Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Σχολή Καλών Τεχνών

Μάθημα

Νεότερη και Σύγχρονη Δραματολογία: Θέατρο του Παραλόγου-Μεταμοντέρνο

ΘΕΜΑ

**"Bernard-Marie Koltes: ο αναμορφωτής της γαλλικής δραματουργίας. Ο ρόλος της βιογραφίας του στο γενικότερο έργο του. Παρουσίαση του τελευταίου του έργου Ρομπέρτο Τσούκο"**

Διδάσκουσα

Ναταλία Μηνιώτη

Ιωάννα Ραμπαούνη

Επί πτυχίω

Α.Μ. 5052200300004

Ιούνιος 2020

**Περιεχόμενα**

Εισαγωγή………………………………………………………………………….........................3

1. Σύντομη επισκόπηση της γαλλικής δραματουργίας – Μεταπολεμική περίοδος…………………………………………………………………….......................3
2. Bernard-Marie Koltès: ο αναμορφωτής της γαλλικής δραματουργίας……........................5
	1. Χαρακτηριστικά νέας γαλλικής δραματουργίας τη δεκαετία του ’80 κατά τον Patrice Pavis……………………………………………………………………………………7
	2. Koltes, ο «σύγχρονος κλασικός»……………………………………………………….7
3. Ο ρόλος της βιογραφίας του στο γενικότερο έργο του……………………........................8
4. Παρουσίαση του τελευταίου του έργου Ρομπέρτο Τσούκο (1988)……………………...12
	1. Η πραγματική ιστορία του Roberto Succo……………………………........................13
	2. Η δημιουργία του έργου Ρομπέρτο Τσούκκο…………………………………………14
	3. Ανάλυση έργου………………………………………………………………………..16

Βιβλιογραφία…………………………………………………………………………………….22

Διαδικτυακές πηγές………………………………………………………………………………23

**Εισαγωγή**

Προκειμένου να κατανοήσουμε ένα έργο σαν το Ρομπέρτο Τσούκκο, αλλά και τον Koltès ως έναν από τους σημαντικότερους ανανεωτές της γαλλικής δραματουργίας, θα ήταν χρήσιμο να κάνουμε μια σύντομη επισκόπηση στις συνθήκες της γαλλικής δραματουργίας τη μεταπολεμική περίοδο και τις δεκαετίες του ‘70 και ’80, οπότε και αναγνωρίστηκε τελικά και το έργο του Koltes, παίρνοντας μάλιστα ο ίδιος διαστάσεις φαινομένου.

1. **Σύντομη επισκόπηση της γαλλικής δραματουργίας – Μεταπολεμική περίοδος**

Τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι τη δεκαετία του ‘60, τα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας ενσωματώνονται σε δύο κυρίαρχες τάσεις: το πολιτικό και το υπαρξιακό θέατρο (Ρόζη 2011, 30). Το πολιτικό, ακολουθεί το μοντέλο του Brecht και του λαϊκού θεάτρου, έχει διδακτικό χαρακτήρα, παίρνοντας θέση στα σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα και απευθύνεται σε ευρύ κοινό. Το υπαρξιακό/πρωτοποριακό θέατρο, εκφράζεται κυρίως μέσα από το Θέατρο του παραλόγου και επικεντρώνεται στη δημιουργία ενός καινοτόμου δραματικού ιδιώματος που αντανακλά πρωτίστως τον υπαρξιακό στόχο του συγγραφέα, με αποτέλεσμα έναν απολιτικό προσανατολισμό (Ρόζη 2011, 31).

Τη δεκαετία του ’60 και συγκεκριμένα την Άνοιξη του ’68, η συμβολή των δύο κυρίαρχων τάσεων επαναπροσδιορίζεται. Με το Μάη του ’68 στη Γαλλία, μέσα στο ευρύτερο κλίμα αμφισβήτησης σε πολιτικό, κοινωνικό, ιδεολογικό, αισθητικό, φιλοσοφικό, πολιτισμικό επίπεδο, αμφισβητείται και η ηγεμονική αντίληψη για τον πολιτισμό, φέρνοντας στο επίκεντρο των συζητήσεων το Θέατρο ως θεσμό. Γίνονται καταλήψεις, η χαρακτηριστικότερη των οποίων είναι η κατάληψη του θεάτρου Odeon, που εκπροσωπεί το παρωχημένο θεσμικό σύστημα που στήριζε τα επιχορηγούμενα θέατρα. Σκηνοθέτες και ηθοποιοί συγκεντρώνονται και συντάσσουν τη «Δήλωση της Villeurbanne», με βασικό αίτημα μια θεατρική πρακτική που θα ήταν σε θέση να απαντά στις κοινωνικές προκλήσεις της εποχής. Σε μια ατμόσφαιρα συλλογικής γιορτής, όπου η νέα γενιά πρωταγωνιστεί, η έννοια της συλλογικότητας βρίσκεται στον πυρήνα της νέας αντίληψης για το θέατρο κι έτσι πολλές θεατρικές ομάδες, με πιο γνωστή το Θέατρο του Ήλιου, της Ariane Mnouschine, υιοθετούν τη διαδικασία της συλλογικής δημιουργίας. Παρά το ότι οι σκηνοθέτες των ομάδων, θεσμικά συμμετέχουν με ισότιμους όρους, αποτέλεσμα αυτής της νέας αντίληψης ήταν η ενδυνάμωση του ρόλου του σκηνοθέτη και η αμφισβήτηση του ρόλου του συγγραφέα, βασικό αίτημα για τη λεγόμενη μεταμοντέρνα εποχή στο θέατρο, το οποίο είχε διεκδικηθεί και από τα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας των αρχών του 20ού αιώνα, αλλά τώρα είχε λάβει πολύ μεγαλύτερες διαστάσεις (Ρόζη 2011, 32-33).

Οι θεωρητικοί της μεταδομιστικής θεωρίας, Roland Barthes και Jacque Derrida, υποστηρίζουν θεωρητικά τη συζήτηση περί «θανάτου του συγγραφέα», καταργώντας την ιδέα ότι το νόημα ενός θεατρικού κειμένου όπως εκφράζει τις προθέσεις του συγγραφέα, είναι οριστικό και βρίσκεται εγγεγραμμένο στο ίδιο το κείμενο. Το νόημα επομένως είναι ρευστό και η ερμηνεία του εναπόκειται στους συντελεστές της παράστασης (σκηνοθέτης, ηθοποιοί) και στους θεατές (Ρόζη 2011, 33). Με αυτόν τον τρόπο, οι υπαρξιακοί/μεταφυσικοί προβληματισμοί ενσωματώθηκαν στις αναζητήσεις των σκηνοθετών και ηθοποιών, που ήθελαν με την προσωπική τους ερμηνεία πάνω στο νόημα να κινητοποιήσουν τους θεατές, παρακινώντας τους για μια δική τους ανάγνωση του νοήματος. Έτσι το σύνθημα «το προσωπικό είναι πολιτικό» συνοψίζει την πρόθεση ένωσης των δύο τάσεων, του πολιτικού και υπαρξιακού θεάτρου.

Σε αυτό το πλαίσιο, τη δεκαετία του ’60, ο θεατρικός συγγραφέας περιθωριοποιείται και μειώνεται το ενδιαφέρον για προώθηση νέων δραματουργών. Τη δεκαετία του ’70, «μια σειρά από ευδιάκριτα γνωρίσματα οδηγεί στην ανάπτυξη ενός ρεύματος, του Θεάτρου της Καθημερινότητας. Βασικός στόχος του οποίου είναι η αποτύπωση του τρόπου με τον οποίο το πολιτικό διεισδύει και τελικά καθορίζει το προσωπικό, τις προσωπικές ιστορίες της καθημερινότητας. Αξιοπρόσεχτο στοιχείο αποτελεί ότι πολλοί συγγραφείς του ρεύματος, διατηρούσαν σχέση με τη σκηνική πρακτική, ακολουθώντας τη «σκηνική γραφή» που είχε εισάγει ο Roger Planchon, τη δεκαετία του ’60» (Ρόζη 2011, 34).

Μετά τη νίκη του Σοσιαλιστικού Κόμματος υπό την προεδρία του Francois Mitterrand, το 1981, ο θεατρικός συγγραφέας Michel Vinaver, αναλαμβάνει τη διεύθυνση του τομέα του Θεάτρου του ΥΠΠΟ, επισημαίνει την περιθωριοποίηση που έχει υποστεί ο θεατρικός συγγραφέας και προτείνει μια σειρά από μέτρα με στόχο την ενίσχυση του σύγχρονου γαλλικού έργου (Ρόζη 2011, 35).

Επομένως, ο επαναπροσδιορισμός της λειτουργίας του θεατρικού κειμένου, η ανάγκη ανανέωσης του ρεπερτορίου, η αλλαγή της σχέσης του θεατρικού συγγραφέα με τη διαδικασία της σκηνικής πρακτικής και η προώθηση της σύγχρονης δραματουργικής παραγωγής, είναι βασικοί παράγοντες που θα συμβάλουν στην επαναφορά του θεατρικού έργου στο προσκήνιο, στις αρχές της δεκαετίας του 1980 (Ρόζη 2011, 34).

