



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΒΑΛΚΑΝΙΚΩΝ, ΣΛΑΒΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΤΟΛΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΙΣΤΟΡΙΑ,
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΚΑΙ
ΝΟΤΙΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΕΥΡΩΠΗ»**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Ο ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΙΟΝΕΣΚΟ, ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗ
ΠΡΑΞΗ**

του φοιτητή

ΜΕΝΕΛΑΟΥ ΒΟΥΛΟΓΙΩΡΓΟΥ

ΑΜ: **hac21012**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΤΣΗΠΡΙΑΝ - ΛΟΥΚΡΕΤΣΙΟΥΣ ΣΟΥΤΣΙΟΥ,
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΒΑΛΚΑΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΤΟΛΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΥΤΕΡΟΣ ΒΑΘΜΟΛΟΓΗΤΗΣ: ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ,
ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΒΑΛΚΑΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΤΟΛΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΡΙΤΟΣ ΒΑΘΜΟΛΟΓΗΤΗΣ: ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΛΙΑΖΟΣ, ΑΝΑΠΛ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΒΑΛΚΑΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΤΟΛΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2023

Με πλήρη επίγνωση των συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων, δηλώνω ότι είμαι αποκλειστικός συγγραφέας της παρούσας Διπλωματικής Εργασίας. Έχω αναφέρει πλήρως και με σαφείς αναφορές, όλες τις πηγές χρήσης δεδομένων, απόψεων, θέσεων και προτάσεων, ιδεών και λεκτικών αναφορών, είτε κατά κυριολεξία είτε βάση επιστημονικής παράφρασης.

Η έγκριση της Μεταπτυχιακής Εργασίας από το Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας δεν υποδηλώνει αναγκαστικά ότι αποδέχεται το Τμήμα τις γνώμες του συγγραφέα.»

**Ο ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΙΟΝΕΣΚΟ, ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗ
ΠΡΑΞΗ**

**ΤΜΗΜΑ
ΒΑΛΚΑΝΙΚΩΝ, ΣΛΑΒΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΤΟΛΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Π.Μ.Σ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ, ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ
ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ & ΝΟΤΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΕΥΡΩΠΗ**

**Ο ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΙΟΝΕΣΚΟ, ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗ
ΠΡΑΞΗ**

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2023

Περιεχόμενα

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	7
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ - ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟ - ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΣΚΗΝΙΚΟ ΠΡΙΝ ΤΗΝ ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ	16
1.1. Οικονομία - Κοινωνία - Πολιτισμός	16
1.2. Καλλιτεχνικά ρεύματα που συνέθεσαν το πολιτισμικό γίγνεσθαι της μεταπολεμικής εποχής	26
1.2.1. Εξπρεσιονισμός	26
1.2.2. Κυβισμός	28
1.2.3. Ντανταϊσμός	29
1.2.4. Κονστρουκτιβισμός	30
1.2.5. Φουτουρισμός	30
1.2.6. Μπάουχαους	30
1.2.7. Νεοπλαστικισμός	31
1.2.8. Αρ Ντεκό	31
1.2.9. Υπερρεαλισμός	32
1.3. Οι επιρροές των καλλιτεχνικών ρευμάτων του 20^{ου} αιώνα στη σκέψη του Ευγένιου Ιονέσκο	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Ο ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΙΟΝΕΣΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ	37
2.1. Βασικά στοιχεία του Θεάτρου του Παραλόγου	37
2.2. Πρωτεργάτες του Θεάτρου του Παραλόγου	46
2.2.1. Ευγένιος Ιονέσκο	46
2.2.2. Σάμιουελ Μπέκετ	51
2.2.3. Ζαν Ζενέ	57
2.2.4. Άρθουρ Αντάμοβ	60
2.3. Λοιποί δραματουργοί του Θεάτρου του Παραλόγου	63
2.3.1. Αγγλία	63
2.3.2. Αμερική	64
2.3.3. Γαλλία	65
2.3.4. Ισπανία	65
2.3.5. Ιταλία	66

2.3.6. Ελβετία	66
2.3.7. Πολωνία.....	66
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ	67
3.1. Ο Ιονέσκο και η θέση του για την έλλειψη της ανθρώπινης επικοινωνίας και την πολιτική μέσα από το Παράλογο	67
3.2. Η θεατρική πράξη ως πολιτική	84
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	97
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	100
Ελληνόγλωσση	100
Ξενόγλωσση	109

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ την κόρη μου Αναστασία που αποτέλεσε την κινητήριο δύναμη για την ολοκλήρωση της συγγραφής της παρούσας εργασίας.

Επίσης ευχαριστώ την Διεύθυνση του 2^{ου} Γυμνασίου Νέας Μάκρης για την συμπαράσταση και τη διευκόλυνση που μου παρείχε κατά τη διάρκεια της έρευνας και της συγγραφής της διπλωματικής μου εργασίας.

Τέλος, ευχαριστίες οφείλω στον Πρόεδρο και τους καθηγητές του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών στην Ιστορία, Ανθρωπολογία & Πολιτισμός στην Ανατολική & Νοτιοανατολική Ευρώπη, που με αντιμετώπισαν με πολλή διάκριση και υπομονή κατά την περίοδο που αντιμετώπισα σημαντικές δυσκολίες λόγω προβλημάτων υγείας.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Τα αφετηριακά μου ερεθίσματα για την ενασχόληση μου με το θέμα της ανά χειρας μελέτης γεννήθηκαν στο πλαίσιο της έρευνας που ανέπτυξα κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών και σε συνάρτηση με τα μέχρι τώρα επιστημονικά ενδιαφέροντά μου. Η θεατρική πράξη ως πολιτική παράλληλα και ειδικά από την οπτική γωνιά του θεάτρου του Παραλόγου αποτέλεσε πόλο έλξης για μένα και κατεύθυνε προς αυτή την πορεία τα επιστημονικά μου ενδιαφέροντα. Καθοριστική, εντούτοις, στάθηκε εν προκειμένω όχι μόνο η προσωπική μελέτη αλλά και οι σπουδές μου στην υποκριτική.

Οι ερευνητικοί καρποί της προσπάθειάς μου τίθενται δια της παρούσας εργασίας υπό την κρίση των καθηγητών του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών στην Ιστορία, Ανθρωπολογία & Πολιτισμό στην Ανατολική & Νοτιοανατολική Ευρώπη, με την προϋπόθεση ότι δεν φιλοδοξούν να θέσουν την καταλυτική σφραγίδα της έρευνας επί του θέματος αλλά ευελπιστούν να αποτελέσουν το προκαταρκτικό στάδιο μιας περαιτέρω ερευνητικής προσπάθειας, που θα αποσκοπεί στο να διαναγασθούν σε όλο το εύρος και τη σπουδαιότητα της θεατρικής πράξης ως πολιτικής.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να εκφράσω ιδιαίτερες ευχαριστίες πρωτίστως στο σύμβουλο καθηγητή μου κ. Τσιπριάν - Λουκρέτσιους Σούτσιου, Καθηγητή του Τμήματος Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας για τις συμβουλές και την καθοδήγησή του, κυρίως γιατί μου επέτρεψε να ασχοληθώ με ένα τόσο ενδιαφέρον θέμα και έδειξε κατανόηση στις προσωπικές μου ερευνητικές ανησυχίες καθώς και στα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής, την Σταυρούλα Μαυρογένη, Καθηγήτρια, και τον κ. Νικόλαο Λιάζο, Αναπληρωτή Καθηγητή του Τμήματος.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το θέατρο είναι πολιτική πράξη καθώς επίσης ό,τι παράγει ο άνθρωπος και δημιουργεί, είναι πολιτική πράξη. Ακόμη το ίδιο το πλαίσιο της ζωής του κάθε ανθρώπου έχει πολιτικό χαρακτήρα. Στην μεταπολεμική περίοδο ο άνθρωπος κατακερματισμένος είδε να διαψεύδονται για μια ακόμη φορά οι προσδοκίες του για ένα καλύτερο μέλλον. Παράλληλα η πρόοδος της τεχνολογίας οδήγησε τον άνθρωπο σε μία κατάσταση ανασφάλειας και τρομοκρατίας αφού ο κίνδυνος μιας πολεμικής σύρραξης και μάλιστα πυρηνικής ήταν ένας υπαρκτός φόβος. Ο άνθρωπος έχασε την πίστη του στο Θεό και την εμπιστοσύνη του στον άνθρωπο. Κατέληξε απομονωμένος να προσπαθήσει να ζήσει σε ένα κόσμο παράλογο και αυτοκαταστροφικό. Το θέατρο του Παραλόγου εμφανίστηκε την περίοδο αυτή κατά την οποία οι θεατρικοί συγγραφείς στόχευαν στην κατάδειξη των συνθηκών της ζωής και των συνεπειών τους στον άνθρωπο, που μετατρέπεται σε μία απρόσωπη μονάδα και με έναν διαισθητικό τρόπο να μεταδώσουν ένα όραμα στο κοινό τους. Ο Ιονέσκο έγραψε θέατρο εγκαταλείποντας τις κλασσικές φόρμες και επιχείρησε να συγγράψει έργα που να ανταποκρίνονται στις ανάγκες του σύγχρονου, με αυτόν, κοινό. Η θεατρική σκηνή αποτελεί τον χώρο όπου λαμβάνει σάρκα και οστά το έργο που παρουσιάζει τόσο η ατομική συνείδηση του κάθε καλλιτέχνη που συμμετέχει σε μία παράσταση, όσο και ενός ευρύτερου κοινωνικού συνόλου, του θιάσου. Το θέατρο ως ένας ζωντανός χώρος που δημιουργείται από τους ανθρώπους και απευθύνεται σ' αυτούς αποτελεί μια ιδεολογική παλαίστρα και χώρο κοινωνικών πολιτικών ζυμώσεων. Αυτό έχει ως φυσικό αποτέλεσμα η θεατρική πράξη να αποτελεί ταυτόχρονα και μία πολιτική πράξη με τη γενικότερη έννοια, αυτή της αναφοράς της στον άνθρωπο, το πολιτικό ον και όχι με την έννοια της καθαρής ενασχόλησης με τα πολιτικά ζητήματα.

ABSTRACT

Theatre is a political act just as anything created by man is a political act. Even the very context of one's life is political in nature. In the post-war period man is fragmented, his expectations for a better future are denied once again. At the same time, the progress of technology led man to a state of fear and terrorism, since the risk of a war, and even a nuclear one, was a real fear. Man lost his faith in God, his trust in man. He ended up isolated trying to live in an irrational, self-destructive world. The Theatre of the Absurd appeared in this period in which playwrights aimed to show the conditions of life and their consequences on man, who turns into an impersonal unit and in an intuitive they way to convey a vision to their audience. Ionesco wrote theatre considering that he has increased responsibilities towards the public. He abandoned classical forms and attempted to write works that would meet the needs of the contemporary with this audience. The theatre stage is the space where both the individual consciousness and that of a wider social group take shape. The theatre as a living space created by people and addressed to them is an ideological arena and a space for social political ferment. This has as a natural result that the theatrical act is at the same time a political act in the most general sense, that of its reference to man, the political being and not in the sense of purely dealing with political issues.

Λέξεις κλειδιά: Παράλογο, Θέατρο, Πολιτική, Ευγένιος Ιονέσκο, Καλλιτεχνικά ρεύματα, Πολιτική, Μπέκετ Σάμιουελ, Άρθουρ Αντάμοβ, Ζαν Ζενέ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Ιονέσκο είναι ένας συγγραφέας ο οποίος θεωρεί ότι τα έργα του δεν αξιώνουν τη σωτηρία του κόσμου, αλλά αποσκοπούν στην αφύπνιση της συνείδησης. Ο ίδιος αποφεύγει τη διδαχή παρά μόνο μαρτυρεί τι είναι αυτό, που θα ωφελήσει τον άνθρωπο και θα τον εμπνεύσει να δραστηριοποιηθεί και να κινηθεί σε μία πορεία επανατοποθέτησης στην ίδια την ζωή του, απέναντι στον συνάνθρωπο και στην κοινωνία ολόκληρη. Είναι πεπεισμένος πως κανένας θεατρικός συγγραφέας δεν έχει αρμοδιότητα να καταδείξει ποιος είναι ο δρόμος της σωτηρίας των ανθρώπων, δεν είναι αυτός ο ρόλος του και δεν αρμόζει σ' έναν άνθρωπο να σκέφτεται, να αποφασίζει και να πράττει για όλο τον κόσμο. Δύναται ωστόσο να δώσει τροφή για σκέψη την οποία θα εκλάβει ο κάθε αναγνώστης - θεατής με το δικό του τρόπο και θα την αφομοιώσει όπως εκείνος γνωρίζει και μπορεί. Ο παραλογισμός του Ιονέσκο στην πραγματικότητα είναι ένας μεθοδευμένος τρόπος να διαλυθεί η αστική νοοτροπία των ανθρώπων, οι οποίοι δεν έχουν τη δυνατότητα να επεξεργαστούν το ο,τιδήποτε βρίσκεται εκτός του χώρου για τον οποίο εκπαιδεύτηκαν να υπηρετήσουν¹.

Ο Ιονέσκο αρχικά μπορεί να θεωρηθεί ένας α-πολιτικός δραματουργός όχι επειδή δεν είναι πολιτικό ον και δεν νοιάζεται για την πολιτεία, αλλά γιατί δεν εξυπηρετεί καμία πολιτική παράταξη. Εναντιώνεται σε κάθε ολοκληρωτικό καθεστώς και πολιτική η οποία θέλει να δεσμεύσει την ελευθερία και το μυαλό του ανθρώπου. Ο ίδιος πιστεύει ότι το θέατρο είναι ένα άθροισμα καταστάσεων, σκέψεων, συνειδησιακών καταθέσεων που μπορούν να προσδώσουν κάποια απαραίτητα εναύσματα, τα οποία θα χρησιμοποιήσει ο άνθρωπος προς όφελός του². Σύμφωνα με τον Ιονέσκο, ο θεατρικός συγγραφέας μπορεί να προσδιορίσει μόνο το δικό του συγκεκριμένο κόσμο, τον οποίο έχει το δικαίωμα να μοιραστεί και καθώς αυτός ο κόσμος αποκτά ολοένα και περισσότερο βάθος, τότε μπορεί να γίνει αποδεκτός από μεγάλη μερίδα του κόσμου. Ποτέ του δεν πολιτικολόγησε, δεν δίδαξε, δεν υπέδειξε το παραμικρό με αξιωματικό τρόπο. Ο ίδιος αρνούνταν μία κοινωνία που θα είχε μπλοκάρει τη σκέψη των πολιτών της, θα τους έστρεφε σε πρακτικές μη γόνιμες

¹ Πολενάκη Λεάνδρου, «Το Παράλογο σήμερα», *Αυγή*, 8 Μαρτίου 1990.

² Δημητρίου Γ., *Ευγένιος Ιονέσκο*, Αθήνα 1987, σ. 45.

σχετικά με την επίλυση των ζητημάτων τους και θα στηρίζονταν στο χρήμα και τις καταναλωτικές αξίες³.

Το θέατρο του παραλόγου ως απόρροια της κοινωνίας, της οποίας κύρια χαρακτηριστικά της ήταν οι κατακερματισμένες προσωπικότητες, η αποδόμησή της και η πλειάδα των αδιέξοδων, επιχειρεί να καλύψει κατά κάποιο τρόπο τις πνευματικές αναζητήσεις του ανθρώπου, ο οποίος έρχεται αντιμέτωπος αρχικά με τα δικά του προβλήματα, την παρουσία του άλλου που δεν τον γνωρίζει και δεν μπορεί να διαχειριστεί αφού πλέον είναι μία ξένη και αλλοτριωμένη φιγούρα και με μία πολιτεία που στοχεύει στην εκμετάλλευση, την καταπίεσή του, την ομαδοποίησή του. Αυτές οι καταστάσεις καταγράφονται μέσα στα έργα των συγγραφέων του Παραλόγου⁴. Θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι δεν είναι παράλογο το ίδιο το θέατρο, αλλά ασχολείται με το παράλογο της ανθρώπινης κοινωνίας. Μπορεί να θεωρηθεί πως είναι ο χώρος μέσα στον οποίο αποδομούνται οι πολιτειακές σκοπιμότητες των ολοκληρωτικών καθεστώτων που προσπαθούν να αιχμαλωτίσουν τη συνείδηση και την ζωή των πολιτών. Το Παράλογο προσλαμβάνει και επεξεργάζεται τα γνωρίσματα του κόσμου, τα οποία παρουσιάζει στη συνέχεια με το δικό του μοναδικό τρόπο⁵, δημιουργώντας τη δική του αλήθεια, την οποία θέλει να μεταδώσει στο θεατρικό κοινό⁶.

Σαφέστατα το θέατρο του Παραλόγου έχει πολιτικό χαρακτήρα από την άποψη ότι αναφέρεται σε καταστάσεις που ζει ο άνθρωπος, που είναι μέρος της πολιτείας και, ως εκ τούτου, το κατεξοχήν πολιτικό πλάσμα. Δεν επιχειρείται καμία πολιτικοποίησή του, γιατί θα ήταν τότε εκτός των αρμοδιοτήτων του θεάτρου. Σαφέστατα, η θεατρική πράξη ταυτόχρονα είναι και πολιτική. Πάνω στη θεατρική σκηνή κατατίθεται η ενέργεια και η σκέψη μίας πλειάδας συντελεστών παράστασης, αρχής γενομένης από τον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη, τους υποκριτές, τους ενδυματολόγους, τους χορευτές, οι οποίοι επιχειρούν να αναφερθούν ο καθένας με το δικό του τρόπο σε όλα αυτά που αντιμετωπίζει ο άνθρωπος και να τον ενεργοποιήσουν ως πρόσωπο, προκειμένου να πάψει να είναι παθητικός αποδέκτης

³ Πολενάκης Λεάνδρος, «Αναρχικός Ιονέσκο... της Μαριέττας Ριάλδη», *Αυγή* 23 Ιανουαρίου 1997.

⁴ Bennett Michael Y., *Reassessing the theatre of the absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*, εκδ. Palgrave MacMillan, Νέα Υόρκη 2011.

⁵ Κοσμοπούλου Δ., *Τραγικό και Παράλογο στο σύγχρονο γαλλικό θέατρο: Οι επιδράσεις του Λουίτζι Πιραντέλο στον Ζαν Ζενέ*, Αθήνα 2016, σ. 130.

⁶ Pruner Michael, *Les theatres de l'absurd*, εκδ. Armand Colin, 2005, σσ. 68-69.

και να ενδιαφερθεί ενεργά για την ίδια του τη ζωή, για το διπλανό του, για όλο το κοινωνικό σύνολο⁷.

Το κάθε πρόσωπο σχετίζεται με τα υπόλοιπα μέλη της κοινωνίας, τα οποία όταν απολέσουν την πολιτική τους ιδιότητα μετατρέπονται από πρόσωπα σε μονάδες. Ο Ιονέσκο ορίζει πολύ εύστοχα την αλλαγή αυτή στο έργο του *Ο Ρινόκερος*, στο οποίο οι άνθρωποι μετατρέπονται σε «ρινόκερους», σε υπάρξεις που αποδομούνται και είναι πλέον ανίκανες να επικοινωνήσουν πραγματικά με τον υπόλοιπο κόσμο⁸.

Το επίθετο «πολιτικός» έχει μια ευρεία έννοια. Το οτιδήποτε μπορεί να είναι πολιτικό. Στην κοινωνία τα μέλη της ζουν έχοντας κάποιους κανόνες λειτουργίας, άσχετα αν αυτοί εξυπηρετούν το καλό των λίγων ή των πολλών. Οι προβληματισμοί των ανθρώπων, τα λάθη, τα αδιέξοδα τους αφορούν το θέατρο, από τη στιγμή που εκείνο έχει αφετηρία και τέλος τον ίδιο τον άνθρωπο με ό,τι τον πλαισιώνει και τον αφορά. Από τη γέννησή του το θέατρο αποτελεί πολιτική πράξη. Οι αρχαίοι τραγωδοί αναφέρονταν καθαρά στον άνθρωπο, ως πολιτικό ον⁹. Ένα πλάσμα το οποίο ζει, κινείται, δημιουργεί πολιτισμό και αποτελεί μέρος της κοινωνίας. Από τη Μήδεια, την Αντιγόνη, την Κλυταιμνήστρα, τον Κρέοντα ως την εποχή του Ιονέσκο και τους *Ρινόκερους* του ή το ζεύγος *Σμιθ*, οι άνθρωποι πολιτεύονται, ζουν και πράττουν μέσα στην κοινωνία. Παρόντα είναι πάντα τα λάθη και τα σωστά, οι ηγετικές μορφές που ισοπέδωναν και ισοπεδώνουν και οι άνθρωποι - σύμβολα, οι ενάρετοι, οι πεπαιδευμένοι. Επίσης ήταν έντονη η παρουσία της αυτοκαταστροφικής τάσης του ανθρώπου που διοχετεύονταν στις πράξεις του και είχε αρνητικές συνέπειες όχι μόνο για τον ίδιο αλλά και για όλη την πολιτεία¹⁰.

Το θέατρο χρειάζεται όλο αυτό το ανθρώπινο δυναμικό των κοινωνιών, γιατί από αυτούς αντλεί την ύπαρξή του και σ' αυτούς στοχεύει. Οι απλές σκέψεις και ενέργειες των ηθοποιών πάνω στη σκηνή είναι πολιτικές πράξεις ή ακόμη και σκόπιμη σιωπή. Το θέατρο έχει εγγενή την ικανότητα και τη θέληση να αποτελέσει αφορμή για αλλαγές, οι οποίες θα επέλθουν στον τρόπο σκέψης, έκφρασης και πράξης των ανθρώπων. Για αυτό το λόγο το θέατρο είναι πάντα μια καθαρά πολιτική

⁷ Bennett, Michael Y., *The Cambridge introduction to the theatre and literature of the absurd*, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 2015.

⁸ Ιονέσκο Ευγ., *Ρινόκερος*, μτφρ. Γεώργιος Πρωτόπαπας, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1992.

⁹ Γκιργκένη Σ., «Οι πολιτικές πεποιθήσεις του Αισχύλου», *Φιλοσοφείν* (2018), σσ. 9-11.

¹⁰ Δεσποτόπουλου, Κ.Ι., *Περί της πολιτικής Η πολιτική στη διδασκαλία της από σκηνής*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2008.

πράξη¹¹. Αυτή είναι η ουσία του, το ίδιο το νόημά του. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο άνθρωπος είτε ως δημιουργός είτε ως θεατής προστρέχει στο θέατρο είτε για να εκφραστεί είτε για να αγγίξει πάνω του και να κερδίσει ό,τι μπορεί και στο βαθμό που δύναται ο καθένας από την ενέργειά του και κατόπιν να εμπνευστεί δημιουργικά από τις προσλαμβάνουσες εμπειρίες. Το ίδιο το θέατρο έχοντας ως βάση τον άνθρωπο ως πρόσωπο, μετασχηματίζεται στην πορεία της ανθρωπότητας, αλλάζει μορφές και κώδικες επικοινωνίας, προκειμένου να αντιμετωπίσει τον άνθρωπο, να έρθει σε επαφή μαζί του, να επικοινωνήσει όλα όσα θέλει να εκφράσει¹².

Απόδειξη του προηγούμενου είναι τα διάφορα θεατρικά είδη, τα οποία έχουν προκύψει εξαιτίας συγκεκριμένων πολιτικών και κοινωνικών αιτιών. Η αλαζονεία της εξουσίας του Κρέοντα δεν διαφέρει σε τίποτα από την αλαζονεία των τυραννικών καθεστώτων. Απλά τότε έγραφε ο Σοφοκλής¹³ και αργότερα ο Ιονέσκο, ο Μπρεχτ κ.ά. Η εποχή του Ιονέσκο είναι η περίοδος μετά από δύο Παγκόσμιους Πολέμους, την οικονομική κρίση του μεσοπολέμου και τον άκρατο εξευτελισμό και απαξίωση της ανθρώπινης ζωής και της πλήρους έλλειψης επικοινωνίας. Τα νέα αυτά γνωρίσματα βρίσκονταν σε αντίθεση με τη φυσική κατάσταση του ανθρώπου που, ως πολιτικό ον, έχει στη φύση του την ανάγκη να ζει στην «πόλη», το μέρος που του εξασφαλίζει την επικοινωνία και τον ουσιαστικό διάλογο. Ο Ιονέσκο μέσα από το Παράλογο περιγράφει όλη αυτήν την πραγματικότητα, την οποία στηλιτεύει¹⁴.

Ο πολιτικός χαρακτήρας της θεατρικής πράξης αναγνωρίζεται εύκολα και από το γεγονός ότι πάντοτε θα υπάρχουν ήρωες που θα εναντιώνονται στους τυραννικούς νόμους, οι οποίοι θα καταγράφονται στο μυαλό των ανθρώπων ως τα άτομα που έχουν μια αντίθετη ηθική από αυτήν που θέλει να επιβάλει σε μια κοινωνία. Οι θεατρικοί συγγραφείς εναντιώνονται στα κακώς κείμενα της κοινωνίας με το δικό τους τρόπο και διαχειρίζονται κάτω από μία διαφορετική προβληματική τα κοινωνικά δρώμενα. Ο άνθρωπος που ενδιαφέρεται για τα κοινά και σέβεται την ελευθερία και την προσωπικότητα των συμπολιτών του είναι το ορθό πολιτικό άτομο¹⁵. Αυτός ο

¹¹ Ibrahim Aly, Yaser of Abdel - Rahman, *Πολιτικές Προεκτάσεις στο έργο του Σοφοκλή: Αίας - Αντιγόνη - Φιλοκτήτης*, Διδακτορική Διατριβή υποβληθείσα στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, στη Φιλοσοφική Σχολή στο Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Κλασικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2002.

¹² Θεοδοσιάδη Σ., *Το θέατρο*, εκδ. Ιδέα, Αθήνα 1978, σ. 45.

¹³ Meier C., *Η πολιτική τέχνη της αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, μτφρ. Φ. Μανακίδου, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997.

¹⁴ Παπαθανασίου Κ., *Η τέχνη του Παράλογου*, χ.έ., Αθήνα 1992, σ. 72.

¹⁵ Πέτρου Ν., *Άνθρωπος και κοινωνία*, εκδ. Τυπογραφείον Κωνσταντινίδη, Αθήνα 1978, σ. 109.

τύπος ανθρώπου, το αληθινό πολιτικό πρόσωπο είναι το ζητούμενο των δραματουργών του Παραλόγου.

Το θέατρο ως δημιουργήμα των ανθρώπων είναι πολιτική πράξη, η οποία στοχεύει στην αφύπνιση του πολίτη και όχι στην εξέγερση. Στην πρώτη περίπτωση εξυπηρετεί τον άνθρωπο, αφού του ανοίγει τους ορίζοντες. Στη δεύτερη χρησιμοποιείται, καπηλεύεται από τους πολιτικούς. Το θέατρο συμμετέχει στην καλλιέργεια της κριτικής σκέψης, ώστε ο άνθρωπος να είναι σε θέση να γνωρίζει τι του χρειάζεται πραγματικά και να στοχεύσει στην κάλυψη αυτών των αναγκών. Παράλληλα, να έχει τη δυνατότητα να επιλέγει και να απορρίπτει ελεύθερα αυτό που επιθυμεί εκείνος και όχι να κατευθύνεται από την Πολιτεία. Είναι γνωστό ότι η τέχνη τροφοδοτείται από την ίδια τη ζωή¹⁶. Αποτελεί υπόθεση του κάθε λαού, αφού εκείνος την παράγει για να εκφραστεί, να μιλήσει μέσα από αυτή και ταυτόχρονα να αντλήσει υλικό, σκέψεις και ιδέες για τη δική του τη ζωή. Η πρακτική αυτή είναι πολιτική πράξη. Η τέχνη γίνεται από τον άνθρωπο για τον άνθρωπο και αγγίζει όλους τους τομείς της ανθρώπινης ζωής, με σκοπό τη βελτίωσή τους, την πνευματική αναβάθμιση τόσο των δημιουργών, όσο και των θεατών.

Η παρούσα εργασία αποτελείται από τρία κεφάλαια. Το πρώτο πραγματεύεται το οικονομικό, κοινωνικό, πολιτιστικό υπόβαθρο της εποχής των συγγραφέων του Θεάτρου του Παραλόγου. Στο δεύτερο δίνονται τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του συγκεκριμένου θεατρικού είδους, καθώς επίσης παρουσιάζεται ο βίος και το έργο των θιασωτών του Παραλόγου. Το τρίτο κεφάλαιο ως αντικείμενο έρευνας έχει την προσέγγιση των κοινωνικών και πολιτικών προβλημάτων, όπως αυτά καταγράφονται από τη συγγραφική πένα του Ιονέσκο και ολοκληρώνεται με τη μελέτη του γεγονότος της θεατρικής πράξης ως πολιτική.

¹⁶ Καράλη Αιμ., «Η τέχνη και η Πολιτική» Πριν 27/05/2019, «Η τέχνη ήταν πολιτική. Ήταν τρόπος συμμετοχής στα κοινά, ήταν μέσο για να εκφραστούν μέσω της αισθητικής μετάπλασης των μύθων στοχασμοί και ερωτήσεις για την πραγματικότητα που βίωναν, για τον πόλεμο, την ειρήνη, το δίκαιο, την εξουσία, τον έρωτα. Άρρηκτα δεμένα το ένα με το άλλο αποτύπωναν ολόκληρο τον άνθρωπο, χωρίς να απομονώνουν ή να αντιπαραθέτουν την μια πλευρά της ύπαρξής του από την άλλη. Αυτού του είδους η αντίληψη έδωσε τα μεγάλα έργα που ακόμα και σήμερα συγκινούν, εκπλήττουν με τους συνειρμούς στους οποίους μας οδηγούν για το πώς «απαντούν» και σε σύγχρονα υπαρξιακά, κοινωνικά και πολιτικά θέματα».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ - ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟ - ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΣΚΗΝΙΚΟ ΠΡΙΝ ΤΗΝ ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ

1.1. Οικονομία - Κοινωνία - Πολιτισμός

Η περίοδος του Μεσοπολέμου δίκαια μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια από τις πλέον ιδιαίτερες οικονομικές περιόδους της Ευρώπης. Οι καταστροφές του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και το πολιτικό σκηνικό που διαμόρφωσε είχε ως αποτέλεσμα να ανοίξει το δρόμο για την επαναχάραξη των συνόρων. Η οικονομία άρχισε να επουλώνει τα τραύματά της μετά το 1924¹⁷.

Τα ευρωπαϊκά κράτη κυρίως δέχθηκαν τις περισσότερες κοινωνικοοικονομικές εξελίξεις. Πολύ σύντομα όμως η επίπλαστη ομαλότητα των κοινωνιών των ευρωπαϊκών κρατών άρχισε να σείεται. Ενδεικτικά οι διάφοροι τομείς της οικονομίας βρέθηκαν σε μια περίοδο συρρίκνωσής τους¹⁸. Το εμπόριο ήταν ο πρώτος τομέας που πλήγηκε. Αυτό είχε ως άμεσο αποτέλεσμα να δημιουργηθούν εμπόδια στις οικονομικές συναλλαγές μεταξύ των κρατών. Το 1929, η Γερμανία, λίγα χρόνια μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, βρέθηκε στο επίκεντρο όλων αυτών των οικονομικών και κοινωνικών εξελίξεων¹⁹. Η Βρετανία, από την πλευρά της, εγκαινιάζει την πολιτική του προστατευτισμού, ενώ αρκετές χώρες είχαν χρεοκοπήσει.

Η οικονομική κρίση κάποιων κρατών επηρέασαν σημαντικά τις οικονομίες άλλων²⁰ με χαρακτηριστικό παράδειγμα την κρίση των Ηνωμένων Πολιτειών που συμπαρέσυρε την οικονομία της Μεγάλης Βρετανίας σε μία αρκετά προβληματική κατάσταση²¹. Οι μεγάλες οικονομικές οντότητες της Ευρώπης επέβαλαν ακόμη ψηλότερους δασμούς έναντι σε άλλες χώρες. Στη Γερμανία, η κλιμάκωση της οικονομικής κρίσης όξυνε περισσότερο το ζήτημα της ανεργίας. Ο αριθμός των ανέργων άγγιξε τα 6.000.000. Ακολούθησε η τραπεζική κρίση. Στις 30 Ιανουαρίου του 1933, στο τιμόνι της Γερμανίας βρέθηκε ο Αδόλφος Χίτλερ. Σύντομα

¹⁷ Γαγανάκη Κ., *Κοινωνική και Οικονομική Ιστορία της Ευρώπης*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 1999, σ. 46.

¹⁸ N North D. C., *Δομή και Μεταβολές στην Οικονομική Ιστορία*, μτφρ. Α. Αλεξιάδης, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2000.

¹⁹ Ράπτη Κ., *Γενική Ιστορία Ευρώπης, τ. Β΄*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 1999, σ. 74.

²⁰ Mark Mazower, *Σκοτεινή Ήπειρος: Ο Ευρωπαϊκός Εικοστός Αιώνας*, Αθήνα, μτφρ. Κουρεμένος Κώστας, εκδ. Αλεξάνδρεια, 2001, σ. 62.

²¹ Bernstein S. & Milza P., *Ιστορία της Ευρώπης τ. Γ΄ - Διάσπαση στην ανοικοδόμηση της Ευρώπης*, μτφρ. Κοκολάκης Μιχάλης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997, σ. 51.

εφαρμόστηκε το πρόγραμμα της δημόσιας εργασίας και από το 1937 σημειώθηκε μια έξαρση της πολεμικής βιομηχανίας. Η Γερμανία κατόρθωσε να χειριστεί την οικονομική κρίση με τέτοιο τρόπο ώστε να εξαλειφθεί η ανεργία αλλά το τίμημα ήταν ακόμη μεγαλύτερο γιατί η πολιτική της οδηγούσε μοιραία στην έναρξη ενός νέου Παγκοσμίου Πολέμου²².

Σημαντικό επίσης χαρακτηριστικό της περιόδου του μεσοπολέμου είναι ότι οι μεγάλες ευρωπαϊκές δυνάμεις έχασαν μέρος της επιρροής τους στις αποικίες. Στην Ανατολική Ευρώπη η Ρωσική επανάσταση του 1917 αποτελεί πλέον μια σταθερά στην παγκόσμια οικονομία και ταυτόχρονα τον αντίποδα της ελεύθερης αγοράς. Για σύντομο χρονικά διάστημα σημειώθηκαν μεγάλες μεταναστατευτικές κινήσεις από την Ε.Σ.Σ.Δ. προς τη Δυτική Ευρώπη²³. Ο καπιταλισμός αντιμετωπίζει με καχυποψία και φόβο την επέκταση της Ε.Σ.Σ.Δ. Στην κεντρική Ευρώπη αντίθετα οι πολιτικές και οι οικονομικές ανακατατάξεις ωθούν τις καταστάσεις στον φασισμό²⁴.

Η άνθηση της διαφήμισης που εξελίσσεται και καταλαμβάνει μεγάλη θέση στον επαγγελματικό χώρο επηρεάζει πάρα πολύ την πώληση αγαθών στην ελεύθερη αγορά. Η βιομηχανία αναπτύσσεται ολοένα και περισσότερο με τη βοήθεια της τεχνολογίας. Ένα άλλο κοινωνικό φαινόμενο είναι η ραγδαία εξέλιξη της αστυφιλίας. Ολοένα και περισσότερο διογκώνονται τα αστικά κέντρα εις βάρος των αγροτικών περιοχών.

Η Γερμανία²⁵ καθώς επίσης και η Ρωσία βρέθηκαν να είναι απομονωμένες από τα υπόλοιπα ευρωπαϊκά κράτη. Χρειάστηκε διαμεσολαβητής στα χρόνια της δεκαετίας του 1920 μεταξύ των επενδυτών και των χωρών που είχαν επίσημα κηρύξει πτώχευση. Το ρόλο αυτό ανέλαβε η Κοινωνία των Εθνών που συνέβαλλε σημαντικά στη σταθεροποίηση των κρατικών προϋπολογισμών και στη δημιουργία μεγάλων κεντρικών τραπεζών. Η οικονομική ανάκαμψη για τα περισσότερα κράτη ήταν προσωρινό γεγονός που οδήγησε τις κυβερνήσεις των οικονομικά δυνατών κρατών να υιοθετήσουν μια προστατευτική πολιτική έναντι των πτωχότερων κρατών. Το όλο

²² Bell P. M. H., *Τα αίτια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου στην Ευρώπη*, μτφρ. Χασιώτης Λουκιανός, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2002, σ. 82.

²³ Alain Blum, Jean-Luis Rallu, «Ευρωπαϊκή δημογραφία μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο», στο Ελένη Αρβελέρ & Maurice Aymard, *Οι Ευρωπαίοι τ. Β': Νεότερη και Σύγχρονη Εποχή*, μτφρ. Μπουρλάκης Πάρις, εκδ. Σαββάλας.

²⁴ Μόνικα Σάρλοτ, «Δημογραφικοί και Κοινωνικοί Μετασχηματισμοί», στο Ελένη Αρβελέρ & Maurice Aymard, *Οι Ευρωπαίοι τ. Β' Νεότερη και Σύγχρονη Εποχή*, μτφρ. Μπουρλάκης Πάρις, εκδ. Σαββάλας.

²⁵ Eric Hobsbawm, *Η εποχή των Άκρων: Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, Αθήνα, μτφρ. Βασίλης Καπετανγιάννης, εκδ. Θεμέλιο, 1997, σ. 32.

σκηνικό συμπλήρωνε η ύφεση της Αμερικανικής βιομηχανίας που επέδρασε δραματικά στην παγκόσμια οικονομία, αυξάνοντας το ποσοστό ανεργίας και μειώνοντας κατακόρυφα τη βιομηχανική παραγωγή. Η καπιταλιστική κρίση καθώς και η σοβιετική απειλή βρέθηκαν αντιμέτωπες με τον εθνικιστικό καπιταλισμό όπως αυτός έλαβε σάρκα και οστά στον φασισμό²⁶ της Γερμανίας και της Ιταλίας. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι σημειώνονταν την περίοδο αυτή επαναστάσεις, κοινωνικές εξεγέρσεις, εργατικές απεργίες. Η ακροδεξιά μερίδα που εξέφραζε απέχθεια στο φιλελευθερισμό της γαλλικής επανάστασης έβλεπε με καχυποψία το μπολσεβικισμό. Σταδιακά ο φασισμός κέρδιζε ερείσματα όχι μόνο στη μεγαλοαστική τάξη, αλλά και στα μεσαία οικονομικά στρώματα που διακατέχονταν από μια ξενοφοβία, από έλλειψη εμπιστοσύνης στην συνεργασία σε επίπεδο κρατών. Στη Γερμανία εξαλείφθηκαν παντελώς τα συνδικάτα και στρατολογήθηκε το εργατικό δυναμικό που υποστήριξε την ανάπτυξη της βαριάς βιομηχανίας και μέσω αυτής του ναζιστικού κινήματος²⁷.

Ένα κοινωνικό φαινόμενο της εποχής αυτής είναι η απελευθέρωση της γυναίκας από τα συντηρητικά δεσμά της κοινωνίας, που την τοποθετούσε μόνο στο ρόλο της συζύγου - μητέρας. Η γυναίκα σταδιακά ανέλαβε θέσεις που στο παρελθόν ήταν ουτοπικό να τις διεκδικήσει. Έκανε αισθητή την παρουσία της στην αγορά, αναλαμβάνοντας καίριες θέσεις. Ο φεμινισμός²⁸ αρχίζει να αποκτά υπόσταση από τη στιγμή που η γυναίκα διαδραματίζει ρόλο στην οικονομία της οικογένειας και της κοινωνίας γενικότερα.

Η γυναίκα επαναπροσδιορίζεται στην οικογένεια και στην κοινωνία. Ο ρόλος και η δράση της γυναίκας αποτελούν τη βάση για τη δρομολόγηση της νέας μορφής οικογένειας²⁹. Συχνά οφείλει να διαδραματίσει ένα κοσμικό ρόλο που μεταβαίνει από τον απλό ανταγωνισμό - εντυπωσιασμό, στο χώρο της χειραφέτησης³⁰. Η γυναίκα

²⁶ Roger Griffin, *Modernism and Fascism*, εκδ. Palgrave Macmillan, 2007.

²⁷ Berstein S., *Δημοκρατίες, αυταρχικά και ολοκληρωτικά καθεστώτα στον 20^ο αιώνα*, μτφρ. Στροϊκού Ηρακλεία, εκδ. Ποιότητα, Αθήνα 2001, σ. 150.

²⁸ John McGuire, *From the Courts to the State Legislatures: Social Justice Feminism, Labor Legislation, and the 1920's*, σσ. 225-246, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0023656042000217264> ανακτήθηκε στις 23 Ιανουαρίου 2007.

²⁹ Bryson Valerie, *Φεμινιστική Πολιτική Θεωρία*, μτφρ. Πανάγου Ελεάννα, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2005.

³⁰ Παμπούκη Γ, *Ιστορίες ντροπής. Οι άνδρες, οι θρησκείες, οι νόμοι και η μοίρα των γυναικών*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2013, για το ζήτημα της θέσης της γυναίκας στην κοινωνία πρβλ., Simone De Beauvoir, *Το δεύτερο φύλο*, μτφρ. Σιμόπουλος Κυριάκος, εκδ. Γλάρος, Αθήνα 2006.

διαδραματίζει πλέον ένα σημαντικό ρόλο και στη βιομηχανική εργασία. Στη μεταπολεμική περίοδο σταδιακά κερδίζει έδαφος και σε άλλους τομείς, εκπαίδευση, κοινωνία³¹. Αυτά τα στοιχεία λαμβάνονται την περίοδο αυτή υπόψη και από τους υπεύθυνους της βιομηχανίας του ενδύματος, από τη στιγμή που ο ρόλος της γυναίκας της μεγαλοαστικής τάξης διαφοροποιείται από αυτής της αστικής ως προς τη λάμψη και την οικονομική επιφάνεια. Οι γυναίκες των οικονομικά κατώτερων στρωμάτων οφείλουν να είναι σύζυγοι, μητέρες και με επιμελημένη εμφάνιση. Οι ανάγκες των γυναικών των κατώτερων οικονομικά στρωμάτων θα τις οδηγήσει στην αγορά της βιομηχανοποιημένης μόδας, που πλέον θα αποτελέσει σημαντικό παράγοντα της οικονομίας.

Ο κινηματογράφος³² είναι ένα νέο μέσο της εποχής με μεγάλη δύναμη, αφού μπορεί και δημιουργεί κοινωνικά πρότυπα και αξίες. Τα θέματα με τα οποία ασχολείται αφορούν τον κάθε άνθρωπο, που τη συγκεκριμένη περίοδο προσπαθεί να επιβιώσει³³. Ο κινηματογράφος την περίοδο του μεσοπολέμου αντιδρά στις νέες κοινωνικές, οικονομικές, πολιτισμικές, πολιτικές συνθήκες. Ένα από τα βασικά θέματά του είναι η ζωή στα μεγάλα αστικά κέντρα³⁴.

Η περίοδος του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα στην Ευρώπη, ήταν ο χρόνος δράσης σημαντικών καλλιτεχνών και εμφάνισης νέων καλλιτεχνικών ρευμάτων που σηματοδότησαν την αρχή της σύγχρονης τέχνης. Σημειώνεται μια ανατροπή στο καλλιτεχνικό κατεστημένο. Τα πολιτικά, κοινωνικά, οικονομικά γεγονότα με κυρίαρχο το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οδήγησαν στην αναγκαιότητα της ανατροφοδότησης των καλλιτεχνών με νέα ερεθίσματα αλλά και της εύρεσης νέων τρόπων έκφρασής τους, κάνοντας χρήση διάφορα νέα μέσα και πρότυπα³⁵. Η απεικόνιση της πραγματικότητας και η έκφραση των καλλιτεχνών μέσα από τις δημιουργίες τους δίνουν σταδιακά τη θέση τους σε μια διαφορετική αναπαράσταση της εικόνας καθαρά πιο εσωτερική. Τα χρώματα, το σχήμα στις πρώτες δεκαετίες αποδεσμεύονται, αυτονομούνται και ταυτόχρονα αποτελούν το κέντρο βάρους της καλλιτεχνικής έκφρασης³⁶.

³¹ Nussbaum C. Martha, *Φύλο και κοινωνική δικαιοσύνη*, μτφρ. Καλαϊτζής Νεκτάριος, Αθήνα 2005.

³² Thompson K. - Bordwell David, *Ιστορία του Κινηματογράφου, Μια εισαγωγή*, μτφρ. Λερός Νίκος - Κολαίτη Ρίτα, εκδ. Πατάκης, Νοέμβριος 2011.

³³ Θεοδωράκη Σ., *Κινηματογραφικές Πρωτοπορίες*, εκδ. Νεφέλη, 1990, σ. 34.

³⁴ *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*, εκδ. Mark Shiel & Tony Fitzmaurice, Blackwell 2001.

³⁵ Argan G.K., *Η μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Παπαδημήτρη Λ., Αθήνα 1995, σσ. 301-303.

³⁶ Αναστασιάδου Σ., *Η τέχνη στο δεύτερο μισό του κ' αιώνα*, χ.έ., Αθήνα 2005, σ. 75.

Η περίοδος αυτή αποτελεί χρονικά τη μήτρα της διαμόρφωσης του μοντερνισμού. Τα καλλιτεχνικά ρεύματα που επηρεάζουν όλες σχεδόν τις τέχνες αποτελούν δρόμους αναζήτησης διεξόδων στους προβληματισμούς των καλλιτεχνών, που είναι επηρεασμένοι όχι μόνο από τις πνευματικές κινήσεις, αλλά και από τη σκληρή πραγματικότητα της εποχής, όπως αυτή αποτυπώθηκε από τις αρχές του 20^{ού} αιώνα μέχρι και το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου³⁷.

Οι ραγδαίες τεχνολογικές εξελίξεις, ο αναλώσιμος χαρακτήρας που αποκτά η ζωή του ανθρώπου, η χρήση και η μετατροπή του από πρόσωπο σε μονάδα, καθώς επίσης και η προσπάθεια διαμόρφωσης κοινής ιδεολογίας είτε του καπιταλισμού και της ελεύθερης αγοράς, είτε του κουμμουνισμού και του πλήρους κρατικού παρεμβατισμού, ώθησαν τους καλλιτέχνες να κατευθυνθούν σε νέες εκφράσεις της δημιουργικότητάς τους. Αυτή η κατάσταση σημάδεψε έντονα τον μοντερνισμό και τον πολιτισμό της συγκεκριμένης περιόδου.

Η τέχνη έχει κοινωνικό - πολιτισμικό υπόβαθρο. Σε όλη την ιστορία της δεν υπήρξε ποτέ αποκομμένη από τις κοινωνικές συνθήκες. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι αποτελεί όχι μόνο την κάλυψη των αναγκών του ανθρώπου για έκφραση, αλλά ότι παράλληλα είναι αποτέλεσμα μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας, η οποία σαφέστατα επηρεάζεται από τα ιστορικά, πολιτικά, κοινωνικά δεδομένα της κάθε εποχής. Η σχέση της τέχνης και του κοινωνικού συνόλου θεωρείται δεδομένη από τη στιγμή, που οι καλλιτέχνες ως τμήμα της, είναι αυτοί που θα δημιουργήσουν μέσα στο συγκεκριμένο κάθε φορά κοινωνικό - πολιτικό - πολιτισμικό γίνεσθαι, αποτελώντας παράλληλα τους διαμορφωτές αυτού του κόσμου³⁸.

