

© Εκδόσεις Απαρσις
ΖΑΝ ΠΩΛ ΣΑΡΤΡ
NEKRASSOV
Θεατρικό έργο σε οχτώ εικόνες
Ιανουάριος 2018, Αθήνα

Εκδόσεις «Απαρσις»
Μυκηνών 9, Κεραμεικός, 104 35 Αθήνα,
email: aparsis.books@gmail.com
www.aparsis.gr
Τηλ.: 215 5155 600

Σχεδιασμός:
Γεωργία Αλεβιζάκη

Επιστημονική Επιμέλεια:
Ελίνα Νταρακλίτσα

Τεχνική επιμέλεια-παραγωγή:
Ernesto N. Bauman
Κατερίνα Θανοπούλου

ISBN: 978-618-5320-12-6

ΖΑΝ ΠΩΛ ΣΑΡΤΡ

NEKRASSOV

Θεατρικό έργο σε οχτώ εικόνες

Μετάφραση - Εισαγωγή
Ελίνα Νταρακλίτσα



εκδόσεις
απαρσις

Ελίνα Νταρακλίτσα

Ο Νεκρασόφ και η εποχή του

Η δραματοϋργική δραστηριότητα του Ζαν Πωλ Σαρτρ, εκτυλίχτηκε και ολοκληρώθηκε μεταξύ των ετών 1940 και 1963, αναπτύσσοντας τόσο τις πολιτικές, κοινωνικές και υπαρξιακές αναζητήσεις της εποχής, όσο και τις φιλοσοφικές θεωρήσεις του ιδίου. Ο Σαρτρ, διέγραψε πολύ σύντομα τη νοητή τετελεσμένη γραμμή στο θέατρό του, διότι θεώρησε ότι δεν υπήρχε κοινό που να ανταποκρινόταν σε ένα τέτοιου είδους ρεπερτόριο. Μολαταύτα, τα έργα του κυριάρχησαν στις γαλλικές σκηνές κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, μέχρι και το 1951, -έτος όπου κάνει την εμφάνισή του το θέατρο του παραλόγου- βιώνοντας μια υποτονική περίοδο είκοσι περίπου ετών, για να επανακάμψουν κατά τη δεκαετία του '70 και του '80, και να αποτελέσουν, πλέον, κείμενα του κλασικού δραματολογίου.¹

Ο Σαρτρ, υπήρξε ο πρώτος γάλλος συγγραφέας που εισήγαγε το υπαρξιστικό δράμα και το πολιτικό θέατρο στη χώρα του. Πρώτος εκείνος καντηρίασε τα κακώς κείμενα της πολιτικής ζωής, έθιξε τους ανθρώπους, τις συμπεριφορές τους και τις περιβάλλουσες καταστάσεις. Πρώτος σατίρισε με τόλμη και διορατικότητα τις ανοικτές στάσεις του τότε κατεστημένου. Μολονότι το μεγαλύτερο μέρος των θεατρικών του κειμένων είναι παγκοσμίως γνωστό² και έχει δει τα φώτα της σκηνής

¹ Jean Paul Sartre: *Un théâtre de situations. (Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka)*, Gallimard, Paris 1992, σσ. 9-10.

² Αν και στη χώρα μας, δεν έχει επισημανθεί η σπουδαιότητα κάποιων εξ' αυτών, όπως παραδείγματος χάρη, του παρόντος κειμένου, του *Bariona ou le jeu de la douleur et de l'espoir* της διασκευής του *Κean* και των *Τρωάδων*.

άπειρες φορές, ο ίδιος ο συγγραφέας-φιλόσοφος, δήλωνε στα μέσα της δεκαετίας του '60, -όταν οι εκδόσεις των έργων του πολλαπλασιάζονταν χρόνο με τον χρόνο- ότι ασχολήθηκε με το θέατρο για να προσφέρει στο κοινό του την τέρψη μέσω της ανάγνωσης, και όχι μέσω της αναπαράστασης. Έλεγε χαρακτηριστικά: «...Αυτό που μετράει είναι το βιβλίο».³

Βεβαίως, η πρόσκαιρη «κακή τύχη» των έργων του οφειλόταν και στη στάση του που επιβεβαίωνε την επικρατούσα άποψη της κριτικής, περί ενός θεάτρου δυσνόητου και στερουμένου θεατρικότητας. Οι απόψεις του αυτές, θα πρέπει να επισημανθεί ότι βασιζόνταν, κατά κύριο λόγο, στην απογοήτευσή του για την τότε βασιλεία του αστικού δράματος που τον έβρισκε σε διαμετρικά αντίθετη θέση, καθώς και για την αμυδρή προσέλευση της εργατικής τάξης στα κεντρικά θέατρα του Παρισιού. Σε σχέση μάλιστα με την ανάγκη ύπαρξης και στήριξης ενός λαϊκού Θεάτρου, είχε εκφράσει πολλές φορές απερίφραστα τις απόψεις του,⁴ στα πλαίσια της αισθητικής και ιδεολογικής διαμάχης που είχε ξεσπάσει μεταξύ αυτού και του Villar. Το T.N.P. (Théâtre National Populaire),⁵ που διηύθυνε ο τελευταίος, φάνταζε στα μάτια του Σαρτρ ως ένα επιχορηγούμενο θέατρο μονολιθικής κατεύθυνσης, όπου καλούνταν αποκλειστικά οι μάζες της μουρζουαζίας, δίχως να γίνεται προσπελάσιμο για τις λαϊκές τάξεις, τόσο εξαιτίας των δραματουργικών του επιλογών, -που ανταποκρίνονταν στον εφησυχασμό της αστικής τάξης, προσφέροντάς της θεάματα που ικανοποιούσαν τις ψυχαγωγικές της επιταγές, καθώς και τις ηθικές και κοινωνικές της αναστολές ή πεποιθήσεις- όσο και της υψηλής τιμής των εισιτηρίων. Οι παραπάνω παράγοντες επέτρεψαν, σε ένα αρχικό στάδιο, τη γνωριμία των έργων του συγγραφέα μόνο με ευάριθμους υποστηρικτές που συγχρωτίζονταν ιδεολογικά μαζί του. Με αφορμή το παράπονό του για τον Νεκρασόφ, που υποστηρίχτηκε από τους κομμουνιστές του C.G.T. και από το T.E.C (Théâtre e Culture), -την οργάνωση των θεατών που έκλινε ως προς αυτούς- πρόταξε το πρότυπο της ρωσικής θεατρικής παιδείας, όπου δίπλα σχεδόν από κάθε

³ Jean Paul Sartre. *Un théâtre de situations*, ό.π., σ. 11.

⁴ Βλ. Paolo Puppa: *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 2000, σσ. 99-100.

⁵ Bernard Dort: «Jean Paul Sartre nous parle de théâtre», *Théâtre populaire*, n. 5, Σεπτ.-Οκτ. 1955, επίσης βλ. *Jean Paul Sartre. Un théâtre de situations*, ό.π., σσ. 74-87.

εργοστάσιο των προαστιακών περιοχών, στεγαζόταν και μία θεατρική σκηνή. Μια τέτοια είδους λύση τού φαινόταν ιδεώδης για τα δεδομένα της χώρας του.