1. **Bernard-Marie Koltès: ο αναμορφωτής της γαλλικής δραματουργίας**

Ο Koltès (1948-1989) πρωτοεμφανίζεται την εποχή που ο θεατρικός συγγραφέας είναι περιθωριοποιημένος. Τα πρώτα του έργα είναι κυρίως διασκευές μυθιστορημάτων ή θυμίζουν περισσότερο ανολοκλήρωτα σενάρια προς σκηνική επεξεργασία παρά ολοκληρωμένα δραματικά κείμενα. Δε γνωρίζει ακόμα τις τεχνικές και τους κανόνες συγγραφής θεατρικού κειμένου και πιστεύει στον αυθόρμητο τρόπο παρουσίασης του μύθου, σε συνάρτηση με τις σκηνικές προϋποθέσεις και απαιτήσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα δραματουργού που ξεκινά να γράφει μέσα από την εμπειρία της παράστασης (Ρόζη 2011, 35). Η αναγνώριση του έργου του συμπίπτει χρονικά με την προσπάθεια ενίσχυσης των σύγχρονων γαλλικών θεατρικών έργων και της αποκατάστασής τους (Ρόζη 2011, 36) και αφορά κυρίως τα ώριμα έργα της «δεύτερης» περιόδου του, *Η νύχτα μόλις πριν από τα δάση* (1976), *Αγώνας νέγρου και σκύλων* (1979), *Δυτική αποβάθρα* (1985), *Στη μοναξιά των κάμπων με βαμβάκι* (1985), *Επιστροφή στην έρημο* (1988), και *Ρομπέρτο Τσούκκο* (1988).

Στα έργα αυτά, έχει πλέον διαμορφωθεί η συγγραφική ταυτότητα του Κολτές, της οποίας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τον κατατάσσουν σε έναν από τους σημαντικότερους ανανεωτές της γαλλικής δραματουργίας.

Ως προς τους θεματικούς του άξονες, απεικονίζει τις σύγχρονες κοινωνικές συνθήκες που προσδιορίζουν την καθημερινότητα στο αστικό τοπίο, εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνονται οι διαπροσωπικές σχέσεις μέσα σ’ αυτές τις συνθήκες. Τα δραματικά πρόσωπα του Κολτές, σχετίζονται με όρους «αναμέτρησης» και «συναλλαγής», με αφετηρία την έννοια του «ντηλ» (deal) (Ρόζη 2011, 38) σε ένα δίκτυο αντίρροπων δυνάμεων στο οποίο προσπαθούν να ισορροπήσουν. Σε μια συνέντεξή του στην Colette Godard, ο Koltès λέει σχετικά με το θέμα της αναμέτρησης των προσώπων του: «Δύο απόψεις για τη ζωή εντελώς αντίθετες, κι αυτό είναι που έχει σημασία. Όταν η απόσταση ανάμεσα σε δυο πρόσωπα είναι τόσο μεγάλη, τι μένει; Η διπλωματία, δηλαδή η γλώσσα. Συνομιλούν ή αλληλοσκοτώνονται. Άρα λοιπόν συνομιλούν, όμως το ότι αλληλοπροσεγγίζονται δεν οφείλεται στο ότι εγκιβωτίζονται ο ένας μέσα στον άλλον. Αυτό που συμβαίνει ανάμεσά τους είναι κάτι το μυστηριώδες, σαν ένας αγώνας πυγμαχίας. Δυο πρόσωπα που δεν γνωρίζουν το ένα το άλλο, χτυπιούνται μέχρι θανάτου μπροστά στο κοινό, ζουν πράγματα που υπερβαίνουν το ερωτικό πάθος. Απέναντι στον αντίπαλο, απογυμνώνονται, υποφέρουν όπως ποτέ άλλοτε.» (Καντσού, διαδ. περ. Vakxicon)

Τα έργα του μοιάζουν με «φιλοσοφικούς διαλόγους» που διαπραγματεύονται θέματα όπως η μοναξιά, οι διαφορετικές εκφάνσεις της βίας, η ανάγκη για επαφή και επικοινωνία, η περιθωριοποίηση (Ρόζη 2011, 38). Δίνει σημασία στις έννοιες της φιλίας, της συντροφικότητας και της αδελφικότητας. Πρωταγωνιστική θέση σ’ αυτά, έχει ο μη δυτικός Άλλος (συχνά αφρικανικής καταγωγής) και οι αντίστοιχες αντιδυτικές ιδεολογίες, αναδεικνύοντας την έννοια της ετερότητας, του οικείου και του ανοίκειου, του φόβου και της έλξης απέναντι στο άγνωστο και τελικά μια πολιτικής διάσταση που διαφαίνεται στο έργο του και μια υπαρξιακή και φιλοσοφική κοσμοθεωρία. Την κοσμοθεωρία του Koltès. Άλλωστε, πίσω από τις ιστορίες που αφηγείται ο συγγραφέας, φαίνεται καθαρά ένα αυτοβιογραφικό υπόστρωμα.

Ως προς τα μορφολογικά γνωρίσματα, ο συγγραφέας καινοτομεί σε σχέση με το δραματικό λόγο. Εισάγει μία νέα θεατρική γλώσσα, χρησιμοποιεί με ιδιαίτερο τρόπο την τεχνική της μεταφοράς, τους μονολόγους, παίρνει στοιχεία από τη γαλλική κλασικίζουσα παράδοση, όπως τη συμμετρία στην οργάνωση των σκηνών και τις λεκτικές αναμετρήσεις των προσώπων. Στα έργα του επίσης απαντούν απηχήσεις από τον Shakespeare (κυρίως στο *Επιστροφή στην έρημο*) και αναλογίες με το έργο του Beckett και του Genet. Ενσωματώνει στοιχεία από τη μυθιστορηματική γραφή/αφήγηση απηχώντας συγγραφείς όπως τον Faulkner και τον Konrad, αλλά κι από άλλες μορφές τέχνης, όπως ο κινηματογράφος, και δίνει τελικά στα έργα του μια ποιητική διάσταση, διατηρώντας όμως υπόγειους αλλά σταθερούς δεσμούς με ένα ρεαλιστικό υπόστρωμα που στηρίζει την παρουσίαση και την εξέλιξη του δραματικού μύθου, συμβάλλοντας έτσι στη δημιουργία σκηνικά λειτουργικών εικόνων (Ρόζη 2011, 39).

Κυρίαρχο ρόλο στα έργα του Koltès παίζει ο Χώρος. Ο δραματικός και ο σκηνικός χώρος στα έργα του κινητοποιούν την ανάπτυξη του δραματικού μύθου και αποτελούν την αφετηρία για τη δημιουργία σκηνικών εικόνων. Ο χώρος διαφωτίζει τις σχέσεις των προσώπων. Είναι τόποι «ορίων», με την έννοια του «περάσματος» από έναν χώρο σε έναν άλλον. Τα όρια αυτά είναι ρευστά, δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή, επαναπροσδιορίζονται συνεχώς από τα λόγια και τις κινήσεις των προσώπων. Δεν είναι σκηνικό περιβάλλον, ρεαλιστικό ή μεταφορικό, αλλά κεντρικό διακύβευμα, στη βάση του οποίου τα πρόσωπα διαπραγματεύονται την ταυτότητά τους, προσπαθώντας να ορίσουν την επικράτειά τους σε αντιδιαστολή ή σε συνάρτηση με την επικράτεια του άλλου. Για τον Koltès, έτσι κι αλλιώς, η σκηνή είναι ο κατεξοχήν «οριακός» χώρος (Ρόζη 2011, 40).

**2.1** **Χαρακτηριστικά νέας γαλλικής δραματουργίας τη δεκαετία του ’80 κατά τον Patrice Pavis**

Το κείμενο αποκτά διαφορετική λογοτεχνική διάσταση, με ποιητικές αποχρώσεις και συνδέεται με τη σκηνική εκφορά του λόγου από τους ηθοποιούς. Επανέρχονται η αφήγηση, η παρουσία των δραματικών προσώπων και της λειτουργίας του θεατρικού διαλόγου. Επιβάλλεται μια πιο «εσωτερική διαδικασία» στη σκηνική πραγμάτωση του κειμένου, την οποία αναλαμβάνει ο ηθοποιός με την ερμηνεία του και ο θεατής κάνει τη δική του ανάγνωση. Η κοσμοαντίληψη της σύγχρονης δραματουργίας είναι ότι η ριζοσπαστική άποψη για τον κόσμο δεν είναι καθολική, όπως αυτή που εξέφραζε η πρωτοπορία, αλλά επικεντρωμένη σε «στιγμιότυπα» τα οποία αποδίδουν μια ακριβή όψη του σύγχρονου κόσμου. Πίσω από την απεικόνιση του σύγχρονου κόσμου, θέματα όπως η αναζήτηση του Άλλου, η ετερότητα και με χροιά άλλοτε υπαρξιακή, άλλοτε πολιτική. Η νέα δραματουργία είναι μια δραματουργία του παρόντος, όσον αφορά στο μύθο και μια δραματουργία της άμεσης παρουσίας, όσον αφορά στη σκηνική πραγμάτωση (Ρόζη 2011, 43-44).

