**Ευγένιος Ιονέσκο**

Ιονέσκο: Η Ζωή και το έργο του. Ο πολιτικός Ιονέσκο, όπως εμφανίζεται στον *Ρινόκερο* Ειρήνη Ζγούρη

*Η Φαλακρή τραγουδίστρια:* Σκηνικά Αντικείμενα – Σκηνικές Οδηγίες – Υπόθεση

Πέπη Φιλιππή

Τα δραματικά πρόσωπα και η χρήση του λόγου στη *Φαλακρή τραγουδίστρια*

Μαρία Μαραθιανού



**Ιονέσκο: Η Ζωή και το έργο του. Ο πολιτικός Ιονέσκο, όπως εμφανίζεται στον *Ρινόκερο***

Ειρήνη Ζγούρη

**Πρόλογος**

Στόχος της εργασίας είναι μια το δυνατόν σε βάθος ματιά στη ζωή και το έργο του συγγραφέα Ευγένιου Ιονέσκο με άξονα το έργο του Ρινόκερος στο οποίο θα προσπαθήσουνε την δραματουργική ανάλυση, επίσης επιχειρήσουμε μια σύντομη ανασκόπηση στο θέατρο του παραλόγου μέσα από το οποίο θα δούμε την πολιτική του διάσταση και το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής μέσα στην όποια αναπτύχτηκε και εξελίχθηκε.

**Α) Η Ζωή και το έργο του**



Γεννημένος στην Ρουμανία το 1912, με μητέρα Γαλλίδα και πατέρα δικηγόρο, ο Ευγένιος Ιονέσκο, μαζί με τον *ΣάμουελΜπέκετ*, τον *Ζαν Ζενέ* και τον *Άρθουρ Αντάμοφ*, ανήκει στη Γενιά των θεατρικών συγγραφέων του **΄50** που ανανέωσε το σύγχρονο θέατρο, και εγκαινίασε το θεατρικό φαινόμενο που χαρακτηρίστηκε ως «**θέατρο του παραλόγου**», το οποίο περιγράφει το αδιέξοδο της ανθρώπινης επικοινωνίας και μέσω αυτής το παράλογο της ίδιας της ζωής. Όπως χαρακτηριστικά τόνιζε: ***«η γλώσσα είναι ακατανόητη γιατί οι άνθρωποι δεν μιλούν για τα σημαντικά»*** και θεωρούσε την λογική ως την ***«τρέλα των δυνατών»****.*

Το 1913 μετακόμισε με τους γονείς του στο Παρίσι, όπου έζησε και μεγάλωσε (Ιονέσκο 1987: 9). Το 1925 επιστρέφει στην Ρουμανία και παρόλα αυτά αισθάνεται εξόριστος. Εκεί συνεχίζει τις σπουδές του και ενώ ολοκληρώνει τις λυκειακές του σπουδές οι γονείς του χωρίζουν, αργότερα θα εκτονώσει αυτό του το βίωμα μέσα από το έργο *Ζάκ ή Υποταγή* το οποίο αποτελεί ένα ειρωνικό σχόλιο πάνω σε προσωπικά οικογενειακά βιώματα, όπως τα έζησε σε σχέση με την μητέρα του και τον πατέρα του. Ο τίτλος *Υποταγή* δηλώνει την υπακοή στο μικροαστικό περιβάλλον της οικογένειας του, στο οποίο ήταν υποχρεωμένος να εκπληρώνει τις επιθυμίες των γονιών του. Χαρακτηριστικό σημείο του έργου είναι το προξενιό με τη Ρομπέρτα, στο οποίο προσπαθεί η οικογένεια του να τον πείσει ότι είναι η γυναίκα που επιθυμεί(Ιονέσκο 2008: 30-52).

Ο πατέρας του τον προτρέπει να γίνει δάσκαλος, εκείνος όμως ακολουθεί το όνειρο του να γίνει ηθοποιός. Τα πρώτα του λογοτεχνικά άρθρα αρχίζει να τα γράφει το 1930-1935. Το 1937 πεθαίνει η μητέρα του και εκείνος παντρεύεται την Ροντρίγκα Μπουριλεάνο, φοιτήτρια φιλοσοφίας. Ο ίδιος διορίζεται καθηγητής στο Βουκουρέστι το 1938. Την ίδια χρόνια, με υποτροφία της Γαλλικής κυβερνήσεως, ξεκινάει την επιστημονική του διατριβή με τίτλο *«Η αμαρτία και ο θάνατος στην Γαλλική ποίηση από την εποχή του Μπωντλέρ»*, η οποία τον φέρνει αντιμέτωπο με δυο θέματα που θα τον απασχολήσουν αργότερα στο θέατρο του. Διάβαζε λογοτεχνία, δοκίμια, πήγαινε με ευχαρίστηση στον κινηματογράφο, επισκεπτόταν εκθέσεις, άκουγε κάπου-κάπου μουσική, όμως σπάνια πήγαινε στο θέατρο.

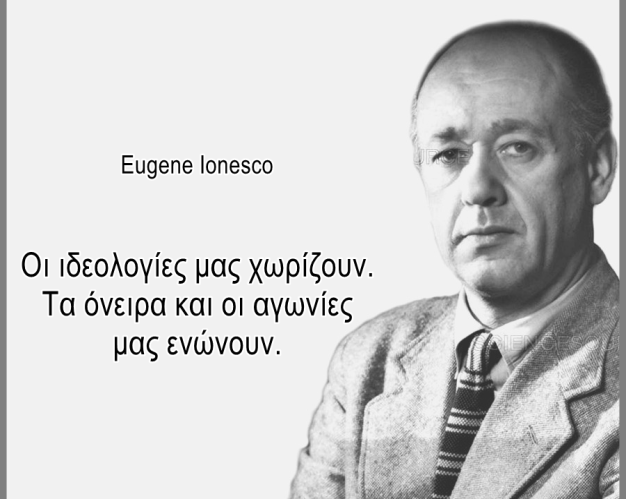
Από 1944 ζει πλέον μόνιμα στο Παρίσι και εκεί έρχεται στον κόσμο η κόρη του Μαρί Φράνς. Στα 1949 ξεκινάει να γράψει το πρώτο θεατρικό έργο του «η φαλακρή τραγουδίστρια», το οποίο παίζεται το 1950. Το έργο εμπνέεται από δύο φιγούρες που συναντά ο συγγραφέας, όταν ξεκινά να μάθει αγγλικά αγοράζοντας το βιβλίο *Η Αγγλική δίχως κόπο* της μεθόδου Ασσιμίλ. Ο ίδιος περιγράφει τι τον εντυπωσίασε περισσότερο και έγινε πηγή για την έμπνευση του

*«Προς μεγάλη μου κατάπληξη, η κυρία Σμιθ πληροφόρησε τον άντρα της πως είχαν αρκετά παιδιά, πως κατοικούσαν στα περίχωρα του Λονδίνου, πως ονομάζονταν Σμιθ, πως ο κύριος Σμιθ ήταν υπάλληλος, πως είχαν μια υπηρέτρια, την Μαίρη – κι αυτή Εγγλέζα… Θα ήθελα να υπογραμμίσω την αδιάψευστη, τέλεια αξιωματική φύση των ισχυρισμών της κυρίας Σμιθ, καθώς και την εντελώς Καρτεσιανή μέθοδο του συγγραφέα του Αγγλικού μου βιβλίου, γιατί το αληθινά αξιοθαύμαστο, σ’ αυτό το αλφαβητάριο, ήταν η ξεχωριστά μεθοδική πορεία που ακολουθούσε στην αναζήτηση της αλήθειας. Στο πέμπτο μάθημα, καταφθάνουν οι φίλοι των Σμιθ, οι Μάρτιν· πιάνουν τη συζήτηση και, ξεκινώντας από βασικά αξιώματα, προχωρούν σε πιο σύνθετες αλήθειες: «Η ζωή στην εξοχή είναι πιο ήρεμη απ’ ό,τι στη μεγαλούπολη»*(Έσσλιν 1996: 184 – 185)*.*

Όπως σημειώνει ο ίδιος «Συχνότατα τα πρόσωπα μου λένε πράγματα πολύ συνηθισμένα, γιατί η κοινοτοπία είναι το σύμπτωμα της μη- επικοινωνίας. Πίσω από τους τύπους κρύβεται ο άνθρωπος»(Ιονέσκο 1982: 175). Το έργο γνωρίζει παταγώδη αποτυχία εκείνη την εποχή.

