**Thomas Bernhard**

**Σταματία Μέμου**

**Ηρώ Βαλσαμάκη**

***Πριν την αποχώρηση*. Ο διττός τρόπος αντιμετώπισης της ιστορίας από τον Bernhard. Μια μεταμοντέρνα προσέγγιση του έργου.**

****

**Νεότερη και Σύγχρονη Δραματολογία:**

**Θέατρο του Παράλογου έως το Μεταμοντέρνο**

Σταματία Μέμου,

ΑΜ 5052201700169

Μάιος, 2020

**Thomas Bernhard**

****

Ο Thomas Bernhard στo Graben, Vienna, 1988.

Φωτογραφία του Sepp Dreissinger.

**Περιεχόμενα**

1. Η ζωή και το συγγραφικό του έργο ………………………………………………………………………............. 3
2. Παρουσίαση του θεατρικού έργου του Thomas Bernhard ……………………………………………………………………………….. 7
3. Η σχέση του με την Αυστρία: κοινωνική λήθη και αναβίωση του ναζισμού

………………………………………………………………………….... 10

Βιβλιογραφία

……………………………………………………………………………….16

**Κεφάλαιο 1**

**Η ζωή και το συγγραφικό του έργο**

Γεννημένος στις 9 Φεβρουαρίου του 1931, στο Heerlen της Ολλανδίας, του δίνουν το επίθετο ενός αγνώστου για εκείνον: του πρώτου συζύγου της γιαγιάς του, Anna, μητέρας της μητέρας του. Η γιαγιά του, θα ξαναπαντρευτεί και ο δεύτερος σύζυγός της, ο συγγραφέας Johannes Freumbichler, θα είναι ο παππούς που θα γνωρίσει ο Thomas Bernhard.

Ο παππούς - συγγραφέας, με τον δύσκολο χαρακτήρα και τις καταθλιπτικές τάσεις, που συχνά ανακοίνωνε στην οικογένεια την επιθυμία του να αυτοκτονήσει (Huston 2008: 12), θα αποτελέσει πρότυπο για τη ζωή και το συγγραφικό έργο του Bernhard. Αναγνωρίζοντας την ευφυϊα του εγγονού του, θα του κάνει συχνά διαλέξεις πάνω στη ζωή, στον θάνατο, στην ιστορία και στην πολιτική, προσβλέποντας σε αυτόν, τον διανοητικό συνεχιστή του (ό.π.: 14). Στη βιβλιοθήκη του παππού του, ο Bernhard θα διαβάσει φιλοσοφία και θα ξεχωρίσει το βιβλίο του Arthur Schopenhauer: «Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση» που για κείνον ήταν «η συντροφιά που με έκανε πάντα χαρούμενο» (ό.π.: 16). Θα περάσει καιρό στο σπίτι των παππούδων καθώς η μητέρα του, θα αναγκαστεί να τον αφήσει εκεί ή/και σε άλλα σπίτια ώστε να δουλέψει για να βοηθήσει τον γιο αλλά και τον άνεργο πατέρα της (ό.π.: 13).

Την αγάπη που λάμβανε από τον παππού του, ο Bernhard δεν την λάμβανε και από τη μητέρα του. Για την Herta Bernhard, η παρουσία του νόθου, αυτού, παιδιού, της υπενθύμιζε την «αμαρτία» της με τον ξυλουργό Alois Zuckerstätter  (ό.π.: 12) που ήθελε να ξεχάσει. Ακόμα και μετά τον δεύτερο γάμο της, με τον δάσκαλο του γιού της, Peter Fábián, στο πρόσωπο του παιδιού, έβλεπε τον πατέρα και ξεσπούσε πάνω του σωματικά και λεκτικά: «Εσύ είσαι υπεύθυνος για τη δυστυχία μου!... Μου κατέστρεψες τη ζωή!...Είσαι ένα μηδενικό! Ντρέπομαι για σένα! Δεν αξίζεις για τίποτα, όπως ο πατέρας σου.». Ακόμα, τον έστελνε να πάρει ο ίδιος το κρατικό επίδομα για την απουσία του πατέρα, λέγοντάς του: «έτσι θα ξέρεις τι αξίζεις» (ό.π.: 13-4). Ο Bernhard δε θα γνωρίσει ποτέ τον πατέρα του, ο οποίος, χρόνια αλκοολικός, θα αυτοκτονήσει το 1940 εισπνέοντας το αέριο του σπιτιού.

Η οικογένεια Fábián, θα μετακομίσει στη νότια Γερμανία λόγω εύρεσης δουλειάς του πατέρα στο Traunstein. Εκεί, ο Bernhard θα βιώσει τον χλευασμό των συμμαθητών του λόγω της αυστριακής του εθνικότητας, και θα αρχίσει να σκέφτεται την αυτοκτονία ως λύση στα οκτώ του χρόνια (ό.π.:16). Η οικογένεια θα αποκτήσει και άλλα δυο παιδιά, τον αδερφό του Peter και την αδερφή του, Susanna.

Η εμπειρία του Bernhard από όλα τα σχολεία, ήταν αρνητικότατη. Εσωτερικός σε εθνικοσοσιαλιστικό οικοτροφείο που προετοίμαζε τη ναζιστική νεολαία (*Jungfolk*) για το μετέπειτα στάδιο *Hitler jugend*, λόγω άσχημης διαγωγής και βαθμολογίας, η μητέρα του θα τον γράψει σε άλλο σχολείο, για «δύσκολα παιδιά» όπου οι δασκάλες του θα τον χτυπούν (ό.π.: 16-7). Κατά τη διάρκεια του πολέμου, η οικογένεια ζει στο Salzburg και εκεί ο Bernhard θα μπει εσωτερικός σε σχολείο, όπου και πάλι θα τον κακομεταχειρίζονται. Η φρίκη του πολέμου το 1944, βρίσκεται στην καθημερινότητα των κατοίκων και στις «επιβεβλημένες» μνήμες που θα αποκτήσει ο Bernhard από τον βομβαρδισμό των συμμαχικών δυνάμεων∙ μια μέρα θα πατήσει πάνω σε ένα κομμένα χέρι παιδιού. Ύστερα από την ολοκληρωτική συντριβή της πόλης που έφερε ο τρίτος βομβαρδισμός, ο Bernhard θα αποκτήσει για την ανθρώπινη ζωή, μια εικόνα ευτελή. Βλέποντας να θεωρείται η ζωή γύρω του ανάξια, θα πιστέψει πώς πράγματι είναι ανάξια.

Το 1945, ο Bernhard θα αντιληφθεί πώς η ιδεολογία μπορεί να παραμείνει ίδια και μόνο τα σύμβολα να αλλάξουν∙ το τέως ναζιστικό σχολείο του, ανήκει στην καθολική εκκλησία. Στη θέση του πορτρέτου του Hitler τοποθετείται ο σταυρός, οι καθηγητές έχουν αλλάξει αλλά η αντιμετώπιση των μαθητών και της εκπαίδευσης, παραμένει η ίδια: υπακοή των μαθητών, κανένα περιθώριο ελευθερίας για δημιουργική σκέψη. Ένα πρωί, αντί για το σχολείο, πηγαίνει σε ένα γραφείο εύρεσης εργασίας, όπου θα του βρουν εργασία ως μαθητευόμενου σε οπωροπωλείο (ό.π.: 17-8). Ο ιδιοκτήτης, κύριος Polaha, θα ασκήσει σημαντική, θετική επιρροή στον Bernhard∙ ως μουσικόφιλος, θα τον βοηθήσει στην εξοικείωση με τους άλλους και θα τον μυήσει στην κλασική μουσική, πηγαίνοντάς τον σε κονσέρτα στο Salzburg (ό.π.: 18-9). Θα ανακαλύψει τη φωνή βαρύτονου που διαθέτει και θα ξεκινήσει μαθήματα τραγουδιού στο Mozarteum∙ εκεί θα είναι η πρώτη φορά που ανακαλύπτει πως υπάρχει και εκπαίδευση που του φέρνει πραγματική χαρά. Στα δεκαεπτά του το 1948, κατά τη διάρκεια της δουλειάς του, θα κρυώσει, θα ασθενήσει από πλευρίτιδα που θα εξελιχθεί σε φυματίωση. Θα περάσει τρία χρόνια σε νοσοκομεία και σανατόρια. Ήταν τόσο άσχημη η κατάστασή του, που στα δεκαοχτώ του, κάλεσαν απ’ το νοσοκομείο παπά για να τον διαβάσει, πιστεύοντας πώς πεθαίνει. Η κατάστασή του θα τον επηρεάσει ψυχολογικά σε σημείο να σκεφτεί πως μισεί τον εαυτό του που παραμένει ζωντανός. Θα πληροφορηθεί το θάνατο του παππού του από την εφημερίδα και παρά την απώλεια θα νιώσει απελευθερωμένος και έτοιμος να αρχίσει ο ίδιος να γράφει: «Ο παππούς μου, ο ποιητής, ήταν νεκρός, τώρα έχω το δικαίωμα να γίνω συγγραφέας». Εκεί, στο νοσοκομείο, θα τον επισκεφτεί η μητέρα του και θα συμφιλιωθούν, λίγο πριν τον θάνατό της (ό.π.: 19-20).

Στο σανατόριο, θα γνωρίσει τη Hedwig Stavianicek, που ήταν κάπου πενήντα ή εξήντα χρονών ενώ εκείνος δεκαεννιά. Την αποκαλούσε «θεία» και εκείνη του εξασφάλισε ένα μικρό εισόδημα και ένα μέρος για να μείνει στη Βιέννη, βοηθώντας τον έτσι να μπορεί να έρθει σε επαφή με τους καλλιτεχνικούς κύκλους της πρωτεύουσας. Μετά από τριάντα τέσσερα χρόνια, η σχέση τους θα λήξει με τον θάνατο της Stavianicek, που ήταν για κείνον «ζωτική δύναμη». Θα σπουδάσει στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών της Βιέννης και θα κάνει διπλωματική εργασία για το θέατρο του Artaud και του Brecht (Περλέγκας & Θεοδωροπούλου 2015: 152). Πέθανε το 1989, στα πενήντα οκτώ του χρόνια.

