

ΚΩΣΤΑΣ
ΠΕΡΟΥΛΗΣ

ΤΡΕΛΟΣ, ΜΠΟΥΦΟΝΟΣ, ΚΑΘΟΥΝ

ΠΡΟΔΡΟΜΟΙ ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ
ΚΑΙ ΤΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ:
ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΩΝ SHAKESPEARE, DIDEROT ΚΑΙ
BECKETT



ΚΩΣΤΑΣ ΠΕΡΟΥΛΗΣ

ΤΡΕΛΟΣ, ΜΠΟΥΦΟΝΟΣ, ΚΛΟΟΥΝ

***ΠΡΟΔΡΟΜΟΙ ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ
ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ: ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΩΝ
SHAKESPEARE, DIDEROT ΚΑΙ BECKETT***

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όλοι σχεδόν οι κριτικοί ή θεωρητικοί που ασχολήθηκαν με τη λογοτεχνία, έχουν θεωρήσει την παρουσία του «τρελού» [fool/fou, sot], του μπουφόνου [buffoon/bouffon] ή του κλόουν [clown] ως ένα «ένδυμα», μια μορφή που φορά κανείς όπως τον ίδιο τον σκούφο του «τρελού» και η οποία μεταφέρει απλά με τον ιδιότυπο τρόπο της, «πνευματώδη», ειρωνικό ή παρωδιακό, το πραγματικό περιεχόμενο ενός έργου. Ως εκ τούτου, οι μελετητές αυτοί, προχωρώντας σπάνια πέρα από μια αναγνώρισή τους μέσα στα λογοτεχνικά έργα, δεν κατάφεραν κατά κανόνα να δουν το πόσο και πως αυτές οι «μορφές» στην πραγματικότητα καθορίζουν τη δομή ενός ήρωα ή και ολόκληρου του έργου, με εξαίρεση ίσως την περίπτωση του Shakespeare όπου επισημάνθηκε η καίρια λειτουργία του «τρελού» αλλά και, εσχάτως, και του κλόουν. Περαιτέρω, ειδικά όσον αφορά τον «τρελό», ο καθορισμός της έννοιας και της χρήσης του είναι αδύνατον να ολοκληρωθεί χωρίς της συνάρτηση της έννοιας και της χρήσης του τρελού [mad/fou]. Όλοι ανεξαιρέτως οι μελετητές, τόσο αυτοί που ασχολήθηκαν αποκλειστικά με τον «τρέλα» όσο και εκείνοι που ασχολήθηκαν αποκλειστικά με την τρέλα, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο κατ' ουσίαν συγχώνευσαν και χρησιμοποίησαν αδιαφοροποίητα τις δύο τόσο διαφορετικές έννοιες είτε, εκείνοι που ασχολήθηκαν με την τρέλα, απλώς απέρριψαν την «τρέλα» από το πεδίο της έρευνάς τους ως απλά έναν συμβατικό λογοτεχνικό τύπο. Οι δύο κατηγορίες αυτές μελετητών δεν καθόρισαν ευκρινώς την ουσιαστική σχέση της «τρέλας» με την τρέλα, σχέση που κατά την γνώμη μου υπήρξε καθοριστική για την λογοτεχνία και την οποία προσπαθώ να θέσω με την εργασία αυτή.

Στην εργασία αυτή έχουν αλλά δε βρήκαν θέση θεμελιώδη κείμενα, όπως τα βιβλία του Rabelais, το πρώτο «μοντέρνο» μυθιστόρημα, όπου ο Πανούργος θεωρείται παγίως ο τυπικότερος μπουφόνος και περσόνα του συγγραφέα του, ο *Tristram Sandy* του Sterne, όπου ο χαρακτήρας Γιόρικ, υποτιθέμενος απόγονος του αμλετικού «τρελού» Γιόρικ, επίσης θεωρείται περσόνα του συγγραφέα του, αλλά και ο *Δον Κιχώτης* του Cervantes, όπου το δίδυμο του «τρελού» και του μπουφόνου «ενσωματώνονται» σε μυθιστορηματικούς χαρακτήρες και στην ίδια την θεωρία του μυθιστορήματος. Ο Bakhtin αναλύει την τεράστια επίδραση του «κατεργάρη», του «χαζού» και ανάμεσά τους του «γελωτοποιού» στην εξέλιξη της δομής του μυθιστορήματος και του ύφους του, θεωρώντας τις θεατρικές αυτές φιγούρες

δευτερεύουσας σημασίας για το ίδιο το δράμα του οποίου η γλώσσα δεν μπορεί κατά τη γνώμη του να συμμετέχει στη διαλογικότητα.¹ Επιλογή της εργασίας, ωστόσο, είναι όχι μόνο να μην εγκλωβιστεί σε ένα πολύ συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος, αλλά αντιθέτως να κινηθεί σε όρους που είτε προϋποτέθηκαν του μυθιστορήματος, είτε έθεσαν σε κρίση την έννοιά του, να κινηθεί εν τέλει σε ευρύτερους λογοτεχνικούς όρους. Ως εκ τούτου, κύριο βάρος από πλευράς ανάλυσης πέφτει κατ' αρχήν στην «θεατρική φύση» των τύπων που εξετάζονται, και κυρίως στο πολύπλευρο υλικό - πραγματολογικό, θρησκευτικό, φιλοσοφικό και αισθητικό - που καθόρισε τούτη την θεατρικότητα, με την κειμενική έμφαση να δίνεται στον *Άμλετ* του Shakespeare που ούτως ή άλλως αποτελεί την σημαντικότερη μήτρα της νεότερης λογοτεχνίας εν γένει, στον *Ανηψιό του Ραμό* του Diderot, ένα έργο κυρίως διαλογικό, στην παράδοση του φιλοσοφικού διαλόγου αλλά με έντονα θεατρικό τόνο στον διάλογο αυτό και με τα παρένθετα αφηγηματικά μέρη του να κατέχουν εν τέλει τη σημαντικότερη θέση, δηλαδή ένα πολυειδικό κείμενο, και τέλος στην *Τριλογία* του Beckett, που η κριτική αδυνατεί να ξεπεράσει την αμηχανία της ως προς τον - αναγκαστικό ελλείψει άλλου όρου - χαρακτηρισμό της ως μυθιστορήματος.

Σκοπός της εργασίας είναι να επιτυγχάνει σε όλα τα μέρη της μια τριπλή παράλληλη κίνηση. Πρώτον, να καταδεικνύει ότι η συγγραφή καθενός από αυτά τα σημαντικά κείμενα κατέστη δυνατή λόγω της δομικής, και όχι απλά επιφανειακής, χρήσης του υλικού του «τρελού»/τρελού, του μπουφόνου και του κλόουν – το οποίο σημαίνει μian ανάδειξη της ποιητικής τους μέσα από το υλικό που συνιστά αυτούς τους τύπους. Δεύτερον, μέσα από αυτό το υλικό να υποδεικνύει λογοτεχνικές κινήσεις τούτων των κειμένων που έθεσαν όρους πέραν της εποχής τους, όροι οι οποίοι και «δικαιώθηκαν» εν τέλει στο μέλλον με την «εκπλήρωσή» τους σε κυρίαρχα λογοτεχνικά «ρεύματα» ή τεχνικές, επιστρέφοντας έτσι αναδρομικά στα εν λόγω κείμενα και μια «προφητική» διάσταση. Και τρίτον, να προτείνει μια ποιητική του *υποκειμένου*, που πρωτοέθεσε κάθε φορά καθ' ένα από αυτά τα κείμενα και πάλι μέσα από την χρήση του υλικού του «τρελού» κλπ. μορφοποιώντας σ' αυτήν την περίπτωση όρους που αποτύπωσαν πρωτοποριακά την ίδια την εποχή τους, αλλά και που αξιοποιήθηκαν στο μέλλον για μια επαναδιατύπωση τούτου του υποκειμένου. Στην τελευταία αυτή περίπτωση, και καθώς πρόκειται πάντα για κινήσεις εντός του πεδίου της λογοτεχνικής γραφής, προκύπτει ότι η ανάδειξη του υποκειμένου εν γένει

¹ Βλ. Μιχαήλ Μπαχτίν, «Ο Μυθιστορηματικός Λόγος» στο *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μτφρ. Γ. Σπανός, Πλέθρον, 1980, 283-291

σήμανε και την αδιαχώριστη ανάδειξη του καλλιτεχνικού υποκειμένου, που εγγράφεται καθαρά εντός των έργων. Όπως προκύπτει από τούτη την στόχευση, είναι το ίδιο το υλικό του «τρελού» κλπ, που κατέχει τον σημαντικότερο ρόλο ως προϋπόθεση όλων των κινήσεων που παρακολουθεί η εργασία, και ως εκ τούτου, το πρώτο και μεγαλύτερο μέρος της συνίσταται ακριβώς στον εντοπισμό του και την ερμηνευτική ανάδειξη των προοπτικών του, που καθιστά ορατές και τις μετέπειτα χρήσεις του απ' τους συγγραφείς που εξετάζονται.

Δεδομένων όλων των παραπάνω, η εργασία αποτελείται από τρία μέρη. Το πρώτο και μεγαλύτερο από αυτά, αφορά στην περίοδο της Αναγέννησης, οπότε και παγιώνεται το υλικό του «τρελού» κλπ. σε θεατρικούς και εν τέλει λογοτεχνικούς τύπους. Στο κεφάλαιο αυτό τίθεται κυρίως το πολυδιάστατο αυτό υλικό, με μια ανάδειξη των κεντρικών εννοιών και μοτίβων του η οποία κατευθύνεται σιωπηλά προς τις έννοιες και τα μοτίβα που καθόρισαν ένα σημαντικό κομμάτι της μετέπειτα σκέψης και λογοτεχνίας του ρομαντισμού - σχέση που διαφαίνεται καθαρά στην προοπτική της -, αλλά και σε μια διατύπωση της διαφοράς που υπήρξε το αναγεννησιακό από το ρομαντικό υποκείμενο. Το κεφάλαιο κλείνει εύλογα με μια προσέγγιση της ποιητικής του *Άμλετ*, που αποκαλύπτει όχι μόνο το πώς η συγγραφή του έργου αυτού κατέστη δυνατή χάρη στην χρήση του «τρελού», αλλά και το πώς κατέστησαν χάρη σ' αυτήν την χρήση δυνατές και οι μετέπειτα ισχυρές αναγνώσεις του. Η λογοτεχνία και το υποκείμενο του ρομαντισμού επομένως, στις διάφορες εκδηλώσεις τους και ιδίως σε εκείνη που ξεκινά από τον Schlegel, αν και δεν αποτελούν θέμα της εργασίας, υφέρπουν σε ένα μεγάλο μέρος της και σημειώνονται εν συντομία όπου αυτό κρίνεται αναγκαίο, ως ένα αντιστικτικό σημείο αναφοράς.

Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά σε μια εκτενή ανάλυση της ποιητικής του *Ανηψιού του Ραμό*, με το οποίο κατά την άποψή μου, όχι μόνο «υπερβαίνεται» το ρομαντικό υποκείμενο προτού ακόμα εμφανιστεί, αλλά και τίθενται οι όροι ενός υποκειμένου που αναλαμβάνουν και εκπληρώνουν οι συγγραφείς των αρχών του 20^{ου} αιώνα στην πρόθεσή τους να αποκοπούν οι ίδιοι απ' το ρομαντικό υποκείμενο. Κυρίως όμως, ο *Ανηψιός*, όπως θα δείξω, αποτελεί ένα κείμενο που χάρη στην ιδιοφυή χρήση του υλικού του «τρελού» και του μπουφόνου απ' τον Diderot, θέτει σπερματικά τις κυριότερες λογοτεχνικές τεχνικές που ανέπτυξε πλήρως ο λεγόμενος «μοντερνισμός», δηλαδή εκείνη της «ροής της συνείδησης» και εκείνη του εξπρεσιονισμού, ακριβώς μάλιστα σε συνάρτηση με το «μεταρομαντικό» υποκείμενο του. Τέλος, το τρίτο κεφάλαιο διατρέχει την ποιητική του Beckett κυρίως μέσα από

την *Τριλογία* του, με την οποία σήμερα παγίως θεωρείται ότι επήλθε μια μετάβαση προς το «τέλος της νεωτερικότητας». Στο κεφάλαιο αυτό, σημειώνεται η εκ νέου χρήση του υλικού του «τρελού» κλπ. από τον Beckett, που οδήγησε σε μια πρωτοποριακή άρθρωση τόσο του «αποκεντρωμένου» υποκειμένου, όσο και των τεχνικών και μοτίβων που χαρακτήρισε έναν πρώτο πυρήνα της μετέπειτα «μεταμοντέρνας» λογοτεχνίας.

A. Αναγέννηση: Το υλικό και η προοπτική του

I. Τοπολογία

Η διάκριση του «τρελού» και του μπουφόνου είναι για πολλούς μελετητές εξαιρετικά θολή και συχνά οι όροι χρησιμοποιούνται σωρευτικά μαζί με άλλους όπως για παράδειγμα του κλόουν, υπό την γενικότερη έννοια του γελωτοποιού [jester].² Η σχέση των όρων σε ένα ευρύτερο κωμικό - αλλά και ιστορικό - πλαίσιο είναι δεδομένη,³ ωστόσο υπάρχει ουσιαστικό πεδίο διαφοροποίησης, που εξηγεί διαφορετικά στοιχεία συνεισφοράς τους στην εξέλιξη της λογοτεχνίας κατά την είσοδο και πορεία τους σ' αυτήν. Αν ο «τρελός» αποτελεί σήμερα μία λίγο πολύ γνωστή φιγούρα μέσω του Shakespeare, παγιωμένη πια κατά την Αναγέννηση με την στολή του αυλικού γελωτοποιού, δηλαδή με παρδαλή φορεσιά, τον σκούφο με τα κουδουνάκια και το ραβδί του, ο μπουφόνος αποτελεί μια πιο ρευστή μορφή, που στοιχεία της, ωστόσο, συναντάμε διάσπαρτα σε διάφορους τύπους ή χαρακτήρες λογοτεχνικών έργων διαφόρων εποχών.

Η Enid Welsford στην πρωτοποριακή μελέτη της *The Fool, His Social & Literary History* που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1935, και που αποτελεί ακόμα και σήμερα σημείο αναφοράς και την οποία παρακολουθώ, προσφέρει σημαντικές αρχές εκκίνησης.⁴ Κατ' αυτήν, οι «τρελοί» και οι μπουφόνι εκφράζουν ιδιότυπες αλλά πραγματικές κοινωνικές εμφανίσεις, και όχι απλώς λογοτεχνικά κατασκευάσματα – θέση που για τα τους μπουφόνους έχει αμφισβητηθεί. Για τον μεν «τρελό», ανιχνεύει τον πρόδρομό του στα ρωμαϊκά χρόνια, όπου οι ευγενείς κρατούσαν μόνιμα στην οικεία τους πρόσωπα που λόγω των σωματικών τους δυσμορφιών ή των πνευματικών τους ελαττωμάτων αποτελούσαν πηγή διασκέδασης. Ωστόσο, ήδη από εκείνα τα χρόνια φαίνεται πως εμφανίζεται η διάκριση μεταξύ «φυσικού» και «τεχνητού» «τρελού» (58-61), με τον τελευταίο να κερδίζει το ψωμί του με μια προφανώς συνειδητή μίμηση και «παράσταση» παρόμοιων ελαττωμάτων. Ακόμα πιο σημαντική

² Βλ. Peter Murphy, *Living by His Wits: The Buffoon and Male Survival*, *Journal of Women in Culture and Society*, volume 31 (2006), 1125–1142, University of Chicago Press. Ο συγγραφέας αναφέρει το ενδεικτικό παράδειγμα του *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary* (Oxford: Clarendon, 1971), το οποίο στο λήμμα *buffoon*, δίνει τον ορισμό “a comic actor, clown, jester and fool”

³ Ο William Willeford αναφέρει ότι το λατινικό *folles* σημαίνει «φουσερό, φουσόνα, αερόσακος», απ' το οποίο και το *folles* «φουσκωμένα μάγουλα», ενώ το ιταλικό *buffare* σημαίνει επίσης «ξεφυσάω», και συνδέει τις λέξεις με πρόσωπα που λένε «αερολογίες», ανοησίες. William Willeford, *The Fool and His Sceptre, A study in Clowns and Jesters and their Audience*, Edward Arnold Ltd, Λονδίνο, 1969,σελ. 10

⁴ Enid Welsford, *The Fool, His Social & Literary History*, Faber and Faber, London, 1968.

είναι η συμβολή της συγγραφέως για τον ορισμό του μπουφόνου: κατ' αυτήν, όντας αντίθετα απ' τον «τρελό» αρτιμελής και με «σώας τας φρένας», κατάγεται από το αρχαιοελληνικό, ελληνιστικό και ρωμαϊκό παράσιτο, που προσπαθεί να εξασφαλίσει ένα δωρεάν γεύμα και καταφθάνει – απρόσκλητο συνήθως – στην οικεία για να διασκεδάσει τους συνδαιτυμόνες προκειμένου να το κερδίσει, με μέσο την συνειδητή απώλεια κάθε αξιοπρέπειας - ξεπερνώντας κατά πολύ σ' αυτό το σημείο τον τυπικό «τρελό», ειδικά ως προς τη σωματική αυτοσυνειδησία και χυδαιότητα που σχετίζεται με τον άμεσα σωματικό σκοπό του (3, 55). Η σύνδεση που κάνει η Welsford μεταξύ παράσιτου και μπουφόνου μένει αναπόδεικτη - έναν σημαντικό συνδετικό κρίκο συνιστά προφανώς ο ρωμαϊκός *μίμος* -, στην πραγματικότητα ο μπουφόνος των πηγών της είναι ένα είδος πεινασμένου «performer», του οποίου το ρεπερτόριο προσομοιάζει όντως πολύ με εκείνο του τυπικού παράσιτου που μπορεί κανείς να βρει σε κείμενα συγγραφέων όπως ο Πλούταρχος, ο Ξενοφών, ο Αθήναιος, ο Λουκιανός, ο Πλάυτος κλπ, τα οποία και διατρέχει.⁵ Μια πηγή του 13^{ου} αιώνα, ορίζει τους *bifos* ως το κατώτερο, εντελώς ανυπόληπτο είδος λαϊκού πλανόδιου διασκεδαστή των μεσαιωνικών αυλών, προερχόμενο απ' τον ρωμαϊκό *μίμο*, ο οποίος επίσης δεν έχαιρε καμίας υπόληψης.⁶ Οι άνθρωποι αυτοί γύρναγαν από αυλή σε αυλή όπου, όταν γίνονταν δεκτοί, κέρδιζαν κάποια ανταμοιβή λόγω των γελοίων και ανόητων μιμήσεων και αστείων τους και μπορούμε όντως να δούμε μια συνέχεια από το παράσιτο της αρχαιότητας, δεδομένου ότι τέτοιου είδους «παραστάσεις» δίνονταν σε εορταστικά γεύματα. Από τον *buffo* προκύπτει εν συνεχεία ο *buffone*.⁷ Ο Robert Henke, σε ένα πρόσφατο βιβλίο, φαίνεται να επαναβεβαιώνει έμμεσα την καταγωγή του μπουφόνου απ' το παράσιτο: οι *buffoni* που εξετάζει ως παγιωμένο πια τύπο «ηθοποιού»-διασκεδαστή» της όψιμης ιταλικής Αναγέννησης (αρχές 16^{ου} αι. και μετά), παίζουν κυρίως στην αίθουσα συμποσίων των αριστοκρατών - αλλά και στην πλατεία (*riazza*) -, με παγιωμένο λίγο-πολύ ρεπερτόριο και μια πιο «επαγγελματική» υποκριτική παρουσία, και εμφανίζονται πάντα στο πλαίσιο της «παραδοσιακής» τους

⁵ Για το «παράσιτο» στην ελληνική και ρωμαϊκή κωμωδία με πλήρη παράθεση των έργων που παρίσταται βλ. και Cynthia Damon, *Greek Parasites and Roman Patronage, Harvard Studies in Classical Philology*, τ. 97, Greece in Rome: Influence, Integration, Resistance (1995), σελ. 181-195.

⁶ Βλ. σχετικά E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Dover Publications, New York, 1996 (Oxford University Press, London, 1903), τ.1, σελ. 63 - 66.

⁷ *Buffo* σημαίνει γελοίος/ιδιότροπος. Προέρχεται από το λατινικό *buffa* που σημαίνει κοροϊδία, χλευασμός. Το παλαιό ιταλικό *buffone* σημαίνει «αυτός που μιλάει και πράττει έχοντας πρόθεση να προκαλέσει γέλιο, ιδιαίτερα που συμπεριφέρεται χωρίς σοβαρότητα και αξιοπρέπεια» (Il Grande Dizionario Garzanti della Lingua Italiana) - ο «καραγκιόζης» - που είναι και αντίστοιχα ο καθ' ημάς μπουφόνος. Το *buffone* δείχνει ως έννοια ακριβώς μια μεγαλύτερη αυτοσυνειδησία και σκοπιμότητα της γελοιοτητας. Πρέπει να επισημανθεί ότι ο μπουφόνος έχει μακρά παράδοση και στη Γαλλία.

πείνας, είτε «σόλο» είτε σε ζευγάρια, με βασικό στην δεύτερη περίπτωση «νούμερο» τη σύγκρουση αφέντη-υπηρέτη γύρω από την πείνα τους και την λαίμαργη επιθυμία τους για φαγητό, το οποίο και βρίσκουν στο παρατιθέμενο δείπνο όπου παίζουν το νούμερο, σε μια τυπική συμπλοκή φανταστικής και πραγματικής τάξης.⁸ Η σχέση περνάει εν συνεχεία στους *zanni*, τους - κατά τον Henke που ανασκευάζει αντίθετες επιχειρηματολογίες - ενσωματωμένους μπουφόνους υπηρέτες της *commedia dell'arte*, των οποίων η αρχετυπική πείνα και τεμπελιά φτάνει μέχρι το μοτίβο των γαστρονομικών ουτοπιών αεργίας και των γαστρονομικών (ψευδο)ηρωισμών, με τον *zanni* να παρίσταται ως ο *αρχι-φάγος* [*ur-eater*] που τρώει τον κόσμο.⁹

Δεδομένου ότι, όπως θα δούμε και παρακάτω, βάση της τέχνης του μπουφόνου είναι η *παραμόρφωση* του σώματός του, θα λέγαμε πως ο μπουφόνος που παριστά σωματικές παραμορφώσεις παραπέμπει στους εκ φύσεως παραμορφωμένους «διασκεδαστές» - και εδώ συμπλέκεται η μακρυνά παράδοση από τα ρωμαϊκά χρόνια, που ήθελε συχνά τους ανθρώπους με σωματικές παραμορφώσεις να μπαίνουν στο επάγγελμα των μίμων για το θέαμα που προσέφεραν -,¹⁰ με έναν τρόπο που ο τεχνητός «τρελός» παραπέμπει στον φυσικό, ως προς την πνευματική ανεπάρκεια ή απόκλιση. Την ίδια αναλογία βρίσκουμε όταν ο μπουφόνος «παίζει» το πεινασμένο παράσιτο.¹¹ Όπως και να 'χει, η κανονικοποίηση του μπουφόνου μέσα στη

⁸ Robert, Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, σελ. 79 – 84.

⁹ Henke, ο.π., 35, 125-127. Η καταγωγή των *zanni* από τους μπουφόνους έχει τόσο πιθανολογηθεί όσο και αμφισβητηθεί, ωστόσο ο Henke παρουσιάζει μια σειρά από στέρεα επιχειρήματα για τη σχέση. Ένα τέτοιο που παραδόξως δεν αναφέρει αποτελούν οι μάσκες των *zanni*, που στις πρώτες μορφές τους φέρουν στοιχεία ζώων, όπως δεν αναφέρει και τη ζωομορφική μιμητική τους (John Rudlin, *Commedia dell'arte, An Actor's Handbook*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1994, 38-39), δεδομένου ότι στο ρεπερτόριο των μπουφόνων κατείχαν κύρια θέση οι μιμήσεις ζώων. Για την πείνα των *zanni* βλ. και Rudlin, 71. Όπως και να 'χει, αυτό που ενδιαφέρει εδώ είναι ότι η σχέση αποτέλεσε ισχυρό στερεότυπο, με τον Du Bellay να σημειώνει στα 1555/6 πως είδε σε ένα βενετσιάνικο καρναβάλι έναν «Zanni» «*bouffoner avec un Magnifique* [ο Πανταλόνε δηλαδή, που από νωρίς έχει τον ρόλο του «αφέντη» όταν οι μπουφόνι εμφανίζονται σε ζευγάρια] *à la Vénéétienne*» (Rudlin, 32)

¹⁰ Βλ. Hetty Goldman, *Two Terracotta Figurines from Tarsus*, *American Journal of Archaeology*, τ. 47, No. 1. (Ιαν. – Μαρ., 1943), σελ. 24

¹¹ Στην Αγγλία ειδικά, ο «τεχνητός τρελός», όπως αναφέρει η Sandra Billington, αρχικά θεωρείται μεγάλος τυχοδιώκτης και «παράσιτο» επειδή μιμείται τον «ιερό», «φυσικό τρελό». Πρώτη προσπάθεια αποκατάστασης της τέχνης του κάνει ο Thomas More στην *Ουτοπία* του (1516), δείχνοντας την διαπλοκή των εννοιών παρασίτου και «τρελού», όπως και την ουσία της τέχνης τους: «*There chanced to stand by a certain jesting parasite or scoffer [στην αργκό, αυτός που το ρίχνει στη «μάσα»], which would seem to resemble and counterfeit the fool. But he did in such wise counterfeit, that he was almost the very same indeed that he labored to represent: he so studied with words and sayings brought forth so out of time and place to make sport and move laughter, that he himself was oftener laughed at than his jests were.....Then the jesting scoffer begun to play the scoffer indeed, and verily he was good at that....*». Thomas More, «Utopia» στο *Three Early Modern Utopias, Utopia-New Atlantis-The Isle of Pines*, επιμ. Susan Bruce, μτφρ. Ralph Robinson, Oxford University Press, Οξφόρδη, Νέα Υόρκη, 1999, σελ. 31-32. Η αποδοχή του τεχνητού «τρελού» ολοκληρώνεται με την μετάφραση του *Μωρίας Εγγκόμιον* του Erasmus στα αγγλικά το 1549, έστω και με αλλαγές που να προβάλλουν κυρίως τον

λογοτεχνία επιβεβαιώνει την άρρηκτη σχέση του με το παράσιτο και, στο μέτρο που την εργασία αυτή ενδιαφέρουν τα στερεότυπα που παγιώνονται και αναπαράγονται στους κόλπους της λογοτεχνίας, με διαφορετικά συμφραζόμενα κάθε φορά, τα στερεότυπα αυτά έχουν αναμφίβολα μεγαλύτερη σημασία από τον βαθμό της ιστορικής πραγματικότητας ή προκατάληψης που τα διέπει.

Από την ζύμωση αυτών των μορφών με την εποχή του ύστερου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης όπου κυριαρχεί η έννοια του *theatro mundi*, μπορούμε εξ αρχής να πούμε ότι αν χαρακτηριστικό του «τρελού» είναι η σχέση του με ένα «παραμορφωμένο» πνεύμα, με την κυριολεκτικά μειωμένη αντίληψη αλλά και την τρέλα, καθώς και τις θρησκευτικές, φιλοσοφικές και κοινωνικές της συνδηλώσεις που θα δούμε παρακάτω ότι έλαβαν αυτές οι έννοιες, που οδηγούν εν τέλει σε μια ιδιότυπη - συχνά εξιδανικευμένη κατά τα σεξπηρικά πρότυπα – ενορατική πνευματικότητα στον λόγο και την «σοφία» του «τρελού», χαρακτηριστικό του μπουφόνου είναι μια αυξημένη σχέση με το σώμα, τις υπερβολικές ανάγκες και χρήσεις του, που οδηγούν σε μία έντονα σωματοποιημένη τέχνη, κατά κανόνα παραμορφωτική του ίδιου του σώματος που οδηγεί απ' ευθείας στο γκροτέσκο, αλλά και σε μια αντίστοιχη σοφία, λαϊκή και «υλική»/σωματική.¹² Ωστόσο, δεν χωρά αμφιβολία ότι τα στοιχεία τους συχνά συμπλέκονται ισχυρά, τα σωματικά και πνευματικά ελαττώματα των «τρελών», και οι μιμήσεις που και αυτοί έχουν στο ρεπερτόριό τους, σίγουρα οδηγούν επίσης προς τον μπουφονισμό και το γκροτέσκο ενώ και ο παρασιτικός μπουφόνος συγχωτίζεται παραδοσιακά με φιλοσόφους τους οποίους και αποστομώνει με την λαϊκή ή «υλιστική» σοφία του στο επίπεδο του λόγου, με ανάλογο «πνεύμα» [wit].¹³ Συνεπώς, τα στοιχεία που παρουσιάζει ο ένας ισχύουν και για τον άλλο, φιλτραρισμένα από την κατά τα παραπάνω ιδιαιτερότητα της κάθε μορφής. Και όσο προχωρούμε προς την Αναγέννηση, όπου ο «τρελός» γίνεται πια μια καθολική συμβολική φιγούρα που τείνει να καταλάβει κάθε γειτονικό πεδίο, οι παρασιτικοί μπουφόνι σταδιακά μεταλλάσσονται σε αυλικούς «τρελούς»

«φυσικό τρελό», και, φυσικά, με το σεξπηρικό έργο και τους σεξπηρικούς ηθοποιούς-σταρ που παίζουν τον «τρελό». Βλ. Sandra Billington, *A Social History of the Fool*, The Harvester Press, Σάσσεξ και St. Martin's Press, Νέα Υόρκη, 1984, 28-31

¹² Ο W. Willeford, στο εσωτερικό της ισοπεδωτικής σωρευτικής έννοιας του «τρελού» του που περιλαμβάνει κάθε τύπο διασκεδαστή, βλέπει γενικά τις δύο βασικές γραμμές της σωματικής και της πνευματικής έλλειψης ή απόκλισης. Ο.π., 13 - 15

¹³ Έτσι, βλ. για παράδειγμα στα συμπτώσια της αρχαιότητας τα παράσιτα που περιγράφουν ο Ξενοφών ή ο Λουκιανός κλπ., τον μυθικό Μάρκολφ ή Μόρολφ απέναντι στον σοφό Σολωμόντα (Welleford, ο.π., σελ. 5-6, 35 επ.), τον Πανούργο του Rabelais που αποστομώνει τον Άγγλο σοφό μέσα από τις παράλογες παντομίμες του, φυσικά τον ανηψιό του Ραμό με τον φιλόσοφο κ.ο.κ

(Welsford, 20), ή αλλιώς, σε αυτόνομους «καλλιτέχνες» κατά τον τυπικό προσδιορισμό του Henke για τους buffoni. Την άρρηκτη αυτή αλλά όχι ταυτισμένη σχέση, και γενικά όλες τις επιμέρους σχέσεις που τέθηκαν παραπάνω, θα εκφράσει ο Erasmus του οποίου η τόσο επιδραστική στον ευρωπαϊκό πολιτισμό κυρα «Τρέλα», που όπως θα δούμε συμπυκνώνει όλες τις «πνευματικές» συνιστώσες του «τρελού», θα εγκωμιάσει επί μακρόν τη σωματικότητα και τις εκφάνσεις της ως χαρούμενη κατάφαση της ζωής και θα θέσει υπό την σκέπη της τα συμπόσια:

*«S' il y manqué, vraie ou feinte, la folie d' un boute-en-train, on fait venir à table le bouffon payé ou le parasite ridicule, dont les saillies grotesques, folles par consequent, chasseront le silence et l' ennui. Tous ces usages de festins,boire et chanter à tour de role, se passer le myrte après la chanson, et la danse, et la pantomime, ce ne sont pas les sept Sages de la Grèce qui les ont inventés, c' est moi pour le bonheur du genre humain».*¹⁴

Εξετάζοντας κανείς τους «τύπους» αυτούς της μεσαιωνικής και αναγεννησιακής ζωής, όταν ειδικά έχει στην άκρη του νου του και τον 20^ο αι., φτάνει στην πλέον δύσκολη ίσως διάκριση, τον κλόουν [clown], μία καθαρά αγγλική λέξη. Ο όρος ετυμολογείται από τη λέξη *clod* (και *clot*: σβώλος χώμα και μεταφορικά ξεροκέφαλος, βλάκας) και, κατά τον Willeford, προερχόμενη ως χαρακτηρισμός από τους ανθρώπους της πόλης προς τους χωριάτες, που δεν μπορούν να αντιληφθούν τον (και έντονα σωματικό) τρόπο συμμόρφωσης προς τους πιο «πολιτισμένους» κοινωνικούς κανόνες, φτάνει να ενέχει μια ισχυρή αντίστοιχη χροιά έναντι των ίδιων αυτών των κοινωνικών κανόνων, όχι λιγότερο κωμική από «κριτική» (Willeford, 12-13). Είναι γεγονός πως στην Αγγλία, αποτελούσε ιδιαίτερο σπορ των ευγενών η ανίχνευση ταλέντων «τρελών» στην επαρχία, και ότι πολλοί από τους διάσημους «τρελούς» ήταν άξεστοι επαρχιώτες, που διατήρησαν την ιδιαίτερη χωριάτικη ενδυμασία και συμπεριφορά τους και στις αυλές (Billington, 32-33, 43-44). Στην Αναγέννηση, «τρελός» και κλόουν φαίνονται να χρησιμοποιούνται συχνά χωρίς διάκριση - και για κάποιους μελετητές τούτο ισχύει καθολικά. Η Welsford απ' την μεριά της κάνει την ακόλουθη διάκριση: ο κλόουν καθιερώνεται ως ο θεατρικός - υπό ευρεία έννοια - «τρελός», δεν υπάρχει δηλαδή εκτός σκηνης (Welsford, 273). Τον πρωτοβρίσκουμε, όντως χωριάτη, στις μεσαιωνικές λαϊκές γιορτές της υπαίθρου όπου δεν φαίνεται να διακρίνεται από τον ρόλο του «τρελού» - αυτός ο τελευταίος, παγανιστικός και ζωικός εδώ, δείχνει εντελώς διαφορετικός από τον πιο «αστικοποιημένο» αυλικό συνονόματό του στο πλαίσιο των ημιτελετουργικών θεαμάτων που συμμετέχει. Στις εν λόγω παλλαϊκές γιορτές επικρατεί ένα γενικό

¹⁴ Érasme, *Éloge de la folie*, tr. P. Nollhac, GF- Flammarion, Paris, 1964, σελ. 29.

πνεύμα «ανοησίας», όπου «η ανοησία αυτή επικεντρώνεται σε ορισμένα θεάματα που θεωρούνται σαν «μπουφόνικοι χοροί» και «παιχνίδια τρελών», διάφοροι «κομπάρσοι» ειδικεύονται στην «τρέλα» και αρχηγός τους είναι μια γκροτέσκα μεταμφιεσμένη φιγούρα, ο Κλόουν ή «Τρελός» *par excellence*: η Welsford βλέπει εδώ στην φιγούρα αυτή με το μαυρισμένο πρόσωπο, το τομάρι του μοσχαριού και την ουρά της αλεπούς τον πιθανό χαρακτήρα του - ιερού ίσως - εξιλαστήριου θύματος (και κατά τον ίδιο τρόπο και του γουριού, φυλαχτού δηλαδή για το κακό μάτι), αφού συχνά λοιδορείται ή θανατώνεται στην θέση του ψευδοβασιλιά, «αίροντας» έτσι τις αμαρτίες της κοινότητας.¹⁵ Πρόκειται δηλαδή για ρόλο που εξ αρχής παίζεται σε «σκηνή». Γενικά, η Welsford βλέπει την μεταπήδηση του «τρελού»/κλόουν από το τελετουργικό θέαμα προς την θεατρική σκηνή ως του ηθοποιού εκείνου που μπορεί να παίζει τον χαζό ή «τρελό» και εν τέλει τον διαβολάκο [Vice] στους πλανόδιους μεσαιωνικούς θιάσους, και στην τυπικά «επίσημη» μεσαιωνική θεατρική σκηνή (*mystery plays/mystères* – μυστήρια, *morality plays/moralités* - ηθολογίες, *farces* - φάρσες), μέχρι την κανονικοποίησή του στον βασικό τύπο κωμικού ηθοποιού εν γένει του ελισαβετιανού θεάτρου.¹⁶ Ο όρος κλόουν φτάνει δηλαδή να καλύπτει συνολικά την έννοια του ιδιότυπου, έντονα αυτοσχεδιαστικού κωμικού ηθοποιού. Γενικά, η οξυδερκής διάκριση που κάνει η Welsford στηρίζεται στο γεγονός ότι οι «τρελοί», οι αυλικοί «τρελοί» που δεν «παίζουν» σε κάποιο είδος σκηνής, και τα παράσιτα, αποτέλεσαν πραγματικούς «θεσμούς» μέσα στην κοινωνία, πράγμα που δεν μπορεί να ειπωθεί για τους κλόουνς, ακόμα και αν οι σχετικοί ηθοποιοί κουβαλούσαν την περσόνα τους και εκτός σκηνής.¹⁷ Δεδομένου ότι ο πιο «ραφιναρισμένος» σεξπηρικός «τρελός» ήταν εν τέλει αυτός που έμελε να πλάσει το στερεότυπο του «τρελού», και δεδομένου ότι ο άξεστος κλόουν σχετίστηκε στενά με τον «τρελό» και κράτησε κάτι τόσο από την «ανοησία» του όσο και από την «σοφία» του, μπορούμε να κρατήσουμε τη διάκριση

¹⁵ Welsford, 71-72. Εδώ παραπέμπει και ο Starobinski, προκειμένου να γενεαλογήσει το χριστιανικό ανάλογο του κλόουν του ως θυσιαζόμενου σωτήρα. Για τον «τρελό» της υπαίθρου ως καταγόμενο από ρωμαϊκά θυσιαζόμενα θύματα, βλ. και E.K. Chambers, σελ. 388, 141.

¹⁶ Welsford, ο.π., σελ. 274, 282-284, 286, ακολουθώντας τον Chambers, ο.π., 181 επ., και ως προς την άποψη ότι η διαδρομή αυτή οδηγεί στον σύγχρονο επαγγελματία ηθοποιό, που δεν είναι πια ούτε ο χωρικός των γιορτών της υπαίθρου, ούτε ο αστός της συντεχνίας. Βλ. και Billington, ο.π., 23-28

¹⁷ Η Billington, στην πιο πρόσφατη μελέτη πάνω στον Άγγλο «τρελό», βλέπει μια πραγματική κοινωνική διάσταση της έννοιας του κλόουν στο μέτρο που διαποτίζει και διαμορφώνει τον Άγγλο αυλικό «τρελό» με την άξεστη, έντονα σωματική, ανεύθυνη φύση του. Εν τέλει, ωστόσο, παραδέχεται ότι είναι ο Shakespeare και ο «εκλεπτυσμένος» κωμικός ηθοποιός του Robert Armin, πάνω στον οποίον και θα διαμορφώσει τους ρόλους των «τρελών» του, αυτοί οι οποίοι θα αλλάξουν – έστω πρόσκαιρα – το μοντέλο του άξεστου «τρελού» προς εκείνο το πιο εκλεπτυσμένο του πνευματώδους σοφού-«τρελού». Και ότι, μετά τον θάνατο αυτών των δύο, ο «τρελός» στη φθίνουσα πορεία του από τις αυλές προς τα λαϊκά πανηγύρια, ξαναστράφηκε προς μια πιο άξεστη, χωριάτικη υπόσταση (49).

του «χοντροκομμένου», γκροτέσκου σωματικού στοιχείου του κλόουν με την αμφίσημη πνευματική του κατάσταση.¹⁸ Τούτο ενισχύθηκε ιδιαίτερα στη συνέχεια και από το γεγονός ότι η σύγχρονη μορφή του, όπως παγιώθηκε απ' το τσίρκο όπου πρωτοεμφανίζεται στην Αγγλία και στη Γαλλία τον 18^ο αι., προέκυψε μέσα από την «επέλαση» των μπουφόνων της commedia στην Ευρώπη. Είναι χαρακτηριστικό το πόσο κοντά βρίσκεται με τον μπουφόνο, ο ίδιος ο Henke βλέπει την στενή αντιστοιχία του Άγγλου κλόουν και του όψιμου Ιταλού μπουφόνου, θεωρώντας ουσιαστικά και τους δύο ως «χωριάτες» και «ηθοποιούς».¹⁹ Η πορεία τους εξάλλου σε σχέση με το θέατρο είναι κοινή με αμφοτέρους να έχουν την ίδια αυτοσχεδιαστική, «αντιθεατρική» λειτουργία στο ελισαβετιανό θέατρο και την commedia αντίστοιχα.

II. Ιδιότητες

Ο σωρευτικός μπαχτινικός χώρος του μεσαιωνικού και αναγεννησιακού καρναβαλιού, αποτελεί έναν κατ' αρχήν διαφωτιστικό χώρο συμφραζομένων εντός των οποίων διαμορφώθηκαν οι παραπάνω τύποι. Επειδή το *καρναβαλικό* αποτελεί κατ' ουσίαν μια μεγένθυση της «τρέλας» και του μπουφονισμού, μια συλλογική τους προβολή, επιτρέπει να τεθούν κατ' αρχήν κάποια θεμελιώδη κοινά στοιχεία των τύπων αυτών με το καρναβάλι, όπως το *καρναβαλικό γέλιο* – οικουμενικό, όπου όλοι γελούν με όλους και αυτός που γελά, δεν εξαιρείται απ' το γέλιο του -, η *παρωδία* και το *λαϊκό χιούμορ*, η *αμφισημία* και η *χαρούμενη σχετικότητα*, η *ελευθεροστομία* και η *παρωδία*, η *σωματική αρχή* και το *ρεαλιστικό γκροτέσκο*,²⁰ αλλά συγχρόνως και να αναδείξει και την ιδιαιτερότητά τους σε σχέση με την καρναβαλική *οικουμενικότητα* και, εν τέλει, την πιο περίπλοκη σχέση τους με την κοινότητα.

1. Ξεκινώντας πρώτα απ' όλα από την έννοια και το πνεύμα της οικουμενικότητας, πρέπει εξ αρχής να πω πως τόσο ο «τρελός» όσο και ο

¹⁸ Για την σωματικότητα του κλόουν, βλ. σχετικά Meredith Anne Skura, *Shakespeare the Actor and the Purpose of Playing*, The University of Chicago Press, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, 57-60, και Nora Johnson, *The actor as playwright in Early Modern Drama*, Cambridge University Press, 2003, 24.

¹⁹ Robert Henke, ο.π., 15. Ο Henke βλέπει ειδικά την χωριάτικη και ζωική καταγωγή των buffoni-zanni παρομοιάζοντας την αφελή ανοησία τους με τους σεξπηρικούς κλόουνς. *Ο.π.*, 23, 56, 64-65. Είναι ενδεικτικό της κυκλοφορίας και σχέσης αυτών των εννοιών ότι σε λαϊκές φυλλάδες με αφηγήσεις περιπετειών και παραστάσεων διάσημων μπουφόνων, απεικονίζεται μια ξυλογραφία με τον μπουφόνο στον Άδη, μπροστά έναν σατυρόμορφο Πλούτωνα, και πίσω του έναν «τρελό».

²⁰ Bakhtin, *Rabelais and His world*, μτφρ. Hélène Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1984, 6-21, 66, 70-73, 84-90, 290 κ.α. Βλ. και στο Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Α. Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2000, σελ. 196 επ.

παρασιτικός μπουφόνος είναι μορφές που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στέκουν ξέχωρα από τον κόσμο στον οποίο εντάσσονται. Την ίδια στιγμή όμως, ταυτίζονται με έναν αντανακλαστικό τρόπο με τον κόσμο αυτό, είτε καθρεφτίζοντας τον εαυτό τους πάνω του, είτε με κείνον να καθρεφτίζεται στον εαυτό τους. Η θέση τους στην κοινότητα ενέχει κατ' αρχήν αυτήν την τρόπο τινά αντιφατική και μαζί διαθλαστική διάσταση, ένα «εντός-εκτός». Επιπλέον, ειδικά η θέση του «τρελού», ενέχει και έναν «τρίτο» πόλο: την σχέση με το θείο, μέσα απ' την οποία γνωρίζει την «αλήθεια», για τον εαυτό του και την κοινότητα. Πρόκειται συνολικά για μια σπερματική θέση που, όντας πολύπλευρη, όχι μόνο πρωτοέδωσε, κατά την άποψή μου, μια έννοια υποκειμένου, αλλά και κάθε φορά η χρήση ή μόχλευση κάποιων απ' τα στοιχεία της πρωτοέδωσαν κι από μια διαφορετική τέτοια έννοια.

Όπως είδαμε παραπάνω, στις μεσαιωνικές λαϊκές γιορτές της υπαίθρου, ο «τρελός», που είναι ρόλος κληρονομικός, παρουσιάζεται ως μια ιδιότυπη περσόνα που αναδιπλασιάζει και τελικά εκπροσωπεί μοναδικά το γενικό πνεύμα της «τρέλας». Περαιτέρω όμως, το πρόσωπο αυτό δεν είναι κεντρικό στο θέαμα, αλλά στέκει συχνά γύρω από τον πρωταγωνιστή (ψευδοβασιλιά) ή και έξω από την όλη «παράσταση», ερχόμενο κάποιες φορές στο κέντρο για να αντικαταστήσει αυτόν τον τελευταίο που εκπροσωπεί την κοινότητα, στον ρόλο του εξιλαστήριου θύματος, ή του γουριού: πρόκειται συνολικά για μια θέση που διαχωρίζει τον «τρελό» από την κοινότητα την ίδια στιγμή που λειτουργεί εντός της και μάλιστα την εκπροσωπεί συνοπτικά. Διαφαίνεται δηλαδή στην σχέση της κοινότητας και του «τρελού» μια αμοιβαία θέση συμβολικής ταύτισης και απόστασης μαζί. Παράλληλα όμως, η Welsford βλέπει συγχρόνως σε αυτά τα πρώιμα μεσαιωνικά χρόνια και μια ακόμα σχέση, εξίσου βασική στις πεποιθήσεις των ανθρώπων για την έννοια του «τρελού»: το είδος εκείνο της θεϊκής ή δαιμονικής κατάληψης ή έμπνευσης, που συνδέει τον κατά κυριολεξία τρελό με τον αυλικό ποιητή και τελικά, σε μια πορεία πτώσης του τελευταίου, με τον «τρελό», ο οποίος όμως έτσι γνωρίζει την «αλήθεια» (Welsford, 75 επ.). Όπως αναφέρει ο Walter Kaiser, κατά τον μεσαίωνα υπήρξε ισχυρή πεποίθηση ότι η «φλυαρία» του «φυσικού» τρελού αποτελούσε με έναν τρόπο θεϊκή φωνή.²¹ Έτσι, στις λαϊκές γιορτές, όταν όλοι συχνά φέρονται ως «τρελοί», μιμούμενοι τον «Τρελό», δεν το κάνουν μονοσήμαντα πάνω στη βάση της γελοιοότητας και της

²¹ Walter Kaiser, «Wisdom of the Fool» στο *The New Dictionary of the History of Ideas*, επιμ. Maryanne Cline Horowitz, Charles Scribner's Sons, 2004, τ. 4, σελ. 517

σωματικής/πνευματικής ελευθερίας που επιτρέπει η «βλακεία», αφού υφέρπει πάντα ένας σεβασμός της ιερότητας και μια απειλή του δαιμονικού.

Ο αυλικός «τρελός» που ήδη «ανθεί» κατά τα τέλη του μεσαίωνα, και που ενδεχομένως κουβαλά κάτι από την παράδοση του λαϊκού προγόνου του,²² συνιστά κατ' αρχήν πηγή διασκέδασης και στέκει χωριστά από τους συνανθρώπους του λόγω των πνευματικών του δυσμορφιών, φυσικών και εν συνεχεία τεχνητών (Welsford, 55, 58-61, 119). Ο τεχνητός «τρελός» στην πραγματικότητα μιμείται τον φυσικό, επωμιζόμενος δικαιώματα και υποχρεώσεις σε ένα ιδιότυπο μίγμα *συνειδητής γελοιοότητας και γελοιοποίησης*, γελοιοότητας που αντισταθμίζεται συγχρόνως με «σοφία» και ελευθεροστομία η οποία δικαιούται να γελοιοποιεί τους άλλους. Η γνωστή παρδαλή στολή του, συμβολίζει ακριβώς την θέση του, την σύμβαση δηλαδή βάσει της οποίας εντάσσεται στο κοινωνικό σύνολο.²³ Όμως αυτή η απόσταση που τον χωρίζει από τους υπόλοιπους, εύκολα γίνεται «αποστασιοποίηση» και εν τέλει συνειδητή, στοχευμένη ταύτιση: ο «τρελός» «επιστρέφει» στο σύνολο μιμούμενος και παρωδώντας τους πάντες, εκμαιεύοντας την «τρέλα» που ενυπάρχει σε όλους, στην βάση του μετέπειτα ερασματικού προτύπου με βάση την εμβληματική φράση του Εκκλησιαστή που επικαλείται, ότι *Numerus stultorum est infinitus*, ότι «όλοι είναι τρελοί», και του ανάλογου σεξπηρικού στερεότυπου για τον κόσμο ως «μιας μεγάλης σκηνής των «τρελών» [great stage of fools].²⁴ Όπως αναφέρει ο Harry Levin, η παραδοσιακή λειτουργία του «τρελού» είναι να δείξει ότι και ένα άλλο άτομο, κάτω από το κοινωνικό του ή «προσωπικό» του ένδυμα, είναι κι αυτό «τρελό», πράγμα που πετυχαίνει φυσικά αφού όλοι «από κάτω» είναι «τρελοί».²⁵ Εν τέλει, η αντιφατική αυτή παρουσία στην κοινότητα συνοψίζεται στην – αρχετυπική αλλά ιστορικά καθ' όλα πραγματική - σχέση του «τρελού» με τον βασιλιά, ο οποίος συμβολοποιεί το «σώμα» της κοινότητας και επικυρώνει το εύρος και την συνοχή της [body politic]. Μέσα από αυτήν την – επίσης ανταντακλαστική, αμφίσημα - σχέση με τον βασιλιά, ο

²² Η στολή του - αγγλικού - αυλικού «τρελού» έφερε συχνά ένα ζευγάρι αυτιά γαϊδάρου, και λιγότερες φορές λυρί πετεινού (όπως π.χ. ρητά στον *Βασιλιά Αηρ*), στοιχεία που τον συνδέουν ίσως με τον «τρελό» της υπαίθρου, υπενθυμίζοντας την ζωική, τελετουργική καταγωγή του εξιλαστήριου θύματος.

²³ Το οποίο δεν θα πρέπει να ταυτίζεται αποκλειστικά με την αυλή, αφού κατά την Αναγέννηση που ο «τρελός» γίνεται πια μόδα, κάθε κοινότητα ή και ολόκληρη πόλη, αδελφότητα και συντεχνία, ακόμα και ταβέρνα, έχει τον «τρελό» της.

²⁴ Erasmus, LXIII, ο.π., σελ. 82 και Shakespeare, *Βασιλιάς Αηρ*, IV.6.183-184. Στις γαλλικές *sotties*, όπως θα δούμε παρακάτω, όλοι οι ρόλοι παίζονταν από «τρελούς» μεταμφιεσμένους σε ρόλους, μέχρι την έλευση της «Mère-Folle» ή του «Prince de Sots» οπότε και οι «ηθοποιοί» πετάγαν τα ρούχα για να αποκαλυφθούν από κάτω με την στολή του «τρελού».

²⁵ Harry Levin, *The Question of Hamlet*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη, 1959, σελ. 123. Για την «προβολή» του «τρελού» στους «μη τρελούς», βλ. και Willeford, ο.π., σελ. 44 επ.

«τρελός» επανέρχεται στο κέντρο της κοινότητας την ίδια στιγμή που δεν παύει να είναι στην άκρη της, συναντά το είδωλό του απέναντί του, εκεί ακριβώς που απευθύνει την παρωδιακή κριτική του, την ίδια στιγμή που δεν μπορεί να εκφύγει του ατομικού, «αποκλειστικού» του χώρου (Βλ. και Willeford, 146 επ.). Κατ' αυτόν τον τρόπο, στην σεξπηρική πια λογοτεχνία, ο «τρελός» φτάνει να καθρεφτίζεται στα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου όσο και να τα καθρεφτίζει, αποτελώντας πάντα ένα *punctum indifferens* κατά την διάσημη έκφραση της Welleford.

Συνολικά, αυτή η ταυτόχρονη σχέση που περιγράφηκε παραπάνω, σηματοδοτεί κατ' αρχήν την θέση του «τρελού» ως «εντός-εκτός» της κοινωνικής δομής και έχει ως αποτέλεσμα τόσο ότι ο «τρελός» δεν τίθεται ποτέ εκτός κοινωνίας, ούτε όμως και πραγματικά ενσωματώνεται. Ο Willeford, απορρίπτοντας μια διάκριση ανάμεσα στον ερασιμακό «τρελό» που συνιστά τον «καθένα» [everyman], και στον σεξπηρικό ως τον «ξένο» [outsider], κάνει σωστά λόγο για μια «δυναμική διαδικασία» μεταξύ των δύο τύπων (Willeford, 238). Πρόκειται πράγματι για μια δυναμική θέση, που όμως δεν είναι λιγότερο αντιφατική και εν τέλει, δυνητικά αμφίσημη και πλεγματική. Τούτη η θέση, θα έλεγα πως ξεχωρίζει τον «τρελό» από οποιονδήποτε «άλλο» ή «ξένο» επειδή το είδος της ετερότητάς του, που θα λέγαμε με σημερινούς όρους, είναι εγγενές στην κοινότητα, αποτελεί «φυσικό» μέρος της.

Θα πρέπει να θεωρήσουμε τον τεχνητό «τρελό» ως μια συνείδηση αυτής της θέσης. Κατά τον ίδιο τρόπο, η θέση του θεατή απέναντι στον «τρελό», παρουσιάζεται εξίσου αντιφατική, μια θέση απόστασης και ταύτισης, που κινείται ανάμεσα στον ιερό σεβασμό και το οικουμενικό γέλιο απ' τη μια και την εξευτελιστική γελοιότητα και την ανωτερότητα απ' την άλλη, στην αναγνώριση από τον καθένα της «τρέλας» εντός του ως μιας ιδιότυπης *condition humaine*, και της ανώδυνης άρνησής της ειδικά για τον εαυτό του μέσω της υποτίμησης του «τρελού», μέσα από την εξ αντιδιαστολής συνείδηση του εαυτού ως μη «τρελού» (Βλ. και Willeford, 30-32). Οι άνθρωποι μετέχουν μέσω του «τρελού» σε αυτή την αντίφαση, της οποίας ο τελευταίος ανάγεται σε συλλογικό φορέα.

Με τον παρασιτικό μπουφόνο, όπως τον ορίσαμε συνολικά, τα πράγματα είναι παρόμοια. Για τον Bakhtin, το καρναβαλικό σώμα είναι συλλογικό και συνδέεται με τη γη και με τον κόσμο συνολικά, κάτι που εκφράζεται στο «ανοιχτό γέυμα», όπου όλοι τρώνε και πίνουνε ενωμένοι και ίσοι, με την χαρά του γεύματος να παραπέμπει στις καλύτερες μέρες του μέλλοντος, σε έναν *ουτοπικό* τόνο *υπεραφθονίας*. Αφιερώνοντας ένα μικρό κεφάλαιο στην εικόνα και τη λογοτεχνία του *συμποσίου*, ο

Bakhtin επισημαίνει ότι η οικουμενικότητα του γεύματος ξεκινάει από τα αρχετυπικά κοινωνικά συστήματα, όπου η εργασία της συλλογής τροφής και το ίδιο το γεύμα ήταν λειτουργίες αδιαχώριστες και μάλιστα, όχι πράξεις με σκοπό την κάλυψη απλώς μίας βιολογικής ανάγκης, αλλά μια συνολική κοινωνική πράξη, ένα ενιαίο και συλλογικό φαινόμενο. Τα στοιχεία αυτά εξηγούν την διαχρονικότητα της εικόνας του συμποσίου στον ανθρώπινο πολιτισμό (*Rabelais*, 18-19, 278, 281 – 283).

Απέναντι σε όλα αυτά, το παράσιτο είναι προφανώς ό,τι λέει το ίδιο το όνομά του: αυτός που προσπαθεί να εξασφαλίσει μια θέση στο γεύμα, χωρίς να έχει επίσημη πρόσκληση ή κανονικό δικαίωμα.²⁶ Είναι προφανές ότι το παράσιτο όχι μόνο δεν ανήκει «κανονικά» στο συμπόσιο, αλλά, όταν γίνεται τελικά δεκτό, γίνεται ακριβώς με την προϋπόθεση του παρασιτισμού του. Ο παρασιτισμός, που είναι πάντα εκατέρωθεν συνειδητός, είναι η δική του (μη) «συμβολή» στην εργασία συλλογής της τροφής και στο γεύμα, και γι' αυτό και αποτελεί το θεμέλιο του αυτοεξευτιλισμού του ως «παράστασης». Θα λέγαμε ότι ο μπουφόνος – και ο «τρελός» εξίσου – κερδίζει το φαί του και την θέση του στην κοινότητα προσφέροντας τον εαυτό του ως παράσταση υπό ελάχιστα κολακευτικούς όρους, γίνεται εξ αυτού δεκτός από την κοινότητα, την οποία έχει ανάγκη.²⁷ Εν τέλει, κατά τον ίδιο τρόπο, μέσα από την συνειδητή του γελοιότητα που τον οδηγεί στην ελευθεροστομία, ο παρασιτικός μπουφόνος «επιστρέφει» στο σύνολο μιμούμενος και παρωδώντας τους συνδαιτυμόνες του, το οποίο συνιστά και τον πυρήνα της «τέχνης» του. Η γελοιότητά του και η κατωτερότητά του διαχέεται ως γελοιοποίηση, καθιστώντας τους συνδαιτυμόνες του αντανάκλασεις του μπουφονισμού του και τον ίδιο αντανάκλαση όλων αυτών που μιμείται, αφού η τέχνη του, πολύ περισσότερο από του «τρελού»,

²⁶ Ο Bakhtin δεν εξετάζει καθόλου το παράσιτο και περαιτέρω τον μπουφόνο, όπως ακριβώς άλλωστε δεν εξετάζει ξεχωριστά και τον «τρελό». Η έννοια του παρασίτου καθ' εαυτού δεν έχει εκλείψει φυσικά ούτε κατά την Αναγέννηση, έστω στην λογοτεχνία της. Στον Boccaccio υπάρχουν αρκετές ιστορίες όπου πρωταγωνιστούν παράσιτα, ενώ ακόμα και σε αυτόν τον Rabelais, ο Πανούργος αυτοσυστήνεται στον καλοφαγά Πανταγκρούελ και στην παρέα του σε δεκατρείς γλώσσες, πραγματικές ή φανταστικές, ως εκείνος ο πεινασμένος που θέλει να προσκολληθεί στην συντροφιά προκειμένου να του δώσουν να φάει. Ο Bakhtin προφανώς κάνει σκόπιμη παράλειψη σε κάτι που είναι *contra* στα εξιδανικευτικά επιχειρήματά του περί οικουμενικού γεύματος που τους καθιστά όλους ίσους στο τραπέζι – και μου φαίνεται εν τέλει ο μόνος λόγος που να εξηγεί την εκκωφαντική απουσία του *Ανιμισιού του Ραμό* στην γενεαλογία του ρεαλιστικού γκροτέσκου που στήνει στην εισαγωγή του βιβλίου του, στο σημείο ανάμεσα στον Sterne και τους ρομαντικούς.

²⁷ Η ίδια αυτή η ενστικτώδης ανάγκη τους και ο αυτοϋποβιβασμός τους, κάνει συχνά τα παράσιτα «αδίστακτα» δίνοντας ένα βασικό χαρακτηριστικό τους: τον κυνισμό και την απατεωνιά, την σκληρότητα απέναντι στον συνάνθρωπο και ακόμα και την σωματική βία, όχι όμως με κανέναν ηρωικό τρόπο αφού αυτά συνυπάρχουν με χαρακτηριστική θρασυδειλία, σ' ένα πνεύμα πολύ μακρινό από αυτό που περιγράφει ο Bakhtin. Η θέση αυτή τον καθιστά εγγύτερα σε έναν άλλο, πιο «περιπετειώδη» αρχετυπικό λογοτεχνικό τύπο, τον «κατεργάρη» [trickster].

βασίζεται στην σωματική – υπό μία έννοια δηλαδή στην κυριολεκτική – μίμηση. Για τον Bakhtin το γκροτέσκο καρναβαλικό σώμα που είναι το «ανοιχτό σώμα», όπως θα δούμε, ενώνει τον άνθρωπο με τον κόσμο και σε μια αναλογία, η παραμόρφωση του μπουφόνου τον ενώνει με τους άλλους σβήνοντας τον ατομικό σωματικό του χαρακτήρα, που αποτελεί και την βάση της παρασιτικής του θέσης.

2. Για τον Bakhtin, το καρναβάλι συνιστά μια *«αθροιστική, υπαίθρια θεατρική παρουσίαση με τελετουργικό χαρακτήρα»*. Ο Bakhtin πρωτοθέτει ουσιαστικά τον βασικό χαρακτήρα του καρναβαλιού, την *θεατρικότητα*, η οποία διαθέτει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό: *«Το καρναβάλι είναι ένα θέαμα χωρίς σκηνή, χωρίς διαχωρισμό ανάμεσα σε ερμηνευτές και θεατές»* (Ντοστογιέφσκι, 196), η «θεατρική δράση» είναι η ίδια η (καρναβαλική) ζωή των συμμετεχόντων. Ο κόσμος ως θεατρική σκηνή ωστόσο, το *θέατρο του κόσμου* [theatrum mundi], είναι ένα μεσαιωνικό-αναγεννησιακό θέμα που υπερβαίνει το καρναβάλι – το οποίο, αντίθετα απ' ό,τι το θέλει ο Bakhtin, αποτελεί εν τέλει μια, ιδιότυπη έστω, «σκηνή» - και άπτεται του βασικού άξονα της φιλοσοφικής σκέψης της εποχής για την διάκριση μεταξύ είναι και φαίνεσθαι, την φύση των ρόλων στην κοινωνία, αλλά και σε ένα θρησκευτικό έρεισμα κατά το οποίο στο μεγάλο θέατρο του κόσμου όλοι παίζουνε τον ρόλο που τους προόρισε ο θεός.²⁸

Προκειμένου να προσδιορίσουμε το είδος της υπόστασης του «τρελού» και του παρασιτικού μπουφόνου που αντιστοιχεί στην θέση που κατέχουν κατά τα παραπάνω, μπορούμε να αντιγράψουμε από τον Bakhtin την φύση της καρναβαλικής γιορτής, που προσομοιάζει με την «καλλιτεχνική» μορφή του δρώμενου και του θεάματος, ένα ενδιάμεσο ζώης και τέχνης που οι σκηνικοί προβολείς θα κατέστρεφαν, όπου δεν υπάρχει διάκριση μεταξύ «ηθοποιών» και θεατών, *«η ίδια η ζωή στη μορφή ενός είδος παιχνιδιού»* (Rabelais, 7). Την ίδια θέση σπεύδει να αποδώσει ο Bakhtin στους «τρελούς» σε μια απ' τις ελάχιστες σχετικές αναφορές του

*«Ήταν οι διαρκείς, διαπιστευμένοι αντιπρόσωποι του καρναβαλικού πνεύματος την καθημερινή ζωή εκτός εποχής καρναβαλιού. Σαν τον Triboulet στον καιρό του Φραγκίσκου Ι, δεν ήταν ηθοποιοί που έπαιζαν τους ρόλους τους σε μια σκηνή, όπως οι κωμικοί ηθοποιοί αργότερα παρίσταναν τον Αρλεκίνο, τον Χάνσβουρστ κλπ., αλλά παρέμεναν «τρελοί» και κλόουνς οποτεδήποτε και οπουδήποτε εμφανίζονταν. Ως τέτοιοι αντιπροσώπευαν μια ορισμένη μορφή ζωής, που ήταν πραγματική και ιδανική μαζί. Στέκονταν στα σύνορα μεταξύ ζωής και τέχνης, σε έναν παράξενο ενδιάμεσο κόσμο».*²⁹

²⁸ Για την κυρίαρχη θέση που έχει το theatrum mundi στην αναγεννησιακή θεώρηση του κόσμου, βλ. Skura, ο.π., ix-xi, 1, 52-53. Για μια κοινωνιολογική προσέγγιση του theatrum mundi στην ιστορικότητά του, ως ένα θέατρο κοινωνικών ρόλων βλ. Ρίτσαρντ Σένετ, *Η Τυρρανία της Οικειότητας, ο Δημόσιος και Ιδιωτικός Χώρος στον Δυτικό Πολιτισμό*, μτφρ. Γιώργος Μέρτικας, Νεφέλη, Αθήνα, 1999, 55-64.

²⁹ Ο.π., σελ. 8. Εδώ συμφωνούν πλήρως με την Welsford, ενδεικτικά ο.π., xii, 28. Ο Triboulet υπήρξε ο διασημότερος Γάλλος «τρελός», που μυθοποίησε ο Rabelais, αλλά και ο Hugo.

Η θεατρικότητα, που είναι το βασικό συστατικό αυτού του θεάματος-εαυτού, καταλαμβάνει τόσο το σωματικό όσο και το γλωσσικό πεδίο. «Τρέλες», γελοιότητες, φάρσες και παιχνίδια, μιμήσεις, γκριμάτσες και κωμικές χειρονομίες, γρίφοι, αγώνες «πνεύματος» και αυτοσχέδιου στίχου, χορός και τραγούδι - η σχέση του «τρελού» με ό,τι σήμερα θα ονομάζαμε *performance* φαίνεται ευθεία, και δεν πρέπει να προκαλεί εντύπωση το γεγονός πως κατά τα μεσαιωνικά χρόνια, οι πλανόδιοι «ηθοποιού» περιφέρονταν ως «διασκεδαστές» με την στολή του αυλικού «τρελού».³⁰

Αντίστοιχη είναι και η λειτουργία του μουφόνου στο τραπέζι. Όπως αναφέρει η Welsford «Ο μουφόνος...είναι ένας κωμικός χαρακτήρας που χρησιμοποιεί το άμεσο περιβάλλον του συγχρόνως ως σκηνή και ως κοινό, και συχνά αφηγείται ιστορίες ή αυτοσχεδιάζει ποιήματα» (26-27). Όπως τα παράσιτα της αρχαιότητας, οι μουφόνου των μεσαιωνικών χρόνων «έλεγαν πρόστυχα ανέκδοτα, παρωδούσαν ανθρώπους όλων των επαγγελμάτων και των φυλών, μιμούνταν ζωντανούς ανθρώπους, παραμόρφωναν τα κορμιά τους, εκτελούσαν ακροβατικά κόλπα, κοροΐδευαν και προσέβαλαν τα πιο αξιότιμα μέλη της συντροφιάς στην οποία βρίσκονταν» (4-6, 15), και το οξύ πνεύμα τους συχνά συνδύαζε πραγματική μόρφωση με καπρίτσια και, χειρότερα, κόλπα και παλιανθρωπιές που μετά γίνονταν στα ίδια τους τα στόματα φουσκωμένες αφηγήσεις και αναπαραστάσεις (13, 23). Ο Henke, στο πιο επαγγελματικό επίπεδο που έλαβε η τέχνη του μουφόνου, κάνει επίσης λόγο για ένα είδος περφόρμανς που στηρίζεται κυρίως στην ικανότητά του στις *προσωποποιήσεις ανθρώπινων τύπων και στις μιμήσεις ζώων* που μπλέκονταν συχνά μεταξύ τους, αλλά και στην αυτοσχεδιαστική απαγγελία και το τραγούδι, τα ακροβατικά και τις ταχυδακτυλουργίες, όλα αυτά βασισμένα κυρίως στις φωνητικές εναλλαγές συνδυασμένες με γκροτέσκες γκριμάτσες, κινήσεις και χειρονομίες, συχνά εντελώς παράλογες (Henke, 51, 60). Όπως διευκρινίζει εύστοχα η Welsford, και συμφωνεί και ο Henke, «ο αυθεντικός μουφονισμός δεν είναι συνώνυμο της ηθοποιίας. Ο μουφόνος προσφέρει τη μεγαλύτερη απόλαυση με το να είναι πάνω απ' όλα ο εαυτός του» (Welsford, 27).

Συνολικά, εξετάζοντας τον «τρελό» και τον μουφόνου μέσα στο γενικό καρναβαλικό πνεύμα, βλέπουμε ότι παρουσιάζουν εκ των πραγμάτων έναν αναδιπλασιασμό αυτού του πνεύματος. Εξ αυτού ωστόσο, παγιώνουν τις καρναβαλικές έννοιες της αμφισημίας, της παρωδίας και της ειρωνίας ως έννοιες «καλλιτεχνικές», με την έννοια της πλέον συνειδητής χρήσης τους για την παραγωγή

³⁰ Welsford, 120-122, Βλ. Φύλλης Χάρτνολ, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρ. Πατεράκη, Υποδομή, 36-37

ενός είδους θεάματος - που δεν απέχει, ωστόσο, απ' τον προσδιορισμό του «εαυτού» και των άλλων. Τούτο όμως έχει ως αποτέλεσμα να εισέλθουν εν συνεχεία στην λογοτεχνία στην ίδια ακριβώς θέση, κουβαλώντας αυτήν την ίδια την εγγενή καλλιτεχνικότητα της μορφής τους εντός ενός καλλιτεχνικού έργου. Κι αυτό, με τη σειρά του, σηματοδοτεί εκ των πραγμάτων έναν νέο αναδιπλασιασμό – αν όχι πολλαπλασιασμό -, και εν τέλει προνομιακή μορφή συνείδησης της καλλιτεχνικής διαδικασίας και του καλλιτεχνικού υποκειμένου εντός του έργου, δηλαδή ένα ξεκάθαρο βήμα προς την αυτοαναφορικότητα, που έστω και με τον πιο διαφορετικό τρόπο, τόσο το θέατρο της commedia dell' arte, όσο και του Shakespeare δεν παρέλειψαν να κάνουν.

3. Το είδος της μίμησης που βρίσκεται στο κέντρο της λειτουργίας του «τρελού» και του μπουφόνου, και που αναφέρθηκε παραπάνω ως αντανάκλαση ή «καθρέφτισμα», αποτελεί την πρώτη ύλη της επανάστασης που έφερε η λογοτεχνία της Αναγέννησης και αξίζει να ειπωθεί από πιο κοντά. Προκειμένου να γίνει κατανοητή η φύση της, πρέπει κανείς να κοιτάξει κατ' αρχήν το έμβλημά της, που υπήρξε ακριβώς το ίδιο το ραβδί του «τρελού»: στην άκρη του ραβδιού υπάρχει συχνά ένα κεφάλι «τρελού», ακριβές αντίγραφο του «τρελού» που το κρατάει.³¹ Με αυτό, ο «τρελός» ανοίγει κουβέντα με τον εαυτό του, ενώπιον των «θεατών» του.

Ο «τρελός», σε μια ενδιαφέρουσα δυαδικότητα/διχαμό, θέτει κυριολεκτικά απέναντί του τον εαυτό του, και αναγνωρίζει πως είναι «τρελός», το οποίο, στην απόλυτα λογική αυτή διαδικασία σημαίνει συγχρόνως ότι αναγνωρίζει τον εαυτό του ως ρόλο, ως μίμηση. Η παραπάνω διαδικασία δείχνει έτσι από τη μια μία αυτοσυνείδηση, και απ' την άλλη μία υπονόμευσή της, απ' το γεγονός ότι πρόκειται εν τέλει για μια αμφίσημη θέση μεταξύ πραγματικότητας και «φαντασίας». Οι θεατές συμμετέχουν με το να αναγνωρίζουν την «τρέλα» στον «τρελό» και άρα την δική τους μη «τρέλα», ωστόσο με τα κόλπα του «τρελού», ο οποίος ταυτίζει συχνά το ομοκέφαλο ραβδί του με τρίτα πρόσωπα με τα οποία ανοίγει κουβέντα προκειμένου να τα παρωδήσει, γίνονται κι αυτοί μέρος της «παράστασης», και εν τέλει, όλοι «τρελοί». Έτσι, οι μιμήσεις ή τα σχόλια του «τρελού» αποτελούν έναν στοχασμό πάνω στο αντικείμενο της μίμησής του, που είναι ο εαυτός του ή και οι άλλοι, αλλά και ταυτόχρονα μια διάχυση τούτης της «αυτοσυνειδησίας» στους άλλους – που μερικές φορές τη νιώθουν καλύτερα με μερικά κατακέφαλα χτυπήματα του ραβδιού (Βλ. και

³¹ Βλ. Chambers, ο.π., 385-386. Βλ. σχετικό οπτικό υλικό στον Willeford, 36-41. Για τον Willeford, τούτο το «σκίπτρο» του «τρελού» αντιστοιχεί σε εκείνο του βασιλιά, ως άξονα του κόσμου (167-170).

Willeford, 33-34). Η λειτουργία αυτή, που στοχεύει στο να αναδείξει ότι «από μέσα» είναι όλοι «τρελοί», ενέχει την έννοια της «παρατήρησης» της κοινότητας, αλλά και των ανθρώπων ατομικά. Οι κλασικοί στίχοι του Shakespeare για τον «τρελό» Φέστε στην *Δωδέκατη Νύχτα*, συμπυκνώνουν την παρουσία του: «*This fellow is wise enough to play the fool / And to do that well craves a kind of wit / He must observe their mood on whom he jests / The quality of persons, and the time...*» (3. I. 59-62).

Η μίμηση του «τρελού» ποτέ δεν είναι απλά «ρεαλιστική», μια «μίμηση της φύσης». Αρχετυπικά, στο άμεσο αναπαραστατικό πεδίο την πυκνότητα αυτής της σχέσης εξέφρασε ο Holbein στα χαρακτηριστικά του για το *Μωρίας Εγκώμιο* του Erasmus: ένας «τρελός» κοιτάζεται σε έναν καθρέφτη με σοβαρό και στοχαστικό ύφος έχοντας βγάλει τη σκούφια του «τρελού» που κρέμεται στο σβέρκο του. Στον καθρέφτη όμως, το είδωλό του τού βγάζει τη γλώσσα φορώντας τη σκούφια.³² Ο καθρέφτης αποτέλεσε εξαιρετικά διαδεδομένο σύμβολο στην Αναγέννηση, και ο «τρελός» αποτελεί την προσωποποίηση του συμβόλου αυτού μέσα στην κοινωνία αλλά και το είδος της αντανάκλασης που σημαίνεται – σχέση που κληροδοτεί στο θέατρο.³³

Αυτό που είναι σημαντικό εν προκειμένω, είναι ότι τούτη η «μίμηση» του τρελού, δεν είναι ειρωνική με την κλασική ρητορική έννοια, δεν είναι δηλαδή μονοσήμαντη, διότι τα παραπάνω πρόσωπα του Holbein ισχύουν ταυτόχρονα. Ο «τρελός», βάσει των ισχυρά αντιφατικών συνδηλώσεων που προσέλαβε ειδικά από τον χριστιανισμό, ως σύμβολο τόσο της αμαρτίας και της (κτηνώδους) ανοησίας όσο και της αθωότητας και σοφίας του Χριστού, όπως θα δούμε παρακάτω, που τον κατέστησε ένα πραγματικό οξύμωρο, αλλά και εκείνων των πιο «τελετουργικών» που έχουν ήδη περιγραφεί και παραπάνω, είναι εγγενώς αμφίσημος. Για τον Bakhtin, η ίδια η καρναβαλική λαϊκή γλώσσα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης στηρίζεται σε μια

³² Βλ. Willeford, ο.π., σελ. 35, ο οποίος και αναφέρει το σχόλιο του Erasmus από επιστολή του, κατά το οποίο ο συγγραφέας, ακολουθώντας την ρήση του Seneca «όταν θέλω να δω έναν «τρελό», δεν έχω παρά να κοιτάξω στον καθρέφτη», λέει ότι το *Μωρίας Εγκώμιον* ήταν ο καθρέφτης όπου του αποκαλύφθηκε ο εαυτός του. Η κυρά «Τρέλα» του διεκδικεί εξάλλου την γνώση της «αλήθειας» για τους ανθρώπους. Η ελληνική έκδοση του *Μωρίας Εγκώμιον*, μτφρ. Στρ. Τσίρκας, Ηριδανός, Αθήνα, 1970, διαθέτει τα σχέδια του Holbein και εκτός από το παραπάνω (σελ. 59), υπάρχει και ένα ακόμα με τον «τρελό» και το ομοκέφαλο ραβδί του (σελ. 90). Εδώ μπορούμε να εντάξουμε και τον διασημότερο μυθικό Γερμανό μπουφόνο, τον Till Eulenspiegel που, στις σχετικές εικονογραφήσεις (Willeford, ο.π., σελ.41) κρατάει σύμφωνα με το όνομά του μια κουκουβάγια, σύμβολο της σοφίας, και έναν καθρέφτη.

³³ Για τον καθρέφτη, βλ. Meredith Ann Skura, ο.π., 149-150, η οποία τον βλέπει ως ένα σύμβολο με το οποίο «αντανάκλαται» τελικά αυτό που βρίσκεται πίσω απ' το φαίνεσθαι. Αναλυτική παρουσίαση του μοτίβου του καθρέφτη, με βάση τη λακανική θεωρία, κάνει και ο Richard Hillman στο *Self-Speaking in Medieval and Early Modern English Drama, Subjectivity, Discourse and the Stage*, Macmillan Press Ltd, Λονδίνο, 1997, με αποκορύφωμα, όπως και στην Skura, τον κατοπτρικό *Πρίγκιπα-Τρελό* Άμλετ, που θα δούμε παρακάτω. Τυπικότερη ωστόσο περίπτωση, όπως την αναφέρει και ο Walter Kaiser (ο.π., 518), ο «τρελός» του Ληρ στον τρόπο που αντικατοπτρίζει τον κύριό του

ριζική αμφισημία, όπου τα πάντα είναι συγχρόνως, στην γενικότερη έννοιά του πράγματος, εγκώμιο και βρισιά, μια ταλάντευση ανάμεσα σε αυτό με το οποίο ταυτίζεται κανείς όσο και παίρνει απόσταση, και πάνω απ' όλα, ο τίτλος «τρελός», που είναι συγχρόνως «σοφός».³⁴ Αντίστοιχα με την παραδοξολογική του φύση και θέση, και η γλώσσα του «τρελού» είναι πάντα ειρωνική και πνευματώδης, αμφίσημη, όπως και η χειρονομία και η μίμησή του. Το χιούμορ,³⁵ το «πνεύμα»,³⁶ η παραδοξολογία,³⁷ το λογοπαίχνιο και ο γρίφος,³⁸ η παρωδία, συνιστούν μια συγκρότηση του νοήματος μέσα από μια άρνηση της καθιερωμένης σχέσης λέξης και νοήματος, του τί αναπαριστούν οι ίδιες οι λέξεις. Το πεδίο του λόγου δοκιμάζεται όταν ο «τρελός» πρόκειται να «πει την αλήθεια» και ο Φέστε της *Δωδέκατης Νύχτας*, όταν τον ρωτούν αν είναι ο «τρελός» της κυρίας του, αυτοπροσδιορίζεται πάνω σ' αυτήν την συνειδητή του θέση: «*I am indeed not her fool, but her corrupter of words*» (3. I. 34-35).

Η κατά τα παραπάνω ρητορική του «τρελού» ωστόσο, λειτουργεί συνολικά υπονομευτικά για κάθε είδους μονοσήμαντη πεποίθηση και αρχή. Για τον Foucault, η τρέλα και η μορφή του «τρελού», που είναι ο «καθένας», αντικαθιστούν τον Θάνατο και τη μορφή του Χάρου κατά την έξοδο απ' τον Μεσαίωνα σε μια κίνηση εσωτερίκευσης της ματαιότητας και του παράλογου του κόσμου που δεν βρίσκεται πια πέρα απ' τη ζωή, αλλά εντός της, εντός του καθένα.³⁹ Παρ' ό,τι ο Foucault το παραγνωρίζει σκόπιμα, τούτο ωστόσο δεν χάνει ποτέ στην πραγματικότητα έναν εύθυμο τόνο, μια γελοιοότητα που το γέλιο της αποτελεί, για τον Bakhtin που βρίσκεται εξίσου μονοσήμαντα στην άλλη άκρη της φουκωικής γραμμής, μια νίκη του ανθρώπου. Έτσι, απέναντι στις κατά τα προηγούμενα συγκροτημένες τεχνικές

³⁴ *Rabelais, 415 – 436* και ειδικά για τον «τρελό» ο.π., 426. Ο Willeford θέτει το δυναμικό του «τρελού» ως νόημα και ανοησία, αξία και απαξία (ο.π., 9)

³⁵ Κατά την Αναγέννηση σημαίνει «παραξενιά του χαρακτήρα», «φυσική ή επιτηδευμένη εκκεντρικότητα, αλλόκοτη συμπεριφορά», εν τέλει «μια ποιότητα λόγου ή πράξης που προκαλεί τέρψη». Βλ. Κατερίνα Κωστήου, *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής, Σάτιρα, Ειρωνία, Παρωδία, Χιούμορ*, Νεφέλη, Αθήνα, 2005, 245, 243

³⁶ Ευφυΐα, που κατά την Αναγέννηση σημαίνει και «η δύναμη να δίνει ευχαρίστηση συνδυάζοντας ή αντιπαραθέτοντας ιδέες: μια ποιότητα λόγου ή γραφής που μπορεί να εκπλήσσει και να ευχαριστεί μέσω του απροσδόκητου». Ο.π., σελ. 261. Όπως αναφέρει η συγγραφέας: «*Η σύνδεση δύο ασύμβατων ιδεών και η ξαφνική αποκάλυψη κρυμμένων διαπλοκών είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της έννοιας. Πολλές προσπάθειες έχουν γίνει να διαχωριστεί το πνεύμα απ' το χιούμορ δίχως μεγάλη επιτυχία*».

³⁷ Για παράδειγμα, για την παραξοδολογική φύση του «τρελού» Φέστε και παραδείγματα της συνειδητής ρητορικής του του παραδόξου, βλ. Roger Warren και Stanley Wells στην *Εισαγωγή στην Δωδέκατη Νύχτα*, Oxford University Press, Oxford/New York, 1998, 56 – 60.

³⁸ Τυπικό παράδειγμα ο «Τρελός» του Ληρ, αλλά και ο Φέστε. Συνολικά, μπορούμε να πούμε ότι ο Άμλετ συγκεντρώνει όλα τα παραπάνω

³⁹ M. Foucault, *History of Madness*, επιμ.. J. Khalfa, μτφρ. J. Murphy and J. Khalfa, Routledge, Λονδίνο, 2006, σελ. 14

του λόγου και την αμφισημία, που εντάσσονται στην ιδιότυπη σοφία του «τρελού», πρέπει να θέσουμε παράλληλα και έναν άλλο λόγο, που φαινομενικά αντιστοιχεί στην άλλη ιδιότητά του, την παράλογη βλακεία, αλλά εν τέλει αποσκοπεί στην ίδια «αντιμιμητική» λειτουργία: στις γαλλικές *sotties*, όπου όλοι οι ρόλοι παίζονται από «τρελούς», αλλά κάποιες φορές και σε σεξπηρικούς «τρελούς» όπως εκείνον του Ληρ, ο γενικός παραλογισμός του κόσμου συχνά βρίσκει την έκφρασή του από ένα είδος ασυνάρτητων, «ανόητων», παρηχητικών λόγων – γλωσσικών παιχνιδιών που ο Bakhtin ονομάζει ως «λεκτικούς παραλογισμούς» γνωστούς στην εποχή τους ως *coq à l'âne*. Ο Bakhtin τοποθετεί την καταγωγή αυτού του ύφους σε μια «σφαίρα μη δημόσιου λόγου» που στηρίζεται σε μια οικειότητα των ανθρώπων, όχι ψυχολογικής πάντως, αλλά κοινωνικής υφής, όπου μέσα απ' την παράλογη ροή τους οι λέξεις, στερεότυπες εκφράσεις και παροιμίες απελευθερώνονται από τα παγιωμένα νοήματά τους και τις αναπαραστάσεις τους (*Rabelais* κλπ, 421-426). Ο Alan Knight παραθέτει ανάλογα παραδείγματα «λεκτικής φαντασίας» που στηρίζονται σε αμφίσημες λέξεις και καταλύουν την επικοινωνιακή λειτουργία της γλώσσας, για να καταδείξει τις *sotties* ως το «μεσαιωνικό θέατρο του παραλόγου».⁴⁰ Όπως αναφέρει ο Allan Ingram, απ' τον 16^ο αιώνα και μετά, υπήρξε μια έξαψη της φαντασίας του κόσμου από τρελούς ή ψευδοτρελούς στίχους, που οδήγησε σε εκδόσεις διαφόρων συλλογών από «ανοησίες και μισοανοησίες», προερχόμενες, υποτίθεται, από την «κλινική» του Bedlam.⁴¹ Η ασυνάρτητη αυτή ροή των λέξεων θέτει σε κρίση το τί αναπαριστούν οι λέξεις, και συγχρόνως αναδεικνύει την ηχητική τους φύση και ένα παιχνίδι νοημάτων που τοποθετεί ως νόημα το ίδιο αυτό το λεκτικό παιχνίδι. Γενικότερα, όπως εξηγεί ο Willeford, το αστείο του «τρελού» και του κλόουν συνιστά μια κίνηση ανάμεσα στο κρυμμένο νόημα και την ανοησία ως παραβίαση του νοήματος, που εν τέλει επαναθέτει τις λειτουργίες της κατανόησής μας, και της αντίληψης για τον εαυτό μας ως «μη» τρελού (Willeford, 50-52).

Για τον μπουφόνο, τα πράγματα είναι λίγο πολύ ανάλογα. Όπως έχει προταθεί και στην αρχή, αυτό που χαρακτηρίζει την δική του «μίμηση», είναι η σωματικότητα, γενικά το υλικό στοιχείο, ακόμα και όταν εμπλέκεται η γλώσσα. Οι τυπικοί μπουφονισμοί, οι γελοίες μιμήσεις του μπουφόνου, στηρίζονται στην *παραμόρφωση*

⁴⁰ Alan E. Knight, *The Medieval Theater of Absurd*, PMLA, Vol. 86, No. 2. (Mar., 1971), 183-189.

⁴¹ Allan Ingram, *The Madhouse of Language, Writing and Reading Madness in the Eighteenth Century*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1998, σελ. 157

του σώματος.⁴² Αυτή η παραμορφωτική αντανάκλαση του αντικειμένου της μίμησης μέσω της *ιδίας* παραμόρφωσης, επιτυγχάνει να αναδείξει μιαν άλλη «αλήθεια» του, αποκαθλωτική. Κατά τον ίδιο τρόπο με τον «τρελό», η τέχνη του μπουφόνου στηρίζεται στην παρατήρηση και τον «σχολιασμό» των άλλων ανθρώπων της κοινότητας στην οποία ανήκει. Οι μιμήσεις και οι παρωδίες απαιτούν ένα «διάβασμα» των αντικειμένων τους που δεν περιορίζεται στην απλή τυποποίηση της κωμωδίας, αλλά απαιτεί μία πιο «προσωπική» ανάγνωση που συνδέεται με τα συγκεκριμένα άτομα και την στιγμή.⁴³ Ιδιαίτερο βάρος, σε αυτό το πλαίσιο, πρέπει να δοθεί στην παραδοσιακή σχέση του παρασιτικού μπουφόνου με την φιλοσοφία. Ήδη από τα κείμενα της αρχαιότητας, το παράσιτο αποτελεί μια «αποδομητική» αντανάκλαση του τυπικού σοφού, και αυτό εκφράζεται με την από μέρους του αντιπαράθεση της πνευματώδους «υλικής», λαϊκής και συχνά χυδαία σωματικής «σοφίας» του, που υποστηρίζεται συνήθως από κάποια παράδοξη χρήση του σώματος ή χειρονομία.⁴⁴ Ίσως η πιο χαρακτηριστική εδώ, είναι η σκηνή όπου ο Rabelais βάζει τον Πανούργο να «λογομαχεί» με τον Άγγλο σοφό: η λογομαχία γίνεται με νοηματική γλώσσα και παντομίμα, και φυσικά ο Πανούργος κερδίζει με παντομίμες που είναι εντελώς παράλογες και είτε παρωδούν και υβρίζουν μαζί τον συνομιλητή του, είτε δεν σημαίνουν απολύτως τίποτα καθώς μιμούνται εκείνες του Άγγλου.

⁴² Έτσι, όπως αναφέρει ο Boccaccio στο *Δεκαήμερον* (1353) για τρεις τυπικούς μπουφόνους ήρωές του: «άνθρωποι που σύχναζαν στις αρχοντικές Αυλές και διασκεδάζαν τους θεατές στρεβλώνοντας το κορμί τους και με την καταπληκτική τους ικανότητα να παρασταίνουν όποιον να 'ναι». Ο ένας παραμορφώνει το σώμα του, κάνει τον παράλυτο, περνά μέσα από το πλήθος και να φτάσει σ' ένα θαυματουργό λείψανο και «ξαναϊσιώνοντας», να αναφωνήσει «θαύμα». Κάποιος τον αναγνωρίζει και τον ξεσκεπάζει – με αποτέλεσμα το λιντσάρισμα: «Πάντα του ήταν ολόσιος, όπως εσείς και γω. Μα είναι πιο άξιος από κάθε άλλον να δίνει στο κορμί του όποιο σχήμα θέλει». Βοκάκιος, *Δεκαήμερον*, μτφρ. Κ. Πολίτης, Γράμματα, Αθήνα, 1993, τ. α', σελ. 94.94, 96. Αλλά και ο Ben Jonson, ορίζει ένα από τα πρόσωπα στην εισαγωγή της «ιταλικής» κωμωδίας του *Everyman out of his humor* (1598) ονόματι *Carlo Buffone*, που κυνηγά γεύματα, ως «*A publick, scurrilous, and prophane Jester; that (more swift than Circe) with absurd similies will transform any Person into deformity*». Ο Πανούργος του Rabelais και όχι μόνο, συνήθως παραμορφώνει κυριολεκτικά τα σώματα, διαμελίζοντάς τα.