Ο Νεκρασόφ ανεβαίνει την 8^η Ιουνίου του 1955, στη σκηνή του Théâtre Antoine, όπου τέσσερα χρόνια νωρίτερα είχε παρασταθεί *Ο Διάβολος και ο καλός Θεός*. Το γεγονός και μόνον της θεματολογίας του, δηλαδή της καυστικής σάτιρας μιας συγκεκριμένης μερίδας του τύπου, υπέγραψε άμεσα την εμπορική και καλλιτεχνική του θανάτωση. Επίσης, επειδή το έργο περιείχε οξείες πολιτικές νύξεις, ευθείες επιθέσεις σε πρόσωπα και πλήρη σκιαγράφηση του πολιτικού και κοινωνικού κλίματος των καιρών του, του επιτράπη να ζησει επί σκηνής για εξήντα μόνο παραστάσεις και να μην αναβιώσει στη γενέτειρά του,⁶ παρά μόνο τον Μάη του 1968, όταν πια αποτέλεσε αναπόσπαστο τμήμα της τότε κομμουνιστικής δράσης. Η επόμενη σκηνική του παρουσία χρονολογείται στα 1978, στο Théâtre de l'Est Parisien,⁷ όπου με μια αναεπεξεργασμένη μορφή, λόγω των συνθηκών, -και μιλούμε για τις εκλογές που λάμβαναν χώρα- τίθεται και πάλι στο πλευρό του κομμουνιστικού κόμματος.

Το πλήγμα που δέχτηκε ο Σαρτρ από την κριτική του καιρού του για τον Νεκρασόφ, ήταν καιρό και, παρολίγον, καταστροφικό, εφόσον τον ανάγκασε να αποστραφεί από τη δραματική συγγραφή για βραχύ χρονικό διάστημα. Η κατηγορία που του προσήψαν για το κείμενο ήταν η έλλειψη της εσωτερικής δραματικότητας. Ο Νεκρασόφ φαίνεται ότι προσέβαλε την ευαίσθητη αντίληψη της τότε δημοσιογραφίας και πολιτικής, που στάθηκε μόνο στις προθέσεις του συγγραφέα και όχι στο έργο καθαυτό.⁸ Η *Figaro* σε άρθρο της αναφέρει ότι επρόκειτο για ένα κρυφοκομμουνιστικό έργο. Η αλήθεια, βεβαίως, είναι πως ο Σαρτρ ποτέ δεν προσπάθησε να αποκρύψει οτιδήποτε, παρά μόνο να ξεσκεπάσει και να ανασύρει, άλλοτε απομονώνοντας και άλλοτε γενικεύοντας χαρα-

⁶ Στο διάστημα που μεσολάβησε, παραστάθηκε στην English Stage Company, του London Royal Court Theatre, το 1957.

⁷ Jean Paul Sartre. *Un théâtre de situations*, ό.π., σσ. 45-46, 343.

⁸ Η Simone De Beauvoir γράφει σχετικά: «...Ο τύπος δεν μπόρεσε να του συγχωρήσει το ότι τόλμησε να τον περιγέλασει», *Η δύναμη των πραγμάτων*, μτφρ. Λεάνδρος Πολενάκης, «Γλάρος», Αθήνα 1982, σ. 317.

κτηριστικά που θεωρούσε ότι καταδυνάστευαν τη διάνοια του κοινού και τη δική του. Έλεγε ότι τα έργα του εξέφραζαν την πράξη ενός συγγραφέα που έκανε αντίσταση.⁹ Και αυτή ήταν η αλήθεια. Η δημοσίευση ή η αναπαράσταση ενός νέου του κειμένου, έβαζε σε κίνδυνο τη ζωή του. Είχε δεχτεί απόπειρα δολοφονίας και απροσμέτρητα πυρά κατηγοριών από κάθε δυνατό φορέα, τον τύπο, άπασες τις πολιτικές παρατάξεις, ακόμα και από τους απλούς γάλλους πολίτες. Η λογοκρισία στην οποία υποβάλλονταν τα έργα του, συχνά απαγόρευε τη σκηνική τους παρουσίαση. Ο ανατρεπτικός και δυναμικός του λόγος δεν συμβάδιζε με το άτονα “εξαρτημένο” κλίμα της εποχής και γι’ αυτό θεωρήθηκε ότι η δράση του αμαύρωνε την εικόνα της χώρας...

Η είσοδος του Σαρτρ στο θέατρο και η σχέση της με τον Νεκρασόφ

Η πρώτη απόπειρα δραματικής γραφής του Σαρτρ, πραγματοποιήθηκε ή καλύτερα αναρίγησε, μέσα από την επώδυνη δοκιμασία του καταναγκασμού του στο στρατόπεδο συγκέντρωσης των αιχμαλώτων του Στάλαγκ.¹⁰ Εκεί ο φιλόσοφος αποφάσισε να χρησιμοποιήσει την πένα του για να υπηρετήσει μια μορφή της τέχνης¹¹ που ο ίδιος την έβλεπε μόνο ένα μέσον για να φτάσει στην τέχνη και δεν την προσέγγισε ως λογοτεχνία, παρά ως ένα μέσον για να φτάσει σε αυτήν, ως έναν κήρυκα των ιδεών του, ως ένα απλούστερο και ευσύνοπτο εγχειρίδιο διάδοσης των διδαγμάτων του.¹²

Στο στρατόπεδο λοιπόν, συντάξε για τους συγκρατούμενούς του το

⁹ Bernard Henry Lévy: *Ο αιώνας του Σάρτρ*, Scripta, Αθήνα 2004, σ. 273.

¹⁰ Bernard Henry Lévy: *Ο αιώνας του Σάρτρ*, ό.π., σσ. 266-270, 368-371.

¹¹ Βλ. σχετικά: Jean-François Loyotard: «Un succès de Sartre», *Critique*, n. 430, 1983, αναδημοσίευση στο *Lectures d'enfance*, Galilée, Paris 1991, σ. 90· Bertrand Poirot-Delpech: «Temoins de Sartre II», *Les temps modernes*, Οκτώβρ.-Δεκέμβρ. 1990, σ. 865.

¹² Στη συνέχεια θα δούμε ότι δεν αρκείται στην επιφανειακή διατύπωση των απόψεών του, δίνοντάς τους απλώς ένα δραματικό επιστέγασμα, αλλά, ότι τηρεί, γνωρίζει σε βάθος και σέβεται το θέατρο ως είδος, πράγμα που καταμαρτυρείται, σε μεγάλο βαθμό, από τις περιπτώσεις του Νεκρασόφ, του *Ο γιος του Ιωνά ή το παιχνίδι του πόνου και της ελπίδας*, και, εν μέρει, του *Kean*.

Bariona ou le jeu de la douleur et de l'espoir. Ένα έργο διδακτικό, μυστηριακό, θρησκευτικό, βαθιά αισιόδοξο, και επαναστατικό. Ο Σαρτρ έθεσε τους συναιχμαλώτους του έναντι των προβλημάτων της έγκλειστης ζωής, προτάσσοντας την ανάγκη της απελευθέρωσής τους.

Το έργο αυτό, αν και πρωτόλειο που παρέμεινε σκηνικά “ανενεργό” διότι ο δημιουργός του το θεώρησε ως ένα προϊόν ειδικών συνθηκών, εμπλουτισμένο από τη μία με απλά σύμβολα,¹³ όμως στερημένο από την άλλη ιδιαίτερης πλοκής, μαζί με τον Νεκρασόφ, συγκαταλέγει αδιαμφισβήτητα τον Σαρτρ στην κατηγορία των θεατρικών συγγραφέων εκείνων, που δεν βλέπουν το θέατρο ως ένα όχημα για την έκφραση και μόνο των ιδεών ή των θεωριών τους,¹⁴ που γνωρίζουν και σέβονται τους κανόνες της δραματικής τέχνης, την υπηρετούν και αντλούν τη δύναμή τους από την προσφορά τους σε αυτή. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το ότι η μεγάλη μεταβατική στροφή στη σκέψη του εκφράστηκε μέσω του θεατρικού λόγου.

