε, πρέπει να τονίσετε περισσότερο όλο αυτό το μέρος. Ακούστε λίγο πώς το λέω! Και δε θα βρει πια υλικό για...») παρεμβάλλει μέσα στο κείμενο φράσεις, όπως: «Κύριε, ταπεινός σας υπηρέτης», «Κύριε, είμαι όλος στην υπηρεσία σας»¹¹, για να κάνει τη διδασκαλία του αφενός πιο αποτελεσματική, ζωντανή και άμεση και για να διατηρήσει αφετέρου την επιθυμητή απόσταση από το θεατή.

Το Αυτοσχεδίασμα της Αλμά

Ο τίτλος υποδηλώνει το χώρο όπου πρωτοπαίχθηκε το έργο, σε ένα θεατράκι της πλατείας Αλμά στο Παρίσι. Εδώ η σκηνή ανοίγει με τον

Ιονέσκο να κοιμάται πάνω στο γραφείο του. Έρχονται διαδοχικά τρεις επισκέπτες —ο Βαρθολομαίος Α', ο Βαρθολομαίος Β', ο Βαρθολομαίος Γ'— και επαναλαμβάνουν την ίδια στιχομυθία με το δραματουργό. Ο πρώτος του ζητά να διαβάσει το έργο που γράφει. Ο Ιονέσκο διαβάζει τη σκηνή που ο θεατής μόλις είδε να ξετυλίγεται μπροστά του:

Ανάμεσα στα βιβλία και τα χειρόγραφα, ο Ιονέσκο κοιμάται, με το κεφάλι πάνω στο τραπέζι. Κρατά στο χέρι ένα στυλό διαρκείας με τη μύτη στον αέρα. Το κουδούνι χτυπά. Ο Ιονέσκο ροχαλίζει. Ακούγονται δυνατά χτυπήματα στην πόρτα, φωνές: «Ιονέσκο! Ιονέσκο!» Τέλος ο Ιονέσκο αναπηδά, σκουπίζει τα μάτια του. Φωνή πίσω από την πόρτα. «Ιονέσκο! Είστε μέσα;» Ιονέσκο: «Ναι!... Μια στιγμή!... Τι συμβαίνει πάλι;» Ο Ιονέσκο ταχτοποιώντας τα ξεχτένιστα μαλλιά του, κατευθύνεται στην πόρτα, ανοίγει, εμφανίζεται ο Βαρθολομαίος. ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟΣ: «Καλημέρα, Ιονέσκο!...» ΙΟΝΕΣΚΟ: «Καλημέρα, Βαρθολομαίε». ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟΣ: «Χαίρομαι που σας ξαναβλέπω» [...] ¹²

Ακούγεται πανομοιότυπη η συζήτηση ανάμεσα στον Ιονέσκο και τον πρώτο επισκέπτη. Όταν φθάνει και ο τρίτος επισκέπτης, ο Ιονέσκο ξαναδιαβάζει την αρχή του έργου του που είναι μια επαναφορά της πρώτης σκηνής, η οποία έχει ήδη επαναληφθεί και με τους άλλους δύο επισκέπτες. Διπλό είναι το είδωλο του Ιονέσκο: αυτό του πρώτου θεατρικού προσώπου που εμφανίζεται στη σκηνή και του φανταστικού προσώπου του θεατρικού κείμενου, που διαβάζεται από το θεατρικό Ιονέσκο. Ο συγγραφέας βάζει στη σκηνή του θεάτρου τον εαυτό του, ένα συμβατικό πρόσωπο που υποδύεται το αληθινό και αυτό με τη σειρά του αναγεννά πάλι τον εαυτό του στις σελίδες ενός έργου. Το θεατρικό πρόσωπο και το είδωλό του συμπύκνουν απόλυτα, αν και το δεύτερο μένει άψυχο και περιμένει την ενσάρκωσή του. Δημιουργείται έτσι ένα παιχνίδι του καθρέφτη που αντανακλά πολλαπλά ομοιόμορφα πρόσωπα και όχι μόνο, αφού και οι καταστάσεις επανέρχονται. Το θέατρο μεταμορφώνεται σε μια αίθουσα κατόπτρων, όπου τα είδωλα του θεάτρου αναπαράγονται αναρίθμητα. Το παιχνίδι της επαναληπτικότητας, όπου το γραπτό θεατρικό κείμενο αντιγράφει τα σκηνικά δρώμενα, η μεταφορά δηλαδή του οπτικο-ακουστικού ερεθίσματος σε «ομιλούν» κείμενο, με την κυκλικότητα που το διακρίνει, οδηγεί σε ένα διαλογικό «φαύλο κύκλο» προσώπων, καταστάσεων και του ίδιου του θεάτρου. Η παλινδρομική κίνηση του έργου δεν ξεπερνά τις πρώτες σελίδες του. Το πρώτο-