Μια δεύτερη προσέγγιση του όρου θα μπορούσε να υποστηρίξει ότι η τέχνη είναι μια παρόρμηση του ανθρώπου, της οποίας τα βαθύτερα αίτια βρίσκονται στο χώρο του ασυνείδητου του συγκεκριμένου ανθρώπου, που τη δημιουργεί, ή της κοινωνίας ως σύνολο. Αυτό ταυτόχρονα δικαιολογεί και τις εναλλαγές των τεχνοτροπιών, των καινοτομιών και της μείξης των πολιτισμικών ρευμάτων, που αντικατοπτρίζεται σε κάθε μορφής τέχνης. Είτε γίνεται λόγος για την λογοτεχνία είτε για τη μουσική, που είναι προσιτή στη συντριπτική πλειοψηφία του κόσμου, η έμπνευσή τους στηρίζεται αναμφισβήτητα στις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής. Η

³⁷ WatkinD., *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*, μτφρ. Κουρεμένος Κ., εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1995, σσ. 558-600.

³⁸ Γέμπου Ελ., «Ο κοινωνικός ρόλος της τέχνης», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 20 (2008), σ. 200.

διαμόρφωση ενός στυλ και στη συνέχεια η υιοθέτηση των επί μέρους στοιχείων του προϋποθέτει πλούσια γνώση των γραμμών και των τάσεων που προηγήθηκαν και συνειδητοποίηση των κοινωνικο - πολιτισμικών ρευμάτων που επικρατούν. Στον μεταπολεμικό κόσμο της τέχνης, πέρα του πρωτότυπου καλλιτεχνικού ρεύματος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, δεν είχαν αποσιωπηθεί, ούτε είχε εξαντληθεί στο έπακρο η δυναμική τους. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι οι άνθρωποι της τέχνης πέτυχαν τη διεύρυνση του κυβισμού, του φουτουρισμού, του κονστρουκτιβισμού, του ντανταϊσμού πάνω σε νέες βάσεις³⁹.

Οι καλλιτέχνες, οι συγγραφείς ενστικτωδώς, καθώς διαδέχεται η μια εποχή την άλλη, επιλέγουν ή απορρίπτουν τα βασικά στοιχεία τους. Ανάλογα με τις οικονομικές συνθήκες, που πρακτικά είναι ο σημαντικότερος παράγοντας ανάπτυξης της τέχνης και της εξάπλωσης των καινοτόμων ιδεών πάνω σε κάθε δημιούργημα της ανθρώπινης διανοητικής, παρατηρείται άλλοτε άνθηση της καλλιτεχνικής παραγωγής και άλλοτε μία εσωστρέφεια των δημιουργών. Η τέχνη και η διανοητική μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου κάλυπτε τις ανάγκες των ανθρώπων όπως γίνεται σε κάθε εποχή, προσπαθώντας να γίνει αντιληπτό τι είναι πιο δόκιμο να δημιουργηθεί, ούτω ώστε να προβληματιστεί ο άνθρωπος, να αφυπνισθεί και να δρομολογηθεί ο επαναπροσανατολισμός της ζωής, της σκέψης του σε νέες βάσεις.

Ένα από τα βασικά γνωρίσματα της μεταπολεμικής τέχνης είναι ότι αποδεσμεύεται από κάθε είδος συνόρων και περιορισμών. Συγκεκριμένα, υπερβαίνει τα εθνικά σύνορα και οδηγείται σε ένα είδος διεθνισμού. Παύει το κάθε κράτος να σχετίζεται σχεδόν αναγκαστικά με κάποιο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα⁴⁰. Επιπρόσθετα, την εποχή του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου σημειώνεται μια μαζική φυγή καλλιτεχνών, διανοουμένων και επιστημόνων από τη γηραιά Ήπειρο στην Αμερική, γεγονός που σήμαινε ότι μεταφέρθηκε σταδιακά το κέντρο των τεχνών από το Παρίσι στη Νέα Υόρκη⁴¹.

Η τέχνη ως ένα βαθμό ακολούθησε τα συμπαρομαρτούντα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και επηρεάστηκε άμεσα από τις όποιες καταστάσεις, που στο

³⁹ Argan Giulio-Carlo, *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφρ. Παπαδημήτρη Λίνα, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013.

⁴⁰ Ήταν σχεδόν παγιωμένο πως η Γερμανία και η Αυστρία ήταν οι χώρες που ακολουθούσαν τις εξπρεσιονιστικές μορφές έκφρασης, αντίστοιχα η Ρωσία με τον Κονστρουκτιβισμό. Η Ιταλία θεωρούνταν η χώρα του Φουτουρισμού.

⁴¹ Honour Hugh & Fleming John, *A world History of Art*, εκδ. Laurence King Publishing, Λονδίνο 1998, σ. 708.

βαθμό αυτόν δεν είχε ξαναζήσει η ανθρωπότητα. Η ανάγκη του ανθρώπου για επιβίωση, για οικονομική σταθεροποίηση επιβάλλει συνειδητά ή μη την απλοποίηση της ζωής και τη συμμετοχή σ' αυτήν και της ανθρώπινης διανοήσης, που αλλάζει ριζικά. Η τέχνη είναι μια ευρεία έννοια, που καλύπτει όχι μόνο την ανάγκη της έκφρασης του ανθρώπου, αλλά διαμορφώνει μια συγκεκριμένη πρόταση που συμπεριλαμβάνει τον καθημερινό βίο⁴², τις συναλλαγές του με τους άλλους ανθρώπους, ουσιαστικά την συνύπαρξή του μέσα σε έναν κόσμο, ο οποίος προσπαθεί να βρει νέες βάσεις να στηριχθεί. Η εποχή της νεωτερικότητας έχει ναυαγήσει και, μαζί με αυτή, και ο άνθρωπος, που επιχειρεί να αποδεσμευτεί από τη λατρεία της ανθρώπινης λογικής⁴³. Η ραγδαία τεχνολογική ανάπτυξη, αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία οικοδομήθηκε ο πολιτισμός⁴⁴ και ταυτόχρονα ήταν το βασικό αίτιο εκλογίκευσης των πάντων, ακόμη και του ανθρώπινου προσώπου⁴⁵.

Επί της ουσίας, ενώ η ανάπτυξη των επιστημών στόχευε στην ενηλικίωση της ανθρωπότητας⁴⁶ ωστόσο η χρήση των επιτευγμάτων τους «δέσμευσε» τον άνθρωπο και τον περιέπλεξε στο κυνήγι της δόξας, της δύναμης, της εξουσίας⁴⁷, που σταδιακά οδήγησε στην ακραία κατάσταση του φασισμού⁴⁸, που ταλάνισε τον κόσμο και απέδειξε ότι όχι μόνο δεν επιτεύχθηκε η επιδιωκόμενη ωρίμανση, αλλά τουναντίον έλαβε χώρα μία ύπουλη «υποδούλωση», την οποία αντιλήφθηκαν, στο πραγματικό μέγεθός της, ελάχιστοι άνθρωποι της διανοήσης και των τεχνών, οι οποίοι μετατράπηκαν σε εστίες αλήθειας, αγωνιστικότητας, προόδου, προσπαθώντας μέσα

⁴² Pischel - Frascini Gina, *A world History of Art: Painting, Sculpture, Architecture, Decorative Arts*, εκδ. Simon and Schuster, 1975, σ. 72, πρβλ. Bernard Myers & Trewin Copplestone, *The History of Art, Architecture, Painting, Sculpture*, εκδ. Dorset Press, 1992.

⁴³ Harvey David, *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας. Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, μτφρ. Αστερίου Ελένη, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2009, πρβλ. Κουστουράκη Γ. & Ασημάκη Α., «Όψεις της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας στο περιεχόμενο των curricula της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης (1982-2003)» στο *ΙΓ' Διεθνές Συνέδριο Παιδαγωγικής Εταιρίας Ελλάδος, «Αναλυτικά Προγράμματα και Σχολικά Εγχειρίδια: Ελληνική Πραγματικότητα και Διεθνής Εμπειρία*», Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 20-22 Νοεμβρίου 2009.

⁴⁴ Giddens Antony, *Οι συνέπειες της νεωτερικότητας*, μτφρ. Μερτίκας Γιώργος, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2014.

⁴⁵ Κυρίτση Αλ.-Αν., «Homo Faber versus Deus Faber. Τεχνολογία και θρησκεία στην νεωτερικότητα», στο Θ. Λίποβατς, Ν. Δεμερτζής, Β. Γεωργιάδου, *Θρησκείες και Πολιτική στην Νεωτερικότητα*, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2002, σ. 93.

⁴⁶ Foucault Michel, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Παπαγιώργης Κωστής, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2016, σ. 34.

⁴⁷ Φρυδάκη Ε., *Η διδασκαλία στην τομή της νεωτερικής και της μετανεωτερικής σκέψης*, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2009.

⁴⁸ Συριοπούλου-Δελλή Χ., *Η παιδεία στη μετανεωτερική εποχή: Η περίπτωση της ειδικής αγωγής*, εκδ. Γρηγόρης, Αθήνα 2003.

από το έργο τους να αφυπνίσουν και να δημιουργήσουν το κατάλληλο πνευματικό υπόβαθρο ερμηνείας του ανθρώπου και των ανησυχιών του⁴⁹.

Αναντίρρητα υφίσταται μια άμεση σχέση και αλληλεπίδραση μεταξύ τέχνης και ιστορικών συνθηκών, καλλιτεχνικής έκφρασης και ανθρώπινης ζωής. Το προσωπικό στυλ του κάθε δημιουργού αφενός εκφράζει τη διάθεσή του, αφετέρου αποτελεί πρόταση και γενικότερα επιδρά σημαντικά στην πνευματική, πολιτισμική και κοινωνική κατάσταση. Επίσης, το καλλιτεχνικό «φαίνεσθαι» ενός δημιουργού αντικατοπτρίζει έμμεσα την κοινωνική τάξη, το οικονομικό υπόβαθρο, τις καλλιτεχνικές επιρροές που έχει δεχτεί και, ασφαλώς, πτυχές του χαρακτήρα του. Η τέχνη είναι ένας σιωπηλός κώδικας επικοινωνίας του πομπού, που είναι ο καλλιτέχνης, με τον αποδέκτη, που είναι όσοι θα ζήσουν, θα βρεθούν ενώπιον του συγκεκριμένου πολιτιστικού αγαθού⁵⁰. Ασφαλώς και η τέχνη δεν είναι το μέσο κάλυψης πρακτικών αναγκών. Είναι μέσο δια του οποίου ο άνθρωπος μπορεί να επικοινωνήσει και συγχρόνως να προσφέρει πληροφορίες τόσο για την προσωπικότητά του, όσο και για το πολιτισμικό, κοινωνικό και προσωπικό του στάτους. Για παράδειγμα, δεν είναι τυχαίο το γεγονός της χρήσης των μουντών χρωμάτων στην περίοδο του πολέμου, αλλά και στην μεταπολεμική περίοδο, κατά την οποία οι άνθρωποι αντιμετώπιζαν τόσο σημαντικά οικονομικά και κοινωνικά προβλήματα. Εν συντομία θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αντικατοπτρίζει το εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου.

Μεγάλη μερίδα καλλιτεχνών χρησιμοποίησαν την τέχνη ως μέσο δια του οποίου θα αναφέρονταν στη φρικαλεότητα του πολέμου και παράλληλα θα έπαιρνε σάρκα και οστά η προσωπική τους αντίσταση, ως φωνή διαμαρτυρίας για όλα τα πεπραγμένα, που ταλάνισαν σύσσωμη την ανθρωπότητα. Ταυτόχρονα, τα έργα τους αποτελούν μία φωνή διαμαρτυρίας και συνεχούς υπενθύμισης για όλους αυτούς που ανεμπόδιστα θα επιχειρήσουν παρόμοιες πρακτικές - εγκλήματα κατά της ανθρωπότητας. Αποτελεί παλαιά τακτική των ανθρώπων της τέχνης να εκφράζουν μέσα από τα έργα τους τις προσωπικές απόψεις τους ακόμη και αν αυτές είναι αντίθετες με τις ιδέες που συγκροτούν το πνευματικό και πολιτικό στάτους της

⁴⁹ Λυοτάρ Ζ.Φ., *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδ. Γνώση, Αθήνα 2008, σ. 142.

⁵⁰ Arnheim Rudolf, *Η τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, μτφρ. Ποταμιάνος Ιάκωβος, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2005, σσ. 76-78.

εκάστοτε εποχής⁵¹. Η δυστυχία, οι καταστροφές του πολέμου και η κατακρεούργηση όλων των εκφάνσεων της ανθρώπινης ζωής είναι απτά σημεία που καταμαρτυρούν το βαθμό στον οποίο ταλαιπωρήθηκε ο άνθρωπος από τον πόλεμο⁵². Οι καλλιτέχνες, μέσα από το χάος του πολέμου, την παρουσίαση της βίας και την απαξίωση της ανθρώπινης υπόστασης στον απόλυτο βαθμό, δηλώνουν τον ζοφερό χαρακτήρα του πολέμου και την επίδρασή του στους ανθρώπους, όπως αυτή μαρτυρείται στη σκέψη, την πράξη, την καλλιτεχνική έκφραση⁵³. Η απαξίωση του πολέμου είναι πηγή έμπνευσης των καλλιτεχνών. Συγκεκριμένα, από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ακόμη υπάρχουν καλλιτέχνες που επηρεάστηκαν από την καταστροφική μάστιγα που σαρώνει τα πάντα και κυρίως τον άνθρωπο και τονίζουν την αποδοκιμασία τους μέσα από την καλλιτεχνική τους πορεία⁵⁴, η οποία συχνά λαμβάνει νέα μορφή και κατά συνέπεια εκφραστικά μέσα⁵⁵. Αυτή η διαδικασία ήταν μία φυσική αντίδραση των ανθρώπων των τεχνών, η οποία δεν έπαψε ποτέ να υφίσταται, καθώς σημειώνονται παρόμοιες κινήσεις καλλιτεχνών σε πολέμους που έγιναν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο⁵⁶.

Η περίοδος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου για το ευρωπαϊκό θέατρο ήταν αρκετά σημαντική και καταλυτική, γιατί ανέκοψε τη σύγκρουση του σοβαρού με το ελαφρύ θέατρο. Παρατηρείται έντονα μία κίνηση αποδέσμευσης από την πολιτική ζωή και τον αντικατοπτρισμό της επιβολής της πάνω στο θεατρικό σανίδι⁵⁷. Υπήρξαν αρκετά αστικά κέντρα στα οποία η θεατρική σκηνή παρέμεινε ζωντανή και τροφοδοτούσε τον κόσμο με αντιπολεμικά μηνύματα που αποσκοπούσαν στην ανασυγκρότηση της ανθρώπινης ύπαρξης⁵⁸.

Στο Λονδίνο αντίθετα οι ηθοποιοί στράφηκαν σε πιο εύπεπτες και ευχάριστες θεατρικές προτάσεις. Ωστόσο δεν έλειψαν και ενδιαφέρουσες αναβιώσεις των σαιξπηρικών έργων ακόμη και σε περιοχές που στην πλειοψηφία αποτελούνταν από

⁵¹ Gombrich E.H., *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Κασδαγλή Λίνα, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1994, σ. 402.

⁵² Brandon L., *Art and War*, I.B. Tauris, Νέα Υόρκη 2007, σ. 26.

⁵³ Χρήστου Χ., *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 19ου αιώνα*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1990, σ. 43.

⁵⁴ Χαραλαμπίδη Α., *Η τέχνη του εικοστού αιώνα, Ζωγραφική - Πλαστική - Αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου*, τ. Β΄, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 105.

⁵⁵ Χρήστου Χ., *Η Ζωγραφική του 20ου αιώνα*, εκδ. Εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 1986, σ. 168

⁵⁶ Hopkins D., *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press, Oxford 2000, σ. 123.

⁵⁷ Fisher-Lichte Erika, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, μτφρ. Σαγκριώτης Γιώργος, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2012, σσ. 176-178.

⁵⁸ Allardyce Nicoll, *Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Από τον Αισχύλο ως τον Ανουίγ*, μτφρ. Οικονόμου Μαρία, εκδ. Πνοή Αθήνα, σ. 754.

εργατικούς η αγροτικούς πληθυσμούς. Ιδρύθηκε παράλληλα στο Λονδίνο το Συμβούλιο Προστασίας της Μουσικής και των Καλών Τεχνών, το οποίο επιχορηγήθηκε από το κράτος και μετατράπηκε στη συνέχεια στο Καλλιτεχνικό Συμβούλιο της Μεγάλης Βρετανίας. Ως κρατικός φορέας, ενδιαφερόμενος για το ρόλο του θεάτρου και του ρόλου του στο σύγχρονο άνθρωπο, το Καλλιτεχνικό Συμβούλιο επέδειξε ιδιαίτερο ζήλο στην υποστήριξη των νέων δραματογραφικών ταλέντων. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι στην Αγγλία διαμορφώθηκε σταδιακά την περίοδο αυτή ένα ιδιαίτερα ικανό κοινό για ποιητικό δράμα. Το θέατρο υπήρξε ένας αναπάντεχος πνευματικός φάρος μέσα στη δίνη του πόλεμου⁵⁹.

Στο Παρίσι σημειώνεται μία έντονη θεατρική κίνηση γιατί αναζητά νέους δρόμους, οραματίζεται να βρεθεί σε νέους πνευματικούς ορίζοντες⁶⁰. Το θέατρο στη Γαλλία σπάει τα δεσμά του μετά από την καταπίεση της γερμανικής κατοχής και με κύριο αντιπρόσωπο του, τον Ζαν-Πολ Σαρτρ⁶¹ και τον υπαρξισμό⁶², του δίνει μία νέα φιλοσοφία γύρω από το θέατρο και τους στόχους του⁶³. Με τον Σαρτρ συγγενεύει ο Αλμπέρτ Καμύ, για τον οποίο ο Σαρτρ ανέφερε ότι στο έργο του πραγματοποιείται ο συγκερασμός της ηθικής με τις σύγχρονες αντιλήψεις, γεγονός που το καθιστά πρωτοποριακό και αναμφισβήτητα είναι το απαύγασμα της γαλλικής διανοήσης⁶⁴.

Στην αντίπερα όχθη του ατλαντικού το θέατρο επιβιώνει και μετασχηματίζεται σε ένα χώρο ελπίδας, καλλιτεχνικής έκφρασης και επιρροής του ανθρώπου. Παρατηρείται ευχάριστα ότι υπάρχει θεατρική συγγραφική παραγωγή. Πολύ σημαντικός Ο Ευγένιος Ο' Νηλ, ο οποίος διακρίθηκε για τις τεχνικές ρεαλισμού που είχε χρησιμοποιήσει καθώς επίσης για τη θεματολογία του. Οι ήρωες του ήταν περιθωριακοί άνθρωποι που προσπαθούσαν να πραγματοποιήσουν τα όνειρα τους φτάνοντας σε σημείο απόγνωσης κάθε φορά που δεν πετύχαιναν την πραγμάτωση τους⁶⁵. Ιδιαίτερα παραγωγικός και σημαντικός θεατρικός συγγραφέας

⁵⁹ Ο.π., σ. 662.

⁶⁰ Hartroll Phyllis, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1980.

⁶¹ Francis Jeanson, *Ζαν-Πωλ Σαρτρ Λογοτέχνης, Φιλόσοφος, Αγωνιστής*, μτφρ. Ζωρζ Σαρρή, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1980.

⁶² Chenu Joseph, «Ο Jean Paul Sartre και η υπαρξιακή φιλοσοφία», *Πολιτική Επιθεώρησης*, 7-8 (1946), σσ. 397-403.

⁶³ Bernard - Henri Levy, *Ο αιώνας του Σάρτρ*, μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια, εκδ. Scripta, Αθήνα 2004.

⁶⁴ «Ο επαναστατημένος άνθρωπος», μτφρ. Τζούλια Τσακίρη, εκδ. Μπουκουμάνη, Αθήνα 1971. Στον πρόλογο (σσ. 9-10) παρουσιάζεται τμήμα του επικήδειου λόγου που εκφώνησε ο Ζαν-Πωλ Σαρτρ.

⁶⁵ Brockett G. Oscar, *Ιστορία Θεάτρου*, εκδ. Κοαν, Αθήνα 2022, σ. 83.

της περιόδου αυτής είναι ο Άρθουρ Μίλλερ⁶⁶, που καταπιάστηκε αρκετά με το μεταναστευτικό ζήτημα⁶⁷. Η αμερικανική δραματουργία προβληματίστηκε και ασχολήθηκε με το πρόβλημα των νέγων. Παρατηρείται μία στροφή ως προς τη θεματολογία των θεατρικών έργων, η οποία ξεφεύγει από τη μυθοπλασία και εστιάζει στην παρουσίαση των προβλημάτων της εποχής. Επίσης ο Tennessee Williams⁶⁸ είναι ο συγγραφέας εκείνος που θα ασχοληθεί περισσότερο από τους συγχρόνους του με το ανθρώπινο πρόσωπο και τα αδιέξοδα του.

1.2. Καλλιτεχνικά ρεύματα που συνέθεσαν το πολιτισμικό γίγνεσθαι της μεταπολεμικής εποχής

1.2.1. Εξπρεσιονισμός

Ο εξπρεσιονισμός είναι το καλλιτεχνικό ρεύμα⁶⁹ που αφορά τη ζωγραφική στην Ευρώπη των αρχών του προηγούμενου αιώνα. Την πάγια μορφή του την έλαβε στη Γερμανία, περί το 1914⁷⁰. Αν και δεν υπήρχε ιδιαίτερη οργανωμένη ομάδα καλλιτεχνών που να θέλουν να αυτοαποκαλούνται εξπρεσιονιστές, υπήρξαν μικρές καλλιτεχνικές ομάδες⁷¹, όπως η Blaue Reiter και η Die Brücke, που δραστηριοποιούνταν στο Μόναχο η πρώτη και στη Δρέσδη η δεύτερη. Ο γάλλος ζωγράφος Ζ. Ερβέ χρησιμοποίησε πρώτος στις αρχές του 20^{ου} αιώνα τον όρο εξπρεσιονισμό⁷².

Επίσημα, ο εξπρεσιονισμός αποδίδεται στον Antonin Matejcek, ο οποίος χρησιμοποίησε τον όρο το 1910. Κύριο γνώρισμα του εξπρεσιονισμού είναι ότι προσπαθεί να αποδώσει το περιεχόμενο και την ένταση του συναισθήματος⁷³

⁶⁶ Γεωργουσόπουλου, Κ. (14-02-2005). [«Ένας δημιουργός ακτιβιστής»](#). *Επικαιρότητα - Πολιτισμός (Τα Νέα)*. Ανακτήθηκε στις 23 Σεπτεμβρίου 2009.

⁶⁷ Gottfried Martin, *Arthur Miller: His life and Work*, εκδ. Capo Press, Cambridge 2010.

⁶⁸ Brown, J. R., *The Oxford Illustrated History of Theatre*, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 2001.

⁶⁹ Λαμπράκη-Πλάκα Μ., *100 χρόνια Εθνική Πινακοθήκη. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής ζωγραφικής*, εκδ. Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Σούτζου, Αθήνα 2001, σ. 190.

⁷⁰ Bassie A., *Εξπρεσιονισμός*, μτφρ. Καυάλη Ν., εκδ. Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2008, σ. 202.

⁷¹ Demicheli M., *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα*, μτφρ. Παπαματθιάκη Λ., εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1992, σ. 103.

⁷² Ο εξπρεσιονισμός έχει τη ρίζα του στο γαλλικό όρο *expression* που σημαίνει την άμεση έκφραση συναισθημάτων, Λυδάκη Σ., *Σύντομο Λεξικό Όρων της Ζωγραφικής*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1977, σ. 121.

⁷³ Λυδάκη Σ., ό.π., σσ. 30-32.

χρησιμοποιώντας έντονα χρώματα και τονισμένα περιγράμματα εις βάρος της μορφής⁷⁴. Οι καλλιτέχνες, διαστρεβλώνοντας και παραμορφώνοντας το σχήμα, απέδιδαν μια εκρηκτική αίσθηση της εικόνας⁷⁵. Οι γραμμές στον εξπρεσιονισμό αποδίδονται με ακανόνιστο τρόπο, κάνοντας συχνή χρήση χρωματικής αντίθεσης⁷⁶.

Σημαντικοί εκπρόσωποι του εξπρεσιονισμού είναι οι: Wassily Kandinsky, Edvard Munch, Oskar Kokoschka, Franz Marc, August Macke, Otto Mueller, Schmidt - Rottluff. Ο εξπρεσιονισμός δέχτηκε την επιρροή προγενέστερων καλλιτεχνών όπως του Βαν-Γκονγκ και του Μουνκ, καθώς και από έργα αφρικανικής τέχνης. Παράλληλα αποτέλεσε ο ίδιος πηγή έμπνευσης πολλών ζωγράφων της Ανατολής και χαρακτών κυρίως Αιγυπτίων⁷⁷. Το καλλιτεχνικό ρεύμα του εξπρεσιονισμού πέρασε και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως το θέατρο, τη λογοτεχνία, τη μουσική, τον κινηματογράφο⁷⁸.

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, είναι ένα από τα σημαντικά μεταπολεμικά ρεύματα, που εμφανίστηκε στην Αμερική⁷⁹ στο ξεκίνημα του Ψυχρού Πολέμου. Αποτελεί καλλιτεχνικό ρεύμα της ζωγραφικής⁸⁰. Συνδυάζει στοιχεία του γερμανικού εξπρεσιονισμού και την αφηρημένη τάση άλλων καλλιτεχνικών ρευμάτων, όπως του φουτουρισμού και του κυβισμού. Πρόκειται για μία στροφή των καλλιτεχνών που έχει καθαρά εσωτερικό χαρακτήρα⁸¹, οι οποίοι δημιουργούν μία νέα αισθητική που έχει καθαρά αντιπολεμική χροιά⁸².

Αρχικά πρόκειται για έναν όρο, του οποίου εμπνευστής είναι ο A. Barr, αναφερόμενος σε μία κατηγορία ζωγράφων που η βάση τους δομικά αποτελείται από

⁷⁴ Χρήστου Χ., *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική του εικοστού αιώνα*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2006, σ. 203.

⁷⁵ Δασκαλοθανάση Ν., *Νεότερη και Σύγχρονη Τέχνη*, εκδ. ΕΑΠ., Πάτρα 1997-1999, σ. 29.

⁷⁶ Παπανικολάου Μ., *Η Ελληνική Τέχνη του 20^{ού} αιώνα. Ζωγραφική-Γλυπτική*, εκδ. Βάνιας, Αθήνα 2006, σ. 104.

⁷⁷ Fathi Ahmed, *Η αφοσίωση στην Τέχνη και στην Γραφική Τέχνη*, Έρευνα για το 6^ο Συνέδριο Σχολής Καλών Τεχνών Πανεπιστημίου του Minia, 1992.

⁷⁸ Foster H, Krauss R., Bois Y.A. & Buchloh T., *Η τέχνη από 1900 - Μοντερνισμός - Αντιμοντερνισμός - Μεταμοντερνισμός*, μτφρ. Τσολακίδου Γιώτα, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2007, σ. 180.

⁷⁹ Ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός, χαρακτηρίζεται και ως Σχολή της Νέας Υόρκης. Θεωρείται από τα πρώτα ρεύματα στη ζωγραφική το οποίο αναπτύχθηκε εκτός ευρωπαϊκού χώρου. Ο Robert Coates διακεκριμένος κριτικός τέχνης ήταν ο πρώτος που έκανε χρήση του όρου *αφηρημένος εξπρεσιονισμός*.

⁸⁰ Χαραλαμπίδη Α., *Η τέχνη του εικοστού αιώνα...*, ό.π., σ. 60.

⁸¹ Polcari Stephen, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, εκδ. Cambridge University, Νέα Υόρκη 1991, πρβλ. Jachec Nancy, *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism 1940 - 1960*, εκδ. Oxford Brookes University, 2000.

⁸² Bradford D.M., *The Theater is in the Street- Politics and Performance in Sixties America*, University of Massachusetts Press, Βοστώνη 2004, σ. 127.

δύο στοιχεία: το πρώτο είναι το συναίσθημα και το δεύτερο ο αυθορμητισμός των οποίων η κατάληξη είναι η τάση για ένα είδος ορθολογιστικής τελειότητας⁸³. Υπάρχει μία σαφή διαίρεση του συγκεκριμένου ρεύματος με κοινή αφετηρία και αρχές παρ' όλο που διαφοροποιούνται. Η πρώτη ομάδα είναι η λεγόμενη ζωγραφική της χειρονομίας, της πράξης, και η δεύτερη εστιάζει στη ζωγραφική του χρωματικού πεδίου⁸⁴. Ο Pollock, που είναι ο κύριος εκπροσώπος της πρώτης τάσης, αρνούνταν την οποιαδήποτε σύμβαση της κλασικής ζωγραφικής, μη δεχόμενος ακόμη και τον τρόπο με τον οποίο θα είναι τοποθετημένα τα έργα στον τοίχο. Αντίθετος με την παραδοσιακή ζωγραφική, μη γνωρίζοντας και ο ίδιος του το πως θα ολοκληρωθεί ο πίνακας, αναζητούσε την πλήρη ελευθερία την οποία αντιλαμβάνονταν και ο θεατής του έργου, ο οποίος στη συνέχεια ελεύθερος θα δώσει τη δική του εξήγηση και θα συνδέσει το έργο με την πραγματικότητα που ζει⁸⁵. Ουσιαστικά πρόκειται για τον αντίποδα της δόμησης της εικόνας όπως την προτάσσει ο Κυβισμός⁸⁶.

1.2.2. Κυβισμός

Ο Κυβισμός είναι το καλλιτεχνικό ρεύμα που εμφανίστηκε το 1907, χρονιά κατά την οποία ο Πάμπλο Πικάσο ολοκλήρωσε το έργο του «Δεσποινίδες της Αβινιόν». Ταυτόχρονα, το ίδιο έτος ο Πωλ Σεζάν παρουσίασε μια ολοκληρωμένη συλλογή στο Παρίσι. Επιπρόσθετα, ένα γεγονός το οποίο αποτέλεσε πηγή έμπνευσης των κεντρικών αρχών του κυβισμού ήταν η έκθεση αντικειμένων της αφρικανικής τέχνης που προέρχονταν από αποικίες της Γαλλίας στη Δυτική κυρίως Αφρική. Ο Πικάσο αναζητώντας κάτι νέο στην τέχνη και σχετιζόμενος με το Ζωρζ Μπρακ θα οδηγήσει στη γέννηση του κινήματος του κυβισμού. Και οι δυο καλλιτέχνες εργάζονται δημιουργώντας έργα που είχαν αρκετά κοινά στοιχεία σε βαθμό που και οι ίδιοι τους δεν αναγνώριζαν εύκολα ποια είναι τα δικά τους δημιουργήματα. Ο Σεζάν είχε διατυπώσει την άποψή του σχετικά με την απεικόνιση διαφόρων αντικειμένων της φύσης βάσει των γεωμετρικών σχημάτων. Για τον κυβισμό η τέχνη

⁸³ Λυδάκη Σ. & Βογιατζή Τ., *Σύντομο Λεξικό όρων της Ζωγραφικής*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2021, σ. 22.

⁸⁴ Η πρώτη στάση εκπροσωπείται από τους Pollock, W.D. Kooning, F. Kline ενώ η δεύτερη από τους Rothko, Newman B, Reinhardt Ad., Motherwell R., Still Cl., Gotlieb.

⁸⁵ Krausse Anna, *Ιστορία της Ζωγραφικής από την Αναγέννηση έως σήμερα*, μτφρ. Παππάς Φίλιππος, εκδ. Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2006, σσ. 109-111.

⁸⁶ Φλώρου Ε., *Η μεταπολεμική τέχνη 1945-1990. Μενταμοντερνισμός:1980*, εκδ. Πανεπιστημιακή Έκδοση Ανωτάτης Σχολής Καλών τεχνών, Αθήνα 2001, σσ. 12-13.

θεωρούνταν ότι όχι μόνο αναπαράγει τη φύση, αλλά παράλληλα την ερμηνεύει με ένα τρόπο που το ανθρώπινο μάτι χρειάζεται αρμονία και τάξη⁸⁷. Στην όλη σκέψη προστίθεται η γοητεία του νέου που προσέδιδε η αφρικανική τέχνη. Ο κυβισμός χωρίστηκε σε δυο μεγάλες κατηγορίες τον αναλυτικό και τον συνθετικό. Οι εκπρόσωποι της πρώτης ομάδας είχαν ως αφετηρία ένα αντικείμενο το οποίο σταδιακά χάνονταν μέσα από την αφαίρεση και τον περιορισμό της χρωματικής γκάμας. Αντίθετα, στο συνθετικό κυβισμό διανύεται η αντίστροφη πορεία τα αντικείμενα προβάλλονται καθαρά χρησιμοποιώντας ξεκάθαρες σχηματοποιήσεις και χρώματα. Η γκάμα των χρωμάτων είναι πολύ περιορισμένη, καθώς χρησιμοποιούνται κυρίως καφέ, μπλε, γκρι αποχρώσεις⁸⁸. Ο πρώτος Παγκόσμιος πόλεμος επηρέασε σημαντικά τους καλλιτέχνες του κυβισμού, που προσπάθησαν να αποδώσουν το παράλογο του πολέμου και την εσωτερική ανάγκη για μια καλύτερη κοινωνία.

1.2.3. Ντανταϊσμός

Καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό ρεύμα που εμφανίστηκε το 1916 στην Ελβετία⁸⁹, αποτελεί αντίδραση στον εθνικισμό του πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου⁹⁰. Επηρεάστηκε από τον κυβισμό, φουτουρισμό, εξπρεσιονισμό και κονστρουκτιβισμό. Αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλούς καλλιτέχνες της Γερμανίας, της Γαλλίας και της Αμερικής. Βασικός πυρήνας του ντανταϊσμού ήταν μια ομάδα καλλιτεχνών διαφόρων τεχνών (ζωγραφική, ποίηση, κινηματογράφος, σκηνοθεσία)⁹¹ που βρέθηκαν στην Ζυρίχη της Ελβετίας κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Χαρακτηριστικό της ντανταϊστικής τέχνης είναι η έλλειψη συνοχής της. Οι καλλιτέχνες εκδηλώνουν έντονα την ανησυχία τους για την καλλιτεχνική πρόοδο. Απεχθάνονται τον εθνικισμό και τον ορθολογισμό που ιδεολογικά οδήγησαν στον πόλεμο. Η όλη πορεία οδήγησε στο μανιφέστο του ντανταϊσμού το 1918⁹².

⁸⁷ Martin Richard, *Cubism and Fashion*, εκδ. Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 1998.

⁸⁸ Hatem Mohamed Ahmed Gad-Allah, *Ta ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σύγχρονης χαρακτικής στην Αίγυπτο*, Διδακτορική Διατριβή υποβληθείσα στο τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 161.

⁸⁹ Gale Matthew, *Νταντά και Υπερρεαλισμός*, μτφρ. Γιώργος - Ίκαρος Μπαμπασάκης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα.

⁹⁰ Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, Λονδίνο 1993, σ. 36.

⁹¹ Richard Huelsenbeck, *Memoires of a Dada drummer*, Oxford 1974, σ. 42.

⁹² Τζαρά Τ., *Μανιφέστα του Ντανταϊσμού*, μτφρ. Ανδρέας Κανελλίδης, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1998, σ. 11.

1.2.4. Κονστρουκτιβισμός

Ο κονστρουκτιβισμός είναι καλλιτεχνική κίνηση της περιόδου 1913 - 1930, που αναπτύχθηκε στη Ρωσία με κύριο εκπρόσωπο τον Βλαντίμιρ Τάτλιν⁹³. Επηρέαστηκε από το φουτουρισμό και τον κυβισμό και σχετίστηκε με τη σχολή του Bauhaus στη Γερμανία και τον νεοπλαστικισμό. Γνώρισμα του κονστρουκτιβισμού είναι καθαρά οι απόλυτες αφηρημένες κατασκευές⁹⁴. Υπάρχει πλήρης απουσία συμβατικών αναπαραστάσεων αντικειμένων. Συχνά υπογραμμίζονται γεωμετρικές απεικονίσεις. Λόγω του θαυμασμού των κονστρουκτιβιστών προς τις τεχνολογικές εξελίξεις χρησιμοποίησαν πολύ βιομηχανικό υλικό στα έργα τους⁹⁵. Το κίνημα βγήκε σύντομα εκτός των ορίων της Ρωσίας κυρίως στη Γερμανία και την Ολλανδία.

1.2.5. Φουτουρισμός

Ο φουτουρισμός είναι ένα καλλιτεχνικό ρεύμα⁹⁶ των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Ξεκίνησε από το χώρο της λογοτεχνίας και της τέχνης ως μια ιταλική τάση αλλά σύντομα επηρέασε καλλιτέχνες από διάφορες χώρες και κυρίως της Ρωσίας. Συγχρόνως σε μικρό χρονικό διάστημα επεκτάθηκε και σε άλλες τέχνες όπως τη ζωγραφική, την ποίηση, τη γλυπτική, το θέατρο και την αρχιτεκτονική. Κύριος εκπρόσωπος του φουτουρισμού είναι ο Φίλιπο Μαρινέτι στον οποίο οφείλεται και το μανιφέστο του φουτουρισμού. Ο φουτουρισμός αντιμετωπίζει την νέα τεχνολογία ως την νίκη του ανθρώπου έναντι της φύσης. Απαξίωναν το ρομαντισμό, την παράδοση και κάθε παλιά τεχνοτροπία ενώ υποστήριζαν τη βιομηχανική ανάπτυξη και το σίδηρο ως υλικό.

1.2.6. Μπάουχαους

⁹³ Gombrich E. H., *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Κασδαγλή Λ., εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1998, σ. 578.

⁹⁴ Arnason H.H., ό. π., σ. 326.

⁹⁵ Krauss A., *Ιστορία της Ζωγραφικής από την Αναγέννηση ως σήμερα*, μτφρ. Παπάς Φ., εκδ. Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2006, σ. 97.

⁹⁶ Ζαχαροπούλου Κ., «Η πρόσληψη της φουτουριστικής πρωτοπορίας στη νεοελληνική, πνευματική σκηνή», *Fractal η γεωμετρία των ιδεών*, 13 Δεκεμβρίου 2017.

Ιδρυτής της καλλιτεχνικής και αρχιτεκτονικής σχολής του Μπάουχαους είναι ο Βάλτερ Γκρόπιους⁹⁷. Η σχολή Μπάουχαους είχε καταλυτική επιρροή για την πορεία της σύγχρονης τέχνης και της αρχιτεκτονικής⁹⁸. Η κίνηση αυτή αναπτύχθηκε σε τρεις πόλεις της Γερμανίας: Βαιμάρη (1915-1925), Ντεσάου (1925-1932) και στο Βερολίνο (1932-1933), υπό τον έλεγχο των Βάλτερ Γκρόπιους, Χάνες Μέγιερ και Μις Βαν Ντερ Ρόε αντίστοιχα. Βασική ιδέα του Μπάουχαους ήταν η ένταξη της τεχνολογίας για την απόδοση των καλλιτεχνικών στόχων, η οποία αναγνώριζε την αναγκαιότητα γνώσης όλων των μορφών τέχνης⁹⁹. Γενικότερα χαρακτηρίζονταν από μια απλότητα, μια εμμονή στη λειτουργικότητα δίνοντας παράλληλα έμφαση στις γεωμετρικές φόρμες¹⁰⁰. Το Μπάουχαους επηρέασε τη Δυτική Ευρώπη και την Αμερική¹⁰¹.

1.2.7. Νεοπλαστικισμός

Ο Νεοπλαστικισμός ως καλλιτεχνική κίνηση έκανε την εμφάνιση μεταξύ του 1917-1920 στην Ολλανδία. Σαν πνευματικό ρεύμα επιδιώκει την έκφραση μιας αρμονίας και τάξης. Κύριο γνώρισμα του είναι η αφαιρετική τακτική, καθώς επίσης χρησιμοποιεί βασικά σχήματα, γραμμές και χρώματα για την απόδοση των μορφών. Πρόδρομος του κινήματος μπορεί να θεωρηθεί η νεοπλατωνική φιλοσοφία του Shoenmaekers M.H.J., ο οποίος έκανε πρώτος χρήση του όρου νεοπλαστικισμός. Επίσης επηρέασε το αρχιτεκτονικό σχέδιο, καθώς και το βιομηχανικό σχεδιασμό. Έχουν αρκετά συγγενικές σκέψεις με το Μπάουχαους και τους Κονστρουκτιβιστές σχετικά με το θέμα της χρήσης της τέχνης στις βιομηχανικές κατασκευές. Στην αρχιτεκτονική παρατηρείται έντονα η ασύμμετρη διάταξη στοιχείων και η χρήση έγχρωμων ορθογώνιων επιφανειών¹⁰². Η μουσική είναι ακόμη ένας χώρος επίδρασης του καλλιτεχνικού κινήματος.

1.2.8. Αρ Ντεκό

⁹⁷ Franciscano M., *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus*, University of Illinois Press, 1971.

⁹⁸ Λαμπράκη - Πλάκα Μ., *Μπάουχαους: Από τον Ιδεαλισμό στον Φονκσιοναλισμό*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1986.

⁹⁹ Kenneth Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, εκδ. Θεμέλιο, Δεκέμβριος 2009.

¹⁰⁰ Arnason H.H. *Η ιστορία της σύγχρονης τέχνης - Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία*, μτφρ. Κοκαβέσης Φ., εκδ. Παρατηρητής, Αθήνα 1995, σσ. 326 - 327.

¹⁰¹ Λαμπράκη - Πλάκα Μ., ό.π., σσ. 46-49.

¹⁰² Kenneth Frampton, *De Stijl, Έννοιες της μοντέρνας τέχνης από τον φοβισμό στον μεταμοντερνισμό*,

Η Αρ Ντεκό είναι μια καλλιτεχνική κίνηση που εμφανίστηκε στην περίοδο του Μεσοπολέμου, συγκεκριμένα από το 1925 μέχρι το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Πρώτα δείγματα της τεχνοτροπίας αυτής δόθηκαν στη διεθνή έκθεση σύγχρονων διακοσμητικών και βιομηχανικών τεχνών που έλαβε χώρα στο Παρίσι το 1925. Ως καλλιτεχνικό ρεύμα διέρρηξε κάθε δεσμό με την Αρ Νουβό¹⁰³, αναζητώντας νέους τρόπους έκφρασης στην αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική και τις γραφικές τέχνες¹⁰⁴.

Το στυλ της Αρ Ντεκό ξεχωρίζει ως προς την καθαρότητα των σχημάτων, τη γεωμετρία της και τα ακριβά υλικά που χρησιμοποιεί¹⁰⁵. Ένα βασικό χαρακτηριστικό της είναι η εκτίμηση του μοντερνισμού της μηχανής, καθώς ξεχωρίζει για το σχεδιασμό προϊόντων φτιαγμένων από μηχανή με απλότητα και συμμετρία¹⁰⁶.

Υπάρχει το αθηναϊκό Αρ Ντεκό στην περίοδο του Μεσοπολέμου, το οποίο εντοπίζεται στην αρχιτεκτονική των κτιρίων, που ακολουθεί μοντέρνες φόρμες απομακρυνόμενο συνεχώς από το νεοπλαστικισμό¹⁰⁷.

1.2.9. Υπερρεαλισμός

Ο υπερρεαλισμός είναι καλλιτεχνική κίνηση που εμφανίστηκε στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, από το χώρο της λογοτεχνίας¹⁰⁸. Πολύ γρήγορα άσκησε επιρροή και σε άλλες μορφές τέχνης¹⁰⁹. Ο Αντρέ Μπρετόν ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο υπερρεαλισμό¹¹⁰. Οι πηγές έμπνευσης του καλλιτεχνικού ρεύματος είναι το κίνημα του γερμανικού ρομαντισμού, το είδος του μαύρου

¹⁰³ Καλλιτεχνικό ρεύμα που επηρέασε την αρχιτεκτονική και τις εφαρμοσμένες τέχνες. Πηγή έμπνευσης η εικόνα της φύσης και ιδιαίτερα τα σχήματα των φυτών και των λουλουδιών. Στην πορεία επηρέασε πλήθωρα τεχνών και υπήρξε πηγή έμπνευσης και για την μοντέρνα τέχνη, Bouillon Jean-Paul, *Journal de L'Art Nouveau*, Skira, Παρίσι 1985.

¹⁰⁴ Δοντά Ν., «Αρ Ντεκό μία τέχνη για όλους», *Η Καθημερινή*, 29 Ιουνίου 2003.

¹⁰⁵ Ginsburg Madeleine, *The Art Deco Style of the 1920s*, eds. Bracken Books, Λονδίνο, 1989, σ. 42.

¹⁰⁶ «Art Deco, Art Movement», στο *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/Art-Deco>.

¹⁰⁷ Βατόπουλου Ν., *Το πρόσωπο της Αθήνας*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2002.

¹⁰⁸ Ίνγκελτον Τέρν, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Τζιόβας Δημήτρης, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1996, σ. 59.

¹⁰⁹ Maurice Nadeau, *Ιστορία του Σουρεαλισμού*, μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1978, σ. 32.

¹¹⁰ Breton Andrae, *The autobiography of surrealism*, Νέα Υόρκη 1993, σ. 18.

μυθιστορήματος του 20^{ου} αιώνα, διάφορα ποιήματα και παροιμίες, καθώς επίσης και γνωμικά και τέλος η τεχνική του Μπωντλαίρ¹¹¹.

Πρόκειται ουσιαστικά για ένα ψυχικό αυτοματισμό μέσω του οποίου εκφράζεται η αληθινή λειτουργία της σκέψης. Υπαγορεύεται η καλλιτεχνική έκφραση, αποδεσμευμένη από κάθε λογικό έλεγχο και καλλιτεχνικό περιορισμό¹¹². Συντάχθηκαν δύο μανιφέστα του υπερρεαλισμού¹¹³, στα οποία ορίστηκαν οι αξίες του καλλιτεχνικού ρεύματος¹¹⁴. Αρχικά κατήγγειλε τον ρεαλισμό του αποστειρωμένου αστικού περιβάλλοντος, ενώ παράλληλα εκθειάστηκε η αυτόματη γραφή που σπάει τη ροή του λόγου, που είναι δεσμευμένος από τις αξίες της αστικής τάξης¹¹⁵. Ο λόγος γίνεται ένα όπλο των νέων καλλιτεχνών¹¹⁶.