Ο Ιονέσκο επιχειρεί στα έργα τη διακωμώδηση, στις πιο κοινότοπες κοινωνικές καταστάσεις, ενώ παρουσιάζει γλαφυρά τη μοναξιά του ανθρώπου και την ασημαντότητα της ανθρώπινης ύπαρξής του. Ο Ιονέσκο έγινε μέλος της [Γαλλικής Ακαδημίας](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%91%CE%BA%CE%B1%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%AF%CE%B1) το [1970](https://el.wikipedia.org/wiki/1970), ενώ κέρδισε πολυάριθμα βραβεία και τιμητικές διακρίσεις. Πέθανε στις [28 Μαρτίου](https://el.wikipedia.org/wiki/28_%CE%9C%CE%B1%CF%81%CF%84%CE%AF%CE%BF%CF%85) [1994](https://el.wikipedia.org/wiki/1994)(Ταμπάκη - Ιωνά 1985: 17- 18)

**Β) Το Θέατρο του Παραλόγου**



Η πρωτοπορία του δραματουργικού του έργου δεν έγκειται μόνο στην άμεση αντίδραση του θεατρικού κατεστημένου της εποχής, αλλά και στην αυστηρή κριτική που άσκησε στην κοινωνία από την οποία προήλθε το αστικό θέατρο. Στο κέντρο της υπαρξιακής θεματικής του εντοπίζουμε θέματα, όπως: η παραμόρφωση της γλώσσα, η αυτοματοποιημένη και καταπιεστική παρουσία των αντικειμένων, τα οποία μας δείχνουν μια κοινωνική κατάσταση. Μέσα σε αυτά βλέπουμε φόβους, ελπίδες και απειλές, που αποτελούν φαινόμενα πανανθρώπινης σημασίας στα οποία δίνει μια υπαρξιακή διάσταση. Σε όλο το έργο κυριαρχεί το υπαρξιακό και συνειδητό κομμάτι της απομάκρυνσης του ανθρώπου από κάθε κοινωνική κριτική, καθώς και μια απαισιόδοξη κοσμοθεωρία(Θεατρικά Τετράδια 1985:. 5). Το θέατρο του παραλόγου παρουσιάζει τα εξής μορφολογικά χαρακτηριστικά: Ιδιάζουσα χρήση της γλώσσας με στοιχεία γκροτέσκο, τα οποία αποσκοπούν στην υπονόμευση του ίδιου του κειμένου. Ο γραπτός λόγος εδώ δεν έχει τόση μεγάλη σημασία ως σύστημα επικοινωνίας, αλλά η πολυσημία του σκηνικού κώδικα και ο μηχανισμός της μεταγλωσσικής λειτουργίας του κειμένου(Γραμματάς 1992: 10-11). Το θέατρο του παραλόγου βασίζεται στην παραδοχή ότι η ανθρώπινη ζωή και η ανθρώπινη προσπάθεια είναι πρωταρχικά κάτι παράλογο, και ότι η γλώσσα, ως μέσο επικοινωνίας, είναι τόσο ανεπαρκής, ώστε η μόνη διαφυγή έκφρασης και ως μόνο διέξοδο είναι το γέλιο. Ο Ευγένιος Ιονέσκο αποτελεί τον κυριότερο εκφραστή αυτού του είδους(Χάρτνολ 1980: 303).

**Γ) Υπόθεση του Έργου**

**«ΡΙΝΟΚΕΡΟΣ»**

Τα γεγονότα του έργου εκτυλίσσονται σε μια επαρχιακή πόλη της Γαλλίας. Στην πλατεία της μικρής πόλης και γύρω από τα μαγαζιά του κέντρου. Ο καλόκαρδος και δειλός Μπερανζέ, που θα αναδείξει αργότερα το ηρωικό του ανάστημα στην κρίση του καιρού, συνομιλεί με τον εγωπαθή φίλο του Ζαν, όταν την ρουτίνα της καθημερινότητας ανακόπτει και αναταράζει η εμφάνιση ενός τεράστιου ρινόκερου, που τρέχει μανιασμένα ανάμεσα στα πλήθη. Γρήγορα η είδηση γίνεται παντού γνωστή και μεταδίδεται σύντομα σε όλους. Έτσι μετά το ξαφνικό αυτό περιστατικό κάνουν την εμφάνισή τους και άλλοι Ρινόκεροι, εξαπλώνοντας την παρουσία τους σαν κακή είδηση και σαν πανδημία ρινοκερίτιδας. Έτσι, σιγά, σιγά οι άνθρωποι ακολουθώντας την ασυγκράτητη τάση αυτής της τρομοκρατικής ορμής αρχίζουν να μεταμορφώνονται και αυτοί σε ζώα, αποτινάσσοντας από πάνω τους κάθε ανθρώπινο χαρακτηριστικό και παραδίδονται εξολοκλήρου στους ενστικτώδεις νόμους της ζούγκλας, γίνονται κτηνώδεις και πρωτόγονοι, μέσα στην κοινωνία, όπου από κοινωνία ανθρώπων αρχίζει και μεταμορφώνεται σε κοινωνία άγριων ρινόκερων. Η Υπόθεση είναι ευθύγραμμη, χωρίς αναδρομές και περιστρέφεται γύρω από την παρουσία των ρινόκερων και τη σταδιακή μεταμόρφωση της ανθρώπινης κοινωνίας σε κοινωνία ρινόκερων. Όμως, φωτεινή εξαίρεση ο Μπερανζέ, αποφασισμένος να μην ταυτιστεί με την μάζα της κοινωνίας, μένει ο μόνος που μπορεί να αντισταθεί και να αντιμετωπίσει αυτή την κοινωνική πρόκληση του καιρού του με όποιο προσωπικό κόστος, έχοντας την ελπίδα ότι θα καταφέρει την ατομική υπεράσπιση της αξιοπρέπειας και κατ’ επέκταση την υπεράσπιση του ανθρώπινου είδους, ενώ βρίσκεται στο περιθώριο και αντιμέτωπος με όλους.



**Δ) Η Δομή & τα πρόσωπα**

Το έργο χωρίζετε σε τρείς πράξεις και τέσσερις σκηνές με την δεύτερη πράξη να έχει δύο σκηνές (Kemock, 2006: 1-16).

**Πράξη Πρώτη:** *Καφενείο στην πλατεία επαρχιακής πόλης.*

Ο Ζαν συναντά τον φίλο του Μπερανζέ στο καφενείο της πλατείας του χωριού. Εκείνη τη στιγμή ακούγονται ποδοβολητά ενός άγριου θηρίου, τα οποία όλο και περισσότερο πλησιάζουν. Επικρατεί μια αναστάτωση και όλοι εξαφανίζονται από τη σκηνή. Ο Μπερανζέ δείχνει να αδιαφορεί γι’ αυτά που συμβαίνουν και είναι κλεισμένος στις σκέψεις του. Εμφανίζεται ο ρινόκερος πάλι και προκαλεί τον θάνατο του γάτου της Νοικοκυράς. Υπάρχει μεταξύ τους έντονη διαφωνία για την μορφή του ρινόκερου και σε ποιον μοιάζει. Ο Ζαν και ο Μπερανζέ τσακώνονται για το είδος του ρινόκερου και ο Σοφολογιότατος με τον Γεράκο συζητούν θεωρητικά.

**Πράξη Δεύτερη:** *Γραφείο εκδοτικού οίκου και η δεύτερη σκηνή στο σπίτι του Ζαν.*

Βρισκόμαστε στο γραφείο μιας ιδιωτικής επιχείρησης, συζητείται μεταξύ των υπαλλήλων η επέλαση των ρινόκερων την προηγούμενη μέρα. Κάποιοι είναι σκεπτικιστές και δύσπιστοι (Μποτάρ), ενώ το μόνο που ενδιαφέρει τον κ. Παπιγιόν είναι η συνέπεια των υπαλλήλων του. Τις συζητήσεις τους διακόπτει η άφιξη της κ. Βοδάρ (γυναίκα συναδέλφου τους που απουσίαζε από το γραφείο), την οποία κυνηγά ένας ρινόκερος. Ο ρινόκερος φαίνεται ότι είναι ο κ. Βοδάρ που μεταμορφώθηκε και μεταμόρφωσε και την κυρία Βοδάρ. Η σκάλα γκρεμίζεται και προσπαθούν να απεγκλωβιστούν. Αργότερα ο Ζαν αισθάνεται δυσφορία στο δωμάτιο του, δύσπνοια, πονοκέφαλο και ο Μπερανζέ τον προτρέπει να ξεκουραστεί. Ξεκινά σταδιακά η εξωτερική μεταμόρφωση του Ζαν και η μεταβολή γίνεται αισθητή και στη συμπεριφορά του: αγριεύει και παραδέχεται ότι μεταβάλλεται σε μισάνθρωπο ρινόκερο.