τυπο αυτό τέχνασμα του Ιονέσκο είναι μια πρόκληση στους υποστηρικτές του ρεαλιστικού και ιστορικού θεάτρου. Γιατί «το θέατρο βλέπει το είδωλό του και το θαυμάζει, ενώ του ασκεί κριτική»¹³. Διακωμωδείται το αστικό θέατρο, το οποίο, κατά το συγγραφέα, ανακυκλώνει την πραγματικότητα με το τέχνασμα του θεάτρου μέσα στο θέατρο που είναι αφεαυτού και μια κριτική του παραδοσιακού θεάτρου. Στις πρώτες σελίδες ο Ιονέσκο προλαβαίνει όσα θα ακολουθήσουν. Πρόκειται για ένα είδος προλόγου που αναγγέλλει το κυρίως έργο. Ο συγγραφέας απαριθμεί τα θέματα που θα θίξει. «Θα είναι ένα *Αυτοσχεδίασμα*», ανακοινώνει. Το συνολικό παιχνίδι του *Αυτοσχεδίασματος* αναπτύσσεται πάνω σε δύο επίπεδα. Σε πρώτο επίπεδο ο θεατρικός Ιονέσκο πληροφορεί τον πρώτο του επισκέπτη, Βαρθολομαίο Α' —και φυσικά το θεατή— ότι γράφει ένα έργο όπου βάζει «τον ίδιο του τον εαυτό στη σκηνή για να κάνει μια συζήτηση πάνω στο θέατρο»,¹⁴ να εκθέσει τις ιδέες του, και στη συνέχεια δίνει ένα δείγμα αυτού του έργου. Έχει ήδη εισέλθει στο θέατρο-μέσα-στο-θέατρο, αφού ο συνομιλητής του είναι ένα από τα τρία πρόσωπα του δεύτερου επιπέδου, του εσωτερικού δηλαδή έργου. Το πέρασμα από το ένα επίπεδο στο άλλο γίνεται ανεπαίσθητα με τον ερχομό των τριών Βαρθολομαίων, έτσι που ο θεατής οδηγείται επιδέξια στο δεύτερο επίπεδο, το οποίο είναι η υλοποίηση των εξαγγελιών του θεατρικού Ιονέσκο.

Τα παιχνίδια, που στήνουν ο Μολιέρος και ο Ιονέσκο στην αρχή των έργων τους, συναντιούνται σε πολλά εξωτερικά σημεία. Και οι δύο δραματουργοί πιέζονται να μιλήσουν για το έργο τους και υποχωρούν. Ο πρώτος παίζει ένα κομμάτι, ο δεύτερος διαβάζει την αρχή. Ο Ιονέσκο μπαίνει στο έργο του με το όνομά του. Ο Μολιέρος επινοεί έναν ποιητή που είναι προφανώς ο εαυτός του. Και οι δύο έχουν συγκεκριμένο στόχο: ο πρώτος επιτίθεται στους υποστηρικτές του ρεαλιστικού θεάτρου, ο δεύτερος στο θίασο των Βουργουνδίων. Ο Μολιέρος χλευάζει γνωστούς ηθοποιούς, ο Ιονέσκο το στρατευμένο θέατρο.

Ως προς τη χρήση της τεχνικής του θεάτρου-μέσα-στο-θέατρο, φαίνεται εκ πρώτης όψεως ότι ο Μολιέρος καταφεύγει στην απαγγελία — βασικό στοιχείο της θεατρικής παράστασης—, ενώ ο Ιονέσκο περιορίζεται στην ανάγνωση ενός κειμένου, μένοντας πιο κοντά στο χώρο της λογοτεχνίας. Αυτή η επιλογή όμως εξυπηρετεί απόλυτα το σκοπό του: σαρκάζει το ρεαλιστικό θέατρο χρησιμοποιώντας εναντίον του τα ίδια

του τα μέσα: το λόγο αντί του θεάματος. Στην ουσία λοιπόν ο Ιονέσκο καταφεύγει σε καθαρά θεατρικό τρόπο έκφρασης: δείχνει· δεν αρκείται να λέει. Το πρώτο αυτό κομμάτι του αυτοσχεδιάσματος του κατέχει τη θέση μιας γενικής και κατά μέτωπον επίθεσης/επίδειξης που χρησιμοποiei όλα τα ενδογενή μέσα του θεάτρου.