1.3. Οι επιρροές των καλλιτεχνικών ρευμάτων του 20^{ου} αιώνα στη σκέψη του Ευγένιου Ιονέσκο

Ο Εξπρεσιονισμός ως το καλλιτεχνικό ρεύμα στο οποίο ο καλλιτέχνης «επιθυμεί πάνω από όλα να εκφράσει τον εαυτό του», σύμφωνα με τον Antonin Matejcek¹¹⁷, αποτυπώθηκε όχι μόνο στην καλλιτεχνική δημιουργία των ζωγράφων αλλά και στους λογοτέχνες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τα μυθιστορήματα του Κάφκα. Ο τελευταίος υπήρξε πηγή έμπνευσης του Ευγένιου Ιονέσκο¹¹⁸. Την έκρηξη επιθυμίας για εξωτερίκευση του συναισθήματος και της αλήθειας των ανθρώπων συναντά ο ερευνητής στα κείμενα του Ιονέσκο. Ιδιαίτερα στα έργα που αποτελούν τον κύκλο του ήρωα Μπερανζέ¹¹⁹, όχι μόνο ο κεντρικός ήρωας, αλλά και οι υπόλοιποι επιχειρούν να εκφράσουν τα συναισθήματα τους αποκαλύπτοντας πληθώρα προσωπικών πληροφοριών τους. Αυτό που πράττει ο συγκεκριμένος δραματουργός είναι μία έξυπνη διείσδυση στον συναισθηματικό κόσμο των ηρώων

¹¹¹ Gaetan Picon, *Surrealists and Surrealism, 1919-1939*, Λονδίνο 1983, σ. 24.

¹¹² Βάλντμπεργκ Π., *Σουρρεαλισμός*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1982, σ. 11.

¹¹³ Breton Andrae, *Τα μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1972.

¹¹⁴ Καγιαλή Τ., *Η επιθυμία για το μοντέρνο, δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007, σ. 184.

¹¹⁵ Αμπατζοπούλου Φ., *Δεν άνθισαν ματαίως...*, ανθολόγια υπερρεαλισμού, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1980, σ. 32.

¹¹⁶ Τζαρά Τ., *Ο υπερρεαλισμός και ο μεταπόλεμος*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1979, σ. 15.

¹¹⁷ Matejcek Antonin, *Modern and Contemporary Czech Art*, εκδ. Routledge & Sons, 1924, σ. 54.

¹¹⁸ Ευστρατιάδη Ν., *Ευγένιος Ιονέσκο, χ.έ.*, Αθήνα 1962, σ. 64.

¹¹⁹ Ο κύκλος των έργων με πρωταγωνιστή τον Μπερανζέ συμπεριλαμβάνει τα έργα: *Ο Ρινόκερος*, *Ο βασιλιάς πεθαίνει*, *Ο πεζός στον αέρα*.

και δια μέσω αυτών των συγχρόνων του προσπαθώντας να επιτύχει την αλληλεπίδραση και τη ρήξη της ακούσιας απομόνωσης των ανθρώπων¹²⁰.

Οι καλλιτέχνες του Κυβισμού ερμηνεύουν τον κόσμο και προσεγγίζουν την τέχνη με ένα τρόπο που ως βασικά στοιχεία του είναι η αρμονία και η τάξη¹²¹. Οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον κόσμο καλύτερα όταν μπορούν να τον δουν με τα δικά τους μάτια και όχι με ένα επιβαλλόμενο, άκαρπο και στείρο τρόπο που εξυπηρετεί τα σχέδια τρίτων. Ο Ιονέσκο μέσα σε όλη τη φρικαλεότητα και την αταξία που άφησε στους ανθρώπους ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, όχι ως απλή επίγευση αλλά ως μία σκληρή πραγματικότητα από την οποία δε δύναται εύκολα να απεγκλωβιστεί ο άνθρωπος, αντιπαραβάλλει την αναγκαιότητα της αρμονίας και της μεθόδευσης της δημιουργίας της προσωπικής τάξης και τρόπου προσέγγισης του κόσμου και των ανακυπτόντων ζητημάτων, που έχει να αντιμετωπίσει¹²².

Ο Ντανταϊσμός αναπτύχθηκε εκτός των εικαστικών τεχνών, στη Λογοτεχνία και το Θέατρο¹²³. Ο πόλεμος, για τους οπαδούς του κινήματος του Νταντά, είναι καταστροφικός για τον άνθρωπο, ακόμη και μετά το τέλος του. Οι συνέπειες του πολέμου αφήνουν χαραγμένα ανεξίτηλα τα σημάδια τους στις ψυχές των ανθρώπων¹²⁴. Ο άνθρωπος αποτελεί ένα αναλώσιμο προϊόν για τους ισχυρούς, οι οποίοι κινούν τα νήματα της ζωής των ανίσχυρων¹²⁵. Στα αποτελέσματα του Πολέμου αναφέρεται ο Ιονέσκο, έχοντας επικριτική διάθεση σε όσους μεθοδεύουν την αποξένωση των ανθρώπων, την αδυναμία να θέτουν στόχους και την ανάληψη εκ μέρους τους πρωτοβουλιών για τον τρόπο ζωής του κοινωνικού συνόλου. Το Παράλογο ως στοιχείο του Ντανταϊσμού, υιοθετείται από τον Ιονέσκο που το καλλιέργησε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο αποδίδοντας με παραστατικό τρόπο την εικόνα της ζωής της εποχής του¹²⁶.

¹²⁰ Ευστρατιάδη Ν., *Ευγένιος Ιονέσκο*, ό.π., σ. 56.

¹²¹ Cox Neil, *Ο Κυβισμός*, μτφρ. Βετσοπούλου Ιωάννα, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σ. 102.

¹²² Είναι ιδιαίτερα ανησυχητικό και δημιουργεί μία έντονα προβληματική κατάσταση για τον άνθρωπο, το γεγονός ότι δεν έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει τη δική του αρμονία και τάξη όσον αφορά τα δικά του ζητήματα και θα πρέπει να ζει κάτω από συνθήκες που του γεννούν την ανασφάλεια και την απομόνωση. Βλέπε Βασιλείου Γ., *Ιονέσκο ο παράλογος συγγραφέας*, εκδ. Νικολόπουλος, Αθήνα 1982, σ. 21.

¹²³ Huelsenbeck Richard, *Memoirs of a Dada Drummer*, εκδ. J. Kleinschmidt, 1991, σ. 101.

¹²⁴ Ρίχτερ Χανς, *Νταντά*, μτφρ. Ρικάκης Ανδρέας, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1983, σ. 37.

¹²⁵ Huelsenbeck Richard, *Εμπρός Νταντά. Ιστορία του Ντανταϊσμού*, μτφρ., Παπακριβόπουλος Β., εκδ. Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1998, σσ. 48-49.

¹²⁶ Ευστρατιάδη Ν., *Ευγένιος Ιονέσκο*, ό.π., σ. 72.

Ο Κονστρουκτιβισμός έχει ως θεμελιώδη χαρακτηριστικά την αφηρημένη κατασκευή και την παντελή έλλειψη συμβατικών αναπαραστάσεων των αντικειμένων¹²⁷. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της συγγραφικής πέννας του Ιονέσκο είναι οι αφηρημένοι διάλογοι και η απουσία των συγκεκριμένων θεατρικών φορμών της εποχής του¹²⁸.

Οι Φουτουριστές θεωρούσαν την ανάπτυξη της τεχνολογίας ως μία από τις σημαντικότερες επιτυχίες του ανθρώπου. Θεωρητική βάση τους αποτελούσε η πίστη στην βιομηχανία, στη χρήση του σιδήρου¹²⁹. Ο Ιονέσκο στο έργο του *Ρινόκερος*, το ζώο με το χαρακτηριστικό κέρατο πάνω στο ρύγχος του, χρησιμοποιείται συμβολικά. Το κέρατο αποτελεί το «σιδερένιο» στοιχείο ενός πλάσματος, στο οποίο μεταμορφώνεται ο άνθρωπος της εποχής του.

Το Μπαουχάους¹³⁰ εστιάζει αρκετά στη γνώση όλων των μορφών τέχνης¹³¹ και στην έλλειψη διάκρισης μεταξύ ανώτερων και κατώτερων τεχνών¹³². Δεν ωφελεί τον άνθρωπο να απορρίπτει ένα μέρος της τέχνης, από το οποίο έχει ν' αποκομίσει σημαντικές προσλαμβάνουσες που θα συμβάλλουν στην πνευματική του αναβάθμιση¹³³. Ο Ιονέσκο κρίνει απαραίτητη τη συνεργασία πολλών τεχνών προκειμένου να ανεβεί όσο το δυνατόν με πιο άρτιο τρόπο μία παράσταση (υποκριτική, σκηνοθεσία, χορός, σκηνοθεσία, σκηνογραφία, ενδυματολογία κ.ά.). Επιπρόσθετα όταν ο Ιονέσκο αναφέρεται στην πραγματική ζωή προτείνει ο κάθε άνθρωπος ελεύθερα να μπορεί να κινηθεί σε όποια μονοπάτια θεωρεί αναγκαία στοχεύοντας στην πνευματική του ολοκλήρωση¹³⁴.

¹²⁷ Wadsworth J. Barry, *Η θεωρία του Ζαν Πιαζέ για τη γνωστική και τη συναισθηματικοί ανάπτυξη. Τα θεμέλια του Κονστρουκτιβισμού*, μτφρ. Κανελλάκη Σοφία, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2009, σ. 88.

¹²⁸ Μουστέρη Μ., *Ιστορία του Θεάτρου. Από των αρχαιότατων χρόνων μέχρι το 1982*, αυτοέκδοση, Αθήνα 1982, σ. 192.

¹²⁹ Tisdall Caroline & Bozzola Angelo, *Φουτουρισμός*, μτφρ. Κούρτοβικ Δημοσθένης, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1984, σσ. 111-112.

¹³⁰ Wingler Hans, *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, εκδ. Massachusetts Institute of Technology, 1978, σ. 69.

¹³¹ Francisocono M., *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus*, εκδ. University of Illinois Press, 1971, πρβλ., Gropius W., *The New Architecture and the Bauhaus*, εκδ. Massachusetts Institute of Technology, 1965, σ. 43.

¹³² Girard Xavier, *Μπαουχάους*, μτφρ. Τσέα Αννα, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2005, σ. 86.

¹³³ Droste Magdalena, *Μπαουχάους 1913 – 1933*, μτφρ. Καρατζάς Λεωνίδα, εκδ. Taschen, Αθήνα 2006, σ. 72.

¹³⁴ Δασκάλου Χ., *Ο Ιονέσκο και το θέατρο του Παραλόγου*, εκδ. Αναστασίου, Αθήνα 1964, σ. 33-34.

Ο Νεοπλαστικισμός με κύριο χαρακτηριστικό του γνώρισμα την αφαίρεση και την προβολή ενός νέου ιδανικού, της αρμονίας¹³⁵ επηρέασε τον Ιονέσκο, ο οποίος στο έργο του Φαλακρή Τραγουδίστρια στηλιτεύει την έλλειψη της χρησιμοποιώντας τον αφαιρετικό τρόπο στην γλώσσα και την έκφραση¹³⁶.

Η Art Ντεκό τονίζει την αναγκαιότητα της ύπαρξης της καθαρότητας των σχημάτων¹³⁷ και της ξεκάθαρης γεωμετρίας¹³⁸. Το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα προτείνει νέες φόρμες και χρησιμοποιεί ακριβή υλικά. Αντίστοιχα ο Ιονέσκο απορρίπτοντας τις θεατρικές φόρμες που ίσχυαν στην εποχή του υιοθετεί νέες, που εκφράζουν την αλήθεια της εποχής και των ηρώων του, χρησιμοποιώντας ο ίδιος το πιο ακριβό υλικό, που δεν είναι άλλο από τον ίδιο τον άνθρωπο¹³⁹.

Ο Υπερρεαλισμός¹⁴⁰ ως ένα μοντέρνο καλλιτεχνικό ρεύμα¹⁴¹ που γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη στη Λογοτεχνία¹⁴² επιχείρησε να επιφέρει ριζοσπαστικές καινοτομίες στην τέχνη¹⁴³ και στη διανοήση γενικότερα¹⁴⁴. Πρότεινε μία αναθεώρηση των αξιών¹⁴⁵ και τον αντικομοφορμισμό¹⁴⁶. Ο Ιονέσκο υπήρξε ένας από τους κατεξοχήν θεατρικούς συγγραφείς της εποχής του, που ήταν αντικομοφορμιστής. Ως συγγραφέας του Παραλόγου εργάστηκε ιδιαίτερα προς την κατεύθυνση της αναθεώρησης της ίδιας της ζωής και τη δημιουργία ενός αξιακού κώδικα πάνω σε νέες βάσεις. Στα έργα του, επιμελώς οι ήρωες του εργάζονται για τη ρήξη με την καθεστηκία τάξη και την απελευθέρωση από τα κοινωνικά δεσμά της με τα οποία περίτεχνα δεσμεύει τη σκέψη και την πνευματική ελευθερία του ανθρώπου¹⁴⁷.

¹³⁵ Foster H. - Krauss R. - Bois Y. - Buchloch B., *Η τέχνη από το 1900*, μτφρ. Τσολακίδου Σοφία, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 91.

¹³⁶ Δασκάλου Χ., *Ο Ιονέσκο και το θέατρο του Παραλόγου*, ό.π., σ. 54.

¹³⁷ Camilla de la Bedoyere, *Art Deco*, εκδ. Flame Tree Publishing, Λονδίνο 2005, σσ. 72-73.

¹³⁸ Zaczek Iain, *1001 Buildings You Must See Before You Die*, εκδ. Cassell, Λονδίνο 2008, σ. 44.

¹³⁹ Ευστρατιάδη Ν., *Ευγένιος Ιονέσκο*, ό.π., σ. 76.

¹⁴⁰ Reymond Spiteri & Donald Lacoss, *Surrealism, Politics and Culture*, εκδ. Ashgate Publishing, 2003, σσ. 144-145.

¹⁴¹ Lewis Helena, *The Politics of Surrealism*, εκδ. Paragon House, Νέα Υόρκη 1988, σ. 27.

¹⁴² Melly George, *Paris and the Surrealists*, εκδ. Thames & Hudson, 1991, πσ 95.

¹⁴³ Audouin Philippe, *Οι Σουρεαλιστές*, μτφρ. Δημούλης Δημήτρης, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1990, σ. 153.

¹⁴⁴ Achraf Baznani, *History of Surrealism*. εκδ. Edilivre, Παρίσι 2018, σ. 64.

¹⁴⁵ Rosemont Franklin, *Surrealism and its Popular Accomplices*, εκδ. City Lights Books, Σαν Φρανσίσκο 1980, σ. 77.

¹⁴⁶ Gerard Durozoi, *History of the Surrealist Movement*, μετάφραση Alison Anderson, εκδ. University of Chicago Press, Σικάγο 2002, σ. 19.

¹⁴⁷ Ευστρατιάδη Ν., *Ευγένιος Ιονέσκο*, ό.π., σ. 96.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Ο ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΙΟΝΕΣΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ

2.1.Βασικά στοιχεία του Θεάτρου του Παραλόγου

Το θέατρο του Παραλόγου, για ορισμένους μελετητές έχει επηρεαστεί αρκετά από κάποια προηγούμενα είδη της λογοτεχνίας από το 1920 και μετέπειτα, όπως ο Σουρεαλισμός, αλλά και σημαίνοντες συγγραφείς όπως ο Φραντς Κάφκα¹⁴⁸, ο Τζέιμς Τζόυς¹⁴⁹ ή από καλλιτεχνικά ρεύματα που επηρέασαν σημαντικά την τέχνη της ζωγραφικής, επί παραδείγματι ο Κυβισμός, ο Φουτουρισμός. Ουσιαστικά, ο όρος αυτός καλύπτει τη συγγραφική παραγωγή συγκεκριμένων θεατρικών συγγραφέων της Ευρώπης κατά την περίοδο των δεκαετιών 1940 - 1960, που διαμόρφωσαν ένα συγκεκριμένο θεατρικό στυλ. Έχει άμεσες επιρροές από τον Ντανταϊσμό και την Αβανγκάρντ τέχνη.

Το είδος αυτό του θεάτρου εξελίχθηκε μέσα από τα έργα των Ευγένιου Ιονέσκο, Σάμιουελ Μπέκετ, Ζαν Ζενέ και Άρθουρ Αντάμοβ. Η ομαδοποίησή τους, ως συγγραφείς του θεάτρου του Παραλόγου, δε σημαίνει ταυτόχρονα την έλλειψη διαφοροποίησής τους στη θεματολογία, ή την τεχνική που υιοθέτησαν. Παράλληλα, υπάρχουν και άλλοι συγγραφείς που σχετίζονται με τον πυρήνα του θεάτρου του Παραλόγου, όπως οι Τομ Στόπαρντ, Φερνάντο Αραμπάλ, Χάρολντ Πίντερ, Έντουαρντ Άλμπι. Επίσης, υπήρξαν συγγραφείς που λειτουργούσαν ως αφετηρία στη σκέψη των προαναφερθέντων: Γκιγιόμ Απολλιναίρ, Άλφρεντ Τζαρού Λουίτζι Πιραντέλο¹⁵⁰. Σημαντική επιρροή σχετικά με το «κτίσιμο» των χαρακτήρων άσκησαν

¹⁴⁸ Ο Φραντς Κάφκα υπήρξε σημαντικός λογοτέχνης του περασμένου αιώνα. Θεωρήθηκε ο κατεξοχήν μοντερνιστής πεζογράφος, Murray Nicholas, *Κάφκα*, μτφρ. Ξενοφών Κομνηνός & Αλέξανδρος Κυπριώτης, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2008, πρβλ., Βάγκενμπαχ Κλάους, *Κάφκα*, μτφρ. Στέλλα Νικολούδη, εκδ. Θεμέλιο 1986, Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Φραντς Κάφκα*, μτφρ. Στέφανος Ροζάνης, εκδ. Έρασμος, Αθήνα 1980.

¹⁴⁹ Ο Τζέιμς Τζόυς είναι ένας αξιόλογος ιρλανδός συγγραφέας και ποιητής ο οποίος στα μυθιστορήματά του έκανε χρήση όλων των τεχνικών συγγραφής του συγκεκριμένου είδους, επηρεασμένος κυρίως από προγενέστερους συγγραφείς της Δυτικής Λογοτεχνίας, τις μεσαιωνικές γλώσσες και κυρίως της Ιρλανδίας, ακόμη και της αρχαίας Ελληνικής. Στο έργο του *Οδυσσέας* εφάρμοσε τον εσωτερικό μονόλογο προσπαθώντας να εστιάσει στο τρόπο συσχέτισης των ηρώων του έργου. Βλέπε James Joyce, *Οδυσσέας*, μτφρ., Καψάσκης Σωκράτης, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2008.

¹⁵⁰ Τερζάκη Αγ., *Πριν την αυλαία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1989, σ. 195.

οι σπουδαίοι ηθοποιοί του κινηματογράφου, οι οποίοι είχαν διακριθεί στην κωμωδία¹⁵¹, και συγκεκριμένα ο Τσάρλι Τσάπλιν, οι αδερφοί Μαρξ κ.ά.

Το Παράλογο δεν είναι εφικτό να προσεγγιστεί με όρους παραδοξολογίας. Επιβάλλεται η πραγμάτευση του να γίνει με όρους ανομοιογενείς, οι οποίοι έχουν ως βάση τους τη λογική, και επιστημονικά να είναι έγκυροι. Δεν πρέπει να συγχέεται το Παράλογο ως τρόπος με τον οποίο κρίνεται και σχολιάζεται η πορεία και η κατεύθυνση που χαράζει η ανθρωπότητα, ειδικά μετά από μία τόσο αυτοκαταστροφική ενέργεια της, τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, με την έλλειψη λογικής στις συγγραφικές ενέργειες των δημιουργών του¹⁵².

Το παράλογο ως κίνημα η όπως αλλιώς είχε ονοματίσει το «Νέο Θέατρο» ξεκίνησε στο Παρίσι και σταδιακά κέρδισε μία σημαντική θέση στο παγκόσμιο θεατρικό γίγνεσθαι. Τον όρο *Θέατρο του Παραλόγου*, τον εφεύρε ο Martin Esslin όταν έγραψε την εισαγωγή σε μία εκδοτική προσπάθεια κάποιων θεατρικών έργων. Πρόκειται για μία ανθολογία που τιτλοφορήθηκε ως *Θεατρικά Έργα του Παραλόγου*. Ο τίτλος αυτός ουσιαστικά δεν περιόρισε, ούτε πολύ περισσότερο τυποποίησε έναν ορισμένο αριθμό έργων. Επιτεύχθηκε το ακριβώς αντίθετο, γιατί πραγματοποιήθηκε μία κίνηση ένα άνοιγμα στην προοπτική προσέγγισης και κατανόησης ένας έργου¹⁵³, γεγονός που επιθυμούσαν οι συγκεκριμένοι θεατρικοί συγγραφείς¹⁵⁴.

Το θέατρο του παραλόγου γεννιέται λόγω της έντονης απογοητευτικής κατάστασης που βίωνε ο άνθρωπος και της γενικότερης ανασφάλειας της εποχής, που αρχίζει μετά τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Το παράλογο της ζωής και η έλλειψη ιδανικών απασχόλησαν και προγενέστερους συγγραφείς όπως, τον Ζαν Ανουίγ, τον Ζαν - Πολ Σαρτρ, τον Αλπέρτ Καμύ. Η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι οι ανωτέρω απέδωσαν το παράλογο με έναν συμβατικό τρόπο. Αντίθετα, οι συγγραφείς του Παραλόγου αναζήτησαν και βρήκαν μία άλλη μορφή έκφρασης.

¹⁵¹ Για τον Ιονέσκο, το κωμικό στοιχείο είναι μία άλλη πλευρά του τραγικού. Ο ίδιος είχε αναφέρει στη συνέντευξη που παραχώρησε στο Παρίσι στη δημοσιογράφο Edith Mora ότι του είναι δύσκολο να διαχωρίσει αυτά τα δύο στοιχεία. Ξεκινάει με κίνητρο το κωμικό και στη συνέχεια μετά την παρακολούθηση των ηρώων του η κωμωδία του αποκτά ένα δραματικό χρώμα. Βλέπε Edith Mora, «Ορισμός Ιονέσκο: Το κωμικό είναι μία άλλη όψη του τραγικού», μτφρ. Κώστας Καλλιγιάς, La Boetie, Παρίσι 27/2/1962.

¹⁵² Μασούτσου Β., «Η πρόσκληση του αινίγματος, το παράλογο και το παράδοξο», στο Η τραγωδία τότε και τώρα, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου για την τραγωδία και τον Αριστοτέλη, επιμ. Ανδρέας Γιαννακούλας & Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σσ. 222- 237.

¹⁵³ Hinchliffe Arnold, *Το Παράλογο - Η γλώσσα της κριτικής*, μτφρ. Ελένη Μοσχονα, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1988, σ. 21.

¹⁵⁴ Foley John, *Albert Camus From the absurd to revolt*, εκδ. Routledge Taylor & Francis Group, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 2014, σσ. 83-84.

Έπαψαν να συζητούν για το παράλογο και πέρασαν απλά στην παρουσιάσή του, όπως αυτό εξελίσσεται μέσα στην καθημερινότητα όλης της ανθρωπότητας¹⁵⁵.

Στο είδος αυτό ο συγγραφέας βασίζεται στον απόλυτο βαθμό, στο όνειρο και στη φαντασία, προτιμώντας ωστόσο τον απλό καθημερινό λόγο. Έχει έναν διεθνή χαρακτήρα, πέρα του γεγονότος ότι γεννιέται στο Παρίσι. Δεν είναι τυχαίο ότι μόνο ένας από τους τέσσερις συγγραφείς του Παράλογου είναι Γάλλος¹⁵⁶. Τα προβλήματα της καθημερινής ζωής για επιβίωση βρίσκουν διέξοδο στο παράλογο¹⁵⁷. Αυτό έχει ως άμεση συνέπεια το Παράλογο να αποτελεί έναν τρόπο έκφρασης του έσω ανθρώπου, που δε θέλει να αποτελέσει μία απρόσωπη μονάδα, ούτε ένα αναλώσιμο γρανάτζι μιας μηχανής, που εργάζεται με έναν τρόπο που αδιαφορεί για τα μέλη της και η οποία μετατρέπεται, μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, σε μία κατάσταση που θα οδηγήσει, με μαθηματική ακρίβεια, σε μία αποδομημένη κοινωνία που θα στηρίζεται στο ψέμα, την υποκρισία και την παντελή έλλειψη επικοινωνίας. Το Παράλογο ως θεατρικό είδος επεξεργάζεται τα γνωρίσματα της ύπαρξης του κόσμου και εντός της σκηνής παρουσιάζει τα σώματα¹⁵⁸, που άλλοτε οδηγούν σε αναγκαίες αλήθειες για την εύρυθμη λειτουργία του κόσμου και άλλοτε σ' ένα ιδιαίτερο πλέγμα το οποίο στηρίζει τη θεατρική γραφή και υπάρχει η δυνατότητα να διαδοθεί από άνθρωπο σε άνθρωπο¹⁵⁹.

Ο Esslin αναφέρει χαρακτηριστικά ότι *«Αν ένα καλό έργο πρέπει να έχει μία έξυπνα δεμένη ιστορία, τότε τα έργα αυτά δεν έχουν καμία ιστορία να διηγηθούν και καμία πλοκή να επιδείξουν. Ένα καλό έργο εάν κρίνεται σύμφωνα με την τελειότητα των χαρακτήρων και των κινήτρων, τα έργα αυτά συχνά δεν παρουσιάζουν ήρωες που μπορούν να αναγνωρισθούν. Αν ένα καλό έργο οφείλει να εξηγή απόλυτα το θέμα του, να το εκθέτει επιδέξια και να προσφέρει τελική λύση, τα έργα αυτά συχνά δεν έχουν ούτε αρχή ούτε τέλος. Αν ένα καλό έργο θεατρικό έργο πρέπει να καθρεφτίζει τη φύση και να απεικονίζει τα ήθη της εποχής του με λεπτομερή παρατηρητικότητα, τα έργα αυτά συχνά φαίνονται σαν αντικατοπτρισμοί από όνειρα και εφιάλτες. Αν ένα καλό*

¹⁵⁵ Μαρτίν Έσσλιν, *Το Θέατρο Του Παράλογου*, μτφρ, Μάγια Λυμπεροπούλου, εκδ. Θεωρία, Αθήνα 1983, σ. 25.

¹⁵⁶ Hinchliffe Arnold, *Το Παράλογο*, ό.π., σ. 23.

¹⁵⁷ Steiner George, *La mort de la tragedie, collection folio essais*, εκδ. Gallimard, Παρίσι 1993, σσ. 16-17.

¹⁵⁸ Κοσμοπούλου Δ., *Πιραντέλλο και Ζενέ Μία «συνάντηση» στο τραγικό και το Παράλογο*, εκδ. Δρομων, Αθήνα 2017, σ. 172.

¹⁵⁹ Druner Michael, *Les Theatres de la absurd*, εκδ. Seuil, Παρίσι 1990, σ. 10.

έργο βασίζεται σε ευφυολογίες, εύστοχες απαντήσεις και οξύ διάλογο, τα έργα αυτά συχνά αποτελούνται από ακατανόητα ψελλίσματα»¹⁶⁰.

Ο Kenneth Tynan γράφει για το έργο του Esslin, σχετικά με το παράλογο: «Σκιαγραφώντας τις πρόδρομες μορφές του Παράλογου, ο Esslin μας πηγαίνει ως τους μίμους της αρχαιότητας, ως την *Commedia dell' Arte*, ως τον *Edward Lear* και τον *Lewis Carroll* ως τον *Jarry*, τον *Strindberg*, και τον πρώιμο, επηρεασμένο από τον *Rimbaud*, *Brecht*, ως τους *Ντανταϊστές* και τον *Tristan Tzara* (ο οποίος αποκάλεσε ένα από τα έργα του «μεγαλύτερη απάτη του αιώνα σε τρεις πράξεις»), ως τους *Σουρρεαλιστές* και το *Θέατρο της Σκληρότητας του Antonin Artaud* ως τον *Kafka* και τον *James Joyce*. Όλα αυτά είναι βοηθητικά και πιστευτά. Αλλά, όταν ο Esslin παρουσιάζει τον *Shakespeare*, τον *Goethe* και τον *Ibsen* σαν πρόδρομους του Παράλογου, αρχίζει κανένας να νιώθει ότι ολόκληρη η ιστορία της θεατρικής φιλολογίας δεν υπήρξε κάτι περισσότερο από ένα προανάκρουσμα για την ένδοξη εμφάνιση του *Beckett* και του *Ionesco*»¹⁶¹.

την κάλυψη των απλών αναγκών του ανθρώπου, να αναηλαφήσει και να δώσει μία εικόνα τους και μια προοπτική δια της οποίας θα καλυφθεί ο θεατής ο οποίος εναγωνίως αναζητά να βρει λύσεις για αυτά. Η τέχνη είναι ένας χώρος μέσα από τον οποίο ο κάθε άνθρωπος θα έχει τη δυνατότητα να δει τα πράγματα κάτω από άλλο σκεπτικό και κατόπιν να ακολουθήσει τις πρακτικές που επιθυμεί ο ίδιος του χωρίς κανένα εξαναγκασμό¹⁶².

Ο άνθρωπος, αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, υπέστη μία φθορά και οι αδυναμίες που παρουσίασε εκ των υστέρων δημιούργησε ένα μοτίβο στην σκέψη των ανθρώπων της τέχνης, μερικοί εκ των οποίων δεν το δέχτηκαν με τον απλό και ορθό τρόπο, αλλά με τον πιο ανορθόδοξο, αυτόν του παραλόγου. Η πρακτική αυτή δεν αποτέλεσε, σε καμία περίπτωση, αδυναμία κατανόησης των κοινωνικών φαινομένων ή αδιαφορία. Τουναντίον, πρόκειται για μία ιδιαίτερα ευαίσθητη στάση, η οποία ταυτόχρονα είναι δηλωτική της τραγικής περιρρέουσας ατμόσφαιράς. Ο τεχνολογικός πολιτισμός στα χρόνια της νεωτερικότητας¹⁶³ επιχείρησε να εκλογικεύσει τον άνθρωπο, μην αγγίζοντας την πραγματικότητα της πολιτικής του

¹⁶⁰ Esslin Martin, *Το θέατρο του Παράλογου*, ό.π., σσ. 21-22.

¹⁶¹ Kenneth Tynan *Theatre Writings*, εκδ. Drama Publishers/Quite Specific Media, 2007, σ. 190.

¹⁶² Θεοδώρου Σ., *Η τέχνη*, χ.έ., Αθήνα 1982, σ. 72.

¹⁶³ Giddens Antony, *Οι συνέπειες της νεωτερικότητας*, μτφρ. Μερτίκας Γιώργος εκδ. Κριτική, Αθήνα 2014, πρβλ. Harvey David, *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας. Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, μτφρ. Αστερίου Ελένη, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2009.

διάστασης. Χάθηκε η επικοινωνία του ανθρώπου με το θείο και η θρησκεία πέρασε μία περίοδο έντονης άρνησης και περιθωριοποίησης¹⁶⁴, ενώ το χώρο της κατέλαβε η τεχνολογία¹⁶⁵.

Το ενδιαφέρον του ανθρώπου στρέφεται στην κάλυψη των αναγκών, όπως η ασφάλεια και όχι κάποια άλλη πνευματική ή μεταφυσική ανάγκη¹⁶⁶. Ο άνθρωπος συνειδητοποιεί τι έχει τοποθετήσει στο κέντρο βάρους της ύπαρξής του, που δυστυχώς αποδείχθηκε ελλιπές, ανεπαρκές και δημιούργησε πολύ περισσότερα προβλήματα απ' όσα αντιμετώπισε. Στο χώρο του θεάτρου εμφανίστηκαν συγγραφείς του Παραλόγου οι οποίοι ασχολήθηκαν με ζητήματα και δημιούργησαν ήρωες που τα συνέθεσαν με έναν διαφορετικό τρόπο, ο οποίος διαμόρφωσε ένα νέο θεατρικό είδος.

Το γεγονός ότι ο δυτικός άνθρωπος έχει ως συνοδοιπόρους στη ζωή τη μοναξιά, το κενό, το αποδομημένο, οδηγεί τον συγγραφέα του *Παραλόγου* να μη μεριμνά για την πλοκή, να μη χτίζεται ένα έργο το οποίο θα έπρεπε σύμφωνα με τον Αριστοτέλη να¹⁶⁷. Ουσιαστικά, δίνεται έντονα η αίσθηση πως οι ανθρώπινες υποστάσεις υπάρχουν σε έναν κόσμο που είναι εγωκεντρικός και δεν έχει πού να εστιάσει. Ακόμη και η προσπάθεια, η οποιαδήποτε ενέργεια κι αν κάνει ο άνθρωπος δεν είναι δυνατόν να γεφυρώσει κανένα χάσμα.

Ο άνθρωπος δεν γνωρίζει ούτε τον εαυτό του και δεν θέλει να το κάνει συνειδητά. Αφουγκράζεται ό,τι μπορεί από γύρω του, αλλά στην πραγματικότητα δε χτίζει τίποτα το ομαδικό. Ο Καμύ τόνιζε πολύ εύστοχα ότι «*Το παράλογο συναίσθημα γεννιέται μέσα από την αντιπαράθεση του ανθρώπινου καλέσματος και της παράλογης σιωπής του κόσμου*»¹⁶⁸. Το *Παράλογο* ως λογοτεχνικό είδος σε καμία περίπτωση δε συνιστά ένα γύρισμα, μια επιστροφή στον πεσιμιστικό τρόπο αντίληψης του κόσμου. Αντιλαμβάνεται τα προβλήματα και δύναται να επιχειρήσει μέσα από τη στηλίτευση

¹⁶⁴ Μουζέλη Ν., *Νεωτερικότητα και Θρησκευτικότητα, Εκκοσμίκευση - φονταμενταλισμός*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2014, σσ. 17-18.

¹⁶⁵ Κυρίτση Αλ.-Αν., «Homo Faber versus Deus Faber. Τεχνολογία και θρησκεία στην νεωτερικότητα», στο Λίποβατς Θ., Δεμερτζής Ν., Γεωργιάδου Β., *Θρησκείες και Πολιτική στην Νεωτερικότητα*, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2002, σ. 93, Hall S. - Gieben B, *Η διαμόρφωση της Νεωτερικότητας*, μτφρ. Τσακίρης Θανάσης, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2007

¹⁶⁶ Γεωργιάδου Β. - Νικολακοπούλου Ηλ., «Θρησκευτικότητα, εκκλησιασμός και προσευχή. Μια ασύμπτωτη σχέση», στο *Παναγιώτης Καφετζής, Θωμάς Μαλούτας, Ιωάννα Τσιγκάνου, Πολιτική - Κοινωνία - πολίτες, Αναλύσεις δεδομένων της Ευρωπαϊκής Κοινωνικής Έρευνας ΕΚΚΕ*, Αθήνα 2006.

¹⁶⁷ Δερμάτη Αλίκη, «Η Αριστοτελική σκέψη για το Θέατρο και τον χορό: Σύνδεση με σήμερα», *Conatus - Journal of Philosophy*, 11(2017), σσ. 21-34.

¹⁶⁸ Camus Albert, *Ο μύθος του Σισύφου: Δοκίμιο για το παράλογο*, μτφρ. Νίκη Καρακίτσου-Ντουζέ / Μαρία Καραμπαλόγλου - Ρομπλέν, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2007.

των άσχημων στοιχείων της ανθρώπινης ψυχής και τους «δαίμονες» της στο θέλω να υπάρξω και να επικοινωνώ όσο δύσκολο και αν είναι αυτό¹⁶⁹.

Το παράλογο αποτελεί εκδήλωση της ανάγκης των καλλιτεχνών να εκφράσουν την απουσία νοήματος και σκοπού στη ζωή των ανθρώπων¹⁷⁰. Ο Έσλιν αναφέρει επίσης ότι «*Το θέμα του θεάτρου αποκηρύσσει κάθε συζήτηση περί του παραλόγου της ανθρώπινης ύπαρξης, απλώς το παρουσιάζει εν τω γίνεσθαι*»¹⁷¹.

Τα κείμενα των θεατρικών έργων αυτού του είδους είναι ουσιαστικά μια παρουσίαση της δομής παραβολών, οι οποίες έχουν μια θετική ηθική προस्ताγή¹⁷². Ο θεατής δεν θα πρέπει να προσάπτει χαρακτηρισμούς στον συγγραφέα, αλλά αντίθετα να δέχεται τη μαρτυρία που θέλουν να καταθέσουν οι δημιουργοί¹⁷³. Είναι παράδοξο, αλλά αυτό ακριβώς εισπράττουν οι άνθρωποι, οι οποίοι αποτελούν το σώμα, των οποίων οι απόψεις χρωματίζονται από μια διαμαρτυρία¹⁷⁴. Οι συγγραφείς που δημιούργησαν το *Θέατρο του Παραλόγου* είχαν επηρεαστεί σημαντικά από το θέατρο της σκληρότητας του Αντονέν Αρτώ, καθώς επίσης έφεραν επιρροές από τις ιδέες του υπαρξισμού και του σουρεαλισμού.

Οι κωμικοί ηθοποιοί συνέβαλαν μέσα από τη διακωμώδηση των συνθηκών της ζωής να δώσουν την έμπνευση στους συγγραφείς του Παραλόγου να προχωρήσουν ακόμη παραπέρα και να φτάσουν στον χλευασμό της ανθρώπινης κατάστασης. Οι χαρακτήρες, εγκλωβισμένοι σε μια άκρως κοινότοπη και χυδαία αρκετές φορές πραγματικότητα, γελοιοποιούνται, χάνουν ουσιαστικά τη σοβαρότητά τους και εκτίθενται ανεπανόρθωτα. Είναι σημαντικό το γεγονός ότι η ύπαρξη του νοήματος στην ανθρώπινη καθημερινότητα βρίσκεται ακριβώς στην έλλειψη του. Το Παράλογο αποτελεί τον τρόπο έκφρασης της αντίθεσης με ό,τι επικρατεί στην ανθρώπινη πραγματικότητα. Με το Παράλογο πραγματώνεται μια κατάσταση όπου απομακρύνεται η λογική, ενώ μέρος της καταλαμβάνει το γελοίο¹⁷⁵.

¹⁶⁹ Cornwell Neil, *The absurd in literature*, εκδ. Manchester University Press, Manchester 2006.

¹⁷⁰ Adorno Theodor, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σσ. 582-585.

¹⁷¹ Έσλιν Μάρτιν, *Το Θέατρο του Παραλόγου*, μτφρ. Μάγια Λυμπεροπούλου, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1996, σ. 20.

¹⁷² Bennett Michael Y., *Reassessing the theater of the absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*, εκδ. Palgrave MacMillan, Νέα Υόρκη 2011.

¹⁷³ Μπρουκ Πήτερ, *Η σκηνή χωρίς όρια*, μτφρ. Μαρί Πωλ Παπάρα, εκδ. Εγνατία, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 76.

¹⁷⁴ Wellwarth George, *Theater of Protest and Paradox*, εκδ. N.Y. University Press, 1994.

¹⁷⁵ Bennett Michael Y., *The Cambridge Introduction to the Theater and Literature of the Absurd*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

Το χρονικό διάστημα των δεκαετιών του '40 έως τέλη '60 αρχές '70 είναι η περίοδος ακμής του *Θεάτρου του Παραλόγου*. Το είδος αυτό ενισχύεται από ένα κοσμοπολίτικο χρώμα και με βάση το Παρίσι αρχίζει την επέκτασή του όχι μόνο στους κύκλους της Ευρώπης, αλλά και της Αμερικής. Οι συγγραφείς του χαρακτηρίστηκαν ως «Σχολή του Παρισιού»¹⁷⁶. Στην πραγματικότητα δεν μπορεί να γίνει λόγος για κάποια σχολή, γιατί όσοι ασχολήθηκαν με το Παράλογο δεν συνδιαλέχθηκαν μεταξύ τους ούτε διαμόρφωσαν από κοινού μια καλλιτεχνική γραμμή. Το όλο θέμα ήταν αποτέλεσμα της επικρατούσας κατάστασης στον πολιτικό, κοινωνικό και πνευματικό βίο. Στην Ελλάδα οι θεατρικοί συγγραφείς, μετά την εποχή του Ιάκωβου Καμπανέλλη, διαμόρφωσαν το ελληνικό θεατρικό Παράλογο¹⁷⁷.

Οι συγγραφείς του Παραλόγου μεταπολεμικά δεν καταγίνονται με μύθους και ιστορίες του παρελθόντος, αλλά με τον σύγχρονο άνθρωπο και τα αδιέξοδά του. Για τον λόγο αυτό στις δραματοουργίες τους απεικονίζεται η αγωνία για την επιβίωση, αλλά και για την επικοινωνία και τη συγκρότηση του ανθρώπινου προσώπου. Ο σύγχρονος άνθρωπος καταδυναστεύεται από την αποδόμηση της έννοιας του προσώπου, μετατρέπεται σε μονάδα, αναζητώντας διεξόδους, αξίες πιο ριζοσπαστικές¹⁷⁸. Το Παράλογο έχει ως αφορμή ένα είδος μηχανοποίησης της ζωής του ανθρώπου, που ως αποτέλεσμα της είναι η αλλοτρίωση του ανθρώπινου στοιχείου, η διάσπαση του προσώπου. Το θεατρικό αυτό είδος μπορεί να θεωρηθεί ως μια τάση των δημιουργών να «δραπετεύσουν» από την υπάρχουσα αποστράγγιση της ανθρώπινης υπόστασης¹⁷⁹.

Τα θεατρικά κείμενα της Παράλογης ματιάς της ζωής, η οποία αναμφισβήτητα έχει μια στερεή λογική κατά κάποιο τρόπο «μαστιγώνει» όλο το σκηνικό που δημιουργήθηκε ως απόρροια των δύο Παγκοσμίων Πολέμων που προηγήθηκαν και στο οποίο καταδικάζεται, απλά να υπάρχει ο άνθρωπος ως σύγχρονος αστός. Μάχονται κατά της υποκρισίας, της συμβατικότητας των θεσμών, της αδυναμίας και της επικοινωνίας των ανθρώπων¹⁸⁰.

Από μερίδα κριτικών του θεάτρου, το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου θεωρείται θεατρικά το έτος μηδέν του Χίτλερ. Στη συνέχεια αρχίζει να αποτελεί μια

¹⁷⁶ Hinchcliffe Arnold P., *Το παράλογο*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1988, σσ. 80-81.

¹⁷⁷ Γραμματά Θ., «Η ελληνική εκδοχή του Θεάτρου του Παραλόγου» στο *Ιστορία και Θεωρία στη Θεατρική Έρευνα*, εκδ. Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1992, σσ. 116-125.

¹⁷⁸ Τσιτσιμπίγκου Γ., *Στοιχεία Ιστορίας του Νεότερου Θεάτρου*, Θεσσαλονίκη 1975, σ. 18.

¹⁷⁹ Τσιτσιμπίγκου Γ., *ό.π.*, σ. 50.

¹⁸⁰ Τσιτσιμπίγκου Γ., *ό.π.*, 52-53.

διαφορετική εποχή για την τέχνη στη συγγραφή, τη θεματολογία και τη δημιουργία των ρόλων¹⁸¹.

Δεν υφίσταται κανένας συγκεκριμένος ορισμός που να αναφέρεται στο Παράλογο. Βέβαια, το άκουσμα και μόνο της λέξης *Παράλογο* σηματοδοτεί και μια συγκεκριμένη ενότητα και ένα πλαίσιο, στο οποίο κινείται η σκέψη των ανθρώπων-δημιουργών του¹⁸². Το Θέατρο του Παραλόγου έδωσε στην τέχνη σπουδαία κείμενα, που δημιούργησαν ένα συγκεκριμένο θεατρικό είδος ως ανάγκη κάποιων συγγραφέων. Οι συγγραφείς αυτοί δεν ανήκαν σε μία συγκεκριμένη σχολή, αλλά σαφέστατα υπήρχε ένας κοινός πυρήνας, όπως το γεγονός ότι όλοι τους συμερίζονταν συγκεκριμένες ιδέες για την ανθρώπινη ζωή και κυρίως τις απόψεις του Αλμπέρτ Καμύ, όπως αυτές διατυπώθηκαν στο κείμενό του «*Ο μύθος του Σισύφου*»¹⁸³.

Επιπρόσθετα, το Θέατρο του Παραλόγου αντιπροσωπεύει ρεύματα, τα οποία ήταν αναγνώσιμα σε άλλα λογοτεχνικά είδη από τη δεκαετία του 1920¹⁸⁴. Ο πρόδρομος του όλου κινήματος του Παράλογου είναι ο Άλφρεντ Ζαρύ¹⁸⁵, από τον οποίο επηρεάστηκαν σημαντικά οι θιασώτες του παραλογισμού¹⁸⁶. Η ανθρώπινη ζωή είναι γενικά παράλογη και η γλώσσα ως το εργαλείο, το μέσο για να επικοινωνήσουν οι άνθρωποι, χαρακτηρίζεται από ανεπάρκεια, οπότε αυτό που απομένει είναι το γέλιο¹⁸⁷.

Γενικότερα, στα θεατρικά έργα του Παραλόγου ο άνθρωπος κινείται προς μία κατεύθυνση, που είναι καθαρά ανατρεπτική με αντιθέσεις¹⁸⁸. Ο Esslin στο έργο του *Πέρα από το Παράλογο* αναφέρει σχετικά με την αξιοπρεπή στάση του ανθρώπου

¹⁸¹ Σολομού Αλ., *Ηλικία του Θεάτρου*, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1993, σ. 130.

¹⁸² Χίντσλιφ Αρνολντ, *Το Παράλογο*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1972, σ. 11.

¹⁸³ Παναγιωτούνη Π., *Επίτομη Ιστορία Παγκόσμιου Θεάτρου*, εκδ. Σχολής Σταυράκου, Αθήνα 985, σ. 130.

¹⁸⁴ Έσλιν Μάρτιν, *Το Θέατρο του Παραλόγου*, εκδ. Θεωρία, μτφρ. Μάγια Λυμπεροπούλου, σ. 14.

¹⁸⁵ Πρόκειται για ένα συγγραφέα που άσκησε σημαντική επιρροή σε αρκετούς σύγχρονους και μεταγενέστερους συγγραφείς, όπως τον Ζενέ και τον Ιονέσκο. Υπήρξε γιος εύπορης οικογένειας από την περιοχή Λαβάλ της Γαλλίας. Στην ηλικία των δεκαοχτώ ετών μετακόμισε στο Παρίσι και σύντομα έγινε μέλος των λογοτεχνικών παρεών της εποχής, οι οποίες απαρτιζόνταν από τον Γκιγιόμ Απολιναίρ, Τουλούζ Λωτρέκ, Γερτρούδη Στάιν. Αναμφισβήτητα ήταν ένας ριζοσπαστικός νους, ανένταχτος σε κοινωνικά στεγανά. Στα έργα του αποτυπώνεται με ιδιαίτερα ευφυή τρόπο ο ψυχισμός του ανθρώπου. Η προσφορά του στο *Θέατρο του Παραλόγου* είναι ιδιαίτερα σημαντική. Θεωρήθηκε από μερικούς μαζί με τον Ιονέσκο ως ο πνευματικός τους πατέρας. «Ο Αλφρέντ Ζαρί γέννησε το Θέατρο του Παραλόγου», *Καθημερινή*, 17-11-2005.

¹⁸⁶ Πλωρίτη Μ., *Πρόσωπα του Νεώτερου Δράματος*, Αλφρέντ Ζαρί, εκδ. Γαλαξίας, Αθήνα 1971, σ. 58.

¹⁸⁷ Φύλλις Χάρντολ, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1980, σ. 303.

¹⁸⁸ Λυγίζου Μ., *Τομή στο σύγχρονο θέατρο*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1975, σ. 30.