⁴³ Για παράδειγμα μια αναφορά για τον πλέον διάσημο μπουφόνο Gonella, ότι «τα αστεία του και οι μπουφονισμοί του.....δεν γίνονταν από «τρέλα» ή από ένδεια του μυαλού..... γιατί πραγματικά έκανε τα πάντα με περίσκεψη και, άμα σχεδίαζε να παίξει κανένα ωραίο κόλπο, θα λάμβανε υπόψη τόσο τη φύση εκείνου που σκόπευε να γελοιοποιήσει, όσο και την ευχαρίστηση που θα λάμβανε ο Μαρκήσιος.....Αυτός ο Gonella είχε μια πολύ στοχαστική φύση. Όποτε ήταν μόνος, άφηνε τη φαντασία του να παίξει ελεύθερα, ή άρχιζε να φαντάζεται κανένα παιγνιώδες εργάκι, και θα σκεφτότανε τα αστεία του τρεις και τέσσερις φορές προτού τα βάλει σε εφαρμογή». Welsford, 128-129

⁴⁴ Ιδιαίτερα δημοφιλείς εδώ οι «απαντήσεις» του Marcolf ή Morolf στον Σολωμόντα, που αναφέρουν τόσο η Welsford, όσο και ο Bakhtin. Είναι ενδιαφέρον ότι ένας από τους σημαντικότερους μη ευρωπαϊκής καταγωγής μπουφόνους, έχει θεωρηθεί παραδοσιακά ο Nasr-ed-Din Hodja, με τις γνωστές ιστορίες του «λαϊκής» σοφίας. Βλ. Welsford, 29-34. Κατά τον Bakhtin, η παραξοδολογική «χρήση» ενός ανθρώπου ή ενός αντικειμένου αποτελεί βασικό «αναγεννητικό» τους μέσο στα διάφορα λαϊκά κωμικά θεάματα όπως η *commedia dell arte*, οι παντομίμες και οι φάρσες. Βλ. *Rabelais*, ο.π., 374

Ωστόσο, η παραμορφωτική λειτουργία του μπουφόνου, περνώντας αυτούσια στην commedia, απέκτησε μια πιο άμεση δυαδικότητα/διχασμό. Εκτός από λ.χ. τον Αρλεκίνο, ντυμένο εξάλλου με δύο μισές στολές, να συζητάει στα lazzi του με τον εαυτό του, όπως ακριβώς ο «τρελός» με το «κεφάλι» του (Louisa Jones, 20), η διαδικασία εξελίχθηκε τυπικά ως μια αντανάκλαση ανάμεσα στους δύο zanni.⁴⁵ Πρέπει κατ' αρχήν να διακρίνουμε στον primo και secondo zanni, όπου ο πρώτος είναι εκείνος ο δαιμόνιος που οργανώνει την πλοκή υπέρ του αφέντη του, κατά τον Henke ως ένα είδος περσόνας του «συγγραφέα», και που ο δεύτερος, μπουφόνος σχεδόν σε όλη την εξέλιξη της commedia, φαινομενικά πιο αργόστροφος και χωριάτης, μιμείται αποτυχημένα αλλά εν τέλει και παρωδιακά τον πρώτο, διαλύοντας τη δράση, με συνήθη εναύσματα την πείνα του ή την βλακεία του. Η μίμηση μπορεί να είναι σωματική, στο πλαίσιο του τυπικού μπουφόνου, αλλά και λεκτική, όπου ο secondo σταματά τη δράση και ξεκινάει ένα αυτοσχέδιο αστείο ή ολόκληρη σκηνή (lazzi και burle), επαναλαμβάνοντας ακριβώς ή ελαφρώς παραλλαγμένη την τελευταία φράση του primo. Το παραμορφωτικό και παρωδιακό καθρέφτισμα των zanni δηλαδή, σωματικό ή λεκτικό, αποτελεί βασική δομή σχολιασμού κατά τους εκτός δράσης αυτοσχεδιασμούς, οι οποίοι συχνά εξελίσσονταν σε αντίστοιχη παρώδηση ολόκληρου του σεναρίου και της παράστασης. Συνολικά, πρόκειται για ένα αντανάκλαστικό ντουέτο που, έχοντας ήδη περάσει και στο ελισσαβετιανό θέατρο (π.χ. οι δύο νεκροθάφτες στον *Άμλετ*), καθόρισε σε σημαντικό βαθμό τον σύγχρονο κλόουν, που, όπως θα δούμε παρακάτω, συνήθως κινείται σε ζευγάρια όπου το ένα μέρος παραλλάσει ελάχιστα από το άλλο, στο όνομα ή την εμφάνιση.⁴⁶

⁴⁵ Εδώ πρέπει να ξαναειπωθεί ότι οι zanni δεν ταυτίζονται με τον μπουφόνο αλλά σε μεγάλο βαθμό προέρχονται απ' αυτόν, και ότι ο μπουφόνος εξακολούθησε και μετά την εμφάνιση της commedia να υπάρχει ως αυτόνομος διασκεδαστής, σε μια αμοιβαία αλληλεπίδραση, όπως συνέβη και με τον κλόουν στην Αγγλία. Ένας άλλος σημαντικός πρόδρομος ήταν ο ciarlatano (τσαρλατάνος), ένας ψευδογιατρός-διασκεδαστής, ο οποίος έστηνε ολόκληρη παράσταση προκειμένου να πουλήσει τα «φάρμακά» του. Αποτέλεσε εξίσου σημαντικό μέλος της piazza με τον μπουφόνο, και ο Dottore της commedia αποτελεί ένα μίγμα τσαρλατάνου και ακαδημαϊκού που παρωδεί την ιδέα της γνώσης. Υπηρετής του Dottore είναι συνήθως ο secondo zanni με τις ανταγωνιστικές του «σοφίες» - με διασημότερο όλων τον ίδιο τον Αρλεκίνο - και ο Henke δείχνει τη στενή, «μπουφόνικη» σχέση τους. Ο τσαρλατάνος πέρασε κατά τον 17^ο αιώνα με μεγάλη επιτυχία στην Αγγλία (mountebank), όπου έθεσε υπό τις υπηρεσίες του μαζί με τον Αρλεκίνο τον «τρελό» και σταδιακά τον κλόουν που άρχισε να οδεύει προς την σύγχρονη μορφή του. Ο τσαρλατάνος και ο «μαγικός» του κόσμος παραπέμπει στον Τσελιονάτι της *Μπραμπίλα*, «συμπαθητική» περσόνα του ίδιου του Hoffman που κινεί τα νήματα μέσα στο έργο, όπου ο ρόλος του διχασμένου «μπουφόνου» ανατίθεται ίσως στον ήρωα Γκίλιο Φάβα.

⁴⁶ Βλ. Χάρτνολ, ο.π., σελ. 69-74. Henke, ο.π., σελ. 3, 22-23, 26-27, 110, 191. Για την σχέση των δύο zanni ως δυναμικό και στατικό πόλο κίνησης του έργου βλ. και Robert F. Storey, ο.π., 12-14. Για την αμφίσημη δυναμικότητα του ντουέτου που φτάνει μέχρι τους κλόουνς, βλ. Louisa Jones, ο.π., 42-43

Όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω, ο Henke θεωρεί την τέχνη του μπουφόνου ως συνειδητά «αντι-μιμητική», που διασπά πλήρως την έννοια της νεοκλασικής μίμησης και οποιασδήποτε έννοιας «ρεαλιστικής» αναπαράστασης της εποχής. Η μη «ρεαλιστική» μίμησή του γεννά πάντα ένα έμμεσο νόημα, που δεν είναι σε καμία περίπτωση συμβολικό, αλλά εμμενές σ' αυτήν την ίδια τη διαδικασία της παραμόρφωσης και την νέα, έτσι, μορφή που δίνει στο αντικείμενο της μίμησης. Είναι ενδιαφέρον ότι τούτο συμβαίνει όχι μόνο στο σωματικό πεδίο, αλλά και στο γλωσσικό, αφού τα γραπτά κείμενα που εξέδωσαν διάσημοι μπουφόνιοι κατά τον 16^ο αιώνα, ή οι επιστολές που έστειλαν, χαρακτηρίζονται από μια προσπάθεια μεταφοράς της «παράστασης» στο χαρτί, με πλήθος γρίφων και γλωσσικών παιχνιδιών. Στις «επιστολές-γρίφους» του Lodovico de' Bianchi, διασημότερου Ντοτόρε της commedia, Γκρατσιάνο, προς τον Φερδινάνδο τον Β' (1589), ο συγγραφέας τους παραθέτει το κείμενο στην αργκό της μάσκας του, ένα «ύφος λεκτικής και συντακτικής παραμόρφωσης», και αμέσως μετά το ίδιο κείμενο στο παν-ιταλικό ιδίωμα της Τοσκάνης, όπου το καθρέφτισμα γεννά ένα πλήθος παρωδιακών πολυσημιών, που στέκουν αυτόνομα όσο και θέτουν σε κίνηση το ερμηνευτικό παιχνίδι. Κατά τον ίδιο τρόπο ο Tristano Martinelli, ο μπουφόνος εκείνος που επινόησε την μάσκα του Αρλεκίνου, στο βιβλίο του *Compositions de Rhetorique* που τύπωσε αποκλειστικά για τον Ερρίκο τον Δ' της Γαλλίας και την αυλή του (1601), αλλά και σε επιστολές του προς ηγεμόνες διαφόρων ιταλικών αυλών, ταυτίζεται με την μάσκα του και γράφει υπό την μορφή αινιγμάτων και γρίφων με ένα πλήθος λεκτικών παιχνιδιών (για παράδειγμα σαν το απλοϊκά «τζουϊκό» «on the fifteenth day of Milan in the city of August») και παραλογισμών όπως στις *sotties* παραπάνω.⁴⁷

Τα παραπάνω δείχνουν πως ο «τρελός και ο μπουφόνος αφενός εξέφρασαν προνομιακά τον βασικό προβληματισμό μεταξύ του είναι και του φαίνεσθαι, και αφετέρου εμμέσως έθεσαν σε κρίση την ίδια την έννοια της αναπαράστασης, η οποία αντίστοιχα μπορεί να αναπαριστά κάτι περισσότερο από το φαίνεσθαι της πραγματικότητας και αντίστροφα οι παραστάσεις της πραγματικότητας να μην έχουν

⁴⁷ Henke, 141-143 και 160-172. Ο Henke θεωρεί τα κείμενα αυτά παραστάσεις στο χαρτί. Εκτός από την μορφική τους ιδιοτυπία, διαθέτουν και όλη τη θεματική του μπουφόνου. Αντίστοιχα, την ένταση του γλωσσικού πεδίου που σημαίνει η commedia με τους λεκτικούς παραλογισμούς της, τις λεκτικές επινοήσεις της και την συστηματική ανατροπή κάθε έννοιας του γλωσσικού νοήματος επισημαίνει και η Louisa Jones, που βλέπει την λογική αυτή να περνάει και στη γλώσσα του Rabelais. Βλ. Louisa E. Jones, *Sad Clowns and Pale Pierrots*, French Forum Publishers, Lexington, Kentucky, 1984, σελ. 18

το νόημα που επικαλούνται, ή να έχουν συγχρόνως ακόμα και το αντίθετό του, σε κινήσεις που σαφώς ανοίγουν συγχρόνως το πεδίο της αμφισημίας.

4. Ο Bakhtin είδε το καρναβάλι ως τον δεύτερο, ανεπίσημο εκείνο «λαϊκό» κόσμο που άσκησε κριτική στο επίσημο, θεσμικό μεσαιωνικό και αναγεννησιακό κατεστημένο. Η θέση αυτή προφανώς έχει υποστεί σημαντική κριτική, αφού οι ίδιες οι καρναβαλικές γιορτές, πολύ συχνά αποτελούσαν οι ίδιες θεσμούς, που εντάσσονταν σε ένα συνολικό εορταστικό πρόγραμμα που περιελάμβανε και τις επίσημες θρησκευτικές γιορτές. Περαιτέρω, η ανατρεπτική και κριτική διάθεση των καρναβαλικών γιορτών συχνά δεν αποτελούσε παρά ένα «μορφικό» στοιχείο, ελάχιστα αντιτιθέμενο ουσιαστικά στον κοινωνικό κανόνα, με άλλα λόγια το μπαχτινικό πολιτικό νόημα του καρναβαλιού περιοριζόταν σε μια συμβολική μορφή. Η κριτική φτάνει μέχρι το σημείο να θεωρήσει το καρναβάλι ως ουσιαστικά ενσωματωμένο στην κατεστημένη τάξη, μια δικλείδα ασφαλείας εν τέλει για την διατήρησή της, ωστόσο δεν αποκλείει και τελείως κάποια δραστικότητα του.⁴⁸

Αν πάρουμε λ.χ υπόψη την σημαντικότερη γιορτή, την «Γιορτή των Τρελών» [feasts of fools/fêtes des fous, αλλά και feasts of ass, με έναν γάϊδαρο (το σύμβολο ταπεινότητας που κουβάλησε τον Χριστό να μπαίνει ως αρχιερέας στο ιερό),⁴⁹ που ξεκίνησε μέσα στους κόλπους της Εκκλησίας, όπου - σε ακολουθία της καταγωγής της που εντοπίζεται στα ρωμαϊκά Saturnalia - οι κατώτεροι κληρικοί κατελάμβαναν τα αξιώματα των ανώτατων (Bishop/Pope/King of Fools), και παρωδούσαν τις εξουσίες τους, όπως και τα ίδια τα θρησκευτικά μυστήρια και τα κηρύγματα, συχνά με ακραίο τρόπο εντός των ίδιων των ναών σε ένα κλίμα γενικευμένης ελευθεριότητας, βλέπουμε ότι η ανοχή που αναγκάστηκε να επιδείξει η επίσημη Εκκλησία στις γιορτές αυτές, δεν την εμπόδισε να τις καταπνίξει όταν το θέλησε.⁵⁰

⁴⁸ Για τα παραπάνω βλ. στον Humphrey, Chris, «Bakhtin and the Study of Popular Culture: Rethinking Carnival as a Historical and Analytical Concept» στο *Materializing Bakhtin*, επιμ. C. Brandist, G. Tihanov, Macmillan Press, Λονδίνο, 2000, σελ. 164-172. Η θέση του Bakhtin περί ανατρεπτικότητας του καρναβαλιού έχει δεχτεί σημαντική κριτική από τον Νέο Ιστορισμό που βλέπει περισσότερο μια σχέση της ανοχής της ανατρεπτικότητας με την σκοπούμενη ενσωμάτωσή της. Βλ. σχετικά Richard Wilson στην Εισαγωγή στο *New Historicism & Renaissance Drama*, επιμ. Richard Wilson & Richard Dutton, Longman, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, 1992, 7-8 και 83 αλλά και το ίδιο το άρθρο του «Shakespeare's Roman Carnival», σελ. 145-156, που πάντως αποδέχεται τις καρναβαλικές γιορτές ως πηγή εξεγέρσεων που η θεσμοποίηση της θεατρικής πρακτικής κατάφερε να «ενσωματώσει».

⁴⁹ Βλ. για τη Γιορτή του Γαϊδάρου στον C. G. Jung, «Κατεργάρης» στο *Τέσσερα Αρχέτυπα*, μτφρ. Γιώργος Μπαρουζής, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1988, σελ. 186-189

⁵⁰ Βλ. σχετικά Welsford, ο.π., σελ. 199-201 και Bakhtin, *Rabelais κλπ.*, ο.π., σελ. 74 – 78. Ο ίδιος ο Bakhtin παραθέτει ένα απόσπασμα από επιστολή της Θεολογικής Σχολής του Παρισιού το 1444 που δικαιολογεί την ανοχή των γιορτών ως εξής: δεδομένου ότι η «τρέλα» είναι δεύτερη φύση του ανθρώπου, αν της επιτραπεί για λίγες μέρες να εκδηλωθεί ελεύθερα, μετά ο κληρικός θα επιστρέψει με περισσότερο ζήλο στην υπηρεσία του Θεού για όλο το υπόλοιπο διάστημα. *Ο.π.*, σελ. 75.

Όπως προαναφέρθηκε, ο ίδιος ο Bakhtin είδε τον αυλικό «τρελό» ως μια μεταφορά του καρναβαλιού στην αυλή καθ' όλη τη διάρκεια του έτους. Η θέση του «τρελού» σ' αυτόν τον θεσμικό χώρο, παρουσιάζει ακριβώς την ίδια προβληματική. Από τη μια, οι «τρελοί» έγιναν κανονικό αξίωμα, το δε πρόσωπό τους απολάμβανε μοναδική ελευθερία και ελευθεροστομία [all-licensed], και συχνά έναν πραγματικό σεβασμό.⁵¹ Από την άλλη όμως, δεν πρέπει να λησμονείται συγχρόνως ότι, μέσα σε όλο αυτό το πλαίσιο της ελευθεροστομίας τους, ήταν ωστόσο απόλυτα εξαρτημένοι από τους κυρίους τους, οι οποίοι, παρ' όλο που συχνά είχαν έναν ισχυρότατο προσωπικό δεσμό μαζί τους, τους αντιμετώπιζαν συγχρόνως ως κτήματά τους, τους αντάλλαζαν ή τους δώριζαν αν ο δεσμός αυτός εξασθενούσε, ενώ γενικότερα, διαφαίνεται μια αμφίθυμη στάση αφού ο θαυμασμός γι' αυτούς συνέντρεχε με το να θεωρούνται πάντα μέλη μιας ιδιαίτερης και όχι και τόσο σεβαστής τάξης που περιελάμβανε ακόμα νάνους, καθυστερημένους, μαϊμούδες και κάθε είδους αξιοπερίεργα πλάσματα, ενώ συχνά η ελευθεροστομία τους, η «αλήθεια», μπορούσε τελικά να τιμωρηθεί σκληρά.⁵²

Αυτό που μπορεί να ειπωθεί τελικά, είναι ότι ο «τρελός» είναι απολύτως θεσμοποιημένος ως «ανατρεπτικό», «κριτικό», στοιχείο. Στην πραγματικότητα, «επιτίθεται» γελοιοποιώντας ένα σύστημα στο οποίο είναι ενταγμένος και ο ίδιος με τον χειρότερο τρόπο: της θεσμοθετημένης άδειας για κριτική που γίνεται ανεκτή με τίμημα την γελοιότητα, αλλά και της εξάρτησης εν γένει από ένα καθεστώς που τον τρέφει υπό την προϋπόθεση της γελοιότητας αυτής. Για τον Foucault, στο τέλος του Μεσαίωνα που ακόμα ο «τρελός» δεν διακρίνεται καθαρά από την τρέλα, ο αμφίσημος ρόλος είναι ξεκάθαρος: *«είναι συγχρόνως απειλή και γελοιοποίηση, ο ιλιγγιώδης παραλογισμός του κόσμου και και η ρηγή γελοιότητα των ανθρώπων»* (Foucault, 13). Όπως επισημαίνει και η Welsford, ο «τρελός» δεν είναι επαναστατική φιγούρα, αντιθέτως φτάνει ίσως να υποστηρίξει το «σύστημα» οδηγώντας το άτομο σε μια ελαφρύτερη διάθεση απέναντι στο βάρος της πραγματικότητας, και κυρίως σε μια ενδοσκόπηση για το δυσπόστατο της ανθρώπινης φύσης που κινείται μεταξύ στέρεης υλικότητας και φευγαλέας ύπαρξης (317-321).⁵³

⁵¹ Όπως προκύπτει από βασιλικά λογιστικά βιβλία λάμβαναν μισθό, σύνταξη και πλούσια δώρα, ενώ συχνά μεσολαβούσαν προνομιακά στον βασιλιά, εμπλέχθηκαν στην πολιτική και έφτασαν μέχρι να γίνουν αρχηγοί διπλωματικών αποστολών. Βλ. Welsford, ο.π., σελ. 113-181

⁵² Βλ. Welsford, ο.π., σελ. 138, 150, 154, 160 επ. Βλ. για την διττή θέση του «τρελού» και Sandra Billington, ο.π., σελ. 33-36. Βλ. και στο Ντάριο Φο, *Εναντίον των Γελοιοποιών, Η ομιλία στη Σουηδική Ακαδημία*, Παναοπτικόν, μτφρ. Β. Τομανάς, Θεσ/νίκη, 2006, σελ. 9 – 10.

⁵³ Συνοψίζοντας η Welsford: *«Ο «τρελός» προκαλεί διασκέδαση όχι απλώς με την παράλογη λαιμαργία του, με ευχάριστα κουτσομπολιά και παλιανθρωπιές [όπως ο μπουφόνος δηλαδή], αλλά με τα*

Η θέση του μπουφόνου υπήρξε επίσης επισφαλής, όπως και του παρασίτου που δεν είχε ποτέ εξασφαλισμένη θέση στο τραπέζι και μπορούσε ανά πάσα στιγμή να εκδιωχθεί. Οι μπουφόνι έπαιζαν μόνο σε γιορτές, κατόπιν προφορικών συμφωνιών με τους άρχοντες, συμφωνιών ιδιαίτερα αναξίπιστων ανάλογα με τις διαθέσεις αυτών των τελευταίων. Γενικά το καθεστώς τους στις αυλές θυμίζει περισσότερο την αυθαιρεσία απέναντι στους *bufos* του μεσαίωνα. Και μόνο όταν μετά το 1545 δημιουργούνται οι θίασοι της *commedia* όπου και εντάσσονται, γίνονται αληθινοί επαγγελματίες, με δουλειά για όλο το χρόνο και μόνιμους πάτρονες στις αυλές (Henke, 8-9, 55). Ωστόσο, έχαιραν κι αυτοί ιδιαίτερης ελευθεροστομίας και προνομίων – ειδικά στο καρναβάλι (56). Και διάσημοι μπουφόνι της *commedia* φορούσαν την γελοία αλλά και σατιρική μάσκα τους προκειμένου να ζητήσουν μια θέση στην αυλή ή ένα οικονομικό προνόμιο.⁵⁴ Επί της αρχής, ο μπουφόνος γελοιοποιεί το σώμα του, δηλαδή τον εαυτό του, για να μιμηθεί τον άλλον, διαχέοντας έτσι την γελοιοποίηση στην «καρικατούρα» που δημιουργεί, γεγονός όμως που «αφοπλίζει» την κριτική του τοποθετώντας την ακριβώς ως γελοιότητα.

Ο (τεχνητός τουλάχιστον) «τρελός» και ο παρασιτικός μπουφόνος σημαίνουν συνείδηση αυτής της σχέσης. Το σημείο αυτό, προκειμένου να αποδώσει πλήρως την θέση του «τρελού» στο κοινωνικό σύνολο (και του μπουφόνου δευτερευόντως), πρέπει να συνδυαστεί με την πρώτη παράγραφο, όπου εξετάστηκε η θέση του «εντός-εκτός» του συνόλου αυτού. Η απόσταση που έχει από τους συνανθρώπους του, επιτρέπει μια κριτική διάσταση, που απευθύνεται όμως σε ένα σύνολο στο οποίο ανήκει κι ο ίδιος χαρακτηριστικά και το οποίο αντιπροσωπεύει τρόπο τινά – και κυρίως, ένα σύνολο στο οποίο επιθυμεί παρ' όλη τη θέση του να ανήκει. Η καλλιτεχνικότητα που τον διέπει, το καλλιτεχνικό του έργο εν τέλει, αποτελεί το τελικό αποτέλεσμα αυτής της πλεγματικής θέσης, τόσο όσον αφορά τον «καλλιτέχνη», όσο και το «κοινό» του, ενώ η «ιδεολογική» θέση του απέναντι στην κοινωνία/εξουσία, αλλά και την θέση του σ' αυτήν, παραμένει αμφίσημη.⁵⁵

πνευματικά του ελαττώματα ή την σωματική του παραμόρφωση που του αφαιρούν τόσο τα δικαιώματα όσο και τις υποχρεώσεις, και τον τοποθετούν στην παράδοξη θέση μιας εικονικής παρανομίας συνδυασμένης με μια απόλυτη εξάρτηση από την συντήρησή του εκ μέρους του κοινωνικού συνόλου στο οποίο ανήκει» (55).

⁵⁴ Ο Martinelli-Αρλεκίνος, μπορούσε γι' αυτό να αποκαλεί ηγεμόνες σαν τον Ερρίκο τον Δ' ή τον Φερδινάνδο Γκοζάνγκα μπουφόνους του και τον εαυτό του ηγεμόνα τους όπως κανένας κοινός θνητός δεν μπορούσε. Βλ. Henke, ο.π., 160-163, 170. Γενικά ο Henke βλέπει μια αναλογία στην σχέση ηγεμόνα και μπουφόνου με εκείνη του σεξπηρικού «τρελού» με τον βασιλιά του (*Ο.π.*, 139, 143, 146).

⁵⁵ Η θέση αυτή προοικονομεί τη λειτουργία του ίδιου του ελισσαβετιανού θεάτρου όπως τη βλέπει ο Louis Montrose, ο οποίος, στο πλαίσιο του Νέου Ιστορισμού, κλίνει προς μια αμφισημία της

5. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η τοποθέτησή των «τρελών» και των μπουφόνων στον ευρύτερο του καρναβαλιού κοινωνικό χώρο του *theatrum mundi*, το οποίο, σύμφωνα με την φορμαλιστική προσέγγιση του Sennet στηριζόταν σε μια κοινή «πίστη» του κάθε ατόμου σε κώδικες εμφανίσεων/συμπεριφορών των ανθρώπων υπό ορισμένες καταστάσεις – ανάλογη με την πίστη στην θεατρική σύμβαση που έκανε τους θεατρικούς ρόλους να αποκτούν το νόημά τους στα μάτια των θεατών, νόημα κοινό που επιτυγχάνονταν μεταξύ αγνώστων. Συνακόλουθο αυτής της «ματιάς» του κόσμου είναι η *θεατρικότητα* [*theatricality/théâtralité*] που διείπε τους ίδιους τους θεσμούς της κοινωνίας και τις κυρίαρχες ιδεολογίες, στη δόμηση και τον τρόπο που γίνονταν αντιληπτοί και επιβάλλονταν.⁵⁶ Σε μια κοινωνία όπου δεν έχει ακόμα «ανακαλυφθεί» το ιδιωτικό και το εσωτερικό, η προσέγγιση της «ατομικής» θέσης των προσώπων, μέσα στην αυλή για παράδειγμα, μέσω της έννοιας των «κοινωνικών» ρόλων μοιάζει κατ' αρχήν θεμιτή. Ο «τρελός» ή το παράσιτο αποτελούσαν κι αυτοί έναν ακόμα κοινωνικό ρόλο, εξίσου ξεκάθαρο στις φόρμες μέσα από τις οποίες γίνονταν κατανοητή η «κοινωνική» τους υπόσταση, η εμφάνισή τους στην κοινότητα. Ωστόσο, αν αναλογισθεί κανείς τί εξέφραζε αυτός ο παγιωμένος ρόλος, καταλήγει σε δύο συμπεράσματα που σχετίζονται μεταξύ τους: πρώτον, την ανατροπή όλων των υπόλοιπων ρόλων, της «φόρμας τους» και άρα αυτού του «κοινωνικού φαίνεσθαι», μέσω των σωματικών ή λεκτικών μιμήσεων, παρωδήσεων, εκστόμισης προσωπικών προσβολών και «αληθειών» κλπ· δεύτερον, σε συνάρτηση με την πρώτη παρατήρηση, μια φόρμα ανοιχτή στο ατομικό, προσωπικό στοιχείο, αφού όντως ο «τρελός» και ο μπουφόνος δεν ήταν απλά ηθοποιοί, αλλά και «ο εαυτός τους» σε δημόσιο θέαμα, γεγονός που καθόριζε και την δραστηριότητα του ρόλου τους ανάλογα με το ατομικό τους «χάρισμα» - που, ειρωνικά, μπορεί να ήταν και η βλακεία τους· αλλά και κυρίως επειδή αφενός «εξατομίκευαν» τα θύματά τους, και αφετέρου είχαν την ελευθερία να εκστομίζουν με τον τρόπο τους – λόγω βλακείας ή επιδεξιότητας - ό,τι ο καθένας άλλος ίσως σκεφτόταν ή ένιωθε μέσα του ή από μέσα του για τον εαυτό του και για άλλα πρόσωπα, θέτοντας έτσι υπό μία έννοια το «εσωτερικό» και «ιδιωτικό» σε δημόσια θέα και συνεπώς, δίνοντάς του υπόσταση ως ενός χώρου που κανονικά κρατούνταν εκτός της δημόσιας «σκηνής» και λόγου. Αυτή η θέση, μπορεί πάντα να συναρτηθεί με την ίδια την «ιατρική» τρέλα, που

ανατροπής/ενσωμάτωσης. Βλ. Louis Montrose, *The Purpose of Playing, Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*, The University of Chicago Press, Σικάγο/Λονδίνο, 1996, 99-105.

⁵⁶ Για μια σύντομη αναφορά στο θέμα της «θεατρικότητας» της ελισαβετιανής κοινωνίας που πρωτοθέτουν οι Orgel και Greenblatt, βλ. Louis Montrose, ο.π., σελ. 76-81, 93-98.

αποτελέσει ήδη από την εποχή εκείνη οδό έκφρασης ενός κόσμου που, στην αντίθεσή του με τις παραδεδεγμένους κώδικες συμπεριφοράς, έπρεπε να θεωρηθεί ιδιαίτερος αλλά εκ των πραγμάτων αποδεκτός για το πρόσωπο που τελούσε εν τρέλα. Έτσι, ο χώρος εκείνος που αποτελεί μια απόκλιση από ό,τι «λέγεται» δημοσίως, συναρτάται με την ίδια την «καλλιτεχνικότητα», με μια δομή θεατρικότητας που παρουσιάζει τον εαυτό της ως τέτοια.

Στο ανθρωπιστικό πλαίσιο της αναγεννησιακής τέχνης, τούτο έλαβε κατ' αρχήν μια πιο «οικουμενική» διάσταση, ενός «εσωτερικού» κοινού σε όλους τους ανθρώπους, όπως έχει παραπάνω διαφανεί. Στις γαλλικές *sotties* κατ' αρχήν (ήδη απ' τον 15^ο αιώνα), που εμφύσησαν μια ιδιαίτερα έντονη διάσταση κοινωνικής κριτικής στην έννοια του «τρελού» που ούτε στην μπουφόνο της *commedia* ούτε στον σεξπηρικό «τρελό» γίνεται ποτέ τόσο ορατή, η «υπόθεση» που στηρίζεται στην έννοια του «κόσμου ως μίας σκηνης τρελών» συνίσταται στην επί σκηνης κλήση και παρέλαση των εκπροσώπων όλων τα επαγγεμάτων, θεσμών και γενικά ανθρώπινων τύπων, προκειμένου να αναχθούν στο τέλος σε μια μοναδική κοινή υπόσταση, του «τρελού». Όλοι τούτοι δείχνουν την ηθική τους φθορά και υποκρισία, και στο τέλος, αφού έχουν αποτύχει στους σκοπούς τους και έχουν επαρκώς σατιρισθεί, με την εμφάνιση της *Mère-Folle* ή του *Prince de Sots* πετούν τα «θεσμικά» ή «χαρακτηρολογικά» τους ρούχα για να αποκαλύψουν από κάτω την στολή του «τρελού» - σε μια ακόμα εκδοχή της δισυπόστατης φύσης της «τρέλας», που την ίδια στιγμή που σημαίνει το μη ηθικό, επιφέρει και την κοινωνική αναμόρφωση.⁵⁷ Ο Shakespeare φυσικά προχώρησε παραπέρα. Στην απάντηση του «Τρελού» στον Ληρ, που το ρωτάει αν αποκαλεί τον ίδιο «τρελό», ότι «*All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with*», αντιστοιχεί το διάσημο που ο ίδιος ο Ληρ, τρελός πια, θα πει αργότερα μέσα από τη δική του «αυτοσυνειδησία» για την κοινή «φυσική» κατάσταση του ανθρώπου όταν «ξεγυμνωθεί» από τις εξουσίες και τις κοινωνικές συμβάσεις, ή, με πιο σύγχρονη ρητορική, τις υποκειμενικότητες: «*When we are born, we cry that we are come/ To this great stage of fools*».⁵⁸ Η «τρέλα»

⁵⁷ Βλ. αναλυτικά Welsford, ο.π., 198-218. Κατά την μελετήτρια, με τα πρώιμα αυτά «θεατρικά» έργα, αφενός οριστικοποιείται μια «διανοουμενοποίηση» του «τρελού» και αφετέρου καθιερώνεται στην λογοτεχνία η μορφή του «τρελού» ως φορέα της «αλήθειας».

⁵⁸ Βλ. και τον Kiernan Ryan στην Εισαγωγή στο Shakespeare, *King Lear*, επιμ. T.J.B.Spencer, Stanley Wells και George Hunter, Penguin, Λονδίνο, 2005, σελ., li – lvii. Ο συγγραφέας δεν βλέπει απλά το «φυσικό» δίκαιο που εξισώνει τους ανθρώπους στην πρωτογενή τους φύση, αλλά μια ειδικότερη επίθεση στις κοινωνικές συμβάσεις, που όντως βρίσκει στήριξη στα παραληρήματα του γυμνού-απογυμνωμένου από εξουσία Ληρ. Αντίθετα, η διάσημη παράσταση του Peter Brook που επίσης στηρίχτηκε σε μια ανάγνωση του έργου περί της κοινής φύσης των ανθρώπων, οδηγήθηκε σε μια

αποτελεί την μη περαιτέρω αναγώγιμη μονάδα-εαυτό, στο μέτρο που, όπως θα δούμε και παρακάτω, ο «τρελός» δεν έχει χαρακτήρα αλλά, ανάμεσα στους σεξπηρικούς χαρακτήρες, είναι απλά ο «τρελός». Ωστόσο, ο Shakespeare δεν μένει σ' αυτήν την «οικουμενική» έννοια της ανθρώπινης φύσης «κάτω» απ' τις κοινωνικές συμβάσεις, αλλά όπως σαφώς το δείχνουν τα σχόλια του Άμλετ ή του Φέστε προς τα υπόλοιπα πρόσωπα των έργων τους, προβαίνει προς «αλήθειες» που εξατομικεύουν το «εσωτερικό» των προσώπων αυτών – του Άμλετ φυσικά και προς τον εαυτό του -, σε ό,τι ο Foucault, όπως θα δούμε παρακάτω, συνόψισε, όχι βάσει του Shakespeare ωστόσο αλλά του Erasmus, ως στροφή της «τραγικότητας» της τρέλας προς μια «κριτική αυτοσυνειδησία». Στον ίδιο τον *Ληρ*, ο «Τρελός» συχνά λειτουργεί ως ένας είδος μετεγγραφής των «υποσυνείδητων» σκέψεων του Ληρ (Willeford, 208, 213), ξεστομίζοντας απ' την αρχή όσα εκείνος σκέφτεται για την κατάστασή του – είναι με τους διαλόγους τους που τούτες οι σκέψεις έρχονται στο φως, αρθρώνονται. Συναρτώντας, έτσι, τη συνείδηση της θεατρικότητάς και του είδους του «κοινωνικού» του ρόλου που είδαμε, μπορούμε να πούμε ότι ο «τρελός» οδεύει προς μια θέσμιση και συνειδητή χρήση ενός χώρου που θα ήταν το «εσωτερικό».⁵⁹

6. Στο καθ' εαυτό θέατρο του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, τέλος, η σημαντικότερη δραματική σύμβαση που αφορά τον «τρελό» και τον μπουφόνο είναι η παράλληλη υπόστασή του έξω από την δράση του έργου και έξω και από τον ίδιο του το ρόλο ακόμα, μια υπόσταση, και εδώ, «εντός-εκτός». Η υπόστασή του αυτή τον θέτει ως «σχολιαστή» του έργου, με δύο τρόπους: είτε βγαίνοντας εκτός του ρόλου του στις σκηνές όπου δεν παίζει, οπότε και απευθύνεται άμεσα στους θεατές σχολιάζοντας (σατιρίζοντας ή επεξηγώντας) το έργο, τα πρόσωπα και την ίδια την παράσταση, είτε, πράττοντας έτσι εντός του έργου στο πλαίσιο του ίδιου του έργου, με την μέριμνα δηλαδή του ίδιου του συγγραφέα, καθώς ο «τρελός» δεν δρα. Ο Shakespeare τήρησε ευλαβικά αυτήν την παράδοση, κράτησε τον «τρελό» έξω από την δράση και του έδωσε αντ' αυτού εκείνον τον ρόλο του «εσωτερικού καθρέφτη»

«μπεκετική» διάσταση του παραλόγου που απέκοψε τις κοινωνικές συνδηλώσεις, επηρεασμένη από την σχετική ανάγνωση του Ληρ από τον Jan Kott. Ο Kott προχώρησε σε μια ιδιαίτερα επιδραστική ανάγνωση του *Ληρ* με κύριο άξονα την «τρέλα» και την παραδοξολογική, παράλογη γλώσσα της και με βάση το μπεκετικό θέατρο, επισημαίνοντας ότι όλοι στο έργο είναι «τρελοί» και κλόνουν στο πλαίσιο ενός γελοίου/παραλόγου *theatrum mundi* και μιας *sottie*. Βλ. Γιαν Κott, ο.π., 130-169

⁵⁹ Όπως αναφέρει ο Walter Kaiser, κατά τον 20^ο αιώνα οι ψυχολογικές προσεγγίσεις του φυσικού «τρελού» τον ταύτιζαν με το φροϋδικό *id*, αφού λόγω της έλλειψης του στρώματος του υπερεγώ, οποιουδήποτε κοινωνικού προσώπειου, ο «τρελός» επιδίδεται χωρίς περιορισμό στις φυσικές και νοητικές του ορμές, μια προσωποποίηση της αρχής της απόλαυσης. (ο.π., σελ. 517).

και «σχολιαστή» προσώπων και πραγμάτων.⁶⁰ Ο «τρελός» είναι ο παρατηρητής και τούτη η θέση του, εισερχόμενη και εντός του ίδιου του έργου πια, του δίνει τη δυνατότητα να εκφράζεται πάνω στο έργο καθ' αυτό, να καθρεφτίζει την ιδέα του με τον ιδιόμορφο, «λοξό» του τρόπο.

Κατά παρόμοιο τρόπο οι zanni της commedia μπορούσαν να διακόπτουν εντελώς αυθαίρετα τη δράση με τα αυτόνομα αστεία τους που εξελίσσονταν σε μοναδικούς αυτοσχεδιασμούς, από την οποία πάντως κατάφερναν επιδέξια να «επιστρέψουν» στο *scenaria*, φτάνοντας μέχρι και να βγαίνουν έτσι έξω από τον ρόλο τους και αυτονομούμενοι να τον σχολιάζουν/παρωδούν, όπως ακριβώς και τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, την πλοκή, και ακόμα και την ίδια την παράσταση. Τα αυτοσχέδια αυτά αστεία, χαρακτηρίζονταν από μια εντονότερη θεατρικότητα και αυτοαναφορικότητα εν γένει, και θεματοποιούσαν συχνά την ίδια την έννοια της μίμησης ή της μεταμόρφωσης, του διπλού ζωής και θεατρικής σκηνής, το παράλογο ή την ίδια την πείνα και τη βλακεία των zanni.⁶¹

III. «Τρελοί» και τρελοί: ο Θεός, ο Χριστός, η συνείδηση και η γλώσσα

Όπως επισημαίνει ο Alan Ingram, όταν ο Foucault λέει ότι «η γλώσσα είναι η πρώτη κι η τελευταία δομή της τρέλας, η συστατική της μορφή», εννοεί ακριβώς ότι η φωνή της μόνο μέσα από την γλώσσα - τις λογικές δομές της και τους λόγους μιας συγκεκριμένης εποχής - μπορεί, είναι αναγκασμένη, να διαμεσολαβηθεί, έστω και αν μερικές φορές επιδεικνύει μια επινοητική δύναμη ανάλογη με εκείνη της λογοτεχνίας, που κι ίδια εξάλλου υπόκειται στην ίδια διαμεσολαβητική αρχή (Ingram, 8-10). Ακολουθώντας, ο Duncun Salkeld βλέπει το νόημα της τρέλας κατά την Αναγέννηση να διασπείρεται μέσα στις όντως πολλαπλές ρητορικές της αναπαράστασής της, ιατρικές, θεολογικές, λογοτεχνικές, ενώ και η βασική θέση του Allen Thiher είναι ακριβώς η αδιάκοπη κίνηση και συμπλοκή των αναπαραστάσεων αυτών ανάμεσα στα

⁶⁰ Welsford, xii, 1, 247-249. Διαβάζοντας τον σεξπηρικό «τρελό» ως ένα *punctum indifferens* μέσα στο έργο, η μελετήτρια υπήρξε ιδιαίτερα επιδραστική στην ανάδειξή του ρόλου του. Εκτός από τον «Τρελό» του Δηρ, που εξαφανίζεται στην μέση ακριβώς του έργου, μπορούμε να αναφέρουμε εδώ και την πιο «άτσαλη» κίνηση με τον Φέστε, όπου ο Shakespeare κατά την υλοποίηση της φάρσας στον Μαλβόλιο με το ψεύτικο γράμμα τον εξαφανίζει χαρακτηριστικά και βάζει στη θέση του κάποιο άσχετο πρόσωπο (Φαμπιάν) που εισέρχεται αιφνிடιαστικά στο έργο για πρώτη φορά, ώστε ο «τρελός» να παραμείνει εκτός δράσης. Βλ. και παρακάτω

⁶¹ Μια σταχυολόγηση των σωζόμενων lazzi σε θεματικές ομαδοποιήσεις βλ. Mel Gordon, *LAZZI, The Comic Routines of the Commedia dell' Arte*, Performing Arts Journal Publications, Νέα Υόρκη, 1983

«επιστημονικά» και τα λογοτεχνικά κείμενα.⁶² Όλοι οι μελετητές αυτοί, ακολουθώντας τον Foucault που απέρριψε μια ξεχωριστή εξέταση του «τρελού» λόγω των ισχυρών λογοτεχνικών του συνδηλώσεων, απέφυγαν να ρυθμίσουν την σχέση του τρελού με τον «τρελό» παρ' όλο που η λογοτεχνία βρίσκεται εν τέλει στο επίκεντρο των μελετών τους, εξομοιώνοντας σε αρκετές περιπτώσεις δύο αρκετά διαφορετικά πράγματα. Τούτη η αστοχία είναι ανάλογη, ωστόσο, με εκείνη του να ειπωθούν η τρέλα και η «τρέλα» ξεχωριστά. Ο ίδιος ο Foucault, τυπικά αντιφατικός, αν και σκοπός του ήταν ένα πεδίο πολύ πέρα απ' τη λογοτεχνία, προσδιόρισε παρ' όλα αυτά την θέση της τρέλας κατά την Αναγέννηση κυρίως μέσα από κείμενα όπως το *Μωρίας Εγκώμιον* του Erasmus ή λιγότερο το «*Πλοίο των Τρελών*» του Brandt, δηλαδή κείμενα ιδρυτικά της φιγούρας και σταδιοδρομίας του «τρελού» στη λογοτεχνία.

Όπως έχει αναφερθεί, από πολύ νωρίς εμφανίζεται η διάκριση ανάμεσα στον «φυσικό» και στον «τεχνητό» «τρελό». Από τα υπάρχοντα στοιχεία, φαίνεται ότι ο φυσικός «τρελός» συνήθως είναι αυτός που θα λέγαμε σήμερα ο «καθυστερημένος». Ο Foucault αναφέρεται στον ειδικό στο κανονικό δίκαιο Zacchia, ο οποίος στο γραμμένο μεταξύ 1624 και 1650 έργο του *Quaestiones medico-legales* «συνόψισε όλη την χριστιανική νομολογία που σχετιζόταν με το ζήτημα της τρέλας»,⁶³ καταγράφοντας μια δικαιική παράδοση που διατρέχει τα απομεινάρια του ρωμαϊκού δικαίου και όλο τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, και ο οποίος περιλαμβάνει τον - ιατρικονομικό επομένως - όρο *fools (sots)*, ως πρώτη και ελαφρότερη υποπερίπτωση της κατηγορίας της *fatuitas* [imbecility], στην οποία και αναγνωρίζει μια περιορισμένη δικαιική ικανότητα (γάμος, παρίστασθαι ως μάρτυρας, διαθήκη), και κατά τα λοιπά το ακαταλόγιστο.⁶⁴ Ο ίδιος ο Foucault συνδέει αυτήν την κατηγορία της τρέλας με ό,τι «αργότερα θα γινόταν γνωστό ως η ψυχολογία της γνωστικής ανεπάρκειας».

Αυτή η ιατρικονομική κατάταξη του «τρελού» στην ευρύτερη κατηγορία της τρέλας υποδηλώνει κατ' αρχήν με έναν καθαρό τρόπο την μεταξύ τους σχέση,

⁶² Duncun Salkeld, *Madness and drama in the age of Shakespeare*, Manchester University Press, Μάντσεστερ και Νέα Υόρκη, 1993, 25-28. Allen Thiher, *Revels in Madness, Insanity in Medicine and Literature*, The University of Michigan Press, 1999, 1-12.

⁶³ Foucault, 122 – 123. Βλ. και Welsford, ο.π., σελ. 55, όπου σχετίζει αυτήν την πνευματική κατάσταση με το ακαταλόγιστο του «τρελού». Βλ. ακόμα και W. Willeford, ο.π., σελ. 9 επ.

⁶⁴ Ακολουθούν η δυσμενέστερη περίπτωση των *fatui*, δηλαδή καθ' εαυτή ηλιθιότητα, όπου, «σαν παιδιά επτά χρονών, που δεν έχουν φτάσει ακόμα την ηλικία της λογικής», δεν μπορούσαν να αναλάβουν καμία υποχρέωση, και, τέλος, οι *stolidi*, βλάκες, που δεν είχαν απολύτως καμία δικαιοπρακτική ικανότητα. (126 – 127). Έξω από την νομική τυπολογία, όλες τούτες οι περιπτώσεις θα εντάσσονταν μάλλον στην έννοια του φυσικού «τρελού»

ωστόσο τούτη, εισερχόμενη στη λογοτεχνία, περιπλέκεται από την έννοια του τεχνητού «τρελού». Είναι γεγονός ότι ο «τρελός», λόγω της κυριολεκτικής ηλιθιότητάς του κατά τα παραπάνω υπήρξε κατ' εξοχήν κωμικό θέαμα, και δεν μπορούμε να μην συνδέσουμε το ακαταλόγιστο που προκύπτει από την ελλειμματική του πνευματική κατάσταση, που σε μια ιδιότυπη πολυσημία συντρέχει κάποτε με έναν σεβασμό στην «θεϊκή φωνή» που υποκρύπτεται, με την περίφημη ελευθεροστομία του τεχνητού συνάδελφού του (Walter Kaiser, 517). Ο τελευταίος αυτός, συχνά άτομο εξαιρετικής ευφυίας, υπήρξε τούτος που συνειδητά μπορούσε να κουβαλά την ανοησία/γελοιοότητα ως - κοινωνικό - ρόλο, κερδίζοντας στη βάση αυτή μια εξαιρετική ελευθερία ακόμα και απέναντι στον ηγεμόνα. Ο τρόπος που συνέβαινε αυτό, συμπυκνωμένο στην κλασικό ορισμό του Shakespeare για τον τυπικότερο τεχνητό τρελό του Φέστε στην *Δωδέκατη νύχτα* «*This fellow is wise enough to play the fool / And to do that well craves a kind of wit*», απαιτούσε ακριβώς ένα είδος «πνεύματος» που, ερχόμενο σε σύγκρουση με την ίδια την ιατρική και πραγματική υπόσταση του τρελού και του «τρελού» που προσπαθούσε να μιμηθεί, οδήγησε την έννοια σε ένα εξαιρετικά πυκνό φορτίο.

Ο Foucault αναφέρει ότι από τα πολύ παλιά χρόνια, τα ρωμαϊκά τουλάχιστον του Κικέρωνα (όπου και η σχετική διάκριση ανάμεσα σε *insania* και *furor* – Foucault, 182), η τρέλα έγινε πάντα αντιληπτή από την λογική με δύο διαφορετικούς τρόπους: «*a moral one against the backdrop of the reasonable, and another, objective and medical, against a backdrop of rationality*». Όπως αντιλαμβάνεται την εξέλιξη της ηθικής-κοινωνικής διάστασης της τρέλας μέσα από την ενοποίησή της με ό,τι ονομάζει *παραλογισμό* κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα, οπότε και καθυστερημένα στο βιβλίο του μεταφέρει ως διαχρονική αυτήν την διπλή αντίληψη της τρέλας, ο χώρος του παραλογισμού που την χαρακτηρίζει οριοθετείται από την πλευρά της κοινωνικής «λογικής» ως μια απόκλιση από τους καθιερωμένους τρόπους συμπεριφοράς, συγκαταλέγοντας μαζί με την ίδια την τρέλα κάθε μορφή «σκανδάλου» για την αστική ηθική λογική, όπως τους ζητιάνους, τους «λιμπερτίνους», τους συφιλιδικούς, τους ομοφυλόφιλους, τους βλάσφημους, τις πόρνες κ.ο.κ. Γίνεται αμέσως αντιληπτό ότι αν η ιατρική έννοια του τρελού αντιστοιχεί στην εποπτική εκ μέρους της λογικής

κατηγορία του «ανορθολογικού», η «άλλη», που περιλαμβάνει την θέση του «τρελού» μέσα στην κοινωνία, αντιστοιχεί στην κατηγορία του «παραλογισμού».⁶⁵

Ωστόσο, η μεταφορά του παραπάνω σχήματος της φουκωικής διάκρισης στην Αναγέννηση, οπότε και όντως υπήρχαν οι «τρελοί» ως κοινωνικές παρουσίες, σε μια εποχή όπου το ηθικό πεδίο δεν έχει ακόμη πλήρως εκκοσμικευθεί όπως συμβαίνει τον 17^ο και 18^ο αιώνα, παρουσιάζει μια σειρά από διαφοροποιημένες παραμέτρους. Η ηθική/κοινωνική κατά τα παραπάνω διάσταση της έννοιας της τρέλας, που είναι εν προκειμένω ο «τρελός», περνάει αφενός μέσα από την σκληροπυρηνική χριστιανική ηθική του μεσαίωνα περί αμαρτίας, και αφετέρου από την ακριβώς αντίθετη, εξίσου χριστιανική θέαση, που θέλει τον «τρελό» σύμφωνα με τον Απόστολο Παύλο ως τον αθώο εκείνο, που υποφέρει για χάρη του Χριστού. Και είναι το κορυφαίο και τόσο επιδραστικό έργο του Erasmus που θα ενσωματώσει τις παραπάνω παραδόσεις με τις διαφορετικές αξιολογικές αποχρώσεις, αλλά και όλες τις υπόλοιπες που μέσα στο μεσαίωνα πλαισιώνουν τη φιγούρα του «τρελού», παγιώνοντας το στερεότυπο μιας εγγενώς αντιφατικής αλλά και αμφίσημης φιγούρας.

Πραγματικά, βασική θεολογική θέση κατά τον μεσαίωνα είναι ότι η «τρέλα» [folly], εντάσσεται στις μεγάλες αμαρτίες [vices] της ανθρώπινης ψυχής. Μετά ωστόσο την πρώτη εμφάνισή της στην σχετική λίστα κατά τον 13^ο αιώνα, στην οποία την πρώτη θέση κρατάει η αλαζονεία, εκπροσωπούμενη από τον Σατανά που θέλησε να πάρει τη θέση του Θεού, η ανέλιξή της είναι ραγδαία: μέχρι την Αναγέννηση η «τρέλα», παίρνοντας τη θέση της πλάϊ στον Σατανά, γίνεται η μεγαλύτερη αμαρτία και εγκλείει εντός της όλες τις άλλες: είναι τρέλα το να είναι κανείς με οποιονδήποτε τρόπο αμαρτωλός σ' αυτή τη ζωή, παραβλέποντας έτσι τα αιώνια συμφέροντά του μετά θάνατον. Την άποψη αυτή, βαθιά ηθικολογική, θα εκφράσει με εμβληματικό τρόπο ο Γερμανός Brandt με το σατιρικό του έργο *Narrenschiff* (1492), το οποίο πολύ σύντομα θα διασκευάσει ο θεολόγος Barclay στα αγγλικά ως *Ship of Fools* (1509) και ήδη ο Josse Bade στα Γαλλικά ως *Nef de Fols* (1498). Στο πλοίο αυτό, που πλέει εσαεί προ της «γη των τρελών», μεταβαίνουν όλοι οι «τρελοί»: ο βλάσφημος, ο

⁶⁵ Θα έλεγα ότι αυτό καθίσταται εξαιρετικά εμφανές στο λογοτεχνικό πεδίο της «κλασικής» εποχής, το οποίο, όπως αναφέρει και ο Ingram, χαρακτηρίστηκε από μια εμμονή με την τρέλα (Ingram, 12) – η ανάδυση της αγγλικής λογοτεχνίας στη μεταεξπληρική εποχή ξεπηδάει πραγματικά μέσα από την «τρέλα» με τα κείμενα του Sterne, του Swift, του Pope. Θα αναφέρω εδώ ένα στίχο του Swift που παραθέτει ο Ingram από το *Verses on the Death of Dr Swift* που έγραψε για τον εαυτό του: «*He gave the little wealth he had,/ To build a House for Fools and Mad/ And shew' d by one satiric Touch,/ No Nation wanted it so much*». Με τη διαθήκη του, ο Swift όντως ίδρυσε ένα «Νοσοκομείο», σαν εκείνα όπου κατά τον Foucault συγχωνεύθηκε η τρέλα με τον παραλογισμό (ο.π., σελ. 14-15)

αλαζόνας, ο άπληστος, ο διεφθαρμένος, ο φιλήδονος, ο μέθυσος, ο λαίμαργος κ.ο.κ. Το θέμα θα εξάψει το ανθρώπινο φαντασιακό σε όλη τη Ευρώπη, και εκτός από τις αλληπάλληλες επανεκδόσεις και διασκευές, θα γίνει συχνό θέμα των απεικονιστικών τεχνών, με προεξέχοντα τον ομώνυμο πίνακα του Bosch. Την παραδοσιακή αυτή θεολογική θέση θα ενσωματώσει στο έργο του και ο Erasmus, συμβολικά στο χωρίο όπου η πρώτη τη τάξει κυρά «Τρέλα» απαριθμεί τους ακόλουθούς της που αποτελούν τις σημαντικότερες αμαρτίες.⁶⁶ Υπό αυτή την οπτική, ο «τρελός» θα συνδεθεί άρρηκτα με τον «παλιάνθρωπο», που η Welsford αποδίδει με την λέξη «knave» (Welsford, 237), προκειμένου να παρακολουθήσει το λεξιλόγιο του ίδιου του Shakespeare σε αυτήν την διπλή οπτική, τόσο στον *Ληρ* όσο και την *Δωδέκατη Νύχτα*. Σε αυτό το πεδίο όμως, ο Erasmus θα πυκνώσει το υλικό του κοιτάζοντας προς τις λαϊκές γιορτές των «τρελών»: πολλές από τις τυπικές χριστιανικές αμαρτίες παίρνουν στο στόμα της κυρά «Τρέλας» ένα άλλο νόημα, είναι μια κατάφαση της χαράς της ζωής, η οποία ταυτίζεται απόλυτα με το «αμαρτωλό» σωματικό στοιχείο και τα συναισθηματικά πάθη. Τούτη η «τρέλα» φυσικά, αποδεικνύεται σοφότερη από την αποστειρωμένη σοφία των σοφών. Ο Erasmus δημιουργεί έτσι ένα πρώτο πεδίο αμφισημίας γύρω από την έννοια του «τρελού», μια άλυτη αντίφαση που, μετα το στατικό και μονσήμαντο μεσαιωνικό «υποκείμενο», δεδομένου του *Numerus stultorum est infinitus*, ότι όλοι οι άνθρωποι είναι «τρελοί», δίνει την αίσθηση μιας για την εποχή εκείνη πραγματικής *condition humaine*. Ωστόσο, στο τέλος του έργου, η αντιφατική αυτή οπτική αποκτά ένα ακόμα αναδιπλασιασμένο είδωλο, οδηγούμενη σε ιδιαίτερα βάθη. Επικαλούμενος την εμβληματική διατύπωση του Αποστόλου Παύλου, «*We are Fools for Christ's sake*» (Α' Κορινθίους, 4:10) – ο ίδιος πρώτος «*I speak as a fool*» (Β' Κορινθίους, 11:23) – ο Erasmus φτάνει να πει πως ο Παύλος «*attribute à Dieu lui-même un grain de folie*» (LXV, ο.π., 87 με βάση το «*For the foolishness of God is wiser than man's wisdom/la folie de Dieux κλπ.* - Α' Κορινθίους 1:25» και εντέλει, «*Le Christ lui-même, pour secourir cette folie, et bien qu'il fut la*

⁶⁶ Erasmus, ο.π., σελ. 41, όπου η «Τρέλα» παίρνει την πρωτοκαθεδρία από την Αλαζονεία. Στην Αγγλία ειδικά, η θεολογία καταδικάζει αρχικά τον τεχνητό «τρελό» που μιμείται τον φυσικό, ιερό «τρελό» για να κάνει περιουσία, υποδεικνύοντάς τον ως όργανο του Σατανά (βλ. παραπάνω και υποσημ. 11). Έτσι, στο μεσαιωνικό θέατρο, στα *μυστήρια* δεν πρέπει να εκπλήσσει το κωμικό ιντερμέδιο του μπουφόνου διαβολάκου που μας ξαναγυρίζει στον «τρελό», ενώ και στις *ηθολογίες* οι συγγραφείς αναδεικνύουν συνήθως την «αμαρτωλή» πλευρά του «τρελού». Αντίθετα, η Γαλλία, στις *sottises* λ.χ., υπήρξε πιο ανεκτική σε μια αμφίσημη αναπαράσταση της «τρέλας», ακριβώς επειδή οι Γάλλοι θιασώτες της ήταν εγγράμματοι και μπόρεσαν να αποκτήσουν λόγο στην (έγγραφη) διαμόρφωση της έννοιας (Billington, 23-25).

sagesse du Père, a consenti à en accepter sa part, le jour où il a revêtu la nature humaine» (LXV, ο.π., 88) – ο Χριστός δηλαδή είναι ο πρώτος «τρελός». Η «τρέλα» επομένως εδώ, συνιστά την αληθινή σοφία, και μία κάθε άλλο παρά αμαρτωλή κατάσταση. Όπως εξηγεί ο Gérard Defaux, η διαλεκτική τρέλας/σοφίας εγκαθιδρύεται - εδώ και γενικά την Αναγέννηση - ως η κατάσταση του σύνολου γήινου κόσμου, που είναι η άγνοια και ο παραλογισμός, αφού η σοφία ανήκει μόνο στον ουράνιο κόσμο του Θεού. Έτσι, σε αντιδιαστολή με την ουράνια σοφία, η «τρέλα» είναι το βαθύτερο είναι του εγκόσμιου ανθρώπου και, εν τέλει, όλοι στον κόσμο είναι «τρελοί», οι δε σοφοί περισσότερο απ' όλους, αφού πραγματικοί «σοφοί» είναι μόνο αυτοί που καταλαβαίνουν ότι είναι «τρελοί» και δεν γνωρίζουν τίποτα καθώς η σοφία ανήκει μόνο στο Θεό.⁶⁷ Όπως σημειώνει η Billington, ο Παύλος κάνει λόγο για έναν αθώο, αφελή, αδύναμο, «φυσικό τρελό» με την αγνή ψυχή που, συνεπώς, αποδεχόμενος την πνευματική του κατωτερότητα, είναι εγγύτερα στη σοφία του Θεού από τους «σοφούς» και δυνατούς της εγκόσμιας ζωής, από τους οποίους και δέχεται «βασανιστήρια» όπως ο Χριστός.⁶⁸ Πρόκειται δηλαδή για την χριστιανική εκδοχή της παγανιστικής οπτικής του «τρελού» ως - και - εξιλαστήριου θύματος στη θέση του βασιλιά. Και είναι τούτον τον «τρελό» που ο Erasmus μεταφέρει στο κέντρο της έννοιας του «τρελού» του, παγιώνοντας στη λογοτεχνία το θεόπνευστο μοντέλο του «σοφού/τρελού» [fou/sage-wise/fool]. Ωστόσο, δεν ικανοποιείται να εξαντλήσει την σοφία σε τούτη την αθώα άγνοια. Ολοκληρώνοντας την ενσωμάτωση των παραδόσεων που ακολουθούν τον «τρελό» στην χριστιανική εκδοχή τους, ο Erasmus αναπαράγει τον κοινό τόπο της γνώσης της «αλήθειας» εκ μέρους του «τρελού»/τρελού λόγω θεϊκής έμπνευσης. Σε μια - εκ νέου αντιφατική - υπέρβαση του σωματικού στοιχείου που τόσο εξάρθηκε, η κυρα-Τρέλα εγκωμιάζει αινιγματικά ως πιστούς της τους ευλαβικούς ανθρώπους των οποίων η ψυχή, μέσα

⁶⁷ Gerard Defaux, *Sagesse et folie d' Erasme à Moliere*, MLN, τ. 91, No.4, French Issue (Μάιος, 1976), 655-671. Έτσι, οι σοφοί, πλούσιοι και δυνατοί είναι οι πραγματικά «τρελοί». Από αυτό το μοντέλο, ξαναγυρνάμε στην ανθρώπινη «τρέλα» ως την κορυφή όλων των ανθρώπινων αδυναμιών κι αμαρτιών, για να συνδεθεί έτσι τελικά τούτη με την αρχαιότερη σάτιρα και κωμωδία, που ακριβώς επιδιώκουν να καθορίσουν τα ηθικώς καλά και κακά. Κατά την Sandra Billington, η αντίφαση εντός της ίδιας λέξης - του «τρελού» - προέκυψε από το γεγονός ότι στα βραβεία υπήρχαν και υπάρχουν δύο διαφορετικές λέξεις για τις δύο αντίθετες έννοιες του «τρελού», εκεί όπου στις δυτικές γλώσσες υπάρχει ακριβώς και μεταφράστηκε μόνο η λέξη «τρελός» και για τις δύο έννοιες. (Billington, 16 – 17)

⁶⁸ Η συγγραφέας επισημαίνει ότι οι άνθρωποι της εποχής ήταν εξοικειωμένοι με τις δύο έννοιες του «τρελού» και αναλύει ένα *μυστήριο* όπου ο Χριστός εμφανίζεται ως ο αθώος «τρελός», που τον προσάγουν στον Ηρώδη ως «γελωτοποιό», σε μια τυπική χρήση του αμφίσημου δίπολου βασιλιάς - «τρελός». Εν τέλει, καθώς ο Χριστός σωπαίνει, ο Ηρώδης κάνει ο ίδιος τον «γελωτοποιό» ώστε να τον κάνει να δώσει την «παρατάσσή» του (το κήρυγμα της βασιλείας Του), και στην επιμονή της σιωπής του τον στέλνει στον θάνατο, στην κορύφωση της δικής του «τρέλας» (αμαρτία). *Βλ. ο.π., 17 - 19*

από μια μίξη Πλατωνισμού και Χριστιανισμού, καταφέρνει να ξεκολλήσει απ' το σώμα που η υλική του υπόσταση την εμποδίζει να δει την αλήθεια, και να τείνει έτσι προς τον Άπειρο Νου: «*Pourtant voyons-nous de tels hommes prédire l' avenir, connaître les langues et la littérature, qu' auparavant ils n' avaient jamais apprises, et manifester en eux quelque chose de divin*».⁶⁹ Είναι αξιοσημείωτο ότι τούτη η αποκαλυπτική κατάσταση συνδέεται με τον λόγο και τη γλώσσα. Ο τρελός ξέρει την αλήθεια όντας η φωνή του Θεού, όπως πιστεύεται και για τον φυσικό «τρελό», και ο Erasmus τον ενσωματώνει στην κυρά Τρέλα του, στο βάθος της σκωπτικής φωνής της δικής της αλήθειας.

Όπως αναφέρθηκε, οι άνθρωποι της Αναγέννησης μπορούσαν να διακρίνουν ανάμεσα στις διαφορετικές, αντιφατικές δηλώσεις της έννοιας του «τρελού». Ωστόσο, όπως αναφέρει η Billington, ήταν ο Erasmus που σκόπιμα ανέμειξε τις τόσο διακριτές κατά τον μεσαίωνα ηθικές ή πραγματικές αυτές συνδηλώσεις προκειμένου να επιτύχει ένα παράδοξο - ένα οξύμωρο όπως το θέτει απ' την πλευρά του ο Kaiser (Kaiser, 519) -, με αποτέλεσμα όμως, λόγω της τεράστιας επίδρασης του έργου του και μάλιστα σε έναν συγγραφέα όπως ο Shakespeare, να φτάσει τελικά να διαμορφώσει το πρότυπο του «τρελού» ως το παράδοξο καθ' εαυτό, που ανά τους αιώνες επηρέασε την πρόσληψή της έννοιας, και ακόμα και των ίδιων των σεξπηρικών έργων, όπως π.χ. από την Welsford στις μέρες μας (Billington, 31). Θα έλεγα τελικά ότι με το έργο του Erasmus, η έννοια του «τρελού» παγιώνεται ως ένα πεδίο εγγενούς αμφισημίας - και όχι διαλεκτικής -, πολύ βαθύτερης από εκείνη την καρναβαλική που θέτει ο Bakhtin, θέση που θα συνοψιζόταν στο πέρασμα από την καρναβαλική παρωδία και το τυπικό «πνεύμα» σε μία πολύ βαθύτερη και πιο νοηματοδοτημένη ειρωνία, που άλλωστε συνιστά και την ίδια την στάση του Erasmus προς την ηρωίδα του. Είναι σημαντικό ότι μέσα σε όλο αυτό το πλαίσιο που διαγράφει, ο Erasmus διατηρεί την «καρναβαλική» γελοιότητα της ηρωίδας του που δεν παύει να υπονομεύει τις «αλήθειες» που εξαπολύει. Αυτό που φαίνεται να αναπαράγεται πάντως και σε τούτο το χριστιανικό πλαίσιο, είναι η αμφίσημη θέση της απόστασης/ταύτισης του «τρελού» με την κοινωνία. Από τη μια, η αρχετυπική ελαττωματικότητά του που τον κρατά σε απόσταση απ' τους ανθρώπους, ηθικοποιείται μέσα από την έννοια της αμαρτίας και ο «τρελός» φορτώνεται στο πλοίο και αποδιώχνεται στο χαμό. Συγχρόνως όμως από την άλλη, όλοι είναι

⁶⁹ Erasmus, 90-91. Και γενικά για τα παραπάνω, βλ. LXVI, 90 μέχρι τέλος. Για την ένθεη τρέλα στον νεοπλατωνιστή Ficino, που ο Erasmus λαμβάνει εδώ υπόψη, βλ. Allen Thiher, 55-57

«τρελοί», τόσο κατά την ερασμιακή κατάφαση της ζωής, όσο και ενώπιον του Θεού, η «τρέλα» είναι η θεάρεστη δεύτερη φύση του ανθρώπου και έτσι ο «τρελός» αντανακλάται παντού στην ανθρωπότητα και την μοίρα της. Η ίδια αμφισημία διέπει και την έννοια της γνώσης/άγνοιας, αλλά και της γελοιότητας/γελοιοποίησης.

Θα περίμενε κανείς ότι ο Foucault, στην ανάλυσή του του έργου του Erasmus - κεντρική στο κεφάλαιό του για την τρέλα στην Αναγέννηση -, ως την ηθική πλευρά της τρέλας, θα αντιπαρέθετε αντίστοιχα την ιατρική, όπως κάνει εκτενώς και για την αμέσως επόμενη «κλασική» εποχή του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, όπου το *cogito* υποβοηθούμενο από την ανερχόμενη αστική ωφελμιστική ηθική της εργασίας και του σκανδάλου, εγκλείει την τρέλα και την «τρέλα» στα «Γενικά Νοσοκομεία». Αντιθέτως, όμως, παραβλέπει απόλυτα την ιατρική σκοπιά της τρέλας, για την οποία ανθούν όχι και λίγες θεωρίες κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση,⁷⁰ καθώς πρόθεσή του είναι να δηλώσει ότι το αδιαφοροποίητο μέχρι τότε πεδίο της «αυθεντικής» - μη ιατρικής ακόμα - τρέλας διασπάται με την ηθικοποίησή της. Αντ' αυτού, επιλέγει να αντιπαραθέσει το βιβλίο του Erasmus στους πίνακες του Bosch. Με τον τρόπο αυτό, ο Foucault θέτει ριζικά την τρέλα απέναντι στην «τρέλα» σε ένα αποκλειστικά καλλιτεχνικό πεδίο, αν και δηλωμένη πρόθεσή του είναι κάθε άλλο παρά αυτό.

Για τον Foucault, η πιο «αδιαμεσολάβητη» - από την λογική - «φωνή» της τρέλας, μπορεί να ακουστεί μόνο μέσα στον Μεσαίωνα: *«Κατά τον Μεσαίωνα και μέχρι και την Αναγέννηση, ο διάλογος ανάμεσα στον άνθρωπο και την τρέλα ήταν ένας δραματικός διάλογος που έφερε τον άνθρωπο αντιμέτωπο με τις σκοτεινές δυνάμεις του κόσμου· και η εμπειρία της τρέλας αφομοιώθηκε σε εικόνες που μιλούσαν για την Πτώση και το Τέλος Όλων των Πραγμάτων, για το Κτήνος, την Μεταμόρφωση και όλα τα θαυμαστά μυστικά της Γνώσης»*.⁷¹ Πρόκειται για μια μυστική, «κοσμική», σκοτεινή εμπειρία, την οποία θα εκφράσει με συνέπεια η ζωγραφική και μόνο, διαχωρίζοντας ριζικά την θέση της από τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία (Foucault, 16). Το κύριο

⁷⁰ Μια επισκόπηση των σχετικών θεωριών μπορεί να βρει κανείς στον Allen Thiher, ο.π., σελ. 44-72. Επίσης στον Duncun Salkeld, ο.π., σελ. 20-25 και 62-67, ο οποίος βλέπει όπως και ο Thiher τρεις βασικούς άξονες των σχετικών ρητορικών: θεωρία των χυμών (που εξελίχθηκε σε εκείνη των ατμών και των ζωικών πνευμάτων), της έκστασης και τους πάθους, και της θεϊκής - ή δαιμονικής - κατάληψης, με τις δύο πρώτες, κατά τον Thiher να επηρεάζουν αντίστοιχα σώμα και βούληση, και την τελευταία να αποτελεί μια «υπερφυσική φωνή». Ο Salkeld, που επισημαίνει ότι ο Shakespeare χρησιμοποιεί την ρητορική διαφόρων θεωριών περί τρέλας (25, 28, έτσι και Thiher, 77-85), ακολουθώντας τον Greenblatt βλέπει γενικά στη σεξπηρική τρέλα τη μέθοδο της ψευδούς θεϊκής κατάληψης, μια αναπαράσταση «αδειασμένη από το πνευματιστικό δυναμικό».

⁷¹ Foucault, ο.π., σελ. xxxi - xxxii, πρόλογος στην έκδοση του 1961

παράδειγμα που αναλύει ο Foucault είναι ο πίνακας *Πειρασμός* του Bosch – ενώ παραλείπει το «Πλοίο των τρελών» -, μαζί με αναφορές σε ανάλογους πίνακες του Brueghel και του Dürer -, με τις γνωστές εφιαλτικές, γκροτέσκες μορφές του ανθρωπόμορφων εντόμων, πουλιών, τρωκτικών και ερπετών, που – στο συμβολικό πλαίσιο του μεσαίωνα – εικονίζουν το υπερνοηματοδοτημένο μέχρι απώλειας κάθε νοήματος σύμπαν της τρέλας, που στέκεται έτσι ως «μυστική» γνώση *στο κατώφλι* των φόβων και των σκοτεινών ορίων του πεπερασμένου ανθρώπινου κόσμου, ένας ανορθολογισμός πέρα από το πεδίο της λογικής και της συμβατικής χριστιανικής «αλήθειας» προς τη χαοτική υπόσταση της Αποκάλυψης.⁷² Σε αυτήν την εμπειρία της τρέλας ο Foucault, συναντώντας έναν κοινό τόπο της δυτικής σκέψης, αναγνωρίζει μια μορφή οραματικής, προφητικής δύναμης και αλήθειας - την οποία, ωστόσο, προσδιορίζει στην θέαση μιας άρρηκτης σχέσης της πραγματικότητας με την ονειρική ψευδαίσθηση, «*σ' αυτήν την ντελiriaκή στιγμή ανάμεσα στο είναι και τη μηδαμινότητα*» (26). Απέναντι σε αυτήν την μεσαιωνική εμπειρία της τρέλας που περιγράφει, ο Foucault βλέπει να αναπτύσσεται σταδιακά μία εντελώς διαφορετική εμπειρία, που κορυφώνεται στο έργο του Erasmus: «*Οι σκοτεινές κοσμικές δυνάμεις που δρουν εντός της τρέλας και είναι τόσο εμφανείς στο έργο του Bosch, απουσιάζουν από τον Erasmus. Η τρέλα δεν караδοκεί για τον άνθρωπο σε κάθε σταυροδρόμι. Μάλλον γλιστρά εντός του, ή καλύτερα, είναι μια λεπτή σχέση που έχει ο άνθρωπος με τον εαυτό του. Στον Erasmus, η μυθολογική προσωποποίηση της Τρέλας δεν είναι παρά ένα λογοτεχνικό τεχνούργημα. Εδώ, περισσότερο από τρέλα, υπάρχουν μόνο «τρέλες», ανθρώπινες μορφές τρέλας*» (Foucault, 23). Η λογοτεχνία και η φιλοσοφία αναλαμβάνουν τούτο το «ελαφρύ», ηθικό-σατιρικό πεδίο, και σκοπός τους, κατά τον Foucault, δεν είναι άλλος από το να «εξουδετερώσουν» το απειλητικό φορτίο της τρέλας, πράγμα που σε μεγάλο βαθμό επιτυγχάνει η ειρωνική απόσταση την οποία κρατάει ο Erasmus από την δική του «*ηθικοποιημένη*», χαρούμενη και γελοία «σοφή» κυρα-Τρέλα. Η αλληλεπίδραση των δύο εμπειριών είναι δεδομένη, ωστόσο σταδιακά αρχίζει να διαφαίνεται η κατεύθυνση της μεταξύ τους σχέσης: «*το σχήμα της αντίθεσης μεταξύ της κοσμικής εμπειρίας της τρέλας στην εγγύτητά της των*

⁷² Βλ. ο.π. 17-21, σε μια ανάλυση contra στον ορθολογισμό του υπόλοιπου βιβλίου. Την θέση του τρελού *στο κατώφλι*, ανιχνεύει ήδη εξ αρχής ο Foucault στην - αμφισβητούμενη πάντως - πρακτική της αέναης μεταφοράς των τρελών από πόλη σε πόλη από τους βαρκάρηδες («πλοίο των τρελών»). Για την σύνδεση του πτηνού με την τρέλα, βλ. και Willeford, ο.π., 239, και εικονογραφήσεις της εποχής, 6-7. Από εδώ μπορούμε ίσως να δικαιολογήσουμε το λυρί κόκορα που έφερε ο λαϊκός «τρελός» των γιορτών της υπαίθρου, και διατηρήθηκε συχνά και στην στολή του αυλικού «τρελού», που τον συνδέει με την «σκοτεινή», χθόνια πλευρά της τρέλας που περιγράφει εν προκειμένω ο Foucault.

*συναρπαστικών μορφών, και μια κριτική εμπειρία της ίδιας αυτής της τρέλας, ειδωμένης από το αγεφύρωτο χάσμα της ειρωνιάς» (25). Έτσι, μεταφερόμενη στο πεδίο του λόγου, η τρέλα σταδιακά εξημερώνεται: στην σχέση της με την λογική, ο λόγος της γίνεται μια *κριτική συνείδηση* της λογικής αυτής για τον εαυτό της, μια «*κριτική αυτοσυνειδησία του ανθρώπου*» (27). Ο Thiher, βλέπει σωστά σε αυτήν την «ανώτερη σοφία» που μπορεί πια να εγκωμιάζει την «τρέλα», τον ειρωνικό εκείνο αυτοπροσδιορισμό του εαυτού που αποτελεί ένα θεμελιώδες βήμα προς την νεωτερική έννοιά του, πλήρως αξιοποιημένη στην περίπτωση του Shakespeare (Thiher, 52-54). Όπως λέει ο Foucault, «*Σε αυτήν την φανταστική προσκόλληση στον εαυτό, η τρέλα γεννιέται ως καθρέφτης... Η τρέλα δεν είχε να κάνει εδώ με την αλήθεια ή τον κόσμο, αλλά μάλλον με τον άνθρωπο και την αλήθεια που μπορούσε να αντιληφθεί για τον εαυτό του*» (Foucault, 23). Πραγματικά, το πέραςμα από την τρέλα στην «τρέλα», σημαίνει με μία κίνηση τον ειρωνικό εξορθολογισμό που σημαίνει η συνείδηση ενός «εσωτερικού χώρου» που αποκτά τη δική του γλώσσα, ως «αλήθεια».*

Την πρώτη εμπειρία της τρέλας, ο Foucault θα την ονομάσει *τραγική*, ενώ τη δεύτερη *κριτική*, που σήμανε και την εγγραφή της εντός του λόγου, με τις δύο να αντιμάχονται ακόμα στην αρχή της Αναγέννησης, σε μια κυκλική σχέση όπου η μια ενυπάρχει εντός της άλλης, μέχρι που η φωνή της τρέλας αφομοιώνεται από τη λογική, ακριβώς «*σε μια παραδοξολογική μορφή εντός της οποίας η λογική αποκτά συνείδηση του εαυτού της*» (32). Με την θέση της στο εσωτερικό της λογικής, οπότε και γίνεται η κατ' εξοχήν μορφή της, η τρέλα αποπλίζεται οριστικά και εν τέλει σπάει στα δύο, από τη μια τούτη η «σοφή τρέλα» και από την άλλη η «τρελή τρέλα», που δεν έχει σχέση με την λογική και που η φωνή της χάνεται (34-35). Υπό μία έννοια, τούτος ο αποπλισμός μπορεί να ειπωθεί και εντός του ίδιου του κοινωνικού χώρου, όπου ο «τρελός» συνιστά την από την ίδια την κοινωνία ενσωμάτωση της κριτικής εναντίον της, που επιτρέπεται μέσα από το υπονομευμένο απ' την βλακεία/γελοιοότητα στόμα του.

Για τον Foucault, η τέχνη της Αναγέννησης στην προσπάθειά της να αυτοπροσδιοριστεί απέναντι στη λογική, «ανακάλυψε» μέσα στην τελευταία την τρέλα, που ήταν η δική της – και εκεί βέβαια μπορεί κανείς να δει την «*αποκρυστάλλωση της τραγικής εμπειρίας της τρέλας μέσα σε μια κριτική συνείδηση*» (ο.π.). Έτσι, μπορεί κανείς ακόμα να ακούσει τα απομεινάρια της καθαρής φωνής της τρέλας απ' το στόμα του Ληρ, της Οφηλίας ή της Μάκμπεθ, μέσα απ' το παραλήρημά τους [delirium], «*μέσα από τις λέξεις χωρίς νόημα που δεν εξουσιάζονται*» (36-37),

υπό την μορφή μιας αναπόφευκτης εν εαυτώ αλήθειας.⁷³ Τούτη η στιγμή χάνεται οριστικά κατά τον Foucault στον 17^ο αιώνα, καθώς θα δώσει την θέση της σε μια αλήθεια της τρέλας ως λάθους, υπό την μορφή του ονείρου και του οράματος, που γίνονται εξ αντιθέσεως μέτρο της λογικής. Και, όπως δείχνει ο Ingram, είναι μόνο όταν ο τρελός ξαναβρίσκει τη λογική του, απ' όπου και καταγράφει αναδρομικά στην «πνευματική αυτοβιογραφία» του την προτύτερη εμπειρία του της τρέλας ως εσωτερικής φωνής που ανήκει στον Θεό ή τον Σατανά, που στην «κλασική» πια εποχή μέχρι και τον 18^ο αιώνα συντηρείται το στερεότυπο της θεϊκής φωνής που μιλά μέσα από τον τρελό, συχνά «προφητικά», όπως παλιότερα μέσα και από τον «τρελό», με την πραγματική τρέλα να εξοβελίζεται στη σιωπή (Ingram, 6, 130-140).

Ωστόσο, για να ξαναγυρίσουμε στην Αναγέννηση, απέναντι στον Ληρ υπάρχει ο «Τρελός» και στην Οφηλία ο Άμλετ, ο «Πρίγκηπας-τρελός» [Prince-Fool].⁷⁴ Και είναι αδύνατον να τοποθετήσει κανείς τον σεξπηρικό τρελό ανεξάρτητα από τον «τρελό» του.⁷⁵ Υπό μία έννοια, οι «τρελοί» είναι αυτοί που «εγκολπώνουν» την τραγική εμπειρία των τρελών για να γεννήσουν την κριτική συνείδηση, ατόμου και έργου, που τόσο χαρακτήρισε τα σεξπηρικά έργα, με τον τρόπο ακριβώς που το έκανε και η κυρα-Τρέλα του Erasmus στην «αυθεντική» φουκωική τρέλα. Αυτοί καθρεφτίζουν και εν τέλει προσδιορίζουν την τρέλα και μέσα από τούτη την άρρηκτη σχέση η τελευταία αποκτά έναν τόνο «αλήθειας» που δεν ξεχνά την καταγωγή της τραγικής εμπειρίας. Αυτοί εν τέλει, μετατρέπουν σε κριτική συνείδηση την τραγική εμπειρία και, στο πλαίσιο ενός λογοτεχνήματος, σε συνολική αισθητική ιδέα του έργου. Είναι χαρακτηριστικό ότι η «αλήθεια» που εκφράζει στα σεξπηρικά έργα ο

⁷³ Ο Duncun Salkeld, ο.π., 2-3, 7-8, κάνει την παρατήρηση ότι ο τρόπος που παρουσιαζόταν η τρέλα στο ελισσαβετιανό κοινό, αποτελούσε ήδη μια θεατρική σύμβαση και φυσικά όχι την τρέλα καθ' εαυτή, σύμβαση που αποσκοπούσε στην παρουσίαση ενός νοσηματοδοτημένου παραλογισμού, με πολιτικές συχνά προεκτάσεις.

⁷⁴ Και στο *Μάκμπεθ*, όταν η Λαίδη τρελαίνεται, ο Μάκμπεθ, έχοντας τελειώσει πια με την «δράση» (φόνους) και περιμένοντας το δάσος να κινηθεί, ταυτίζεται με τον «τρελό» για να εκστομίσει την «αλήθεια» στον περίφημο μονόλογό του: «*Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow, / Creeps in this petty pace from day to day, / To the last syllable of recorded time; And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle! / Life 's but a walking shadow; A poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, And then is heard no more: it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing*» (*Macbeth*, V.V.19-28). Κατά μία εκδοχή, ο μονόλογος αυτός είναι επηρεασμένος από ένα σχετικό χωρίο του *Πλοίου των Τρελών* του Bradt, στη μετάφραση του Barclay. Βλ. σχετικό σχολιασμό από Kenneth Muir στο *Shakespeare, Macbeth*, Arden, 1984, σελ. 153. Ακόμα, απέναντι στον Touchstone ο «μελαγχολικός Ζακ», και στον υποτιθέμενο τρελό Μαλβόλιο ο Φέστε.

⁷⁵ Ο Foucault αρνείται να εξετάσει τον σεξπηρικό «τρελό» μαζί με τον σεξπηρικό τρελό, βλέποντας την μορφή του «τρελού» μόνο στις κωμωδίες και τις *sotties* ως μια «γενική μορφή ηθικής κριτικής» όπου λέγοντας την «αλήθεια» εκτός δράσης, αντί της λυτρωτικής τύφλωσης που επέφερε η τρέλα τούτος απλά επαναφέρει τον καθένα που κοροϊδεύει εαυτόν και άλλους στην θέση του. Είναι απλά μια «εξαπάτηση δευτέρου βαθμού» (13). Ωστόσο, τούτο δεν αποτελεί επαρκή εξήγηση για τους «τρελούς» της σεξπηρικής τραγωδίας, ούτε καν για τον Φέστε.

«τρελός», αντιστοιχεί στην «αυτοσυνειδησία» που φτάνουν για παράδειγμα η Οφηλία ή ο Ληρ όταν εκστομούν τις αλήθειες τους. Ωστόσο, υπάρχει μια σημαντική διάκριση: η αυτοσυνειδησία του τρελού, το ποσοστό της κριτικής δύναμης που βλέπει ο Foucault στο εσωτερικό της τραγικής εμπειρίας, εν τέλει δεν φτάνει στον ίδιο τον ήρωα που παραμένει τρελός – και είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ληρ που βρίσκει τα λογικά του στο τέλος του έργου δεν θυμάται τίποτα απ’ την τρέλα του. Αντιθέτως, ο «τρελός» ολοκληρώνει την αυτοσυνειδησία γιατί έχει πλήρη συνείδηση του εαυτού του και της «αλήθειας». Αν ο πραγματικός τρελός φτάνει στην «αλήθεια» χωρίς όμως αυτοσυνειδησία αφού τούτη υποθέτει πάντα την λογική, με άλλα λόγια αν ο τρελός απλά εκφράζει την αλήθεια σαν ένα «τίναγμα» του εσωτερικού του όπως η Λαίδη Μάκμπεθ ή ο Ληρ, τότε είναι ο «τρελός» που μπορεί να καθρεφτίζει συγκροτημένα αυτήν την ασυνείδητη αλήθεια, αφού ο ίδιος εγκλείει τόσο το στοιχείο της τρέλας όσο και ’κεινο της λογικής. Ο Shakespeare το θέτει και ως εξής στην *Δωδέκατη Νύχτα*, που αποτελεί ένα έργο- σπουδή πάνω στην «τρέλα»:⁷⁶ στην τελική σκηνή, όπου ο Φέστε καλείται από την κυρία του Ολίβια να διαβάσει το γράμμα του ψευδοτρελού Μαλβόλιο το οποίο αποδεικνύει ότι έχει τα λογικά του, ο «τρελός» ξεκινάει να διαβάξει, προφανώς με κοροϊδευτική φωνή προκειμένου να παρωδήσει, για να εισπράξει την επίπληξη της κυρίας του που όμως δεν τον πτοεί: *‘I do but read madness: and your ladyship will have it as it ought to be, you must allow vox’* [η υπογράμμιση του κειμένου]. Ο Shakespeare κάνει εδώ μια εκπληκτική χρήση του στερεοτύπου της (θεϊκής) *vox* του τρελού και του «τρελού», καθώς η θεϊκή φωνή την ίδια στιγμή που παρωδείται, στο μέτρο που πρόκειται για έναν ψευδοτρελό ο οποίος ταυτίζεται με την πουριτανική ηθική, επιβεβαιώνεται κιόλας μέσα από τις αλήθειες του «τρελού» για την ηθική αυτή. Κυρίως όμως, ο Φέστε, κρατώντας το γράμμα του

⁷⁶ Ο ίδιος ο τίτλος του έργου παραπέμπει στις «γιορτές των τρελών» που κρατούσαν τις δώδεκα μέρες των Χριστουγέννων (όπως και παλιότερα τα Σατουρνάλια) και σήμαιναν ελευθερία και αναρχία - στην τελευταία νύχτα άρα που συνέβαινε η κορύφωση αλλά και το τέλος του γλεντιού· εξού άλλωστε και το όνομα του «τρελού» Φέστε (feast/festive). Ο Shakespeare, δείχνει πλήρη γνώση του θέματος του καρναβαλιού - η Ιλλυρία είναι μια επαρχία της Βενετίας -, αλλά και του μπουφόνου, αφού περιβάλλει το δικό του «δημιούργημα», τον Φέστε, με «κλόουνς» όπως ο δαιμόνιος σερ Τόμπυ Μπελτς και ο «secondo zanni» του χαζός σερ Αντρίου Έγκκιουτσηκ που αποτελούν ακριβέστατους μπουφόνους, με τον πρώτο μάλιστα κυριολεκτικά παράσιτο που τρώει και πίνει στην αυλή της ανηψιάς του Ολίβια πάντα υπό την απειλή της εκδίωξης (II.3.89-94), αλλά και σε βάρος του ίδιου του «κοροϊδίου» σερ Αντρίου (II.2.170-175, III.2.51-52) - χαρακτηριστές που μοιράζονται τραγούδια, χορό, παραδοξολογίες και λογοπαίγνια με τον Φέστε στις κοινές τους σκηνές. Βασική πηγή του Shakespeare υπήρξε το «σενάριο» *Gl’Inganni* (Οι παρεξηγήσεις), όπως και διάφορες αγγλικές διασκευές του που κυκλοφόρησαν ευρέως. Βλ. Stanley Wells και Roger Warren, ο.π., 14-21, αλλά και Kenneth Muir, *The Sources of Shakespeare’s plays*, Methuen & Co, Λονδίνο, 132-140. Για την σχέση συγκεκριμένων σεναρίων της commedia με τα σεξπηρικά έργα, αλλά και με έργα του Ben Jonson, στον οποίον η επίδραση της commedia υπήρξε πολύ πιο μη αφομοιωμένη, βλ. Harry F. Salerno, ο.π., 395-411

τρελού, δηλώνει σε μια επίσης εξαιρετική σύμπτυξη κυριολεξίας, μεταφοράς και ειρωνίας ότι αυτός ακριβώς «διαβάξει» την τρέλα, την *vox* που την κινεί. Ο Shakespeare θέτει την σχέση της τρέλας με την «τρέλα» ακριβώς ως δυνατότητα ανάγνωσης, συνείδησης δηλαδή, αυτού που εκφέρει η τρέλα. Ήδη πια εδώ, τούτη η συνείδηση λαμβάνεται ως ειρωνική απόσταση. Και αν, όπως λέει ο Κλαύδιος, η τρελή Οφηλία που αρθρώνει την προσωπική της μοίρα είναι «*Divided from herself and her fair judgment, without which we are pictures of mere beasts*» (Άμλετ, IV.5.85-86), ο «τρελός» βιώνει αυτόν τον διχασμό ως αυτοσυνειδησία, που σημαίνει και αυτοσυνειδησία της αλήθειας της τρέλας: «*If Hamlet from himself be ta'en away,/And when he's not himself does wrong Laertes,/Then Hamlet does it not, Hamlet denies it./Who does it then? His madness. If 't be so,/Hamlet is of the faction that is wrong'd;/His madness is poor Hamlet's enemy.*» (Άμλετ, V.II.229-235) λέει στην τελική σκηνή ο Άμλετ για τον εαυτό του, που την ίδια στιγμή που τίθεται, αυτοαναιρείται σαρκαστικά ως τρέλα. Ο αποπλισμός της τρέλας σε «τρέλα», σημαίνει ακριβώς πως το τίμημα της αυτοσυνειδησίας της αλήθειας της είναι η εξορισμού γελοιότητα που, για πρώτη φορά στον Άμλετ, τρέπεται ανοιχτά ως ειρωνία κατά του εαυτού της.