Μια τομή δημιουργείται μετά τις πρώτες έντεκα σελίδες που διακρίνει τη «θεατροποιημένη» άποψη του Ιονέσκο από τη «θεωρητικοποιημένη». Το υπόλοιπο έργο περιορίζεται γύρω από τη συζήτηση των θεατρικών προσώπων για το θέατρο. Ο συγγραφέας γίνεται πιο σαφής, η είσπραξη των νοημάτων του αμεσότερη, αν και ο σαρκασμός και το παράλογο καλύπτουν τα βαθύτερα νοήματα. Στις *Σημειώσεις και Αντισημειώσεις* ο δραματουργός εξηγεί ότι βάζει «στη σκηνή φίλους: τον Barthes, τον Dori κλπ.», ότι το έργο του «είναι μια σύνθεση παραθεμάτων και απομιμήσεων των σοφών μελετών τους: αυτοί το γράψανε».¹⁵

Ο Μολιέρος μάς πληροφορεί από την αρχή ότι θα παρακολουθήσουμε την πρόβα ενός έργου του — «Ας χρησιμοποιήσουμε αυτόν το χρόνο για να επαναλάβουμε τη δουλειά μας και να δούμε τον τρόπο που πρέπει να παίζουμε τα πράγματα»¹⁶—, όπως και ότι του ανέθεσαν «να δουλέψει πάνω στο θέμα τής εις βάρος του κριτικής».¹⁷ Επιπλέον, στο εσωτερικό έργο επινοεί το πρόσωπο του ποιητή Λυσίδα και συγκεκριμενοποιεί τα γεγονότα. Ο Λυσίδας έρχεται να «κειδοποιήσει ότι έκαναν ένα έργο εναντίον του Μολιέρου που θα παίζουν μεγάλοι κωμικοί»¹⁸, με τίτλο *Το Πορτραίτο του Ζωγράφου*.

Αφού γελοιοποιήσει τον ανταγωνιστικό θίασό του, ο Μολιέρος περνά στην πρόβα του έργου με κύριο θέμα την κωμωδία, τον Μολιέρο και τα έργα του, τη διακωμώδησή του από τους αντιπάλους του, αλλά και τον καλύτερο τρόπο αντιμετώπισής τους. «Η καλύτερη απάντηση που θα μπορούσε να γίνει, είναι μια κωμωδία πετυχημένη όσο και όλες οι άλλες του»¹⁹, προτείνει ένα από τα πρόσωπά του, στηρίζοντας και μέσω του θεατρικού λόγου την εν εξελίξει θεατρική πράξη.

Στο εσωτερικό έργο δημιουργείται η εντύπωση ότι διενεργείται η δίκη του συγγραφέα. Τα θεατρικά πρόσωπα έχουν μοιραστεί σε κατηγορούς και συνηγόρους. Έτσι ακούμε έναν κατήγορο, που εκπροσωπεί και την κοινή λογική, να λέει:

Γιατί κάνει κακά έργα που όλο το Παρίσι πηγαίνει να δει; Γιατί δεν κάνει κωμωδίες σαν του κυρίου Λυσίδα; Δεν θα είχε κανέναν εναντίον

του και όλοι οι συγγραφείς θα έλεγαν καλά λόγια. Η αλήθεια είναι ότι τέτοιες κωμωδίες δεν έχουν μεγάλη συμπαράσταση του κοινού· αντίθετα, είναι πάντα καλογραμμένες, κανένας δε γράφει εναντίον τους και όλοι όσοι τις βλέπουν πεθαίνουν από επιθυμία να τις βρουν ωραίες.²⁰

Παρόλες τις σατιρικές αιχμές τα λόγια αυτά συνιστούν νοθεσία που θα μπορούσε να απευθύνεται και στον Ιονέσκο, την αναμόρφωση του οποίου έχουν αναλάβει οι τρεις δόκτορες. «Ο συγγραφέας», εξηγεί ο δραματουργός, «βρίσκεται εδώ πολιορκημένος από τους διάφορους κριτικούς που επιχειρούν να του επιβάλουν έναν ορισμένο τρόπο σκέψης».²¹ Ο Μολιέρος βάλλεται και μέσα στο *Αυτοσχεδίασμα* του Ιονέσκο από τους τρεις Βαρθολομαίους: «Είναι κακός συγγραφέας», «Αντιδραστικός», «Ένας επικίνδυνος συγγραφέας».²² Την υπεράσπισή του επιχειρεί ο Ιονέσκο: «Νόμιζα ότι ο Μολιέρος ήταν διεθνώς και παντοτινά άξιος, αφού ακόμα αρέσει».²³