απέναντι στα προβλήματα και τον τρόπο προσέγγισης και χειρισμού των προβλημάτων του: «Σήμερα, που ο θάνατος και τα γηρατειά όλο και περισσότερο κρύβονται πίσω από ευφημισμούς και παρηγορητικά ψελλίσματα και η ζωή απειλείται να πνιγεί μέσα στην κατανάλωση υπνωτιστικής μηχανοποιημένης χυδαιότητας, η ανάγκη να τεθεί ο άνθρωπος αντιμέτωπος με την πραγματικότητα της κατάστασής του είναι μεγαλύτερη παρά ποτέ. Γιατί η αξιοπρέπεια του ανθρώπου βρίσκεται στην ικανότητά του να αντιμετωπίζει την πραγματικότητα σ' όλη της την έλλειψη νοήματος, να τη δέχεται αδέσμευτος, χωρίς φόβο, χωρίς ψευδαισθήσεις - και να την περιγελάει»¹⁸⁹.

Το *Παράλογο* καταγίνεται με θέματα όπως την ίδια τη ζωή, τον θάνατο, την επικοινωνία αλλά και την απομόνωση. Ο συγγραφέας καταθέτει την προσωπική του αντίληψη για την ανθρώπινη ύπαρξη¹⁹⁰. Το θεατρικό αυτό είδος δε διστάζει να καταδείξει με έντονο τρόπο το άγχος και την απελπισία του ανθρώπου για την απουσία ουσιαστικών μέτρων, που πρέπει να ληφθούν, προκειμένου να αντιμετωπιστούν όλα τα παραπάνω¹⁹¹.

Για τους συγγραφείς του *Παραλόγου* η εξαφάνιση κάθε είδους έννοιας από τους ανθρώπους έχει άμεση σχέση με το γεγονός ότι εκφυλίστηκε η γλώσσα, χάθηκε η πίστη στον άνθρωπο. Βέβαια, αυτή η κατάσταση που οδηγεί σε μια απόγνωση, μπορεί να λειτουργήσει και ως μοχλός πίεσης για μια ανανέωση. Είναι δυνατόν να έχει παράλληλα μια αναγεννητική δυναμική και όχι μόνο τον ισοπεδωτικό χαρακτήρα που φαίνεται αρχικά¹⁹².

Πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Esslin στο έργο του για το *Παράλογο*: «*Ίσως η θλιβερή και κούφια γλώσσα που προφέρει η σημερινή πλαδαρή ανθρωπότητα, να μπορέσει κάποτε και πάλι ν' αντηχήσει σ' όλη της τη φρίκη, και τον απεριόριστο παραλογισμό, μέσ' από την καρδιά ενός μοναχικού ανθρώπου, ζύπνιου, και μπορεί τότε αυτός ο άνθρωπος, αντιλαμβανόμενος ξαφνικά πώς δεν καταλαβαίνει, ν' αρχίσει στ' αλήθεια να καταλαβαίνει. Κι έτσι, στον άνθρωπο, απομένει το χρέος να ξεφλουδίσει*

¹⁸⁹ Esslin Martin, *Πέρα απ' το Παράλογο. Σύντομα χρονικά*, Μτφρ. Φώντας Κονδύλης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιαννιτσά 1989, σ. 319.

¹⁹⁰ Έσλιν Μ., *Το Θέατρο του Παραλόγου*, μτφρ. Μάγια Λυμπεροπούλου, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1996, σσ. 392-393.

¹⁹¹ Hinchliffe Arnold, ό.π., σ. 26.

¹⁹² Έσλιν Μ., ό.π., σ. 70.

όλο αυτό το νεκρό δέρμα «έως ότου ανακαλύψει τον εαυτό του στην ώρα της υπέρτατης γύμνιας».¹⁹³

Ο Ιονέσκο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σκοτεινός και -ως ένα βαθμό- αινιγματικός. Ωστόσο, παραμένει έντονα στη σκέψη του θεατή ως απόλυτα σαφής και ιδιαίτερα πειστικός στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζει και αναπτύσσει τις ιδέες του, κυρίως, όταν πρέπει να ακολουθήσει την πορεία υπεράσπισης των γραφομένων του. Ο Ιονέσκο κατηγορήθηκε πως υπήρξε ιδεολογικά ο πιο ένθερμος αντίπαλος των ρεαλιστών. Η κατηγορία αυτή ήταν αβάσιμη. Τόνισε επίσης ότι δεν επισημαίνει στα έργα του απλά την έλλειψη επικοινωνίας λόγω της λεκτικής ανικανότητας, αλλά ότι οι ιδεολογίες που χρησιμοποιούν μια αποστεγνωμένη γλώσσα, θα πρέπει να επανεξεταστούν προκειμένου να επέλθει η πολυπόθητη διάσπαση της απολιθωμένης γλώσσας και να προκύψει κάτι το ζωντανό¹⁹⁴.

2.2. Προτεργάτες του Θεάτρου του Παραλόγου

2.2.1. Ευγένιος Ιονέσκο

Ο Ευγένιος Ιονέσκο γεννήθηκε στην Σλάτινα, μια πόλη της Ρουμανίας στις αρχές του κ' αιώνα, συγκεκριμένα στις 26 Νοέμβριου του 1909. Σύντομα η οικογένεια του βρέθηκε στη Γαλλία, που ήταν ο τόπος γέννησης της μητέρας του, Τερέζ Πικάρ. Ο πατέρας του Ιονέσκο σπούδασε στο Παρίσι στη Νομική Σχολή. Ο Ευγένιος βαπτίζεται χριστιανός, ανήκοντας στην Ορθόδοξη Ανατολική Εκκλησία και θα παραμείνει πιστός ως το τέλος της ζωής του, παρόλο που υπήρξαν χρονικά διαστήματα που ασχολούνταν έντονα με ζητήματα Μεταφυσικής¹⁹⁵. Είχε δύο αδέρφια την Μαριλίνα και τον Μίρτσεα, που πέθανε πριν συμπληρώσει το δεύτερο έτος της ηλικίας του.

Στο ξεκίνημα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου ο πατέρας του επιστρέφει στη Ρουμανία ενώ η υπόλοιπη οικογένεια παραμένει στη Γαλλία. Είναι σημαντική η εξέλιξη της ζωής του πατέρα του για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα του Ιονέσκο γιατί μετά τη λήξη του πολέμου ενώ ο πατέρας του αγνοούνταν, στο βαθμό που θεωρούνταν θύμα πολέμου, εκείνος όχι μόνο δεν έλαβε μέρος στον πόλεμο αλλά

¹⁹³ Εσλίν Μ., ό.π., σ. 71.

¹⁹⁴ Έσλιν Μ., *Πέρα απ' το Παράλογο*, ό.π., σσ. 173-175.

¹⁹⁵ Βασιλείου Γ., *Ιονέσκο, ο παράλογος συγγραφέας*, ό.π., σ. 14.

παντρεύτηκε για δεύτερη φορά και ανέλαβε τη θέση του Γενικού Επιθεωρητή της Αστυνομίας. Το διάστημα 1917 - 1919 ο Ιονέσκο όντας φιλάσθενος είχε προβλήματα υγείας και προκειμένου να αντιμετωπιστούν, στάλθηκε στη Μαγιέν, μία γαλλική επαρχιακή πόλη για δύο χρόνια σε μία οικογένεια του φιλικού οικογενειακού περιβάλλοντος. Αργότερα οι ερευνητές του βίου και του έργου του Ιονέσκο θα αποφανθούν πως επρόκειτο για τα δύο ευτυχέστερα χρόνια της ζωής του. Στην ηλικία των δεκαέξι ετών ο Ιονέσκο και η αδερφή του επιστρέφουν στη Ρουμανία εξαιτίας του χωρισμού των γονιών τους και την ανάληψη της κηδεμονίας από τον πατέρα τους. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί πως το γεγονός της πλήρους έλλειψης επικοινωνίας των γονιών του, ήταν μία κατάσταση που επηρέασε κατά πολύ τη σκέψη του¹⁹⁶.

Στο Βουκουρέστι τα δύο αδέρφια μαθαίνουν τα Ρουμανικά και ο Ιονέσκο αρχικά να παρακολουθεί μαθήματα στο κολλέγιο του Άγιου Σάββα και στη συνέχεια στο κολλέγιο της Κραϊόβα. Δυστυχώς οι σχέσεις με την κόρη του πατέρα του από το δεύτερο γάμο δεν ήταν ομαλές και οι δύο τους οδηγούνταν σε συχνές συγκρούσεις. Ο Ιονέσκο αντιτίθεται στον πατέρα του ο οποίος ήθελε ο γιος του να ακολουθήσει σπουδές ως μηχανικός. Εκείνος οδηγεί τα βήματα του στην ποίηση και τη λογοτεχνία. Αφού ολοκληρώθηκε ο κύκλος των εγκύκλιων σπουδών άνοιξε ο επόμενος. Ο νεαρός Ιονέσκο γράφτηκε στο Πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου και φοίτησε στο τμήμα της Γαλλικής Φιλολογίας. Οι σπουδές του λίγο καιρό μετά αποδείχτηκαν ευεργετικές για τον ίδιο επειδή συντηρούνταν οικονομικά επί πέντε έτη εργαζόμενος με μεγάλη επιτυχία ως καθηγητής των Γαλλικών που αποτελούσαν τη δεύτερη μητρική του γλώσσα¹⁹⁷.

Το 1928 θα έχει τη χαρά να δει δημοσιευμένο το πρώτο του ποίημα¹⁹⁸. Το 1930 είναι η χρονιά κατά την οποία δημοσιεύεται για πρώτη φορά δικό του κείμενο, που αφορά την αυτοχειρία του Ρουμάνου ποιητή Ιλάριε Βόρονκα¹⁹⁹. Ακολούθησαν έκτοτε αρκετές δημοσιεύσεις κειμένων του σε επιθεωρήσεις *Vremea, Azi, Florea de foc, Viața Literară*. Σημαντική είναι η έκδοση κειμένων του στο *Critica*, περιοδικό

¹⁹⁶ Γεωργιάδου Ζ., *Ευγένιος Ιονέσκο*, εκδ. Συντροφιά, Αθήνα 2005, σ. 17.

¹⁹⁷ Γεωργιάδου Ζ., *Ευγένιος Ιονέσκο*, ό.π., σ. 18.

¹⁹⁸ Το πρώτο ποίημα του Ιονέσκο δημοσιεύεται στην επιθεώρηση *Bilet de papagal*.

¹⁹⁹ Το κείμενο δημοσιεύτηκε στην επιθεώρηση *Zodiac*. Ακολούθησαν έκτοτε αρκετές δημοσιεύσεις κειμένων του σε επιθεωρήσεις *Vremea, Azi, Floarea de foc, Viața Literară*. Σημαντική είναι η έκδοση κειμένων του στο *Critică*, περιοδικό αντιφασιστικού περιεχομένου. Το 1931 είναι η χρονιά που δημοσιεύτηκε ένα ακόμη ποιητικό εγχείρημα που τιτλοφορήθηκε *Elegii pentru ființe mici*.

αντιφασιστικού περιεχομένου. Το 1931 είναι η χρονιά που δημοσιεύτηκε ένα ακόμη ποιητικό εγχείρημά του που τιτλοφορήθηκε *Elegii pentru ființe mici*. Ακολούθησε η δημοσίευση της συλλογής δοκιμιών με τίτλο *Όχι*. Πρόκειται για μία συλλογή κριτικών δοκιμιών που προκάλεσαν μεγάλες αντιδράσεις από τους λογοτέχνες της χώρας του. Ο Ιονέσκο, με το σαρκασμό που τον διέκρινε, καταφέρεται εναντίον της πνευματικής καθεστηκυίας τάξης της Ρουμανικής διανόησης. Συγκεκριμένα, κατηγορήσε για άκρατο και στείρο συντηρητισμό τους Τούντορ Αργκέξι, Ίον Μπάρμπου, Καμίλ Πετρέσκου, Μίρτσα Ελιάντε.

Ο Ιονέσκο το 1936 παντρεύεται τη Ροντίκα Μπουριλεάνου και μετά την επιστροφή τους από το γαμήλιο ταξίδι τους στην Ελλάδα και την Κωσταντζα, πεθαίνει η μητέρα του. Το ίδιο έτος ενώ παρέδιδε μαθήματα Γαλλικής Γλώσσας στην πόλη Τσερναβόντα, διορίζεται ανώτατος υπάλληλος στο Υπουργείο Παιδείας της Ρουμανίας. Για δύο επόμενα έτη (1937 - 1939) ανέλαβε τη διεύθυνση του τομέα κριτικής στην επιθεώρηση *Facla*, ενώ παράλληλα συνέχισε τη δημοσίευση άρθρων στην εφημερίδα *Ramba* και το περιοδικό *Ελεύθερες Γνώμες*. Στα μέσα της διετούς περιόδου λαμβάνει κρατική δανειοδότηση, με σκοπό την εγκατάστασή του στη γαλλική πρωτεύουσα για την υποστήριξη της διδακτορικής του διατριβής με τίτλο *Το ζήτημα της αμαρτίας και το ζήτημα του θανάτου στη γαλλική ποίηση από την εποχή του Μποντλέρ*. Μία διατριβή την οποία δεν ολοκλήρωσε ποτέ, ενώ ένα χρόνο αργότερα άρχισε στενές επαφές με ανθρώπους της επιθεώρησης *Esprit*.

Το ξεκίνημα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου τον οδηγεί στη λήψη απόφασης να εργαστεί, για βιοποριστικούς καθαρά λόγους, ως καθηγητής γαλλικών στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση. Μαζί με τη γυναίκα του επιστρέφει το 1942 στη Γαλλία και συγκεκριμένα στη Μασσαλία, όπου ζουν αντιμετωπίζοντας μεγάλο οικονομικό πρόβλημα. Για την άμεση αντιμετώπισή του ασχολείται με μεταφράσεις και εργάζεται ως υπεύθυνος του πολιτιστικού τμήματος της Βασιλικής Πρεσβείας της Ρουμανίας. Το καλοκαίρι του 1944 γεννιέται η κόρη του Μαρί Φρανς, οπότε ανοίγει ένας νέος κύκλος στη ζωή του. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος τον κρατά ακόμη περισσότερο στη Γαλλία. Παραμένει στη Μασσαλία μέχρι το τέλος του πολέμου και επιστρέφει στη γαλλική πρωτεύουσα με τη λήξη. Κατά τη διάρκεια του πολέμου βιώνει τη μοναξιά και το πόσο ασήμαντος είναι ο κάθε άνθρωπος για τον φασισμό και για όλους αυτούς που τον καταδυναστεύουν²⁰⁰. Η εποχή του συγγραφικού

²⁰⁰ Μουστέρη Μ., *Ιστορία του Θεάτρου...*, ό. π., σ. 189.

ξεκινήματος του Ιονέσκο είναι η περίοδος της πλήρους αβεβαιότητας. Ο άνθρωπος είναι απλά και ξεκάθαρα αναλώσιμος. Η μετάβαση από την νεωτερικότητα στην μενταμοντέρνα εποχή σε λίγο θα αρχίσει να χαράζει, ωστόσο η πραγματική ελευθερία του πνεύματος είναι ένα αγαθό, το οποίο δεν έχει τη δυνατότητα ακόμη ο άνθρωπος όχι μόνο να γευτεί, αλλά ούτε να οραματιστεί. Η λαίλαπα του πολέμου και η ανασφάλεια ως απόρροια της σκληρής αυτής πραγματικότητας αποτέλεσε τροχοπέδη στη σκέψη και την ελευθερία του ανθρώπου²⁰¹.

Ο Ιονέσκο σαν πνεύμα και σαν άνθρωπος, ο οποίος προέρχεται από μια χώρα, που ελέγχεται από τον αντίποδα του φασισμού, τον κομμουνισμό, αντιστρατεύεται στον ολοκληρωτισμό του καιρού του και στην καταδυνάστευση των ανθρώπων. Ιδεολογικά τοποθετήθηκε αρνητικά στον κομμουνισμό, τον οποίο είχε γνωρίσει μέσα από τα σταλινικά συστήματα που εφαρμόζονταν στη χώρα του, καθώς και στο χρονικό διάστημα της στρατιωτικής του θητείας. Ο Ιονέσκο, ως ένας διανοούμενος της εποχής του, δεν δίστασε να αντιμετωπίσει τους ανθρώπους που στελέχωναν την κρατική μηχανή ή ακόμη και τους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής του. Από πολύ νωρίς στράφηκε στη Δύση, επιχειρώντας να παρουσιάσει την πραγματική κατάσταση της χώρας του αλλά και κάθε λαού που σκιάζονταν από τον Στάλιν. Το πολίτευμα στη Ρουμανία άλλαξε μετά την αναγκαστική παραίτηση του βασιλιά την 30^η Δεκεμβρίου του 1947, οπότε ανακηρύχθηκε Λαϊκή Δημοκρατία²⁰².

Στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια ο Ιονέσκο εργάστηκε μεταφράζοντας στα γαλλικά τα έργα του Ρουμάνου ποιητή Ουρμούζ²⁰³. Την ίδια περίοδο πεθαίνει ο πατέρας του, με τον οποίο είχε διακόψει κάθε επαφή. Στην αρχή της μεταπολεμικής Ευρώπης, με όλες της τις πληγές, εμπνέει τους ανθρώπους να εκφραστούν, να εξωτερικεύσουν τους προβληματισμούς τους. Ο Ιονέσκο, το 1948, γράφει το πρώτο του θεατρικό έργο, με τίτλο *Η φαλακρή τραγουδίστρια*. Λόγω προβλημάτων, το έργο θα ανεβεί δύο χρόνια μετά τη συγγραφή του και συγκεκριμένα την άνοιξη του 1950, υπό τη σκηνοθεσία του Νικολά Μπατάιγ στο Theatre des Noctabules του Παρισιού. Η επιτυχία του έργου στο κοινό δεν συμβαδίζει δυστυχώς με την εκτίμηση και το θαυμασμό κάποιων Γάλλων διανοουμένων μεταξύ των

²⁰¹ Bauman Zygmunt, *Η Μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, μτφρ. Μπαμπασάκης Γιώργος - Ίκαρος, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2002.

²⁰² Bulei Ion, *Ιστορία των Ρουμάνων*, μτφρ. Τσιπριάν - Λουκρέτσιους Ν. Σούτσιου, εκδ. Σταμούλη, 2008, σσ. 401-403.

²⁰³ Ο Ουρμούζ ήταν ένας ιδιαίτερος άνθρωπος του πνεύματος. Δίκαια χαρακτηρίζεται ως πρόδρομος του Σουρεαλισμού, αλλά και του λογοτεχνικού Παράλογου.

οποίων ο Αντρέ Μπρετόν, ο Λουίς Μπουνιουέλ, ο Άρθουρ Αντάμοβ. Το 1949 αποκτά τη Γαλλική υπηκοότητα²⁰⁴.

Ο Ευγένιος Ιονέσκο προσπαθεί, μέσα από τη συγγραφική του ιδιότητα, να επιτύχει τον καυτηριασμό και τη διακωμώδηση των απλών καθημερινών καταστάσεων των σύγχρονων κοινωνικών φαινομένων, μεταξύ των οποίων την έλλειψη επικοινωνίας των ανθρώπων, τον μοναχικό βίο όχι από επιλογή, αλλά τον επιβαλλόμενο από τις κοινωνικές συνθήκες. Το έργο αυτό δεν είναι ένα αφήγημα που στερείται λογικής. Ο συγγραφέας επικυρώνει το πόσο κατακλύζει τον άνθρωπο η ματαιοδοξία του. Μέσα από την ασυναρτησία που επικρατεί στα λεγόμενα των ηρώων διαγράφεται το πόσο ανήμπορος είναι ο άνθρωπος να προσεγγίσει τους γύρω του και όλη αυτή η ανεπιτυχής προσπάθεια του τον θλίβει και του στερεί την δυνατότητα να χαρεί και να επικοινωνήσει πραγματικά οπότε αναγκάζεται να υποκριθεί. Οι ήρωες πετούν αιχμές ο ένας στον άλλο προσπαθώντας να διώξουν από πάνω τους κάθε ευθύνη για ότι γίνεται στους ίδιους και στον κόσμος γενικότερα²⁰⁵.

Αναφέρει ο Ιονέσκο σχετικά με τις ανθρώπινες προβληματικές καταστάσεις: *«Τα προβλήματα του «γιατί» και του «πώς» αποτελούν, μέσα στα πλαίσια της ανθρώπινης ιστορίας, ερωτήματα στα οποία μπορούν να δώσουν απαντήσεις ορθές ή όχι: παραδείγματος χάριν, προς τι οι πόλεμοι, προς τι οι επαναστάσεις, πώς ενσκήπτουν αρρώστιες, τι πρέπει να κάνουμε για την περίθαλψη, για τη θεραπεία, για την επιδείνωση. Γιατί υπάρχει η βροχή, γιατί οι θύελλες και οι ξηρασίες. Ξέρουν πώς πρέπει να ενεργήσουν, τι πρέπει να κάνουν για να πετύχουν σοδειές, για να μεγαλώσουν τα φυτά. Ξέρουν πώς και γιατί να δημιουργούν μέσα μεταφοράς, κατασκευές. Και πολλά άλλα πράγματα. Όλα αυτά, βέβαια, δεν μπορούν να μας βοηθήσουν να διαπεράσουμε τα τείχη της θεμελιακής άγνοιας. Η κατανόηση των λεπτομερειών, των εσωτερικών πραγμάτων, η ερμηνεία τους αποτελεί μια ερμηνεία του ανεξήγητου»*²⁰⁶.

Ο Ιονέσκο υπήρξε πολυγραφότατος. Ένα από τα γνωρίσματα των έργων του είναι η σχετικά μικρή διάρκεια τους, η οποία ωστόσο δεν αποτέλεσε πρόβλημα αφού γνώρισαν μεγάλη αποδοχή από το θεατρικό κοινό²⁰⁷. Τα θεατρικά έργα του είναι τα

²⁰⁴ Μουστέρη Μ., *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π., σσ. 212.

²⁰⁵ Σιβετίδου Αφ., «Από τον Μολιέρο στον Ιονέσκο. Πολεμική Θέατρο Θεωρία», *Σύγκριση* 5 (1993), σ. 13.

²⁰⁶ Ιονέσκο Ευγ., *Η ελεγεία ενός παράλογου κόσμου*, μτφρ. Σκάρα Μίρκα, εκδ. Ροές, Αθήνα 2007, σ. 74.

²⁰⁷ Σούτσιου Τσιπριάν - Λουκρέτσιους, *Στα βήματα των Ρουμάνων συγγραφέων στην Ελλάδα. Παραδοσιακός και σύγχρονος ρουμανικός πολιτισμός*, εκδ. Κ&Μ Αντώνιος Σταμούκης, Θεσσαλονίκη 2017, σσ. 198-199.

ακόλουθα: *Η Φαλακρή Τραγουδίστρια* (1948), *Οι χαιρετισμοί* (1950), *Το Μάθημα* (1951), *Οι Καρέκλες* (1952), *Ο αρχηγός* (1953), *Θύματα του καθήκοντος* (1953), *Μια κόρη για παντρεία* (1953), *Πώς να τον ξεφορτωθούμε* (1954), *Ιάκωβος ή η Υποταγή* (1955), *Ο Καινούριος Νοικάρης* (1955), *Ο πίνακας* (1955), *Ο αυτοσχεδιασμός της Άλμα* (1956), *Το μέλλον είναι στα αυγά* (1957), *Δολοφόνος χωρίς αμοιβή* (1958), *Σκηνή για τέσσερις* (1959), *Μάθημα βαδίσματος* (1960), *Το σφιχτό αυγό* (1961), *Ρινόκερος* (1959), *Παραλήρημα για δύο* (1962), *Η οργή* (1962), *Ο βασιλιάς πεθαίνει* (1962), *Ο πεζός του αέρα* (1963), *Η δίψα και η πείνα* (1964), *Ασκήσεις γαλλικής συνομιλίας και προφοράς για αμερικανούς μαθητές* (1964), *Για να προετοιμάσεις ένα αυγό* (1965), *Η διακοπή* (1966), *Στη βάση του τοίχου* (1966), *Το παιχνίδι της σφαγής ή επιδημία* (1970), *Μακμπέττ* (1972), *Αυτό το υπέροχο πορνείο* (1973), *Ο άνθρωπος με τις βαλίτσες* (1975), *Ταξίδι στους νεκρούς* (1980), Έγραψε και θέατρο για το ραδιόφωνο όπως το έργο *Έκθεση αυτοκινήτου* (1953). Επίσης ο Ιονέσκο έγραψε δοκίμια και θεωρητικές μελέτες, *Γυμνό Βουκουρέστι* (1934), *Ουγκωλιάδα* (1935), *Η τραγωδία της γλώσσας* 1958, *Εμπειρία του θεάτρου* 1958, *Λόγος για το κίνημα avant-garde* (1959), *Σημειώσεις και αντισημειώσεις* (1962), *Αποσπάσματα ημερολογίου* (1966), *Παρόν παρελθόν, παρελθόν παρόν* (1968), *Ανακαλύψεις* (1969), *Αντίδοτα* (1977), *Ένας άνθρωπος διερωτάται* (1979). Τέλος είναι σημαντικές οι Νουβέλες του, *Το βάζο* (1956), *Ο πεζός του αέρα* (1961), *Η φωτογραφία του συνταγματάρχη* (1962), *Ο μοναχικός* (1973).

2.2.2. Σάμιουελ Μπέκετ

Ο Σάμιουελ Μπέκετ γεννήθηκε στην περιοχή Cooldrinach του Foxrock, μιας κομητείας του Δουβλίνου στις 13 Απριλίου του 1906, αν και οι μελετητές του βίου του διαφωνούν ως προς την ημερομηνία γεννήσεώς του²⁰⁸. Το γεγονός ότι γεννήθηκε τη Μεγάλη Παρασκευή μπορεί να είναι ένας εσκεμμένος από τον ίδιο μύθος, ο οποίος βίωσε τόσο έντονα το πάθος στη ζωή του²⁰⁹. Μια ζωή την οποία κατέγραψε μιλώντας

²⁰⁸ Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A biography* by Deirdre Bair, εκδ. Simon & Schuster 1990, πρβλ., Ackerley C. J. & Gontarski S.E., *The grove companion to Samuel Beckett: A Reader's guide to his work, life and thought*, εκδ. Grove Press, 2004.

²⁰⁹ Knowlson James, *Σάμιουελ Μπέκετ Η κατάρα της δόξης*, μτφρ. Μπαμπασάκης Γιώργος - Ίκαρος, εκδ. Scripta, Αθήνα 2001, σ. 27.

με θύμησες ακόμη από τη μήτρα της μητέρας του²¹⁰. Οι γονείς του ήταν εύποροι και έμεναν σε ένα υπέροχο σπίτι το Cooldrinach House, που έδωσε ωραίες αναμνήσεις στον μικρό Σάμιουελ²¹¹. Ο πατέρας του ήταν δεινός πιανίστας και γενικότερα η οικογένειά του αγαπούσε τις τέχνες²¹². Επίσης, στην οικογένεια υπήρχε έντονα το θρησκευτικό στοιχείο. Ο μικρός Σάμιουελ καθημερινά προσεύχονταν με τον αδερφό του πριν κοιμηθούν. Έλεγαν το «Πάτερ ημών» και μετά μια αυτοσχέδια προσευχή της οικογένειας «Θεέ μου, ευλόγησε τον αγαπημένο μου μπαμπά, τη μαμά, τον Frank, τη Bibby, και όλους όσους αγαπώ και με κάνουν καλό παιδί, στο όνομα του Ιησού Χριστού, Αμήν»²¹³.

Η μητέρα του May Beckett πρόσεξε από πολύ νωρίς την ανάγκη του παιδιού της να απομονώνεται και να περνάει αρκετό χρόνο κοιτάζοντας τη θάλασσα ή περιπλανώμενος στην εξοχή και προσπαθούσε να κερδίσει εμπειρίες και μνήμες. Οι γονείς του ενδιαφέρονταν ιδιαίτερα για τη μόρφωση του και για το λόγο αυτό το 1915 ο Σάμιουελ σταμάτησε να παρακολουθεί μαθήματα στο κολέγιο Elsner και εγγράφεται σε μεγαλύτερο σχολείο το Earlsfort House School. Πολλές από τις συνήθειες της εποχής των μαθητικών του χρόνων ο Μπέκετ κατέγραφε αργότερα στα έργα του.

Ο Μπέκετ μέσα από δύο γεγονότα της εποχής της φοίτησής του στο Earlsfort, που εντυπώθηκαν στη μνήμη του φανερόνεται η έντονη απαρέσκειά του σε κάθε είδους βίας. Το πρώτο αφορούσε την ταλαιπωρία που υπέστη ένας καθηγητής του και το δεύτερο τη θανάτωση ενός σκύλου, το οποίο ξυλοκόπησε έως θανάτου ένας αστυνομικός. Σχεδόν 50 χρόνια αργότερα θα αναφέρει ο ίδιος ότι «ήταν κάτι που είχε τρομερή επίδραση πάνω μου». Το 1923 ο Μπέκετ βρέθηκε στο κολέγιο Trinity, προκειμένου να λάβει το πτυχίο του στις ανθρωπιστικές σπουδές. Παράλληλα σπούδασε Γαλλικά και Ιταλικά και Αγγλική Φιλολογία. Μετά το πέρας των σπουδών του εργάστηκε στο Μπέλφαστ και λίγο αργότερα βρέθηκε στο Παρίσι όπου εργάστηκε ως καθηγητής της Αγγλικής γλώσσας στην École Normale Supérieure. Πρόκειται για μια περίοδο γνωριμίας με τον Τζέιμς Τζόυς, ήδη καταξιωμένο Ιρλανδό

²¹⁰ Samuel Beckett, *Collected Poems*, επιμέλεια Sean Lawlor & John Pilling, εκδ. Faber and Faber, Λονδίνο 2013. Ο ίδιος του έγραφε «αχ, πίσω να 'μουν στην κουκούλα τώρα, στο σάκο τον εμβρυϊκό, δίχως ευθύνες, δίχως δάχτυλα, δίχως χαλασμένη αγάπη».

²¹¹ Eoin O'Brien, *The Beckett Country. Samuel Beckett's Ireland*, εκδ. The Black Cat Press 1986, σ. 347.

²¹² Knowlson James, ό.π., σ. 35.

²¹³ Πρόκειται για μια προσευχή, η οποία αναπαράγεται σχεδόν κατά λέξη στο έργο του Beckett S., *Dream of Fair to Middling Women*, εκδ. Arcade Publishing, Νέα Υόρκη 2018.

συγγραφέα, που στιγμάτισε ως ένα βαθμό την πορεία του²¹⁴. Επίσης, ο Μπέκετ επηρεάστηκε από τον Rudmose Brown όσον αφορά τη στάση του απέναντι στην ίδια τη ζωή. Ο Rudmose ήταν ένας ελεύθερος άνθρωπος που αρνούνταν κατηγορηματικά να δεχτεί άκριτα ή πολύ περισσότερο να ταυτιστεί με τον φασισμό ή τον κομμουνισμό, ακόμη περισσότερο με τον επιβεβλημένο τρόπο ζωής από την Παπική Εκκλησία, που κέρδιζε έδαφος στην Ιρλανδία²¹⁵.

Το 1929 είναι η χρονιά, κατά την οποία ο Μπέκετ επιχείρησε την πρώτη δημοσίευσή του. Επρόκειτο για ένα δοκίμιο κριτικού περιεχομένου, ενώ έναν χρόνο αργότερα κερδίζει την πρώτη του διάκριση για το ποίημά του «Whoroskope», το οποίο εμπνεύστηκε από τη βιογραφία του Ρενέ Ντεκάρτ, την οποία μελετούσε την περίοδο εκείνη²¹⁶.

Το 1930 είναι η απαρχή της ακαδημαϊκής καριέρας του Μπέκετ. Ξεκίνησε ως λέκτορας στο Trinity College. Πολύ γρήγορα συνειδητοποίησε ότι η απογοήτευσή του από την ακαδημαϊκή πορεία είναι πιο σοβαρή και μόνιμη απ' ό,τι αρχικά πίστευε. Αυτή η κατάσταση τον οδήγησε σε μια ενέργεια αρκετά τολμηρή για την εποχή. Συγκεκριμένα προέβη στην ανάγνωση στα γαλλικά ενός επιστημονικού άρθρου του Jeandu Chas, ο οποίος ήταν ο πνευματικός καθοδηγητής του κινήματος του Συγκεντρωτισμού. Αυτή η πράξη του ήταν απόρροια της εσωτερικής του ανάγκης να καυτηριάσει τον σχολαστικισμό των σύγχρονων πνευματικών ανθρώπων. Αποτέλεσμα αυτής της πιεστικής κατάστασης ήταν η εκούσια παραίτησή του το 1931. Με την κίνησή του αυτή σηματοδοτείται ένα νέο ξεκίνημα στη ζωή του, προκειμένου να αποκτήσει νέες εμπειρίες και ερεθίσματα. Άρχισε τα ταξίδια στην Ευρώπη. Σημαντικός σταθμός είναι το Λονδίνο, όπου ακολούθησε η έκδοση της κριτικής του μελέτης, που αφορούσε τον Γάλλο συγγραφέα Μαρσέλ Προυστ.

Ο Μπέκετ πίστευε ότι δεν είναι εφικτό στον άνθρωπο να απαλλαγεί από το χρόνο και από το παρελθόν το οποίο έκρινε «δύσβατο» και πολλές φορές «απειλητικό». Πολλές φορές, συνέχιζε να πιστεύει το χτες, το οποίο, παραμορφώνεται μέσα στο μυαλό και αυτού του είδους η παραμόρφωση μετατρέπεται στην πιο οδυνηρή εμπειρία στα έργα του. Αυτές οι ενθυμήσεις του παρελθόντος, τις οποίες συναντά κανείς συχνά στη ζωή των ηρώων του πρόκειται να

²¹⁴ Αδαμίδου Σ., «Σάμιουελ Μπέκετ Πολέμιος της αδιαλλαξίας και της στενομυαλιάς», *Ριζοσπάστης*, 13 Νοεμβρίου 2011, ένθετη έκδοση «7 μέρες», σ. 4.

²¹⁵ Harrington John, *The Irish Beckett*, εκδ. Syracuse University Press, Νέα Υόρκη 1991, σσ. 48-49.

²¹⁶ Μουστέρη Μ., *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π., σ. 211.

έχουν τον διερευνητικό ρόλο της ύπαρξης του ανθρώπου. Βιώνεται το παρελθόν μ' έναν τρόπο που ανασύρεται βίαιο από τον νου²¹⁷.

Ο πόνος αποτελεί σημαντικό στοιχείο στα έργα του Μπέκετ. Τα πρόσωπα μοιραία συνθλίβονται κάτω από το βάρος των καθημερινών προβλημάτων του κόσμου. Δεν υπάρχει επίσης μία επίπεδη πραγματικότητα αφού οι χαρακτήρες κινούνται σε άλλα στρώματα της διανοίας. Επιπρόσθετα οι ήρωες οδηγούνται στην κάθαρση, γιατί είναι τραγικοί, συνειδητοποιούν την οδύνη και μπορεί να οδηγηθούν στην συντριβή, γνωρίζοντας εκ προοιμίου την κατάληξη τους. Αυτό αποτελεί και μία διαφορά με τα πρόσωπα του Ιονέσκο που είναι θλιβερά και όχι τραγικά, δε φτάνουν ποτέ τόσο βαθιά στη διαστρωμάτωση της ύπαρξης²¹⁸.

Σημαντική για τον Μπέκετ είναι η γνώση όλων των υλικών και κοινωνικών αλλαγών που επηρεάζουν την ζωή όχι μόνο στο συλλογικό επίπεδο αλλά και στο ατομικό. Η γνώση μπορεί να βρεθεί ενώπιον του ανθρώπου και να υπάρχει παράλληλα με αυτόν²¹⁹.

Το 1932 ο Μπέκετ έγραφε το πρώτο του βιβλίο με τίτλο *Dream of fair to Middling Woman*, το οποίο εκδόθηκε το 1933. Ταξίδεψε αρκετά στη Γερμανία επί σειρά ετών ενώ το 1937 βρίσκεται στη γαλλική πρωτεύουσα. Στις αρχές του 1938 συνέβη ένα άσχημο γεγονός το οποίο ωστόσο στάθηκε αφορμή να γνωριστεί με τη Suzanne De schevaux - Dumesni, την μετέπειτα σύζυγο του. Η γυναίκα αυτή αποτέλεσε σημαντικό σταθμό της ζωής του αφού έζησαν μαζί πενήντα ολόκληρα χρόνια. Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκόσμιου Πόλεμου ο Μπέκετ γίνεται μέλος της Γαλλικής Αντίστασης. Στο διάστημα των ετών 1940-1941 κινδύνεψε δύο φορές να τον συλλάβουν οι Γερμανοί. Γενικά προσπάθησε με κάθε τρόπο να συμμετέχει στον αγώνα εναντίου των δυνάμεων του Άξονα, γεγονός για το οποίο τιμήθηκε από το Γαλλικό Κράτος²²⁰.

Το 1945 είναι η χρονιά επιστροφής του Μπέκετ στο Δουβλίνο. Το πιο γνωστό έργο του είναι το *Περιμένοντας Τον Γκοντό*, που δημοσιεύτηκε το 1952 και ανέβηκε στη θεατρική σκηνή μόλις ένα χρόνο αργότερα²²¹. Δεν έγινε κοινά αποδεκτό στη

²¹⁷ Λαμπαδαρίδου - Πόθου Μ., *Σάμουελ Μπέκετ η εμπειρία της υπαρξιακής οδύνης*, εκδ. Φιλιπότη, Αθήνα 1980, σ. 19.

²¹⁸ Λαμπαδαρίδου - Πόθου Μ., *Σάμουελ Μπέκετ η εμπειρία της υπαρξιακής οδύνης*, ό.π., σ. 21.

²¹⁹ Breuer Rolf, *Η αναστοχαστικότητα στη Λογοτεχνία του Σάμουελ Μπέκετ*, μτφρ. Ρούλα Τσιτούρη, εκδ. Futura - Μιχάλης Παπαρούνης, Αθήνα 2004, σ. 39.

²²⁰ Στασινοπούλου Δ., *Σάμουελ Μπέκετ*, χ.έ., Αθήνα 1975, σ. 43.

²²¹ Πετρίτη Σπ., «Το θέατρο του Παραλόγου: οι καρέκλες του Γκοντό ή αναμένοντας τις καρέκλες. Μια μελέτη συγκριτικής θεατρολογίας», *Ομπρέλα*, 72 (2006), σσ. 56-61.

Γαλλία ενώ είχε μεγάλο αριθμό θαυμαστών στην Αμερική. Ακολούθησαν τα έργα *Endgame*, *Krapp's Last Tape*, *Happy Days*, *Play*²²², που σημείωσαν μεγάλη καλλιτεχνική επιτυχία. Το 1969 είναι ένας σημαντικός χρόνος - σταθμός της καριέρας του αφού κερδίζει το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας²²³, με σημαντικότερη αιτία την εισαγωγή, διαφορετικών ως τότε, τρόπων έκφρασης στην πεζογραφία²²⁴ και το δράμα²²⁵. Ο Έντουαρτ Άλμπυ είχε αναφέρει ότι με τέσσερις θεατρικούς συγγραφείς συμπεριλαμβανομένου του Μπέκετ έχει καλυφθεί ο αιώνας²²⁶.

Ο ίδιος ο εκπρόσωπος της Σουηδικής Ακαδημίας επισήμαινε ότι ο Μπέκετ στο έργο του *«Τρέφει για την ανθρωπότητα μια αγάπη που εξελίσσεται σε κατανόηση, ενώ βυθίζεται σε ολοένα και πιο έντονη βδελυγμία, μια απόγνωση που πρέπει να φθάσει στο έσχατο όριο της οδύνης για να ανακαλύψει ότι η ευσπλαχνία δεν έχει όρια. Από αυτή τη θέση, από το βασίλειο της εκμηδένισης, αναδύεται η γραφή του Μπέκετ ως επίκληση ελέους από μέρους ολοκλήρου του ανθρώπινου είδους»*²²⁷. Ο Μπέκετ πέθανε στις 22 Δεκεμβρίου του 1989 στο Παρίσι και τάφηκε στο Νεκροταφείο του Μονπαρνάς²²⁸.

Ο Μπέκετ αγαπούσε ιδιαίτερα το απλό και καθημερινό στοιχείο, το οποίο μετέτρεπε σε βασικό γνώρισμα της ζωής του ανθρώπου²²⁹. Ένα από τα σημαντικά λογοτεχνικά επιτεύγματα του είναι να καθιερώσει στη σκέψη και στη φαντασία ένα ιδιαίτερο τρόπο προσέγγισης του κόσμου των συναισθημάτων, του πόνου, της χαράς²³⁰..

Επίσης είναι ο θεατρικός συγγραφέας που θέτει τα όρια στον τρόπο ανάγνωσης και στη συνέχεια στη σκηνοθετική απόπειρα στησίματος του έργου. Πρόκειται ουσιαστικά για μία πορεία που διασφαλίζει την υλοποίηση μιας παράστασης σύμφωνα με τις δικές του επιθυμίες²³¹. Γενικότερα ο Μπέκετ είναι ένας συγγραφέας που εναντιώθηκε σε κάθε είδος καταδυνάστευσης του λόγου και τόνισε

²²² Μουστέρη Μ., *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π., σ. 217.

²²³ «Σαμιούελ Μπέκετ (1906-1989)», *Δρώμενα* 9 ΣΕΠ (2022).

²²⁴ «Ξετυλίγοντας τον γρίφο του Σαμιούελ Μπέκετ», *Δρώμενα*, 22 Δεκ 2021.

²²⁵ Λαγααδινού Ν., «Μπέκετ: μια γνήσια τραγική φύση», *Δρώμενα*, 22 Δεκεμβρίου 2021.

²²⁶ Τα λόγια αυτά ο Edward Albee περιλαμβάνονται στο βιβλίο *Beckett Remembering : Remembering Beckett. Uncollected Interviews With Samuel Beckett and Memories of Those Who Knewhim*, επιμ James and Elizabeth Knowlson, Bloomsbury Publishing, 2006.

²²⁷ Βραβείο Νόμπελ στον Σάμουελ Μπέκετ, *Ιστορικό Λεύκωμα* 1969, σ. 149.

²²⁸ Knowlson James, *Η Κατάρα της δόξης*, ό.π., σ. 320.

²²⁹ Μπερλή Αρ., «Η αδυναμία και ταυτοχρόνος, η υπό χρέωση για έκφραση», *Δρώμενα*, 20 Ιανουάριου 2022.

²³⁰ Βαροπούλου Ελ. «Η νεωτερικότητα του έργου του Μπέκετ», *Το Βήμα* 09/04/2006.

²³¹ Πατσαλίδη Σ., «Η Φυλακή του Μπέκετ», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* 23/02/2014.

την αναγκαιότητα της ελευθέριας της ανθρώπινης σκέψης²³². Η δραματουργία του Μπέκετ δύναται να χαρακτηριστεί ανατρεπτική²³³.

Ένα βασικό στοιχείο το οποίο καθιστά το έργο του διαχρονικό είναι η χαρά και η πίστη στην αξία της ζωής²³⁴. Ο θεατρικός συγγραφέας είναι ο άνθρωπος εκείνος, ο οποίος ενώ έχει αφομοιώσει τις ανησυχίες, τους προβληματισμούς και τη δυναμική της εποχής του είναι σε θέση πλέον, έχοντας γίνει συνείδηση του όλα τα προηγούμενα, να καταγράψει στο δικό του δραματικό κομμάτι, να το αποκρυσταλλώσει σύμφωνα με τα δικά του φίλτρα και να το προσφέρει στους ανθρώπους²³⁵. Ο Μπέκετ συσχέτισε την απαισιοδοξία του με το προπατορικό αμάρτημα της γέννησης²³⁶. Αντί να αναδημιουργούν ένα συνεκτικό δραματικό σύμπαν, τα μεταγενέστερα έργα του Μπέκετ επικεντρώνονται σχεδόν εξ ολοκλήρου στο σώμα. Ακόμη και τα φαινομενικά άψυχα στηρίγματα που χρησιμοποιούνται όπως οι λέβητες βρίσκονται σε στενή συμβιωτική σχέση με το σώμα²³⁷.

Το σημαντικότερο έργο του Μπέκετ είναι το *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Ο κάθε άνθρωπος περιμένει να συμβεί κάτι στην ζωή του για το οποίο και προετοιμάζεται με όποιον τρόπο θεωρεί καλύτερο. Δυστυχώς στο έργο δεν θα πραγματοποιηθεί η παραμικρή αναμονή των ηρώων οι οποίοι είναι δύο μίξερ οι άνθρωποι αρκετά ταλαιπωρημένοι²³⁸.

Το τέλος του παιχνιδιού, το οποίο ανέβηκε για πρώτη φορά στο Λονδίνο το 1957 ως θέμα έχει την μελέτη του βάθους της ανθρώπινης ύπαρξης. Στο έργο προβάλλονται οι διαφορετικές όψεις που μπορεί να έχει το ένα και μοναδικό πρόσωπο. Άλλα σημαντικά έργα του Μπέκετ είναι τα ακόλουθα: *Όλα εκείνα που πέφτουν*, *Η τελευταία ταινία του Κραπ*, *Τέφρα*, *Πως είναι*, *Ω οι ωραίες ημέρες*, *Κασκαντό*, *Πήγαινε έλα*²³⁹.

²³² Alec Reid, «Ο Σάμουελ Μπέκετ και η αποτυχημένη μορφή. Εισαγωγή στο Περιμένοντας τον Γκοντό», μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, 9 Εποχές (1964).

²³³ Γερμανού Μ., «Οι Θεατρικοί Μονόλογοι του Μπέκετ» *Ελευθεροτυπία*, 18/05/2007».

²³⁴ Hurwitz Robert, «Raise a glass to Samuel Beckett The Irishman Who Stands Tall in The Panteon of Playwrights Would be 100», *San Francisco Chronicle*, 14/04/2006.

²³⁵ Στρίμππεργκ Άουγκ., *Το Παράλογο και το μυστικιστικό θέατρο*, μτφρ. Ιάνης Λο Σκόκο, εκδ. Αναγνωστίδης Γ., Αθήνα, σ. 12.

²³⁶ Mariko Hori Tanaka - Yoshiki Tajiri - Michiko Tsushima, *Samuel beckett and pain*, εκδ. Rodopi, Αμστερνταμ 2012, σ. 31.

²³⁷ Anna McMullan, *Theatre on Trial, Samuel Beckett's later Drama*, εκδ. Routledge, Νέα Υόρκη & Λονδίνο, σ. 13.

²³⁸ Κωνσταντινίδη Γ., «Σάμουελ Μπέκετ: Ο σημαντικότερος συγγραφέας του εικοστού αιώνα;», <https://www.andro.gr/kentrika-themata/samuel-beckett-lifestory/>. Ανακτήθηκε στις 22/12/2021.

²³⁹ Μουστέρη Μ, *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π., σ. 215.

