**Χάρολντ Πίντερ: Πάρτυ γενεθλίων**

1. Μαρία Ξανθοπούλου: Παρουσίαση του συνολικού έργου του Πίντερ και των περιόδων στις οποίες χωρίζεται. Πηγές έμπνευσης και δομής του “Πάρτι γενεθλίων” (από βιογραφικά στοιχεία, παραδοσιακά είδη θεάτρου με έμφαση στο κωμικό στοιχείο κ.ά.). Παρουσίαση της υπόθεσης του έργου σ. 2
2. Αγλαΐα Τζόκα: Ο χώρος στο έργο του Πίντερ σύμφωνα με τη φαινομενολογική ερμηνεία. *Πάρτι γενεθλίων*: Ο τρόπος ένταξης και η σχέση των δραματικών προσώπων με αυτόν, καθώς και η επίδρασή του στις μεταξύ τους [των δραματικών προσώπων] σχέσεις σ. 16

1. Κυριακή Πασαγιαννίδη: Ο πολιτικός Pinter και η πολιτική ερμηνεία του έργου του. σ. 26
2. Βιβλιογραφία σ. 34

**Παρουσίαση του συνολικού έργου του Πίντερ και των περιόδων στις οποίες χωρίζεται. Πηγές έμπνευσης και δομής του “Πάρτι γενεθλίων” (από βιογραφικά στοιχεία, παραδοσιακά είδη θεάτρου με έμφαση στο κωμικό στοιχείο κ.ά.). Παρουσίαση της υπόθεσης του έργου**

Τατιανή Ξανθοπούλου

Ο Harold Pinter, (1930 - 2008) ήταν ένας από τους πιο σημαντικούς Βρετανούς δραματουργούς του 20ου αιώνα. Γεννήθηκε το 1930 σε μία εργατική συνοικία του ανατολικού Λονδίνου από εβραϊκή οικογένεια. Το 1939, με το ξέσπασμα του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου η οικογένειά του τον στέλνει στην επαρχία. Το 1944 που επιστρέφει στο Λονδίνο βιώνει τον πρώτο αεροπορικό βομβαρδισμό. Ο ίδιος δήλωσε χαρακτηριστικά:

*«Την ημέρα που γύρισα στο Λονδίνο, είδα τον πρώτο βομβαρδισμό. Ήμουν στο δρόμο και είδα τη βόμβα να’ ρχεται… Υπήρχαν φορές που άνοιγα την πίσω πόρτα και έβλεπα τον κήπο μας στις φλόγες. Το σπίτι μας δεν κάηκε ποτέ αλλά αναγκαστήκαμε να το εγκαταλείψουμε πολλές φορές.»* (Πίντερ 2005/2006: 23)

Αντιμετώπισε δυσχέρειες λόγω της καταγωγής του τόσο στην προπολεμική όσο και στη μεταπολεμική Αγγλική κοινωνία του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου και την εποχή του «ψυχρού πολέμου» που επακολούθησε, κατά την οποία ο κόσμος ζούσε υπό την απειλή ενός ενδεχόμενου πυρηνικού ολοκαυτώματος.

Ήταν ανεξάρτητο πνεύμα και αυτό φάνηκε από την εφηβική του ηλικία όταν αρνήθηκε να καταταγεί στο στρατό το 1948, δηλώνοντας αντιρρησίας συνείδησης. Εγκατέλειψε τις σπουδές του στη Βασιλική Ακαδημία Δραματικής Τέχνης για να ενταχθεί σε έναν περιοδεύοντα θίασο με το ψευδώνυμο Ντέιβιντ Μπάρον.

Το 1954, όντας απένταρος ηθοποιός πήγε εθελοντικά σε νοσοκομείο του Λονδίνου για να χρησιμοποιηθεί ως πειραματόζωο στα νέα πειράματα με ηλεκτροσόκ στο ανθρώπινο νευρικό σύστημα. Η εμπειρία αυτή τον ενέπνευσε να γράψει το 1958 το *Θερμοκήπιο*, το *Πάρτι γενεθλίων* και τον *Βουβό σερβιτόρο*, τρία έργα που πραγματεύονται τη χειραγώγηση του ατόμου. Σε αυτά τα έργα υπαινίσσεται ότι το κράτος έχει συμφέρον να παράγει εφησυχασμένους πολίτες που να συμμορφώνονται επακριβώς με τις κρατικές επιταγές.

Η αγάπη του για τον Μπέκετ και το αμερικανικό φιλμ νουάρ αποτέλεσε το εφαλτήριο για τη θεατρική του γραφή (Σακελλαρίδου 2014/2015: 11). Έγραψε έργα για το θέατρο, το ραδιόφωνο, την τηλεόραση και τον κινηματογράφο, κάποια από τα οποία παίχτηκαν στο Westend και στο Broadway. Το 2005 κέρδισε το Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας καθώς και το Βραβείο Φραντς Κάφκα.

Ο βιογράφος του και θεατρικός κριτικός Michael Billington παραλληλίζει την τοπιογραφία και θεματολογία του Πίντερ με τα προσωπικά του βιώματα. Η έντονη προσωπικότητα της πρώτης συζύγου του και ηθοποιού Vivien Μerchant αποτέλεσε έμπνευση για τις ηρωίδες των έργων του. Επίσης, τα μίζερα καταλύματα στα οποία ζούσε ως φτωχός πλάνητας ηθοποιός ήταν έμπνευση για το σκηνικό χώρο σε πολλά έργα του. Κάποια φορά σε ένα πάρτι στο Λονδίνο συνάντησε δύο άντρες σε ένα δωμάτιο. Ο ένας από αυτούς ήταν πολύ μικρόσωμος και τάιζε τον άλλο που ήταν ένας μεγαλόσωμος φορτηγατζής. Η εικόνα αυτή δεν μπορούσε να φύγει από το μυαλό του και είπε σε ένα φίλο του ότι θα γράψει ένα θεατρικό έργο για αυτούς τους δύο τύπους. Έτσι έγραψε το πρώτο του έργο το *Δωμάτιο*, το οποίο σημείωσε μεγάλη επιτυχία στο πανεπιστήμιο του Μπρίστολ που πρωτοπαρουσιάστηκε, κερδίζοντας το ενδιαφέρον και καθολικότερη απήχηση, ενώ το επόμενο έργο του που ήταν το *Πάρτυ γενεθλίων*, οι κριτικοί το απορρίπτουν σχεδόν ομόφωνα, κατηγορώντας τον για ντελίριο, παράφωνες νότες τρέλας, χαρακτήρες με τρελά ξεσπάσματα που μιλούν ασυνάρτητα μισο-ακαταλαβίστικα, ανίκανοι να εξηγήσουν τις σκέψεις τους, τις πράξεις τους ή τα συναισθήματά τους (Πίντερ 2005/2006: 23).

Ο Pinter ήταν γνωστός για τον πολιτικό του ακτιβισμό και την αντίθεσή του στην Αμερικανική εισβολή στο Ιράκ, τους βομβαρδισμούς στο Αφγανιστάν και τον πόλεμο στο Ιράκ. Άσκησε δριμύτατη δημόσια κριτική στη MargaretΤhatcher, τον TonyBlair και τον RonaldReagan. Το 1996 αρνήθηκε τον τιμητικό τίτλο του ιππότη που του απέδωσε ο πρωθυπουργός της Βρετανίας. Το 1988 συνυπογράφει μαζί με άλλους επιφανείς αριστερούς πνευματικούς ανθρώπους τον «Χάρτη’ 88» ένα μανιφέστο που απαιτούσε να συνταχθούν χάρτες ανθρωπίνων δικαιωμάτων και γραπτό Σύνταγμα για τη Βρετανία (Πίντερ 2005/2006: 36).

Λόγω της ιδιαίτερης θεατρικής του γραφής από πολύ νωρίς αναγνωρίστηκε ως εκπρόσωπος του νεωτερικού θεάτρου «με μια πληθώρα ονομασιών όπως θέατρο του παράλογου, αντιθέατρο, πρωτοποριακό θέατρο, μεταφυσική φάρσα, τραγική κωμωδία, κριτικό θέατρο, τραγικωμωδία»[[1]](#footnote-1). Ο θεωρητικός Martin Esslin τον κατατάσσει στο είδος του θεάτρου του παραλόγου. Στα έργα του δημιουργεί έναν κόσμο που φαντάζει γνώριμος αλλά δεν είναι. Όσο ξετυλίγεται το κουβάρι αυξάνεται η ανασφάλεια των θεατών που δεν γνωρίζουν που αρχίζει η αλήθεια και πού τελειώνει το ψέμα (Πατσαλίδης 2014/2015: 7). Δεν υπάρχουν πουθενά ξεκάθαρες απαντήσεις. Οι λέξεις αντί να αποτελούν εργαλεία επικοινωνίας γίνονται αξεπέραστο εμπόδιο ανάμεσα στους χαρακτήρες αλλά και ανάμεσα στους χαρακτήρες και τους θεατές. Οι διάλογοι που είναι συχνά ασυνάρτητοι σε σημείο ανοησίας, παρουσιάζουν ομοιότητες με έργα όπως *La Manivelle* του Robert Pinget που μεταφράστηκε ελεύθερα από τον Μπέκετ (1960) (Esslin 1969: 198) και μεταφέρουν μια ατμόσφαιρα ασυνεννοησίας και ακραίου παραλογισμού.

**Γλώσσα**

Η γλώσσα του Pinter είναι μία γλώσσα στην οποία κυριαρχούν καθημερινές κοινότυπες συνομιλίες, αναπάντητες επαναλαμβανόμενες ερωτήσεις, αδέξιες παύσεις, ατελείωτες σιωπές, περίεργα λογοπαίγνια, ή και επαγγελματική ορολογία (Πατσαλίδης 2014/2015: 6). Πολλές φορές αυτά που δεν λέγονται είναι εξίσου σημαντικά με αυτά που λέγονται. Συχνά οι ήρωές του μιλούν ακατάπαυστα ή σιωπούν χωρίς ποτέ να λένε αυτό ακριβώς που θέλουν να πουν.

Σύμφωνα με το σκηνοθέτη PeterHall (Hall 2005/2006: 68, 69),

*στα κείμενα του Πίντερ υπάρχει διαφορά ανάμεσα σε μία παύση, σε μία σιωπή και σε τρεις τελείες. Η παύση είναι στην πραγματικότητα μία γέφυρα: το κοινό νομίζει πως βρίσκεσαι από τούτη την όχθη του ποταμού, κι ύστερα -όταν μιλήσεις ξανά- βρίσκεσαι στην απέναντι. Αυτή είναι η παύση. Και είναι συχνά τρομακτική. Είναι ένα κενό που γεμίζει αναδρομικά. Δεν είναι ένα απόλυτο σταμάτημα. Αυτό είναι η σιωπή, όταν η σύγκρουση φτάνει στα άκρα και τίποτα δεν μπορεί πια να ειπωθεί, ώσπου να κατέβει η θερμοκρασία ή να ανέβει η θερμοκρασία, και τότε κάτι καινούργιο θα συμβεί. [...] Έχει επαναφέρει στο θέατρο καλοακονισμένες λέξεις, που δεν είναι επιτηδευμένες, ούτε χρυσωμένες. Ξαναέφερε στο θέατρο το ποιητικό δράμα. Ξανάδωσε στις λέξεις, και στη χρήση των λέξεων, τη βαρύτητά τους στον χώρο του θεάτρου, που τόσο καιρό έβλεπε το ποιητικό δράμα σαν ένα αποκριάτικο καπέλο που το φοράς στο κεφάλι σου.*

Διάλογοι συχνά ασυνάρτητοι μεταφέρουν εύστοχα τον παραλογισμό των καθημερινών συζητήσεων. Ίσως η αναζήτηση νοήματος στην ανθρώπινη επικοινωνία είναι άσκοπη σε ένα παράλογο κόσμο. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή της ανάκρισης στο *Πάρτυ γενεθλίων*, όπου δύο πράκτορες ανακρίνουν τον Στάνλεϋ με παράλογες βασανιστικές ερωτήσεις που προκαλούν σύγχυση αλλά και το γέλιο των θεατών:

*ΜΑΚ ΚΑΝ: Ντροπή της μάνας σου!*

*ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Γιατί σκαλίζεις τη μύτη σου;*

*ΜΑΚ ΚΑΝ: Απαιτώ δικαιοσύνη!*

*ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Τι επαγγέλεσαι;*

*ΜΑΚ ΚΑΝ: Τι λες για την πατρίδα μου;*

*ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Τι επαγγέλεσαι;*

*ΣΤΑΝΛΕΫ: Παίζω πιάνο.*

*ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Με πόσα δάχτυλα;*

*ΣΤΑΝΛΕΫ: Δίχως χέρια!*

*ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Καμιά κοινωνία δεν θα σε δεχόταν. Ούτε καν η θεία κοινωνία.*

*ΜΑΚ ΚΑΝ: Είσαι προδότης ως το κόκκαλο.*

*ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Τι φορείς για πυτζάμα;*

*ΣΤΑΝΛΕΫ: Τίποτα.*

*ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Γεμίζεις ζωύφια τα σεντόνια που γεννήθηκες.*

*ΜΑΚ ΚΑΝ: Τι πρεσβεύεις για την αίρεση των Αλβιγηνών;*

*ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Ποιος κατάβρεξε το φράχτη στη Μελβούρνη;*

*ΜΑΚ ΚΑΝ: Τι λες για τον μακαρία τη μνήμη ΌλιβερΠλάνκετ;*

*ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Μίλα Γουέμπερ. Γιατί το κλωσοπούλι πέρασε το δρόμο;*

*ΣΤΑΝΛΕΫ: Ήθελε… ήθελε… ήθελε να-*

*ΜΑΚ ΚΑΝ: Δεν ξέρει!*

*ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Γιατί το κλωσοπούλι πέρασε το δρόμο;*

*ΣΤΑΝΛΕΫ: Ήθελε…*

*ΜΑΚ ΚΑΝ: Δεν ξέρει! Δεν ξέρει ποιο βγήκε πρώτα.*

*ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Ποιο βγήκε πρώτα;*

*ΜΑΚ ΚΑΝ: Το κλωσσοπούλι; Το αυγό; Ποιο βγήκε πρώτο;*

*ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ - ΜΑΚ ΚΑΝ: (μαζί) Ποιο βγήκε πρώτο; Ποιο πρώτο; Ποιο πρώτο;*

*(Ο Στάνλεϋ ουρλιάζει)* (Πίντερ 1971: 96-97)

**Θεατρικά Έργα**

Έγραψε τριάντα έργα πολλά από τα οποία ήταν μονόπρακτα. Το 1957 έγραψε το πρώτο του θεατρικό έργο *Το Δωμάτιο*, στο οποίο διαφαίνεται το προσωπικό του στυλ και τα βασικά στοιχεία του δραματικού ύφους των έργων του. Το δωμάτιο είναι ο χώρος, το σημείο αφετηρίας για το θεατρικό κόσμο του Πίντερ, καθώς τα δραματικά πρόσωπα νιώθουν έναν απροσδιόριστο φόβο και μία απειλή που προέρχεται από τον εξωτερικό κόσμο που βρίσκεται έξω από το δωμάτιο.