Η ατμόσφαιρα δικαστηρίου διακρίνεται και στο *Αυτοσχεδίασμα της Αιμά*. Ο συγγραφέας δικάζεται και καταδικάζεται. Καθήκον εξάλλου του κριτικού είναι να κατηγορεί: «είναι η αποστολή» του.²⁴ Ο κατηγορούμενος Ιονέσκο έχει αναλάβει ο ίδιος την υπεράσπισή του. Φοβισμένος και με αίσθηση της ενοχής του προσπαθεί ανεπιτυχώς να αντιταχθεί στους κατηγορούς του. «Θα ήθελα να μάθω για τι με κατηγορούν»,²⁵ ρωτά. Οι κατηγορίες εκτοξεύονται διαδοχικά από τους τρεις «θεατρολόγους», «κουστουμολόγους»: «Είναι ένας διανοούμενος. Ένας άνθρωπος του θεάτρου πρέπει να είναι βλάκας!»²⁶, «Το πνεύμα του δεν είχε τη σωστή καθοδήγηση...», «Παραμορφώθηκε», «Πρέπει να το αναμορφώσουμε».²⁷ Η απολογία του κατηγορουμένου Μολιέρου γίνεται διά στόματος του ιδίου, όταν διακόπτεται η πρόβα:

· Το μεγαλύτερο κακό που τους έκανα, είναι ότι ευτύχησα να αρέσω λίγο περισσότερο από ό,τι θέλησαν. [...] Κριτικάρουν τα έργα μου· τόσο το καλύτερο· και ο Θεός να με φυλάει να μην κάνω ποτέ έργα που θα τους αρέσουν.²⁸

Η απολογία του Ιονέσκο γίνεται σε δύο στάδια. Πρώτα στο εσωτερικό έργο ομολογεί τα λάθη του, την άγνοιά του, δείχνει μεταμέλεια, «κάνει την αυτοκριτική της αγνοίας του».²⁹ Ορκίζεται για την ειλικρίνειά του:

Ναι, Κύριοι,... ναι... η άγνοιά μου, τα λάθη μου... Ζητώ συγνώμη! σας ζητώ συγνώμη... Δεν επιθυμώ άλλο από τη μόρφωσή μου... (*Χτυπά το στήθος του*). Mea culpa! Mea maxima culpa!³⁰

Δηλώνει απόλυτη υποταγή στις επιταγές της επιστήμης: «Σύμφωνοι, Κύριοι, σύμφωνοι, Κύριοι, σας εγκρίνω· σας επαναλαμβάνω, θα σας υπακούσω, θα σας το αποδείξω».³¹ Ο Ιονέσκο απολογείται ξανά στον τελευταίο μονόλογο, όταν το παιχνίδι-μέσα-στο-παιχνίδι έχει τελειώσει, στραμμένος στους θεατές, που κατέχουν τη θέση των ενόρκων και θα βγάλουν την ετυμηγορία. Κατά τον Schmeling «ο λόγος στους θεατές χρησιμοποιείται συνήθως για διδακτικούς σκοπούς».³² Τώρα όμως ο κατηγορούμενος δεν είναι ο συνεσταλμένος συγγραφέας του *Αυτοσχεδιάσματος*. Μιμείται, σαν τον Μολιέρο, το ύφος των αντιπάλων του. Έγινε επιθετικός, επίσημος, γελοίος· ταυτίστηκε απόλυτα με τους τρεις δόκτορες, όχι ως προς τις ιδέες, αλλά ως προς την τακτική. Έπεσε στην ίδια του την παγίδα. Σαρκάζοντας τον εαυτό του επισημαίνει τον κίνδυνο του δογματισμού που απειλεί την πρωτοπορία και τον ίδιο· δογματίζει και υπερθεματίζει των απόψεών του για το θέατρο:

Το θέατρο είναι για μένα η προβολή στη σκηνή του εσωτερικού κόσμου: μέσα στα όνειρά μου, μέσα στις αγωνίες μου, μέσα στις σκοτεινές επιθυμίες μου, μέσα στις εσωτερικές μου αντιφάσεις, διατηρώ, όσο με αφορά, το δικαίωμα να αντλώ αυτό το θεατρικό υλικό.³³

Είναι αξιοσημείωτο ότι τις απόψεις του για το θέατρο ο Ιονέσκο τις εκφράζει, όταν έχει τελειώσει το παιχνίδι, σαν να θέλει να τις προβάλλει με περισσότερη σοβαρότητα. Ωστόσο δεν παίρνει τον εαυτό του στα σοβαρά· αντίθετα, τον γελοιοποιεί.

Ο αυτοσαρκασμός, στον οποίο καταφεύγει ο Ιονέσκο στο τέλος του *Αυτοσχεδιάσματος*, είναι, όπως ο ίδιος λέει, «ένας απόλυτος κανόνας για όποιον θέλει να είναι κωμικός. [...] Χρειάζεται κάποια σκληρότητα, κάποιος σαρκασμός απέναντι στον ίδιο τον εαυτό του».³⁴ Ομολογεί ότι κοροϊδεύει πάντα τον εαυτό του και σ' αυτό το έργο το κάνει ολοφάνερα χωρίς καμιά κάλυψη, αυτοαμφισβητούμενος.