2.2.3. Ζαν Ζενέ

Ο Ζαν Ζενέ υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους θεατρικούς συγγραφείς και εκπροσώπους του θεάτρου του Παραλόγου. Γεννήθηκε το 1910 και ήταν το παιδί μιας ιερόδουλης και ενός εργάτη. Από τους πρώτους μήνες της ζωής του εγκαταλείφθηκε από τους γονείς του και μεγάλωσε σε μία οικογένεια χωρικών. Από νεαρή ηλικία παρουσίασε στοιχεία παραβατικότητας, γεγονός που στην ηλικία των δώδεκα ετών του έδωσε τον χαρακτηρισμό του κλέφτη. Λόγω των υψηλών μαθητικών επιδόσεων του ο Ζενέ στάλθηκε να φοιτήσει σε μία τεχνική σχολή σε προάστιο του Παρισιού. Πολύ σύντομα έφυγε από την σχολή γιατί ήθελε να ακολουθήσει καριέρα στον Αμερικάνικο κινηματογράφο. Κλείστηκε σε αναμορφωτήριο από τα δεκαπέντε έως τα δεκαοκτώ του χρόνια. Το διάστημα των τριών χρονών ήταν καταλυτικό για την περεταίρω πορεία της ζωής του αφού γνώρισε τη σκληρή πλευρά της ζωής. Έκανε μία κίνηση, προσπαθώντας να ξεφύγει από το τέλμα στο οποίο βρισκόταν με την ένταξη του στο γαλλικό στρατό, από τον οποίο σύντομα θα λιποτακτήσει και αλλάζοντας το επώνυμο του θα περιπλανηθεί στην Ευρώπη, κλέβοντας για να επιβιώσει. Η περιπλάνηση του θα τον οδηγήσει στη ναζιστική Γερμανία, τους οποίους χαρακτήριζε « Έθνος κλεφτών». Για το χρονικό διάστημα των επτά χρόνων που θα επακολουθήσει θα βρίσκεται φυλακισμένος και μάλιστα θα τονίσει αργότερα ότι στο πρόσωπο των συγκρατούμενων του διέβλεπε μία ομορφιά. Υπήρξε κάτι όμορφο στην ψυχή των ανθρώπων αυτών που τον συγκινούσε ιδιαίτερα²⁴⁰.

Το 1942 σε ηλικία 32 χρόνων θα δημοσιεύσει το πρώτο του μυθιστόρημα «Η Παναγία των λουλουδιών». Στο έργο αυτό παρουσιάζει όλο το κοινωνικό περιθώριο της κακόφημης Μονμάρτης της εποχής του Μεσοπολέμου²⁴¹.

Σημαντικός σταθμός στη ζωή του υπήρξε η γνωριμία του με τον Ζαν Κοκτώ, ο οποίος ενθουσιάστηκε από τον καλλιτεχνικό κόσμο του Ζενέ. Επιπρόσθετα θα μεριμνήσει αρχικά να γίνει αποδεκτός ο νέος συγγραφέας στη γαλλική διανοήση και στη συνέχεια να εκδοθούν τα έργα του. Πράγματι ο Ζενέ κυκλοφορεί πλέον στο Παρίσι ως ένας από τους ανθρώπους του πνεύματος και μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα γνωρίζει τον Ζαν-Πωλ Σαρτρ. Είναι ίσως ο τελευταίος μεγάλος σταθμός

²⁴⁰ Ο.π., σ. 213.

²⁴¹ Ο.π., σ. 214.

της ζωής του αφού θα επηρεαστεί πάρα πολύ από τη ψυχοσύνθεση και τη δουλειά αυτού του άνθρωπου. Μάλιστα ο ίδιος ο Σαρτρ θα πρωτοστατήσει σε μία ενέργεια των πνευματικών ανθρώπων του Παρισιού προκειμένου να αποφύγει ο Ζενέ καταδίκη του δικαστηρίου το 1949²⁴².

Γενικότερα έγινε αντικείμενο θαυμασμού πέρα από τον Σαρτρ και τον Κοκτώ και άλλων μεγάλων καλλιτεχνών, όπως τον Πικάσο. Το θαυμασμό τον κέρδισε όχι μόνο για τα θεατρικά του έργα αλλά και για ένα είδος βιογραφίας, που αποτελούσε το περιεχόμενο των έργων *Η Παναγία των Λουλουδιών*, και *Το Ημερολόγιο ενός κλέφτη*²⁴³, τα οποία είχαν απίστευτα θετική απήχηση στους αναγνώστες. Τα έργα αυτά τον καθιστούν ως ένα σημαντικό λογοτέχνη που απεκδύονταν πλέον τον μανδύα του βαρυποινίτη. *Το ημερολόγιο ενός κλέφτη* αποτελεί ουσιαστικά την αυτοβιογραφία του Ζενέ²⁴⁴. Ο Ζενέ γνώριζε τον κόσμο των φυλακών και όλες τις αρρωστημένες καταστάσεις, οι οποίες βρίσκουν πρόσφορο έδαφος στο συγκεκριμένο χώρο. Επιπρόσθετα ενώ μέσα στο έργο υπάρχει η σκληρή και ωμή παρουσίαση του κακού παράλληλα είναι ένα στοιχείο που εξιδανικεύεται από τον ίδιο. Το *Ημερολόγιο ενός κλέφτη* αποτελεί ουσιαστικά μία εξιστόρηση προσωπικών βιωμάτων του συγγραφέα κατά την περίοδο του Β΄ Παγκόσμιου Πόλεμου. Στο έργο επαναλαμβάνεται το μοτίβο του περιθωριακού ήρωα που εισχωρεί σε κύκλωμα πορνείας. Γενικά επικρατεί στο Ζενέ το ζήτημα της πορνείας, η θέαση και ο ερωτισμός του ανδρικού σώματος²⁴⁵.

Είναι επίσης χαρακτηριστικό το έργο *Η Παναγία των λουλουδιών*²⁴⁶ για την πρωτοποριακή επιλογή ηρώων αφού οι βασικοί πρωταγωνιστές είναι μία τραβεστί και ένας μαστροπός. Ο Ζενέ πίστευε ότι η εξαθλίωση μπορεί να αποτελέσει σημαντική αιτία για θαύματα και επανάκαμψη²⁴⁷.

Η γραφή του Ζενέ είναι πάντα τολμηρή, αληθινή χωρίς καμία προσπάθεια να εξωραΐσει κάποιες καταστάσεις. Αντιστρέφει στην ζωή των ηρώων του τις κλισέ και κοινά αποδεκτές αξίες της ζωής και τις αντικαθιστά με την κλοπή, την πορνεία, τον ομοφυλοφιλία, φτάνοντας στο σημείο να παρουσιάζει τον φόνο ως το τελευταίο

²⁴² Γιαμπλόγκα Ιβάν, *Ζαν Ζενέ Οι ανομολόγητες αλήθειες*, μτφρ. Στρίγκος Γιάννης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σ. 34.

²⁴³ Genet Jean, *Το ημερολόγιο ενός κλέφτη*, μτφρ., Ρίτα Κολαίτη, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2021.

²⁴⁴ Ο Ζενέ σ' ολόκληρο το χρονικό διάστημα της εφηβείας ήταν τρώφιος αναμορφωτικών ιδρυμάτων.

²⁴⁵ Δήμου Γ., «Ο δρόμος του Ζαν Ζενέ προς την αγιότητα και το ημερολόγιο ενός κλέφτη», ανακτήθηκε 9 Νοεμβρίου 2021, <https://www.maxmag.gr/vivlio/o-dromos-toy-zan-zene-pros-tin-agiotita-kai-to-imerologio-enos-klefti/>

²⁴⁶ Genet Jean, *Η Παναγία των λουλουδιών*, μτφρ. Δημήτρης Δοξιάδης, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 2010.

²⁴⁷ Μανδηλαρά Τ., «Ζαν Ζενέ: Ο εγκληματίας ποιητής που άλλαξε τον κόσμο», *Lifo*, 29/10/2021.

σημείο της «αρετής». Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι ένα είδος επανεξέτασης και επαναξιολόγησης των αξιών της ζωής υπάρχει ήδη στη φιλοσοφία του Νίτσε και δεν μπορεί να γίνει λόγος για παρθενογένεση στον Ζενέ. Το έργο *Υψηλή επίβλεψη* θεατρικά αποτελεί τη συνέχεια των ιστοριών των ανθρώπων των φυλακών. Πρόκειται για ένα έργο που ανέβηκε για πρώτη φορά στη θεατρική σκηνή το 1949. Είναι ένα αρκετά μεγάλο μονόπρακτο, στο οποίο ιεραρχείται το έγκλημα ως γεγονός που ασφαλώς έχει τις συνέπειες του²⁴⁸.

Οι *Δούλες* είναι το έργο που παρουσιάζει τα ζητήματα ταυτότητας των περιθωριακών ανθρώπων. Αποτελεί το δεύτερο θεατρικό έργο του Ζενέ. Χρησιμοποιεί μία τεχνική που ονομάζεται *θέατρο μέσα στο θέατρο*. Οι δύο αδερφές ηρωίδες εναλλάσσουν συνεχώς ταυτότητες. Μέσα από το παιχνίδι ρόλων ο Ζενέ διερευνά το μοτίβο του ανθρώπου που εξουσιάζει και του ανθρώπου που εξουσιάζεται²⁴⁹.

Ο Ζενέ έμεινε κλεισμένος στον εαυτό του και σταμάτησε τη συγγραφική του πορεία για επτά περίπου χρόνια, από το 1949 θα ξαναγράψει το 1956. Το έργο του *Το Μπαλκόνι* είναι μία φανταστική απεικόνιση της φύσης της δύναμης του εξουσιαστή και της γενετήσιας πράξης²⁵⁰. Σημαντικό είναι το έργο *Οι Νέγροι*²⁵¹ γιατί εκφράζει όλη τη δυσαρέσκεια των μαύρων ανθρώπων για τους λευκούς, οι οποίοι ζητούν να πάρουν εκδίκηση με ένα τρόπο που δεν πρέπει να γίνει αντιληπτός γιατί στην περίπτωση αυτή θα προκαλέσει τα αντίποινα των λευκών²⁵².

Ο Ζενέ θα γνωρίζει τον Αμπντάλα Μπεντάγκα, ο οποίος ήταν ακροβάτης. Θα συνδεθούν ως ζευγάρι και θα ξεκινήσουν περιοδείες. Λόγω τραυματισμού του Αμπντάλα και της ακινητοποίησης του ο Ζενέ θα του εγκαταλείψει και εκείνος θα αυτοκτονήσει. Το γεγονός αυτό θα οδηγήσει τον Ζενέ σε κατάθλιψη και δε θα συγγράψει ποτέ ξανά. Το 1967 αποπειράται να αυτοκτονήσει. Έκτοτε ξεκίνησε μια άλλη ζωή στην οποία είχε επιλέξει να πολιτικοποιηθεί. Αποδεικνύεται υπέρμαχος μιας οργάνωσης των Μαύρων Πανθήρων που δραστηριοποιούνταν κατά του ρατσισμού, των πολεμικών επιχειρήσεων στο Βιετνάμ, της τύχης των μεταναστών. Στη συνέχεια βρέθηκε στην Ιορδανία και συγκεκριμένα το 1971 υποστήριξε τους

²⁴⁸ Μουστερή Μ., *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π., σ. 213.

²⁴⁹ Genet Jean, *Οι δούλες*, μτφρ. Οδυσσέας Ελύτης, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1994.

²⁵⁰ Genet Jean, *Το Μπαλκόνι*, μτφρ. Δημήτρης Δοξιάδης, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1999.

²⁵¹ Πολιτισμός - τέχνες - διαχείριση ελεύθερου χρόνου. Θέατρο- Θεατρική Παιδεία, εκδ. Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Αθήνα, σ. 168.

²⁵² Μουστερή Μ., *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π., σ. 213.

Φενταγίν μία παλαιστινιακή οργάνωση. Το συγκεντρωθέν υλικό που είχε στη διάθεση του ο Ζενέ από την εμπειρία του με τους Φενταγίν θα αποτελέσει τη βάση για το έργο του αιχμάλωτος του έρωτα το οποίο ωστόσο θα αρχίζει να το συγγραφεί από το 1982 χρονιά κατά την οποία θα βρεθεί στην Βηρυτό.

Συνοψίζοντας θα μπορούσε να ειπωθεί ότι είναι συγγραφέας που αφού απέρριπτε κάθε είδους πειθαρχίας και πολιτικής υποταγής. Η Επανάσταση και η αναρχία είναι δομικά στοιχεία της σκέψης του²⁵³. Επηρέασε σημαντικούς ανθρώπους όπως τον Άντι Γουόρχολ, Τζακ Σμιθ και τον Τζον Γουότερς.

2.3.4. Άρθουρ Αντάμοφ

Ο Άρθουρ Αντάμοφ γεννήθηκε το 1908 στην Τσαρική Ρωσία και συγκεκριμένα στην περιοχή του Καυκάσου. Οι γονείς του ήταν εύποροι, ασχολούμενοι με το εμπόριο πετρελαίου, οι οποίοι έχασαν την περιουσία τους το 1917. Έλαβε σπουδαία μόρφωση, η Γαλλική παιδεία ήταν κάτι που τον χαρακτήριζε. Τα Γαλλικά ήταν η πρώτη του γλώσσα. Το 1924 είναι η χρονιά κατά την οποία μεταναστεύει η οικογένειά του στο Παρίσι²⁵⁴.

Πρόκειται για ένα γεγονός σταθμό στην ζωή του Άρθουρ, είναι η εποχή που σχετίζεται με τον σουρεαλισμό. Αποτέλεσμα της επαφής του με τους σουρεαλιστές είναι η έκδοση του υπερρεαλιστικού περιοδικού *Discontinuite* και η φιλία του με τον Γάλλο συγγραφέα και ποιητή Πωλ Ελύαρ²⁵⁵.

Ακολούθησε μία προσωπική κρίση η οποία εμπεριέχεται στο αυτοβιογραφικό του έργο «Η ομολογία». Στο έργο αυτό συναντά ο ερευνητής αναμφισβήτητα τον πυρήνα του Θεάτρου του Παραλόγου. Συγκεκριμένα αναφέρει «*Τι βρίσκεται εκεί; Πρώτ' από όλα ξέρω ότι είμαι εγώ. Το μόνο που ξέρω είναι ότι υποφέρω. Κι αν υποφέρω είναι επειδή στην προέλευση του εαυτού μου υπάρχει ακρωτηριασμός,*

²⁵³ Μανδηλαρά Τ., ό.π.

²⁵⁴ Γκούμα Γ., ««Arthur Adamov [1908-1970]- Mário de Sá - Carneiro (1890-1916)», *Επιθεώρηση Ποιητικής τέχνης*, 8 Σεπτεμβρίου 2013.

²⁵⁵ Ο Πωλ Ελύαρ κινήθηκε μεταξύ ντανταϊσμού και υπερρεαλισμού. Μάλιστα ο ίδιος αποτέλεσε έναν από τους βασικούς οραματιστές της Λέσχης των σουρεαλιστών τη λεγόμενη *Litterature*, της μετονομαζόμενης αργότερα *La Revolution Surrealiste*. Ως σουρεαλιστής λειτούργησε μέχρι το 1938. Με την έναρξη τον Β' Παγκόσμιου Πολέμου, Τσοτσουρού Αλ. «Οι Ελληνικές Μετάφρασης των ποιμάτων του Paul Eluorol», στο *Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Β' Διεθνές Συνέδριο Αθήνα 8-11-1998, Ταυτότητα και Ετερότητα στη Λογοτεχνία*, 18^{ος} - 20^{ος} αι., επιμέλεια Ταμπάκη Άννα - Στέση Αθηνά, εκδ. Δόμος, Αθήνα 2001, σσ. 147-166.

χωρισμός. Είμαι χωριστός. Από τι εγώ διαχωριστεί- δεν μπορώ να το ονομάσω, αλλά είμαι χωριστός»²⁵⁶.

Ο Αντάμοβ, στις αρχές της συγγραφικής του πορείας επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από τους εξπρεσιονιστές. Η επίδραση την τελευταίων διαφαίνεται στο γεγονός ότι στα πρώτα του έργα ο Αντάμοβ απομακρύνθηκε από την παρουσίαση ολοκληρωμένων προσωπικοτήτων και επιστρέφει δυναμικά στη δημιουργία των λεγόμενων τύπων. Ήταν βασικό χαρακτηριστικό του εξπρεσιονισμού η αλλοίωση του ατομικού στοιχείου και της προσωπικότητας, οπότε οι ήρωες έμοιαζαν με καρικατούρες²⁵⁷. Εξάλλου ο ηθοποιός εμφανίζεται στα μάτια του θεατή ως ένα είδος καθρέφτη, όπου μπορεί να δει το είδωλό του. Ο συγγραφέας δίνει στο θεατή τη δική του σκέψη και τον τρόπο προσέγγισης των θεμάτων που τον απασχολούν²⁵⁸.

Ο Άρθουρ δεν υιοθέτησε τις απόψεις μερίδας κριτικών θεάτρου που ανέφεραν ότι αυτός που υποστηρίζει πιστά το θέατρο του Παραλόγου θα οδηγηθεί κάποια στιγμή σε ένα είδος άγονης και άκαρπης πνευματικά κατάστασης. Ωστόσο τα αρχικά θεατρικά εγχειρήματά του είναι καθαρά επηρεασμένα από τον εξπρεσιονισμό, κρίνοντας ότι όλα τα μεταγενέστερα πνευματικά κινήματα που ακολούθησαν αποτελούν πτυχές του η εξελικτικά στάδια. Ο ίδιος φύσει αριστερός, άρχισε σταδιακά να προσεγγίζει τον μαρξιστικό κόσμο και συνταιριάζονταν με τις ιδέες του Μπέρτολτ Μπρεχτ και τις πρακτικές του επικού θεάτρου. Όταν η σκέψη του σταθεροποιήθηκε στη συνεργεία και τις αρχές του θεάτρου του Παραλόγου αποδείχθηκαν τα έργα του με ιδιαίτερη ένταση, σαγήνη και ότι προσέγγιζαν την ανθρώπινη υπόσταση μ' έναν πιο ουσιαστικό τρόπο απ' ότι ο Ιονέσκο ή ο Ζενέ²⁵⁹.

Η Παρωδία είναι ένα έργο στο οποίο ο συγγραφέας στοχεύει στη διατήρηση ενός συγκεκριμένου ήθους κάθε ήρωα²⁶⁰. Δημοσιεύτηκε το 1950. Η αποξένωση ως γεγονός που καταδυναστεύει τον άνθρωπο και που αποτελεί ένα βασικό άξονα γύρω από την οποίο κινείται ο συγγραφέας του Παραλόγου, στον Αντάμοβ λειτουργεί ως μια πραγματική προσέγγιση των σύγχρονων του ανθρώπων που παρουσιάζονται

²⁵⁶ Γκούμα Γ., ό. π., Το απόσπασμα αυτό υπάρχει στο αυτοβιογραφικό του έργο *Η ομολογία*, που εκδόθηκε το 1946.

²⁵⁷ Μποζίζιο Πάολο, *Ιστορία του Θεάτρου*, τ. Β', μτφρ. Ελίνα Ντραγκαλίτσα, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2010, σ. 204.

²⁵⁸ Brockett, G. Oscar & Franklin J. Hildy, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Μάνος Βιτεντζάκης - Αντιγόνη Γαϊτάνα - Άγγελος Κεχαγιάς - Μαρία Χατχημμανουήλ, εκδ. Κοάν, Αθήνα 2013, σσ. 233- 234.

²⁵⁹ Fisher - Lichte Erika, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου. Από την αρχαιότητα στους Γερμανούς Κλασικούς*, μτφρ., Γιάννης Καλιφατίδης, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2012, σ. 13.

²⁶⁰ Ανταμόβ Άρθουρ, *Η παρωδία*, μτφρ. Αλεξάνδρου Άρης, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 2002.

ωστόσο όχι ως μονάδες αλλά ως ένα σύνολο. Η αποξένωση είναι το σαράκι που κατατρώγει τον άνθρωπο και τον καθιστά ανίκανο να επικοινωνήσει, να συναισθανθεί, να εξελιχθεί, οπότε ακρωτηριάζεται. Χαρακτηριστικό γνώρισμα του έργου είναι η παντελής έλλειψη επικοινωνίας. Επίσης ο Αντάμοβ γράφει με έναν τρόπο που δεν υπάρχει πλοκή στο έργο²⁶¹.

Το δεύτερο κατά χρονολογική σειρά έργο του Αντάμοβ είναι η Εισβολή, το οποίο δημοσιεύτηκε το ίδιο έτος με την Παρωδία. Κέντρο της σκέψης του συγγραφέα είναι η επικρατούσα πολιτική και κοινωνική αστάθεια και σύγχυση. Η κατάσταση επιβάλλει στον άνθρωπο να στραφεί προς την αναζήτηση κάποιου νοήματος της ζωής. Σημαντικό έργο του είναι «Η μεγάλη και μικρή μανούβρα», το οποίο έγραψε το 1950 και πραγματεύεται τον άνθρωπο που είναι το εξιλαστήριο θύμα των πολιτικών ομάδων, που κατατρώγονται μεταξύ τους αλλά και καταστρέφουν τον άνθρωπο, αφήνοντας ανήμπορο μέσα στην μοναξιά και την ανικανότητα του να σβήσει ως πρόσωπο. Η μεγάλη μανούβρα αναφέρεται στην ίδια την ανθρώπινη υπαρξη ενώ η μικρή στην κοινωνική σύγχυση²⁶².

Σημαντικό έργο και χαρακτηριστικό για το είδος του Παραλόγου είναι «Το Πινγκ-Πονγκ». Στο έργο αυτό ένα μηχανήμα κατορθώνει να ελέγχει τις ανθρώπινες καταστάσεις. Οι ήρωες που είναι παίχτες απασχολούν το μυαλό τους παίζοντας καθημερινά ένα παιχνίδι φλίπερ που το θεωρούν ιδιαίτερα ευφύες. Στο τέλος του έργου είναι δύο ηλικιωμένοι αποκαμωμένοι, οι οποίοι από τα λάθη τους μένουν μόνοι τους και όταν πεθαίνει ο ένας εκ των δύο, ο άλλος δεν έχει διάθεση για τίποτε²⁶³.

Ο Αντάμοβ έγραψε το έργο *Ο καθηγητής Ταρράν* μέσα σε δύο μέρες μόνο και πραγματεύεται τον εφιάλτη και τις ανησυχίες του ανθρώπου ο οποίος αναγκάζεται να αποδείξει ποιος είναι, επειδή τον βαραίνουν οι κατηγορίες της λογοκλοπής αλλά και της απρεπούς συμπεριφοράς. Με το έργο του *Η κατεύθυνση της πορείας* έρχεται αντιμέτωπος με τις απάνθρωπες συνθήκες της ζωής και προτρέπει τους ανθρώπους να προσπαθήσουν, όσο είναι εφικτό στον καθένα, προκειμένου να τις αλλάξουν. Τα τελευταία έργα του Αντάμοβ με τα οποία ολοκληρώνει τη συγγραφική του παραγωγή στο Παράλογο είναι το *Όπως ήμασταν* και *Γεγονότα που επαναλαμβάνονται*²⁶⁴. Πρόκειται για δύο συγγραφικά εγχειρήματα τα οποία έχουν ένα αυτοβιογραφικό

²⁶¹ Γκούμα Γ., ό. π.

²⁶² Μουστέρη Μ., *Ιστορία του θεάτρου*, ό.π., σ. 212.

²⁶³ Αντάμοβ Αρθούρ, *Το Πινγκ – Πονγκ*, μτφρ. Μορώνης Ροδόλφος, εκδ Δωδώνη, Αθήνα 1985.

²⁶⁴ Μουστέρη Μ., *Ιστορία του θεάτρου*, ό.π., σσ. 212-213.

χαρακτήρα, αναφερόμενα στην παιδική ηλικία του Άρθουρ και στην περίοδο λίγο πριν παντρευτεί.

Σημαντικό έργο και παράλληλα σταθμός της συγγραφικής πορείας του Αντάμοβ είναι το «Πάολο Πάολι»²⁶⁵, γιατί καθώς απομακρύνονταν από τις αρχές του Παραλόγου γίνονταν υποστηρικτής του πολιτικού θεάτρου, που κύριος εκπρόσωπος της εποχής είναι ο προαναφερόμενος θεατρικός, συγγραφέας Μπέρτολτ Μπρέχτ. Ο Αντάμοβ αποφασίζει την εποχή αυτή τη θεματολογία του να την απαρτίζουν τα διάφορα κοινωνικά προβλήματα. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα σημαντικό έργο με το οποίο φιλοδοξούσε να αποδείξει στο κοινό την αναγκαιότητα ανάδειξης του καθαρά πολιτικού θεατρικού είδους. Επίσης στο συγκεκριμένο έργο επιχειρεί να παρουσιάσει την ανθρώπινη φύση σ' όλες τις εκφάνσεις της με έναν πιο ρεαλιστικό τρόπο. Χρονικά το έργο αναφέρεται στη χρονική περίοδο 1900 - 1914 εποχή που ζυμώνονταν οι καταστάσεις που οδήγησαν στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο Ακολούθησαν και άλλα έργα που απάρτιζαν το νέο συγγραφικό όραμα του Αντάμοβ και συγκεκριμένα είναι τα ακόλουθα: *Ανοιξη του '71*, *Μια εικόνα της Κομμούνια των Παρισίων*, *Πολιτική των Υπολειμμάτων*, *Αγία Ευρώπη*²⁶⁶. Το τελευταίο έργο του σκιαγραφεί την προσωπικότητα του Σαρλ ντε Γκωλ.

2.3. Λοιποί δραματουργοί του Θεάτρου του Παραλόγου

Πέρα από τους τέσσερις καθοριστικούς για το συγκεκριμένο θεατρικό είδος συγγραφείς υπάρχουν αρκετοί δραματουργοί που ασχολήθηκαν με το Παραλόγο.

2.3.1. Αγγλία

Ο Χάρολντ Πίντερ (1930 - 2008) Ο Πίντερ κατόρθωσε μέσα από τα έργα του να διερευνήσει τα προβλήματα του ανθρώπου, να αμφισβητήσει την παράδοση και να απορρίψει τις όποιες αυθαιρεσίες πράττονταν στο θέατρο. Ο ίδιος πέρασε καλλιτεχνικά σε μία φάση όπου κατήργησε τις στείρες και παρωχημένες θεατρικές φόρμες. Αποδείχτηκε ιδιαίτερα ικανός στην μεταμόρφωση της πραγματικότητας και τη μεταφορά της στο επίπεδο της ποιητικής φαντασίωσης. Γνωστά έργα του είναι *Το*

²⁶⁵ Arthur Adamov (1908 - 1970), *Δρώμενα*, 23 Αυγούστου 2021.

²⁶⁶ Ο.π., σ. 213.

*Δωμάτιο, Βουβός σερβιτόρος, Πάρτυ γενεθλίων, Ο επιστάτης, Η Συλλογή, Ο εραστής, Ο Γυρισμός*²⁶⁷.

Ο Νόρμαν Φρέντερικ Σίμπσον, καθίσταται ιδιαίτερος εξ αιτίας της φαντασίας του, την οποία ωστόσο διατηρεί συνδεδεμένη με τον πραγματικό χώρο και χρόνο. Σημαντικά έργα του είναι *Η τρύπα*, που πρόκειται για ένα αστικό μύθο, και το *Εκκρεμές μιας και μόνης κατεύθυνσης*. Το τελευταίο είναι ένα έργο οι ήρωες του οποίου είναι τα μέλη μιας οικογένειας τα οποία είναι απορροφημένα στο δικό τους κόσμο και μεμονωμένα επιδιώκουν να εξασφαλίσουν τα όσα χρειάζονται για να είναι ευτυχισμένα με άμεσο αποτέλεσμα να μην υπάρχει καμία επικοινωνία μεταξύ τους. Η όλη βιοτή τους και η καθημερινότητα έχουν σαν συνέπεια να μετατραπούν από πρόσωπα σε απρόσωπες μηχανές.

2.3.2. Αμερική

Η Αμερική είναι ένας ακόμη χώρος ο οποίος αν και βρίσκεται ιδιαίτερα μακριά από την Ευρώπη και οι συνέπειες του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου δεν ήταν οι ίδιες σε μέγεθός με αυτές που υπέστη η γηραιά Ήπειρος ωστόσο έχει διακεκριμένους θεατρικούς συγγραφείς που υποστηρίζουν το Παράλογο.

Ο Έντουαρντ Άλμπυ είναι ένας συγγραφέας ο οποίος ως πυρήνα της σκέψης του έχει τον αποτυχημένο άνθρωπο και την αδυναμία του να πραγματοποιήσει τους στόχους του και βέβαια να προχωρήσει στην κάλυψη των βασικών του αναγκών. Σε μία κοινωνία η οποία έχει απολέσει τον ανθρώπινο της χαρακτήρα και την ηθική της είναι αναγκαίο για τον δραματουργό να απορρίψει τους παλιούς κώδικες συγγραφείς και την μέχρι τότε ισχύουσα παράδοση και να δραστηριοποιηθεί έντονα προκειμένου να εκφράσει με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο τα όσα θα θέλει να επικοινωνήσει με τον κόσμο. Έργα του είναι *η Ιστορία Ζωολογικού κήπου, Η μικροσκοπική Αλίκη, Ποιος φοβάται την Βιρτζίνια Γουλφ, Ισορροπία τρόμου, Ο θάνατος της Μπέσσυ Σμιθ, Αμερικανικό όνειρο, Η μπαλάντα του θλιμμένου καφενείου, Μια ευαίσθητη ισορροπία, Όλα τελείωσαν Θαλασσογραφία*.

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν ο Τζακ Γκέλμπερ, με σημαντικότερα έργα του *Ο Σύνδεσμος, Το μήλο* και ο Άρθουρ Λ. Κόπιτ με τη γνωστή φάρσα του *Ω μπαμπά, φτωχέ μου μπαμπά, η μαμά σε κρέμασε στην ντουλάπα και είμαι τόσο θλιμμένος*²⁶⁸.

²⁶⁷ Μουστέρη Μ., *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π., σ. 219.

2.3.3. Γαλλία

Στη Γαλλία ο Ζαν Ταρντιέ άρχισε τους πειραματισμούς του στο θεατρικό παράλογο με τη δημοσίευση ενός δίτομου εγχειρήματος, που το απάρτιζε το Θέατρο Δωματίου και περιελάμβανε μονόπρακτα που είχαν μια ονειρική διάθεση, όπως το *Ποιος είναι εκεί*, *Η άχρηστη ευγένεια*, *Τα έπιπλα*, *Η κλειδαριά*, *Φάουστ και Γιόρικ*, *Η θυρίδα*, τα οποία στην πλειοψηφία τους είναι μικρά σκετς. Επίσης το δεύτερο μέρος της εκδοτικής ενέργειας του Ταρντιέ ήταν το Ποιητικό Θέατρο, στο οποίο ανήκουν τα έργα *Οι εραστές του Μετρό*, *Το Α.Β.Γ. της ζωής μας*, *Ρυθμός σε χρόνους τρεις*, *Φωνή χωρίς κανένα πρόσωπο*, *Οι χρόνοι του ρήματος*, *Οι Άχρηστοι Θεοί*.

Ο Μπόρις Βιάν είναι ο έτερος γάλλος συγγραφέας του Παράλογου με μικρότερη συγγραφική παράγωγή από τον προηγούμενο. Κύρια έργα του είναι *Κόλπα κατορθωτά από όλους*, και *Οι οικοδόμοι της Αυτοκρατορίας*. Το τελευταίο πραγματεύεται το θέμα του φόβου του θανάτου²⁶⁹.

2.3.4. Ισπανία

Στην Ισπανία ο σημαντικότερος δραματουργός του παράλογου είναι ο Φερνάντο Αρραμπάλ, ο οποίος επιδίωκε να καταστήσει σαφή την κατάσταση του παραλογισμού που επικρατεί σχετικά με τα έθιμα και τον κανόνα ηθικής της κάθε κοινωνίας. Επιπρόσθετα προσπαθεί να βυθιστεί όσο το δυνατόν περισσότερο στην ανθρώπινη πραγματικότητα και να αντιμετωπίσει κάθε πρόβλημα. Χαρακτηριστικά του έργα το «Νεκροταφείο Αυτοκινήτων» και το «Πικ-νικ στο μέτωπο».

Ακολουθεί ο Μανουέλ ντε Πέντρολο, στα έργα του οποίου υπάρχει ένας κόσμος που χαρακτηρίζεται από ωμότητα και μελαγχολία. Έργα του *Κρούμα* Πρόκειται για ένα έργο που μελετά την ανθρώπινη μοναξιά. Σημαντικό είναι επίσης το έργο «Οι άνθρωποι και ο Νο», που πραγματεύεται το ζήτημα της ανθρώπινης ελευθερίας²⁷⁰.

²⁶⁸ Μουστέρη Μ., ό.π., σ. 220.

²⁶⁹ Ο.π.

²⁷⁰ Ο.π., σ. 221.

2.3.5. Ιταλία

Στην Ιταλία διακεκριμένοι συγγραφείς του Παράλογου είναι ο Ντίνο Μπουζάττι, που έγραψε το έργο *Μυρμηγκοφωλιά*, στο οποίο καταγράφονται οι επικρατούσες κοινωνικές συνθήκες και στεγανά, που είναι πέρα από κάθε λογική και αποστραγγισμένα από συναισθήματα και ανθρωπιά. Άλλα σημαντικά έργα είναι *Ο καιρός των ακρίδων* και *Το δάσος*.

2.3.6. Ελβετία

Δύο είναι οι σημαντικοί θεατρικοί συγγραφείς στην Ελβετία, που ασχολούνται με το παράλογο: Ο Μαξ Φρις που μέσα από τα έργα του επιχειρεί να μετακινήσει, να ξεβιλέψει τον άνθρωπο και θέτοντάς του ερωτήσεις να αποφασίσει να δραστηριοποιηθεί και να αναγκαστεί μόνος του να επιχειρήσει να βρει την προσωπική λύτρωση. Βασικό του έργο *Ο Μπήντερμαν και οι εμπρηστές*. Πρόκειται για ένα έργο με βασικό στοιχείο την πολιτική σάτιρα. Ο επόμενος δραματουργός είναι ο Πένζι Ρομπέρ, με κύριο έργο του το *Νεκρό Γράμμα*.

2.3.7. Πολωνία

Στην Πολωνία ο Σλαβομίρ Μρόζεκ ξεχώρισε ως συγγραφέας του Παράλογου και διακρίθηκε για τον ιδιαίτερο και ζωντανό διάλογο, την εξέχουσα ικανότητα ως προς την τεχνική και τη σκηνική οικονομία που διαθέτουν γενικότερα τα έργα του. Διακωμωδεί και καυτηριάζει με τον δικό του υπερβολικό τρόπο καθετί άσχημο. Έργα του *Η Πολιτεία*, *Ανοιχτά στο πέλαγος*, *Στριπ-τιζ*, *Ταγκό κ.ά*²⁷¹

²⁷¹ Ο.π., σσ. 223-224.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

3.1. Ο Ιονέσκο και η θέση του για την έλλειψη της ανθρώπινης επικοινωνίας και την πολιτική μέσα από το Παράλογο

Ο Ιονέσκο θεωρείται από τους θεμελιωτές θεατρικούς συγγραφείς του Παράλογου. Υπήρξε αρκετά ανατρεπτικός όχι γιατί απέρριψε κάθε θεατρική παράδοση, αλλά γιατί αναθεώρησε ακόμη και την ίδια την ιδέα του θεάτρου, ως μία απλή αναπαράσταση κάποιας ιστορίας. Τα έργα του δεν είναι δυνατόν να ενταχθούν σε κάποια από τις ήδη υπάρχουσες θεατρικές κατηγορίες και βέβαια δεν ευθυγραμμίζονται με τους κοινούς θεατρικούς κανόνες. Τα θεατρικά του εγχειρήματα δεν έχουν συγκεκριμένη πλοκή, αλλά πρόκειται για μία συνεχή ακολουθία γεγονότων που δεν έχουν συνάφεια και που τίποτε δεν δικαιολογεί την παρουσία τους.

Ο Ιονέσκο επηρεάστηκε από σημαντικούς καλλιτέχνες και διανοούμενους της εποχής του, όπως τους Μπέκετ, Αντάμοβ, Σαρτρ, Κοκτώ, Μπόρχες, Μαλρώ, Καμύ, Μπερντιάεφ, Μπυτόρ. Με αρκετούς από αυτούς διατηρούσε προσωπικές σχέσεις. Επίσης, ο ίδιος έκανε συχνά λόγο για τα πνευματικά ρεύματα και τις αξίες της εποχής του. Θεωρούσε ότι η πολιτικό - κοινωνική κρίση της γενιάς του είχε ως αιτία την απομάκρυνση του ανθρώπου από την πνευματική ζωή. Έκρινε, έτσι, αναγκαία για το μεταφυσικό τη συνύπαρξη του λόγου. Άλλωστε, για τον Ιονέσκο, η μεταφυσική συνδέεται με την τέχνη, γεγονός που έβλεπε να αντικατοπτρίζεται στα έργα του Ντοστογιέφσκι, του Προυστ και του Κάφκα. Για τον ίδιο όμως, ο Μπέκετ ήταν ο σπουδαιότερος συγγραφέας τον οποίο θαύμαζε, τονίζοντας παράλληλα το ρόλο του θείου στα έργα του²⁷².

Για τον Ιονέσκο οι σύγχρονοι του άνθρωποι υπάρχουν μέσα στα έργα του. Μεταφέρεται στο θεατρικό κείμενο η ίδια η ζωή και τα προβλήματά τους. Στο συγκεκριμένο συγγραφέα, οι ήρωες δεν έχουν κάποια ταυτότητα και είναι άτομα που έχουν αλλαγές στην ψυχική διάθεση, πάθη και επιθυμίες οι οποίες, μερικές φορές, είναι αντιθετικές²⁷³. Ουσιαστικά, είναι όλοι τους ένα είδος μαριονέτας, που διακωμωδούν τον άνθρωπο στη μεταπολεμική περίοδο, είναι κατακερατισμένοι, αλλοτριωμένοι και πνευματικά ανώριμοι. Χαρακτηρίζονται, δηλαδή, από μία

²⁷² Γεωργιάδου Ζ, ό.π., σ. 10.

²⁷³ Γεωργιάδου Ζ., *Ευγένιος Ιονέσκο*, ό.π., σ. 8.

αδιαφορία ως προς την ροή της ζωής, και είναι έρμαιοι μιας διαδοχής γεγονότων που δεν έχουν κάποια σύνδεση μεταξύ τους²⁷⁴.

Ένα επιπρόσθετο γνώρισμα των ηρώων του Ιονέσκο είναι ότι δεν έχουν τη δυνατότητα να αντιληφθούν το τραγικό και το γέλιο της ανθρώπινης υπόστασης. Ο Ιονέσκο αυτήν ακριβώς την γελοιότητα τονίζει στα έργα του, επενδυμένη με ένα σαρκαστικό χιούμορ, καυστικό αρκετές φορές, το οποίο γίνεται καταθλιπτικό. Κατορθώνει, δηλαδή, ο Ιονέσκο να δώσει την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης στις πραγματικές της διαστάσεις. Στη *Φαλακρή Τραγουδίστρια* για παράδειγμα, ο τίτλος δεν είναι ενδεικτικός σχετικά με το τι θα δει το κοινό. Στο έργο αυτό ο συγγραφέας υπογραμμίζει κάποια αρνητικά στοιχεία του ανθρώπινου βίου. Οι ήρωες στο έργο, όταν συναντιούνται, ξεκινούν έναν απόλυτο παραλογισμό, δημιουργείται δηλαδή ένας φαύλος κύκλος και, όπως παραδέχονται και οι ίδιοι, «ένας χείμαρρος από αηδίες»²⁷⁵.

Ο Ιονέσκο, ενώ αρχικά φαίνεται ότι δίνει μεγάλη σημασία στη συμπεριφορά των ηρώων και στο χαρακτήρα τους, στην πραγματικότητα εκείνοι έχουν βοηθητικό ρόλο, ενώ το πρωταρχικό τον έχουν τα αντικείμενα. Αυτό δηλώνει η έλλειψη αρμονίας του ανθρώπου με το περιβάλλον του. Το ολοκληρωτικό καθεστώς επιδιώκει αυτή την έλλειψη ουσιαστικής επικοινωνίας των πολιτών, προκειμένου να έχει τη δυνατότητα να ελέγχει ακόμη περισσότερο τη σκέψη των ανθρώπων και να τους συσχηματίζει σύμφωνα με τις επιδιώξεις του. Αυτό σημαίνει κατάρρευση, ως ένα βαθμό, της λογικής και του παρόντος που τα μέλη κάθε κοινωνίας βιώνουν²⁷⁶.

Ο θεατρικός συγγραφέας, όταν δημιουργεί, δε φιλοδοξεί κάτι περισσότερο παρά μόνο το έργο του να αποτελέσει απόδειξη της δημιουργικότητάς του, να είναι φορέας του πνεύματός του και να μπορέσει να επικοινωνήσει τις ιδέες του. Δυσφορεί με όλους τους συγγραφείς που θεωρούν ότι είναι ικανοί μέσα από τα έργα τους να δημιουργήσουν το σωστό ιδεολογικό, πολιτικό υπόβαθρο και αξιώνουν οι άνθρωποι να το αποδεχτούν. Για αυτό παρατηρείται το φαινόμενο να υπάρχουν δραματουργοί που είναι φιλικά προσκείμενοι στον κομμουνισμό ή στον αντίποδα αυτού, στο

²⁷⁴ Ο.π., σ. 9.

²⁷⁵ Ιονέσκο Ευγ., *Η Φαλακρή Τραγουδίστρια*, μτφρ. Γιώργος Πρωτοπαπάς, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1987, σσ. 168-172.

²⁷⁶ Κύβελου Σπ., «Θέατρο του Παραλόγου και κινηματογράφος», στο *Επιστημονική Συνάντηση αφιερωμένη από τα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot, Παγκόσμιο Πρακτικά Συνεδρίου Θέατρο: Πράξη - Δραματοουργία - Θεωρία*, επιμ. Αλεξία Αλτουβά & Μαρία Σεχοπούλου, εκδ. Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών, Αθήνα 2017, σσ. 343-357.

καπιταλιστικό σύστημα, φρονώντας παράλληλα ότι είτε η μία είτε η άλλη πλευρά είναι το ιδανικό περιβάλλον για τους θεατές τους. Για τον Ιονέσκο, η σωτηρία του ανθρώπου είναι ζήτημα για το οποίο φροντίζει η θρησκεία²⁷⁷.

Το Θέατρο, ενέχει σημαντικούς κινδύνους όταν κάποιος θέλουν να το χρησιμοποιήσουν ως μέσο επίτευξης των στόχων τους. Το Θέατρο έχει ως ρόλο να απελευθερώνει τον άνθρωπο και να του δίνει υλικό για σκέψη για προβληματισμό. Για τον Ιονέσκο όμως, το πρωτοποριακό Θέατρο είναι αυτό ακριβώς που μπορεί να συμβάλλει, για άλλη μία φορά, στην ελευθερία του ανθρώπου. Δεν σημαίνει, λοιπόν, ότι το Θέατρο δεν έχει πολιτική διάσταση, γιατί τότε θα έκοβε στοιχεία από το ίδιο του το είναι. Απλά δεν κάνει πολιτική, δεν προπαγανδίζει²⁷⁸.

Για τον Ιονέσκο, το Θέατρο είναι ένας χώρος μέσα στον οποίο ο συγγραφέας μπορεί να εκφραστεί και να δείξει πτυχές του χαρακτήρα και του πνευματικού του κόσμου. Έτσι προσπάθησε να επικοινωνήσει τις ιδέες του χρησιμοποιώντας μία γλώσσα την οποία απογυμνώνει από κάθε είδους ευφράδειας. Αξίζει να σημειωθεί ωστόσο ότι το μέσο αυτό ο Ιονέσκο δεν το καταχράστηκε, για να περιαιτολογήσει ή να προπαγανδίσει σχετικά με τις απόψεις του. Άλλωστε ο ίδιος δήλωνε ότι δεν έκανε Θέατρο για να υπερασπιστεί τον εαυτό του και τα πιστεύω του, γεγονός που μαρτυρείται από την έλλειψη φαινομενικών στόχων στους ήρωές του, οι οποίοι περιπλανιούνται προσπαθώντας να βρουν διέξοδο στα προβλήματά τους. Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, πως η αναζήτηση αυτής ακριβώς της διέξοδου, ότι αυτή η τυραννική αβεβαιότητα και η αποξένωση είναι ένα από τα βασικά γνωρίσματα της συγγραφικής πέννας του Ιονέσκο. Είναι χαρακτηριστική στο έργο του *Το Μάθημα*, η έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ του δασκάλου και της μαθήτριας, που είναι σύμβολα και όχι απλά δύο ήρωες. Αποτέλεσμα αυτής της κατάστασης είναι ότι τα τελευταία λόγια του έργου, μεταξύ των δυο αυτών προσώπων, όχι μόνο δεν οδηγούν σε κάποια συνεννόηση μεταξύ τους, αλλά αντίθετα επιδεινώνουν την κατάσταση, που οδηγείται σε έναν παροξυσμό²⁷⁹.

Μέσα από τα έργα του ο Ιονέσκο προσπαθεί να επικοινωνήσει τον φόβο του για το θάνατο και το ποσό ταπεινωτικό είναι για τον άνθρωπο το γεγονός αυτό. Πρόκειται για ένα φόβο που γίνεται πανικός, γιατί όλα τελειώνουν σε εκείνο το

²⁷⁷ Esslin Martin, ό.π., σ. 83.

²⁷⁸ Μουστέρη Μ., *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π., σ. 216.

²⁷⁹ Μήτσου Λυγίζου, *Τομή στο σύγχρονο Θέατρο*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1987, σ. 68.

γεγονός. Πρόκειται για μία σταθερά της ανθρώπινης ζωής, από την οποία ο άνθρωπος δεν μπορεί να λυτρωθεί²⁸⁰.

Ένα χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου συγγραφέα είναι πως πέτυχε τη διατήρηση της παιδικότητας και της αθωότητάς του. Ως εκ τούτου, για τον Ιονέσκο, όλος ο κόσμος αποτελεί ένα άλυτο μυστήριο. Ο λόγος του είναι πολιτικός, προσπαθώντας να καταδείξει την αναγκαιότητα της αντιμετώπισης των προβλημάτων, των κοινωνικών αντιθέσεων, των προσωπικών αδιεξόδων και να υπογραμμίσει στους θεατές πόσο θα ωφελήσει αν η σκέψη τους δρομολογηθεί στην ανεύρεση της αναγεννητικής δύναμης, προκειμένου να είναι σε θέση να αντιμετωπίσουν όλα τα παραπάνω επαρκώς²⁸¹.