Για τον χαρακτήρα του γνωρίζουμε πως ήταν φιλικός στις προσωπικές του σχέσεις, ομιλητικός -με κάποια καυστικότητα- και δεν επιζητούσε να είναι ευχάριστος στους άλλους. Πολύ συχνά αναφέρεται από τους κριτικούς ως «μισάνθρωπος», χαρακτηρισμός που δε μας βρίσκει σύμφωνους γιατί ένας άνθρωπος που διαρκώς υπενθυμίζει μέσα από το έργο του, τη συλλογική λήθη των συμπατριωτών του, τη ναζιστική τους αποδοχή, την αναβίωση του ναζισμού στην Αυστρία και την υποκρισία τους, πώς δεν υπήρξε ποτέ ανάμειξη της χώρας, δε μπορεί παρά να είναι κάποιος που ενδιαφέρεται για τον άνθρωπο.

Θεωρούσε τον εαυτό του «προφορικό συγγραφέα», συχνά υπαγόρευε έργα του σε μαγνητόφωνο (Περλέγκας 2015: 14). Δε διέθετε έπαρση καθώς έλεγε «Δεν είμαι συγγραφέας, είμαι κάποιος που γράφει» (Ochs 2001: 9) και έγραφε μόνο επειδή πολλά του ήταν δυσάρεστα γιατί εάν του ήταν ευχάριστα θα τα ζούσε και δεν θα έγραφε γι’ αυτά. Υποστήριξε πως δεν έχει κάποιο πρότυπο, ωστόσο, σημαντικές του συγγραφικές επιρροές υπήρξαν ο Musil, ο Pavese, ο Pound, ο Dostoyevsky, ο Turgenev και όλοι οι Ρώσοι. Από τους Γάλλους, μόνο ο Valéry. Ο Henry James, η Woolf, ο Forster (Πουλαντζάς 1999: χ.σ.).

Το συγγραφικό του έργο αποτελείται από μυθιστορήματα, διηγήματα, ποίηση και θεατρικά έργα, με τα οποία θα ασχοληθούμε σε παρακάτω κεφάλαιο. Το έργο του συχνά δίχασε και δημιούργησε αντιδράσεις. Μερικοί από τους τίτλους των θεατρικών του έργων είναι: *Μια γιορτή για τον Μπόρις* (το πρώτο που έγραψε, 1970), *Ο Αδαής και ο Παράφρων* (1972), *Η συντροφιά του κυνηγιού* (1974), *Η δύναμη της συνήθειας* (1974), *Ο πρόεδρος* (1975), *Οι Διάσημοι* (1976), *Μινέττι* (1976), *Ιμμάνουελ Καντ* (1978), *Ο αναμορφωτής του κόσμου* (1979), *Πριν την αποχώρηση* (1979), *Πάνω απ’ όλες τις κορυφές επικρατεί ησυχία* (1981), *Στον προορισμό* (1981), *Τα φαινόμενα απατούν* (1983), *Ο θεατροποιός* (1984), *Ρίττερ, Ντένε, Φος* (1984), *Απλώς περίπλοκα* (1986), *Ελισάβετ Β’* (1987), *Πλατεία Ηρώων* (1988) που είναι το τελευταίο που θα γράψει.

**Κεφάλαιο 2**

**Παρουσίαση του θεατρικού έργου του Thomas Bernhard**

**Θεματολογία και είδος**

Θέματα των έργων του συγγραφέα είναι ο πόλεμος, ο φόβος προς το ξένο -το πέρα από τον εαυτό, η αυτοκτονία, θυμίζουμε πως ο βιολογικός του πατέρας είχε αυτοκτονήσει (;) το 1940. Η απομόνωση, η μοναξιά, το άγχος, ο θάνατος - η ζωή, παρουσιάζεται ως μια αρρώστια που θεραπεύεται με τον θάνατο. Θυμίζει τον Beckett στα θέματα που θίγει: κοινές εικόνες, ανάπηρη ανθρωπότητα, ασήμαντες καθημερινές απογοητεύσεις δοσμένες με κωμικότητα (πχ. κορδόνια που λύνονται διαρκώς ή καπέλα που δε στέκονται), όμως δε διαθέτει ισάξια διορατική ματιά ή απελευθερωτικό χιούμορ (Calandra 1983: 146). Παρουσιάζει συγγένεια με τον επίσης, αυστριακό Peter Handke στο κοινό, σκοτεινό χιούμορ που χρησιμοποιούν, και την πικρή σάτιρα, που εμπνέονται από την παράδοση των συγγραφέων του 19ου αιώνα Johann Nestroy και Ferdinand Raimund (ό.π: 143).

Παρουσιάζει τις ανθρώπινες αξίες ανεστραμμένες: στο *Μια γιορτή για τον Μπόρις,* η φιλανθρωπία είναι σαδισμός. Στον *Αδαή και τον Παράφρονα,* η σπάνια ικανότητα και η ομορφιά είναι στενοκεφαλιά και έπαρση∙ ο ΔΟΚΤΩΡ υποστηρίζει πως «η ιδιοφυία είναι αρρώστια» (Esslin 2001: 12). Συχνά θίγει το χάσμα μεταξύ της ιδέας που έχει ο άνθρωπος για τις ικανότητές του και την αλήθεια. Η θέση ισχύος ενός ατόμου, σε προσωπικό ή κοινωνικό επίπεδο, παρουσιάζεται πάντα αισχρή (ό.π. Calandra 1983: 141-2). Η παρακμή της πολιτικής ζωής, η έλλειψη ήθους και η ανηθικότητα στη δημόσια ζωή (Mayer 2001: 18), είναι θέματα που έθιξε κατ’ επανάληψη και δημιούργησε σφοδρότατη αντιπαράθεση ανάμεσα στους Αυστριακούς ακόμα και στη Βουλή.

Το είδος θεωρείται κωμωδία αλλά το κωμικό απορρέει από την αντίληψη του κοινού, που νομίζει πως βλέπει τραγωδία: ο συγγραφέας γελάει με το κοινό του (ό.π. Esslin 2001: 12).

**Οι χαρακτήρες**

Οι χαρακτήρες των έργων του, όπως και του Beckett, φέρουν κάποιου είδους αναπηρία. Είναι είτε φιλόσοφοι, είτε επιστήμονες, είτε καλλιτέχνες ∙ ο *θεατροποιός*, ο *Αδαής και ο Παράφρων* και το *Απλώς περίπλοκα*, ανήκουν σε μια κατηγορία έργων με κύριο θέμα τους καλλιτέχνες. Την αναπηρία τους, την έχουν προκαλέσει οι ίδιοι και όχι κάποιο ατύχημα, είναι όντα που υποφέρουν. Δραπετεύουν από τον κόσμο αφιερώνοντας τον εαυτό τους στην φιλοσοφία, την επιστήμη και την τέχνη και τελικά σκοτώνουν οι ίδιοι τον εαυτό τους μέσα από την υπερεξειδίκευσή τους στο αντικείμενό τους (Περλέγκας 2016: 132). Αντιμετωπίζουν σκληρές και γελοίες καταστάσεις και έχουν συνειδητοποιήσει πως περιμένουν μόνο τον θάνατο (Μποζίζιο 2010: 367).

Είναι κλεισμένοι στον εσωτερικό τους κόσμο και επικοινωνούν μεταξύ τους μέσα από μονολόγους, είναι παθιασμένοι ομιλητές ή παθιασμένοι ακροατές (Honegger 1980: 99). Ο διάλογος απουσιάζει και η επικοινωνία καθίσταται μηχανική, όπως στις μαριονέτες γιατί ο Bernhard θεωρεί πως σχεδόν όλοι οι άνθρωποι δεν έχουν συνείδηση και δρουν παρακινούμενοι από μηχανικά ένστικτα και αντανακλαστικά. Μοιάζουν οι ίδιοι με μαριονέτες, ο συγγραφέας είχε συμβουλευτεί την πραγματεία του von Kleist «Οι μαριονέτες» (ό.π. Esslin 2001: 11-2).

Συνήθως γράφει έναν ρόλο πάνω στον ηθοποιό που θα τον υποδυθεί και δίνει και το όνομά του στο έργο, όπως στο *Minetti* για τον Bernhard Minetti (ό.π. Ochs 2001: 9), ο οποίος περιγράφει τους χαρακτήρες να μοιάζουν με τον *Άμλετ* γιατί σκέφτονται φωναχτά αλλά δρουν ελάχιστα (ό.π. Calandra 1983: 144-5).

**Η πλοκή**

Τα έργα του Bernhard δεν ακολουθούν μια ρεαλιστική, δραματική δομή (ό.π. Calandra 1983: 148), είναι φτωχά σε δράση, χωρίς σασπένς και ανάπτυξη. Συνήθως ξεκινούν από ένα ρηχό αστείο που εξελίσσεται σε θανάσιμα σοβαρό (ό.π. Ochs 2001: 9). Ένα θέατρο εικόνων με στατικές καταστάσεις (ό.π. Esslin 2001: 11).

**Η γλώσσα**

Πρώτο μέλημά του είναι η μουσικότητα της γλώσσας και δεύτερο, αυτό που διηγείται (ό.π. Ochs 2001: 8). Γλώσσα ακριβέστατη, αυστηρά ρυθμική, στο τέλος κάθε στίχου υπάρχει παύση για αναπνοή. Η ρυθμικότητα υποδηλώνει την αποσύνθεση του ανθρώπινου λόγου και της επικοινωνίας (ό.π. Esslin 2001: 11). Ατέλειωτες επαναλήψεις, σημεία στίξης που απουσιάζουν, ώστε να γίνεται η ανάγνωση σχεδόν ασθματική αλλά και για να μπορεί ο αναγνώστης ή ο ηθοποιός να βρει τον δικό του ρυθμό. Αντιμετωπίζει το δραματικό κείμενο ως «σκελετό» που θα αποκτήσει τη σάρκα των άλλων (ό.π. Calandra 1983: 144).