Το *Bariona* συνάδει με το ύφος και την εσωτερική ποιότητα των ηρώων του Νεκρασόφ και εμφορείται από τις ίδιες έννοιες, της αυταπάρνησης, της επαναστατικότητας, και της ακλόνητης πίστης στα ιδεώδη. Το στοιχείο εκείνο όμως, που διαχωρίζει τα δύο έργα από το υπόλοιπο δραματολογικό υλικό του συγγραφέα είναι η αποχή τους από το υπαρξιστικό και ψυχολογικό-αναλυτικό πνεύμα. Ο Νεκρασόφ παίρνει από το πρωτόλειο του Σαρτρ τη σκυτάλη, για να επιχειρήσει έναν ταχύτατο βηματισμό, μακριά από κάθε προσπάθεια καλλιέργειας ενός άνισου ή λογιότατου αγώνα, κρατώντας τα ισχυρά εφόδια της ειρωνείας, της ευθυμίας και του σαρκασμού. Ο συγγραφέας, με την καινοτόμα θεατρική απόπειρα του Νεκρασόφ, μας εισάγει σε μία δραματική κατάσταση, αρκετά ασυνήθιστη ή ακόμα και άγνωστη, -για κάποιους- όπου το φιλοσοφικό σκίρτημα και η παθητική στήριξη δίνουν τη σειρά τους στο αισιόδοξο, στο ευτράπελο, και το κωμικό, πάντοτε με τη συνδρομή της μεστότητας του λόγου και της νοηματικής φόρτισης.

¹³ Jean Paul Sartre. *Un théâtre de situations*, ό.π., σσ. 64-65.

¹⁴ Μία κατηγορία που συχνά του απέδιδαν.

Ο Νεκρασόφ και το Θέατρο των καταστάσεων

Ο Σαρτρ μαθητεύοντας δίπλα στον Dullin, -ήδη από τη δεκαετία του '30- παίρνει τα πρώτα θεατρικά του εφόδια, κυρίως, από τον γάλλο σκηνοθέτη. Εκείνος του παρέχει τη δυνατότητα της διδασκαλίας στην École d'art dramatique, του μαθήματος της ελληνικής δραματουργίας και σκηνοθετεί επίσης το πρώτο έργο του συγγραφέα που βλέπει τα φώτα της σκηνής το 1943, τις *Μύγες*.¹⁵ Κοντά στον Charles Dullin γρήγορα σχηματίζει τις απόψεις του σχετικά με τα τεχνικά μέρη της δραματουργικής γραφής και της σκηνοθετικής τέχνης του θεάτρου, στοιχειοθετώντας τις ιδανικές, κατ' αυτόν, αρχές της σύνθεσης ενός θεατρικού κειμένου. Οι αρχές αυτές συνοψίζονται σε αυτό που ο Σαρτρ αποκαλεί *Théâtre de situations*.¹⁶ Όλα του τα έργα ακολουθούν με ευλαβική προσήλωση τους κανόνες του *Θεάτρου των καταστάσεων* και φυσικά δεν θα μπορούσε να αποτελέσει εξαίρεση στον κανόνα ο *Νεκρασόφ*.

Η ελευθερία¹⁷ που χαρακτηρίζει τους ήρωες των κειμένων του, που διαρρηγνύει σε χίλια κομμάτια την προσωπικότητά τους και τους παρακινεί προς την εκπλήρωση των στόχων τους, ακόμα και σε βάρος της ίδιας τους της ζωής, είναι ο θεμέλιος λίθος του θεάτρου του. Η ελευθερία της επιλογής, των συμπεριφορών και των κινήσεων δομούν τις κατα-

¹⁵ Βλ. σχετικά Bernard Henry Lévy: *Ο αιώνας του Σάρτρ*, ό.π., σσ. 270-273- Dolores Budrick Mann: «Imagery of the "Plight" in Sartre's *Les Mouches*», *The French Review*, XXXII, Ιανουάριος 1959 και «Concept of character in Giraudoux's *Electre* and Sartre's *Les Mouches*», *The French Review*, XXXIII, Δεκέμβριος 1959- Van F. Laere: «La liberté sur le vif: Sartre et *Les Mouches* aujourd'hui», *Synthèses*, Οκτώβρ.-Νοέμβρ. 1967- I. Galster: «*Les Mouches*, pièce résistante?» *Lendemain* 42, 1986, σσ. 43-53, του ίδιου: «*Les Mouches* su l'occupation. A propos de quelques idées reçues», *Les Temps Modernes*, 531-533, Vol. 2, 1990, σσ. 844-859- Πύργος Π. Παφάνης: *Jean Paul Sartre. Τέσσερα μελετήματα για το έργο και τη φιλοσοφία του*, Ανγόκερως, Αθήνα 1996, σσ. 11-60- Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργιοπούλου: *Φιλοσοφία και δραματουργία. Από «Το Είναι και το Μηδέν» στο θέατρο του Σάρτρ*, Βιβλιογόνια, Αθήνα 1991, σ. 30-32, 58-68- Dussane: *Notes de théâtre 1940-1950*, Lardanchet, 1951, σ. 124.

¹⁶ Jean Paul Sartre. *Un théâtre de situations*, ό.π., σσ. 19-21, 57-68.

¹⁷ Βλ. σχετικά: Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργιοπούλου: *Φιλοσοφία και δραματουργία. Από «Το Είναι και το Μηδέν» στο θέατρο του Σάρτρ*, ό.π. σσ. 37-39 και 24-29.

στάσεις και όχι οι καταστάσεις τις συμπεριφορές των ηρώων. Τα πρόσωπα δεν συνδιαλέγονται για να φέρουν σε πέρας μια συζήτηση, να μεταδώσουν ηθικά μηνύματα ή καταλυτικές πληροφορίες στο κοινό. Βιώνουν μετέωροι σε οριακές καταστάσεις, προερχόμενες από τον κοινωνικό ή και τον ατομικό ιστό που, βεβαίως, αφορά και αντιπροσωπεύει τους ανθρώπους όλων των καιρών, των ιδιοσυγκρασιών και των κοινωνιών. Στον Σαρτρ δεν θα συναντήσουμε τα μεμονωμένα, αποστειρωμένα, ψυχολογικά προβλήματα του ενός ατόμου, παρά καθολικές ανησυχίες. Θα έρθουμε αντιμέτωποι με χαρακτήρες που δεν εκφράζονται, δεν μιλούν και δεν χειρονομούν υπό την ένδειξη της ματαιότητας ή της κενολογίας, αλλά που άγουν συμπαγείς γλωσσικούς κώδικες, με έννοιες, ρυθμό και γνωστική διάσταση.¹⁸