**Πράξη Τρίτη:** *Σπίτι του Μπερανζέ.*

Ο Μπερανζέ αναστατωμένος στο δωμάτιό του, μήπως και ο ίδιος μεταμορφωθεί σε ρινόκερο, σκέφτεται πως θα γλυτώσει. Τον επισκέπτεται ο συνάδελφός του Ντιντάρ, ο οποίος, τον πληροφορεί ότι η μεταμόρφωση καταλαμβάνει μεγάλες διαστάσεις παντού, αφού έχουμε ραγδαία αύξηση των ρινόκερων και υποθέτει ότι το φαινόμενο αυτό θα εξαπλωθεί και σε άλλες χώρες στον κόσμο. Τον Μπερανζέ επισκέπτεται και η Ντέζη, η οποία ενημερώνει και τους δύο για άλλους γνωστούς τους που έγιναν ρινόκεροι, ενώ αργότερα θα μεταμορφωθεί και ο Ντιντάρ. Ο Μπερανζέ αποκαλύπτει τον έρωτά του για την Ντέζη και αφού παρέμειναν οι μόνοι άνθρωποι στην πόλη, δηλώνει ότι θέλει να αποκτήσουν παιδιά μαζί της, για να σώσουν την ανθρωπότητα. Ο Ντέζη, τότε αρχίζει και αυτή να μεταμορφώνεται. Μοναδικός, τελευταίος άνθρωπος μένει ο Μπερανζέ, ο οποίος διακηρύττει ότι θα πολεμήσει και θα παραμείνει άνθρωπος μέχρι το τέλος, δεν θα συνθηκολογήσει και δεν θα γίνει ρινόκερος ποτέ, ούτε θα υποκύψει σε τίποτα.

**Τα πρόσωπα**

**Ο Μπερανζέ**

Με την εμφάνιση λίγο μποέμ ατημέλητου αποτελεί τον κεντρικό ήρωα του έργου, είναι επιρρεπής στο ποτό και η ζωή του μοιάζει άτακτη. Παρατηρεί τους φίλους του να προσβάλλονται από τον ιό της «ρινοκερίτιδας» και να μεταμορφώνονται σε ρινόκερους, παραμένοντας στο τέλος μόνος ενάντια σε αυτό το κύμα κομφορμισμού, αντιστέκεται σθεναρά και με επιμονή. Εργάζεται (όπως έκανε κάποτε και ο Ιονέσκο) στο τμήμα παραγωγής ενός εκδοτικού οίκου νομικών συγγραμμάτων. Είναι ερωτευμένος με τη συνάδελφό του, τη δεσποινίδα Ντέζη, και έχει ένα φίλο, τον Ζαν.

**Ο Ζαν**

Ο φίλος του Μπερανζέ, καλλιεργημένος και εμφανίσιμος άντρας, κάπως αλαζονικός που καυχιέται για τον ορθολογισμό του. Αρχικά εμφανίζεται ως σοβαρός και καθωσπρέπει, προτρέποντας τον Μπερανζέ να ακολουθήσει τη δική του στάση ζωής και να του μοιάσει, κατακρίνοντας τον τρόπο ζωής του. Η ευγένειά του είναι επίπλαστη, πιστεύει στη δύναμη της θέλησης και της ορθολογικής διάνοιας, και για να καλύψει λάθη ή και να αποφύγει τη συζήτηση, χρησιμοποιεί λογικοφανή επιχειρήματα.

**Ο Ντιντάρ**

Είναι συνεργάτης του Μπερανζέ, περίπου στα τριάντα πέντε, υποπροϊστάμενος στο γραφείο και αντίζηλός του, φαίνεται ότι έχει μέλλον και προοπτική στην εργασία του. καθώς και αυτός διεκδικεί την Ντέζη. Υπερηφανεύεται κι αυτός για τη διάνοια και τη λογική του. Στο άκουσμα της είδησης για την εμφάνιση των ρινόκερων είναι πιο δεκτικός από άλλους και ευκολόπιστος, καθώς εμπιστεύεται άτομα που του δίνουν πληροφορίες από εφημερίδες για την κατάσταση που επικρατεί.

**Μποτάρ**

Είναι συνταξιούχος δάσκαλος στο γραφείο που εργάζεται ο Μπερανζέ. Είναι κυνικός και σκεπτικιστής, αρνείται αρχικά να πιστέψει την παρουσία των ρινόκερων και αναζητά λογικές εξηγήσεις για τα πάντα. Δηλώνει ότι λατρεύει τα ξεκαθαρισμένα γεγονότα, ενώ είναι σκεπτικός και καχύποπτος σε όσα γράφουν οι δημοσιογράφοι. Δηλώνει ότι περιφρονεί τις θρησκείες, χωρίς όμως να σημαίνει αυτό ότι δεν τις σέβεται. Διακηρύττει ότι αγωνίζεται ενάντια στην αμάθεια και τον σκοταδισμό.

**Ντέζη**

Η Ντέζη είναι μια νεαρή γραμματέας στο γραφείο όπου εργάζεται ο Μπερανζέ. Είναι το πρόσωπο που μονοπωλεί το ενδιαφέρον του και συναισθηματικά τον ελκύει. Η ίδια δείχνει την απέχθεια προς το αφεντικό της και τη συμπεριφορά του, ενώ δηλώνει έμπρακτα και το δικό της ενδιαφέρον προς τον Μπερανζέ.

**Ζευγάρι Βοδάρ**

Υπάλληλος στο γραφείο του εκδοτικού οίκου, συνάδελφος του Μπερανζέ, του Ζαν, του Ντιντάρ, της Ντέζη. Δεν εμφανίζεται στη σκηνή με την ανθρώπινή του μορφή. Εμφανίζεται ως ρινόκερος να κυνηγά τη γυναίκα του, η οποία καταφεύγει στο γραφείο όπου εργαζόταν ο σύζυγός της. Αναγνωρίζεται, μετά τη μεταμόρφωσή του, από την επιμονή του να είναι κοντά στην κ. Βοδάρ και το άγριο αλλά τρυφερό μουγκρητό του προς αυτή.

**Σοφολογιότητας**

Είναι ξεκάθαρα ο άνθρωπος της Λογικής που πιστεύει αυστηρά στους νόμους που τη διέπουν, αν και οι προσπάθειές του να τεκμηριώσει την ορθότητά τους συχνά καταρρέουν και το μόνο που επιτυγχάνει είναι να αποδείξει ότι όσα συμπεραίνει είναι παράλογα.

**Κύριος Παπιγιόν**

Είναι ο επικεφαλής του γραφείου του Μπερανζέ, με δικαιώματα πάνω στους υπαλλήλους του. Τον ενδιαφέρει οι υπάλληλοι να μην κωλυσιεργούν και να προσηλώνονται στη δουλειά και τα καθήκοντά τους.

**Γεράκος (Κος Ζαν)**

Είναι γείτονας με τον Μπερανζέ. Είναι κομψός στην εμφάνιση και ευγενής στους τρόπους. Αρέσκεται και αυτός στη φιλοσοφία και βρίσκει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη συνομιλία του με τον Σοφολογιότατο.

Τέλος, εμφανίζονται μια **νοικοκυρά** και ένας **πυροσβέστης**.

**Ε) Θεματικοί Άξονες του έργου**

Θα μπορούσαμε συνοπτικά να διακρίνουμε τους ***θεματικούς άξονες*** του έργου:

1) Βασικό θέμα που διαφαίνεται στο έργο είναι ***η μοναξιά και η ατομική αντίσταση απέναντι στην μαζοποιήση***. Ο άνθρωπος αντιστέκεται απέναντι στην ιδεολογική προκατάληψη και αντιμετωπίζει την απομόνωση της προσωπικής πορείας προς την αλήθεια. Ο Μπερανζέ καταλήγει στο τέλος να αντιστέκεται κατά της γενικής μαζικής προκατάληψης του φόβου μόνος ανάμεσα σε ρινόκερους, καταλήγει να είναι ο μοναδικός που ανήκει στο ανθρώπινο είδος και ο αποκλειστικός φορέας της ανθρώπινης γλώσσας, λόγου και λογικής, αντιστεκόμενος απέναντι στην αλλότρια μεταμόρφωση της ανθρώπινης φύσης.

2) Επίσης, ***τα ένστικτα κυριαρχούν της λογική***, έτσι, το παράλογο είναι το κυρίαρχο στοιχείο που επικρατεί στο έργο, αφού όλα τα ανθρώπινο έλλογα όντα κυριεύονται από την πανδημία αυτής της μεταμόρφωσης σε Ρινόκερο χωρίς να αντιστέκονται, παραδίδονται ακολουθούμενοι τη μαζική ασθένεια. Ακόμα και οι πιο ορθολογιστές και πραγματιστές, ο Ζαν, ο Ντιντάρ και η Ντέζη που απόλυτα αφοσιωμένοι στις ιδέες και το καθήκον τους, ακολουθούν το πλήθος και υποτάσσονται στην κοινή λογική της μάζας.

3) Επίσης, θίγονται τα ***ολοκληρωτικά καθεστώτα και η αλλοτρίωση*** του ανθρώπου σε αυτά, εξετάζοντας τη νοοτροπία των ανθρώπων που υποτάσσεται άνευ όρων στις πολιτικές ιδεολογίες και ταυτίζεται με αυτές εξολοκλήρου. Η διαπίστωση που κάνει μέσα από αυτό είναι ότι μια καθολική συνείδηση υπονομεύει την ατομική ελευθερία και την κριτική σκέψη.