Υπάρχει αντίστοιχα μια συγκεκριμένη γλωσσική δύναμη που διέπει την σύμβαση παρουσίας επί σκηνής τόσο της τρέλας όσο και της «τρέλας», που καταφέρνει ίσως να εκφράσει την παραπάνω σχέση. Κατ' αρχήν, η σχέση του λόγου του «τρελού» και του τρελού εγκαθιδρύεται από τους ίδιους του συγγραφείς της Αναγέννησης: όπως δείχνει ο Harry Levin, οι συγγραφείς αυτοί αλλάζουν τον κλασικό, πομπώδη λόγο της τρέλας που προτύτερα γραφόταν σε στίχο, με την «αποσπασματική πρόζα», που ενέχει πάντα έναν κωμικό τόνο. Ο πεζός αυτός λόγος χρησιμοποιείται - και - από τον Shakespeare αποκλειστικά τόσο για τους «τρελούς» όσο και για τους τρελούς, προκειμένου να διαφανεί η πνευματική τους κατάσταση (έστω και ως προσποίηση, όπως του Άμλετ).⁷⁷ Έτσι, απέναντι στο παραλήρημα, που αποτελεί τη γλώσσα της τρέλας, λεκτική και σωματική για τον Foucault (237), και που μοιάζει με ασυνείδητη έκφραση ενός εσωτερικού λόγου, παρατίθεται ο συνειδητός λόγος του «τρελού», που θέτει την ενσυνείδητη διάσταση μέσα από τον δικό του «λογοτεχνικά» συγκροτημένο αινιγματικό λόγο, που κυμαίνεται από το ίδιο

⁷⁷ Harry Levin, ο.π., 114-117. Ο μελετητής συνδέει άλλωστε την τεχνική και με το δημοφιλές είδος της τραγωδίας της εκδίκησης, όπου συχνά υπάρχει μεταμφίεση του εκδικούμενου σε τρελό. Επιπλέον βλέπει σωστά το θέμα της τρέλας ως κεντρικό για αυτό που οι ρομαντικοί εξήραν ως μείξη των ειδών.

το τυπικά παραξοδολογικό και ειρωνικό, γριφώδες «πνεύμα» που αποτελείται από μεταφορές, σχήματα λόγου και νοηματικά κενά, έως τις παρηχητικές εκείνες και αμφίσημες λεκτικές ασυναρτησίες που είδαμε παραπάνω. Η απάντηση του Φέστε «*I am her words' corrupter*», συνιστά πάνω απ' όλα μια δήλωση της (αυτοσυνειδητής) υπόστασης του «τρελού» στο πεδίο του λόγου, που φτάνει μέχρι την ίδια τη λέξη. Όπως αναφέρει ο D. J. Gifford που ανατρέχει τις εικονογραφήσεις των μεσαιωνικών ψαλτηρίων, η φιγούρα του «τρελού», που εμφανίζεται στους ψαλμούς (xiv και liii) που ξεκινούν με το *Dixit insipiens (in corde suo non est Deus)*, πάντα «λέει», μιλάει, είτε με τον Θεό, είτε με τον διάβολο, είτε με τον μοναχό, είτε με τον βασιλιά είτε με το ραβδί του, ως ο «άλλος» λόγος,⁷⁸ που, ακριβώς, έχει ενσωματώσει την τραγική εμπειρία σε συνείδηση, γλώσσα, και ρητορική. Ο λόγος του «τρελού» εν τέλει, καθώς αποσκοπεί σε ένα ερμηνευτικό παιχνίδι από τον περίγυρό του, μεταφερόμενος στη λογοτεχνία εγκαινιάζει το ερμηνευτικό παιχνίδι για την «αλήθεια» του ίδιου του κειμένου – όπως τούτο κορυφώθηκε με τον *Άμλετ*. Ο Shakespeare κορυφώνει την διάσταση της τρέλας ως αισθητική του λόγου στον *Ληρ*: στην «σκηνή της καταιγίδας», απέναντι στο παραισθητικό παραλήρημα του Ληρ, αρκετά συνεκτικό στη δομή του, τοποθετείται ο ελεγχόμενος «λογοτεχνικός» λόγος του «τρελού» και το ασυνάρτητο παραλήρημα του ψευδοτρελού Ένγκαρ που, ως τεχνητό ύφος, κινείται ανάμεσα στο είδος του λόγου του Ληρ και του «Τρελού», χωρίς όμως να φτάνει σε καμιά «αλήθεια». Αν στο τέλος του έργου ο Ληρ ξαναβρίσκει τα λογικά του, και ο Ένγκαρ το ίδιο, επανερχόμενοι από το παραλήρημα και το ψευδοπαραλήρημα και ψευδογρίφο αντίστοιχα στον κανονικό λόγο, για τον «τρελό» δεν τίθεται ποτέ τέτοιο ζήτημα, επειδή είναι εγγενώς αυτού του είδους ο λόγος.

Ο Foucault δεν λαμβάνει υπόψη την τυπικότητα του «τρελού» στο έργο του Erasmus, μια τυπικότητα τόσο συνειδητή ώστε όχι μόνο να φτάσει να συνοψίσει όλες τις παραμέτρους της, αλλά τελικά και να τις επαναθέσει. Τούτη η τυπικότητα προϋποτίθεται ήδη στο εισαγωγικό γράμμα του συγγραφέα προς τον φίλο του Tomas More, στον οποίον και αφιερώνει το έργο, όταν, για να αποσειεί από πάνω του τις βέβαιες επικείμενες επιθέσεις των θυμάτων του έργου του, επικαλείται ακριβώς την «προσωπικότητα» της κυρα Τρέλας που μιλά, που δεν είναι άλλη από τον «τρελό»:
«...*je le prie de songer qu' il est honorable d' être attaqué par la Folie, puisque c' est*

⁷⁸ D. J. Gifford, «Iconographical Notes towards a definition of the Medieval Fool» στο *The Fool and The Trickster, Studies in honor of Enid Welsford*, επιμ. Paul V. A. Williams, D. S. Brewer – Rowman & Littlefield, 1979, σελ. 18-35

elle que je mets en scène avec tous les traits de son personnage.⁷⁹ Το «επί σκηνής» δεν συνιστά απλώς μεταφορά αλλά τονίζει τον πρωτογενή «θεατρικό» χαρακτήρα που δίνει και τον τόνο στο έργο, σε μια κίνηση που θέτει αρχετυπικά την κυρα-«Τρέλα» ως αμφίσημη περσόνα του συγγραφέα. Ωστόσο, και αυτό είναι σημαντικό, στην προκειμένη περίπτωση δεν πρόκειται για θεατρικό έργο, και ο προφορικός, «αυτοσχέδιος» λόγος της δίνει μια συγκεκριμένη διάσταση του πεδίου του λόγου της που ανεξαρτητοποιείται από την καθ' εαυτή έννοια της σκηνής προς ένα «ύφος» που έμελε να καθορίσει το μυθιστόρημα.⁸⁰ Όπως αναλύει η Shosana Felman στο έργο της *Writing and Madness* (1985), στην πραγματικότητα κι ο ίδιος ο Foucault μιλά για την τρέλα, που δεν μπορεί να ακουστεί η φωνή της, με όρους της ίδιας της λογοτεχνίας.⁸¹ Η οποία, όμως, απαιτεί στο εσωτερικό της μια ριζική αυτοσυνειδησία ως θέση απ' την οποία μιλά κανείς. Υπό μία έννοια, ο «τρελός» καθιστά ακούσιμη και εν τέλει εγγράψιμη αυτή τη φωνή της τρέλας, δηλαδή συνειδητή στον εαυτό της. Κυρίως όμως, οριοθετεί στο λογοτεχνικό πεδίο μια αμφίδρομη σχέση που δεν άλλαξε ποτέ, μεταξύ συνειδητού και μη συνειδητού, «τραγικού» και κριτικού κ.ο.κ., που επέτρεψε την αμφίσημη μεταφορά στοιχείων του τρελού στον «τρελό», αλλά και αντίστροφα.

IV. Το ρεαλιστικό γκροτέσκο ως αισθητική του μπουφόνου, και η εγγραφή της τεχνικής του στο κείμενο

Σε γενικές γραμμές, η ηθικοποίηση που είδαμε για τον «τρελό», δεν εξαιρεί και τον μπουφόνο ως το ιταλικό του αντίστοιχο, αφαιρουμένων, φυσικά, όλων των χριστιανικών συνδηλώσεων. Σε ένα κείμενο με τον χαρακτηριστικό για την εποχή τίτλο *Il Teatro de' varii e diversi cervelli mondani* [Το Θέατρο των διαφόρων και διαφορετικών εγκεφάλων του κόσμου – 1583] που επανεκδόθηκε με τον τίτλο *Hospitale de' pazzi incurrabili* [Νοσοκομείο των αθεράπευτα τρελών – 1589] και γνώρισε αγγλικές και γαλλικές μεταφράσεις, ο Tomasso Garzoni ταξινομεί τριάντα τύπους τρελών με πολυάριθμους υποτύπους λέγοντας στον αναγνώστη ότι

⁷⁹ Erasmus, ο.π., σελ. 15. Ο Τσίρκας, στην θέση της «προσωπικότητας» μεταφράζει στο ίδιο πνεύμα «*χαρακτηριστικά του ρόλου της*», ο.π., σελ. 32

⁸⁰ Όπως αναφέρει η ίδια η κυρά Τρέλα, ο λόγος της είναι ο αυτοσχέδιασμός και το αυτοεγκώμιο, που στηρίζεται στην «ζωντανή παρουσία» της ενώπιον όλων, πράγμα που μεταδίδεται από τον Erasmus με εκείνη την προφορικότητα του παιγνιώδους λόγου της ηρωίδας του: «*Vous etendrez de moi une improvisation non prepare, qui en sera d' autant plus sincere.....Et pourquoi me definir, me dessiner, ou me peindre, puisque je suis en votre presence et que vous me contemplez de vos yeux?*».

⁸¹ Αλλά και ο Derrida, στην απάντησή του στην φουκωκική τρέλα, που πυροδότησε τη γνωστή διαμάχη. Βλ. μια επισκόπηση της συζήτησης αυτής και την παρέμβαση της Felman στον Salkeld, ο.π., 35-45.

«Περπατώντας σ' αυτό το Νοσοκομείο θα δεις «τρέλα» ως την μητέρα, μπουφονισμό ως την αδελφή, βλακεία ως σύντροφο ζωής και ανάμεσά τους, την τρέλα να βρίσκει μια λογική ισοτιμία, φυσική συσχέτιση και ταξινόμηση σαν του *Scotus*». Στην καθόλου επιστημονική αυτή «εγκυκλοπαίδεια» της τρέλας που εκτυλίσσεται στο φανταστικό Ιταλικό «Θέατρο-Νοσοκομείο», στα κελιά περιλαμβάνονται μαζί με τους τρελούς και οι μέθυσοι ή οι τεμπέληδες, «τα πιο γελοία υποκείμενα γυναικείας τρέλας» όπως η ελευθεριάζουσα γυναίκα κλπ, σε μια λογοτεχνική (;) κίνηση νωρίτερη από εκείνη που βλέπει ο Foucault με τα πραγματικά «Γενικά Νοσοκομεία» (Thiher, 63-67). Για τον Gorgoní, η «λογοτεχνική» σύνδεση των «τρελών» και των μπουφόνων με ένα τέτοιο «Νοσοκομείο» δεν αποτελεί πρόβλημα.⁸² Έτσι, αν βασική μεσαιωνική θεολογική θέση για την τρέλα είναι η πτώση του ανθρώπου στην κατάσταση του ζώου - θέση ιδιαίτερα ισχυρή στην σκληροπυρηνική θεολογικά Ιταλία με εκφραστές όπως ο Ficino ή ο Torquato Tasso (Thiher, 55-57, 68-72), που συνδέεται με την υποτίμηση του σώματος και της επίγειας ζωής ως αμαρτίας, δεν πρέπει να μας εκπλήσσει η ένταξη του μπουφόνου σε αυτό το ηθικό πεδίο, δεδομένης και της σχέσης του με το σώμα και το ζώο. Ωστόσο, όπως και στην περίπτωση του ερασματικού «τρελού» που αντιπαραβάλλει στην αμαρτωλή του θέση την σοφία του πάνω στη βάση της «αθωότητάς» του και της χαράς της ζωής, έτσι και ο μπουφόνος αντιπαραβάλλει τη θετική πλευρά της σωματικής υπόστασης ως χαράς, γέλιου και ανανέωσης της ζωής, καθώς και την λαϊκή, «υλική» σοφία του, όπως την προσδιόρισε γενικά ο Bakhtin για το καρναβαλικό – δηλαδή ως υποβάθμιση και εξευτελισμό του «θεσμικού» με την μετατόπισή του στα «χαμηλά» του σώματος.

Κατά τον Bakhtin, η υλική σωματική αρχή εκφράζει την ιδιότυπη αισθητική της αναγεννησιακής λαϊκής κουλτούρας και μπορεί να αποδοθεί συμβατικά με τον όρο *ρεαλιστικό γκροτέσκο*. Πρόκειται για ένα σώμα που σχετίζεται με τη γη, *κοσμικό* και συλλογικό, που εκφράζει γονιμότητα και αφθονία οι οποίες, όπως αναφέρθηκε, βρίσκουν την πλήρωσή του στο οικουμενικό γεύμα. Ο Bakhtin προσδιορίζει τούτο το συλλογικό σώμα σε αντίθεση με το «μοντέρνο» σώμα της εξατομίκευσης του εγωιστικού, αστικού, «οικονομικού», απομονωμένου ανθρώπου. Το πιο ενδιαφέρον

⁸² Μια από τις διασημότερες σκηνές των θιάσων της *commedia*, η σκηνή της *pazzia*, της τρέλας της ερωτευμένης γυναίκας (*inamorata*), αναπαρίσταται με το παραλήρημά της, σωματικό και λεκτικό, να συνίσταται στην εγκατάλειψη της ραφιναρισμένης της υπόστασης και της κάπως «νεοκλασικής» μιμητικής της, και στην υιοθέτηση του ρεπερτορίου του μπουφόνου με το *contraffare* και τις άλλες παράλογες μιμήσεις, που οδηγούν με τη σειρά τους σε μια διάλυση της πλοκής διοχτευμένης σε κοινωνική κριτική και λεκτικές ανατροπές (Henke, 98-104). Βλέπουμε δηλαδή και εδώ τον απόηχο της σχέσης της τρέλας με τον «τρελό», που εδώ είναι ο μπουφόνος.

εδώ είναι ότι κατά την άποψή του, στην λογοτεχνία της Αναγέννησης ήδη γεννάται η αντιφατική «αποσχιστική» τάση του εξατομικευμένου αστικού «ιδιωτικού» σώματος από τούτο το συλλογικό και κοσμικό, στο οποίο όμως ακόμα συνεχίζει παράλληλα να συμμετέχει (*Rabelais*, 22-24, 29). Τούτη η διπλή θέση φαίνεται να προσομοιάζει με την μπαχτινική θέση για το καρναβαλικό γέλιο, κατά την οποία ο γελών με τον κόσμο εν τέλει γελάει και με τον εαυτό του, καθώς ανήκει κι ο ίδιος στον κόσμο αυτό. Το παράσιτο αντιπροσωπεύει ακριβώς αυτήν την θέση της αυτονόμησης του ατόμου, αλλά σε έναν ήδη πιο διαφορετικό απ' τον μπαχτινικό τόνο, εκείνον μιας πλεγματικής στην πραγματικότητα θέσης του ατόμου ως τέτοιου και συγχρόνως ως μέλους του κοινωνικού σώματος. Σε αντιστοιχία με την μπαχτινική «εξατομίκευση/αστικοποίηση» του σώματος το παράσιτο τρέπεται σε μπουφόνο, δηλαδή σε πιο «θεσμοποιημένο» καλλιτέχνη, το οποίο και συνιστά τη δική του «ατομικότητα» (ταυτότητα), που ενέχει την σχέση συνειδητής γελοιοότητας του εαυτού και γελοιοποίησης των άλλων ως «τέχνη» του. Για τον Bakhtin, αυτή η αλλαγή του σώματος σηματοδοτεί εν τέλει και την αλλαγή της φυσιογνωμίας του καρναβαλικού γέλιου και του λαϊκού χιούμορ στην «μοντέρνα», υποκειμενική, «αρνητική» ειρωνία.

Ο μπουφόνος είναι αυτός που προνομιακά αισθητικοποιεί την υλική σωματική αρχή, καθώς η τέχνη του στηρίζεται στην έντονα σωματική μίμηση. Τούτο, ως γνωστόν, πέρασε συνολικά στην υποκριτική των ηθοποιών της *commedia*, αλλά, εν τέλει, και στον ίδιο της τον λόγο που όχι μόνο δεν μπορεί να ειπωθεί ξέχωρα από την σωματική διάσταση, αλλά έφτασε να αποτελεί ένα είδος έκφρασης μέσα από μια χαρακτηριστική εξιλίκευση και σωματοποίηση οποιουδήποτε σημαινόμενου, ένα είδος «κυριολεξίας» για τα πάντα. Ένα παράδειγμα από τον ίδιο τον Bakhtin: ένας τραυλός που μιλά με τον Αρλεκίνο, δεν μπορεί να προφέρει μια δύσκολη λέξη. Προσπαθεί, του πετάγονται τα μάτια έξω απ' το σφίξιμο, αλλά τελικά την λύση δίνει ο Αρλεκίνος που του δίνει μια κουτουλιά στην κοιλιά και η λέξη «πετάγεται» έξω σαν να ξεγεννήθηκε μωρό – σε «ένα θεατρικό έργο της λέξης, της υλικής της γέννησης, ή το θεατρικό έργο του του σώματος που γεννά τη λέξη» (*Rabelais*, 304, 309). Τούτη η αρχή της σωματοποίησης, που συνδέεται προφανώς με το γκροτέσκο, καταργεί τη μεταφορά προς ένα ιδιότυπο είδος παιγνιώδους, «συμβολικής κυριολεξίας».

Το παραμορφωτικό πρίσμα της τεχνικής του μπουφόνου, που κουβαλά όλες τις παραπάνω συνδηλώσεις, καθιστά την αισθητική του ρεαλιστικού γκροτέσκου δική του αισθητική: «*Η γκροτέσκα εικόνα αντανακλά ένα φαινόμενο σε ματασχηματισμό, μία ακόμα μη ολοκληρωμένη μεταμόρφωση.... Η σχέση με τον χρόνο είναι είναι το ένα*

καθοριστικό στοιχείο της γκροτέσκας εικόνας. Το έτερο ουσιώδες στοιχείο είναι η αμφισημία» (*Rabelais*, 24). Ο Bakhtin προσεγγίζει το γκροτέσκο ως την μορφή εκείνη που αντιπαρατίθεται στον κλασικό αισθητικό κανόνα, στην κλασική μορφή του «ωραίου»: απέναντι στην «κλειστή», ολοκληρωμένη μορφή, η αμφίσημη, ασταθής, παραμορφωμένη, «ανοιχτή» μορφή, εκείνη που «έχει συλληφθεί, αλλά είναι ακόμη ασχημάτιστη». Το «μη τελειωμένο και ανοιχτό σώμα», δεν χωρίζεται με καθαρά όρια από τον κόσμο αλλά συγχωνεύεται μαζί του, και δείχνει την ροή του χρόνου μέσα από τον ταυτόχρονο θάνατο και τη γέννησή του που σημαίνει αυτή η αμφίσημη μορφή του. Αυτή η «ροή» του ρεαλιστικού γκροτέσκου δείχνει την ίδια την «ρευσιμότητα» του γίνεσθαι, την αιώνια μη τετελεσμένη φύση του είναι (*Ο.π.*, 24-27, 29-30, 52-53). Για τον Bakhtin, στην βάση της φιλοσοφίας των Ιταλών φιλοσόφων της Αναγέννησης, που επηρέασε ριζικά τον «υλιστή» Rabelais, το γκροτέσκο ανθρώπινο σώμα γίνεται ο συμβολικός χώρος ενός γίνεσθαι που γκρεμίζει τον στατικό, ακίνητα ιεραρχημένο κόσμο του μεσαίωνα, ο μικρόκοσμος που συγκεντρώνει εντός του όλα τα στοιχεία του κόσμου (φυτά, ζώα, φαινόμενα και δυνάμεις της φύσης) που δεν είναι ο ίδιος παρά ένα ζωντανό σύνολο ύλης με τα μέρη του οργανικά συνδεδεμένα και σε κίνηση (*Ο.π.*, 362-366).

Ο μπουφόνος είναι ο κατ' εξοχήν γκροτέσκος και νομίζω ότι η στενή σχέση του ακριβώς με το ζώο το καταδεικνύει, η δια της παραμόρφωσης μίμηση του ζώου διαπλέκει το ανθρώπινο με το ζωικό σώμα σε μια «ανοιχτή» μορφή του είδους που εικονοποιούν οι πρώτες γκροτέσκες ζωγραφιές.⁸³ Εδώ έχει ενδιαφέρον να ξαναδούμε

⁸³ Το όνομα «γκροτέσκο» προήλθε από ρωμαϊκές διακοσμητικές ζωγραφιές και αγαλματίδια που ανακαλύφθηκαν τον 15^ο αιώνα και που απεικονίζουν διαπλεκόμενες παιγνιώδεις, τερατώδεις μορφές ανθρώπων, ζώων και φυτών. Όπως αναφέρει ο Wolfgang Kayser, η τυπική σύνδεση του γκροτέσκου με την *commedia* ξεκινά με τον Diderot, που στην ανάλυσή του για την *farce excellante* παρομοιάζει τους χαρακτήρες της με τα χαρακτηριστικά του Callot. Αυτό γίνεται στο πλαίσιο της (ιταλοκρατούμενης) γαλλικής εκδοχής της έννοιας του γκροτέσκου που δίνει ιδιαίτερο βάρος στο γελίοιο, το παράξενο και την «καρικατούρα». Η μελέτη του Diderot πέρασε στην Γερμανία με την μετάφραση του Lessing και εν τέλει στην πρώτη μελέτη του γκροτέσκου καθ' εαυτού από τον Justus Möser (*Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* - 1761) και στο δράμα του Sturm und Drang, για να κανονικοποιηθεί ως λογοτεχνική έννοια με τον Schlegel και τον E.T.A. Hoffmann. Βλ. Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, μτφρ. Ulrich Weisstein, Columbia University Press, Νέα Υόρκη, 1981, σελ. 27-28, 37-47. Ο Kayser επικρίνει σ' αυτή τη διαδρομή τον περιορισμό του «απειλητικού», «αποξενωτικού» στοιχείου του γκροτέσκου που εξέφρασαν από μια άλλη οδό ο Bosch και ο Bruegel, αλλά ο Bakhtin, που υιοθέτησε αυτήν την οπτική του γελίου αγνοώντας απ' την πλευρά του τους ζωγράφους, λίγο αργότερα επέκρινε τον Kayser για παρανόηση και ισοπέδωση της έννοιας με την υπερβολική ανάδειξη του ρομαντικού και μοντερνιστικού της μετασχηματισμού - σε ό,τι ονόμασε ως «υποκειμενικοποίηση» του γκροτέσκου (*Rabelais ο.π.*, 36-51). Συνολικά μιλώντας, μπορούμε να δούμε τον Foucault και τον Bakhtin να κινούνται στα δύο άκρα, με τον πρώτο να επισημαίνει μόνο την «τραγική», απειλητική όψη της μεσαιωνικής εποχής στηριζόμενος στις γκροτέσκες μορφές του Bosch και του Bruegel και παραγνωρίζοντας το καρναβαλικό γέλιο, και τον δεύτερο να επισημαίνει μόνο το γέλιο και την χαρά παραγνωρίζοντας ακριβώς αυτούς τους ζωγράφους

τώρα το ρεπερτόριο και την φύση της μίμησης των μπουφόνων, έχοντας κατά νου όσα έχουν ήδη ειπωθεί, υπό το πρίσμα του γκροτέσκου. Σύμφωνα με τον Henke,

«Ο μπουφόνος θαυμάζοταν για την ικανότητά τους στις προσωποποιήσεις ή αλλιώς το «contraffare», των οποίων η προφανής σύνδεση με την κλασική μίμηση διαρηγνύονταν από τρεις παράγοντες: από την υπερβολική και παρωδιακή τους φύση, την ταχύτητα της εναλλαγής από την μια «αναπαράσταση» στην άλλη, και από το γεγονός ότι ο μπουφόνος μιμούνταν τόσο τον κόσμο των ζώων όσο και των ανθρώπων με τρόπους που απειλούσαν τον νεοκλασική ευπρέπεια, μέσα από μια παράταξη γκροτέσκων χειρονομιών και γκριματσών» (51)

Ο Henke δίνει παραδείγματα τέτοιων ταχύτατων εναλλαγών στιγμιαίων μιμήσεων, οι οποίες εντέλει στο σύνολό τους, *«παράγουν ένα ιλλιγιώδες θέαμα γρήγορων εναλλαγών εχθρικό σε οποιοδήποτε όραμα συγκροτημένης μίμησης» (60)*. Στην πραγματικότητα, για τον Henke, *«με όρους του 20^{ου} αιώνα, η παράσταση του μπουφόνου ήταν «παραστατική» μάλλον παρά «αναπαραστατική», που είχε ως στόχο να παραθέσει μια κλίμακα από δεξιότητες και μανιέρες, παρά να μιμηθεί έναν φανταστικό χαρακτήρα ή κόσμο, όπως οι μεταγενέστεροι comici...»*, και γενικά, αυτού του είδους η «περφόρμανς» αποτέλεσε *«πρόκληση στην μίμηση και την ευπρέπεια του χαρακτήρα, της λεκτικής έκφρασης και του γένους στα οποία βασιζόταν η νεοκλασική μίμηση» (51-52)*. Έτσι, η ψευδαίσθηση της ρεαλιστικής μίμησης χανόταν κάτω από αυτήν την υπερτόνιση των τεχνικών (58-59), την οποία ο Henke εν τέλει προσδιορίζει και εντός της commedia ως τον *«γκροτέσκο ρεαλισμό των zanni» (63)*. Ουσιαστικά δηλαδή, η παραμόρφωση της μίμησης σε επίπεδο «μονάδας», απλώνεται περαιτέρω στην συνολική εντύπωση που δίνει η σειρά των μιμήσεων του contraffare με το γρήγορο «μοντάζ», τονίζοντας ακριβώς μια συρραφή και αποσπασματικότητα στο εσωτερικό του όλου «κειμένου» των μιμήσεων. Περαιτέρω, στη βάση του κύριου επιχειρήματός του για την διαπλοκή προφορικότητας και εγγραμματοσύνης στην commedia, ο Henke, επιμένοντας στην σημασία των φωνητικών μιμήσεων του μπουφόνου και την προφορικότητα που κουβαλά στη ρίζα του αυτοσχεδιασμού του, τονίζει την ανάλογη πρακτική της συρραφής αποσπασμάτων και αστείων στο ίδιο το λεκτικό ρεπερτόριό του που συνοδεύει τούτες τις μιμήσεις, όπου προέχει δομικά η παρατακτική σύνδεση που συνενώνει μια ροή αποσπασματικών νοηματικών μονάδων (32-35). Ο Henke, σε αυτήν την *«γλώσσα της αμεσότητας»* βλέπει μια εσκεμμένη

«μη λογικότητα» και ένα *«γλωσσικό παιχνίδι»* όπου *«για τον προφορικό περφόρμερ η ίδια η γλώσσα γίνεται ένα υλικό για να παίζει, καθώς την ζετλιγεί ακροβατικά σε παιχνίδια των οποίων η μη γνωστική,*

και την απειλητική σκληρότητά τους, στην θέση της οποίας φτάνει να δει μια χαρούμενη τερατώδεια (Ο.π., 27, 39, 59, 335-336). Ο Kayser αναγνωρίζει τις δύο γραμμές στο γκροτέσκο χωρίς ποτέ ωστόσο να τις συνδυάσει σε μια αμφισημία, προκρίνοντας όντως μια πλέον «μοντερνιστική» προσέγγιση.

παιδική ευχαρίστηση είναι δεμένη με τους σωματικούς ρυθμούς. Περισσότερο απ' το να παράγουν ανοησίες, *tout court*, οι φιγούρες του *buffone*, του *zanni* και του *Dottore* δοκιμάζουν τα όρια του νοήματος, σπρώχνοντας τη γλώσσα στα σημασιολογικά και συντακτικά της όρια. Αινιγματικά, μη καθαρά είδη όπως ο γρίφος, που οι αυλές αντιλαμβάνονταν με μια διάθεση πειράγματος και παιχνιδιού, κυριαρχούν ανάμεσα σε τέτοιους περφόρμερς (35-36).

Με έναν τρόπο, προσεγγίζουμε το λεκτικό παιχνίδι του «τρελού», που και ο ίδιος αποτελεί μια φιγούρα του μεσαιωνικού πολιτισμού που κουβαλά την προφορική, ωστόσο εδώ πάντα υπό το πρίσμα της ανάλογης σωματικής χειρονομίας, η οποία δίνει τον τόνο και στον λόγο.

Αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εν προκειμένω, είναι ο τρόπος με τον οποίον τούτη η παράσταση περνάει στο χαρτί, μια διαδικασία πολύ διαφορετική από εκείνη που καθόρισε ριζικά τον «τρελό», δηλαδή την σεξπηρική. Η μη ύπαρξη μιας ανάλογης συγγραφικής προσωπικότητας οδήγησε μάλλον σε μια καταγραφή, που έλαβε, όπως το βλέπω, δύο διαφορετικές μορφές. Κατ' αρχήν, οι διάσημοι μπουφόνοι «περνάνε» τις παραστάσεις τους στο χαρτί, σε λαϊκές φυλλάδες, όπως γίνεται άλλωστε στην Αγγλία και από τους κλόουνς που δίνουν και αυτόνομες παραστάσεις. Τούτο γίνεται συνήθως με μια σύμβαση κατά την οποία ο αφηγητής μπουφόνος βλέπει σε οραματικό όνειρο να τον επισκέπτεται ένας άλλος μπουφόνος, πεθαμένος, που του περιγράφει τις περιπέτειές του στην κόλαση – ουσιαστικά τις παραστάσεις που δίνει κατά την περιπλάνησή του εκεί, άλλοτε σε «καρναβαλικό», εγκωμιαστικό κλίμα και άλλοτε σε κλίμα οδυνηρού ξεπεσμού, που μας ξαναφέρει στην γνωστή δυσυπόστατη φύση του καρναβαλικού. Η αφήγηση των λεκτικών παιχνιδιών και των *contraffare*, γκροτέσκα και η ίδια εκ των πραγμάτων και με την «αφελή» παρατακτική σύνδεση που εναλλάσει τις εικόνες-μιμήσεις σε ένα ύφος έντονης προφορικότητας, συνδέεται έτσι στενά με την ονειρική διάσταση, και με τον κάτω κόσμο. Πρόκειται για μια ισχυρή παράδοση που συνεχίζεται και στις εκδόσεις αργότερα των ίδιων των διάσημων *zanni* με το «όνειρο» [*sogno*] να αποτελεί ιδιαίτερο - όχι το μοναδικό πάντως - κειμενικό τους είδος.⁸⁴ Η παράδοση πέρασε και στην Γαλλία με τα «ποιήματα του Αρλεκίνου», πιθανότατα του ίδιου του Martinelli, αλλά και τις προαναφερθείσες *Compositions de Rhetoriques* του, όπου όπως επισημαίνει και ο Henke, ο Martinelli θεματοποιεί το ζήτημα της παραμορφωτικής

⁸⁴ Όπως αναφέρει ο Wolfgang Kayser, κατά τον 16^ο αιώνα το γκροτέσκο στην ιταλική ζωγραφική αποκτά ως συνώνυμο όρο το «*sogni dei pittori*», όνειρα των ζωγράφων, που υποδεικνύει την διαφορετική αναπαραστατική προσέγγιση της πραγματικότητας. Για τον Kayser, το «ονειρικό» αποτελεί ένα διαχρονικό στοιχείο του γκροτέσκου. Βλ. Kayser, 21-22, 179-180

γλώσσικης λειτουργίας του σε σχέση με το όνειρο που βλέπει και στο οποίο και τυπικά συνομιλεί με έναν άλλο μπουφόνο που εν τέλει και καταβροχθίζει.⁸⁵ Αυτή η εγγραφή της παράστασης στο χαρτί, καθορίζει και το κειμενικό ύφος. Στα κείμενα αυτά, υπάρχει μια «περιγραφική αφέλεια», που φέρνει στο νου το αφηγηματικό ύφος του Rabelais, δεδομένης και της λογοπαιχνικής διάστασης που συντρέχει, και γενικά ενός «καρναβαλικού» τόνου. Υπάρχει όμως και ένας δεύτερος τρόπος που η «παράσταση» περνάει στο χαρτί, και πλησιάζει τούτον τον πρώτο ως προς την σχηματικότητα των αναπαραστάσεων, χωρίς ωστόσο τον «καρναβαλικό τόνο».

Κατά τον Danille Vianello, που προσπαθεί να διαχωρίσει την τέχνη του μπουφόνου απ' την παράσταση της commedia, το *contraffare* αποτελεί ένα διαφορετικό είδος αναπαράστασης από την τελευταία, επειδή συνίσταται σε «ένα εφήμερο και μπρεσσιονοστικό σκίτσο.....παρά ένα συγκροτημένο πορτραίτο».⁸⁶ Δομικά, μια τέτοιου είδους μίμηση, σαν «σκίτσο», στηρίζεται στην ουσία του γκροτέσκου, που επισημαίνει και ο Bakhtin: την *υπερβολή*, τη *διόγκωση*, το *υπέρμετρο* και το *αλόγιστο* (Rabelais, 303). Τούτη η υπερβολή περνάει κυρίως μέσα από το σωματικό στοιχείο: ο Rabelais δεν διαλέγει τυχαία γίγαντες για ήρωές του. Η ουσία της σωματικής υπερβολής είναι ακριβώς αυτό το είδος της παραμόρφωσης του σωματικού κανόνα, που στον Rabelais φτάνει περαιτέρω να εκφραστεί και με τις συχνές σκηνές διαμελισμού του σώματος εις τα εξ'ων συνετέθη (Ο.π., 193-207). Το γκροτέσκο αποτέλεσμα θα έλεγα ότι επιτυγχάνεται εν γένει με μια διόγκωση συγκεκριμένων, μεμονωμένων, σωματικών στοιχείων (κυρίως οπές και εξογκώσεις, όπως επισημαίνει ο Bakhtin), δηλαδή μέσα από αυτόνομες μικρότερες μορφές που καθίστανται έτσι υπό μία έννοια στατικές, και των οποίων η διαδοχή και συμπλοκή επιφέρει εν τέλει ένα συνολικό παραμορφωτικό αποτέλεσμα - εξεφανίζοντας την συνολική «καθαρή» μορφή χάριν μιας που φαντάζει «μη ολοκληρωμένη», χάριν μιας γενικής ρευστότητας των επιμέρους μορφών που «τείνουν» να συγχωνευθούν (πρβλ. Rabelais, 315-320, 339 επ.). Τούτη η τάση για συγχώνευση διαφορετικών μορφών που σημαίνει το γκροτέσκο, χαρακτηρίζει και το *contraffare* με τις εναλλαγές του. Το *contraffare* δείχνει ακριβώς την διαλεκτική μεταξύ της αυτονομίας της κάθε μιας μορφής και της ρευστότητας που σημαίνει το σύνολο, το ιδιαίτερο αποτέλεσμα μέσα από το

⁸⁵ Ο.π., 56-67, 127-132, 155-158, 166-167. Ο Henke συνδέει την σύμβαση του «ονείρου» με την τάση των zanni να κοιμούνται, καθώς και με το έτερο κειμενικό είδος των ουτοπιών φαγητού και τεμπελιάς.

⁸⁶ Αναφέρεται από τον Henke, ο.π., 52. Για τον ίδιο τον Henke, αυτή η «σύγκρουση» τεχνοτροπιών δείχνει την γόνιμη ένταση στους κόλπους της commedia από τις αυθαίρετες ελευθερίες που έπαιρναν οι zanni έναντι του σεναρίου, στις οποίες όμως και οφειλόταν εν τέλει το δημοφιλές του είδους.

«μοντάζ». Προκειμένου να γίνει κατανοητή αυτή η κίνηση, αρκεί κανείς να σκεφτεί ακριβώς το σκίτσο: η έννοια του σκίτσου σημαίνει το ρευστό, αφαιρετικό σχέδιο, όπου είναι ακόμα ορατές οι επιμέρους σχεδιαστικές κινήσεις. Το θέμα αυτό, αναδεικνύει ήδη ο Boccaccio στο *Όταν ο Θεός μάθαινε σχέδιο*, σε μια τυπικά μπουφόνικου «πνεύματος» ιστορία όπου ο ήρωας κερδίζει με αναπάντεχο τρόπο ένα στοίχημα για το ποια είναι η παλιότερη οικογένεια της Φλωρεντίας προτείνοντας την πασίγνωστη για την ασχήμια της οικογένεια Μπαρόντσι:

«...ο Θεός έπλασε τους Μπαρόντσι τον καιρό που μάθαινε ζωγραφική και ήταν ακόμα πρωτάρης, ενώ τους άλλους ανθρώπους τους έπλασε σαν ήξερε πια να ζωγραφίζει. Για να πειστείτε πως είναι όπως το λέω, συγκρίνετε τους Μπαρόντσι με όποιον θέλετε. Οι άλλοι άνθρωποι έχουν πρόσωπο κανονικό, με σωστές αναλογίες, ενώ στους Μπαρόντσι, το πρόσωπό τους, εδώ είναι στενόμακρο που να μην έχει τελειωμό, εκεί φαρδύ σε άπρεπο βαθμό, ο ένας έχει μύτη σουβλερή, ο άλλος ίδια με παντζάρι, πιγούνια σα γαλότσες, μασέλες γαϊδουρινές, το δεξί μάτι πιο μεγάλο απ' το ζερβό, ή πιο χαμηλά το ένα μάτι από το άλλο – όπως φτιάχνουν τα πρόσωπα τα παιδιά πριν μάθουν να σχεδιάζουν. Το ξαναλέω και είναι ολοφάνερο: ο Θεός έφτιαξε τους Μπαρόντσι όταν μάθαινε ακόμα να ζωγραφίζει. Επομένως, είναι πιο παλιοί από τους άλλους.....»⁸⁷

Η έννοια του σκίτσου και της ανοιχτής μορφής βρήκε, νόμιζω, την πληρέστερη και πιο ιδιότυπη κειμενική μορφή της στην αποτύπωση των σεναρίων της commedia, κείμενα που συγκρινόμενα με ένα τυπικό θεατρικό έργο φέρνουν ακριβώς στο νου την σχέση σκίτσου έναντι ενός ολοκληρωμένου πίνακα. Πραγματικά, όπως αναφέρει ο Rudlin, ο όρος «σενάριο» είναι όψιμος, και σημαντικότερος από τους αρχικούς όρους που χρησιμοποιούνται σχετικά είναι εκείνος του «*canovaccio*», «αυτό που βρίσκεται στον καμβά», με την έννοια της σύντομης σύνοψης των βασικών στοιχείων (Rudlin, 53). Εξετάζοντας την μνημειώδη, όψιμη καταγραφή των «σεναρίων» από τον Flaminio Scala (1611), ο Henke παρατηρεί την βασική δομή που συνίσταται στην αποκρυσταλλωμένη καταγραφή μιας προΐστορίας που γεννά την κύρια πλοκή και από 'κει και πέρα θέτει τα σημεία εισόδου και εξόδου των προσώπων στην διαδοχή των σκηνών, σχηματοποιώντας τις βασικές δράσεις τους και θεματικές των διαλόγων τους (π.χ. το συγκεκριμένο πρόσωπο απειλεί, προσβάλλει, κάνει ερωτική εξομολόγηση, πανουργία, παίρνει εκδίκηση κλπ., ή και πιο συγκεκριμένες κινήσεις και χειρονομίες όπως υποκλίνεται, φιλά, χαιρετά κλπ).⁸⁸ Το ενδιαφέρον όμως εδώ είναι ότι τούτα τα εκτενή

⁸⁷ Boccaccio, *Δεκαήμερον*, ο.π., τ.β', σελ. 488

⁸⁸ Henke, ο.π., σελ. 188-191. Από 'κει και πέρα, τα «καλούπια» αυτά έπρεπε να γεμίσουν αυτοσχεδιαστικά οι ίδιοι οι ηθοποιοί, με πραγματικούς διαλόγους στο πλαίσιο των τυποποιημένων «χαρακτήρων» της commedia να δώσουν λεπτομέρειες και από την ίδια την ιδιαίτερη προσωπικότητά τους κάθε φορά, αλλά και σε διαλογική σχέση με τον παρτενέρ τους, σε έναν ιδιότυπο συνδυασμό σχηματοποίησης και ρευστότητας που διαφέρει εξαιρετικά από την έννοια του θεατρικού «τύπου». Ο.π., σελ. 15-30. Έτσι και Louisa Jones, ο.π., σελ. 19. Έτσι και ο Robert F. Storey στο *Pierrot*, A

αφηγηματικά κομμάτια που περιγράφουν τον σκελετό της δράσης – και αποτελούν μια ιδιότυπη συνάντηση συγγραφής και σκηνοθετικής οδηγίας – κατά την εγγραφή τους διαμορφώνουν μια αφαιρετική κειμενική μορφή, πολύ διαφορετική από την τυπική στιχομυθία ή μονόλογο των κλασικών θεατρικών έργων. Όπως αναφέρει ο Henry F. Salerno που μετέφρασε τα σενάρια στα αγγλικά, ο Scala «χρησιμοποίησε ένα είδος ελλειπτικού μοντέλου πρότασης που αρκούσε για τους σκοπούς των ηθοποιών».⁸⁹ Ειδωμένα ανεξάρτητα από την παράστασή τους, όπου λαμβάνουν πολλαπλές αποχρώσεις από τον προσωπικό αυτοσχεδιασμό του ηθοποιού, τα κείμενα αυτά συνιστούν ένα ύφος όπου καταστάσεις και οι πράξεις κατονομάζονται στοιχειωδώς στις βασικές τους δομές μ' έναν σχηματικό, εικονοποιητικό και αποστασιοποιημένο, «ψυχρό» τρόπο, μέσα από μικρές, «διακριτές» προτάσεις, που η κάθε μια διατηρεί την αυτονομία της καθώς εγγράφει μια ξεχωριστή εικόνα που απλά διαδέχεται την προηγούμενη. Κατά την άποψή μου, πρόκειται για ένα εντελώς ιδιαίτερο ύφος που ανακαλεί έντονα την μορφή αυτού που πολύ αργότερα προσδιορίστηκε ως εξπρεσιονιστικό ύφος, μια κατ' εξοχήν κειμενοποίηση της σκηνικής εικόνας σε έναν πολύ διαφορετικό βέβαια, οιονεί συμβολικό τόνο, που, όπως θα δούμε, πέρασε μέσα από την ιδιοφυία του Diderot.⁹⁰

V. Υποκείμενο Άμλετ: ο «τρελός» ως έναρξη της νεωτερικής λογοτεχνίας

Critical History of a Mask, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978, σελ. 7-12, όπου βλέπει το μη ρεαλιστικό δυναμικό της commedia μέσα από την ένταση του «σκελετού» του κειμένου, του είδους του «τύπου» που συνιστά η μάσκα, και της αυτοσχεδιαστικής ρευστότητας του ηθοποιού

⁸⁹ *Scenarios of the Commedia dell' Arte, Flaminio Scala's Il Teatro Delle Favole Rappresentative*, επιμ. και μτφρ. Henry F. Salerno, Limelight Editions, Νέα Υόρκη, 1989, βλ. σημ. του μετφρ.

⁹⁰ Κλείνοντας εδώ, για την πληρότητα της εικόνας, θα πρέπει να αναφέρουμε και τον Nietzsche, του οποίου το διονυσιακό, όσο και αν δεν είναι το καρναβαλικό, προφανώς επηρέασε την μπαχτινική σκέψη καθώς έθεσε τη ρευστή, ανοιχτή και «συλλογική» διονυσιακή μορφή έναντι της καθαρής, απολλώνειας που στηρίζεται στην αρχή της εξατομίκευσης – δεδομένης και της εικαζόμενης σχέσης του καρναβαλιού με τα Saturnalia και τις διονυσιακές γιορτές, αλλά και του ζώομορφου σάτυρου με τον μπουφόνο. Φυσικά, ο νιτσειϊκός τόνος της οδύνης εντός του διονυσιακού απέχει πολύ από τον μπαχτινικό τόνο του γέλιου εντός του καρναβαλικού. Για τον Nietzsche, ο σάτυρος βρίσκεται ανάμεσα στο Θεό που υποφέρει (Διόνυσος) και τη φύση, το οποίο γεννά και την αμφίσημη σοφία του: «ως συμπάσχων είναι συγχρόνως και σοφός, αποκαλύπτει την αλήθεια που βγαίνει από την καρδιά του κόσμου. Έτσι γεννιέται αυτή η φανταστική και τόσο προσβλητική φαινομενικά μορφή του σοφού και εκστατικού σάτυρου που είναι συγχρόνως και αντίθεση του θεού, δηλαδή «μωρός» άνθρωπος:» εικόνα της φύσης και των ισχυρότερων ορμών της, ακόμη και σύμβολό τους, και συγχρόνως κήρυκας της σοφίας και της τέχνης της: μουσικός, ποιητής, χορευτής και οραματιστής μαζί». Φρήντριχ Νίτσε, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 77. Παρ' ό,τι βλέπει τον ξεπεσμό του σάτυρου από τον χορό του δράματος στον οικειακό δούλο της ρωμαϊκής κωμωδίας όπου χάνει τις θρησκευτικές του συνδηλώσεις, μπορούμε γενικά να πούμε ότι κάτι από τούτο το πλαίσιο αποτελεί ίσως τον απόηχο της σωματικής, υλικής σοφίας του μπουφόνου και της δικής του γελοίας «ιερότητας».

1. Είναι προφανές ότι οι περισσότερες από τις έννοιες και τις δομές που συζητήθηκαν μέχρι τώρα παραπέμπουν σε μια ρομαντική ορολογία της τέχνης, του καλλιτέχνη, και, εν μέρει, του υποκειμένου. Και πραγματικά, όπως προκύπτει απ' την ίδια αυτή συζήτηση, το υλικό που διαχειρίστηκαν οι ρομαντικοί κατά την ανάγνωσή τους του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης με τους δικούς τους όρους, προκειμένου να θέσουν τις δικές τους έννοιες στην δική τους εποχή, βρίσκεται ακριβώς εδώ, στον «τρελό» και τον μπουφόνο. Τούτο ισχύει πάνω απ' όλα για την μέσα απ' τον Shakespeare «ίδρυση» του καλλιτεχνικού υποκειμένου – και κατ' επέκταση του ρομαντικού υποκειμένου εν γένει. Εδώ όμως ακριβώς πρέπει να τεθεί και μια σημαντική διαφοροποίηση, η οποία ενδιαφέρει το σύνολο της εργασίας. Οι επισημάνσεις που έχουν γίνει παραπάνω για την θέση του «τρελού» και του μπουφόνου, θέση «ατομική» που αντανακλάται στο σύνολο της κοινότητας μέσα από την σχέση της με αυτή, κατατείνουν στη σκιαγράφηση μιας στοιχειώδους υποκειμενικότητας, τέτοιας όμως που απέχει σημαντικά από την ρομαντική λόγω ακριβώς του είδους της συνάρτησής της με το κοινωνικό σώμα στο οποίο εμπλέκεται. Με βάση το πρότυπο του «τρελού» και του μπουφόνου που θέσαμε, όταν τούτοι στέκονται παράμερα στον «ατομικό» τους χώρο και «γελούν» με τους άλλους, σε αυτούς τους άλλους εντάσσεται και ο εαυτός τους που ταυτίζεται με το κοινωνικό σύνολο,⁹¹ και συνεπώς τούτη η «ατομικότητα» προσδιορίζεται από την συνολική αυτή θέση. Η θέση του «τρελού» και του μπουφόνου, βρίσκεται ένα μόλις βήμα παραπέρα από την μπαχτικνική θέση για το καρναβαλικό γέλιο και τον κάθε γελώντα με τον κόσμο στον οποίον ανήκει κι ο ίδιος αυτός ο γελών, επειδή ακριβώς αυτοί οι δύο, ακόμα και κατά την ένταξή τους στο σύνολο, διατηρούν εξ ορισμού την μη αφομοίωση, που θωρακίζεται σε αυτονομία και, γεννά εν τέλει και τον ατομικό χώρο. Συγχρόνως, εκφράζοντας και τον εαυτό τους υπό το πρίσμα μιας αμφίσημης μειονεξίας που ενέχει μιαν ανωτερότητα, ο «τρελός» και ο μπουφόνος θα εξελιχθούν με την ένταξή τους στο λογοτεχνικό έργο προς μια πιο νεωτερική έννοια του καλλιτέχνη, ως οιονεί περσόνες των δημιουργών τους, βάζοντας έτσι και τις βάσεις για την συγγραφική υποκειμενικότητα και την σχέση της με το έργο της αλλά και την κοινωνία.

⁹¹ Στο εξιδανικευτικό πλαίσιο που θέτει ο Bakhtin για το καρναβάλι, λέει για το καρναβαλικό γέλιο: «κατευθύνεται εξίσου και σ' αυτούς που γελούν. Ο κάθε άνθρωπος δεν θέτει τον εαυτό του έξω από την ολότητα του κόσμου.....Το αμφίσημο γέλιο των ανθρώπων, εκφράζει την οπτική όλου του κόσμου: εκείνος που γελά ανήκει εξίσου σ' αυτόν». (Rabelais κλπ, ο.π., σελ. 12).

Σε αυτή συνολικά τη θέση υποκειμένου, συγγραφικού ή μη, δεν πρέπει, επομένως, να λησμονείται η αδιάρρηκτη σχέση με την κοινότητα, σχέση εξάρτησης και «διάθλασης», που υποδεικνύει ακριβώς και τη διαφοροποίηση, την μετατόπιση θα λέγαμε του ρομαντισμού κατά την διαχείριση του υλικού. Για τούτη την μετατόπιση, ο Ιταλός *buffo* υπήρξε ένα διαφωτιστικό παράδειγμα, καθώς είναι ο ίδιος ο Schlegel που χαρακτήρισε την θέση απόστασης/ταύτισης του καλλιτέχνη απέναντι στο έργο του ως υπερβατικό μπουφονισμό: «Υπάρχουν αρχαία και νεότερα ποιήματα που, τόσο στο σύνολό τους όσο και στα μέρη τους, διαπνέονται από τη θεία πνοή της ειρωνίας. Μέσα τους ζει μια πραγματικά υπερβατική μπουφόνικη διάθεση. Στο εσωτερικό υπάρχει η διάθεση, η οποία εποπτεύει τα πάντα και η οποία υψώνεται πάνω από κάθε τι το σχετικό, ακόμα και πάνω από την ίδια την τέχνη, την αρετή ή την ιδιοφυία του έργου, ενώ στο εξωτερικό, στην εκτέλεση, υπάρχει ο μιμικός τρόπος ενός συνηθισμένου καλού Ιταλού *buffo*» (*Lycaeum*, 42).⁹² Για τον Schlegel δηλαδή, η ειρωνική φύση της τέχνης του μπουφόνου, που φτάνει να υπονομεύσει και τον εαυτό του, δηλαδή το έργο του, είναι απλώς μια εξωτερίκευση αυτού που υπάρχει «από μέσα», δηλαδή της «αφ υψηλού» εν τέλει, ανώτερης, «ειρωνικής» εποπτείας των πάντων, ακόμα και του εαυτού. Επιπλέον, ο ίδιος ο καλλιτέχνης μπορεί να επεμβαίνει στο έργο του όπως ο μπουφόνος της *commedia* διέκοπτε τη δράση βγαίνοντας απ' το ρόλο του, το οποίο ακριβώς, εκφράζει την εσωτερική διάθεση υπέρβασης του ίδιου του έργου και των αντιφάσεών του, σε μια αντανάκλαση της σχέσης του ειρωνικού υποκειμένου με τον

⁹². Παραθέτοντας το απόσπασμα ο Lloyd Bishop στο *Romantic Irony in French Literature, From Diderot to Beckett*, Vanderbilt University Press, Nashville, Tennessee, 1989, 6, παρακολουθεί την συζήτηση διαφόρων κριτικών γύρω από την χρήση του *buffo* από τον Schlegel. Κατά τον De Man, η χρήση συνδέεται με την έννοια της *διαρκούς παράβασης* που χρησιμοποιεί αλλού ο Schlegel για να χαρακτηρίσει την ειρωνία, αφού όπως ο *buffo* της *commedia* διακόπτει την δράση του έργου με τους αυτοσχεδιασμούς του και κοροϊδεύει την παράσταση και τη δράση αυτή, με τον ίδιο τρόπο διεισδύει και ο αυτοσυνείδητος αφηγητής στη δράση του έργου του. Ωστόσο, ο Bishop μετριάζει αυτή τη θέση προς μια ταυτόχρονη ορατή – αόρατη παρουσία, αφού εν τέλει κι ο *buffo* δεν διακόπτει μόνο και διαρκώς την δράση, αλλά συμμετέχει και κανονικά σ' αυτή (*ο.π.*, 6-8). Η παραπάνω διάκριση του Schlegel σε εσωτερική ειρωνία και εξωτερικό μπουφονισμό αντιστοιχεί στην διάκριση του γερμανικού και του ιταλικού αστείου, στο πλέον ειρωνικό έργο του γερμανικού ρομαντισμού, την *Μπραμπίλα*, όπου το ιταλικό αστείο ορίζεται απ' τον Hoffmann ως «πόζα», «εξωτερικά γνωρίσματα» και «φριχτοί μορφασμοί» δηλαδή ως εξωτερίκευση με βάση το σωματικό-μιμητικό στοιχείο, ενώ το γερμανικό «η αρχή της ειρωνίας που έχουμε μέσα μας», σχέση που περαιτέρω παραπέμπει εντός του ίδιου έργου στις σκηνές απ' το καρναβάλι και την *commedia* που καθρεφτίζουν (και εν τέλει εξωτερικεύουν) με έναν «παραμορφωτικό» τρόπο το εσωτερικό του ήρωα Γκίλιο Φάβα στο πριγκηπικό του είδωλο. Βλ. Ε.Τ.Α. Χόφμαν, *Πριγκίπισσα Μπραμπίλα*, μτφρ. Ιάκωβος Κοπερτί, Οδυσσέας, Αθήνα, 1998, 52-53

κόσμο.⁹³ Συνολικά, αυτή η θέση πρέπει να ειπωθεί και στην σχέση του Εγώ με τον κόσμο. Όπως αναφέρει ο Szondi για το ρομαντικό υποκείμενο του Schlegel:

«...το υποκείμενο της ρομαντικής ειρωνίας είναι ο απομονωμένος άνθρωπος, ο οποίος έχει γίνει αντικείμενο του εαυτού του, στον οποίο η συνείδηση έχει αφαιρέσει την ικανότητα για την πράξη [σε μια μεταγραφή, λοιπόν, του «εκτός δράσης» του «τρελού», που προέρχεται, όπως θα δούμε, απ' τον Άμλετ]...Αυτό το οποίο χαρακτηρίζεται ως ειρωνία είναι η προσπάθειά του να αντέξει την κρίσιμη κατάσταση του παίρνοντας απόσταση απ' αυτήν...Μέσα από έναν συνεχώς εντεινόμενο αναστοχασμό προσπαθεί να βρει ένα σημείο οράσεως έξω απ' τον εαυτό του και να άρει το χάσμα ανάμεσα στο εγώ του και στον κόσμο στο επίπεδο του φαίνεσθαι».⁹⁴

Ο «τρελός» και ο μπουφόνος καθιστούν μεν τον εαυτό τους αντικείμενο αναστοχασμού στο μέτρο που μπορεί να τον θέτουν απέναντι τους μαζί με το κοινωνικό σύνολο στο οποίο αντανακλώνται και ανήκουν εν τέλει – και το οποίο αντανακλάται σ' αυτούς -, ωστόσο αυτό όχι μόνο δεν συνιστά χάσμα, αλλά ακριβώς χαρακτηρίζει μια υποκειμενικότητα «εξαρτημένη» από την διαθλαστική ένταξή τους στο σύνολο αυτό.

Μπορούμε να πούμε ότι οι ρομαντικοί είδαν την προοπτική του «τρελού» και του μπουφόνου, και τον απέκοψαν από το είδος της συλλογικότητας που εξετάστηκε εδώ, και η οποία εκφράζεται με την σχέση γελοιότητας/γελοιοποίησης. Είναι διαφωτιστική μια σύγκριση από την μια ανάμεσα στις υπερβατικές μορφές του Τσελιονάτι της *Μπραμπίλα* ή του Αρχαιοφύλακα Λίντχορστ στο *Χρυσό Δοχείο* του Hoffmann που επιτρέπουν μια γελοιοποίηση των κεντρικών ηρώων (Γκίλιο Φάβα και φοιτητής Άνσελμος) οι οποίοι «υφίστανται» τη «συγγραφή» τους, αλλά όχι του εαυτού τους, και από την άλλη του Φέστε ή του «Τρελού» του Ληρ, που παραμένουν πάντα εντός τούτου του κόσμου υπό τις προϋποθέσεις της θέσης του «τρελού» που έχει περιγραφεί. Όσο ο μπουφόνος ή ο «τρελός» δεν είναι καθόλου υπερβατικός τύπος ή καλλιτέχνης που στον πυρήνα του διαθέτει μια ανωτερότητα του τύπου που θέτουν ο Schlegel ή ο Hoffmann, άλλο τόσο διασπά και την ισοπεδωτικά οικουμενική διάσταση του μπαχτινικού καρναβαλιού και γέλιου σε μια ιδιότυπη «συμπαθητική» [sympathy] ατομικότητα. Με άλλα λόγια, η αντίθεση που βλέπει ο Bakhtin ανάμεσα στο καρναβαλικό οικουμενικό αμφίσημο γέλιο και στην μεταγενέστερη ειρωνία των ρομαντικών, θεωρώ ότι συνδυάζεται στην ενδιάμεση κάπως θέση του παρασιτικού μπουφόνου και του «τρελού», οι οποίοι ενώ ενασαρκώνουν, κυριολεκτικώς μάλιστα, την σχέση ταύτισης/απόστασης προς τον εαυτό τους-έργο τους και την κοινωνία,

⁹³ Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Bakhtin βλέπει το γκροτέσκο του Schlegel, αλλά και του Jean Paul, να απεμπολεί την «αρχή του γέλιου», που σημαίνει ακριβώς την σχέση με την κοινότητα, μέσα από μια «μεταφορά στην πνευματική σφαίρα» (*Rabelais...κλπ.*, ο.π., σελ. 42).

⁹⁴ Peter Szondi, «Ο Φρήντριχ Σλέγκελ και η ρομαντική ειρωνία» στο *Δοκίμια - Χέλντερλιν, Σλέγκελ, Σίλλερ, Μπένγκιαμιν*, μτφρ. Στέλλα Νικολούδη, Εστία, Αθήνα, 1999, σελ. 109.

στηρίζουν αυτήν την ένταση σε μια γελοιότητα που δεν τους καθιστά ποτέ ανώτερους από τούτη τη σχέση αλλά κατ' αρχήν ελειμματικά αν όχι αντιφατικά εντός αυτής. Ο μπουφόνος και ο «τρελός» γελάνε με τον «εκκεντρικό» σε σχέση με την κοινωνία στην οποία ανήκουν εαυτού τους πολύ περισσότερο απ' ό,τι ο «ηρωικός» ή ειρωνικός ρομαντικός καλλιτέχνης που, απομονωμένος πάντα και ριζικά εκτός κοινωνίας, δεν παραλείπει να παίρνει τον εαυτό του εντελώς σοβαρά και, ακόμα και όταν γελάει με αυτόν τον εαυτό του, το κάνει από την υψηλή του θέση ως δείγμα ανωτερότητας. Τούτο ακριβώς διαφοροποιεί την κριτική του θέση απέναντι στο σύνολο στο οποίο «κοιτάζει» παρά ανήκει.

Σχηματικά, θα λέγαμε ότι ο «τρελός» και ο μπουφόνος στέκονται όχι πάνω - ή και κάτω, αν λάβουμε υπόψη και τον κλόουν/πιερότο του μεταγενέστερου γαλλικού ρομαντισμού στο σταρομπίνσκιο μοντέλο πτήσης/πτώσης - αλλά εντός/εκτός, για να θυμηθούμε και την θεατρική σύμβαση των ρόλων τους απέναντι στην δράση, η οποία διαγράφει και τον χώρο της κοινότητας στο εσωτερικό του έργου. Και αυτό το εκτός, στο πλαίσιο του έργου, φτάνει να ταυτιστεί στο πλαίσιο της παράστασης με το ακροατήριο, στο οποίο αναμιγνύεται ο «τρελός» στις σκηνές που δεν παίζει, την πραγματική κοινότητα, που μπορεί έτσι με την σειρά της να ταυτιστεί με τον «τρελό»/παρατηρητή και να αναστοχαστεί. Λαμπρή αποτύπωση αυτού συνιστά το έργο που στήνει ο Άμλετ – ο οποίος ξέρει την «αλήθεια» κυριολεκτικά – στην αυλή, και το οποίο αντανακλά ακριβώς τις πράξεις της αυλής αυτής, του Κλάυδιου και της μητέρας του. Ο Άμλετ κάθεται ανάμεσα στους θεατές και σχολιάζει διαρκώς το έργο – που είναι δικό του, αλλά και της «κοινότητας» που το έχει ήδη διαπράξει - ως τυπικός «τρελός», υποχρεώνοντας και τους θεατές Κλάυδιο και Γερτρούδη να «αναστοχαστούν», σε μια ξεκάθαρη ταύτιση εκ μέρους του Shakespeare του «τρελού» με τον συγγραφέα.

Η σχολή του Νέου Ιστορικισμού ήταν αυτή που πρώτη αμφισβήτησε την ταύτιση της έννοιας του υποκειμένου, και του συγγραφικού υποκειμένου ειδικότερα, στην Αναγέννηση, με την σύγχρονη έννοια που αποδόθηκε ιδρυτικά στον Shakespeare απ' τον ρομαντισμό και μετά. Η Nora Johnson που ξεκινάει από αυτόν τον χώρο, εξετάζει στο βιβλίο της *The Actor as playwright in Early Modern Drama*

το είδος ακριβώς της έννοιας του συγγραφέα που διαμορφώνεται κατά την εποχή αυτή.⁹⁵

Η Johnson ξεκινάει αναφέροντας χαρακτηριστικά το περίφημο μπαχτινικό έργο του Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in Theater*, ο οποίος, προκειμένου να εξετάσει την υποκειμενικότητα του κωμικού ηθοποιού (κλόουν) που απευθύνεται στο ακροατήριο, τον αντιδιαστέλλει προς τον τυπικό ηθοποιό που μένει μέσα στα όρια του χαρακτήρα. Ο κλόουν διαλύει τον δικό του ρόλο απευθυνόμενος άμεσα στο κοινό, και η Jonson βλέπει έτσι μια

«συναρπαστική εικόνα της σύνδεσης μεταξύ του ατόμου και του πολιτισμού για τον οποίον δίνει την παράστασή του. Ο διάσημος αποχαιρετιστήριος λόγος του σεξπηρικού κλόουν Launce [διάσημος για τον έρωτά του για τον σκύλο του κωμικός υπηρέτης στο *Two gentlemen of Verona* του Shakespeare] είναι για τον Weimann μια παραδειγματική στιγμή ένωσης μέσα στον διαχωρισμό: ο ηθοποιός γλιστράει έξω από τον χαρακτήρα προκειμένου να γελάσει μαζί με το κοινό του με την βλακεία του Launce, ωστόσο το αποτέλεσμα υπερβαίνει μια απλή παρέκκλιση από την ευπρέπεια:

«Το ότι ο Launce γίνεται το αντικείμενο της γελοιοποίησης του κλόουν και το γελόν υποκείμενο της ίδιας του της φαιδρότητας και εκείνης του κοινού αποκαλύπτει μια εκπληκτική σταθερότητα στις σχέσεις του με το κοινωνικό σύνολο....»

Με το να συνδέεται άμεσα με το κοινό του σε βάρος του χαρακτήρα που παίζει, ο ηθοποιός που επιτελεί τον ρόλο του Launce, επιτελεί και ένα είδος υποκειμενικότητας που είναι συγχρόνως ατομική και συλλογική. Ο Launce και ο ηθοποιός που τον παίζει γίνονται και οι δύο διαπερατές οντότητες: η σύνθετη μορφή συνδέεται με το κοινό με την αυτοσυνειδησία του ηθοποιού ακόμα και την στιγμή που παραμένει ξέχωρα από το κοινό μέσα από την ηλιθιότητα του χαρακτήρα και την φανταστική του υπόσταση» (4-5).

Όπως αναφέρει η Skura, ο Weimann εντοπίζει το παράδοξο ότι η όποια γεννώμενη ατομικότητα του κλόουν-Launce που καθιστά τον εαυτό του αντικείμενό του, καθίσταται δυνατή μόνο μέσα από την κοινωνική/«δημόσια» θέση του ηθοποιού που

⁹⁵ Nora Johnson, *The Actor as playwright in Early Modern Drama*, Cambridge University Press, 2003. Σε μια απόπειρα να διαψεύσει την έννοια του προνεωτερικού, που θα σήμαινε απλά ένα «πρώιμο τώρα», και να περιγράψει έναν διαφορετικό ορισμό, διερευνά την έννοια του συγγραφέα της εποχής ακριβώς όχι ως μιας ουσιοκρατικής έννοιας που γεννά τα έργα της εκφράζοντας τον εαυτό της, και συνακόλουθα ως κυριαρχικού υποκειμένου που κατέχει αποκλειστικά το οικονομικό και ηθικό δικαίωμα πάνω τους. Αντιθέτως, επισημαίνει πως η συγγραφή των θεατρικών έργων ήταν μια συλλογική υπόθεση μέσα στον θίασο που τα οικειοποιούσαν ο ίδιος και όχι ο συγγραφέας. Επιπλέον λαμβανόταν ιδιαίτερα υπόψη η αυτοσχεδιαστική ελευθερία των κλόουν-κωμικών ηθοποιών και η σχέση τους με το κοινό. Την θέση αυτή επεξεργάζεται εκτενώς και ο Tiffany Stern, *Making Shakespeare, from Stage to Page*, Routledge, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, 2004, 62-91. Εξάριση αποτέλεσε η «αντι-θεατρική» στάση του Ben Jonson ο οποίος πρώτος προχώρησε στην έκδοση των έργων του (*Workes* – 1616) ως ατομικός δημιουργός και αποκλειστικά κυρίαρχος πάνω τους συγγραφέας έναντι της πρακτικής των διαφόρων θιάσων να διασκευάζουν ελεύθερα τα έργα που ήταν σε κυκλοφορία – κατά την Johnson προκειμένου να αυτοενταχθεί στην «υψηλή» λογοτεχνία και να γίνει ευνοούμενος συγγραφέας του ηγεμόνα, η έννοια του οποίου σχετίζεται με την αρχική έννοια των λέξεων *author/authorship* (ο.π., 54-56, 9-11, 18). Οι Peter Sallibrass και Allon White, τους οποίους παρακολουθεί η Johnson, στο «Smithfield and Authorship: Ben Jonson» αναδημοσιευμένο από το «The Politics and Poetics of Transgression» στο *New Historicism and Renaissance Drama*, ο.π., σελ. 207-218, δείχνουν την ένταση που ενυπάρχει στα κείμενα του Jonson από την κίνησή του να τα αποσπάσει από την «αγορά» και τον θίασο και, μέσα από τροποποιήσεις, να τα ανάγει από θεατρικά σε «λογοτεχνικά» κείμενα, δηλ. ποιήματα, αλλάζοντας εν τέλει το ακαδημαϊκό status του θεατρικού έργου και συγγραφέα. Αυτό που ενδιαφέρει εδώ, είναι το πώς πριν απ' όλα αυτά, ο Shakespeare δηλώνει στα έργα του την παρουσία του συγγραφικού υποκειμένου μέσω του «τρελού», αν κι ο ίδιος ουδέποτε εμπλέχτηκε στην έκδοσή τους ως «δημιουργός» τους.

ενώνεται με το κοινό (Skura, 161-162), σχέση που η Johnson μεταφέρει στην έννοια του συγγραφικού υποκειμένου: η θέση της στηρίζεται αποκλειστικά στην έννοια του κλόουν ως ενός συγγραφέα επί σκηνής (Johnson, 19), ο οποίος εν συνεχεία εκδίδει βιβλία (φυλλάδες) που έχει συγγράψει μέσα από την σχέση του με το κοινό υπό την «ατομική» σκηνική του περσόνα, σε μια πρώτη κατεύθυνση προς την σύγχρονη έννοια του συγγραφέα.⁹⁶ Η Johnson, πίσω από την έννοια του κλόουν προϋποθέτει τον «τρελό». Στην πραγματικότητα, τους αποδίδει κοινά στοιχεία (18, 23-24, 28-29), με τον «τρελό» του χωριού ή του οίκου να αποτελεί ένα ανάλογο είδος ερασιτέχνη «περφόρμερ» της κοινότητας που «υφαρπάσσει» ο επαγγελματίας κλόουν (29, 34-37, 40). Στο πρώτο κεφάλαιό της με τον τίτλο «Publishing the Fool», προχωράει στην παραπάνω ανάγνωση μέσω του Robert Arnim, του διάσημου σεξπηρικού όχι απλώς κλόουν αλλά «επαγγελματία τρελού», στο μέτρο που τούτος συνδέθηκε «οργανικά» με τον ρόλο των «τρελών» του Shakespeare και εξέδωσε το «αυτοαναφορικό» *Foole upon Foole, or Six sortes of Sottes* (1600) όπου παραδίδει τις ιστορίες έξι πραγματικών «φυσικών τρελών», σε μια κίνηση «εξιδανίκευσής» τους. Από αυτές, θα μεταφέρει αργότερα στην σκηνή με το έργο του *Two Maids of More-clacke* (1607-1608) εκείνη του αγαπημένου τοπικού «τρελού» Blue John, τον οποίον ο επινοημένος «σοφός-τρελός» Tutch μιμείται για να χτίσει την φήμη του ως κλόουν, με τον Arnim να παίζει και τους δύο ρόλους επί σκηνής και να κλείνει το έργο ως Tutch ντυμένος Blue John, οπότε και, κατά την Johnson, «η παραδοσιακή δύναμη ενός θεατρικού «τρελού» μεταστρέφεται σε ένα συγγραφικό επίτευγμα» (48), καθώς μάλιστα ο Arnim θέτει την περσόνα του τεχνητού «τρελού» ως συγγραφέα της ίδιας της δράσης. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι μελετητές αναρωτιούνται ακόμα αν ήταν αυτός που επηρέασε

⁹⁶ Εξηγώντας την αρχετυπική λειτουργία του κλόουν, αντιστοιχεί στην δική του ατομική αυτοσχεδιαστική παράσταση την αντίστοιχη «παράσταση του κοινού», με την οποία και παράγεται εν τέλει το συνολικό έργο του κλόουν επί σκηνής - με την έννοια ότι αποτελεί κι αυτό έναν κλόουν που καθρεφτίζει τα αστεία του κλόουν ή επιτελεί συμπληρωματικά τα δικά του σε βάρος του. Ο κλόουν εν συνεχεία οικειοποιείται στο όνομά του αυτό το συνολικό έργο που διαμορφώνεται με την μορφή παγιωμένων αστείων ή μιας μυθοποιητικής φήμης ως συλλογικού υποκειμένου του αστείου, που τον επαναθέτει εν συνεχεία ως πηγή του αστείου εν γένει στα μάτια της κοινότητας (24-28). Η συγγραφέας ανασκοπεί την θεατρική λειτουργία του κλόουν της εποχής, ο οποίος όχι μόνο συνήθως «διαλύει» τον ρόλο του και το έργο με τους αυτοσχεδιασμούς του, αλλά έχει και το ιδιαίτερο προνόμιο να επιστρέφει στο τέλος του έργου στη σκηνή για ένα ατομικό «σόου», τόσο δημοφιλές που πολλοί θεατές προσέρχονταν στο τέλος της παράστασης μόνο γι' αυτό. Θεωρεί γενικά ότι ο κλόουν, πραγματική διασημότητα της εποχής, που φτάνει να εμπορευματοποιήσει την παραπάνω λειτουργία του με την έκδοση έντυπων κειμένων των αστείων «του» ή έργων του που στηρίζονται στην περσόνα του, ενισχύει ωστόσο την έννοια του προσωπικού χαρίσματος, ανταγωνιστικά έναντι του θιάσου και του ίδιου του συγγραφέα, συνιστώντας έναν «ατομικιστικό» δημιουργό (18-22, 37-38, 43-46, 150-153).

τον Shakespeare στην διαμόρφωση των «τρελών» του, που εισέρχονται στα έργα του στην ώριμη περιόδο του από το 1600 και μετά, ή το αντίστροφο.⁹⁷

Η εγγραφή της παράστασης στο χαρτί - ο ίδιος ο Arnim προλογίζει την έντυπη μορφή του θεατρικού του έργου ως «*this dumbe show*» (46) - διαμορφώνει, επομένως, ένα συγγραφικό υποκείμενο μέσα από μια συλλογική διαδικασία, την οποία και επαναθέτει υπό το όνομά του με το βιβλίο που εκδίδει. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια πρώτη λογική μεταφορά του μοντέλου του «τρελού» στην έννοια του «καλλιτέχνη», που είναι ο κλόουν-ηθοποιός – που όμως αξιώνει αντανακλαστικά και μια πρώτη έννοια υποκειμενικότητας εν γένει, αφού εγγράφει πια ξεκάθαρα την συνείδηση μιας έννοιας του ατόμου ως σχέσης με τον εαυτό του μέσα από το πρίσμα της κοινότητας, το είδος δηλαδή της κριτικής συνείδησης που απέδωσε ο Foucault στην «εξημερωμένη» τρέλα. Εν τέλει, η Johnson προσεγγίζει αναπόφευκτα την περίπτωση της «σιωπής» του Shakespeare ως συγγραφικό υποκείμενο μέσα απ' τον ρόλο του Φέστε.

Όπως συνοψίζει η μελετήτρια, η μη εμπλοκή του Shakespeare σε εκδόσεις των έργων του, οδήγησε στο παρελθόν τους μελετητές στο να τον ανακηρύξουν ιδρυτική μορφή της σύγχρονης έννοιας του συγγραφέα, βάσει κυρίως του γνωστού χωρίου όπου ο Άμλετ επιβάλλει στους ηθοποιούς να καθυποτάσσουν την ερμηνεία τους στο κείμενο που τους έχει δώσει, και ειδικά στους κλόουνς να μην το διακόπτουν με τους ανόητους αυτοσχεδιασμούς τους. Περαιτέρω, μια τέτοια θέση στηρίζεται στο πραγματικό γεγονός της αντικατάστασης στον θίασο του Shakespeare του βασικού κλόουν Will Kemp από τον Robert Arnim, για τον λόγο ακριβώς, όπως έχει παγίως θεωρηθεί, ότι ο πρώτος «διέλυε» τα σεξπηρικά έργα με τους αυτοσχεδιασμούς του (154).⁹⁸ Η Johnson, σε μια πειστική ανάλυση του ρόλου του Φέστε, αποκρούει την αναγνωστική γραμμή ότι ο «τρελός» του Φέστε προσεγγίζει πια την συνοχή και τον εσωτερικό χώρο ενός κανονικού χαρακτήρα, εντός του οποίου και απεμπολεί το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο ο «εγκεφαλικός» και εκλεπτυσμένος

⁹⁷ Jonhson, 47. Βλ. σχετικά και Meredith Anne Skura, ο.π., 74, 262.

⁹⁸ Η διαφορά των δύο ηθοποιών προκύπτει και αν αναλογιστεί κανείς ρόλους σαν του Λωνς και του Φάλσταφ απ' τη μια, και του Φέστε ή του «Τρελού» του Ληρ απ' την άλλη. Και ο Kemp πάντως, διασημότητα κι ο ίδιος, εξέδωσε βιβλίο υπό την περσόνα του «τρελού». Βλ. Μια τυπική περιγραφή των δύο στον Tiffany Stern, ο.π., 67-69 και κυρίως στο κλασικό έργο του Peter Thomson, *Shakespeare's Theatre*, Routledge, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, 1983, 94-96, όπου ο συγγραφέας επισημαίνει το πέρασμα του Shakespeare από τους κλόουνς στους «τρελούς», αλλά και την εξακολουθητική σχέση του «τρελού» με το κοινό. Επίσης βλ. για την διαφορά των δύο σε σχέση με το *Όπως σας αρέσει*, το πρώτο έργο όπου ο Shakespeare εισάγει τον «τρελό» με αρκετές αποχρώσεις ακόμα του κλόουν – διατηρώντας παράλληλα στο έργο και «αυθεντικούς, δηλ. αμόρφωτους χωριάτες, κλόουνς, στην Agnes Latham, «Εισαγωγή» στο *Shakespeare, As you like it*, Arden, 2000, σελ. li – lvi.

Arnim υποτασσόμενος στον Shakespeare.⁹⁹ Η μελετήτρια θεωρεί αντιθέτως ότι ο Shakespeare, στο πλαίσιο του ανταγωνισμού με τον κλόουν, όταν ειδικά ο Kemp έκλεβε την παράσταση στο τέλος με το σόου του, προσπάθησε να εγγράψει την αυτοσχεδιαστική φύση του ρόλου, παισιώνοντάς μάλιστα τον όντως πιο «διανοούμενο» Φέστε-Arnim με τους πιο «χυδαίους», μπουφόνικους ρόλους του Τόμπυ Μπελτς και του «βοηθού» του, με πολλές σκηνές «φαιδρότητας» που όντως δεν έχουν σχέση με την πλοκή και που αποτελούν σίγουρα έναυσμα για περαιτέρω αυτοσχεδιασμό. Έτσι, το «σόλο» τραγούδι που γράφει ο Shakespeare στον Φέστε για το κλείσιμο του έργου τώρα, αποτελεί μια - περιοριστική - ενσωμάτωση της πρακτικής του κλόουν, που αποδίδει όμως εκ των πραγμάτων και μια έννοια του συγγραφέα στην σχέση της με την κοινότητα (157) – και τον ηθοποιό που την εκφράζει. Η επιλογή εκ μέρους του Shakespeare όχι οποιουδήποτε κωμικού ρόλου αλλά ενός «τρελού» προκειμένου για τέτοιες κινήσεις ενσωμάτωσης, μας φέρνει στο θέμα μας. Η ανάγνωση της Johnson καταλήγει ακριβώς σε μια έννοια του συγγραφέα που ενισχύει ακόμα περισσότερο τόσο την ανάγνωση του «τρελού» που έχει παρατεθεί, όσο και την σχέση του με τον συγγραφέα ως περσόνας του.

Το ότι ο «τρελός» δεν έχει χαρακτήρα επειδή είναι ακριβώς ο «τρελός», εξυπηρετεί την χρήση του ως οχήματος της φωνής του συγγραφέα, δεδομένων και των συνδηλώσεών του που έχουμε δει, στοιχεία που σε καμία περίπτωση δεν φέρει ο κλόουν. Όσο κι αν επιθυμεί να αποσταθεροποιήσει την πάγια μετα-ρομαντική θεώρηση του Shakespeare ως ουσιοκρατικού δημιουργού στο πλαίσιο γενικά της σύγχρονης έννοιας του υποκειμένου, η ίδια η Johnson φαίνεται να αντιλαμβάνεται ότι τούτος, με τις κινήσεις του, αποτελεί παρ' όλα αυτά για την εποχή του μια μετάβαση προς μια πιο σύγχρονη έννοια του συγγραφέα. Η ενδιάμεση θέση που προτείνει, ενισχύει την άποψη της προοπτικής χρήσης του «τρελού» από τον ίδιο τον Shakespeare, του οποίου η τελική ίσως κίνηση στην οποία η Johnson «ξεχνάει» να αναφερθεί, αποτελεί ακριβώς ο όψιμος Ληρ, όπου ο «Τρελός»-Arnim δεν έχει καν όνομα και πολύ περισσότερο χαρακτήρα ή συνεπή θέση μέσα στο έργο απ' το οποίο απλώς εξαφανίζεται στα μισά, σε μια κορύφωση όμως της συμβολικής παρά της συλλογικής του παρουσίας. Η σεξπηρική εγγραφή της «περφόρμανς» του κλόουν

⁹⁹ Από τα βασικά της επιχειρήματα ότι στο τέλος, ο Φέστε αναφέρει/παρωδεί τα λόγια του Μαλβόλιο όταν πρωτύτερα εκείνος είχε βρει το δήθεν ερωτικό γράμμα της κυρίας του, τα οποία όμως δεν θα έπρεπε να γνωρίζει αφού δεν ήταν μπροστά έχοντας αντικατασταθεί από τον Φαμπιάν. Συνεπώς, τα ξέρει επειδή έχει καθίσει με το κοινό, μια σχέση που εισέρχεται στο κείμενο ως λογική ασυνέπεια που δεν συνάδει με έναν χαρακτήρα αλλά ακριβώς με τον ρόλο του «τρελού» (Johnson, 158).

μέσα απ' τον «τρελό», του οποίου στην πραγματικότητα τα περισσότερα σχόλιά του σε πρόσωπα και πράγματα ούτε κωμικά είναι ούτε αφήνουν πολλά περιθώρια για αυτοσχεδιασμό, είναι μάλλον εκείνη του συγγραφέα παρά του ηθοποιού, σε μια πιο έμμεση αυτο-εγγραφή στο κείμενο που καθιστά λ.χ. το τραγούδι του Φέστε όχι κλοουνίστικο αλλά μελαγχολικό. Θα έλεγα ότι το υλικό του πραγματικού «τρελού» οδήγησε σε μια έννοια του κλόουν-ηθοποιού/καλλιτέχνη, την οποία ο Shakespeare οικειοποιείται με την εισαγωγή των «τρελών» που «ξαναπαίρνουν πίσω» το υλικό τους υπό την προοπτική πια του συγγραφικού υποκειμένου. Με άλλα λόγια ότι ο Shakespeare, είναι ο πρώτος που διαχειρίζεται - και όχι απλά αναπαράγει - το υλικό του «τρελού», μεταφέροντας την εύστοχη κατά τα παραπάνω έννοια του κλόουν-συγγραφέα σε μια «καθαρότερη» έννοια συγγραφέα που δεν χάνει όμως την επαφή του με την κοινότητα: σχέση, ωστόσο, που «λογοτεχνοποιείται» και άρα καθυποτάσσεται - και παίρνει στην πραγματικότητα την μορφή της σχέσης του «τρελού» με τα υπόλοιπα *dramatis personae*, ήτοι το πρώιμο είδος «συμπάθειας», σε μια κίνηση που διαμορφώνει εν τέλει την θέση του συγγραφέα απέναντι στο κείμενό του την ίδια στιγμή που επαναθέτει τον «τρελό» ως έννοια.

Στην πραγματικότητα την ίδια ακριβώς οπτική με την Johnson υιοθετεί και ο Henke απέναντι στην σχέση του μπουφόνου και των γραπτών του κειμένων, των σεναρίων συμπεριλαμβανομένων. Όπως είδαμε, οι διασημότεροι μπουφόνι προχωρούν σε λαϊκές εκδόσεις κειμένων όπου προωθούν την περσόνα τους σε μια συνέχεια της παράστασής του στο κείμενο, τακτική που θα ακολουθήσουν οι διασημότεροι *zanni*. Ο Henke καταλήγει στο ότι με την επικράτηση του έργου πάνω στον μπουφόνικο αυτοσχεδιασμό, αυτός ο τελευταίος ενσωματώνεται και έτσι οριοθετείται, μέχρι που συμπιέζεται τόσο, ώστε, τα περίφημα σενάρια που καταγράφει/διαμορφώνει ο Flaminio Scala να αφήνουν έναν πολύ μικρό ρόλο σε μια μάσκα τόσο κεντρική όπως εκείνη του *secondo zanni* Αρλεκίνου – σε αντίθεση με τον *primo zanni* που κινεί «συντεταγμένα» την πλοκή. Η τελευταία σπουδαία μορφή της *commedia* Pier Maria Cecchini, που έχοντας πια αναπτύξει πλήρη «λογοτεχνική» συνείδηση του είδους έδωσε και το σημαντικότερο σχετικό θεωρητικό κείμενο και ένα από τα σημαντικότερα εν γένει στην θεατρική ιστορία κατά τον Henke (*Frutti delle moderne commedie et avvisi a chi le recita* - 1628), επιδιώκει να θέσει την δομή τόσο των σεναρίων, όσο και των *μασκών* και της υποκριτικής τους, διατηρώντας τον μπουφονισμό μέσα από μια στρατηγική ενσωμάτωσης που ο Henke αναλύει βήμα βήμα κατ' αντιστοιχία με τις παρατηρήσεις του Άμλετ απέναντι στους κλόουνς

(Henke, 198-205). Στην όψιμη αυτή περίοδο που τα σενάρια μετατρέπονται πια σε βάση για «ατομικά» θεατρικά έργα, ηθοποιοί-συγγραφείς σαν τον «ιδιοφυή», θιασάρχη επιπλέον, Giovanni Battista Adreini καταφέρνουν να «χορογραφήσουν» τον μπουφόνο, αποδίδοντας εκ του ασφαλούς φόρο τιμής στον Martinelli/Αρλεκίνο τον οποίον ενσωματώνει στα έργα του ως μια χαρισματική, ημισυγγραφική περσόνα (Henke, 211-215). Ωστόσο συνολικά, και τούτη η σύγκριση είναι χαρακτηριστική των υπερβολών σύγχρονων ρευμάτων της θεωρίας και της θεατρικής πρακτικής, ούτε το ελισσαβετιανό θέατρο αποτέλεσε το «λαϊκό» είδος της commedia, ούτε η τελευταία, που αποτελεί πρότυπο της απουσίας του συγγραφικού υποκειμένου, διέθετε «ουσιοκράτες» συγγραφείς σαν τον Ben Jonson ή τον Shakespeare.

2. Ήδη από τις ρομαντικές του αναγνώσεις, ο Άμλετ αντιμετώπιστηκε ως ο *Πρίγκηπας-«Τρελός»*.¹⁰⁰ Όπως γράφει ο Geoffrey Bush «Δεν υπάρχει «τρελός» στον Hamlet· ο Γιόρικ είναι νεκρός· και είναι ο Άμλετ που φορά μια γελοία διάθεση... Με μια «προσποιητή τρέλα», ο Άμλετ «μένει απόμακρος» [*But with a crafty madness keeps aloof* – III.1.8. Σχόλιο του Γκίλντενστερν στον Κλαύδιο για τον Άμλετ]. Όπως ο «τρελός», είναι συγχρόνως εντός και εκτός της κατάστασής του...».¹⁰¹ Είναι γεγονός ότι ο Shakespeare, ξεκινώντας από τον πρωτότυπο δανέζικο μύθο που θέλει τον ήρωα Άμλετ να παριστάνει πολλά χρόνια τον τρελό προκειμένου να γλυτώσει τον θάνατο από τον σφετεριστή του θρόνου θείο του και να σχεδιάσει την εκδίκησή του, καθώς και από το χαμένο ομώνυμο σύγχρονό του αγγλικό έργο που δεν σώζεται [Ur-Hamlet], φτιάχνει τον δικό του Άμλετ εμβάλλοντας επί της ουσίας σε έναν τυπικό ήρωα της δημοφιλούς στον καιρό του *τραγωδίας εκδίκησης* τον μη-χαρακτήρα του «τρελού» με τα συμβατικά στοιχεία που τον συνθέτουν, συναντώντας και υπερβαίνοντας συγχρόνως την εποχή του.¹⁰² Έτσι, ο «τρελός» Άμλετ ξέρει - μόνος αυτός - την αλήθεια, που προέρχεται από έναν υπερφυσικό κόσμο: ο ίδιος σε ακολουθία με την εξέλιξη της προσωπικότητάς του, που είναι η διπλή όψη του

¹⁰⁰ Βλ. σχετική βιβλιογραφία στον Willeford, ο.π., 193, με πλέον ξεχωριστή την ανάλυση του Harry Levin, ο.π. που ταυτίζει τον Άμλετ με τον Γιόρικ και επισημαίνει ότι το όνομά του στον παλιό δανέζικο μύθο σημαίνει τον παλιάνθρωπο που προσποιείται τον «τρελό». Όπως αναφέρει και ο Jan Kott, ο Shakespeare έφτασε στον χαρακτήρα του Άμλετ έχοντας έναν χρόνο πριν γράψει το *Όπως σας αρέσει* όπου οι δύο εκτός δράσης - ανταγωνιστικοί - σχολιαστές του έργου είναι ο μαυροντυμένος μελαγχολικός «διανοούμενος» Ζακ και ο εύθυμος σοφός-«τρελός» Τάτσοουν (Jan Kott, ο.π., 279-281). Ο Άμλετ είναι μια ένωση των δύο αυτών προσώπων στο πλαίσιο της τραγωδίας της εκδίκησης

¹⁰¹ Το παραθέτει ο Willeford, ο.π

¹⁰² Βλ. για τις σχετικές πηγές και «επικαιρότητες» του Shakespeare, Kenneth Muir, ο.π., σελ. 158-170. Για την μόδα της *τραγωδίας της εκδίκησης* βλ. Levin ο.π.