Ο λόγος του εσωκλείει το θάρρος και την ωμότητα, όπως ακριβώς και οι ήρωές του, όπως ο Ζορζ ντε Βαλερά ή αλλιώς ο Νεκρασόφ. Η γλώσσα του πλάθεται, γεννιέται, δια στόματος των ηρώων. Εκείνοι κινούν τα δραματουργικά νήματα. Ο Ζορζ-Νεκρασόφ παρουσιάζεται ως η *διάνοια του αιώνα* - σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του συγγραφέα. Μιλάει σε τόνους εξαιρετικής ευφύιας, αγγίζοντας τόσο θέματα παγκόσμιας εμβέλειας, όσο και ζητήματα καθημερινών αναγκαιοτήτων. Είναι πνευματώδης, εφευρετικός, πολυμήχανος και, ως εκ τούτου, σαγηνευτικός. Αυτή του η ευγλωττία και η γοητεία χτίζει γύρω του τείχη από *καταστάσεις*, άλλοτε ενοϊκές και άλλοτε δυσοϊώνες, χτίζει ακόμα και ανθρώπους ή μάσκες κάθε είδους φυσιογνωμίας. Η θελκτική του παραστατικότητα κάνει τον σύγχρονο κόσμο της Γαλλίας να περιστρέφεται γύρω από το όνομά του, ν' αποζητά μια συνάντηση μαζί του ή έστω μια του λέξη. Κι όμως, ο Ζορζ καταρρίπτεται από το ίδιο του το δημιούργημα, από το είδωλό του, αφού όμως, πρώτα, έχει βάλει σε τάξη το καθεστώς μιας κοινωνίας, υποδεικνύοντας τη φαυλότητα, τον δόλο και την πλασματική πολυπροσωπία του τύπου, της πολιτικής και των μεγαλοαστών.

¹⁸ Ο Umberto Eco κάνοντας λόγο για τον Σαρτρ, τον τοποθετεί στον κύκλο του γλωσσικού στρονκτουραλισμού. Βλ. *Sugli specchi e altri saggi. Il sogno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Bologna 2001, σ. 102. Επίσης ο Silvio D'Amico αναφέρει ότι: «...Ο Σαρτρ παρουσιάζει με ακραία αντικειμενικότητα τους σύγχρονους ανθρώπους, να χρησιμοποιούν τα ίδια μας τα λόγια».

Ο Ζορζ ντε Βελέρα είναι ο εκπρόσωπος του Σαρτρ επί σκηνής, η ελεύθερη και ανυπάκουη φιγούρα που μάχεται για το ύψιστο αγαθό της ζωής, ενάντια στην υποκρισία και την κοινωνική αδικία. Τυλίγεται στα πλοκάμια της υποκρισίας και κινδυνεύει να χάσει, εκτός από το όνομά του, και τον εαυτό του. Καταδιώκεται και καταδιώκει μέχρι τη στιγμή που θ' ανοίξει τα φτερά του για τον κόσμο της προσωπικής του λύτρωσης, της πνευματικής του ανεξαρτησίας.

Το θέατρο των καταστάσεων λοιπόν,¹⁹ είναι το θέατρο των ελεύθερων χαρακτήρων, των κοινωνικών εμπειριών και κατακραυγών, της βούλησης και της έκφρασης, όπου τίποτα δεν υποκινείται από τη συνήθεια, τον καθησυχασμό, τις τυχαίες-παρελθούσες ιδέες ενός συγγραφέα ή τις επιφανειακές προस्ताγές ενός θεατή.

Το θεατρικό ύφος και η δομή του Νεκρασόφ

Το κριτικό και διεισδυτικό πνεύμα του Ζαν Πωλ Σαρτρ πορεύτηκε τον μοναχικό, αλλά πολυτάραχο δρόμο του λογοτέχνη, του φιλόσοφου, του δοκιμογράφου, του δραματουργού και του εκδότη. Στα θεατρικά του κείμενα στόχευσε τη σύμπλευση της φιλοσοφίας και της τέχνης και τούτο είναι καταφανές από το πλήθος των έργων του που συγκαταλέγονται στο επονομαζόμενο *υπαρξιστικό θέατρο*. Ο λόγος φυσικά για τις *Μύγες* (1943),²⁰ το *Κεκλεισμένων των θυρών* (1944),²¹ το *Νεκροί χωρίς*

¹⁹ Ο Paolo Bosisio, αναφέρει ότι «...πρόκειται για ένα θέατρο καταστάσεων, δομημένο γύρω από οριακές συμπεριφορές και γεγονότα, με πρόσωπα εύκολα αναγνωρίσιμα στην κοινωνία μας, ως προϊόντα μιας ιστορικής και υπαρξιστικής πραγματικότητας. [...] Η παραβολή του κακού και του καλού, διατυπώνει την αναγκαιότητα του κάθε ατόμου για συμμετοχή στον κοινωνικό και πολιτικό βίο, αφού πρώτα έχει αποδεχτεί ότι είναι μάταιη η κάθε αναζήτηση της υπέρβασής τους». *Teatro dell'occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Edizioni universitarie di Lettere, Economia e Diritto 2004, σσ. 804-806.

²⁰ Ανέβηκε για πρώτη φορά το 1943, στο Théâtre Sarah Bernhardt, σε σκηνοθεσία του Charles Dullin.

²¹ Το έργο σκηνοθετεί για πρώτη φορά ο Luchino Visconti, την 18^η Οκτωβρίου του 1945, στο Teatro Eliseo της Ρώμης. Βλ. Σχετικά: Brunetta Gian Piero: *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari, 1995, σ. 76.

τάφο (1946),²² το *Η πόρνη που σέβεται* (1946),²³ τα *Βρώμικα χέρια* (1948),²⁴ το *Ο διάβολος και ο καλός θεός* (1951)²⁵ και το *Έγκλειστοι της Αλτόνα* (1959).²⁶ Ο Νεκρασόφ (1955) και ο *Bariona ou le jeu de la douleur et de l'espoir* (1940), διαχωρίζονται υφολογικά από το υπόλοιπο θεατρικό έργο του συγγραφέα για τους λόγους που προαναφέρθηκαν. Επίσης ξεχωρίζουν και οι δύο διασκευές του από τις *Τρωάδες* (1964)²⁷ του Ευριπίδη και από τον ηθοποιό *Keen* (1954)²⁸ του Alexandre Dumas, που αμφιρρέπουν ανάμεσα στις δύο προηγούμενες κατηγορίες.

Το ύφος της γλώσσας του υπαρξιστικού του θεάτρου είναι, σε γενικές γραμμές, δυναμικό, άμεσο, έντονα ρεαλιστικό και τραχύ, αφήνοντας πολλές φορές στον θεατή την αίσθηση μιας ημιτελούς προσμονής. Κάποιες έννοιες, συλλογισμοί, ανησυχίες ή πληροφορίες που θα μπορούσαν να εκφράσουν οι ήρωες, εννοούνται, συνοδευόμενες από αποσιωπητικά. Συχνή είναι η στάση της παθητικότητας, εφόσον οι χαρακτήρες προτιμούν τη μεσότητα του λόγου από τη σκηνική εγρήγορση. Ο θάνατος, ο τρόμος, η προδοσία, οι τύψεις, το μίσος, η αγάπη και η νοσταλγία για το παρελθόν είναι μερικά από τα θέματα που κοσμούν τις σελίδες αυτού του θεάτρου. Δεν λείπει η σκληρότητα και η παρείσφρηση στις κακές-φθαρμένες πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης, ούτε και ο μεταφυσικός φόβος των επικίνδυνων *βιωματικών κανόνων* και εμπειριών. Πολύ χαρακτηριστικά ο Umberto Eco αναφέρει ότι: «...στον Σαρτρ η έννοια της αγωνίας γεννιάται μέσα από τον ίλιγγο του πιθανού και τελειώνει με μια οικουμενική πρόσκληση στον θάνατο».²⁹

Το γνώριμο λοιπόν ύφος του «υπαρξιστή» δραματουργού, με το οποίο

²² Ανέβηκε για πρώτη φορά στις 8 Νοεμβρίου 1946, στο Théâtre Antoine.