**2.2 Koltes, ο «σύγχρονος κλασικός»**

Ο Koltes συνέβαλε σημαντικά στην ανανέωση όλων σχεδόν των χαρακτηριστικών της γαλλικής δραματατουργίας τη δεκαετία του ’80. Εξυμνήθηκε τα τελευταία χρόνια της ζωής του και κυρίως μετά το θάνατό του το 1989. Θεωρείται ένας «σύγχρονος-κλασικός» συγγραφέας, καθώς εισήγαγε μια θεατρική γλώσσα σε άμεση επαφή με την εποχή του, έτυχε πλήρους αποδοχής και αναγνώρισης από κοινό και κριτικούς και μελετήθηκε από πλήθος μυθιστοριογράφους, πανεπιστημιακούς, ποιητές κι ανθρώπους του θεάτρου, μπαίνοντας έτσι στη σφαίρα του κλασικού και δημιουργώντας έναν θρύλο γύρω από το όνομά του (Ρόζη 2011, 17). Ο σκηνοθέτης Patrice Chereau, βασικός συνεργάτης του Koltès, που από το 1983-1988 σκηνοθέτησε σχεδόν όλα τα έργα του της δεύτερης περιόδου (Ρόζη 2011, 21-22), λέει γι’ αυτόν πως δημιούργησε νέα μονοπάτια σκέψης για το σημερινό κόσμο και πως ανακάλυψε τα κατάλληλα εργαλεία για να τον αφηγηθεί. Όπως ήδη αναφέραμε, το πρόσωπό του πήρε διαστάσεις φαινομένου. Αυτό συνέβη γιατί πέρα από τη χρονική συγκυρία της αναγνώρισής του και τη συμβολή του στην ανανέωση της γαλλικής δραματουργίας, επαναφέροντας σε πρώτο πλάνο το ρόλο του θεατρικού κειμένου, η κριτική απέδωσε μια μυθιστορηματική διάσταση στη βιογραφία του (Ρόζη 2011, 25). Άλλωστε, η ζωή του Koltès επηρέασε σε μεγάλο βαθμό και το έργο του.

1. **Ο ρόλος της βιογραφίας του στο γενικότερο έργο του**

Ο Bernard-Marie Koltès γεννήθηκε το 1948, λίγο μετά το Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η κλειστή κοινότητα της γαλλικής επαρχίας Μετς, όπου μεγάλωσε, τον καταπίεζε και του δημιούργησε απέχθεια για την εθνική του καταγωγή, και σε συνδυασμό με τα ταξίδια του συνεχώς απόντα στρατιωτικού πατέρα του και τις εικόνες από τη ζωή του ιεραπόστολου θείου του στην Αφρική, του δημιουργήθηκε η βαθιά επιθυμία να φεύγει, να δραπετεύει, να ταξιδεύει (Ρόζη 2011, 50-51). Για τα γυναικεία πρόσωπα των έργων του μάλλον έχει ως αρχικό πρότυπο τη μητέρα του, με την οποία είχε μια στενή έως εξαρτημένη σχέση (Ρόζη 2011, 53). Κάποιες επιθέσεις σε αραβικά καφενεία στη γειτονιά του σχολείου του στον απόηχο του πολέμου της Αλγερίας το 1960, σε συνδυασμό με τις εμπειρίες του πατέρα του στις γαλλικές αποικίες, διαμόρφωσε την αντίληψή του για τη σύγκρουση της Δύσης με τον υπόλοιπο κόσμο, θέμα που τοποθετείται στο επίκεντρο της αποικιακής ιδεολογίας που ήταν ο έμμεσος στόχος της πολιτικής κριτικής που άσκησε ο συγγραφέας στο έργο του (υπόβαθρο για το *Επιστροφή στην έρημο*, το πιο αυτοβιογραφικό του έργο) (Ρόζη 2011, 54-55), ενώ το ιησουϊτικό κολλέγιο στο οποίο πήγε, ίσως ευθύνεται για τη μεταφυσική διάσταση του προβληματισμού που εκθέτει στα έργα του (Ρόζη 2011, 55).

Το 1967, στα 20 του, εγκαταλείπει την πόλη του, τους γονείς του και τ’ αδέρφια του και πηγαίνει στο Στρασβούργο. Η αγάπη του για τη μουσική, τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο τον επηρεάζουν (Ρόζη 2011, 55-56), καθώς ενσωματώνει στοιχεία κι από τις τρεις τέχνες στα έργα του μετέπειτα. Το 1968 ταξιδεύει στη Νέα Υόρκη και τον Καναδά, όπου διευρύνονται οι ορίζοντές του. «Μου ήρθε η ζωή στα μούτρα», έλεγε ο ίδιος. Τη χρονιά 1970-1971 παρακολουθεί μαθήματα σκηνοθεσίας στο Εθνικό Θέατρο του Στρασβούργου (Ρόζη 2011, 58). Την ίδια χρονιά παρακολουθεί και την παράσταση της *Μήδειας* του Σενέκα απ’ τον Jorge Lavelli, σε ερμηνεία της Maria Casares, η οποία τον εντυπωσιάζει και είναι ο λόγος που αρχίζει να γράφει ο ίδιος για το θέατρο (Ρόζη 2011, 60). Τότε είναι που ανεβάζει με την ομάδα που ιδρύει, Theatre du Quai, θεατρικές διασκευές που γράφει και σκηνοθετεί ο ίδιος. (*Οι πικρίες,* 1970 - διασκ. του έργου *Παιδικά χρόνια* του Γκόρκι, *Μεθυσμένη δίκη*, 1971– διασκ. του *Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι, *Πορεία*, 1971– σύνθεση για τη σκηνή, βασισμένη στο *Άσμα Ασμάτων, Η μέρα των φόνων στην ιστορία του Άμλετ,* 1974 *–* ελεύθερη διασκ. πάνω στον *Άμλετ* του Σαίξπηρ*)* (Ρόζη 2011, 59).

Την περίοδο 1972-1974 γράφει τα πρώτα του θεατρικά κείμενα, τα οποία μεταδίδονται στο ραδιόφωνο (*Κληρονομιά*, *Υπόκωφες φωνές*) και γράφει σενάρια για δύο ταινίες, που θυμίζουν το «περιβάλλον» και την ατμόσφαιρα των ώριμων έργων του (*Η χαμένη νύχτα*, *Nichel Stuff*) (Ρόζη 2011, 59). Τα πρώτα του θεατρικά κείμενα έχουν πολύ μεγαλύτερη εξάρτηση με τη σκηνή σε σχέση με τα ώριμα έργα του και η αντίληψη για το χώρο και η ονειρική τους ατμόσφαιρα, αντανακλά τη σκηνοθετική αντίληψη της εποχής (Ρόζη 2011, 60). Ως προς τα δραματικά πρόσωπα των πρώιμων έργων του, ο Koltès απορρίπτει την ψυχολογική απεικόνιση και την μπρεχτική, ορθολογιστική αντιμετώπιση. Τα βάζει να αναμετρώνται δίνοντας βάση στη σκηνική τους δράση και όχι στο λόγο ακόμα, και τα προσεγγίζει με βάση το μουσικό σύστημα. Κάθε πρόσωπο έχει το δικό του ρυθμό μέσα από τον οποίο αναδεικνύεται ο πυρήνας της προσωπικότητάς του (Ρόζη 2011, 62-63).

Βασικό ρόλο στην καθιέρωσή του παίζει η γνωριμία του με τον Hubert Guignoux[[1]](#footnote-1), ο οποίος τον υποστηρίζει στον αγώνα προώθησης του έργου του και είναι αυτός που στέλνει το *Αγώνας νέγρου και σκύλων* στον Patrice Chereau (Ρόζη 2011, 61), βασικό μελλοντικό συνεργάτης του, στον οποίο οφείλει πολλά για την ευρεία αναγνώρισή του.

Παρά τα βιοποριστικά του προβλήματα, σαν άλλος Rimbaud, το 1972 ταξιδεύει στο Λονδίνο και το 1973 στη Σοβιετική Ένωση. Την περίοδο 1974-1978 συμμετέχει ενεργά στις συλλογικές δραστηριότητες του Κομμουνιστικού Κόμματος Γαλλίας, πράγμα που τον βοηθά να αντιμετωπίσει από μια ταξική οπτική την πορεία του. Η περίοδος 1974-1976 είναι μια «σκοτεινή περίοδος», και όπως έλεγε ο ίδιος μια «ξεκάθαρη διακοπή». Μερικοί μελετητές αναφέρονται ακόμα και σε απόπειρα αυτοκτονίας. Είναι για τον Koltès μια περίοδος απογοήτευσης, καθώς κανείς δεν ενδιαφέρεται για το έργο του, έχει οικονομικά προβλήματα και μετακινείται συνεχώς μεταξύ Στρασβούργου, Παρισιού και της εξοχικής πατρικής του κατοικίας στο Pralognan, όπου διανύει μεγάλα διαστήματα απομόνωσης (Ρόζη 2011, 65-66). Φαίνεται επίσης να κάνει και χρήση ναρκωτικών ουσιών, καθώς έλεγε πως τα πρόσωπα στα έργα του μιλούσαν μόνο για πράγματα που έχει ζήσει και ο ίδιος.