Τα έργα του κατατάσσονται από τους μελετητές σε τρεις περιόδους. Η κατηγοριοποίηση των έργων είναι ενδεικτική και εξυπηρετεί ως προς τη μελέτη των έργων. Σε αρκετές περιπτώσεις οι συγγραφικές φάσεις αλληλεπικαλύπτονται.

**Α' συγγραφική περίοδος**

Κοινότυπες καταστάσεις επενδύονται με απειλή, τρόμο και μυστήριο. Στην πρώτη συγγραφική του περίοδο κατατάσσονται *το Δωμάτιο, ο Βουβός υπηρέτης, το Πάρτι γενεθλίων, Ένας ασήμαντος πόνος, ο Επιστάτης* και *ο Γυρισμός*. Ο συνδυασμός μαύρου χιούμορ και απειλητικής ατμόσφαιρας οδήγησαν στην υιοθέτηση του όρου «κωμωδίες απειλής», που πρώτος εισήγαγε το 1958 ο κριτικός IrvingWardle για να χαρακτηρίσει το *Πάρτι γενεθλίων* (Αηδονοπούλου 2013: 20). Στα έργα της πρώτης περιόδου ανήκουν:

(1957)*Το δωμάτιο*

(1957) *Πάρτι γενεθλίων*

(1957) *Ο βουβός υπηρέτης*

(1958) *Το Θερμοκήπιο*

(1958) *Ένας ασήμαντος πόνος*

(1959) *Ο επιστάτης*

(1964) *Ο γυρισμός*

(1960) *Νυχτερινό σχολείο*

*Επίδειξη μόδας*

(1962) *Ο εραστής*

Στα τρία τελευταία έργα μετριάζεται η ατμόσφαιρα της απειλής.

Τα επόμενα έργα του ανήκουν σε μια **μεταβατική περίοδο**. Χαρακτηρίζονται από έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ των ηρώων, και επιπλέον η συνεχής αναφορά στο παρελθόν διαμορφώνει τον κεντρικό προβληματισμό των έργων, τα οποία απομακρύνονται από την ατμόσφαιρα που υπήρχε στις «κωμωδίες απειλής»*:*

(1960) *Οι νάνοι*

(1964) *Η επιστροφή*

(1967) *Τοπίο*

(1968) *Σιωπή*

(1959) *Νύχτα*

**Β΄ συγγραφική περίοδος (από το 1970 έως το 1978)**

Τα έργα αυτά αναφέρονται ως «έργα μνήμης» ενώ το στοιχείο της απειλής έχει περιοριστεί αισθητά. Σύμφωνα με μελετητές όπως ο William F. Dohmen (Αναφέρεται στο Αηδονοπούλου 2013: 21) σε αυτά τα έργα μειώνεται η αίσθηση της απειλής και η εφιαλτική αβεβαιότητα των δραματικών μορφών ενώ ο Πίντερ πειραματίζεται με το χρόνο:

(1970) *Παλιοί καιροί*

(1974) *Νεκρή ζώνη*

(1978) *Προδοσία*

**Γ΄ συγγραφική περίοδος**

Η τελευταία συγγραφική περίοδο του Πίντερ είναι πολιτικά προσανατολισμένη. Το «πολιτικό θέατρο» της καταγγελίας (Σακελλαρίδου 2014/2015: 15), εκτός από το ζήτημα της μνήμης εισάγει στα έργα του και την προβληματική του θανάτου. Μια ομάδα έργων στρέφονται στο παρελθόν προβαίνοντας στην αξιολόγησή του. Η αφορμή για τη συγγραφή αυτών των έργων φαίνεται πως ήταν η συνειδητοποίηση του χρόνου που περνάει, η προβληματική του θανάτου, η διάθεση κοινωνικής κριτικής της αστικής τάξης και της σήψης (Πατσαλίδης 2014/2015: 9). Παρόλα αυτά, σύμφωνα με την άποψη πολλών μελετητών ο πολιτικός προβληματισμός υποβόσκει και στα πρώτα του έργα, όπως στο *Πάρτι γενεθλίων*, το *Θερμοκήπιο* αλλά και τον *Βουβό υπηρέτη*. Στα έργα της τελευταίας του συγγραφικής περιόδου συγκαταλέγονται τα εξής:

(Τρίπτυχο 1980- 1982) *Άλλοι τόποι: Οικογενειακές φωνές, Σταθμός Βικτώρια, Ένα είδος Αλάσκας*

(1984) *Ένα για τον δρόμο*

(1988) *Βουνίσια γλώσσα*

(1991) *Ώρα για πάρτυ*

(1993) *Φεγγαρόφωτο*

(1996) *Τέφρα και σκιά*

(1999) *Η επέτειός μας*

**Βασικά χαρακτηριστικά και προβληματική των έργων του** (Esslin 1969: 199)

Οι αναμνήσεις από το παρελθόν των δραματικών προσώπων αμφισβητούνται. Τα δραματικά πρόσωπα φαίνεται να μη θυμούνται σημαντικές στιγμές από το παρελθόν τους, την καταγωγή τους ή την προέλευσή τους.[[2]](#footnote-2)

Περιρρέουσα ατμόσφαιρα μυστηρίου και τρόμου.

Σκόπιμη παράλειψη λογικών εξηγήσεων ή κινήτρων που προωθούν τη δράση.

Επαναλαμβανόμενο μοτίβο στα έργα του: το δωμάτιο.

Ατμόσφαιρα απροσδιόριστης επικείμενης απειλής.

Σύμφωνα με τον κριτικό των SundaytimesHaroldHobson, ο Pinter ασχολείται με το πρωταρχικό γεγονός της ύπαρξης στο χείλος της καταστροφής (Pinter2005/2006: 28): “Το είδος της απειλής είναι διάχυτο στον αέρα. Δεν φαίνεται αλλά μπαίνει στο δωμάτιο κάθε φορά που ανοίγει η πόρτα. Υπάρχει κάτι στο παρελθόν σου -δεν έχει σημασία τι- που θα σε βρει. Ακόμα κι αν πας στο πιο απομακρυσμένο μέρος της γης και κρυφτείς στο πιο απίθανο κατάλυμα στη λιγότερο αγαπητή πόλη που υπάρχει στον κόσμο, μία μέρα υπάρχει περίπτωση να εμφανιστούν δύο άντρες. Θα σε ψάχνουν και δεν θα μπορείς να γλιτώσεις.”

Σύμφωνα με την Ξένια Αηδονοπούλου

*Τα βασικά στοιχεία της προβληματικής του Πίντερ είναι η υπαρξιακή αγωνία απέναντι στο άγνωστο, η βαθιά μοναξιά του ανθρώπου μέσα στο άπειρο του χρόνου, η άλλοτε λυτρωτική και άλλοτε καταστροφική λειτουργία της μνήμης του, η αδυναμία του να επικοινωνήσει ουσιαστικά με τον κοινωνικό του περίγυρο αλλά και η αέναη αναζήτηση της πραγματικής του ταυτότητας, σε συνδυασμό με το μείζον ζήτημα της καταπάτησης των θεμελιωδών ελευθεριών του που ανέκυψε στα έργα της τελευταίας δημιουργικής περιόδου του συγγραφέα* (Αηδονοπούλου 2013: 9).

Η απειλητική ατμόσφαιρα, το σασπένς που κλιμακώνεται σταδιακά, το ιδιότυπο χιούμορ, η ποίηση που προκύπτει από τον καθημερινό διάλογο, οι καθημερινοί ήρωες που δεν εξηγούν τίποτα για την κατάστασή τους και η χρήση του λόγου ως μέσου απόκρυψης της αλήθειας και ως στοιχείου που αποκαλύπτει την καταγωγή των προσώπων, είναι μερικά από τα γνωρίσματα της πιντερικής δραματουργίας που εμφανίζονται ήδη στο *Δωμάτιο*. Δεν είναι τυχαία ο προσφιλής σκηνικός χώρος του Πίντερ, αφού εκεί βρίσκουν καταφύγιο οι ήρωές του από έναν επικίνδυνο και εχθρικό έξω κόσμο. Ο χώρος αναδεικνύει την υπαρξιακή αγωνία του ανθρώπου που έρχεται αντιμέτωπος με την απεραντοσύνη του σύμπαντος.

Σύμφωνα με μελετητές όπως η Kirstin Morison, «κάτι από ‘έξω’ εισβάλει ‘μέσα’ και εκτοπίζει τον ένοικο, εκδιώκοντάς τον από την ασφάλεια, σφετεριζόμενο τη θέση του στον κόσμο, εξαναγκάζοντάς τον σε ένα συμβολικό ισοδύναμο του θανάτου» (Αηδονοπούλου 2013: 26).

**Χαρακτηριστικές καινοτομίες που εισήγαγε ο Πίντερ σε δομή και περιεχόμενο**

**Ιδιότυπο χιούμορ και κωμικό στοιχείο**

Στο *Πάρτυ γενεθλίων* η ατμόσφαιρα της απειλής και η καταστροφή της προσωπικότητας του Στάνλεϊ συντελείται μέσα από γρίφους, παιδικά παιχνίδια και χιουμοριστικές στιχομυθίες. Και αυτό ήταν το στοιχείο που τόνισε ο Πίντερ στην παραγωγή του 1964. Ακόμη και οι δολοφόνοι αντιμετωπίστηκαν ως κωμικοί τύποι. Ο Εβραίος και ο Ιρλανδός σφυρίζουν και τραγουδούν ρομαντικές μπαλάντες. Ακόμα και την πιο απειλητική στιγμή, στη σκηνή της ανάκρισης, ο διάλογος προκαλεί γέλιο. Οι γρήγορες επαναλήψεις φράσεων μέχρι να πουν τη φράση σωστά ήταν μία συνηθισμένη τακτική των κλόουν, οι οποίοι επαναλάμβαναν μια λέξη ή μία φράση πολλές φορές μέχρι να την πουν σωστά, μπερδεύοντας τα λόγια τους ακόμα και στον πιο απλό γρίφο. Ο θεατής παρακολουθεί με ευχαρίστηση μέχρι τη στιγμή που ο Στάνλεϊ σπάει τη σιωπή του με μία κραυγή. Το αποτέλεσμα δεν είναι μόνο να θυμίσει στους θεατές ότι πρόκειται για μία τρομακτική ανάκριση αλλά να τους θυμίσει ότι με την απόλαυση έχουν γίνει και οι ίδιοι οι συνεργοί. Με την αποδοχή μας επιδεικνύουμε έλλειψη ανθρωπιάς που κάνει αυτά τα τρομοκρατικά καθεστώτα δυνατά.

Στο έργο *Βουβός σερβιτόρος*, που έχει χαρακτηριστεί μαύρη κωμωδία, δύο πληρωμένοι δολοφόνοι είναι εγκλωβισμένοι σε ένα υπόγειο περιμένοντας να τους ανατεθεί η επόμενη αποστολή τους. Η μόνη τους επικοινωνία με τον έξω κόσμο, είναι μέσω ενός βουβού σερβιτόρου (αναβατόριο για φαγητά) που τους στέλνει σημειώματα και παραγγελίες. Προσπαθώντας να ικανοποιήσουν αυτές τις παραγγελίες με τα πενιχρά μέσα που διαθέτουν, μοιάζουν περισσότερο με παρωδία gangster παρά με πραγματική απειλή, καθώς βομβαρδίζονται με ολοένα πιο πολύπλοκες παραγγελίες και απαιτήσεις που προσπαθούν να ικανοποιήσουν. Το ζεύγος των πληρωμένων δολοφόνων μοιάζει με κλόουν, σαν το χιουμοριστικό δίδυμο Laurel και Hardy. (Λύνουν και δένουν τα κορδόνια τους, βάζουν και βγάζουν τα παπούτσια τους).