²³ Ανέβηκε για πρώτη φορά στις 3 Δεκεμβρίου 1946, στο Théâtre Antoine.

²⁴ Ανέβηκε για πρώτη φορά στις 2 Απριλίου 1948, στο Théâtre Antoine.

²⁵ Ανέβηκε για πρώτη φορά στις 7 Ιουνίου 1951, επίσης στο Théâtre Antoine.

²⁶ Ανέβηκε για πρώτη φορά στις 23 Σεπτεμβρίου 1959, στο Théâtre de la Renaissance.

²⁷ Το έργο γράφτηκε στη Ρώμη το καλοκαίρι του 1964 και ανέβηκε για πρώτη φορά στο Palais de Chaillot του Théâtre National Populaire, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη.

²⁸ Ανέβηκε για πρώτη φορά στις 14 Νοεμβρίου 1953 στο Théâtre Sarah Bernhardt.

²⁹ Umberto Eco: *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, ό.π., σ. 196.

έχουν ενασχοληθεί πολλοί μελετητές,³⁰ απουσιάζει από τον Νεκρασόφ. Ο ίδιος ο Σαρτρ αναφέρει σε συνέντευξή του ότι έγραψε μια *φάρσο-σάτιρα* που αναπαράγει τη δομή της κοινωνίας.³¹ Έτσι δικαιολογείται και η χρήση των αληθινών ονομάτων, προκειμένου να αποδοθεί η απαραίτητη ρεαλιστική χροιά. Με το έργο αυτό απομυθοποιείται το άσπιλο πρόσωπο μιας συγκεκριμένης μερίδας του τύπου, των ισχυρών ανθρώπων-εκπροσώπων της κάθε κοινωνίας, αποκαλύπτονται τα μελανά σημεία της πολιτικής πραγματικότητας, όπως επίσης και οι αληθινοί ένοχοι ή οι συνήθεις ύποπτοι αυτού του πλανήτη.

Ο Σαρτρ στόχευσε με τον Νεκρασόφ, σε κάτι που δεν απασχόλησε την προηγούμενη μέριμνά του, στην αναγέννηση ή ακόμα και στην ανανέωση του θεάτρου του Αριστοφάνη,³² έχοντας την ελπίδα ότι θα μπορέσει, κατ' αυτόν τον τρόπο, να απευθυνθεί και να θέλξει ένα ευρύτερο κοινό, εκείνο της λαϊκής μάζας.

Το έργο, που δεν έχει ανέβει ποτέ σε ελληνική σκηνή, σε αντίθεση με άλλα έργα του συγγραφέα, χωρίζεται σε εικόνες και όχι στις καθιερωμένες πράξεις.³³ Η δράση του διαδραματίζεται στο Παρίσι, στα γραφεία

³⁰ Ο Elam Keir αναφέρει ότι: «...το υπαρξιστικό θέατρο του Σαρτρ αναγκαστικά δευτερευόντων κωδικών, ή ειδικών υπο-κωδικών, ώστε να καθιστά απαραίτητη τη χρήση των γαλλικών προτύπων συμπεριφοράς, έκφρασης, κίνησης, εκφοράς λόγου, σύμφωνα με την εποχή που γράφηκε το έργο. Αυτήν τη διάρθρωση της δομής των πράξεων, πάντοτε σε αρμονία με τον σκηνικό διάκοσμο ο Umberto Eco την αποκαλεί υπερκωδικοποίηση». Βλ. *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, Methuen, 1980, σ. 58. Ο Peter Szondi από την άλλη, κατατάσσει ένα μέρος του υπαρξιστικού θεάτρου του συγγραφέα στην παράδοση του "αναλυτικού θεάτρου", βλ. *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1956, σσ. 84-85. Επίσης βλ. Paolo Puppa: *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, ό.π., σ. 48, καθώς επίσης και τις αξιολογικές μελέτες της Χ. Μπακονικόλα-Τεωργοπούλου: *Φιλοσοφία και δραματολογία. Από «Το Είναι και το Μήδεν» στο θέατρο του Σαρτρ*, ό.π. σσ. 18-42 και του Γ.Π. Πεφάνη: *Jean Paul Sartre. Τέσσερα μελετήματα για το έργο και τη φιλοσοφία του*, ό.π., σσ. 11-109.

³¹ Jean Paul Sartre. *Un théâtre de situations*, ό.π., σσ. 337-338.

³² Jean Paul Sartre. *Un théâtre de situations*, ό.π., σ. 339.

³³ Βλ. Βάλτερ Πούχνερ: *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ος} αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 152-153.

της εφημερίδας *Soir à Paris*, στο σπίτι του Σιμπιλό, δημοσιογράφου της εφημερίδας, στο διαμέρισμα του πολυτελούς ξενοδοχείου Gorges-V και στο σπίτι της πολιτικού κυρίας Μπουνουμί. Την πρώτη του εικόνα, ανοίγουν δυο ζητιάνοι που παραπαίουν ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο κατά μήκος της όχθης του Σηκουάνα. Εκεί κάνει και την πρώτη του εμφάνιση ο Ζορζ ντε Βαλερά, ο ευρηματικός μεγαλοπατεώνας που καταδιώκει η αστυνομία. Ο Ζορζ λοιπόν, διαφεύγοντας απ' όλους και όλα, πηγαίνει στον Σηκουάνα και αποπειράται ν' αυτοκτονήσει. Οι ζητιάνοι όμως, πιστεύοντας ότι για πρώτη φορά στη ζωή τους θα κάνουν μια αγαθή πράξη, σώζουν από τον βέβαιο θάνατο τον απελπισμένο άνθρωπο, ανασύροντάς τον από το νερό. Η εναρκτήρια εικόνα, διακατέχεται από στοιχεία κρηκτικής κωμικότητας, στιγμές ειρωνείας, ασυνεννοησίας και αμοιβαίων κατηγοριών. Ο Ζορζ επιτίθεται φραστικά –και όχι μόνο– στους ζητιάνους, επειδή προσπάθησαν να τον "εκμεταλλευτούν" και να τον "χρησιμοποιήσουν" για την ικανοποίηση του εγωισμού τους, ενώ εκείνοι αδυνατούν να κατανοήσουν τις ατομιστικές προθέσεις που τους προσάπτονται.³⁴

Ζητιάνος: Εγώ νόμιζα πως...

Ζορζ: Τίποτα να μην νομίζεις! Η νύχτα ήταν τόσο όμορφη, τόσο φωτεινή, σαν ημέρα... κι εσύ δεν κατάλαβες το παραμικρό, δεν σκέφτηκες καν τις προθέσεις μου. Ήθελα ν' αυτοκτονήσω, το καταλαβαίνεις; Έχετε πέσει τόσο χαμηλά, που δεν σέβεστε ούτε την τελευταία επιθυμία ενός μελλοθανάτου;

Ζητιάνος: Μα... δεν ήσασταν μελλοθάνατος.

Ζορζ: Ημουν, διότι ετοιμαζόμουν να πεθάνω.

Ζητιάνος: Πώς θα πεθαίνατε, αφού δεν είστε πεθαμένος;

Ζορζ: Δεν πέθανα γιατί μου κλέψατε την τελευταία μου επιθυμία.