Ένα βασικό αγαθό - ανθρώπινο δικαίωμα με το οποίο ασχολήθηκε αρκετά ο Ιονέσκο ως άνθρωπος και ως συγγραφέας είναι το δικαίωμα της πνευματικής ελευθερίας. Την ανησυχία του αυτή ο θεατής τη συναντά σε πολλά έργα. Το Θέατρο του Ιονέσκο προσπαθεί να δώσει ερεθίσματα στον άνθρωπο να σκεφτεί και να προβληματιστεί γύρω από τα πρωταρχικά του δικαιώματα. Σύμφωνα με τον Ιονέσκο, ο άνθρωπος οφείλει να σέβεται την ελευθερία του, εφόσον βέβαια κατανοήσει το μέγεθος και την αξία αυτού του αγαθού. Έτσι, στον *Ρινόκερο* για παράδειγμα, οι άνθρωποι μεταμορφώνονται σε ζώα, επιδεικνύοντας μία κτηνώδη συμπεριφορά, και κατακτούν την εξουσία επειδή μπορούν να ελέγχουν το μυαλό των ανθρώπων και να συντρίβουν κατόπιν πρόσωπα και συνειδήσεις. Είναι και ο λόγος που ο Ιονέσκο στηλιτεύει τους ανθρώπους αυτούς, όπως και την πρακτική τους. Επικριτική στάση τηρεί ο συγγραφέας και απέναντι στους διανοούμενους της κάθε εποχής, οι οποίοι όχι μόνο δεν αμύνονται σε αυτή την ισοπεδωτική λαίλαπα, αλλά δεν μπαίνουν καν στη διαδικασία να βοηθήσουν την κοινωνία, προκειμένου να διατηρήσει την πνευματική της αυτοτέλεια. Αντιθέτως, αυτοί συνήθως είναι οι πρώτοι, οι οποίοι οδηγούνται σε αυτές τις καταστάσεις, δικαιολογώντας βέβαια, με περίτεχνους τρόπους, αυτήν την συνθηκολόγησή τους και οδηγώντας προς αυτή την κατεύθυνση όλους όσους τους σέβονται και εκτιμούν τις απόψεις τους²⁸².

Για τον Ιονέσκο, η έλλειψη επικοινωνίας παραλληλίζεται με την πλήρη αποδόμηση της γλώσσας. Βασική του επιδίωξη είναι η κατάδειξη της έλλειψης της αληθινής επικοινωνίας των προσώπων και η αδυναμία της πραγματικής προσέγγισής

²⁸⁰ Βασιλείου Γ., *Ιονέσκο ο παράλογος συγγραφέας*, ό.π., σ. 62.

²⁸¹ Esslin Martin, ό.π., σ. 88.

²⁸² Βασιλείου Γ., *Ιονέσκο, ο παράλογος συγγραφέας*, ό.π., σ. 53.

τους. Στα έργα του *Το Μάθημα* και *Φαλακρή τραγουδίστρια*, ο συγγραφέας επιχειρεί την παρουσίαση της εξάρθρωσης της γλώσσας και της απογύμνωσης του νοήματος των λέξεων και των φράσεων. Αναφέροντας το ένα μετά το άλλο, οι ήρωες μιλούν, φάσκουν και αντιφάσκουν και έχουν μία επιτηδευμένη σοβαρότητα, που καταντάει αποκρουστική, δημιουργώντας παράλληλα ένα αίσθημα αποπνικτικό. Ο εξευτελισμός της γλώσσας αποτελεί ένα είδος διακωμώδησης του τρόπου σκέψης του μικροαστού, αλλά και της ολοένα αυξανόμενης επίδρασης του τύπου στο σύγχρονο άνθρωπο. Ο Ιονέσκο θεωρεί πως η κακή χρήση της γλώσσας έχει ως συνέπεια τη δημιουργία χάσματος στην επικοινωνία των ανθρώπων, καθώς επίσης στην απουσία ενός αξιακού κώδικα. Είναι ο λόγος για τον οποίον ο συγγραφέας στηλιτεύει την πρακτική ορισμένων ανθρώπων, οι οποίοι, όντες ανόητοι και πνευματικά ανώριμοι, χρησιμοποιούν το μέσο αυτό για να καλύψουν την ανεπάρκειά τους. Ασφαλώς, ο Ιονέσκο δεν έχει πρόθεση να αφαιρέσει τη σημαντικότητα της γλώσσας ως μέσο έκφρασης και επικοινωνίας. Αντίθετα μάλιστα, με το που διάβασε τα έργα του Ευριπίδη δεν έκρυψε πλέον τον θαυμασμό του για το γλωσσικό του επίπεδο.

Η ενασχόλησή του με τη γλώσσα μπαίνει σε δεύτερο ρόλο, όπως βλέπουμε να συμβαίνει σε μεταγενέστερα έργα του²⁸³. Από τη συγγραφή των έργων *Η δίψα και η πείνα*, *Για να προετοιμάσεις ένα αυγό*²⁸⁴, ο Ιονέσκο αλλάζει τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται τη γλώσσα κυρίως μέσα από τους ήρωες του. Η γλώσσα των ηρώων του αποτελεί ένα στοιχείο της προσωπικότητάς τους, που δεν προβάλλεται ωστόσο το ίδιο έντονα όπως σε προηγούμενα έργα. Επιπρόσθετα, ενέχει πλέον σουρεαλιστικά στοιχεία τα οποία δημιουργούν τις έντονες εικόνες των ηρώων του, που είναι σαν να έχουν χαθεί στο άπειρο²⁸⁵.

Ένα σημαντικό στοιχείο που συναντά κάνεις στα μεταγενέστερα έργα του Ιονέσκο είναι ότι παύει να υφίσταται η έλλειψη των προσώπων, τα οποία επανέρχονται έχοντας αυτή τη φορά έναν επιπρόσθετο ρόλο, αυτόν της ενσάρκωσης των φαντασιώσεων. Η συγγραφή έργου σε πιο ώριμο στάδιο της ζωής του χαρακτηρίζεται από ένα ενδιαφέρον για την αλλαγή της ζωής των ανθρώπων και την αντιμετώπιση των προβλημάτων τους. Το γεγονός ότι ο συγγραφέας αρνήθηκε τις

²⁸³ Από τα μέσα της δεκαετίας του -60' αλλάζουν κάποια γνωρίσματα γραφής του Ιονέσκο με βασικό τη χρήση της γλώσσας και τη δόμηση της προσωπικότητας των ηρώων του, ό.π., σ. 84.

²⁸⁴ Το έργο *Η δίψα και η πείνα* μεταφράστηκε και στα Ελληνικά από τον Γ. Πρωτόπαπα και εκδόθηκε από τις εκδόσεις Δωδώνη όπως και η συντριπτική πλειοψηφία των έργων του. Το έργο *Για να προετοιμάσεις ένα αυγό* ο Ιονέσκο το εξέδωσε το 1965.

²⁸⁵ Ο.π., σ. 85.

παραδοσιακές θεατρικές φόρμες και κανόνες αποτελεί τμήμα μιας εξελικτικής πορείας, η οποία δεν αποτέλεσε μία μόνιμη κατάσταση, αφού επέστρεψε σε κλασικές φόρμες που παραμένουν πάντοτε πρωτότυπες.

Στηριζόμενος στο γεγονός ότι η θεατρική πράξη είναι ταυτόχρονα και πολιτική, μέσα από το παράλογο ο Ιονέσκο επιχειρήσει να δείξει στο θεατή μία άλλη πορεία ζωής, ερχόμενος με τον τρόπο του να αμφισβητήσει την πορεία της ίδιας της ανθρώπινης ζωής και της κοινωνίας και προσπαθώντας παράλληλα να οδηγήσει τους θεατές να συνειδητοποιήσουν την τραγικότητα και τον παραλογισμό της. Για το λόγο αυτό, στα πρώτα του θεατρικά εγχειρήματα επικρατούν η ασυνεννοησία, η έλλειψη επικοινωνίας, η σύγχυση και η παρακμή. Αρχικά, λοιπόν, ο Ιονέσκο προσπαθεί να περιγράψει το Παράλογο, ώστε εν συνεχεία να το ερευνήσει και να το ερμηνεύσει²⁸⁶.

Ο Ιονέσκο θαύμαζε ιδιαίτερα τους ανθρώπους που εναντιώθηκαν, ο καθένας την εποχή του, για να διαφυλάξουν τις αξίες και να τις μεταδώσουν στις επόμενες γενιές. Οι ανησυχίες του αυτές, οι οποίες λαμβάνουν σάρκα και οστά στα θεατρικά του έργα, δίνουν τροφή για σκέψη, για αλλαγή συμπεριφοράς και για επανατοποθέτηση στον τρόπο προσέγγισης των κοινωνικών αξιών. Με τον τρόπο αυτό, ο Ιονέσκο επιχειρεί όχι μόνο να ευαισθητοποιήσει τους θεατές ως προς την αναγκαιότητα της ελευθερίας της σκέψης και του λόγου, αλλά και να τους πείσει, παράλληλα, για τον λόγο που η συμμετοχή τους στον αγώνα αυτόν είναι απαραίτητη. Στο έργο του *Ο ρινόκερος*, ο Ιονέσκο παραλληλίζει τη λαίλαπα αυτή με την ασθένεια της ρινοκερίτιδας, που παραφυλάει παντού και κυρίως βλάπτει όσους είναι αδιάφοροι για τα κοινωνικά και τα πολιτικά δρώμενα. Ο κάθε άνθρωπος έχει το δικό του ρινόκερο, τον οποίο θα πρέπει να εξαφανίσει, με κάποιον τρόπο, προκειμένου να μην ξυπνήσει μέσα του και να καταλάβει ζωτικό χώρο από την ανθρωπιά του. Κατά αυτόν τον τρόπο, πιστεύει ο Ιονέσκο, ο κόσμος μετατρέπεται σε ένα συνεχή εφιάλτη παντελούς έλλειψης επικοινωνίας και ενδιαφέροντος²⁸⁷. Για τους ερευνητές, η μετατροπή των ανθρώπων σε ρινόκερους είναι μία αρνητική κατάσταση, γιατί δείχνει αυτόν ακριβώς τον εκφυλισμό της ανθρώπινης φύσης²⁸⁸.

Ο Ιονέσκο, στα έργα του, αναφέρεται στις πρακτικές που καταδυναστεύουν το ανθρώπινο πρόσωπο και το αποστραγγίζουν από κάθε πηγή χαράς, αισιοδοξίας και

²⁸⁶ Γεωργιάδου Ζ., *Ευγένιος Ιονέσκο*, ό.π., σ. 11.

²⁸⁷ Danner, Richard G. "Bérenger's Dubious Defense of Humanity in *Rhinocéros*", *The French Review*, vol. 53, no. 2, 1979, σσ. 207-214. JSTOR, https://www.jstor.org/stable/390561?seq=1#page_scan_tab_contents. 13 Δεκεμβρίου 2017.

²⁸⁸ Lista Giovani, *Ionesco*, εκδ. H. Veyrier, Βερολίνο 1989.

ενατένισης του μέλλοντος με πίστη στη δύναμη του κοινωνικού συνόλου. Για το λόγο αυτό, ο Ρινόκερος είναι ένα έργο που αποκτά ιδιαίτερο νόημα σε κάθε χώρα με ολοκληρωτικό καθεστώς, και που έχει τότε αντιναζιστικό χαρακτήρα, τότε αντισταλινικό. Αρκεί, λοιπόν, μόνο αυτό το έργο για να γίνει αντιληπτό το γεγονός ότι ο Ιονέσκο κατορθώνει τη θεατρική πράξη να την κάνει πολιτική, όχι βέβαια γιατί μιλάει για κάποιο πολιτικό ζήτημα, αλλά κυρίως γιατί προσπαθεί να διαφωτίσει τις συνειδήσεις των θεατών σχετικά με ένα θέμα που είναι ζωτικό και δομικό στοιχείο της ύπαρξής τους. Άλλωστε, ο ίδιος ο Ιονέσκο γράφει ότι *«η άκρα πολιτικοποίηση, της οποίας είμαστε μάρτυρες, είναι πιθανόν το αποτέλεσμα της απελπισίας μας. Ό,τι δεν μας έδωσε η τέχνη, η μουσική, η λογοτεχνία, θα μας το παράσχει η πολιτική, πιστεύουν πολλοί. Το μόνο που θα έκανε, στην πραγματικότητα το μόνο που κάνει, είναι να ολοκληρώνει τον διχασμό της ανθρωπότητας. Δεν πρόκειται τώρα για την εκμετάλλευση του ανθρώπου από τον άνθρωπο. Ή τουλάχιστον μόνο γι' αυτό. Πρόκειται για μια ακόμη πιο τερατώδη επιθυμία, για την κυριότητα του ανθρώπου από τον άνθρωπο, ει δυνατόν από μερικούς ανθρώπους, οι οποίοι θα υποδούλωναν όλους τους άλλους»*²⁸⁹.

Για την τέχνη, η πολιτικοποίηση είναι επιζήμια και, εκ τούτου, είναι επιζήμια και για το Θέατρο. Η πολιτικοποίηση δεσμεύει τον θεατρικό συγγραφέα να διαλέγει θέματα που, εξ ορισμού, πρέπει να εκφράζουν μια ειδική και συγκεκριμένη πολιτική σκέψη. Πρόκειται, όπως τόνιζε ο Ιονέσκο, για μια πολύ άκαρπη και στεία *«ιδεολογική μόδα»*²⁹⁰, η οποία δεν έχει να προσδώσει κάτι επιπλέον, παρά μόνο να δημιουργήσει ένα κλίμα δυσφορίας, τόσο στο δραματουργό, όσο και στους υπόλοιπους συντελεστές μιας θεατρικής παράστασης. Ωστόσο οι κριτικοί, που είναι φιλικά προσκείμενοι στο επικό Θέατρο, βρίσκονται ιδεολογικά εκ διαμέτρου αντίθετοι από τον Ιονέσκο και, για το λόγο αυτό, τηρούν μία αυστηρά επικριτική στάση απέναντί του. Μεταξύ των άλλων, οι κριτικοί προσάπτουν στον Ιονέσκο κατηγορίες σχετικά με την πρακτική του αυτή, που είναι πλέον στάση ζωής, του να στηλιτεύει τη μπουρζουαζία της εποχής. Η τακτική του κόσμου αντίθετα δεν επιφέρει καμία θετική αλλαγή στον τρόπο ζωής του, εξαιτίας της πεσιμιστικής του διάθεσης. Η έλλειψη αισιοδοξίας σε συνδυασμό με την επιβολή ιδεών που εμπεριέχονται στα θεατρικά κείμενα δεν επιτρέπουν τον άνθρωπο να ασχοληθεί με έναν άμεσο και

²⁸⁹ Ιονέσκο Ευγ., *Η ελεγεία ενός παράλογου κόσμου*, μτφρ. Μίρκα Σκάρα, εκδ. Ροές, Αθήνα 2007, σ. 58.

²⁹⁰ Ιονέσκο Ευγ., *Σημειώσεις και Αντισημειώσεις*, μτφρ. Ιουλία Ιατρίδη, εκδ. Θεωρία, Αθήνα 1982, σ. 20.

ελεύθεροι τρόπο με τα ζητήματα της ζωής του και να εξάγει πραγματικά συμπεράσματα και ως εκ τούτου είναι επιφανειακή η προσέγγισή του²⁹¹.

Ο Ιονέσκο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σκοτεινός και -ως ένα βαθμό- αινιγματικός. Ωστόσο, παραμένει έντονα στη σκέψη του θεατή ως απόλυτα σαφής και ιδιαίτερα πειστικός στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζει και αναπτύσσει τις ιδέες του, κυρίως όταν πρέπει να ακολουθήσει την πορεία υπεράσπισης των γραφομένων του. Ο Ιονέσκο δεν υπήρξε ο πιο ένθερμος, ιδεολογικά, αντίπαλος των ρεαλιστών. Η κατηγορία αυτή ήταν αβάσιμη. Τόνισε, επίσης, ότι δεν επισημαίνει στα έργα του απλά την έλλειψη επικοινωνίας λόγω της λεκτικής ανικανότητας, αλλά ότι οι ιδεολογίες χρησιμοποιούν μια αποστεγνωμένη γλώσσα και ότι θα πρέπει να επανεξεταστούν, προκειμένου να επέλθει η πολυπόθητη διάσπαση της απολιθωμένης γλώσσας, και να προκύψει κάτι το ζωντανό²⁹².

Ωστόσο, το Θέατρο από τη φύση του είναι πολιτικό γεγονός. Είναι εξίσου πολιτικός ο Μπρεχτ όσο και ο σαρκαστικός Ιονέσκο. Η διαφορά έγκειται στον τρόπο επικοινωνίας τους με το κοινό, που εξαρτάται κάθε φορά από την πολιτική κατάσταση και τις κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες²⁹³. Ο Ιονέσκο, συγγράφοντας θεατρικά έργα, πραγματεύεται το αδιέξοδο του ανθρώπου, την παγίδευση που νοιώθει μέσα στα ερείπια της κοινωνίας, που μόλις πριν από λίγο έπαψε να αιμορραγεί και προσπαθεί πλέον να θεραπεύσει τις πληγές της, χωρίς να γνωρίζει ποιος είναι ο αποτελεσματικότερος τρόπος²⁹⁴.

Συχνά ο Ιονέσκο επανέρχεται στο ζήτημα της άγνοιας και της προσωπικής ευθύνης του κάθε ανθρώπου και στη διάθεσή του να ζήσει ως πολιτικό ον, να μάθει να δραστηριοποιείται και να μην είναι παθητικός αποδέκτης των όσων του επιβάλλουν οι άλλοι. Ως συγγραφέας, αλλά και ως μέλος μιας κοινωνίας, ο Ιονέσκο θεωρεί ότι, για τον άνθρωπο, ζωτικής σημασίας είναι να έχει την επιλογή να σκεφτεί και να πράξει ο ίδιος του, συγκεκριμένα έλεγε ότι: *«Όλοι ζούμε σε μια θεμελιώδη άγνοια, εντός των τειχών της ύπαρξης. Μέσα στη μείζονα, θεμελιώδη και ουσιαστική άγνοια. Μέσα στην απόλυτη ακατανόησία. Μια σχετική κατανόηση είναι, βέβαια,*

²⁹¹ Wulbren Julian H., *Brecht and Ionesco: Commitments in context*, εκδ. University of Illinois Press, Λονδίνο 1971.

²⁹² Έσσλιν Μ., ό.π., σσ. 173-175.

²⁹³ Λιγνάδη Τ., «Συνοπτικό σημείωμα για το πολιτικό Θέατρο», *Θεατρολογικά I*, εκδ. Μπούρας, Αθήνα 1990, σ. 21.

²⁹⁴ Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου Χ., *Πτυχές του ευρωπαϊκού δράματος*, εκδ. Επτάλοφος, Αθήνα 2003, σ. 138.

δυνατόν να υπάρξει στα πλαίσια αυτής της ακατανοησίας. Είναι εκπληκτικό το γεγονός ότι, ενώ γνωρίζουν πως δεν πρόκειται να μάθουμε ποτέ τίποτα, δεν δημιουργείται στους περισσότερους από μας καμιά απορία. Είναι υπομονετικοί, αποδέχονται, σχεδόν δεν περιμένουν, δεν περιμένουν τίποτα ή σχεδόν τίποτα. Δεν τους βασανίζουν το γιατί και το πώς, η αρχή και το τέλος»²⁹⁵.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ιονέσκο, ενώ είχε ενδιαφέρον και καταπιάστηκε με πολιτικά ζητήματα, ωστόσο δεν στρατεύτηκε ποτέ σε κάποια συγκεκριμένη πλευρά, γεγονός βέβαια που στάθηκε αφορμή να κατακριθεί από αρκετούς αναγνώστες - θεατές, αλλά και από διανοούμενος της εποχής του. Για το λόγο αυτό, ο θεατρικός συγγραφέας κατακρίθηκε ιδιαίτερα από τον Kenneth Tynan, ο οποίος κατέληξε να λέει ότι η τέχνη του Ιονέσκο βρίσκεται σε κάποια απόσταση από την πραγματική ζωή και ότι καταλήγει να είναι μία περιθωριακή ψυχαγωγία²⁹⁶. Ο Ιονέσκο, παρόλο που έγινε αποδέκτης αρνητικών κριτικών, ωστόσο παρέμεινε πιστός στις απόψεις και τον τρόπο γραφής του. Ως καλλιτέχνης, ο συγγραφέας τηρεί επικριτική στάση έναντι των άλλων διανοουμένων και λογοτεχνών οι οποίοι, κατά κάποιο τρόπο, μισθώνουν τη συγγραφική τους πένα με συγκεκριμένες πολιτικές ιδεολογίες. Ο Ιονέσκο, όμως, αρνείται να δεχτεί ότι ένας διανοούμενος μπορεί να γίνει φερέφωνο μιας συγκεκριμένης προπαγάνδας. Μάλιστα, θεωρεί αρκετά επικίνδυνο τον καλλιτέχνη που μετατρέπεται σε μεσολαβητή ανάμεσα στο κοινό και τους πολιτικούς, λόγω του ότι χάνει ουσιαστικά μέρος της αισθητικής και της πνευματικότητάς του²⁹⁷. Για το λόγο αυτό, ο Ιονέσκο βρίσκεται στην εκ διαμέτρου αντίθετη πλευρά με όλους όσους, ενώ θεωρούν τον εαυτό τους μέρος της ομάδας του Παραλόγου, ωστόσο είναι στρατευμένοι και υπηρετούν μία τάση, όπως ο υπαρξιστής Σαρτρ²⁹⁸.

Ο Ιονέσκο δέχεται ότι ο καλλιτέχνης είναι ένας άνθρωπος, ο οποίος οφείλει να αντιδράσει και να εργαστεί εναντίον κάθε είδους καταπάτησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Ωστόσο, η δημιουργία του πρέπει να γεννιέται σε κλίμα απόλυτης ελευθερίας. Υπάρχει, όπως υποστηρίζει, ειδοποιός διαφορά μεταξύ της ανησυχίας για τα δρώμενα της εποχής και τον αυθόρμητο και ελεύθερο σχολιασμό τους από τη μεθοδευμένη, από τα ολοκληρωτικά καθεστώτα, συγγραφική παραγωγή. Στην πρώτη

²⁹⁵ Ιονέσκο Ευγ., *Η ελεγεία...*, ό.π., σ. 73.

²⁹⁶ Kenneth Tynan, *Theatre Writings*, εκδ. Drama Publishers/Quite Specific Media, 2007, σσ. 65-66.

²⁹⁷ Έσσλιν Μάρτιν, *Πέρα από το Παράλογο*, ό.π., σ. 233.

²⁹⁸ Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου Χ., «Το Παράλογο του Θεάτρου και το Θέατρο του Παραλόγου», στο *Οπτικές και προοπτικές του δράματος*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 1991, σσ. 144-175.

περίπτωση, ο συγγραφέας εκθέτει, με ύφος αναφορικό και δημιουργικό, τις καταστάσεις και καταθέτει τη δική του άποψη, ενώ στη δεύτερη δανείζει το λόγο του και τη συγγραφική του πένα στο ίδιο το καθεστώς, όποιο και αν είναι αυτό, ανεξάρτητα από την πολιτική του τοποθέτηση.

Στα έργα του ο Ιονέσκο ουδέποτε ανέλαβε το ρόλο του διαφωτιστή, ούτε επέβαλε τις απόψεις του. Πολύ χαρακτηριστικά μάλιστα, ο Ιονέσκο τόνιζε ότι ανάμεσα σε δύο απόψεις η αλήθεια βρίσκεται σε μία τρίτη. Αυτό σημαίνει ότι οι άνθρωποι έχουν το δικαίωμα να ακούν τις διάφορες απόψεις, αλλά πρέπει να στοιχειοθετούν και τη δική τους. Γι' αυτό ο Ιονέσκο θεωρεί αναφαίρετο δικαίωμα των πολιτών να λειτουργούν ελεύθερα και αποδεσμευμένοι από κάθε είδους προπαγάνδας²⁹⁹.

Πολύ εύστοχα, ο Ιονέσκο θεωρεί πως το κάθε ζήτημα έχει τη δική του ερμηνεία. Αυτό σημαίνει πως η ερμηνεία ενός θέματος προβάλλει το ατομικό συμφέρον και, ενδεχομένως, τις επιθυμίες του κάθε ανθρώπου, δηλαδή ουσιαστικά τη δική του υποκειμενικότητα. Το πολιτικά ορθό είναι, σύμφωνα με τον Ιονέσκο, όταν κάνεις βρίσκεται σε συμφωνία με αυτήν την υποκειμενικότητά του και όταν πλέον δεν φάσκει και αντιφάσκει στις διαφορές φάσεις και καταστάσεις. Ο ίδιος πίστευε πως το να αντιστρατεύεται κανείς στην πολιτική με αυτά που πιστεύει και επιθυμεί να δημιουργεί και να πράττει αποτελεί και πάλι πολιτική. Ασφαλώς, και ένας δημιουργός, μέσα από τα έργα του, καταγράφει τα συναισθήματα και τις απόψεις του, αφού και ο ίδιος ζει μέσα σε ένα κοινωνικό σύνολο όπου δραστηριοποιείται και εργάζεται.

Ένα πρόβλημα που τον απασχόλησε αρκετά υπήρξε η εξάπλωση ενός συγκεκριμένου ολοκληρωτικού καθεστώτος και σε άλλα κράτη. Παρόλο που ο ίδιος δεν είναι επικριτικός στη σοσιαλιστική θεωρία, ταυτόχρονα δεν δέχεται τη σοσιαλιστική ουτοπία. Στα έργα του ο Ιονέσκο προσπαθεί να δείξει τη δυσαρέσκειά του σχετικά με τον τρόπο επιβολής των ιδεών και όχι με αυτές καθαυτές τις θεωρίες. Αρχικά, ο Ιονέσκο πίστευε ότι ο τρόπος επιβολής είναι ένα ζήτημα που επιδέχεται την κριτική. Ο Ιονέσκο τονίζει ότι για να έχει αποτέλεσμα και να είναι γόνιμη η αναφορά στο έργο οποιουδήποτε δημιουργού, είναι αναγκαίο ο καλλιτέχνης εκ των

²⁹⁹ Μουστέρη Μ., *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π., σ. 215.

προτέρων να μεριμνήσει ιδιαίτερα ως προς τον τρόπο της διάδοσης των ιδεών του και τις όποιες αξίες και αρχές θέλει να προβάλλει μέσα από το έργο του³⁰⁰.

Η θεατρική πράξη για τον Ιονέσκο μπορεί και είναι ταυτόχρονα πολιτική. Ως συγγραφέας, αναφέρεται στα έργα του σε ζητήματα που άπτονται όχι μόνο της καθημερινότητας των ανθρώπων αλλά και σε μεθοδευμένες πρακτικές που επιδιώκουν τη φίμωση ή την καθοδήγηση των πολιτών. Ο ίδιος θεωρούσε τον εαυτό του αντιδραστικό και μάλιστα, όταν ζούσε στη Ρουμανία δεν τον ενδιέφερε αν τον θεωρούσαν «μπολσεβίκο», και όταν βρίσκονταν στη Δύση «φασίστα». Πίστευε ότι, μέσα από τα πολιτικά άρθρα, αυτό που επιχείρησε να κάνει ήταν απλά να εμπνεύσει τους αναγνώστες του και, σε καμία περίπτωση, να τους κατευθύνει πολιτικά. Ο Ιονέσκο δεν έγινε ποτέ του υπερασπιστής του κομμουνισμού ή του καπιταλισμού, ενώ η πολιτική διάσταση των έργων του περιορίστηκε στην προσπάθειά του να θέσει το μυαλό των ανθρώπων σε μία τροχιά κοινωνικής αφύπνισης και γόνιμης σκέψης, άσχετα με το που εκείνοι θα ήθελαν να καταλήξουν³⁰¹.

Ο Ιονέσκο δεν έκρυψε την προτίμησή του για κάποιες χώρες οι οποίες απέρριπταν τόσο τη «δεξιά», όσο και την «αριστερή» πλευρά του ίδιου νομίσματος. Το νόμισμα στην προκείμενη περίπτωση ήταν ο μεθοδευμένος και πλήρης έλεγχος του τρόπου ζωής των ανθρώπων είτε αυτός παρουσιάζονταν με τη μορφή του καπιταλισμού είτε του κομμουνισμού. Για τον συγγραφέα, ο ολοκληρωτισμός δεν είχε χρώμα, ούτε παράταξη, αλλά ήταν σαφέστατα ένας χώρος καταπίεσης των πολιτών και των δικαιωμάτων τους. Η απομυθοποίηση των συστημάτων αυτών, ως σωτηρία για την κοινωνία, ήταν ένας βασικός άξονας πάνω στον οποίο κινήθηκε η σκέψη του Ιονέσκο. Μέσα από τη θεατρική πράξη, ο συγγραφέας επιχείρησε να καταστήσει σαφές πως, όταν ο άνθρωπος είναι ανεπαρκής ως προς την αγάπη και την επικοινωνία, τότε πλήττεται πολύ περισσότερο από το οποιοδήποτε πολιτικό, οικονομικό και κοινωνικό σύστημα στο οποίο, με μαθηματική ακρίβεια, θα υποταχθεί. Θεωρούσε, λοιπόν, ο Ιονέσκο ότι η επανάσταση, όταν συμβαίνει ως ιστορικό γεγονός, δεν αφορά μόνο τη διαφοροποίηση των εξωτερικών συνθηκών μιας κοινωνίας, αλλά πολύ περισσότερο τα πιο εσωτερικά στοιχεία που αφορούν τη συνύπαρξη, τον αλτρουισμό, την επικοινωνία και την ευθυγράμμιση του συνόλου σε κοινούς στόχους που θα ωφελήσουν όλο το κοινωνικό οικοδόμημα. Όταν ένα σύστημα στηρίζεται πάνω σε σαθρά θεμέλια όπως η εγκληματικότητα, η

³⁰⁰ Βασιλείου Γ., *Ιονέσκο, ο παράλογος συγγραφέας*, ό.π., σ. 54.

³⁰¹ Γεωργιάδου Ζ., *Ευγένιος Ιονέσκο*, ό.π., σ. 16.

απολυταρχία, η επιβολή, η τιμωρία και όχι στην ισότητα, την αγάπη, τη δικαιοσύνη, η απόρριψή του καθίσταται αυτονόητη. Η πρακτική της απόρριψης του προβληματικού, για τον άνθρωπο, συστήματος υιοθετήθηκε από τον Ιονέσκο και πρωτοστάτησε στα έργα του καθιστώντας τα πολιτικά με την ευρύτερη έννοια, την οποία έκρινε πως είναι ουσιαστικότερη της οποιασδήποτε προπαγάνδας³⁰².

Ως συγγραφέας, ο Ιονέσκο φρόντιζε να καταστήσει σαφή την ανάγκη της αντιμετώπισης των προβλημάτων στη ρίζα τους και όχι απλά να γίνεται λόγος για το πως θα περιορίσουν τα αποτελέσματα τους. Δεν ήταν αρκετό να υπερασπίζεται μία κοινωνία τα θύματα της αρμενικής ή της εβραϊκής σφαγής αλλά έκρινε πιο ουσιαστικό να ερευνηθούν σε βάθος ποιες είναι οι αιτίες που οδήγησαν στα παραπάνω γεγονότα. Ήταν πεπεισμένος πως ο χορτασμός του πεινασμένου δεν είναι η λύση στο πρόβλημα της πείνας αλλά η κοινωνία οφείλει να εστιάσει στα αίτια που οδήγησαν μία μερίδα ανθρώπων να έχουν μία συγκεκριμένη πρακτική εις βάρος των άλλων. Είναι αναγκαίο η Πολιτεία να μεριμνήσει ούτως ώστε ο άνθρωπος να μπορεί να εξασφαλίζει την τροφή του σε καθημερινή βάση³⁰³.

Ο άνθρωπος είναι πολιτικό πλάσμα, ωστόσο φτάνει στο σημείο να απολέσει αυτήν του την ιδιότητα, όταν απέχει από καθετί που στοιχειοθετεί την ουσιαστική προσπάθεια του να ασχοληθεί με τα ζητήματα που αφορούν εκείνον και το κοινωνικό σύνολο, στο οποίο ζει. Υπάρχει ο άνθρωπος που συνεχίζει να είναι θύμα των καταστάσεων και του ολοκληρωτισμού. Αυτές τις διαστάσεις δίνει στα έργα του και τις αναλύει καθιστώντας σαφές τι θα έπρεπε να απασχολεί τη σκέψη των ανθρώπων, τι να απομυθοποιείται και τι είναι αυτό που θα πρέπει να απορρίπτεται. Επίσης ο Ιονέσκο έχει την πεποίθηση πως όταν ο άνθρωπος και πολύ περισσότερο ο καλλιτέχνης πολιτικοποιείται σε μεγάλο βαθμό αυτό συμβαίνει λόγω της απελπιστικής κατάστασης που βιώνει και δεν μπορεί να βρει άλλου είδους διεξόδους. Η έντονη πολιτικοποίηση των ανθρώπων είναι απόρροια της προβληματικής κατάστασης της κοινωνίας, που ελέγχει τους ανθρώπους μέσα από αυτή την «στράτευση» τους³⁰⁴.

Η πολιτική μπορεί να αποτελέσει αιτία αποδιοργάνωσης και βλάβης πολλών τομέων της ανθρώπινης ζωής ακόμη και της ίδιας της τέχνης του θεάτρου την οποία μπορεί να χρησιμοποιήσει προς επίτευξη των στόχων της. Ο Ιονέσκο στο σημείο

³⁰² Δημητρίου Γ., *Ευγένιος Ιονέσκο*, ό.π., σ. 62.

³⁰³ Ό.π., σ. 64.

³⁰⁴ Ιονέσκο Ευγ., *Η Ελεγεία ενός παράλογου κόσμου*, ό.π., σ. 58.

αυτό αντιδρά σθεναρά και προτείνει την αναθεώρηση του κώδικα αξιών και τη στόχευση σε ουσιώδη πράγματα όπως την επικοινωνία, τον διάλογο, την ομορφιά, την τέχνη και την αγάπη. Ο ίδιος δεν ήθελε τα έργα του να έχουν αναφορές στο ποιος είναι ανώτερος ή κατώτερος του άλλου. Έκρινε πως αυτή η πρακτική αφενός δεν είχε να προσδώσει το παραμικρό σε καμία πλευρά αφετέρου ήταν δηλωτική εγωιστικής στάσης και τοποθέτησης απέναντι στο έργο κάποιου δημιουργού³⁰⁵.

Για τον Ιονέσκο, το Θέατρο μπορεί να αποτελέσει τον χώρο που αποκαλύπτονται τερατώδη πράγματα, σημαντικά γεγονότα, πρόσωπα με μία ρευστή ηθική, που άγονται και φέρονται σύμφωνα με τις επιθυμίες και τα πάθη τους, που διαστρεβλώνουν την αλήθεια και ενδιαφέρονται μόνο για την απόκτηση δύναμης και πλούτου. Το Θέατρο είναι μία πράξη δραματική και εντυπωσιακή η οποία ωστόσο έχει ένα φαινομενικό περιεχόμενο, έχοντας παράλληλα τη δυνατότητα να αποκρύπτει το πραγματικό περιεχόμενο και να επιδίδεται στην παρουσίαση των όσων αποτελούν σκοπούς του συγγραφέα, εφόσον εξυπηρετεί προσωπικούς στόχους ή πολιτικές προπαγάνδες³⁰⁶.

Η θεατρική γραφή του Ιονέσκο είναι αποτέλεσμα της ανάγκης έκφρασης του αλλά και της πολιτικής σκέψης του, η οποία διαφαίνεται μέσα στα έργα του. Στα κείμενα του είναι έκδηλη η προσπάθεια του να τοποθετηθεί για τα πολιτικά ζητήματα που ανέκυψαν στην εποχή του και είναι απόρροια των ιστορικών κοινωνικών πολιτισμικών συγκυριών. Η τοποθέτηση του αποτελεί θεμέλιο της ιδιαίτερα ευαίσθητης πνευματικά προσωπικότητας του. Ο Ιονέσκο ασχολείται με το υπαρξιακό αδιέξοδο που αντιμετωπίζει ο μεταπολεμικός άνθρωπος. Αυτό αποτελεί ταυτόχρονα πολιτική ενασχόληση με τον προσωπικό προβληματισμό των πολιτών - μελών της κοινωνίας, που έρχονται παράλληλα αντιμέτωποι με τον παραλογισμό της εποχής. Η υιοθέτηση αυτού του παραλογισμού τον ώθησε να γίνει ένας από τους θιασώτες του Θεάτρου του Παραλόγου. Αυτή η παράλογη κατάσταση είναι το ιδιαίτερο σκηνικό που μεταφέρεται στην κανονική θεατρική σκηνή. Ο Ιονέσκο στο έργο του *Η Φαλακρή Τραγουδίστρια* θίγει έντονα το παράλογο στοιχείο της ανθρώπινης ζωής μέσα από τους ασυνάρτητους διαλόγους των ηρώων του, συγκεκριμένα αναφέρει «*Κύριος Μάρτιν: Θεωρώ απίθανο να μάθεις να μη φοβάσαι το συνάχι - Κυρία Μάρτιν: Συγγνώμη κύριε Λοχαγέ αλλά δεν κατάλαβα κάτι στο τέλος. Μπερδεύτηκα εκεί με τον αδερφό του Παπά. Κάτι μου είναι σκοτεινό. Κύριος Σμιθ: Τώρα που το λέμε εγώ*

³⁰⁵ Ιονέσκο Ευγ. *Σημειώσεις και αντισημειώσεις*, ό.π., σ. 122.

³⁰⁶ Ό.π., σσ. 110-111.

μπερδεύτηκα λίγο πιο πριν, στον κουμπάρο. Κυρία Σμιθ: Κύριε Λοχαγέ, όλοι μας κάτι δεν καταλάβαμε. Για αυτό σας παρακαλούμε όλοι να μας τα πείτε από την αρχή»³⁰⁷.

Επιπρόσθετα ο Ιονέσκο μέσα από τους ήρωες των έργων του, οι οποίοι είναι όχι μόνο φερέφωνα της πολιτικής ιδεολογίας της εποχής του αλλά εκφράζουν και τις δικές του πολιτικές αντιλήψεις, ασκεί κριτική στα κακώς κείμενα των ιθυνόντων για την κατάσταση της ανθρωπότητας. Το γεγονός ότι δεν στρατεύεται σε κάποια συγκεκριμένη πολιτική παράταξη δεν σημαίνει ότι δεν έχει πολιτικό λόγο³⁰⁸. Αντίθετα είναι ο δραματοουργός που ενδιαφέρεται πραγματικά για τα υπόλοιπα μέλη της πολιτείας και ως εκ τούτου δεν είναι εφικτό και η συγγραφική παραγωγή του να μην έχει πολιτική χροιά. Στο έργο *Το παιχνίδι της σφαγής* ο Ιονέσκο αναφέρεται σε όλους αυτούς τους μηχανισμούς της κοινωνίας, βάσει των οποίων προσπαθεί να ρυθμίσει τις ζωές των πολιτών της. Πάντοτε υπάρχει μία μερίδα πολιτών που αξιώνουν το δικαίωμα να δρομολογούν την τύχη των λαών. Αρκετές φορές τα σχέδια τους δεν επιτυγχάνονται γιατί βρίσκουν σθεναρή αντίδραση. Στο συγκεκριμένο έργο ο Οικοδεσπότης αναφέρει σχετικά «Εσείς να σκέφτεστε ότι δεν μπορεί να μπει σο δικός μας το μυαλό! Δεν μπορεί να μπει! Αφού οι τοίχοι γίνονται αδιαπέραστοι μπορεί και η καρδιά μας να γίνει απαραβίαστη. Άμα δεν το προσκαλέσετε με την αδυναμία σας το κακό δεν θα μπει ποτέ σ' αυτό το σπίτι. Δε θα μας αγγίξει! Ο έξω κόσμος δεν υφίσταται για αυτό το σπίτι»³⁰⁹.

Τα γλωσσικά ολισθήματα των χαρακτήρων του, ο απροσδιόριστος δραματικός χωροχρόνος, οι αφηρημένοι διάλογοι καθιστούν πιο έντονο το πολιτικό χαρακτήρα των έργων γιατί ταυτόχρονα τα προαναφερθέντα στοιχεία στηλιτεύουν την μεθόδευση υποδούλωσης της πνευματικής ελευθερίας του ανθρώπου, την ομαδοποίηση του, την ακούσια αποξένωση και τον εγκλωβισμό του σε πληθώρα ανασφαλειών και αγχωτικών καταστάσεων. Ο Ιονέσκο στο έργο του *Ο Ρινόκερος* τονίζει μέσω του κεντρικού ήρωα του, τον Μπερανζέ, πόσο αγχωτική είναι η κατάσταση για τους ανθρώπους που αντιλαμβάνονται ότι είναι υποχρεωμένοι να συσχηματιστούν σε μία μάζα, και θα χάσουν τα προσωπικά και ταυτόχρονα μοναδικά τους γνωρίσματα και πλέον θα έχουν κοινή συμπεριφορά με τα υπόλοιπα άτομα. Παράλληλα το μοναδικό συνδετικό στοιχείο τους θα είναι ότι θα κινούνται όλοι μαζί

³⁰⁷ Ιονέσκο Ευγ., *Η Φαλακρή Τραγουδίστρια. Το Μάθημα. Οι καρέκλες.*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ Κέδρος, Αθήνα 2007 σ. 52.

³⁰⁸ Ιωαννίδη Κ., *Πολιτική και Θέατρο*, χ.ε. Αθήνα 1974, σ. 73.

³⁰⁹ Ιονέσκο Ευγ., *Το Παιχνίδι της σφαγής*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ Κέδρος, Αθήνα 2009, σ. 53.

σε μία τροχιά άγνωστη και άνευ περιεχομένου. Επ' αυτού είναι χαρακτηριστικό το χωρίο «*Ίσως να μην μπορούμε να αγνοήσουμε φιλοσοφικώς το πρόβλημα, αλλά, πρακτικώς, είναι παιγνιδάκι. Πρακτικώς, είναι φανερό ότι ρινοκερίτιδα δεν υπάρχει, κι όμως οι ρινόκεροι αυξάνουν, πληθαίνουν, προχωρούν και προχωρούν και προχωρούν... Προχωρούν αυτοί... Προχωράμε και μεις και σε μια στιγμή αναφωνούμε όπως ο Γαλιλαίος: Κι όμως κινείται...*»³¹⁰. Είναι αρκετά δυνατή εικόνα η μετατροπή του ανθρώπου σε ζώο. Ο άλλοτε σοφός και λογικός άνθρωπος, που δημιουργήθηκε για να ζει σε οργανωμένη πόλη, να συνυπάρχει λειτουργικά με το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο τώρα αν αποκτηνώνεται. Ο άνθρωπος χάνει όλα εκείνα τα στοιχεία που τον διακρίνουν από τα ζώα και παίρνει όχι απλά τη μορφή τους αλλά τουναντίον η εξωτερική αλλαγή έπεται της εσωτερικής της εκφύλισης του ανθρώπινου είδους.

Η ενασχόληση του Ιονέσκο με τα προβλήματα της ανθρωπότητας, όπως η έλλειψη πραγματικής επικοινωνίας και ενδιαφέροντος για προσέγγιση του πλησίον γίνεται με την ιδιόζουσα χρήση της γλώσσας που επιφέρει συμφυρμό σουρεαλιστικών στοιχείων, τα οποία υπονομεύουν τα σαθρά κοινωνικά δεδομένα, πάνω στα οποία οικοδομείται η σύγχρονη μεταπολεμική πολιτεία. Ο Ιονέσκο αντιδρά στους στόχους των ανθρώπων που ρυθμίζουν τον κοινωνικό βίο και αυτή η αντίδραση του για το συγκεκριμένο κοινωνικό, ιδεολογικό και πολιτικό σκηνικό της εποχής του υλοποιείται μέσα από τον τρόπο σκέψης και δράσης των ηρώων του που αποτελούν σύμβολα. Με το συμβολισμό αυτό ο Ιονέσκο πολύ εύστοχα επιχειρεί την επιτυχή έκφραση κριτικής των προβληματικών καταστάσεων του ανθρώπου, τόσο σε ατομικό επίπεδο όσο και σε κοινωνικό³¹¹. Στο έργο του *Ζακ ή η Υποταγή* ο Ιονέσκο προσπαθεί να καταστρατηγήσει τις νόρμες και να καταδείξει μία δυναμική πορεία στον άνθρωπο που είναι η επανάσταση. Πρόκειται για την πορεία που όλοι επιθυμούν κάποια στιγμή, αυτή του απεγκλωβισμού του ανθρώπου από τα δεσμά που άλλοι έχουν ορίσει για αυτόν. Ο άνθρωπος θέλει να απαλλαχτεί από αυτά και να ζήσει ελεύθερος. Αναφέρει πολύ εύστοχα ο Ιονέσκο «*Δεν είναι δυνατόν και αν είναι δυνατόν είναι φριχτό! Ο νόμος γίνεται αυτοκαταστροφικός οπότε δεν υπερασπίζεσαι τον εαυτό σου....*»³¹².

³¹⁰ Ιονέσκο Ευγ., *Ο Ρινόκερος*, μτφρ. Πρωτόπαπας Γιώργος, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1992, σ. 59

³¹¹ Ιονέσκο Ευγ., *Η ελεγγεία...*, ό.π., σσ. 83-85.

³¹² Ιονέσκο Ευγ., *Ο Ζακ ή η Υποταγή. Ο Αρχηγός*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2007, σ. 19.

Η σκέψη του Ιονέσκο κινείται μεταξύ του ενός προσώπου και του συνόλου αυτό σημαίνει ότι αναγνωρίζει την ατομική ευθύνη για την επίλυση των προβλημάτων καθώς και της συλλογικής. Δεν συστρατεύεται με κανέναν πολιτικό και κομματικό σχηματισμό ωστόσο αντιστρατεύεται έντονα ως γνήσιο πολιτικό άτομο με την απλή και στοιχειώδη πολιτική σκέψη σε οτιδήποτε καταδυναστεύει τον άνθρωπο, τον απομονώνει και τον καθιστά αδύναμη και απρόσωπη μονάδα³¹³. Στο έργο *Οι καρέκλες* ο δραματουργός τονίζει το δικαίωμα του ανθρώπου να υπάρχει ως ολοκληρωμένη προσωπικότητα, αλλά κυρίως να υπάρχει. Υπάρχει έντονο το κενό της ύπαρξης το οποίο στο έργο επιχειρείται να πληρωθεί από τις άδειες καρέκλες, στις οποίες δεν πρόκειται να καθίσει κανείς. Κανείς δεν επικοινωνεί με το ηλικιωμένο ζευγάρι του έργου. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι η προσπάθεια του ζευγαριού να έρθει κάποιος να μιλήσει στον τόπο τους ναυαγεί γιατί ο ένας και μοναδικός άνθρωπος που έρχεται είναι μουγκός και δεν έχει ούτε αυτός την δυνατότητα να επικοινωνήσει. Αναφέρει ο συγγραφέας *«Άφησα την μάνα μου να πεθάνει ολομόναχη σε ένα χαντάκι. Μου φώναζε με φωνή που μόλις ακούγονταν, Αγόρι μου μη μ' αφήνεις να πεθάνω μόνη μου, όλη μου τη ζωή είμαι μόνη μου. Δεν έχω πολλή ζωή μέσα μου. Όταν γύρισα ήταν νεκρή, όσο και να έσκαπα δεν τη βρήκα... Έτσι είναι η ζωή... Όμως εμένα με βασανίζει... Το ίδιο συμβαίνει και τώρα νοιώθω μόνος με τη γυναίκα μου»*³¹⁴. Επίσης το πρόβλημα της αποξένωσης των ανθρώπων καταγράφεται στο έργο *Το Μάθημα*, που υπάρχει πλήρη έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ του δασκάλου με τη μαθήτριά του, και οι σχέσεις εκπαιδευτικού και μαθήτριας είναι ουσιαστικά ανύπαρκτες. Ο Καθηγητής είναι ιδιαίτερα επιθετικός και αυστηρός, συγκεκριμένα *«Η διαφορά υπάρχει με ακούτε; ... Θα με ακούσετε δεσποινίς; Μπορείτε να επικοινωνήσετε; - Δεν αντέχω κύριε με πονάει το δόντι μου - Στο διάβολο το δόντι σας... Μα με παρακολουθείτε; Σταματήστε θα σας σπάσω το κεφάλι...»*³¹⁵.