Στον *Επιστάτη* το κωμικό και το τραγικό στοιχείο είναι συνυφασμένα. Εντοπίζουμε αρκετά κωμικά στοιχεία ιδιαίτερα στην αναπαράσταση της ομιλίας ανθρώπων των κατώτερων κοινωνικών τάξεων. Επίσης υπάρχουν πολλά φαρσικά στοιχεία, όπως η σκηνή που τα δύο αδέλφια, ο Μικ και ο Άστον πετούν μεταξύ τους την τσάντα του επιστάτη, θυμίζοντας το διάσημο σκετς των αδερφών Μαρξ, που ήταν από τα διασημότερα γκρουπ της αμερικανικής φαρσοκωμωδίας τη δεκαετία του 1920. Επίσης θυμίζει το κωμικό δίδυμο που χρησιμοποίησε ο Μπέκετ στο έργο του *Περιμένοντας τον Γκοντό*.

Στο έργο του *Η επιστροφή* καυτηριάζει τις οικογενειακές σχέσεις με σατιρικό τρόπο, παρουσιάζοντας όλες τις προσωπικές όπως και τις εμπορικές σχέσεις ως προϊόν συναλλαγής. Φτάνει την κωμωδία στα όρια της μέχρι το σημείο που το κωμικό δεν είναι πια αστείο. Παρωδείται ο θεσμός του γάμου όταν η Ρούθ παζαρεύει τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις της ως πόρνη.

Στο *Πάρτι γενεθλίων*, η ζωή είναι αστεία επειδή είναι αυθαίρετη και βασίζεται σε ψευδαισθήσεις όπως το όνειρο του Στάνλεϊ ότι θα κάνει παγκόσμια περιοδεία σαν πιανίστας (Esslin 1969: 205). Όμως στο σημερινό κόσμο όλα είναι αβέβαια και σχετικά. Δεν υπάρχει σταθερότητα και μας περιβάλλει το άγνωστο και η αβεβαιότητα.

**Μοτίβα**

Στα έργα του υπάρχουν πολλοί άνθρωποι της τέχνης οι οποίοι θυματοποιούνται ή αναγκάζονται να συμμορφωθούν, όπως ο πιανίστας στο *Πάρτυ γενεθλίων*, ο επίδοξος διακοσμητής εσωτερικών χώρων στον *Επιστάτη* και ο ποιητής στη *Νεκρή ζώνη* ή ο συγγραφέας στην *Προδοσία*. Βασικό πρόσωπο είναι ο καλλιτέχνης που υφίσταται την καταπίεση, που συνθλίβεται υπό το βάρος της νομιμοφροσύνης, της γραφειοκρατίας.

**Πηγές έμπνευσης των έργων του**

Οι πηγές έμπνευσης των έργων του είναι προσωπικά του βιώματα από την εποχή που ζούσε σαν περιπλανώμενος ηθοποιός και βοηθός σκηνοθέτη σε περιοδείες στην επαρχία. Τα μίζερα καταλύματα στα οποία ζούσε ως φτωχός ηθοποιός ήταν έμπνευση για το σκηνικό χώρο σε πολλά έργα του. Κάποια φορά σε ένα πάρτι στο Λονδίνο συνάντησε δύο άντρες σε ένα δωμάτιο. Ο ένας από αυτούς ήταν πολύ μικρόσωμος και τάιζε τον άλλο που ήταν ένας μεγαλόσωμος φορτηγατζής. Η εικόνα αυτή δεν μπορούσε να φύγει από το μυαλό του και είπε σε ένα φίλο του ότι θα γράψει ένα θεατρικό έργο για αυτούς τους δύο τύπους. Έτσι έγραψε το πρώτο του έργο το *Δωμάτιο*.

Πηγή έμπνευσης για το *Πάρτι γενεθλίων* υπήρξε μία τυχαία συνάντηση με ένα τύπο σε μια παμπ κατά τη διάρκεια μιας περιοδείας. Ο Πίντερ δεν είχε κάπου να μείνει και αυτός ο άντρας του έκανε λόγο για κάποια πανσιόν εκεί κοντά. Ο Πίντερ δέχτηκε να μείνει στην πανσιόν που ήταν υπερβολικά βρώμικη, σε ένα δωμάτιο σοφίτας επίσης υπερβολικά βρώμικο, το οποίο μοιράστηκε με αυτόν τον μοναχικό άνδρα, ο οποίος ήταν κάποτε πιανίστας που τα είχε παρατήσει και δεν είχε που αλλού να πάει. Η ιδιοκτήτρια της πανσιόν πάντα του αναστάτωνε τα μαλλιά, τον γαργαλούσε και δεν τον άφηνε σε ησυχία, και ο ιδιοκτήτης ήταν ένας μικρόσωμος άντρας. Έτσι δημιουργήθηκαν οι φιγούρες του Stanley, της Μεγκ και του Πητ (Βillington, 2005/2006: 39).

Τα αυτοβιογραφικά στοιχεία στο *Πάρτυ γενεθλίων* είναι ολοφάνερα. Ο Πίντερ μέσω του Stanley αντιτίθεται στις κυρίαρχες θρησκευτικές δυνάμεις του ιουδαϊσμού και του καθολικισμού, που αντιπροσωπεύονται από τους Goldberg και Μακ Καν. Άλλωστε και ο ίδιος είχε απορρίψει την ιουδαϊκή πίστη σε ηλικία 13 ετών (Βillington, 2005/2006: 42). Με τον Goldberg να εκπροσωπεί τον ιουδαϊσμό, τον Μακάν τον καθολικισμό, την Mεγκ την μητρότητα και τον Στάνλεϊ την τέχνη διαφαίνεται η άποψη ότι οι παραδοσιακές αξίες έχουν αποτύχει στο σύγχρονο κόσμο (Βillington, 2005/2006: 41).

Σύμφωνα με τον Mike Βillington, επηρεάζεται από το θέατρο της δεκαετίας του 1950, από θρίλερ και κωμωδίες της εποχής και από το επαρχιακό ρεπερτόριο με τον μανιακό δραπέτη, τις επεμβατικές φιγούρες εξουσίας και τους στερεότυπους χαρακτήρες από την εργατική τάξη (Βillington, 2005/2006: 40). Από πρότυπα χολιγουντιανών ταινιών που προέβαλαν τη λαϊκή κουλτούρα του απόβλητου που κρύβεται από τους μαφιόζους που έχει προδώσει, όπως στην ταινία φιλμ νουάρ *Οι Δολοφόνοι* σε σκηνοθεσία Ρόμπερτ Σιόντμακ, βασισμένη σε ομώνυμο διήγημα του Έρνεστ Χέμινγουεϊ. Επίσης υποστηρίζει την επιρροή από το musichall και συγκεκριμένα από το διάσημο κωμικό ντουέτο του Jimmy Jewel και Ben Warriss για τη δημιουργία των χαρακτήρων του Goldberg και του Macan.

Σύμφωνα με τον Μάρτιν Έσσλιν, το *Πάρτυ γενεθλίων* δείχνει να συγγενεύει με το υπαρξιακό δράμα του Φραντς Κάφκα, τη *Δίκη*, στο οποίο ο ήρωας καταβεβλημένος από ανομολόγητα συναισθήματα ενοχής, στο τέλος μεταφέρεται για εκτέλεση από δύο αγγέλους του θανάτου που είναι μεταμφιεσμένοι σε αξιοσέβαστους κυρίους (Έσσλιν 2005/2006: 53). Υπό αυτή την έννοια, οι ανακριτές του Stanley μεταφορικά πιθανόν να αντιπροσωπεύουν δικές του σκέψεις και ενοχές που αποκαλύπτονται με τις φαινομενικά ασυνάρτητες ερωτήσεις- αστραπή που του θέτουν κατά τη διάρκεια της σουρεαλιστικής ανάκρισης.

Ακόμα, αντλεί στοιχεία από το λαϊκό θέατρο και τους δίνει πολιτική χροιά. Προβάλλει ένα πεισματάρη μονόχνωτο ήρωα που αναγκάζεται να συμβιβαστεί με τις εξωτερικές πιέσεις της κοινωνίας ή αντιπαραβάλλει την ατομική συνείδηση απέναντι στα δόγματα της θρησκείας και του κράτους, όπως η "Αγία Ιωάννα" του Μπερνάρ Σω, ο *Γαλιλαίος* του Μπρεχτ, και *Οι Μάγισσες του Σάλεμ* του Μίλλερ. Στον *Ψυχαγωγό* του Όσμπορν βλέπουμε επίσης να στενεύουν τα περιθώρια γύρω από έναν αποτυχημένο καλλιτέχνη και να τον αναγκάζουν να μεταναστεύσει στην κομφορμιστική κόλαση του Καναδά.

***Πάρτυ Γενεθλίων***

Βασικός πρωταγωνιστής στο *Πάρτυ Γενεθλίων* είναι ο Στάνλεϋ Γουέμπερ, ένας απαθής αντικοινωνικός νέος, άνεργος πιανίστας που διαμένει σε ένα ενοικιαζόμενο δωμάτιο μιας μικρής επαρχιακής πόλης. Ο Στάνλεϋ έχει βρει καταφύγιο στην πανσιόν της Mεγκ, στην οποία δεν υπάρχει κανένας άλλος ένοικος εδώ και χρόνια. Δεν γνωρίζουμε πολλά για το παρελθόν του. Κάποτε έδωσε ρεσιτάλ πιάνου, το οποίο είχε μεγάλη επιτυχία, όμως μετά τον απέκλεισε “το σύστημα” κι έμεινε εκτός δουλειάς επειδή τον σαμποτάρουν τα κυκλώματα.. Ονειρεύεται να κάνει διεθνή καριέρα αλλά το παράδοξο είναι ότι δεν έχει πιάνο.

Ιδιοκτήτες του πανδοχείου είναι η Mεγκ, μια καλοσυνάτη γυναίκα με τον σύζυγό της Πητ. Ο Στάνλεϋ είναι ο μοναδικός ένοικος της πανσιόν μέχρι τη στιγμή που εμφανίζονται δύο νέοι ένοικοι, ο Γκόλντμεργκ και ο Μακ Καν, ο ένας Ιρλανδός και ο άλλος Εβραίος. Ο Στάνλεϋ τρομοκρατείται όταν μαθαίνει για την άφιξη των δύο νέων ενοίκων.

Το ζεύγος των αγνώστων έχουν εχθρικές διαθέσεις απέναντί του για άγνωστους και αδιευκρίνιστους λόγους. Οι μυστηριώδεις ένοικοι πληροφορούνται από την Μεγκ ότι ο Στάνλεϊ έχει τα γενέθλιά του (ενώ ο ίδιος το αρνείται) και του οργανώνουν ένα «πάρτι γενεθλίων» που μοιάζει με χορό θανάτου (Σακελλαρίδου 2005/2006: 62). Η Μεγκ δίνει στον Στάνλεϋ ένα παιδικό ταμπούρλο ως δώρο για τα γενέθλιά του (επειδή δεν έχει πιάνο), το οποίο αυτός χτυπά αρχικά με κανονικό ρυθμό και μετά φρενιασμένα.

Πριν το πάρτι, ο Στάνλεϋ προσπαθεί να το σκάσει αλλά εμποδίζεται με ολοένα και πιο ξεκάθαρες απειλές βίας. Mετά από μια παράλογη εφιαλτική ανάκριση, κατά την οποία τον κατηγορούν μεταξύ άλλων για ασέλγεια, για φόνο της γυναίκας του, για εγκατάλειψη της μητέρας του, για προδοσία της οργάνωσης, προσθέτουν ότι δεν μπορεί να αγαπήσει γιατί είναι νεκρός, του παίρνουν τα γυαλιά και εκείνος τους κλωτσάει στο στομάχι. Τότε έρχεται η Mεγκ ευδιάθετη και στολισμένη για το πάρτι, ανυποψίαστη για όσα συμβαίνουν στην πραγματικότητα.

Στο πάρτι πίνουν, συζητούν, αναπολούν και παίζουν τυφλόμυγα με κλειστά φώτα. Κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού ο Μακ Καν σπάει επίτηδες τα γυαλιά του Στάνλεϋ και σκόπιμα τοποθετεί το τύμπανο στο πάτωμα. Ο Στάνλεϋ σκοντάφτει και με το ένα του πόδι μέσα στο τύμπανο προσπαθεί να στραγγαλίσει την Μεγκ και να βιάσει την νεαρή γειτόνισσα Λούλου, η οποία ουρλιάζει και λιποθυμάει. Επικρατεί σύγχυση. Ο Μακ Καν χάνει το φακό του. Όταν τον ξαναβρίσκει, ο Στάνλεϊ βρίσκεται πάνω από τη Λούλου που είναι ξαπλωμένη πάνω στο τραπέζι με τα πόδια ανοιχτά. Καθώς τον χτυπά το φως, ο Στάνλεϋ αρχίζει να γελάει και υποχωρεί προς την κουζίνα. Ο Γκόλντμεργκ και ο Μακ Καν τον πλησιάζουν καθώς αυτός συνεχίζει να γελάει μανιωδώς όλο και πιο δυνατά.