Ζητιάνος: Την ποια;

Ζορζ: Την επιθυμία μου, την τελευταία. Ήθελα να πεθάνω.

Ζητιάνος: Δεν ήταν η τελευταία.³⁵

³⁴ Βλ σχετικά: Robert Lorriss: *Sartre dramaturge*, Éditions Nizet, Paris 1975, σσ. 221-254.

³⁵ Jean Paul Sartre: *Nekrassov*, Gallimard, Paris 1956, σσ. 21-22.

Υστερα από το τόλμημα της απόπειρας, ξεφεύγει για άλλη μια φορά από την αστυνομία, και συγκεκριμένα από τα χέρια του επιθεωρητή Γκομπλέ, -της πιο αστείας φιγούρας του έργου- με τη βοήθεια των δύο ζητιάνων. Ο Γκομπλέ είναι ο χαρακτηριστικός τύπος του *αθώου* επιθεωρητή της γαλλικής φαρσοκωμωδίας που στερείται ικανοτήτων και που συνεχώς αναζητά, εις μάτην, τον δράστη. Σχεδόν πάντοτε καταλήγει στη σύλληψη του ενόχου, όμως χάρη στην παρεμβολή διάφορων εντράτελων και τυχαίων επεισοδίων.

Η δεύτερη εικόνα μας μεταφέρει στα γραφεία της εφημερίδας *Soir à Paris*, -που καταγίνεται, κυρίως, με την αντικομμουνιστική προπαγάνδα- όπου παρακολουθούμε, σε σατιρικούς τόνους, την εναγώνια προσπάθεια των μελών της, για την επινόηση πλασματικών θεμάτων, ικανών να προσελκύσουν το ζωηρό ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού. Αξίζει να αναφερθεί το σημείο όπου ο διευθυντής δίνοντας οδηγίες στους συντάκτες σχετικά με τον τρόπο γραφής ενός άρθρου, σατιρίζει τον αμερικανικό τύπο:³⁶

Ζυλ: Τι είναι αυτό; Επικεφαλίδα εφημερίδας ή τα νέα για τις άγριες φυλές της Αφρικής; Βρέστε έναν ρυθμό! Θεέ μου! Έχετε χάσει τον ρυθμό σας! Πρέπει να κινηθούμε γρήγορα! Κάντε γρήγορα! Άντε κουνηθείτε! Η εφημερίδα γράφεται με χορευτικές κινήσεις και όχι με χασμουρητά! Ξέρεις πώς θα γράψουμε την επικεφαλίδα σου για τους χαζοαμερικάνους; «Ε.Σ.Σ.Δ.: Σωπαίνει, Ε.Σ.Σ.Δ.: Χαμογελά». Να ποίο είναι το αληθινό σουίνγκ! Είδατε! Και που να είχα και συνεργάτες αμερικάνους! (Μπαίνει η γραμματέας). Τι συμβαίνει;³⁷

Η επόμενη εικόνα δείχνει τον Ζορζ να βρίσκει καταφύγιο στο σπίτι του Σιμπιλό, όπου έρχεται αντιμέτωπος με την κόρη του δημοσιογράφου, τη Βερονίκη, τη νεαρή κομμουνίστρια που μάχεται για τις αρχές της ισότητας και της δικαιοσύνης και αποτελεί το φερέφωνο του Σαρτρ. Η Βερονίκη αφού του παρέχει την απαραίτητη φύλαξη-φιλοξενία, τον αφήνει μόνο με τον πατέρα της. Ο τελευταίος, μην υπομένοντας τις "ηχηρές ενοχλήσεις" του Ζορζ, και παρακούοντας τις συμβουλές της κόρης του, καλεί την αστυνομία. Εντωμεταξύ, ο ιδιοφυής ήρωας επω-

³⁶ Robert Lorrís: *Sartre dramaturge*, ό.π., σ. 230.

³⁷ Jean Paul Sartre: *Nekrassov*, ό.π., σ. 53.

φελείται του χρόνου που μεσολαβεί, για να πείσει τον Σιμπιλό να αποδεχτεί τις ιδέες του, αγγίζοντας έτσι, τα αδύναμα σημεία του τελευταίου, ήτοι την επιτακτική ανάγκη του για την ανεύρεση ενός σπουδαίου θέματος μέχρι το πρωί της επομένης ημέρας. Δεδομένου ότι η καριέρα του δημοσιογράφου κινδυνεύει να εκτιναχθεί στον αέρα και να μείνει άνεργος, εμπιστεύεται τον Ζορζ και ψεύδεται στον επιθεωρητή Γκομπλέ που καταφτάνει στο σπίτι του για να συλλάβει τον απατεώνα. Η είσοδος του Ζορζ από το παράθυρο και ο διάλογος μεταξύ του Γκομπλέ και του Σιμπιλό, ακολουθούν πιστά τα γνώριμα ίχνη της φάρσας, διακόπτοντας έτσι κατά διαστήματα, τα σοβαρά μέρη των συζητήσεων της Βερονίκης με τον Ζορζ και τον πατέρα της.

Το επόμενο πρωί (εικόνα τέταρτη), οι δύο άντρες -Ζορζ και Σιμπιλό- παρουσιάζονται στα γραφεία της εφημερίδας. Από την πρώτη σκηνή κιόλας, εισαγόμαστε στο κύριο μέρος της δράσης του έργου. Στην εφημερίδα συναντούν τον διευθυντή της, τον Ζυλ, που περιμένει με ανυπομονησία το σπουδαίο θέμα του Σιμπιλό. Ο Ζυλ έρμαιο της κυβέρνησης και των επιταγών της, είναι σε θέση να διασπαθίσει ακόμα και το απειροελάχιστο εναπομένον κομμάτι της ευσυνειδησίας του, προκειμένου ν' αυξηθούν οι πωλήσεις των φύλλων. Τελικά το ανέλπιστο θέμα που όλοι περιμένουν για να βγουν από το τέλμα, είναι ο ίδιος Ζορζ, ή σωστότερα ο Νεκρασόφ, ο ρώσος υπουργός εσωτερικών που *επέλεξε τον δρόμο της ελευθερίας*.

Στην εικόνα αυτή, που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου, όλοι οι χαρακτήρες που εκπροσωπούν τα μέλη του διοικητικού συμβουλίου είναι χονδροειδείς, δολοπλόκοι και μας κατευθύνουν άμεσα στο μπουρλέσκο. Χοντροκομμένοι είναι επίσης και οι αστείμοι που κάθονται, μολονότι δεν καλύπτουν τη νευρικότητα και τη σύγχυσή τους:

Ζυλ: Για να λανσάρουμε μία καμπάνια, τι χρειαζόμαστε;

Περιγκόρ: Βασικά πράγματα.

Ζυλ: Τα έχουμε τα βασικά, και τι κάνουμε με αυτά;

Ταβερνιέ: Φτιάχνουμε ένα θύμα.

Ζυλ: Και αυτό το έχουμε. Τι άλλο;

Περιγκόρ: Ένα θέμα.

Ζυλ: Ένα θέμα! Αυτό είναι, ένα θέμα!

Ταβερνιέ: Ένα θέμα που θα κάνει πάταγο!

Περιγκόρ: Που θ' ακουστεί απ' άκρη σ' άκρη!

Ταβερνιέ: Τρόμος και σεξαπίλ.

Περιγκόρ: Λίγο από σκελετό και λίγο από γλουτό!

Ζυλ: Ναι! Το βλέπω το θέμα! Το βλέπω!...