4) Τέλος, θίγει ένα ουσιώδες ***υπαρξιακό ζήτημα***, αν δηλαδή, υπάρχει ***ανθρώπινη ελευθερία να διεκδικήσει ο άνθρωπος τα δικαιώματά του και πού τελειώνει η φύση του ανθρώπου*** και παραδίδεται στα ζωώδη ένστικτά του, λόγω ανάγκης επιβίωσης.

****

**Στ) Ο Ρινόκερος ως Πολιτικό έργο**

Ο *Ρινόκερος* γράφεται το 1958, αρχικά θεωρείται ένα πολιτικό δράμα ιδεών, στρατευμένο με σκοπό να περάσει συγκεκριμένα πολιτικά μηνύματα κατά του ολοκληρωτικού καθεστώτος του ναζισμού. Το έργο, όπως διευκρινίζεται από τον ίδιο τον συγγραφέα δεν έχει στόχο μόνο το ναζιστικό καθεστώς, αλλά κάθε ολοκληρωτική ιδεολογία. Δίνει μια πέραν του ναζισμού διάσταση και αναφέρεται κατά κάθε μαζικής υστερίας, η οποία υποκινείται από μια αρρωστημένη κοινωνική ιδεοληψία. Ο μεγάλος αυτός δραματουργός μάς παρακινεί, να διαπιστώσουμε ότι η ιστορία παραλογίζεται, ότι η εκάστοτε προπαγάνδα καλύπτει απλώς τις αντιφάσεις ανάμεσα στα γεγονότα και τις ιδεολογίες που υποστηρίζει, ώστε να μην μπορέσουμε να αντισταθούμε στην «παράλογη λογική» της υστερίας που υποκινεί τη μάζα και έχει δραματικές συνέπειες για την διαμόρφωση της κοινής γνώμης μέσω του φόβου(Ιονέσκο 2008: 125-127). Με αφορμή τον Ρινόκερο, ο Ιονέσκο, ασκεί αυστηρή κριτική κατά της μεταφυσικής και προβάλει τη μηδενικότητα κάθε συστήματος πολιτικής κατεύθυνσης, το οποίο παρασύρει τους ανθρώπους και τους καθοδηγεί σε μια αποκτήνωση, μετατρέποντας τους σε ακόλουθους κάποιας ιδεολογίας και σκλάβους μιας υποταγής. Ο ίδιος δεν θεωρεί τη ζωή ως μια μεταφυσική υπαρξιακή διάσταση, αλλά μια απόλυτη φυσική ακολουθία(Ιονέσκο 1992: 38). Ο Ιονέσκο δεν είναι ένας απολιτικός δραματουργός, θέλει όμως να αντισταθεί κατά της στρατευμένης πολιτικής δέσμευσης που καθιστά τους ανθρώπους σκλάβους ιδεολογικών τάξεων. Ο ίδιος κάνει σαφέστατο διαχωρισμό μεταξύ πολιτικών και ταξικών ιδεολογιών (σοσιαλισμός, μαρξισμός, φασισμός κλπ.) και κοινωνικού θεάτρου, το οποίο πρέπει να αφυπνίζει συνειδήσεις χωρίς να ταξικοποιεί τους ανθρώπους σε ιδεολογικούς σχηματισμούς(Ιονέσκο 1982: 28). Είναι αξιοσημείωτη η πολιτική του θέση:

*«Η άκρα πολιτικοποίηση, της οποίας είμαστε μάρτυρες, είναι πιθανόν το αποτέλεσμα της απελπισίας μας. Ό,τι δεν μας έδωσε η τέχνη, η μουσική, η λογοτεχνία, θα μας το παράσχει η πολιτική, πιστεύουν πολλοί. Το μόνο που θα έκανε, στην πραγματικότητα το μόνο που κάνει, είναι να ολοκληρώνει τον διχασμό της ανθρωπότητας. Δεν πρόκειται, τώρα, για την εκμετάλλευση του ανθρώπου από τον άνθρωπο. Ή, τουλάχιστον, όχι μόνο γι’ αυτό. Πρόκειται για μία ακόμα πιο τερατώδη επιθυμία, για την κυριότητα του ανθρώπου από τον άνθρωπο, ει δυνατόν από μερικούς ανθρώπους, οι οποίοι θα υποδούλωναν όλους τους άλλους»*(Ιονέσκο 2007: 58)

**Επίλογος**

Ο Ιονέσκο, ως μεγάλος διανοητής και εισηγητής του θεάτρου του παραλόγου σε μια κρίσιμη περίοδο πολιτικής και καλλιτεχνικής αστάθειας, δίνει μια άλλη μορφή στα καλλιτεχνικά πράγματα θεωρώντας ότι η ανανέωση της γλώσσας είναι το πρωτεύον ζήτημα που πρέπει να αλλάξει την αντίληψη και την σύλληψης πάνω στο οράματος του κόσμου και υποστηρίζει ότι κάθε δημιουργική καλλιτεχνική έκφραση προσπαθεί να διατυπώσει καινούργια πράγματα με καινούργιους τρόπους, απαγκιστρώνοντας την σκέψη από τις καθιερωμένες συμβάσεις. Ο Ιονέσκο αναμορφώνει, ανακατασκευάζει αυτό που ζούμε συμβατικά στην πραγματικότητα, χρησιμοποιώντας την «παρωδία», ένα στοιχείο από τα σταθερά γνωρίσματα του θεάτρου του, ώστε να καυτηριάσει και να ανατρέψει τις συνήθειες της αστικής κοινωνίας και τον καθωσπρεπισμό της σαθρής κοινωνικής δομής. Η πολιτική σημασία του έργου του κορυφώνεται στο έργο «Ρινόκερος», εδώ συνοψίζει όλη την δημιουργική του κορύφωση, με αφορμή την στοχοποίηση της ανόδου του φασισμού, κάτω από τα απαθή βλέμματα μιας αδιάφορης Ευρώπης, θα μιλήσει για τον επεκτατισμό κάθε επικίνδυνης και καταστροφικής ιδεολογίας, που μετατρέπει τους ανθρώπους σε μια φοβική μάζα, άνευ κρίσεως και προσωπικότητας. Στο έργο στοχοποιείται κάθε μορφή ιδεοληψίας που οδηγεί σε μαζικές υστερίες και εκκολάπτει τον φόβο της μαζικής τύφλωσης, την πεμπτουσία του κομματισμού και οπαδισμού. Γι’ αυτό είναι και καίριας σημασίας ως προς την πολιτική του θέση, χωρίς να είναι ενταγμένος κάπου, σε κάποιον πολιτικό ή ιδεολογικό σχηματισμό, ο ίδιος, παρόλα αυτά έχει μια ευαισθητοποίηση για την υπαρξιακή πολιτική στάση του ανθρώπου μακριά από την μαζική άμορφη πολιτικοποίηση. Η «ρινοκερίτιδα» είναι ο φασισμός, η μαζική πλάνη στην οποία ο άνθρωπος μεταμορφώνεται σε μια ταξική άμορφη και άκριτη φοβική μάζα.

«Η Φαλακρή τραγουδίστρια: Σκηνικά Αντικείμενα – Σκηνικές Οδηγίες - Υπόθεση» Ευγένιος Ιονέσκο

ΠέπηΦιλιππή

Τα σκηνικά αντικείμενα στο έργα του Ιονέσκο.

Στα έργα του Ιονέσκο ο γραπτός λόγος χάνει τον ρόλο του σαν σύστημα επικοινωνίας. Την θέση του παίρνει η πολυσημία του σκηνικού κώδικα. Ο μηχανισμός της μεταγλωσσικής λειτουργίας του κειμένου εικονοποιείται σκηνικά, και δίνει ένα αφαιρετικό νόημα στα αντικείμενα, που αποκτούν έτσι ένα λειτουργικό/σημειωτικό λόγο ύπαρξης εκτός από τον καθαρά χρηστικό που έχουν στο παραδοσιακό θέατρο(Γραμματάς, 1992, p. 10).

Στο «Μάθημα» η συχνά επαναλαμβανόμενη λέξη «μαχαίρι» υλοποιείται και γίνεται ένα γνήσιο φονικό όργανο, του οποίου γίνεται θύμα η μαθήτρια(Bessen, 1985, σ. 11).

Ο Ιονέσκο παίρνει την γλώσσα της μετρητοίς και δημιουργεί αντικείμενα που έχουν πάνω στην σκηνή πιο σημαντική υπόσταση από τα πρόσωπα:

Στο έργο του «Θύματα του καθήκοντος» ζητούν από τον Σουμπέρ να ανατρέξει στις αναμνήσεις του, και τρέχει πάνω σε ένα τραπέζι, να βυθιστεί στο παρελθόν του, και μιμείται μια βουτιά στο νερό(Corvin, 1985, σ. 10).