Συχνά δημιουργούσε νεολογισμούς και γι’ αυτό και δεν τον ενδιέφερε η μετάφραση των έργων του, γιατί θεωρούσε πως μόνο στα γερμανικά μπορούσε να διατηρηθεί το νόημα (ό.π. Huston 2008: 31).

**Για τους ηθοποιούς**

Οι σκηνικές υποδείξεις στα έργα του είναι εκτεταμένες, παρόλο που πίστευε πώς πρέπει να γεννιούνται μέσα από το κείμενο και αυτό γιατί δε θεωρούσε τους ηθοποιούς ικανούς να αντιληφθούν τον τρόπο που πρέπει να παίξουν. Τους χαρακτήριζε «πρωτόγονους» και «ηλίθιους» (ό.π. Esslin 2001: 11). «Στο μυαλό σου το έργο ήταν ποιητικό, σπουδαίο, αλλά οι ηθοποιοί είναι επιχείρηση, όπως και οι μεταφραστές. Μια μετάφραση δεν έχει ιδιαίτερη σχέση με το πρωτότυπο. Έτσι, το έργο που παίζεται στο θέατρο δεν έχει μεγάλη σχέση με αυτό που δημιούργησε ο συγγραφέας [] κάθε φορά είναι μια καταστροφή (Zeidler 1986).

**Για το θέατρο και το κοινό**

Ασκεί ισχυρή κριτική στη «μορφωμένη αστική τάξη». Στα μυθιστορήματά του, μιλάει εναντίον της ανθρωπότητας και κυρίως του θεατρικού κοινού. Στη *Διαταραχή* (1967) ο πρίγκιπας, λέει: «Διότι η κοινωνία, και εννοώ όλη η κοινωνία, αλλά ιδιαίτερα εκείνη η τάξη της κοινωνίας που έρχεται στο θέατρο, είναι ένας εμετικός όχλος». Στη *Δύναμη της συνήθειας* (1974) ο Γκαριμπάλντι λέει: «Η μυρωδιά των θεατών είναι αποκρουστική» ενώ στο διήγημα *Είναι κωμωδία; Είναι τραγωδία;* (1967) «Σιχαίνομαι το θέατρο, μισώ τους ηθοποιούς, το θέατρο είναι ένα δόλιο έγκλημα, μια εγκληματική δολιότητα…» (ό.π. Esslin 2001: 13).

**Κεφάλαιο 3**

**Η σχέση του με την Αυστρία: κοινωνική λήθη και αναβίωση του ναζισμού**

«Η σιωπή αυτού του λαού είναι το πιο φοβερό, η σιωπή αυτή είναι ακόμα πιο φοβερή από το ίδιο το έγκλημα.», Thomas Bernhard, *Αφανισμός.*

Ο Thomas Bernhard μέσα από τα έργα του, δε σταμάτησε να υπενθυμίζει στους συμπατριώτες του, Αυστριακούς την ανάμειξή τους στα ναζιστικά εγκλήματα. Σκάλιζε και επέμενε για να μην ξεχαστεί το παρελθόν της Αυστρίας όπου η συλλογική συνείδηση είχε επαναπαυτεί σε μια υποτιθέμενη ουδετερότητα, παραποιώντας την ιστορική αλήθεια (Τρουλλινού 2004: χ.σ.).

Στην *Πλατεία Ηρώων* (Heldenplatz) αποκαλεί τους Αυστριακούς «αργόστροφους», «μαζικούς δολοφόνους» και «αδιόρθωτους ναζί» (Ochs 2001: 10) σε ένα έργο που η πρεμιέρα του αναβλήθηκε πολλές φορές, οι ηθοποιοί παραιτήθηκαν από τους ρόλους τους και έγινε θέμα συζήτησης στη Βουλή. Στην πρεμιέρα του έργου, έξω και μέσα στο Burgtheater, στους εξώστες, οι υποστηρικτές του συγγραφέα ύψωναν τα πανό τους. Ο συγγραφέας αφιέρωσε το έργο στην Αυστρία και είπε πως «ήθελε να κρατήσει έναν καθρέφτη μπροστά στους συμπατριώτες του». Γιατί όμως τόσες αντιδράσεις; Ο Bernhard που από πολλούς κριτικούς είχε χαρακτηριστεί ως «μισάνθρωπος» γράφει το έργο το 1988, στην πεντηκοστή επέτειο της προσάρτησης της Αυστρίας στο Τρίτο Ράιχ. Αναφέρεται στις 12/03/1938 που η Vermacht καλωσορίζεται από τον αυστριακό λαό σε ένα πανηγυρικό κλίμα με χιτλερικούς χαιρετισμούς, ναζιστικές σημαίες και λουλούδια. Στις 02/04 ο Hitler βγάζει λόγο στην Πλατεία Ηρώων της Βιέννης -δίπλα στο Burgtheater, μπροστά σε περίπου είκοσι χιλιάδες αυστριακούς, διακηρύσσοντας την προσάρτηση της Αυστρίας στο Ράιχ (13/03) -συνθήκη του Anschluss.

Στο *Πριν την αποχώρηση* μιλά για το ναζιστικό παρελθόν Γερμανών και Αυστριακών πολιτικών σε μια εποχή που ανασκάπτονται τα σκάνδαλα υψηλόβαθμων αξιωματούχων της κυβέρνησης με δράση στο Τρίτο Ράιχ. Το έργο γράφεται ως αντίδραση στην επικείμενη απόλυση του Klaus Paiman, του καλλιτεχνικού διευθυντή του Κρατικού Θεάτρου της Στουτγάρδης, που κατηγορήθηκε από τον πρώην ναζί Hans Filbinger και το Χριστιανοδημοκρατικό κόμμα, για στήριξη φυλακισμένου μέλους της τρομοκρατικής οργάνωσης Baader-Meinhof. Ο Bernhard φωτίζει τον τρόπο που οι αντιδραστικοί προσπαθούν να συνδέσουν την αριστερά με την τρομοκρατία. Η Βέρα λέει στην αδερφή της, Κλάρα: «Έξω θα ήσουν επικίνδυνη. Σε ξέρω. Σίγουρα θα έβαζες βόμβες και θα σκότωνες ανθρώπους [] κι ο Ρούντολφ το λέει πως θα γινόσουνα τρομοκράτισσα» (ό.π. Τρουλλινού 2004).

Τα απομεινάρια του Τρίτου Ράιχ, θα αξιοποιηθούν από τις ΗΠΑ κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου για την αντιμετώπιση ενδεχόμενης κομουνιστικής απειλής. Στελέχη του ναζιστικού καθεστώτος στην Αυστρία με γνώση στην οργάνωση παραστρατιωτικών ομάδων και εξοπλισμό θα χρησιμοποιηθούν από τις αμερικανικές μυστικές υπηρεσίες. Εγκληματίες πολέμου που φάνηκαν χρήσιμοι στην αντικατασκοπία του αμερικάνικου στρατού, αποσπάστηκαν από την δικαιοσύνη για να αξιοποιηθούν. Πρώην στελέχη των Waffen-SS και συνεργοί στο εβραϊκό πογκρόμ της Βιέννης, θα γίνουν μυστικοί πράκτορες ή πολιτικοί παράγοντες της αυστριακής ακροδεξιάς. Η συσπείρωση όλης αυτής της μούχλας του Τρίτου Ράιχ θα ανασυσταθεί κατά τις δεκαετίες ’50 και ’60, θα αποκτήσει διεθνείς διασυνδέσεις και θα ιδρύσει τη φασιστική Διεθνή (ό.π. Τρουλλινού 2004).

Από το 1954 και κάθε 1η Νοεμβρίου, στο νεκροταφείο του Salzburg συγκεντρώνονται οι επιζώντες πολεμιστές των Waffen-SS για να καταθέσουν στεφάνι στους συμπολεμιστές τους. Αυτή η «αθώα» συγκέντρωση, πέτυχε μέσα στα χρόνια τη συγκρότηση ενώσεων πολεμιστών που θα γίνονταν αποδεκτοί από την κοινή γνώμη και θα κατάφερναν να αποσυνδέσουν τη δράση τους από τα ναζιστικά εγκλήματα. Τα τελευταία χρόνια, φοιτητές και φοιτήτριες με ένα λευκό τριαντάφυλλο, εκπρόσωποι εβραϊκών κοινοτήτων με καρφιτσωμένο το κίτρινο αστέρι και οικολόγοι με στεφάνια που φέρουν τα ονόματα των δολοφονημένων από τα Waffen-SS λιποτακτών, συγκεντρώνονται στο νεκροταφείο και υποδέχονται ειρηνικά τους παλαίμαχους που ολοκληρώνουν το μνημόσυνο και αποχωρούν με βήμα παρέλασης τσαλαπατώντας τα χαρτιά των διαμαρτυρόμενων, στην προσπάθειά τους να τσαλαπατήσουν τη μνημοσύνη (Ελευθεροτυπία 2000). Στην *Πλατεία Ηρώων* η μία αδερφή λέει στην άλλη: «Σήμερα υπάρχουν περισσότεροι ναζί στη Βιέννη απ' ό,τι το τριάντα οκτώ []. Δεν περιμένουν παρά μόνο το σινιάλο για να περάσουν ανοιχτά στη δράση εναντίον μας.»

***Μανία καταδιώξεως***

Όταν πείνασα ξαφνικά

στο Χάινμπουργκ,

πήγα σ΄ένα εστιατόριο

ερχόμενος από την Κρακοβία

και παράγγειλα

χοιρινό με κνέντελ

και μια μικρή μπίρα.

Στο ταξίδι μου στη Σλοβακία

άδειασε πάλι το στομάχι μου.

Κουβέντιασα με τον πανδοχέα,

μου είπε πώς θα έπρεπε να σκοτώσουν

όλους τους Πολωνοεβραίους

χωρίς εξαίρεση καμιά.

Ήτανε ναζί.

Στη Βιέννη πήγα στο ξενοδοχείο Αμπάσσαντορ

και παράγγειλα ένα κονιάκ,

ένα γαλλικό φυσικά, είπα,

ένα Μαρτέλ

και συζήτησα με έναν ζωγράφο

που έλεγε συνεχώς πώς ήταν καλλιτέχνης,

και πώς ήξερε τι σημαίνει Τέχνη,

πώς όλος ο υπόλοιπος κόσμος δεν έχει ιδέα

τι σημαίνει Τέχνη.