Το ζήτημα της εξάρτησης είναι κυρίαρχο στο μυθιστόρημά του *Η φυγή με άλογο μες στην πόλη* (1976), έργο το οποίο τον βοήθησε να ξεπεράσει τη συναισθηματική του κρίση, αλλά και το μοναδικό έργο, απ’ τα πρώιμά του, που ο ίδιος δεν απαρνείται, καθώς εκεί φαίνεται για πρώτη φορά ένας συγκεκριμένος προσανατολισμός και μια ευανάγνωστη διαδρομή νοήματος. Η εμπειρία του με τις διασκευές και η στενή του σχέση με το μυθιστόρημα, επηρεάζουν στη συνέχεια τη θεατρική του γλώσσα και τον βοηθούν να φτάσει στον πυρήνα των συγγραφικών του αναζητήσεων, που είναι η αφήγηση μιας ιστορίας στο χώρο (Ρόζη 2011, 67-68).

Η δεύτερη, ώριμη περίοδός του, ξεκινά το 1976 με το *Η νύχτα μόλις πριν από τα δάση,* και χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και σιγουριά για τη συγγραφική του ταυτότητα. Σ’ αυτό το αίσθημα σιγουριάς, συμβάλλουν τα πολλά και μεγάλα ταξίδια του και η εδραιωμένη πια σχέση του με το θέατρο. Τα ταξίδια γίνονται η πρώτη ύλη των θεατρικών του έργων και συχνά οι τόποι γραφής τους. Η διαδικασία συγγραφής για τον Koltès φαίνεται πως ήταν μια δημιουργική διαδικασία που αναπτύσσεται εν κινήσει και πραγματώνεται σε μια παράξενη απομόνωση, σ’ έναν τόπο «ξένο» και σιωπηλό. Στα ταξίδια αυτά έρχεται σε επαφή με διαφορετικές μητρικές γλώσσες τις οποίες ενσωματώνει στα έργα του (διάλεκτος ουολόφ, γερμανικά, ισπανικά, ινδιάνικη διάλεκτος κέτσουα, αραβικά). Προσλαμβάνει ερεθίσματα, εικόνες και αποκτά βιώματα, τα οποία μετά από μια εσωτερική διαδικασία αναστοχασμού και αναδιοργάνωσης, μετασχηματίζει και ενσωματώνει στα θεατρικά του κείμενα. Κατά τον Matthieu Protin, οι μετακινήσεις και η δημιουργική τους μετάπλαση αντανακλούν τελικά τη «θεατρική σχέση» που αναπτύσσει ο συγγραφέας με τον κόσμο. Οι μετακινήσεις των δραματικών προσώπων στο χώρο και τα τοπία στα οποία εκτυλίσσεται η αναμέτρησή τους, κατασκευάζονται από το υλικό που έχει μεταπλάσει ο συγγραφέας καθώς διασχίζει τη «σκηνή» του κόσμου. Κατά τον Michel de Certeau, με τα θραύσματα εικόνων και μνήμης που συλλέγει, συνθέτει τελικά έναν σύγχρονο «θρύλο», μια διαφορετική, προσωπική «μυθολογία» του χώρου (Ρόζη 2011, 68-74).

Τα ταξίδια του στην Λατινική Αμερική και την Αφρική τον σημαδεύουν και τον επηρεάζουν περισσότερα απ’ όλα. Για την Αφρική ειδικότερα έλεγε ο ίδιος: «Δε θα έγραφα αν δεν υπήρχε αυτό το είδος της ανάμνησης στο πίσω μέρος του μυαλού, ότι είμαστε απίστευτα προνομιούχοι, ότι δεν έχουμε κανένα ενδιαφέρον, ότι είμαστε τίποτα.» Η Νιγηρία του δίνει το έναυσμα και το κίνητρο για να γράψει το *Αγώνας νέγρου και σκύλων*, το οποίο γράφει τελικά στη Γουατεμάλα. Παράλληλα με τα εξωευρωπαϊκά ταξίδια του, περιπλανιέται και στα αστικά τοπία μεγάλων πόλεων της Ευρώπης. Προτιμά τις νυχτερινές ώρες και συχνάζει σε καφενεία Αράβων ή Αφρικανών μεταναστών, γιατί εκεί βρίσκει μεγαλύτερο ενδιαφέρον και ανακαλύπτει την πιο πραγματική όψη της πόλης (Ρόζη 2011, 76-77).

Αυτές οι εμπειρίες αποτυπώνονται στα έργα του με τη μορφή του «Άλλου», του «Ξένου» ή του «Αυτόχθονα» και την ανάδειξη της «επίσημης» αλλά και της «παρακαμπτήριας» οδού. Υιοθετεί στα κείμενά του και προβάλλει την «οπτική του εξόριστου», όπου κάποιος απομακρύνει τα πράγματα από το αυτονόητο πλαίσιό τους, κάνοντας τα έτσι πιο προσιτά. Οπτική που μάλιστα εξελίσσεται και σε πολιτική στάση. Αρνείται την εμμονή των κριτικών περί σκοτεινής και περιθωριοποιημένης ατμόσφαιρας στα έργα του και δηλώνει πως δεν τον ενδιαφέρουν τα φολκλόρ στοιχεία των διαφορετικών πολιτισμών, παρά ο σύγχρονος υβριδοποιημένος πολιτισμός της Αφρικής για παράδειγμα, η σύγχρονη μουσική της παραγωγή, η εικόνα των Αφρικανών που πίνουν κόκα-κόλα. Τελικά, μέσω των εμπειριών που αποκτά στα ταξίδια του και που αποτυπώνονται έμμεσα και υπαινικτικά στα έργα του, επιδιώκει μια πανοραμική και όχι παντογνωστική οπτική του χώρου και των ανθρώπων που τον προσδιορίζουν και επισημαίνει πως η ματιά του παραμένει αυτή ενός Ευρωπαίου, γιατί όπως έλεγε : «στα μέρη αυτά κατέχουμε τη θέση των πλουσίων, των ηδονοβλεψιών» (Ρόζη 2011, 77-81).

Τέλος, στοιχεία που οπωδήποτε επηρέασαν τη συγγραφική διαδρομή του Koltès ήταν η γενικότερη στάση του, διαχωρίζοντας πλήρως την ιδιωτική του ζωή από τη δημόσια προβολή, ασκώντας έτσι μυστήριο και γοητεία, στοιχεία και τα δύο που χαρακτηρίζουν τα έργα του, όπου πάντα υπάρχει ένα ανείπωτο μυστικό και πάντα έγραφε τα έργα του για να γοητεύσει του συνεργάτες του και το κοινό (Ρόζη 2011, 28), αλλά και το ότι έπασχε από AIDS τα τελευταία τέσσερα χρόνια της ζωής του, σε μια περίοδο που η ασθένεια αυτή είχε μόλις αποκτήσει διαστάσεις πανδημίας (Ρόζη 2011, 26). Αυτή η αναμονή του τέλους επομένως, οπωσδήποτε επηρέασε τον τρόπο γραφής των τελευταίων του έργων, ειδικά του *Ρομπέρτο Τσούκκο*, που ήταν και το τελευταίο ολοκληρωμένο έργο που έγραψε, λίγους μήνες πριν πεθάνει, το 1989.

1. **Παρουσίαση του τελευταίου του έργου *Ρομπέρτο Τσούκο* (1988)**

Το έργο *Ρομπέρτο Τσούκκο* ολοκληρώθηκε το 1988 και η πρεμιέρα του έγινε τον Απρίλιο του 1990, παραδόξως στο Βερολίνο της Γερμανίας, σε σκηνοθεσία του Peter Stein, πράγμα που επιθυμούσε ο ίδιος ο Koltès, καθώς ο ίδιος πριν πεθάνει, έστειλε στον Stein το πρωτότυπο, ζητώντας του να το ανεβάσει (Stein 1990).

Έναυσμα και αφορμή για τη συγγραφή του έργου, αποτέλεσε η πραγματική ιστορία του νεαρού Ιταλού δολοφόνου Roberto Succo (1962-1988). Ο Koltes έμαθε για πρώτη φορά την ιστορία του, όταν τον είδε σε μια αφίσα σ’ ένα μετρό στο Παρίσι, όπου έλεγε πως καταζητείται και είχε τέσσερις φωτογραφίες του με το όνομα “Andrè”[[2]](#footnote-2). Ο συγγραφέας εντυπωσιάστηκε από την ομορφιά του αγοριού και τα τέσσερα διαφορετικά πρόσωπά του και αμέσως αισθάνθηκε μια σύνδεση με αυτόν τον μυστηριώδη νεαρό. Στη συνέχεια παρακολούθησε στα τηλεοπτικά δελτία ειδήσεων το «σόου» που έδωσε ο Succo στις στέγες των φυλακών, μία μέρα μετά τη σύλληψή του και γοητεύτηκε από τη θεατρική διάσταση που είχε λάβει η κατάσταση. Άρχισε να γράφει το έργο και κατά τη διάρκεια, συναντιόταν με τη δημοσιογράφο Pascale Froment, που κι εκείνη ασχολιόταν με τον Σούκκο από μια άλλη, δημοσιογραφική σκοπιά και του έδινε διάφορες πληροφορίες για τη ζωή του δολοφόνου, μεταξύ των οποίων ήταν και μια μαγνητοταινία όπου υποτίθεται πως ακουγόταν η φωνή του Succo να λέει: «Να ζει κανείς ή να μη ζει. Αυτό είναι το θέμα. Νομίζω πως… Δεν υπάρχουν λέξεις, δεν υπάρχει τίποτα να πούμε….Εντάξει, ένας χρόνος, εκατό χρόνια, το ίδιο κάνει. Αργά ή γρήγορα, πρέπει όλοι να πεθάνουμε. Όλοι. Κι αυτό….αυτό κάνει τα πουλιά να τραγουδούν, τα πουλιά……αυτό κάνει τις μέλισσες να τραγουδούν, αυτό κάνει τα πουλιά να γελούν». Κατά τη δημοσιογράφο, τον Koltes, δεν τον ενδιέφερε ότι ήταν δολοφόνος, παρά μόνο διαισθανόταν πως κάτι άλλο κρύβεται κάτω από αυτό το πρόσωπο, κάτι που τον συνέδεε βαθιά μαζί του και τον έκανε να τον κατανοεί έως και να ταυτίζεται μαζί του (Froment 1990).