Ειρωνική είναι και η ματιά του Μολιέρου πάνω στον ίδιο του τον εαυτό. Υποδύεται ένα γελοίο μαρκήσιο. Βάζει στο στόμα των προσώπων του προσβλητικούς χαρακτηρισμούς για τον ίδιο: «Είναι ένας αυθάδης». Γελά με τον εαυτό του: «Ο χλευαστής θα περιγελαστεί».³⁵ Προτίθεται να πάει στο θέατρο «να γελάσει μαζί με τους άλλους με το πορταίτο που του έχουν κάνει».³⁶ Αλλά και όταν κάνει τη δημόσια ομολογία του και εκφράζει την πρόθεσή του να απέχει από κάθε απάντηση

στις εναντίον του αντιδράσεις υπηρετεί την κωμωδία, αφού όλο του το έργο, άλλοτε άμεσα και άλλοτε έμμεσα, εκτοξεύει οξύτατες επικρίσεις κατά των αντιπάλων του:

Δε σκοπεύω να δώσω καμιάν απάντηση σε όλες τις κριτικές και αντι-κριτικές τους. Ας πουν όλα τα κακά του κόσμου για το έργο μου, είμαι σύμφωνος.³⁷

Ο Ιονέσκο συνηθίζει συχνά να αιφνιδιάζει το θεατή στο τέλος του έργου του. Στο *Αυτοσχεδίασμα* απευθύνεται στο κοινό, το πληροφορεί ότι «το έργο τέλειωσε» και καλεί τους τρεις Βαρθολομαίους στη σκηνή. Αποκαλύπτει έτσι το ίδιο το θέατρο, διαλύει ακόμα και την παραμικρή ψευδαισθηση του θεατή και τον ανακαλεί σε μια ψευδή πραγματικότητα, αφού η σκηνή δεν κλείνει και η παράσταση συνεχίζεται. Ύστερα «βγάζει από την τσέπη του ένα χαρτί, βάζει τα γυαλιά του» και αρχίζει να διαβάζει στραμμένος στους θεατές, επεξηγώντας το έργο του και προβάλλοντας τις προσωπικές του απόψεις για το θέατρο:

Κυρίες, Κύριοι, το κείμενο που ακούσατε, προέρχεται στο μεγαλύτερο μέρος του από τα γραπτά των εδώ παρισταμένων δοκτόρων. Αν πλήξατε, δεν είναι διόλου δικό μου το λάθος· αν διασκεδάσατε, η τιμή δε μου ανήκει. Οι πράγματι χοντρές κλωστές μου ανήκουν, όπως και οι λιγότερο εύστοχες απαντήσεις.³⁸

Ο Ιονέσκο εκδικείται τους κριτικούς —στους οποίους ανήκει το κείμενο— όταν τους βάζει να μαλώνουν και να εκτοξεύουν ύβρεις ο ένας εις βάρος του άλλου στο τέλος του παιχνιδιού.³⁹ Παίρνει τις αποστάσεις του από τις απόψεις που διατυπώθηκαν μέσα στο έργο του, αναλαμβάνει όμως την πατρότητα του θεάματος. Με τις «χοντρές κλωστές» υπονοεί προφανώς την τεχνική του εσωτερικού θεάτρου, που επέλεξε, και τον ιδιαίτερο τρόπο χρήσης του που κράτησε το θεατή μακριά από την ταύτιση, έξω από την απόλυτη μέθεξη στη θεατρική ψευδαισθηση. Η αποστασιοποίηση, την οποία επεδίωξε ο δραματουργός, υπηρετήθηκε επανειλημμένα από τους επισκέπτες του. «Αγαπητέ μου, ένα έργο γίνεται για να παίζεται, να βλέπεται και να ακούγεται από ένα κοινό, σε μια αίθουσα θεάματος, σαν αυτήν λόγου χάρη»⁴⁰, επισημαίνει ο Βαρθολομαίος Β', ενώ ο Βαρθολομαίος Α' κάνει μια απροκάλυπτη αναφορά στη θεωρία της αποστασιοποίησης του Brecht: «Αλλά προσέξτε, πηγαίνοντας να ανοίξετε: παίζετε τη σκηνή σύμφωνα με τις αρχές της αποστασιοποίησης»⁴¹. σκηνοθετεί τον Ιονέσκο.