Σε λίγο διαπίστωσα

πώς ήτανε ναζί.

Στο Λίντς πήγα στο καφέ Ντράξελμαγερ

για να πιώ καφέ

και μίλησα με τον σεφ

για τον αγώνα Ραπίντ – Λάσκ

και ο σεφ μου είπε,

πώς αυτούς της Ραπίντ

έπρεπε να τους στείλουν όλους

στους θαλάμους αερίων,

πώς ο Χίτλερ θα’ χε περισσότερα

να κάνει σήμερα

από όσα στον καιρό του.

Σε λίγο διαπίστωσα

πώς ήτανε ναζί.

Στο Ζάλτσμπουργκ συνάντησα

Τον καθηγητή μας των θρησκευτικών.

Μου είπε κατάμουτρα,

πώς τα βιβλία μου

και γενικά ό,τι έγραψα ως τώρα

είναι σκατά,

και πώς την σήμερον ημέραν

μπορεί κανείς να δημοσιεύσει

τα μεγαλύτερα σκατά,

σε μια εποχή, είπε, που είναι

έτσι κι αλλιώς σκατένια,

στο Τρίτο Ράιχ, είπε, δεν θα μπορούσα

να κυκλοφορώ τα βιβλία μου,

και πρόσθεσε πώς ήμουνα γουρούνι

και ύπουλο σκυλί

και έφαγε το σάντουιτς

με λουκάνικο πού κρατούσε,

έπιασε με τα δύο χέρια το ράσο του,

σηκώθηκε όρθιος και πήρε δρόμο.

Ήτανε ναζί.

Χθές έλαβα μια κάρτα από το Ίνσμπουργκ

με τη χρυσή στέγη,

όπου κάποιος είχε γράψει

χωρίς να λέει γιατί:

*Όσοι είναι σαν εσένα πρέπει*

*να πεθαίνουν σε θαλάμους αερίων!*

*Περίμενε και θα δεις!*

Διάβασα την κάρτα ξανά και ξανά

ώσπου άρχισα να φοβάμαι.

Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Die Zeit*, Πρωτοχρονιά του 1982

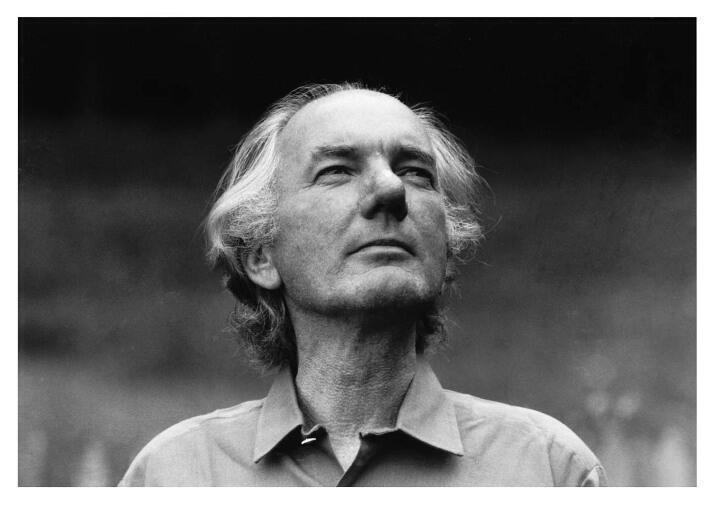
**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Thomas Bernhard**

**Πριν την Αποχώρηση**



**ΝΕΩΤΕΡΗ & ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΑ:**

**ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ ΕΩΣ ΤΟ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟ**

ΔΙΔΑΣΚΟΥΣΑ\_ **Ν. ΜΗΝΙΩΤΗ**

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ\_ **ΗΡΩ-ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΒΑΛΣΑΜΑΚΗ**

ΕΞΑΜΗΝΟ\_ **Η΄ 2019-2020**

Α.Μ.\_ **5052201600153**

Ναύπλιο, Μάιος 2020

**Ο THOMAS BERNHARD ΩΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ**

«Έτσι, αφού είναι αδύνατον να γίνω κι εγώ εραστής

και να φχαριστηθώ ετούτο τον ανέμελο καιρό,

πήρα την απόφαση να γίνω αχρείος και κακός

και να μισώ τις μάταιες ηδονές της εποχής μας.

Συνωμοσίες έχω στήσει και σχέδια σατανικά

με προφητείες αβάσιμες, λιβέλους κι όνειρα».

W. Shakespeare, *Ριχάρδος ο Γ*΄[[1]](#footnote-1)

Ο Αυστριακός συγγραφέας Thomas Bernhard (1931-1989) σφράγισε τη μεταπολεμική γερμανόφωνη λογοτεχνία, συγγράφοντας ποιήματα, πεζογραφήματα, μυθιστορήματα, έργα για την όπερα και το θέατρο[[2]](#footnote-2). Το έργο του έχει μεταφραστεί σε περισσότερες από είκοσι γλώσσες, αποσπώντας παγκόσμια αναγνώριση. Ο ιδιόρρυθμος και αμφίθυμος χαρακτήρας του, διαμορφωμένος από την προβληματική οικογενειακή παιδική ζωή και τη διαρκώς επισφαλή υγεία του, προκαλούσε συχνά αντιφατικές αντιδράσεις στο κοινό και στους κριτικούς. Μονότονος, απαισιόδοξος, και μισάνθρωπος ή ευφυής, ευαίσθητος και βαθιά ανθρωπιστής; Ο περίπλοκος συγγραφικός του κόσμος κυριαρχείται από δίπολα, περιέχοντας στις πολλαπλές εκφάνσεις τους, όψεις της ζωής και του θανάτου, του φωτός και του σκοταδιού, της αγάπης και του μίσους. Στη δραματουργία του Bernhard συνυπάρχουν το τραγικό με το κωμικό στοιχείο, συγκλίνοντας σε μια μορφή ιλαροτραγωδίας. «Το θεατρικό έργο του Μπέρνχαρντ μπορεί να θεωρηθεί ως μια οργιώδης κωμική δημιουργία, ένας γκροτέσκος Χορός του Θανάτου, μια οργιώδης απελευθέρωση καταστροφικών παρορμήσεων, ένας παθιασμένος φιλιππικός της υπεροψίας και της τρέλας του πολιτισμού μας»[[3]](#footnote-3).

Το θεματικό υπόβαθρο των έργων του σχετίζεται με ανθρώπινες καθημερινές σκηνές, μέσα από τις οποίες επεξεργάζεται με μαύρο χιούμορ βαθιές ανθρώπινες ανησυχίες, όπως την αγωνία και το παράλογο της ύπαρξης, τον αγώνα της επιβίωσης, την αδυναμία απέναντι στον πόνο και τη φθορά, τη γειτνίαση του θανάτου με κάθε στιγμή της ύπαρξης[[4]](#footnote-4). Με την ίδια ποιητική δυναμική καταπιάνεται και με θέματα πολιτικού περιεχομένου, την παρακμή της πολιτικής ζωής, την έλλειψη ήθους και την ανηθικότητα στη δημόσια ζωή. Η πνιγηρή, ωστόσο, ατμόσφαιρα των θεατρικών του έργων δεν οδηγεί στον μηδενισμό, αλλά κινητοποιεί μια προσπάθεια υπέρβασης της γενικής απάθειας. Αν και επιλέγει, συνειδητά και με πάθος, να μιλήσει για τη σκοτεινή πλευρά της ζωής, απεργάζεται τον αφανισμό του ανθρώπου, επιχειρώντας «να φωτίσει συσκοτίζοντας και να συσκοτίσει φωτίζοντας» (Μπαμπασάκης 2005: 15-16). Αμετακίνητος, βίαιος, ανελέητος, παράφορος, επεδίωκε διαρκώς την πρόκληση. Όπως ο ίδιος τονίζει: «[…] έμεινα πάντοτε ο ταραξίας, σε κάθε ανάσα, σε κάθε αράδα που γράφω. Η ύπαρξή μου τάραζε πάντοτε σε όλη μου τη ζωή. Πάντοτε τάραζα και πάντοτε ενοχλούσα. Όλα όσα γράφω, όλα όσα κάνω ταράζουν και ενοχλούν. Όλη μου η ζωή ως ύπαρξη δεν είναι τίποτε άλλο από αδιάκοπη ταραχή και ενόχληση […]» (Bernhard 2019). Το θέατρο είναι για τον Bernhard ένα μέσο πρόκλησης αυτής της ζωτικής ταραχής απέναντι σε ένα κόσμο αδράνειας και διάλυσης (Χέερ 2005: 132). «Να αφυπνίζεις τον κόσμο, δεν υπάρχει πιο μεγάλη ικανοποίηση» (Καθράιν 2005: 183), όπως σημειώνει.

Οι δραματικοί χαρακτήρες των έργων του είναι ακραίοι, απόλυτοι, με οξυμένη πνευματική σκέψη (συνήθως φιλόσοφοι, επιστήμονες ή καλλιτέχνες), που ακροβατώντας στα όρια της τρέλας και «παραπαίοντας από τη σοβαρότητα στη γελοιότητα, από την χαρά στην κατάθλιψη, από τον χειμαρρώδη λόγο στη σιωπή» (Μπαλαντίνου 2006: 14), επιχειρούν με κάθε μέσο να παραμείνουν στη ζωή. Πολλοί ήρωες έχουν κάποια μορφή φυσικής αναπηρίας· είναι τυφλοί, κουτσοί ή ανάπηροι. Διαψευσμένοι από τη ζωή και τον εαυτό τους, ζουν έγκλειστοι σε σπίτια-φρούρια, τα οποία τους προστατεύουν από τον έξω κόσμο, αλλά και τους καταδικάζουν στην απομόνωση και τη μοναξιά.