Ταβερνιέ: Κι εμείς το βλέπουμε...

Ζυλ: Το κρατάω...

Περιγκόρ: Κι εμείς το κρατάμε! Κι εμείς...

Ζυλ: Κι εσείς το κρατάτε;

Ταβερνιέ: Ναι, ρε γαμώτο!³⁸

Εξεχριστή είναι και η σκηνή της παντομίμας, όπου ο Ζορζ κάνει νοήματα στον Σιμπλό, από τη μία για να αποκρύψει το γεγονός ότι μιλάει γαλλικά και από την άλλη, για να αποκαλύψει τόσο τη γνώση, τελικά, της γλώσσας, όσο και την ψευδή ρωσική του ταυτότητα. Παρατηρούμε ότι ο Ζορζ αλλάζει διάθεση, γνώμη και προθέσεις από τη μία στιγμή στην άλλη. Οι έξυπνες ιδέες του παραδοκούν και πέφτουν, καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, σαν επαναλαμβανόμενοι κεραυνοί εν αιθρία, συνταράζοντας το σύνολο.

Η ίντριγκα λοιπόν αρχίζει τη διεξοδύση της στο κωμικό και ο Νεκρασόφ, ανακοινώνει στα μέλη του διοικητικού συμβουλίου της εφημερίδας ότι θα κάνει δηλώσεις σε πρώτη παγκόσμια αποκλειστικότητα, ενώ όλες οι αστυνομικές αρχές της Ευρώπης τον αναζητούν, διότι έχει διαδοθεί η φήμη ότι κρύβεται σε κάποια από τις χώρες της. Η πρώτη αποκάλυψη που κάνει, είναι η φανταστική ύπαρξη μιας λίστας μελλοθανάτων. Στη λίστα αυτή υποτίθεται ότι υπάρχουν τα ονόματα όλων των σοσιαλιστών - και όχι μόνο. Ως εκ τούτου, είναι τιμή όλων των μελών της εφημερίδας να αποτελούν μέρος της, ενώ όνειδος, να βρίσκονται εκτός, αφού, όσοι δεν είναι εγγεγραμμένοι, θεωρούνται ύποπτοι κομμουνιστές.

Στην επόμενη εικόνα βλέπουμε, αρχικά, το σχέδιο του Ζορζ να επιτυγχάνει. Οι πωλήσεις της εφημερίδας εκτοξεύονται στα ύψη και ο ίδιος διαμένει στο διαμέρισμα ενός πολυτελούς ξενοδοχείου, έχοντας στο πλευρό

³⁸ Jean Paul Sartre: *Nekrassov*, ό.π., σ. 134.

του την προστασία δύο σωματοφυλάκων. Τα στοιχεία του φόβου, του μίσους και της απειλής κάνουν πολύ αισθητή την παρουσία τους, καταλαμβάνοντας μεγάλο χώρο και αφήνοντας κατά μέρος τη σάτιρα. Ο Σιμπλό θέλει να αποκαλύψει όλη την αλήθεια, ανησυχώντας για το επαγγελματικό του μέλλον. Πολύ σύντομα κάποιοι υπάλληλοι της εφημερίδας απολύονται ως ένοχοι-κομμουνιστές, -μολονότι ο Ζορζ είχε ζητήσει να τους δοθεί αύξηση- με την πρόφαση ενός νέου τεχνάσματος. Η αδικία που διαπράττεται αγγίζει τη συνείδησή του, η υπαρξιακή ανασφάλεια, η ψυχολογική αναζήτηση και οι ανατροπές παίρνουν τα ινία στα χέρια τους. Τι γίνεται τώρα που οι πωλήσεις αρχίζουν να κατακυλούν και οι δημοσιογράφοι να δημοσιεύουν αποκαλύψεις του υποτιθέμενου Νεκρασόφ, που ο ίδιος ποτέ δεν έκανε; Τα νέα φτάνουν στα αυτιά του Ζορζ μέσω της Βερονίκης, που με καχύποπτη ψυχραιμία του ανακοινώνει ότι θεωρείται υπεύθυνος για την έγκλιση σε φυλακή δύο κομμουνιστών. Παρ' όλα αυτά, ο ήρωας εξακολουθεί να πιστεύει στις δυνάμεις του και να διατυμπανίζει τις λέξεις που ο Σαρτρ προτιμά: «*Κανείς δεν μπορεί να με χειριστεί. Κανείς σε τούτο τον κόσμο. [...] Καλός η Κακός, δεν μ' ενδιαφέρει καθόλου. Το Καλό και το Κακό, το παίρνω όλο πάνω μου. Είμαι υπεύθυνος για όλα*».³⁹

Στην έκτη εικόνα βρισκόμαστε στο σπίτι της κυρίας Μπουνομί, όπου λαμβάνει χώρα μια δεξίωση. Η ατμόσφαιρα του αστυνομικού πανδαιμόνιου, του μυστηρίου και του θρίλερ είναι διάχυτη στα σαλόνια του χώρου. Ο Ζορζ κινδυνεύει να αποκαλυφθεί από τον Ντεμιντόφ, τον ρώσο πολιτικό εξόριστο που προσήλθε στη δεξίωση μόνο και μόνο για να αναγνωρίσει τον Νεκρασόφ, από τον επιθεωρητή Γκομπλέ που αν και βρίσκεται σε αναζήτηση του Βαλερά, δεν καταφέρνει να τον αναγνωρίσει, και από τους επιθεωρητές της ασφάλειας που σκοπό τους έχουν να συλλάβουν τον ήρωα με τα δύο πρόσωπα. Η πονηριά του Ζορζ βασιλεύει, και ως αληθινή μάσκα της *Commedia dell'Arte*, με ζωηρές κινήσεις, επινοήσεις και γρήγορους ελιγμούς παραπλανεί τον Ντεμιντόφ. Για να τα καταφέρει όμως, απαρνείται τις πολιτικές του πεποιθήσεις και πηγαίνει με το «πολλά υποσχόμενο» κόμμα του ρώσου πολιτικού εξόριστου. Στο τέλος της βραδιάς πραγματοποιείται μια απόπειρα δολοφονίας, οι επιθεωρητές και οι σωματοφύλακες τρέχουν σύσσωμο πίσω από τον Ζορζ και όλη η αλήθεια αρχίζει να ξεδιπλώνεται.

³⁹ Jean Paul Sartre: *Nekrassov*, ό.π., σ. 209.

Κατά την έβδομη εικόνα, -που έχει τη μικρότερη έκταση μαζί με την όγδοη- το κλίμα του αγωνίας συνεχίζεται. Ο ήρωας αντιλαμβάνεται ότι τον χειρίστηκαν κατά τον τρόπο που ήθελαν, και τη στιγμή που σκαρφίζεται ένα νέο στρατηγικό σχέδιο με τη συνδρομή της Βερονίκης, επιχειρείται η σύλληψή του και η μεταφορά του σε φρενοκομείο. Ο Γκομπλέ ζει μια σύντομη εμπειρία προσωπικού θριάμβου:

-Αφήστε τον! Είναι το είναι μου, η ζωή μου όλη, ο άνθρωπός μου, η λεία μου!

Ο Ζορζ καταφέρνει για άλλη μια φορά να διαφύγει, βάζοντας έτσι φραγμό στην ευτυχία του επιθεωρητή. Δεν θα μπορούσε άλλωστε να υπάρχει ένα δυσόϊκνο μέλλον για τον ήρωα που αντιπροσωπεύει την ελευθερία.