«τρελού» ως ένθεου και παλιάνθρωπου, διχάζεται για την φύση αυτής της αλήθειας: μιλάει ο Σατανάς ή ο Θεός; Αντίστοιχα, τελεί μεταξύ απόλυτου σκεπτικισμού και τελικής πίστης στην Θεία Πρόνοια, είναι διαβολικός αλλά και φορέας του καλού, χυδαίος αλλά και πνευματώδης. Χρησιμοποιεί όλα τα τεχνάσματα του «τρελού»: λογοπαίχνια, γρίφους και διφορούμενες φράσεις, ειρωνία, μπουρλέσκα χρήση της γλώσσας, θεατρικότητα, και με αυτά αντανακλά «παραμορφωτικά» τις «αλήθειες» καθενός προσώπου του έργου, οι οποίες διαμορφώνονται συγχρόνως με την προσπάθειά του να θέσει τον εαυτό του μέσα από τούτα τα είδωλά του, τις στάσεις του απέναντί τους: ο Άμλετ είναι ο απόλυτος καθρέφτης.¹⁰³ Στην πραγματικότητα, σε αντίθεση με ό,τι κάνει αργότερα στον Ληρ, ο Shakespeare, ενοποιεί υπό μία έννοια στο πρόσωπό του Άμλετ την «τρέλα» και την τρέλα, όχι μόνο γιατί ο ίδιος ο ήρωας προσδιορίζει τον εαυτό του ως «*That I am essentially not in madness/ But mad in craft*» (III.4.189-190) σε αντιστοιχία με το παραπάνω σχόλιο του Γκίλντενστερν, αλλά και γιατί η «τρέλα» του ερμηνεύεται ως τρέλα απ' τους γύρω του, και μάλιστα απ' τον καθένα με βάση μια διαφορετική απ' τις τρέχουσες θεωρία περί τρέλας, όπως δείχνει ο Thier (81-84), και με βάση διαφορετικές αιτίες που θα έλεγα ότι αντανακλούν και τον «βαθύτερο» χαρακτήρα του καθενός αυτού «ερμηνευτή».¹⁰⁴ Και επειδή, ακόμα, ο ίδιος ο Shakespeare αφήνει το ενδεχόμενο να είναι όντως τρελός, την ίδια στιγμή όμως που και οι άλλοι βλέπουν ότι «*Though this be madness, yet there is method in' t*».¹⁰⁵ Στο ίδιο το θεατρικό έργο που παίζουν οι πλανόδιοι ηθοποιοί, όπως ήδη αναφέρθηκε κάθεται ανάμεσα στους θεατές ως γνήσιος «τρελός» και σχολιάζει την «δράση» μαζί τους σχολιάζοντας συγχρόνως τα ίδια τα πραγματικά γεγονότα της αυλής και των θεατών αυτών. Έχοντας ανάγει σε δραματικό έργο το

¹⁰³ Αποτελεί επίσης κοινό τόπο ότι ο Άμλετ αντανακλά τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου προσδιορίζοντάς τα - σαν γνήσιος «τρελός». Βλ. σχετικά τον Francis Fergusson, *The Idea of a Theater*, Princeton University Press, 1954, σελ. 114-124. Η Meredith Anne Skura επισημαίνει ότι βασικό σεξπηρικό μοτίβο στην δημιουργία των «σοφών-τρελών» είναι το να αντανακλούν πολλαπλές ταυτότητες και προσωπικότητες, γεγονός που συνδέει και με το σχετικό υποκριτικό χάρισμα του *Anim*, που οδηγούσε σε μια όχι ενιαία ερμηνευτική γραμμή του «τρελού» μέσα στα έργα αλλά σε περισσότερες. Βλ. ο.π., σελ. 74-75, 262. Το ίδιο το έργο παρέχει συχνά το μοτίβο, στο πλαίσιο της «ρητορικής του καθρέφτη» που διατρέχει επίσης την εποχή: για παράδειγμα, ο Άμλετ λέει στη μητέρα του «*to set you up a glass/Where you may see the inmost part of you*» (III.4.19-20). Βλ. παραπάνω και υποσημ. 33

¹⁰⁴ Ο Harry Levin, ο.π., σελ. 29-30, συγκεντρώνει τις αιτίες: Για τον Πολώνιο ο πριγκιπικός έρωτας για την κόρη του, για τον Κλάυδιο ο θάνατος του πατέρα του, για την Γερτρούδη ο θάνατος του πατέρα του και ο γάμος της με τον Κλάυδιο, για τους αυλοκόλακες Ρόζενκραντς και Γκίλντενστερν η ματαιωμένη φιλοδοξία του (για τον θρόνο). Είναι προφανές ότι η ερμηνεία καθενός αντιστοιχεί στις βαθύτερες ενοχές, επιθυμίες ή προσδοκίες του, που τον διαμορφώνουν και ως χαρακτήρα

¹⁰⁵ Όπως λέει ο Πολώνιος (II.2.205-206) ή κατά τα παραπάνω ο Γκίλντενστερν. Για μια ιστορία του διαχρονικού ερωτήματος αν ο «μελαγχολικός» Άμλετ ήταν ή όχι τρελός - με βασικό έρεισμα την σκηνή όπου περιγράφει την απονενοημένη εμφάνισή του η Οφηλία όταν τον βρίσκει στη ντουλάπα της (II.1.73-80), βλ. Salkeld, ο.π., 13-15 και 91-92

«έργο» που έχει ήδη παιχτεί στην πραγματικότητα, ο Άμλετ αποτελεί τυπικά την φιγούρα που στέκεται ανάμεσα στην πραγματικότητα και την μυθοπλασία, ανάγοντας και την ίδια την υπόστασή του από τον «τρελό» στον συγγραφέα-σκηνοθέτη, σε μια αναπόφευκτα αυτοαναφορική στο σύνολό της σκηνή.¹⁰⁶

Όμως ο Άμλετ δεν είναι ένας τυπικός «τρελός» του έργου αλλά ένας τυπικός ήρωας. Τις «αλήθειες» των προσώπων τις αντανάκλα την ίδια στιγμή που διαμορφώνεται και αυτός ως χαρακτήρας – ή αλλιώς, για να διαμορφωθεί. Έτσι, η «εμβολή» του «τρελού» στον τυπικό ήρωα απ' τον Shakespeare δεν είναι απλά ένα επιφανειακό ένδυμα κατά τα παραπάνω,¹⁰⁷ αλλά μια δραστική δομική κίνηση που καθιστά το ίδιο το έργο δυνατό – όπως και τις ισχυρότερες απ' τις αναγνώσεις του στο μέλλον. Το περίφημο θέμα της αναβλητικότητας ή, με την γερμανική ρομαντική ορολογία, της αδράνειας του Άμλετ, θα πρέπει να απαντηθεί με βάση την θεμελιώδη ιδιότητα του «τρελού» να μένει εκτός δράσης. Ένας ήρωας δράσης που δεν «φορά» απλώς εξωτερικά, αλλά δομείται από τον «τρελό», συντελεί στην κρίση του τυπικού ηρωικού μοντέλου υπέρβασης των εξωτερικών εμποδίων προς εκπλήρωση του τελικού σκοπού, με τα εμπόδια αυτά να μεταφέρονται στο εσωτερικό πεδίο ως επιμέρους εσωτερικές αντιφάσεις, που αποτελούν εν τέλει εκδηλώσεις της υπεραντιφατικής κεντρικής δομής του «τρελού» που έχουμε δει.¹⁰⁸ Αν σκεφτεί κανείς λ.χ. τον αρχαιοελληνικό Ορέστη, αντιλαμβάνεται εύκολα εδώ την δημιουργία του εσωτερικού χώρου που προκύπτει απ' αυτή την αντίφαση. Από την ίδια ακριβώς οδό, εισέρχεται και η κατά Schlegel ανάγνωση της *τραγωδίας του αναστοχασμού*: αν ο ρόλος του «τρελού» συνίσταται στο να στέκει παράμερα και να σχολιάζει τα πρόσωπα και τις καταστάσεις, να αποτελεί μάλλον έναν καθρέφτη μέσα στο έργο όπου αντανάκλαται η συγγραφική θέση-«αλήθεια» για τα πρόσωπα και τις καταστάσεις, στον Άμλετ, ο «τρελός» για πρώτη φορά «χάνει» την απόσταση που έχει από τη δράση και την ίδια την σκηνή για μπορεί να σχολιάζει, και εισέρχεται

¹⁰⁶ Στην πυκνότερη αυτή σκηνή του έργου, οι καθρέφτες γίνονται πραγματικά πολλαπλοί όπως τους ήθελε ο Schlegel, αφού ο «τρελός» Άμλετ θα «διαβάσει» τον βασιλιά-θεατή (*More relative than this. The play's the thing/ Wherein I' ll catch the conscience of the King* - Π.2.603).

¹⁰⁷ Ο Levin αναλύει την έκφραση του Άμλετ όταν συλλαμβάνει την ιδέα της «τρέλας» του, το διάσημο «*put an antic disposition*» (I.V.172), ως απολύτως συμβατική, αφού δείχνει ότι κατά την ρητορική των έργων εκδίκησης, ο ήρωας πάντα «φοράει» ένα είδος συμπεριφοράς για να μην γίνει αντιληπτός.

¹⁰⁸ Η βασικότερη φιλοσοφική και θρησκευτική προβληματική της θέσης του Άμλετ που τον εγκλωβίζει, μπορεί κι αυτή να αναχθεί στην αντιφατική φύση του «τρελού»: ο σπουδαστής στη Βιτεμβέργη Άμλετ ανήκει στην νέα ουμανιστική εποχή που η πίστη στην θεία πρόνοια συναντά τον σενεκικό στοϊκισμό και η εκδίκηση - που ανήκει μόνο στο Θεό – αποτελεί μια βάρβαρη μεσαιωνική πράξη, νόμιμη στην παλιά εποχή του αιμοσταγή πατέρα Άμλετ. Ο Άμλετ πρέπει να στραφεί κατά της εποχής στην οποία ανήκει και ο ίδιος ως το λαμπρότερο τέκνο της, στην πληρέστερη ίσως μεταποίηση της θέσης του «τρελού» εντός του ηρωικού μοντέλου.

αναγκαστικά στο κέντρο της σκηνής με πρωταγωνιστικό ρόλο και συνεπώς πρωταγωνιστικό ρόλο αποκτούν και οι ιδιότητες του. Μεταφέρει την απόσταση που έχει από τα πράγματα στην καρδιά του έργου και, την ίδια στιγμή που πρέπει να σχολιάσει, να καθρεφτίσει την αλήθεια του ήρωα, όπως λ.χ. αργότερα στον Ληρ, ο ήρωας αυτός είναι ο εαυτός του που προσπαθεί να τον θέσει απέναντί του με τους μονολόγους του και να τον εξηγήσει, σε μια κίνηση που γεννάει πια ρητά τον αναστοχασμό και την αυτοσυνειδησία, άμεσα με την τεχνική των μονολόγων και έμμεσα με την τεχνική των «αντανακλάσεων» που πια δεν αφορούν μόνο τους άλλους αλλά και τον «εαυτό» του που δημιουργείται ως χώρος μέσα από τούτη την αυτοθεσία. Έτσι, τα ερμηνευτικά παιχνίδια που θέτουν οι γρίφοι και οι αμφισημίες του «τρελού», ανάγονται σε τούτον τον «εαυτό» του ήρωα και από κει, στο λογοτεχνικό έργο. Και μένουν αναπάντητα στο μέτρο που, εν τέλει, δεν υφίσταται ένας «τρελός» πάνω στη σκηνή για να τα απαντήσει – η εσωτερικότητα ξεκινάει με ένα ερμηνευτικό ερωτηματικό, το οποίο έλαβε στην πορεία του χρόνου τις πιο διαφορετικές απαντήσεις. Οι μονόλογοι του Άμλετ σηματοδοτούν μια οριστική ρήξη με την σκηνική τεχνική του μονολόγου που λειτουργεί παραδοσιακά ως αυτοθεσία,¹⁰⁹ για να γίνουν μια πηγή αυτοαμφισβήτησης και αντίφασης, όπου το άτομο απ' τη μια καταφέρνει να θέσει τον εαυτό του «εν κενώ», και απ' την άλλη αδυνατεί να ταυτιστεί με το είδωλό του, όπως ο «τρελός» του Holbein που ενώ έχει κατεβάσει τη σκούφια του και κοιτάει σοβαρός τον καθρέφτη, βλέπει τον εαυτό του «τρελό» να τον κοροϊδεύει. Θα έλεγα ότι οι μονόλογοι του Άμλετ, παίζουν τον ρόλο του παραληρήματος του Ληρ, και εύλογα αποτυγχάνουν.

Όταν ο Shakespeare ενσωματώνει κυριολεκτικά τον «τρελό» στον τυπικό δραματικό ήρωα, ο τελευταίος εμβληματικά αναρωτιέται και σχολιάζει γιατί δεν δρα και μόνο «μιλάει» για τη δράση. Στην πραγματικότητα, θα έλεγα πως αλλάζει το τυπικό μοντέλο της δράσης, η δράση «εσωτερικεύεται» και μεταλλάσσεται σε ενδοσκόπηση, συναίσθημα, στοχασμό, με λίγα λόγια στον εσωτερικό κόσμο και την «προσωπικότητα». Παραφράζοντας μια σχετική επισήμανση του Willeford (193), θα

¹⁰⁹ Βλ. Richard Hillman, *Self-Speaking in Medieval and Early Modern English Drama, Subjectivity, Discourse and the Stage*, Macmillan Press Ltd, Λονδίνο, 1997, σελ. 6-9, 35 επ, 133-139. Ο συγγραφέας, στη λακανική προσέγγισή του, βλέπει τους μονολόγους του – ανθρωπόμορφου - Θεού στην αρχή των αλληγορικών θρησκευτικών δραμάτων του Μεσαίωνα να αποτελούν μια αντανάκλαση που ταυτίζεται με το πρωτότυπό της. Παρακολουθώντας την πορεία της τεχνικής του μονολόγου, βλέπει τον άνθρωπο να παίρνει τη θέση του Θεού και, σταδιακά, η προσπάθειά του να αρθρώσει τον εαυτό του, να καθρεφτιστεί στον λόγο του, αποτυγχάνει να αποδώσει ένα ταυτόσημο είδωλο, με αποκορύφωμα, φυσικά, τον Άμλετ.

έλεγα ότι η διαφορά ανάμεσα στους «εκτοπισμένους» Ληρ και Άμλετ είναι ότι ο πρώτος δεν μπορεί να δράσει πια ενώ ο δεύτερος δεν μπορεί να δράσει ακόμα, και δεν πρέπει να θεωρηθεί τυχαία η κεντρική θέση του «τρελού» στα δύο έργα.¹¹⁰ Η αλλαγή του μοντέλου της δράσης είχε ανυπολόγιστη αξία εκεί όπου υπήρξαν επιδραστικές αναγνώσεις του Shakespeare, και είναι αδύνατον να θεωρήσουμε την άνοδο της έννοιας της συνείδησης ως «δράσης» στην λογοτεχνία χωρίς τον Πρίγκηπα-«Τρελό».¹¹¹

Συμβολικά και συνολικά, το θέμα του «τρελού» Άμλετ τίθεται στην κλασική σκηνή προ του τέλους στο νεκροταφείο, όπου ο Γιόρικ, ο παλιός «τρελός» του πατέρα Άμλετ που αντιπροσωπεύει τον μεσαιωνικό κόσμο αλλά πια και την παιδική ηλικία του Άμλετ ως μια περασμένη χρυσή εποχή, δίνει την θέση του στον καινούργιο: όταν ο Άμλετ, μόνος χωρίς θεατές, για να παίξει τον «τρελό» κρατάει το κρανίο του Γιόρικ και στοχάζεται πάνω στην ματαιότητα της ανθρώπινης ζωής, μοιάζει με μια παραμορφωμένη εικόνα του «τρελού» που κρατάει το ραβδί του με το αντίγραφο κεφάλι του και «αναστοχάζεται» όσο και στοχάζεται πάνω στον (μάταιο) κόσμο.¹¹² Ο Άμλετ είναι ο καινούργιος «τρελός» χωρίς στολή, δηλαδή το *υποκείμενο εν γένει*.

Σε ένα μικρό και ιδιαίτερα επιδραστικό για την στάση του Νέου Ιστορικισμού απέναντι στις «υποκειμενικότητες» της Αναγέννησης κομμάτι με τον τίτλο *Hamlet's Unfulfilled Interiority* απ' το βιβλίο του *The Tremulous Private Body: Essays in Subjection* (1984), ο Francis Barker κηρύσσει ότι δεν μπορούμε να μεταφέρουμε την έννοια του ρομαντικού και μεταρομαντικού, αστικού υποκειμένου - ως μιας εσωτερικευμένης αυτο-αναγνώρισης και αυτόνομης συνείδησης σε σχέση με τον εξωτερικό κόσμο - σε μια εποχή όπως η Αναγέννηση όπου το άτομο ορίζεται ως μια εξαρτημένη ενσωμάτωση στο *πολιτικό σώμα* [body politic] που εκφράζει

¹¹⁰ Φαίνεται ότι η σχέση της «τρέλας» και της αδράνειας αποτελεί συνειδητό μοτίβο για τον Shakespeare, που το μεταφέρει κεντρικά στους ήρωές του. Έτσι, όπως είδαμε παραπάνω, ο Μάκμπεθ όταν έχει τελειώσει με τους φόνους, περιμένοντας πια το τέλος τρέπεται σε ένα είδος «τρελού», που μπορεί να χαρακτηρίζει κάθε δράση «τρέλα». Ωστόσο, στον μονόλογό του πριν από την «ολοκλήρωση της δράσης του» - των φόνων των Μακντάφ (Muir, ο.π., σελ. 117) -, έχει πει: «*To crown my thoughts with acts, be it thought and done;/.../...No boasting like a fool;/This deed i'll do, before this purpose cool*» (Μάκμπεθ, IV,II,19-154)

¹¹¹ Για μια σύνοψη των γερμανικών αναγνώσεων του Άμλετ σε σχέση με την «αδράνεια», την «δράση» και τον «αναστοχασμό», βλ. τον Δ. Πολυχρονάκη, εισαγωγή στο *Αμλέτος, Τραγωδία Σαικσπείρου, μτφρ. Ιάκωβου Πολυλά*, Ιδεόγραμμα, Αθήνα. Βλ. ακόμα και Jonathan Arac στο άρθρο του «The impact of Shakespeare» στο *The Cambridge History of Literary Criticism, vol. 5, Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000

¹¹² Πρώτα αποδίδει διάφορα κρανία σε διάφορα επαγγέλματα/κοινωνικούς ρόλους, και πάλι σαν ένα είδος *sottie*. Είναι ενδιαφέρον ότι μόνο το κρανίο του Γιόρικ αποκτά προσωπική ταυτότητα

κυριολεκτικά το σώμα του βασιλιά στην κοινωνική του παρουσία.¹¹³ Ο Barker προχωράει βάσει του πρώτου λόγου του Άμλετ προς τη μητέρα του - παρακάμπτοντας έτσι το θέμα της «τρέλας» που δεν την έχει ακόμα «φορέσει» - για να δει την «υπόσχεση» μιας «καθαρής» εσωτερικότητας: ο Άμλετ απορρίπτει τις ψεύτικες εκδηλώσεις του «φαίνεσθαι» του πόνου για τον θάνατο του πατέρα του «*For they are actions that a man might play, But I have that within that passes show, These but the trappings and the suits of woe*» (I.2.84-86). Μια υπόσχεση ουσιακής υποκειμενικότητας («that within»), που αν και στην συνέχεια εκφράζεται διαρκώς μέσα από την διαδοχική άρνηση των ρόλων/θέσεων υποκειμένου που του προσφέρονται στο πλαίσιο του «κοινωνικού σκηνικού», ήτοι του Άμλετ-αυλικού, εραστή/συζύγου, γιου, πολιτικού, εκδικητή κ.ο.κ. - σε μια αλλαγή της ρητορικής, θα λέγαμε, πάνω στο τυπικό θέμα των αντανάκλασεων προς μια έννοια των κοινωνικών ρόλων -, εν τέλει όχι μόνο δεν εκπληρώνεται και δεν αρθρώνεται/δραματοποιείται, αεί αναβαλλόμενη μέσω της γριφώδους, αστεϊκής γλώσσας - η «τρέλα» επομένως που ο Barker αγνοεί επιδεικτικά -, αλλά το κενό που παραμένει στην θέση της αναδεικνύει ακριβώς την αδυναμία ύπαρξής της κατά την εποχή αυτή – κενό που οι διάφορες παραλλαγές του ρομαντικού και μεταρομαντικού αστικού υποκειμένου έσπευσαν να πληρώσουν κατά το δοκούν σα να επρόκειτο για μια *ουσιώδη υποκειμενικότητα πλήρως πραγματοποιημένη* (162-164). Σε ένα μάλλον αμύηχανο τέλος, ο Barker εξηγεί την ύπαρξη των «δραστήριων» άμεσων υικών ειδώλων του Άμλετ στο έργο (Φόρτινμπρας, Λαέρτης, Πύρρος) που αναλαμβάνουν τον ρόλο τους, ως απόκρουση της δυνατότητας μιας εν εαυτώ ουσιακής υποκειμενικότητάς του.

Το «κενό» που περιγράφει ο Barker δεν είναι άλλο από την «τρέλα». Σε μια τυπική κίνηση, ο Άμλετ που αρνείται το «φαίνεσθαι» του εξωτερικού κόσμου προχωράει σε ένα άλλου είδους φαίνεσθαι, εκείνο της «τρέλας», τέτοιο όμως που αντανάκλα τις «θέσεις υποκειμένων» των ειδώλων του αλλά που - εξ αυτού - δεν μπορεί να καθρεφτίσει την δική του θέση παρά μόνο ως «άμορφο» χώρο – ό,τι ονομάζεται ως «ανεκπλήρωτο». Υπό μία έννοια, τούτο θυμίζει τις *sotties*, όπου όλοι είναι «τρελοί» κάτω απ' τους κοινωνικούς τους ρόλους και αυτό δεν αποκαλύπτεται παρά με την εμφάνιση της *Mère-Folle* ή του *Prince des Sots* οι οποίοι δεν είναι άλλο από τον «εαυτό» τους. Η ουσιακή υποκειμενικότητα του Άμλετ, δεν είναι, όπως και του «τρελού» άλλωστε, ολοκληρωμένη όπως την εννόησαν οι ρομαντικοί, στο μέτρο που

¹¹³ Francis Barker, «Hamlet's Unfulfilled Interiority» στο *New Historicism & Renaissance Drama*, ο.π., 159.

δεν υφίσταται χωρίς τις πρισματικές αντανάκλασεις της στην κοινότητα, όπως ακριβώς το έχουμε δει, είναι όμως η πρώτη δημιουργία εκείνου του εσωτερικού χώρου, τον οποίον ο Άμλετ καταφέρνει να θέσει ο ίδιος για τον εαυτό του μόνο ως «τρελός», έστω και μέσα από τις προτεινόμενες αλλά ακυρωνόμενες «κοινωνικές» θέσεις. Ο «συνοδοιπόρος» του Barker, Alan Sinfield, ανασκοπεί ουσιαστικά την θέση του για τον Άμλετ ως ένα έργο για την πραγματοποίηση της εσωτερικότητας, που δεν ολοκληρώνεται λόγω της πληθώρας των αντιφάσεων που επιχειρούν να την δομήσουν, διαλύοντας την ενότητα του χαρακτήρα του Άμλετ,¹¹⁴ δήλωση όμως που δεν θα έπρεπε να ειπωθεί ανεξάρτητα από τις πολλαπλές αντανάκλασεις που διέρχεται ο Άμλετ και την ίδια τη φύση του «τρελού», που συνιστά, ωστόσο, μια βιώσιμη δυνατότητα της αντίφασης. Η ατομικότητα του «τρελού» είναι διαπερατή αλλά παραμένει ατομικότητα, «στην άκρη», «εκτός δράσης», που στον Άμλετ, για τον λόγο που εκτέθηκε, θέλει να θέσει τον εαυτό της ως τέτοια έστω και μέσω των άλλων – εδώ πια την απόρριψή τους, που όμως παραμένει οδυνηρή και για τον ίδιο καθιστώντας τον περισσότερο μοντέρνο παρα ρομαντικό (βλ. και παρακάτω). Αυτό που δεν λαμβάνουν υπόψη οι παραπάνω συγγραφείς, αν και αποτελούν άμεσους απογόνους του Foucault, είναι ότι, στην πραγματικότητα, η «τρέλα» αποτελεί διαχρονικά η ίδια μια υποκειμενικότητα, καθοριζόμενη διαφορετικά από τις διαφορετικές εποχές. Το ζήτημα που τίθεται είναι το γιατί η υποκειμενικότητα αυτή αποκλείει ριζικά όλες τις άλλες μέσα σε μια χοάνη αντιφάσεων και τι συνεπάγεται αυτό για την ίδια. Θα έλεγα επειδή ακριβώς τις αντανάκλα αναδεικνύοντας την ίδια την αντιφατικότητα ή ανταγωνιστικότητα των κοινωνικών θέσεων όταν αυτές μορφοποιούνται στα πρόσωπα – και άρα όντως τον μη ουσιακό αλλά συμβατικό τους χαρακτήρα. Αυτή η «υποκειμενικότητα της τρέλας» ωστόσο, φτάνει μέσα από τούτη τη διαδικασία να θέσει τον εαυτό της, έστω και με τίμημα – κατά τον Foucault – την σταδιακή απώλεια της φωνής της «αυθεντικής» τρέλας ως ενός αυτοπροσδιοριζόμενου χώρου απ' όπου μπορεί να αρθρώσει τη δική της φωνή. Είναι ακριβώς η σχέση του «τρελού» που δεν έχει χαρακτήρα ανάμεσα σε χαρακτήρες, που «εμφανίζεται» έτσι ως ένας οιονεί καθαρός χώρος, μια υποκειμενικότητα που στο καιρό της Αναγέννησης αναφέρεται ακόμα στον εαυτό της απορρίπτοντας όλους τους άλλους «ρόλους», συνεπώς μια *αρχι-υποκειμενικότητα*. Έστω και ως μια εκπλήρωση δια της ακύρωσης, ο εσωτερικός χώρος γεννιέται. Ακόμα και στο μέτρο που οι

¹¹⁴ Alan Sinfield, Εισαγωγή στο *Hamlet*, Penguin, Λονδίνο, 2005, xlvii.

προϋποθέσεις και η ρητορική της διέπονται εν τέλει από μια στερεοτυπικότητα (τεχνητός «τρελός»), το γεγονός και μόνο ότι η ιδιαίτερη αυτή φωνή της λαμβάνει μια υπόσταση μέσα από την πραγματική, μη αναγώγιμη έξω απ' τον εαυτό της τρέλα την οποία συνεχίζει να αντηχεί (φυσικός «τρελός»/τρελός), αρκεί για να θέσει σε κρίση την ίδια την έννοια της υποκειμενικότητας όπως εννοείται σήμερα ως ετεροκαθορισμός, προς ένα είδος «αυτονομίας». Υπό αυτή την έννοια, δεν είναι τυχαία η επιλογή του «τρελού» ως περσόνας του συγγραφέα, και ως μυθικής φιγούρας όπως ειρωνικά καθίσταται από τον Erasmus ανάμεσα στους θεούς του Ολύμπου.

Η εμβολή του «τρελού» που δεν δρα σε έναν ήρωα, ο οποίος «πρέπει» εξ ορισμού να δρα, συνεπώς να «ενεργοποιεί» υποκειμενικότητες, γεννά για πρώτη φορά τον «εσωτερικό» χώρο, όπως και να ερμηνεύσει κανείς το υποκείμενο-Άμλετ.¹¹⁵ Αν ο «τρελός» κατέστησε την συγγραφή του δυνατή, το ίδιο συνέβη και με τις αναγνώσεις του.

B. Ραμό ο Μοντέρνος

I. Το εκπληκτικό αυτό έργο, μόνο εν μέρει μπορούμε να το τοποθετήσουμε στην εποχή του επειδή ουδέποτε δημοσιεύτηκε αλλά μόνο γράφτηκε σ' αυτήν, και ξεκίνησε, ως γνωστόν, την σταδιοδρομία του «μια εποχή μετά», στα χέρια του Goethe που το ανακάλυψε για να το παραδώσει στη Γερμανία σε μια λειψή

¹¹⁵ Αποτελεί επιπλέον πάγια θέση της κριτικής ότι η τυπική «δράση» του Άμλετ - που θα ενεργοποιούσε εν τέλει τις «υποκειμενικότητες» - υποκαθίσταται από την γλώσσα του «τρελού» και το ίδιο το έργο που γράφει. Βλ. Skura, ο.π., σελ. 141

μετάφραση, η μετάφραση της οποίας το επανεισήγαγε στη Γαλλία μόλις το 1823, όταν ο ρεαλισμός και ρομαντισμός θα έκαναν ήδη εκεί την εμφάνισή τους.

Ο μπουφόνος Ραμό είναι εξαιρετικά επίκαιρος στην εποχή που γράφεται,¹¹⁶ στηρίζεται δε στον πραγματικό ανιψιό του διάσημου συνθέτη που αποτέλεσε μια ιδιόρρυθμη φιγούρα των παριζιάνικων σαλονιών.¹¹⁷ Ο Diderot επανεπιβεβαίωσε στη σύγχρονη λογοτεχνία την σχέση μπουφόνου και παρασίτου και έθεσε τον γκροτέσκο ήρωά του ως έναν διασκεδαστή που κερδίζει το γεύμα του με τις μιμήσεις του και τη γελοιοότητά του στον οίκο του Μπερτέν, μεταφέροντας, σε μια εξαιρετικά σημαντική κίνηση, την μεσαιωνική/αναγεννησιακή φιγούρα της αυλής σε ένα σύγχρονο αστικό σαλόνι. Στο σαλόνι αυτό, όπως και στα άλλα όπου τρώει, ο Ραμό όταν δεν προσπαθεί να διασκεδάσει τον Μπερτέν, μιμείται τους πάντες ως ρόλους που του επιτρέπουν να λαμβάνει τις απαιτούμενες κάθε φορά κοινωνικές υποστάσεις.¹¹⁸ Όμως ο Diderot, γνώστης εξίσου και της γαλλικής παράδοσης του «τρελού» - αλλά αρκετά και της σεξπηρικής - αντιλαμβάνεται την εγγύτητα της ιστορικής/λογοτεχνικής έννοιας του με τον μπουφόνο και προχωράει – σε μια δεύτερη σημαντική κίνηση - σε μια ενοποίηση του μπουφόνου με τον «τρελό» βάζοντας τον Ραμό να πει στον φιλόσοφο σε μια σύνοψη του έργου που αντηχεί ξεκάθαρα τον «Τρελό» του *Αηρ*:

«Il n' y a point de meilleur rôle auprès des grands que celui de fou. Longtemps il ya eu le fou du roi en titre; en aucun, il n' y a eu en titre le sage du roi. Moi je suis le fou de Bertin et de beaucoup d' autres, le vôtre peut-être dans ce moment; ou peut-être vous le mien. Celui qui serait sage n' aurait

¹¹⁶ Τον 18^ο αιώνα ο όρος «μπουφόνος» έφτασε στην Ιταλία - και εν συνεχεία και στην Γαλλία με την επικράτηση και εκεί της Ιταλικής Όπερας – να σημαίνει τον κωμικό ηθοποιό του μελοδράματος εν γένει, όπως κάποτε ο κλόουν είχε σημάνει αντίστοιχα τον ελισσαβετιανό κωμικό ηθοποιό. Ωστόσο, αυτό μόλις προσέδωσε περισσότερο κύρος στον όρο. Όπως αναφέρει ο Henke, ήδη οι θιασάρχες και συγγραφείς-ηθοποιοί της όψιμης περιόδου της commedia κατά τον 17^ο αιώνα, που προέκριναν περισσότερο μια παράσταση βασισμένη στο σενάριο, ήρθαν συχνά σε σύγκρουση με τους zanni που είχαν την τάση να διαλύουν την παράσταση με τους αυτοσχεδιασμούς τους, τους οποίους και αποκαλούσαν υποτιμητικά buffoni (Henke, ο.π., σελ. 2, 54). Στη Γαλλία του νεοκλασικισμού, η περίφημη διαμάχη ιταλικής και γαλλικής σκηνής που πήρε το όνομα *Querelle de Bouffons*, συνέδεσε την πάντα με υποτιμητική χροιά λέξη, με ένα είτε ανανεωτικό είτε ακόμα πιο – και σε εθνική τώρα βάση - υποτιμητικό περιεχόμενο - με τον Bakhtin να αναφέρει τον απαξιωτικό χαρακτηρισμό του Voltaire για τον Rabelais ως «chef de bouffons».

¹¹⁷ Ο ανιψιός του διάσημου μουσικού Jean Philippe Rameau, ο Jean Francois Rameau, γνωστός στα σαλόνια ως «ο ανιψιός του Ραμό» για την «θεωρία του μασήματος», εισέρχεται στην κριτική πένα του Diderot εξαιτίας ενός αυτοβιογραφικού του ποιήματος (*Raméide*-1766) που μοίραζε ο ίδιος στα καφενεία, αλλά και μια παρωδία αυτού από τον Cazzote (*Nouvelle Raméide*). Ο Diderot τον αποκαλεί «Rameau le fou» και «μπουφόνο της αυλής». Βλ. *Correspondance littéraire, (juin 1766 – t.VII, 61 και septembre 1766 – t.VII, 123)* στην έκδοση του *Le neveu de Rameau* από τον Jean-Claude Bonnet, GF-Flammariion, Παρίσι, 208-210. Ο επιμελητής παραθέτει και άλλα σκωπτικά κείμενα παριζιάνων συγγραφέων πάνω στον πραγματικό αλλά μυθοποιούμενο ανιψιό. Ο ίδιος ο Diderot σε επιστολή του τον αναφέρει ως ανυπόφορο και συχνά ανόητο, με μερικές εξαιρετικές εμπνεύσεις και ιδέες ωστόσο.

¹¹⁸ Τυπικό παράδειγμα εκείνο όπου εισέρχεται σε σαλόνι ως καθηγητής μουσικής και, αν και απολύτως άσχετος, περιγράφει το πως μιμείται τους καθηγητές μουσικής στις κινήσεις, αστεία κλπ καταφέροντας έτσι να είναι ένας τέτοιος.

point de fou. Celui donc qui a un fou n' est pas sage; s' il n' est pas sage, il est fou; et peut-être, fut-il roi, le fou de son fou» (91).

Ο Ραμώ είναι ένα σώμα μπουφόνου με ψυχή «τρελού», όχι όμως τόσο σεξπηρικού, αλλά κυρίως εκείνου των *sotties*, που επιτρέπει στον άθεο Diderot να αποφύγει τις θρησκευτικές συνδηλώσεις και, αντιθέτως, να εντείνει εκείνες της κοινωνικής και ηθικής κριτικής που τον ενδιαφέρουν. Περαιτέρω, από μια πύκνωση που κάνει ο Diderot θέτοντας τον Ραμώ τόσο σε σχέση με τον Μπερτέν όσο και σε σχέση με τον φιλόσοφο, προκύπτει μια τριγωνική σχέση, που καταφέρνει να συσχετίσει τα παραδοσιακά δίπολα βασιλιά - «τρελού» και παρασιτικού μπουφόνου - φιλοσόφου. Ο φιλόσοφος δεν ταυτίζεται με την υποκριτική «αστική» κοινωνία που περιγράφει ο Ραμώ, υπό τον Μπερτέν-βασιλιά. Ταυτίζεται με την διαφωτιστική γραμμή διαμόρφωσης αυτής της αστικής κοινωνίας, στην βάση ενός ηθικού ορθολογισμού – ο ίδιος ο Μπερτέν, άλλωστε, μαζεύει στο σπίτι του όλους τους αντιδιαφωτιστές και προσωπικούς εχθρούς του Diderot. Ο Ραμώ ανήκει στο σαλόνι του Μπερτέν και ως παραδοσιακός «τρελός» ασκεί κριτική στην υποκριτική αυτή αστική κοινωνία εξαρτώμενος πλήρως από αυτήν για το γεύμα του. Όταν όμως η κριτική αυτή ασκείται από την απόσταση του Καφενείου της Ρεζάνς ενώπιον του φιλοσόφου, ο Ραμώ συγχρόνως φτάνει να ασκήσει κριτική στο διαφωτιστικό σύστημα.

Έχει ήδη αναφερθεί ότι ο Erasmus πρώτος έθεσε τον μπουφόνο υπό την σκέπη της «τρέλας». Στην αντίστροφη κίνηση που κάνει ο Diderot ανιχνεύουμε μια επίδραση που έχει πολύ βαθύτερες προεκτάσεις. Πάνω απ' όλα, η ερασμαϊκή εκδοχή του *theatrum mundi* μεταγράφεται ως βασικό θέμα του *Ανιψιού*, με τον Ραμώ να εκδιώκεται από τον κύριό του Μπερτέν επειδή κάνει τη βλακεία να πει για μια φορά την «αλήθεια» κατά τη διάρκεια του συμποσίου - στα ιταλικά μάλιστα -, ότι όλοι οι συνδαιτυμόνες εκεί είναι παράσιτα με τον ίδιο επικεφαλής, που παίζουν τους ρόλους των σπουδαίων (88, 92), ότι δηλαδή ο «τρελός» παίζει απλά τον ρόλο του, όπως άλλωστε και όλοι οι άνθρωποι που είναι «τρελοί». Για τούτο το τράβηγμα των μασκών, σε μια ακόμα ειρωνική επίκληση της κοινής λογικής, έχει πει η κυρά-«Τρέλα»:

«Des acteurs sont en scène et jouent leur rôle; quelqu' un essaie d' arracher leur masque pour montrer aux spectateurs leur visage naturel; ce furieux ne va-t-il pas troubler toute la pièce, et ne mérite-t-il pas d' être chassé du théâtre? [...] Il en va ainsi de la vie. Qu' est-ce autre chose qu' une pièce de théâtre, où chacun, sous le masque, fait son personnage jusqu' à ce que le chorège le renvoie de la scène? [...] Comme il est d' une suprême sottise d' exprimer une vérité intempestive, il est de la dernière maladresse d' être sage à contretemps. Il agit à contretemps celui qui ne sait s' accommoder des choses telles qu' elles sont, qui n' obéit pas aux usages, qui oublie cette loi des banquets: "Bois, ou va-t-en!" et qui demande que la comédie ne soit pas une comédie. Tu montreras du vrai bon sens, toi qui n' es qu' un homme, en ne cherchant pas à en savoir plus que les hommes, en te pliant de bon gré à

l'avis de la multitude ou en te trompant complaisamment avec elle. "Mais, dira-t-on, c'est proprement de la folie!" Je ne contredis pas, pourvu qu'on m'accorde en retour qu'ainsi se joue la comédie de la vie». (XXIX, 37)

Ο Ραμώ, επομένως, δεν μπορεί πια να λέει την «αλήθεια»: υπάρχει μια απομείωση των ελευθεριών και μια νέα διαμόρφωση της θεσμοποίησης. Κάτω από την νέα αστική ηθική της εργασίας, ο «τρελός», όσο κι αν διατηρεί τις ιδιότητές του, είναι πια ένα εμπόρευμα που πρέπει να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα αν θέλει να παραμείνει στην κοινωνία με τον τρόπο που συνέβαινε στο παρελθόν. Το γεγονός αυτό οδηγεί αφενός σε μία ένταση του «τρελού» με τον εαυτό του, αφετέρου και με την κοινωνία αυτή, καθιστώντας και τις δύο σχέσεις συμπλεγματικές. Όσο αναγκάζεται να μην λέει την αλήθεια, τόσο αυτή γίνεται πιο επιθετική εντός του, «εσωτερικεύεται», και τόσο ο ίδιος αναζητεί να αφομοιωθεί από την κοινωνία αυτή απ' την οποία παίρνει απόσταση με τις «εσωτερικεύσεις».

Η έννοια του *theatrum mundi* και των ανθρώπων ως ηθοποιών, που κατά τον Sennet συνιστά βασική δομή θεώρησης εκ μέρους του 18^{ου} αιώνα για τους κώδικες ευπρέπειας και συμπεριφοράς στους δημόσιους χώρους (Sennet, 55, 143-147), είναι κεντρική στο έργο του Diderot ως μία έννοια πρωτίστως αισθητική και ηθική, που τον καθοδηγεί αντίστροφα στον «κόσμο του θεάτρου». Έτσι, το προαναφερθέν χωρίο απ' τον *Ανιψιό* που διαπλέκει τον «τρελό» με τον σοφό, μας παραπέμπει απευθείας στο *Παράδοξο με τον Ηθοποιό*, το πρώτο μοντέρνο εγχειρίδιο υποκριτικής και από τα πρώτα «αισθητικής», που οριοθετεί και την σκηνική παρουσία του Ραμώ, καθώς και του «εκτός δράσης» καλλιτεχνικού υποκειμένου:

«Στο μεγάλο θέατρο, το θέατρο του κόσμου, σ' αυτό που πάντοτε ανατρέχω, όλες οι θερμές ψυχές [οι «ευαίσθητοι» δηλαδή] βρίσκονται στη σκηνή· όλοι οι μεγαλοφυείς στην πλατεία. Οι πρώτοι ονομάζονται τρελοί· οι δεύτεροι, που ασχολούνται με το να αντιγράφουν αυτές τις τρέλες, ονομάζονται σοφοί. Το μάτι του σοφού συλλαμβάνει το γελοίο τόσων διαφορετικών προσώπων, το απεικονίζει και σας κάνει να γελάτε και μ' αυτούς τους ενοχλητικούς λοξούς των οποίων πέσατε θύμα και μ' εσάς τους ίδιους. Αυτός σας παρατηρούσε και σχεδίαζε το κωμικό αντίγραφο και της ενόχλησης και του μαρτυρίου σας».¹¹⁹

Ο ηθοποιός στέκεται παράμερα και παρατηρεί την κοινωνία προκειμένου να την μιμηθεί για να της δείξει το αληθινό της πρόσωπο. Δημιουργεί τους ρόλους του και αποβάλλοντας ψυχρά κάθε «ευαισθησία» τούς παίζει «εγκεφαλικά», χωρίς να

¹¹⁹ Diderot Denis, *Το Παράδοξο με τον Ηθοποιό*, μτφρ. Αιμ. Βέζης, Πόλις, Αθήνα, 2001, 38. Το θέμα αυτό είναι κεντρικό για τον Diderot, όχι μόνο για τον καλλιτέχνη αλλά για τον *homme de génie* γενικά, ο οποίος συνιστά έναν ψυχρό παρατηρητή της κοινωνίας σε αντίθεση με τον «μέσο» άνθρωπο που μετέχει σ' αυτή: *«Ο μεγάλος άντρας....θα κρίνει ψυχρά αλλά με ορθότητα. Τίποτε από αυτά που μπορούν να εξυπηρετήσουν τις βλέψεις του, να συντρέξουν τον σκοπό του, δε θα του διαφύγει....Οι ευαίσθητες υπάρξεις ή οι τρελοί είναι επί σκηνής. Αυτός βρίσκεται στην πλατεία. Αυτός είναι ο σοφός».* Ντενί Ντιντερό, *Το Όνειρο του D' Alambert*, στο «Το όνειρο του D' Alembert και άλλα κείμενα», μτφρ. Α. Καλογνωμής, Ζήτρος, Αθήνα, 1998, 80

ταυτίζεται μαζί τους: «Είναι ωραίο παράδοξο. Ισχυρίζομαι ότι η ευαισθησία κάνει τους ηθοποιούς μέτριους, η άκρα ευαισθησία τούς κάνει βραδύνους, ενώ η ψυχρή αίσθηση και το μυαλό τους κάνουν υπέροχους». ¹²⁰ Ο ίδιος ο Ραμό δεν είναι απλά ο μπουφόνας, όπως θα δούμε, αλλά και ο κατά τα παραπάνω ηθοποιός, που προέρχεται από το δυναμικό υλικό εκείνου: αν οι παντομίμες του στο καφέ της Ρεζάνς προσεγγίζουν την «παλιά» τεχνική του μπουφόνας, οι μιμήσεις του στα σαλόνια γίνονται με βάση τη νέα υποκριτική μέθοδο του Diderot συμπλέκοντας άρρηκτα τον *Ανισιό* με το *Παράδοξο*. ¹²¹ Το *Παράδοξο*, που είχε την τύχη του *Ανισιού* αφού δημοσιεύθηκε μόλις το 1830, αποτελεί κατά τον Β. Παπαβασιλείου έργο «αφ' ενός προφητικό και αφ' ετέρου ανεκπλήρωτο (για την εποχή του)», και αποτελεί μια «εισαγωγή» των τεχνικών του Ραμό, τις οποίες και πρέπει να επισκοπήσουμε προκειμένου να γίνουν αντιληπτές οι συγγραφικές κινήσεις του Diderot:

«Προς το σκοπό αυτό απαιτείται υπέρβαση της ισχύουσας σκηνής, όπου επικρατεί η ασυνέχεια του θεατροκοπήματος (...*coup de théâtre*), προς όφελος μιας άλλης σκηνής, όπου θα δεσπόζει η καθολικότητα του ζωντανού πίνακα (διάβαζε: *tableau vivant*). Ο ηθοποιός, στην πρώτη περίπτωση, είναι ο φορέας μιας στιγμής που εκρήγνυται στη δεύτερη, καλείται να γίνει υπηρέτης μιας στιγμής που εγκυμονεί. Στην ουσία ο Diderot θεωρητικοποιεί τη μετάβαση από το πατάρι στη (νέα) ιταλική σκηνή, στον νέο τύπο του (αστικού) δράματος, στο σαλόνι...Σαλόνι σημαίνει ένταξη στον πίνακα και στην προοπτική του. Πατάρι σημαίνει ανεύθυνη επίδειξη ικανοτήτων...Δια του πίνακα ο θεατρίνος του παταριού...ξαναγίνεται ηθοποιός...» ¹²²

¹²⁰ Από επιστολή του Diderot στον Grimm (1769), αναφέρεται στο οπισθόφυλο της ελληνικής έκδοσης του *Παράδοξου*, ο.π. «Μου χρειάζεται μέσα σ' αυτόν τον άνθρωπο ένας ψυχρός και ήρεμος θεατής. Απαιτώ, κατά συνέπεια, διεισδυτικότητα και καμία ευαισθησία, την τέχνη να μιμείται τα πάντα ή, πράγμα που είναι το ίδιο, την ίδια ικανότητα για κάθε χαρακτήρα ή ρόλο» (ο.π., 32). Στην εποχή του Diderot, ο ηθοποιός θεωρείται συνώνυμο της ευαισθησίας, που οδηγεί σε μανιέρες εκφραστικότητας. Τούτο προκύπτει σε μεγάλο βαθμό από την «ταύτιση» του ηθοποιού με τον ρόλο που παίζει, με το να αφήνεται στα συναισθήματά του. Για τον Diderot, η έννοια του ηθοποιού, που είναι αρχετυπικό σώμα, μίμηση ως έργο τέχνης και καθρέφτης της κοινωνίας συγχρόνως, είναι κεντρική επειδή αισθητική, υλισμός και ηθική βρίσκουν το απόλυτο σημείο τομής. Ο ηθοποιός «είναι καθρέφτης πάντα πρόθυμος να δείξει τα αντικείμενα και να τα δείξει με την ίδια ακρίβεια, την ίδια δύναμη και την ίδια πιστότητα» και «γίνεται η ψυχή μιας μεγάλης μαριονέτας που την περιβάλλει και που με τις πρόβες στέρωσε πάνω της» (ο.π. σελ. 34-35). Ο Diderot ορίζει τον καθρέφτη μέσα από το στόμα του τυφλού Puisseaux που βρίσκει το φως του: «μία μηχανή που παρουσιάζει ανάγλυφα τα πράγματα, όντας μακριά απ' αυτά, σα να βρίσκονταν αρμονικά τοποθετημένα σε σχέση μ' αυτήν». Και προσθέτει, μέσα από το δικό του στόμα: «Άρα, ένας καθρέφτης είναι μια μηχανή που μας παρουσιάζει ανάγλυφα έξω από τον εαυτό μας». (Denis Diderot, Επιστολή για τους τυφλούς προς χρήση εκείνων που βλέπουν στο «Το όνειρο του D' Alembert και άλλα κείμενα», ο.π., σελ. 143 - 144). Για τον Diderot, ο ηθοποιός αποβάλλοντας κάθε ιδιον συναίσθημα και κάνοντας δια της λογικής την τέχνη του μια σειρά από ελεγχόμενους σωματικούς χειρισμούς, καθιστά το σώμα του μια μηχανή και καθρεφτίζει ανάγλυφα αυτό που θα αποτελέσει τον κανόνα κρίσης του θεατή για να γνωρίσει τον εαυτό του (*Το Παράδοξο*, ο.π. σελ. 94).

¹²¹ Ο *Ανισιός* είναι το έργο που απασχόλησε τον Diderot καθ' όλη τη διάρκεια της ωριμότητάς του και μέχρι λίγο πριν τον θάνατό του. Σχηματικά, έχει γίνει δεκτό από τους μελετητές ότι η πρώτη γραφή ανάγεται στα έτη 1761 – 1762, μία σημαντική αναθεώρηση στα έτη 1773 – 1774, και οι τελευταίες διορθώσεις στα έτη 1778 και 1782. Το έργο έχει κοινή πορεία με το *Παράδοξο*: η έναρξη της συγγραφής του τελευταίου χρονολογείται στα 1769, με μια οριστικότερη διατύπωση στα 1773, χρονιά σημαντικής αναθεώρησης και του *Ανισιού*, και με το 1778 κοινό έτος τελικών διορθώσεων.

¹²² Β. Παπαβασιλείου στον Πρόλογο στο *Παράδοξο με τον Ηθοποιό*, ο.π., 19-20. Στην πραγματικότητα, ο Diderot θέλει να αποτινάξει όχι μόνο το υπερβολικά μπουφόνικο παίξιμο που προέρχεται από την ιταλική κωμωδία και δεν μπορεί να ενταχθεί ως έχει σε ένα «σοβαρό» έργο, αλλά

Κάνοντας εδώ μια σημαντική διάκριση, μπορούμε να πούμε ότι στον *Αντιψιό* συναντούμε τον Ραμώ σε δύο - και χρονικά - επίπεδα. Είναι ο Ραμώ που ζει τη ζωή του μέσα στον κόσμο - στα σαλόνια. Και είναι ο Ραμώ που, ενώπιον του φιλοσόφου στο καφενείο της Ρεζάνς, παριστά αυτή τη ζωή και τον κόσμο. Και στα δύο επίπεδα, ο Ραμώ μιμείται.

Στο πρώτο επίπεδο, στα σαλόνια, ο Ραμώ μιμείται με την μεθοδολογία του *Παραδόξου*, έχοντας αποβάλει κάθε ευαισθησία, παρατηρώντας και φτιάχνοντας ένα ρεπερτόριο ρόλων ανάλογα με την προσωπική ή κοινωνική περίσταση του «ρόλου», όπως λ.χ. ο καθηγητής πιάνου, ο μεσάζων για αποπλάνηση, αυτός που επεμβαίνει σε μια συζήτηση, ο φιλάργυρος κ.ο.κ. Μ' αυτόν τον τρόπο, στην πραγματική ζωή του μπορεί να παίζει οποιονδήποτε χαρακτήρα και κοινωνικό ρόλο. Στο δεύτερο επίπεδο, στο καφέ της οδού Ρεζάνς, όπου και ο «πραγματικός» χρόνος του έργου, η μίμηση είναι παρούσα ως τέτοια. Ο Ραμώ αισθητικοποιεί τα πάντα και, τις λίγες φορές που δεν «παίζει» τα λεγόμενά του με τις παντομίμες του, τα θέτει με τρόπο που μπορούν να «παιχτούν»: συχνά περιγράφει περιστατικά υπό μορφή δραματικού διαλόγου και πολλές φορές μιλά για τον εαυτό του απευθυνόμενος σε β' πρόσωπο, δίνοντας με τον νοητό διάλογο την δραματική δυνατότητα - γενικά όλες του οι διηγήσεις συνιστούν μια δυνάμει σκηνική δράση. Αν στον οίκο του Μπερτέν και στα άλλα σαλόνια, η παράσταση που δίνει ο Ραμώ συνιστά την ίδια του τη ζωή, μπροστά στον φιλόσοφο, ο Ραμώ, μιμούμενος τον εαυτό του που μιμείται τους πάντες μέσα στην κοινωνία, αισθητικοποιώντας δηλαδή πλήρως τον εαυτό του και τη ζωή του μέσα από αυτήν την μίμηση στο τετράγωνο, ανάγεται σε ηθοποιό. Πραγματικά, στο καφέ της Ρεζάνς, σε αντίθεση με το σαλόνι του Μπερτέν, η μίμηση γίνεται για την μίμηση (και όχι για την εξασφάλιση του «γεύματος»), είναι λοιπόν τέχνη. Και θα λέγαμε ότι ο ηθοποιός που μιμείται τον εαυτό του, ο οποίος συνίσταται στην μίμηση όλων των ανθρώπινων χαρακτήρων, σχέσεων και καταστάσεων, είναι ο καλλιτέχνης par excellence. Η

και τον ακίνητο σωματικά συναισθηματικό στόμφο της τραγωδίας. Αμφότερα οδηγούν στην «ευαισθησία» και τη μαγεία. Συγκεντρωτικές παραθέσεις περί παλαιάς και νέας υποκριτικής μεθόδου στο *Παράδοξο*, βλ. στις σελ. 32-35, 107-111. Η υποκριτική τέχνη που οραματίζεται ο Diderot, αντιστοιχεί στο «αστικό δράμα» που επαγγέλλεται, είδος ανάμεσα στην τραγωδία και την κωμωδία (*tragédie bourgeoise - comédie sérieuse*). Για τον λόγο αυτό εξάλλου, προχωρά σε ανατίμηση της παντομίμας, η οποία, απεκδυόμενη της μουσικής αυθαιρεσίας, προορίζεται να «σωματοποιήσει» τον διαλογικό μέρος των έργων και να «φυσικοποιήσει» τη ρητορική ερμηνεία. Βλ. Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, Librairie Larousse, Παρίσι, 1975, 51, 100-102, 110-111. Ο Diderot δέχεται το *coup de théâtre* μόνο όταν δικαιολογείται απ' το έργο και την παράσταση, δηλαδή το *tableau*. Βλ. Diderot, *les entretiens sur «le fils naturel»*, Librairie Larousse, Παρίσι, 1975, 115-117. Για μια συνοπτική προσέγγιση της κριτικής και του οράματος του Diderot για την υποκριτική, βλ. και τον Yvon Belaval, *L' esthétique sans paradoxe de Diderot*, Librairie Gallimard, Paris, 1950, 32-37 και 48-49

αναγωγική αυτή κίνηση συμβολίζεται ακριβώς με την απόσπαση του Ραμώ από την κοινωνία-θέατρο του κόσμου και την τοποθέτησή του ενώπιον του ιδανικού θεατή, του Φιλοσόφου: οι χαρακτήρες/ρόλοι που παίζει στην ροή της ζωής του για να κερδίσει τον επιούσιο, γίνονται εδώ αυτόνομοι «θεατρικοί» χαρακτήρες/ρόλοι.

Ο Ραμώ συνίσταται σε παντομίμα. Κατά τον Diderot η παντομίμα είναι η πρωτογενής μίμηση που αντιστοιχεί στην πρωταρχική γλώσσα του ανθρώπου για εκφράσει τις ιδέες και τα συναισθήματά του, ήτοι την νοηματική γλώσσα, γλώσσα πληρέστερη απ' ό,τι ο λόγος.¹²³ Ο Ραμώ αντιλαμβάνεται και εκφράζει τον κόσμο και τον εαυτό του μέσα από αυτήν την γλώσσα. Όπως δείχνει ο Michael André Bernstein, σε μια ακόμα εξαιρετική κίνηση του Diderot ο Ραμώ είναι ένας «τρελός», παράσιτο και μπουφόνος που γνωρίζει όλη την λογοτεχνική παράδοση που τον διέπει, αναφέρεται σ' αυτήν και την εκμεταλλεύεται όπως μπορεί.¹²⁴ Τούτο εντάσσεται στην ευρύτερη κίνηση του Diderot, όπως θα την δούμε παρακάτω, να εγγράψει για πρώτη φορά έναν «τρελό»/μπουφόνο με αυτοσυνειδησία, που φτάνει να θέσει τον εαυτό του ως τέτοιο. Μια τέτοια κίνηση, έχει ως αποτέλεσμα να οδηγήσει στην πραγματικότητα πέρα από την απλή αυτοαναφορικότητα που αντιστοιχεί ακόμα και στην μετέπειτα ρομαντική διαχείριση του «τρελού»/μπουφόνου, προς την ίδια την βαθιά δομή και τα υλικά του έργου. Ένας «τρελός»/μπουφόνος με την αυτοσυνειδησία του ως κεντρικό θέμα που διασπείρεται σε όλη την περιφέρεια του έργου, όχι μόνο αναπόφευκτα θεματοποιεί τις ίδιες τις τεχνικές του, την «γλώσσα» του, αλλά τις καθιστά ως την κύρια αισθητική ιδέα και δομή του έργου. Ο κόσμος ερμηνεύεται από τον Ραμώ αποκλειστικά μέσα από τα εκφραστικά του μέσα, τα οποία φτάνουν και να προσδιορίσουν το «νόημά» του. Ο Diderot αναλαμβάνει εδώ να εκσυγχρονίσει μια ψευδομυθική φιγούρα και φτάνει να εκφράσει μέσα από τις παντομίμες του Ραμώ μια αισθητική και ηθική, ολιστική ματιά του κόσμου του – και όχι απλά του ατόμου Ραμώ, μέσω της υποκειμενικής ματιάς του οποίου ακριβώς συντελείται η ευρύτερη

¹²³ Πρβλ. στην *Επιστολή για τους κωφάλαλους προς χρήση όσων ακούν και βλέπουν* στο Ντιντερό, «Αισθητικά», μτφρ. Κλ. Μητσοτάκη, Εστία, Αθήνα, 2002, 37-44. Αναπόφευκτα, το σκεπτικό του Diderot καταλήγει στο θέατρο, που αποτελεί και τον πυρήνα όλης της αισθητικής του. Όπως αναφέρει η Dorothy Johnson, η ιδέα της νοηματικής γλώσσας ως αρχετυπικής κοινής γλώσσας όλων των ανθρώπων και πολιτισμών αποτέλεσε μέρος της σκέψης του Διαφωτισμού, ωστόσο είναι ο Diderot εκείνος που την ανήγαγε σε ύψιστη καλλιτεχνική αρχή, όχι μόνο στο θέατρο αλλά και τη ζωγραφική, υπό την έννοια της «geste sublime». Dorothy Johnson, *Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and The Oath of the Horatii*, *The Art Bulletin*, τ. 71, No. 1. (Μαρτ., 1989), 94-96

¹²⁴ Michael André Bernstein, *When the Carnival Turns Bitter: Preliminary Reflections upon the Abject Hero*, *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 2. (Δεκ., 1983), 291-296. Ο ίδιος ο Diderot φυσικά είναι δεινός γνώστης αυτής της παράδοσης απ' τις αρχαιοελληνικές και ελληνοιστικές απαρχές της.

αυτή έκφραση: ο φιλόσοφος, στο «*Voilà ma pantomime*» του Ραμό στο τέλος του έργου, θα καταλάβει ότι όλοι ανεξαιρέτως μέσα στην κοινωνία παίζουν την παντομίμα τους, ακόμα και αυτός ο ίδιος ο βασιλιάς μπροστά στην ερωμένη του ή στο Θεό, και θα αναφωνήσει: «*Ma foi, ce que vous appelez la pantomime des gueux, est la grande branle de la terre*».¹²⁵ Παρακολουθώντας πρόσωπα και πράγματα του Παρισιού της εποχής όπως ταιριάζει στην σάτιρα του «τρελού» και του μπουφόνου, ο Ραμό προσωποποιεί, ωστόσο, μια διαχρονική πια, σχεδόν μυθική φιγούρα, που στην ολοποιητική της διάσταση επιτρέπει με έναν τρόπο το μπωντλερικό παράδοξο της μοντέρνας τέχνης (εφήμερο/αιώνιο) ή το είδος της τζοϋσικής «μυθικής μεθόδου».¹²⁶

II. Η μεγαλύτερη εν τέλει καινοτομία του Diderot, στο πλαίσιο που τέθηκε παραπάνω, συνίσταται στο ότι έδωσε στον «τρελό»/μπουφόνο ατομικότητα, προσωπικότητα και εσωτερικό βάθος, έναν χαρακτήρα, γεγονός που πολύ γρήγορα μεταφέρει το έργο πέρα από τα στενά όρια της σάτιρας, της ηθικής και της «θεωρίας» της τέχνης που αποτελούν τα πρώτα ευδιάκριτα επίπεδα του διαλόγου. Αν μέχρι την Αναγέννηση ο «τρελός»/μπουφόνος υφίσταται μόνο ως παγιωμένη περσόνα-παραμορφωτικό είδωλο προσώπων και πραγμάτων που έχει απέναντί του, εδώ αποκτά και την δική του προσωπική φωνή, που έχει να κάνει με τον εαυτό του ως χαρακτήρα, και που όμως δεν μπορεί να ξεφύγει από την παγιωμένη διάσταση της περσόνας του. Καθώς τούτο επιτυγχάνεται ακριβώς μέσα από την γνώση της λογοτεχνικής παράδοσης της περσόνας του, ο χαρακτήρας δημιουργείται με τον Ραμό να φέρει συνείδηση των «χειρότερων» εκείνων στοιχείων της περσόνας - παράσιτο, λακές, περίγελως κλπ. – αλλά και της «ανωτερότητάς» του, όλων των αντιφάσεων του, τα οποία συνολικά οδηγούν σε μια αποσταθεροποιημένη έννοια «εαυτού». Ξαφνικά, μπορεί κανείς να συνειδητοποιεί ότι αν πίσω από μια τέτοια περσόνα πρέπει να υπάρχει και ένα πρόσωπο που να την κουβαλάει αναπόσπαστα, τότε αυτό δεν μπορεί να σημαίνει παρά ότι κουβαλά ένα τεράστιο «προσωπικό»

¹²⁵ Ο.π., σελ. 127. Ο «χορός των τρελών» είναι τυπικό αναγεννησιακό θέμα που υπάρχει και στο βιβλίο του Erasimus. Η ηθική του Ραμό στηρίζεται στο ότι κανείς «πρέπει να δείχνει αυτό που είναι», συνεπώς το «είναι» πρέπει να ταυτίζεται με το «φαίνεσθαι». Κατά συνέπεια, αν ο από την φύση του κακός, φαίνεται και κακός, όπως ακριβώς δηλαδή ο κυνικός αγύρτης Ραμό, είναι «ηθικός». Αντιθέτως, εάν κάποιος, όπως οι ηθικολόγοι, προσπαθεί να φαίνεται κάτι άλλο από αυτό που είναι η φύση του, τότε είναι υποκριτής, και συνεπώς ανήθικος. Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα επαναδιατύπωση της αμλετικής διάστασης μεταξύ «είναι» και «φαίνεσθαι» που είδαμε, που εισάγει έναν διαφορετικό - νεωτερικό - τόνο στην έννοια του «αντι-ήρωα».

¹²⁶ Ο Jean Fabre στην Εισαγωγή του *Le Neveu de Rameau*, Librairie Droz, Geneve, 1963, 54-56, μιλά για «εφημερίδα χωρίς ημερομηνία», λόγω του μεγάλου χρονικού διαστήματος κατά το οποίο γραφόταν το έργο, με αποτέλεσμα να φτάσει να αποσπαστεί εν τέλει από το επίκαιρο των σχολίων που περιέχει.

βάρος εντός της κοινωνίας, και μάλιστα ακριβώς σε σχέση με την κοινωνία, αφού μόνο έτσι μπορεί να οριστεί ο εαυτός του «τρελού»/μπουφόνου. Ο Ραμό δεν χρειάζεται να φτάσει στο είδος του αμλετικού αυτοσαρκασμού αφού «δείχνει απλά την άμεση πίεση του να είσαι εντός του παραλογισμού».¹²⁷

Αυτή η «απόκτηση χαρακτήρα» απ' τον Ραμό, σημειώνεται συμβολικά μέσα στο κείμενο με την αντιστροφή της παράδοσης: ο «τρελός» λέει την αλήθεια – μια αλήθεια που αφορά την θέση του στην «αυλή»/συμπόσιο, συνεπώς αυτοαναφορική, όσο και διαχεόμενη στην κοινωνία αφού συνοψίζει και την θέση των υπολοίπων – αλλά, ακριβώς γι' αυτό, εκδιώκεται. Πρόκειται δηλαδή για έναν «τρελό» που ξαφνικά έρχεται σε σύγκρουση με την κοινωνία που τον τρέφει και τον διαμορφώνει ως τέτοιο που είναι. Η κίνηση αυτή είναι που τον οδηγεί να θέσει «εκ νέου» τις αλήθειες για την κοινωνία από μια διαφορετική πια όμως θέση, εκείνη του «εξοστρακισμένου». Τούτος ο εξοστρακισμός όμως τώρα του δίνει εσωτερικό βάθος και χαρακτήρα όχι μόνο επειδή από την «άκρη» του σαλονιού απ' όπου παρατηρεί για να μπορεί να βρίσκεται συγχρόνως στην μέση βρίσκεται ξαφνικά έξω απ' το σαλόνι αναστοχαζόμενος, αλλά και επειδή στην διαδικασία αυτή αποκτά συνείδηση της έλξης που του γεννά τούτη η θέση του στην κοινωνία, το να είναι μέρος της αντανακλώντας την: η κριτική του, που είναι η ανωτερότητά του, στρέφεται πάντα προς τα εκεί όπου εδράζεται ένα ουσιώδες κομμάτι του εαυτού του, εκεί όπου επιθυμεί να ανήκει ως έχει και μάλιστα αποτελώντας την επιτομή αυτού τον χώρου του ανήκειν. Η αυτοσυνειδησία της γελοιότητάς του ως τίμημα του ανήκειν οδηγεί σε μια οξύτητα της γελοιοποίησης που ανταποδίδει ο ίδιος παραδοσιακά, η οποία όμως, στη νέα αστική εποχή του σκανδάλου και της εκδίωξης εσωτερικεύεται σε ένα πρώιμο *ressentiment* που καθιστά πια την αντιφατική του θέση συμπλεγματική.¹²⁸ Ο Diderot, όχι χωρίς σαρκασμό, εμπλέκει ξεκάθαρα και το καλλιτεχνικό υποκείμενο – στο ίδιο κομμάτι όπου και ο «βασιλιάς» γίνεται ο «τρελός» του «τρελού του»:

«Il faut que je sois gai, souple, plaisant, bouffon, drôle.....Or ce le ridicule et la folie qui font rire, il faut donc que je sois ridicule et fou; et quand la nature ne m' aurait pas fait tel, le plus court serait de

¹²⁷ Foucault, ο.π., σελ. 347. Εδώ, μπορούμε να διευκρινίσουμε το εξής: Ο Άμλετ αποτελεί έναν «χαρακτήρα δράσης», έναν «ήρωα», εντός του οποίου εμβάλλεται ο «τρελός». Στον Ραμό πρόκειται για το βάθος της ίδιας της περσόνας, είναι ο χαρακτήρας του «τρελού»/μπουφόνου αυτοπροσώπως που έρχεται στο κέντρο της σκηνής. Εκτός από την «φωνή της αλήθειας», ακούμε πλέον και τη δική του φωνή, που πρέπει να αρθρωθεί υπό το βάρος εκείνης της άλλης και των συμφραζομένων της.

¹²⁸ Και ο Bernstein, ο.π., 291, 296, 299 βλέπει ότι η χρήση από τον Ραμό της θέσης του ως «τρελού»/μπουφόνου για να «επιτεθεί» στην κοινωνία ως «ανώτερός» της, εκφράζει όχι απλά την καρναβαλική αναρχία στην παράδοση της οποίας – όπως γνωρίζει κι ο ίδιος – ανήκει, αλλά «μνησικακία» για τον ρόλο που πρέπει να παίζει για να ανήκει σ' αυτήν, γεγονός που τον καθιστά μοντέρνο σε σχέση με την παράδοση της περσόνας του.

le paraître. Heureusement, je n' ai pas besoin d' être hypocrite; il y en a déjà tant de toutes les couleurs, sans compter ceux qui le sont avec eux-mêmes» (78)

«...mais qu' ils restent ridicules, en dépit d' eux; au lieu que je ne le suis que quand je veux, et que je les laisse alors loin derrière moi» (91)

«MOI: Il faut convenir que vous avez porté le talent de faire des fous [τους άλλους], et de s' avilir aussi loin qu' il est possible – LUI: ...Mais si ce rôle amuse d' abord, et si l' on goûte quelque plaisir à se moquer en dedans [η υπογράμμιση δική μου], de la bêtise de ceux qu' on enivre.....après un certain nombre de découvertes, on est forcé de se répéter. L' esprit et l' art ont leur limites. Il n' y a que Dieu ou quelques génies rares pour qui la carrière s' étend...» (83). *«qu' [τον Μπερτέν] on fait à peine sourire, en se disloquant le corps et l' esprit, en cent manières diverses; qui considère froidement les grimaces plaisantes de mon visage, et celles de mon jugement qui sont plus plaisantes encore;...J' ai beau me tourmenter pour atteindre au sublime des Petites-Maisons, rien n' y fait. Rira-t-il ? ne rira-t-il pas ? Voilà ce que je suis forcé de me dire au milieu de me contorsions ; et vous pouvez juger combien cette incertitude nuit au talent.....que vous n' avez point été aperçu, et que toutes vos singeries sont perdues»* (80-81).

Πρόκειται για μια εσωτερίκευση πια της γελοιοποίησης των άλλων, κάτι που γίνεται «μέσα», το οποίο συνάδει με το γεγονός ότι ο Ραμώ, αυτός μόνο, στη θέση της γελοιοποίησης που βλέπουν οι άλλοι στις παραμορφώσεις του, βλέπει έναν καλλιτέχνη, που η αγωνία του, ήδη αυτοειρωνευόμενη, αφορά στο να τα καταφέρει να έλξει αυτούς που τον θεωρούν γελοίο σε ό,τι αυτός θεωρεί τέχνη του. Παρ' όλη αυτήν την εσωτερίκευση και την αλλαγή του τόνου, ο Ραμώ, ωστόσο, παραμένει – σε αντίθεση με τα μεταγενέστερα ρομαντικά υποκείμενα – εκείνος ο «τρελός» που δεν γελά απλά η κοινωνία μαζί του, αλλά για τους ίδιους λόγους και ο ίδιος με τον εαυτό του, που δεν επιθυμεί να βρίσκεται πέρα ή πάνω ή έξω απ' την κοινωνία, αλλά εντός της.

Αν επομένως ο «τρελός» συνίστατο στην αντίφαση τού να είναι συγχρόνως «εντός-εκτός» της κοινότητας (στο σαλόνι), εδώ υπάρχει η νέα θέση (το καφέ της Ρεζάνς που παραμένει ένας κατ' εξοχήν κοινωνικός χώρος) απ' όπου εποπτεύεται και τίθεται τούτο το «εντός-εκτός» ως εντατικός λόγος, ως αντίφαση. Θα έλεγα εν τέλει ότι ο «τρελός» Ραμώ που πια διχάζεται ανάμεσα στην ατομικότητα και το ανήκειν, εισάγει το μοντέρνο υποκείμενο την αντίφαση του οποίου, σύμφωνα με τον Habermas, δεν μπόρεσε να επιλύσει αργότερα ο Hegel. Όπως αναφέρει ο Robert Holub, «ο Habermas επισημαίνει ότι το υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με τον εαυτό του τόσο ως οικουμενικό υποκείμενο ενσωματωμένο στο κράτος, όσο και ως ατομικό υποκείμενο ή πολίτης του κράτους».¹²⁹ Δεν πρόκειται δηλαδή πια για την καντιανή δομή της

¹²⁹ Robert Holub, «Modernism, modernity, modernization» στο *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume IX Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*, επιμ. Christa Knellwolf και Christopher Norris, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 2001, 282. Ο διαχωρισμός που κάνει ο Holub στο δεύτερο σκέλος «εαυτού μεταξύ πολίτη του κράτους και ατομικού υποκειμένου, αντιστοιχεί στην διάκριση που πρωτοεισάγει ο Hegel μεταξύ πολιτικού κράτους και αστικής κοινωνίας, έναντι της ενιαίας πολιτικοοικονομικής δομής κράτους/κοινωνίας που ίσχυε μέχρι τον 18^ο αιώνα (Βλ. Jürgen Habermas, *Ο Φιλοσοφικός Λόγος της Νεωτερικότητας*, μτφρ. Λ. Αναγνώστη – Α. Καραστάθη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1993, σελ. 57-59). Στην περίπτωση του Ραμώ ενδιαφέρει προφανώς η περίπτωση του «ατομικού» υποκειμένου στην νέα μορφή της αστικής κοινωνίας.

νεωτερικότητας ως «αυτοαναφοράς του γιγνώσκοντος υποκειμένου, που ανακάμπτει πάνω στον εαυτό του και τον παρατηρεί ως αντικείμενο για να τον αντιληφθεί σαν καθρεφτισμένο – ακριβώς σε «ανακλαστική θεώρηση» (Habermas, 35) - απ' όπου θα εκκινούσε περισσότερο το ρομαντικό υποκείμενο -, αλλά τη συνειδητοποίηση της νεωτερικότητας ως διχασμό με την έννοια ότι «ένα υποκείμενο, που κατά τη διαδικασία της γνώσης αναφέρεται στον εαυτό του, βρίσκεται στη θέση ενός γενικού υποκειμένου, το οποίο αντιπαρατίθεται σε έναν κόσμο νοούμενον ως ολότητα αντικειμένων που μπορεί να γνωσθούν, και ταυτόχρονα στη θέση ενός ατομικού εγώ, το οποίο εμφανίζεται μέσα σε αυτόν τον κόσμο ως μία μεταξύ πολλών άλλων οντοτήτων» (Habermas, 60).¹³⁰ Όπως έχει φανεί από την εργασία αυτή, τούτη η «επινόηση» του μοντέρνου υποκειμένου από τον Diderot αποτέλεσε κατά την άποψή μου άμεση συνέπεια διαχείρισης του υλικού του «τρελού», υλικό που απέρριψε ως απλή «μορφή» ο Foucault, όπως θα δούμε παρακάτω, στην διάσημη «υπαρξιακή» ανάγνωσή του που έφερε το έργο στο προσκήνιο της καταγωγής του μοντέρνου υποκειμένου. Έκτοτε, το υλικό αυτό υποτιμήθηκε από τους μελετητές που έκαναν κάθε είδους άλλη χρήση, όπως λχ. η Julia Kristeva, η οποία τοποθέτησε αυτήν την «παντομίμα της ανθρώπινης ξενότητας» στο κέντρο της έννοιας του «ξένου» που είναι το μοντέρνο δυτικό υποκείμενο για τον εαυτό του, σε μια επαναδιατύπωση του παραπάνω διχασμού, συγχωνεύοντας την αδιάκριτα με τυπικούς «ξένους» όπως λχ. εκείνον των *Περσικών Επιστολών* του Montesquieu και φτάνοντας να μιλήσει για την «συνειδητή», «παιγνιώδη» ξενότητα του αποστασιοποιημένου και γι' αυτό ομιλούντος την αλήθεια Ραμώ,¹³¹ ο οποίος όμως σε αντίθεση με τους όντως ξένους αποτέλεσε γέννημα-θρέμμα του Παρισιού όπως άλλωστε κάθε «τρελός» της κοινωνίας του.

Από την σχέση που τέθηκε παραπάνω, θα επικεντρωθούμε τώρα στον ένα πόλο, εκείνον του «εσωτερικού χώρου», που στην περίπτωση του εξοστρακισμένου αλλά επιθυμούντος να επιστρέψει Ραμώ, αποκτά νέα ένταση.

Η κατά Diderot επιτομή του ηθοποιού-καθρέφτη της αστικής κοινωνίας θα μπορούσε να είναι το *exergum* του αναδυόμενου Ραμώ: «Λένε ότι οι ηθοποιοί δεν έχουν χαρακτήρα, διότι, παίζοντάς τους όλους, έχασαν κι εκείνον που τους έδωσε η

¹³⁰ Όπως το έθεσε ο ίδιος ο Hegel σε ένα λιγότερο θεωρητικό επίπεδο: «Στην αστική κοινωνία ο καθένας είναι αυτοσκοπός, οτιδήποτε άλλο δεν είναι τίποτα γι' αυτόν. Χωρίς όμως τη σχέση του με τους άλλους δεν μπορεί να επιτύχει το εύρος των σκοπών του. Αυτοί οι άλλοι είναι λοιπόν το μέσον για τον σκοπό του μερικού. Ο μερικός σκοπός όμως προσδίδει στον εαυτό του μέσα από τη σχέση με τους άλλους τη μορφή της γενικότητας...». Το παραθέτει ο Habermas, ο.π., σελ. 58

¹³¹ Julia Kristeva, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, μτφρ. Β. Πατσογιάννης, Scripta, Αθήνα, 2004, 176-184

φύση, όπως ο γιατρός, ο χειρουργός κι ο χασάπης γίνονται σκληροί. Νομίζω ότι εκλαμβάνουμε την αιτία ως αποτέλεσμα: οι ηθοποιοί είναι ικανοί να παίζουν όλους τους χαρακτήρες επειδή δεν έχουν καθόλου χαρακτήρα».¹³² Ο Ραμώ είναι το «άμορφο»,¹³³ είναι το «το φάντασμα της σύγχυσης και της όσμωσης» που αναδεικνύει την κατάσταση του ατόμου ως «μείγμα και υβρίδιο».¹³⁴ Υπάρχει σ' αυτό το χρονικό σημείο που γράφει ο Diderot, μετά το καρτεσιανό *cogito* και πριν το ρομαντικό υποκείμενο, μια ενδιαφέρουσα «αμλετική» θέση για τους θιασώτες των «υποκειμενικότητων»: ο Ραμώ προσδιορίζεται κοινωνικά από τους ρόλους στους οποίους «εισέρχεται» στα σαλόνια για να παίζει, αλλά απ' την άλλη, η αυτοσυνειδησία του στο καφέ της Ρεζάνς για τους «ρόλους» που παίζει, τον θέτει με έναν τρόπο έξω από τις υποκειμενικότητες αυτές σε μια πιο «καθαρή» θέση που τις απορρίπτει μέσα απ' τον πληθωρισμό τους. Ο Foucault, που θέτει τον *Ανιμιό* στο κέντρο του βιβλίου του ως μια μοναδική δυνατότητα ανιστορικής ματιάς της τρέλας/παραλογισμού/λογικής στον δυτικό πολιτισμό που συνδέει το «πλοίο των τρελών» με τα τελευταία λόγια του Nietzsche και του Artaud, θεωρεί ότι ο Ραμώ, που είναι απλά «ντυμένος» με τον μεσαιωνικό μπουφόνο και «τρελό», φέρει στην πραγματικότητα την αυτοσυνειδησία τού ότι είναι τρελός ως μια αντανάκλαση και επιβολή στο μυαλό του της ματιάς της κοινωνίας (λογικής) που τον θέλει τρελό (Foucault, 343-344) – η ίδια η τρέλα επομένως, συγχωνευμένη με τον παραλογισμό όπως την θέλει η «κλασική εποχή», συνίσταται στην υποκειμενικότητά του. Αρνείται να τον «παραδώσει» στην λογοτεχνική παράδοση του «τρελού» και του μπουφόνου που τον θέλουν μέσα απ' τις δυνάμεις της ειρωνίας ως «καταλύτη της αλήθειας», επειδή πια αυτή η αλήθεια δεν αποτελεί ενόραση αλλά την αυτοσυνειδησία του «λάθους» που υπάρχει στην τρέλα μόνο και μόνο για να επιβεβαιώνει την ύπαρξη της λογικής (345). Ωστόσο, σημειώνει ότι είναι αυτή του η σχέση με τη λογική που κάνει εν τέλει την τελευταία να εξαρτάται από τον Ραμώ-παραλογισμό εγκλειώντάς τον αυτοεπιβεβαιωτικά στο εσωτερικό της (ο.π.), με την έννοια, θα προσέθετα κατ' αντιστοιχία, που οι κοινωνικοί ρόλοι μπορούν να γίνονται αντιληπτοί σε σχέση με έναν, έστω κατασκευασμένο, «χώρο» που δεν αποτελεί τέτοιο ρόλο – και που εδώ πια

¹³² *Το Παράδοξο*, 85. Ή, με άλλα λόγια, όπως λέει ο Diderot για τον μεγάλο ηθοποιό, η ψυχή του «σχηματίστηκε από αυτήν την λεπτή ουσία με την οποία ο φιλόσοφος μας πληρούσε το χώρο και η οποία δεν είναι ούτε κρύα, ούτε ζεστή, ούτε βαριά, ούτε ελαφριά, δεν παίρνει καμία συγκεκριμένη μορφή και, το ίδιο επιδεκτική σε όλες, δεν διατηρεί καμία από αυτές». *Ο.π.*, σελ. 81

¹³³ «*Lui aussi a son caractère, le caractère amorphe*». Pierre Mesnard, *Le Cas Diderot, étude de caractérologie littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1952

¹³⁴ Jean-Claude Bonnet, *Diderot l' oiseleur*, εισαγωγή στο «le neveu de Rameau», ο.π., 24-25

τον εγκλείουν αναγκαία στο εσωτερικό τους. Έτσι, συγχρόνως και υπό μία έννοια αντιφατικά ο Foucault φτάνει από τούτη την υποκειμενικότητα του «τρελού» Ραμώ στο άλλο άκρο αφού βλέπει σχεδόν με συγκίνηση την αυτοσυνειδησία του ως την προφητική απαρχή της

«μη καρτεσιανής φύσης της νεωτερικής σκέψης...», η οποία «αρχίζει όχι με μια συζήτηση των εσωτερικών ιδεών ή μιαν ενοχοποίηση του οντολογικού επιχειρήματος, αλλά στο κείμενο του Ανιψιού του Ραμώ», στο είδος της ύπαρξης που τούτο το κείμενο σχεδιάζει σε μια αντιστροφή που δεν θα γινόταν κατανοητή πριν τον καιρό του Hölderlin και του Hegel (348): «Ο Ανιψιός του Ραμώ είναι το να είναι κανείς αυτός ο θόρυβος, αυτή η μουσική, αυτό το θέαμα, αυτή η κωμωδία, να πραγματώνει κανείς τον εαυτό του τόσο ως αίσθηση όσο και ως ψευδαίσθηση, και έτσι να μην είναι απλώς πράγμα αλλά επίσης και κενό και τίποτα.....να είναι ο κυκλικός φλύαρος ίλιγγος του μηδενός και του είναι, να είναι συγχρόνως η απόλυτη κατάργηση που συνιστά η σκλαβωμένη συνείδηση και η ύψιστη δόξα που συνιστά η ηγεμονική συνείδηση – αυτό αναμφίβολα είναι το νόημα του Ανιψιού του Ραμώ...» (347-348).

Η «υπαρξιακή» του προσέγγιση, και τούτη η επίθεση στο καρτεσιανό *cogito* στηρίζεται κυρίως «σ’ αυτήν την συστηματική θέληση για παραλήρημα [του Ραμώ], που βιώνεται ως ολική εμπειρία του κόσμου» (347) - το οποίο θα δούμε λίγο παρακάτω. Τούτη η διπλή συνείδηση του Ραμώ που περιγράφει ο Foucault, και η διπλή του ύπαρξη – την οποία μάλιστα αντιλαμβάνεται και ως μια μορφή που από γελοίος και προκαλών τον χλευασμό μπουφονισμός γίνεται η ίδια μια *δύναμη χλευασμού* (345) – θα πρέπει να συνδεθεί άρρηκτα με τις θέσεις-ρόλους που μπορεί να αντανakλά-μιμείται μέσα στην κοινωνία ο Ραμώ φέροντας στο εσωτερικό τους τον «καθαρό» εσωτερικό του χώρο. Τούτη η οπτική αντιπαραθέτει την «τρέλα» - έστω θεσμική κι η ίδια - απέναντι στην άπειρη θεσμοποιητική δυνατότητα της κοινωνίας. Έτσι, μπορούμε να ξαναγράψουμε την αντίφαση της επιθυμίας απόστασης/ταύτισης με την κοινότητα, που εσωτερικεύεται τώρα αντί να εκδηλώνεται, υπό τους όρους του «εσωτερικού χώρου» εντός του κοινωνικού χώρου, που είναι ο Ραμώ: από αυτήν την άποψη, οι ρομαντικοί μοιάζουν απ’ την πλευρά τους να δικαιώνονται με την επιλογή του Άμλετ που σε αντίθεση με τον Ραμώ, αν και άρρηκτα προσδιοριζόμενος μέσα από την σχέση του με την δική του κοινωνία, φτάνει να επιθυμεί την κατάργησή της, γεγονός που συμπαρασύρει και τον ίδιο αφού ανήκει σ’ αυτή. Κατά τον ίδιο τρόπο, η αναδυόμενη υποκειμενικότητα του Ραμώ που περιγράφεται υπό αυτούς τους όρους, διακρίνεται ριζικά από μια άλλη που αυτοθεσμοθετείται τον 18^ο αιώνα, εκείνη του Rousseau των *Ονειροπολήσεων* που όχι μόνο διαχωρίζει τον («φυσικό») εαυτό της από την κοινωνία, αλλά υποτάσσει την τελευταία σε έναν ρόλο που έχει φτιαχτεί – ανεπιτυχώς βέβαια αφού ο Rousseau ανομολόγητα «καίγεται» και αυτός να

επιστρέφει στην κοινωνία – για να ενισχύσει την αυτονομία του εγώ.¹³⁵ Η παραπάνω διάκριση μπορεί και να χωροποιηθεί: τόσο ο Άμλετ, όσο και ο ήρωας-εαυτός του Rousseau, σχολιάζουν τον εαυτό τους και την κοινωνία αποτραβηγμένοι σε μακρούς μοναχικούς μονολόγους σε μια άδεια «σκηνή», μακριά από το «θέατρο του κόσμου»: αντιθέτως, ο Ραμώ το πράττει στο καφενείο, που χωρίς να ταυτίζεται με την «σκηνή» του σαλονιού απ' όπου έχει προσωρινά εκδιωχθεί, αποτελεί ωστόσο τον κατ' εξοχήν δημόσιο χώρο συνάντησης, όπου και διαδραματίζεται παραδειγματικά το *theatrum mundi* του 18^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τον Sennet, ο χώρος αυτός του καφενείου του 18^{ου} αιώνα επιτρέπει μια κοινωνική διάσταση του ατόμου τέτοια, που διαχωρίζει το «εσωτερικό» του την ίδια στιγμή της «κοινωνικής του δράσης», επιβάλλει δηλαδή να φέρεται κανείς βάσει του κώδικα και όχι του εγώ του.¹³⁶ Και είναι σε αυτό το πλαίσιο που ο Ραμώ, στην παράδοση του «τρελού»/μπουφόνου, με την «μεγάλη παντομίμα» του διασπά το είδος των ρόλων/προσωπειών αυτών που αποκρύπτουν το εσωτερικό εγώ, και θέτει και υποστασιοποιεί αυτόν τον εσωτερικό χώρο του ατόμου εντός της κοινωνίας και όχι – κατά το ρομαντικό πρότυπο – εκτός αυτής. Ας δούμε ένα απόσπασμα της παντομίμας αυτής στην οποία προφανώς αναφέρεται ο Foucault ως «συστηματική θέληση για παραλήρημα», ως νέο τύπο ύπαρξης – απόσπασμα το οποίο επιπλέον θέτει μια σειρά θεμάτων που ενδιαφέρουν εδώ:

«Il entassait et brouillait ensemble trente airs italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères. Tantôt avec une voix de basse-taille, il descendait jusqu' aux enfers; tantôt s' égosillant et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs, imitant de la démarche, du maintien, du geste, les différents personnages chantants; successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur. Ici, c' est une jeune fille qui pleure, et il en rend toute la minauderie; Là il est prêtre, il est roi, il est tyran, il menace, il commande, il s' emporte, il est esclave, il obéit. Il s' apaise, il se désole, il se plaint, il rit;On faisait des éclats de rire à entrouvrir le plafond; lui n' apercevait rien; Il continuait, saisi d' une alienation d' esprit, d' un enthousiasme si voisin de la folie qu' il est incertain qu' il revienne; s' il ne faudra pas le jeter dans un fiacre et le mener droit aux Petites-Maison.....

.....S' il quittait la partie du chant, c' était pour prendre celle des instruments qu' il laissait subitement pour revenir à la voix, entretenant l' une à l' autre de manière à conserver les liaisons et l' unité du tout; s' emparant de nos âmes et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j' aie jamais éprouvée...Admirais-je? Oui, j' admirais! Étais-je touché de pitié? J' étais touché de pitié; mais une teinte de ridicule était fondue dans ces sentiments et les dénaturait.

Mais vous vous seriez échappé en éclats de rire à la manière dont il contrefaisait les différents instruments.....il sifflait les petites flûtes, il reculait les traversières, criant, chantant, se

¹³⁵ Βλ. και Élisabeth de Fontenay, *Diderot ou le Matérialisme Enchanté*, Grasset, 1981, σελ. 33-36. Η συγγραφέας θεωρεί την εσωτερικότητα του Ραμώ πιο «εξωστρεφή», «μια κίνηση εξάπλωσης, που διασπείρει το υποκείμενο». Επίσης, θα έλεγα και ότι κατά τον ίδιο τρόπο αλλά από την αντίστροφη πλευρά, ο Ραμώ διαφοροποιείται και από την «αντικοινωνική» τρέλα του de Sade, η οποία παραμένει ριζικά αποκλεισμένη από την κοινωνία μέσω του εγκλεισμού.