Το συγγραφικό του ύφος κυριαρχείται από τον ασθματικό τρόπο γραφής (Honegger 1980: 99-100) με σπειροειδώς ελισσόμενες προτάσεις, από την επανάληψη και τη σιωπή, ενώ, ως βαθύς γνώστης της γερμανικής γλώσσας, ο Bernhard επιδίδεται συχνά στη δημιουργία δικών του λέξεων. Η γλώσσα των έργων του, υπέρτατης ακρίβειας και απόλυτης καθαρότητας, διακρίνεται για το ρυθμό και τη μουσικότητά της. «Είναι ζήτημα ρυθμού και έχει μεγάλη σχέση με τη μουσική. Πρώτα και πάνω απ’ όλα μετράει ο μουσικός παράγοντας, αυτό που διηγούμαι έρχεται σε δεύτερη θέση. Το μουσικό στοιχείο στη γλώσσα μού προσφέρει μια εξίσου μεγάλη ικανοποίηση, όπως το να παίζω τσέλο, ίσως μάλιστα μεγαλύτερη, γιατί στην απόλαυση της μουσικής προστίθεται και η απόλαυση των σκέψεων» (βλ. Ευτυχιάδου 2001β: 8).

Καθώς τα έργα του είναι φτωχά σε εξωτερική δράση, εξαρτώνται απόλυτα από την υποκριτική τέχνη των ηθοποιών, τους οποίους ο Bernhard αφήνει ελεύθερους να παραστήσουν τους ρόλους, χωρίς αυστηρή καθοδήγηση (Μπαλαντίνου 2006: 13). «Τα πρόσωπα εκτίθενται και γελοιοποιούνται, αλλά ταυτόχρονα διακρίνεται μια τσεχωφικής υφής αγάπη του συγγραφέα προς τους ανθρώπους του θεάτρου, που παλεύουν μέσα από τη σκλαβιά των ρόλων, που επωμίζονται, να νιώσουν μια πνευματική ολοκλήρωση, και εντέλει να νιώσουν άνθρωποι» (Περλέγκας 2016: 133). Τα έργα του Bernhard απαιτούν εκ μέρους του ηθοποιού απόλυτη συγκέντρωση, ζωτικότητα, ενέργεια και συναίσθημα. «Το θέατρο του Bernhard δεν μπορώ παρά να το ζω. […] Προσπαθώ μέσα από τους ρόλους του να δείξω τη ζωή, τη ζωή που νιώθεις κάθε στιγμή» (βλ. Ευτυχιάδου 2001δ: 17, πβ. Μινέτι 2005), όπως αναφέρει σχετικά ένας από τους αγαπημένους ηθοποιούς του συγγραφέα, ο Γερμανός Bernhard Minetti.

Οξεία και αιχμηρή είναι η πολεμική που ασκούν τα θεατρικά του έργα απέναντι στη χώρα του και τον αυστριακό και γερμανικό λαό, γεγονός που οδήγησε τους συγχρόνους του να τον αντιμετωπίσουν με εχθρότητα και απορριπτική διάθεση. Ο Bernhard, αν και αγαπούσε την πατρίδα του[[5]](#footnote-5), θεωρούσε ότι η Αυστρία «δεν είναι παρά μια σκηνή θεάτρου, πάνω στην οποία όλα είναι σάπια» (βλ. Δεπάστας 2016)· την αποκαλούσε «πολιτιστικό και πνευματικό βόθρο» ή «μουσείο καθολικο-εθνικοσοσιαλιστικής τέχνης» (βλ. Ίσαρης 2006: 29̇ πβ. Brockett-Findlay 1991: 417̇ Μπέκερ 2005: 155). Με τα έργα του δεν έπαψε να προκαλεί την αυστριακή ηγεσία, τους ανθρώπους του κατεστημένου και γενικά τους συμπατριώτες του που συχνά αποκαλούσε «ηλίθιους καθυστερημένους μικροαστούς, που δεν έχουν τίποτα να πουν» (βλ. Ίσαρης 2006: 29). Με πικρή ειρωνεία και σαρκασμό επιτίθεται εναντίον του λήθαργου της κοινωνικής αμνησίας των «μαζικών δολοφόνων» και «αδιόρθωτων ναζί» (βλ. Ευτυχιάδου 2001β: 10), όπως χαρακτηρίζει τους Αυστριακούς, καταδικάζοντας τη σιωπηρή στάση τους απέναντι στα εγκλήματα του ναζιστικού παρελθόντος. «Η σιωπή του λαού μας γι’ αυτά τα χιλιάδες και μυριάδες εγκλήματα είναι το μεγαλύτερο από όλα αυτά τα εγκλήματα, έλεγα στις αδελφές μου. Η σιωπή αυτού του λαού είναι το πιο ανησυχητικό, έλεγα. Η σιωπή αυτού του λαού είναι το πιο φοβερό, η σιωπή αυτή είναι ακόμα πιο φοβερή από το ίδιο το έγκλημα» (βλ. Τρουλλινού 2004), σημειώνει. Ο συγγραφέας αντιδρά βίαια σε αυτό το κλίμα της ένοχης σιωπής που κυριάρχησε στη μεταπολεμική Αυστρία[[6]](#footnote-6), ενώ στην *Αυτοβιογραφία* του (βλ. Bernhard 2019) αναλύει τους ιδεολογικούς μηχανισμούς που κατέστησαν δυνατή τη μετάβαση από τη ναζιστική στη μεταναζιστική εποχή, από τον εθνικοσοσιαλισμό στον καθολικισμό, συνδέοντας τη σημερινή νεοφασιστική σκηνή με την ανολοκλήρωτη και «ανάπηρη» διαδικασία αποναζιστικοποίησης της χώρας.

**ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ *ΠΡΙΝ ΤΗΝ ΑΠΟΧΩΡΗΣΗ***

Το θεατρικό έργο *Πριν την Αποχώρηση. Μια κωμωδία της γερμανικής ψυχής* (*Vor Dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele*) γράφτηκε το 1979, σε μια περίοδο που ξεσπά στη Γερμανία πλήθος αποκαλύψεων σχετικά με το ναζιστικό παρελθόν υψηλόβαθμων αξιωματούχων της κυβέρνησης, όπως του συντηρητικού χριστιανοδημοκράτη πρωθυπουργού του Μπάντεν-Βύρτενμπεργκ, Hans Karl Filbinger[[7]](#footnote-7). Η συγγραφή του έργου πραγματοποιείται ως αντίδραση στην κρατική δίωξη και καταστολή σε βάρος του αντιπολεμικού και μεταρρυθμιστικού φοιτητικού κινήματος της εποχής και κυρίως στην βίαιη απομάκρυνση του ριζοσπάστη θεατρικού δημιουργού, προσωπικού φίλου και σχεδόν αποκλειστικού σκηνοθέτη των έργων του Bernhard, Claus Peymann (1937-2017), από τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή του Κρατικού Θεάτρου της Στουτγάρδης (βλ. Τρουλλινού 2004̇ Πρόγραμμα της παράστασης *Πριν την Αποχώρηση*). Λίγο πριν την εξαναγκαστική παραίτησή του, ο Peymann σκηνοθετεί το *Πριν την Αποχώρηση*, σημειώνοντας τεράστια επιτυχία[[8]](#footnote-8). Το εξεταζόμενο έργο αντανακλά το σκιώδες πολιτικό κλίμα της μεταπολεμικής Γερμανίας και Αυστρίας, που σκιαγραφείται υπό το βάρος των παραπάνω αποκαλύψεων.

**Ο ΔΙΤΤΟΣ ΤΡΟΠΟΣ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ Τ. BERNHARD. ΜΙΑ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ.**

Η J. R. Malkin στο άρθρο της “Pulling the Pants off History: Politics and Postmodernism in Thomas Berhard’s *Eve of Retirement*” (Malkin 1995) προσεγγίζει το εξεταζόμενο έργο υπό το πρίσμα της μεταμοντέρνας θεώρησης, εστιάζοντας στη διττή σημειολογία του ως προς την αντιμετώπιση και επεξεργασία της ιστορίας από τον Bernhard. Τις δισημίες του έργου τις εντοπίζει στην ιστορική και τελετουργική του διάσταση, στον ρεαλιστικό και μεταφορικό του χαρακτήρα, στη συνύπαρξη της ιστορικής (συλλογική ιστορία) με την ανιστορική συνείδηση (προσωπική μνήμη). Διακρίνει δύο κυρίαρχα χρονικά σχήματα που καθορίζουν τον τρόπο πρόσληψης και ερμηνείας του έργου. Κατά πρώτον, το συγκεκριμένο και χρονολογικά τεκμηριωμένο ναζιστικό παρελθόν των χαρακτήρων, το οποίο στοιχειοθετεί την πολιτική-ιστορική διάσταση του έργου. Κατά δεύτερον, τη χρονική ποιότητα που λαμβάνει χώρα *in illo tempore*, σύμφωνα με τη θεωρητική οπτική του ιστορικού και θρησκειολόγου Mircea Eliade, κατά την οποία οι παροντικές ανθρώπινες πράξεις αντιμετωπίζονται ως κυκλικές επαναλαμβανόμενες ενέργειες αρχετυπικών προτύπων[[9]](#footnote-9), συνεπάγοντας τη μεταφορική τελετουργική υπόσταση του έργου. Συμπληρωματικά, αναδύεται ένα είδος κριτικού χρονικού σχήματος, στο πλαίσιο του οποίου ο Bernhard αναπτύσσει συνειδητά έναν ειρωνικό διάλογο με το σύγχρονό του «μορφωμένο» γερμανόφωνο αστικό κοινό, εναντίον του οποίου επικεντρώνει τα λεκτικά βέλη του.