Η τελευταία εικόνα παρουσιάζει τα μέλη του διοικητικού συμβουλίου της εφημερίδας να έρχονται αντιμέτωποι με τα σφάλματά τους και την αποτυχία, ενώ τον Σιμπιλό να επιβραβεύεται για την εντιμότητά του και να προάγεται στη θέση του διευθυντή της εφημερίδας, σώζοντάς την από τον όλεθρο.

Όλες οι εικόνες του έργου είναι δεμένες με άρτιους και πυκνούς δεσμούς, ακολουθώντας μια ακόρεστη αλληλουχία που οδηγεί από τη φάρσα στην κωμωδία και το γκροτέσκο,⁴⁰ από την *Commedia dell'Arte* στο ψυχολογικό δράμα και την παρωδία, από το μπουρλέσκο στο κωμικό, στην ίντριγκα και το υπαρξιακό, διεγείροντας αδιάλειπτα το ενδιαφέρον του θεατή-αναγνώστη. Η κωμωδία επικουρεί το δράμα και το δράμα την κωμωδία. Η ωμότητα και ο άγριος ρεαλισμός των γεγονότων

⁴⁰ Ο Nino Borsellino κάνει λόγο για τις επιδράσεις του δραματουργικού έργου του Πιραντέλο στην πρώτη και την όσημη περίοδο της θεατρικής δημιουργίας του Σαρτρ, αναφέροντας ότι κάποιοι ήρωές του -αφήνοντας να εννοηθεί ότι πρόκειται για τον Νεκρασόφ. Άλλωστε είναι το μοναδικό κείμενο του δραματουργικού πλέγματος του συγγραφέα που εμπεριέχει χιουμοριστικούς χαρακτήρες, ήτοι χαρακτήρες σκιαγραφημένους με αμφίδρομα μελανά ή και φωτεινά χρώματα σάτιρας- διαθέτουν όλα τα στοιχεία της γκροτέσκο και της χιουμοριστικής γραφής. Τα συγκεκριμένα στοιχεία χρήζουν ειδικής μελέτης, που πρόκειται να πραγματοποιηθεί στο μέλλον από τη γράφουσα. Βλ. Nino Borsellino: *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1991, σ. 60.

και της εκφοράς του λόγου, υπονομεύεται ανά πάσα στιγμή από το γελιοί. Η μία σκηνή προσφέρει το βάθρο στην επόμενη, σαν ένα τελετουργικό μοντάζ διαδοχικών μεταμορφώσεων και αποκαλύψεων. Οι ρυθμοί είναι αρμονικοί και ταχύτατοι, η επί σκηνής κίνηση ιλιγγιώδης, τα πρόσωπα πολλά και η ταυτόχρονη εκτύλιξη ανταποκρίσεων-αντιδράσεων, καθίσταται απαραίτητη. Η μία ανατροπή καταδιώκεται από την άλλη, δίνοντας την εντύπωση μιας ακόρεστης εκγύμνασης δραματικών καταστάσεων. Οι ήρωες, σαν έναν πολύστικτο πίνακα από ηχηρούς και ζωηρούς σχεδιασμούς που διασπώνται στον χώρο, σαν μετενσαρκώσεις ενός γελιογραφικού ουράνιου τόξου, εγείρουν τα εμβλήματα του πολέμου και της ειρήνης, του καλού και του κακού, της προδοσίας και της αδικίας, του καθήκοντος και της ελευθερίας.

Ο Ζορζ -τον ρόλο του οποίου ο συγγραφέας είχε γράψει για τον Λουί ντε Φινές- χαρίζει την αγνή και το ηλιοβασιλέμα στο έργο. Ευφύης, φανφαρόνος και ονειροπόλος, θάβει, όσους τον συναντούν στο διάβα του, στο έδαφος της προσωπικής του ουτοπίας, την οποία ανάγει σε συμπαγικό ιδεώδες. Τα περισσότερα πρόσωπα μέσα στην κωμικότητά τους ενδύονται τα άμφια της τραγικότητας. Είναι διφυή, καθώς προβάλλουν τόσο την υποκριτική και διεφθαρμένη πλευρά του χαρακτήρα τους, όσο και την αληθινή, την ανθρώπινη - εξάλλου και ο κεντρικός ήρωας διακατέχεται από δύο πρόσωπα. Οι διπλές όψεις τους αλληλοσυμπληρώνονται και αλληλοσυγχέονται σε τέτοιο βαθμό, που και οι ίδιοι δεν καταφέρνουν να τις διαχωρίσουν. Ο κάθε αριβίστας ήρωας, τρέφει την καλύτερη εντύπωση για τον εαυτό του, τονίζοντας την υπερπροσφορά του στο κοινωνικό σύνολο, στο κοινό καλό και τις πανανθρώπινες αξίες.

Το δυσπόστατο στοιχείο εξακολουθεί και στις συχνές αναδρομές κάποιων προσώπων (επιθεωρητής Γκομπλέ, Ζορζ, Σιμπιλό), στο παρελθόν της ζωής τους, το οποίο παρουσιάζεται με φωτεινότητα και χαρά, ερχόμενο έτσι σε αντιπαράβολή με τη σκοτεινότητα και τη διαβρωτική αλλοίωση της υπάρχουσας κατάστασης. Όλοι τους βιώνουν στιγμές διανοητικής αφύπνισης, ακραίας ανασφάλειας και απελπισίας. Οι απειλές τους βάλλουν πανταχόθεν και αναγκάζονται, ως μηχανιστικές μαριονέτες, να υπακούσουν στον χορό των "ανωτέρων προσταγών", μετέχοντας στη μυσταγωγία της αγοράς και της πώλησης των συνειδήσεων.

Ο Νεκρασόφ που από πολλούς έχει χαρακτηριστεί ως πολιτικό θέα-

τρο,⁴¹ σατιρίζει τη μετριότητα, τη μυθομανία, την αισχροκέρδεια, την υποκρισία και τη διαφθορά που διακρίνει μια μερίδα του τύπου. Σαρκάζει τους ανθρώπους που ζουν εις βάρος άλλων, όπως και τα καθεστώτα που επιβιώνουν με δόλιες διαδικασίες. Έχει σκοπό να επιμορφώσει και να διδάξει, επικαλύπτοντας το όλο, με τη σφραγίδα του χιούμορ και εμποδίζοντας έτσι τον θεατή να εισπράξει τα τεκταινόμενα ως ανόθευτη διδαχή. Γίνεται ο κήρυκας μιας στρεβλής κοινωνικής πραγματικότητας, και ενός νοσηρού ανταγωνισμού που άλλοτε κραυγάζει ενάντια στον ζωώδη ατομισμό και άλλοτε τον περιγελά. Αποδεικνύεται έτσι, ότι η ακόρεστη μανία για πλουτισμό και κοινωνική άνοδο που καταπνίγει τις ψυχές των σύγχρονων ανθρώπων, δύναται να προσφέρει μόνο την κίβδηλη ευτυχία για έναν άγονο προορισμό.

⁴¹ Ο Giovanni Antonucci, αποκαλεί τον *Νεκρασόφ έργο* αμιγούς πολιτικής προπαγάνδας, υποστηρίζοντας επίσης ότι ο Σαρτρ ξεδιπλώνει εμφανώς, κατά πρώτο λόγο τα αληθινά δραματικά του όρια, κι έπειτα τα ιδεολογικά. Βλ. *Storia del Teatro del Novecento*, Editori Newton & Compton, Roma 1996, σ. 23.