¹³⁶ Sennet, ο.π., 120, 33-35, 58, 64, 90-91. Ειδικά για τα καφενεία γύρω από τα θέατρα, όπως τούτο της οδοῦ Ρεζάνς δίπλα στην Όπερα για την οποία φεύγει στο τέλος ο Ραμώ, όπου ο κόσμος μαζεύονταν πριν και μετά τις παραστάσεις, ο δημόσιος λόγος κάθε προσώπου έναντι του ακροατηρίου και οι αντιδράσεις του τελευταίου έπαιρναν τον χαρακτήρα κανονικής παράστασης με μπιζαρίσματα, γιουχαίσματα κλπ (114-115). Μια τέτοια παράσταση δίνει ο Ραμώ, όπως θα δούμε αμέσως πιο κάτω – ακριβώς όμως καταργώντας τον δημόσιο λόγο επειδή πρόκειται για το «εσωτερικό» του.

déménant comme un forcené; faisant lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un theatre lyrique, et se divisant en vingt roles diverses, courant, s'arrêtant..... il pleurait, il riait, il sourirait; Il regardait, ou attendri, ou tranquille, ou furieux; c' était une femme qui se pâme de douleur; c' était un malheureux livré à tout son desespoir; Un temple qui s' élève; des oiseaux qui se taisent au soleil couchant; des eaux ou qui murmurent dans un lieu solitaire et frais, ou qui descendent en torrent du haut des montagnes; un orage; une tempête; la plainte de ceux qui vont périr, mêlée au sifflement des ventes, au fracas du tonnerre; c' était la nuit, avec ses ténèbres; c' était l' ombre et le silence; car le silence même se peint par de sons. Sa tête était tout à fait perdue. Epuisée de fatigue, tel qu' un home qui sort d' un profond sommeil ou d' une longue distraction; il resta immobile, stupide, étonné. Il tournait ses regards autour de lui, comme un home égaré qui cherche à reconnaître le lieu où il se trouve. Il attendait le retour de ses forces et de ses esprits; il essuyait machinalement son visage. Semblable à celui qui verrait à son reveil, son lit environné d' un grand nombre de personnes; dans un entier oubli ou dans une profonde ignorance de ce qu' il a fait, il s' écria dans le premier moment: Eh bien, Messieurs, qu' est qu' il ya?» (109-111)¹³⁷

Σε ένα τέτοιο καφενείο όπου «οι άνθρωποι άρα βίωναν κοινωνικότητα....χωρίς να αποκαλύπτουν πολλά γύρω απ' τα αισθήματά τους, την προσωπική τους ιστορία ή την κοινωνική τους θέση» (Sennet, 114), ο Ραμώ όχι μόνο δεν περιορίζεται στην παράδοση που κουβαλά να βλέπει στο εσωτερικό των άλλων και να το εκφράζει,

¹³⁷ Θα παραθέσω ένα ακόμα κομμάτι του Diderot για να δικαιολογήσω την έννοια του «εσωτερικού χώρου»: «Je suis porté à croire que tout ce que nous avons vu, connu, entendu, aperçu; jusqu' aux arbres d' une longue forêt, que-dis je, jusqu' à la dispoition des branches, à la forme des feuilles, jusqu' à....., jusqu' à la multitude des voix humaines, des cris des animaux et des bruits physiques; Á la mélodie et à l' harmonie de tous les airs, de toutes les pieces de musique, de tous les concerts que nous avons entendus, tout cela existe en nous et à notre insu». Η Élisabeth de Fonteney συνδέει αυτό το χωρίο από το *Élements de physiologie* με την «συμπάθεια» που αναπτύσσει ο Diderot με βάση τη μουσική ως συναισθητική οντολογική αρχή στην περίφημη *Επιστολή για τους Κωφάλαλους* (de Fonteney, 199-201). Η Elizabeth B. Potulicki από την πλευρά της, συνδέει το παραπάνω χωρίο με τις διαδικασίες του «οράματος», της διαίσθησης και της μνήμης που αναλύει αλλού ο Diderot, προσπαθώντας να δει έναν πρόωμα εκφρασμένο χώρο του ασυνείδητου, ατομικού και «κοσμικού» (Elizabeth B. Potulicki, *La Modernité de la Pensée de Diderot dans les Oeuvres Philosophiques*, Librairie A.-G. Nizet, Παρίσι, 1980, 103- 107). Πρέπει να επισημανθεί ότι, όπως αναφέρει και ο Sennet, κατά τον 18^ο αιώνα η αλήθεια του «εαυτού» εκτός του δημόσιου χώρου, εκείνη δηλαδή που εκφράζεται ελεύθερα στον ιδιωτικό του ατόμου χώρο, ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με την φύση, τις φυσικές ιδιότητες του ανθρώπου (Sennet, ο.π., σελ. 123-124)· όμως εν προκειμένω στον Ραμώ και με την τέχνη, μουσική, τραγούδι και υποκριτική, δηλ. την τέχνη της όπερας. Έτσι, όταν στην αρχή ο αφηγητής περιγράφει τους «τρελούς» σαν τον Ραμώ, λέει ότι «ils rompent cette fastidieuse unifotmité que notre education, nos conventions de société, nos bienséances d' usage ont introduite. S' il en paraît un dans une compagnie; c' est un grain de levain qui fermente qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle.....il fait sortir la vérité; il fait connaître les gens de bien; il démasque les coquins» (Ανιγός, 47). Η Michèle Duchet, στο *Entretiens sur 'Le Neuve de Rameau'*, επιμ. Michèle Duchet και Michel Launay, Librairie A.-G. Nizet, Παρίσι, 1967, σελ. 226-228, βλέπει ακριβώς με βάση αυτό το χωρίο την διπλή φύση της φυσικής και κοινωνικής διάστασης του Ραμώ που την αντιστοιχεί στη διπλή έννοια της λέξης *fou*, με την έννοια αφενός του «φυσικού» ανθρώπου και αφετέρου της ταυτότητας που επιβάλλει η κοινωνία. Εξετάζοντας το όημο και εξαιρετικά σημαντικό κείμενο του Diderot *Réfutation d' Helvétius*, ο Guy Besse δείχνει ότι ο Diderot, σε αντίθεση με τον Helvétius εννοεί την κοινή φυσική δομή των ανθρώπων ως εξατομικευόμενη, τόσο δυνάμει της ίδια της οργανικής λειτουργίας (όπως στην περίπτωση της ιδιοφυίας), όσο και δυνάμει της κοινωνικής του υπόστασης. Βλ. Guy Besse, «Observations sur la *Réfutation d' Helvétius* par Diderot» στο *Diderot Studies VI*, επιμ. Otis Fellows, Librairie Droz, Γενεύη, 1964, σελ. 29-45. Θα λέγαμε ότι ο Ραμώ, όπως και κάθε «τρελός», αντιπροσωπεύει ξεκάθαρα το συσχετισμό του «φυσικού» με το ατομικό, στο άθροισμα του «εσωτερικού χώρου». Αποτελεί πάντως πλέον στερεότυπο στις σύγχρονες αναγνώσεις του Ραμώ η προσέγγιση της «μεγάλης παντομίας» ως «εσωτερικού», όπως λ.χ. και στην Kristeva, η οποία θεωρεί την «παροξυσμική» παντομίμα ως έκφραση των σκέψεων του Ραμώ, επισημαίνοντας και την ιδιαίτερη σύνταξή της που θα δούμε παρακάτω (Kristeva, 178, 183)

αλλά αντιθέτως «βυθίζεται» στο δικό του εσωτερικό, εισάγοντας την σύγχρονη θέση του ατόμου ως μια απομονωμένη στο εσωτερικό της οντότητα την ίδια στιγμή που βρίσκεται μέσα στην κοινωνία και σε σχέση μ' αυτήν. Ο Foucault, μιλώντας απ' την εποχή του, θεωρεί ότι ο Ραμό εκφράζει μέσα από ένα «*υψίστου βαθμού αυτοσυνειδησίας παραλήρημα*» το «*μη είναι*» της ίδιας της ύπαρξης ως αμεσότητας (ως πλησμονούσα αμεσότητα των αισθητών εμφανίσεων/προσωπειών της), όπως, «*απ' την άλλη πλευρά του νομίσματος*» το εκφράζει «*εγκεφαλικά*» και ο ηθοποιός του *Παραδόξου*,¹³⁸ θα έλεγα στον δικό του διχασμό εαυτού και ρόλου.

Η «*μεγάλη παντομίμα*» που τόσο έχει θαυμαστεί, αποτελεί ένα πεδίο σημαντικών συναντήσεων των υλικών του «*τρελού*», του τρελού και του μπουφόνου – υλικά που οδήγησαν σε μια υψηλή λογοτεχνική δημιουργία.

Υπάρχει κατ' αρχήν το *παραλήρημα*, ο λόγος δηλαδή ενός τρελού, στον οποίον παραπέμπει και ο ίδιος ο φιλόσοφος με την αναφορά στα *Petites-Maisons*.¹³⁹ Όπως αναφέρει ο Foucault, τον 17^ο και τον 18^ο αιώνα το παραλήρημα αποτελεί συνώνυμο της τρέλας, το απόλυτο εκφραστικό της μέσο στα μάτια της λογικής ως ένας λόγος της προς τον εαυτό της, που εκφράζεται με την γλώσσα και το συντακτικό του ονειρού, σε ένα δηλαδή ασυνάρτητο και «*σπασμένο*» τρόπο, που στερεοτυπικά ορίζεται ως «*το όνειρο ζύπνιων προσώπων*» (Foucault, 236-243). Ο Diderot παρακολουθεί το στερεότυπο, ωστόσο, κι αυτό είναι σημαντικό, δείχνει ότι ο Ραμό δεν είναι τρελός, εισάγοντας το φουκωικό παράδοξο του ηθελημένου ντελίριου.¹⁴⁰ Πρόκειται συνολικά για ένα παιχνίδι του Diderot με τις δύο έννοιες του *fou* που μπορεί κανείς να βρει στην *Εγκυκλοπαίδεια*, του τρελού δηλαδή και του «*τρελού*», ή κατά την φουκωική ορολογία, του παραλογισμού. Ο Diderot, σε μία ακόμα εξαιρετική κίνηση που φέρνει στο νου το αμυδρό σεξπηρικό εγχείρημα στον Άμλετ, ενοποιεί στο ίδιο πρόσωπο τη σχέση «*τρέλας*»/τρέλας: ο ίδιος ο Ραμό - αυτοσυνειδητός και στην τρέλα του χρησιμοποιώντας τις σχετικές υλιστικές θεωρίες

¹³⁸ Foucault, ο.π., σελ. 348-350. Έτσι, η ονειρική γλώσσα του ντελίριου γίνεται η γλώσσα του ατόμου που την ίδια στιγμή το χωρίζει απ' τον εαυτό του, αναδεικνύοντας τον κόσμο ως *έκφραση*. «*Ο παραλογισμός είναι συγχρόνως ο ίδιος ο κόσμος και ο ίδιος κόσμος χωρισμένος απ' τον εαυτό του απ' την λεπτή επιφάνεια της παντομίμας*».

¹³⁹ Από τα μέσα του 18^{ου} αι. τα «*Petites-Maisons*» γίνονται τα πρώτα άσυλα αποκλειστικά για την τρέλα, που διαχωρίζεται πια από τον παραλογισμό τερματίζοντας το καθεστώς των «*Γενικών Νοσοκομείων*». Βλ. σχετικά Foucault, ο.π., σελ. 384-386.

¹⁴⁰ Ο Aram Vartanian αναλύει αρκετά εύστοχα το παράδοξο του Ραμό ως «*ενσυνειδητο αυτόματο*», μέσα από την έννοια που προσέδιδε στο αυτόματο ο Diderot. Aram Vartanian, *Diderot's Rhetoric of Paradox, or, The Conscious Automaton Observed, Eighteenth-Century Studies*, Vol. 14, No. 4. (Καλοκαίρι, 1981), σελ. 389-390

του ίδιου του Diderot -,¹⁴¹ προκειμένου να διατρανώσει τις επιδόσεις του στην «τρέλα» θα πει από μόνος του: «*j' étais pour eux les Petites Maisons tout entières*» (95), δικαιώνοντας τον Foucault, που άλλωστε στηρίζεται στο παράθεμα, για την θέση του περί συγχώνευσης τρέλας και παραλογισμού κατά την «κλασική» εποχή. Ωστόσο, η σημαντική κίνηση του Diderot συνοψίζεται στο ότι για πρώτη φορά «αναθέτει» το παραλήρημα σε έναν «τρελό», «αποχαρακτηρίζοντάς» το και εμβάλλοντάς το προς την περιοχή του συνειδητού, με την «αλήθεια» του «τρελού» αντίστοιχα να στρέφεται στον εαυτό του, όπως στην – ασυνείδητη – περίπτωση του τρελού.

Περαιτέρω, ο Diderot κάνει λόγο για «ενθουσιασμό» - ένα σημείο που έδωσε λαβή για πρώιμες ρομαντικές αναγνώσεις - και ουσιαστικά παραπέμπει σε κείνη την κατάσταση της θεϊκής εμπνευσμένης κατάληψης που ο Erasmus, σε μια ακόμα σημαντικότερη επιρροή εδώ στον άθεο *philosophe*, είχε επιφυλάξει στην προφητική έκσταση του χριστιανικού νεοπλατωνισμού του:

«Ceux qui ont eu le privilege si rare de tells sentiments éprouvent une sorte de démence; Ils tiennent des propos incohérents, étrangers à l' humanité; Ils prononcent de mots vides de sens; Et à chaque instant l' expression de leur visage change. Tantôt gais, tantôt tristes, ils rient, ils pleurent, ils soupirent; brefs, ils sont vraiment hors d' eux-mêmes. Revenus à eux, ils ne peuvent dire où ils sont allés, s' ils étaient dans leur corps, ou hors de leur corps, éveillés ou endormis. Qu' ont-ils entendu, vu et dit? Qu' ont-ils fait? Ils ne s' en souviennent qu' à travers un nuage, ou comme d' un songe; ils savent seulement qu' ils ont eu le bonheur pendant leur folie. Ils déplorent leur retour à la raison et ne rêvent plus que d' être fous à perpétuité.» (94)

Ο Foucault απ' τη μεριά του, ξαναφέρει την *άνοια* [*dementia*] στο πεδίο της τρέλας, αποκαλύπτοντας όμως έτσι άθελά του πως οι ρήξεις δεν είναι πάντα όσο μεγάλες τις βλέπει: στην «κλασική» του εποχή, η *άνοια*, σχεδόν όρος γένους της τρέλας ως γενικά παραλογισμός ανεξαρτήτως συμπτωμάτων, ταυτίζεται ουσιαστικά με την «τρέλα» ως καθαρά ιατρική έννοια (*fatuitas, stupiditas, morosis* – Foucault, 252-255, 260-262) – γεγονός που εξηγεί ίσως και την πολύ παλιότερη συνάρτηση του όρου από τον Erasmus με την κυρα-Τρέλα του κατά τα παραπάνω. Σύμφωνα με τον ορισμό του Pinel το συντακτικό της έχει ως εξής: «*μια ταχεία, ή καλύτερα γρήγορα εναλλασσόμενη, διαδοχή, μια μη διακοπτόμενη ροή ιδεών και μεμονωμένων δράσεων, ακατάστατων αισθημάτων.....*» (Foucault, 262). Όπως δείχνει η Elizabeth Potulicki με πλήθος παραθεμάτων από το φιλοσοφικό έργο του Diderot, αυτός ο τελευταίος, μέσα στο πλαίσιο της ρητορικής του υλισμού του, ο οποίος σημαίνει αιώνια κίνηση της ύλης, ροή και ρευστότητα, θεωρούσε το όνειρο και το παραλήρημα ως μια μορφή

¹⁴¹ Βλ. αναλυτικά Allen Thiher, ο.π., σελ. 125-126

«απεγκλωβισμού» της συνείδησης από την διπλή διαδικασία της των εμπειρικών παραστάσεων της απ' το περιβάλλον και την λογική επεξεργασία τους, προς τον «τρίτο» δρόμο μιας εξ αυτού καταβύθισης στον εαυτό της που σήμαινε ωστόσο την «οραματική» και «συμπαθητική» διεύρυνσή της (Potulicki, 96-103). Όπως σημειώνει ο Georges Poulet, τον οποίο άλλωστε επικαλείται η Potulicki, η διαδικασία αυτή εμποτίζει την γραφή και τον λόγο του Diderot, δίνοντάς του ενίοτε «αλιγιώδεις παλμούς».¹⁴²

Ωστόσο, το συντακτικό αυτό της τρέλας δεν εξαντλεί την παντομίμα, αφού ο Diderot συμπλέκει ένα ακόμα επίπεδο, την τεχνική του *contraffare* του μπουφόνου – ρητά στο κείμενο καθώς η λέξη έχει περάσει και στα γαλλικά –, διαβλέποντας με οξυδέρκεια την υφιστάμενη αισθητική σχέση. Το *executer/prendre de positions* του Ραμώ - «*Je regarde autour de moi; Et je prends mes positions, ou je m' amuse des positions que je vois prendre aux autres. Je suis excellent pantomime*» (125) -, αποκτά εδώ έναν φρενήρη ρυθμό, ταχύ όσο ο (εσωτερικός) λόγος, που είναι άλλωστε η παντομίμα για το Ραμώ που μιμείται την μουσική. Κατά τον ίδιο τρόπο το όχημα της παντομίμας, το «εξαντικειμενικευμένο» κάτω από το παιχνίδι των διακριτικών ενδυμασιών της εποχής σώμα-κώδικας που δίνει νόημα στην κοινωνική επαφή - σώμα που «*χρησίμευε ως μανεκέν μάλλον παρά ως εκφραστικό, ζωντανό πλάσμα*» όπως λέει ο Sennet - «σπάει» από το *contraffare*, και ο μη συμβολικός λόγος που κατά τον Sennet δίνει νόημα στην δημόσια έκφραση του 18^{ου} αιώνα, γίνεται εδώ κατά τη μεταφορά του στην αφήγηση συμβολικός του «εσωτερικού».¹⁴³

Τούτη η *ροή μιμήσεων* ξεφεύγει από τους κοινωνικούς ή διαπροσωπικούς ρόλους στους οποίους αφορούν κατά κανόνα οι υπόλοιπες ραμωικές παντομίμες και, όπως αναφέρθηκε, εισέρχεται σε ένα πεδίο καθαρά προσωπικής έκφρασης που, στο μέτρο που αποκόβει τον Ραμώ από τον υπόλοιπο κόσμο, υποστασιοποιεί έναν εσωτερικό χώρο στο κέντρο μιας κοινωνικής «σκηνής». Είναι ενδιαφέρον ότι τούτο εκφράζεται από τον Diderot όχι μέσω του λόγου, αλλά του σώματος. «*Le geste doit s' écrire a la place du discours.....il y a des scènes entières ou il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler...*»,¹⁴⁴ λέει ο Diderot για τη θεατρική

¹⁴² Ο Poulet, μέσα από ένα πλήθος παραθεμάτων απ' τον Diderot σχετικά με το «παρόν», την «στιγμή», το «εγώ», τη «διαρκή ροή», το «εφήμερο», τη «μνήμη» κ.ο.κ., βλέπει στον Diderot ακριβώς μια συνένωση του ατομικού και του κοσμικού σε ένα «αείν» παρόν, που καθιστά βιωματική κάθε σχέση μέσα στον χρόνο, ιδιαίτερα δε τη μνήμη. Georges Poulet, *Etudes dur le temps humain/1*, Edinburgh University Press, 1949, 236-258.

¹⁴³ Βλ. Sennet, 93, 98, 120-121, ο οποίος φυσικά δεν «διαβάζει» τον *Ανιμιό*

¹⁴⁴ Diderot, *De la poésie dramatique*, ο.π., σελ. 102

παράσταση, προοικονομώντας, όπως παγίως έχει θεωρηθεί, την έννοια του σκηνοθέτη – ρόλος που ακόμα όμως εναπόκειται στον συγγραφέα. Όπως δείχνει η Dorothy Johnson, ο Diderot εισήγαγε το σώμα ως ψυχολογικό εκφραστικό μέσο στην τέχνη και συνέλαβε την παντομίμα ως έναν εκφραστικότερο λόγο από την ίδια την γλώσσα (Johnson, 94-97). Το σχετικό μάλιστα λήμμα της *Εγκυκλοπαίδειας* παρομοιάζει την παντομίμα με ποίημα.¹⁴⁵ Ωστόσο, τούτη η παράκαμψη του λόγου είναι μόνο φαινομενική, αφού εδώ δεν πρόκειται τελικά για θεατρική σκηνή, αλλά για αφήγηση.

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία του *Ανιψιού*, που δεν είναι θεατρικό έργο, είναι ότι στο όλο διαλογικό μέρος εμβάλλονται καθαρά αφηγηματικά κομμάτια όπου ο αφηγητής προσπαθεί να σχολιάσει ή κυρίως να περιγράψει τον Ραμώ, ή τις παντομίμες του. Ο φιλόσοφος αφηγείται τις παντομίμες και το κείμενο αποκτά εξ αυτού έναν πρωτοποριακό κατά τη γνώμη μου αφηγητή, σε μια από τις σημαντικότερες «τεχνικές» συμβολές του «τρελού»/μπουφόνου στη λογοτεχνία. Στην προσπάθειά του να αποδώσει την ένταση, το συναίσθημα και την μετωνυμική, συχνά, ροή των μιμήσεων του Ραμώ, ουσιαστικά να συλλάβει και αποδώσει το φευγαλέο αίσθημα από την συνεχή μετάβαση από την μια *position* στην άλλη, σε απόλυτα παροντικό – δραματικό επομένως – χρόνο, ο Diderot «αναγκάζεται» να καταφύγει σε μακροπερίοδο λόγο, είτε εξαλείφοντας εντελώς τα ρήματα, είτε χρησιμοποιώντας ρήματα σε παροντικούς χρόνους, σε μια παρατακτική σύνταξη που επιτυγχάνει την αμεσότητα και την στιγμή της κάθε μίμησης και κυρίως του συνόλου που φτιάχνουν αυτές οι στιγμές ως μια συνολική άχρονη στιγμή. Η ένταση (ταχύτητα) του λόγου επιτείνεται επιπλέον μέσα από την ίδια την προσπάθεια του αφηγητή να παρακολουθήσει-αποδώσει τον συναισθηματικό «ενθουσιασμό» που συνεπάγεται αυτού του είδους η χρονικότητα που δημιουργείται – πράγμα που επιτυγχάνει ταυτιζόμενος σχεδόν, ώστε και «διαβάζει» άμεσα τις πλέον ανοίκειες παντομίμες. Ο λόγος του αφηγητή έτσι, καταφέρνει να αποδώσει συνολικά την «σκηνή» επειδή γίνεται βιωματικός – όπως το εννοεί άλλωστε κι ο ίδιος -, το οποίο οδηγεί με την

¹⁴⁵ Υπάρχει το εξής αξιοσημείωτο χωρίο, που δείχνει και την πολυπλοκότητα του Ραμώ: «*Les pantomimes vinrent à bout de donner à entendre par le geste, non-seulement les mots pris dans le sens figure; leur jeu muet rendoit des poèmes en entiere, à la difference des mimes qui n' estoient que de bouffons inconséquens*». Μάλιστα, τοποθετώντας τις απαρχές της παντομίμας στα ρωμαϊκά χρόνια, το άρθρο επισημαίνει ότι πολλοί θεατές δεν μπορούσαν να καταλάβουν το νόημα που εξέφραζε κάθε φορά και έπρεπε να υπάρχουν δίπλα τους κάποιοι «ειδικότεροι» για να τους το εξηγούν. Πρόκειται δηλαδή για το ερμηνευτικό παιχνίδι που έχουμε ήδη θέσει με τον «τρελό» και στο οποίο επιδίδεται με ευκολία ο φιλόσοφος-«επαρκής αναγνώστης» στον *Ανιψιό*

σειρά του στο να διαπερνάται και να εκφράζει μαζί ένα είδος ευαισθησίας και «λυρικότητας» που σημειώνει τον «εσωτερικό» Ραμό.¹⁴⁶ Πρόκειται για την δραματικότητα του αφηγηματικού λόγου στην κυριολεξία: βάζοντας τον φιλόσοφο να αφηγηθεί την παντομίμα του Ραμό όπως συμβαίνει μπροστά στα μάτια του, η μεταφορά στον πεζό λόγο μιας φιγούρας τόσο θεατρικής και με άμεση σχέση με την συμβατική τεχνική του *paraληρήματος-contraffare*, όπως είναι ο τρελός/«τρελός»/μπουφόνος, έχει ως αναπόφευκτη συνέπεια το να έρθει αντιμέτωπος ο αφηγηματικός χρόνος και λόγος με τη δραματική του δυνατότητα. Από την ελαφρά ειρωνική αφήγηση των συγκροτημένων παντομίμων-ρόλων περνάμε εδώ σε έναν λόγο που η ψυχική του ταύτιση με μια ροή εικόνων ξεπερνά την ίδια την έννοια του αναπαραστατικού πεδίου ως συγκροτημένη μεταφορά της εικόνας στο λόγο, και κατευθύνεται στην δημιουργία μιας ιδιαίτερης εσωτερικής αίσθησης που αναδύεται από την ροή των αναπαραστάσεων ως ροή και όχι αποκλειστικά ως αναπάρσταση. Εδώ, αφηγητής και αφηγούμενος είναι διαχωρισμένοι ως ενσώματες παρουσίες εντός του έργου, αλλά γι' αυτό ακριβώς μπορούμε να δούμε καθαρά τους όρους από τους οποίους συντελέστηκε, από την σύζευξη δηλαδή, τόσο ο εσωτερικός μονόλογος, όσο και ο ελεύθερος πλάγιος λόγος. Πρόκειται κατά την γνώμη μου για μια ιδιότυπη περίπτωση που, αν και τριτοπρόσωπη και άρα θεωρητικά πιο κοντά στον ελεύθερο πλάγιο λόγο, ωστόσο φέρει την αμεσότητα, την πλήρη ταύτιση αφηγηματικού και πραγματικού χρόνου, αλλά και τη «σιωπή» του ήρωα – εδώ με την μορφή της κατά Diderot πρωταρχικής γλώσσας του ανθρώπου, της σωματικής - που αναδεικνύει την εσωτερική του ροή και τον συνειρμό, όπως στην τεχνική της «ροής της συνείδησης», όπου ο αφηγητής ταυτίζεται απόλυτα με τον χαρακτήρα.¹⁴⁷ Σε ένα τόσο «πρωτόγονο»

¹⁴⁶ Ο Jean-Yves Pouilloux στο «Contribution à l' étude des pantomimes du 'Neuve de Rameau'» στο *Entretiens sur 'Le Neuve de Rameau'*, ο.π., 88-106, βλέπει μια κλιμάκωση στις παντομίμες από ένα «μιμούνταν» προς ένα «ήταν», το οποίο βέβαια πρέπει να αποδοθεί ακόμα περισσότερο στον λόγο του αφηγητή που τις περιγράφει. Και επισημαίνει ότι ενώ οι περισσότερες παντομίμες του έργου - εκείνες οι οποίες αναφέρονται στο σαλόνι βασικά – έπονται του διαλόγου τον οποίον και δραματοποιούν περιοριστικά, η μεγάλη παντομίμα έχει αυτονομία και καθίσταται ένας ξεχωριστός λόγος από μόνη της.
¹⁴⁷ Πλησιάζει αυτό που η Dorrit Cohn βλέπει ως συγχώνευση του «αφηγημένου μονόλογου» και της «ψυχοαφήγησης». Βλ. σχετικά Dorrit Cohn, *Διαφανή Πρόσωπα, Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, μτφρ. Δ. Μπεχλικούδη, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2001, σελ. 36, 60, 66-68, 145 επ. Εύλογα έχει χρησιμοποιηθεί για το στυλ του ελεύθερου πλάγιου λόγου η μεταφορά του αφηγητή-ηθοποιού που γλιστράει μέσα στους χαρακτήρες του και παίζει τον ρόλο τους (ο.π., σελ. 164, 363). Ωστόσο εδώ, η αμεσότητα, η «ροή» και η ιδιότυπη εκφορά στα όρια του συνειδητού και του απευθυντέου εις εαυτόν ξεφεύγουν απ' το στερεοτυπικό τριτοπρόσωπο. Στην τυπική τεχνική της «ροής της συνείδησης», η αφηγηματική φωνή εξαφανίζεται στη φωνή του χαρακτήρα και υπάρχει «απόλυτη αντιστοιχία μεταξύ χρόνου του κειμένου, αφηγημένου χρόνου και χρόνου αφήγησης», «ένα χρονολογικό μοντάζ γεγονότων που υπερισχύει στο νου», «ένα ζετύλιγμα του χρόνου... ανάλογο προς τη χρονική δομή μιας δραματικής σκηνής» (Cohn, 283, 285). Επίσης, για την σχέση της σχετικής αφηγηματικής τεχνικής με το δράμα, βλ. εκτενώς ο.π., σελ. 329 επ., με την

εκφραστικό επίπεδο δεν θα μπορούσαμε φυσικά να μιλήσουμε για πλήρεις νεωτερικές τεχνικές της συνείδησης, αλλά για τους όρους εκείνους που τους επέτρεψαν να εμφανιστούν, σχεδόν μια κυριολεξία όπου ο εσωτερικός λόγος σωματοποιείται – όπως το θέλει για οποιαδήποτε έκφραση η παραδοσιακή τεχνική του μπουφόνου.

Συγχρόνως με την παραπάνω ροή όμως, κάθε μονάδα μίμησης του Ραμώ αποτελεί μία άκρως υπερβολική φορμαλιστική περιγραφή, που με έναν παράλληλο τρόπο την καθιστά αφαιρετική. Σε όλες τις παντομίμες του ο γκροτέσκος μπουφόνος Ραμώ, στην λογική των «στεγνών» κειμένων της commedia, εντασσόμενος στον λόγο του αφηγητή τον καθιστά απρόσωπο.¹⁴⁸ Στην συγκεκριμένη παντομίμα όμως, όπου οι μιμήσεις εκφεύγουν των κοινωνικών ρόλων και, τείνοντας προς έναν συμβολισμό, αποκτούν εκείνη την εσωτερική ένταση του «προσωπικού», ο λόγος που την αφηγείται καταφέρνει μέσω της αφαίρεσης να εκφράσει κάτι πλέον εσωτερικό, συγχρόνως με την ίδια την αυτοεπίδειξη της διαδικασίας έκφρασης, κάτι που δικαιολογεί ίσως την θέση του Diderot πλάι στον εξπρεσιονισμό του Aijenstein και του Brecht από τον Roland Barthes. Στο σχετικό κείμενό του, ο Barthes περιγράφει συνοπτικά την αισθητική του Diderot:

«Ξέρουμε ότι η αισθητική του Ντιντερό στηρίζεται στην ταύτιση της θεατρικής σκηνής και του ζωγραφικού πίνακα: το τέλειο έργο είναι μία διαδοχή πινάκων. Ο πίνακας (ζωγραφικός, θεατρικός, λογοτεχνικός) είναι ένα καθαρό ντεκουπάζ.....Η επική σκηνή του Μπρεχτ, το πλάνο του Αϊζενστάϊν είναι

Cohn ξεκινώντας από την τοποθέτηση του Dujardin, να κάνει λόγο για αφηγηματικό «μονόδραμα». Πραγματικά, ο Ραμώ εδώ παριστά αυτό που ο Robert Humphrey θεωρεί ως το κύριο χαρακτηριστικό της «ροής της συνείδησης», δηλαδή το λιγότερο εκλογικευμένο, λογοκριμένο και μη επικοινωνίσιμο επίπεδο συνείδησης που χαρακτηρίζει τις ψυχικές διεργασίες του ατόμου *προτού αυτό μιλήσει* – εκκινώντας από την ομώνυμη ψυχολογική θεωρία του William James για την ρέουσα κίνηση της συνείδησης πάνω στα όρια του συνειδητού, αλλά και την αίσθηση του υποκειμενικού χρόνου του Bergson (Robert Humphrey, *stream of consciousness in the modern novel*, University of California Press, Λος Άντζελες, Λονδίνο, 1954, σελ. 3, 5, 42). Για τον Humphrey, το βασικό ποιοτικό στοιχείο είναι η «δραματική αμεσότητα» (15), το «δράμα της συνείδησης», που αποδίδεται με μια πιο εξαρθρωμένη σύνταξη και αποσπασματικότητα της φράσης (77). Παρ' ό,τι στον *Ανιμιό* δεν πρόκειται για πρωτοπρόσωπη αφήγηση, η τρίτοπρόσωπη αφήγηση είναι αποτελεσματικότερη καθώς, όπως αναφέρει η Dorrit Cohn «*Όπως δείχνουν οι δάφνες του Dujardin....όταν εκείνοι που κάνουν μονόλογο γίνονται όλο και πιο τολμηροί, αρχίζουν να φαίνονται πολύ λιγότερο πειστικοί. Αναγκασμένοι να περιγράψουν τις πράξεις που κάνουν ενώ τις κάνουν, τείνουν να φαίνονται σαν τους γυμναστές που επιδεικνύουν φωνητικά μια άσκηση*» (288). Υπό μία έννοια πλησιάζει ό,τι ο Humphrey, από την πλευρά της αγγλοαμερικανικής κριτικής, κατονόμασε ως «έμμεσο εσωτερικό μονόλογο», συνδέοντας τον ελεύθερο πλάγιο λόγο με την τεχνική της ροής της συνείδησης (Cohn, ο.π., 360, υποσ. 15). Πράγματι, ο Humphrey εντάσσει στην τεχνική της ροής της συνείδησης την τρίτοπρόσωπη αφήγηση που διατηρεί όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά (Humphrey, 28-32), τεχνική που ο Broch λ.χ. στον *Θάνατο του Βιργιλίου*, θεωρούσε ως «εσωτερικό μονόλογο» σε τρίτο πρόσωπο. (Cohn, ο.π., 169-172).

¹⁴⁸ Λ.χ. στην παντομίμα όλων των «ρόλων», απ' όπου ένα απόσπασμα «*Puis il se met à sourire, à contrefaire l' homme admirateur, l' homme suppliant, l' homme complaisant;il est attentif à tout; il ramasse ce qui tombe; il place un orreiller ou un tabouret sous de pieds; il tient une soucoupe, il approche une chaise, il ouvre une porte; il ferme une fenêtre.....il écoute; il cherche à lire sur des visages; Et il ajute: Voilà ma pantomime*» (126)

πίνακες: είναι *σκιηές στρωμένες*... που ανταποκρίνονται απολύτως στη δραματική ενότητα, της οποίας τη θεωρία έχει περιγράψει ο Ντιντερό: εντελώς περικομμένες..., υπερυψώνοντας μια έννοια, κάνοντας όμως έκδηλη την παραγωγή αυτής της έννοιας, πραγματοποιώντας τη σύνδεση του ιδεατού με το οπτικό ντεκουπάζ».¹⁴⁹

Ο Barthes συνδέει σωστά την «κοπή» που αποτελεί κάθε αυτόνομη, και ολοκληρωμένη στην σύνθεση και ενότητά της εικόνα με την το άρθρο του Diderot στην *Εγκυκλοπαίδεια* για την «σύνθεση» στη ζωγραφική ως ένα όλον, και εν τέλει με την ίδια την υπέρβαση της ρεαλιστικότητας της καθ' εαυτής μορφής που επιτελείται με την αποκοπή της (85)· κυρίως όμως, με την έννοια της «στιγμής» που, για τον Diderot αποτελεί η ακινητοποίηση της εικόνας πάνω στον καμβά με την μεγαλύτερη δυνατή δραματικότητα, δηλαδή κίνηση (86, 89). Η «δραματική στιγμή»,¹⁵⁰ έννοια φαινομενικά αντιφατική στην κυριολεξία της, αποτελεί την υποκριτική μονάδα του μπουφόνου στο *contraffare* και με την ένταξή της στον αφηγηματικό λόγο, τον καθιστά μια σειρά από αυτόνομες λέξεις, φράσεις ή κεφάλαια, που συνδέονται μεταξύ τους με ό,τι αργότερα ονομάστηκε «μοντάζ». Έτσι, στην αφήγηση του Diderot που παρακολουθεί τα σενάρια της *commedia*, δεν πρέπει να εκφύγει της προσοχής μας η εκ των πραγμάτων κυριαρχία ρημάτων, μετοχών και κυρίων ονομάτων, έναντι των επιθετικών προσδιορισμών, που δεν συμβιβάζονται εύκολα με την εγγραφή στις πρωτογενούς μορφής που είναι η σωματική όψη και κίνηση, στην οποία και συνίσταται ο εξπρεσιονιστικός λόγος. Τούτη η διαδοχή αυτόνομων μορφών, παράλληλα με τον φρενήρη ρυθμό της, επιφέρει εν τέλει συγχρόνως και μια αίσθηση αποξένωσης που σχετίζεται με την μηχανική των κινήσεων ενός Ραμό που χάνει επαφή με το περιβάλλον: «*il essayait machinalement son visage*», όπως περιγράφει ο φιλόσοφος, στο μοναδικό αξιολογικό επίρρημα όλου του κομματιού όπως επισημαίνει ο Aram Vartanian προκειμένου να ξετυλίξει την παράδοξη

¹⁴⁹ Roland Barthes, «Ντιντερό, Μπρεχτ Αϊζενστάϊν» στο *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφρ. Γ. Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, σελ. 84. Μία ανάλυση της εξπρεσιονιστικής «αίσθησης» από τον Barthes – αν και ουδέποτε γίνεται χρήση του όρου «εξπρεσιονισμός» –, που συνδέεται με το δοκίμιο αυτό για τον Diderot στο μέτρο που στηρίζεται στην ανάλυση εικόνων του Αϊενστειν, μπορεί κανείς να βρει στο «Η Τρίτη Έννοια», ο.π., σελ. 61-81. Η εν λόγω «Τρίτη έννοια», που δεν μπορεί να περιγραφεί, οριοθετείται ως το «*πέραςμα από τη «γλώσσα»* [τα επίπεδα της επικοινωνίας και της σημασίας] στη *σημαντικότητα* [όρος της Kristeva που απομονώνει την διαδικασία του σημαίνοντος]», που, παρ' όλη τη γελοιοτήτά των μορφών εκδήλωσής της στην περίπτωση του γκροτέσκου Αϊενστειν, δεν παρωδεί αλλά συγκινεί. Ο Barthes διαβάζει τον Αϊενστειν όπως ο φιλόσοφος τον Ραμό. Η αίσθηση αυτή μπορεί να γίνει αντιληπτή κατά τον Barthes κυρίως στο «φωτόγραμμα», το αποσπασμένο καρτέ στην σχέση του με την όλη ταινία ως κίνηση, σχέση που ανακαλεί την μιμητική μονάδα προς το *contraffare*.

¹⁵⁰ Για την αισθητική του Diderot ως «*αναπαράσταση μιας στιγμής μέσα στον χρόνο*», βλ. και Jeoraldan McClain, *Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 1. (Autumn, 1985), σελ. 41-58. Το άρθρο αυτό διατρέχει ακριβώς την «χωροποίηση του χρόνου».

ντιντεριανή έννοια του «ενσυνείδητου αυτόματου» και της «ζώσας μηχανής» (Vantanian, ο.π., σελ. 389-393).¹⁵¹

Δεν θα πρέπει έτσι να εκπλήσσει ότι η σκηνή αυτή του *παραλληλήματος-contraffare* αποτελεί μία «επιπλοκή» του χρόνου, όπου ο χρόνος ανάγεται σε μια «διαρκή στιγμή». Ο Roger Kempf επισημαίνει αυτήν ακριβώς την πρωτότυπη ιλιγγιώδη χρήση της ενεστωτικής γλώσσας των ρηματικών και μη επιθετικών μορφών (κυρίως κίνησης) ως κίνηση του χρόνου, επιχειρηματολογώντας πως το θέμα του χρόνου, της διάρκειας και της (σωματικής) κίνησης είναι συνειδητά κεντρικό στον Diderot που έχει μια συνολικά δραματική αντίληψη του μυθιστορήματος,¹⁵² όπως άλλωστε και της ζωγραφικής. Ο Diderot φαίνεται επιπλέον ότι έχει συνείδηση τούτης της προβληματικής της μεταφοράς της ψυχικής ροής στη ροή της γλώσσας, που βρίσκει εν τέλει την λογοτεχνική της λύση στην αφήγηση του «τρελού»/μπουφόνου:

«Στην ψυχή όμως το αίσθημα δεν έχει διόλου αυτή τη σταδιακή [successif] ανάπτυξη που έχει ο λόγος· κι αν η ψυχή μπορούσε να διευθύνει είκοσι στόματα, και κάθε στόμα να λέει δικά του λόγια, όλες οι παραπάνω ιδέες θα αποδίδονταν ταυτόχρονα.....ώστε η γλώσσα θα βάδιζε πιο γρήγορα από το πνεύμα, κι εκείνο θα ήταν υποχρεωμένο να τρέχει πίσω της.....Παρ' όλο που διαθέτουμε ελάχιστους τέτοιους όρους, ισοδύναμους με μεγάλες φράσεις [qui équivalent à un long discours], αρκεί εντούτοις ότι έχουμε κάποιους.....Η ψυχική διάθεση μιας και μόνο αδιαίρετης στιγμής παραστάθηκε με μεγάλο αριθμό όρων, όπως τους απαιτούσε η ακρίβεια της γλώσσας και οι οποίοι χώρισαν μια συνολική εντύπωση σε πολλά μέρη: και επειδή οι όροι αυτοί εκφωνούνταν κατά διαδοχική σειρά και δεν εννοούνταν παρά προϊούσης της εκφωνήσεως, οδηγηθήκαμε να πιστέψουμε ότι τα αισθήματα της ψυχής που αυτοί παρίσταναν είχαν και αυτά την ίδια διαδοχικότητα.....άλλο η συνολική και στιγμιαία αίσθηση αυτής της [ψυχικής μας] διάθεσης και άλλο η σταδιακή [succesive] και λεπτομερής προσοχή που οφείλουμε να της αφιερώσουμε για να την αναλύσουμε, να την κάνουμε έκδηλη και να γίνουμε κατανοητοί. Η ψυχή μας είναι ένας μεταβαλλόμενος πίνακας πάνω στον οποίο διαρκώς αντιγράφουμε: το να τον αποδώσουμε με πιστότητα μας παίρνει πολύ χρόνο· εκείνος όμως υπάρχει όλος μαζί.....».¹⁵³

Θα ήταν όντως τολμηρό να θεωρήσουμε την απώλεια της αίσθησης του χρόνου του Ραμό ως «υποκειμενικό χρόνο», όμως συχνά η κριτική κάνει εδώ λόγο για μια νέα μορφή χρόνου σε οντολογικό επίπεδο. Είναι όμως ακόμα πιο ενδιαφέρον

¹⁵¹ Η de Fontenay απ' την πλευρά της βλέπει σωστά την σχέση εκείνη του Ραμό με την μουσική – που εδώ εικονοποιείται και κατόπιν εγγράφεται - να περνάει στη Γερμανία· και, μετά τους ρομαντικούς, ιδιαίτερα μέσα από τον Schopenhauer και τον Nietzsche που θέτουν τη μουσική απέναντι στην καθαρή, «απολλώνεια» μορφή, θα λέγαμε να βρίσκει τον δρόμο της στην καρδιά ακριβώς του εξπρεσιονισμού. Βλ. Elisabeth de Fontenay, ο.π., σελ. 195-196. Για την σχέση της μουσικής, του Schopenhauer, του Nietzsche και του εξπρεσιονισμού, βλ. εκτενώς Walter H. Sokel, *The Writer in Extremis, Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford University Press, Stanford, California, 1959

¹⁵² Roger Kempf, *Diderot et le Roman*, Éditions du Seuil, Παρίσι, 1984, σελ. 49-55. Θα έλεγα ότι αντίστοιχα παραδείγματα από το *Zak ο Μοιρολάτρης* δεν υπάρχουν, ακριβώς λόγω της απόστασης του ειρωνικού αφηγητή στο πρότυπο του *Τρίστραμ Σάντυ* του Sterne.

¹⁵³ Ντιντερό, «Επιστολή για τους Κωφάλαλους, προς χρήσιν όσων ακούν και βλέπουν», ο.π., 61-65. Σχετικά με την μεγάλη παντομίμα, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτό που λέει ο Allan Ingram αναλύοντας συντακτικά επιστολές του 18^{ου} αιώνα γραμμένες σε πνευματική διαταρχή ως έναν αγώνα αποκατάστασης και αναγνώρισης της πνευματικής υγείας του γράφοντος μέσα από τις δομές της γλώσσας, ότι «Αυτού του είδους η γλώσσα παράγεται όχι προκειμένου να γράψει περί μιας πνευματικής κατάστασης, αλλά προκειμένου να την είναι...» (Ingram, ο.π., σελ. 146-150)

το ότι η παραπάνω ανάγνωση του «εσωτερικού» Ραμώ, υποστηρίζεται από την λειτουργία της παντομίας μέσα στο όλο έργο, λαμβάνοντας υπόψη και την ίδια την αντιφατική φύση των υποκριτικών-αισθητικών αρχών του Diderot. Η παντομίμα αυτή έρχεται σε αντίθεση με την «εγκεφαλική» υποκριτική μέθοδο που ακολουθεί ο Ραμώ στα σαλόνια και που τον καθιστά, σύμφωνα με την διάκριση «τρελού» και σοφού του Diderot, μια *génie* των σαλονιών. Στο μέτρο που ο Ραμώ αποτελεί την επιτομή της τεχνικής της υποκρισίας που επιδεικνύει ο κόσμος στην «*grande branle de la terre*», ο καταγγελτικός λόγος του, που διέπεται από την εσωτερική του αντίφαση λόγω της επιθυμίας του να επιστρέψει στο σαλόνι αυτό που επικρίνει, υποστασιοποιείται ριζικά μέσα από τούτη την παντομίμα της «ευαισθησίας» και του *coûr de théâtre*, που αποτελεί τον «εσωτερικό» του χώρο ο οποίος ποτέ δεν θα μπορούσε να εκφραστεί μέσα στο σαλόνι – ο θεατής-φιλόσοφος διατυπώνει το μίγμα θαυμασμού, οίκτου και γελοιότητας στο συναίσθημα που αποκομίζει, που αποτελεί την ψυχολογία και του ίδιου του Ραμώ σε σχέση με τον εαυτό του, και που μεταφέρεται στην καλλιτεχνική διαδικασία του καφενείου από την γελοτοποιητική του σαλονιού προοικονομώντας, όπως θα δούμε, τον καλλιτέχνη των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Ο αποδιωγμένος από το κοινωνικό σύστημα «καλλιτέχνης» αποκαλύπτεται «ευαίσθητος» ακριβώς διαφοροποιούμενος από την ωφελμιστική τέχνη του σαλονιού. Οι μιμήσεις του εδώ είναι αναπαραστάσεις της πραγματικότητας και της κοινωνίας, που όμως τελικά, μέσα από τον τρόπο που εκτελούνται, φτάνουν να υπερβούν τον «ρεαλισμό» τους και να μας μιλήσουν «ουσιαστικά» για αυτή την κοινωνία – την στεγνή ωφελμιστική, μηχανική φύση της υποκρισίας της, μέρος της οποίας είναι και ο ίδιος ο Ραμώ. Η ισχυρότερη απόσταση που παίρνει ο Ραμώ από την κοινωνία αυτή ταυτίζεται με τον εσωτερικό του χώρο, την «τρέλα»/τρέλα ως τέτοιο χώρο, και εκφράζεται ακριβώς μέσα από τα ίδια τα μέσα της τέχνης του και την αυτοαναφορικότητά τους εντός του κειμένου. Έτσι η βύθιση του Ραμώ στον εαυτό του σε τούτη την «ανιδιοτελή» παντομίμα, σημαίνει εν τέλει όντως έναν χρόνο σαν αυτόν που ο Calinescu περιέγραψε ως την «αισθητική αντίδραση» στον «ωφελμιστικό» χρόνο της νεωτερικότητας και της υποκρισίας της, «*την προσωπική, υποκειμενική, δημιουργική durée, τον ιδιωτικό χρόνο που δημιουργείται απ' το ξεδίπλωμα του 'εαυτού'*», που ωστόσο ουδέποτε μπορεί να απεμπλακεί, όπως λέει, εντελώς απ' αυτόν τον άλλο

χρόνο.¹⁵⁴ Το είδος αυτής της χρονικότητας, συνταιριάζει με την αμεσότητα και τη δραματικότητα και εν τέλει με την εφήμερη, παροντική φύση του Ραμώ-ηθοποιού.

Αυτή η «αντίδραση» του εσωτερικού χώρου ως λογοτεχνική τεχνική, βρίσκει έρεισμα και στην ίδια την συνολική αισθητική θέση του Diderot. Με βάση την κεντρική αισθητική αρχή του της παρατήρησης της φύσης, έχει παγίως τονιστεί από τους μελετητές η ριζική συμβολή του προς μια αισθητική του ρεαλισμού. Αντίστοιχα μεταφερμένη στο θεατρικό πεδίο, η παρατήρηση της κοινωνίας αποτελεί τη μέθοδο του ηθοποιού για να συλλέξει το υλικό του ρόλου του. Η μίμηση που λαμβάνει χώρα στο σαλόνια είναι «ρεαλιστική» στο μέτρο που εντάσσεται στην ίδια την πραγματική ζωή απ' την οποία και απορρέει, και που παρουσιάζει την συνέχεια και ενότητα ενός «λόγου» που απαιτεί η ένταξη και λειτουργία στο δεδομένο ιστορικά και ανεξάρτητο από το άτομο κοινωνικό σύνολο και τους κώδικές του – λειτουργία που αντιστοιχεί στο *theatrum mundi* του 18^{ου} αιώνα που περιγράφει ο Sennet.¹⁵⁵ Ωστόσο, η αισθητική του Diderot, έχει δύο όψεις και, στην πραγματικότητα, υπερβαίνει την μίμηση της φύσης προς μια πιο «εκφραστική» της αναπαράσταση.¹⁵⁶ Στην «μεγάλη παντομίμα»

¹⁵⁴ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity, Modernism, Avant-Garde, Decadance, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987, σελ. 5, 41-46, 90. Μπορεί κανείς να παρακολουθήσει εδώ την έννοια που αποδίδει ο Habermas στην μοντέρνα τέχνη όπως τούτη αναπτύχθηκε μέσα στην καρδιά της αστικής κοινωνίας ως αντίδραση στην αστική λογική των μέσων/σκοπών, κίνηση που οδηγεί την τέχνη σε μια απώλεια του επικοινωνιακού της χαρακτήρα μέσα κυρίως από την μορφική της ένταση. Βλ. την σχετική ανάλυση στον Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1990, σελ. 166-170. Είναι ακριβώς στη λογική των μέσων/σκοπών που λειτουργούν οι μιμήσεις του Ραμώ στα σαλόνια, σε αντίθεση με εκείνες στο καφέ της Ρεζάνς. Και εκφράζοντας την ίδια την αστική τάξη – αφού όλοι αυτό κάνουν – καθίστανται, όπως το ορίζει και ο Habermas, «ρεαλιστικές» (βλ. και αμέσως παρακάτω).

¹⁵⁵ Βλ. την ανάλυση των όρων αυτών της ρεαλιστικής αναπαράστασης στον Astradur Eysteinnsson, ο.π., 192-195, ο οποίος σωστά τοποθετεί τον ρεαλισμό όχι στο τι αναπαριστά (δηλ. την «πραγματικότητα»), αλλά στο πως – προτιμώντας παραδειγματικά την έννοια της χαμπερμασιανής «δημόσιας σφαίρας» στη θέση του *theatrum mundi* του Sennet εδώ. Έτσι, τούτος ο «ρεαλισμός» αναφαίνεται σε έναν βαθμό και σε όλες τις σχετικές παντομίμες που ο Ραμώ παίζει στον φιλόσοφο, όπως στις περιπτώσεις που κάνει τον καθηγητή πιάνου, τον μεσάζοντα στους ερωτευμένους κλπ, οι οποίες, συγκρινόμενες με την «μεγάλη παντομίμα», αποτελούν μία πολύ πιο διαφανή επικοινωνιακά εξιστόρηση κοινωνικών τύπων και καταστάσεων. Απ' την άλλη, ο Eysteinnsson, παρακολουθώντας την «αρχή της άρνησης της σύνθεσης» του Adorno πλάι στην ανάλυση του Habermas, βλέπει τον μη ρεαλιστικό λόγο ακριβώς ως αποσπασματικό, ένα κειμενικό κολλάζ που δεν έχει την πρόθεση της συνεκτικότητας και της ενοποίησης σε «ενιαίο» έργο, και συνεπάγεται ένταση στο επικοινωνιακό πεδίο (ο.π., 210-215) – που μας ξαναφέρει στη μεγάλη παντομίμα.

¹⁵⁶ Ο Diderot όντως χρησιμοποιεί κατά κόρον τον όρο «ρεαλισμό» σε κριτικές της ζωγραφικής, με την έννοια της πιστότητας στη μίμηση της φύσης. Βλ. σχετικά αποσπάσματα από τα *Salons* του, πάνω στην ζωγραφική του Chardin, στο *The Enlightenment, A Sourcebook and Reader*, επιμ. Paul Hyland, Olga Gomez, Francesca Greensides, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 2003, σελ. 271-275. Ωστόσο, αυτή είναι η μία μόνο πλευρά. Ήδη ο Barthes, προκειμένου να δείξει την όντως «διπλή» αισθητική ματιά του Diderot, αντιπαραβάλλει, κάπως υπερβολικά, την αγάπη του για τον Jean-Batist Greuze, ζωγράφο μελοδραματικό με «εξπρεσιονιστικές» μορφές: «Ο Ντιντερό, πράγματι, ξεχώριζε στη ζωγραφική, τις μείζονες πρακτικές εφαρμογές, με καθαρή εμβέλεια, που στοχεύουν στην ιδεατότητα της έννοιας, από τις ελάχιστονες πρακτικές εφαρμογές, καθαρά μιμητικές, που απλά εξιστορούν. Από την μια πλευρά ο Γκρεζ, από την άλλη ο Σαρντέν». Barthes, «Ντιντερό, Μπρεχτ, Αϊζενστάϊν», ο.π., σελ. 90.

πρέπει να θυμηθούμε τον Henke και την φύση της υποκριτικής του μπουφόνου και του *contraffare* καθ' εαυτού ως «αντι-μιμητική» και «μη αναπαραστατική», αλλά μάλλον «παραστατική». Η εγγραφή της τρέλας και του μπουφονισμού σε λέξεις που παρακολουθούν τις τεχνικές αυτού του είδους των μιμήσεων, δίνουν το είδος του κειμένου που είδαμε παραπάνω, το οποίο μπορεί να γίνει αντιληπτό μόνο στην σχέση του με το κείμενο της ορθολογικής αναπαράστασης του σαλονιού, που έχει αρχή, μέση, τέλος και σκοπό, που φτιάχνει εν τέλει έναν τύπο. Το ότι αυτό γίνεται ενάντια στον «ρεαλισμό» του σαλονιού, δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, ο ίδιος ο Diderot βλέπει την διαφορά αλλά δεν μπορεί να αποκρύψει ένα ανεξιχνίαστο αίσθημα όπως δείχνει ένα ακόμα παράθεμα του *Παραδόξου*, που μας ξαναγυρνάει στο σχέδιο και το σκίτσο: «*Πρόκειται εδώ για ένα από αυτά τα εξωπραγματικά φαινόμενα που βλέπουμε μερικές φορές στα πανηγύρια ή στον Νικολέ [J.-B. Nicolé (1728-1796) Διευθυντής πλανόδιων θιάσων. Ίδρυσε ένα θέατρο που έγινε γνωστό για τις παντομίμες του]. Ίσως αυτοί οι τρελοί κάνουν καλά που παραμένουν αυτό που είναι, δηλαδή ηθοποιοί σε γενικές γραμμές. Αυτό που τους λείπει δεν θα τους το έδινε η περισσότερη δουλειά, η οποία θα τους αφαιρούσε ενδεχομένως και αυτό που έχουν. Πάρτε τους γι' αυτό που αξίζουν, αλλά μην τους βάλετε πλάϊ σ' έναν τελειωμένο πίνακα*» (*Το Παράδοξο*, 111). Συγχρόνως όμως, η διαφοροποίηση του ατόμου από την κοινωνία και τις πρακτικές απ' τις οποίες και το ίδιο διέπεται, εκφέρεται σε υφολογικό επίπεδο πολύ διαφορετικό και από την κλασική «επαναστατική» ρητορική που θα ακολουθήσει αμέσως μετά και ο προρομαντισμός, αλλά και από την ειρωνία του αφ' υψηλού αφηγητή που καθιερώνει μετά τον Erasmus ο Sterne, και παρακολουθεί κι ο ίδιος ο Diderot στο *Ζακ ο Μοιρολάτρης*, προς μια τεχνική που, η μοναδικότητά της, μας φέρνει στο κατώφλι του 20^{ου} αιώνα.

Για μια ανάλυση της διπλής φύσης της αισθητικής του Diderot κατά τα παραπάνω, βλ. και Françoise Ficot στο άρθρο της «Le Fou, Le Sage, le Philosophe, le Poète» στο *Entretiens sur 'Le Neveu de Rameau'*, ο.π., σελ. 199-218. Συνοπτικά, για τον Diderot η τέχνη, είναι, κατ' αρχήν, μίμηση της φύσης, ο καλλιτέχνης, προκειμένου να δημιουργήσει το έργο του, παρατηρεί τη φύση και αυτό που βλέπει και αποδίδει ως ωραίο, δεν είναι τίποτα άλλο παρά σχέσεις: όσα πιο πολλά τριαντάφυλλα έχει δει ένας ζωγράφος, τόσο ωραιότερο είναι εκείνο το Ένα που θα ζωγραφίσει, με την έννοια ότι αυτό θα περιλαμβάνει εντός του τον μεγαλύτερο αριθμό σχέσεων που συνδέει τα αντικείμενα της παρατήρησής του. (Βλ. σχετικά Ντενί Ντιντερό, *Φιλοσοφικές αναζητήσεις για την προέλευση και τη φύση του ωραίου* στο «Αισθητικά», ο.π.) Εδώ, τίθεται επί της ουσίας το ζήτημα της αναγωγής από τα πολλά τριαντάφυλλα στο ένα, διαδικασία κατά την οποία η ντντεριανή μίμηση της φύσης τείνει προς την υπέρβασή της: ο ηθοποιός παρατηρεί την κοινωνία, τους χαρακτήρες των ανθρώπων, για να φτιάξει τον ρόλο του. Από όλους τους φιλάργυρους και τους ταρτούφους που θα παρατηρήσει, θα φτιάξει τον Φιλάργυρο και τον Ταρτούφο (βλ. *Το Παράδοξο*, 70-71). Όσο περισσότερους παρατηρήσει μέσα στην κοινωνία, τόσο θα πλησιάσει στον ένα. Τούτες οι επινοήσεις του καλλιτέχνη χαρακτηρίζονται, ωστόσο, *φαντάσματα που του χρησιμεύουν ως πρότυπα* (Ο.π., 99), «*κοντά στο όριο που χωρίζει το πραγματικά ωραίο από το ιδεατά ωραίο*» (Ο.π., 73).

Το πλέον αξιοσημείωτο είναι ότι η «αποκάλυψη» του «εσωτερικού» Ραμώ γίνεται με την «υποκριτική μέθοδο» που απορρίπτει στην πραγματικότητα ο Diderot ως «ευαισθησία», αφού ο Ραμώ διαπράττει το υποκριτικό σφάλμα της παλιάς μεθόδου να χάνει τον εγκεφαλικό έλεγχο των μιμήσεών του και να ταυτίζεται μαζί τους – γεγονός ακριβώς που ενισχύει την αίσθηση της εσωτερικότητας.¹⁵⁷ Ο Ραμώ, στο καφέ της Ρεζάνς όπου ανάγεται σε ηθοποιό, καθώς οι παντομίμες του παίζονται αποκομμένες από το *tableau* του σαλονιού και καθίσταται ένα υπερευαίσθητο *coûr de théâtre*, αποδεικνύεται ένας μέτριος καλλιτέχνης. Στο θέατρο του κόσμου όμως, όπου έχει αποβάλει κάθε ευαισθησία, το υπερπαράσιτο του αμοραλισμού μιμείται δεξιοτεχνικά και ψυχρά, και είναι ο «μεγάλος ηθοποιός» που ενορχηστρώνει την παράσταση.¹⁵⁸ Εδώ, μια απάνθρωπη *génie* - όπως επαίρεται κι ο ίδιος για τον εαυτό του – και εκεί ουδέποτε μια *génie* της τέχνης – όπως αυτοοικτείρεται - που ωστόσο ολοκληρώνει αυτήν την εντελώς μοντέρνα υπόστασή του: μια αεί «λάθος θέση» εαυτού και συμφραζομένων, το οποίο γεννά την «διαρκή αποτυχία» του Ραμώ, από τη μια ως ανθρώπου και από την άλλη ως καλλιτέχνη, την ίδια στιγμή όμως υποβάλλοντας και την αίσθηση μιας υπόγειας πηγής ανθρωπισμού και καλλιτεχνικής ιδιοφυίας, αμφοτέρωθεν επειδή ακριβώς η τέχνη έχει βρεθεί στην θέση του ανθρωπισμού και αντίστροφα ο ανθρωπισμός στην θέση της τέχνης. Από αυτήν την σύνολη αντιστροφή και τον «διπλό αποκλεισμό» που παρουσιάζει ο Ραμώ, προκύπτει μια η χαρακτηριστικότερη ίσως εσωτερική ένταση του μοντέρνου υποκειμένου του 20^{ου} αιώνα, που ποτέ δεν ταυτίζεται με τον εαυτό του στο μέτρο που διχάζεται μέσα από τις εκδηλώσεις του «εαυτού» του στα κοινωνικά του συμφραζόμενα. Έτσι, η διαχρονική θεώρηση του φιλοσοφικού και αισθητικού έργου του Diderot ως μη συστηματικού και συγκεκριμένου λόγω των θεμελιωδών αντιφάσεών του, αναβαθμίζεται από τους μελετητές του 20^{ου} αιώνα σε μια πρωτοποριακή συνείδηση

¹⁵⁷ Παγίως η «μεγάλη παντομίμα» θεωρείται ως μια «υπερευαίσθησία» που αυτοακυρώνεται στο τέλος ως καλλιτεχνικό έργο. Αυτή είναι η θέση της Élisabeth de Fonteney, του Pierre Mesnard αλλά και του Leo Spitzer, η σχετική προσέγγιση του οποίου αναλύεται από τον Michel Launay στο *Entretiens sur 'Le Neveu de Rameau'*, ο.π., 35-38. Πρέπει να υπενθυμίσω ότι η ευαισθησία ισούται με την κίνηση της ύλης, εγγενή σε οποιοδήποτε οργανισμό κατά τον Diderot, το οποίο μας επαναφέρει στην «ροή» των παντομιμών και των λόγων που τις αφηγούνται. Ωστόσο, μη λαμβάνοντας υπόψη το *Παράδοξο*, πολλοί μελετητές είδαν εδώ μια ρομαντική ιδιοφυία, όπως λ.χ. η Françoise Ficot, ο.π., ή ο Jean Fabre, ο.π., που φτάνει να κάνει λόγο για «νίκη του ανιψιού πάνω στον Diderot» - ο Foucault, όπως είδαμε, αντιμετωπίζει το *Παράδοξο* και την μεγάλη παντομίμα ως τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

¹⁵⁸ Υπό αυτήν την έννοια, όταν ο Ραμώ κάνει το σφάλμα να εκστομίσει την αλήθεια για το σαλόνι του Μπερτέν, δεν παραβιάζει μόνο την θεατρική σύμβαση με το να τραβήξει τις μάσκες, δείχνοντας συγχρόνως ανεπίτρεπτη «ευαισθησία» αφού χάνει την «υποκριτική» αυτοκυριαρχία του, αλλά το κάνει και σε βάρος ενός άλλου «ηθοποιού» (του αββά) και εν τέλει, σε βάρος όλης της «παράστασης», του *tableau* – πράγμα που ο Diderot απορρίπτει στο θεατρικό του όραμα

της αντίφασης που δεν συνθέτει τα αντίθετά της, κάτι που οπωσδήποτε προσωποποιείται στον Ραμό μέσα από την συμβατή ρητορική του μπουφόνου/«τρελού» αναγόμενου σε μοντέρνο - και ψυχολογικό - υποκείμενο.¹⁵⁹

III. Στο αρκετά μπαχτινικό έργο της *Sad Clowns and Pale Pierrots*, η Louisa E. Jones δείχνει το πως η συγκεκριμένη ιστορική στιγμή του γαλλικού ρομαντικού 19^{ου} αιώνα «κατασκεύασε» τον κλόουν της από τα υλικά των πραγματικών παραστάσεων της «υποκουλτούρας» που μπορούσε κανείς να δει στον δρόμο ή στο τσίρκο, με πρωταγωνιστή τον πιερότο που έγινε μόδα και σύμβολο του μελαγχολικού, μαρτυρικού καλλιτέχνη-διασκεδαστή. Όπως αναφέρει η Jones, γύρω στα 1820 που συντελείται η «ανακάλυψή» τους, οι κλόουνς, οι πιερότοι και γενικά οι *σαλτιμπάγκοι*,¹⁶⁰ δεν ήταν καθόλου λυπημένοι αλλά παρακολουθούσαν ακόμα τις καρναβαλικές ρίζες τους· και η δημιουργία, αντίθετα, του σχετικού μελαγχολικού μύθου από τους Γάλλους ρομαντικούς από τη δεκαετία του 1840 και μετά, μέσα από τα άρθρα τους στις εφημερίδες όπου ως *flâneurs* εξερευνούν το αστικό τοπίο για να παρουσιάζουν τα θαύματά του στους κλεισμένους στο σαλόνι τους αστούς αναγνώστες τους, καθώς και μέσα από τα λογοτεχνικά τους έργα, δημιουργεί ένα κλισέ που ήδη το 1860 πια έχει κάνει τους πραγματικούς πρωταγωνιστές της σκηνής να προσπαθούν να ανταποκριθούν σ' αυτό, σε μια πορεία από τις κατώτερες τάξεις θεατών προς τις μεσαίες και ακόμα πιο ψηλά.¹⁶¹ Ο ίδιος ο ονειροπαρμένος, αιθέριος και μοναχικός πιερότος αποτελεί ίσως το πιο ευδιάκριτο άλμα από την κωμική, μπουφόνικη μήτρα της *commedia* που τον γέννησε ως τον *zanni* Πεντρολίνο, προς την ακραία εξιδανίκευσή του, εξαύλωσή του σχεδόν, σε μεγάλο βαθμό μέσα από τους πίνακες του Watteau που ανέσυραν οι ρομαντικές πένες απ' την αφάνεια στο μέσο του 19^{ου} αιώνα· τότε που καταλαγιάζει το πρώτο νοσταλγικό πάθος για την «αφελή», κλοουνίστικη παντομίμα του θρυλικού Deburau-πιερότου του πρεσβύτερου που τόσο

¹⁵⁹ Αυτή είναι η προσέγγιση για παράδειγμα της Elizabeth B. Potulicki, ο.π., σελ. 25-37 και 169-177, στη βάση της αντίστροφης καρτεσιανής ρήσης του Diderot προς τον Helvétius: «*Mais je vous contredis parce que j' existe*». Έτσι και η Elisabeth de Fontenay, η οποία ασκεί πειστική κριτική στην «συνθεσιακή» προσέγγιση του *Ανιμίου* από τον Hegel στο πλαίσιο της διαλεκτικής του, θεωρώντας ότι οι αντιφάσεις του Ραμό συνειδητά δεν αίρονται (ο.π., σελ. 212-216).

¹⁶⁰ Ο κλόουν, ως αγγλικής προελεύσεως, καθιερώνεται σταδιακά ως όρος στη Γαλλία και αρχικά θεωρείται ως ο «άγγλος πιερότος», που λόγω του εξωτισμού του βρίσκει χώρο σε καλύτερα θέατρα πριν μετακομίσει στο τσίρκο. Ο όρος «σαλτιμπάγκος», που αναφέρεται σε ομάδα, πάντα, πλανόδιων κλόουνς, φέρει έναν πιο αισθηματικό-μυθιστορηματικό χαρακτήρα με μεσαιωνικό απόηχο. Louisa E. Jones, *Sad Clowns and Pale Pierrots*, French Forum Publishers, Lexington, Kentucky, 1984, σελ. 33

¹⁶¹ *Ο.π.*, 10-11, 26-29, 38 επ., 42, 61 επ., 121. Βλ. και Louisa E. Jones, *Pierrot-Watteau, A Nineteenth Century Myth*, Gunter Narr Verlag, Tübingen και Editions Jean-Michel Place, Paris, 1984, σελ. 9, 20-30

αγάπησαν οι δανδήδες (*Sad Clowns... 43-44*), για να έρθει σαρωτική η κομψότητα, η μελαγχολία και ο θάνατος με την «λογοτεχνική» παντομίμα του Deburau υιού και τον Paul Legrand, σ' ένα πανίσχυρο στερεότυπο που θα καταντήσει απόλυτα αγοραία μόδα σε κάθε τομέα της δημόσιας ζωής.¹⁶² Το 1880 πια, αντί να βλέπει κανείς αυτοσχέδια κλοουνίστικα αστεία επί σκηνής, ακούει ποιήματα απ' τον ακίνητο Πιερότο, συνοδευόμενα από κλασική μουσική. Ο πικρός τόνος του συμβολισμού στο τέλος των ρομαντικών εξιδανικεύσεων, θέλει τον πιερότο και τον κλόουν μάσκα του ποιητή μοναχικό μάρτυρα και ηρωικό εξιλαστήριο θύμα μέσα στο πλήθος, φορέα είτε ενός αποτυχημένου ιδεαλισμού, καταραμένου και πεπτωκότος, είτε του «υψηλού» κενού του αιθέριου (*Sad Clowns...*, 126, 130 επ., 172-177), σε αυτό που ο Starobinski χαρακτήρισε ως *πτήση* και ως *πτώση*.¹⁶³

¹⁶² Βλ. και Robert F. Storey, ο.π., xiv, 3-5, 14 επ. Η γαλλοποίηση του Πεντρολίνο ως Πιερόττου ξεκινάει το 1665 στο *Don Juan* του Molière ως άξεστου και αφελή χωριάτη που υπενθυμίζει την αρχική *μάσκα* της *commedia*. Και είναι ο Watteau που θα τον εξιδανικεύσει στους πίνακές του ως μια «άυλη», μελαγχολική μορφή, πάντα ξέχωρα απ' τους υπόλοιπους, ετοιμάζοντάς τον για τους ρομαντικούς. Βλ. εκτενώς στο Louisa E. Jones, *Pierrot-Watteau, A Nineteenth Century Myth*, ο.π. Από τη δεκαετία του 1850 και μετά, το «στυλ Watteau»-πιερότος θα γίνει γενική καλλιτεχνική, ενδυματολογική, διακοσμητική κλπ. μόδα που θα φτάσει μέχρι την αυλή (7-8, 15-19, 25-32).

¹⁶³ Ζαν Σταρομπίνσκι, *Το Πορτραίτο του Καλλιτέχνη ως Σαλιμπάγκου*, μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991. Ο Starobinski αναγνωρίζει τη ρομαντικοποίηση του κλόουν κατά τον 19^ο αιώνα (27-29), με μια εξιδανίκευση που σημαίνει άρνηση του κεντρικού για τον κλόουν της Αναγέννησης σωματικού στοιχείου, υπέρβαση της πραγματικότητας και «νίκη» κατά των αστών (36-41, 64-67), ή με την «παρακμιακή» του περιβολή του «πέραν του κόσμου τούτου», «πεισιθανάτιου» περιθωριακού κατά το *fin de siècle* (77-79, 95). Από κει και πέρα, μπαίνοντας στον 20^ο αιώνα, βλέπει αποκλειστικά την μορφή του «τραγικού» κλόουν-μάρτυρα, μορφή όμως που στον αιώνα αυτό δεν υπήρξε τόσο μονοσήμαντη. Με τον τραγικό κλόουν του 20^{ου} αιώνα μπορεί κανείς να γελάει ξανά, σε ένα συναίσθημα αδιάκριτο από τη θλίψη ή την αγωνία, κυρίως γιατί κι ο ίδιος ο κλόουν ξέρει ότι είναι γελοίος ακόμα και στην πιο θλιβερή του σκηνή, όπως ακριβώς συνέβαινε με τον «τρελό» και τον κλόουν της Αναγέννησης ακόμα και όταν αποτελούσε το εξιλαστήριο θύμα στη λαϊκή γιορτή της υπαίθρου ή όταν έγινε «πικρός» από τον Shakespeare. Ο Starobinski στις γενικές αναλύσεις του για τον κλόουν προτάσσει την σημασία της γελοιότητάς του ως θυσίας και του γέλιου ως αντικατάστασης του τρόμου, το υλικό όμως που προσεγγίζει δεν έχει ποτέ τίποτα γελοίο και συχνά ούτε καν γκροτέσκο, ο αυτοσαρκασμός σημαίνει εν τέλει τραγική ανωτερότητα. Η γελοιότητα όμως, είναι πολύ πιο σύνθετη κατάσταση από τη θυσία: το να εντάσσει τον Σαρλό – τυπικό παράδειγμα για τον 20^ο αιώνα – απλώς στο πρότυπο του «θυσιαζόμενου σωτήρα» δείχνει την δυσκολία του έργου του να ξεφύγει από την τραγικότητα του ρομαντικού, με γενική έννοια, υλικού του. Επί της ουσίας, αυτό που παραγνωρίζει ο Starobinski, είναι το μπαχτινικό, το καρναβαλικό στοιχείο, εμμένοντας με συγκεχυμένους όρους στο τελετουργικό. Ο κλόουν του 20^{ου} αιώνα, ξεφεύγοντας σταδιακά από τα απομεινάρια του ρομαντικού πιερότου του 19^{ου}, επαναφέρει τόσο τη γελοιότητα όσο και την σωματικότητα που χάθηκαν σ' αυτόν τον τελευταίο. Αυτό δε σημαίνει ότι παύει οπωσδήποτε να είναι τραγικός, αλλά μια διαφορετική ποιότητα αυτού του τραγικού, όπου τούτο υπάρχει, που σχετίζεται με το ίδιο το γέλιο, έστω και μέσα συχνά από μια ταυτόχρονη οξεία ειρωνία. Έτσι, στον Beckett για παράδειγμα, η τραγική υπόσταση του Εστραγκόν απεικονίζεται στο ότι σε όλο το έργο του ασχολείται με την προσπάθεια να βγάλει ή να βάλει τις μπότες του, αρκετά γελοίο καθ' εαυτό ως καθρέφτης της μη έλευσης του Γκοντό. Ο Beckett, που παρακολούθησε στενά ήδη τουλάχιστον από το 1931 τους πίνακες του Rouault, τον οποίον επικαλείται και ο Starobinski, επικεντρώθηκε όχι στους πιερότους αλλά τους Χριστούς του, τους εξυλικευμένους «κλόουν-Χριστούς» όπως τους αντιλαμβάνονταν και χρησιμοποίησε υπό μία έννοια και ο ίδιος στα έργα του όπως θα δούμε παρακάτω, και ειδικά στην «πραγμότητά» τους [«choseté»], όπως την ανέφερε, την σωματική τους υπόσταση – την οποία και ανέδειξε σε κύριο θέμα του. Βλ. Mary Braden, *Samuel Beckett and the Idea of God*, MacMillan Press,

Σε κάθε περίπτωση, ό,τι μεταφέρθηκε στον κλόουν του 19^{ου} αιώνα, είναι το ρομαντικό κατάλοιπο του υποκειμένου, που μπορεί να μην είναι πια υπερβατικό με την γερμανική έννοια, είναι ωστόσο αποκομμένο από την κοινωνία - συχνά κυριολεκτικά, με έναν πιερότο στο φεγγάρι για παράδειγμα - την οποία περιφρονεί και, στο εσωτερικό του, την υπερβαίνει, ακόμα και μέσα από την αυτοσαρκαστική αναγνώριση της δικής του ηρωικής αποτυχίας. Πίσω απ' την μάσκα του κλόουν και του πιερότου, υπάρχει πάντα η «ηρωική» μορφή. Το «ηρωικό» αυτό υποκείμενο που καλλιεργήθηκε ήδη από τον προρομαντισμό και τον ιδεαλισμό και έφτασε στις διάφορες αποχρώσεις του μέχρι τον βυρωνισμό, τον αφ υψηλού αυτοσαρκασμό του όψιμου ρομαντικού υποκειμένου του Heine ή τον Γάλλο δανδή, παρ' όλα τα εξαιρετικά διαφορετικά του συμφραζόμενα χαρακτηρίστηκε από μια άρνηση της κοινωνίας που εκ των πραγμάτων, συνέτρεξε με την ουσιώδη αδυναμία του να δει τη γελοιότητά του που κληρονόμησε απ' την παράδοση του «τρελού»/μπουφόνου όχι στα μάτια των αστών, αλλά στα ίδια τα δικά του. Ακόμα και ένας καλλιτέχνης σαν τον Baudelaire που προλέγει πολλές απ' τις κινήσεις της λογοτεχνίας των αρχών του 20^{ου} αιώνα, όταν καταπιάνεται με το μοτίβο του πιερότου (*Une mort héroïque*), όχι μόνο δεν μπορεί να δώσει μια φιγούρα στο ελάχιστο γελοία, αλλά αντηχεί ακόμα υπό μία έννοια τον Schlegel κάνοντας λόγο για μια *bouffonnerie* «υπερφυσική και θεία», ό,τι κι αν μπορεί να σημαίνει αυτό για μια μπουφόνικη παράσταση, που κορυφώνεται

Λονδίνο και St. Martin's Press, Νέα Υόρκη, 1998, σελ. 16, 144. Όπως αναφέρει η Ruby Cohn στην πρωτοπόρα μελέτη της *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, Ruby Cohn, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1962, ο Beckett επιδίωξε ένα κωμικό αποτέλεσμα μέσα από την φυσική κατάσταση των ηρώων του οι οποίοι «προκαλούν γέλιο με την φυσική τους κατάσταση και οίκτο με την μεταφυσική τους» (290). Για την μελετήτρια, το γέλιο του μπεκετικού κλόουν με τον εαυτό του και τους άλλους εξίσου είναι ένα γέλιο που μας κάνει να αμφιβάλλουμε για τον εαυτό μας, που δείχνει την αδυναμία, την μικρότητα και την άγνοιά μας (295, 299). Δεν είναι τυχαίο εν τέλει ότι ο κλόουν «επανανακαλύπτεται» τον 20^ο αιώνα στο θέατρο από την εμβληματική μορφή του Jacques Coreau, κίνηση που γίνεται, ήδη από τα μέσα του 1910 (με μια παράσταση της *Δωδέκατης Νύχτας* το 1914 με βάση τον πάλαι ποτέ κλοουνίστικο αυτοσχεδιασμό), ακριβώς μέσα από την επαναανακάλυψη εκ μέρους του της *commedia* και του μίμου, που οδήγησαν τελικά και την ένταξη του αυτοσχεδιασμού εν γένει στην υποκριτική του μέθοδο διδασκαλίας. Πρότυπό του αποτέλεσε ο μεσαιωνικός κλόουν. Κατά τον ίδιο τρόπο, ο έτερος εισηγητής του κλόουν στο μοντέρνο θέατρο, ο Cocteau, στο μοντερνιστικό μανιφέστο του *Coq et l' Arlequin* (1918), επέκρινε κάθε χρήση των ρομαντικών εικόνων του κλόουν του παρελθόντος, προτάσσοντας το σύγχρονο τσίρκο και το μιούζικ χωλ – θέση ωστόσο που, σε αντίθεση με τον Coreau που προσέβλεπε στο «λαϊκό», συμπάρεσυρε και την ίδια την *commedia* αφού ο Cocteau επιδίωκε αποκλειστικά το «μοντέρνο» πλησιάζοντας μάλλον μια έννοια της *avant-guard*. Οι δύο αυτές θέσεις, καθόρισαν τον κλόουν του 20^{ου} αιώνα. Βλ. Donald McManus, *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-Century Theater*, University of Delaware Press και Associated University Presses, Λονδίνο, 2003, σελ. 28-37. Τούτη η αλλαγή πλευσης πέρασε κατά τη γνώμη μου και στην λογοτεχνία, με πλέον πρωτοποριακό το πιραντελικό *Μακαρίτης Ματία Πασκάλ*, αλλά και τον τζοϋσικό *Οδυσσέα*, έργα από τα οποία αποβάλλεται ριζικά η ρομαντική τραγικότητα του κλόουν.

σε έναν μαρτυρικό θάνατο του καλλιτέχνη από ένα αποδοκιμαστικό σφύριγμα του κοινού - που τουλάχιστον υπό μία έννοια διακόπτει για πάντα το υπερβατικό.

Όταν μια καινούργια εποχή ξεκινάει για τη λογοτεχνία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα - ή τουλάχιστον εδραιώνεται - οι νέοι συγγραφείς δεν έχουν να λύσουν τους λογαριασμούς τους μόνο με τον ρεαλισμό, αλλά, κυρίως, με τους ρομαντισμούς, των οποίων τα υποκείμενα μοιάζουν «βαθύτεροι» πρόγονοί τους και μαζί φαντάσματα που πρέπει να ξορκιστούν. Η τρέλα του 19^{ου} αιώνα με τον πιερότο επιλέχθηκε εδώ να αναφερθεί λίγο εκτενέστερα ακριβώς επειδή αγγίζει και την δική τους εποχή, επειδή αποτελεί ίσως το εμφανέστερο πλησιέστερό τους δεσπόζον σημείο του πάλαι ποτέ ρομαντισμού. Η επιλογή επίσης του *Ανιψιού*, κατά τον ίδιο τρόπο, αποτελεί ένα παράδειγμα του πως οι συγγραφείς αυτοί ενσωμάτωσαν στο έργο τους την σχέση «τρελού»/μπουφόνου και υποκειμένου (καλλιτεχνικού ή μη) που κληρονόμησαν, ουσιαστικά στρεφόμενοι σε μια εποχή πριν τον ρομαντισμό προκειμένου να την προσαρμόσουν στις δικές τους ανάγκες – διαμόρφωση που ενείχε φυσικά πια και την σχέση με το ρομαντικό. Τελειώνοντας με τις άμεσα συμβολικές μορφές, εξαφάνισαν αυτού του είδους τους κλόουν και τους πιερότους βυθίζοντας την *condition* του παλιού «τρελού»/μπουφόνου/κλόουν στον πυρήνα του έργου τους - η μορφή του κλόουν απέκτησε σταδιακά εμβληματικές διαστάσεις και, όπως κάποτε ο «τρελός», ήρθε να επικαλύψει τις υπόλοιπες έννοιες. Ο Ραμώ, που δεν είναι συμβολική μορφή αν και φέρει υπερβολικά έντονη μια λογοτεχνική παράδοση, αποτελεί κατά τη γνώμη μου μια «πρωτόγονη» ενσώματη εμφάνιση των όρων που εσωτερίκευσαν και εκπλήρωσαν οι συγγραφείς του 20^{ου} αιώνα. Όπως σωστά διακρίνει η Louisa Jones, «ο ανιψιός του Ραμώ είναι πολύ περισσότερο μοντέρνος από πολλούς από τους μετέπειτα Ρομαντικούς του συναδέλφους· δεν έχει καμία από αυτές τις ευκολίες [ο «ηρωισμός» πίσω απ' τη μάσκα του κλόουν], αυτό το συναισθηματικό λουστράρισμα.....Ο εσώτερος εαυτός του είναι εξίσου σε κίνηση, εξίσου κλοουνίστικος, όσο και ο εξωτερικός» (*Sad Clowns* κλπ, 236). Κοιτώντας προς τον 20^ο αιώνα από την μεριά του - κάθε άλλο παρά «μαρτυρικού» - Ραμώ, η σημαντικότερη διαφορά είναι ότι αυτός ο εσώτερος κόσμος «σε κίνηση» που συνάδει με την αντιφατική του επιθυμία να διαφοροποιηθεί/αποτελεί μέρος της υποκριτικής αστικής κοινωνίας σημειώνεται εξίσου σωματικά, δηλαδή κατ' εξοχήν μέσα από τις παντομίμες του και τις υποκριτικές του τεχνικές, ενώ κατά τον 20^ο αιώνα εσωτερικεύεται, γίνεται μια «εσωτερική παντομίμα» υπό την έννοια της πλέον μοντέρνας συνείδησης, η οποία, σε αντίθεση με το ρομαντικό υποκείμενο, επιθυμεί να «επιστρέψει» στην κοινωνία και

όχι να την «καταργήσει» ή να απομονώσει ή να «καταργήσει» τον εαυτό του. Συνέπεια τούτης της «επιστροφής» είναι οι λογοτεχνικοί ήρωες των αρχών του 20^{ου} αιώνα να αναλαμβάνουν λιγότερο ή περισσότερο την σχέση γελοιότητας/γελοιοποίησης. Υφολογικά, η απεικόνιση της συνείδησης αυτής θα βρει τις δύο πιο ριζοσπαστικές της οδούς σε έναν - φαινομενικό - επαναδιαχωρισμό των τεχνικών του «τρελού»/τρελού και του μπουφόνου που συνένωσε ο Diderot: την τεχνική της «ροής της συνείδησης» και του εσωτερικού μονολόγου από τη μια, και του εξπρεσιονισμού από την άλλη. Η πορεία αυτή θα κλείσει όπως ξεκίνησε: ο Beckett, όψιμος από αυτήν την πλευρά, αποτιμώντας την σύγχρονη επανανακάλυψη του παλιού κλόουν, «τρελού» και μπουφόνου, θα τραβήξει προς τα έξω το υλικό που υφάρπει στους άμεσους προγόνους του και θα το επανασωματοποιήσει με τους *clochards* του, υπερβαίνοντάς το ταυτόχρονα προς τη νέα εποχή αυτού που ασαφώς λογίζεται σήμερα ως «μετά το μοντέρνο». Κλείνοντας την στενή του σχέση με τον Diderot, στο τέλος της *Τριλογίας* του θα επανενώσει και υφολογικά τη ροή της συνείδησης και τον εξπρεσιονισμό στο τελικό αφαιρετικό, αποτελούμενο από τις μικρές αυτόνομες φράσεις παραλήρημα του Ακατανόμαστου.

Ήδη η κίνηση αυτή εσωτερίκευσης ξεκινά με το όντως ως εκ τούτου πρώτο ολοκληρωμένο μοντέρνο υποκείμενο, τον αφηγητή του ντοστογιεφσκικού *Υπογείου*, που χωρίς να αποτελεί «εξωτερικά» μπουφόνο ή «τρελό» - και σίγουρα όχι πιερότο -, είναι φτιαγμένος από τα υλικά τους. Ο Dostojevski, αξιοποιώντας πλήρως το ύφος και τις κινήσεις του *Ανιμιού*, συνοψίζει και επαναθέτει στην νέα εποχή την παράδοση του παρασίτου και του «τρελού» στο σύνολό της. Ο νεοπαράσιτός του, που ζει εκτός κοινωνίας χάρη σε μια κληρονομιά, σχολιάζει ως «τρελός» τόσο την κοινωνία όσο – πια - και την ίδια την ρομαντική κληρονομιά του αυτοεξόριστου υποκειμένου, συχνά με ειρωνία και μίσος. Όσο και αν ξεσκεπάζει την υποκριτική κοινωνία, «υποφέρει» όντας αποδιωγμένος απ' αυτήν, και «καίγεται» να επιστρέψει με τους όρους του, δηλαδή την κοινωνική αναγνώριση της προσωπικής, πνευματικής του αξίας. Ο Dostojevski παίζει με την νεότευκτη ψυχολογία και επινοεί έναν ήρωα ξεκάθαρα συμπλεγματικό - κάτι που ήδη υπάρχει σπερματικά και στον Ραμό, τόσο αναφορικά με τον διάσημο θείο του και τα δικά του ματαιωμένα καλλιτεχνικά όνειρα, όσο και με την γενικότερη θέση του ως παράσιτου, που ονειρεύεται να γίνει μια μέρα ο «κύριος» και να έχει τα δικά του παράσιτα παίρνοντας την εκδίκησή του. Το υποκείμενο αυτό που τίθεται ξεκάθαρα στο πρώτο μέρος του βιβλίου με τον μονόλογο του *αντι-ήρωα*, δραματοποιείται στο δεύτερο, αφού «*Πάνω από τρεις μήνες δεν ήμουν καθόλου σε*

θέση να ονειροπολώ αράδα κι άρχισα να νιώθω την ακατανίκητη ανάγκη να μπω στην κοινωνία»: ¹⁶⁴ ως τυπικός παράσιτος, προσκολλάται στο αποχαιρετιστήριο γεύμα του παλιού συμμαθητή/αρχηγού της τάξης/ιδανικού εκπροσώπου της «υποκριτικής» κοινωνίας – όχι από σωματική πια, αλλά «κοινωνική» πείνα. Όσο πολύ περιφρονεί τους παλιούς του συμμαθητές, που και εδώ αντιπροσωπεύουν ένα συγκροτημένο τυπικό κοινωνικό σύστημα με τον μεταβασιλιά και την αυλή του, άλλο τόσο έχει ανάγκη και να παρευρεθεί στην συνάντησή τους, και κάνει τα πάντα γι' αυτό, αυτογελοιοποιούμενος τόσο για να κερδίσει την πρόσκληση όσο και κατά τη διάρκεια του γεύματος, όπου «βιώνει» κατά κανόνα την συνάντηση μέσα στο μυαλό του. Καθώς στο πρώτο μέρος σαν ένας Άμλετ που έχει διαβάσει τις γερμανικές αναγνώσεις του φαντασιώνει τον εαυτό του ως ήρωα «δράσης» σε ιπποτικά μυθιστορήματα και μονομαχίες εκδίκησης για να καταλήξει ότι «Στο κάτω κάτω της γραφής, κύριοι, καλύτερα να μην κάνουμε τίποτα! Καλύτερα είναι η συνειδητή αδράνεια! Κι έτσι ζήτω το υπόγειο!», απ' το δεύτερο μέρος, που «εισέρχεται στην κοινωνία» και σταματά να μυρηκάζει την «αδράνειά» του, σηματοδοτεί το νέο μοντέλο «δράσης» που συνιστούν οι περιπέτειες μιας συνείδησης εν τη κοινωνία. Καθώς συγγράφει εν τέλει την ιστορία του, γίνεται εύκολα η μετάβαση προς το λογοτεχνικό υποκείμενο.