Το έργο *Πριν την Αποχώρηση*, όπως και το μεταγενέστερο *Πλατεία Ηρώων* (*Heldenplatz*, 1988) (βλ. Daviau 1991), δομείται από χαρακτήρες που λειτουργούν ως δείκτες μιας συγκεκριμένης, ιστορικά αναγνωρίσιμης, πραγματικότητας, που αντανακλά την ιδιοσυγκρασία της γερμανικής κοινωνίας του τέλους της δεκαετίας του ’70. Ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου, ο Ρούντολφ Χέλλερ, πρώην υποδιευθυντής στρατοπέδου συγκεντρώσεως και νυν δικαστής, μετά τη δεκαετή διαφυγή του στο υπόγειο του σπιτιού του, προκειμένου να αποφύγει την καταδίκη για την ανάμειξή του στο ναζιστικό καθεστώς, ζει στο πατρικό του μαζί με τις δύο αδελφές του, τη μεγαλύτερη σε ηλικία Βέρα και τη μικρότερη και ανάπηρη Κλάρα. Βρίσκεται λίγο πριν τη φάση συνταξιοδότησής του ως Πρόεδρος του Δικαστηρίου, ιδιότητα που προσφέρει σε αυτόν και τις αδελφές του μια άνετη και ευυπόληπτη ζωή. Την περίοδο που ο Ρούντολφ ήταν υποδιοικητής του στρατοπέδου συγκεντρώσεως, δέχτηκε την επίσκεψη του Heinrich Luitpold Himmler[[10]](#footnote-10), αρχηγού των Ες Ες και εμπνευστή των στρατοπέδων συγκεντρώσεως στην Ανατολική Ευρώπη, ο οποίος τον συνεχάρη για τις υπηρεσίες που προσέφερε στην πατρίδα του. Το έργο εκτυλίσσεται κατά τη διάρκεια του απογεύματος της 7ης Οκτωβρίου, επετείου των γενεθλίων του Himmler, προς τιμήν του οποίου τα τρία αδέλφια διοργανώνουν εδώ και τριάντα χρόνια, μια ετήσια ιδιότυπη τελετή που λαμβάνει χώρα σε άκρως στενό οικογενειακό κύκλο.

Το εξεταζόμενο τρίπρακτο έργο δεν έχει πλοκή με τη συμβατική έννοια του όρου· πρόκειται περισσότερο για «ένα θέατρο εικόνων, στατικών καταστάσεων, που σταδιακά εξελίσσονται και εντείνονται»[[11]](#footnote-11). Η υποτυπώδης πλοκή του αναπαριστά τη σταδιακή εξέλιξη της προετοιμασίας του ετήσιου οικογενειακού τελετουργικού, με σκηνικό φόντο ένα μεγάλο, αστικό, παλιομοδίτικο καθιστικό, το οποίο σταδιακά γεμίζει από τα ιστορικά σύμβολα του ναζισμού. Στην πρώτη πράξη η Βέρα, ο στυλοβάτης της οικογένειας, επιδεικνύει ιδιαίτερη φροντίδα στην εορταστική προετοιμασία. Με υπερβολική επιμέλεια και διαρκώς επαναλαμβανόμενες κινήσεις βουρτσίζει και σιδερώνει τη στολή των Ες Ες και τη δικαστική τήβεννο, γυαλίζει τις μπότες και το όπλο του Ρούντολφ. Επίσης, σιδερώνει ένα ριγέ σακάκι που φορούσαν οι κρατούμενοι των στρατοπέδων συγκεντρώσεως, το οποίο τοποθετεί σε εμφανές προς τους θεατές σημείο. Σε κάποιο κεντρικό σημείο του σκηνικού χώρου βρίσκεται αναρτημένο και επιμελώς φωτισμένο το πορτρέτο του Himmler. Στους μακροσκελείς μονολόγους της, η Βέρα αναφέρεται σε λεπτομέρειες του παρελθόντος και της ναζιστικής ιδεολογίας του Ρούντολφ, με την οποία φανερά ταυτίζεται. Σε αντίθεση όμως με τον μονοδιάστατο Ρούντολφ, συνδυάζει αντιφατικά στοιχεία: τον κυνισμό, τη διαστροφή, αλλά ταυτόχρονα και την επίγνωση της διαστροφής και τη συνειδητότητα της καταστροφικής πορείας που ακολουθούν. «Έχουμε μελετήσει πολύ καλά το έργο / εδώ και τριάντα χρόνια έχουν μοιραστεί οι ρόλοι / ο καθένας το μέρος του / απωθητικό κι επικίνδυνο»[[12]](#footnote-12), όπως σημειώνει. Η νεότερη σοσιαλίστρια Κλάρα, καθηλωμένη στην αναπηρική της καρέκλα ως θύμα των αεροπορικών βομβαρδιστικών επιθέσεων των Αμερικάνων, παρακολουθεί σχεδόν βουβή την προετοιμασία, διαβάζοντας αριστερές εφημερίδες. «Εγώ υπήρξα υπεράνω / έλεγε ο πατέρας / δεν έχω λερώσει / τα χέρια μου», υποστηρίζει η Κλάρα, καταδικάζοντας τις ιδεολογικές επιλογές των αδελφών της.

Στη δεύτερη πράξη πραγματοποιείται η εμφάνιση του Ρούντολφ, ο οποίος δέχεται την περιποίηση της Βέρας, ενώ εκθέτει τις εθνικοσοσιαλιστικές ιδέες του. «Ο καλός Γερμανός αηδιάζει με όσα / συμβαίνουν σ’ αυτή τη χώρα / Διαφθορά, υποκρισία, γενική αποβλάκωση / Το εβραϊκό στοιχείο έχει εισχωρήσει παντού / Τους βρίσκεις ξανά μπροστά σου σε κάθε γωνιά», όπως διατείνεται. Η Κλάρα εκδηλώνει το μίσος της προς αυτόν: «Εγώ σιχαίνομαι εσένα / εσένα και όλα όσα κάνεις / όλα όσα είσαι / όλα όσα έχεις κάνει / και σιχαίνομαι και τη Βέρα», ενώ εκείνος της απαντά κυνικά ότι «κάποιες σαν κι εσένα / στην εποχή μας τις στέλναμε κατευθείαν στον θάλαμο των / αερίων». Στο τέλος της πράξης λαμβάνει χώρα η καθιερωμένη αιμομικτική συνεύρεση μεταξύ του Ρούντολφ και της Βέρας, που επισφραγίζει την «μυστική συμφωνία» της τελετής.

Στην τρίτη πράξη εκτυλίσσεται το εορταστικό γεύμα, συνοδευόμενο από το καθιερωμένο τελετουργικό μνήμης προς τιμήν του Himmler. Το έργο καταλήγει σε ένα ειρωνικό «ανοιχτό» τέλος, που στοιχειοθετεί την κατάρρευση του «ήρωα» Ρούντολφ. Ο Ρούντολφ, μεθυσμένος και υπνωτιστικά εκστασιασμένος με την ιδέα της αναγέννησης του Εθνικοσοσιαλισμού («Περίμενε λίγο / θα ’ρθει η ώρα που θα μπορούμε πάλι να το δείχνουμε / όλα συνηγορούν πως θα μπορούμε πάλι να το δείχνουμε / κι όχι μόνο να το δείχνουμε […] Εξάλλου τώρα έχουμε έναν Πρόεδρο της Δημοκρατίας / που ήταν Εθνικοσοσιαλιστής»), εξαπολύει απειλές, στρέφοντας το όπλο του προς τις αδελφές του. Ξαφνικά, χωρίς κάποιο συγκεκριμένο λόγο, καταρρέει πάνω στο εορταστικό τραπέζι, ενώ η Βέρα απομακρύνει από τη σκηνή όλα τα ναζιστικά σύμβολα και αφαιρεί τη ναζιστική περιβολή του Ρούντολφ, προκειμένου να μπορέσει να καλέσει σε βοήθεια τον Εβραίο γιατρό, τον δόκτορα Φρομ.

Παράλληλα με την ιστορική πιστότητα των πολιτικών, ιστορικών και τοπικών αναφορών του έργου, η οποία αναγνωρίζεται από το συγκεκριμένο γερμανικό θεατρικό κοινό της Στουτγάρδης του 1979, λόγω της χρονικής εγγύτητας της αποκάλυψης των πολιτικών σκανδάλων, ανιχνεύεται, σύμφωνα με την Malkin, και μια διαφορετική δραματουργική παράμετρος, που μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια ανιστορική παραβολή, ως μια γκροτέσκα μεταφορά (Malkin 1995: 108-109). Η επανάληψη ως μουσικό, δομικό στοιχείο και η εκφορά των φράσεων ως συνεχώς επαναλαμβανόμενων μοτίβων, οι εκτενείς και ρέοντες μονόλογοι, μέσα από τους οποίους προβάλλονται επαναληπτικά οι προσωπικές εμμονές, φοβίες και μνήμες των ηρώων, καθώς και το απαράλλαχτο και πάγια καθορισμένο ετήσιο τελετουργικό, συνθέτουν μια ατμόσφαιρα κατά την οποία όλα φαίνεται ότι έχουν ειπωθεί ή λεχθεί από πριν, πανομοιότυπα, στατικά και κυκλικώς επαναλαμβανόμενα. Διαμορφώνεται, έτσι, μια διττή, αμφίσημη και αντιθετική χρονικότητα· από τη μια του ιστορικού ρεαλισμού, που εκφράζεται μέσω της ρεαλιστικής αφηγηματικής εξέλιξης του έργου, και από την άλλη του ανιστορικού χαρακτήρα της τελετουργικής επανάληψης (Malkin 1995: 110-111). Η τελευταία, κατά τον Μ. Eliade, ακυρώνει τον ιστορικό χρόνο, μέσω της κυκλικής και αμετάβλητης αναπαραγωγής αρχετυπικών ιερών τελετουργικών πράξεων. Την απόρριψη του ιστορικού χρόνου επισφραγίζει το τελετουργικό μνήμης του Himmler, αξιώνοντας την επιστροφή στον «μυθικό» αρχετυπικό χρόνο της αρχής των πάντων, που συνδέεται με τις πρωταρχικές ρίζες της ιδεολογίας και των συμβόλων του ναζιστικού σύμπαντος. Στο πλαίσιο του αυστηρά καθορισμένου τελετουργικού που εξουσιάζει την καθημερινότητα των ηρώων, οι χαρακτήρες αναλαμβάνουν προδιαγεγραμμένους ρόλους, δρώντας μηχανικά σαν μαριονέτες.