**4.1 Η πραγματική ιστορία του Roberto Succo[[3]](#footnote-3)**

Ο Succo ήταν ένα ήσυχο, διακριτικό έως και απομονωμένο αγόρι, χωρίς φίλους, καλός μαθητής και ασχολιόταν με τη γυμναστική, την ανατομία των ζώων και τα μαχαίρια. Το 1981, στα δεκαεννιά του χρόνια, μέσα σε μια μέρα, σκοτώνει στην Ιταλία, τη μητέρα του επειδή δεν του έδινε τα κλειδιά του αυτοκινήτου και λίγο αργότερα τον πατέρα του, που ήταν αστυνομικός. Παίρνοντας μαζί το υπηρεσιακό όπλο του πατέρα του, φεύγει απ’ το σπίτι και δύο μέρες μετά συλλαμβάνεται και κρίνεται ψυχικά ασταθής, οπότε καταδικάζεται σε δέκα χρόνια φυλάκισης σε ψυχιατρική κλινική.

Μετά από πέντε χρόνια, όπου επιδεικνύει άψογη συμπεριφορά, τελειώνοντας το σχολείο και σπουδάζοντας στο Πανεπιστήμιο της Πάρμας μέσα από τη φυλακή, το 1986 δραπετεύει και διαφεύγει στο εξωτερικό. Για δύο χρόνια διαπράττει πλήθος εγκλημάτων χωρίς ιδιαίτερο κίνητρο. Κλέβει αυτοκίνητα, κάνει διαρρήξεις, απαγάγει, βιάζει, σκοτώνει, με αποτέλεσμα να είναι ο νούμερο ένα καταζητούμενος σε Ιταλία, Γαλλία και Ελβετία, όπου είχε αφήσει τα ίχνη του.

Το 1988, με τη βοήθεια ενός κοριτσιού που τον αναγνωρίζει, συλλαμβάνεται στη γενέτειρά του, Βενετία. Μία μέρα μετά, καταφέρνει να σκαρφαλώσει στις στέγες της φυλακής, γδύνεται και φωνάζει για ογδόντα λεπτά στους φύλακες, τους δημοσιογράφους και το κοινό που έχει μαζευτεί, καταγγέλλοντας ότι είναι θύμα του ιταλικού συστήματος και προκαλώντας και βρίζοντας όσους βλέπει, ώσπου στο τέλος κρεμιέται από ένα καλώδιο της ΔΕΗ, πέφτει σπάζοντας διάφορα μέλη του σώματός του και οδηγείται στο νοσοκομείο. Περίπου δύο μήνες μετά, αυτοκτονεί στο κελί του, με μια πλαστική σακούλα στο κεφάλι.

**4.2 Η δημιουργία του έργου *Ρομπέρτο Τσούκκο***

Ο Koltes θεωρεί πως η διαδρομή του Succo, που σκότωσε τους γονείς του και μετά αυτοκτόνησε, είναι μια καθαρά «μυθική» διαδρομή, μια διαδρομή ελληνικής κλασσικής τραγωδίας. Στην τραγωδία, όπως έλεγε, δεν υπάρχει κίνητρο, υπάρχει πεπρωμένο. Παρομοιάζει την ιστορία του με το μύθο του Σαμψών και της Δαλιδά, όπου ένας άντρας προδίδεται από μια γυναίκα. Ή του Γολιάθ με το Δαυίδ. Στις ενδεχόμενες κατηγορίες ότι εγκωμιάζει έναν δολοφόνο, ο Koltès απάντησε σε συνέντεξή του στον Lucien Attoun (Koltes, France Culture 1988), πριν ανεβεί το έργο του και λίγο πριν πεθάνει, πως ο Succo «μοιάζει με όλο τον κόσμο, στο βαθμό που αρκεί ένας ελάχιστος αποσυντονισμός για να σκοτώσει κανείς […] Σκότωσε για το τίποτα, το τίποτα, χωρίς λόγο» (Koltès 1988).

Ο μετασχηματισμός της αληθινής ιστορίας του Succo στο θεατρικό έργο του Koltès, έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον και προκαλεί ακόμα και σήμερα την ενασχόληση μελετητών απ’ όλον τον κόσμο. Αρχικά, ο Koltès αλλάζει ελαφρώς το όνομα και ονομάζει το έργο του *Ρομπέρτο Τσούκκο*[[4]](#footnote-4), προκειμένου να δείξει πως δε σκοπεύει σε μια ρεαλιστική και ακριβή απεικόνιση του πραγματικού προσώπου. Δίνει όνομα μόνο στο κεντρικό πρόσωπο που μαρτυρά ο τίτλος και αναφέρει τους υπόλοιπους με την ιδιότητά τους ή τη σχέση τους με τους άλλους. Για παράδειγμα, «Η μητέρα του», «Η παιδούλα», «Ο αδερφός της», «Η αδερφή της», «Ο πρώτος αστυνομικός», «Ο δεύτερος φύλακας», «Η κομψή κυρία» κτλ.

Χωρίζει το έργο σε δεκαπέντε κεφάλαια, τα οποία αποτελούν κυρίως στιγμιότυπα της πορείας του Τσούκκο από τη στιγμή που δραπετεύει μέχρι την πτώση του απ’ τις στέγες της φυλακής. Έτσι, στο 1ο κεφάλαιο, «Η Απόδραση», ο Τσούκκο το σκάει απ’ τη στέγη της φυλακής μπροστά σε δύο φύλακες, μετά επισκέπτεται τη μητέρα του και τη σκοτώνει (κεφ. 2ο, «Η Δολοφονία της μητέρας»), επισκέπτεται κρυφά την Παιδούλα στο σπίτι της, της αποκαλύπτει το πραγματικό του όνομα, και από εκείνην καταλαβαίνουμε πως ο Τσούκκο της έχει πάρει την παρθενιά (κεφ. 3ο «Κάτω απ’ το τραπέζι») και στη συνέχεια σκοτώνει έναν Μελαγχολικό Επιθεωρητή εξώ από ένα ξενοδοχείο/πορνείο στη γειτονιά του Μικρού Σικάγου (κεφ. 4ο «Η μελαγχολία του επιθεωρητή»).

Στο 5ο κεφάλαιο, «Ο Αδελφούλης», βλέπουμε τον αδερφό της Παιδούλας να απαρνείται την αδερφή του, επειδή άφησε κάποιον να της πάρει την παρθενιά, να μετανιώνει για τον χρόνο που έχασε στο να προστατεύει αυτήν και την τιμή της και τελικά να την παρακινεί να γίνει πόρνη. Στο κεφάλαιο 6, «Μετρό», αναπτύσσεται ένας διάλογος μεταξύ αγνώστων, ενός κυρίου με τον Τσούκκο, ενώ κάθονται σε ένα παγκάκι στο μετρό όταν αυτό έχει κλείσει. Στο 7ο κεφάλαιο, «Δύο Αδελφές», η Παιδούλα εγκαταλείπει την Αδελφή της και την οικογένειά της και στο 8ο κεφάλαιο, «Λίγο πριν πεθάνει», ο Τσούκκο τσακώνεται με έναν Σωματαρά έξω από ένα μπαρ και μονολογεί μέσα σε έναν χαλασμένο τηλεφωνικό θάλαμο.

Στη συνέχεια, στο αστυνομικό τμήμα η Παιδούλα αναγνωρίζει τον Ρομπέρτο Τσούκκο και αποκαλύπτει στον Επιθεωρητή και τον Αστυνόμο το όνομά του (κεφ. 9ο, «Δαλιδά»). Στο 10ο και μεγαλύτερο κεφάλαιο, «Ο Όμηρος», ο Τσούκκο πιάνει όμηρο μια Κομψή Κυρία, προκειμένου να του δώσει τα κλειδιά του αυτοκινήτου της και απειλεί τον δεκατετράχρονο γιο της με όπλο, ενώ δύο άντρες και μια γυναίκα παρακολουθούν και σχολιάζουν τα δρώμενα. Φωνές από Μπάτσους ακούγονται να δίνουν οδηγίες. Τελικά ο Τσούκκο φεύγει με την Κομψή Κυρία προς το αυτοκίνητο αφού παίρνει τα κλειδιά και πυροβολεί το παιδί στο κεφάλι.