Ο Ιονέσκο έχει την πεποίθηση ότι η θεατρική σκηνή αποτελεί ένα είδος στίβου κοινωνικής, πνευματικής, πολιτισμικής και πολιτικής δράσης. Σε καμία περίπτωση δεν είναι ένας χώρος ο οποίος δύναται να χρησιμοποιηθεί από τον θεατρικό συγγραφέα προκειμένου να καπηλευτεί την αφέλεια και την αγάπη του κοινού. Δεν είναι πολιτικά και ηθικά ορθό ο θεατής που είναι ο αποδέκτης της θεατρικής σύμβασης να αποτελέσει το αντικείμενο τέτοιου είδους εκμετάλλευσης. Ο

³¹³ Δημητρίου Γ., *Ευγένιος Ιονέσκο*, ό.π., σ. 89.

³¹⁴ Ιονέσκο Ευγ., *Η Φαλακρή Τραγουδίστρια. Το Μάθημα. Οι καρέκλες*, ό.π., σ. 148, 176.

³¹⁵ Ό.π., σ. 104.

θεατρικός χρόνος της παράστασης είναι «ιερός» γιατί συμβάλλει στον προβληματισμό του ανθρώπου και τότε δεν πρέπει να στοχεύει στη μετατροπή του ανθρώπου σε άβουλο και πειθήνιο όργανο των στόχων ενός, στρατευμένου πολιτικά, θεατρικού συγγραφέα³¹⁶. Στο έργο *Μακμπέτ* ο Ιονέσκο δίνει το προβάδισμα στην ηθική αναζήτηση, στον πολιτικό προβληματισμό εις βάρος του τραγικού στοιχείου αλλά και της αυτοκριτικής των ανθρώπων αφού παραμένει μία στάση πρακτικής του ανθρώπου. Στο έργο αυτό ο Ιονέσκο δίνει στον αναγνώστη με έναν έξυπνο τρόπο κάποια από τα βασικά νοήματα του έργου. Επιχειρεί μέσα από αυτή την κίνησή του να ενημερώσει τον κόσμο για την περίοδο την οποία ζουν και πράττουν καθώς επίσης για ένα σημαντικό μέρος τμήμα των ανθρώπων που κινούν τα νήματα μέρος των δημιουργημάτων Η καλλιτεχνική έκφραση του συγγραφέα αντανακλά το ενδιαφέρον του για την πολιτική που είναι απόρροια της συνειδητοποίησης της ευθύνης που έχει απέναντι στην ανθρωπότητα.

Ο Ιονέσκο επιχειρεί την υπονόμηση των κοινωνικών συμβάσεων που οδηγούν τον άνθρωπο με μαθητική ακρίβεια στην απομόνωση, καθιστώντας τον ολοένα και περισσότερο πνευματικά συγχυσμένο. Στην πορεία αυτή ο συγγραφέας αναγνωρίζει τον μεταπολεμικό άνθρωπο. Για το λόγο αυτό τονίζει το γεγονός μέσα από τους ασυνάρτητους διαλόγους των ηρώων. Τα πρόσωπα αυτά είναι εντελώς αποπροσανατολισμένα και η πολιτική τους διάσταση περιορίζεται στην άκαρπη τήρηση των κοινωνικών συμβάσεων. Πολύ εύστοχα ο Ιονέσκο στο έργο του *Ο Βασιλιάς πεθαίνει* καταγράφει την αποδόμηση των κοινωνικών συμβάσεων και παρουσιάζει τον άνθρωπο βασιλιά, το σύμβολο της εξουσίας να έχει την ίδια μοίρα απέναντι στο ζήτημα του θανάτου και να έχει παρόμοια συμπεριφορά με τους υπόλοιπους ανθρώπους. Καταρρέει ο άλλοτε εξουσιαστής «*Με εκνευρίζεις; Θα πεθάνω κάποτε, ναι θα πεθάνω κάποτε. Σε σαράντα, σε πενήντα, σε τριακόσια χρόνια. Ίσως και αργότερα. Όταν θα το θέλω, όταν θα βρω τον χρόνο, όταν θα τ' αποφασίσω εγώ. Τι κρίμα! Αυτός ο θρόνος έχει γίνει πολύ σκληρός... Δεν χρησιμοποίησα όσο έπρεπε τη θέληση μου για αυτό και όλα καταστράφηκαν. Πώς έχασα την εξουσία μου πάνω σας; Μην νομίζετε ότι θα συνεχιστεί αυτό.*»³¹⁷.

Στο έργο *Δολοφόνος χωρίς ανταμοιβή*, ο άνθρωπος αντιμετωπίζει όχι μόνο τον θάνατο, του οποίου αντιπρόσωπος είναι ο δολοφόνος αλλά και καθετί παράλογο στοιχείο που κατά καιρούς έχει ν' αντιμετωπίσει η ανθρώπινη φύση. Στο έργο αυτό

³¹⁶ Ιωαννίδη Κ., *Πολιτική και Θέατρο*, .ό.π., σ. 76.

³¹⁷ Ιονέσκο Ευγ., *Ο Βασιλιάς πεθαίνει*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2009, σ. 36.

επικρίνεται η βία, η οποία είναι αποτέλεσμα της απομάκρυνσης του ανθρώπου από το ανθρωπιστικό ιδεώδες³¹⁸. Ο άνθρωπος με το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο απέδειξε περίτρανα ότι είχε καλλιεργήσει έντονα την τάση του για εξουσία, για την οποία μάλιστα ύφανε ένα ιδεολογικό ένδυμα³¹⁹. Ο άνθρωπος βρίσκεται σε έναν κόσμο δύσκολο, που απαξιώνει το ανθρώπινο πρόσωπο αλλά ο Ιονέσκο τονίζει ότι είναι αναγκαίο ο άνθρωπος να μη μένει στο πένθος και στο φόβο να μη σκέφτεται μόνο τα αρνητικά αλλά αντίθετα να βάζει στόχους, να ακολουθεί αυτό που έχει στο μυαλό του. Συγκεκριμένα ο Ιονέσκο δια του στόματος του αστυνόμου στο έργο *Θύματα του καθήκοντος* αναφέρει σχετικά «*Οι θρήνοι δε βγάζουν πουθενά Τι μας νοιάζει... Εσύ ακολούθησε τα ίχνη σου... Ξέχασε τα υπόλοιπα σου λέω!*»³²⁰.

3.2. Η θεατρική πράξη ως πολιτική

Το Θέατρο είναι γέννημα που έχει πολιτική χροιά από τα χρόνια των αρχαίων τραγικών³²¹. Από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του, αποτελεί, μεταξύ των άλλων, πολιτική πράξη. Στοχεύει στην αφύπνιση των συνειδήσεων των θεατών και στην διαρκή πνευματική εγρήγορση. Το ζήτημα της σπουδαιότητας της μελέτης της πολιτικής σκέψης που υπάρχει στα κείμενα των αρχαίων Ελλήνων τραγωδών τονίζει στα έργα του τόσο ο Ι. Συκουτρής³²², όσο και ο Φ. Φωτιάδης, οι οποίοι συγκλίνουν στο ότι «*τα αντικείμενα περί των οποίων πραγματεύονται είναι υψηλά φιλοσοφικά μελετήματα*»³²³. Κρίνονται αναγκαία τα θεατρικά έργα τα οποία ωφελούν κατά πολύ τους νέους στη διαμόρφωση της πολιτικής τους στάσης και πρακτικής³²⁴. Η «Αντιγόνη» ως κείμενο έχει πολλά στοιχεία πολιτικής, που μαρτυρούν ότι το Θέατρο

³¹⁸ Ιονέσκο Ευγ. *Δολοφόνος χωρίς ανταμοιβή*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2012, σσ. 45-46.

³¹⁹ Ιονέσκο Ευαγ., *Μακμπέτ*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2009, σ. 32.

³²⁰ Ιονέσκο Ευγ., *Θύματα του καθήκοντος*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2014, σ. 37.

³²¹ Γκιργκένη Στ., *Πολιτική, ιδεολογία και θεσμοί της ηγεμονικής Αθήνας στις Ικέτιδες του Αισχύλου*, Διδακτορική Διατριβή υποβληθείσα στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης στη Φιλοσοφική Σχολή στο Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2009, σσ. 78-79.

³²² Συκουτρή Ιω., *Μελέται και Άρθρα*, Αθήνα 1956, σ. 241.

³²³ Φωτιάδη Φ., *Το γλωσσικόν ζήτημα και η εκπαιδευτική μας αναγέννησις*, Αθήνα 1902, σ. 322.

³²⁴ Σπυρόπουλου Ηλ., «Το πρόβλημα της επιλογής κειμένων λογοτεχνίας στη Μέση Εκπαίδευση», στο έργο του Καρατζά Σταμάτη, *Αντίχαρη*, Αθήνα 1984, σσ. 217-233.

είναι μια πολιτική πράξη πέρα από τον ψυχαγωγικό του χαρακτήρα, όπως και άλλα σπουδαία έργα από το απώτερο χθες μέχρι σήμερα³²⁵.

Ο πολιτικός ρόλος του θεάτρου ανάγεται χρονικά άμα τη εμφανίσει του. Όσο διαφορετικές και να είναι οι απόψεις των μελετητών ως προς το θέμα αυτό, συγκλίνουν ωστόσο στη σύνδεση του θεάτρου, ως τέχνη, με την πολιτική³²⁶. Σαφέστατα και το ότι η θεατρική πράξη μετατρέπεται σε πολιτική είναι ένα γεγονός που λαμβάνει χώρα από την περίοδο των αρχαίων Ελλήνων τραγωδών³²⁷.

Από τους κλασικούς χρόνους, το Θέατρο ασχολείται με κάθε ζήτημα που άπτεται την ανθρώπινη ζωή. Εξάλλου, το Θέατρο αποτελεί κίνηση του ανθρώπου για έκφραση, επικοινωνία, διάδοση ιδεών κλπ. Συνεπώς, το Θέατρο δε θα μπορούσε να μην επικεντρωθεί και στην πολιτική, από τη στιγμή που ο άνθρωπος, ο δημιουργός του δηλαδή έχει την ιδιότητα του πολιτικού όντος. Με μία σύντομη ματιά είναι δυνατόν να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι το κοινωνικό γίνεσθαι απασχόλησε ανέκαθεν το Θέατρο, ανεξάρτητα από το είδος, δηλαδή κωμωδία, δράμα³²⁸. Η κωμωδία σαφέστατα και έχει πολιτικό λόγο, αφού κρίνει και σχολιάζει, με το δικό της τρόπο, το κοινωνικό και το πολιτικό γίνεσθαι³²⁹.

Σαφέστατα, το Θέατρο δεν επιχειρεί να αλλάξει το πολιτικό σύστημα της εκάστοτε πολιτείας στην οποία παίρνει σάρκα και οστά. Αυτό θα ήταν μία πράξη πέρα των στόχων του και θα έρχονταν σε σύγκρουση ενδεχομένως με την ίδια την Πολιτεία. Ωστόσο, το Θέατρο αποσκοπεί στη δημιουργία τουλάχιστον της δυνατότητας αμφισβήτησης, που θα λάβει χώρα με την ανάπτυξη της κριτικής σκέψης, η οποία με τη σειρά της θα συμβάλλει στην διαμόρφωση απόψεων, που θα είναι προσωπικά δημιουργήματα και όχι επιβαλλόμενα ανοσιουργήματα. Το Θέατρο απευθύνεται στον άνθρωπο και κυρίως τον σκεπτόμενο ή αξιώνει από τον εαυτό του να συμβάλλει προς αυτή την κατεύθυνση. Εξάλλου, η δυνατότητα του θεάτρου να μεταμορφώσει τον άνθρωπο αποτελεί γεγονός, το οποίο υφίσταται από την αρχαιότητα. Η εξουσία, οι πολιτικοί ιθύνοντες, η κακώς εννοούμενη καλοπέραση

³²⁵ Σπυρόπουλου Ηλ., *Το αρχαίο ελληνικό Θέατρο στην παιδεία του σήμερα*, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1999, σ. 20.

³²⁶ Margot Morgan, *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe. Imagination and Resistance*, Palgrave Macmillan, Νέα Υόρκη 2013, σσ. 1-17.

³²⁷ Marvin Carlson, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, εκδ. Cornell University Press, Λονδίνο 1984, σ. 15.

³²⁸ Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου Χ., *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 1998, σ. 39.

³²⁹ Πλωρίτη Μ., *Της σκηνής και της Τέχνης*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1989, σ. 78.

είναι δυστυχώς παράγοντες που οδηγούν σε μία πνευματική αδράνεια, βάζουν μία άνω τελεία στο νου του ανθρώπου, η οποία πρέπει να εξαφανιστεί. Το Θέατρο ψυχαγωγεί, άγει την ψυχή προς μία κατεύθυνση που έχει μία δυναμική, αυτή της σκέψης, της κριτικής, της αμφισβήτησης. Οι προσλαμβάνουσες που έχει ο άνθρωπος από μία παράσταση είναι δυνατόν να οδηγήσουν τη σκέψη του σε μονοπάτια τα οποία ενδεχομένως να μην έχει σκεφτεί από μόνος του, τα οποία ωστόσο να είναι απαραίτητα για την περαιτέρω πορεία της σκέψης του και της τοποθέτησης του έναντι σοβαρών κοινωνικών φαινομένων και προβλημάτων. Δεν είναι δυνατόν να μην αποτελεί πολιτική πράξη το Θέατρο όταν στοχεύει στη ρήξη της αποχαύνωσης των ανθρώπων και στην αποδέσμευση τους από πρακτικές που είναι μεθοδευμένες από την Πολιτεία ή μερίδα ανθρώπων της εκάστοτε κοινωνίας, που έχουν τη δύναμη να προβούν σε τέτοιες ενέργειες³³⁰.

Δεν είναι καθόλου αδόκιμο να παραλληλιστεί ως μία βουκέντρα η οποία κεντρίζει το νου, τη διάνοια των πολιτών που απαρτίζουν μία κοινωνία και όλοι μαζί στο σύνολό τους ακολουθούν το συγκεκριμένο, χρονικά, κάθε φορά, κοινωνικό γίγνεσθαι. Οι θεατρικοί συγγραφείς αντλούν τη θεματολογία από την πόλη και τους κατοίκους της και οι θεατές είναι οι πολίτες, οι οποίοι απαρτίζουν αυτή την κοινωνία και που πρωταγωνιστούν στην πραγματικότητα. Κατά συνέπεια, το Θέατρο έχει, αναμφισβήτητα, πολιτική διάσταση³³¹.

Ως γεγονός, η παράσταση υφίσταται μέσα από τη διάδραση του κοινού με τα όσα εισπράττει από τις πράξεις της ομάδας υποκριτικής, η οποία στοχευμένα επιχειρεί να παρουσιάσει τις όποιες κοινωνικές θεωρήσεις υφίστανται στο έργο³³². Το Θέατρο είναι ο χώρος και ο χρόνος, μέσα στον οποίο οι ηθοποιοί μιλούν, υπάρχουν ως φιγούρες, εκφράζονται, περνούν μηνύματα, ορίζουν με τις πράξεις τους κάποιες καταστάσεις, οι οποίες εν συνεχεία επηρεάζουν, ως έναν βαθμό, τους θεατές ανάλογα με την αντίληψη, τη διάθεση και τη δεκτικότητά τους. Στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι οι οποιοσδήποτε επιρροές γίνονται με ένα εσωτερικό τρόπο, που ενίοτε φθάνουν στο σημείο να εξωτερικευθούν³³³.

³³⁰ Πέτρου Ν., *Θέατρο και κοινωνία...*, ό.π., σ. 38.

³³¹ Ανδρεάδη Γιάγκου, *Από τον Αισχύλο στον Μπρέχτ. Όλος ο κόσμος μία σκηνή*, εκδ. Τόπος, Αθήνα 2009, σ. 56.

³³² Μπάτλερ Τζούντιθ, *Σώματα με σημασία*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008, σ. 76.

³³³ Διονυσίου Σ., *Το Θέατρο και η σημασία του για τον άνθρωπο*, χ.έ., Αθήνα 1990, σ. 72.

Το Θέατρο ανέκαθεν ήταν φορέας γενικών κοινωνικών θεωρήσεων και αρκετά συχνά και πολιτικών μηνυμάτων. Είναι ένας χώρος ο οποίος αντιλαμβάνεται τα ανακύπτοντα ζητήματα, που άπτονται του χώρου της πολιτικής και τα οποία είτε τα προσλαμβάνει προκειμένου να τα εξετάσει, να τα φιλτράρει και να τα περάσει στους θεατές, είτε τα διακωμωδεί³³⁴.

Οι θεατρικοί συγγραφείς ασχολούνται με τον άνθρωπο, που είναι πολιτικό ον. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι άνθρωποι έχουν διάθεση ή επιδεικνύουν μια δραστηριοποίηση στην πολιτική. Σημαίνει απλά ότι το Θέατρο αναπλάθει, με έναν δικό του και μοναδικό τρόπο, κοινωνικές καταστάσεις και γεγονότα, ενώ αρχικά τα εξαγόμενα συμπεράσματα γίνονται αντικείμενο μελέτης και στη συνέχεια καταγράφονται ως θεατρικό κείμενο, το οποίο φθάνει στον θεατή.

Η θεατρική πράξη βρίσκεται σε μια ενδιάμεση ζώνη μεταξύ της ίδιας της ζωής και του κοινού. Η κοινωνία, ο χώρος όπου ζουν, δρουν και αλληλεπιδρούν οι άνθρωποι, όπως και τα προβλήματα που κατά καιρούς ανακύπτουν, ενδιαφέρουν, σε μεγάλο βαθμό, τους δημιουργούς του Θεάτρου. Αυτός ακριβώς ο χώρος της εκάστοτε κοινωνίας είναι η πηγή της έμπνευσης των συγγραφέων, μέλη της οποίας είναι και οι ίδιοι, ταυτόχρονα αποτελεί το σημείο αναφοράς τους αφού στην τελική σ' αυτόν απευθύνονται. Δημιουργούν το αφήγημα της επικρατούσας κοινωνικής πραγματικότητας, το οποίο συλλαμβάνουν από την ίδια την ζωή και τους ανθρώπους και κάθε φορά που χτυπάει στο Θέατρο το τρίτο καμπανάκι, που σημαίνει ότι η παράσταση αρχίζει, καλούν τα μέλη αυτής της κοινωνίας να δουν ποια είναι η πραγματικότητά τους κάτω από την οπτική ματιά των δραματουργών, των σκηνοθετών³³⁵.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι υπάρχει μια προβληματική κατάσταση, που παρακωλύει τη θεατρική δημιουργία του συγγραφέα, όταν χάνεται το καλλιτεχνικό στοιχείο της. Η απώλεια της αισθητικής μετατρέπει τη θεατρική σκηνή σε χώρο προπαγάνδας³³⁶. Αρκετοί άνθρωποι του θεάτρου ασχολήθηκαν με το στρατευμένο Θέατρο, που εξυπηρετεί συγκεκριμένες κρατικές και μη πολιτικές³³⁷. Το

³³⁴ Μάγιερ Τόμας, *Η πολιτική ως Θέατρο*, μτφρ. Θεόδωρος Παρασκευόπουλος, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σ. 11.

³³⁵ Βασιλειάδου Κ., «Η δυναμική σχέση του θεατρικού κειμένου με τη σύγχρονη κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα», στο *Θέατρο και Κοινωνία*, επιμ. Μαρία Βελιώτη - Γεωργοπούλου, Αθήνα 2020, σσ. 149-165.

³³⁶ Μάγιερ Τόμας, *ό.π.*, σσ. 12-13.

³³⁷ Μπέντλεν Ερικ, *Το στρατευμένο Θέατρο*, μτφρ. Αλίκη Αλεξανδράκη, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1982, σσ. 60-61.

στρατευμένο Θέατρο που προπαγανδίζει, θέλοντας να περάσει κάποιες ιδέες, αρκετές φορές μειώνει, ακούσια, την καλλιτεχνική και την αισθητική ποιότητά του³³⁸. Αυτή ήταν η άποψη που διαμορφώθηκε από μερίδα κριτικών του Θεάτρου για τον Μπρεχτ³³⁹ και το είδος του Θεάτρου που υπηρετούσε³⁴⁰.

Η πολιτική διάσταση της θεατρικής πράξης δεν εξαρτάται από το αν θίγονται πολιτικά ζητήματα. Εκ των πραγμάτων, ο δραματουργός θίγει κοινωνικά θέματα, που αφορούν τον άνθρωπο, το πολιτικό ον. Αυτόματα, δηλαδή, ο θεατρικός λόγος γίνεται πολιτικός. Υπήρξαν οι συγγραφείς που προχώρησαν στην ένταξη του πολιτικού, του οικονομικού προβληματισμού στα έργα τους. Για τον λόγο αυτό και υπάρχουν αναφορές σε πολιτικές καταστάσεις και κινήσεις σημαντικές για την πορεία της ανθρωπότητας³⁴¹. Οι πολιτικές αντιθέσεις, η χρεωκοπία των κρατών είναι θέματα που υπάρχουν διάσπαρτα σε αρκετά θεατρικά έργα³⁴².

Ο πολιτικός χαρακτήρας του θεάτρου είναι έκδηλος μέσα από τον διάλογο, που αναπτύσσεται μεταξύ του κειμένου, των ηθοποιών και των θεατών. Το κείμενο επαναπροσδιορίζεται μέσα από την υποκριτική των ηθοποιών και την αντίδραση του θεατρικού κοινού. Αυτό σημαίνει ότι ο διάλογος αυτός μετατρέπεται σε μια πολιτική πράξη που χρειάζεται το θεατρικό δρώμενο, δημιουργώντας τον κατάλληλο χώρο για ένα δημιουργικό και άτυπο «διάλογο» με θέματα κοινωνικά και πολιτικά, που ανακύπτουν κατά καιρούς³⁴³. Ο Ιονέσκο ήταν ο δραματουργός εκείνος που ενδιαφερόταν για μια αισθητική του θεάτρου, η οποία θα ήταν αποδεσμευμένη από την επιρροή ενός άκαρπου ιδεολογικού τρόπου σκέψης και προσέγγισης των κοινωνικών και πολιτικών θεμάτων, που αφορούν τους θεατές³⁴⁴.

Για τους περισσότερους θεατρικούς συγγραφείς θεωρείται αυτονόητη η σχέση μεταξύ της πολιτικής και της υποκριτικής, θεωρώντας τους δύο αυτούς χώρους αλληλένδετους και ειδικότερα υπολογίζοντας ότι εύκολα ο ηθοποιός με το έργο και τη δράση του έχει πολιτικό λόγο³⁴⁵.

³³⁸ Piscator Erwin, *Le theatre politique*, μτφρ. Arthur Adamov, Παρίσι 1972, σ. 49.

³³⁹ Μάρκαρη Π., *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος*, εκδ. Ιθάκη, Αθήνα 1982, σ. 44.

³⁴⁰ Μπρεχτ, Μπ., «Τέχνη ή Πολιτική» στο *Για την τέχνη και την πολιτική*, Αθήνα 1985, σσ. 12-13.

³⁴¹ Mumford M., *Bertold Brecht*, εκδ. Routledge, Οξφόρδη 2009, σ. 37.

³⁴² Bradley L., *Brecht and Political Theatre: The Mother on Stage*, εκδ. Clarendon Press, Οξφόρδη 2006, σ. 31.

³⁴³ Βασιλείου Γ., *Ο παράλογος συγγραφέας*, ό.π., σ. 102.

³⁴⁴ Ό.π., σσ. 103-104.

³⁴⁵ Χατζηλοΐζου Αν., *Γίναμε... Θέατρο. Πολιτική (και άλλη) σάτιρα*, Λευκωσία 1981, σ. 9.

Κατά συνέπεια, δεν θα ήταν άστοχο να παραλληλιστεί η πολιτική με μια θεατρική σκηνή, πάνω στην οποία λαμβάνουν χώρα ένα σωρό γεγονότα, ακούγονται μυριάδες απόψεων και ανησυχιών, δημιουργώντας μια παράλληλη σκηνή με την αληθινή σκηνή της ζωής, όπου θίγονται ένα σωρό προβληματισμοί του σύγχρονου πολίτη, με τους οποίους έρχεται σε επαφή πλέον ως θεατής. Οι άνθρωποι θεατές, μέλη μιας τυπικής κοινωνίας, είναι ταυτόχρονα την ώρα της παράστασης μέλη μιας σύμβασης, της θεατρικής, η οποία έχει πολιτικό λόγο³⁴⁶.

Σε κάθε παράσταση, το Θέατρο γίνεται ένας χώρος μεταμόρφωσης, ο οποίος παραδίδεται στον θεατή ως χρονικό, πολιτικό και κοινωνικό παρόν της δεδομένης θεατρικής σύμβασης. Ταυτόχρονα, το Θέατρο αποδέχεται *a priori* τις κριτικές των θεατών, όπως εκείνοι με τη σειρά τους εξέλαβαν αυτό που τους πρόσφεραν οι ηθοποιοί, οι οποίοι είναι ελεύθερες, πολιτικές, ανθρώπινες υπάρξεις³⁴⁷.

Μέσα από το έργο του, ο θεατρικός συγγραφέας επιχειρεί να δημιουργήσει μία πολιτική πραγματικότητα, που να υπερβαίνει τα πεπερασμένα όρια της σκηνής³⁴⁸. Στο σημείο αυτό ο εκάστοτε ηθοποιός γίνεται ο άνθρωπος αυτός, που θα δώσει σάρκα και οστά στην παράσταση, αλλά κυρίως θα κοινωνήσει με το κοινό την πολιτική διάσταση του έργου³⁴⁹. Κατ' αυτό τον τρόπο, οι δραματουργοί αποδεικνύονται ως τα άτομα εκείνα, που παράγουν έναν λόγο, που ενώ ανάγεται στη σκηνή, εμπερικλείει πληθώρα δραματικών στοιχείων, τα οποία προκαθορίζονται να παρουσιαστούν στο κοινό³⁵⁰.

Πολύ εύστοχα ο σπουδαίος ηθοποιός Αλέξης Μινωτής θεωρεί ότι η καλλιτεχνική δημιουργία δεν είναι δυνατόν να μην δέχεται τις επιρροές των θρησκευτικών, φιλοσοφικών, κοινωνικών και πολιτικών ρευμάτων της εκάστοτε εποχής³⁵¹. Το Θέατρο, κατά κάποιο τρόπο, ενώ φαίνεται ότι προσαρμόζεται στο κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι της εποχής, ουσιαστικά βρίσκεται σε μια διαλεκτική πορεία μαζί του. Η τέχνη του θεάτρου, ενώ παρουσιάζεται μέσα σε μια παράσταση

³⁴⁶ Νίκου Ν., *Το Θέατρο σήμερα*, Αθήνα 1982, σ. 21.

³⁴⁷ Gabilly Didier-George, *Notes de travail*, εκδ. Jean-Pierre Thibaudat, Παρίσι 1996, σ. 42.

³⁴⁸ Σιβετιδίου Αφ., *Το σύγχρονο δράμα ο λόγος της σιωπής*, εκδ. University Press, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 14.

³⁴⁹ Νίκου Ν., *ό.π.*, σ. 16.

³⁵⁰ Παπαλεξίου Ελ., *Το πολιτικό Θέατρο του Rodrigo Garcia», Rodrigo Garcia, Είστε όλοι καθάρματα*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2012, σ. 71.

³⁵¹ Μινωτή Αλ., *Εμπειρική θεατρική παιδεία, Δοκίμια*, εκδ. Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1972, σ. 13.

ερχόμενη από το απέραντο και το γενικό ταυτόχρονα έχει τόσο μεγάλη δύναμη και φέρει σημαντικές δυνατότητες να επηρεάσει το θεατρικό κοινό³⁵².

Ερχόμενοι στο Θέατρο, οι θεατές γίνονται κοινωνοί των ιδεών του συγγραφέα. Επιπρόσθετα, ο θεατής έχει τη χαρά να αισθάνεται ότι ανακαλύπτει μόνος του, εκείνη την ώρα, τις αλήθειες του έργου, τις οποίες επιτρέπει, στον βαθμό που επιθυμεί ή που νομίζει ότι εκείνος αφήνει να τον επηρεάσουν. Οι αλήθειες των έργων είναι ωστόσο αποτυπωμένες στο κείμενο καιρό πριν, ίσως και πριν ακόμη γραφτεί το έργο, όταν ακόμη αποτελούσαν απλές ιδέες στο μυαλό του συγγραφέα³⁵³. Η εντύπωση του θεατή στα κείμενα και τους ρόλους που ενσαρκώνουν οι ηθοποιοί είναι μια επιτυχία του συγγραφέα³⁵⁴.

Το Θέατρο αναμφισβήτητα είναι πολιτική πράξη αφού όπως προαναφέρθηκε όλα είναι πολιτική και αυτό το πλαίσιο της ανθρώπινης ζωής καθορίζεται από την ίδια την πολιτική. Για το λόγο αυτό, το Θέατρο όχι μόνο αποτελεί, αλλά και πρέπει να έχει πολιτική χροιά. Κατά καιρούς, το Θέατρο ως μορφή τέχνης και ανθρώπινης πνευματικής και καλλιτεχνικής παραγωγής οφείλει, σε κρίσιμες φάσεις της ανθρώπινης ιστορίας, να προβαίνει στην ανάληψη των ευθυνών και να προχωρά, με εντατικό ρυθμό, να βοηθήσει τον άνθρωπο. Δε θα πρέπει να λησμονείται ότι το Θέατρο δημιουργείται από τον άνθρωπο για τον άνθρωπο, ο οποίος σε κάθε στιγμή αποτελεί πολιτικό ον. Κατά συνέπεια, το Θέατρο δεν μπορεί να απεκδυθεί την πολιτική του διάσταση. Για τον άνθρωπο, το Θέατρο είναι ένα είδος σχολείου, που συμβάλει στην πνευματική του ωρίμανση και στην αυτοσυνειδησία του. Βέβαια, θα πρέπει στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι σαφέστατα υπήρξαν περιπτώσεις που το Θέατρο αποτέλεσε τον χώρο εκείνο στον οποίο σημειώθηκαν λαϊκίστικες καταστάσεις, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι στο σύνολό του το Θέατρο είναι ένας χώρος λαϊκισμού. Επίσης, το Θέατρο υπάρχει ως πολιτική πράξη άσχετα με το είδος του, αφού όλα τα είδη του μπορούν να περάσουν μηνύματα και να αφυπνίσουν συνειδήσεις. Τότε μόνο θα άξιζε κάποιος να δει σοβαρά το Θέατρο. Αυτή ακριβώς η ικανότητα του, να επικοινωνεί με τον άνθρωπο και να του περνάει ουσιαστικά

³⁵² Αλεξίου Δ., *Θέατρο και κοινό*, Αθήνα 2002, σ. 16.

³⁵³ Αλεξίου Δ., *ό.π.*, σ. 84.

³⁵⁴ Αρτώ - Πιραντέλλο - Μπ. Σώου - Μπρεχτ - Πισκάτορ - Μπέργκμαν - Γητς - Τοκβίλ - Γκ. Κραίηγκ, *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1987, σ. 9.

στοιχεία για τον ίδιο και την κοινωνία ως σύνολο, αποτελεί την ασφαλιστική δικλείδα για να θεωρείται και να αποτελεί πραγματικά πολιτική πράξη³⁵⁵.

Από τη στιγμή που κάθε πράξη του ανθρώπου - πολίτη μπορεί να χαρακτηριστεί ως πολιτική, η πολιτική διάσταση του θεάτρου δεν πρέπει ούτε να ξαφνιάζει, ούτε να απορρίπτεται. Τα θεατρικά έργα, είτε πρόκειται για κείμενα του Ευριπίδη, Αισχύλου, Σοφοκλή, Αριστοφάνη, είτε για δημιουργίες συγχρόνου θεατρικού συγγραφέα, επισημαίνουν καταστάσεις, στηλιτεύουν πρόσωπα, τα οποία είναι ακατάλληλα και τα πλέον αδόκιμα για να ρυθμίζουν την κοινωνία και τα προβλήματα που, κατά καιρούς, ανακύπτουν. Κάθε θεατρικό έργο δύναται, λοιπόν, να αποτελέσει καθρέπτη της εκάστοτε κοινωνίας. Το Θέατρο του Παραλόγου δεν είναι τυχαία το είδος θεάτρου που, μέσα από το χώρο του παράλογου, αντικατοπτρίζεται η κοινωνική πραγματικότητα, και συγκεκριμένα η παντελής έλλειψη επικοινωνίας και του κώδικα αξιών, η κοινωνική αποσάθρωση, ιδιαίτερα μετά το δεύτερο μαζικό αυτοκαταστροφικό εγχείρημα του «ανεβασμένου» πνευματικά δυτικού ανθρώπου, τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, μόλις είκοσι σχεδόν χρόνια από το αρχικό ανοσιούργημα τον Α΄ Παγκόσμιο.

Ως ένα βαθμό, η θεατρική παράσταση είναι καθρέπτης, που αποτελεί το χώρο που λαμβάνουν χώρα όλα τα προηγούμενα, δηλαδή η παρουσίαση των προβληματικών καταστάσεων που είναι η γενεσιουργός αιτία για τα δεινά των ανθρώπων, την *αποδόμηση* του ανθρωπίνου προσώπου που οδηγεί σε ένα στείρο και άκαρπο ατομικισμό. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αποτελέσει συγκεντρωτικά σημαντικό παράγοντα αποδόμησης και διάσπασης όλης της κοινωνίας. Το Θέατρο μπορεί να καταδείξει την αναγκαιότητα της πορείας του ανθρωπίνου μυαλού από την αδράνεια στην εγρήγορση και την ανάληψη της ατομικής ευθύνης, που θα οδηγήσει σταδιακά σε μία καλύτερη κοινωνία³⁵⁶.

Οι προβληματισμοί που θέτει το Θέατρο δεν αποτελούν «βαρίδια» στον άνθρωπο. Τουναντίον, είναι μία πράξη αναγκαία, που τροφοδοτεί τον άνθρωπο με στοιχεία που συμβάλλουν στην απομάκρυνσή του από την νηπιακή ηλικία, που μαζί με τον κάθε έναν προσωπικά ωριμάζει και ενηλικιώνεται και η κοινωνία. Το Θέατρο μπορεί να απολέσει σύμμαχο του ανθρώπου μέσα στον κυκεώνα του ατομικισμού, της αποδόμησης και της έλλειψης αξιών.

³⁵⁵ Πέτρου Ν., *Θέατρο και κοινωνία...*, ό. π., σσ. 39 - 40.

³⁵⁶ Ο.π., σσ. 44-46.

Σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει να διαφύγει της προσοχής κανενός ότι το Θέατρο έχει πρακτικά αποδείξει ότι σπάει κάθε κοινωνικό στερεότυπο και υποστηρίζει ανθρώπους, μορφές, καταστάσεις που συνθλίβονται από το παρόν της κάθε εποχής, με ό,τι μπορεί να σημαίνει αυτό. Η διαχρονικότητά του δεν περιορίζει τη χρήση των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιούν κάθε φορά οι θεατρικοί συγγραφείς, για να μιλήσουν και για να προβληματίσουν. Δεν έχει σημασία αν αυτό θα λάβει χώρα σ' ένα κείμενο το οποίο έχει καθαρά τραγικό χαρακτήρα ή κωμικό. Σημασία έχει εάν, δια του συγκεκριμένου θεατρικού έργου, επιτυγχάνεται η προαγωγή της σκέψης και παράλληλα η εμπάθυνση του κάθε ανθρώπου στον ίδιο του τον εαυτό, προκειμένου να καταλάβει ποιος είναι, τι θέλει, και ποιες είναι οι πραγματικές του ανάγκες. Και όχι μόνο οι δικές του ανάγκες, αλλά και εκείνες του συνόλου μέσα στο οποίο ζει και δραστηριοποιείται. Σε πρώτη φάση, το Θέατρο θα πρέπει να έχει κάτι να πει. Ενώ σε δεύτερη, να το πει με έναν ξεκάθαρο τρόπο, που να γίνει αντιληπτό από τον επικείμενο δέκτη. Όλη αυτή η διαδικασία καθιστά τη θεατρική πράξη, πολιτική³⁵⁷.

Ως θεατρικό είδος που εμφανίστηκε αμέσως μετά την περίοδο κατά την οποία ο άνθρωπος μάτωσε, για δεύτερη φορά, μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα, το Θέατρο του Παραλόγου αποτελεί πολιτική πράξη ή προσπάθεια των θεατρικών συγγραφέων να τονίσουν τις συνέπειες των προαναφερθέντων Παγκοσμίων Πολέμων, συνέπειες οι οποίες ταλαιπωρούν απίστευτα τον ρημαγμένο κόσμο. Από την άλλη ο Αριστοφάνης, δύομισι χιλιετίες πριν, αναφερόμενος στο έργο του *Ειρήνη* για τον πόλεμο, τονίζει ότι οι άνθρωποι τρελαίνονται με την ειρήνη και για αυτό κάνει σπαθιά, ακόντια και άλλα όπλα προκειμένου να ετοιμάσουν τον επόμενο πόλεμο. Πρόκειται για την τέλεια αντίφαση, αφού ο άνθρωπος, ενώ αναζητεί και εκθειάζει την ειρήνη, προετοιμάζεται για πόλεμο. Δεν είναι δυνατόν, στην πρακτική αυτή των ανθρώπων, να μην εναντιωθεί το Θέατρο, γεγονός που, από μόνο του, είναι πολιτική πράξη. Σαφέστατα το Θέατρο δεν ασχολείται με αυτό καθεαυτό το ζήτημα του πολέμου, απλά αναφέρεται σ' αυτό ασκώντας μία πολεμική, όπως και σε κάθε άλλο φαινόμενο που μπορεί να καταδυναστεύσει τον άνθρωπο, να του περιορίσει την ελευθερία. Η πολιτική διάσταση της θεατρικής πράξης ξεκινάει από τη σύλληψη του προβλήματος στο μυαλό του συγγραφέα και τη συγγραφή του και ολοκληρώνεται όταν ο ηθοποιός επικοινωνεί όλα όσα προετοιμάστηκε να πει με τον θεατή. Υπάρχει,

³⁵⁷ Θεοδοσιάδη Σ., *Το Θέατρο*, ό.π., σ. 72.

ωστόσο, μια μερίδα του κοινού, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «χειραφετημένος θεατής»³⁵⁸, που αναγνωρίζει τον πολιτικό ρόλο του θεάτρου³⁵⁹ και δύναται να επικοινωνήσει ως ένα βαθμό με τον συγγραφέα και τις απόψεις του³⁶⁰, όπως αυτές παίρνουν σάρκα και οστά πάνω στη σκηνή.

Αναμφισβήτητα, η τέχνη γενικότερα συσχετίζεται με την πολιτική³⁶¹. Ειδικότερα το θεατρικό έργο, όπως αναφέρουν κριτικοί, συγγραφείς, ηθοποιοί και θεατές, ως ένας τρόπος να εκφραστεί καλλιτεχνικά ο δημιουργός, σαφέστατα γίνεται να έχει ταυτόχρονα και πολιτικό χαρακτήρα. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι κάθε μορφή τέχνης έχει πολλές πτυχές, μία εκ των οποίων είναι η πολιτική της διάσταση. Αυτό συμβαίνει γιατί το θεατρικό έργο, ως πράξη, ως γεγονός έκφρασης οξύνει, επηρεάζει τη διάνοια του ανθρώπου³⁶². Βέβαια, συμβαίνει παράλληλα η ίδια η τέχνη, το ίδιο το Θέατρο και ο στόχος των δημιουργών μιας παράστασης να μειώνουν ή να θέλουν να εξοβελίσουν αυτή την πολιτική χροιά ή να την ενισχύσουν με έναν τρόπο που είναι μεθοδευμένος και που δεν εξυπηρετεί τους σκοπούς του θεάτρου, αλλά την πολιτεία³⁶³.

Καθώς εξελίσσεται, το θεατρικό έργο αποτελεί δρώμενο, το οποίο έχει ως αποτέλεσμα την επίδραση στην ήδη υπάρχουσα μορφή της κοινωνίας, διαταράσσοντας αυτή την καθεστηκυία τάξη, προσφέροντας νέες τάσεις, ορίζοντες στο κοινωνικό σύνολο³⁶⁴. Ως μορφή τέχνης, η θεατρική πράξη έχει τη δυνατότητα να διαδραματίσει πολιτικό ρόλο και να εισάγει νέους ριζοσπαστικούς τρόπους αναθεώρησης του κόσμου, της ίδιας της ζωής. Το Θέατρο οξύνει τη φαντασία, δημιουργεί άλλους κόσμους και πραγματικότητες, παρέχει αφορμές για νέα πράγματα, καινούρια βιώματα και σκέψεις για μια επανατοποθέτηση του θεατή μέσα

³⁵⁸ Ζακ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, μτφ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2015, σ. 35

³⁵⁹ Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μτφ. Νατάσα Σιουζούλη, Πατάκης, Αθήνα 2013.

³⁶⁰ Ernesto Laclau & Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, εκδ. Verso, Λονδίνο 1985.

³⁶¹ Murray Edelman, *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, εκδ. The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο 1995.

³⁶² Chantal Mouffe, «Κάθε μορφή τέχνης έχει πολιτική διάσταση: Μια συνέντευξη της Chantal Mouffe στους Rosalyn Deutsche, Branden W. Joseph και Thomas Keenan», μτφ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, στο: Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008, σ. 116.

³⁶³ Σταυρακάκη Γ. και Σταφυλάκη Σ., «Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης», στο: Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008, σσ. 20-21.

³⁶⁴ Σταυρακάκη Γ. και Σταφυλάκη Σ., «Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης», ό.π., σ. 22.

στο κοινωνικό σύνολο και στον τρόπο με τον οποίο θα ορίσει την επαφή του με τον διπλανό του³⁶⁵. Αυτό σημαίνει ότι ο άνθρωπος, ως πολιτικό ον, θα επαναπροσδιορίσει τη θέση του μέσα στην πολιτεία, τους στόχους του, την ίδια τη ζωή, τόσο της δικής του όσο και, εν μέρει, της πολιτείας.

Υπήρξαν θεατρικοί σκηνοθέτες οι οποίοι είχαν ως κοινή τακτική την υιοθέτηση συγκεκριμένων στοιχείων, τα οποία προσέδιδαν στο έργο τα διαφορετικά πολιτισμικά, πολιτικά και κοινωνικά στοιχεία³⁶⁶. Παρόλο τον πολιτικό χαρακτήρα του θεάτρου, ο θεατής δεν είναι απλά παθητικός δέκτης. Τουναντίον, ο νους του βρίσκεται σε μια συνεχή δράση, από τη στιγμή που παρατηρεί, έχει τη δυνατότητα να επιλέξει τι θέλει να αποκομίσει, εισέρχεται η σκέψη του σε μια κατάσταση σύγκρισης και ερμηνείας αυτού που εξελίσσεται μπροστά του με όσα έχει ήδη δει, γνωρίζει, επιθυμεί και στοχεύει³⁶⁷. Όταν γίνεται πολιτική, η θεατρική πράξη δεν έχει ως στόχο την επιβολή συγκεκριμένων δεδομένων και χαρακτηριστικών στο θεατή ή κάποιας αλήθειας, αλλά αποσκοπεί στη χειραφέτησή του³⁶⁸. Η θεατρική πράξη δίνει στοιχεία προς κατανόηση και ίσως υιοθέτηση από τον ίδιο το θεατή. Έπειτα, εναπόκειται στη διακριτική ευχέρεια του θεατή να δεχτεί, να υιοθετήσει κάτι από αυτή, αν ουσιαστικά το θέατρο θα παίζει καταλυτικό ρόλο ή όχι.

Η θεατρική πράξη, το ίδιο το Θέατρο έχει κάποιες συγκεκριμένες πρακτικές, με τις οποίες περνάει τα μηνύματά του στους θεατές, οι οποίοι δεν είναι παθητικοί δέκτες της πολιτικής διάστασης του θεάτρου, αλλά κατά κάποιο τρόπο λογίζονται ως συνδημιουργοί³⁶⁹. Αυτό δεν σημαίνει, σε καμιά περίπτωση, ότι δεν δέχονται τη μεταμορφωτική ενέργεια του έργου. Αυτή η μεταμόρφωση εστιάζεται στο γεγονός ότι τόσο οι ίδιοι οι ηθοποιοί, όσο και οι θεατές βιώνουν κάποιες εμπειρίες οι οποίες ενδεχομένως να αποτελέσουν την αφετηρία μιας επαναδιαπραγμάτευσης της θέασης, όχι πλέον μιας συγκεκριμένης παράστασης, αλλά μέσω αυτής της ίδιας της ζωής τους και των προσωπικών επιδιώξεών του³⁷⁰.

³⁶⁵ Chantal Mouffe, *Agonistics. Thinking the World Politically*, εκδ. Verso, Λονδίνο - Νέα Υόρκη 2013, σ. 97.

³⁶⁶ Lehman and Thies, *Postdramatisches Theater*, μετάφραση Karen Jurs - Munby, εκδ. Routledge, Λονδίνο - Νέα Υόρκη 2006, σσ. 90-91.

³⁶⁷ Ρανσιέρ Ζακ, *ό.π.*, σ. 26.

³⁶⁸ *Ο.π.*, σσ. 26-27.

³⁶⁹ *Ο.π.*, σ. 28.

³⁷⁰ William Morgan Kai Per Brask, «Towards a Conceptual Understanding of the Transformation from Ritual to Theatre», *Anthropologica* 30(1988), σσ. 175-202.

Όπως αναφέρθηκε, από την πρώτη στιγμή της σύλληψής της στο μυαλό του δημιουργού η θεατρική πράξη είναι πολιτικό λειτούργημα. Το Θέατρο είναι πολιτική πράξη, έχοντας κυρίως έναν αναγεννητικό, ανατρεπτικό ρόλο, που συμβάλλει στο γόνιμο προβληματισμό των θεατών, προκειμένου όχι να ταξιδέψει ο νους τους σε έναν κόσμο - δημιούργημα του συγγραφέα, αλλά στον δικό τους, ο οποίος μπορεί απλά να εμπλουτιστεί ή να ανακαινιστεί εντελώς και να προσεγγίσει άλλα πράγματα, πρακτικές και σκοπούς. Βασικό στοιχείο της πολιτικής χροιάς των θεατρικών δρώμενων είναι να κατευθύνει τον θεατή σε σκέψεις οι οποίες στη συνέχεια θα υλοποιηθούν σε διάφορες δράσεις. Ο πολιτικός χαρακτήρας του θεάτρου δεν βρίσκεται στο γεγονός ότι μπορεί να θίξει πολιτικά ζητήματα, όπως θα το έπρατταν οι άνθρωποι που έχουν επίσημα τον τίτλο «πολιτικός». Το Θέατρο δεν οικειοποιείται μέρος της πραγματικής ζωής των ανθρώπων για να επιζήσει, όπως δυστυχώς πράττουν οι «επαγγελματίες» πολιτικοί, προκειμένου να εξασφαλίζουν, κάθε φορά που ο λαός καλείται να εκλέξει τους αντιπροσώπους του, μία ενεργή θέση στο πολιτικό γίγνεσθαι της κοινωνίας. Το Θέατρο επισημαίνει στον θεατή ότι υπάρχει ως αναγκαίο ζητούμενο για εκείνον να σκεφτεί τη θέση και το ρόλο του ως πολιτικό ον, ούτως ώστε να έχει τη δυνατότητα να οδηγηθεί, κατόπιν, σε μονοπάτια πρακτικής που επιθυμεί, είτε πιο γνώριμα και οικεία, είτε όχι³⁷¹.