Ο θεατρικός Ιονέσκο επιδιώκει την αναγκαία παρουσία του κοινού. «Εφόσον [...] δεν υπάρχει θέατρο χωρίς κοινό... Ας αφήσουμε τη Μαρία να μπει».⁴² Η Μαρία, που αντιπροσωπεύει το κοινό και την κοινή λογική, είναι από πολλή ώρα αποκλεισμένη από το δωμάτιο/αίθουσα θεάτρου, παρά τις προσπάθειες του Ιονέσκο που εμποδίζονται από τους δόκτορες. Και ο Μολιέρος πιστεύει και εμπιστεύεται το κοινό:

Και όταν επιτίθενται σε ένα έργο που είχε επιτυχία, δεν επιτίθενται μάλλον στην κρίση αυτών που το αποδέχθηκαν παρά στην τέχνη αυτού που το έκανε;⁴³

Οι λόγοι που οδήγησαν τον Μολιέρο και τον Ιονέσκο στο θέατρο-μέσα-στο-θέατρο στα αυτοσχεδιάσματά τους, που γεννήθηκαν μέσα σε συγκεκριμένες καταστάσεις και λειτούργησαν σαν μέσο άμυνας, μπορούν να αναζητηθούν με επιτυχία στα όσα γράφει η Ζωή Σαμαρά στο άρθρο της «Ποιητική και Μεταφυσική: Θέατρο-μέσα-στο-Θέατρο»:

Ο μύθος του έργου υποβαθμίζεται για να τονιστεί ο μύθος του θεάτρου, ενώ το πιθανό νόημα αναβάλλεται επ' αόριστον. Ωστόσο το θέατρο-μέσα-στο-θέατρο δημιουργεί μια απόσταση ανάμεσα στην παράσταση και το θεατή και του θυμίζει κάθε στιγμή, και την πιο δραματική, ότι είναι στο θέατρο.⁴⁴

Κοινή επιδίωξη του Μολιέρου και του Ιονέσκο ήταν η αποστασιοποίηση του θεατή από τα δρώμενα, ώστε να μπορέσει να διαμορφώσει μια κριτική στάση απέναντι στα προβλήματα που θίγονται στη σκηνή. Γιατί είναι βέβαιο ότι και τα δύο αυτοσχεδιάσματα είναι έργα θέσεων των δραματουργών για την υπεράσπιση της απόλυτης ελευθερίας της θεατρικής δημιουργίας. Το *Αυτοσχεδίασμα της Αλμά* αποτελεί σίγουρα εξαίρεση στη δραματολογία του συγγραφέα του, σαν προϊόν που προκλήθηκε από τις συνθήκες της εποχής. «Ήταν η εποχή ενός τυραννικού μπρεχτισμού ή μιας τυραννίας που ήθελαν να επιβάλουν οι Παριζιάνοι μπρεχτικοί. [...] Ο "μπρεχτιανισμός" ήταν λοιπόν ένας κίνδυνος για το πνεύμα».⁴⁵ Αυτόν τον κίνδυνο επεσήμανε και θέλησε να αναχαιτίσει ο Ιονέσκο με το έργο του.

Πέρα από τις εξωτερικές ομοιότητες ως προς τον κοινό στόχο των συγγραφέων και ως προς την τεχνική του θεάτρου-μέσα-στο-θέατρο —η οποία όμως χρησιμοποιήθηκε διαφορετικά σε κάθε περίπτωση—, πέρα από εσωτερικές ταυτίσεις ορισμένων απόψεων, αλλά και ύφους, το ταυ-

τόσημο πλησίασμά τους οδήγησε στη διαπίστωση σύμπτωσης ως προς τη δομή των δύο αυτοσχεδιασμάτων.

Και τα δύο έργα διαρθρώνονται σε τέσσερα μέρη. Στον πρόλογο οι συγγραφείς προαναγγέλλουν αυτό που θα ακολουθήσει. Στο προκαταρκτικό παιχνίδι, το θέατρο μιμείται το θέατρο: ο θεατρικός Μολιέρος μιμείται το θέατρο των αντιπάλων του, ο Ιονέσκο βάζει το θέατρο μπροστά στον καθρέφτη. Το τρίτο μέρος καλύπτεται από το θέατρο-μέσα-στο-θέατρο: ο Μολιέρος κάνει την πρόβα της κωμωδίας του, ο Ιονέσκο «παίζει» με τους τρεις δόκτορες. Τέλος ο επίλογος «είναι μια σκέψη πάνω στο παιχνίδι, αλλά αυτή τη φορά a posteriori». ⁴⁶ Είναι η επιστροφή στη θεατρική «πραγματικότητα»: ο Μολιέρος σταματά την πρόβα και δίνει διευκρινίσεις για το έργο του, ο Ιονέσκο ειδοποιεί ότι η παράσταση τελείωσε και περνά σε επεξηγήσεις και σε μια παραληρηματική παρουσίαση των θέσεών του.