Στο 11ο κεφάλαιο, «Το Ντηλ», στο ξενοδοχείο-πορνείο του Μικρού Σικάγο, ο Αδελφός πουλάει την Παιδούλα ως πόρνη στον Ανυπόμονο Νταβατζή. Στο 12ο κεφάλαιο, «Ο Σταθμός», σε μια στάση του σιδηροδρομικού σταθμού, αναπτύσσεται διάλογος μεταξύ του Τσούκκο και της Κομψής Κυρίας και τελικά ο Τσούκκο φεύγει και την αφήνει εκεί χωρίς να της πάρει χρήματα. Στο 13ο κεφάλαιο, «Οφηλία», η Αδελφή σ’ έναν σταθμό, ενώ βρέχει, ψάχνει την Παιδούλα και μονολογεί. Στο 14ο κεφάλαιο, «Η Σύλληψη», στη γειτονιά του Μικρού Σικάγο, εμφανίζεται ο Τσούκκο σε δύο Αστυνομικούς, εκείνοι δεν πιστεύουν πως είναι αυτός αλλά τον αναγνωρίζει η Παιδούλα, του εξομολογείται με τον τρόπο της τον έρωτά της, του απολογείται για την προδοσία της, ο Τσούκκο αυτοπαρουσιάζεται ως φονιάς και τον συλλαμβάνουν. Το έργο τελειώνει με το 15ο κεφάλαιο, «Ο Τσούκκο στον ήλιο», όπου ο Τσούκκο πέφτει απ’ τις στέγες της φυλακής.

**4.3 Ανάλυση έργου**

Τα δεκαπέντε σύντομα τιτλοφορούμενα κεφάλαια στα οποία είναι χωρισμένο το έργο, είναι κεφάλαια-στιγμιότυπα, κεφάλαια-εικόνες, όπως είναι οι φωτογραφίες. Αφηγούνται αποσπασματικά μια πορεία προς το θάνατο του Ρομπέρτο Τσούκκο. Ειδικά το τελευταίο κεφάλαιο «Ο Τσούκκο στον ήλιο», μάς παραπέμπει ακριβώς στις πραγματικές φωτογραφίες του Succo (Τσατσούλης 1999, 139). Επίσης μάς παραπέμπουν στα κεφάλαια των τιτλοφορούμενων άρθρων των εφημερίδων της εποχής, που μέρα τη μέρα μετέδιδαν την πορεία του πραγματικού Succo προς τη σύλληψη και τελικά το θάνατο, απλώς με διαφορετικό τρόπο[[5]](#footnote-5). Η επιλογή ενός πραγματικού προσώπου, εκτεθειμένου ήδη σε ένα μαζικό κοινό, ως βάση για έναν μυθοπλαστικό ήρωα, η δομή και το περιεχόμενο του κειμένου που ακροβατεί μεταξύ ποίησης και πραγματικότητας, σε συνδυασμό με την κατάσταση του Koltes την εποχή που το έγραψε, ενώ ήταν άρρωστος και σε αναμονή για το επικείμενο τέλος του, είναι στοιχεία που κάνουν το έργο σύγχρονο, πολιτικό και προσωπικό ταυτόχρονα.

Η διαφορά του “Zucco” από τον Succo είναι πως ο «Τσούκκο» του Κολτές παρουσιάζει μία αφηγηματική «τάξη» στον τρόπο με τον οποίο κάνει τους φόνους. Πρώτα, πριν από το δραματικό χρόνο του έργου, έχει σκοτώσει τον πατέρα, ύστερα στο έργο σκοτώνει τη μητέρα, στη συνέχεια ένα επιθεωρητή, ένα παιδί και τέλος τον εαυτό του. Έτσι, ξεκινά από το συμβολικό θάνατο των γονέων, συνεχίζει με τον πολιτικό του επιθεωρητή, τον αυθαίρετο και θεαματικό του παιδιού και τελειώνει με τον εντυπωσιακό και επίσης θεαματικό θάνατο του εαυτού, που ανάγει το πρόσωπο σε ένα θρυλικό και μυθικό πρόσωπο, σε αντίθεση με τον εσωστρεφή και «ασφυκτικό» θάνατο του πραγματικού Succo που ούτως ή άλλως σκότωσε περισσότερους και με μια «τυχαία» σειρά (Laurent 1990).

Το κεντρικό πρόσωπο Τσούκκο, είναι ένα σχιζοφρενικό πρόσωπο, που αποκτά μια αφηγηματική συνέχεια, επειδή γύρω του αναπτύσσεται ένα δίκτυο προσώπων και καταστάσεων, με τη μορφή δευτερεύουσων πλοκών, που κυρίως λειτουργούν με τρόπο που διαφωτίζουν το χαρακτήρα αυτού του προσώπου. Παρά τη σχιζοφρενική συμπεριφορά, ο συγγραφέας δεν αναφέρει ποτέ την αρρώστια του ούτε εξηγεί ρεαλιστικά, αιτιολογώντας με ψυχολογικούς όρους την κατάστασή του. Κάνει όμως κάποιες νύξεις μέσω των γύρω προσώπων στην κοινωνική ηθική των ανθρώπων που καταδικάζουν έναν δολοφόνο αποποιούμενοι τις δικές τους ευθύνες, της ίδιας της κοινωνίας δηλαδή, και αναδεικνύει το ανεξήγητο φαινόμενο της εγκληματικής συμπεριφοράς σε συνάρτηση με το αίσθημα του φόβου που νιώθουν πολλοί άνθρωποι, να γίνουν αντιληπτοί, να εκτεθούν (Stein 1990).

Ο Τσούκκο λέει πως είναι διάφανος και θέλει να παραμείνει διάφανος, αόρατος, να μην τον βλέπουν. Στο διάλογό του με τον κύριο λέει πως δεν είναι ήρωας και πως οι ήρωες είναι εγκληματίες που αφήνουν ίχνη στο πέρασμά τους με το αίμα που χύνουν. Αυτό ανατρέπεται στο τέλος, όπου ο Τσούκκο πια δεν τρέμει, δε φοβάται, έχει την ανάγκη αποθέωσης, οι άλλοι τον βλέπουν σαν ήρωα και ο ίδιος, χάνει τη διαφάνειά του, τη σκιά του, την ουσία του, και υπερεκτίθεται υπό το εκτυφλωτικό φως του ήλιου που δυναμώνει, όπως λέει στις σκηνικές οδηγίες ο Koltès, σαν ατομική βόμβα. Επομένως, με τον Τσούκκο ο Koltès, ανάγει το φαινόμενο Succo σε μία ενέργεια που δημιουργήθηκε σιγά σιγά από την κοινωνία, για να εκτονωθεί στο τέλος, παρασύροντας και την κοινωνία μαζί του. Ένα κοσμικό και φιλοσοφικό δημιούργημα.

Ο Koltès παράλληλα, κρίνει και τη μικροαστική ηθική του 20ού αιώνα, όπως φαίνεται στις σκηνές όπου εμφανίζεται η οικογένεια της Παιδούλας, με τον μέθυσο και επιθετικό πατέρα, την αδιάφορη και σκληρή μάνα και τον αδερφό, που γίνεται φορέας μιας παλιομοδίτικης ηθικολογίας σε σχέση με την προστασία τιμής της Παιδούλας, που τελικά όμως επιδεικνύει μια κυνική και ανήθικη συμπεριφορά, ωθώντας την Παιδούλα στην πορνεία. Η μικροαστική κοινωνική ηθική φαίνεται και στη σκηνή της ομηρίας, με τους παρόντες να γίνονται μάρτυρες σε μια επικίνδυνη κατάσταση και τελικά στο φόνο ενός παιδιού, και το μόνο που κάνουν είναι να σχολιάζουν και να κρίνουν μικροσυμπεριφορές και πάντα από απόσταση. Φορέας αυτής της κριτικής γίνεται μάλιστα και η Κομψή Κυρία της οποίας τον γιο σκοτώνει ο Τσούκκο, χαρακτηρίζοντας συνεχώς τους γύρω της ηλίθιους, ακόμα και τον εαυτό της, ώσπου στο τέλος μένει μόνη της μετέωρη να κοιτάζει τα τρένα.

Η σκηνή αυτή της ομηρίας, είναι η μεγαλύτερη και την προσθήκη αυτού του φόνου κάνει ο Koltès, παρόλο που ο πραγματικός Succo δε σκότωσε κανένα παιδί, αναφερόμενος σε ένα άλλο πραγματικό γεγονός της εποχής που επίσης είχε πάρει διαστάσεις θεάματος μέσω των ΜΜΕ. Μια επίθεση από δύο άντρες στην Deutche Bank, στο Γκλάντμπεκ της Γερμανίας, την ίδια χρονιά (1988), η οποία κατέληξε σε ομηρία πολλών ανθρώπων και τελικά στο φόνο ενός δεκαπεντάχρονου και μιας νεαρής κοπέλας. Όλη η επίθεση και η ομηρία καλύφθηκε από τα ΜΜΕ σε σημείο να δείχνουν στην κάμερα τους απαγωγείς να κρατούν τα όπλα τους στο λαιμό των ομήρων, ενώ τους έπαιρναν συνέντευξη, μπροστά σε πλήθος κόσμου που είχε σπεύσει να παρακολουθήσει από κοντά και να «συμμετάσχει» στα γεγονότα (Stein 1990).