Στην τρίτη πράξη, η Λούλου κατηγορεί τον Γκόλντμεργκ ότι την αποπλάνησε το προηγούμενο βράδυ.​ Η παράλογη ψυχολογική ανάκριση που ο Γκόλντμεργκ και ο Μακ Καν υπέβαλαν στον Στάνλεϊ, σε συνδυασμό με το "πάρτυ" τον οδηγούν σε νευρικό κλονισμό. Ο Στάνλεϊ σταδιακά χάνει την ικανότητά του για γλωσσική επικοινωνία. ​Το επόμενο πρωί τον οι διώκτες του τον έχουν εξανδραποδίσει, τον παίρνουν και φεύγουν, λέγοντας στον Πητ ότι θα τον πάνε σε ένα γιατρό για να τον φροντίσει. Ο Πητ προσπαθεί να τους εμποδίσει, αλλά δεν τα καταφέρνει. ​

Στο τέλος του έργου ο Στάνλεϊ έχει εντελώς διαφορετική εμφάνιση από την απεριποίητη εικόνα του της Α’ πράξης. Κρατάει ένα καπέλο και τα σπασμένα του γυαλιά, φοράει μαύρο κοστούμι με άσπρο γιακά και κολάρο, είναι καλοξυρισμένος και πολύ ευπαρουσίαστος αλλά ανίκανος να μιλήσει. ​

Η Μεγκ επιστρέφει από τα ψώνια και ρωτά τον Πητ αν ξύπνησε ο Στάνλεϊ αλλά αυτός της αποκρύπτει την αλήθεια. Το έργο τελειώνει με την Μεγκ να αναπολεί το υπέροχο πάρτι...

Όπως το έθεσε ο ίδιος ο Πίντερ σε συνέντευξη του, οι απειλητικές φιγούρες έφταναν στην πόρτα της Ευρώπης “από το πουθενά” συνεχώς για πολλά χρόνια, κάνοντας σαφείς αναφορές στην Γκεστάπο και τον παραλογισμό των ανακρίσεων που υφίσταντο τα θύματα στη χιτλερική Γερμανία. Το έγκλημα των Εβραίων ήταν απλά και μόνο το γεγονός ότι υπήρχαν και “μόλυναν” το κράτος με την παρουσία τους.

Ο Πίντερ σκόπιμα αποφεύγει να κάνει πολιτικές αναφορές στο *Πάρτι γενεθλίων*. Μεταθέτει το επίκεντρο από το θέμα του αντισημιτισμού, κάνοντας έναν από τους ανακριτές Εβραίο, θεωρώντας ότι τα ιστορικά παραδείγματα είναι δευτερεύοντα μπροστά στη νοοτροπία που καθιστά δυνατά τα ολοκληρωτικά καθεστώτα. Προσπαθεί να δείξει ότι η ρίζα της τυραννίας βρίσκεται στις νοοτροπίες και καθημερινές συμπεριφορές. Αυτό δεν ισχύει στα μετέπειτα πολιτικά έργα του, στα οποία η κρατική βία και τρομοκρατία φαίνονται ξεκάθαρα, όπως και οι καταπιεστικοί μηχανισμοί που συνθλίβουν το άτομο.

Στο τέλος του έργου, δίνεται το σύνθημα να αντισταθούμε ενεργά ενάντια στις νεκρές ιδέες και το κληρονομικό βάρος του παρελθόντος. Την ώρα που οι εισβολείς σέρνουν τον Στάνλεϊ έξω από το δωμάτιο, ο Πητ του φωνάζει μία από τις πιο σημαντικές κουβέντες του έργου: ​

«Στάνλεϊ!! Μη σε κουμαντάρουνε αυτοί».

**Ο χώρος στο έργο του Πίντερ σύμφωνα με τη φαινομενολογική ερμηνεία. *Πάρτι γενεθλίων*: Ο τρόπος ένταξης και η σχέση των δραματικών προσώπων με αυτόν, καθώς και η επίδρασή του στις μεταξύ τους [των δραματικών προσώπων] σχέσεις.**

*Αγλαΐα Τζόκα*



«Ό,τι κάνουμε

διορθώνει το χώρο

ανάμεσα στο θάνατο

κι εμένα κι εσένα»

ΧάρολντΠίντερ, «Ποιήματα» (1975)

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα εργασία θα γίνει μια προσέγγιση του έργου του Πίντερ*Πάρτι γενεθλίων* μέσα από τη θεωρία της Φαινομενολογίας, όπως αυτή εκφράστηκε στο έργο του Maurice Merleau-Ponty: *Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Η λειτουργία του δραματικού χώρου αποτελεί το βασικό συνδετικό στοιχείο των έργων του Πίντερ. Αρχής γενομένης από το δίπτυχο των μονόπρακτων *Το δωμάτιο* και *Ένας ασήμαντος πόνος* (1957-9), διαπιστώνουμε την εμμονή του συγγραφέα με το χώρο δράσης των έργων του.

ΤΙ ΣΧΕΣΗ ΕΧΕΙ Ο ΠΙΝΤΕΡ ΜΕ ΤΟ ΡΕΑΛΙΣΜΟ;

Στις αρχές του ρεύματος του Ρεαλισμού αναφέρεται πως έχουμε τη δυνατότητα ν’ αντιληφθούμε την αλήθεια που κατοικεί στα αντικείμενα μέσω των αισθήσεων. Οι πρότερες θεατρικές συμβάσεις δίνουν τη θέση τους στην πιστή απεικόνιση της πραγματικότητας. Τα έργα ενός Ίψεν απεικονίζουν την επίδραση του περιβάλλοντος στα κίνητρα των χαρακτήρων του. Είναι αλήθεια πως διαβάζοντας τις σκηνικές οδηγίες στα έργα του Πίντερ διακρίνουμε τόσες λεπτομέρειες, που θα περιμέναμε πως έχουμε να κάνουμε με έργα ρεαλιστικά.

*«Το παράθυρο ήταν κλειστό,*

*αν είχε ζέστη, και ανοιχτό,*

*αν είχε κρύο.*

*Οι κουρτίνες ήταν ανοιχτές,*

*αν ήταν νύχτα, και κλειστές,*

*αν ήταν µέρα.*

*Γιατί κλειστές; Γιατί ανοιχτές;»*

Την απάντηση δίνει ο ίδιος ο συγγραφέας: *«Ό,τι συµβαίνει στα έργα µου είναι ρεαλιστικό, αλλά αυτό που κάνω δεν είναι ρεαλισµός»*. Η αξία τους είναι σημειολογική. *«Η πραγματικότητα»*, λέει ο Σάββας Πατσαλίδης μελετώντας τον Πίντερ, *«είναι μια κινούμενη άμμος που διαρκώς αλλάζει πρόσωπα και πολύ δύσκολα μπορεί κάποιος να τη φωτογραφήσει»*.

ΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ: ΕΝΑΣ ΑΚΟΜΑ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ

Ο Γάλλος φαινοµενολόγος φιλόσοφος GastonBachelard δείχνει να συμφωνεί με τον Πίντερ λέγοντας πως*«...το σπίτι µας είναι* [...] *το πρώτο µας σύµπαν»*. Ο ίδιος ο συγγραφέας αναλύει: *«Δυο άνθρωποι σ’ ένα δωμάτιο-η εικόνα αυτή των ανθρώπων μέσα σ’ ένα δωμάτιο είναι κάτι που με απασχολεί. Ανοίγει η αυλαία και πάντα το βλέπω σαν ένα πολύ ισχυρό ερώτημα: Τι θα συμβεί σ’ αυτούς τους δύο ανθρώπους μέσ’ το δωμάτιο; Θ’ ανοίξει άραγε η πόρτα, θα μπει κάποιος;»* Και συνεχίζει περιγράφοντας τα απαραίτητα υλικά ενός προλογοτεχνικού θεάτρου: *«μια σκηνή, δυο άνθρωποι, μια πόρτα»* (Έσσλιν 1996: 294) Τα δωμάτια που κινούνται οι ήρωες του Άγγλου δραματουργού περιγράφονται λεπτομερώς, ο χώρος χρίζεται απνευστί πρωταγωνιστής διαθέτοντας ισχυρή προσωπικότητα και χαρακτήρα. Πρόκειται για τόπο που αναλόγως με τη διάδρασή του με τα δραματικά πρόσωπα ενεργεί ανάλογα, νιώθει την παρουσία τους. Η συμπεριφορά των ηρώων αλλά και η έκβαση του δραματικού μύθου είναι σε αλληλεπίδραση με το χώρο. Είναι εκεί όπου αναζητούν την ταυτότητά τους.

Η ‘Ελση Σακελλαρίδου λέει πως ο χώρος αυθαιρετεί στα έργα του Πίντερ, κάνοντας να εισβάλλει μια “χωροταξία του φαντασιακού”. Θυμίζει τον Μπέκετ, του οποίου ήταν μεγάλος θαυμαστής, στα έργα του *Περιμένοντας τον Γκοντό* και το *Τέλος του παιχνιδιού.* Στα φιλοσοφικά ζητήματα που θέτει ο Μπέκετ αναλαμβάνει ο Πίντερ να δώσει σκηνική διάσταση. Οι ήρωες αναμετρούνται με το χώρο σαν να ήταν ένας άλλος δραματικός χαρακτήρας.

Όταν στήνει τη σκηνή σ’ έναν άδειο χώρο είναι για να τη ντύσει με χάος ή με απουσία νοήματος. Δεν είναι ο χώρος καταφύγιο για να λουφάξει ο Πιντερικός ήρωας, καθώς ετούτος γειτνιάζει με υπόγεια ή κήπους, τόπους σκοτεινούς αλλά και μυστήριους. Νιώθουν ανασφάλεια με την είσοδο ενός προσώπου στο δωμάτιό τους όπου τα έπιπλα είναι παλιοί γνώριμοι. Αντιδρούν απρόβλεπτα με την υποψία της απειλής. Τι φοβούνται οι ήρωες του Πίντερ; Την απάντηση θα δώσει ξανά ο ίδιος: *«Είναι φανερό πως φοβούνται αυτό που είναι έξω από το δωμάτιο. Έξω από το δωμάτιο υπάρχει ένας κόσμος που τους επηρεάζει και τους προκαλεί φόβο. Είμαι σίγουρος πως το φόβο αυτό τον αισθανόμαστε όλοι, τόσο εσείς όσο κι εγώ»* (Έσσλιν 1996: 294).

Οι φαντασιώσεις των ηρώων εμπνέονται από το κενό και το έρεβος. Ο κόσμος τους είναι γεμάτος θραύσματα και έλλειψη λογικής. Αντιμετωπίζουν με καχυποψία τους ανθρώπους για να θεωρήσουν σπουδαίο ένα αντικείμενο σαν το μαχαίρι στη *Συλλογή* αλλά και ένα κομμάτι τυρί στην *Επιστροφή.* Η ύπαρξη των αντικειμένων προσδίδει στη χωρίς νόημα ζωή τους μια κάποια σταθερότητα.

*«-Για ποιο λόγο όµως δίνονται µάχες επικράτησης –ή και επιβίωσης– µέσα σε*

*κλειστούς χώρους µεταξύ διεκδικούντων ιδιοκτητών;*

*-Γιατί δεν µπορούν µέσα σε ένα χώρο να υπάρχουν περισσότεροι του ενός ιδιοκτήτες;*

*-Αλλά και πάλι, µε ποιο τρόπο επιτρέπει ή έστω αναγνωρίζει κάποιος το δικαίωµα σε κάποιον άλλο να είναι ιδιοκτήτης»;* (Τσαμούρη 2009: 16)

Ξεκινώντας από μια φράση του ίδιου του δημιουργού *«Έχω πλήρη συνείδηση του τι συµβαίνει στον κόσµο. Σε καµµία περίπτωση δεν είµαι τυφλός ή κουφός στον κόσµο που µε περιτριγυρίζει»* (*Conversations*) η Τσαμούρη ερευνά τους λόγους για τους οποίους το καθεστώς του χώρου δράσης των έργων του Πίντερ*«είναι ρευστό και ανακυκλώσιμο»*. Η φιλοσοφική σκέψη του M.Merleau-Ponty θα απαντήσει στα ερωτήματά της.

ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ-MERLEAU-PONTY

Το φιλοσοφικό κίνημα της Φαινομενολογίας ξεκινά από το Γερμανό στοχαστή E. Husserlο οποίος μίλησε για την αντίληψη των πραγμάτων μέσω των αισθήσεων. Οι Γάλλοι φιλόσοφοι M.Merleau-Ponty και J.P.Sartre, αλλά και ο Γερμανός M.Heidegger θα αναπτύξουν τις σκέψεις τους που έθεσαν τις βάσεις του Υπαρξισμού στις δύο αυτές χώρες.