Από τον *Ματτία Πακάλ* (1904) του Luigi Pirandello που βρίσκεται στην ευτυχή για κάθε ρομαντικό υποκείμενο θέση να απελευθερώνεται με την νομιζόμενη αυτοκτονία του από τα δεσμά της άδικης κοινωνίας και να μπορεί να φτιάξει έναν εαυτό-ταυτότητα όπως τον επιθυμεί, μακριά απ' όλους και αποκλειστικά στηριγμένο στη φαντασία του, για να συνειδητοποιήσει ωστόσο γρήγορα πως είναι αδύνατον να ζει κανείς με πλασματικούς εαυτούς ή να μένει έξω απ' την κοινωνία, για να επιστρέψει σε αυτήν άρον άρον χωρίς όμως ποτέ να μπορέσει να ξανααφομοιωθεί απόλυτα, ή τον Βιτάντζελο «Τζετζέ» Μοσκάρντα στο *Ένας, Κανένας και Εκατό Χιλιάδες* (1925) που ανακαλύπτει ότι ο «εαυτός» του στην κοινωνική του υπόσταση σημαίνει «εκατό χιλιάδες» εαυτοί, περσόνες-Μοσκάρντα που αναλογούν στο πως τον βλέπουν οι άλλοι σε μια αντιστροφή του θέματος της αντανάκλασης όλων στον «τρελό», όπου ο «Τζετζέ», προκειμένου να ξεφορτωθεί τις περσόνες για να φτάσει στον βαθύτερο, «αυθεντικό» εαυτό, αρχίζει να φέρεται μέσα στην κοινωνία σαν «τρελός» για να αποδειχθεί όμως εν τέλει ότι η φυγή από την κοινωνία είναι δυνατή

¹⁶⁴ Φιόντορ Ντοστογιέφσκι, *Το υπόγειο*, μτφρ. Ν. Κυτόπουλος, Σ.Ι.Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1992, σελ. 79

μόνο στο άσυλο όπου ως «κανένας» πλησιάζει στον «εαυτό» με το να γίνει όντως τρελός.¹⁶⁵ από τον «αστό καλλιτέχνη» *Τόνιο Κρέγκερ* (1903) του Thomas Mann, που όσο κι αν αναγνωρίζει την απαραίτητη για την συγγραφή συνθήκη της οδύνης του απομονωμένου ρομαντικού υποκειμένου, δεν παύει να ζητά της επιστροφή του στη ζωή, στους ξανθούς, ρηχούς Χανς με την Ίνγκε που αποτελούν την επιτομή της γερμανικής αστικής κοινωνίας, τους οποίους κοιτά να χορεύουν κρυμμένοι στη βεράντα, «εκτός σκηνής», αφού για να «επιστρέψει» ο καλλιτέχνης, «πρέπει να χορεύεις, δοσμένος ολόψυχα και με δεξιοτεχνία, το δύσκολο, πολύ δύσκολο και επικίνδυνο «χορό των σπαθιών» [χορός των μπουφόνων αλλά και των «τρελών»] της Τέχνης, χωρίς ποτέ να ξεχνάς τελείως τον ταπεινωτικό παραλογισμό που βρίσκεται σ' αυτό...»,¹⁶⁶ με την σκηνή να κλείνει με μια μετάθεση στο παρόν της γελοιοποίησης

¹⁶⁵ Λουίτζι Πιραντέλλο, *Ο Μακαρίτης Ματτία Πασκάλ*, μτφρ. Βιολέττα Σωτηροπούλου-Καρούδη, Δωδώνη, Αθήνα, 1979. Για την γελοιότητα του Πασκάλ, νεομπουφόνου που ζει σε βάρος της πατρικής περιουσίας μέχρι που εξανεμίζεται και μετά με μια περιουσία που κερδίζει στο καζίνο, με έναν παιδαγωγό που τον μαθαίνει μόνο λογοπαίγνια και αινίγματα (22) και που γράφει την αυτοβιογραφία του δηλώνοντας ως κινούν κάποια άσεμνη πραγματεία της Αναγέννησης που είχε με την υγρασία «κολλήσει αδελφικά» με τον βίο ενός «αγίου» ανθρώπου της ίδιας εποχής (13), δεν χρειάζεται να γίνει λόγος: από τις «ανάποδες» εγκυμοσύνες που σπέρνει μέχρι όταν κατά το χτίσιμο του «εκτός κοινωνίας» εαυτού φτάνει να κουρευεται και ντύνεται για να μοιάσει σε «γερμανό φιλόσοφο» (83), για να καταλήξει γρήγορα: «*Η ζωή όμως έτσι όπως την ένιωθα, σαν ξένος θεατής, μου φαινόταν τώρα χωρίς υπόσταση και χωρίς σκοπό.....Κοιτάζτε όμως σε τι συμπεράσματα μπορεί να οδηγήσει ένα παιχνίδι που δημιουργεί η απραξία κάποιου ανθρώπου καταδικασμένου να μένει μόνος με τον εαυτό του! Μου 'ρχοταν να δειρω τον εαυτό μου. Είχα φτάσει λοιπόν στα σοβαρά να γίνω φιλόσοφος;*» (101-103). Και για τον Μοσκάρντα: «*Η Άννα Ρόζα θα πρεπε να αθωωθεί. Όμως πιστεύω πως η αθώωσή της οφειλόταν επίσης, κατά ένα μέρος, στην ιλαρότητα που απλώθηκε σ' όλη την αίθουσα του δικαστηρίου, όταν, μόλις με κάλεσαν για να καταθέσω, με είδαν με τον σκούφο, τα τσόκαρα και τη μπλε στολή του ασύλου. Δεν είχα ποτέ κοιταχτεί στον καθρέφτη κι ούτε μου πέρασε απ' το μυαλό να θελήσω να μάθω τι απόγινε το πρόσωπό μου μ' όλη μου την εμφάνιση. Αυτή που 'χα για τους άλλους θα πρεπε να τους φάνηκε πολύ αλλαγμένη και γελοία, κρίνοντας απ' την έκπληξη και τα γέλια με τα οποία με υποδέχτηκαν. Κι όμως όλοι ήθελαν να με φωνάζουν ακόμα Μοσκάρντα, παρ' όλο που το να με πουν Μοσκάρντα είχε, σίγουρα, για τον καθένα, κάποια σημασία τόσο διαφορετική απ' την προηγούμενη και θα μπορούσαν να απαλλάξουν αυτόν εκεί τον φουκαρά, που χαμογελούσε με τη γενειάδα του, τα τσόκαρα και τη μπλε στολή, απ' τον κόπο να τον υποχρεώνουν να επιστρέφει ακόμα σε κείνο το όνομα, σαν να του ανήκε πραγματικά. Κανένα όνομα.*». Λουίτζι Πιραντέλλο, *ένας, κανένας και εκατό χιλιάδες*, μτφρ. Αγνή Αγγέλου-Σπηλιώτη, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1981, σελ. 192-193. Όπως αναφέρει η Κωστίου, από τους λόγους που ο Pirandello θεωρούσε ανεπαρκή τη θεωρία της ρομαντικής ειρωνίας του Schlegel, ήταν ότι κατά τον τελευταίο «ο είρωνας συγγραφέας είναι ανώτερος απ' τους άλλους και ότι μπορεί να κρατάει απόσταση από το έργο που δημιουργεί». Και ότι ο χιουμορίστας είναι κι αυτός «ανθρώπινος», σε αντίθεση με τον είρωνα του ρομαντισμού (Κωστίου, 251). Επειδή ο Pirandello υπήρξε ένας απ' τους ελάχιστους συγγραφείς που το έδειξαν και όχι απλά το επικαλέστηκαν, θα θέσω σε τούτο το σημείο σε μια πρόχειρη αποτίμηση, ότι θεωρώ το γελοίο ως μια ευρύτερη κατηγορία που μπορεί πάντα να περιλαμβάνει την παρωδία, την ειρωνία, το χιούμορ κ.ο.κ., με βασικό στοιχείο ωστόσο την διατήρηση της *σωματικής αρχής* στο αστείο, την πρωταρχική εμπλοκή δηλαδή μιας σωματοποίησης ή σωματικής διάστασης του λόγου σε κάθε μία από τις υποκατηγορίες αυτές. Τούτο, προφανώς ανιχνεύεται άμεσα στον μπουφόν, αλλά και τον κλόουν, ωστόσο και το «πνεύμα» του αναγεννησιακού «τρελού» σχεδόν πάντοτε εικονοποιείται και σωματοποιείται, ακόμα και στον πιο «πικρό» Shakespeare, του οποίου ο «τρελός» ολοκληρωνόταν άλλωστε ως φιγούρα μόνο επί σκηνής.

¹⁶⁶ Τόμας Μαν, *Τόνιο Κρέγκερ*, μτφρ. Α. Ίσαρης, Ύψιλον, Αθήνα, 1991 σελ. 102, Όπως αναφέρει ο E. K Chambers, ο μεσαιωνικός ηρωικός «χορός των σπαθιών», την Αναγέννηση πια αποκαλείται και ως *danse de bouffons* για τον λόγο ότι οι χορευτές συνοδεύονται από έναν ή περισσότερα «κωμικά ή

που είχε υποστεί παλιότερα ο Κρέγκερ μπροστά στην Ίγκε προσπαθώντας να χορέψει και τον Κρέγκερ να της δίνει τώρα δίκιο για τη γελοιότητά του ακόμα κι αν θα ήταν ο μεγαλύτερος καλλιτέχνης όλων των εποχών γιατί αυτό είναι η τέχνη.¹⁶⁷ ή αντίστροφα, τον Γκάμπριελ Κονρού των *Νεκρών* του James Joyce που ως κεντρικό πρόσωπο του ετήσιου χορού των γηραιών θείων του δεσποινίδων Μόρκαν, της «κοινότητας» την οποία απαξιώνει διαρκώς εκφράζοντας την επιθυμία του να βρισκόταν έξω, μόνος, «στο χιόνι», και προβάροντας από μέσα του τον εορταστικό λόγο του που έχει ως κατάληξη κάποιους ακατανόητους στίχους του «μοντέρνου» Browning, για να τους αντικαταστήσει την κρίσιμη στιγμή με το κοινότοπο εορταστικό τραγουδάκι των γενεθλίων επειδή «*he would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand*»,¹⁶⁸ και εν τέλει να αντιμετωπίσει το ρομαντικό υποκείμενο καθώς η γυναίκα του σκέφτεται ακόμα εκείνο το ασθενικό αγόρι που πέθανε δεκαεπτά χρονών για χάρη της, επειδή έστεκε μόνο του έξω στο κρύο για να κοιτάζει το παράθυρό της πριν αυτή φύγει μακριά «γιατί δεν ήθελε να ζήσει πια»: «*...she had been comparing him in her mind with another.....He saw himself as a ludicrous figure, acting as a pennyboy for his aunts, a nervous well-meaning sentimentalist, orating to vulgarians and idealizing his own clownish lusts, the pitiable fatuous fellow he had caught a glimpse of in the mirror*» (197-198) – σε όλους αυτούς τους συγγραφείς επανέρχεται μια συγκεκριμένη δομή υποκειμένου, μέσα ακριβώς από την ανάγνωση και εσωτερίκευση του υλικού που έχουμε δει.

γκροτέσκα πρόσωπα», που στη Γερμανία συνίστανται στον «Τρελό» (Narr) και στην Αγγλία τον «τρελό» ή κλόουν των μεσαιωνικών λαϊκών γιορτών της υπαίθρου. Πρόκειται για έναν «δραματικό» ηρωικό χορό που συγχρόνως γελοιοποιείται από τον γελοίο «τρελό» και που κατά τον Chambers φέρει μάλλον τον χαρακτήρα της ιεροτελεστικής θυσίας – ο μελετητής ταυτίζει εν τέλει τον «χορό των σπαθίων» με τον *morris-dance*, τον δημοφιλέστερο χορό που στην εξέλιξή του φτάνει να αποτελείται μόνο από «τρελούς», και θεωρείται ο κατ' εξοχήν «χορός των τρελών» (ο.π., 190-195, 200-208).

¹⁶⁷ «Γελούσες, ξανθιά Ίγκε, και με κορόιδευες, όταν χόρευα *moulinet* και γελοιοποιήθηκα τόσο οικτρά. Θα γελούσες άραγε και τώρα που έχω γίνει αυτό που λένε ένας άντρας διάσημος; Ναι, θα το έκανες και θα 'χες τρεις φορές δίκιο να το κάνεις, ακόμα κι αν εγώ μονάχος μου ήμουν ο δημιουργός των εννιά συμφωνιών, το «Κόσμος σα Βούληση και Παράσταση και της Δευτέρας Παρουσίας, εσύ θα είχε πάντα δίκιο να γελάς» (101-102). Η «εκδίκηση» του καλλιτέχνη ξεπηδά με την γελοιοποίηση του αξιωματικού που διαβάζει στίχους του στο δείπνο γύρω απ' το τραπέζι, ή τον έμπορο στο κατάστρωμα του πλοίου που του «ξεφεύγουν» κοινότοπες «ρομαντικές» σκέψεις για τ' αστέρια. Για τον Mann η «αεί λάθος θέση εαυτού και συμφραζομένων» είναι άλυτη, ωστόσο, σε αντίθεση με τον Kafka, συμπιλιώνεται μαζί της: «*Στέκομαι ανάμεσα σε δύο κόσμους, σε κανέναν δε νιώθω άνετα*» (106) αλλά και «*πόσο πολύ η ιδιότητά μου σαν αστού και η αγάπη μου για τη «ζωή» είναι το ίδιο πράγμα*» (105).

¹⁶⁸ James Joyce, «The dead» στο *Dubliners*, Triad/Panther Books, 1977, σελ. 163. Μόλις πριν αρχίσει τον λόγο του, «σκέφτεται» πια: «*The piano was playin a waltz....People, perhaps, were standing in the snow on the quay outside, gazing up at the lighted windows and listening to the waltz music*» (182). Είναι ο ίδιος που μέχρι εκείνη την ώρα θα ήθελε να μη βρίσκεται εκεί αλλά έξω, στο χιόνι. Από κει όμως, θα κοίταζε μέσα, θα ήθελε να είναι μέσα μαζί με όλους

Στον *Οδυσσέα*, ο Γκάμπριελ Κόνροϋ θα εξελιχθεί στον Λεοπόλδο Μπλουμ τον κατ' εξοχήν «αθώο τρελό» του έργου, που μέσα από την κοροϊδία των τζοϋσικών αφηγητών κινείται διαρκώς μεταξύ γελοιότητας και θυσίας ως συμπαθής «κερατάς» και περίγελως όλου του Δουβλίνου, ως ο «καθένας», που επιτυγχάνει, ωστόσο, στο τέλος την «μνηστηροκτονία» που τον κάνει να «χαμογελά» αφ' υψηλού έναντι των «μνηστήρων» - άρα όλων - έστω κι αν τούτη η ανωτερότητα προφανώς δεν ξεφεύγει απ' τη γελοιότητα: σκέφτεται, μέσα απ' το εν γένει παρωδιακό ύφος του προτελευταίου κεφαλαίου («Ιθάκη») ότι ο κάθε εραστής της γυναίκας του αρέσκεται να νομίζει πως είναι ο πρώτος και ο μοναδικός και ότι μόνο ο ίδιος ξέρει ότι υπάρχει μια ατελείωτη αλυσίδα - την οποία ξετυλίγει ονομαστικά για να δούμε αρκετά από τα πρόσωπα του έργου - όπου «εκμηδενίζεται» ο κάθε νέος εραστής-κερατάς που έχει πιαστεί έτσι «κοροϊδο», όπου δηλαδή «όλοι είναι κερατάδες» αντανακλώμενοι στον αρχικερατά Μπλουμ που όμως έχει συνείδηση της «θέσης» του και άρα «ανωτερότητα».¹⁶⁹ Στο έργο αυτό, όλα τα κεντρικά πρόσωπα στο έργο είναι «τρελοί» όπως το δείχνει ο Robert H. Bell, ωστόσο, θα πρέπει να προστεθεί εδώ ότι το καθένα απ' αυτά αναλαμβάνει και από έναν «τύπο». Εκτός από τον «καθένα», «αθώο τρελό» Μπλουμ, υπάρχει ο αμλετικός «τρελός» του Στήβεν Δαίδαλου, και φυσικά ο μπουφόνος-κλόουν του Μπακ Μάλλιγκαν.¹⁷⁰ Σε μια ζυγισμένη κίνηση ο Joyce

¹⁶⁹ Ο κερατάς αποτελεί τυπικό ήρωα της ιταλικής - και όχι μόνο - κωμωδίας που έχει παρακολουθήσει ο Joyce. Αναλυτική παράθεση των γελοιοποιήσεων που υφίσταται ο Μπλουμ από τις ίδιες τις τζοϋσικές αφηγηματικές τεχνικές, παραθέτει ο Robert H. Bell στο *Jocoserious Joyce, The Fate of Folly in Ulysses*, University Press of Florida, 1996, σελ. 40-53, ο οποίος επισημαίνει την εγγύτητά του με τον στωικό «τρελό»/Χριστό του Αποστόλου Παύλου, καθώς και ότι το μεσαίο όνομά του είναι Paula. Βλ. ακόμα σχετικά με την κωμικότητα του Μπλουμ στο πρωτοποριακό άρθρο του David Hayman, *Forms of Folly in Joyce: A Study of Clowning in Ulysses*, *ELH*, Vol. 34, No. 2. (Ιούνιος, 1967), σελ. 270-272. Κι ο Μαραγκόπουλος που αδυνατεί να παρακολουθήσει το τι εννοούσε ο Joyce με δηλώσεις όπως ότι είναι «*nothing but an irish clown, a great joker at the universe*» (Bell, 1), και ότι ο *Οδυσσέας* είναι «*fundamentally a humorous work*» (Hayman, 257), βλέπει τη μορφή του Μπλουμ ανάμεσα στον προφήτη και τον αποδιοπομπαίο τράγο, αλλά και ως τον «καθένα». Βλ. Άρη Μαραγκόπουλο, *Ulysses, Οδηγός Ανάγνωσης*, Κέδρος, Αθήνα, 2001, σελ. 177-183. *What universal binomial denominations would be his as entity and nonentity?/ Assumed by any or known to none. Everyman or Noman*» (648), όπως το θέτει ο ίδιος ο Joyce.

¹⁷⁰ Ο Bell παραθέτει αρκετές αναφορές στον αναγεννησιακό «τρελό» και τον κλόουν σε σχέση με τα πρόσωπα αυτά, όπως και τις γελοιοποιήσεις που υφίστανται, ειδικά ο Στήβεν. Ωστόσο, ακολουθώντας περισσότερο το «ισοπεδωτικό» έργο του Willeford, παρά την Welsford, δεν διακρίνει μια τυπολογία που να του υποδείξει εν τέλει περαιτέρω τις σχέσεις μεταξύ των προσώπων του έργου. Εγώ θα αναφέρω ενδεικτικά: «*personally, I detest action*» θα πει ο Στήβεν αυτοσαρκαζόμενος ως Άμλετ σ' έναν άξεστο στρατιώτη που ζητάει καυγά έξω απ' το πορνείο αφού έχει προσπαθήσει να του εξηγήσει κάποια γραμματικά λάθη, για να δεχτεί μια μπουνιά και να σωριαστεί. Αλλού, σε μια ενδεικτική κίνηση, στην οραματική μέθη του στο πορνείο ο Στήβεν βλέπει τον Μάλλιγκαν ψηλά σ' έναν πύργο «*in particoloured jester's dress of puce and yellow and clown's cap with curling bell*» (516). Ο Μάλλιγκαν, βλάσφημος με τη θρησκεία, σχολιαστής των πάντων, ιδιαίτερα κυνικός στις αλήθειες που διαβλέπει ημι-ενορατικά (όπως όταν λέει στον Στήβεν ότι ο Μπλουμ ψάχνει για έναν γιο), θεατρίνος χυδαίος στο - γκροτέσκα σωματοποιημένο συνήθως - χιούμορ και την παρωδία του, πρωταγωνιστής στο κεφάλαιο με τα περισσότερα λεκτικά παιχνίδια «πνεύματος» και παρωδίας («Βόδια του Ήλιου»), κυνικός

κηρύσσει το νέο συγγραφικό υποκείμενο, που έχει ακριβώς το ένα πόδι του στον παλιό, αναγεννησιακό κλόουν Μάλλιγκαν, και το άλλο στον μικροαστό, «καθένα» Μπλουμ. Η ροή της συνείδησής του Μπλουμ, και η ενορατική ή απλά διεισδυτική «εξωστρεφής» «αλήθεια» του λογοπαιχνικού Μάλλιγκαν, ενοποιούνται στον αμλετικό τόνο του Στήβεν. Ο τελευταίος αυτός, από νεαρός ρομαντικός και ελιτιστής καλλιτέχνης του *Πορτραίτου*, ο *Stephen Hero*, «επιστρέφει» στην κοινωνία επειδή στον Μπλουμ δεν βρίσκει απλά έναν πατέρα, αλλά και εκείνο το κομμάτι του εαυτού του που είναι ο «καθένας», την φλύαρη, συμβατική καθημερινότητα και πρακτική ζωή της κοινότητας που είναι ο Μπλουμ - οι δυο τους αλληλοσυμπληρώνονται στην σχέση του υποκειμένου που έχουμε δει, μια σχέση που, δια χειρός του ίδιου του Joyce, δεν μπορεί παρά να προκαλεί θυμωδία.

Το μεγάλο βήμα του Joyce δεν είναι απλά η επαναφορά των «τρελών» κλπ., έστω εσωτερικευμένων, προκειμένου να εκφράσει τη θέση του υποκειμένου του,

αμοραλιστής, πλησιάζει αρκετά προς τον μπουφόνο – τυπικός παράσιτος άλλωστε (ζει στον «πύργο» σε βάρος του Στήβεν που πληρώνει το ενοίκιο και του παίρνει και «δανεικά», δεν πληρώνει τα ποτά του κλπ) αλλά και αποκαλούμενος «τσαρλατάνος» ως φοιτητής της ιατρικής. Δεν έχει σημασία κατά πόσο ο Joyce είχε υπόψη του μια αυστηρή τυπολογία - κατά την άποψη μου αγγλοποιεί τον μπουφόνο σε κλόουν αντιλαμβανόμενος την εγγύτητά τους, όπως έκανε συχνά τόσο ο Shakespeare όσο και ο Jonson - αλλά ότι αναγνωρίζει και χρησιμοποιεί τη διαφορά κλόουν και «τρελού» για να αντιπαραθέσει τον Μάλλιγκαν με τον Στήβεν. Ο Joyce σίγουρα μπορεί να διακρίνει ανάμεσα στον Φέστε και τον σερ Τόμπυ Μπελτς ή τους άλλους σεξπηρικούς «τρελούς» και κλόουνς. Μπορούμε να συνοψίσουμε τη διαφορά τους στο έργο μέσα από το ακόλουθο χωρίο:

«*Mournful mummer*», *Buck Malligan moaned....*

.....*I have conceived a play for the mummings, he said solemnly*

The pillared Moorish hall, shadows entwined. Gone the nine men' s morrice with caps of indices
(216)

Το «play for the mummings» δεν είναι «θέατρο για μαριονέτες» όπως αποδίδει ο Έλληνας μεταφραστής, αλλά μεσαιωνικό έργο για παντομίμα, με κύριο πρόσωπο έναν διαφορούμενης ηθικής γιατρό-τσαρλατάνο. Ο τίτλος και η υπόθεση του έργου αυτού του Μάλλιγκαν, «*Everyman his own wife*» - έργο στο οποίο όλοι είναι κερατάδες, σε ένα ακόμα «προφητικό» καθρέφτισμα του Μπλουμ -, θυμίζει τα πρώιμα, ιδιαίτερα επιτυχημένα «αταλικά» έργα του Ben Jonson *Everyman in his Humor* (1598) και *Everyman out of his Humor* (1599) με την «παρέλαση» διαφόρων Ιταλών, κωμικών και γκροτέσκων τύπων εκ των οποίων και ο Carlo Buffone. Και αντίστοιχα το «mournful mummer» με το οποίο αποκαλεί τον Στήβεν δεν είναι «πένθιμη μαριονέτα», αλλά το είδος του μελαγχολικού *μίμου* που συνιστά ο αμλετικός «τρελός». Τούτος πάλι, ο Στήβεν, ο «πρίγκηπας-τρελός» του έργου, αναλογιζόμενος την ίδια στιγμή την περί Shakespeare συζήτηση με την ιρλανδική διανοήση που έχει προηγηθεί στη σκηνή της Βιβλιοθήκης, θα αναφερθεί στον «Μαυριτανικό χορό» και τις «σκουφίες των ενδείξεων»: σύμφωνα με την επικρατέστερη εκδοχή, ο «χορός των τρελών» που στην αναγεννησιακή Αγγλία ονομάστηκε, όπως αναφέρθηκε, *morris dance*, προέρχεται από το *moorish dance*, μαυριτανικός χορός. Ο χορός αυτός, με τους χορευτές να φορούν τα σκουφιά των «τρελών», συνδέεται στις λαϊκές εκδηλώσεις τόσο με τον «χορό των σπαθιών» όσο και με τα παραπάνω έργα για παντομίμα (Βλ. σχετικά E. K. Chambers, ο.π., σελ. 210-218. Για τον αγγλικό *morris dance* βλ. και Billington, ο.π., σελ. 36-39. Ονομάστηκε έτσι γιατί αποτελούσε αρχικά δραματοποιημένο χορό που αναπαριστούσε την εκδίωξη των Μαυριτανών από την καθολική Ισπανία). Η διαφορά των δύο αυτών προσώπων συνίσταται εν τέλει στην απόχρωση της ευαισθησίας και του ύφους που σημαίνει η - σεξπηρική - διαφορά κλόουν και «τρελού», αλλά και στο εξής απλό: ο Μάλλιγκαν σχολιάζει και παρωδεί τα πάντα με μπουφόνικες και κλοουνίστικες φωνασκίες ενώ ο Στήβεν, σχολιάζει «από μέσα του», με τον Joyce να παρεμβάλει συνήθως τη φωνή/ροή της συνείδησής του – εκείνο το «παραλήρημα» που δεν ακούμε στο έργο ποτέ για τον «παλαιάς κοπής» Μάλλιγκαν.

συγγραφικού ή μη, αλλά το βιβλίο ως «τρελός».¹⁷¹ Τα άπειρα λογοπαίχνια, γρίφοι, ιλιγγιώδεις λεξιπλασίες και γλωσσοπλασίες, παρωδίες λόγων κλπ. που θέτουν στον πυρήνα της τζουϊσικής γραφής ένα ανεξάντλητο ερμηνευτικό παιχνίδι εν μέσω όλου αυτού το γενικευμένου κλίματος από αφηγηματικό «πνεύμα», ειρωνία και παρωδία των ίδιων των αφηγηματικών τεχνικών που υπερβαίνουν τους ήρωες ως «τρελούς», δεν αποτελούν παρά μια λογική συνέπεια της πιο ριζικής «εγγραφής» του «τρελού» στη λογοτεχνία – στο πλαίσιο μιας αυτοαναφορικότητας που πολλαπλασιάζει τον εαυτό της. Εδώ δεν υπάρχει ένας κεντρικός αφηγητής όπως στον Sterne που να «κοροϊδεύει» και να ειρωνεύεται τους πάντες, ούτε περιορίζεται σε έναν Ραμό εντός του ίδιου του έργου, αλλά είναι το ίδιο το βιβλίο συνολικά που λειτουργεί ως μια υπερδομή «τρελού», έναντι των ίδιων των ηρώων αλλά και της λογοτεχνίας εν γένει. Πολύ περισσότερο όμως, που τούτη η «τρέλα» καταλαμβάνει οριστικά την τρέλα με την δραματική τεχνική της ροής της συνείδησης, της μεταφοράς δηλαδή του παραληρήματος του τρελού σε έναν χώρο ορατό από το υποκείμενο που του «ανήκει» και μπορεί πια να το «διαβάζει» ως «τρελός»-καθένας: στο εσωτερικό του, του οποίου αποτελεί και την γνησιότερη έκφραση. Η ροή της συνείδησης είναι το συνειδητό παραλήρημα που ανήκει σε όλους, επειδή ακριβώς όλοι είναι «τρελοί» και ο «τρελός» είναι ο «καθένας», αλλά την ίδια στιγμή στον καθένα ξεχωριστά, ως «εσωτερικό του χώρου» απ' όπου παρακολουθεί τον κόσμο και τον εαυτό του μέσα σ' αυτόν. Αυτό έχει ως πραγματική συνέπεια ότι ο «τρελός» στρέφεται πια στον εαυτό του, η «συμπαθητική του» ικανότητα σημαίνει πια την ικανότητα της αυτοανάγνωσης σε «πρώτο χρόνο» - και ουσιαστικά η κλασική «συμπάθεια» ως το λογοτεχνικό

¹⁷¹ Αντίθετα, για το *Finnegans Wake* θα χαρακτηρίσει τον εαυτό του «a foolish author of a wise book». Το παραθέτει ο Bell, ο.π., σελ. 213. Ο Bell διατρέχει στο βιβλίο του όλες τις μορφές λογοπαίχτων, παρωδιών, υφολογικών παιχνιδιών κλπ. του *Οδυσσέα* που συνδέονται με τα συμφραζόμενα της «τρέλας» ως προσωπεία της γλώσσας - που αντιστοιχούν στην πραγματική, κατά τη γνώμη του, περσόνα του Joyce που είναι ο «χίλιες φωνές» κλόουν Μπακ Μάλλιγκαν καθώς υπάρχει, όντως, μια σταδιακή επικράτηση της «καρναβαλοποίησης» της γλώσσας και του ύφους στο βιβλίο. Παρ' ό,τι ο Μάλλιγκαν ενεργεί ως περσόνα του Joyce μέσα από την παράδοση που έχει δείξει αυτή η εργασία, ωστόσο είναι άτοπο να θεωρήσει κανείς ότι ο Στήβεν και ο Μπλουμ δεν αποτελούν εξίσου τέτοιες περσόνες, ως «τρελοί» άλλωστε κι αυτοί: η μεγάλη «αστοχία» του Bell συνίσταται στο ότι και αυτός δεν συνδέει την «τρέλα» με την τρέλα, ώστε να δει και την σχέση του παραληρήματος με την τεχνική της ροής της συνείδησης, που δεν «ανήκει» σε κανένα σημείο στον Μάλλιγκαν και η οποία δεν χωράει στο σχήμα του και απουσιάζει απ' το βιβλίο του αν και καταλαμβάνει περίοπτη θέση στον *Οδυσσέα* (βλ. αμέσως παρακάτω). Ο Στήβεν εξάλλου, είναι αυτός που αρθρώνει το βιβλίο ως «τρελός»: *Across the page the symbols moved in grave morrice, in the mummery of their letters, wearing quaint caps of squares and cubes*» (34). Θα πρέπει να υπεθυμίσουμε ότι και ο Μπλουμ, ως περσόνα του συγγραφέα κι ο ίδιος «being a bit of an artist in his spare time» (573), επιθυμεί να γράψει επ αμοιβή φτηνά αναγνώσματα καθώς και διαφημίσεις. Βλ. και Α. Μαραγκόπουλο, ο.π., σελ. 383-384, 391-392 για την συγγραφική πρόθεση/αποτέλεσμα κοινοτοπίας που αντιστοιχεί στον Μπλουμ, στο ίδιο μοτίβο που είδαμε για τον αστό που προσπαθεί να γράψει και στον Mann

μοτίβο του ήρωα-περσόνας του συγγραφέα που «διαβάζει» τους άλλους, βρίσκει το τέλος του στις αρχές του 20^{ου} αιώνα – παρωδούμενο ίσως και αυτό, με τον ενίοτε flâneur Μπλουμ όταν κοιτά «προς τα μέσα» των γυναικών, να είναι απλά ηδονοβλεψίας. Έτσι, όταν ένας τζουστικός ήρωας τελεί εν ροή της συνείδησής του, η οποία εκφέρεται από τον «ταυτιζόμενο» μαζί του αφηγητή (που εξαφανίζεται στον δραματικό χρόνο της αφήγησης), πρόκειται για τον «τρελό» που *παραληρεί* όντας σε θέση να συνειδητοποιεί αυτήν την «αυτογνωσία». Από δομική άποψη του ύφους, και όσον αφορά τη θεμελιώδη για τούτη την πτέρυγα του μοντερνισμού μορφή της *δραματικότητας* της αφήγησης, δεν θα είχα να προσθέσω κάτι περισσότερο από εκείνα που αναφέρθηκαν με αφορμή τον «πρωτόγονο» Ραμό. Πρόκειται εδώ για μια εσωτερική του ραμωικού μοντέλου, σα να βλέπει κανείς τον εαυτό του σε κίνηση την στιγμή που τον περιγράφει, το σώμα του, τα συναισθήματά του κλπ. Συνολικά, είναι αναπόφευκτο ότι στο βιβλίο-«τρελός» δεν συμβαίνει τίποτα, η τυπική έννοια της δράσης σχεδόν μηδενίζεται, και η περίφημη «αδράνεια» γίνεται πια η ίδια η (εσωτερική) δράση, ως συνείδηση και ως λεκτικό παιχνίδι.¹⁷²

Είναι σημαντικό ότι η τεχνική αυτή εξέφρασε ακριβώς τη θέση του υποκειμένου «εντός-εκτός» της κοινωνίας. Σε όλη τη διάρκεια του έργου, «ακούμε» τη συνείδηση του Μπλουμ την ίδια συνήθως στιγμή που βρίσκεται ανάμεσα σε άλλους. Ο εσωτερικός χώρος αποτελεί αυτή τη θέση «εκτός δράσης», σε μια υποτιθέμενη άκρη της σκηνής αλλά στην πραγματικότητα στο κέντρο της, όπου ο «τρελός» δεν «διαβάζει» τους άλλους αλλά τον εαυτό του, δεν εκφέρει «αποκαλυπτικά» τις «αλήθειες» των άλλων αλλά τις δικές του εξ εαυτού, ακόμα κι όταν αναφέρεται στους άλλους. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα είδος *de facto* «συμφιλίωσης» με την αντίφαση που έχουμε δει μέχρι τώρα στη σχέση του ατόμου με την κοινότητα, που ωστόσο συχνά αναφέρεται ως «αλλοτριώση» ή «αποξένωση». Θα έλεγα ότι τούτος ο προσωπικός χώρος, με την κεντρική υπόσταση που λαμβάνει πια, αποτελεί την «ατομική άρνηση» της κοινότητας, άρνηση που εξατομικεύει τον καθένα ως υποκείμενο στα ίδια του τα μάτια, την ίδια στιγμή που ο καθένας αυτός παραμένει ενεργητικά κάποιος εν τη κοινότητα, δηλαδή ένας ρόλος ή μια «υποκειμενικότητα»,

¹⁷² Κατά τον Humphrey, η εξαφάνιση της πλοκής υπήρξε η αναγκαστική λύση για την ανάδειξη του λογοτεχνικού τρόπου της ροής της συνείδησης, καθώς τούτη αντιδιαστέλλεται προς την δράση (ο.π., σελ. 121), ενώ και η Cohe αναγνωρίζει το στρατήγημα του Joyce να θέσει την Μόλυ σε (σωματική) αδράνεια, προκειμένου να λειτουργήσει ο μονολόγός της (ο.π., 288).

όχι λιγότερο και στα δικά του μάτια απ' ό,τι στον άλλων.¹⁷³ Υπό αυτήν την έννοια πρέπει να ειπωθεί ως μικρογραφία της σχέσης ατόμου-κοινότητας η σχέση τόσο του κύριου όσο και της κυρίας Μπλουμ με τον γάμο (τους), σχέση που εν τέλει συνοψίζεται με την ταυτόχρονη σωματική παρουσία τους στο συζυγικό κρεβάτι, με τον εσωτερικό χώρο του καθενός να θέτει την απόσταση αλλά και την επιβεβαίωση σχετικά με αυτήν την «κοινή θέση».

Ας τονιστεί, τέλος, ότι την σχέση της τεχνικής της ροής της συνείδησης με το παραλήρημα του τρελού έδειξε εύγλωττα η Virginia Woolf στο *Η Κυρία Ντάλογουεη* (1925) όπου απέναντι στον λόγο της ροής της συνείδησης της ομώνυμης ηρωίδας για την καθημερινότητα και τη ζωή της θέτει έντεχνα τον λόγο ενός κανονικού τρελού, του Σέπτιμου, που εκφράζει «οικουμενικότερες» αλήθειες. Πιο «χοντροκομμένα» αποσπασματικός αυτού, με πιο εκλεπτυσμένα άλματα και διακοπές ο δικός της, κανονικά εκφωνούμενος στον αέρα ως μονόλογος τρελού ο ένας, εσωτερικά εκφωνούμενος ως ροή της συνείδησης ο άλλος, δείχνουν και οι δύο - το ίδιο εκφραστικοί του «εσωτερικού» χώρου απ' όπου ξεπηδούν «σε πρώτο χρόνο» ως ευαισθησία - ότι προέρχονται απ' το ίδιο τεχνικό καλούπι. Η μεγαλύτερη συνοχή που παρουσιάζει η αφήγηση στην περίπτωση της κυρίας Ντάλογουεη υποβάλλει εν τέλει και τη μετατροπή της «αλήθειας» σε προσωπική συνείδηση ενός είδους λόγου που, ως μορφή έκφρασης, ξεκίνησε αποκλείοντας παραδοσιακά ακριβώς αυτήν.¹⁷⁴

Κλείνοντας τούτη την στροφή του 20^{ου} αιώνα, θα αναφερθώ στο τεχνικό αντίστροφο της «ροής της συνείδησης», δηλαδή τον εξπρεσιονισμό, που ξεκινά απ' το θέατρο. Το εξπρεσιονιστικό θέατρο ξεκίνησε με ήρωα τον αστικό απόγονο του παρασιτικού μπουφόνου, που είναι ο *ζητιάνος*, σε μια μετάβαση που αναδύεται ήδη από την όψιμη περίοδο της commedia:¹⁷⁵ στο λογιζόμενο παγίως ως πρώτο

¹⁷³ Φυσικά η σύγχρονη θεωρία έχει δείξει από πολλές πλευρές ότι τούτος ο εσωτερικός χώρος δεν είναι «καθαρός», αλλά σημασία έχει εν προκειμένω ότι οι συγγραφείς των αρχών του προηγούμενου αιώνα χρησιμοποίησαν αυτήν την τεχνική για να υποβάλουν την «αυθεντικότητα» αυτού του χώρου. Στην πραγματικότητα, και οι αντανάκλασεις της κοινότητας στον «τρελό», εσωτερικεύονται ως προσωπική οπτική του κόσμου

¹⁷⁴ Η τροπή του παραλήρηματος σε ροή της συνείδησης, της «ηρωικής» ασυνείδητης αλήθειας των σεξπηρικών τρελών σε συνειδητή αλήθεια της καθημερινότητας του «καθένα», υποβάλλεται και με το τέλος του έργου, με την αυτοκτονία απ' την μια του Σέπτιμου και την μη αυτοκτονία απ' την άλλη της Νταλογουέη η οποία, όταν η είδηση της αυτοκτονίας εισέρχεται στην δεξίωσή της απομονώνεται και ταλαντεύεται και η ίδια, για να επιστρέψει εν τέλει στην «ρηχή» δεξίωση-κοινότητα, κίνηση που επίσης καταργεί το «ρομαντικό», ηρωικό υποκείμενο.

¹⁷⁵ Όπως επισημαίνει ο Henke, τα - όψιμα καταγεγραμμένα - σενάρια του Scala περιέχουν πια στοιχεία που αναδεικνύουν μια τάση αστικοποίησης της commedia, και συνακόλουθα ηθικοποίησης. Ο γερο Πανταλόνε τυποποιείται ως ένας ευημερών έμπορος και την ίδια στιγμή, αν και περιθωριακά στην πλοκή, εισέρχονται στη σκηνή ένα πλήθος προσώπων του υποκόσμου (ζητιάνοι, πορτοφολάδες, απατεώνες, πόρνες κλπ.). Χαρακτηριστικότερη μορφή είναι εκείνη του *ζητιάνου*. Είναι χαρακτηριστικό

εξπρεσιονιστικό έργο, το *Προς Δαμασκό* του νεαρού Strindberg (1898) που αποτελεί και το πρώτο του έργο, ένας ζητιάνος αποτελεί τον καθρέφτη του κεντρικού ήρωα, χωρίς χαρακτήρα ή συγκεκριμένα ανθρώπινα χαρακτηριστικά [dehumanization], που εμφανίζεται διαρκώς δίπλα του πέρα από κάθε λογική συνέπεια στην «υπόθεση» του έργου, για να τον μιμηθεί παραμορφωτικά εκφράζοντας τις μύχιες σκέψεις, επιθυμίες ή «αλήθειες» της ύπαρξής του, και εν τέλει ο ήρωας να ταυτιστεί μαζί του. Το πρώτο γερμανικό ολοκληρωμένο εξπρεσιονιστικό θεατρικό έργο, *Ο Ζητιάνος* του Reinhard Sorge (1912) παρακολούθησε την υφή του έργου του Strindberg. Βασικό μέσο του θεάτρου αυτού, συνιστά η μέσα από έναν έντονο φορμαλισμό *οπτικοποίηση*, - σωματοποίηση δηλαδή - του εσωτερικού, το οποίο δεν συνίσταται στην ατομικότητα και τον χαρακτήρα, αλλά στην ύπαρξη ως «τύπο», ως γενική, κοινή κατάσταση όλων των ανθρώπων – ή τουλάχιστον του εξπρεσιονιστικού ήρωα.¹⁷⁶ Αν και ο Sokel βλέπει την πρώτη «συμβολική» χρήση του ζητιάνου στην *Μποβαρύ* του Flaubert, πρέπει να σημειωθεί ότι είναι ήδη ο μπουφόνος Ραμώ που στο τέλος του έργου του έχει

ότι στα σενάρια οι ζητιάνοι ταυτίζονται κάποιες φορές με πλανόδιους καλλιτέχνες ενώ και οι zanni μεταμφιέζονται σε ζητιάνους, οπότε το τυπικό μοτίβο της αντιπαράθεσης αφέντη-υπηρέτη μεταφέρεται ως αντιπαράθεση έμπορου – ζητιάνου, σε σκηνές που υποδηλώνουν έντονη αυτοαναφορικότητα (Βλ. Henke, 184-185. Στο παράδειγμα που παραθέτει, ο Πανταλόνε έχει αφήσει έγγυο την Φραντσεσίνα και θέλει να την αποκαταστήσει παντρεύοντάς την με τον Μπουρατίνο που αγνοεί τα πάντα. Ο υπηρέτης του Πανταλόνε, Πεντρολίνο, μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο στήνει μια «παράσταση» με έναν «φίλο» του ζητιάνο μεταμφιεσμένο σε έμπορο, όπου μπροστά στον Μπουρατίνο ευχαριστεί τον ψευδοέμπορο που του άφησε έγγυο τη γυναίκα του). Πάντως, η έννοια του ζητιάνου συνδέεται κατά την ίδια εποχή γενικότερα με τον ηθοποιό. Η Skura επισημαίνει ότι στην ισχυρή αντιθεατρική ρητορική των πουριτανών στην Αγγλία, οι ηθοποιοί εν γένει αποκαλούνταν παράσιτα και ζητιάνοι, κυρίως λόγω της εξάρτησής τους από κάποιον ευγενή κύριο, την υπόκλιση στο κοινό ή την ανάγκη να γυρίζουν από χωριό σε χωριό (Skura, 31 επ.). «*I am not furnished like a beggar, therefore to beg will not become me*», ανταπαντά στον επίλογο του *Όπως σας αρέσει* η Ροζαλίνα προς το κοινό όσον αφορά το προσδοκώμενο χειροκρότημα (V.IV.206-208). Αν εγγράψουμε εδώ την αλλαγή της έννοιας του ζητιάνου, που ο βλέπει ο Foucault ήδη από τον 16^ο αιώνα στο πλαίσιο της ανόδου της αστικής ηθικής της εργασίας, κατά την οποία ο προηγούμενος σεβαστός στη βάση της μεσαιωνικής χριστιανικής ηθικής της ελεημοσύνης ζητιάνος-εικόνα του Χριστού γίνεται μια απειλή για την κοινωνία όπως και κάθε άεργος, για να καταλήξει στα «Γενικά Νοσοκομεία» και την καταναγκαστική εργασία (61-72), αντιλαμβάνεται κανείς το πέρασμα από την καρναβαλική ανατρεπτικότητα του παραδοσιακά φιλάεργου παρασιτικού μπουφόνου έναντι του αφέντη του, στην ανατρεπτική μορφή του ζητιάνου έναντι του εμπόρου. Θα λέγαμε ότι η ονειρική μυθολογία του κάτω κόσμου που χαρακτήρισε τα κείμενα που εξέδιδαν οι μπουφόνι, μεταφέρεται αντίστοιχα στην πραγματικότητα του υπόκοσμου. Ο υπόκοσμος είναι και το σκηνικό του εξπρεσιονιστικού θεάτρου.

¹⁷⁶ Βλ. Walter H. Sokel, *The Writer in Extremis, Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford University Press, Στανφορντ Καλιφόρνια, 1959, σελ. 34-39, 52-54 και Σάββα Πατσαλίδη, «Ο Εξπρεσιονισμός, ο Brecht, το Εγώ και το Εμείς» στο *Θέατρο και Θεωρία, Περί Υποκειμένων και Διακειμένων*, Studio University Press, Θεσσαλονίκη, 2004, σελ. 332-333. Περαιτέρω, ο πρώτος αναφέρει ότι ο Strindberg ονόμαζε τα πρώτα του έργα *ονειροδράματα* [*Ονειρόδραμα*, 1902] λόγω του ονειρικού τους χαρακτήρα που προσπαθούσε να επιτύχει μορφικά για να εκφράσει την εσωτερική ύπαρξη, όπου, π.χ., αν κάποιο πρόσωπο θυμάται κάτι, αυτό δεν λέγεται αλλά σωματοποιείται στη σκηνή, και ο δεύτερος την δημοτικότητά του Strindberg στη Γερμανία, με πάνω από 1000 παραστάσεις μεταξύ 1913-1915.

«δείξει» στον φιλόσοφο την επονομαζόμενη «παντομίμα των ζητιάνων» που βρίσκεται στο εσωτερικό κάθε άνθρωπου.

Όπως συνοψίζει ο Πατσαλίδης για το εξπρεσιονιστικό θέατρο:

«στυλιστικά υπογραμμίζεται η σκόπιμη διαστρέβλωση ανθρώπων και καταστάσεων,....η νοσταλγία της καθαρής μορφής.....Γκροτέσκο φιγούρες με γουρλωμένα μάτια, παραμορφωμένα χέρια, παραφουσκωμένα στομάχια, με έντονες και ενίοτε απειλητικές και στυλιζαρισμένες χειρονομίες, περιφέρονται μέσα στη ζούγκλα των μεγαλουπόλεων..... Η γλώσσα είναι ελλειπτική και μηχανιστική. Πολλές φορές οι προτάσεις ολοκληρώνονται με ελάχιστες λέξεις. Ή ακόμα όλα περιορίζονται σε μορφασμούς, κινήσεις, παντομίμα.....Ο φωτισμός παίζει κι αυτός ρόλο...μέσα από την παραμόρφωση της γραμμής, του όγκου.....Παντού κυριαρχεί η αισθητική της καρικατούρας....Ο ηθοποιός καλείται να λειτουργήσει ως παράδειγμα του «νέου ανθρώπου» και να αποκαλύψει τον εσωτερικό του κόσμο, όπως και τον κόσμο που παρατηρεί, μέσα από την κίνηση, την χειρονομία, τον μορφασμό....Επίσης, ο ηθοποιός δεν πρέπει να αποκρύβει το γεγονός ότι βρίσκεται στο θέατρο. Γι' αυτόν δεν υφίσταται θέμα αληθοφάνειας....Σε αυτή τη διαδικασία τα πρόσωπά τους μεταμορφώνονται (ή παραμορφώνονται) σε μάσκες..., ενώ η κίνηση είναι άλλοτε έντονα στυλιζαρισμένη και άλλοτε απόλυτα στατική, έτσι ώστε ο ρυθμός της γρήγορης κινησιολογίας να παγώνει ξαφνικά σε εμβληματικές θέσεις/πόζες» (334-337).

Ο Richard Murphy βλέπει ως δραστικότερη μονάδα του εξπρεσιονιστικού δράματος το *tableau*, το πάγωμα της πόζας («δραματικής στιγμής») σε μια συμβολική κλιμάκωση που αναστέλλει τη «δράση» και ανοίγει το αντι-μιμητικό πεδίο αναπαράστασης προκειμένου να εκφράσει ένα εσωτερικό «όραμα».¹⁷⁷

Αναμφίβολα, είναι ο Franz Kafka που επιστρέφει άμεσα σε ό,τι θα μπορούσε να είναι κατά τα παραπάνω η ρίζα του εξπρεσιονισμού, δηλαδή ο παρασιτικός μπουφόνος, ξεπερνώντας με μια κίνηση όλους τους σύγχρονους του.¹⁷⁸ Για τον δικό του «καθένα», δεν αρκείται στην συμβολοποιημένη μορφή του ζητιάνου αλλά τρέπει

¹⁷⁷ Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde, Modernism, Expressionism and the problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1999, σελ. 173-175

¹⁷⁸ Ανάμεσα από τον μπουφόνο και το στεγνό κείμενο των σεναρίων της commedia, και την εξπρεσιονιστική γραφή, πρέπει να παρεμβάλει κανείς έργα όπως η *Μπραμπίλα* του Hoffmann με τις ονειρικές καρναβαλικές σκηνές «ψυχής», ημιαλληγορικής αφήγησης, όπου ο ήρωας βρίσκεται αντιμέτωπος με το είδωλό του, ή τις *Μαριονέτες* του Kleist, κείμενο επηρεασμένο σε βάθος από τον Diderot (βλ. σχετικά Cox Jeffrey, *The Parasite and the Puppet: Diderot's Neveu and Kleist's "Marionettentheater"*, *Comparative Literature*, Vol. 38, No 3, Καλοκαίρι, 1986). Και τον ίδιο τον *Ανιγιά* φυσικά. Αξίζει να σημειωθεί ότι και ο Joyce βλέπει ξεκάθαρα την σχέση του μπουφόνου, της commedia και εν γένει του «καρναβαλικού» με τον εξπρεσιονισμό, την τεχνική του οποίου χρησιμοποιεί, όπως αναφέρει και ο Hayman (276-278) στο κεφάλαιο της «Κίρκης», στο πορνείο και τον υπόκοσμο, που δίνεται με την μορφή του θεατρικού έργου ως ένα καρναβάλι του ασυνείδητου. Ο Joyce παρακολουθεί εδώ την σχέση που οι εξπρεσιονιστές απέδωσαν στην γκροτέσκα μορφή ως έκφραση του εσωτερικού κόσμου και ιδίως του ασυνείδητου, για να δώσει κι ο ίδιος εξωτερική μορφή σ' αυτό που υφέρπει σε όλο το υπόλοιπο έργο, δηλαδή την εσωτερικευμένη «τρέλα» και μπουφονισμό. Ας θυμηθούμε τον ορισμό του Ben Jonson για τον Carlo Buffone στην εισαγωγή του *Everyman out of his humor*, που αναμφίβολα θα μπορούσε να είναι η βασική πηγή έμπνευσης του κεφαλαίου της «Κίρκης»: «*A publick, scurrilous, and prophane Jester; that (more swift than Circe) with absurd similies will transform any Person into deformity*»: πρόκειται για το *contraffare* του Μπλουμ, στην σκηνή που ο ίδιος ο Joyce θεωρούσε την σημαντικότερη, στο σημείο δηλαδή εκείνο όπου στις ταχύτερες διαδοχικές «αναδύσεις» ασυνείδητων επιθυμιών κλπ. του Μπλουμ που ικανοποιεί η Ιταλίδα τσατσά τούτος υφίσταται και ανάλογες διαδοχικές γκροτέσκες μεταμορφώσεις. Ο Bell, ο.π., 154-170, βλέπει εδώ το «μιούζικ χωλ», το τσίρκο, το καρναβάλι, τις «γιορτές των τρελών» κ.ο.κ., ενώ και ο Μαραγκόπουλος, ο.π., 344-346, ονομάζει το κεφάλαιο «ονειρόδραμα», ταυτοποιεί σημεία του με τις γιορτές «των τρελών» και «του γαιδάρου», και «βλέπει» συνολικά μια παράσταση της commedia.

την μεταφορά σε κυριολεξία επιστρέφοντας στο ίδιο το παράσιτο, και η μεταμόρφωση γίνεται κι αυτή κυριολεκτική εγκαινιάζοντας το είδος του καφκικού ρεαλισμού που παρακολουθεί άμεσα την παλιά εκείνη σωματοποίηση της *commedia*.¹⁷⁹ Η *Μεταμόρφωση* (1915) έχει ως κατ' αρχήν κεντρικό ψυχολογικό άξονα την μετατροπή του Γκρέγκορ Σάμσα από οικονομικό μοχλό της οικογένειάς του σε παράσιτο που της γίνεται βάρος, με τον ίδιο την ήρωα να επιθυμεί ενοχικά, στην αρχή, να «επιστρέψει» στην πρότερη κοινωνική του υπόσταση αλλά και, εν τέλει, «να ζήσει τον εαυτό του σαν παράσιτο σε καθεστώς ταυτόχρονης ελευθερίας και εξάρτησης» (Sokel, 47). Αυτό που επιτυγχάνει ο Kafka με την επιλογή του παρασίτου, είναι να θέσει το υποκείμενό του αντιστικτικά προς το τυπικό υποκείμενο του εξπρεσιονισμού - που μην έχοντας αποβάλλει την επιρροή από το κίνημα της *Sturm und Drang*, τον Nietzsche και τον γαλλικό συμβολισμό, ουδέποτε αποκόπτεται από έναν «ρομαντισμό» και μένει δηκτικά εναντιωμένο στην κοινωνία προσδοκώντας την καταστροφή της, ή τη δικιά του όταν φτάνει να φθονεί κατά βάθος τους αστούς.¹⁸⁰ Ο Σάμσα «αποβάλλεται» από το σαλόνι στο δωμάτιό του, αλλά από κει το βλέμμα του είναι πάντα στραμμένο προς το σαλόνι - απ' όπου και προέρχεται το φαγητό του σε πεισματική επανάληψη αυτής της σκηνής από τον Kafka -, στο οποίο επιθυμεί πάντα και προσπαθεί να επιστρέψει με τη νέα του μορφή, όπως, αρχικά, και στην καθημερινότητα της δουλειάς του, παρ' όλη τη σταδιακή, «πύρρεια» ελευθερία που κερδίζει στο δωμάτιό του. Μπορεί έτσι να περιγράφει από απόσταση την οικογενειακή και κοινωνική αστική ζωή ως επιθυμία, αφού δεν ανήκει πια σ' αυτή. Βρίσκεται δηλαδή εντός-εκτός του σπιτιού, και αντίστοιχα αντιφατική παραμένει τόσο η δική του στάση, όσο και της οικογένειάς του που μέχρι τότε παρασιτούσε η ίδια σε βάρος του, αλλά και που δεν τον αποδιώχνει από το σπίτι.

Αντίστοιχα, το καλλιτεχνικό καφκικό υποκείμενο εισάγεται με μία – επίσης τυπική στην καφκική μυθολογία – τεχνική, της *αντιστροφής*: ο *Καλλιτέχνης της Πείνας* (1922), αντί για έναν μπουφόνο που εκθέτει το σώμα του σε δαιμόνιες μιμήσεις και μεταμορφώσεις για να εξασφαλίζει ένα γεύμα για τη μόνιμη πείνα του, είναι εδώ ακίνητος «περφόρμερ» στο κλουβί για άγρια ζώα ενός τσίρκου και η τέχνη του συνίσταται στην ίδια του την πείνα, η οποία «μεταμορφώνει» σταδιακά το σώμα του

¹⁷⁹ Ο Sokel, ο.π., 46-47 κάνει έτσι λόγο για «μεταφορά ως πραγματικό γεγονός», υπό αφαιρετικούς όρους. Βλ. και Murphy ο.π., 89-91, που κάνει λόγο για εξωτερίκευση της μεταφοράς και του ονειρικού με ρεαλιστικούς όρους αναπαράστασης.

¹⁸⁰ Sokel, ο.π., σελ. 28-29, 55-82, με περιλήψεις έργων. Ή όταν επιθυμεί απλά μια ουτοπία της οποίας είναι μεσσίας, όπου και θα μεταδώσει τη δική του αναγέννηση στην κοινότητα (141-192).

ως το έργο τέχνης – δηλαδή και εδώ ο Kafka σωματοποιεί, ανεξάρτητα από την όποια ερμηνεία του όλου κειμένου, αυτό που συνιστούσε το εσωτερικό κινούν του μπουφόνου, ο οποίος παρομοίως προσέφερε τον εαυτό-σώμα του ως έργο τέχνης. Πρόκειται για την διαλεκτική κίνηση από το μπαχτινικό γκροτέσκο ως ροή στο μοντέρνο εκείνο ως στατικότητα, των οποίων η σύνθεση αποτέλεσε και την εξπρεσιονιστική μορφή. Οι μιμήσεις ζώων από τους μπουφόνους αποκτούν κι αυτές μια κυριολεξία εδώ, αφού μετά το θάνατό του, ο καλλιτέχνης της πείνας αντικαθίσταται από την λεοπάρδαλη, και θα έλεγα ότι μια πιθανή πηγή των ζωοποιήσεων στον Kafka, που οι Deleuze και Guatarí αντίθετα βλέπουν σε ακολουθία εκείνων του von Mazoch, βρίσκεται εδώ.¹⁸¹

Η χρήση της εικόνας, της οπτικοποίησης/σωματοποίησης και της χειρονομίας δεν είναι ίδιον όλων των εξπρεσιονιστών (μη θεατρικών) συγγραφέων και ο Sokel βλέπει ακριβώς την εξέχουσα θέση του Kafka (48-49, 112), ο οποίος μεταφέρει με την κυριολεκτική σωματοποίηση την δραματοποίηση του «εσωτερικού» στην αφήγηση. Όπως αναφέρει ο Sokel, επικαλούμενος τόσο την «Κίρκη» του Joyce, όσο και την *Μεταμόρφωση* του Kafka

«Το εξπρεσιονιστικό ονειρικό παιχνίδι θα μπορούσε να οριστεί ως δραματοποίηση της ροής της συνείδησης, ή ακόμα καλύτερα της ροής του ασυνείδητου...Ακόμα και όταν ο Εξπρεσιονισμός γίνεται αφηγηματική τέχνη, όπως στις ιστορίες του Kafka, έλκει την δύναμή του από τη ζωντάνια των ατομικών σκηνών που ακολουθούν η μία την άλλη σε μια ονειρική διαδοχή.....Αντί για αφηγηματική αλληλουχία λεκτικών θραυσμάτων σκέψεων, συναντούμε μια δραματική αλληλουχία από οξύτατα οπτικοποιημένες σκηνές.....Ο εσωτερικός μονόλογος εξακολουθεί να συντηρεί την διάκριση ανάμεσα στο εξωτερικό περιβάλλον και τον εσώτερο εαυτό. Ο εξπρεσιονισμός την καταργεί» (43-44).

Έτσι, είναι χαρακτηριστικό της «εξωτερικευμένης» δραματικότητας ότι ο ήρωας του Kafka αποτελεί πάντα «θέαμα» με την είσοδό τους στις «καφκικές» καταστάσεις – ώστε όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα κάθε έργου ανεξήγητα φαίνονται να γνωρίζουν το παραμικρό αυτής της κατάστασης, σα να τον έβλεπαν κάθε στιγμή – γεγονός που αποτελεί φαύλο κύκλο με την ίδια την δραματική δομή της αφήγησης που τρέπει και τον αναγνώστη σε θεατή.¹⁸² Ο Kafka εξέφρασε προνομιακά το μοντέρνο υποκείμενο που διχάζεται ανάμεσα στην απόσταση με την κοινότητα και την ταύτιση με αυτή (σε

¹⁸¹ Η ονειρική ζωομορφοποίηση του αστικού «εσωτερικού» φέρνει στο νου αυτό που ο Diderot, ακολουθώντας τις μιμήσεις ζώων των μπουφόνων, βάζει στο στόμα του φιλοσόφου για τον Ραμώ: «*Les folies de cet homme,...., les extravagances de Rabelais, m' ont quelquefois fait rêver profondément. Ce sont trios magasins où je me suis pourvu de masques ridicules que je place sur le visage des plus graves personnages; et je vois Pantalon dans un prélat, un satyre dans un president, un pourceau dans un cenobite, une autruche dans un minister, une oie dans son premier commis*» (126).

¹⁸² Έτσι ουσιαστικά και ο Richard Pearce στο *Stages of the Clown, Perspectives on Modern Fiction from Dostoyevsky to Beckett*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville και Feffer & Simons Inc., London and Amsterdam, 1970, σελ. 21-22

έργα όπως την *Δίκη* ή τον *Πύργο* όπου η κοινότητα παίρνει τη μορφή και της συστημικότητας) - οι ίδιες οι καταγραφές στα ημερολόγια του φανερώνουν την «αεὶ λάθος θέση εαυτού και συμφραζομένων» κάθε φορά που μιλά από την *έρημο* της λογοτεχνίας νοσταλγώντας την «κανονική ζωή» ή αντίστροφα από την συμμετοχή στην «κανονική» ζωή της κοινότητας ποθώντας τη λογοτεχνία -, ωστόσο με έναν πολύ λιγότερο συμφιλιωμένο τρόπο από τους προηγούμενους συγγραφείς, γεγονός που ίσως κατέπνιξε και την εμφανή τάση του για την κωμικότητα των ηρώων του.¹⁸³

Ο *Πύργος*, τέλος, αποτελεί το ολοκληρωμένο ποιητολογικό έργο του Kafka, στο οποίο και ουσιαστικά γενεαλογεί τον εξπρεσιονισμό του ακριβώς από την ιταλική του απαρχή. Μεταξύ των άλλων ερμηνειών, είναι το έργο που πρέπει να εκληφθεί ως μια τυπική καφκική ψευδοαλληγορία για την λογοτεχνία, στην οποία προσπαθεί να εισέλθει ο Κ. – Kafka. Αυτός ο μυθικός οργανισμός, που όπως έχει παγίως επισημανθεί ανακαλεί την μεσαιωνική διάταξη του Πύργου των ευγενών με τους υποτελείς χωρικούς, συναρτάται με την ρευστότητα της έννοιας του συγγραφέα – για τον ίδιο τον Kafka προσωπικά -, αφού ποτέ δεν καθίσταται εν τέλει βέβαιο αν ο Κ. προσκλήθηκε ή όχι επίσημα. Το ότι η πρόσκληση ξεκινά από έναν «Ιταλό Σορντίνι» και ότι οι εξ αρχής διορισμένοι από τον Πύργο «δίδυμοι» βοηθοί του Κ. αποτελούν

¹⁸³ Εκτός από τα σχετικά διάσημα αποσπάσματα των *Ημερολογίων*, για τον «κοινωνικό» και τον «εσωτερικό» εαυτό στον Kafka βλ. ενδεικτικά και στο Walter H. Sokel, *Language and Truth in the Two Worlds of Franz Kafka* στο «The German Quarterly», vol. 52, No. 3, May 1979, σελ. 364-384, αλλά και τον Maurice Blanchot στο «Ο Κάφκα και η απαίτηση του έργου», Εισαγωγή στο «*Franz Kafka, Η Μεταμόρφωση - Ο Πύργος - Αμερική*», μετ. Βασίλης Τομανάς, Εξάντας, Αθήνα, 1989, όπου και γίνεται λόγος για τον «διπλό αποκλεισμό». Ο Kafka ενέτεινε όσο κανείς την αντιφατική θέση του ατόμου που φτάνει να βρίσκει απέναντί του τον ίδιο του τον εαυτό ως μέρος της κοινότητας. Ο Derrida το εννόησε σωστά όταν ονόμασε το ζευγάρι του ανθρώπου της υπαίθρου και του φύλακα του Νόμου (που συνοψίζει το σύστημα των διαδοχικών φυλάκων και πυλών, δηλαδή τον Νόμο) στο *Μπροστά στο Νόμο* ως *ενικό ζευγάρι*, παραθέτοντας και από τις συζητήσεις με τον Janouch το γνωστό απόσπασμα σύμφωνα με το οποίο ο Kafka ένιωθε τόσο ως ο «κατηγορούμενος», όσο και ο βοηθός του δικαστηρίου στη «δίκη» του. Βλ. Jacques Derrida, «Prejugés, Devant La Loi» στο *La Faculté de Jurer*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, σελ. 87-139. Τούτος ο «διπλός δεσμός» σε σχέση με την απόσταση/ταύτιση με την αστική κοινωνία, χαρακτήρισε και κατά τον Richard Murphy τα έργα του Kafka, αλλά και των Benn και Döblin, σε αντίθεση με την εμμονή των «αφελέστερων» εξπρεσιονιστών που εξακολούθησαν να βάλουν κατά των «φιλισταίων» (ο.π., σελ. 108-141). Ο «διπλός δεσμός» ενέτεινε την αντιφατική θέση του υποκειμένου προς την έννοια της καφκικής «αγωνίας», που δίνει τελικά τον τόνο όσο και αν οι Deleuze και Guattari προτείνουν την χιουμοριστική και κλοουνίστικη πλευρά των καφκικών έργων ως εξίσου σημαντική με την υπαρξιακή, θεολογική κ.λ.π. (Ζιλ Ντελέζ – Φελίξ Γκουατάρι, *Κάφκα, Για μια ελάχιστη λογοτεχνία*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Καστανιώτης, Αθήνα, 1998, σελ. 124-128) – και πραγματικά οι ήρωες του Kafka, όπως ο Σάμσα παραπάνω, συχνά φαίνονται εντελώς αφελείς και χαζοί ως προς το πώς αντιλαμβάνονται την κατάσταση στην οποία εισέρχονται και ως προς το τι πρέπει να πράξουν, θυμίζοντας τους κλόουνς με την ανατρεπτική αδυναμία τους να αντιληφθούν και πράξουν τα πιο απλά πράγματα, όπως θα δούμε παρακάτω. Ο Richard Pearce (ο.π., 41) γενικά παρατηρεί ότι ο Kafka χρησιμοποιεί τεχνικές της κωμωδίας όπως καρικατούρες, φάρσα, παντομίμα κλπ που ωστόσο καταλήγουν στην «αγωνία», και ο Bakhtin, κοιτάζοντας προς τα δω, δικαίως επιρρίπτει το «πάγωμα» του καρναβαλικού γέλιου στη μοντερνιστική λογοτεχνία.

ένα τυπικό κωμικό δίδυμο μπουφόνων, σαν τους zanni της commedia, δηλώνει και την καταγωγική αρχή της καφκικής γενεαλογίας, όπως και ο μυθικός Κλαμ με το τυπικό όνομα κλόουν του 20^{ου} αιώνα στον οποίον προσπαθεί να φτάσει ο Κ., το τέλος.¹⁸⁴ Η Elizabeth Boa δείχνει την αδυναμία του μοντέρνου υποκειμένου Κ. να επιστρέψει στην μεσαιωνική, «οργανική» κοινότητα του χωριού, αφού παρ' όλη την επιθυμία του δεν μπορεί να ενταχθεί στους κανόνες της.¹⁸⁵ Ωστόσο, αυτό ακριβώς τον κάνει μοντέρνο, και κυρίως, θέτει την διαφορούμενη σχέση του με την λογοτεχνία: ο Πύργος θέλει και δεν θέλει τον Κ., στην παγιωμένη λογοτεχνική παράδοση δεν χρειάζεται τοπογράφος που να επαναθέσει τα όρια, ωστόσο αυτός φαίνεται να προσκαλείται επί τούτου και, κάθε φορά που «σπάει» προς γενική κατάπληξη όλους τους παραδεδομένους κανόνες δράσης και συμπεριφοράς απέναντι στον Πύργο – δηλαδή τις λογοτεχνικές συμβάσεις –, το ίδιο αυτό γεγονός που φαίνεται να συντελεί στην απαξίωσή του και προκαλεί αποδοκιμασία, γεννά και μια ιδιαίτερη αύρα έλξης και σεβασμού στο πρόσωπό του, και εν τέλει, επιβραβεύεται από τα – αμφίσημα, πάντα ως προς τον υπηρεσιακό ή ιδιωτικό τους χαρακτήρα - γράμματα του Κλαμ.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Καθώς δεν υπάρχει εδώ χώρος, θα αναφέρω μόνο ότι κάθε γυναικείο πρόσωπο που σχετίζεται με τον Κ. φαίνεται να προσωποποιεί καθένα απ' τα στάδια της καφκικής γενεαλογίας. Ο Kafka διαπλέκει με εκπληκτικό τρόπο τις ανταγωνιστικές ή εκλεκτικές τους σχέσεις στην πορεία που ο ήρωάς του τις διέρχεται: η ταβερνιάρισσα – «λοκαντιέρα», η τόσο κεντρική «ρομαντική» *inamorata* Φρίντα, το μίσος της για τις τυπικά «ντοστογεοφσκικές» Αμαλία και Όλγα μέσω των οποίων ο Κ. την υπερβαίνει, το μίσος της νεότερης κομπλεξικής «ρεαλίστριας» Πέπι για την «γερασμένη» Φρίντα την οποία αντικαθιστά για τόσο λίγο και άδοξα στην ταβέρνα χωρίς να καταλαβαίνει γιατί την προτιμούν όλοι, σε μια ειρωνική κριτική του Kafka στον ρεαλισμό, η τροπή σε μελόδραμα της τελικής σχέσης της Φρίντας με τον ένα βοηθό-μπουφόνο, που συνόψισε την μείξη του ιταλικού και του γερμανικού κατά τον 19^ο αιώνα. Όσον αφορά την «πρόσκληση» του Κ., είναι χαρακτηριστική η αφήγηση του γραφειοκρατικού «λάθους» που την συνοδεύει, το οποίο, ωστόσο, ποτέ δεν καθίσταται βέβαιωμένο, αλλά θα κριθεί από τους μελλοντικούς «ελεγκτές», όπως και η κρίση αυτών από άλλους επόμενους σε ένα αδιάκοπο μηχανισμό - εδώ ο Kafka φαίνεται πως πια έχει επιτύχει μια πίστη στον εαυτό του και μπορεί να αρθρώσει το ενδεχόμενο μιας μελλοντικής αναγνώρισής του απ' τους κριτικούς.

¹⁸⁵ Elisabeth Boa, «The Castle» στο *The Cambridge Companion to Kafka*, Κέμπριτζ, 2002, σελ. 75.

¹⁸⁶ Τούτη η αντιφατική σχέση αρθρώνεται οριστικά στην σκηνή της «νυχτερινής ανάκρισης», όπου ο Κ. μπαίνει όχι στο δωμάτιο του αρμόδιου για την υπόθεσή του Γραμματέα του Πύργου, αλλά ενός «τυχαίου»: εκεί ο Γραμματέας, εξηγώντας τον φόβο που γεννούν τέτοιες συμπεριφορές στο «σύστημα», αποκαλύπτει την επιθυμία κάθε Γραμματέα να μπορέσει να εισέλθει κατ' αυτόν τον «αντισυστημικό» λυτρωτικό τρόπο ένας «πελάτης». Τυπικά, ο λόγος αυτός του Γραμματέα συνδυάζεται με τον ύπνο του Κ. μέσα απ' τον οποίο τον ακούει, και αμέσως μετά, με την εκπληκτική, γραφειοκρατικού μυστικισμού σκηνή της διανομής και αναδιανομής των εγγράφων στην οποία παρίσταται «παράνομα» ο Κ., που πρέπει να εκληφθεί ως η ίδια η περίπλοκη διαδικασία της συγγραφής – ίσως η μόνη σκηνή σε όλο το βιβλίο που ο Κ. μένει μόνος του, όντας υπό μία έννοια «εντός» του Πύργου. Συνολικότερα, εδώ μια υπόνοια μόνο μπορεί να γίνει για την περίπλοκη μέθοδο του Kafka. Τόσο στην *Δίκη*, με τον αντίστοιχο μηχανισμό του Δικαστηρίου, όσο και στον *Πύργο*, ο Kafka ενδύει τους ποθητούς «υποκειμενικούς» κόσμους της ύπαρξης και της λογοτεχνίας αντίστοιχα με την επιθετική δομή της συστημικότητας που ισοπεδώνει το υποκείμενο – συγκεκριμένα της γραφειοκρατικής. Ουσιαστικά ενώνει τους δύο κόσμους σε έναν και τον αυτό και καταφέρνει έτσι να εκφράσει αμφίσημα την σχέση απόστασης και ταύτισης. Εξ αυτού οι μηχανισμοί τούτοι απωθούν τους ήρωές του και μ' αυτόν τον τρόπο τους έλκουν πιο βαθιά και αντίστροφα, οι ήρωές του, μη

Ο Joyce και ο Kafka, που έχουν θεωρηθεί ότι εκπροσωπούν τις βασικές εκφάνσεις του λεγόμενου «μοντερνισμού», εκμεταλλεύτηκαν στο έπακρο την κληρονομιά της «παραστατικής» τέχνης του «τρελού» και του μπουφόνου, προκειμένου να επιφέρουν μία κρίση στο πεδίο της αναπαράστασης όπως τούτο είχε διαμορφωθεί από τον ρεαλισμό και το νατουραλισμό – και να εκφράσουν έτσι τον προσωπικό χώρο του υποκειμένου έναντι μιας κοινωνίας στην οποία ανήκει και το ίδιο αδιαχώριστα και συχνά ισοπεδωτικά, αλλά και να κερδίσουν μία ξεχωριστή θέση στην παράδοση την ίδια στιγμή που την «παραβίασαν» – όπως ακριβώς προσπάθησε ο Κ. να φτάσει στον Πύργο. Η «ιδεολογική» θέση του «τρελού» και του μπουφόνου επομένως που αποτέλεσε τον άξονα των κειμένων τους, και όχι κάποια «επαναστατική» κίνηση, αντιπροσωπεύει πλήρως τους συγγραφείς αυτούς. Υπό αυτήν την έννοια εξάλλου, διακρίνονται πια τούτοι οι συγγραφείς από τις καθαρά «επαναστατικές» κινήσεις των διαφόρων μορφών της *avant-garde*, ενώ αντίστοιχα, διαφορούμενη υπήρξε συχνά και η στάση της κριτικής που άλλοτε θεώρησε το έργο τους «ανατρεπτικό» έναντι της αστικής κοινωνίας, και άλλοτε πλήρες μέρος και παράγωγο της κοινωνίας αυτής στο πλαίσιο μιας ανώδυνης και παρακμιακής «αυτονομίας της τέχνης».¹⁸⁷

Προγραμματικά, νομίζω ότι η μοντέρνα λογοτεχνία χαρακτηριζόμενη στο εσωτερικό της από την έννοια της δραματικής τέχνης ως «*l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait*» όπως τη χαρακτήρισε ο Baudelaire μιλώντας εγκωμιαστικά για τον Wagner και την «οπτική ποιότητα» της μουσικής του, ή ως *θεατροκρατίας*, όπως χαρακτήρισε την παρακμιακή μουσική του Wagner, αυτού του «ιστρίονα της ιδιοφυίας» που συνόμιζε συνολικά την τέχνη του καιρού του, ο Nietzsche στον δικό του λίβελο (Calinescu, ο.π., σελ. 166-167, 190-192), βρήκε την πραγματική απαρχή της στον μπουφόνο της όπερας «Rameau le fou», για να κορυφωθεί μέσα από τις τεχνικές του μοντερνισμού των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

Γ. Ο *clochard* και το τέλος της νεωτερικότητας

συμμορφούμενοι με τους μηχανισμούς αυτούς, αντί να αποβάλλονται οριστικά προχωρούν σε όλο και μεγαλύτερα βάθη τους.

¹⁸⁷ Eysteinnsson, ο.π., σελ. 16. Για μια αναλυτική παράθεση των σχετικών κριτικών θέσεων βλ. τον μελετητή, ο.π., 16-49. Όπως αναφέρει και ο Calinescu, ο.π., 99, είναι εξαιρετικά αμφισβητήσιμο κατά πόσο τελικά η «αισθητική νεωτερικότητα» αποσπάστηκε από την κοινωνική/οικονομική νεωτερικότητα έναντι της οποίας αντέδρασε, και από την οποία μάλλον παρέμεινε σε εξάρτηση. Από την πλευρά του περιορίζεται στις θέσεις του Adorno από την μια, και του Lucac από την άλλη (293).

I. Το ότι ο Beckett χρησιμοποίησε τον κλόουν και την παράδοση του «τρελού» για να φτιάξει τον *clochard* επισημάνθηκε άμεσα από την κριτική.¹⁸⁸ Κατά τον ίδιο τρόπο, που εδώ πια η σχέση δεν ξενίζει, άμεσα επισημάνθηκε ότι στο επίκεντρο βρέθηκε ο «εαυτός» - και πλέον η αποσύνθεσή του.¹⁸⁹ Στο κεφάλαιο αυτό, θα γίνει μια προσπάθεια να δειχθεί εν συντομία πως το υλικό του «τρελού»/μπουφόνου/κλόουν υπήρξε ζωτικό δομικό μέσο της μπεκετικής ποιητικής, όχι ως ένα απλά «εξωτερικό» μορφολογικό στοιχείο αλλά ως εκείνο που επέτρεψε την συναρμογή των μπεκετικών λογοτεχνικών στόχων και την επίτευξη των μπεκετικών καινοτομιών, που άνοιξαν την «νέα εποχή» μετά την νεωτερικότητα, στην τελική επίθεση κατά της έννοιας του υποκειμένου. Πρώτα όμως, θα σκιαγραφηθεί ένα γενικό πλαίσιο των μπεκετικών κινήσεων και επιμέρους θεμάτων ώστε στην συνέχεια τούτα τα στοιχεία σταδιακά να συγκεκριμενοποιηθούν και ενοποιηθούν ως άξονας της *Τριλογίας* και του *Περιμένοντας τον Γκοντό*.

Κατ' αρχήν πρέπει να πούμε ότι ο Beckett, μορφοποιώντας τους ήρωές του ως *clochards*, έφερε «έξω» αυτό που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο είχαν «εσωτερικεύσει» οι άμεσοι λογοτεχνικοί του πρόδρομοι, ό,τι δηλαδή προσπάθησαν εκείνοι να υποβάλλουν στο βάθος των χαρακτήρων ή των βιβλίων τους αυτός το επανασωματοποίησε, όπως ταιριάζει άλλωστε στην μεγάλη παράδοση του μπουφόνου και του κλόουν. Έτσι, ο *clochard* εδώ σημαίνει κατ' αρχήν την έντονη και χωλή, συχνά ανόητη και γελοία σωματικότητα των μπεκετικών ηρώων, όπως ακριβώς του κλόουν στο τσίρκο, και αντίστοιχα και η μπεκετική γλώσσα έφερε αυτό το είδος της υλικότητας που αντιστοιχεί σε μια τόσο γκροτέσκα, σωματική φιγούρα. Περαιτέρω, όπως και στον *Ανιψιό*, ό,τι βρίσκεται στο βάθος ενός ανάλογου περιβλήματος, είναι ο «τρελός».¹⁹⁰ Η φιγούρα του «τρελού» κυριαρχεί στο έργο του

¹⁸⁸ Ο διάσημος ορισμός του Jean Anouilh σε μια εγκωμιαστική - τη μοναδική - κριτική για την πρώτη παράσταση του *Γκοντό* το 1953: «*The music-hall scetch of Pascal' s 'Pensées' as played by the Fratellini clowns*». Μτφρ. Ruby Cohn, στο *Samuel Beckett, The Critical Heritage*, επιμ. Lawrence Graver, Raymond Federman, Routledge & Kegan Paul, Λονδίνο, Χένλεϋ και Βοστώνη, 1979, σελ. 9. Στην πραγματικότητα, οι πρώτοι, πρωτοποριακοί αλλά και «αθώοι» μελετητές του Beckett, η Ruby Cohn και ο Hugh Kenner, επισήμαναν την έντονη παρουσία του κλόουν ή την παράδοση του «τρελού»

¹⁸⁹ Βλ. για παράδειγμα την διάσημη κριτική της Vivian Mercier στο 'New Statement' για την *Τριλογία*, ήδη το 1955, στο *Samuel Beckett, The Critical Heritage*, ο.π., σελ. 70-73

¹⁹⁰ Πραγματικά, στο έργο του Beckett «είναι όλοι *clochards*», έτσι που ο Jan Kott εύλογα έφτασε στην διάσημη μπεκετική ανάγνωσή του *Αηρ* και ο Peter Brook εν συνεχεία στην διάσημη μπεκετική παράστασή του (1971). Βλ. C. J. Ackerley και S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett, A Reader' s Guide to his Works, Life and Thought*, Grove Press, Νέα Υόρκη, 2004, σελ. 523, οι οποίοι επισημαίνουν ότι «ο *Αηρ* έμεινε με τον *ΣΜ* μέχρι το τέλος», αφού τον ξαναδιαβάζει κρατώντας σημειώσεις ακόμα και στα 1983, και θεωρούν ότι ο Beckett το κατέστησε έργο της εποχής του όπως ο Joyce τον *Αμλετ* μια γενιά πριν. Να υπενθυμίσουμε ότι οι ήρωες της *Τριλογίας* είναι όλοι γέροι. Ο Beckett γνώριζε πολύ καλά την παράδοση του «τρελού» και η χρήση της εκ μέρους του ήταν τέτοια

τόσο ως ανατρεπτική αφηγηματική «τακτική», όσο και ως αφηγηματικός τόνος, το είδος της επί σκηνής προφορικότητας.

Η κίνηση του Beckett να θέσει «κυριολεκτικά», δηλαδή σωματικά, τις παγιωμένες συνδηλώσεις του «τρελού», είναι συνολική. Έτσι, προκειμένου ο clochard του να «φιλοσοφήσει» απρόσκοπτα - ο clochard σχολιάζει παρά ζει -, η αδράνεια, το «εκτός δράσης», γίνεται κι αυτό κυριολεξία, «σωματοποιείται» δηλαδή ως κατ' εξοχήν σωματική δυσκινισία/ακινήσια.¹⁹¹ Μέσα από αυτή την σωματοποίηση της αδράνειας, όχι μόνο ανοίγει ακραία ο χώρος για τον σχολιασμό και τον εσωτερικό μονόλογο, αλλά ο χώρος αυτός του - απομονωμένου πλέον από κάθε κοινότητα - «τρελού», όταν καταλαμβάνει αποκλειστικά την αφήγηση, στρέφεται στον εαυτό του και οδηγεί εν τέλει σε έναν από τους σημαντικότερους μπεκετικούς τύπους, στον εγκλωβισμό στις «ανατρεπτικές» λέξεις, που μένουν κενές μέσα στον αυτοαναπαραγωγικό τους πληθωρισμό.

Περαιτέρω, ο Beckett είδε από πολύ νωρίς τον συσχετισμό της «τρέλας» με την τρέλα και, ανάλογα, τον έφερε κι αυτόν σε μια κυριολεξία, σε έναν υπερβολικό φωτισμό. Οι clochards του, χωρίς να είναι τρελοί, βρίσκονται συχνά σε άσυλα, όπως ο Μέρφου όπου και συναντά τον κύριο Ένδον, ή ο Μακμάν στο πλέον χαρακτηριστικό, τελικό

που από ένα σημείο και μετά προσπάθησε μάλλον να την αποκρύψει. Έτσι, λ.χ., κατά την μετάφραση του Γκοντό στα αγγλικά, αφαίρεσε αυτό που λέει κάποια στιγμή ο Εστραγκόν: «*Nous naissons tous fous. Queleques-uns le demeurent*».

¹⁹¹ Ο Μολλόυ/Μόραν ξεκινάει/καταλήγει σε ένα κρεβάτι αφού του παραλύει ένα ένα πόδι και στο τέλος μπορεί μόνο να σέρνεται, ο Μαλόν παραμένει αποκλειστικά στο κρεβάτι κι αφηγείται από εκεί, σταδιακά παύει να κουνά και τα χέρια και σβήνουν και η ακοή και η όραση, ο Μαχούντ είναι μόλις ένα κεφάλι με κορμό σε ένα πυθάρι που σταδιακά παύει να γυρνάει τον λαιμό, η φωνή του *Ακατανόμαστου* δεν έχει καν σώμα - σε μια σταδιακή απομείωση του σώματος/αδρανοποίηση που σηματοδοτεί την *Τριλογία* ως μια πορεία προς τα «έσω». Αλλά και στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* δεν συμβαίνει τίποτα και μετά βίας υπάρχει μια μηχανική κίνηση, η Γουίνι των *Ευτυχισμένων Ημερών* είναι σφηνωμένη σε έναν λόφο από χώμα κ.ο.κ. Όπως αναφέρει ο Ronald Hayman, «*Το επίτευγμα του «Περιμένοντας τον Γκοντό» είναι ότι όσο κανένα άλλο έργο αποκρυσταλλώνει την αδράνεια σε δραματική δράση*», παραθέτοντας και το διάσημο σχόλιο της Vivian Mercier για τις δύο πράξεις του έργου: «*Δεν συμβαίνει τίποτα, τίς*». Ο Hayman συνδέει σωστά την αδράνεια με τον μονόλογο του μπεκετικού «μυαλού». Βλ. Ronald Hayman, *Samuel Beckett*, Heinemann, Λονδίνο, 1980, σελ. 4, 32-33. Είναι χαρακτηριστικό ότι η κριτική δεν συνδέει ποτέ αυτό το σχήμα με τον «τρελό», αλλά μόνο με το προσφιλές για τον Beckett καρτεσιανό cogito - η διατριβή του Beckett ήταν πάνω στον Descartes. Η *Τριλογία* όντως στηρίχτηκε πάνω στην μπεκετική πρόσληψη της διάκρισης σώματος/πνεύματος από τον Descartes, στην, όπως έχει εύστοχα ειπωθεί, «*κεντρική εικόνα του μπεκετικού χαρακτήρα ως ένα μυαλό που υποφέρει παγιδευμένο σε ένα αποσυντιθέμενο σώμα, που προσπαθεί να προσδώσει νόημα σε έναν κόσμο χωρίς νόημα*» (David Pattie, *beckett and bibliography*, στο «Palgrave Advances in Samuel Beckett studies», επιμ. Lois Oppenheim, Palgrave Macmillan, New York, 2004, 233). Ωστόσο, ο Beckett βλέπει καλά την δυνατότητα σύνδεσης, και επιλέγει σε όλα ανεξαιρέτως τα έργα του τον μη δρώντα clochard προκειμένου ακριβώς να «μιλήσει» ένα «αντι-cogito». Πρόκειται για προγραμματική κίνηση, λ.χ. στον Μολλόυ ή στον Μαλόν δεν υπάρχει κανένας λόγος που τα πόδια παύουν να κινούνται. Λέει ο Μολλόυ: «*I cannot stoop, neither can I kneel, because of my infirmity, and if I ever stoop, forgetting who I am [στη προγενέστερη γαλλική έκδοση oublieux de mon personnage], make no mistake, it will not be me, but another*». Βλ. John Fletcher, *The Novels of Samuel Beckett*, Chatto & Windus, Λονδίνο, 1964, 130-131

μέρος του *O Μαλόν πεθαίνει* – πιθανότατα και ο Μολλόν και ο Μαλόν στο κρεβάτι του απροσδιόριστου δωματίου τους. Υπάρχει μια ένταση της σχέσης του «τρελού» με τον τρελό, πρωταρχική στη δομή του μπεκετικού έργου, που θα αναλύσω παρακάτω. Αυτό που μπορεί να ειπωθεί εδώ είναι ότι ο μπεκετικός «τρελός» αφηγητής/αφηγούμενος της *Τριλογίας*,¹⁹² συγχρόνως με την βαθύτερη «αλήθεια» που υποβάλει για την ανθρώπινη φύση αλλά και τα επιμέρους οξυδερκή και ειρωνικά σχόλια, εκλαμβάνεται δικαιολογημένα από τον περίγυρο και τον ίδιο τον αναγνώστη ως καθυστερημένος ή τρελός – αφού δεν μπορεί να αντιληφθεί στοιχειώδη πράγματα, όπως, για παράδειγμα ο Μολλόυ, σε ποια πόλη βρίσκεται ή να απαντήσει στις ερωτήσεις του αστυνομικού πως τον λένε, ή πως λένε τη μάνα του, ή ο Μαλόν αν είναι μέρα ή νύχτα κ.ο.κ.¹⁹³ Ο Beckett δηλαδή, ολοκληρώνει την ενοποίηση «τρέλας» και τρέλας που θέτει ο Diderot, οι οποίες δεν περιορίζονται πια σε διακριτά μέρη των ηρώων αλλά τους δομούν «εξ αδιαιρέτου».

Ο ίδιος ο *clochard* εν τέλει ως μορφή, σε μια κίνηση συνολικά ανάλογη του Diderot, αποτελεί μια επινόηση που συγγέει «τρελούς», τρελούς, μπουφόνους και κλόουν, συμπυκνώνοντας την παραδεδεγμένη επιρροή των επίκαιρων Σαρλό, Χοντρού-Λιγνού, μιούζικ χωλ και βωντβίλ με την εξπρεσιονιστική ρίζα του ζητιάνου – ο Beckett, που δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στη βασική τεχνική του είναι εξπρεσιονιστής, επανασύνδεσε την εξπρεσιονιστική τεχνική με τον μπουφόνο και τον κλόουν, σε άλλη μία κίνηση «φωτισμού» που του επέτρεψε ένα διακριτό ύφος και τόνο από την καφκική του επιρροή.¹⁹⁴ Η φιγούρα του *clochard* εγγράφεται επομένως στη μεγάλη παράδοση που έχει δειχτεί.