Οι δύο δραματουργοί διαφοροποιούνται σημαντικά ως προς την τεχνική της συναρμολόγησης του θεάτρου μέσα στο θέατρο. Στον Μολιέρο το πέρασμα από το ένα επίπεδο στο άλλο γίνεται με ξεκάθαρο και ευδιάκριτο τρόπο. Υπάρχει ένας ζωντανός ιστός ο οποίος έχει δύο όψεις. Όλοι οι ηθοποιοί κινούνται συνεχώς πάνω σε δύο ταμπλό διατηρώντας πάντα την ιδιότητα του θεατρίνου. Το εσωτερικό παιχνίδι δεν εξελίσσεται απρόσκοπτα —άλλωστε πρόκειται για πρόβα—, αλλά διακόπτεται κάθε τόσο με παρεμβολές του πρώτου επιπέδου. Επιπλέον η εσωτερική παράσταση δεν ολοκληρώνεται, αλλά μένει ημιτελής. Αυτή η μειξή των δύο παιχνιδιών, καθώς και η ανολοκλήρωτη πρόβα συντηρούν την αίσθηση του θεατή ότι βρίσκεται στο θέατρο και διατηρούν το πνεύμα του σε εγρήγορση που είναι και ο στόχος του *Αυτοσχεδιάσματος*. Εκείνο που χαρακτηρίζει το *Αυτοσχεδίασμα* του Ιονέσκο είναι η καταπληκτική μαεστρία του στην οργάνωση του παιχνιδιού. Εδώ η διάκριση σε δύο επίπεδα δεν είναι απόλυτα εμφανής, όπως και η μετάβαση από το ένα στο άλλο. Παρά την εξαγγελία των προθέσεων του συγγραφέα στην αρχή του έργου τα όρια είναι ασαφή, και σ' αυτό συνεισφέρει και η διατήρηση της ταυτότητας των προσώπων. Ο Ιονέσκο κρύβει έντεχνα το παιχνίδι του και απαιτείται η επαγρύπνηση και οξυδέρκεια του θεατή για να συλλάβει τις σκόρπιες αιχμές που αφορούν στη σκηνοθεσία και προετοιμάζουν την τελική αποκάλυψη. Τέλος, ο Ιονέσκο πρωτοτυπεί, όταν μας υπενθυμίζει το διαχωρισμό του θεάτρου σε σκηνή και πλατεία, απευθυνόμενος στους θεατές, επικαλούμενος την ενεργό συμμετοχή τους.

Η μίμηση, την οποία ομολογουμένως επεχείρησε ο Ιονέσκο, δεν έχει τα χαρακτηριστικά της μίμησης. Ο πρωτοποριακός συγγραφέας εμπνεύστηκε από τον Μολιέρο που θαυμάζει και θεωρεί δάσκαλο όλων των δραματουργών, «αν και ρεαλιστή». Αντιμέτωπος με ανάλογες με κείνον καταστάσεις, τρεις αιώνες μετά, κατέφυγε στο δάσκαλό του για να δώσει τελικά ένα έργο σύμφωνο με τις ανατρεπτικές για το θέατρο απόψεις του, τις οποίες όμως προσαρμοσε στις ανάγκες του στρατευμένου έργου. Μπορεί να πήρε από τον Μολιέρο την τεχνική του εσωτερικού παιχνιδιού, αλλά επέβαλε τις δικές του αισθητικές απαιτήσεις, αντλώντας από την αστείρευτη πηγή της φαντασίας και του ονείρου.

Αν σήμερα η πολεμική που γέννησε τα αυτοσχεδιάσματα έχει ξεπεραστεί, το ενδιαφέρον παραμένει, όχι για το σκηνικό τους ανέβασμα, αλλά για τη θεωρητική τους κατεύθυνση της τεκμηρίωσης του θεάτρου των δύο συγγραφέων, όπως και για το αποτέλεσμα μιας «μίμησης» που απέδειξε πως με τον ίδιο στόχο και με κοινή στρατηγική ο Ζαν-Μπατίστ Ποκελέν και ο Ευγένιος Ιονέσκο οδηγήθηκαν σε δύο αυτοσχεδιάσματα, που, πέρα από την λεκτική διατύπωση των απόψεών τους, αποτελούν τη δραματουργική έκφραση των αντιλήψεών τους για το θέατρο.

Σ η μ ε ι ώ σ ε ι ς

1. Το *Αυτοσχεδίασμα των Βερσαλλιών* παραστάθηκε για πρώτη φορά για το Βασιλιά στις 14 Οκτωβρίου 1663 και για το Κοινό στην αίθουσα του Palais-Royal, στις 14 Νοεμβρίου του ίδιου έτους από το θίασο του Κυρίου, Μοναδικού Αδελφού του Βασιλιά. Βλέπε Molière, *Oeuvres complètes*, τ. I, Paris: Gallimard [Pléiade], 1971, σ. 669.