Στο βιβλίο του *Η Φαινομενολογία της Αντίληψης* ο MauriceMerleau-Ponty*,* αναπτύσσει τη θεωρία του. Η Φαινομενολογία εστιάζει στον τρόπο προσέγγισης του φυσικού κόσμου, του χώρου και του χρόνου από το άτομο. Η προσωπική εμπειρία διαμορφώνει την ατομική συνείδηση *«µέσω της οποίας δημιουργείται ένας κόσμος γύρω µου και αρχίζει να υπάρχει για εμένα»* (Merleau-Ponty 2016: 9). Πρόκειται για μια καθαρά εσωτερική διεργασία, αόρατη από τους άλλους που διαχωρίζει τον καθένα από τον κόσμο και τα πράγματα. Κάθε Υποκείμενο-Εγώ αναγνωρίζει τον εαυτό του ως Συνείδηση και τον υπόλοιπο κόσμο ως Αντικείμενα-Άλλους. Η συνείδηση λοιπόν, αντιλαμβάνεται τους Άλλους ως Αντικείμενα στο χώρο.[[3]](#footnote-3)

Εντούτοις, εφόσον αναγνωρίζει στον εαυτό του ως Συνείδηση, υποχρεώνεται να αναγνωρίσει και στους άλλους την ταυτότητά τους ως Υποκειμένων (Δι-υποκειμενικότητα). Σε περίπτωση, όμως, που δεν τους αναγνωρίζει αυτήν την ιδιότητα, φτάνουμε στην *Αντικειμενοποιήση* του ενός ατόμου από το άλλο. Η αντίληψη του κόσμου γίνεται για τον Ponty μέσω του σώματός μας, της *«σάρκας»* μας, η οποία αποτελεί ένα στοιχείο του *«είναι»*, της ύπαρξής μας.

Ο Merleau-Ponty αναφέρεται στη *«χιασματική δομή»* της σάρκας. Το χίασμα είναι μια ανταλλαγή μεταξύ του σώματος και του κόσμου, του αισθητήριου σώματος με τα αισθητά πράγματα, τα οποία διασταυρώνονται εναλλάξ με σκοπό να επικοινωνήσουν. Όταν ο Ponty μιλάει για τις ιδιότητες ενός σώματος, (ορών και ορατό), τη δυνατότητα δηλαδή να είναι ετούτο ταυτόχρονα Υποκείμενο και Αντικείμενο, μιλάει για ένα δίπολο αντιστρέψιμο ανά πάσα στιγμή (Βισκαδουράκης 2017: 51).

ΠΙΝΤΕΡ ΚΑΙ ΠΟΝΤΥ

Στα έργα του Πίντερ διακρίνουμε τον αγώνα επικράτησης μεταξύ του Εγώ και των Άλλων. Οι ανταγωνιστές μέσα από τη μάχη τους παίρνουν κυκλικά και εναλλάξ ρόλους Υποκειμένου-Νικητή και Αντικειμένου-Ηττημένου με τα σκηνικά αντικείμενα να συμμετέχουν ισάξια σ’ αυτήν. Σίγουρα μελετώντας ένα έργο του Άγγλου συγγραφέα δε θα νιώσει κανείς πως προσφέρεται για εύληπτη ανάγνωση.

Το εσωτερικό με το εξωτερικό της δράσης δε διαχωρίζονται με κάποια συνοριακή γραμμή. Αντίθετα, το ένα διεισδύει στο άλλο, τα όρια είναι εκεί για να καταπατηθούν. Η ταυτότητα συνδιαλέγεται με τη διαφορά. Η υλικότητα της ανθρώπινης παρουσίας προκαλεί, κατά την Έλση Σακελλαρίδου, διαδραστικά παίγνια και συνεχείς ανταγωνισμούς. Για να το πετύχει αυτό, ο Πίντερ χρησιμοποιεί μια γλώσσα που σε κάνει να στραφείς και στα αντικείμενα για να διακρίνεις κλειδιά, να καταλάβεις τα βαθύτερα νοήματα του κειμένου.

ΠΑΡΤΙ ΓΕΝΕΘΛΙΩΝ

*Ήμουν σε περιοδεία µε ένα θίασο που λεγόταν Horse [...] Ήταν µια απαίσια εβδομάδα, επειδή [ήμουν] στο Eastbourne και πέραν του γεγονότος ότι έβρεχε συνέχεια [...] βρήκα ένα δωμάτιο το οποίο έπρεπε να μοιράζομαι µε έναν άνδρα ο οποίος έμενε σε κάτι σαν σοφίτα και κοιμόταν σε ένα κρεβάτι που από πάνω είχε έναν καναπέ. Ο καναπές ήταν αναποδογυρισμένος, σχεδόν έφτανε στο ταβάνι και εγώ ήμουν κάτω από τον καναπέ και αυτός ήταν στο άλλο κρεβάτι [...] η σπιτονοικοκυρά [ήταν] απαίσια και όλα ήταν απίστευτα βρόμικα. Και στο τέλος της εβδομάδας είπα στο φιλαράκο, που αποδείχθηκε ότι έπαιζε πιάνο στο Μώλο: ‘Γιατί μένεις εδώ;’ Και αυτός µου απάντησε ‘∆εν έχω πουθενά αλλού να πάω. Έφυγα έχοντας αυτή τη φράση στ’ αυτιά µου. Μετά από ένα χρόνο περίπου, άρχισα να γράφω το Πάρτι Γενεθλίων...’*.(Πίντερ 1969: 55)

ΥΠΟΘΕΣΗ

Στην άθλια παραθαλάσσια πανσιόν που διευθύνει μια ηλικιωμένη, ανοικοκύρευτη γυναίκα, η Μεγκ με το σιωπηλό άντρα της, Πητ, καταφεύγει ένας άνδρας με άγνωστο παρελθόν, ο Στάνλεϊ. Η πόρτα ανοίγει. Μπαίνουν δύο επισκέπτες που θα φέρουν την ανατροπή του χώρου, ο Γκόλντμπερκ κι ο Μακ Καν. Οι τελευταίοι κυνηγούν τον Στάνλεϊ. Του οργανώνουν ένα πάρτι γενεθλίων ή μια τρομακτική πλύση εγκεφάλου; Η Μεγκ παρευρίσκεται, σαν ηρωίδα τραγι-κωμωδίας, η γειτόνισσα Λούλου-η καλεσμένη του πάρτι- συμμετέχει κι αυτή στη «γιορτή» κι όλοι μαζί επιδίδονται σ’ ένα παιχνίδι τυφλόμυγας. Οι επισκέπτες σπάνε τα γυαλιά του Στάνλεϊ, ο οποίος -στην προσπάθειά του να μετατραπεί από θύμα σε θύτη- αποπειράται να βιάσει τη Λούλου και να στραγγαλίσει τη Μεγκ. Στο τέλος, οι δυο εισβολείς παίρνουν μαζί τους τον Στάνλεϊ με τα γυαλιά σπασμένα, το βλέμμα κενό και φορώντας επίσημο μαύρο κοστούμι. Την επόμενη μέρα όλα έχουν περάσει: η Μεγκ αναπολεί το υπέροχο πάρτι.

ΤΑ ΣΚΗΝΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΣΤΟ ΠΑΡΤΙ ΓΕΝΕΘΛΙΩΝ

Σημαντικός είναι ο ρόλος των σκηνικών αντικειμένων στα έργα του δραματουργού. Τα επιλέγει με βάση το λειτουργικό τους ρόλο στον αγώνα μεταξύ των δραματικών προσώπων. Κάποιοι κριτικοί αδυνατώντας να κατανοήσουν αυτή του την εμμονή θα χαρακτηρίσουν τον Πίντερ προβληματικό δραματουργό. Το ιδιαίτερο στυλ γραφής του θα υπογραμμίσει ο όρος *Pinteresque (Αηδονοπούλου, 2013:22)*

Ας πάρουμε για παράδειγμα την πόρτα, σύνορο ανάμεσα στον εξωτερικό και στον εσωτερικό χώρο. Εκείνος ο οποίος έχει τη δυνατότητα να ανοίγει και να κλείνει την πόρτα έχει τον έλεγχό της, άρα αποτελεί Υποκείμενο. Μέσα στο χώρο του νιώθει θαλπωρή και προστασία. Οι ρόλοι εντούτοις, δεν είναι σαφείς. Όπως λέει ο Σάββας Πατσαλίδης ούτε οι ήρωες, αλλά ούτε και οι θεατές νιώθουν εύκολα *«σαν στο σπίτι τους»(*<http://savaspatsalidis.blogspot.com/>). Εύκολα ανατρέπονται οι ισορροπίες και το Υποκείμενο γίνεται αντικείμενο και τούμπαλιν. Ο χώρος αλλάζει ανάλογα με το χαρακτήρα του εκάστοτε ένοικου, συμφωνεί με τις ανάγκες του, καθρεφτίζει την προσωπικότητά του. Ένα καθαρό παιχνίδι κυριαρχίας. Ο χώρος είναι το πρόσχημα, όταν οι μάχες μαίνονται έξω απ’ αυτόν. Ο ιδιοκτήτης είναι ένα ενεργό Υποκείμενο: λαμβάνει αποφάσεις που αφορούν στο χώρο, πώς θα γίνει η διαρρύθμισή του, τι έπιπλα θα έχει.

*«ΔΙΑΤΑΓΗ (12 Σεπτεμβρίου, 1996)*

*ΕΙΣΑΙ ΕΤΟΜΟΣ ΝΑ ΔΙΑΤΑΞΕΙΣ;!!*

*Να στριμώξεις ένα ζητιάνο σε σκοτεινό δωμάτιο*

*Να βολέψεις κάποιον τραπεζίτη σε μια ζεστή μήτρα*

*Να παγιδέψεις ένα νήπιο σε παγωμένο σπίτι*

*Να φυλάξεις κάποιο στρατιώτη σε δηλητηριασμένο τάφο».*

Μέχρι την επόμενη ανατροπή... Ο Πίντερ δεν ονομάζει τον νόμιμο κάτοχό του, ακυρώνει κάθε βεβαιότητα. Στα έργα του τα δωμάτια αλλάζουν διαρρύθμιση και ιδιοκτήτη πολλές φορές. Η χρήση των δωματίων είναι ιδιαίτερη στα έργα του Πίντερ: ενώ αρχικά δίνουν την ψευδαίσθηση της ασφάλειας των δραματικών χαρακτήρων μέσα σ’ αυτά, στη συνέχεια προκαλούν διαθέσεις κυριαρχίας στα άλλα πρόσωπα, καταλήγοντας πνιγηρά και κλειστοφοβικά.

*«ΜΗΝ ΚΟΙΤΑΣ (1995)*

*O κόσμος τα φώτα του ετοιμάζεται να σβήσει*

*και στου σκοταδιού του το πηγάδι να μας μαντρώσει*

*εκείνο το μαύρο και χοντρό κι αποπνικτικό χώρο*

*όπου θα σκοτώσουμε ή θα πεθάνουμε ή θα χορέψουμε ή θα κλάψουμε*

*ή θα φωνάξουμε ή θα κλαψουρίσουμε ή θα τσιρίξουμε σαν ποντίκια*

*για να διαπραγματευτούμε ξανά την αρχική τιμή μας”*.

Είναι γεγονός πως τα αντικείμενα εμφανίζουν σημάδια αυτονομίας σε σχέση με τα υποκείμενα. Τα καθίσματα έχουν ξεχωριστή εννοιολογική σημασία. Ο χαρακτήρας που βρίσκεται καθιστός δεν έχει τον έλεγχο του χώρου, σε αντίθεση με εκείνον που στέκεται όρθιος και βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση.

Ο χώρος στο *Πάρτι Γενεθλίων* μοιάζει με λαβύρινθο, εμποδίζει το Στάνλεϊ να κινηθεί. Στο παιχνίδι της **τυφλόμυγας**, μόλις του δένουν τα μάτια σκοντάφτει σε μια πεσμένη καρέκλα, το πουλόβερ του πιάνεται στο διακόπτη του φωτός, όπως θα δούμε και στην ομώνυμη ταινία. Τα έπιπλα – αντικείμενα είναι ανυπέρβλητα εμπόδια για τα σώματα που έχουν καταστεί με τη σειρά τους αντικείμενα. Εξάλλου, ο Merleau - Ponty είχε πει πως «το άτομο γεννιέται ως όραση και γνώση». Πριν την έλευση των «επισκεπτών», ο χώρος της πανσιόν –ακόμα και μέσα στην αθλιότητά του-προσέφερε ένα είδος φωλιάς στο Στάνλεϊ. Στη συνέχεια θα τρέμει ακόμα και τους τοίχους.