Το θέμα της ελευθερίας επίσης είναι ένα από τα κυρίαρχα θέματα του έργου. Ο Τσούκκο, όπως και ο Succo, κάνει τα πάντα για να παραμείνει ελεύθερος. Σκοτώνει σαν «αφηνιασμένο ζώο»[[6]](#footnote-6) που ποδοπατά όποιον τον εμποδίσει να αποκτήσει την ελευθερία του. Ώσπου στο τέλος αυτοκτονεί, σαν να είναι αυτό η ύστατη λύση. Ο Τσούκκο φωνάζει από τη στέγη στους κρατούμενους που δεν φαίνονται, λίγο πριν πέσει: «Δεν πρέπει να προσπαθείτε να διασχίσετε τους τοίχους, γιατί πέρ’ απ’ τους τοίχους, υπάρχου άλλοι τοίχοι, υπάρχει πάντα η φυλακή. Να δραπετεύετε απ’ τις στέγες, προς τον ήλιο. Δε θα βάλουν ποτέ έναν τοίχο ανάμεσα στον ήλιο και τη γη».

Στο έργο παρατηρούμε πλήθος μυθικών και λογοτεχνικών αναφορών. Ήδη αναφέραμε την αναλογία που κάνει ο Koltès για το μυθικό αυτό πρόσωπο, με την ιστορία του Σαμψών και της Δαλιδά, όπου Δαλιδά είναι για τον συγγραφέα η Παιδούλα, όπως φαίνεται από τον τίτλο που δίνει στο κεφάλαιο όπου τον προδίδει αλλά και από την τελευταία σκηνή που οι Φωνές, βλέποντας τον Τσούκκο στη στέγη, λένε: «Είναι ο Σαμψών», «Είναι ο Γολιάθ». Ένα απόσπασμα από τη λειτουργία του Μίθρα, συνοδεύει το κείμενο, που μιλάει για τον ήλιο και τον αυλό που παράγει τους ανέμους, το οποίο αναφέρεται και στην τελευταία σκηνή του έργου, παραλλαγμένο από τον Τσούκκο, ο οποίος αναφέρεται στο σεξουαλικό όργανο του ήλιου. Η πηγή γι’ αυτό φαίνεται να είναι ένας σχιζοφρενής ασθενής του Jung, ο οποίος, μυστηριωδώς, χωρίς να ξέρει τη λειτουργία του Μίθρα, είπε στον Jung αυτήν την παραλλαγμένη εκδοχή, μετατρέποντας τον αυλό σε σεξουαλικό όργανο. Ο Koltès είδε τον Jung να αναφέρεται στο περιστατικό αυτό, στην τελευταία του συνέντευξη στο BBC και συμπεριέλαβε το κείμενο της λειτουργίας του Μίθρα αλλά και τα λόγια του σχιζοφρενούς ασθενή του Jung στο έργο του (Jung 1959).

Αναφέρεται επίσης στον Shakespeare, με τον τίτλο της 13ης σκηνής «Οφηλία», προσιδιάζοντας το μονόλογο της Αδερφής που παρακαλεί τη βροχή να ξεπλύνει τη βρωμιά των αρσενικών καθώς και την Παιδούλα που «λεκιάστηκε» από αυτήν, με το μονόλογο «τρέλας» της ηρωϊδας του Shakespeare. Κάποιοι στίχοι που απαγγέλλει ο Τσούκκο, στην 8η σκηνή «Λίγο πριν πεθάνει», από το ποίημα «Κολοσσός της Ρόδου» του Victor Hugo και το *Vita Nova* του Dante, σε συνδυασμό με το απόσπασμα κειμένου που μαγνητοφώνησε ο ίδιος ο Succo και εισάγει σχεδόν αυτούσιο ο Κολτές στο κείμενο, προσδίδουν ποιητικότητα στο πρόσωπο του Τσούκκο και τον ανάγουν σε έναν γοητευτικό, μυστηριώδη και μορφωμένο νεαρό, που ανεξάρτητα από την πραγματικότητα, ήταν ο τρόπος που ίσως «διάβαζε» ο συγγραφέας τον αληθινό Succo.

Αναφέρεται επίσης με έμμεσο τρόπο στην ελληνική τραγωδία, με το μονόλογο της Πουτάνας που τρέχει και αφηγείται με λεπτομέρειες το φόνο του Επιθεωρητή, παραπέμποντας στους αγγελιαφόρους της τραγωδίας. ΄H το εκτυφλωτικό φως που λούζει τον Τσούκκο πριν πέσει από τη στέγη, μάς θυμίζει πέρα από την πραγματική σκηνή του Succo, και τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, ένα μυθικό πρόσωπο-παιδοκτόνο, που στο τέλος του έργου υψώνεται στον ουρανό με το άρμα του Ήλιου. Ίσως έτσι ο Koltès αναδεικνύει μια εξ αποστάσεως αιώνων και πολιτισμών αντιπαράθεση, μεταξύ μιας παιδοκτόνου και ενός πατροκτόνου-μητροκτόνου.

Στην τελευταία σκηνή, ο Τσούκκο λέει «Όταν προχωρώ, ξεχύνομαι, δεν βλέπω τα εμπόδια, κι επειδή δεν τα ‘χω κοιτάξει, πέφτουν από μπρος μου μόνα τους. Είμαι μοναχικός και δυνατός, είμ’ ένας ρινόκερος[[7]](#footnote-7)». Το απόσπασμα αυτό, πέρα απ’ το ότι διαφωτίζει ως έναν βαθμό την ζωώδη νοοτροπία και συμπεριφορά, δηλαδή την έλλειψη ηθικής του Τσούκκο, ίσως αναφέρεται και στο έργο του Ionesco, «Ρινόκερος» (1959), έργο το οποίο ασκεί κριτική στο φασισμό και την μαζική απώλεια ταυτότητας και συνείδησης που αυτός φέρει.

Όπως παρατηρεί ο Peter Stein, μοτίβα από τα οποία είναι κατασκευασμένο το κείμενο, αναδεικνύουν το θεατρικό και καλλιτεχνικό του ενδιαφέρον (Stein 1990). Ο θάνατος αρχικά ως κυρίαρχο μοτίβο επανέρχεται σχεδόν σε κάθε σκηνή. Ο φόβος του Τσούκκο, η εμμονή του να είναι διάφανος, το τι σημαίνει ήρωας, πώς μοιάζει ένας δολοφόνος είναι στοιχεία που επανέρχονται συνεχώς. Επίσης υπάρχει μεγάλη αντιστοιχία μεταξύ 1ης και 14ης σκηνής με το κωμικό ζευγάρι φυλάκων που αντικαθίσταται στη 14η σκηνή με το ανάλογο ζεύγος αστυνομικών, όπου και στις δύο περιπτώσεις τους παρουσιάζει ανίκανους και αφελείς, ανθρώπους που δεν μπορούν να δουν και να ακούσουν και ούτε και να φανταστούν, εκφράζοντας έτσι την άποψη του Koltès για τις δυνάμεις του κράτους.

Άλλο μοτίβο είναι η έννοια του μυστικού, που χαρακτηρίζει και τα έργα του Koltès. Ο Τσούκκο αυτοπαρουσιάζεται στην Παιδούλα ως μυστικός πράκτορας, υπόθεση την οποία έκανε η πραγματική έρευνα για τον Succo, αλλά η χρήση του εδώ είναι μάλλον για να τονίσει την αξία ενός μυστικού και της γοητείας που ασκεί. Αντικείμενα επίσης φαίνεται να έχουν κάποιο συμβολικό, μεταφορικό ρόλο, δοσμένα όμως με ρεαλιστικό τρόπο.

Το τραπεζομάντηλο για παράδειγμα κάτω απ’ το οποίο κρύβεται ο Τσούκκο στο σπίτι της Παιδούλας, και φτάνει ως το πάτωμα θυμίζει κουτί ταχυδακτυλουργού. Ή τα κλειδιά του αυτοκινήτου που εμφανίζονται ως στοιχείο στη σκηνή της δολοφονίας της μητέρας και επανέρχονται στη σκηνή της ομηρίας, αποτελούν αρχικά μια αναφορά στο γεγονός πως ο πραγματικός Succo έκλεβε συνεχώς αυτοκίνητα για να διαφεύγει, αλλά συνδέει και τον Τσούκκο με τον Koltès, αφού για τον συγγραφέα, το αυτοκίνητο είναι ένα σύμβολο φυγής, ταχύτητας και αλλαγής χώρων και ένα αντιθεατρικό αντικείμενο, το οποίο του δίνεται η ευκαιρία να τονίσει, μέσω του Τσούκκο, εκφράζοντας έτσι τη θέση του για το θέατρο, που είναι πως το ίδιο το θέατρο μάς ζητά να το εγκαταλείψουμε και να ριχτούμε στην αληθινή ζωή (Ρόζη 2011, 86). Αυτό μάς βοηθά να καταλάβουμε λίγο καλύτερα την επιλογή του Koltes να κάνει τον Succo θεατρικό έργο.