¹⁹² «the narrator/narrated», έκφραση του ίδιου του Beckett σε επιστολή του. Βλ. Hugh Kenner, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1973, σελ. 94

¹⁹³ Η τακτική αυτή πρέπει να ενταχθεί στην παραδοσιακή χρήση του «τρελού» στο μυθιστόρημα, όπως την αναλύει ο Bakhtin, την «ακατανοησία» του «χαζού» ή «αφελούς» ήρωα, που ανοικειώνει (παραδοξοποιεί κατά τον Bakhtin) δεδομένες θέσεις ή το σε κάθε εποχή «νόημα της ζωής». (Βλ. Bakhtin, «Ο Μυθιστορηματικός Λόγος», ο.π., σελ. 281-284). Ωστόσο, σε αντίθεση με την παραδοσιακή αυτή λειτουργία, η προγραμματική μπεκετική χρήση σκοπεύει στο αδιέξοδο και όχι στην ανατροπή ή την υποβολή μιας αντίθετης ή παράδοξης οπτικής.

¹⁹⁴ «Ζητιάνους-Φιλόσοφους» τους αποκαλεί αρχικά η Ruby Cohn στο *Plays and Player in the Plays of Samuel Beckett*, Yale French Studies, No. 29, The New Dramatists. (1962), 43-48, και παραθέτει εν συνεχεία το γνωστό κομμάτι απ' τον *Γκοντό*: «*Vla: Charming evening we are having/ Estr: Ungorgettable/ Vla: And it's not over/ Estr: Apparently not/ Vla: It's only beginning/ Estr: It's awful/ Vla: Worse than the pantomime/ Estr: The circus/ Vla: The music-hall/ Estr: The circus*». Ο Beckett γνωρίζει πολύ καλά τον μπουφόνο. Η έναρξη της λογοτεχνικής του καριέρας (*Assumption*, 1929) έχει ως εξής: «*He could have shouted and could not. The buffoon in the loft swung steadily on his stick and...*». Όπως επισημαίνει η Cohn (*The Comic Gamut*, ο.π., 216), στο γαλλικό πρωτότυπο του *Godot* ο Λάκυ, που χορεύει, «σκέφτεται» και παρωδεί όλη την δυτική μεταφυσική, αναφέρεται από τον Πότζο ως σύγχρονος μπουφόνος, λέξη που απαλείφεται στην αγγλική μετάφραση. Πρέπει να σημειωθεί ότι το ύφος του Beckett τοποθετείται κατά κανόνα απ' τους μελετητές στο γκροτέσκο, με παράκαμψη του

Στο άρθρο του *Beckett and bibliography*, ο David Pattie (ο.π.) ομαδοποιεί τρόπον τινά τις κριτικές προσλήψεις του μπεκετικού έργου σε δύο μείζονες κατηγορίες: στις αναγνώσεις εκείνες που συγκροτούν το υπαρξιστικό/ανθρωπιστικό στρατόπεδο - και παράλληλα, θα λέγαμε τον θεωρούν λίγο πολύ ως τον «τελευταίο μοντερνιστή» - και σε εκείνες που συγκροτούν το στρατόπεδο των μεταμοντέρνων. Ο μελετητής βεβαιώνει πως και οι δύο αναγνώσεις μπορούν να υποστηριχτούν εξίσου ισχυρά από το έργο του Beckett και κυρίως ότι, εν τέλει, οι δύο αυτές κατηγορίες, αν και συχνά στάθηκαν πολεμικές η μία απέναντι στην άλλη, δεν θα πρέπει να θεωρούνται ούτε ασυμβίβαστες ούτε τόσο διαφορετικές στην ουσία τους. Αν υπάρχει κάτι που τις ενώνει, δεν είναι άλλο από την αδυναμία εγκαθίδρυσης ενός νοήματος στο κέντρο της «ύπαρξης» από την μια, ανεξάρτητα αν υφίσταται, μεταφυσικώς μιλώντας, ένα τέτοιο ή όχι, που αντιστοιχεί με την αδυναμία συγκρότησης ενός «εαυτού» ως αυτούσιο νόημα πέρα από τις λέξεις/λόγους, από την άλλη.

Σήμερα ο Beckett θεωρείται παγίως ο πρωτοπόρος λογοτέχνης σε ό,τι λογίζεται ως «μεταμοντέρνο» στη λογοτεχνία – ή, όπως το θέτει η Patricia Waugh, στην αισθητική μετάβαση από τον υψηλό μοντερνισμό προς τον πρώιμο μεταμοντερνισμό.¹⁹⁵ Κατά την ορθότερη, ίσως, έκφραση του Richard Begam, πρωτοπόρος στο «τέλος της νεωτερικότητας».¹⁹⁶ Στο κεφάλαιο αυτό, επιλέγω να θίξω το κεντρικότερο σημείο στον νέο αυτό τρόπο – και - λογοτεχνικής σκέψης που αποτελεί και τον βαθύ κοινό παρανομαστή των διαφόρων τάσεων της, που υπήρξε η κατάλυση της έννοιας του «εαυτού», και εν τέλει του υποκειμένου – το τέλος της «φιλοσοφίας του υποκειμένου» όπως συνοψίζει και ο Begam (13). Αν το λογοτεχνικό υποκείμενο των αρχών του 20^{ου} αιώνα που είδαμε βίωσε την ένταση της αντίφασής του στη σχέση του εαυτού του με την κοινότητα, διατηρώντας μάλιστα έναν «καθαρό» προσωπικό χώρο ως «ρομαντικό» κατάλοιπο, ωστόσο αυτή η παλινδρόμηση αποτέλεσε ένα είδος προσδιορισμού, μια θέση που μπόρεσε να του αποδώσει μιαν υπόσταση και την – συχνά υπόγεια - αίσθηση ότι πάντως, ένα «νόημα» που το νομιμοποιεί ως υποκείμενο

εξπρεσιονισμού που είναι πια εκτός μόδας. Ο Musgrave λ.χ. εισάγει την έννοια του «αφηρημένου γκροτέσκου» προκειμένου να προσδιορίσει την (καινοτόμο) θέση του Beckett, στηριζόμενος υφολογικά στις *Μαριονέτες* του Kleist τις οποίες ο Beckett διαβάζει ξανά και ξανά, αλλά και στην έννοια του γκροτέσκου του Wolfgang Kayser ως «αποξένωση». Ωστόσο το αφηρημένο γκροτέσκο αποτέλεσε κύρια εκφραστική στρατηγική του εξπρεσιονισμού. Βλ. David Musgrave, «The Abstract Grotesque in Beckett's Trilogy», στο *Beckett Today/ Aujourd' hui, After Beckett/ D' Apres Beckett*, επιμ. Anthony Uhlmann, Sjeff Houppermans, Bruno Clement, Άμστερνταμ/Νέα Υόρκη, 2004, 371-385

¹⁹⁵ Patricia Waugh, «Postmodernism» στο *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume IX Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*, ο.π., 296

¹⁹⁶ Richard Begam, *Samuel Beckett and the End of Modernity*, Stanford University Press, Στάνφορντ, 1996

εγκαθιδρύθηκε με αυτήν του την συνολική θέση, έστω και στην οριακή περίπτωση του Kafka με την μη αποκρυπτογράφηση του «νοήματος», τη μη συμφιλίωση με την αντίφαση.¹⁹⁷ Για τους ήρωες του Beckett δεν υφίσταται τέτοια θέση, η ίδια η απόσταση από την κοινότητα μοιάζει διαρκής σκοπός, αντίθετα μάλιστα, τα αφηγήματα που επινοούν αυτοί οι ήρωες του – περσόνες του εαυτού τους πάντα κι οι ίδιες εκτός της κοινότητας – δεν αποτελούν παρά προσχήματα «για να μη μιλήσουν για τον εαυτό τους», ο οποίος είναι και ο τελικός σκοπός του νέου «τρελού».¹⁹⁸ Ότι εγκαινιάζεται εδώ, είναι μια προσπάθεια απόλυτης στροφής προς τον «καθαρό εαυτό», όχι όμως με την πρόθεση της επανίδρυσης ενός «ρομαντικού» αυτόνομου υποκειμένου, αλλά με την πρόθεση της διάλυσής του. Ο «τρελός»-εαυτός καλείται αλλά αποτυγχάνει να αυτοοριστεί στην βάση της μεταφυσικής του νομιμοποίησης η οποία εν τέλει θα ήταν ο ίδιος αυτός ο εαυτός (το καρτεσιανό *cogito* στη θεϊκή του καταγωγή, ένας *εαυτός-Χριστός* - που είναι ο πρώτος «τρελός») – ένα είδος τελικής αυτονομίας που χρησιμοποιεί το θεολογικό μοντέλο για να το ακυρώσει και έτσι να αποτύχει κι η ίδια.¹⁹⁹ Τούτο συμβαίνει, όπως θα δούμε παρακάτω, με την διάρρηξη της σχέσης του «τρελού» με την θεϊκή φωνή που του μεταφέρει την «αλήθεια» - εδώ για τον ίδιο του τον εαυτό πέραν κάθε κοινωνικής διάστασής του -, αφού ο Beckett ξαναγυρνά για να εκμεταλλευτεί υπό ένα νέο πρίσμα τις πλούσιες

¹⁹⁷ Μια τέτοια διαφορά με τον Kafka, ο οποίος πιστεύει εν τέλει στην ύπαρξη του Πύργου, βλέπει και ο Günther Anders για τον οποίον ο Γκοντό χάνει τελικά το θρησκευτικό του, με την ευρεία έννοια, νόημα – και γίνεται μια «μηχανική» πίστη. Βλ. Γκύντερ Άντερς «Είναι χωρίς Χρόνο, Σχετικά με το έργο του Μπέκετ *Περιμένοντας τον Γκοντό*» [1954], μετφρ. Μ. Φραγκόπουλος, στο *Σάμουελ Μπέκετ, Περιμένοντας τον Γκοντό*, Ύψιλον, Αθήνα, 1994, σελ. 107-126. Ο ίδιος ο Beckett το είχε θέσει ως εξής για τον τοπογράφο: «*The Kafka hero has a coherence of purpose. He is lost but he is not spiritually precarious, he is not falling to bits. My people seem to be falling to bits....In the last book - 'L' inimmable' - there 's complete disintegration. No 'I', no 'have', no 'being'.*». Από την συνέντευξη στον Israel Shenker, ο.π. Αυτή η απώλεια «νοήματος» ως «μεγάλης αφήγησης», τίθεται και ως η διαφορά της λογοτεχνίας του μοντερνισμού και του μεταμοντέρνου από την Linda Hutcheon στο *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1990, σελ. 6

¹⁹⁸ Η Ruby Cohn επισημαίνει πως ο μπεκετικός ήρωας, ως «τρελός» και μπουφόνος αρνείται κάθε κοινωνικό ρόλο, και στην εμμονή με τον εαυτό του αποτελεί ένα εξιλαστήριο θύμα που δεν μπορεί να φέρει κάθαρση σε κανέναν, πολύ περισσότερο στον ίδιο του τον εαυτό (*The Comic Gamut*, ο.π., 284)

¹⁹⁹ Η σχέση του μπεκετικού έργου με την θρησκεία αποτελεί ένας από τα πιο δυναμικά κομμάτια των μπεκετικών σπουδών της τελευταίας ειδικά δεκαετίας, δεδομένου ότι και ο ίδιος ο Beckett είχε παραδεχτεί ότι υπήρξε δεινός γνώστης της χριστιανικής μυθολογίας την οποία και χρησιμοποίησε. Όπως αναφέρει η Mary Braden, ο Beckett χρησιμοποίησε τις πολυάριθμες βιβλικές ή άλλες σχετικές αναφορές συνήθως με ένα «πείραγμα» της θρησκευτικής γλώσσας ή του «σεναρίου» και συχνά μέσα σε συμφραζόμενα που δίνουν μια ειρωνική διάθεση – που ενίοτε φτάνει μέχρι και την παρωδία ή τη γελοιοότητα. Βλ. Mary Braden, *Samuel Beckett and the Idea of God*, ο.π., 43. Σε ένα μεταγενέστερο κείμενό της όπου ανασκοπεί όλη την βιβλιογραφία για τον Beckett και τον Θεό, η Braden αναγνωρίζει ότι τούτη η σχέση δεν είναι μονοσήμαντη και ότι ο Beckett δεν απορρίπτει απλά μέσα από την ειρωνία ή την παρωδία τη θεϊκή φωνή, αφού σε πολλές περιπτώσεις οι αναφορές στη χριστιανική μυθολογία εκφράζουν ξεκάθαρα - ή έστω επιτείνουν - την απελπισία και το ανθρώπινο πάθος. Βλ. Mary Braden, «beckett and religion» στο *palgrave advances in Samuel beckett studies*, ο.π., 154-169

χριστιανικές συνδηλώσεις του «τρελού». Η αποτυχία για εγκαθίδρυση ενός τέτοιου αφ' εαυτού και εν εαυτώ «νοήματος εαυτού» στο μπεκετικό έργο, έθεσε σε ριζική αμφισβήτηση τις μέχρι τότε έννοιες υποκειμένου, αφήνοντας πίσω τη γλώσσα να ταυτίζεται με το «έσω» ως κενή νοήματος, και άρα ένα ανεξάντλητο παιχνίδι λέξεων όπως κι ο ίδιος ο «εαυτός»: μια *φωνή* που μιλάει λέξεις. Πρόκειται για την εμβολή του «τρελού» στο πάλαι ποτέ *cogito*, όπου ενώ αυτό καθ' εαυτό καλείται να επιβεβαιώσει την σχέση του με το θείο «συγγραφέα» του, μια σχέση υποκειμένου-αντικειμένου, ο «τρελός», λόγω της δικής του φύσης ως καλλιτέχνη και καλλιτεχνήματος, διαλύει την διάκριση υποκειμένου και αντικειμένου καθιστώντας εν τέλει το ίδιο το *cogito* «θείο», τουτέστιν καταργώντας το θείο και μαζί όμως έτσι την υπερβατική νομιμοποιητική βάση του «εαυτού» του, του οποίου και καθίσταται αποκλειστικός «συγγραφέας» με ό,τι συνεπάγεται αυτό.²⁰⁰ Το αδιέξοδο οφείλεται, ωστόσο, όχι απλά στην λειτουργία του «τρελού», αλλά στο ότι ο μπεκετικός «τρελός» δεν μπορεί να επανεπιβεβαιώσει με την τυπικά ψευδοανατρεπτική του μέθοδο το *cogito*, ακριβώς επειδή δεν ακούει πια την θεική φωνή της «αλήθειας», το οποίο και κλονίζει την «ταυτότητά» του ως «τρελού». Για πρώτη φορά ο «τρελός» δεν ξέρει την αλήθεια. Με την κατάργηση του «ουσιακού» υπόβαθρου του εαυτού μέσω του «τρελού», ο Beckett «άνοιξε» και τη δυνατότητα ενός *εαυτού ως παράσταση*, περφόρμανς, κυριολεκτική στα θεατρικά έργα, ή λεκτική/αφηγηματική στα πεζά, κάτι που με τη σειρά του οδήγησε στην σύγχυση των ορίων πραγματικού και φανταστικού, ύπαρξης και αφήγησής της - όπως ακριβώς το θέλει άλλωστε η παράδοση του «τρελού». Οι αναγνώσεις αυτές συμπληρώνονται με μία ακόμα εκδοχή της κατάργησης του «αυθεντικού» εαυτού, την *επανάληψη* [repetition], που, κατά τη γνώμη μου, ο Beckett επέφερε με την (μπεργκσονική) χρήση του αστείου του μπουφόνου και του κλόουν, ολοκληρώνοντας έναν πρώτο πυρήνα που ανέλαβε η μεταμοντέρνα λογοτεχνία.

II. Η σχέση του Beckett με τη φιλοσοφία υπήρξε ανοικονόμητη αλλά και καθοριστική. Όπως αναφέρει στο βιβλίο του *Beckett's Books, A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar Notes'* ο Matthew Feldman, ο Beckett επιδίωξε μια γνώση της δυτικής φιλοσοφίας από τους προσωκρατικούς μέχρι τον 19^ο αιώνα ως

²⁰⁰ Ο Begam αναλύει την παράδοση του μεταδομισμού μέσα από τον Nietzsche και τον Heidegger ως ριζικά αντικαρτεσιανή, απέναντι δηλαδή στον καρτεσιανό διαχωρισμό υποκειμένου και αντικειμένου (ο.π.,σελ. 17-21). Το παιχνίδι του «τρελού» συνίσταται ακριβώς στην σύγχυση αυτού του διαχωρισμού

σύστημα, και εξ αυτού διάβασε λίγους σχετικά φιλοσόφους στο πρωτότυπο και περισσότερο συστηματικές αναγνώσεις της ιστορίας της φιλοσοφίας.²⁰¹ Σ' αυτό ακριβώς το πλαίσιο, μπορεί κανείς να συμφωνήσει με τον Richard Begam ότι ο Beckett δεν επιτέθηκε στην δυτική μεταφυσική βάσει μιας ορισμένης – μεθοδολογικά – θέσης, όπως το ήθελαν οι πιο στρατευμένες «μεταμοντέρνες» αναγνώσεις του, αλλά εμπλεκόμενος σε μια «αισθητική του παιχνιδιού» που του επέτρεψε να παίξει αμφίσημα με το σύστημα των παραδεδομένων εννοιών και λόγων, κυρίως της φιλοσοφίας, της ψυχανάλυσης και ψυχοπαθολογίας και της χριστιανικής θρησκείας, ακριβώς όπως το έκανε πιο «ερασιτεχνικά» η παραδοσιακή ρητορική του μπουφόνου και του «τρελού». Ο Beckett κράτησε εκτεταμένες – πάνω από πεντακόσια φύλλα – σημειώσεις από τα πολυσχιδή διαβάσματά του κατά τον μεσοπόλεμο, και δήλωσε ότι σταμάτησε να κρατά με τη συγγραφή του *Watt*, όταν αναγνώρισε την άγνοιά του «αποκηρύσσοντας» την πολυμάθειά του, για να πει σε μια άλλη ευκαιρία: «*I' m no intellectual. All I am is feeling. 'Molloy' and the others came to me the day I became aware of my own folly. Only then did I begin to write the things I feel*».²⁰² Η ερασμιακή αυτή θέση, της οποίας γίνεται συχνά επίκληση από την κριτική για οποιοδήποτε άλλο λόγο εκτός από αυτό που πραγματικά σημαίνει, δείχνει στην πραγματικότητα πόσο ταυτισμένος ήταν ο Beckett με την παράδοση του «τρελού», και πρέπει να ληφθεί όχι ως μια απλά σχηματική δήλωση, αλλά ως πραγματικός άξονας της δομής της *Τριλογίας*. Ο Beckett κατόρθωσε να καταλήξει στη δική του ποιητική συστηματοποιώντας και αφομοιώνοντας τα – όχι και τόσο αποκηρυγμένα - διαβάσματα αυτά μέσα σε μια υπερδομή που «έδωσε» την *Τριλογία* και που, κατά την άποψή μου, όπως θα αναλυθεί πιο κάτω, αποτελείται από την σχέση του «τρελού» με τον τρελό και αυτών των δύο με τον Χριστό και τον Θεό, πάνω στο στερεότυπο που θέλει τον «τρελό» και τον τρελό να γνωρίζουν την «αλήθεια» ως «φωνή» του Θεού, αλλά και την ερασμιακή ανάγνωση του Παύλου που θέλει τον Χριστό ως τον πρώτο «τρελό», για χάρη του οποίου υποφέρουν όλοι οι (αθώοι) «τρελοί».

Ήδη τα πρώτα δύο μυθιστορήματα του Beckett, έθεσαν αρκετά ξεκάθαρα το βασικό θέμα: ο Μέρφυ, ήρωας του ομώνυμου έργου (*Murphy*, 1938), ένας «σολιμιστής», όπως αναφέρεται, προκειμένου να «ξεφύγει» από τον κόσμο πιάνει δουλειά ως νοσοκόμος σε ένα άσυλο τρελών. Εκεί, παρατηρεί τους τρελούς - και ο

²⁰¹ Matthew Feldman, *Beckett's Books, A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar Notes'*, Continuum, Λονδίνο, 2006, σελ. 149

²⁰² Από συνέντευξη στον Gabriel D' Aubarède στο 'Nouvelles Littéraires', στο *Samuel Beckett, The Critical Heritage*, ο.π., 217

αναγνώστης τις κινήσεις (τις τρεις ζώνες) του μυαλού του - και εν τέλει φτάνει να απορρίψει τον σολιψισμό του και να δει την τρέλα ως μια εναλλακτική δυνατότητα της συνειδητής ύπαρξης, που οδηγεί προς το «εσωτερικό». Παίζει σκάκι με τον αγαπημένο του τρόφιμο κύριο Ένδον και στην κορυφαία σκηνή προς το τέλος, όταν έχει κατανοήσει ότι του είναι αδύνατον να περιπέσει σε μια «κατατονική ευδαιμονία», να γίνει τρελός έχοντας όμως συνείδηση του γεγονότος,²⁰³ παραιτείται από την παρτίδα «*with a fool's mate in his soul*» [το ματ του «τρελού» είναι το συντομότερο δυνατό ματ, σε δύο κινήσεις, κάτι μεταξύ απόλυτης ανοησίας και απόλυτης παραίτησης για αυτόν που το υφίσταται] για να πεθάνει λίγο πιο μετά.²⁰⁴ Το *Murphy* δείχνει ακριβώς την σχέση του «τρελού» με τον τρελό όπως σκοπεύει να την αντιμετωπίσει ο Beckett, την αναζήτηση δηλαδή ενός μοντέλου για την ενοποίησή τους, επιβεβαιώνοντας την σωστή ανάγνωση εκ μέρους του της αλυσίδας συνείδηση/«τρέλα»/τρέλα. Όπως σημειώνει και ο Begam, πρόκειται για μια προσπάθεια του Μέρφυ να καταδυθεί στο εσωτερικό, στον «εαυτό», με τον Beckett να δημιουργεί ένα «*cogito, demens sum*» και να θέτει σε κρίση το περίφημο χωρίο του Descartes που απέκλεισε την τρέλα ως δυνατότητα λόγου προκειμένου να ορίσει την αυθεντία του *cogito*, και στο οποίο στηρίχθηκε αργότερα η ανάλυση του Foucault για τον θεωρητικό εξοβελισμό της τρέλας κατά την «κλασική εποχή» (Begam, 43-47, 51-54).

Όσον αφορά τον *Watt* (1944), όπως αναφέρει ο Ralph Bisschops, οι μελετητές έχουν θεωρήσει γενικά ότι ο ομώνυμος ήρωας είναι τρελός και η ιστορία του είναι η - συχνά ακατανόητη - ιστορία ενός διανοητικώς διαταραγμένου μυαλού. Ωστόσο, παρατηρεί ότι η τρέλα στο εν λόγω έργο αποτελεί μια προσπάθεια επαφής με την «*δημιουργική δύναμη του Είναι*». Και σημειώνει την παρατήρηση του Aldo Tagliaferri ότι την στιγμή που σχεδόν όλα τα ονόματα στα μυθιστορήματα του Beckett αρχίζουν από 'M', αν αντιστρέψει κανείς το 'W' του ονόματος του ήρωα, έχει το *Mat*, που στα αρχαία γαλλικά σήμαινε τον «τρελό» και που στα Ταρώ ήταν το όνομα εκείνης της κάρτας που σήμερα στην τράπουλα είναι αντίστοιχα ο «τρελός» ή «τζόκερ» - με την μορφή ενός γέρου που τον δαγκώνει ένα γεράκι στο πόδι, εικόνα

²⁰³ Chris Ackerley, «THE UNCERTAINTY OF SELF: Samuel Beckett and the Location of the Voice» στο *Beckett Today/ Aujourd' hui, After Beckett/ D' Apres Beckett*, ο.π., σελ. 4, 9

²⁰⁴ «*The last Mr. Murphy saw of Mr Endon was Mr. Murphy unseen by Mr. Endon. This was also the last Murphy saw of Murphy*» Samuel Beckett, *Murphy*, Grove Press, Νέα Υόρκη, 1970, σελ. 250. Ο αφηγητής σχολιάζει τις κινήσεις της παρτίδας με παιγνιώδη σχόλια σε υποσημειώσεις στο τέλος της σελίδας, στο στυλ του «τρελού», σε ένα δε από αυτά αναφέρεται στο Καφέ της Ρεζάνς, όπου άλλωστε και ο Ραμώ σχολιάζει τους σκακιστές που παίζουν εκεί (ο.π., σελ. 244).

που επανέρχεται συχνά παραλλαγμένη στο έργο. Στον συμβολισμό των Ταρώ, η εικόνα αυτή σημαίνει κλείσιμο ενός κύκλου και επιστροφή στη σοφία, δηλαδή τον Θεό, που στο έργο φαίνεται να είναι η έλευση του Βατ, ως υπηρέτη, στο - ακατάληπτο, εκτός τόπου και χρόνου - σπίτι του κύριου Νοτ [Mr Knott],²⁰⁵ αλλά και στο ίδιο το άσυλο που καταλήγει ο ήρωας στα τελευταία κεφάλαια μετά από την αποτυχία να γνωρίσει οτιδήποτε για τον κύριο Νοτ. Εδώ, σε αντίθεση με τον Μέρφυ, «τρελός» και τρελός αρχίζουν να συμπίπτουν, ωστόσο κυριαρχεί μάλλον ο δεύτερος. Όπως σημειώνει ο P. J. Murphy, ο Beckett έθεσε στα δύο αυτά πρώτα μεγάλα έργα του όλα τα εντατικά φιλοσοφικά του διαβάσματα του μεσοπολέμου, για να αποκρυσταλλώσει – με πολλές άμεσες, μη «αφομοιωμένες» αναφορές - τον προβληματισμό του για την φύση του υποκειμένου και τη δυνατότητα γνώσης του, θεωρώντας ότι το γνωσιολογικό πρόβλημα που συνδέεται εν τέλει με το τι μπορεί ο άνθρωπος να γνωρίζει για την ύπαρξή του, αποτελεί τον πυρήνα του μπεκετικού έργου. Έτσι, η «θεϊκή» μορφή του κύριου Νοτ για παράδειγμα,²⁰⁶ γίνεται ένα λογοπαίγιο του ονόματος του Kant, δηλαδή «can' t / can not – Mr Knott» - δεδομένου και ότι μόλις πρωύτερα ο Beckett έχει αγοράσει και μελετά το έργο του φιλοσόφου -, υποδηλώνοντας την αδυναμία του Βατ-ανθρώπου να γνωρίσει.²⁰⁷ Η αποτυχία αυτή όμως παρουσιάζεται ήδη από δω και ως αποτυχία της ίδιας της γλώσσας, των λέξεων που παριστούν έναν τρελό ως λόγο.²⁰⁸

Το γνωσιολογικό πρόβλημα, προτού καταστεί υπαρξιακό μέσα από τον «τρελό» και τον κλόουν, βρήκε μια ακόμα πλησιέστερη σε αυτούς τους τελευταίους φιλοσοφική βάση. Όπως παγίως πλέον θεωρείται, ακόμα μεγαλύτερης σημασίας από τον Descartes υπήρξε η επίδραση στο μπεκετικό έργο του σημαντικότερου μαζί με τον Malebranche επιγόνου του, του Arnold Guelineux, τον οποίο ο Beckett επίσης

²⁰⁵ Ralph Bisschops, «Entropie et élan vital chez Beckett» στο *Samuel Beckett Today/Au jourd'hui, Beckett & La Psychanalyse & Psychanalyse*, επιμ. Sjef Houppermans, Άμστερνταμ/Ατλάντα, 1996, σελ. 129. Ο Mr Knott αναφέρεται συνήθως ως μια «θεϊκή» μορφή. Βλ. λ.χ., Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, seuil, Παρίσι, 1969, σελ. 72-73

²⁰⁶ Για τον οποίο ο Βατ όχι μόνο δεν μπορεί να γνωρίσει τίποτα, αλλά τον βλέπει μόλις σαν ματιά στον καθρέφτη, σε μια, όπως δείχνει ο Begam, αναφορά στην *Προς Κορινθίους Α'* του Παύλου για το πώς μπορούμε να γνωρίσουμε το Θεό [βλέπομεν γαρ ἄρτι δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι, 13.12]. (Ο.π., σελ. 78)

²⁰⁷ P. J. Murphy, «Beckett and the Philosophers» στο *The Cambridge Companion to Beckett*, επιμ. John Pilling, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1996, σελ. 224-230, όπου ο μελετητής προχωράει σε μια ευρύτερη ανάλυση του *Watt* με βάση την καντιανή γνωσιολογία.

²⁰⁸ Βλ. την σημαντική ανάλυση του Feldman, ο.π., σελ. 137-146, σε σχέση με την πρωτοποριακή – εν τέλει - «Κριτική της Γλώσσας» του Fritz Mauthner (1923) που ο Beckett διάβασε στον Joyce το 1938, και που συνόψισε την μέχρι τότε θεώρηση της (ανεπάρκειας της) γλώσσας που διαμόρφωσε κι ο ίδιος

μελέτησε συστηματικά και στον οποίο παρέπεμψε ρητά σε διάφορες περιπτώσεις.²⁰⁹ Όπως αναφέρει ο Anthony Uhlmann, ο τρόπος που ο Geulincx απέκλινε από το καρτεσιανό σύστημα, καθόρισε και τις κινήσεις του Beckett.²¹⁰ Για τον Descartes, ο Θεός αποτελεί την εγγύηση της ανθρώπινης γνώσης, και γενικά τη βάση της αυθεντικότητας του cogito. Για τον Geulincx ωστόσο, κεντρική έννοια αποτελεί η *άγνοια* [nescio – δεν γνωρίζω], ο άνθρωπος όχι μόνο δεν ξέρει, αλλά και ούτε μπορεί να γνωρίσει. Μόνο ο Θεός έχει επαρκή γνώση. Έτσι, εκεί που ο Descartes «αδειάζει» το μυαλό του από κάθε βεβαιότητα για να φτάσει τελικά στη γνώση του cogito για τον εαυτό του, ο Geulincx το κάνει μεν για να φτάσει σε μια γνώση του εαυτού, στο *inspectio sui*, που καταλήγει εν τέλει όμως στο *despectio sui*, σε μια αυτοϋποτίμηση αφού ο άνθρωπος δεν μπορεί να γνωρίσει τίποτα. Τούτο, ωστόσο, παραδόξως ενισχύει - σε μια μυστικιστική στροφή του ρασιοναλισμού - το πανταχού παρόν και την παντογνωσία του Θεού ως του μόνου που γνωρίζει, και, εν τέλει, ο Θεός αποκαλύπτεται μέσα από το ασαφές και την ανθρώπινη άγνοια (Uhlmann, 351-352).

Ωστόσο, η σκέψη του Geulincx προχωράει κι άλλο. Όπως αναφέρει ο Alfred Weber, δύο βασικά προβλήματα δεν έλυσε ο Descartes κληροδοτώντας τα στους επιγόνους:

«ποια η σχέση μεταξύ ψυχής και σώματος, πνεύματος και ύλης; Αυτό είναι το οντολογικό πρόβλημα, με το οποίο συνδέεται το ζήτημα που αφορά την προέλευση των ιδεών και την βεβαιότητα της γνώσης. Ποια η σχέση μεταξύ της ψυχής και του Θεού – μεταξύ της ανθρώπινης ελευθερίας από τη μια και της θεϊκής παντοδυναμίας από την άλλη; Αυτό είναι το ηθικό πρόβλημα που συνδέεται με το προηγούμενο».²¹¹

Σύμφωνα με τον Geulincx και τον Malebranche, ο Θεός μεσολαβεί ανάμεσα στην ψυχή με το σώμα που δεν μπορούν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους, και μεταδίδει από την επιθυμία της ψυχής την κίνηση στο σώμα ή, από τις αισθήσεις του σώματος την αντίληψη στην ψυχή. Για τον Geulincx, ο Θεός «δρα εντός μου» και σύμφωνα με τον Malebranche «ο Θεός σκέφτεται εντός μου», είναι «το πραγματικό υποκείμενο των πράξεων και σκέψεών μου».²¹² Κατά τον Geulincx, ακόμα και το να κουνήσει

²⁰⁹ Βλ. σχετικά Matthew Feldman, ο.π., σελ. 118-120. Το έργο του Geulincx άρχισε να μεταφράζεται από τα λατινικά και να εκδίδεται μόλις απ' το 1999 - προφανώς ελέω Beckett.

²¹⁰ Anthony Uhlmann, "A FRAGMENT OF A VITAGRAPH": Hiding and Revealing in Beckett, Geulincx, and Descartes, στο *Samuel Beckett Today/Au jourd'hui, After Beckett/D'après Beckett*, επιμ. Anthony Uhlmann, Sjef Houppermans, Bruno Clement, Άμστερνταμ/Νέα Υόρκη, 2004, 341-356

²¹¹ Alfred Weber, *History of Philosophy*, μτφρ. Frank Tilly, Charles Scribner's Sons, Νέα Υόρκη, 1908, παρ. 54. Έτσι και ο Feldman, ο.π., 134

²¹² Weber, ο.π. Κατά τον συγγραφέα, πρόκειται για έναν μυστικιστικό ντετερμινισμό που, με την αφαίρεση του «θεολογικού περιβλήματος» οδήγησε κατ' ευθείαν στον Spinoza. Ωστόσο, το γεγονός ότι αυτή η ορθολογικοποίηση της ανθρώπινης αδυναμίας οδηγεί όχι σε «επαναστατικές κραυγές», αλλά σε μια ιδιότυπη υποταγή πίστης και αισιοδοξία εμπιστοσύνης, καθιστά μοναδικό τον Geulincx. Βλ. Matthew Feldman, ο.π., σελ. 117-118. Όπως δείχνει ο P. J. Murphy, ο.π., ο Spinoza διατρέχει μαζί με τον Kant το *Murphy* και το *Watt*, και οι δύο αυτοί αποτελούν μαζί με την καρτεσιανή σχολή τον πυρήνα της φιλοσοφικής σκέψης του Beckett.

κανείς το χέρι του ή να περπατήσει, σημαίνει μια θεϊκή παρέμβαση και δημιουργία εντός του σώματος που από μόνο του είναι αδρανές, και το ίδιο ισχύει και για τη λογική σκέψη, την οποία ο «εαυτός» δεν μπορεί να παράγει ή να εξηγήσει την πολλαπλότητά της (Feldman, 120-121, 133). Το *cogito* αποκτά ήδη με τον Geulincx την πρώτη του ρωγή, αφού ούτε αποτελεί αιτία των βουλήσεων του και της σωματικής λειτουργίας του, όντας «απλός θεατής αυτή της μηχανής», ούτε μπορεί να κατανοήσει απόλυτα τον εαυτό του.²¹³ Συνολικά, η εμβληματική σωματική και γνωστική αδυναμία του ανθρώπου, εκφράστηκε από τον ίδιο τον Beckett με τον γνωστό του αφορισμό «*I think anyone nowadays who pays the slightest attention to his own experience finds it the experience of a non-knower, a non-can-er [somebody who cannot]*»,²¹⁴ συνδυασμός των οποίων ίσως αποτελεί και το όνομα «Mr Knott».

Ως ολότητα, αυτό το ιδιότυπο σύστημα σκέψης συνάρμοσε απόλυτα με τον «τρελό» και τον κλόουν, οι οποίοι φαίνεται πως εξ αρχής διέτρεξαν το φαντασιακό του Beckett. Ο «τρελός», για να ξεκινήσουμε από εκεί, διέπεται ακριβώς από την «γνωστική» αντίφαση: ξέρει την «αλήθεια», απ' ευθείας από τον Θεό, του οποίου είναι η φωνή και είναι έτσι «σοφός» στην εκδοχή του Αποστόλου Παύλου όμως, ο «αθώος», φυσικός «τρελός», το μόνο που ξέρει είναι ότι δεν ξέρει τίποτα, επειδή μόνο ο Θεός είναι σοφός – και αυτή είναι η σοφία του, ένα θέμα που προφανώς επαναφέρει στα δικά του συμφραζόμενα ο Geulincx. Ο Beckett σημειώνει αυτήν την αντίφαση και θέτει στο κέντρο της ύπαρξης των ηρώων του. Για πρώτη φορά ίσως, ο «τρελός» δεν ξέρει την αλήθεια. Επειδή η θεϊκή φωνή, η vox, φθίνει μέσα του, γίνεται ακατανόητη. Ωστόσο, αν η ίδια η ύπαρξη του *cogito* νομιμοποιείται εν τέλει κατά τον Descartes επειδή ο Θεός υπάρχει, και χάρη στην ύπαρξή του βεβαιώνομαι εν τέλει και για τη δικιά μου, όπως και για κάθε δυνατή γνώση,²¹⁵ τότε η αγωνία για τη «φωνή», γίνεται αγωνία και για τους καρτεσιανούς όρους ύπαρξης. Πρέπει να σημειωθεί πως και στην περίπτωση του μπεκετικού «τρελού», όπως ακριβώς στην περίπτωση του Ραμό αλλά συγκαλυμμένα τώρα, πρόκειται για «τρελό» που έχει συνείδηση της παράδοσης του «τρελού που ξέρει την αλήθεια», ώστε το να γνωρίζει

²¹³ «Και παρ' όλο που το μυαλό μας δεν είναι εντελώς ανορθολογικό από μερικές απόψεις, όπως την πρόσληψη των ιδεών και την ένωση με το σώμα και την απελευθέρωση του απ' αυτήν την ένωση, γενικά συμπεριφέρεται με έναν αρκετά ανορθολογικό τρόπο, καθώς τούτα τα πράγματα δεν εξαρτώνται από την γνώση ή τη θέλησή του: επειδή είναι κι αυτό ένα δημιουργημένο πράγμα». Απόσπασμα του Geulincx που αντέγραψε αυτούσιο ο Beckett στις σημειώσεις του (βλ. Feldman, ο.π., σελ. 121-122, 133-134). Βλ. ακόμα για την σχέση του Beckett με τον Geulincx και Ackerley και Gontarski, ο.π., σελ. 415-416

²¹⁴ Στην συνέντευξη στον Israel Shenker, ο.π., σελ. 148

²¹⁵ Βλ. Jean-Marie Beyssade, «Descartes» στο *Η Φιλοσοφία, Τόμος Β' από τον Γαλιλαίο ως τον Ζ. Ζ. Ρουσσώ*, επιμ. François Châtelet, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 1985, σελ. 115-122

τώρα ότι είναι ένας «τρελός» που δεν ξέρει τίποτα, οδηγεί είτε στην απελπισία, είτε σε μια αυτογελοιοποίηση, σε έναν πυκνωτικό σχηματισμό της κριτικής που απευθύνει πάντα ο «τρελός» ως εις εαυτόν πια,²¹⁶ και εν τέλει συνολικά σε μια ριζική στροφή του «αποδομιστικού» υλικού του «τρελού» προς τον εαυτό (του), τον οποίον άλλωστε πάντοτε εξέφρασε. Όλο τούτο ο Beckett δεν το έθεσε με μεγάλα εσωτερικά ερωτήματα, αλλά, αρχετυπικά και ειρωνικά έτρεψε πρώτ' απ' όλα την άγνοια της «αλήθειας» σε άγνοια για τους στοιχειωδέστερους προσδιορισμούς του ατόμου, όπως π.χ. στον Μολλοῦ όπως είδαμε για το πώς λένε την μάνα του, την πόλη του, που πάει, αν το έκανε με άντρα ή γυναίκα κλπ.

Ο κλόουν, είναι αυτός που προσέδωσε το αντίστοιχο σωματικό στοιχείο της «άγνοιας», σε ακολουθία μάλιστα του πνευματικού. Όπως αναφέρει ο Donald Macmanus πάνω στην επισήμανση της Welsford ότι ο κλόουν σχολιάζει ως «*μια φωνή έξω και όχι μέσα από τη δραματική πλοκή*», το θόλωμα τούτο του μιμητικού πεδίου μπορεί να εξηγηθεί για έναν από τους δύο παρακάτω λόγους: «*Είτε ο κλόουν έχει περισσότερη συνείδηση από τους υπόλοιπους χαρακτήρες του γεγονότος ότι είναι μέρος της θεατρικής ψευδαίσθησης, ή είναι πολύ βλάκας για να καταλάβει τους κανόνες που διέπουν την δημιουργούμενη ψευδαίσθηση. Με άλλα λόγια, ο κλόουν είναι είτε πολύ έξυπνος είτε πολύ χαζός*» (Macmanus, 2). Πρόκειται δηλαδή πάντα για το δίδυμο των zanni της commedia, ή αλλιώς για μια σχέση του φυσικού και του τεχνητού «τρελού». Στην πραγματικότητα, η λογική της παράστασης του κλόουν στηρίζεται σε έναν συνδυασμό των δύο. Το κλασικότερο «σενάριο» εμφανίζει ένα απλό – για το κοινό – πρόβλημα, που ωστόσο ο κλόουν αδυνατεί να ξεπεράσει, για να καταλήξει με μια αναπάντεχη λύση που επαναθέτει το πρόβλημα – συνήθως «παίζοντας» με τις συμβάσεις του πλαισίου αναπαράστασης στο τσίρκο, αλλά και της ίδιας της λογικής: «*Ο κλόουν.....είτε θα αποτυγχάνει εξαιτίας μιας απελπισμένης ανικανότητας να καταλάβει τους κανόνες ή θα επιτυγχάνει εξαιτίας μιας απεριόριστης ικανότητας να επινοεί νέους κανόνες*» (Macmanus, 12-13, 15). Ο Willeford επισημαίνει ότι συνήθως ένα τέτοιο πρόβλημα είναι απλής μηχανικής - και σωματικής δηλαδή - φύσης και ο

²¹⁶ Ένα τυχαίο παράδειγμα από τον Μαλόν: «*That is one of the many reasons why I avoid speaking as much as possible. For I always say either too much or too little, which is a terrible thing for man with a passion for truth like mine..... In other words....., whatever I said it was never enough and always too much. Yes, I was never silent, whatever I said I was never silent. Divine analysis that conduces thus to knowledge of yourself, and of your fellow-men, if you happen to have any*» (45) - [όπου το *any* φαίνεται να απευθύνεται και στο *your-self*]. Η αυτοσυνειδησία του μπεκετικού «τρελού», καταλαμβάνει φυσικά και την πιο υποχθόνια φύση του «τρελού» (knave), που έχει περάσει και στην σκληρότητα του κλόουν, με τους clochards συχνά να δείχνονται εξαιρετικά και εντελώς αδικαιολόγητα βίαιοι και πονηροί: «*For I stopped being half-witted and became sly, whenever I took the trouble*».

κλόουν αποτυγχάνει είτε λόγω του ότι δεν μπορεί να σκεφτεί λογικά, είτε λόγω μιας «υπερλογικότητας» (Willeford, 28). Ήδη από πολύ νωρίς ο πρωτοπόρος της μπεκετικής κριτικής Hugh Kenner, επισήμανε ακριβώς την χρήση του κλόουν στην *Τριλογία* – ο οποίος κλόουν «εκμεταλλεύεται την αδυναμία του» και την «προσωπική του ανικανότητα» μέσα από τις αποτυχημένες μιμήσεις του των ακροβατών στο τσίρκο όπου δεν μπορεί ούτε να περπατήσει σωστά κάτω από το βάρος των νόμων της μηχανικής – προκειμένου, όπως και ο Esslin, να σημειώσει την μπεκετική θέση για το παράλογο και το μη νόημα της ύπαρξης.²¹⁷ Ωστόσο, τούτη η υπόσταση του κλόουν πρέπει να ειπωθεί κάτω από το πρίσμα του Geulincx: ο Μολλόου για παράδειγμα, αδυνατεί για τις στοιχειωδέστερες ανθρώπινες σωματικές κινήσεις, όπως να περπατήσει, να καθίσει, να κάνει ποδήλατο κλπ, ωστόσο συνήθως «επανέρχεται» με τις πιο απίθανες λύσεις, που εν τέλει ανοικειώνουν – εν απελπισία και γελοσιότητα – την βεβαιότητα που παρέχεται στον άνθρωπο μέσα από την σχέση του (έλεγχου) με το σώμα του, όπως για παράδειγμα το ύπτιο σούρσιμό του πετώντας πίσω και βάζοντας κόντρα τις πατερίτσες για να τραβιέται, οπότε μπορεί ευφρόσυνα να κοιτάει και τον ουρανό, ή αντίστοιχα στον *Μαλόν* το κατρακύλισμα του Μακμάν στο έδαφος σαν «βαρελάκι».²¹⁸ Έτσι, η αδράνεια του «τρελού» αλλά και η σιωπή του Θεού εντός του ώστε να γνωρίζει την αλήθεια, συμπίπτουν με την σωματική ανοησία του κλόουν, που σημαίνει και πάλι, κατά τον Geulincx, ότι ο Θεός δεν δρα εντός του, δεν κινεί το σώμα του – σε μια πύκνωση του *παραλόγου* που σημαίνει ότι ο «τρελός» δεν ελέγχει πια τον (φουκωικό) *παραλογισμό* του.

Η πνευματική και σωματική ακατανοησία του μπεκετικού ήρωα γρήγορα τον υποβάλλει ως καθυστερημένο ή τρελό. Ο Beckett ενοποιεί στο έπακρο την «τρέλα» με την τρέλα χρησιμοποιώντας την πλέον εκσυγχρονισμένη ιατρικά «εικονογράφηση» της. Όπως και με την φιλοσοφία, τα διαβάσματα του Beckett για την ψυχοπαθολογία αλλά και την ψυχανάλυση δεν τον ενδιέφεραν «επιστημονικώς», αλλά ως «καλλιτεχνική τροφή», θα έλεγα, ως «μορφή». Χρησιμοποιεί δηλαδή όρους και καταστάσεις των κλάδων αυτών ως εικόνες, ως μη αναγώγιμες συμπεριφορές ή ως «κυριολεξίες» που σωματοποιούνται στους ήρωές τους (όπως διάφορα ψυχοσωματικά συμπτώματα, λ.χ. «ακαθισία», παράλυση κλπ, χωρίς ωστόσο να

²¹⁷ Βλ. David Pattie, ο.π., σελ. 229

²¹⁸ Στα θεατρικά έργα φυσικά, όπου εμπλέκεται άμεσα το ίδιο το σώμα, υπάρχει πύκνωση του αποτελέσματος, αφού η ίδια η γελοία, κλοουνίστικη σωματική εμφάνιση και «κίνηση» ή η αδυναμία για παράδειγμα του Εστραγκόν να βγάλει την μπότα του, «πέφτει» στην καρδιά της ευφύστερης ειρωνίας ή του σημαντικότερου υπαρξιακού ερωτήματος που μπορεί να εκστομίζεται συγχρόνως.

σκοπεύουν να υποδηλώσουν μία νεύρωση κλπ). Ειδικά η ιδιαίτερη ενασχόλησή του με το ασυνείδητο, με την μη συνειδητή πνευματική λειτουργία του ατόμου, συνδέεται με τον πυρήνα της μπεκετικής σκέψης ως προς το τι μπορεί να γνωρίζει ο άνθρωπος – και μάλιστα για τον εαυτό του (Feldman, 97-98, 108-109). Και επομένως, με την λειτουργία του Θεού εντός του ανθρώπου που σύμφωνα Geulíneux παραμένει ακατανόητη: ο Beckett συνδέει έξυπνα την φωνή του Θεού που μιλά στον «τρελό» με τις «φωνές» που ακούνε στο κεφάλι τους οι τρελοί – οι οποίες εξάλλου, όπως έχουμε δει, παραδοσιακά αποδίδονταν κι αυτές εν τέλει στον Θεό ή τον Σατανά, μέχρι και το τέλος του 18^ο τουλάχιστον αιώνα.²¹⁹ Ουσιαστικά δηλαδή, ο Beckett υιοθετεί την κλασική μορφή της λογοτεχνικής τρέλας/«τρέλας» – συγκεχυμένη όπως ήταν πάντα ως προς την αντιληπτική και γνωστική ικανότητα του τρελού – εμπλουτίζοντάς την με τις σύγχρονες ορολογίες ή σειρές συμπτωμάτων – έστω συγκαλυμμένες.²²⁰ Στο έργο του Beckett επανέρχονται διαρκώς τα άσυλα, όπου όμως ο *clochard* του δεν είναι ποτέ ακριβώς τρελός, αλλά όπου τίθεται η ίδια η τρέλα ως ο «βαθύτερος εαυτός, μια «αλήθεια» την οποία και ο «τρελός» προσπαθεί να «διαβάσει» εντός του, όπως το «*I do but read madness*» του Φέστε διαβάζει παρωδώντας τη *vox*, εξ αρχής υπονομευμένη. Έτσι, ενώ ο Μολλοϋ από τη μια δεν μπορεί να καταλάβει τα στοιχειώδη, από την άλλη αναδίνει την ίδια στιγμή την αίσθηση του βάθους με

²¹⁹ Αυτό εξάλλου ξεκινάει ήδη νωρίς από τον «σχιζοφρενή» Κύριο Ένδον με τον οποίον ο Μέρφου παίζει σκάκι, ο οποίος διαρκώς ακούει «εσωτερικές φωνές», για να χαρακτηρίσει ως μοτίβο όλους τους επόμενους μπεκετικούς ήρωες που δεν μπορούν να ταυτιστούν με τον εαυτό τους ως πηγή των λόγων τους. Βλ. για τον Beckett και την προσέγγιση της σχιζοφρένειας με την μεταδομιστική θεώρηση του υποκειμένου ως αλλότριων λόγων και στον Allen Thiher, ο.π., σελ. 297-298

²²⁰ «*The body's long madness*», όπως αναφέρει ο Μολλόου (75), ο οποίος συχνά καταρρέει εκεί που περπατάει, «*like a puppet when its strings are dropped*» (73). Ο Beckett πυκνώνει συχνά το υλικό: «*For in me there have always been two fools, among others, one asking nothing better than to stay where he is and the other imagining that life might be slightly less horrible a little further on. So that I was never disappointed, so to speak, whatever I did, in this domain. And these inseparable fools I indulged turn about, that they might understand their foolishness*» (64-65). Γενικά, όπως αναφέρει ο Rubin Rabinovitz, ο Beckett συχνά «*απεικονίζει χαρακτήρες που φαίνονται να είναι διανοητικά διαταραγμένοι. Ωστόσο, η προφανής τρέλα τέτοιων χαρακτήρων συχνά αποδεικνύεται εκκεντρικότητα της ιδιοφυίας...Χαρακτήρες σαν τον Watt έχουν οξύτερη αντίληψη της πραγματικότητας από εκείνους που ζουν έξω απ' το άσυλο*». Ο μελετητής «*αδειάζει*» πολλούς απ' τους μελετητές που έκαναν κάθε είδους διαγνώσεις, επισημαίνοντας τη σκωπτική συχνά διάθεση της τρέλας που απεικονίζεται, την οικουμενικότητα των θεμάτων που διέρχεται, αλλά και το σχετικό παιχνίδι του Beckett που συχνά οδηγεί τους μελετητές σε αντιφατικές «*διαγνώσεις*» - στην πραγματικότητα δηλαδή αντιμετωπίζει την τρέλα και ως «*τρέλα*». Rubin Rabinovitz, *Beckett and Psychology*, JOBS, 11/12, 1989, σελ. 1-2. Με την θέση αυτή φαίνεται να συμφωνούν και οι Ackerley και Gontarski, οι οποίοι σε μια πιο συγκροτημένη προσέγγιση επισημαίνουν τη ριζική μορφική χρήση της ψυχοπαθολογίας στο μπεκετικό έργο (ο.π., 465-469, 503-505). Αναγνωρίζοντας το κλασικό λογοτεχνικό μοτίβο της τρέλας που αναλαμβάνει και ο Beckett (ως σχιζοφρένεια πλέον), επισημαίνουν την λογική δομή που διέπει την αφήγησή του, η οποία παρ' όλο τον συχνά αποσπασματικό χαρακτήρα της λόγω της διαταραχής της αντιληπτικής και γνωστικής ικανότητας των ηρώων του, ουδέποτε εκπέφτει στον ανορθολογισμό και την κατάργηση μιας συνεκτικής σκέψης που υποβάλλει ένα άλλο «*τρόπο*», έστω ως θραύση της συνείδησης στην προσπάθειά της να αυτογνωσθεί (504).

ιδιαίτερα οξυδερκείς παρατηρήσεις και με «αλήθειες», σε ό,τι αναφέρθηκε ως «εξ αδιαιρέτου» τρέλα και «τρέλα» στη δομή του *clochard*. Στην πραγματικότητα, ο *clochard* έχει μια ιδιαίτερα οξεία τοποθέτηση των επιμέρους κινήσεων και σκέψεών του αλλά αδυνατεί να τις ενοποιήσει σε ένα λογικό σύνολο που θα αποτελούσε τον «εαυτό» του – και αντίστοιχα να αρθρώσει έναν λόγο που δεν θα τον έκανε τρελό στα μάτια όλων των υπόλοιπων προσώπων και αναγνωστών.

Συνολικά, με τη ώριμη χρήση του «τρελού»/τρελού/κλόουν στην *Τριλογία*, ο Beckett κερδίζει μια σειρά από στρατηγικά πλεονεκτήματα. Κατ' αρχήν την αρχετυπικότητα, που δίνει το ειδικό βάρος στο έργο του και το τοποθετεί στην παράδοση του «μοντερνισμού» και της «μυθικής μεθόδου» του. Επιπλέον, εκείνο το μοναδικό υφολογικό αποτέλεσμα. Ο Beckett χρησιμοποιεί καθαρά το προφορικό ύφος που προέρχεται από την παράδοση της λογοτεχνίας του «τρελού», ωστόσο ο μονόλογός του προχωράει ακόμα ένα βήμα παραπέρα, σε ένα νέο ύφος: ο αφηγητής σχολιάζει τα λεγόμενά του σαν ένα «τρελός» που θα σχολίαζε κάποιο άλλο πρόσωπο, το οποίο επιτυγχάνεται σημαντικά με τον σχολιασμό μιας φράσης από την επόμενη. Τούτο ενισχύει την αίσθηση ότι η θεϊκή φωνή που μιλά/δρα/σκέπτεται εντός του «τρελού», σχολιάζεται από τον «τρελό», ο οποίος μοιάζει έτσι να αυτοπαρωδείται – κάτι που ταυτίζεται με το να παρωδείται η αφήγηση από τον ίδιο τον συγγραφέα της, του οποίου η περσόνα παραμένει διαχρονικά ο «τρελός» - εν τέλει η «θεϊκή φωνή» είναι/δεν είναι η δική του.²²¹ Τούτη η παρωδία της φωνής/αυτοπαρωδία, σημαίνει ακριβώς και την μοναδική κίνηση της μετατόπισης και της σχέσης γελοiotητας/γελοιοποίησης από τον «τρελό» και την κοινωνία, προς τον «τρελό» και τη «φωνή της αλήθειας» - που είναι/δεν είναι ο «εαυτός» του.²²² Πρόκειται συνολικά, ήδη για έναν διχασμό που σημαίνει παράλληλα και ταύτιση, σε ένα επίπεδο όμως πια

²²¹ Για παράδειγμα: κνηγνημένος από τη βροχή, ο Μολλόυ βρίσκει καταφύγιο και μετά «*In the end I left the impasse, where half-standing half-lying I may have had a little sleep, my little morning sleep, and I set off, believe it or not, towards the sun, why not, the wind having fallen. Or rather towards the least gloomy quarter of the heavens which a vast cloud was shrouding from the zenith to the skylines. It was from this cloud the above rain was falling. See how things hang together.*» (83). Για την διαρκή αυτοπαρώδηση του Μολλόυ βλ. και Robert Bell, ο.π., σελ. 175. Όπως αναφέρθηκε, στον πρώιμο *Murphy* ο αφηγητής σχολιάζει τα αφηγούμενα σε ξεχωριστές υποσημειώσεις, διαδικασία που πια, εμβάλλεται εντός της ίδιας της αφήγησης.

²²² Προσπαθώντας να ακούσει για τελευταία φορά ο Μολλόυ μέσα στο δάσος: «*It was in vain I listened, I could hear nothing of the kind. But rather, with much goodwill and a little imagination, at long intervals a distant gong. A horn goes well with the forest, you expect it. It is the huntsman. But a gong! Even a tom-tom, at a pinch, would not have shocked me. But a gong! It was mortifying, to have been looking forward to the celebrated murmurs if to nothing else, and to succeed only in hearing, at long intervals, in the far distance, a gong*» (120-121). Το «ερχόμαστε» που θα ακούσει αμέσως μετά καθαρά, μπορεί να συνδυαστεί με τον Μόραν, που κι αυτός ακούει ένα γκονγκ καθώς πρόκειται να ξεκινήσει την αναζήτηση του Μολλόυ/εαυτού (158).

που δεν ενέχει την κοινότητα, αλλά τον ίδιο τον «καθαρό» εαυτό. Τούτο φτάνει να ανοίγει εν τέλει το παιχνίδι του «αποκεντρωμένου υποκειμένου», αφού αυτό καθορίζεται εδώ από κάποιο άλλο κέντρο/λόγο - τον Θεό -, που σε άλλες εποχές ταυτίστηκε ακριβώς με τον βαθύ «εαυτό», την ψυχή. Έτσι, με μια νέα χρήση του «τρελού» που δεν ξέρει την αλήθεια, επειδή η «θεική» φωνή που είναι η πηγή της τίθεται σε κρίση, ο Beckett θέτει ήδη στον *Μολλόυ* το επίκεντρο της ποιητικής του.²²³

III. Έχοντας κατά νου όλα τα παραπάνω, μπορούμε εν τέλει να δούμε γιατί το θέμα της «φωνής» (της αλήθειας που ακούει ο «τρελός» - «*At last I begun to think, that is to say to listen harder*» - *Molloy*, 82) - καθίσταται κεντρικό μοτίβο, που δεν πρέπει να ταυτιστεί απλά με τον αφηγητή στον *Ακατανόμαστο*, αλλά να ειδωθεί στην προοπτική όλης της *Τριλογίας*.²²⁴ Για τον Μολλόυ κατ' αρχήν, τον τυπικότερο «τρελό» του

²²³ Οι Chris Ackerley και Stan Gontarski θεωρούν δίκαια τη «φωνή» ως τη βαθύτερη και πιο σύνθετη λογοτεχνική επινόηση του Beckett και την παρακολουθούν ως μοτίβο από τις πρώτες της εκδοχές στα πρώιμα έργα του μέχρι την καθαρή άρθρωσή της στην *Τριλογία* με την απόλυτη κλιμάκωσή της στον *Ακατανόμαστο*, και την επικράτησή της στα μεταγενέστερα έργα όπως στο *How it is*, στο *Eh Joe*, στο *Not I*, στην μαγνητοταινία του Κραπ κ.α. - κείμενα όπου κατά τη γνώμη μου η «φωνή» αποδεσμεύεται σταδιακά από τη μεταφυσική βάση του Θεού και του «τρελού» που την έφερε στο προσκήνιο, για να αυτονομηθεί πια ως ένας «μη τόπος» του υποκειμένου. Κατά τους δύο μελετητές, ακριβώς το ζήτημα που τίθεται μ' αυτό το μοτίβο είναι ο (μη) «εντοπισμός» αυτής της φωνής, που συνδέεται με την αυθεντικότητά της και εν τέλει την ταυτότητα του υποκειμένου εντός του οποίου «ακούγεται», ταυτότητα που κλονίζεται από την άλυτη αβεβαιότητα τη καταγωγής και της φύσης της. Βλ. Chris Ackerley και Stan Gontarski, *The Grove Companion to Beckett*, ο.π., 607-618, αλλά και Chris Ackerley, «THE UNCERTAINTY OF SELF: Beckett and the Location of the Voice», ο.π., 39-52

²²⁴ Υπενθυμίζοντας, με δεδομένη και την σταδιακή ακινησία/σωματική απομείωση των ηρώων της *Τριλογίας* που αναφέρθηκε παραπάνω: η επιτομή του clochard Μολλόυ ξεκινά έχοντας καταλήξει σε ένα κρεβάτι - της μάνας του - να γράφει μια ιστορία, που είναι μάλλον η δική του για το ταξίδι να βρει την μάνα του, αγνοώντας τα πάντα για τον εαυτό του. Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου, ο μικροαστός, υποκριτής και ορθολογιστής «ντετέκτιβ» Μόραν [Moron/Moral αλλά και αναγραμματισμός του Roman] εντέλλεται από την «θεική μορφή» του Γιούντι [Youdi, γαλλική αργκό για τον Εβραίο, από το αραβικό Yahudi - Yahweh] μέσω του κτηνώδους και ηλίθιου «αγγελιοφόρου» Γκάμπερ [Gabriel - αρχάγγελος Γαβριήλ αλλά και gaber/«κοροϊδεύω» στα παλαιά γαλλικά] να βρει τον Μολλόυ, τον οποίο δεν γνωρίζει αλλά μπορεί να φέρει στο μυαλό του συναισθητικά, σα να υπήρχε πάντα, έστω και ως κατασκευασμά του όπως παραδέχεται. Στην πορεία σταδιακά «μολλοϋοποιείται» και γυρνώντας στο εγκαταλειμμένο σπίτι του καταλήγει να γράφει την αναφορά της «αποστολής» του, που υπό μία έννοια ταυτίζεται με την αρχική «συγγραφή» του Μολλόυ. Στο *Μαλόν πεθαίνει* ο Μαλόν [Man alone], ξαπλωμένος σε ένα κρεβάτι, αποφασίζει να αφηγηθεί δυο-τρεις ιστορίες για να περάσει η ώρα και, καταγράφοντας τελευταία στιγμή τα υπάρχοντά του, να πεθάνει. Αφηγείται την ιστορία του παιδιού clochard Σάπο Σάποσκατ [Sapiens και Scat], ενός ηλίθιου που απλά κοιτάζει τον κόσμο σαν «αυτόματο», και του γέρου Μακμάν [Macmann - son of the man], που είναι ο ηλικιωμένος Σάπο και που όπως ο Μολλόυ δεν γνωρίζει τίποτα, με τον Μαλόν προφανώς να ταυτίζεται μαζί τους αν και αντικείμενα της αφήγησής του - συνεχίζει άλλωστε κατά κανόνα τις αφηγήσεις του μιλώντας για τον εαυτό του, το κρεβάτι και το δωμάτιό του κ.ο.κ. Το τέλος της ιστορίας του Μακμάν με την δραπετεύση από το άσυλο μέσα στη βάρκα προς το «πουθενά» συμπέφτει με την σίγηση - λέξη λέξη - του συγγραφέα Μαλόν, που «πεθαίνει». Συνολικά, υπάρχει μία κίνηση από τους Μολλόυ και Μόραν που ως «υπαρκτά» πρόσωπα αφηγούνται τον εαυτό τους εν τω κόσμω, στα μυθοπλαστικά πρόσωπα-εαυτούς που αφηγείται ο Μαλόν, τον οποίον δε βλέπουμε ποτέ εκτός του κραβατιού του. Κάθε επόμενος αφηγητής γενικά, θεωρεί τους προηγούμενους ως κατασκευάσματά του, όπως και όλους τους ήρωες απ' τα προηγούμενα βιβλία του Beckett. Η ασώματη «φωνή» του Ακατανόμαστου, τέλος, λείει

Beckett, που κάνει το «ταξίδι» προς τη μητέρα του, έχει την μορφή της προστακτικής, σε μία ακόμη ίσως καντιανή εξάρθρωση, που καταλήγει στο ερώτημα του νέου «βάρους» που πρέπει να σηκώσει ο «τρελός»

«But imperatives are a little different, I have always been inclined to submit to them, I don't know why. For they never led me anywhere, but tore me from places where, if all was not well, all was no worse than anywhere else, and then went silent, leaving me stranded. So I knew my imperatives well, and yet I submitted to them. It had become a habit.....Yes, these imperatives were quite explicit and even detailed until, having set me in motion at last, they begun to falter, then went silent, leaving me there like a fool who neither knows where he is going nor why he is going there.....But if I had never succeeded in liquidating this matter of my mother, the fault must not be imputed solely to that voice which deserted me, prematurely.....And even if the voice could have harried me to the very scene of action, even then I might well have succeeded no better, because of the other obstacles barring my way. And in this command which faltered, then died, it was hard not to hear the unspoken entreaty, Don't do it Molloy. In forever reminding me thus of my duty was its purpose to show me the folly of it? Perhaps» (116-118).²²⁵

Και ο Ζακ Μόραν, στην αντίστροφη πορεία του «προς τον Μολλό», με την «πτώση» από τον αστικό του παράδεισο:

«And the voice I listen to needs no Gaber to make it heard. For it is within me and exhorts me to continue to the end the faithful servant I have always been.....Yes, it is rather an ambiguous voice and not always easy to follow, in its reasonings and decrees. But I follow it none the less, more or less.....And I feel I shall follow it from this day forth, no matter what it commands. And when it ceases, leaving me in doubt and darkness, I shall wait for it to come back, and do nothing....It also tells me, this voice I am only just beginning to know, that the memory of this work [της αναζήτησης του Μολλό] brought scrupulously to a close will help me to endure the long anguish of vagrancy and freedom. Does this mean I shall one day be banished from my house, from my garden,.....lose and be banished from the absurd comforts of my home where all is snug and neat and all those things at hand without which I could not bear being a man.....I am too old to lose all this, and begin again, too old (180-181).^{226 227}

ότι όλοι οι προηγούμενοι χαρακτήρες ήταν κατασκευάσματα για να μη μιλήσει για τον εαυτό της, που τώρα θα το κάνει αν και οι λέξεις της δεν της ανήκουν, και μετά από δύο ακόμα εν τέλει «εαυτούς» που ολοκληρώνουν την σωματική απομείωση, τον Μαχούντ [Manhood] – κεφάλι μετά κορμού μέσα σε ένα πυθάρι, και τον ασώματο-«εσωτερική φωνή» Βορμ [Worm], έρχεται το τελικό παραλήρημα προσπάθειας αυτοπροσδιορισμού μέσα από τις κενές λέξεις, άνω των 50 σελίδων που κλείνει με το γνωστό «you must go on, I can't go on, I'll go on».

²²⁵ Υπάρχουν πλήθος σχετικές αναφορές, όπως: «I listen and the voice is of a world collapsing endlessly, a frozen world....And I hear it murmur that....And if I went on listening to that far whisper, slilce long since and which I still hear.... But it is not a sound like the other sounds....It's with your head you hear it, not your ears, you can't stop it, but it stops itself, when it chooses» (Molloy, 53-54).

²²⁶ Η τελευταία φράση που κλείνει το μυθιστόρημα δείχνοντας τη «φύση» της φωνής: «I have spoken of a voice telling me things. I was getting to know it better now, to understand what it wanted. I t did not use the words that Moran had been taught when he was little....So that at first I did not know what it wanted. But in the end I understood this language..... all wrong perhaps. That is not what matters. It told me to write the report. Does this mean I am freer now than I was? I do not know. I shall learn. Then I went back into the house and wrote, it is midnight. The rain is beating on the window. It was not midnight. It was not raining» (241)

²²⁷ Το Μολλό, με τα δύο κατοπτρικά μέρη/πρόσωπα κατά τη γνώμη μου προέρχεται απευθείας από τον «τρελό» και τον καθρέφτη του στο σεξπηρικό *Όπως σας αρέσει*, τον Ζακ, γεγονός που παραδόξως δεν φαίνεται να έχει επισημάνει η κριτική. Όπως ο αστός υποκριτής και με εμφανή ένα τόνο από «ressentiment» Ζακ [Jaques] Μόραν θα βρει τον «εαυτό» του Μολλό, τον πιο «τρελό» από τους μπεκετικούς clochards, στο δάσος, για να γίνει κι αυτός «τρελός», ο «melancholy Jaques», ο μοναχικός, κυνικός, (ψευτο)διανοούμενος ευγενής ακόλουθος του εξόριστου Δούκα εισέρχεται στη σκηνή του δάσους του Άρντεν φωνάζοντας «A fool, a fool! I met a fool i' the forest,/ A motley fool;», κηρύσσοντας πως βρήκε τον εαυτό του και θέλει κι ο ίδιος να γίνει «τρελός», για να εξελιχτεί στη συνέχεια σε ένα είδωλό του. Πρόκειται φυσικά για τον Τατσοτσου, τον πρώτο «τρελό» του

Στον Μαλόν η «φωνή» φαινομενικά σωπαίνει. Αυτό δίνει την αίσθηση μιας αυτονομίας, και όχι τυχαία αντικαθίσταται, όπως αναφέρουν οι Ackerley και Gontarski (610) από την συγγραφική φωνή του ίδιου του Μαλόν. Το σχετικό μοτίβο του Χριστού ως πρώτου «τρελού» διατηρείται, πλάϊ σε σχετικά μοτίβα όπως εκείνο του γαιδάρου ή του παιδιού και του καθυστερημένου, που σημαίνει ο 'αθώος' «τρελός».²²⁸ Έτσι λέει για τον Σάπο:

«And when he halted it was not the better to think, or the closer to pore upon his dream, but simply because the voice had ceased that told him to go on. Then with his pale eyes he stared down at the earth, blind to its beauty, and to its utility...But these stations were short-lived, for he was still young. And of a sudden he is off again, on his wanderings...» (30).

Ο Μαλόν που θεωρεί ότι μπορεί να καθορίσει τον εαυτό του όπως ακριβώς τις αφηγήσεις-εαυτούς, ώστε στο τέλος να μπορέσει να σωπάσει - *Then it will be all over with the Murphys, Merciers, Molloys, Moranes and Malones, unless it goes on beyond the grave»* (Malone, 63) -, πολύ σύντομα αρχίζει να αγνοεί το τι θα πράξουν οι «αφηγούμενοι» του ή το τι συνέβη τελικά στις ιστορίες του – όπως άλλωστε αγνοεί το τι συμβαίνει ή συνέβη και στον ίδιο -, σε μια μεταφορά του μοντέλου του «τρελού που δεν ξέρει» στην ίδια την συγγραφική φωνή, της οποίας οι «τρελοί», όπως σε όλη την λογοτεχνική παράδοση, είναι και εδώ περσόνες. Ο «τρελός» ως συγγραφική περσόνα εδώ δεν υποκρύπτεται πια αλλά θεματοποιείται, μέσα στην προγραμματική κίνηση της θέσης του – και συγγραφικού – υποκειμένου σε κρίση. Αυτός, άλλωστε, είναι και ο τελευταίος ρόλος για τον «τρελό», μέχρι εκεί που μπορεί να φτάσει, προτού ταυτιστεί με τις αφηγήσεις του ως «αφηγητής/αφηγούμενος». Οι αφηγήσεις

Shakespeare. Σε ένα πολύ μικρό κομμάτι που αφιερώνει στο έργο, η Enid Welsford το συνοψίζει στις δύο αυτές φιγούρες ως τους δύο κατοπτρικούς «θεμέλιους λίθους» του, με τον Ζακ ωστόσο να κηρύσσεται επιφανειακός και υποκριτικός. Ο Beckett, μπορούμε να υποθέσουμε ότι διάβασε το βιβλίο της Welsford που εκδόθηκε το 1935, δεδομένου ότι είχε γνωρίσει το 1930-31 στο Παρίσι την Elsie Duncan-Jones, μαθήτριά της Welsford. Ο Τάτσστοουν είναι σαφώς πιο άξεστος απ' τους επόμενους «τρελούς» του Shakespeare, ακόμα κοντά στον κλόουν, θεωρούμενος ως πέρασμα από τον Kemp στον Amim. Ωστόσο, εδώ ο Beckett βρίσκεται σαφώς το στοιχείο του, καθώς είναι πιο χοντροκομμένος στην παραδία και το «πνεύμα», και διαθέτει αυτό το είδος του παράλογου χιούμορ. Η ανάπτυξη του Μολλόν και του Μόραν απ' τον Beckett, αντηχεί απόλυτα την ανάγνωση της Welsford.

²²⁸ Για παράδειγμα, ένας ισραηλίτης Τζάκσον που κρατάει κλεισμένο στο κλουβί έναν παπαγάλο Πώλυ [Paul]: «Jackson called me the merino... [ισπανικό, ποικιλία προβάτου – η βιβλική σχέση του αμνού με τον αθώο Χριστό επανέρχεται στο μεκετικό έργο - λογοπαίγνιο με το marrano]... I could not help thinking that the notion of a wandering herd was better adapted to him than to me...My relations with Jackson were of a short duration. I could have put up with him as a friend, but unfortunately he found me disgusting, as did Johnson, Wilson, Nicholson and Watson, all whoresons». Samuel Beckett, *Malone Dies*, Grove Press, Νέα Υόρκη, 1977, σελ. 43-44. Η μη συσχέτιση του Μαλόν με τον Χριστό μέσα από την ειρωνία του «τρελού», οδήγησε συχνά μελετητές να δουν το σχόλιο από ρατσιστικό έως άκομμο (βλ. για παράδειγμα τον Simon Critchley, ο οποίος επισημαίνει το «άκομμο» λογοπαίγνιο, στο *Very Little...Almost Nothing*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 2004, σελ. 168). Και συνεχίζει: «I then tried, for a space, to lay hold of a kindred spirit among the inferior races, red yellow, chocolate, and so on.....With the insane too i failed, by a hair's-breadth» [παρά τρίχα].

ως εαυτοί, αποκτούν μια ξεκάθαρη προοπτική, συχνά ειρωνική: ο Μακμάν στο άσυλο των τρελών, όπου ο διευθυντής, σε μια αναφορά-παρώδηση στον «πρώτο τρελό», «*wore a scraggy beard no doubt intended to heighten his resemblance to the Messiah*»,²²⁹ έχει για φύλακα έναν κτηνώδη καθυστερημένο ονόματι Λέμουελ [Lemouel – Samuel, ο προφήτης αλλά και ο ίδιος ο συγγραφέας]. Στην εμβληματική σκηνή του τέλους - μοναδική για την «γήινη» λογοτεχνία του Beckett - στην φιλανθρωπική εκδρομή στο νησάκι, που λαμβάνει χώρα «*doubtless the Easter weekend, spent by Jesus in hell*» (111), με την φιλόσοφο εύπορη κυρία να τραγουδά «*Alleluiah Christ is King*» (116), όταν ο Λέμουελ σφαγιάζει την κυρία και τους άλλους φύλακες, και επιβιβάζεται μαζί με τους τρελούς και τον Μακμάν στη βάρκα, τούτο το πλοίο των «τρελών» - και ο αριθμός τους, έξι, παραπέμπει ακριβώς στον χορό των «τρελών» - που πλέει ακυβέρνητο καθώς «*The night is strewn with absurd / absurd lights, the stars, the beacons, the buoys, the lights of earth...*» (119), είναι ο τρόπος που ο Beckett επιλέγει το τέλος των «τρελών» στην *Τριλογία*, και μαζί το τέλος των λέξεων του «τρελού»-συγγραφέα.²³⁰ Το μοτίβο του «πλοίου των τρελών» κυριαρχεί στο βιβλίο από πριν. Όταν ο Μακμάν ρωτά στοιχειώδεις ερωτήσεις τον Λέμουελ όπως αν το άσυλο είναι «*a hospice for the aged and infirm or a madhouse*», ο Λέμουελ που δεν ξέρει, υπόσχεται να το ερευνήσει «*And taking out a note-book as fat as a ship's log [ημερολόγιο καταστρώματος] he made a note, murmuring, Private or state, mad or like me... etc*» (96). Και ο ίδιος ο Μαλόν, με εξαιρετική δόση ειρωνίας σχετικά με τον αρχαίο παράδεισο των Κυθήρων, μιλώντας για μια τελευταία επαφή με τον έξω κόσμο (το παράθυρο στο δωμάτιό του) καθώς ετοιμάζεται να «πεθάνει»:

«*One last glimpse and i feel i could slip away as happy as if i were embarking for – i nearly said for Cythera, decidely it is time for this to stop. After all this window is whatever i want it to be, up to a point, that's right, don't compromise yourself. What strikes me to begin with is how much rounder it is than it was, so that it looks like a bull's-eye, or a porthole [φινιστρίνι]*» (64).²³¹

²²⁹ Στριμώχονται όλοι γύρω του για να τον ακούσουν στο «κήρυγμά» του. Ο Μακμάν εκνευρίζεται «*Don't push, for Jesus sake! he said irritably. Then, suddenly turning, he cried, What in God's name are you all pushing for Christ sake. And indeed the room was feeling more and more, under the influx of fresh spectators. Personally, i am going said the speaker*» (85)

²³⁰ Με το γνωστό «στάξιμο» των τελευταίων λέξεων στη σελίδα. Το οποίο μοιάζει να συνδέεται με μια φράση στη μέση σχεδόν του βιβλίου: «*And during all this time [όπου ο Μαλόν έχει χάσει το μολύβι του], so fertile in incidents and mishaps, in my head i suppose all was streaming and emptying away as through a sluice, to my great joy, until finally nothing remained, either of Malone or of the other. And what is more i was able to follow without difficulty the various phases of this deliverance...*» (50). Έτσι, ο Begam «παίζει» εδώ άνετα με την φουκωκή και την μαρτυρική έννοια του παιχνιδιού της γραφής και του θανάτου του συγγραφέα, όπως και την ντιντεριανή του «τέλους του βιβλίου». (ο.π., 120-126)

²³¹ Εδώ δεν μπορεί να μην αναφερθεί η περίφημη μεταφορά του Geulincx για την (δήθεν αυτόνομη) κατάσταση του ανθρώπου σε σχέση με τη θεία δύναμη, που αντιγράφει ο Beckett στα σημειωματάριά του (Feldman, 120): «*Just as on the ship speedily carrying a passenger toward West, nothing stops him*

Η κριτική έχει με διάφορους τρόπους προσπαθήσει να υποδείξει ότι με το τέλος του *Μαλόν* και την είσοδο στον *Ακατανόμαστο* υπάρχει ένα είδος *χάσματος*, ένα *πέρασμα*.²³² Στην πραγματικότητα, αυτό που τελειώνει είναι η «φωνή» μέσα στο σώμα, ο «τρελός» Μαλόν παύει ίσως πια να ακούει την θείκη φωνή, γεγονός που επιφέρει πλήγμα και στο ίδιο το συγγραφικό υποκείμενο που «πεθαίνει». Μετά, στον *Ακατανόμαστο*, θα μιλήσει με το παραλήρημά του ο «πρώτος τρελός».

Το «*Περιμένοντας τον Γκοντό*», διάλειμμα «για ξεκούραση» για τον Beckett όπως το έχει χαρακτηρίσει, ανάμεσα στον *Μαλόν* και τον *Ακατανόμαστο*, βρίσκεται ακριβώς σε αυτό το σημείο – ένα στατικό σημείο στο οποίο έχει «κολλήσει» ο άνθρωπος: ο Γκοντό σιωπά και οι Ντιντί και Γκογκό περιμένουν ακόμα ν' ακούσουν τη φωνή του. Αφού κατά τον Geulincx ο Θεός δρα, η σιωπή του σημαίνει και την αδράνειά τους. Έως ότου «έρθει» θα μένουν κολημμένοι πάνω στην σκηνή, έως ότου δηλαδή «κινήσει» τα πόδια τους για να μπορέσουν να φύγουν, βρουν δηλαδή μια κατεύθυνση, έναν σκοπό, ένα νόημα κ.ο.κ. Σύμφωνα με τον θρησκευτικό ορισμό του *theatrum mundi*, παίζουμε όλοι τον ρόλο που μας προόρισε ο Θεός, ακόμα όμως και οι αρχικά διακριτοί ρόλοι του Πότζο και του Λάκυ, στη δεύτερη πράξη – όπου έχει αποβληθεί πια και η «ελπίδα» έλευσης του Γκοντό – ξεχαρβαλώνονται, εκφυλίζονται σε παράλογο. Έτσι, το «αδρανείν εστί φιλοσοφείν» του «τρελού», που συμπλέκεται με την παράλογη δυσκινήσια του κλόουν, απ' τη στιγμή που συνδυάζεται με τον Geulincx, στρέφεται κατά του ίδιου του «τρελού»: ο Γκογκό και ο Ντιντί λένε τις «αλήθειες» τους, παρωδούν και αποδομούν τα πάντα, αλλά καθώς ο Γκοντό σιωπά,

walking on the very same ship towards East- in the same way the willingness of God carries everything, everything bearing the fatal impetus...». Και που μεταγράφει στον Molloy, τον δικό του «Οδυσσέα» όπως έχει αναφερθεί, σε μια ωραία, συνολικά, πύκνωση των σημαινόμενων αν σκεφτεί κανείς και το «πλοίο των τρελών»: «I who had loved the image of old Geulincx, dead young, who left me free, on the black boat of Ulysses, to crawl towards the East, along the deck» (Molloy, 68). Ένα άλλο «θαλασινό» παράδειγμα συμπλέκει και την παλιά σχέση της γιορτής των «τρελών» με τη γιορτή του γαϊδάρου: «My photograph. It is not a photograph of me, but i am perhaps at hand. It is an ass, taken from in front and close up, at the edge of the ocean, it is not the ocean, but for me it is the ocean. They naturally tried to make it raise its head, so that its beautiful eyes might be impressed on the celluloid, but it holds it lowered. You can tell by its ears that it is not pleased. They put a boater on its head....The outline is blurred, that's the operator's giggle shaking the camera. The ocean seems so unnatural that you'd think you were in a studio, but is it not rather the the reverse i should say?» (79). Όπως αναφέρει ο Jung, ο.π., 188-189 ο γαϊδαρος φτάνει να ταυτίζεται με τον Θεό των Εβραίων και αργότερα με τον ίδιο τον Χριστό.

²³² Ο Hugh Kenner επισημαίνει ότι όταν εκδόθηκαν, μαζί, στα γαλλικά ο *Μολλόϋ* και ο *Μαλόν* (1951), ο Beckett δεν είχε αποφασίσει ότι ο *Ακατανόμαστος* θα κάνει το ντουέτο τριλογία, πράγμα που συνέβη οριστικά με την αγγλική έκδοση (1955), όπου και ο Beckett επέφερε κάποιες σχετικές προσαρμογές γι' αυτό το λόγο στο άνοιγμα του *Μολλόϋ* για να υπονοήσει την τριλογία (Kenner, 101). Ο Fockemma, με έναν μάλλον απλοϊκό τρόπο αλλά σωστό ένστικτο, βλέπει πως με το *πέρασμα* από τον *Μαλόν* στον *Ακατανόμαστο* συνιστά το *πέρασμα* από τον μοντερνισμό στο μεταμοντέρνο.

τούτο δεν σημαίνει παρά τη διάλυση του εαυτού τους, που είναι τελικά και ο μόνος που μπορούν να στραφούν. Όχι συμπτωματικά, θ' αρχίσουν να παίζουν – άρα να παρωδούν/ζούν - τους εαυτούς τους, σα να 'ταν ρόλοι, αφού σιωπά ο «σκηνοθέτης». Από αυτήν την άποψη, το *Περιμένοντας τον Γκοντό* βρίσκεται σε απόλυτη συνάρτηση με την *Τριλογία*, είναι το στατικό σημείο που δηλώνει την «γη των τρελών», στην οποία κατά τον μύθο του Brandt οδεύει εσαεί το πλοίο τους. Οι «τρελοί» βρίσκονται σε απόγνωση.²³³ Πολύ αργότερα, στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, όταν ο Χαμ και ο Κλοβ σωμαίνονται για να προσευχηθούν και μετά ρωτάνε ο ένας τον άλλον αν έγινε τίποτα, δεν υπάρχει πια ούτε το πρόσχημα της αναμονής, μόνο ο σαρκασμός: «*The bastard! He doesn't exist*».²³⁴

Ξεκινώντας ο *Ακατανόμαστος*, υποβάλει την οριστική κατάργηση της έννοιας του σώματος, άρα του ανθρώπου, και συνεπώς του «τρελού». Ο Beckett έχει φτάσει στην τελική «φωνή», τώρα απέναντι στον εαυτό της - σχεδόν. Η έννοια του «εαυτού» θα κλονιστεί απ' το θεμέλιό της: αν «ο πρώτος «τρελός» είναι ο Χριστός», και ο Θεός είναι η *voix* στο στόμα του τρελού και του «τρελού», η φωνή του *Ακατανόμαστου* είναι όλα αυτά, σε μια κίνηση που εμβαθύνει την αμφισημία και την απροσδιοριστία, την αποτυχία μιας ταυτότητας. «*All these Murphys, Molloys and Malones do not fool me*», θα πει ο *Ακατανόμαστος* σε μια αντιστροφή της παραδοσιακής έννοιας του «τρελού», θέτοντας την ένταση με τις περσόνες του που δεν τον αφήνουν να είναι μια φωνή προς τον εαυτό της. Είναι ο Χριστός ή ο Θεός που μιλάει; Σε όλο το έργο η «φωνή» κάνει λόγο για «φωνές», για «αυτούς», που προσπαθούν να τον πείσουν ότι κατέβηκε στη γη, ότι ήταν «όλοι αυτοί».

²³³ «*Vla: Listen! (They listen grotesquely rigid)/ Estr: I hear nothing/ Vla: Hsst! (They listen. Estragon loses his balance, almost falls. He clutches the arm of Vladimir, who totters. They listen, huddled together) Nor I (Sighs of relief. They relax and separate)/ Estr: You gave me a fright/ Vla: i thought it was he/ Estr: Who?/ Vla: Godot*». Στο τέλος της πρώτης πράξης, ο απογοητευμένος Εστραγκόν εγκαταλείπει τις μπότες του: «*Vla: But you can't go barefoot! Estr: Christ did/ Vla: Christ! What has Christ got to do with it. You're not going to compare yourself to Christ! Estr: All my life I've compared myself to him*». Γενικά, όπως έχει παραδεχθεί και ο ίδιος ο Beckett, χωρίς βέβαια να υπάρχουν απόλυτες ταυτίσεις ο Πότζο αποτελεί ένα είδωλο του Γκοντό και ο Λάκυ του Χριστού (σε ένα μάλλον «κοινωνικό» επίπεδο) όπου στην πρώτη, γαλλική εκδοχή, ο Πότζο λέει ότι πάει να πουλήσει τον Λάκυ στην «*Marché du Saint Sauveur*», και με τους Βλαδίμηρο και Εστραγκόν να έχουν επίσης προηγούμενα «ταυτιστεί» με τους δυο ληστές που επίσης σταυρώθηκαν μαζί με το Χριστό, σκηνή που υποβάλλεται όταν σηκώνουν τον Λάκυ από το έδαφος κρατώντας τον εκατέρωθεν από το μπράτσο, αλλά και στην δεύτερη πράξη όταν αλλάζουν διαδοχικά το καπέλο του με τα δικά τους και τα δικά τους μεταξύ τους. Βλ. Ενδεικτικά Brayden, *Samuel Beckett and the Idea of God*, ο.π., σελ. 141. Συνολικά, ένα μόντο για αυτούς του «τρελούς» θα μπορούσε να είναι το «Θεέ μου Θεέ μου γιατί με εγκατέλειψες» του Χριστού, με την διαφορά ότι, όπως λέει κάπου ο Εστραγκόν, «τότε σταυρώνανε γρήγορα».

²³⁴ «*You must realize that Hamm and Clov are Didi and Gogo at a later date, at the end of their lives*». Δήλωση του Beckett που παρατίθεται από τον Michael Worton στο «*Waiting for Godot and Endgame: theatre as text*» στο *Cambridge Companion to Beckett*, ο.π., σελ. 67

Ο Derval Tubridy επισημαίνει ότι βασικό θέμα της χριστιανικής μυθολογίας αποτελεί η ενσάρκωση του λόγου, η «μετεγγραφή της λέξης σε σάρκα», και ότι ενώ κατά την Παλαιά Διαθήκη το «σώμα» ανήκε μόνο στον άνθρωπο και η «φωνή» μόνο στο Θεό, εν συνεχεία ο Χριστός κατέλυσε αυτά τα όρια και η «ενσάρκωση» αποτέλεσε ακριβώς τη διαδικασία κατά την οποία ο Λόγος έγινε σάρκα. Αυτή η, σύμφωνα με το χριστιανικό δόγμα, διπλή φύση του Χριστού, θεϊκή και ανθρώπινη, αποτελεί κατά τον μελετητή το σημείο τομής ανάμεσα στη θεϊκή φωνή και το ανθρώπινο σώμα και απαραίτητος όρος κατανόησης του *Ακατανόμαστου*.²³⁵ Ο Tubridy επισημαίνει ότι ο Beckett προχωρά σε μια αντιστροφή, με τη «φωνή» να μπορεί να μιλήσει πραγματικά όχι με την ενσάρκωση, αλλά αντίθετα με την εξαφάνιση του σώματος, αλλά τον ίδιο τον Λόγο να αποκτά εν τέλει κυριολεκτικά σωματική, και γκροτέσκα έτσι, διάσταση, ώστε ο Ακατανόμαστος να προσπαθεί να τον αρνηθεί – σε μια κρίση ταυτότητας. Ουσιαστικά, προτείνει έναν Ακατανόμαστο που μιλά σαν ένας Χριστός συχνά σαρδόνιος και απρόθυμος για μετενσάρκωση. (Tubridy, 96-97)

Στην πραγματικότητα, κατά την άποψη μου, πρόκειται για έναν Χριστό που αρνείται το όνομά του στην αγωνία του να αυτοοριστεί. Και τούτο, επειδή ο Beckett σωστά εννόησε ότι ο Χριστός, τούτη η ενσάρκωση του Λόγου του Θεού, είτε υπήρξε και έλαβε ανθρώπινη μορφή είτε όχι, δεν αποτελεί εν τέλει παρά μια σειρά από λόγους, ορθόδοξους ή αιρετικούς, λόγους-αρνητές του ή αντιφατικούς για την ίδια του τη «ιστορική ζωή» επί γης, την αποστολή του, τη φύση του κλπ.²³⁶ Είναι όλες αυτές οι «φωνές» και οι «λέξεις» που αρνείται ξανά και ξανά σε όλο το έργο, οι «αυτοί», την ίδια στιγμή που αποτελούν την υπόστασή του και το γνωρίζει. Τούτη η άρνηση ανακαλεί την αποφαιτική θεολογία, και μια αίσθηση παράλληλη ενός Θεού που παλεύει να ονομάσει τον εαυτό του.²³⁷ Έτσι, ο τίτλος που δίνει ο Tubridy στο άρθρο

²³⁵ Derval Tubridy, «WORDS PRONOUNCING ME ALIVE: Beckett and Incarnation» στο *Samuel Beckett Today/Aujourd' hui, Beckett and Religion, Beckett/Aesthetics/Politics*, επιμ. Marius Buning, Matthijs Engelberts & Onno Kusters, Άμστερνταμ/Ατλάντα, 2000, σελ. 93-94. Είναι χαρακτηριστικό ότι η ανάλυση του μελετητή, που είναι ορθή, αδυνατεί να συνδέσει τον *Ακατανόμαστο* με τα δύο προηγούμενα μέρη της *Τριλογίας* (αλλά μόνο με τα όψιμα *How it is, Not I*, και *What Where* που συνεχίζουν το θέμα της «φωνής») - ακριβώς λόγω της μη συσχέτισης του «τρελού».