Ότι φαίνεται παράξενο στον κόσμο του Ιονέσκο, είναι ο τρόπος που τον ερμηνεύει σαν από τα μάτια ενός μικρού παιδιού. Έτσι το τεράστιο πτώμα στον «Αμεδαίο», εξηγείται από την μεγέθυνση των αντικειμένων στην μνήμη μας, και από την παραμόρφωση του οικείου κόσμου στα μάτια ενός παιδιού(Corvin, 1985, σ. 8).

Πολλές φορές τα αντικείμενα πολλαπλασιάζονται και καταλαμβάνουν τον χώρο που θα έπρεπε να καταλαμβάνουν οι άνθρωποι(Oscar Brockett, Franklin Hildy, 2008, p. 457):

Στο έργο του «Καρέκλες», στις σκηνικές οδηγίες οι καρέκλες περιγράφονται ως πραγματικές, σε αντίθεση με τους επισκέπτες που είναι αόρατοι. Οι άδειες καρέκλες είναι η απουσία των ανθρώπων», γράφει ο Ιονέσκο, δίνοντας με αυτό τον τρόπο την ευκαιρία στους δύο ηθοποιούς να κάνουν απεγνωσμένες προσπάθειες για να κινηθούν σε ένα χώρο γενάτο με αόρατα, άρα υπαινικτικά όντα.



Ιάκωβος Ψαρράς (Γέρος), Βαγγέλης Ρόκκος (Ομιλητής), Μαρία Μαρμαρινού (Γριά).

Μονόπρακτα: Οι καρέκλες-Το μάθημα-Η φαλακρή τραγουδίστρια (1990)

Εθνικό Θέατρο: Τρίτη Σκηνή | Ενιαία παράσταση

06/01/1990 - 18/02/1990 Εθνικό Θέατρο - Γκαράζ, Κουμουνδούρου 20, Αθήνα, Ελλάδα( Μονόπρακτα: Οι καρέκλες-Το μάθημα-Η φαλακρή τραγουδίστρια / Οπτικοακουστικό υλικό, 1990)

Άλλες φορές τα αντικείμενα πολλαπλασιάζονται και σκεπάζουν – πνίγοντας τους ανθρώπους:

Στο έργο του «Καρέκλες», το ζευγάρι των γέρων χάνεται μέσα σε χιλιάδες καρέκλες, πριν προλάβει να πέσει από το παράθυρο. Ο Ιάκωβος στο ομώνυμο έργο σκεπάζεται από τα αυγά που πρέπει να κλωσήσει, ενώ στο έργο «Καινούργιος ενοικιαστής» γεμίζει το σπίτι του ως επάνω με έπιπλα, τα οποία στο τέλος αρχίζουν να κινούνται μόνα τους. Το μοτίβο των αντικειμένων που κατακλύζουν τα πάντα θα μπορούσε να ερμηνευθεί σαν κοινωνικό φαινόμενο(Bessen, 1985, p. 10).

Το μονόπρακτο «Κενό» , σε μετάφραση Γ. Θέμελη, παρουσιάστηκε μαζί με τον «Επισκέπτη» του Θέμελη και το «Γεμάτη βροχή νύχτα στις έξι του μηνός» του Γρηγόρη Ιωαννίδη το 1969-70, από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και είναι η πιο ολοκληρωμένη σκηνογραφική πρόταση του καλλιτέχνη σχετικά με το έργο του Ionesco. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο ‘κωμικοποιεί’ το τραγικό κενό που νιώθει ένας ακαδημαϊκός επειδή δεν έχει απολυτήριο γυμνασίου και εντείνεται καθώς, στην προσπάθειά του να το πάρει, αποτυγχάνει στις εξετάσεις. Η κατάρρευση του ήρωα συμβαδίζει με την κατάρρευση των επίπλαστων αξιών της κοινωνίας: τη δόξα, το χρήμα και τους τιμητικούς τίτλους. Πάνω σε αυτή την κωμικοτραγική ‘σύμπτωση’, ο Στεφάνου στήνει το μεγαλοαστικό σαλόνι του ήρωα όπου κυριαρχεί, κρεμασμένο από την οροφή, ένα πτυχίο σε μεγέθυνση. Η αντίθεση των βαριών, κλασικών επίπλων με την καρικατούρα του πτυχίου θεωρήθηκε πετυχημένη και χάρισε εύστοχα ισορροπία ανάμεσα στα κωμικά και τα τραγικά στοιχεία του έργου. Στο ίδιο κωμικοτραγικό πλαίσιο κινούνται και τα κοστούμια καθώς η σοβαροφάνεια των ηρώων συνθλίβεται λόγω της υπερβολής τους(Αθανασίου, 2009, σ. 139).

****

# Οι σκηνικές οδηγίες στη φαλακρή τραγουδίστρια

Ο Ιονέσκο θέλει να ελέγχει το σύμπαν που δημιουργεί στα κείμενα του. Δεν έχει σκοπό να τα αφήσει στις διαθέσεις του κάθε σκηνοθέτη που θα επιλέξει να τα ζωντανέψει στην σκηνή κάποιου θεάτρου. Δεν θα αφήσει ούτε καν τους ηθοποιούς να προσεγγίσουν τους ρόλους με τον δικό τους τρόπο. Τα πράγματα πρέπει να φτάσουν στον θεατή με τον τρόπο που αυτά γεννήθηκαν στο κεφάλι του. Γι’ αυτό οι σκηνικές οδηγίες αποτελούν σημαντικό στοιχείο στα έργα του, και καταλαμβάνουν έναν σχετικά μεγάλο χώρο σε αυτά.

*Η φαλακρή τραγουδίστρια* έχει γραφτεί για να εξυπηρετεί σαν κείμενο δύο στόχους:

* Σαν θεατρικό κείμενο για να παιχτεί σε σκηνή από έναν θίασο.
* Σαν λογοτεχνικό κείμενο που προορίζεται να διαβαστεί από κάποιον αναγνώστη.

Αυτό γίνεται φανερό στις σκηνικές οδηγίες. Πολλές φορές γίνονται ένα παιχνίδι με τον αναγνώστη και δεν αφορούν τον θεατή. Όταν για παράδειγμα γράφει στην σκηνική οδηγία της έναρξης: «…Μία μεγάλη διάρκεια εγγλέζικης σιωπής. Το εγγλέζικο ρολόι του τοίχου χτυπάει δεκαεπτά εγγλέζικες φορές.», σίγουρα δεν το γράφει για να εξυπηρετήσει κάποια θεατρική παράσταση γιατί για αυτήν είναι άχρηστη η πληροφορία της εγγλέζικης ιδιότητας στην σιωπή ή όταν σε άλλο σημείο του έργου μας πληροφορεί πως το ρολόι δεν χτυπά (Σαμαρά, 2002, σ. 61).

Από τις περίπου 1400 γραμμές του έργου οι 140 είναι σκηνικές οδηγίες. Δηλαδή περίπου το 10%.του συνολικού έργου.

Μπορούμε να τις κατατάξουμε στις παρακάτω κατηγορίες:

* Δηλώνουν την **δράση** των προσώπων (87 οδηγίες)
* Υποδηλώνουν **παύση** (32 οδηγίες)
* Δηλώνουν το **συναίσθημα** των ρόλων (23 οδηγίες)
* Δίνουν **σκηνογραφικές** οδηγίες (14 οδηγίες)
* Αφορούν το **Ρολόι** (13 οδηγίες)
* Δείχνουν την **απεύθυνση** του ρόλου (9 οδηγίες)
* Απαρίθμηση **επαναλήψεων** συγκεκριμένων προτάσεων (3 οδηγίες)

## 

## Παράδειγμα σκηνικής οδηγίας που αφορά σκηνογραφία, δράση, παύση και το ρολόι.

Εσωτερικό αστικού εγγλέζικου σπιτιού. Εγγλέζικες πολυθρόνες. Εγγλέζικο βράδυ. Ο κύριος Σμίθ, εγγλέζος, κάθεται κοντά στο εγγλέζικο τζάκι, μέσα στην εγγλέζικη πολυθρόνα του, και τις εγγλέζικες παντούφλες του. Καπνίζει την εγγλέζικη πίπα του και διαβάζει την εγγλέζικη εφημερίδα του. Έχει ένα μικρό εγγλέζικο μουστάκι και φοράει εγγλέζικα γυαλιά. Δίπλα του, σε μια άλλη εγγλέζικη πολυθρόνα κάθεται η κυρία Σμιθ, μαντάροντας εγγλέζικες κάλτσες. Μία μεγάλη διάρκεια εγγλέζικης σιωπής. Το εγγλέζικο ρολόι τοίχου, χτυπάει δεκαεπτά εγγλέζικες φορές (Ιονέσκο, 1987, σ. 153).

## Παράδειγμα σκηνικής οδηγίας που αφορά συναίσθημα,απεύθυνση, επανάληψη

Κυρία Σμιθ ταραγμένη: Δεν ξέρω και καλά… Δεν νομίζω. (Ιονέσκο, 1987, σ. 177)

Πυροσβέστης: Στην πραγματικότητα τα πράγματα είναι απλά. (Στο ζεύγος Σμιθ.) Φιληθείτε τώρα(Ιονέσκο, 1987, σ. 176).