Το δίπολο της *ιστορικής* και *μυθικής* συνείδησης, που διαμορφώνεται μέσω της δραματουργικής συνύπαρξης του ιστορικού αφηγηματικού ρεαλισμού και της ανιστορικής τελετουργικής επανάληψης, είναι ανιχνεύσιμο, κατά την Malkin, και στον τρόπο μεταχείρισης των σκηνικών αντικειμένων (Malkin 1995: 111-113). Τα συγκεκριμένα, ιστορικά αναγνωρίσιμα ναζιστικά σύμβολα ιεροποιούνται και μετατρέπονται, μέσω της φροντίδας της Βέρας, σε φετιχιστικά αντικείμενα[[13]](#footnote-13), ενώ φετιχοποιείται και το σώμα του ναζιστή δολοφόνου Ρούντολφ, καθώς ξεγυμνώνεται μπροστά στα μάτια των θεατών κατά τη διάρκεια της δεύτερης πράξης. Το ίδιο το «άχρονο», ανέγγιχτο από τις αλλαγές του χρόνου, γερμανικό σαλόνι του σκηνικού χώρου ενσωματώνει τη δίσημη διάσταση του ιστορικού και του μυθικού. Κατά τη μέρα εξέλιξης του δραματικού χρόνου ο Ρούντολφ κερδίζει δικαστικά τη διάσωση του πατρικού τους σπιτιού, ενάντια στο σχέδιο κατασκευής εργοστασίου τοξικών αερίων στο ιδιαίτερο φυσικό τοπίο της περιοχής, το οποίο είχε παρομοίως αποτρέψει ο Himmler σαράντα χρόνια πριν. «Αν δεν ήταν ο Χίμλερ / εδώ που βρισκόμαστε θα ήταν χτισμένο / ένα εργοστάσιο παραγωγής τοξικών αερίων / δεν είναι περίεργο Βέρα που κι εγώ σήμερα / εγώ ο ίδιος κατάφερα να εμποδίσω / να χτιστεί στο ίδιο μέρος ένα εργοστάσιο τοξικών αερίων / Εδώ μπροστά στα παράθυρά μας / πριν σαράντα χρόνια το εμπόδισε ο Χίμλερ / σήμερα το εμπόδισα εγώ / Αυτό δεν είναι τυχαίο», όπως αναφέρει σχετικά ο Ρούντολφ στη δεύτερη πράξη. Το σπίτι της οικογένειας μετατρέπεται σε σπίτι του Himmler, η διάσωσή του αντιμετωπίζεται ως ιερός φόρος τιμής προς την παρελθοντική ενέργεια του αρχηγού των Ες Ες. Η επιλογή δε της αναφοράς της διάσωσης του φυσικού τοπίου από τον Himmler και τον Ρούντολφ από τον σχεδιασμό κατασκευής του εργοστασίου τοξικών αερίων αναδεικνύει το βιτριολικό χιούμορ και τη χονδροειδή ειρωνεία του Bernhard, που λειτουργεί ως μια ευθεία επίθεση απέναντι στην υποκρισία του γερμανικού κοινού.

Η συνύπαρξη της συλλογικής ιστορικής συνείδησης με την (ανιστορική) τελετουργική μνήμη παριστάνεται με πιο έκδηλο τρόπο κατά τη διάρκεια του γενέθλιου εορτασμού προς τιμήν του Himmler στην τρίτη πράξη, ο οποίος μπορεί να γίνει αντιληπτός ως «θέατρο εν θεάτρω» (Malkin 1995: 113-115). Ο Ρούντολφ ντυμένος με τη ναζιστική περιβολή και η Βέρα με μπροκάρ φόρεμα, κοιτούν και συζητούν πάνω από ένα φωτογραφικό άλμπουμ, μέσα από το οποίο προβάλλεται το προσωπικό στοιχείο των αναμνήσεων του ναζιστικού παρελθόντος του Ρούντολφ, αλλά ταυτοχρόνως και η συλλογικά εγγεγραμμένη στη μνήμη πορεία της γερμανικής ιστορίας μεταξύ 1939-1945, μέσω της παράθεσης συγκεκριμένων χρονολογικών και γεωγραφικών πληροφοριών (Ρωσία, Κρακοβία, Βαρσοβία), καθώς και ονομάτων πολιτικών που ενεπλάκησαν στα γεγονότα. Ο ειρωνικός, δεικτικός και κωμικά τραγικός τόνος του Bernhard κορυφώνεται στη συζήτηση των ηρώων για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, τις εκτελέσεις και τους θαλάμους αερίων, υπό τον ήχο της πέμπτης συμφωνίας του Μπετόβεν, αισθητοποιώντας μια ατμόσφαιρα κιτς παρωδίας. «Το στρατόπεδο συγκεντρώσεως / Τι ωραία δέντρα τι ωραία που είναι / Κι εκεί πίσω δεν ήταν που έμενες / Τι υπέροχο τοπίο / Κι εδώ κολυμπάς στον ποταμό Βιστούλα», όπως η Βέρα θυμίζει στην Κλάρα στην τρίτη πράξη, ενώ ο Ρούντολφ αποφαίνεται για τον Himmler ότι «κατά βάθος ήταν ευαίσθητος άνθρωπος». Οι λεκτικές επιθέσεις του συγγραφέα, σε συνδυασμό με τα ναζιστικά σύμβολα, το ναζιστικό λεξιλόγιο, το πορτρέτο του Himmler, το φωτογραφικό άλμπουμ και την 5η του Μπετόβεν, συνθέτουν ένα κριτικό θεατρικό *tableau,* με κύριο αποδέκτη τον θεατή. Βασική πρόθεση του Bernhard είναι η πρόκληση της αντίδρασης σε ένα παθητικό και συνένοχο κοινό, το οποίο συμμετέχει στο τελετουργικό των προσώπων, μέσω του ρόλου του ως θεατής και, υπό την μεταμοντέρνα θεώρηση, ως συνδημιουργός της μνήμης στην θεατρική και πολιτική αρένα, ενώ μέσω του κοινωνικού του ρόλου ως πολίτης, γίνεται συνδιαμορφωτής της σύγχρονης πολιτικής κατάστασης.

Ο γκροτέσκος χαρακτήρας του έργου εντείνεται στην κατάληξη της πλοκής, κατά την οποία ο άλλοτε κραταιός και κυρίαρχος Ρούντολφ μετατρέπεται σε έναν αδρανή κλόουν, σε ένα βουβό αντικείμενο, απογυμνωμένο από τα φετιχιστικά φασιστικά σύμβολα (Malkin 1995: 117). Ο γρήγορος ρυθμός της καταληκτικής αυτής σκηνής, στην οποία υπερτερεί για πρώτη φορά η σκηνική δράση σε βάρος του λόγου, ανατρέπει σχεδόν ολοκληρωτικά τη δραματική δομή όλου του έργου. Η Βέρα, με κοφτές και επαναλαμβανόμενες κινήσεις, απομακρύνει όλα τα ναζιστικά αντικείμενα, τα οποία η ίδια μεταχειρίστηκε με ιδιαίτερη φροντίδα στην πρώτη πράξη του έργου. Ο Bernhard με την επιλογή της αναπάντεχης αυτής δραματικής ανατροπής, σχολιάζει ειρωνικά τη μεταμόρφωση του άλλοτε «ηρωικού» Ναζί σε ένα κουφάρι ενός ηλικιωμένου άντρα που πεθαίνει.

Η αποκωδικοποίηση του «ανοιχτού» τέλους του έργου εναπόκειται στους θεατές (Malkin 1995: 117-118), τη σιωπηλή στάση των οποίων αισθητοποιεί η Κλάρα, η οποία καθ’ όλη τη διάρκεια της τρίτης πράξης έχει μετατοπιστεί στο κέντρο της σκηνής, παραμένοντας ακίνητη, απαθής και βουβή. «Εσύ φταις / με τη σιωπή σου / εσύ με την αιώνια σιωπή σου», της λέει η Βέρα στην προτελευταία φράση του έργου. Η ταύτιση της παθητικότητας της Κλάρας με τη σιωπή του κοινού έχει ήδη υποδηλωθεί από την δεύτερη πράξη: «Σιωπηλή όπως πάντα / μας κοιτά και περιμένει», όπως αναφέρει ο Ρούντολφ, ενώ η Βέρα, απαντώντας του, σημειώνει «Ένα παιχνίδι είναι μόνο / Πρόκειται για μια κωμωδία», στην οποία η Κλάρα «παίζει τον πιο δύσκολο ρόλο / Εμείς μόνο ατάκες δίνουμε / κι αυτή σωπαίνει / αυτή όμως κρατάει την κωμωδία ζωντανή». Η επίθεση της Βέρας απέναντι στην Κλάρα λειτουργεί ταυτόχρονα ως επίθεση του Bernhard απέναντι στην «αιώνια σιωπή» του παθητικού και συνένοχου κοινού[[14]](#footnote-14).

**Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ**

Εξετάζοντας την πρόσληψη του έργου από τους μελετητές, διαπιστώνονται δύο αντιθετικές αναγνώσεις. Η μια άποψη, όπως αυτή εκφράζεται από τον J. A. Federico, επικεντρώνεται στον πολιτικό χαρακτήρα του έργου, υποστηρίζοντας ότι *το ισχυρά δομημένο σύμπαν του Ρούντολφ και της Βέρας λειτουργεί ως γκροτέσκο σύμβολο του εθισμού τους στην Εθνικοσοσιαλιστική σκέψη, η οποία, όπως το έργο διατείνεται, συνεχίζει να υποβόσκει ως έμμονη ιδέα στη σύγχρονη γερμανική ψυχοσύνθεση* (Federico 1984: 147). Κατά τον Federico, το έργο συνιστά *μια πρόκληση για τη σύγχρονη κοινωνία ως προς την ανεύρεση μιας εναλλακτικής προοπτικής που θα υπερκεράσει τους ιστορικούς καταναγκασμούς του παρελθόντος* (Federico 1984: 147). Ο μελετητής εκφράζει την αντίθεσή του στην προσπάθεια αποπολιτικοποίησης του έργου από μερίδα των κριτικών, οι οποίοι αντιμετωπίζουν το έργο ως μια μισανθρωπική, μεταμοντέρνα παραβολή (Federico 1984: 147). Mια άλλη αντιθετική ανάγνωση, αυτή της D. L. Hoffmeister, προσεγγίζει το έργο εκτός της ιστορικής του διάστασης, αποσυνδέοντας την πολιτική από τα κοινωνικά και οικονομικά συμφραζόμενα και εκτιμά ότι το έργο αντιμετωπίζει την πολιτική ως προσωπική εμμονή, καπρίτσιο ή διαστροφή (Hoffmeister 1987: 432-433). Στοιχεία των δύο αποκλινουσών απόψεων βρίσκουν το σημείο σύγκλισής τους στο εξετασθέν άρθρο της Malkin, η οποία, σύμφωνα με την ανάλυση που προηγήθηκε, εξετάζει το έργο υπό το πρίσμα της μεταμοντέρνας θεώρησης, κατά την οποία είναι δυνατόν να συνυπάρχουν το *ιστορικό* και το *ανιστορικό* χρονικό σχήμα.