Όταν φθάνει η Λούλου, κρατάει ένα πακέτο με το δώρο γενεθλίων του Στάνλεϊ. Πρόκειται για ένα **παιδικό τύμπανο**. Ο ήρωας είχε αναφέρει κάποια στιγμή την ιδιότητά του: ήταν πιανίστας. Εφόσον στο σπίτι δεν υπάρχει πιάνο, μπορεί να το αντικαταστήσει με το τύμπανο. Ο Στάνλεϊ παγώνει, αλλά στη συνέχεια, σαν μικρό παιδί το κρεμάει στο λαιμό του και αρχίζει να παίζει. Το βλέμμα της Μεγκ τον καθιστά μικρό, φασαριόζικο παιδί. Αποδεχόμενος το δώρο γίνεται αντικείμενο στα μάτια της σπιτονοικοκυράς του. Αντιδρά παίζοντας σπασμωδικά. Η αντικειμενοποίησή του ολοκληρώνεται όταν οι εισβολείς του σπάνε τα γυαλιά. Το ίδιο είχε συμβεί και στον ήρωα της *Δίκης* του Κάφκα, Τζόσεφ Κ όταν του αφαίρεσαν τα ρούχα του. Η ειρωνεία ακολουθεί:

*«ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Τι µπορείς να δεις χωρίς τα* ***γυαλιά*** *σου;*

*ΣΤΑΝΛΕΪ: Τα πάντα.*

*ΓΚΟΛΝΤΜΜΠΕΡΓΚ: (προς τον ΜΑΚΚΑΝ). Βγάλ’ του τα γυαλιά.*

*ΜΑΚ ΚΑΝ και ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Μεταξύ µας Σταν, πάει καιρός που χρειαζόσουν ένα καινούριο ζευγάρι γυαλιά.*

*ΜΑΚΚΑΝ: ∆ε βλέπεις καθαρά.*

*ΓΚΟΛΝΤΜΠΕΡΓΚ: Είναι αλήθεια. Έβλεπες θολά για χρόνια.*

*ΜΑΚΚΑΝ: Τώρα βλέπεις πιο θολά από ποτέ»*.

Τόσο ο ήρωας του Κάφκα, όσο και του Πίντερ απαλλάσσονται από την ταυτότητά τους ως εμπειρικά όντα, σταματούν να παίρνουν αποφάσεις για τη ζωή τους και αποδέχονται τη μοίρα τους. Προηγουμένως, οι δυο άνδρες είχαν ορίσει και τη φυσική του υπόσταση. Για να το πετύχουν, πρόβαλαν τη δική τους ευρωστία λέγοντας για παράδειγμα:

*«∆εν έχασα ποτέ ούτε ένα* ***δόντι****. Από τη µέρα που γεννήθηκα. ∆εν άλλαξε τίποτα. (Σηκώνεται). Γι’ αυτό έφτασα στη θέση που βρίσκομαι, Μακ Καν. Επειδή ήμουν πάντα περδίκι»*.

Καταφέρνουν να κάνουν τον Στάνλεϊ να φοβηθεί, στοχεύοντας παράλληλα σε μυαλό και σώμα του θύματός τους:

*«ΣΤΑΝΛΕΙ: (πλησιάζοντας) Έρχονται σήμερα. Έρχονται µε ένα φορτηγάκι.*

*ΜΕΓΚ: Ποιοι;*

*ΣΤΑΝΛΕΪ: Και ξέρεις τι έχουν μέσα στο φορτηγάκι;*

*ΜΕΓΚ: Τί;*

*ΣΤΑΝΛΕΪ: Έχουν ένα* ***καροτσάκι*** *μέσα σε αυτό το φορτηγάκι.*

*ΜΕΓΚ: (χωρίς ανάσα) ∆εν έχουν.*

*ΣΤΑΝΛΕΪ: Ναι, έχουν.*

*ΜΕΓΚ: Είσαι ψεύτης.*

*ΣΤΑΝΛΕΪ: (προχωρώντας προς το μέρος της) Ένα μεγάλο καροτσάκι. Και όταν σταματήσει το φορτηγάκι, θα το βγάλουν έξω και θα το σπρώξουν προς το δρομάκι του κήπου και µετά θα χτυπήσουν τη μπροστινή πόρτα.*

*ΜΕΓΚ: Όχι, δε θα το κάνουν.*

*ΣΤΑΝΛΕΪ: Ψάχνουν για κάποιον.*

*ΜΕΓΚ: ∆ε ψάχνουν.*

*ΣΤΑΝΛΕΪ: Ψάχνουν για κάποιον. Κάποιο συγκεκριμένο άτομο.*

*ΜΕΓΚ: (βραχνά) Όχι, δε ψάχνουν.*

*ΣΤΑΝΛΕΪ: Θες να σου πω για ποιον ψάχνουν;*

*ΜΕΓΚ: Όχι!*

*ΣΤΑΝΛΕΪ: ∆ε θέλεις να σου πω;*

*ΜΕΓΚ: Είσαι ψεύτης!»*

Ο ήρωας του Πίντερ δε φοβάται τους δυο άντρες τόσο, όσο φοβάται να τον φορτώσουν σ’ ένα καροτσάκι. Στα καροτσάκια φορτώνονται τα άχρηστα αντικείμενα. Μέσα εκεί δε θα ορίζει το σώμα του, τη θέση του ως ανθρώπινου υποκειμένου που καταλαμβάνει ένα συγκεκριμένο χώρο που τον ορίζει ο ίδιος. Στο εξής θα ορίζεται. Για να τον καταστήσουν αντικείμενο, οι Γκόλντμπερκ και Μακ Καν χρησιμοποιούν σωματική βία. Στις άτσαλες προσπάθειές του να ξεφύγει από την έννοια του αντικειμένου, χρησιμοποιεί και ο ίδιος τόσο σωματική όσο και λεκτική βία, απέναντι σε εκείνους, αλλά και απέναντι στα εύκολα θύματα, τις γυναίκες. Ο δραματικός χώρος στα έργα του Πίντερ είναι κατά τον Μάρτιν Έσσλιν *«μια κατοικημένη πληγή.»* Από τη στιγμή που θα χτυπήσει η πόρτα για να μπει ο Άλλος, ο ένοικος του δωματίου θα αντιδράσει συγκεκριμένα. Δεν χρειάζονται λόγια για ν’ αντιληφθούμε πως από εκείνη τη στιγμή τίποτα δε θα είναι όπως πριν. Έχει αρχίσει η διάδραση των χαρακτήρων με το χώρο.

Ο Σάββας Πατσαλίδης δίνει τη δική του ερμηνεία:

*Ο δραματικός κόσμος δεν υπακούει στους δικούς μας νόμους, γιατί στον δικό του κόσμο τίποτε άλλο δεν είναι δυνατό παρά μόνο εκείνο που ανήκει στον κόσμο του, στη σφαίρα δράσης, επιρροής και λειτουργίας του. Κανένας άλλος δεν ζει εκεί μέσα ούτε πρόκειται να ζήσει. Κανένας άλλος (διαφορετικός, καινούριος κ.λπ) χώρος δεν πρόκειται να μας αποκαλυφθεί. Κανένας άλλος χαρακτήρας δεν πρόκειται να εμφανιστεί. Ούτε εναλλακτικές λύσεις θα προσφερθούν. Τα πράγματα είναι δεδομένα, άρα αναλλοίωτα. Ο κόσμος του έργου.*

Οι χώροι στα έργα του Πίντερ μοιάζουν με τα έργα του: ενώ μοιάζεις να κυριαρχείς σ’ αυτούς, καταλαβαίνεις πως τίποτα δεν είναι βατό και δεδομένο.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο Πητ, την ώρα που οι Γκόλντμπερκ και Μακ Καν παίρνουν τον Στάνλεϊ, αρθρώνει μια από τις πιο σημαντικές κουβέντες που έχει γράψει ο Πίντερ, σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του συγγραφέα: *«Στάνλεϊ, μη σε κουμαντάρουν αυτοί!»*(Πίντερ 1979: 63). Με λίγα λόγια, έστω και την τελευταία στιγμή υπενθυμίζει στον άβουλο και καταρρακωμένο πια Στάνλεϊ, να κρατηθεί, να μην τον καταστήσει κανείς αντικείμενο. Όλη η φιλοσοφία του Merleau- Ponty και της Φαινομενολογίας της Αντίληψης σε μια φράση διά στόματος Πίντερ.

**Ο πολιτικός Pinter και η πολιτική ερμηνεία του έργου του**

Κυριακή Πασαγιαννίδη

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

Το μεταπολεμικό θέατρο ήταν μια αντίδραση στις πολλές κρίσεις που ήρθε αντιμέτωπη η ανθρωπότητα από τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα. Οι δυο Παγκόσμιοι Πόλεμοι κατακερμάτισαν τον ουμανισμό και ο κόσμος μετατράπηκε σε πραγματική δυστοπία. Η δημιουργία ενός ονειρικού κόσμου φάνταζε μακρινή και οι τέχνες παρουσίαζαν τον σύγχρονο άνθρωπο ως ένα χαμένο, αποξενωμένο και απελπισμένο πλάσμα σε μια κατεστραμμένη κοινωνία. Ο Βρετανός δραματουργός Harold Pinter αποτελεί αξιοσημείωτο παράδειγμα συγγραφέως της μεταπολεμικής γενιάς. Τα κείμενα του περιστρέφονται γύρω απο ζωτικά ζητήματα που απασχολούσαν την ανθρωπότητα.

Ο Harold Pinter γεννήθηκε το 1930 στο Hackey, μια εργατική γειτονιά του ανατολικού Λονδίνου που κατοικούσαν αρκετοί Εβραίοι, ήρθε αντιμέτωπος με τον αντισημιτισμό της εποχής και τα παιδικά του χρονιά στιγματίστηκαν απο τον Β’ Παγκόσμιο πόλεμο. Οι μνήμες της παιδικής του ηλικίας σε συνδυασμό με το έντονο ακτιβιστικό και κοινωνικό ταπεραμέντο του έχουν καθοριστικό ρόλο στο σύνολο των έργων του. Η εβραϊκή καταγωγή του αποτελεί σημαντικό παράγοντα της ενεργού πολιτικής του ζωής. Ο δημιουργός περιφρόνησε επίσημα την πολιτική του Ψυχρού Πολέμου με την άρνηση του να στρατευθεί. Καταδίκασε σθεναρά την εξωτερική πολιτική των Η.Π.Α. και της Βρετανίας, ενώ παράλληλα τάχθηκε κατά της πρωθυπουργού Margaret Thatcher και του συντηρητισμού. Το 1985 επισκέφθηκε μαζί με τον Arthur Miller την Τουρκία ως αντιπρόσωπος της οργάνωσης συγγραφέων PEN εκεί ήρθε σε επαφή με θύματα πολιτικής καταπίεσης και Κούρδους. Οι έντονα ακτιβιστικές του πεποιθήσεις είχαν ως αποτέλεσμα την εκδίωξη του από την χώρα. Η κατάσταση που βίωσε θα οδηγήσει τον Pinter σε μια αμιγώς πολιτική περίοδο με αφετηρία το έργο του Βουνίσια Γλώσσα. Όταν, τον Μάρτιο του 2003, οι ΗΠΑ εξαπέλυσαν τον βομβαρδισμό της Ιράκ, ο Pinter αντιτάχθηκε έντονα και αποκάλεσε τον George Βush Jr. Μαζικό δολοφόνο, ενώ χαρακτήρισε τον Tony Blur «απατεώνα ηλίθιο».

Εν έτει 2005 επισφραγίζεται η διεθνής αναγνώριση του όταν τιμάται απο την Σουηδική Ακαδημία με το Νόμπελ Λογοτεχνίας. Στην ομιλία του στη τελετή απονομής Νόμπελ έκανε ένα δριμύ κατηγορώ προς την πολιτική των Η.Π.Α. και της συμμαχικής Βρετανία για τον πόλεμο στο Ιράκ. Χαρακτηριστικά είπε

*Οι ΗΠΑ δεν ενδιαφέρονται πλέον για συγκρούσεις χαμηλής έντασης. Δεν βρίσκουν κανένα λόγο γιατί να είναι επιφυλακτικές ή ακόμα και να δρουν παρασκηνιακά. Ανοίγουν τα χαρτιά τους στο τραπέζι, χωρίς να φοβούνται ή να έχουν τη διάθεση να κάνουν παραχωρήσεις. Δεν τους καίγεται καρφί για τον ΟΗΕ, το διεθνές δίκαιο ή την κριτική των διαφωνούντων, την οποία αντιμετωπίζουν ως ασήμαντη. Έχουν δεμένο στο λουρί τους το κλαψιάρικο μικρό αρνάκι τους, την αξιολύπητη και νωθρή Μεγάλη Βρετανία.* (Pinter, 2005: <https://uni-arts.com/nobel-lecture-harold-pinter/>).

Όπως αντιλαμβάνεται κάποιος διαβάζοντας τις συνεντεύξεις του Pinter η πολιτική κριτική κατέχει μείζονα σημασία στο έργο του. Το *Πάρτι Γενεθλίων* που θα μας απασχολήσει στην παρούσα έρευνα αν και ανήκει στην πρώτη συγγραφική του περίοδο και έχει χαρακτηριστεί από τους κριτικούς ως η «Κωμωδία της απειλής» και από τον Martin Eslin ως παράδειγμα του *Θεάτρου του Παραλόγου* ενέχει στοιχεία πολιτικής κριτικής. Στόχος της έρευνας μας είναι να παρουσιάσει την πολιτική ερμηνεία του έργου. Στο πρώτο κεφάλαιο θα μιλήσουμε για την πλοκή του έργου και την πολιτική μεταφορά του Β’ παγκόσμιου πολέμου. Τέλος στο δεύτερο κεφάλαιο θα εξετάσουμε το έργο ως ένα παιχνίδι εξουσίας μεταξύ των πρωταγωνιστών ενώ θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε το βασανιστήριο της ανάκρισης και την βιαιότητα της εξουσίας που το διακρίνει.