Τα σκυλιά έχουν ψύλλους, τα σκυλιά έχουν ψύλλους. (Το λέει επτά φορές.) (Ιονέσκο, 1987, σ. 192)

# Υπόθεση του έργου Φαλακρή Τραγουδίστρια.

Παρακολουθούμε το ζευγάρι των Σμίθ. Κάθονται στο αστικό εγγλέζικο σαλόνι τους. Συζητάνε για κάποιον ΜπόμπυΟυάτσον, ο οποίος έχει πεθάνει, αλλά δεν καταφέρνουν να τον εντοπίσουν γιατί έχει το ίδιο όνομα με την γυναίκα του αλλά και με τα τρία τέταρτα της πόλης, άντρες, γυναίκες, παιδιά, γάτοι και ιδεολόγοι. Στην συνέχεια, η υπηρέτρια αναγγέλλει το ζευγάρι των Μάρτιν, τους οποίους έχουν καλέσει οι Σμίθ για φαγητό. Οι Σμίθ αποσύρονται για να αλλάξουν ρούχα.

Οι Μάρτιν πάσχουν από αμνησία. Παρότι είναι παντρεμένοι, βλέπονται και μιλάνε κάθε μέρα, δεν αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλο. Μετά από αρκετή συζήτηση ανακαλύπτουν πως είναι παντρεμένοι. Το γεγονός αυτό τους παραμένει αδιάφορο. Αγκαλιάζονται όμως και κοιμούνται μαζί.

Όταν ξυπνήσουν ο κύριος και η κυρία Σμιθ επιστρέφουν, χωρίς όμως να έχουν αλλάξει ρούχα. Παριστάνουν πως φοράνε τα καλά τους προς τιμή των επισκεπτών. Η κα. Σμίθ λέει πόσο απρόσμενη ήταν η επίσκεψη τους, ενώ ο κος Σμίθ τους κατσαδιάζει γιατί τους περίμεναν να έρθουν νηστικοί. Μετά από κάποια αμηχανία αρχίζουν να συζητάνε διάφορα ανούσια πράγματα από την καθημερινότητα τους.

Ξαφνικά χτυπάει το κουδούνι. Οι Σμιθ ανοίγουν την πόρτα, αλλά δεν είναι κανείς. Αυτό συμβαίνει τρεις φορές. Την τέταρτη φορά εμφανίζεται ο λοχαγός της πυροσβεστικής υπηρεσίας, που ψάχνει να βρει μια φωτιά να σβήσει, έτσι για να κάνει κάτι. Οι Σμιθ του προτείνουν να μείνει για λίγο μαζί τους. Ο πυροσβέστης κάθεται και αρχίζει μια ασυνάρτητη συζήτηση μεταξύ όλων στην οποία αναμιγνύεται και η υπηρέτρια. Ο καθένας λέει τα δικά του. Κάποια στιγμή η υπηρέτρια αγκαλιάζει τον πυροσβέστη και αποκαλύπτεται ότι οι δυο τους παλιά ήταν ερωτικό ζευγάρι. Απαγγέλει ένα ποίημα προς τιμήν του πυροσβέστη και οι Σμιθ την σπρώχνουν έξω από το δωμάτιο. Ο πυροσβέστης φεύγει και αυτός, ρωτώντας «τι απέγινε με τη φαλακρή τραγουδίστρια;» για να απαντήσει η κυρία Σμιθ: «χτενίζεται πάντα με τον ίδιο τρόπο».

Τα δύο ζευγάρια συνεχίζουν την ασυνάρτητη συζήτηση τους όπως πριν. Η συζήτησή τους καταλήγει στην εκφορά μιας άσχετης μόνο πρότασης σαν απάντηση στην πρόταση του προηγούμενου συνομιλητή, στην συνέχεια μιάς μόνο λέξης και στο τέλος στην εκφορά απομονωμένων γραμμάτων. Το έργο τελειώνει με τα δύο ζευγάρια να φωνάζουν ταυτόχρονα «δεν θα το βρείτε εκεί, θα το βρείτε εδώ». Τα φώτα σβήνουν και όταν ξαναανάβουν οι θέσεις των ζευγαριών έχουν αντιστραφεί. Οι Μαρτίν έχουν πάρει την θέση των Σμιθ και είναι αυτοί οι οικοδεσπότες(Ιονέσκο, 1987, σσ. 153-194).



**Τα δραματικά πρόσωπα και η χρήση του λόγου στη Φαλακρή Τραγουδίστρια**

Μαρία Μαραθιανού

*Η φαλακρή τραγουδίστρια* είναι το πρώτο έργο του Ιονέσκο που ολοκληρώθηκε το 1948. Αμέσως επέβαλε τον Ιονέσκο ως αντισυμβατικό– αναρχικό συγγραφέα υπό την έννοια του αδέσμευτου αφυπνιστή που επισημαίνει την τραγική έννοια του παραλόγου της ζωής. *Η φαλακρή τραγουδίστρια*είναι ένα έργο ανατρεπτικό για την εποχή του, που καθιέρωσε το «Θέατρο του Παραλόγου» και σήμερα θεωρείται ένα από τα σημαντικά έργα του κλασικού ρεπερτορίου. Ο Γαλλορουμάνος συγγραφέας με σατιρικό τρόπο καταγγέλλει την έλλειψη ουσιαστικής επικοινωνίας.

Δύο θεμελιώδη θέματα κυριαρχούν στο έργο του Ιονέσκο :

* H απονέκρωση του σύγχρονου αστικού κόσμου, η απουσία νοήματος και ο ευτελισμός της ζωής αλλά και μια έκκληση για αποκατάσταση της χαμένης ποιητικότητας της ζωής.
* Η απόγνωση από το αναπότρεπτο της βεβαιότητας του θανάτου αφενός και αφετέρου της ισοπεδωτικής καθημερινότητας σε έναν λαβύρινθο αναζήτησης ταυτότητας.

Ο ίδιος λέει «*Αυτό είναι πραγματικά ο κόσμος: έρημος ή σκιές ετοιμοθάνατες*» και συμπληρώνει:

«*Δεν έχω άλλες εικόνες του κόσμου εκτός από αυτές που εκφράζουν το εφήμερο, τη βία τη ματαιότητα, την κακία, το χάος ή το ανώφελο μίσος…Τα πάντα μου επιβεβαιώνουν ότι είχα καταλάβει από παιδί : άδικοι και βρώμικοι θυμοί, κραυγές πνιγμένες μέσα στη σιωπή, ίσκιοι που βουλιάζουν για πάντα στη νύχτα*»(Ιονέσκο 1982: 86).

Τα δραματικά πρόσωπα *στην Φαλακρή τραγουδίστρια* είναι δύο ζευγάρια άγγλων που διαμένουν στο Λονδίνο – Ο κύριος και η κυρία Σμιθ και ο κύριος και ή κυρία Μάρτιν- η υπηρέτρια των Σμιθ, Μαίρη, και ένας πυροσβέστης. Το έργο διαδραματίζεται στο σπίτι των Σμιθ με τα δραματικά πρόσωπα να συζητούν χωρίς τίποτα να συμβαίνει ή κάποια πλοκή να εξυφαίνεται.

Τα δύο ζευγάρια οι Σμιθ και οι Μάρτιν, αδυνατούν να συνομιλήσουν και τίποτε αληθινό δεν μοιράζονται.

*Οι Σμιθ, οι Μάρτιν δεν ξέρουν πια να μιλούν, γιατί δεν ξέρουν να συγκινούνται δεν έχουν πλέον πάθη, δεν ξέρουν να υπάρχουν, μπορούν να γίνουν οποιοσδήποτε, οτιδήποτε αφού καθώς δεν υπάρχουν, δεν είναι παρά οι άλλοι, ο κόσμος του απρόσωπου. Είναι μετατρέψιμοι. Μπορούμε να βάλουμε τον Μάρτιν στη θέση του Σμιθ και τανάπαλι, ούτε που θα το αντιληφθεί κανείς* (Ιονέσκο 1982: 106).

Τα δραματικά πρόσωπα στην *Φαλακρή τραγουδίστρια* είναι άδεια πλαίσια, όντα κούφια, χωρίς πρόσωπο χωρίς χαρακτήρα. Ο Ιονέσκο περιγράφοντας την παράσταση της *Φαλακρής Τραγουδίστριας* του θιάσου ΝικολάΜπατάιγ σχολιάζει «*Κενό με τα κυριακάτικά του, κενό χαριτωμένο, κενό λουλουδάτο, κενό με ομοιώματα προσώπων, νεαρό κενό, κενό σύγχρονο*» (Ιονέσκο 1982: 108).