2. Το *Αυτοσχεδίασμα της Αλμά, ή Ο Χαμαιλέων του Βοσκού* παραστάθηκε για πρώτη φορά στο Studio des Champs-Élysées, στις 20 Φεβρουαρίου 1956, σε σκηνοθεσία Maurice Jacquemont και σκηνογραφία Paul Coupille.

3. Για τις αιτίες που οδήγησαν τον Ιονέσκο στη συγγραφή του *Αυτοσχεδίασματος της Αλμά* και για τις εναντίον του κριτικές,

βλ. G. LISTA, *Ionesco*, Παρίσι: Henri Veyrier, 1989, σσ. 51-52.

4. E. IONESCO, *Entre la vie et le rêve. (Entretiens avec Claude Bonnefoy)*, Παρίσι: Belfond, 1977, σ. 148. Οι μεταφράσεις από τα γαλλικά είναι δικές μου.

5. *Αυτ.*

6. MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles*, στον Α' τ. των *Oeuvres complètes*, Παρίσι: Gallimard [Pléiade], 1971, σσ. 679-680.

7. *Όπ.*, σ. 682.

8. *Όπ.*, σ. 683.

9. *Όπ.*, σ. 685.

10. Manfred SCHMELING, *Métathéâtre et intertexte: Aspects du théâtre dans le théâtre*, Παρίσι: Archives des Lettres Modernes, 1982, σ. 13.

11. MOLIÈRE, *όπ.*, σ. 689.
12. E. IONESCO, *L'Impromptu de l'Alma*, Παρίσι: Gallimard [Folio], 1958, σσ. 102-103.
13. Ζ. ΣΑΜΑΡΑ, «Ποιητική και Μεταφυσική: Θέατρο μέσα στο Θέατρο», *Σύγκριση*, αρ. 2-3 (Νοέμβριος 1991), σ. 84.
14. IONESCO, *όπ.*, σ. 100.
15. E. IONESCO, *Notes et contre-notes*, Παρίσι: Gallimard, 1962, σ. 108.
16. MOLIÈRE, *όπ.*, σ. 676.
17. *Όπ.*, σ. 678.
18. *Όπ.*, σ. 691.
19. *Όπ.*, σ. 694.
20. *Όπ.*, σ. 692.
21. IONESCO, *Entre la vie et le rêve*, *όπ.*, σ. 149.
22. IONESCO, *L'Impromptu de l'Alma*, *όπ.*, σ. 115.
23. *Αυτ.*
24. *Όπ.*, σ. 113.
25. *Όπ.*, σ. 112.
26. *Όπ.*, σ. 111.
27. *Όπ.*, σ. 117.
28. MOLIÈRE, *όπ.*, σ. 694.
29. IONESCO, *όπ.*, σ. 131.
30. *Όπ.*, σ. 132.
31. *Όπ.*, σ. 133.
32. SCHMELING, *όπ.*, σ. 12.
33. IONESCO, *όπ.*, σ. 177.
34. IONESCO, *Notes...*, σ. 103.
35. MOLIÈRE, *όπ.*, σ. 691.
36. *Όπ.*, σ. 693.
37. *Όπ.*, σ. 695.
38. IONESCO, *όπ.*, σ. 175.
39. Παραθέτω ενδεικτικά μερικές ύβρεις: «Είστε ένας βλάκας!», «Βόδι!», «Γουρούνι!». Βλ. *όπ.*, σ. 173.
40. *Όπ.*, σ. 146.
41. *Όπ.*, σ. 163.
42. *Όπ.*, σ. 148.
43. MOLIÈRE, *όπ.*, σ. 695.
44. ΣΑΜΑΡΑ, *όπ.*, σ. 85.
45. IONESCO, *Entre la vie et le rêve*, *όπ.*, σ. 148.
46. SCHMELING, *όπ.*, σ. 12.

S o m m a i r e

Aphrodite SIVETIDOU, *De Molière à Ionesco: Polémique-théâtre-théorie*

Λ' affinité de deux auteurs, paradoxale à première vue, s'explique nettement par le genre dramatique choisi par tous les deux ainsi que par l'intention avouée par Ionesco d'imiter l'auteur comique célèbre. L'approche parallèle de *L'Impromptu de Versailles* et de *L'Impromptu de l'Alma* a relevé de nombreux points communs en même temps que des éléments importants de divergence sur le technique d'enchaînement de théâtre dans le théâtre. Elle a démontré que les deux dramaturges, ayant le même projet et la même stratégie, ont abouti à deux impromptus qui, au-delà de la formulation théorique de leurs propres idées, constituent l'expression dramaturgique de leurs conceptions bien distinctes sur le théâtre.