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο**

**Το Πάρτι Γενεθλίων**

Το *Πάρτι Γενεθλίων* (1957) είναι το πρώτο τρίπρακτο έργο του Pinter. Κύρια χαρακτηριστικά του έργου είναι η ρευστότητα και η ασάφεια της ταυτότητας και ο παραλογισμός των διάλογων μεταξύ των πρωταγωνιστών. Ο Pinter κινήθηκε ανάμεσα στον Beckett και τον Ionesco δημιουργώντας έναν δικό του τρόπο γραφής, με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και ισχυρή πολιτική και κοινωνική κριτική, ο οποίος περιγράφεται με τον όρο «pinteresque». Ο δημιουργός μέσα από τα έργα του αναφέρεται σε θεμελιώδεις ανησυχίες που επηρεάζουν σχεδόν κάθε πτυχή της ζωής μας. Εύλογα θα μπορούσε κάνεις να υποστηρίξει ότι για τον συγγραφέα όλα περιστρέφονται γύρω από την ιστορία, την ψυχολογία, την πολιτική και την κοινωνία. Το *Πάρτι Γενεθλίων* έχει ουσιαστικά μια μεταμοντέρνα βάση οπού θίγονται φυλετικά, υπαρξιακά και κοινωνικά ζητήματα μέσα στην σφαίρα του θεάτρου του παραλόγου.

Το πρώτο τρίπρακτο έργο του Pinter *Πάρτι Γενεθλίων* έχει μια σχετικά απλή πλοκή. Κύριος ήρωας του έργου είναι ο Stanley Webber, άνεργος πιανίστας, ο οποίος ζει στην πανσιόν των Petey και Meg. Οι Goldberg και McCan επισκέπτονται την πανσιόν και ο πρωταγωνιστής ταράζεται. Οι τρεις τους μοιράζονται ένα κοινό παρελθόν και οι δυο ξένοι ανακρίνουν τον Stanley μέχρι να σπάσει. Ο ήρωας χάνει την ικανότητα του να μιλήσει και περιορίζεται σε άναρθρες κραυγές. Στην τελευταία σκηνή οι δυο τους οδηγούν τον πλέον ανήμπορο και άλαλο Stanley έξω από το σπίτι ισχυριζόμενοι ότι ο μόνος που μπορεί να τον βοηθήσει είναι o Monty.

**Το έργο ως πολιτική μεταφορά**

Στο *Πάρτι Γενεθλίων* παρουσιάζεται ένας αγώνας εξουσίας μεταξύ του Stanley και των αντίπαλων του. Όπως αναφέρει και ο Esslin το έργο εμπεριέχει έναν σαφή υπαινιγμό για το Ολοκαύτωμα. Η εβραϊκή και ιρλανδική καταγωγή των Goldberg και McCan δεν αποτελεί μια τυχαία επιλογή, αφού «αντιπροσωπεύουν όχι μόνο τις πιο κυρίαρχες θρησκείες της Δύσης, αλλά και τις δυο πιο κυνηγημένες φυλές της» (Billington, 1996: 42). Ο συγγραφέας κάνει μια έμμεση αναφορά στις πολεμικές συγκρούσεις του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου καταγγέλλοντας τόσο την ιμπεριαλιστική πολιτική όσο και το άδικο κυνηγητό κατά του εβραϊκού πληθυσμού. Η άφιξη των Gol1dberg και McCan θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τη άφιξη των SS στα σπίτια των Εβραίων, γεγονός που «αντηχεί σε όλη την Ευρωπαϊκή Ιστορία κατά την διάρκεια του 20ου αιώνα»(Billington, 1996: 80). Ο Stanley όπως και ο εβραϊκός πληθυσμός βασανίζεται από τους διώκτες του και αναγκάζεται να αποδεκτή την μοίρα του, χωρίς καμία ελπίδα για το μέλλον.

Η άφιξη των Goldberg και του McCan προοικονομείται στο κείμενο. Ο Petey αναφέρει ότι δυο άνδρες στην παράλια ρωτούσαν για το μέρος. Ο πρωταγωνιστής ταράζεται μόνο στο άκουσμα της άφιξης τους, προσπαθεί να πείσει την Meg και τον εαυτό του ότι δεν θα έρθουν, το χτύπημα της πόρτας όμως ανακοινώνει την είσοδο τους και η «αποσύνθεση» του χαρακτήρα ξεκινά. Η άρνηση του ηρώα να αποδεχθεί τον ερχομό των δυο αντίπαλων του έχει την ίδια χροιά με αυτό που αντιλήφθηκαν οι Εβραίοι όταν ανακάλυψαν ότι οι ιστορίες των διωγμών και των στρατοπέδων συγκέντρωσης ήταν αληθινές. Ο Esslin σημειώνει ότι «σε ένα άλλο επίπεδο το *Πάρτι Γενεθλίων* μπορεί να ληφθεί ως μια εικόνα του φόβου του ανθρώπου να απομακρυνθεί από το ζεστό καταφύγιο του στη γη» (Esslin, 1977: 49). Ο ίδιος φόβος χαρακτηρίζει και την τραγική εμπειρία του εβραϊκού πληθυσμού κατά την διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Ο εύθραυστος Stanley είναι ένας εύκολος στόχος για αυτούς τους δυο άνδρες. Κάποιοι από τους χαρακτήρες έχουν αντιληφθεί τι συμβαίνει ανάμεσα σε αυτούς τους τρεις ήρωες αλλά δεν κάνουν τίποτα για να το σταματήσουν. Κλείνουν τα μάτια και αυτό οφείλεται στο φόβο τους για τα πρόσωπα των Goldberg και McCan. Εντάσσοντας λοιπόν την ιστορία στο πλαίσιο του Παγκοσμίου Πολέμου μπορούμε να θεωρήσουμε την αποσιώπησή των λοιπών χαρακτήρων ως ένα σχόλιο του συγγραφέα απέναντι σε αυτούς που δεν έπραξαν τίποτα ώστε να βοηθήσουν τους συνάνθρωπους τους από την απειλή του Ναζισμού.

Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι ο Pinter διαμέσου του *Πάρτι Γενεθλίων* μιλάει για την δύναμη της εξουσίας να σπάσει την ανθρώπινη θέληση. Παρόλο που ο Stanley είχε ειδοποιηθεί για το επερχόμενο χτύπημα της πόρτας παρέμεινε εκεί μέχρι που τελικά δεν μπόρεσε να υπερασπιστεί τον εαυτό του. Παράλληλα οι Εβραίοι ήξεραν και περίμεναν την άφιξη Γκεστάπο και αντί να την πολεμήσουν φαίνονταν και αυτοί να αποδέχτηκαν την μοίρα τους.

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο**

**Ένα παιχνίδι εξουσίας**

Ως επί το πλείστον, τα έργα του Pinter διαδραματίζονται σε περιορισμένους χώρους, μικρά δωμάτια και η εξέλιξη της πλοκής είναι σύντομη. Το μεγαλύτερο μέρος της δράσης στο *Πάρτι Γενεθλίων* εκτυλίσσεται στο σαλόνι της πανσιόν και εμφανίζονται έξι χαρακτήρες. Τόσο ο μικρός χώρος που παραπέμπει στον μικρόκοσμο της κοινωνίας όσο και ο μικρός αριθμός χαρακτήρων μας επιτρέπουν να εμβαθύνουμε περισσότερο στους χαρακτήρες και στις μεταξύ τους σχέσεις. Πιο συγκεκριμένα αντικατοπτρίζουν τον θεμελιώδη οικονομικό διαχωρισμό της κοινωνίας μεταξύ εκμεταλλευτών και εκμετάλλευσης. Οι Goldberg και McCan είναι «τα σύμβολα της εκμετάλλευσης, οι ανώνυμες δυνάμεις που ελέγχουν την ζωή και οι υπεύθυνοι λήψης αποφάσεων που αντιλαμβάνονται αυτές τις δυνάμεις καλά και τις χρησιμοποιούν για δικούς τους σκοπούς»(Lesser, 1972: 37). Ο Petey στην τελευταία πράξη αντιστέκεται προς του φορείς της εξουσίας και παρακινεί τον Stanley να αντισταθεί και αυτός. Η τελική έκβαση της πλοκής παρουσιάζει την υποταγή στο σύστημα και την απώλεια της ατομικής ταυτότητας.

Οι καινούργιοι ένοικοι Goldberg και McCan διαδραματίζουν τον ρολό της απολυτής και τυραννικής εξουσίας. Οι δυο επισκέπτες διαταράσσουν την ηρεμία του Stanley με τις ερωτήσεις και τον οδηγούν στην παραφροσύνη. Το έργο, αδιαμφισβήτητα, αντιπροσωπεύει ένα είδος δραματοποιημένης θεωρίας της εξουσία, στην οποία ο λόγος λειτουργεί ως κριτήριο για τον καθορισμό της κοινωνικής ανωτερότητας και κατωτερότητας των χαρακτήρων. Σύμφωνα με τον Mostoufi αυτός που είναι σε θέση να χρησιμοποιήσει την γλώσσα με επιδεξιότητα είναι ανώτερος από το άτομο που δεν είναι σε θέση να αντιμετωπίσει τους άλλους ή να χρησιμοποιήσει τη γλώσσα σωστά(Mostoufi, 2014: 147). Οι δυο επισκέπτες χρησιμοποιούν τον λόγο με σκοπό να ασκήσουν εξουσία στον πρωταγωνιστή. Ο ανακριτικός και κυριαρχικός τους λόγος αφήνει άλαλο τον ταξικά ασθενέστερο πρωταγωνιστή. Η πειθώ αποτελεί κύριο γνώρισμα της πολιτικής εξουσίας, η οποία προσπαθεί με τον λόγο της να υπνωτίσει τους πολίτες ώστε να την ακολουθούν πιστά. Στο κείμενο οι φορείς της εξουσίας προσπαθούν να βγάλουν τον Stanley τρελό και με αυτό τον τρόπο καταφέρνουν να τον κάνουν υποχείριο τους.

Ο McCan στη δεύτερη πράξη χαρακτηρίζει τον Stanley ως Ιούδα. Το προαναφερθέν σχόλιο σε συνάρτηση με το τελευταίο σχόλιο του Goldberg αποκαλύπτει τον σκοπό της επίσκεψης τους, ο οποίος είναι η «αποσύνθεση» του πρωταγωνιστή και η τελική αρπαγή του. Ο Stanley μετά την ανάκριση και το εφιαλτικό γενέθλιο πάρτι μετατρέπεται σε ένα παιδί που πρέπει να μάθει να μιλάει και να φέρεται. Οι Goldberg και McCan είναι οι μονοί που μπορούν να τον οδηγήσουν στον Monty, ώστε να επανενταχθεί στην κοινωνία.

Σε ένα καπιταλιστικό κράτος, κάθε άτομο που δεν συνεισφέρει στην οικονομική πρόοδο της κοινωνίας θεωρείται μη παραγωγικό. Υπό αυτή την έννοια ο Stanley, ο οποίος είναι ένας άνεργος πιανίστας, θεωρείται μη παραγωγικός και ταυτόχρονα είναι ψυχικά ασθενής. Παραπέμποντας στην *Ιστορια της τρέλας* του Michel Foucault αντιλαμβανόμαστε ότι η επιλογή αυτή του συγγραφέα δεν είναι τυχαία διότι ουσιαστικός σκοπός αυτών των ιδρυμάτων, ήταν να περιορίσουν την επαιτεία, την ληστεία, την τεμπελιά και την ανεργία. Οι ψυχικά ασθενείς υποβάλλονταν σε καταναγκαστική εργασία που σκοπό είχε την ηθική τους αναμόρφωση. Τα άσυλα στην πραγματικότητα ήταν θεσμοί περιορισμού με στόχο να δημιουργούν παραγωγικά άτομα για να διατηρήσουν τη λειτουργία του καπιταλιστικού μηχανισμού.

**Το βασανιστήριο της ανάκρισης**

Με την άφιξη των δυο ξένων, οι οποίοι έχουν έρθει σκόπιμα στην πανσιόν, ξεκινά μια αλυσίδα γεγονότων που κυμαίνονται από τη λεκτική βία έως την υποτιθέμενη σεξουαλική επίθεση. Η σημασία της βίαιης συμπεριφοράς έχει αντίκτυπο στην συμπεριφορά του ήρωα ή σε ευρύτερο πλαίσιο στη διαμόρφωση της κοινωνίας.

Ο Stanley έρχεται αντιμέτωπος με μια σειρά ακατανόητων ερωτημάτων και προσπαθεί να υπερασπιστεί την αθωότητα του. Το θύμα μετατρέπεται σε θύτη, ο πρωταγωνιστής χτυπά τον Goldberg, προσπαθεί να στραγγαλίσει την Meg και κατά την διάρκεια ενός παιχνιδιού τυφλόμυγας επιτίθεται σεξουαλικά κατά της Λούλου. Οι ακατανόητες πράξεις του πρωταγωνιστή τον οδηγούν σε μια κατάσταση τρέλας, η οποία θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αναπαριστά την ταραχώδη και μπερδεμένη κοινωνία της εποχής. Οι βίαιες μνήμες του πολέμου είναι ακόμα νωπές. Οι πράξεις του ηρώα παρουσιάζουν την εικόνα ενός συγκομισμένου ατόμου που δεν είναι υπεύθυνο για τις πράξεις του, διότι είναι δημιούργημα της βίας που του ασκεί η ίδια η απάνθρωπη κοινωνία και τον ωθεί σε αποτρόπαιες πράξεις.