Θεατρική ομάδα : Σόλο για τρεις -Θέατρο ΕΝΑ

Αναφορικά με τον τρόπο έμπνευσης του έργου ο Ιονέσκο λέει(Ιονέσκο 1982: 101):

*To 1948 πριν γράψω το πρώτο μου έργο «Η ΦΑΛΑΚΡΗ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΡΙΑ» δεν ήθελα να γίνω δραματικός συγγραφέας είχα απλώς την έφεση να μάθω αγγλικά. Στο εγχειρίδιο γαλλο-αγγλικών ανακάλυπτα εκπληκτικές αλήθειες όπως οι ημέρες της εβδομάδας είναι επτά ή το πάτωμα είναι κάτω και το ταβάνι επάνω. ……….Από το τρίτο κιόλας μάθημα ένα αντρόγυνο Άγγλων παρουσιάστηκαν, ο κύριος και η κυρία Σμιθ. Προς μεγάλη μου κατάπληξη η κύρια Σμιθ γνωστοποιούσε στον άντρα της ότι είχαν πολλά παιδιά, ότι έμεναν στα περίχωρα του Λονδίνου, ότι είχαν μια υπηρέτρια τη Μαίρη, επίσης Αγγλίδα, ότι εδώ και είκοσι χρόνια είχαν φίλους, τους Μάρτιν, ….Έλεγα ότι ο κύριος Σμιθ θα έπρεπε να είναι ενήμερος για όλα αυτά… αλλά που ξέρεις… υπάρχουν και αφηρημένοι άνθρωποι….*

Όπως μας αποκαλύπτει ο ίδιος στο βιβλίου του *Σημειώσεις και Αντι- σημειώσεις*, η *Φαλακρή τραγουδίστρια*, γράφτηκε, επειδή επηρεάστηκε από μία μέθοδο εκμάθησης αγγλικών. Έτσι ο σκελετός και το ύφος του βιβλίου *L’ anglaissanspeine*, χρησιμοποιήθηκαν ως πρωτογενές υλικό, για το θεατρικό έργο.

Ο συγγραφέας λέει:

*Το κείμενο της φαλακρής τραγουδίστριας ή του εγχειριδίου για την εκμάθηση των αγγλικών με τις έτοιμες εκφράσεις και τους ξεπερασμένους τύπους, μου αποκάλυπτε ακριβώς αυτόν τον αυτοματισμό της γλώσσας. Μου αποκάλυπτε τη συμπεριφορά των ανθρώπων, το να μιλάμε για να μην λέμε τίποτα, να μιλάμε γιατί δεν έχουμε τίποτα να πούμε προσωπικό, μου αποκάλυπτε την έλλειψη προσωπικής ζωής, το μηχανισμό του καθημερινού, τον άνθρωπο που πλέει μέσα στο κοινωνικό του περιβάλλον, το ότι δεν ξεχωρίζουμε πια τίποτα* (Ιονέσκο 1982: 106).

Οι διάλογοι είναι παράλογοι με την κοινή σημασία της λέξης, ενώ όταν ακούγονται στην παράσταση αποκτούν τη λογική μιας συνηθισμένης συζήτησης, όπου οι συμμετέχοντες δεν ακούν ο ένας τον άλλο. Όταν δυο άνθρωποι μιλούν έχουν ελάχιστες κοινές γνώσεις που τους επιτρέπουν να συνεννοηθούν. Αυτό δεν συμβαίνει στη *Φαλακρή τραγουδίστρια* και γενικότερα στο θέατρο του παράλογου, όπου όλες οι προϋποθέσεις εξαφανίζονται ακόμα και ο χρόνος δεν έχει λογική συνέχεια (Σαμαρά 2002: 118).

Ο Ιονέσκο αποκαλύπτει στις Σημειώσεις και Αντι-σημειώσεις του:

*«Για μένα επρόκειτο για μια κατάρρευση του πραγματικού. Οι λέξεις είχαν γίνει ηχηρά τσόφλια δίχως έννοια. Τα πρόσωπα είχαν αδειάσει από την ψυχολογία τους και ο κόσμος μου παρουσιαζόταν μέσα σε ένα παράδοξο φως ίσως το αληθινό του φως, πέρα από τις ερμηνείες μιας αυθαίρετης περίστασης. Φανταζόμουν ότι είχα γράψει κάτι σαν μια τραγωδία της γλώσσας*.» (Ιονέσκο 1982: 105).

Η γλώσσα πλέει ακυβέρνητη ανάμεσα στο νόημα και στο μη νόημα. Οι καταστάσεις σπρώχνονται μέχρι τα όρια του παροξυσμού, η γλώσσα είναι ελλιπής και πλούσια σε απελπιστικές επαναλήψεις,. Οι ερωτήσεις και οι απαντήσεις είναι ασύνδετες μεταξύ τους. Οι ώρες που σημαίνει το ρολόι τρέχουν με ασυνήθιστο τρόπο και η τραγουδίστρια δεν εμφανίζεται ποτέ, γίνεται λόγος για αυτή όταν διατυπώνεται η φράση «χτενίζεται πάντα με τον ίδιο τρόπο».

Τα έργα του Ιονέσκο διακατέχονται από μια αγωνία μπροστά στην τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και ο ίδιος επισημαίνει ότι «*Το κωμικό είναι τραγικό και η τραγωδία του ανθρώπου γελοία*» και συμπληρώνει : (Ιονέσκο 1982: 85).

*Το χιούμορ αποτελεί την μόνη δυνατότητα που διαθέτουμε να αποσπαστούμε από την τραγικοκωμική μας ανθρώπινη ύπαρξη, την ασθένεια του υπάρχειν. Να συνειδητοποιήσουμε το τρομερό και να γελάσουμε με αυτό σημαίνει να κυριαρχήσουμε και να επιβληθούμε σε αυτό που είναι τρομερό .. ..μόνο το κωμικό μπορεί να μας δώσει τη δύναμη να αντέξουμε την τραγωδία της ύπαρξης*.(Esslin 1996: 247).

Καταφεύγει στην γελοιοποίηση των κοινωνικών και οικογενειακών σχέσεων αλλά και στην ίδια τη βάση του θεάτρου, τη γλώσσα. Η γλώσσα είναι ο κοινός τόπος όλων των ανθρώπινων σχέσεων και πρώτο θύμα μιας επίθεσης εναντίον των κομφορμισμών. Ο Ιονέσκο κονιορτοποιεί την γλώσσα. Κάνει τη γλώσσα αντικείμενο του θεάτρου, τη μετατρέπει σε θέαμα, την κάνει να προκαλεί γέλιο, την σπρώχνει στην μηχανοποίηση. Κάνει να φυσήξει ένας αέρας τρέλας στις καθημερινές σχέσεις και καταστρέφει το στέρεο έρεισμα της αστικής κοινωνίας και εξηγεί:

Στο θέατρο ο λόγος δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά ένα ακόμα στοιχείο που ο συγγραφέας μπορεί να το χρησιμοποιήσει ελεύθερα δηλαδή η δράση να αντιφάσκει στο κείμενο ή να αφήνει την γλώσσα των ηρώων να εκφυλιστεί. «*Για να αποδώσει κανείς στο θέατρο το πραγματικό του μέγεθος που βρίσκεται προς την υπερβολή ο λόγος πρέπει να φτάσει στην έκρηξη σχεδόν ή στην αυτοκαταστροφή του μέσω της ανικανότητας να συμπεριλάβει το νόημα»* (Esslin 1996: 246).

Ο λόγος επαναστατεί στο έργο του Ιονέσκο, δεν είναι μόνο άλογος αλλά και αντιμέτωπος με τον εαυτό του. Όλη η ανατροπή του εστιάζεται στο δραματικό λόγο, στην παράλογη λέξη, στην ιδιόρρυθμη χρήση της γλώσσας που όχι μονάχα δεν υποβαθμίζεται αλλά γίνεται διακείμενο της παράστασης. Η γλώσσα αποβάλλει την επικοινωνιακή της λειτουργία γιατί δεν είναι μέσο που οδηγεί ούτε στο νόημα ούτε στο μη νόημα (Σαμαρά 2002: 52-53).

«*Η γλώσσα δεν πλαισιώνει πια το πραγματικό, δεν εκφράζει πια μια αλήθεια, η προσπάθειά του είναι ακριβώς να το πλαισιώσει να το εκφράσει καλύτερα με ένα τρόπο βίαιο, πιο εύγλωττο, πιο σαφή, πιο ακριβή, πιο κατάλληλο*»(Ιονέσκο 1982: 49).