Το Θέατρο δεν μπορεί να απεκδυθεί τον πολιτικό του χαρακτήρα, αφού γεννιέται μέσα στην κοινωνία, την οποία συνεχώς μελετά και εξετάζει. Προσπαθεί να την ερμηνεύσει και επιδιώκει κυρίως να δώσει νέα προοπτική, που θα έχει μια δυναμική, η οποία θα προσδώσει σημαντικούς δρόμους στη σκέψη των θεατών, που αφορούν την πραγματοποίηση των στόχων τους, της στάσης ζωής τους. Το Θέατρο γεννιέται, ζει, ανδρώνεται, δίνει τους καρπούς του μέσα στην ίδια την κοινωνία. Το ίδιο συμβαίνει με τους δημιουργούς και γενικότερα με όλους όσους συμμετέχουν στο στήσιμο μιας παράστασης, αλλά και με τους θεατές αυτής, οι οποίοι αντιλαμβάνονται τα μηνύματα των θεατρικών πράξεων, στο σημείο βέβαια που φθάνουν τα πνευματικά αισθητήρια των ανθρώπων και αποτελούν καθαρά πολιτικές σκέψεις. Μέσα από το κείμενο, την ίδια την υποκριτική, τη σκηνοθεσία, το Θέατρο υποδεικνύει, αποκαλύπτει, παρέχει στοιχεία ζωτικά για σκέψη, για πνευματική ανατροφοδότηση των ανθρώπων. Ως πολιτική, η θεατρική πράξη έχει δύναμη πλέον επειδή είναι πρακτική τόσων ανθρώπων καθημερινά. Ο θεατής έχει το πλεονέκτημα

³⁷¹ Πέτρου Ν., *Θέατρο και κοινωνία...*, ό.π., σ. 52.

να βλέπει μπροστά του να ξετυλίγεται μία ιστορία, ένα δρώμενο σε μια χρονική στιγμή κατά την οποία ο ίδιος είναι έτοιμος για αυτό, αφού εκείνος ελεύθερα αποφάσισε να τη δει και να αντλήσει όσα είναι έτοιμος και δεκτικός να προσλάβει και να κατανοήσει. Αυτό που προτείνει το Θέατρο για να φτάσει στο στόχο του προϋποθέτει αρχικά την ύπαρξη της θελήσεως του ανθρώπου να δει νέα πράγματα και τη διάθεσή του για αναστοχασμό και υιοθέτηση νέων πρακτικών, πιο γόνιμων, ενδεχομένως, από αυτές που γνωρίζει. Το Θέατρο είναι πολιτική πράξη ως πηγή ερεθισμάτων και έκφρασης αληθειών³⁷².

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως, ανά περιόδους, το Θέατρο αλλάζει κώδικες επικοινωνίας, φόρμες, αφού επηρεάζεται από την ίδια την κοινωνία, αποτελεί μέρος της κοινωνίας και εργάζεται για αυτήν. Τα μέλη της είναι πολιτικά όντα και ό,τι πράττουν, είναι πολιτική³⁷³.

³⁷² Τζίνου Π., «Το Θέατρο είναι πολιτική πράξη», *Η Αυγή*, 1 Μαρτίου 2023.

³⁷³ Βασβάνη Λεμονιά, «Το Θέατρο είναι πολιτική πράξη», *Typos Thess*, 18 Φεβρουαρίου 2014.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το *Θέατρο του Παραλόγου* γεννήθηκε μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η λήξη του πολέμου είναι το τέλος της νεωτερικότητας και σταδιακά χαράζει η μεταμοντέρνα εποχή. Το ανθρώπινο πρόσωπο βρίσκεται για μία ακόμη φορά μέσα στον κυκεώνα της ανασφάλειας, του φόβου, της ακούσιας απομόνωσης. Ο άνθρωπος μέλος μιας κοινωνίας κατακερματισμένης, που έχει να αντιμετωπίσει και τις επιδιώξεις της Πολιτείας που δε μεριμνά για την εξασφάλιση των συμφερόντων του συνόλου του λαού. Αυτό το σκηνικό αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία βρήκε εύφορο κλίμα το Παράλογο.

Πέρα των ιστορικών και πολιτικών γεγονότων, οι πρωτεργάτες του Παραλόγου επηρεάστηκαν από τη σκέψη και τα κείμενα προγενεστέρων δραματουργών και από τα καλλιτεχνικά ρεύματα των προηγούμενων δεκαετιών. Συγκεκριμένα, σπέρματα του Παράλογου υπάρχουν στα έργα δραματουργών τα οποία, ενισχυμένα με τη φρίκη και τον κατακερματισμό του ανθρώπινου προσώπου από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης στους πρωτεργάτες του Παραλόγου, Ευγένιος Ιονέσκο, Σάμιουελ Μπέκετ, Άρθουρ Αντάμοβ και Ζαν Ζενέ.

Στο θέατρο του Παραλόγου, οι χαρακτήρες φαίνονται σαν να είναι αποπροσανατολισμένοι σε έναν κόσμο, τον οποίο αδυνατούν να καταλάβουν και να υπάρξουν. Ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο των ηρώων στο *Παράλογο* είναι ότι μιλούν με έναν τυποποιημένο τρόπο, ο οποίος εκφράζεται μέσα από την επανάληψη κάποιων συνηθειών της καθημερινότητας, χωρίς ιδιαίτερο σκοπό. Δεν είναι λίγες οι φορές που ο θεατής παρακολουθεί διάλογο ο οποίος, φαινομενικά, αφορά ένα απλό ζήτημα όπου η λειτουργικότητα του λόγου έχει χαθεί και οι λέξεις που τον συνθέτουν απλά διατυπώνονται κενές από κάθε νόημα και με ανύπαρκτο περιεχόμενο. Το όλο κενό καλύπτεται από έναν γρήγορο ρυθμό που δημιουργεί μια κωμική εντύπωση.

Ο Ιονέσκο θεωρεί ότι σαν συγγραφέας οφείλει να υπηρετήσει την αλήθεια και να αγωνιστεί προκειμένου να μοιραστεί με τους συνανθρώπους του σκέψεις και προβληματισμούς που θα σηματοδοτήσουν μία νέα στάση απέναντι στη ζωή και στον άνθρωπο. Θεωρεί ότι θα πρέπει να εξυπηρετήσει ουσιαστικούς σκοπούς και όχι μόνο την φιλοδοξία του ανθρώπου να γίνει γνωστός και αποδεκτός από το κόσμο. Συνειδητοποιεί ότι έχει χρέος απέναντι στους συνανθρώπους του και για αυτό το

λόγο εναντιώνεται την καθεστηκυία τάξη δημιουργώντας αντιδράσεις και εχθρότητες τις οποίες αγηφά. Μέσα από το σύνολο του έργου του προσπαθεί να κηρύξει την αποδέσμευση του ανθρώπου από τα ολοκληρωτικά καθεστώτα την απελευθέρωση του από πρακτικές που μειώνουν την ελευθερία του καταδεικνύοντας παράλληλα ποιες είναι οι τακτικές του συρμού των δυνατών προκειμένου να ελέγχουν τις μάζες του κόσμου. Είναι ιδιαίτερο το γεγονός ότι η συγγραφική πένα του Ιονέσκο προσπάθησε να δημιουργήσει κείμενα έχοντας πολιτική σκέψη, συνείδηση. Ο θεατής αποτελεί μέρος μιας κοινωνίας και οφείλει πρώτα για τον εαυτό του και στη συνέχεια και το υπόλοιπο τμήμα της κοινωνίας να έχει έναν κώδικα αξιών που δεν θα του επιτρέπει συνειδητά να πράττει οτιδήποτε καταπατεί τα ανθρώπινα δικαιώματα και παράλληλα να τον καθιστά ικανό να αντιλαμβάνεται τι μπορεί να δεσμεύει τον ίδιο, τη σκέψη του γιατί με μαθηματική ακρίβεια θα οδηγηθεί σε απομάκρυνση από το συνάνθρωπό και τελικά στην αποξένωση.

Οι συγγραφείς του Παραλόγου θεωρούν επίσης πως κάθε πολιτικός υπάρχει περίπτωση να ξεφύγει στην κατάχρηση εξουσίας ειδικά εάν ο λαός του παραχωρήσει περισσότερη εξουσία και εμπιστοσύνη. Αυτό σημαίνει ότι ο πολιτικός στίβος μετατρέπεται σε έναν παράλογο αγώνα για την εξουσία. Σε αυτόν τον αγώνα πολλές φορές χάνεται η ανθρωπιά μονοπωλείται το ενδιαφέρον στη δύναμη και την απόκτηση ολοένα και περισσότερης με άμεσο αποτέλεσμα το αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ λαού και ηγεσίας. Επισημαίνουν επίσης πως τα πολιτικά πάθη οδηγούν στην κατάρπωση, γίνονται χαρακτηριστικά στοιχεία της κοινωνίας αλλοιώνοντας τις συνειδήσεις των πολιτών με έναν τρόπο σταθερό και αποτελεσματικό.

Το Θέατρο έχοντας μια ξεκάθαρη κοινωνική και πολιτική διάσταση αποδέχεται ή όχι την καθεστηκυία τάξη. Με έναν δικό του τρόπο, που σαφέστατα διατηρεί την καλλιτεχνική του αισθητική σχολιάζει, αποδοκιμάζει, προτείνει, προβληματίζει, υιοθετεί ή όχι το κοινωνικό και πολιτικό παρόν. Υπάρχει διαφορά μεταξύ του πολιτικοποιημένου θεάτρου που έχει συγκεκριμένους στόχους και επιδιώξεις και τον πολιτικό χαρακτήρα που ανέκαθεν είχε. Στην πρώτη περίπτωση ορίζει με ξεκάθαρο τρόπο τις απόψεις του ο συγγραφέας, με τις οποίες εναντιώνεται στο ισχύον πολιτικό-κοινωνικό σύστημα και στη δεύτερη περίπτωση ερεθίζει το πνευματικό αισθητήριο των ανθρώπων για ένα περιβάλλον με νέες κοινωνικές θεωρήσεις χωρίς να μετατρέπεται σε φερέφωνο προπαγανδιστικών ιδεών.

Κάθε θεατρική παράσταση είναι μια μοναδική σύνθεση, καλλιτεχνικών εργασιών, η οποία συμπληρώνεται από την αποδοχή και τη συμμετοχή των θεατών. Το θέατρο συχνά δίνει την εντύπωση ότι δημιουργεί έναν κόσμο που δεν υπάρχει, στην πραγματικότητα είναι ωστόσο υπαρκτό και μάλιστα οι διαστάσεις του υφίστανται και όχι μόνο στη θεατρική πραγματικότητα αλλά και στην κοινωνία. Η θεατρική πράξη είναι πολιτική, που σημαίνει ότι κινητοποιεί τους θεατές, μπαίνοντας στη δική τους τροχιά, αγγίζει τις ανθρώπινες ψυχές, ενδιαφέρεται για τα προβλήματά τους, τις ανησυχίες τους. Προτείνει επίσης τρόπους, με τους οποίους οι άνθρωποι θα επιτύχουν την επικοινωνία, την ορθή προσέγγιση του εαυτού τους, των θεμάτων που έχουν να αντιμετωπίσουν δίνοντας σημαντικές διεξόδους και προοπτικές

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

Αδαμίδου Σ., «Σάμουελ Μπέκετ Πολέμιος της αδιαλλαξίας και της στενομυαλιάς», *Ριζοσπάστης* 13 Νοεμβρίου 2011.

Αλεξίου Δ., *Θέατρο και κοινό, χ.ε.*, Αθήνα 2002.

Αλμπέρτ Καμύ, *Ο επαναστατημένος άνθρωπος*, μτφρ. Τζούλια Τσακίρη, εκδ. Μπουκουμάνη, Αθήνα 1971.

Αλμπέρτ Καμύ, *Ο μύθος του Σισύφου: Δοκίμιο για το παράλογο*, μτφρ. Νίκη Καρακίτσου - Ντουζέ Μαρία - Καραμπαλόγλου-Ρομπλέν, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2007.

Αμπατζοπούλου Φ., *Δεν άνθισαν ματαίως...*, *ανθολόγια υπερρεαλισμού*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1980.

Αναστασιάδου Σ., *Η τέχνη στο δεύτερο μισό του κ' αιώνα, χ.ε.* Αθήνα 2005.

Ανδρεάδης Γιάγκος, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ. Όλος ο κόσμος μία σκηνή*, εκδ. Τόπος, Αθήνα 2009.

Ανταμόβ Άρθουρ, *Η παρωδία*, μτφρ. Αλεξάνδρου Άρης, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 2002.

Ανταμόβ Άρθουρ, *Το Πινγκ - Πονγκ*, μτφρ. Μορώνης Ροδόλφος, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1985.

Αρτώ - Πιραντέλλο - Μπ. Σώου - Μπρεχτ - Πισκάτορ - Μπέργκμαν - Γητς - Τοκβίλ - Κραϊήγκ, *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1987.

Adorno Theodor, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000.

Alain Blum, Jean-Luis Rallu, «Ευρωπαϊκή δημογραφία μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο», στο Ελένη Αρβελέρ - Maurice Aymard, *Οι Ευρωπαίοι τ. Β': Νεότερη και Σύγχρονη Εποχή*, μτφρ. Μπουρλάκης Πάρις, εκδ. Σαββάλας.

Allardyce Nicoll, *Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Από τον Αισχύλο ως τον Ανουίγ*, μτφρ. Οικονόμου Μαρία, εκδ. Πνοή Αθήνα.

Alec Reid, «Ο Σάμουελ Μπέκετ και η αποτυχημένη μορφή. Εισαγωγή στο Περιμένοντας τον Γκοντό», μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, 9 *Εποχές* (1964).

Arnason H.H. *Η ιστορία της σύγχρονης τέχνης - Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία*, μτφρ. Κοκαβέσης Φ., εκδ. Παρατηρητής, Αθήνα 1995.

Arnheim Rudolf, *Η τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, μτφρ. Ποταμιάνος Ιάκωβος, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2005

Argan Giulo-Carlo, *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφρ. Παπαδημήτρη Λίνα, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013.

- Audouin Philippe, *Οι Σουρρεαλιστές*, μτφρ. Δημουλής Δημήτρης, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1990.
- Βάγκενμπαχ Κλάους, *Κάφκα*, μτφρ. Στέλλα Νικολούδη, εκδ. Θεμέλιο 1986.
- Βάλντμπεργκ Π., *Σουρρεαλισμός*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1982.
- Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Φραντς Κάφκα*, μτφρ. Στέφανος Ροζάνης, εκδ. Έρασμος, Αθήνα 1980.
- Βαροπούλου Ελ. «Η νεωτερικότητα του έργου του Μπέκετ», *Το Βήμα* 09/04/2006.
- Βασβάνη Λεμονιά, «Το θέατρο είναι πολιτική πράξη», *Tyros Thess*, 18 Φεβρουαρίου 2014.
- Βασιλειάδου Κ., «Η δυναμική σχέση του θεατρικού κειμένου με τη σύγχρονη κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα», στο *Θέατρο και Κοινωνία*, επιμελ. Μαρία Βελιώτη – Γεωργοπούλου, Αθήνα 2020.
- Βασιλείου Γ., *Ιονέσκο ο παράλογος συγγραφέας*, εκδ. Νικολόπουλος, Αθήνα 1982.
- Βατόπουλος Ν., *Το πρόσωπο της Αθήνας*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2002.
- Bauman Zygmunt, *Η Μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, μτφρ. Μπαμπασάκης Γιώργος - Ίκαρος, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2002.
- Bassie A., *Εξπρεσιονισμός*, μτφρ. Καψάλη Ν., εκδ. Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2008.
- Bernard - Henri Levy, *Ο αιώνας του Σάρτρ*, μτφρ. Τίτικα Δημητρούλια, εκδ. Scripta, Αθήνα, 2004.
- Bellp. M. H., *Τα αίτια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου στην Ευρώπη*, μτφρ. Χασιώτης Λουκιανός, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2002.
- Benett Michael Y., *Reassessing the theater of the absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*, Palgrave MacMillan, Νέα Υόρκη 2011.
- Benett Michael Y., *The Cambridge Introduction to the Theater and Literature of the Absurd*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- Berstein S., *Δημοκρατίες, αυταρχικά και ολοκληρωτικά καθεστώτα στον 20^ό αιώνα*, μτφρ. Στρούικου Ηρακλεία, εκδ. Ποιότητα, Αθήνα 2001.
- Bernstein S. - Milza P., *Ιστορία της Ευρώπης τ. Γ' - Διάσπαση στην ανοικοδόμηση της Ευρώπης*, μτφρ. Κοκολάκης Μιχάλης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997.
- Bernard Myers - Trewin Copplestone , *The History of Art, Architecture, Painting, Sculpture*, εκδ. Dorset Press, 1992.
- Bradford D.M., *The Theater is in the Street - Politics and Performance in Sixties America*, University of Massachusetts Press, Boston 2004.
- Bradford D.M., *Τα μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1972.

- Breuer Rolf, *Η αναστοχαστικότητα στη Λογοτεχνία του Σάμιουελ Μπέκετ*, μτφρ. Ρούλα Τσιτούρη, εκδ. Futura - Μιχάλης Παπαρούνης, Αθήνα 2004.
- Brockett, G. Oscar - Franklin J. Hildy, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Μάνος Βιτεντζάκης - Αντιγόνη Γαιτάνα - Άγγελος Κεχαγιάς - Μαρία, εκδ. Κοαν, Αθήνα 2013.
- Bryson Valerie, *Φεμινιστική Πολιτική Θεωρία*, μτφρ. Πανάγου Ελεάννα, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2005.
- Γαγανάκη; Κ., *Κοινωνική και Οικονομική Ιστορία της Ευρώπης*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 1999.
- Bulei Ion, *Ιστορία των Ρουμάνων*, μτφρ, Τσιπριάν - Λουκρετήσιους Ν. Σούτσιου, εκδ. Σταμούλη, 2008,
- Γέμπτου Ελ., «Ο κοινωνικός ρόλος της τέχνης», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 20 (2008).
- Γερμανού Μ., «Οι Θεατρικοί Μονόλογοι του Μπέκετ» *Ελευθεροτυπία*, 18/05/2007» Η σχέση εξουσίας ανάμεσα σε ομιλητή και ακροατή.
- Γεωργιάδου Β. - Νικολακοπούλου Ηλ., «Θρησκευτικότητα, εκκλησιασμός και προσευχή. Μια ασύμπτωτη σχέση», στο *Παναγιώτης Καφετζής, Θωμάς Μαλούτας, Ιωάννα Τσιγκάνου, Πολιτική-Κοινωνία-πολίτες, Αναλύσεις δεδομένων της Ευρωπαϊκής Κοινωνικής Έρευνας ΕΚΚΕ*, Αθήνα 2006.
- Γεωργιάδου Ζ., *Ευγένιος Ιονέσκο*, εκδ. Συντροφιά, Αθήνα 2005.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. «Ένας δημιουργός ακτιβιστής». *Επικαιρότητα - Πολιτισμός* (Τα Νέα). Ανακτήθηκε στις 23 Σεπτεμβρίου 2009.
- Γκιρκένης Στ., *Πολιτική, ιδεολογία και θεσμοί της ηγεμονικής Αθήνας στις Ικέτιδες του Αισχύλου*, Διδακτορική Διατριβή υποβληθείσα στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης στη Φιλοσοφική Σχολή στο Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2009.
- Γκιρκένης Στ., «Οι πολιτικές πεποιθήσεις του Αισχύλου», *Φιλοσοφείν* (2018).
- Γκούμας Γ., «Arthur Adamov (1908-1970)- Mário de Sá - Carneiro (1890-1916)», *Επιθεώρηση Ποιητικής τέχνης*, 8 Σεπτεμβρίου 2013.
- Γραμματάς Θ., «Η ελληνική εκδοχή του Θεάτρου του Παραλόγου» στο *Ιστορία και Θεωρία στη Θεατρική Έρευνα*, εκδ. Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1992.
- Chantal Mouffe, «Κάθε μορφή τέχνης έχει πολιτική διάσταση: Μια συνέντευξη της Chantal Mouffe στους Rosalyn Deutsche, Branden W. Joseph και Thomas Keenan», μτφ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, στο: Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008.
- Cox Neil, *Ο Κυβισμός*, μτφρ. Βετσοπούλου Ιωάννα, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2003.
- Δασκαλοθανάσης Ν., *Νεότερη και Σύγχρονη Τέχνη*, εκδ. ΕΑΠ., Πάτρα 1997-1999.

- Δασκάλου Χ., *Ο Ιονέσκο και το θέατρο του Παραλόγου*, εκδ. Αναστασίου, Αθήνα 1964.
- Διονυσίου Σ., *Το θέατρο και η σημασία του για τον άνθρωπο*, χ.ε., Αθήνα 1990.
- Δοντάς Ν., «Αρ ντεκό μία τέχνη για όλους», *Η Καθημερινή*, 29 Ιουνίου 2003.
- Demicheli M., *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20^{ού} αιώνα*, μτφρ. Παπαμαθτιάκη Λ., εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1992.
- Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A biography by Deirdre Bair*, εκδ. Simon & Schuster 1990. Druner Michael, *Les Theatres de la absurd*, Paris Seuil 1990.
- Droste Magdalena, *Μπαουχάους 1913 – 1933*, μτφρ. Καρατζάς Λεωνίδα, εκδ. Taschen, Αθήνα 2006.
- Ernesto Laclau - Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, Λονδίνο 1985.
- Ζαχαροπούλου Κ., «Η πρόσληψη της φουτουριστικής πρωτοπορίας στη νεοελληνική, πνευματική σκηνή», *Fractal η γεωμετρία των ιδεών*, 13 Δεκεμβρίου 2017.
- Fathi Ahmed, *Η αφοσίωση στην Τέχνη και στην Γραφική Τέχνη*, Έρευνα για το 6^ο Συνέδριο Σχολής Καλών Τεχνών Πανεπιστημίου του Minia, 1992.
- Foster H. - Krauss R. - Bois Y.A. - Buchloh T., *Η τέχνη από 1900 - Μοντερνισμός - Αντιμοντερνισμός - Μεταμοντερνισμός*, μτφρ. Τσολακίδου Σοφία, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2007.
- Foucault Michel, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Παπαγιώργης Κωστής, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2016.
- Fisher-Lichte Erika, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, μτφρ. Σαγκριώτης Γιώργος, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2012.
- Fisher-Lichte Erika, *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μτφ. Νατάσα Σιουζούλη, Πατάκης, Αθήνα 2013.
- Francis jeanson, *Ζαν-Πωλ Σαρτρ Λογοτέχνης, Φιλόσοφος, Αγωνιστής*, μτφρ. Ζωρζ Σαρρή, εκδ. Κέδρος Αθήνα 1980.
- Gale Mattew, *Νταντά και Υπερρεαλισμός*, μτφρ. Γιώργος - Ίκαρος Μπαμπασάκης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα.
- Giddens Antony, *Οι συνέπειες της νεωτερικότητας*, μτφρ. Μερτίκας Γιώργος εκδ. Κριτική, Αθήνα 2014.
- Girard Xavier, *Μπαουχάους*, μτφρ. Τσέα Αννα, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2005.
- Gombrich E.H., *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Κασδαγλή Λίνα, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1994.
- Θεοδοσιάδης Σ., *Το θέατρο*, εκδ. Ιδέα, Αθήνα 1978.
- Θεωδοράκης Σ., *Κινηματογραφικές Πρωτοπορίες*, εκδ. Νεφέλη, 1990.

- Θεοδώρου Σ., *Η τέχνη, χ.έ.*, Αθήνα 1982.
- Hall S.- Gieben B, *Η διαμόρφωση της Νεωτερικότητας*, μτφρ. Τσακίρης Θανάσης, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2007.
- Hartroll Phyllis, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1980.
- Harvey David, *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας. Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, μτφρ. Αστερίου Ελένη, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2009.
- Hatem Mohamed Ahmed Gad-Allah, *Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σύγχρονης χαρακτικής στην Αίγυπτο*, Διδακτορική Διατριβή υποβληθείσα στο τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2008.
- Hinchliffe Arnold, *Το Παράλογο Η Γλώσσα Της Κριτικής*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, εκδ. Ερμής, Αθήνα.
- Hobsbawn Eric, *Η εποχή των Άκρων: Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, Αθήνα, μτφρ. Βασίλης Καπετανγιάννης, εκδ. Θεμέλιο, 1997.
- James Joyce, *Οδυσσέας*, μτφρ., Καψάσκης Σωκράτης, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2008.
- Ίνγκελτον Τέρυ, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Τζιόβας Δημήτρης., εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1996.
- Ιονέσκο Ευγ., *Η Φαλακρή Τραγουδίστρια. Το Μάθημα. Οι καρέκλες.*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ Κέδρος, Αθήνα 2007.
- Ιονέσκο Ευγ., *Ο Ρινόκερος*, μτφρ. Πρωτόπαπας Γιώργος, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1992
- Ιονέσκο Ευγ., *Η Ελεγεία ενός παράλογου κόσμου*, μτφρ. Μίρκα Σκάρα, εκδ. Ροές, Αθήνα 2007.
- Ιονέσκο Ευγ., *Σημειώσεις και Αντισημειώσεις*, μτφρ. Ιουλία Ιατρίδη, εκδ. Θεωρία, Αθήνα 1982.
- Ιονέσκο Ευγ., *Το Παιχνίδι της σφαγής*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2009.
- Ιονέσκο Ευγ., *Δολοφόνος χωρίς ανταμοιβή*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2012.
- Ιονέσκο Ευγ., *Ο Ζακ ή η Υποταγή. Ο Αρχηγός*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2007.
- Ιονέσκο Ευγ., *Ο Βασιλιάς πεθαίνει*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2009.
- Ιονέσκο Ευγ., *Θύματα του καθήκοντος*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2014
- Ιονέσκο Ευγ., *Μακπέτ*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Αθήνα 2009.

- Ιωαννίδης Κ., *Πολιτική και Θέατρο*, χ.ε. Αθήνα 1974.
- Καγιαλής Τ., *Η επιθυμία για το μοντέρνο, δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανοήσης στην Ελλάδα του 1930*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007.
- Κοσμοπούλου Δ., *Πιραντέλλο και Ζενέ Μία «συνάντηση» στο τραγικό και το Παράλογο*, εκδ. Δρόμων, Αθήνα 2017.
- Κουστουράκης Γ. – Ασημάκη Α., «Όψεις της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας στο περιεχόμενο των curricula της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης(1982-2003)» στο *ΙΓ' Διεθνές Συνέδριο Παιδαγωγικής Εταιρίας Ελλάδος, «Αναλυτικά Προγράμματα και Σχολικά Εγχειρίδια: Ελληνική Πραγματικότητα και Διεθνής Εμπειρία»*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 20-22 Νοεμβρίου 2009.
- Κυρίτσης Αλ.-Αν., «Homo Faber versus Deus Faber. Τεχνολογία και θρησκεία στην νεωτερικότητα», στο Θ. Λίποβατς, Ν. Δεμερτζής, Β. Γεωργιάδου, *Θρησκείες και Πολιτική στην Νεωτερικότητα*, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2002.
- Kenneth Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, εκδ. Θεμέλιο, Δεκέμβριος 2009.
- Knowlson James, *Σάμουελ Μπέκετ Η κατάρα της δόξης*, μτφρ. Μπαμπασάκης Γιώργος-Ίκαρος, εκδ. Scripta, Αθήνα 2001.
- Krauss A., *Ιστορία της Ζωγραφικής από την Αναγέννηση ως σήμερα*, μτφρ. Παπάς Φ., εκδ. Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2006.
- Λαγααδινού Ν., «Μπέκετ: μια γνήσια τραγική φύση», *Δρώμενα*, 22 Δεκεμβρίου 2021.
- Λαμπαδαρίδου - Πόθου Μ., *Σάμουελ Μπέκετ, η εμπειρία της υπαρξιακής οδύνης*, εκδ. Φιλιπότη, Αθήνα 1980.
- Λαμπράκη - Πλάκα Μ., *Μπάουχαους: Από τον Ιδεαλισμό στον Φονκσιοναλισμό*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1986.
- Λαμπράκη - Πλάκα Μ., *100 χρόνια Εθνική Πινακοθήκη. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής ζωγραφικής*, εκδ. Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Σούτζου, Αθήνα 2001.
- Λιγνάδης Τ., «Συνοπτικό σημείωμα για το πολιτικό θέατρο», *Θεατρολογικά Ι*, εκδ. Μπούρας, Αθήνα 1990.
- Λυγίζος Μ., *Τομή στο σύγχρονο θέατρο*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1975.
- Λυδάκης Σ., *Σύντομο Λεξικό Όρων της Ζωγραφικής*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1977.
- Λυδάκης Σ. - Βογιατζής Τ., *Σύντομο Λεξικό όρων της Ζωγραφικής*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2021.
- Λυοτάρ Ζ.Φ., *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδ. Γνώση, Αθήνα 2008.
- Μάγιερ Τόμας, *Η πολιτική ως θέατρο*, μτφρ. Θεόδωρος Παρασκευόπουλος, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2000.

Μαούτσος Β., «Η πρόσκληση του αινίγματος, το παράλογο και το παράδοξο», στο Η τραγωδία τότε και τώρα, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου για την τραγωδία και τον Αριστοτέλη, επιμ. Ανδρέας Γιαννακούλας - Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σσ. 222- 237.

Μάρκαρης Π., *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος*, εκδ. Ιθάκη, Αθήνα 1982.

Μαρτίν Εσслиν, *Το Θέατρο Του Παραλόγου*, μτφρ, Μάγια Λυμπεροπούλου, εκδ. Θεωρία, Αθήνα 1983.

Μαρτίν Εσслиν, *Πέρα απ' το Παράλογο. Σύντομα χρονικά*, Μτφρ. Φώντας Κονδύλης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιαννιτσά 1989..

Μινωτής Αλ., *Εμπειρική θεατρική παιδεία, Δοκίμια*, εκδ. Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1972.

Μόνικα Σάρλοτ, «Δημογραφικοί και Κοινωνικοί Μετασχηματισμοί», στο Ελένη Αρβελέρ - Maurice Aymard, *Οι Ευρωπαίοι τ. Β': Νεότερη και Σύγχρονη Εποχή*, μτφρ. Μπουρλάκης Πάρις, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2009.

Μουζέλης Ν., *Νεωτερικότητα και Θρησκευτικότητα, Εκκοσμίκευση - φονταμενταλισμός*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2014.

Μουστέρης Μ., *Ιστορία του Θεάτρου. Από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι το 1982* Αθήνα 1982.

Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου Χ., *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*, εκδ. Παττάκη, Αθήνα 1998.

Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου Χ., «Το Παράλογο του Θεάτρου και το θέατρο του Παραλόγου», στο *Οπτικές και προοπτικές του δράματος*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 1991.

Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου Χ., *Πτυχές του ευρωπαϊκού δράματος*, εκδ. Επτάλοφος, Αθήνα 2003.

Μπάτλερ Τζούντιθ, *Σώματα με σημασία*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008.

Μπέντλεν Ερικ, *Το στρατευμένο θέατρο*, μτφρ. Αλίκη Αλεξανδράκη, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1982.

Μπερλή Αρ., «Η αδυναμία και ταυτοχρόνως, η υπό χρέωση για έκφραση», Δρώμενα 20 Ιανουαρίου 2022.

Μποζιζίο Πάολο, *Ιστορία του Θεάτρου*, τ. Β', μτφρ. Ελίνα Ντραγκαλίτσα, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2010.

Μπρεχτ, Μπ., «Τέχνη ή Πολιτική» στο *Για την τέχνη και την πολιτική*, Αθήνα 1985.

Mark Mazower, *Σκοτεινή Ήπειρος: Ο Ευρωπαϊκός Εικοστός Αιώνας*, Αθήνα, μτφρ. Κουρεμένος Κώστας, εκδ. Αλεξάνδρεια, 2001.

Maurice Nadeau, *Ιστορία του Σουρεαλισμού*, μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1978.

- Murray Nicholas, *Κάφκα*, μτφρ. Ξενοφών Κομνηνός - Αλέξανδρος Κυπριώτης, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2008.
- Νίκου Ν., *Το Θέατρο σήμερα*, Αθήνα 1982.
- North D. C., *Δομή και Μεταβολές στην Οικονομική Ιστορία*, μτφρ. Α. Αλεξιάδης, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2000.
- Nussbaum C. Martha, *Φύλο και κοινωνική δικαιοσύνη*, μτφρ. Καλαιτζής Νεκτάριος, Αθήνα 2005.
- Παμπούκης Γ, *Ιστορίες ντροπής. Οι άνδρες, οι θρησκείες, οι νόμοι και η μοίρα των γυναικών*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2013,
- Παναγιωτάκης Π., *Επίτομη Ιστορία Παγκόσμιου Θεάτρου*, εκδ. Σχολής Σταυράκου, Αθήνα 1985.
- Παπαθανασίου Κ., *Η τέχνη του Παράλογου*, χ.έ., Αθήνα 1992.
- Παπαλεξίου Ελ., «Το πολιτικό θέατρο του Rodrigo Garcia», Rodrigo Garcia, *Είστε όλοι καθάρματα*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2012.
- Παπανικολάου Μ., *Η Ελληνική Τέχνη του 20^{ού} αιώνα. Ζωγραφική - Γλυπτική*, εκδ. Βάνιας, Αθήνα 2006.
- Πατσαλίδης Σ., «Η Φυλακή του Μπέκετ», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* 23/02/2014.
- Πετρίτης Σπ., «Το θέατρο του Παραλόγου: οι καρέκλες του Γκοντό ή αναμένοντας τις καρέκλες. Μια μελέτη συγκριτικής θεατρολογίας», *Ομπρέλα*, 72 (2006), σσ. 56-61.
- Πέτρου Ν., *Άνθρωπος και κοινωνία*, εκδ. Τυπογραφείον Κωνσταντινίδη, Αθήνα 1978.
- Πλωρίτης Μ., *Πρόσωπα του Νεώτερου Δράματος*, Αλφρέντ Ζαρί, εκδ. Γαλαξίας, Αθήνα 1971.
- Πλωρίτης Μ., *Της σκηνής και της Τέχνης*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1989.
- Ράπτης Κ., *Γενική Ιστορία Ευρώπης τ. Β΄*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 1999.
- Ρανσιέρ Ζακ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, μτφ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2015.
- Ρίχτερ Χανς, *Νταντά*, μτφρ., Ρικάκης Ανδρέας, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1983.
- Σιβετίδου Αφ., *Το σύγχρονο δράμα ο λόγος της σιωπής*, εκδ. University Press, Θεσσαλονίκη 2013.
- Σιβετίδου Αφ., «Από τον Μολιέρο στον Ιονέσκο. Πολεμική Θέατρο Θεωρία», *Σύγκριση* 5 (1993).
- Σολομός Αλ., *Ηλικία του Θεάτρου*, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1993.
- Σπυρόπουλος Ηλ., *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο στην παιδεία του σήμερα*, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1999.

- Συκουτρής Ιω., *Μελέται και Άρθρα*, Αθήνα 1956.
- Συριοπούλου-Δελλή Χ., *Η παιδεία στη μετανεωτερική εποχή: Η περίπτωση της ειδικής αγωγής*, εκδ. Γρηγόρης, Αθήνα 2003.
- Στάνλνι Πέιν, *Μια ιστορία του φασισμού 1914-1945*, μτφρ. Γεωργιάς Δ. Κωνσταντίνος, εκδ. Φιλίστωρ, Αθήνα 2000.
- Στασινοπούλου Δ., *Σάμιουελ Μπέκετ, χ.έ.*, Αθήνα 1975.
- Σταυρακάκης Γ. – Σταφυλάκης Κ., «Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης», στο: Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2008.
- Στρίνπεργκ Άουγκ., *Το Παράλογο και το μυστικιστικό θέατρο*, μτφρ. Ιάνης Λο Σκόκο, εκδ. Αναγνωστίδης Γ., Αθήνα.
- Simone De Beauvoir, *Το δεύτερο φύλο*, μτφρ. Σιμόπουλος Κυριάκος, εκδ. Γλάρος, Αθήνα 2006.
- Τερζάκης Αγ., *Πριν την αυλαία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1989.
- Τζαρά Τ., *Μανιφέστα του Ντανταϊσμού*, μτφρ. Ανδρέας Κανελλίδης, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1998.
- Τζαρά Τ., *Ο υπερρεαλισμός και ο μεταπόλεμος*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1979.
- Τζίνος Π., «Το θέατρο είναι πολιτική πράξη, *Η Αυγή*, 1 Μαρτίου 2023.
- Τσιτσιμπίκου Γ., *Στοιχεία Ιστορίας του Νεώτερου Θεάτρου*, Θεσσαλονίκη 1975.
- Τσοτοπού Αλ. «Οι Ελληνικές Μετάφρασεις των ποιμάτων του Paul Eluard», στο Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Β΄ Διεθνές Συνέδριο Αθήνα 8-11-1998, *Ταυτότητα και Ετερότητα στη Λογοτεχνία*, 18^{ος} - 20^{ός} αι., επιμέλεια Ταμπάκη Άννα - Στέση Αθηνά, εκδ. Δόμος, Αθήνα 2001, σσ. 147-166.
- Thompson K. – Bordwell David, *Ιστορία του Κινηματογράφου, Μια εισαγωγή*, μτφρ. Λερός Νίκος - Κολαίτη Ρίτα, εκδ. Πατάκης, Νοέμβριος 2011.
- Tisdall Caroline – Bozzola Angelo, *Φουτουρισμός*, μτφρ. Κούρτοβικ Δημοσθένης, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1984.
- Φλώρου Ειρ., *Η μεταπολεμική τέχνη 1945- 1990. Μενταμοντερνισμός:1980*, εκδ. Πανεπιστημιακή Έκδοση Ανωτάτης Σχολής Καλών τεχνών, Αθήνα 2001.
- Φύλλις Χάρντολ, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1980.
- Φρυδάκη Ε., *Η διδασκαλία στην τομή της νεωτερικής και της μετανεωτερικής σκέψης*, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2009.
- Φωτιάδης Φ., *Το γλωσσικόν ζήτημα και η εκπαιδευτική μας αναγέννησις*, Αθήνα 1902.
- Χατζηεμμανουήλ, εκδ. Κοάν, Αθήνα 2013. Adamov (1908-1970), *Δρόμους* 23 Αυγούστου 2021.

Χαραλαμπίδη Α., *Η τέχνη του εικοστού αιώνα, Ζωγραφική - Πλαστική - Αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου*, τ. Β', εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993.

Χατζηλοΐζου Αν., *Γίναμε...θέατρο. Πολιτική (και άλλη) σάτιρα*, Λευκωσία 1981.

Χρήστου Χ., *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 19ου αιώνα*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1990.

Wadsworth J. Barry, *Η θεωρία του Ζαν Πιαζέ για τη γνωστική και τη συναισθηματικοί ανάπτυξη. Τα θεμέλια του Κονστρουκτιβισμού*, μτφρ. Κανελλάκη Σοφία, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2009.

Watkin D., *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*, μτφρ. Κουρεμένος Κ., εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1995.

«Ο Αλφρέντ Ζαρί γέννησε το Θέατρο του Παραλόγου», *Καθημερινή*, 17-11-20005.

«Σαμούελ Μπέκετ (1906-1989)», *Δρώμενα* 9 (2022).

«Ξετυλίγοντας τον γρίφο του Σαμούελ Μπέκετ» *Δρώμενα*, 22 Δεκ 2021.

Βραβείο Νόμπελ στον Σάμιουελ Μπέκετ, *Ιστορικό Λεόκωμα* 1969.

Ξενόγλωσση

Achraf Baznani, *History of Surrealism*, εκδ. Edilivre, Παρίσι 2018.

Ackerley C. J., - Gontarski S.E., *The grove companion to Samuel Beckett: A Reader's guide to his work, life and thought*, εκδ. Grove Press, 2004.

Griffin Roger, *Modernism and Fascism*, Palgrave Macmillan 2007.

Beckett S. - Eoin O'Brien, *The Beckett Country. Samuel Beckett's Ireland*, εκδ. The Black Cat Press, 1986.

Beckett S., *Beckett Remembering: Remembering Beckett. Uncollected Interviews With Samuel Beckett and Memories of Those Who Knewhim*, επιμ. James & Elizabeth Knowlson, εκδ. Bloomsbury Publishing, 2006.

Beckett S., *Dream of Fair to Middling Women*, εκδ. Arcade Publishing, Νέα Υόρκη 2018.

Beckett S., *Collected Poems*, επιμέλεια Sean Lawlor & John Pilling, εκδ. Faber and Faber, Λονδίνο 2013.

Brandon L., *Art and War*, I.B. Tauris, Νέα Υόρκη 2007.

- Bradley L., *Brecht and Political Theatre: The Mother on Stage*, εκδ. Clarendon Press, Oxford 2006.
- Breton Andrae, *The autobiography of surrealism*, Νέα Υόρκη 1993.
- Bouillon Jean-Paul, *Journal de L'Art Nouveau*, εκδ. Skira, Παρίσι 1985.
- Brown, J. R., *The Oxford Illustrated History of Theatre*, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 2001.
- Camilla de la Bedoyere, *Art Deco*, εκδ. Flame Tree Publishing, Λονδίνο 2005.
- Chantal Mouffe, *Agonistics. Thinking the World Politically*, εκδ. Verso, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 2013.
- Chenu, Joseph, «Ο Jean Paul Sartre και η ύπαρξιακή φιλοσοφία», *Πολιτική Επιθεώρησης*, 7-8 (1946).
- Cornwell Neil, *The absurd in literature*, εκδ. Manchester University Press, Manchester 2006.
- Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, Adcourt Brace Jovanovich, Νέα Υόρκη.
- Danner, Richard G. "Bérenger's Dubious Defense of Humanity in *Rhinocéros*." *The French Review*, vol. 53, no. 2, 1979, σσ. 207-214. JSTOR, https://www.jstor.org/stable/390561?seq=1#page_scan_tab_contents. 13 Δεκεμβρίου 2017. Διαδίκτυο.
- Franciscono M., *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus*, University of Illinois Press, 1971.
- Gaetan Picon, *Surrealists and Surrealism, 1919 – 1939*, Λονδίνο 1983.
- Gabily Didier-George, *Notes de travail*, εκδ. Jean-Pierre Thibaudat, Paris 1996.
- Gerard Durozoi, *History of the Surrealist Movement*, μετάφραση Alison Anderson, εκδ. University of Chicago Press, 2002.
- Ginsburg Madeleine, *The Art Deco Style of the 1920s*, εκδ. Bracken Books, Λονδίνο, 1989.
- Gottfried Martin, *Arthur Miller: His life and Work*, εκδ. Capo Press, Cambridge 2010.
- Foley John, *Albert Camus From the absurd to revolt*, εκδ. Routledge Taylor & Francis Group, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 2014.

- Harrington John, *The Irish Beckett*, εκδ. Syracuse University Press, Νέα Υόρκη 1991.
- Hopkins D., *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2000.
- Honour Hugh & Fleming John, *A world History of Art*, εκδ. Laurence King Publishing, Λονδίνο 1998.
- Hurwitt Robert, «Raise a glass to Samuel Beckett The Irishman Who Stands Tall in The Panteon of Playwrights Would be 100», *San Francisco Chronicle*, 14/04/2006.
- Huelsenbeck Richard, *Memoirs of a Dada Drummer*, εκδ. J. Kleinschmidt, 1991.
- Jachec Nancy, *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism 1940 -1960*, ed Oxford Brookes University , 2000
- Lehman Hans - Thies, *Postdramatic Theatre*, translation Karen Jurs - Munby, εκδ. Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 2006.
- Lewis Helena, *The Politics of Surrealism*, εκδ. Paragon House, Νέα Υόρκη 1988.
- Lista Giovanni, *Ionesco*, εκδ. H. Veyrier, Berlin 1989.
- Mariko Hori Tanaka, Yoshiki Tajiri & Michiko Tsushima, *Samuel beckett and pain*, εκδ. Rodopi, Άμστερνταμ 2012.
- Martin Richard, *Cubism and Fashion*, εκδ. Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 1998.
- Matejcek Antonin, *Modern and Contemporary Czech Art*, εκδ. Routledge & Sons, 1924
- McGuire John, *From the Courts to the State Legislatures: Social Justice Feminism, Labor Legislation, and the 1920's*, σσ. 225-246, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0023656042000217264> ανακτήθηκε στις 23 Ιανουαρίου 2007.
- McMullan Anna, *Theatre on Trial, Samuel Beckett's later Drama*, εκδ. Routledge, Νέ Υόρκη - Λονδίνο.
- Melly George, *Paris and the Surealists*, εκδ. Thames & Hudson, 1991.
- Mumford M., *Bertold Brecht*, εκδ. Routledge, Οξφόρδη 2009.

- Margot Morgan, *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe. Imagination and Resistance*, εκδ. Palgrave Macmillan, Νέα Υόρκη 2013.
- Murray Edelman B., *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, εκδ. The University of Chicago Press, Σικάγο & Λονδίνο 1995.
- Piscator Erwin, *Le theatre politique*, μτφρ. Arthur Adamov, Παρίσι 1972.
- Pischel - Frascini Gina, *A world History of Art: Painting, Sculpture, Architecture, Decorative Arts*, εκδ. Simon and Schuster, 1975.
- Polcari Stephen, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, εκδ. Cambridge University, Νέα Υόρκη 1991.
- Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, Λονδίνο 1993.
- Richard Huelsenbeck, *Memoires of a Dada drummer*, Οξφόρδη 1974.
- Reymond Spiteri - Donald Lacoss, *Surrealism, Politics and Culture*, εκδ. Ashgate Publishing, 2003.
- Rosemont Franklin, *Surrealism and its Popular Accomplices*, εκδ. City Lights Books, San Francisco 1980.
- Steiner George, *La mort de la tragedie, collection folio essais*, εκδ. Gallimard, Παρίσι 1993.
- Wingler Hans, *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, εκδ. Massachusetts Institute of Technology, 1978.
- Tynan Kenneth, *Theatre Writings*, εκδ. Drama Publishers/Quite Specific Media, 2007.
- Wellwarth George, *Theater of Protest and Paradox*, εκδ. N.Y. University Press, 1994.
- William Morgan & Per Brask, «Towards a Conceptual Understanding of the Transformation from Ritual to Theatre», *Anthropologica*, τμ. 30, τχ. 2 (1988).
- Wulbren Julian H., *Brecht and Ionesco: Commitments in context*, University of Illinois Press, Λονδίνο 1971.
- Cinema and the city: Film and urban societies in a global context, ed Mark shiel - Tony Fitzmaurice, Blackwell 2001.

«Art Deco, Art Movement», In Encyclopedia Britannica,
<https://www.britannica.com/art/Art-Deco>

A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present, Cornell University Press, Λονδίνο 1984.

Zaczek Iain, *1001 Buildings You Must See Before You Die*, εκδ. Cassell, Λονδίνο 2008.