²³⁶ Από δω και η περίφημη παρωδιακή σκηνή στον *Γκοντό* με τους Ευαγγελιστές να δίνουν διαφορετικό αριθμό των Ληστών που σταυρώθηκαν ή σώθηκαν εκατέρωθεν του Χριστού. Η σταύρωση του Χριστού γίνεται μια σειρά από αντικρουόμενες αφηγήσεις των Ευαγγελιστών.

²³⁷ Η Braden συνδέει στον *Ακατανόμαστο* τους διάφορους θεολογικούς λόγους με το Θεό, στη βάση της αποφαιτικής θεολογίας που αρνείται να τον ονομάσει – παρ' όλο που έχει επισημάνει την κεντρική θέση του Χριστού στο μπκεκετικό έργο (74-76, 181 επ.). Σε άλλο σημείο κάνει την σύνδεση του Ακατανόμαστου με τον Χριστό (83), χωρίς όμως να ενοποιεί τις αναγνώσεις της, και πολύ περισσότερο τα άλλα δύο μέρη της *Τριλογίας*. Ωστόσο, παραθέτει από τον *Watt* το ακόλουθο, που

του - και δεν τον αξιοποιεί τελικά - από μια αποστροφή της φωνής του Ακατανόμαστου, «*[It's a question of voices, of voices keep going....., as if it were my own voice, pronouncing my own words,] words pronounce me alive since that's how they want me to be*»,²³⁸ ή τόσες άλλες αποστροφές του με τις οποίες ο Ακατανόμαστος αυτοπροσδιορίζεται όπως λ.χ. «*in words, made of words, other's words*» ή «*this voice that is not mine, but can only be mine*», ή «*if I could only find a voice of my own, in all this babble*» κ.ο.κ. και σημαίνουν ακριβώς αυτό, ένα Χριστό-«τρελό»/τρελό που το παραλήρημά του προσπαθεί να αποποιηθεί αυτές τις φωνές-λόγους, τις λέξεις, προκειμένου να ορίσει τον εαυτό του – πράγμα εν τέλει, ως γνωστόν, αδύνατον χωρίς τις λέξεις, που εκπορεύονται απ' αυτόν τον ίδιο τον Θεό: «*Εν αρχή ην ο Λόγος, και ο Λόγος ην προς τον Θεόν και Θεός ην ο Λόγος*».²³⁹ Έτσι, η «φωνή» πρέπει να συνεχίσει να μιλά για να υπάρχει, χωρίς όμως να λέει τίποτα, γιατί δεν θα ναι δικό της – «ένα αντι-κήρυγμα». Πραγματικά, όπως αναφέρει η Mary Braden, στο μπεκετικό έργο αντί ο Χριστός να συγχέεται με τον Θεό, αντί να είναι ο θεϊκός Υιός, καθίσταται απόλυτα διακριτός από εκείνον με έναν κενωτικό τρόπο, με την κένωση της θείας δύναμης και την θέση του ως του «παραδειγματικού» ανθρώπου που πρέπει να υπηρετήσει/υποφέρει με τον σταυρό, θύμα κι ο ίδιος (Braden, 140, 83). Ο Begam αναγνωρίζει στον «κύριο», τον οποίον μνημονεύει συχνά ο Ακατανόμαστος, τη σκληρή μορφή «μιας θεότητας της Παλαιάς Διαθήκης» (Begam, 169), που όμως και αυτός ο «Χριστός» φτάνει να αμφισβητήσει τη μοναδικότητά της, μέσα στο πλήθος των φωνών-λόγων. Ο ίδιος ο Ακατανόμαστος-«Χριστός», φέρει την δυσπρόστατη φύση του «τρελού», θύμα αλλά και συχνά σαρδόνιος και διαβολικός.²⁴⁰

αποτελεί ίσως και το «κλειδί» του Ακατανόμαστου, προκειμένου να συνδέσει το «ακατανόμαστο» με τον Θεό: «*The only way one can speak of nothing is to speak of it as though it were something, just as the only way one can speak of God is to speak of him as though he were man*» (181).

²³⁸ Samuel Beckett, *The Unnamable*, Grove Press, Νέα Υόρκη, 1978, 66

²³⁹ Όπως βέβαια αναφέρεται στον πρώιμο *Murphy*, «*In the beginning was the pun*». Η Ruby Cohn επισημαίνει την έντονα λογοπαιχνική γλώσσα των πρώιμων «αγγλικών» έργων, που εξαλείφεται με την αποτίναξη του τζουϊστικού ζυγού και την συγγραφή στα γαλλικά (*The Comic Gamut*, ο.π., σελ. 292)

²⁴⁰ Έτσι, όταν ο Ακατανόμαστος προσπαθεί να καθορίσει μια αρχή την παρουσίας του στον μη-τόπο όπου βρίσκεται: «*Hell itself, although eternal, dates from the revolt of Lucifer. It is therefore permissible, in the light of this distant analogy, to think of myself as being here forever, but not as having been here forever*» (*The Unnamable*, σελ. 10). Η Τζίνα Πολίτη, στο πλαίσιο των τυπικά μεταμοντέρνων αναγνώσεών της, προτείνει ότι το *L'Innommable/The Unnamable* θα έπρεπε μέσα στην απροσδιοριστία του να μεταφράζεται ως «το Ακατανόμαστο» (της λέξης), ωστόσο ο Beckett σε συνέχεια των δυσπρόστατων «τρελών» φαίνεται να παίζει με έναν εκ των προτέρων καταδικασμένο σε αποτυχία «επαναστάτη» Χριστό-Σατανά, έναν για άλλους λόγους «Ακατανόμαστο», που «περνά το γουηκέντ του Πάσχα στην κόλαση». Η Πολίτη βλέπει κατά τα λοιπά στον *Ακατανόμαστο* την ανατρεπτική καρναβαλική λειτουργία του «τρελού» με έναν «τρελό» που «ξέρει» αποφατικά, ωστόσο, ο μπεκετικός «τρελός», σε αντίθεση με τους προγόνους του, δεν μπορεί να έχει την καρναβαλική λειτουργία παρά επειδή δεν ξέρει, στην πραγματικότητα η καρναβαλική λειτουργία εδώ

Ωστόσο, καθώς ο Beckett εστιάζει και στην διπλή φύση του «πρώτου τρελού», δεν ξεχνά να ανακαλεί και την ένθεη πλευρά του συμπλέκοντας αποσταθεροποιητικά την ίδια τη «θεική φωνή» κάθε' εαυτή στην ενσάρκωσή της, που είναι ο Χριστός - ο ίδιος ο Έρασμος αποδίδει εξάλλου «τρέλα» και στον ίδιο τον Θεό. Ο Beckett εξέλαβε – και εδώ – «κυριολεκτικά» τις παυλικές και ερασμιακές ρήσεις.

Θα δώσω δύο παραδείγματα λόγων που «αποτελούν» τον Χριστό/Θεό.²⁴¹ Λέει η «φωνή» νωρίς νωρίς: «*There were for or five at me, they called that presenting their report. One in particular, Basil I think he was called, filled me with hatred....Is he still glaring at me, from the shadows? Is he still usurping my name, the one they foisted on me, up there in their world, patiently, from season to season?*» (13).²⁴² Ο Βασίλης [Basil – Basilides/Βασιλίδης] παραπέμπει στην αίρεση του Γνωστικισμού. Σύμφωνα με την αίρεση αυτή, ο κόσμος είναι φτιαγμένος από πνεύμα και ύλη, αντίστοιχα το καλό και το κακό. Η ανώτατη δημιουργική δύναμη του κόσμου είναι καθαρό Πνεύμα και εκπορεύονται εξ αυτού μια σειρά από κατώτερα θεϊκά πλάσματα. Αρχικά ο άνθρωπος ήταν κι αυτός εκπορευόμενο θεϊκό πνεύμα, εξ αιτίας όμως του δόλου του κατώτερου απ' αυτές τις εκπορεύσεις θεού με το όνομα Δημιουργός, που για κάποιους ταυτίζεται με τον Ιεχωβά, εγκλωβίστηκε στον γήινο κόσμο της ύλης. Ο *Λυτρωτής*, ο Χριστός, που είναι η ανώτερη εκπόρευση, κατέβηκε στη γη για να απελευθερώσει τον άνθρωπο από την ύλη και να του ξαναδώσει την πνευματική του υπόσταση, που ταυτίζεται με την *γνώση*. Προκειμένου να λύσουν την αντινομία της ενσάρκωσης του Χριστού, αφού η σάρκα είναι ύλη και άρα «κακό», οι γνωστικιστές υποστήριζαν ότι ο Χριστός, αν και δεν ταυτίζεται με την καθαρή ουσία-Θεό, ήταν στην πραγματικότητα πνεύμα, που μόνο φαινομενικά είχε σάρκα.²⁴³ Στην συνέχεια, ο Ακατανόμαστος αποφασίζει να ονομάσει τον Βασίλη αυτόν Μαχούντ [Manhood], αυτός που «*told me stories about me, lived in my stead...*» (29) – αφού οι άνθρωποι

αυτοαναίρεται. Βλ. Τζίνα Πολίτη, «Η Κατασίγαση της Σιωπής» στο *Στα Όρια της Γραφής, Δοκίμια για τους Μπέκετ, Τζόυς, Κάφκα, Άγρα*, Αθήνα, 1999, σελ. 87-91

²⁴¹ Όχι τυχαία, και στα δύο αυτά παραδείγματα, οι λόγοι περί Χριστού, ενέχουν μία ένταση ανάμεσα στην θεϊκή και την ανθρώπινη φύση του, καθιστώντας έτσι τον Ακατανόμαστο τόσο μέρος της θεϊκής φωνής όσο και μέρος εκείνου που την υφίσταται. Η ίδια θέση πρέπει να ερμηνευθεί και για τις δύο ιστορίες που αφηγείται ο Ακατανόμαστος, του «ενσώματου» Μαχούντ και του ασώματου Βορμ που και οι δύο αποτελούν μια εκδοχή του, κατά τις οποίες αν ο Ακατανόμαστος είναι ο ένας δεν μπορεί να είναι ο άλλος (84, 70-71). Η Brayden εντοπίζει την διαφορά του Εστραγκόν και του Βλαδίμηρου ως χαρακτήρων ακριβώς πάνω στην έμφαση που δίνει ο μεν πρώτος στην γήινη, ανθρώπινη διάσταση του Χριστού και ο δε δεύτερος στη θεϊκή, διαμεσολαβημένη από τα θεολογικά κείμενα φύση του (111).

²⁴² Samuel Beckett, *The Unnamable*, Grove Press, Νέα Υόρκη, 1978, σελ. 13

²⁴³ Βλ. David K. Bernard, *A History of Christian Doctrine, The Post-Apostolic Age to the Middle Ages A.D. 100 -1500*, World Aflame Press, Hazelwood, 1995, τ. 1, σελ. 32-33. Για τον ενδιαφέρον του Beckett για τον γνωστικισμό, αλλά και τον μανιχαϊσμό, βλ. Brayden, ο.π., σελ. 70-71

αφηγήθηκαν την ζωή του Χριστού ως ανθρώπου – και μετά Βορμ, μια ασώματη ουσία σαν «εσωτερική φωνή».

Ένα άλλο παράδειγμα λόγου που «πνίγει» τον Ακατανόμαστο, είναι ο Προμηθέας, που αποτέλεσε μια ιδιότυπη σύνδεση που έκαναν οι ρομαντικοί με τον Χριστό:

«If I could speak and yet say nothing, really nothing? Then I might escape being gnawed to death...or gnawed to death no so fast, in my old cradle, and the torn flesh have time to knit, as in the Caucasus, before being torn again. But it seems impossible to speak and yet say nothing, you think you have succeeded but....What prevents the miracle is the spirit of method to which I have perhaps been a little to addicted. The fact that Prometheus was delivered twenty-nine thousand nine hundred and seventy years after having purged his offence leaves me naturally as cold as camphor. For between me and that miscreant who mocked the gods, invented fire, denatured clay and domesticated the horse, in a word obliged humanity, I trust there is nothing in common. But the thing is worth mentioning. In a word, shall I be able to speak of me and of this place without putting an end to us, shall I ever be able to go silent, is there any connexion between these two questions?» (20-21).

Όπως αναφέρει ο Dirk Van Hulle, ο Beckett δεν αντλεί μόνο από τον βασικό μύθο που σημαίνει την απείθεια στον Θεό (Δία), αλλά και από την εκδοχή του Οβίδιου όπου ο Προμηθέας είναι πλάστης των ανθρώπων, από γη και βροχή - σε ακολουθία του ρομαντικού μοτίβου του καλλιτέχνη ως Θεού επί γης. Τούτη την εικόνα την βρίσκει στον Goethe, τον οποίο μελετά από το 1936 και μετά, μεταφράζοντας τον μαρτυρικό *Προμηθέα* του όπως παραθέτει από τα «γερμανικά σημειωματάρια» του ο Feldman: *«Here I sit, making men/ In my own image,/ A race that shall be like me»*.²⁴⁴ Ο Feldman, συνδέει σωστά το μοτίβο αυτό με την φωνή του *Ακατανόμαστου* και τα *δημιουργήματά του*, όπως τα αποκαλεί («*Me, utter me, in the same foul breath as my creatures? – The Unnamable, 16*»):

*«All these Murphys, Molloys and Malones do not fool me. They have made me waste my time, suffer for nothing, speak of them when, in order to stop speaking, I should have spoken of me and of me alone...It is now I shall speak of me, for the first time. I thought I was right in enlisting these sufferers of my pains, their pains are nothing, compared to mine... » (21).*²⁴⁵

Έτσι, όλες τούτες οι «φωνές» διασταυρώνονται με τις «ενσαρκώσεις» της «φωνής» του Ακατανόμαστου επί γης – ίσως εκείνης που άκουγαν οι «τρελοί» που υπέφεραν «για χάρη του Χριστού», ως κατ' εικόνα του «πρώτου τρελού». Ο Beckett έχει ήδη φροντίσει να διασπείρει στους «τρελούς» του φράσεις και στάσεις που οι γραφές αποδίδουν στον Χριστό, πάνω στην σχέση ακριβώς που θέτουν οι επιστολές του Παύλου, αλλά και πάνω στην έννοια του «καθένα» που αντιπροσωπεύει ο

²⁴⁴ Dirk Van Hulle, «"Accursed creator": Beckett, Romanticism and "the Modern Prometheus"» στο *Samuel Beckett Today/ Aujourd' hui, "All Sturm and no Drang", Beckett and Romanticism, Beckett at Reading 2006*, επιμ. Dirk Van Hulle, Άμστερνταμ/Νέα Υόρκη, 2007, 15, 18-19. Feldman, ο.π., 25-28

²⁴⁵ *«I am neither, i needn' t say, Murphy, nor Watt, nor Mercier, nor-no, I can' t even bring myself to name them, nor any of the others whose very names I forget, who told me I was they, who I must have tried to be» (53)*

«τρελός», του πανανθρώπινου «εαυτού» και της *condition humaine* ως «τρέλας»/τρέλας.²⁴⁶ Διότι ο Ακατανόμαστος δεν εγκαταλείπει το λοξό γέλιο που είχαν και οι «αντιπρόσωποί» του, καθ' ομοίωσίν του άλλωστε, ακόμα και όταν τείνει προς το τελικό του παραλήρημα: «*before I can be let loose, alone, in the unthinkable unspeakable, where I have not ceased to be, where they will not let me be... But here at last, it seems to me, is food for delirium*» (66). Αθροιζόμενα όλα τούτα επιτρέπουν στον Beckett να θέσει τον Ακατανόμαστο στο «τρελό»/τρελό παραλήρημά του ως υπό διάλυση «εαυτό-Χριστό-Θεό». Και στην τελική παραληρηματική περίοδο του βιβλίου, σε αντίθεση με τη ροή της συνείδησης στον Joyce που σκοπό είχε να υποβάλει το «αυθεντικό» εσωτερικό του ατόμου, ο Beckett κάνει τυπικά μία κίνηση πίσω απ' τον δάσκαλό του, και θέτει τη ροή της συνείδησης ως παραλήρημα – που είναι και η αρχική της καταγωγή: το παραλήρημα του *Ακατανόμαστου*, αυτή η θεϊκή ροή της συνείδησης, στηρίζει τα αποτελέσματά της ακριβώς στο γεγονός ότι πρόκειται μόνο για λέξεις που δεν καταφέρουν να συγκροτήσουν τον εαυτό της ως εν εαυτώ νόημα.²⁴⁷

Συνολικά επομένως, η φωνή του Θεού της οποίας φορέας είναι ο «τρελός», όπως ακριβώς είναι και «τρελός για χάρη του Χριστού» ο οποίος είναι συγχρόνως και η ενσάρκωση αυτής της φωνής που διαλύεται εν τέλει σε ένα πλήθος φωνών-λόγων, συμπλέκονται από τον Beckett προγραμματικά, ώστε στην «προς τα έσω» προοπτική

²⁴⁶ Βλ. μερικές από αυτές τις εμβολές του Χριστού στους *clochards* στην Mary Braden, ο.π., σελ. 43-48, 68, 146-147. Βλ. και Begam, ο.π., 137, ή και από αρκετά παλιότερα Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, ο.π., σελ. 117-120. Εδώ μπορεί να γίνει λόγος και για την επίδραση που είχε στον Beckett το δημοφιλές ανά τους αιώνες μυστικιστικό *The Imitation of Christ* του Thomas à Kempis (1418) που αξιώνει έναν πνευματικό ησυχασμό έναντι μιας υλικής ζωής μέσα από τη μελέτη και μίμηση της ζωής του Χριστού που αποδέχεται τα πάθη του και συνακόλουθα τις εντολές του Θεού (Ackerley και Gontarski, 572-575). Οι *clochards* του μιμούνται ακριβώς έναν Χριστό που δεν μπορεί να ορίσει τον εαυτό του, ακριβώς αντίθετα από τον à Kempis που κι ο ίδιος εν μέρει ακολουθεί τον Παύλο και βρίσκεται πίσω από τον Erasmus: «*do not affect wisdom, but admit your ignorance*» ή «*He is truly wise who looks upon all earthly things as folly that he may gain Christ. He who does God's will and renounces his own is truly very learned*» (Βιβλίο). Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι η Brayden, παρ' όλες τις πολυάριθμες αναφορές της στις επιστολές του Παύλου, δεν αναφέρει τα χωρία με τους «τρελούς» και τον Χριστό.

²⁴⁷ Εδώ πρέπει να ενταχθεί και η εκπληκτική κίνηση του Beckett με τον μονόλογο του Λάκυ στον *Γκοντό*. Ο Πότζο διατάζει τον Λάκυ να «σκεφτεί». Αυτό που θα ήταν ροή της συνείδησης εξωτερικεύεται στην σκηνή ως τυπικός θεατρικός μονόλογος, ένα παραλήρημα-φιλοσοφική ροή της συνείδησης που χτυπά, όπως έχει επισημανθεί, όλη τη δυτική μεταφυσική. Και πάλι ο Beckett πυκνώνει το αποτέλεσμα: οι «τρελοί» Βλαδίμηρος, Εστραγκόν και Πότζο κατανοούν παραδόξως τον τρελό μονόλογο του Λάκυ και στο τέλος του επιτίθενται αγανακτισμένοι – μονόλογος που είναι παράλογος όσο και υποβάλει υπόγεια την αίσθησή μιας «αλήθειας». Ξεκινά με το «*Given the existence as uttered forth in the public works of Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaqua with white beard quaquaquaqua outside time without extension who from the heights of divine apathia divine athambia divine aphasia loves us dearly with some exceptions for reasons unknown*». Η «θεϊκή απάθεια» μπορεί να εκληφθεί ως η νέα μορφή της πάλαι ποτέ «συμπάθειας» του «τρελού», η οποία σήμαινε κάποτε ότι ο «τρελός» ήξερε την «αλήθεια» για τους άλλους μέσω της θεϊκής φωνής.

της *Τριλογίας* να φτάσει να «αποδομήσει» την έννοια του εαυτού μέχρι την υψηλότερη «νομιμοποίησή» του. Ο Beckett φαίνεται να έχει «διαβάσει» τη λογοτεχνική παράδοση που θέλει την «τρέλα»/τρέλα ως τον «καθαρό», «αυθεντικό» εσωτερικό χώρο και χτυπά ακριβώς εκεί, στηριζόμενος στην συνδήλωση της «αλήθειας» του «τρελού»/τρελού ως ετεροπροσδιορισμό από την έξωθεν φωνή – που εδώ συμπαρασύρεται από την ανατρεπτική φύση του «τρελού» στρεφόμενη προς τον εαυτό της. Το παιχνίδι του «αποκεντρωμένου υποκειμένου» έχει αρχίσει. Ο Λόγος του Θεού, ο *αρχι-λόγος*, διαλύει το υποκείμενο αρχικά μέσα από την ανάγκη/αδυναμία των «τρελών» να τον ακούσουν προκειμένου να «ταυτιστούν» και να «ξέρουν την αλήθεια», να αποκτήσουν δηλαδή ταυτότητα. Το χτύπημα κλιμακώνεται στον *Ακατανόμαστο*, όπου παρά την ελπίδα για έναν τελικό αφηγητή που θα αυτοοριστεί ως η «φωνή» καθ' εαυτή, η θεϊκή φωνή που ενσαρκώνει ο «πρώτος τρελός» διαλύεται σε ένα δίκτυο φωνών περί Θεού/Χριστού χάνοντας τον υπερβατικό της χαρακτήρα, φωνών που καθορίζουν συχνά αντιφατικά το υποκείμενο/αντικείμενό τους μέχρι διάλυσης, και χωρίς τις οποίες, ωστόσο, αποδεικνύεται ότι η vox δεν είναι δυνατόν να ορίσει (ονομάσει) τον εαυτό της.²⁴⁸

IV. Ένα θέμα που συνδέθηκε άμεσα με την διάσπαση της έννοιας του υποκειμένου ως συγκροτημένης ενότητας στο έργο του Beckett, είναι και η έννοια της *επανάληψης*. Πρωτοποριακό εδώ υπήρξε το έργο του Steven Connor, *Samuel Beckett, Repetition, Theory and Text*, σε μία από τις πλέον επιδραστικές αναγνώσεις του

²⁴⁸ Για την έννοια του αποκεντρωμένου υποκειμένου, ιστορικοποιημένου φυσικά στις «φωνές» (λόγους) του σε αντίθεση με το υποκείμενο του Beckett, βλ. Linda Hutcheon, ο.π., σελ. 158-160, 168-170. Ο Beckett ενέτεινε το ερμηνευτικό παιχνίδι της «αλήθειας» του «τρελού» στον «εαυτό» που είχαν εγκαινιάσει οι «δάσκαλοί» του, αφαιρώντας κάθε δυνατότητα ερμηνείας κι ανοίγοντας έτσι το δίπολο που ο Hans Bertens, παρακολουθώντας τον Ihab Hassan, βλέπει να χαρακτηρίζει το αποκεντρωμένο υποκείμενο: ήτοι την «εμμένεια» και την «απροσδιοριστία», που καταλήγει σε έναν εαυτό/λέξεις και μάλιστα σε ένα *οντολογικό* επίπεδο όπως το θέλει ο μελετητής, όπου κανένα σύστημα δεν μπορεί να νομιμοποιεί υπερβατικά το υποκείμενο αλλά μόνο να υφίσταται ως λόγος που συντρέχει με άλλους λόγους - άμεση απόρροια, νομίζω, του μεκετικού στρατηγήματος να χρησιμοποιήσει ως ένα σύστημα λόγων την πλέον «μεγάλη αφήγηση» που προσωποποιεί ο «πρώτος τρελός» (βλ. Hans Bertens, «The Postmodern *Weltanschauung* and its relation with Modernism: An Introductory Survey» στο *Approaching Postmodernism*, ο.π., σελ. 28-35). Υπενθυμίζω εδώ την δήλωση του ίδιου του Beckett ότι «*In the last book - 'L' innommable' - there 's complete disintegration. No 'I', no 'have', no 'being'*», από την συνέντευξη στον Israel Shenker, ο.π., που δείχνει ότι ο συγγραφέας έχει το είδος της συνείδησης που επιτρέπει να μιλάμε για μια *ποιητική*. Μέσα από αυτή την «εξάρθρωση» της φωνής σε φωνές, ο Begam βλέπει από την μεταδομιστική οπτική την άρνηση της αφηγηματικής φωνής ως ενότητα, καταγωγής και αυθεντίας, και την τροπή της σε μία απροσωποποιημένη και μη δυνάμενη να εντοπιστεί πηγή επαναλαμβανόμενων λόγων (Begam, 159), το οποίο και συσχετίζει με ντεριντιανές έννοιες όπως την ομώνυμη «innommable» με την οποία ο Derrida χαρακτήρισε την έννοια της «διαφοράς», αλλά και με τον διάσημο χαρακτηρισμό της λογοτεχνίας του από τον ίδιο τον Beckett στην αντίθεσή της προς εκείνη του Joyce ως «literature of the unword» (ο.π., 152-155).

«μεταμοντέρνου στρατοπέδου». Ο Connor, που είδε σωστά ότι από ένα αρχικό δευτερεύον γλωσσικό παιχνίδι, η επανάληψη σταδιακά αποκτά όλο και πιο κεντρικό ρόλο στο έργο του Beckett, στηρίχτηκε στην έννοια της «επανάληψης» που αναπτύσσουν τόσο ο Derrida όσο και ο Deleuze σε σχέση με δίπολα όπως «ταυτότητα»/«διαφορά» ή «πρωτότυπο»/«αντίγραφο», προκειμένου ακριβώς να ερμηνεύσει το πώς το μπεκετικό έργο αποδομεί τα δίπολα αυτά καταλήγοντας εν τέλει να κλονίσει την παραδοσιακή έννοια του «εαυτού» ως αυθεντικής ενότητας.²⁴⁹ Από τη δική μου πλευρά, καθότι αυτονόητα ο Beckett δεν είχε διαβάσει ούτε τον Derrida ούτε τον Deleuze όταν έγραφε την *Τριλογία* και τον *Γκοντό*, βλέπω πως ο πιθανότερος τρόπος που ο Beckett έφτασε σε μια τέτοια έννοια της «επανάληψης» δεν είναι άλλος από το μπεργκσονικό γέλιο.²⁵⁰

Το κωμικό που προσεγγίζει ο Bergson στηρίζεται στην πραγματικότητα στον μπουφόνο και τον κλόουν, και εξ αυτού, όπως το ομολογεί κι ο ίδιος, «ταλαντεύεται ανάμεσα στη τέχνη και τη ζωή».²⁵¹ Τα παραδείγματα που δίνει, αναφέρονται σε μια *μηχανική ακαμψία* του σώματος (15-16), και συνακόλουθα σε ακαμψία των αισθήσεων και της νόησης, που παραμορφώνουν την αντίληψη, καθώς και σε ακαμψία του χαρακτήρα (24). Ξεκινώντας από την «γελοιότητα» της «δυσμορφίας» και την «παραμόρφωση» και την «υπερβολή» στη «γελοιογραφία», δηλαδή το γκροτέσκο που αποφεύγει να αναφέρει ως όρο, και τον «αυτοματισμό» (25-27), φτάνει στον φορμαλιστικό ορισμό του κωμικού ως «ζωντανό επιστρωμένο με μηχανικό» (37).

Γραμμένο το 1899, το βιβλίο του Bergson βρίσκεται στο κατώφλι του επερχόμενου εξπρεσιονισμού, στην κωμική του ρίζα υπό μια αντίστοιχα σκληρά φορμαλιστική προοπτική - η αισθητική του, όχι τυχαία, στηρίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στον Diderot, αλλά και στις *Μαριονέτες* του Kleist που επηρεάστηκαν από τον τελευταίο.²⁵² Αυτή η μηχανικότητα, που για τον Bergson παραπέμπει στην υλικότητα

²⁴⁹ Steven Connor, *Samuel Beckett, Repetition, Theory and Text*, Basil Blackwell, Οξφόρδη, 1988, σελ. 1-15, 86-87 κ.α.

²⁵⁰ Ανάγνωση του κωμικού του Beckett σε σχέση με την τυπολογία του Bergson κάνει η Ruby Cohn στο *The Comic Gamut*, ο.π., χωρίς να εμπλέκει όμως την έννοια της επανάληψης.

²⁵¹ Henri Bergson, *Το γέλιο*, μτφρ. Β. Τομανάς, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1998, σελ. 24

²⁵² Πολλά σημεία το προδίδουν, όπως λ.χ. το παράδειγμα που φέρνει του να κλείνει κανείς τ' αφτιά και να κοιτά τους ανθρώπους που χορεύουν σαν «αδιάφορος» θεατής, να γίνονται κωμωδία (12), ανακαλεί τον Diderot που περιγράφει το να πηγαίνει στο θέατρο και να κλείνει τα' αφτιά του κοιτώντας τους ηθοποιούς («Επιστολή για τους Κωφάλαλους» στο *Αισθητικά*, ο.π.). Αναφορικά με το Kleist, ο Bergson μεταγράφει όλο το κομμάτι της ιστορίας όπου ο νεαρός, όταν αποκτά συνείδηση της φυσικής του χάρις κοιτώντας την αντανάκλασή του στον καθρέφτη (δύο έννοιες της *reflektion*), αποτυγχάνει να επαναλάβει αυτή τη χάρη συνειδητά και την χάνει μέσα απ' την επανάληψη/συνείδηση. Το

του σώματος, γίνεται κωμική όταν «αμφισβητεί» το ηθικό μέρος του ανθρώπου, όταν φαίνεται «η ψυχή να ενοχλείται από τις ανάγκες του σώματος... το ηλίθια μονότονο σώμα που παρεμβαίνει και διακόπτει με το μηχανικό του πείσμα» (46): είμαστε ακριβώς στον κλόουν και τον Beckett. Αυτό που ενδιαφέρει εδώ, είναι ότι ο Bergson, μέσα σ' αυτού του είδους την προσέγγιση βλέπει το κωμικό ως *μηχανισμό επανάληψης*, την μίμηση της ζωής ως επίστρωση πάνω στη ζωή επαναλήψεων κινήσεων, χειρονομιών, καταστάσεων κλπ (32-33, 63 επ., 77 επ.). Κατά τον ίδιο τον Bergson, η αρχή της επανάληψης συναντά τον πυρήνα του κωμικού στην αρχετυπική μορφή του κλόουν που με την δυσκίνητη επανάληψή του μετατρέπεται από άνθρωπο σε πράγμα, σε ανδρείκελο (52-53).²⁵³ Ο Beckett χρησιμοποιεί το επαναληπτικό αστείο του κλόουν σε μικροκλίμακα και σε μακροκλίμακα. Είναι πιο εύκολο να το παρακολουθήσουμε αυτό στον *Γκοντό*: η διαρκής προσπάθεια του Εστραγκόν να βγάλει τη μπότα του και γενικά η απόλυτα μηχανική κίνηση επί σκηνής, ή πολύ περισσότερο, η μηχανική επανάληψη του «λάϊτμοτίφ» του έργου: «*Estr: Let' s go/ Vla: We can't/ Etsr: Why not?/ Vla: We are waiting for Godot/ Estr: Ah!*». Η ίδια η δεύτερη πράξη είναι, ως γνωστόν, μια *σχεδόν επανάληψη* της πρώτης,²⁵⁴ ενώ και στην *Τριλογία*, κάθε νέο πρόσωπο είναι σχεδόν επανάληψη του προηγούμενου – στο οποίο εν τέλει «ανήκει» ως αφήγημα-εαυτός. Η επανάληψη αυτή φτάνει να «μηχανοποιήσει» την ίδια τη «μεταφυσική» νομιμοποίηση της αναμονής, που θα ήταν ο Γκοντό. Πολύ περισσότερο όμως τους ίδιους του Ντιντί και Γκογκό, που τρέπονται σε ανδρείκελα του «εαυτού» τους ακριβώς μέσα από αυτήν την επανάληψη ώστε, από ένα σημείο και μετά, γίνεται αντιληπτό ότι τούτη η επανάληψη – και η άρθρωσή της - έχει υποκαταστήσει αυτή καθαυτή την αναμονή ως «νόημα». Στην πραγματικότητα, η βάση μια τέτοιας σχέσης βρίσκεται πίσω στο γεγονός ότι κάθε κλόουν ή zanni είναι σχεδόν επανάληψη του άλλου και, ακόμα πιο πίσω, κάθε μίμηση

μεταγράφει στο κωμικό του με την έννοια ότι υπάρχει δυνατότητα της μίμησης και της επανάληψης μόνων των μηχανικών, αυτόματων εκφράσεων που παίρνει η αναπαράσταση της ζωής, δίνοντας το παράδειγμα ακριβώς της μαριονέτας (31-35). Ως προς το γκροτέσκο, λέει πηγαίνοντας πίσω μέχρι τον Boccaccio που έχουμε δει: «*Αυτή ακριβώς η διαστρέβλωση έχει σημασία [που χρησιμοποιεί ο σχεδιαστής για την κωμικότητα της γελοιογραφίας]...Γιατί η μορφή είναι για μας το σχέδιο μιας κίνησης. Ο γελοιογράφος που αλλοιώνει τη διατήρηση μιας μύτης...κάνει πράγματι τη μύτη να μορφάσει.....Με την έννοια αυτή θα μπορούσαμε να πούμε ότι η φύση σημειώνει συχνά επιτυχίες γελοιογράφου. Στην κίνηση αυτή με την οποία έσκισε αυτό το στόμα, στένεψε αυτό το σαγόνι, φούσκωσε αυτό το μάγουλο....» (28-29).*

²⁵³ Η αρχή της επανάληψης, φράσεων, κινήσεων ή συμπεριφορών, εμφανίζεται φυσικά και στα lazzi των zanni, όπως λ.χ. σε αρκετά από εκείνα που ο Mel Gordon ομαδοποιεί ως «παράλογο» (ο.π., 25-28)

²⁵⁴ Έτσι και Connor, ο.π., σελ. 119-121, ο οποίος βλέπει σωστά σ' αυτό το «σχεδόν» της δεύτερης πράξης μια επιδείνωση, που αντικατοπτρίζεται και στις *Ευτυχισμένες Μέρες* με την Γουίνι να έχει βουλιάξει στην άμμο λίγο πιο πολύ.

του μπουφόνου είναι μια μίμηση που παραμορφώνει επαναλαμβάνοντας, το είδος του «καθρεφτίσματος» που έχουμε δει, μια επανάληψη που οδηγεί στην διαφορά – εκείνη, ωστόσο, που βρίσκεται ίσως στο εσωτερικό του «θύματος» και άρα μια διαφορά/ταυτότητα. Για τον λόγο αυτό, τα ζευγάρια των κλόουνς έχουν πάντα σχεδόν ίδια ονόματα, πρακτική που ακολουθεί φυσικά και ο ίδιος ο Beckett.²⁵⁵ Ο Beckett στηρίζεται σ' αυτήν την αρχή του «σχεδόν» ίδιου για να δημιουργήσει μια συνολική αίσθηση επανάληψης, όχι όμως και ταυτότητας, που οδηγεί τελικά σε αδυναμία συγκρότησης ενός υποκειμένου που να ταυτίζεται με τον εαυτό του.²⁵⁶

Αναλύοντας τα κατοπτρικά κείμενα του Μολλίου και του Μόραν, ο Steven Connor παραθέτει ακριβώς όλες αυτές τις επαναλήψεις από το ένα στο άλλο, σε επίπεδο «πλοκής», σκηνικού, γλώσσας κ.ο.κ, που ωστόσο, ποτέ δεν ταυτίζονται ακριβώς στο μέτρο που υπάρχει πάντα ένα είδος μικρής διαφοράς. Τούτο το παιχνίδι, που το ονομάζει «*near-identity*», θέτει σε κρίση το αν το βάρος πέφτει στην ταυτότητα ή τη διαφορά, και εν τέλει, ποιο απ' τα δύο μισά του έργου πρέπει να διαβαστεί ως «πρωτότυπο», ως πρώτο στην αφήγηση, και ποιο ως αντίγραφο του. (Connor, 56-60). Έτσι, και η τροπή του Μόραν σε Μολλίου ως «ανακάλυψη» του «εαυτού», δεν ταυτίζεται ποτέ ακριβώς με τον Μολλίου, μένει σ' αυτό το «σχεδόν», όπως το είδος του ειδώλου που αποτελεί ο ένας κλόουν για τον άλλον, επιβεβαιώνοντας αυτό που αναφέρθηκε παραπάνω, ότι το υποκείμενο δεν ταυτίζεται με τον «εαυτό» του. Τούτο το παιχνίδι, έχει ξεκινήσει με μία απ' ευθείας μεταφορά από την παράσταση στο μυθιστόρημα: τα τελευταία κεφάλαια του *Watt* στο άσυλο, τα αφηγείται κάποιος «Σαμ» [Samuel] όπως τα ξέρει από τον ίδιο τον Βατ, με τον οποίο, σε μια χαρακτηριστική σκηνή, στέκονται πρόσωπο με πρόσωπο και αρχίζουν να κινούνται εντελώς συγχρονισμένα. Όπως λέει ο Begam, σε αυτό το «*κατοπτρικό παιχνίδι των μίμων*», δεν μπορείς τελικά να πεις ποιος είναι το «πρωτότυπο» και ποιος η αντανάκλαση (Begam, 98). Και επισημαίνει ακριβώς ότι ο Μολλίου και ο Μόραν θέτουν το ερώτημα ποιος εντέλει αντανάκλα/αφηγείται τον άλλον, για να καταλήξουν στον νέο μεκετικό τύπο του *αφηγητή/αφηγούμενου*, όπου το υποκείμενο

²⁵⁵ Ιδιαίτερα στα ζευγάρια: Μερσιέ και Καμιέ, Ντιντί και Γκογκό, Γουίνι και Γουίλι, Πιμ και Πομ κ.ο.κ. Φυσικά και τα ονόματα από «Μ» της *Τριλογίας* που μοιάζουν, ανακαλούν αυτήν την σχέση

²⁵⁶ Γι αυτό το «σχεδόν», που χρησιμοποιεί κατά κόρον ο Beckett, λέει ο Bergson: «Όταν μια κωμική σκηνή επαναλαμβάνεται συχνά, περνά στην κατάσταση της «κατηγορίας» ή του προτύπου. Γίνεται διασκεδαστική από μόνη της, ανεξάρτητα από τις αιτίες που την κάνουν να μας διασκεδάσει. Τότε καινούργιες σκηνές, που δεν είναι αφ' εαυτών κωμικές, θα μπορούν πρακτικά να μας διασκεδάσουν αν από μια άποψη της μοιάζουν. Θα μας φέρουν στο μυαλό λιγότερο ή περισσότερο συγκεχυμένα μια εικόνα που ξέρουμε πως είναι γελοία» (81). Ο Beckett στηρίζεται σε αυτή την απόχρωση της διαφοράς, αλλάζοντας φυσικά τον τόνο από γελοίο σε «σχεδόν» γελοίο, δηλαδή –και - απελπιστικό.

συγχωνεύεται με το αντικείμενο. Είναι γεγονός ότι ο Beckett θέτει στον *Μολλού* δύο ήρωες-αφηγήσεις που καθρεφτίζονται μέσα από αυτό το «σχεδόν», ωστόσο, τούτο το παιχνίδι επιβάλλει μία κίνηση «προς τα μέσα» - έστω σπειροειδή - και όχι απλά μια κυκλικότητα των κατοπτρισμών.²⁵⁷

Το ίδιο πράγμα συμβαίνει και ανάμεσα στον Μαλόν και τα είδωλά του τα οποία αφηγείται «για να μην μιλήσει για τον εαυτό του», αφού, όπως λέει και ο Connor, παρ' όλες τις προφυλάξεις του Μαλόν να αποκλείσει τον εαυτό του από την αφήγηση, «η αφήγησή του επαναλαμβάνει επίμονα τη ζωή και το θάνατό του» (72). Για τον μελετητή, κάθε μπεκετικός «χαρακτήρας» από τον Μέρφυ ως την φωνή του Ακατανόμαστου έχουν τεθεί ως αυτό το είδος της επανάληψης (50).

Όπως ειπώθηκε, στο *Γκοντό* ο Beckett πετυχαίνει τις δύο όψεις ενός ίδιου στόχου: να δώσει την απουσία της «φωνής» του Γκοντό μέσα από μια «μηχανοποίηση της ζωής» (Bergson, 85), και να υποδηλώσει την ίδια την κατάργηση της έννοιας του «εαυτού» ως μοναδικής, αυθεντικής βάσης της ύπαρξης. Η μη έλευση του Γκοντό διαχέει τους Ντιντί και Γκογκό σε μια «καθημερινότητα» από μικρές επαναλαμβανόμενες συνήθειες «για να περάσει η ώρα», όπως οι καυγάδες και οι κουβέντες με τον σύντροφο ή το βάλσιμο και το βγάλσιμο των παπουτσιών. Καθώς ο «εαυτός» συνίσταται πια στις επαναλήψεις του, είναι μόλις ένα βήμα το να αποκτά κανείς συνείδηση του γεγονότος, και να δει την επανάληψη ως κάτι που κάνει συνειδητά: μία περφόρμανς. Όπως αναφέρει ο Stan Gontarski, η έννοια της περφόρμανς του εαυτού/συγγραφέα εντός του κειμένου, απασχόλησε των Beckett από πολύ νωρίς ως «κρίση του υποκειμένου».²⁵⁸ Εν προκειμένω ο Beckett ξαναθέτει την έννοια της περφόρμανς που έδιναν ο «τρελός», ο μπουφόνος και ο κλόουν με καλλιτέχνημα τον ίδιο τους τον εαυτό, προκειμένου ακριβώς να τονίσει πως ο εαυτός είναι ένας ρόλος που δεν μας προόρισε ο Θεός, αλλά, αναγκαστικά επομένως, ο ίδιος μας αυτός ο εαυτός που τον παίζει.

²⁵⁷ Συνιστά παρανάγνωση το να παραβλέψει κανείς ότι στο τέλος είναι ο Μόραν που «μολλοῦοποιείται», μέσα από μια «σχεδόν» επανάληψη της αφήγησης του Μολλού - ο Begam ακολουθεί εδώ τον Connor που θεωρεί τον Μολλού ως έναν ξεπεσμένο Μόραν και άρα τον Μόραν ως το «πρωτότυπο», που ερχόμενος, ωστόσο, δεύτερος στην αφήγηση, καθιστά και τα δύο κείμενα συγχρόνως πρωτότυπα και επαναλήψεις (110). Η ανάγνωση αυτή είναι εξαιρετικά αμφισβητήσιμη, αφού ο Μολλού, είναι πάντα «εκεί» - ο «εαυτός» προς ανακάλυψη, ένα είδος ψυχής. Έτσι, λ.χ., ο Μόραν σκέφτεται πάνω στο ζήτημα του τέλους του Μολλού (και άρα περί της αθανασίας της ψυχής): «*I had no clue to his age. As he appeared to me, so I felt he must have always appeared and would continue to appear until the end, an end indeed which I was hard put to imagine...A natural end seemed unlikely to me, I don't know why. But then my own natural end, and I was resolved to have no other, would it not at the same time be his? Modest, I had my doubts*» (155). Παρ' όλα αυτά, η επισήμανση του Begam για την επανάληψη μέσα από την αντανάκλαση των μίμων είναι καίρια.

²⁵⁸ Stan Gontarski, «beckett and performance» στο *Samuel Beckett Studies*, ο.π., σελ. 194-195

Όπως αναφέρει ο Richard Shechner, η σύγχρονη άνοδος της έννοιας της περφόρμανς, βασίζεται στην διπλή βάση του μεταδομισμού και του μεταμοντέρνου (141).²⁵⁹ Ο Shechner περνώντας μεταξύ άλλων μέσα από έννοιες όπως «αποδοτικότητα» [performativity] του Lyotard, την αυθεντικότητα, το πρωτότυπο και το αντίγραφο του Benjamin, ή την προσομοίωση του Baudrillard, αλλά και από την σκέψη θεωρητικών όπως ο Derrida, ο Foucault κ.α., ορίζει την έννοια της περφόρμανς σε όλους τους τομείς της ζωής ως εκείνη την κατάργηση των διαχωριστικών γραμμών του πραγματικού και του πλασματικού, της καθημερινής ζωής και της αισθητικής της αποτύπωσης, της πάλαι ποτέ τέχνης και της ζωής, του πάνω και του κάτω από τη σκηνή, του εαυτού-ρόλου στα reality shows κ.ο.κ. (123 επ.). Αναλύοντας την περίφημη σκηνή του κωμικού διδύμου των κλόουν-νεκροθαφτών που σκάβουν τον τάφο της Οφηλίας - με τον «grimo zanni» νεκροθάφτη να παρωδεί τον σχολαστικισμό προκειμένου να παρωδήσει την «πράξη» αυτοκτονίας της Οφηλίας που προκειμένου να την κηδεύσει η Εκκλησία ανάγεται σε «μη πράξη» που δεν εμπίπτει στα ακόλουθα: «*An act hath three branches – it is to do, to act, to perform*» (Άμλετ, V.1.11) – ο Shechner συνοψίζει ότι η περφόρμανς γενικά, διακρινόμενη από το «κάνω» και το «δρω», συνίσταται εν τέλει στο να είναι κανείς αναστοχαστικός επί της δράσης του ως τέτοιας καθώς την τελεί (167). Στις τέχνες, η έννοια στηρίζεται στην σωματική παρουσία του καλλιτέχνη, ο οποίος αποτελεί συνειδητά και το ίδιο το έργο τέχνης, σε μια προοπτική ανάδειξης «ταυτοτήτων» (158-159). Έχουμε δηλαδή και πάλι επιστρέψει στο πεδίο του «τρελού», του μπουφόνου και του κλόουν. Όχι τυχαία, ειδικά στο σύγχρονο θέατρο η έννοια της περφόρμανς ταυτίζεται κατά κανόνα με τις τεχνικές και τον αυτοσχεδιασμό του κλόουν, που παραδοσιακά εμπλέκουν και το κοινό. Και επιπλέον, με το κυριότερο ίσως λειτουργικό στοιχείο του κλόουν, κυρίαρχο και για την έννοια του μεταμοντέρνου κατά τη Hutcheon, την *παρωδία*, την οποία η Hutcheon βλέπει ως ένα είδος επανάληψης με «πολιτική» και κριτική θέση, που χαρακτηρίζει και την τέχνη της νέας εποχής. Όπως αναφέρει ο David Pattie, όταν μόλις στα 1962 η Ruby Cohn, (παρακολουθώντας την έννοια του «τρελού» της Welsford) έγραφε ότι

«...Είτε στο δράμα είτε στο μυθιστόρημα, ο Beckett ζωγραφίζει ένα ειρωνικό πορτραίτο του ανθρώπου, ο Καθένας, ως καλλιτέχνης-ψεύτης.

.....ο Beckett υπονομεύει αυτές ακριβώς τις μυθιστορηματικές φόρμουλες στο μυθιστόρημα και τις δραματικές συμβάσεις στο δραματικό έργο. Με το να κοροϊδεύει τη λογοτεχνική μορφή εντός της ίδιας της μορφής αυτής, ο Beckett αμφισβητεί τα όρια μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας, μεταξύ μυθοπλασίας και γεγονότος. Τούτο ανήκει παραδοσιακά στα σύνεργα του «τρελού» και ο Beckett

²⁵⁹ Richard Shechner, *Performance Studies, An Introduction*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 2006

εξαντλεί όλη την φαρσοειδή, μεταφυσική του δύναμη. Γρονθοκοπά την ύπαρξη με τα ερωτήματα των χαρακτήρων του, ή με τις ξέφρενες καταφάσεις τους που διαδέχεται ακόμα πιο ξέφρενη άρνηση. Τούτες οι ερωτήσεις δίνουν ένα χαστούκι στη ζωή όσο και την τέχνη· για μια ερμηνεία της ζωής ως κατασκευής, ένα παιχνίδι, ένα έργο τέχνης» (The Comic Gamut, 298)

συνόψιζε προφητικά τις πλέον σύγχρονες μεταμοντέρνες προσεγγίσεις του Beckett, υπό το βάρος των οποίων εν τέλει αργότερα υπαναχώρησε προς το ανθρωπιστικό στρατόπεδο απ' το οποίο άλλωστε ουδέποτε είχε φανταστεί να απομακρυνθεί.²⁶⁰

Στο Γκοντό, τα πάντα γίνονται ένα παιχνίδι, μία παράσταση. Από τις τυπικές στιχομυθίες ανάμεσα στον Εστραγκόν και τον Πότζο – «παρακαλώ καθίστε» κ.ο.κ –, τον λυρικό μονόλογο του Πότζο για το σούρουπο για τον οποίο ο ίδιος σχολιάζει την υποκριτική του επίδοση, και την «παράσταση σκέψης» που δίνει ο Λάκυ στον μονόλογό του κατόπιν εντολής του Πότζο,²⁶¹ μέχρι τον Γκογκό και τον Ντιντί που «παίζουν Πότζο και Λάκυ» και εν τέλει, για να περάσει η ώρα, που παίζουν πως συζητάνε, πως μαλώνουν κλπ – χωρίς διαφορά από έναν πραγματικό καυγά ή συζήτηση -, δηλαδή που παίζουν τον εαυτό τους, ο Beckett καθιερώνει την ζωή και τον εαυτό ως περφόρμανς. Τούτο αποτελεί την άμεση μεταφορά απ' τον Beckett του είδους του εαυτού-ρόλου του «τρελού» κλπ. στο υπαρξιστικό πεδίο, με την έννοια πια της απουσίας έλλειψης μιας βαθύτερης ουσίας ή μεταφυσικής βάσης που «μοιράζει» τους ρόλους, και που εδώ ταυτίζεται με την μη έλευση του Γκοντό.

Υπό αυτό το πρίσμα, ο Beckett εύλογα εισάγει για το συγγραφικό και μη υποκείμενό του και την έννοια του παιχνιδιού, που συνιστά την περιεκτικότερο χαρακτηρισμό για την θέση του «τρελού» και του κλόουν μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, έννοια που κατά τον Bakhtin χαρακτηρίζει εν γένει και το καρναβαλικό δρώμενο. Έτσι, ο αφηγητής Μαλόν, ως ήδη μια συγγραφική υπερπερσόνα που οικειοποιείται όλους τους υπόλοιπους μέχρι τότε χαρακτήρες, μπορεί αμέσως αμέσως στην αρχή να γενεαλογήσει κι αυτός την πορεία του από τον γκροτέσκο διασκεδαστή που παίζει με την κοινότητα προς το ρομαντικό απομονωμένο και σοβαρό υποκείμενο, το οποίο εγκαταλείπει πλέον αλλά για ένα μοναχικό όπως αποδεικνύεται πάλι παιχνίδι με τον «εαυτό», χωρίς κοινότητα που

²⁶⁰ Davi Pattie, ο.π., Είναι ακριβώς αυτή σύγχυση των συνόρων «μεταξύ μυθοπλασίας και μη μυθοπλασίας και – κατ' επέκτασιν – μεταξύ τέχνης και ζωής», που βλέπει και η Linda Hutcheon ως τη ριζικότερη στροφή στην λογοτεχνία και γενικά την τέχνη του μεταμοντέρνου (ο.π., σελ. 10).

²⁶¹ Πρόκειται για μια απ' τις εκπληκτικότερες ειρωνίες του έργου, που δείχνουν πραγματικά πόσο ο Beckett αξιοποιεί τη σχέση του μπουφόνου με τη φιλοσοφία, την παράσταση του εαυτού του, και όλα αυτά στο πλαίσιο του «τρελού»/τρελού. «Pozzo: Shall we have him dance, or sing, or recite, or think, or.... Well, would you like him to think something for us?..... Stop! (Lucky stops) Back! (Lucky moves back) Stop! (Lucky stops) Turn! (Lucky turns towards auditorium) Think!»

επιτρέπει όμως έτσι το στοχευμένο παιχνίδι με τον εαυτό, αρθρώνοντας πια καθαρά το μπεκετικό πρόγραμμα περί υποκειμένου:

*«This time I know where I am going, it is no longer the ancient night, the recent night. Now it is a game, I am going to play. I never knew how to play, till now. I longed to, but I knew it was impossible. And yet I often tried. I turned on all the lights, I took a good look all round, I begun to play with what I saw. People and things ask nothing better than to play, some animals too. All went well at first, they all came to me, pleased that someone should want to play with them. If I said, Now I need a hunchback, immediately one came running proud as punch of his fine hunch that was going to perform...But it was not long before I found myself alone, in the dark. That is why I gave up trying to play and took to myself forever shapelessness, incurious wondering, darkness, long stumbling with outstretched arms, hiding. Such is the earnestness from which, for nearly a century now, I have never been able to depart. From now on it will be different. I shall never do anything any more from now on but play.....Perhaps as hitherto I shall find myself abandoned, in the dark, without anything to play with. Then I shall play with myself. To have been able to conceive such a plan is encouraging».*²⁶²

Στην περφόρμανς της αφήγησης, το παιχνίδι σχολιάζει συνέχεια την αφήγηση – και μαζί τον εαυτό του. Όπως ο Μολλόν σχολιάζει και παρωδεί την «φωνή», έτσι και δω από φράση σε φράση ο Μαλόν κάνει συνεχώς το ίδιο στη – δική του – συγγραφική φωνή. Ο Beckett έφτασε πραγματικά στο νέο συγγραφικό υποκείμενο, θέτοντας με συνέπεια τον τρόπο του «τρελού»/μπουφόνου/κλόουν στο χαρτί – την δομή του ρόλου του εαυτού. Ο Μαλόν, ο «τρελός»-συγγραφέας, όπως και ο «τρελός»-ήρωας πριν στον *Μολλόν*, δεν ξέρει, γεγονός που «στοιχειώνει» την έννοια του μπεκετικού παιχνιδιού, όπου το υποκείμενο πρέπει πια να παίζει με τον εαυτό του. Παρεμβαίνει συχνά, όπως όταν διακόπτει την αφήγηση του εαυτού/Σάπο, για να θέσει εν τέλει το θέμα:

«What a tedium. And I call that playing. I wonder if I am not talking again about myself.....I feel the old dark gathering, the solitude preparing, by which I know myself, and the call of that ignorance...Already I forgot what I have said. That is not how to play. Soon I shall not know where Sapo comes from, nor what he hopes. Perhaps I had better abandon this story and go on to the second, or even the third...No it would be the same.....

Sapo had no friends – no, that won' t do....» (12)

«.....I have not been able to find out why Sapo was not expelled. I shall have to leave this question open....» (13)

«.....Live and invent. I have tried. I must have tried. Invent. It is not the word. Neither is live. No matter. I have tried. While within me the wild beast of earnestness padded up and down, roaring, ravaging, rending. I have done that. And all alone, well hidden, played the clown, all alone, hour after hour, motionless..... I couldn' t play..... And gravely I struggled to be grave no more, to live. To invent, I know what I mean..... After the fiasco, the solace, the repose, I began again, to try and live, cause to live, be another, in myself, in another» (18-19).²⁶³

Αντίστοιχα, σε όλα τα στάδια της *Τριλογίας*, κάθε επόμενος αφηγητής όχι μόνο πλάθει ήρωες τους οποίους αφηγείται κατά το δοκούν, την ίδια στιγμή που ταυτίζεται

²⁶² *Μαλόν*, 2-3. Ο Begam χρησιμοποιεί για τον Μαλόν το ενδιαφέρον *auctor ludens*.

²⁶³ Όπως αναφέρει ο Begam, το «cause to live» στο γαλλικό πρωτότυπο γράφτηκε ως «faire vivre», που χρησιμοποιείται από τους μυθιστοριογράφους για τους χαρακτήρες τους. Ο Begam, για όλο αυτό το χωρίο βλέπει την κίνηση ανάμεσα στον «εαυτό» και την αφήγησή του (ο.π., 126-130). Επίσης σημειώνει το παιχνίδι των αυτοβιογραφικών αναφορών του Beckett στην αυταφήγηση του Μαλόν.

μαζί τους, αλλά και ανατρέπει τους προηγούμενους ανακηρύσσοντάς τους δημιουργήματά του. Η αφήγηση γίνεται αυθαίρετο παιχνίδι την ίδια στιγμή που αποδεικνύεται ο εαυτός, όπως ακριβώς έργο του «τρελού» ήταν πάντα ο εαυτός του, ένα κράμα εαυτού και ρόλου.²⁶⁴

Η εμβολή από τον Beckett του «τρελού» και του κλόουν στο κέντρο της ποιητικής του, όχι απλά ως «ιδέα» αλλά και ως σώμα, είχε ως αποτέλεσμα την επίταση μιας «θεατρικότητας» της αφήγησης, αλλά και του ίδιου του θεάτρου του. Όπως σωστά επισημαίνει ο Alfred Simon, ο Beckett ήδη πριν την *Τριλογία* ξεκίνησε μεταφέροντας - πιο διστακτικά - τη θεατρικότητα στην καρδιά της μυθιστορηματικής γραφής με το *Μερσιέ και Καμιέ* (1946), με το ομώνυμο δηλαδή «ψευδοζευγάρι», όπως το χαρακτηρίζει αργότερα ο Ακατανόμαστος, κλόουνς. Κυρίως όμως επισημαίνει ο μελετητής, ότι εισάγει αυτό που κορυφώθηκε στην *Τριλογία*, το παιχνίδι του «τυπογραφικού μίμου», τον «χαρακτήρα-ηθοποιό», που όμως συνίσταται στην αδυναμία του να αναπαρασταθεί.²⁶⁵ Μιλώντας συνολικά στο πλαίσιο της «θεατροκρατικής» λογικής της εργασίας, θα έλεγα εντελώς σχηματικά ότι από την *δραματικότητα* της αφήγησης του «μοντερνισμού» που απορομαντικοποίησε και εσωτερίκευσε τον «τρελό»/τρελό, μπουφόνο και κλόουν, περνάμε στη *θεατρικότητα* της αφήγησης του «μεταμοντέρνου» που επέστρεψε εκ νέου σ' αυτούς για να τους δώσει αυτή την φορά την πάλαι ποτέ υπερ-υλική τους διάσταση «εν κενώ», διαλύοντας οριστικά κάθε έννοια αυτόνομου υποκειμένου. Όπως δείχνει το τελικό παραλήρημα του Ακατανόμαστου, στον Beckett η δραματικότητα παραμένει ακόμα ενεργή, δίνοντας τελικά τον τόνο που θα λείψει αργότερα από την τυπικότερα «μεταμοντέρνα» λογοτεχνία.²⁶⁶

²⁶⁴ Για την έννοια της περφόρμανς στην μεταμοντέρνα αφήγηση, βλ. τον Hans Bertens, ο.π., σελ. 38-39, που παρακολουθεί την ενδιαφέρουσα διάκριση του James Mellard σε περφόρμανς ως διαδικασία και ως προϊόν, υπό τους όρους «play» και «game» αντίστοιχα, με την πρώτη να αφορά την ίδια την αφηγηματική φωνή και τη δεύτερη το αφηγούμενο ως παραγόμενο αντικείμενο.

²⁶⁵ Alfred Simon, *Du théâtre de l'écriture à l'écriture de la scène*, *Revue d'Esthétique*, ο.π., σελ. 72-76. Με τον αναδιπλασιασμό του «εαυτού» που συνιστούν οι Μερσιέ και Καμιέ ως έναρξη της περφόρμανς σε αφήγηση και θέατρο, συμφωνεί και ο Gontarski στο «beckett and performance», ο.π., σελ. 194. Ο Ludovic Janvier, εντοπίζει την θεατρικότητα στα μυθιστορήματα του Beckett στην υλικότητα της «φωνής», στην ενσάρκωσή της «ως φωνής», την ίδια ακριβώς στιγμή που απουσιάζει το κύριο θεατρικό όργανο που είναι το σώμα. Βλ. Ludovic Janvier, «Roman/théâtre» στο *Revue d'Esthétique*, (num. hors-série), 1986, σελ. 46-47.

²⁶⁶ Για μια «μετριωμένη» - έναντι μιας ανεξέλεγκτης και ισοπεδωτικής - θεατρικότητα ως κομβικό κριτικό και αυτοκριτικό εργαλείο της μεταμοντέρνας σκέψης, με τις απαρχές της στην έννοια του *theatrum mundi* του Francis Bacon, βλ. Matei Calinescu, «Postmodernism, the Mimetic and Theatrical Fallacies» στο *Exploring Postmodernism*, επιμ. Matei Calinescu και Douwe Fokkema, John Benjamins Publishing Company, Αμστερνταμ/Φιλαδέλφεια, 1990, σελ. 3-16

Το ότι ο Beckett χρωστάει πολλά στον Diderot έχει επισημανθεί από την κριτική, ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι παρ' όλο που ο Ραμώ, που «δεν έχει κανένα χαρακτήρα για να μπορεί να παίζει όλους τους χαρακτήρες» μοιάζει να προλέγει την μεταμοντέρνα εποχή, η – ηθική – συνείδηση που έχει για τον εαυτό του ως ρόλο διαχωρίζει εν τέλει τον εαυτό απ' το ρόλο και τον ίδιο τον Ραμώ απ' την τάση αυτής της εποχής που επιδίωξή της είναι να σβήσει αυτόν τον διαχωρισμό. Και πραγματικά ο Beckett προεκτείνει αυτή τη σχέση με σκοπό να θολώσει τα όρια. Η κίνηση του Beckett ωστόσο προς τέτοιες έννοιες όπως της επανάληψης, του παιχνιδιού και της περφόρμανς - έννοιες που προφανώς επιτείνουν την αυτοαναφορικότητα της αφήγησης ή του υποκειμένου διασπώντας την ενότητά τους μέσα από έναν πληθωρισμό που αυτοακυρώνεται -, σκοπό είχε την αποσταθεροποίηση της μεταφυσικών προβολών που κάνει ο άνθρωπος για να στηρίξει την ύπαρξή του, με συνακόλουθο αποτέλεσμα μια, θα την έλεγα, απελπισμένη γελοιότητα και ειρωνία, που κορυφώνεται με την μετάλλαξή της στο δραματικό παραλήρημα του Ακατανόμαστου. Η διαφορά των ύστερων κειμένων που χαρακτήρισαν το «μεταμοντέρνο» ως μια απόλυτη θεατρικότητα της μυθοπλασίας και της αφήγησης, είναι ακριβώς η αφαίρεση του μεταφυσικού διακυβεύματος που χαρακτήρισε το μπεκετικό έργο στην υπαρξιστική του βάση, η ανυπαρξία της βάσης αυτής ως κάτι δεδομένο και όχι ως μια επώδυνη κίνηση όπως στον Beckett, σε μια αυτοεξαντλούμενη πηγή χιούμορ και παρωδίας, σε ένα αποκάλυπτο παιχνίδι με την περσόνα του αφηγητή ή του ίδιου του συγγραφέα, των τεχνικών της αφήγησης και των λογοτεχνικών συμβάσεων, την «ανοιχτότητα» του κειμένου και του υποκειμένου, την μίξη υψηλής και λαϊκής κουλτούρας κλπ., όλα ως ένα ανώδυνο εξ αρχής αισθητικό παιχνίδι που παίζει με τον εαυτό του, μια μεταφορά στην λογοτεχνία αυτού που ο Baudrillard είδε γενικότερα ως μια «ασθητικοποίηση που στράφηκε κατά του εαυτού της», όπου «*η πραγματικότητα, εντελώς διαποτισμένη με ένα αισθητικό αδιαχώριστο από την ίδια του τη δομή, έχει συγχωνευθεί με την ίδια της την εικόνα*».²⁶⁷

²⁶⁷ Παρατίθεται από την Patricia Waugh, ο.π., σελ. 292

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ackerley, Chris, *The Grove Companion to Samuel Beckett, A Reader's Guide to his Works, Life and Thought*, Grove Press, Νέα Υόρκη, 2004
- «THE UNCERTAINTY OF SELF: Samuel Beckett and the Location of the Voice» στο *Beckett Today/ Aujourd' hui, After Beckett/ D' Apres Beckett*, επιμ. Anthony Uhlmann, Sjef Houppermans, Bruno Clement, Άμστερνταμ/Νέα Υόρκη, 2004
- Άντερς, Γκόντερ «Είναι χωρίς Χρόνο, Σχετικά με το έργο του Μπέκετ *Περιμένοντας τον Γκοντώ*» [1954], μετφρ. Μ. Φραγκόπουλος, στο *Σάμουελ Μπέκετ, Περιμένοντας τον Γκοντώ*, Ύψιλον, Αθήνα, 1994
- Arac, Jonathan, «The impact of Shakespeare» στο *The Cambridge History of Literary Criticism, vol. 5, Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His world*, μτφρ. Hélène Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1984
- , «Ο Μυθιστορηματικός Λόγος» στο *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μτφρ. Γ. Σπανός
- , *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Α. Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2000
- Barker, Francis, «Hamlet's Unfulfilled Interiority» στο *New Historicism & Renaissance Drama*, επιμ. Richard Wilson & Richard Dutton, Longman, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, 1992
- Barthes, Roland, «Ντιντερό, Μπρεχτ Αϊξενστάϊν» στο *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφρ. Γ. Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 1989
- «Η Τρίτη Έννοια», ο.π.
- Baudelaire Charles, *Le Spleen de Paris: Petits Poèmes en prose*, Hatier, 2007
- , *Περί της ουσίας του γέλιου και γενικά περί του κωμικού στις πλαστικές τέχνες*, μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου, Άγρα, Αθήνα, 2000
- Beckett, Samuel, *Malone Dies*, Grove Press, Νέα Υόρκη, 1970
- , *Μερσιέ και Καμιέ*, μτφρ. Άρης Μπερλής, Ύψιλον, Αθήνα, 2006
- , *Molloy*, Grove Press, Νέα Υόρκη, 1994
- , *Murphy*, Grove Press, Νέα Υόρκη, 1970

- , *The Unnamable*, Grove Press, Νέα Υόρκη, 1978
- , *Waiting for Godot, Endgame, Krapp's Last Tape*, Faber & Faber Ltd, 2001
- Begam, Richard, *Samuel Beckett and the End of Modernity*, Stanford University Press, Στάνφορντ, 1996
 - Belaval, Yvon, *L' esthetique sans paradoxe de Diderot*, Librairie Gallimard, Παρίσι, 1950
 - Bell, Robert H., *Jocoserious Joyce, The Fate of Folly in Ulysses*, University Press of Florida, 1996
 - Bergson, Henri, *Το γέλιο*, μτφρ. Β. Τομανάς, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1998
 - Bernard, David K., *A History of Christian Doctrine, The Post-Apostolic Age to the Middle Ages A.D. 100 -1500*, World Aflame Press, Hazelwood, 1995
 - Bernstein, Michael André, *When the Carnival Turns Bitter: Preliminary Reflections upon the Abject Hero*, *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 2. (Δεκ., 1983)
 - Bertens, Hans, «The Postmodern *Weltanschauung* and its relation with Modernism: An Introductory Survey» στο *Approaching Postmodernism*, επιμ. Matei Calinescu και Douwe Fokkema, John Benjamins Publishing Company, Αμστερνταμ/Φιλαδέλφεια, 1990
 - Besse, Guy, «Observations sur la *Réfutation d' Helvétius* par Diderot» στο *Diderot Studies VI*, επιμ. Otis Fellows, Librairie Droz, Γενεύη, 1964
 - Beyssade, Jean-Marie, «Descartes» στο *Η Φιλοσοφία, Τόμος Β' από τον Γαλιλαίο ως τον Ζ. Ζ. Ρουσσώ*, επιμ. François Châtelet, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 1985
 - Billington, Sandra, *A Social History of the Fool*, The Harvester Press, Σάσσεξ και St. Martin's Press, Νέα Υόρκη, 1984
 - Bishop, Lloyd, *Romantic Irony in French Literature, From Diderot to Beckett*, Vanderbilt University Press, Nashville, Tennessee, 1989
 - Bisschops, Ralph, «Entropie et élan vital chez Beckett» στο *Samuel Beckett Today/Au jourd'hui, Beckett & La Psychanalyse & Psychanalysis*, επιμ. Sjeff Houppermans, Άμστερνταμ/Ατλάντα, 1996,
 - Blanchot, Maurice, «Ο Κάφκα και η απαίτηση του έργου», Εισαγωγή στο «*Franz Kafka, Η Μεταμόρφωση - Ο Πύργος - Αμερική*», μετ. Βασίλης Τομανάς, Εξάντας, Αθήνα, 1989

- Boa, Elisabeth, «The Castle» στο *The Cambridge Companion to Kafka*, Κέμπριτζ, 2002
- Βοκάκιος, *Δεκαήμερον*, μτφρ. Κ. Πολίτης, Γράμματα, Αθήνα, 1993
- Bonnet, Jean-Claude, *Diderot l' oiseleur*, εισαγωγή στο «le neveu de Rameau», Flammarion, Paris, 1983
- Bryden, Mary, «beckett and religion» στο *palgrave advances in Samuel beckett studies*, επιμ. Lois Oppenheim, Palgrave Macmillan, Νέα Υόρκη, 2004
- *Samuel Beckett and the Idea of God*, MacMillan Press, Λονδίνο και St. Martin's Press, Νέα Υόρκη, 1998
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity, Modernism, Avant-Garde, Decadance, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987
- , «Postmodernism, the Mimetic and Theatrical Fallacies» στο *Exploring Postmodernism*, ο.π.
- Chambers, E. K., *The Mediaeval Stage*, Dover Publications, New York, 1996 (Oxford University Press, London, 1903)
- Cohn, Dorrit, *Διαφανή Πρόσωπα, Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, μτφρ. Δ. Μπεχλικούδη, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2001
- Cohn, Ruby, *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, Ruby Cohn, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1962
- *Plays and Player in the Plays of Samuel Beckett*, Yale French Studies, No. 29, The New Dramatists (1962)
- Connor, Steven, *Samuel Beckett, Repetition, Theory and Text*, Basil Blackwell, Οξφόρδη, 1988
- Couty, Daniel, *Le neveu de Rameau, profil d' une oeuvre*, Hatier, Paris, 1972
- Cox, Jeffrey, *The Parasite and the Puppet: Diderot's Neveu and Kleist's "Marionettentheater"*, Comparative Literature, Vol. 38, No 3 (Summer, 1986), (J-STOR)
- Critchley, Simon, *Very Little...Almost Nothing*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 2004
- Damon, Cynthia, *Greek Parasites and Roman Patronage, Harvard Studies in Classical Philology*, τ. 97, Greece in Rome: Influence, Integration, Resistance (1995)
- Defaux, Gerard, *Sagesse et folie d' Erasme a Moliere*, MLN, Vol. 91, No.4, French Issue (May, 1976)

- Ντελέζ, Ζιλ, *Κάρφα, Για μια ελάχισσωνα λογοτεχνία*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Καστανιώτης, Αθήνα, 199
- Derrida, Jacques, «Prejugés, Devant La Loi» στο *La Faculté de Juger*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985
- Diderot, Denis, *Discours de la poesie dramatique*, Librairie Larousse, Paris, 1975
- , *Δοκίμια για τη ζωγραφική* στο «Αισθητικά», μτφρ. Κλ. Μητσοτάκη, Εστία, Αθήνα, 2002
- , *Επιστολή για τους κωφάλαλους προς χρήση όσων ακούν και βλέπουν* στο «Αισθητικά», ο.π.
- , *Επιστολή για τους τυφλούς προς χρήση εκείνων που βλέπουν*, στο «Το όνειρο του D' Alembert και άλλα κείμενα», μτφρ. Α. Καλογνωμής, Ζήτρος, Αθήνα, 1998
- , *Ζακ ο Μοιρολάτρης και ο Αφέντης του*, μτφρ. Αντώνης Μοσχοβάκης, Ηριδανός, Αθήνα, 1985
- , *Le neveu de Rameau*, Flammarion, Paris, 1983
- , *les entretiens sur «le fils naturel»*, Librairie Larousse, Paris, 1975
- , *Satire Premiere, Sur le caractères, et les mots de caractère, de profession, etc*, στο *Le neveu de Rameau*, ο.π.
- , *Το Όνειρο του D' Alambert - Η συνέχεια μιας συζήτησης ανάμεσα στον κ. D' Alambert και τον κ. Diderot*, στο «Το όνειρο του D' Alembert και άλλα κείμενα», ο.π.
- , *Το Παράδοξο με τον Ηθοποιό*, μτφρ. Αιμ. Βέζης, Πόλις, Αθήνα, 2001
- , *Φιλοσοφικές αναζητήσεις για την προέλευση και τη φύση του ωραίου* στο «Αισθητικά», ο.π.
- Duchet, Michèle, *Entretiens sur 'Le Neuve de Rameau'*, επιμ. Michèle Duchet και Michel Launay, Librairie A.-G. Nizet, Παρίσι, 1967
- Érasme, *Éloge de la folie*, tr. P. Nolhac, GF- Flammarion, Paris, 1964
- *Μωρίας Εγκώμιον*, μτφρ. Στρ. Τσίρκας, Ηριδανός, Αθήνα, 1970
- Eysteinson, Astradur, *The Concept of Modernism*, Cornell University Press, Ithaka and London, 1990
- Fabre, Jean, Εισαγωγή του *Le Neuve de Rameau*, Librairie Droz, Geneve, 1963
- Federman, Raymond, επιμ. στο *Samuel Beckett, The Critical Heritage*, Routledge, Λονδίνο, Χένλεϋ και Βοστώνη, 1979

- Feldman, Matthew, *Beckett's Books, A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar Notes'*, Continuum, Λονδίνο, 2006
- Fergusson, Francis, *The Idea of a Theater*, Princeton University Press, 1954
- Ficot, Françoise, «Le Fou, Le Sage, le Philosophe, le Poète» στο *Entretiens sur 'Le Neveu de Rameau'*, ο.π.
- Fletcher, John, *The Novels of Samuel Beckett*, Chatto & Windus, Λονδίνο, 1964
- Fo, Dario, *Εναντίον των Γελοιοποιών, Η ομιλία στη Σουηδική Ακαδημία*, Παντοπτικόν, μτφρ. Β. Τομανάς, Θεσ/νίκη, 2006
- Fontenay, Élisabeth de, *Diderot ou le Matérialisme Enchanté*, Grasset, 1981
- Foucault, Michel, *History of Madness*, επιμ. J. Khalfa, μτφρ. J. Murphy and J. Khalfa, Routledge, Λονδίνο, 2006
- Gifford, D. J., «Iconographical Notes towards a definition of the Medieval Fool» στο *The Fool and The Trickster, Studies in honor of Enid Welsford*, επιμ. Paul V. A. Williams, D. S. Brewer – Rowman & Littlefield, 1979
- Goldman, Hetty, *Two Terracotta Figurines from Tarsus*, *American Journal of Archaeology*, τ. 47, No. 1. (Ιαν. – Μαρ., 1943)
- Gomez, Olga, επιμ. στο *The Enlightenment, A Sourcebook and Reader*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 2003
- Gontarski, Stan, «beckett and performance» στο *Samuel Beckett Studies*, ο.π. -----, *The Grove Companion to Samuel Beckett, A Reader's Guide to his Works, Life and Thought*, ο.π.
- Gordon, Mel, *LAZZI, The Comic Routines of the Commedia dell' Arte*, Performing Arts Journal Publications, Νέα Υόρκη, 1983
- Graver, Lawrence επιμ. στο *Samuel Beckett, The Critical Heritage*, ο.π.
- Γκουατάρι, Φελίξ, *Κάφκα, Για μια ελάχισσωνα λογοτεχνία*, ο.π.
- Greensides, Francesca, επιμ. στο *The Enlightenment, A Sourcebook and Reader*, ο.π.
- Habermas, Jürgen, *Ο Φιλοσοφικός Λόγος της Νεωτερικότητας*, μτφρ. Λ. Αναγνώστη – Α. Καραστάθη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1993
- Hartnoll, Phyllis, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, υποδομή, Αθήνα, 1980
- Henke, Robert, *Performance and Literature in the Commedia dell' Arte*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002
- Hillman, Richard, *Self-Speaking in Medieval and Early Modern English Drama, Subjectivity, Discourse and the Stage*, Macmillan Press Ltd, Λονδίνο, 1997

- Holub, Robert, «Modernism, modernity, modernization» στο *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume IX Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*, επιμ. Christa Knellwolf και Christopher Norris, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 2001
- Hulle, Dirk Van, «"Accursed creator": Beckett, Romanticism and "the Modern Prometheus"» στο *Samuel Beckett Today/ Aujourd' hui, "All Sturm and no Drang", Beckett and Romanticism, Beckett at Reading 2006*, επιμ. Dirk Van Hulle, Άμστερνταμ/Νέα Υόρκη, 2007
- Humphrey, Chris, «Bakhtin and the Study of Popular Culture: Rethinking Carnival as a Historical and Analytical Concept» στο *Materializing Bakhtin*, επιμ. C. Brandist, G. Tihanov, Macmillan Press, Λονδίνο, 2000
- Humphrey, Robert, *stream of consciousness in the modern novel*, University of California Press, Λος Άντζελες, Λονδίνο, 1954
- Hutcheon, Linda στο *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1990
- Hyland, Paul, επιμ. στο *The Enlightenment, A Sourcebook and Reader*, ο.π.
- Hayman, David, *Forms of Folly in Joyce: A Study of Clowning in Ulysses*, *ELH*, Vol. 34, No. 2. (Ιούνιος, 1967),
- Hayman, Ronald, *Samuel Beckett*, Heinemann, Λονδίνο, 1980
- Ingram, Allan, *The Madhouse of Language, Writing and Reading Madness in the Eighteenth Century*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1998
- Janvier, Ludovic, *Beckett par lui-même*, seuil, Παρίσι, 1969
- , «Roman/théâtre» στο *Revue d' Esthétique*, (num. hors-série), 1986
- Johnson, Dorothy, *Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and The Oath of the Horatii*, *The Art Bulletin*, τ. 71, No. 1. (Μαρτ., 1989)
- Johnson, Nora, *The actor as playwright in Early Modern Drama*, Cambridge University Press, 2003
- Jones, Louisa E., *Sad Clowns and Pale Pierrots*, French Forum Publishers, Lexington, Kentucky, 1984
- *Pierrot-Watteau, A Nineteenth Century Myth*, Gunter Narr Verlag, Tübingen και Editions Jean-Michel Place, Paris, 1984
- Joyce, James, «The dead» στο *Dubliners*, Triad/Panther Books, 1977

- *Ulysses*, Penguin, 1969
- Jung, C. G., «Κατεργάρης» στο *Τέσσερα Αρχέτυπα*, μτφρ. Γιώργος Μπαρουζής, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1988
 - Kafka, Franz, *Η Μεταμόρφωση - Ο Πύργος - Αμερική*», μετ. Βασίλης Τομανάς, Εξάντας, Αθήνα, 1989
 - Kaiser, Walter, «Wisdom of the Fool» στο *The New Dictionary of the History of Ideas*, επιμ. Maryanne Cline Horowitz, Charles Scribner's Sons, 2004
 - Kayser, Wolfgang, *The Grottesque in Art and Literature*, μτφρ. Ulrich Weisstein, Columbia University Press, Νέα Υόρκη, 1981
 - Kegan Paul επιμ. στο *Samuel Beckett, The Critical Heritage*, ο.π.
 - Kempf, Roger, *Diderot et le Roman*, Éditions du Seuil, Παρίσι, 1984
 - Kenner, Hugh, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1973
 - Knight, Alan E., *The Medieval Theater of Absurd*, *PMLA*, Vol. 86, No. 2. (Μαρ., 1971)
 - Kott, Jan, *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας*, μτφρ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, Ηριδανός, Αθήνα, 2005
 - Kristeva, Julia, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, μτφρ. Β. Πατσογιάννης, Scripta, Αθήνα, 2004
 - Κωστίου, Κατερίνα, *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής, Σάτιρα, Ειρωνία, Παρωδία, Χιούμορ*, Νεφέλη, Αθήνα, 2005
 - Latham, Agnes, Εισαγωγή στο *Shakespeare, As you like it*, Arden, 2000
 - Launay, Michel, *Entretiens sur 'Le Neveu de Rameau'*, ο.π
 - Levin, Harry, *The Question of Hamlet*, Oxford University Press, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη, 1959
 - Μαν, Τόμας, *Τόνιο Κρέγκερ*, μτφρ. Α. Ίσαρης, Ύψιλον, Αθήνα, 1991
 - Μαραγκόπουλος Άρης, *Ulysses, Οδηγός Ανάγνωσης*, Κέδρος, Αθήνα, 2001
 - McClain, Jeoraldean, *Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 1. (Φθινόπωρο, 1985)
 - McManus, Donald, *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-Century Theater*, University of Delaware Press και Associated University Presses, Λονδίνο, 2003
 - Mesnard, Pierre, *Le Cas Diderot, etude de caracterologie litteraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1952

- More, Thomas, «Utopia» στο *Three Early Modern Utopias, Utopia-New Atlantis-The Isle of Pines*, επιμ. Susan Bruce, μτφρ. Ralph Robinson, Oxford University Press, Οξφόρδη, Νέα Υόρκη, 1999
- Montrose, Louis, *The Purpose of Playing, Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*, The University of Chicago Press, Σικάγο/Λονδίνο, 1996
- Muir, Kenneth, Εισαγωγή στο *Shakespeare, Macbeth*, Arden, 1984
- *The Sources of Shakespeare's plays*, Methuen & Co, Λονδίνο, 1984
- Murphy, Peter, *Living by His Wits: The Buffoon and Male Survival*, Journal of Women in Culture and Society, volume 31 (2006), 1125–1142, University of Chicago Press
- Murphy, P. J., «Beckett and the Philosophers» στο *The Cambridge Companion to Beckett*, επιμ. John Pilling, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1996
- Murphy, Richard, *Theorizing the Avant-Garde, Modernism, Expressionism and the problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1999
- Musgrave, David, «The Abstract Grotesque in Beckett's Trilogy», στο *Beckett Today/ Aujourd' hui, After Beckett/ D' Apres Beckett*, ο.π.
- Νίτσε, Φρήντριχ, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2005
- Ντοστογιέφσκι, Φιόντορ, *Το υπόγειο*, μτφρ. Ν. Κυτόπουλος, Σ.Ι.Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1992
- Παπαβασιλείου Βασίλης, Πρόλογος στο *Το Παράδοξο με τον Ηθοποιό*, ο.π.
- Πατσαλίδης, Σάββας, «Ο Εξπρεσιονισμός, ο Brecht, το Εγώ και το Εμείς» στο *Θέατρο και Θεωρία, Περί Υποκειμένων και Διακειμένων*, Studio University Press, Θεσσαλονίκη, 2004
- Pattie, David, beckett and bibliography, στο «*Palgrave Advances in Samuel Beckett studies*», ο.π.
- Pearce, Richard, *Stages of the Clown, Perspectives on Modern Fiction from Dostoyevsky to Beckett*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville και Feffer & Simons Inc., London and Amsterdam, 1970
- Πιραντέλλο, Λουίτζι, *ένας, κανένας και εκατό χιλιάδες*, μτφρ. Αγνή Αγγέλου-Σπηλιώτη, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1981
- *Ο Μακαρίτης Ματτία Πασκάλ*, μτφρ. Βιολέττα Σωτηροπούλου-Καρύδη, Δωδώνη, Αθήνα, 1979

- Πολίτη, Τζίνα, «Η Κατασίγαση της Σιωπής» στο *Στα Όρια της Γραφής, Δοκίμια για τους Μπέκετ, Τζόυς, Κάφκα, Άγρα*, Αθήνα, 1999
- Πολυχρονάκης, Δημήτρης, Εισαγωγή στο *Αμλέτος, Τραγωδία Σαικσπέιρου, μτφρ. Ιάκωβου Πολυλά*, Ιδεόγραμμα, Αθήνα
- Potulicki, Elizabeth B., *La Modernité de la Pensée de Diderot dans les Oeuvres Philosophiques*, Librairie A.-G. Nizet, Παρίσι, 1980
- Pouilloux, Jean-Yves, «Contribution à l' étude des pantomimes du 'Neuve de Rameau'» στο *Entretiens sur 'Le Neuve de Rameau'*, ο.π
- Poulet, Georges, *Etudes dur le temps humain/1*, Edinburgh University Press, 1949
- Rabinovitz, Rubin, *Beckett and Psychology*, JOBS, 11/12, 1989
- Rudlin, John, *Commedia dll' arte, An Actor' s Handbook*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1994
- Ryan, Kiernan, Εισαγωγή στο *Shakespeare, King Lear*, Penguin, Λονδίνο, 2005
- Scala, Flaminio, *Scenarios of the Commedia dell' Arte, Flaminio Scala's Il Teatro Delle Favole Rappresentative*, επιμ. και μτφρ. Henry F. Salerno, Limelight Editions, Νέα Υόρκη, 1989
- Salkeld, Duncun, *Madness and drama in the age of Shakespeare*, Manchester University Press, Μάντσεστερ και Νέα Υόρκη, 1993
- Σένετ, Ρίτσαρντ, *Η Τυρρανία της Οικειότητας, ο Δημόσιος και Ιδιωτικός Χώρος στον Δυτικό Πολιτισμό*, μτφρ. Γιώργος Μέρτικας, Νεφέλη, Αθήνα, 1999
- Shakespeare, *As You like it*, Arden, 2000
- *Hamlet*, Penguin, Λονδίνο, 2005
- *King Lear*, Penguin, Λονδίνο, 2005
- *Macbeth*, Arden, 1984
- *Twelfth Night*, Oxford University Press, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη, 1998
- Shechner, Richard, *Performance Studies, An Introduction*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 2006
- Simon, Alfred, *Du théâtre de l' écriture à l' écriture de la scène*, Revue d' Esthétique, ο.π
- Sinfield, Alan, Εισαγωγή στο *Shakespeare, Hamlet*, Penguin, Λονδίνο, 2005
- Skura, Meredith Anne, *Shakespeare the Actor and the Purpose of Playing*, The Univrsity of Chicago Press, Λονδίνο/Νέα Υόρκη
- Sokel, Walter H., *Language and Truth in the Two Worlds of Franz Kafka* στο «The German Quarterly», vol. 52, No. 3, May 1979

- *The Writer in Extremis, Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford University Press, Stanford, California, 1959
- Stern, Tiffany, *Making Shakespeare, from Stage to Page*, Routledge, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, 2004
 - Stallybrass, Peter, «Smithfield and Authorship: Ben Jonson» στο *New Historicism and Renaissance Drama*, ο.π.
 - Σταρομπίνσκι, Ζαν, *Το Πορτραίτο του Καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου*, μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991
 - Storey, Robert F., *Pierrot, A Critical History of a Mask*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978
 - Szondi, Peter, «Ο Φρήντριχ Σλέγκελ και η ρομαντική ειρωνία» στο *Δοκίμια - Χέλντερλιν, Σλέγκελ, Σίλλερ, Μπένγιαμιν*, μτφρ. Στέλλα Νικολούδη, Εστία, Αθήνα, 1999
- *Tableau and Coûp de Théâtre: On the social psychology of Diderot's bourgeois tragedy*, μτφρ. Harvey Mendelsohn, *New Literary History*, Vol. 11, No 2, Literature/History/Social action (Winter, 1980)
- Thiher, Allen, *Revels in Madness, Insanity in Medicine and Literature*, The University of Michigan Press, 1999
 - Thomson, Peter, *Shakespeare's Theatre*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1983
 - Tubridy, Derval, «WORDS PRONOUNCING ME ALIVE: Beckett and Incarnation» στο *Samuel Beckett Today/Aujourd' hui, Beckett and Religion, Beckett/Aesthetics/Politics*, επιμ. Marius Buning, Matthijs Engelberts & Onno Kusters, Άμστερνταμ/Ατλάντα, 2000
 - Uhlmann, Anthony, "A FRAGMENT OF A VITAGRAPH": Hiding and Revealing in Beckett, Geulincx, and Descartes, στο *Samuel Beckett Today/Au jourd'hui, After Beckett/D'après Beckett*, ο.π.
 - Vartanian, Aram, *Diderot's Rhetoric of Paradox, or, The Conscious Automaton Observed, Eighteenth-Century Studies*, Vol. 14, No. 4. (Καλοκαίρι, 1981)
 - Warren, Roger, Εισαγωγή στο *Shakespeare, Twelfth Night*, Oxford University Press, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη, 1998
 - Weber, Alfred, *History of Philosophy*, μτφρ. Frank Tilly, Charles Scribner's Sons, Νέα Υόρκη, 1908,
 - Welsford, Enid, *The Fool, his social and literary history*, Faber and Faber, London, 1935

- Wells, Stanley, Εισαγωγή στο *Shakespeare, Twelfth Night*, ο.π.
- White, Allon, «Smithfield and Authorship: Ben Jonson», ο.π.
- Willeford William, *The Fool and His Sceptre, A study in Clowns and Jesters and their Audience*, Edward Arnold Ltd, Λονδίνο, 1969
- Wilson, Richard, Εισαγωγή στο *New Historicism & Renaissance Drama*, ο.π.
----- «Shakespeare' s Roman Carnival», ο.π.
- Waugh, Patricia, «Postmodernism» στο «*The Cambridge History of Literary Criticism: Volume IX Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*», ο.π.
- Woolf Virginia, *Mrs Dalloway*, Harvest Books, 1990
- Worton, Michael, «*Waiting for Godot and Endgame: theatre as text*» στο *Cambridge Companion to Beckett*, ο.π.
- Χόφμαν, Ε.Τ.Α., *Πριγκίπισσα Μπραμπίλα*, μτφρ. Ιάκωβος Κοπερτί, Οδυσσέας, Αθήνα, 1998
-----, *Το Χρυσό Δοχείο*, μτφ