Ο Ιονέσκο επιμένει στο να μεταδώσει την εμπειρία, την αίσθηση την αποκρυπτογράφηση του ψυχικού κόσμου ώστε να μπορεί να γίνει απτός και αντιληπτός από ένα άλλο πρόσωπο. Η καυστική σάτιρά του στρέφεται κατά της άποψης ότι ο λόγος διαχωρισμένος από την εμπειρία μπορεί να μεταδώσει μια αλήθεια. Ο λόγος φορτωμένος με απρόσωπες εκφράσεις κλισέ, σχηματικός συσκοτίζει την αυθεντική επικοινωνία γι αυτό και δεν μπορεί να διεισδύσει στην συνείδηση ενός άλλου προσώπου. Αυτό μπορεί να γίνει σε ένα άλλο επίπεδο – πρό –λεκτικό(Esslin 1996: 249). Το θέατρο του Ιονέσκο είναι ποιητικό, προσπαθεί να μεταδώσει την εμπειρία, γεγονός εξαιρετικά δύσκολο γιατί ο λόγος σχηματοποιημένος σε στερεοποιημένες εκφράσεις συσκοτίζει παρά αποκαλύπτει. Η επικοινωνία παραμένει απραγματοποίητη και ο καθένας παραμένει έγκλειστος ενός δικού του κόσμου.

«*Να σπρώχνουμε το γελοίο ως το ακραίο του όριο. Εκεί μόλις με το δάκτυλο, μια σκουντιά, ένα αδιόρατο γλίστρημα και βρισκόμαστε στο τραγικό. Είναι ένα είδος ταχυδακτυλουργίας. Το πέρασμα από το κωμικό στο τραγικό πρέπει να γίνεται χωρίς το κοινό να το αντιλαμβάνεται*»(Ιονέσκο 1982: 108).

Η χρησιμοποίηση βασικών ανθρώπινων καταστάσεων που προκαλούν μια άμεση σχεδόν ανταπόκριση είναι αυτή η προσέγγιση των προκλητικών –συγκινησιακών εικόνων μετατρέπει το θέατρό του σε μοχλό επικοινωνίας του ανεπικοινώνητου.

«*Θέλω να μεταφράσω το αδιανόητο και το αλλοπρόσαλλο του κόσμου μου*» λέει ο Ιονέσκο. «*Να διαλυθεί το θέατρο ή αυτό που το λένε έτσι*» Ημερολόγιο 10/4/1951 για την περίπτωση της *Φαλακρής τραγουδίστριας* και συμπληρώνει:

*Για μένα το θέατρο- το δικό μου – είναι συχνότατα μια εξομολόγηση. Προσπαθώ να προβάλλω στη σκηνή ένα δράμα εσωτερικό (ακατανόητο ακόμα και σε μένα τον ίδιο) που ωστόσο λέω ότι καθώς ο μικρόκοσμος είναι η εικόνα του μεγάλου κόσμου, μπορεί να συμβεί ο εσωτερικός αυτός κόσμος, ο κουρελιασμένος, ο εξαρθρωμένος, να γίνει κατά κάποιο τρόπο ο καθρέφτης ή το σύνολο των αντιφάσεων όλου του κόσμου.* (Ιονέσκο 1982: 91)

Οι κριτικοί ερμήνευσαν το έργο ως κριτική της αστικής κοινωνίας και παρωδία του θεάτρου του βουλεβάρτου. Ο Ιονέσκο αποδέχεται την ερμηνεία τονίζοντας ότι στο μυαλό του δεν είχε την σάτιρα της μικροαστικής νοοτροπίας σχετικά με αυτή ή την άλλη κοινωνία «*Πρόκειται για ένα είδος μικροαστισμού παγκόσμιου καθώς ο μικροαστός είναι ο άνθρωπος που δέχεται τις έτοιμες ιδέες τα σλόγκαν, ο κομφορμισμός από παντού . Αυτόν τον κομφορμισμό είναι η αυτοματική γλώσσα που τον αποκαλύπτε*ι» (Ιονέσκο 1982: 106).

Ένα παράδειγμα θετικής κριτικής για το έργο είναι αυτή του Ρενέ Σοφέλ 20/5/1950: *Τίποτα δεν συμβαίνει, κανένας επιφανειακά δεν έχει τίποτα να πει, όπως ακριβώς συμβαίνει και στη ζωή. Αυτό το αντιθέατρο του Ιονέσκο θα αντιπροσώπευε τον πιο καθημερινό νατουραλισμό εάν οι διάλογοι δεν ήταν γραμμένοι με μια μπουφόνικη διασκεδαστική φαντασία. Τα πρόσωπα σχεδόν ανύπαρκτα, θα έλεγες κλεισμένα σε ένα όρθιο διαφανές φέρετρο, μόλις και ζουν και αυτό τελικά κάνει το έργο να είναι πανέξυπνο και αστείο…*(Ιονέσκο 1987: 147)

Τα δραματικά πρόσωπα στον Ιονέσκο είναι μόνοι- απομονωμένοι παρά το γεγονός ότι αποτελούν μέλη μιας οικογένειας ή ενός κοινωνικού συνόλου το οποίο όφειλε να άρει την απομόνωση. Όμως αυτό το σύνολο δρα ως φορέας κομφορμισμού επιτείνοντας την μοναξιά. Όμως η παρουσία συντροφιάς και οι οικογενειακές σχέσεις αμβλύνουν την απόγνωση στο έργο του Ιονέσκο και αποκαλύπτεται μια νότα αισιοδοξίας που ο ίδιος ο Ιονέσκο περιγράφει ως εξής :

*Το να επιτίθεται κανείς στο παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης είναι ένας τρόπος να δηλώσει τη δυνατότητα του μη παραλόγου. Τίποτα δεν με κάνει πιο απαισιόδοξο από την υποχρέωση να μην είμαι απαισιόδοξος. Νιώθω πως κάθε μήνυμα απόγνωσης είναι η καταγραφή και δήλωση μιας κατάστασης από την οποία όλοι μας πρέπει ελεύθερα να προσπαθήσουμε αν ξεφύγουμε* (Esslin 1996: 254).

**Βιβλιογραφία**

Αθανασίου, Ε., (2009) ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ – ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΙ ΣΤΟ ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ 1961-1981. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Bessen, J. (1985). *Ο Ιδεαλιστικός Ουμανισμός του Ευγένιου Ιονέσκο*. ΘεατρικάΤετράδια , 10-14.

Brockett, Oscar, Franklin Hildy, (2008)*History of the Theatre*.Pearson.

Γραμματάς, Θ. (1992) «*Η ελληνική εκδοχή στο “θέατρο του παραλόγου*”», Σύγκριση/ Comparaison 4: 10-16. Ανακτήθηκε από: [http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi4/4.grammatas.pdf](http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi4/4.grammatas.pdf?fbclid=IwAR2mmzUA9zcsMbQIoI1KMoA6TnuvnboaN20RXvsS0n417iS7g6ESreaRa_U).

Γραμματάς, Θ. (1992). *Η Ελληνική εκδοχή στο θέατρο του παραλόγου*. Σύγκριση/Comparaison 4 , 10-16.

Corvin,Martin, (1985) *Ο κόσμος του Ιονέσκο,* Θεατρικά τετράδια 11, 6-9.

Esslin,Martin, (1996)*Το θέατρο του Παραλόγου*, Αθήνα: Δωδώνη.

Ιονέσκο Ευγένιος, (1992)*Ο Ρινόκερος*, μτφ. Γιώργος Πρωτοπαπάς, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη

Ιονέσκο Ευγένιος, (1987)*Η πείνα και η δίψα, Η φαλακρή τραγουδίστρια*, μτφ. Γ. Πρωτόπαπας, Αθήνα: Δωδώνη.

Ιονέσκο Ευγένιος, (1982),*Σημειώσεις και Αντισημειώσεις*, μτφ. Ιουλία Ιατρίδη, Αθήνα: Θεωρία.

Ionesco, (2007)*Η ελεγεία ενός παράλογου κόσμου*, μτφ. Μίρκα Σκάρα, Αθήνα: Ροές.

Ιονέσκο Ευγένιος, (2008)*Ζάκ ή Η Υποταγή, Ο Αρχηγός*, μτφ Ερρίκος Μπελιές, Αθήνα: Κέδρος

Μονόπρακτα: *Οι καρέκλες-Το μάθημα-Η φαλακρή τραγουδίστρια* / Οπτικοακουστικό υλικό. (1990). Ανάκτηση 4 25, 2020, από Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: http://www.ntarchive.gr/playDetails.aspx?playID=376

Μποζιζιο, Πάολο, (2010)*Ιστορία του θεάτρου* β’ τόμος, μτφ. Νταρακλίτσα,Αθήνα: Αιγόκερως

Σαμαρά, Ζωή, *Τα άδυτα του σημείου*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ταμπάκη - Ιωνά Φρειδερίκη, (1985) «*Ιονέσκο: η γλώσσα του παραλόγου*», Διαβάζω, τ/χ. 22.

Χάρτνολ Φ., (1980)*Ιστορία του Θεάτρου*, μτφ. Ρ. Πατεράκη, Αθήνα: Υποδομή.

[Kathleen Clare Kemock](https://www.google.gr/search?hl=el&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Kathleen+Clare+Kemock%22),(2007) *The Rhinoceros in 2006: A dramaturgical analysis of Eugene Ionesco’s “Rhinoceros”*. Miami University (Oxford, Ohio). Department of Theatre