Ο *Ρομπέρτο Τσούκκο* είναι ένα έργο αινιγματικό, προκλητικό, «άλυτο», όπως είναι η εποχή στην οποία γράφτηκε και όπως είναι και η δική μας εποχή. Διαβάζοντάς το, προσπαθούμε να κατανοήσουμε, να ανακαλύψουμε κάποιο νόημα πίσω από τις πράξεις ενός προσώπου που απ’ τη μία φαίνεται να επικοινωνεί ως ένα βαθμό με τους γύρω του, να βιώνει αισθήματα φόβου, να απαγγέλλει «ωραία» κείμενα, και από την άλλη το βλέπουμε να διαπράττει εγκλήματα χωρίς συνείδηση, ηθική και ενοχές. Με τον ίδιο τρόπο, προσπαθούμε να κατανοήσουμε και να βρούμε κάποιο νόημα ύπαρξης στον κόσμο, και βιώνουμε αισθήματα ματαιότητας και απελπισίας όταν δεν το καταφέρνουμε. Το γεγονός δε ότι γνωρίζουμε πως πρόκειται για ένα πραγματικό πρόσωπο, που ο Κολτές μεταμόρφωσε σε μυθοπλαστικό, κάνει την ανάγνωση να γίνεται μια έντονη εμπειρία προβληματισμού πάνω σε ανάλογα υπαρξιακά ερωτήματα αλλά και ζητήματα ηθικής. Τι ωθεί τον άνθρωπο στη βία και μάλιστα στην αφαίρεση μιας ζωής; Σε ποιο βαθμό ένας τέτοιος άνθρωπος είναι δημιούργημα της κοινωνίας ή της κοινωνίας του θεάματος και σε ποιο βαθμό εμείς πρέπει να θεωρούμαστε συμμέτοχοι ή συνένοχοι σε τέτοιου είδους εγκληματικές συμπεριφορές; Τι θα πει διεκδικώ την ελευθερία μου και ως πού μπορούμε να φτάσουμε για την απόκτησή της; Τι θα πει ελευθερία;

Ο Peter Stein, ο πρώτος που σκηνοθέτησε το έργο μετά από επιθυμία του ίδιου του Koltès, λέει για το έργο, πως αν και ο Τσούκκο έχει προγόνους στον Genet κυρίως[[8]](#footnote-8), ωστόσο, είναι η πρώτη φορά που παρουσιάζεται στο θέατρο ένας «εγκληματίας ηθοποιός», χωρίς κίνητρο και χωρίς ηθική (Stein 1990). Παρουσιάζεται ένας εγκληματίας που γίνεται θέαμα, που οι εγκληματικές του πράξεις έχουν κοινό, «θυματοποιείται» και «ηρωποιείται» ταυτόχρονα, μπροστά στα μάτια ενός «δυτικού» κοινού που, ελλείψει πολέμου, επιθυμεί βαθιά τη βία, το αίμα και την αδρεναλίνη του κινδύνου, προκειμένου να νιώσει «ζωντανό».

Τέτοια ζητήματα και ερωτήματα θέτει το έργο, χωρίς να δίνει απαντήσεις, δημιουργώντας όμως έντονους προβληματισμούς. Αυτή είναι άλλωστε η δουλειά του θεάτρου σε αντίθεση με τους ψυχιάτρους ή τους εγληματολόγους που σίγουρα κάτι ξέρουν παραπάνω για όλα αυτά.

**Βιβλιογραφία**

- Koltès, Bernard-Marie (2008). *Ρομπέρτο Τσούκκο, Ταμπατάμπα, Ένα υπόστεγο στη Δύση*, μτφ Δημήτρης Δημητριάδης, επιμ. Πετσόπουλος Σταύρος, Άγρα, Αθήνα

- Koltès, Bernard-Marie (2008), «Ρομπέρτο Τσούκκο» στο *Ρομπέρτο Τσούκκο, Ταμπατάμπα, Ένα υπόστεγο στη Δύση*, μτφ Δημήτρης Δημητριάδης, επιμ. Πετσόπουλος Σταύρος, Άγρα, Αθήνα, 12-88

- Koltès, Bernard-Marie (2008), «Για τον *Ρομπέρτο Τσούκκο*», συνομιλία με τον Lucien Attoun στη France Culture, 12 Νοεμβρίου 1988, στο *Ρομπέρτο Τσούκκο, Ταμπατάμπα, Ένα υπόστεγο στη Δύση*, μτφ Δημήτρης Δημητριάδης, επιμ. Πετσόπουλος Σταύρος, Άγρα, Αθήνα, 119-120

-Froment, Pascale (2008), «Koltès και Ζούκκο», περ. *Alternatives Theatrales*, τ. 35-36, Ιούνιος 1990, στο *Ρομπέρτο Τσούκκο, Ταμπατάμπα, Ένα υπόστεγο στη Δύση*, μτφ Δημήτρης Δημητριάδης, επιμ. Πετσόπουλος Σταύρος, Άγρα, Αθήνα, 121-123

- Stein, Peter (2008), «Γιατί τρελάθηκες, Ρομπέρτο;», συνέντευξη με την Anne Laurent, περ. *Alternatives Theatrales*, τ. 35-36, Ιούνιος 1990, στο *Ρομπέρτο Τσούκκο, Ταμπατάμπα, Ένα υπόστεγο στη Δύση*, μτφ Δημήτρης Δημητριάδης, επιμ. Πετσόπουλος Σταύρος, Άγρα, Αθήνα, 124-142

-Laurent, Anne (2008), «Στοιχεία φακέλου», περ. *Alternatives Theatrales*, τ. 35-36, Ιούνιος 1990, στο *Ρομπέρτο Τσούκκο, Ταμπατάμπα, Ένα υπόστεγο στη Δύση*, μτφ Δημήτρης Δημητριάδης, επιμ. Πετσόπουλος Σταύρος, Άγρα, Αθήνα, 150-155

- Jung, K.G. (2008), «Περί της Λειτουργίας του Μίθρα», μτφ Μαρία Αγγελίδου, πρόγραμμα παράστασης του *Ρομπέρτο Τσούκκο* στη Schaubuhne, 1990, στο *Ρομπέρτο Τσούκκο, Ταμπατάμπα, Ένα υπόστεγο στη Δύση*, μτφ Δημήτρης Δημητριάδης, επιμ. Πετσόπουλος Σταύρος, Άγρα, Αθήνα, 156- 162

-Αγγελίδου Μαρία (μτφ), «Από το αστυνομικό δελτίο των εφημερίδων», στο *Ρομπέρτο Τσούκκο, Ταμπατάμπα, Ένα υπόστεγο στη Δύση*, μτφ Δημήτρης Δημητριάδης, επιμ. Πετσόπουλος Σταύρος, Άγρα, Αθήνα, 166-196

-Ρόζη, Λίνα (2011), *Ο χώρος της σκηνής και η γεωγραφία του σύγχρονου κόσμου στη δραματουργία του Bernard-Marie Koltes*, Νεφέλη, Αθήνα

-Τσατσούλης, Δημήτρης (1999). «Προς μια διαλεκτική θεατρικού και φωτογραφικού κειμένου. Με αφορμή το έργο του Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*», στο *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 138-153

-Τσατσούλης, Δημήτρης (1999), *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα

**Διαδικτυακές πηγές**

-“La Linea D'ombra-Roberto Succo, i Mille volti dell Assassino”, (2018) ντοκιμαντέρ για τον Ρομπέρτο Σούκκο, ανακτήθηκε στις 14/6/2020 από την ηλεκτρονική διεύθυνση <https://www.youtube.com/watch?v=FsRrBxBEHH4&t=3460s>

-Καντσού, Κατερίνα, «Bernard-Marie Koltes: η ιστορία ενός χαρούμενου desperado», διαδ. περ. Vakxikon, ανακτήθηκε στις 14/6/2020 από την ηλεκτρονική διεύθυνση <https://www.vakxikon.gr/bernard-marie-koltes-%CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CE%B5%CE%BD%CF%8C%CF%82-%CF%87%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%8D%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%BF%CF%85-desperado/>

1. Ηθοποιός και σκηνοθέτης, ένας από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές της θεατρικής αποκέντρωσης. Διετέλεσε διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου του Στρασβούργου την περίοδο 1968-1971, οπότε και γνώρισε τον Koltes (βλ. Ρόζη 2011, 24) [↑](#footnote-ref-1)
2. Ψευδώνυμο το οποίο χρησιμοποιούσε ο Roberto Succo όταν είχε διαφύγει στη Γαλλία και την Ελβετία (βλ. Ντοκιμαντέρ για τον Succo, youtube.gr) [↑](#footnote-ref-2)
3. Βλ. Τσατσούλης 1999, 138 και ντοκιμαντέρ για τον Roberto Succo (2018) στο youtube.gr [↑](#footnote-ref-3)
4. Το πραγματικό πρόσωπο ονομαζόταν Roberto Succo , ενώ το έργο του Κολτές *Roberto Zucco.* Ο Δημήτρης Δημητριάδης προτείνει για το έργο του Koltes τη μετάφραση του ονόματος σε «Τσούκκο», ενώ ο Δημήτρης Τσατσούλης σε «Τζούκκο». (βλ. Τσατσούλης 1999, 138) [↑](#footnote-ref-4)
5. Βλ. Επίμετρο II, στην έκδοση του κειμένου του Ρομπέρτο Τσούκκο, «Από το αστυνομικό δελτίο των εφημερίδων», Άγρα, 166-196 [↑](#footnote-ref-5)
6. Χαρακτηρισμός που δίνει ο Δεύτερος Φύλακας στην πρώτη σκηνή, Άγρα, 16 [↑](#footnote-ref-6)
7. Ο ρινόκερος επίσης είναι αιγυπτιακή θεότητα που συμβολίζει το «κακό». [↑](#footnote-ref-7)
8. Στη λογοτεχνία έχει προγόνους το *Εγώ, ο Πιερ Ριβιέρ* του Φουκώ και το *Εν ψυχρώ* του Καπότε (βλ. Stein 1990) [↑](#footnote-ref-8)