Το έργο αποκαλύπτει πως η κοινωνία μας «επιβάλει ένα καλούπι υπακοής»(Malkin, 92: 53). Ο Stanley δεν βασανίζεται σωματικά αλλά η λεκτική βία ήταν αρκετή για να του αφαιρέσει την ικανότητα της επικοινωνίας. Οι αντίπαλοι τον αφήνουν προσωρινά χωρίς φωνή ώστε να τον οδηγήσουν στον Monty, ο οποίος θα τον «επαναπρογραμματίσει» μετατρέποντας τον σε φερέφωνο των ιδεών του.

Η Jannette Malkin υποστηρίζει ότι το *Πάρτι Γενεθλίων* φαίνεται να είναι ένα πάρτι αναγέννησης(Malkin, 92: 53). Επίσης θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι κάποια στιγμή στο παρελθόν ο Stanley υπήρξε αντιρρησίας και πήγε στην πανσιόν των Boles για να κρυφτεί από τις αρχές που πρόδωσε. Γεγονός που επιβεβαιώνεται από την αλλαγή του ονόματος του. Ο βομβαρδισμός ερωτήσεων από τους Goldberg και McCan χρησιμοποιείται με σκοπό τον αποσυντονισμό του Stanley ώστε να τους αποκαλύψει περισσότερα. Οι ανακριτές ακολουθούν μια σειρά ποικίλων ερωτήσεων με προσωπικό και αφηρημένο θέμα. Ο λιγοστός χρόνος που του δίνεται τον πιέζει συναισθηματικά και πριν προλάβει να ολοκληρώσει την απάντηση του ακολουθεί άλλη ερώτηση. Η διαδικασία αυτή βασίζεται σε μια τεχνική που ο αμερικάνικος στρατός ονομάζει ‘βομβαρδισμό’ έχει σκοπό να μην δίνει τον απαιτούμενο χρόνο στον δεκτή να απαντήσει, ώστε να πέφτει σε αντιφάσεις. Κάποια στιγμή θα αρχίσει να μιλάει ελευθέρα αλλά στην προσπάθεια του να εξηγήσει και να καλύψει τις αντιφάσεις είναι πολύ πιθανό να αποκαλύψει περισσότερα από αυτά που επιθυμούσε δημιουργώντας περισσότερα στοιχεία για εκμετάλλευση. Αντίστοιχα και στο κείμενο ο Stanley δεν ξέρει τι να απαντήσει πρώτα και φτάνει σε σημείο να αποκαλύπτει πράγματα όπως το τωρινό του όνομα, που εργάζεται που βρίσκεται η μητέρα του.

**ΕΠΙΛΟΓΟΣ**

Εν κατακλείδι, ο Harold Pinter ήταν ένας ενεργός πολίτης που δεν δίσταζε να «επιτεθεί» δημόσια στην παγκόσμια πολιτική κυριαρχία των Ηνωμένων Πολιτειών. Ακτιβιστής από κούνια ο μεγάλος αυτός δημιουργός υπερασπίστηκε με ζήλο τα ανθρώπινα δικαιώματα και αφιέρωσε ένα μεγάλο κομμάτι των έργων στην ευθύ πολιτική κριτική. Στα έργα του το λογοτεχνικό κοινό έρχεται αντιμέτωπο με την πραγματικότητα που φοβάται να δει. Η αιχμηρή λογοτεχνική του πένα τις πρώτες δεκαετίες δημιουργίας παρουσιάζει μια «υπόγεια» πολιτική πραγματικότητα.

Το *Πάρτι Γενεθλίων* αν και δεν ανήκει στην αμιγώς πολιτική περίοδο συγγραφής του Pinter εκφράζει την ταραχώδη κοινωνία της δεκαετίας του 50’. Η τυρρηνική εξουσία και οι φορείς της που υπνωτίζουν και υποτάσσουν τον άβουλο λαό καταδικάζονται με έμμεσο τρόπο. Το κείμενο αποτελεί αντανάκλαση ενός αιώνα που είδε την άνοδο και την πτώση του Αδόλφου Χίτλερ και επαναπροσδιόρισε την έννοια του φόβου. Ο ίδιος ο Harold Pinter σε συνέντευξη του το 1994 θα ισχυριστεί ότι βλέπει τους Goldberg και McCan ως αναφορά στη Γκεστάπο (Gussow, 94: 71), επιβεβαιώνοντας την πολιτική ερμηνεία του έργου. Το εφιαλτικό γενέθλιο πάρτι που ακολουθεί την βάναυση ανάκριση του Stanley έχει καταλυτικό ρόλο στην τελική έκβαση της πλοκής. Οι κοινωνικοί φορείς που ανακρίνουν τον πρωταγωνιστή τον οδηγούν στην παράνοια με σκοπό να τον πάρουν μαζί τους.

Αν και ο Stanley στο τέλος του έργου νικάτε και υποτάσσεται στους Goldberg και McCan, η ουσία του έργου κρύβεται στην αντίσταση του ήρωα. Αισθητικά το έργο λειτουργεί ως ένα εκ βαθών πολιτικό έργο για την αναγκαιότητα της αντίστασης. Οι σκηνές της ανάκρισης θυμίζουν την Δική του Κάφκα. Τόσο ο Stanley όσο και ο Josef K. πρωταγωνιστής του έργου του Kafka αφήνονται και παρασύρονται από την εξουσία, η οποία τους «απογυμνώνει» και τους στερεί το δικαίωμα της αντίστασης. Αμφότεροι οι δημιουργοί κάνουν μια ανοιχτή κριτική στην δύναμη της εξουσίας που με την βιαιότητα της συνθλιβεί τον άνθρωπο.

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Αηδονοπούλου, Ξένια, (2013)*Ο ΧάρολντΠίντερ στην ελληνική σκηνή, 1961-2006, σκηνοθετικές προσεγγίσεις και κριτικές αποτιμήσεις*, διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ.

Βισκαδουράκης, Ελευθέριος, (2017) *Μια προσέγγιση στη Φαινομενολογία του MauriceMerleau-Ponty,* Μεταπτυχιακή Εργασία, ΕΚΠΑ.

*Encyclopédie de la Pléiade, Ιστορία της Φιλοσοφίας*, (1982) Τόμος Δ’: 20ός αιώνας, Σύγχρονα Φιλοσοφικά Ρεύματα, μτφ. Νίκος Νασοφίδης, Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα:Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης.

Esslin,Martin, (1996), *Το Θέατρο του Παράλογου*, μτφ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Αθήνα: Δωδώνη.

Έσσλιν, Μάρτιν, (2005/2006) «Η κατοικημένη πληγή» στο: *HaroldPinter, Πάρτυ γενεθλίων*, πρόγραμμα Απλού θεάτρου.

Merleau-Ponty, Maurice, (2016) *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, Αθήνα: εκδ. Νήσος.

Μπίλλινγκτον,Μάικλ, (2005/2006) «Πάρτυ γενεθλίων» στο: *HaroldPinter, Πάρτυ γενεθλίων,* πρόγραμμα Απλού θεάτρου.

Πατσαλίδης, Σάββας, (2014/2015)«*ΧάρολντΠίντερ: Μεταξύ του μοντέρνου και του μεταμοντέρνου»* στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης «Προδοσία» από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος.

Πίντερ,Χάρολντ, (2005/2006)*Πάρτι γενεθλίων*, Πρόγραμμα Απλoύ Θεάτρου, Θεατρική περίοδος.

Πίντερ, Χάρολντ, (2005)*Ποιήματα*, μτφ. Νίνος Φενέκ Μικελίδης, Αθήνα: Κέδρος.

Πρόγραμμα Απλού Θεάτρου, (2005/2006)*Πάρτι γενεθλίων*, Αθήνα.

Πίντερ,Χάρολντ, (1969) συνέντευξη στην Τζόαν Μπέηκγουελ,*TheListener*, 6 Νοεμβρίου 1969 στο *Πάρτι γενεθλίων*(2005/2006),πρόγραμμα του Απλού Θεάτρου, Αθήνα.

Πίντερ,Χάρολντ, (1979) συνέντευξη στον ΜελΓκάσοου,*NewYorkTimes*, 30 Δεκεμβρίου 1979 στο *Πάρτι γενεθλίων*(2005/2006), πρόγραμμα του Απλού Θεάτρου, Αθήνα.

Pinter, Harold, (1977) *Πάρτι Γενεθλίων*, μτφ. Παύλος Μάτεσις, Αθήνα: Δωδώνη.

Πίντερ, Χάρολντ (1971) *Πάρτι Γενεθλίων*, μτφ. Παύλος Μάτεσις, Αθήνα: Δωδώνη.

Πίντερ Χάρολντ, (2000)*Τέφρα και σκιά*, μτφρ Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα: Καστανιώτη.

ΠίντερΧάρολντ, (2011)*Το θερμοκήπιο*, μτφρ. Μικελίδης- Φενέκ Νίκος, Αθήνα: Νέα Σκηνή, Θέατρο οδού Κυκλάδων.

Πλουμπίδης, Δημήτρης, (Νοεμβριος 2011), «Το θερμοκήπιο του HaroldPinter και ο κόσμος των κλειστών ιδρυμάτων», πρόγραμμα παράστασης: *ΧάρολντΠίντερ,Θερμοκήπιο*, Νέα Σκηνή, Αθήνα: σ. 113-115.

Σακελλαρίδου, Έλση, (2006) «Η χωροταξία του φανταστικού», στο *ΧάρολντΠίντερ*, *Θεατρικά τετράδια*, Θεσσαλονίκη, σ.8-9

Σακελλαρίδου,Έλση, (Δεκέμβριος 2005), *«Γενέθλια θανάτου»*, πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Πάρτι γενεθλίων*, Απλό Θέατρο, Αθήνα: σ. 61-63.

Σακελλαρίδου,Έλση, (2014/2015) «Χάρολντ Πίντερ: Από το παράλογο της τέχνης στην παράνοια της πολιτικής», στο: πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης «Προδοσία» από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, σελ.14-18

Τσαμούρη Τόνια, Ι.(2009)*Γράφοντας για τη θεατρική σκηνή και τη μεγάλη οθόνη: Φαινομενολογικές αναζητήσεις στο θεατρικό και κινηματογραφικό έργο του Χάρολντ Πίντερ*, διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας.

Χουρμουζιάδης, Νίκος, (2006) «Ο χώρος και ο τρόμος», στο *ΧάρολντΠίντερ*,*Θεατρικά τετράδια*, Θεσσαλονίκη, σελ. 5-7.

**Ξενόγλωσσα:**

Billington Michael, (1996), *The Life and Work of Harold Pinter*, London: Faber & Faber.

Esslin Martin, (1977), *Pinter: A Study of his Plays*, London: Eyre Methuen Publishing.

Esslin Martin, (1969) *The Theatre of the Absurd*, New York: Anchor Books.

Gussow Mel, (1994), *Conversations with Pinter,* London: Nick Hern Books.

Innes Christopher, (2002), *Modern British Drama: The Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lesser Simon O, (1972), «Reflections on Pinter’s The Birthday Party»,*Contemporary Literature*, Vol. 13. University of Wisconsin Press.

Malkin Jeanette, (1992), *Verbal Violence in Contemporary Drama: From Handke to Shepard*, Cambridge: Cambridge University Press.

Mostoufi Khorshid, (2014), «Manipulative language and loss of identity in Harold Pinter’s The Birthday party: A Pragmatic Study», *Procedia - Social and Behavioral Sciences*: 146-153.

**Δικτυογραφία:**

Μπουκάλας,Παντελής, *Η Ποιητική φωνή του Χάρολντ Πίντερ*, εφημ.*Καθημερινή*, 25/10/2005, ημ.επίσκεψης 5/05/202

Harold Pinter, *Ομιλία στην απονομή του Νόμπελ*, μτφρ. Φωτεινή Μπάρκα, Νάταλι Χατζηαντωνίου, διαθέσιμο στο: <https://uni-arts.com/nobel-lecture-harold-pinter/>.

[Πατσαλίδης, Σάββας, *Μεταξύ του Μοντέρνου και του Μεταμοντέρνου*, <http://savaspatsalidis.blogspot.com/> τελευταία επίσκεψη: 5/5/2020].

1. Χαρακτηρισμός που αποδόθηκε από την Έφη Βαφειάδη, στο Ξένια Αηδονοπούλου, Κείμενο Διατριβής. 2013, *Ο ΧάρολντΠίντερ στην ελληνική σκηνή, 1961-2006: σκηνοθετικές προσεγγίσεις και κριτικές αποτιμήσεις*, σελ. 7 [↑](#footnote-ref-1)
2. Στο *Πάρτι γενεθλίων* ο Στάνλεϊ αρνείται αρχικά πως είναι τα γενέθλιά του. [↑](#footnote-ref-2)
3. Σολιψισμός ( solus -ipse: ο ίδιος μόνο) : φιλοσοφική ιδεαλιστική θεωρία, σύμφωνα με την οποία στον κόσμο δεν υπάρχει τίποτε άλλο εκτός από το υποκείμενο, τον άνθρωπο και τη συνείδησή του. [↑](#footnote-ref-3)