Επιχειρώντας μια συνοπτική κριτική θεώρηση όλων των παραπάνω απόψεων από τη γράφουσα σχετικά με την πρόσληψη του έργου, σημειώνεται ότι είναι έκδηλος ο πολιτικός χαρακτήρας του, ο οποίος εκφράζεται τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο του κωμικού αυτού δράματος. Η επανάληψη, οι εκτενείς μονόλογοι, η αποσύνθεση συντακτικών και γλωσσικών κανόνων, καθώς και η σιωπή συνιστούν τα μορφικά γλωσσικά τεχνάσματα του Bernhard, τα οποία αξιοποιεί για να προβάλλει σε επίπεδο περιεχομένου τις αναπηρίες, τις εμμονές, τις στρεβλώσεις και τα ψυχικά πάθη των ηρώων. Όπως συνάγεται ενδοκειμενικά, οι ήρωες αυτοί ζουν και δρουν σε ένα συγκεκριμένο και ιστορικά καθορισμένο πολιτικοοικονομικό παρόν (Γερμανία του τέλους της δεκαετίας του ’70), το περιβάλλον του οποίου συντίθεται, καθορίζεται και αναπαράγεται, ελλείψει μιας δυναμικής κοινωνικής μεταβολής, από τα απομεινάρια ενός βέβηλου παρελθόντος (Γερμανία του Γ΄ Ράιχ).

Η όποια ανιστορική προσέγγιση του έργου, η οποία κατά το μάλλον ή ήττον εμφορείται από το πνεύμα του μεταμοντερνισμού, πρεσβεύοντας τη ρευστότητα, τυχαιότητα, αναρχία, αποδόμηση και αδυναμία σύλληψης του κόσμου στην ολότητά του, άρα και την αδυναμία αλλαγής του, που αυτόματα οδηγεί στη διάλυση ή στο «τέλος» της ιστορίας (τη *μετα-ιστορία* κατά τον Jean Baudrillard), υποβαθμίζει κατά τη γράφουσα το γενικό έναντι του ειδικού, την αντικειμενική αλήθεια έναντι μιας μικρο-ιστορίας που τη διέπει ο υποκειμενισμός. Το μεταμοντέρνο δεν συνιστά ένα αισθητικό κίνημα, ένα καλλιτεχνικό ρεύμα ή ύφος, αλλά στην πραγματικότητα είναι μια αντίληψη, ένα τρόπος σκέψης και προσέγγισης της πραγματικότητας, που αγγίζει όλες τις μορφές της κοινωνικής συνείδησης, εκφράζοντας δυσπιστία απέναντι στη λογική, την αιτιοκρατία και την αντικειμενικότητα, αρχές στις οποίες θεμελιώθηκε η επιστήμη.

Η αντίληψη περί *μυθικής* (ανιστορικής) συνείδησης, την οποία προσεγγίζει η J. R. Malkin στο άρθρο που εξετάσαμε ως συνυπάρχουσα με την ιστορική, δομείται στη βάση μιας υποκειμενικής και εν πολλοίς μεταφυσικής οπτικής θεώρησης του κόσμου, που απομονώνει την κοινωνική συνείδηση από την υλική πραγματικότητα που αντανακλά. Η θεωρία της *Αιώνιας Επιστροφής* του θρησκειολόγου M. Eliade (βλ. Eliade 1959), στην οποία βασίζει την προσέγγισή της για το *ανιστορικό* χρονικό σχήμα, τοποθετεί τον λεγόμενο *αρχαϊκό* άνθρωπο (τον οποίο ο ίδιος αντιπαραθέτει με τον *ιστορικό* άνθρωπο) εκτός της ιστορίας και της ιστορικής συνείδησης, στο πλαίσιο μιας ιδεολογίας που είναι κυκλική και η οποία αντιμάχεται κάθε αλλαγή. Κατά τον Eliade (ο οποίος είχε δημόσια δηλώσει κατά τη δεκαετία του 1930 την υποστήριξή του στο φασιστικό κόμμα της Ρουμανίας «Σιδηρά Φρουρά», βλ. Ellwood 1999) αυτή η κυκλική, επαναλαμβανόμενη και ανεπηρέαστη από αλλαγές ιδεολογία εκφράζεται μέσω των μύθων και των τελετουργικών πράξεων, τα οποία λειτουργούν ως παραδειγματικά αρχετυπικά μοντέλα. Αξιολογώντας, όμως, τη θεώρηση αυτή από επιστημονική (και όχι μεταφυσική) σκοπιά, γίνεται αντιληπτό ότι η ανιστορική υπόσταση του *homo religiosus* του Eliade αντανακλά μια μορφή φασιστικού ελιτισμού που αποσυνδέει τον άνθρωπο από τη σύλληψη του αντικειμενικού κόσμου. Οι τελετουργικές πράξεις, χειρονομίες και παραστάσεις των κοινωνιών δεν μπορούν να έχουν αυτόνομη και αυτοφυή υπόσταση, αλλά καθορίζουν τη μορφή και το περιεχόμενό τους, σύμφωνα με την επιστήμη της ανθρωπολογίας, από τα εκάστοτε κοινωνικά, οικονομικά, ιδεολογικά και πολιτικά συμφραζόμενα. Συμπερασματικά, το τελετουργικό του Ρούντολφ και της Βέρας, το οποίο σιωπηλά ανέχεται η Κλάρα, δεν μπορεί να ιδωθεί, σύμφωνα με τη γράφουσα, ως μια αυτόνομη και ανεπηρέαστη από τα ιστορικά συμφραζόμενα πράξη, αλλά ως μια παθογενής, εμμονική, τερατώδης και γκροτέσκα αντανάκλαση σε τελετουργικό επίπεδο της φασιστικής ιδεολογίας και πρακτικής του παρελθόντος και της νεοφασιστικής ιδεολογίας και πρακτικής του παρόντος.

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Bernhard, Thomas, (2019), *Αυτοβιογραφία*, μτφρ. Β. Τομανάς (*Die Autobiographie.* Die Ursache / Der Keller / Der Atem / Die Kälte / Ein Kind), Αθήνα: Εξάντας.

Brockett, Oscar Gross – Findlay, Robert, (1991), *Century of Innovation. A History of European and American Theatre and Drama Since the Late Nineteenth Century*, 2nd ed., Boston: Allyn and Bacon.

Calandra, Denis (ed.), (1983),*Macmillan Modern Dramatists. New German Dramatists*, London: The Macmillan Press LTD.

Daviau, Donald G., (1991), “Thomas Bernhard’s *Heldenplatz*”, *Monatshefte*, 83 (1): 29-44.

Δεπάστας, Γιώργος, (2016),«Σημείωμα για τη μετάφραση», Πρόγραμμα της παράστασης *Ο Αδαής και ο Παράφρων*, Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, σκηνοθ. Γ. Περλέγκα, Φεβρουάριος 2016.

Eliade, Mircea, (1959),*Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*, New York: Harper & Row.

Ellwood, Robert, (1999), *The Politics of Myth.**A Study of C. G. Jung, Mircea Eliade, and Joseph Campbell*, New York: Suny Press.

Esslin, Martin, (Οκτώβριος 2001), «Ένας γκροτέσκος Χορός του Θανάτου», μτφ. Σοφία Ευτυχιάδου στο: *Ο Τόμας Μπέρνχαρντ και ο Θεατροποιός, Θεατρικά Τετράδια,* τχ. 37, σ. 11-4.

Ευτυχιάδου, Σοφία (επιμ.), (2001α),«Τόμας Μπέρνχαρντ 1931-1989», *Θεατρικά Τετράδια* 37 (*Ο Τόμας Μπέρνχαρντ και ο Θεατροποιός*), Οκτώβριος 2001: 3-6.

Ευτυχιάδου, Σοφία (επιμ.), (2001β),«Τόμας Μπέρνχαρντ: στην αντίθετη κατεύθυνση…», *Θεατρικά Τετράδια* 37 (*Ο Τόμας Μπέρνχαρντ και ο Θεατροποιός*), Οκτώβριος 2001: 7-10.

Ευτυχιάδου, Σοφία (επιμ.), (2001γ),«Ένας γκροτέσκος Χορός του Θανάτου», *Θεατρικά Τετράδια* 37 (*Ο Τόμας Μπέρνχαρντ και ο Θεατροποιός*), Οκτώβριος 2001: 11-14.

Ευτυχιάδου, Σοφία (επιμ.), (2001δ),«Αποχαιρετισμοί», *Θεατρικά Τετράδια* 37 (*Ο Τόμας Μπέρνχαρντ και ο Θεατροποιός*), Οκτώβριος 2001: 17-20.

Federico, Jοseph A., (1984),“Millenarianism, Legitimation, and the National Socialist Universe in Thomas Bernhard’s *Vor dem Ruhestand*”, *The Germanic Review*, 59: 142-148.

Hoffmeister, Donna L., (1987),“Post-Modern Theatre: A Contradiction in Terms? Handke, Strauss, Bernhard and the Contemporary Scene”, *Monatshefte*,79: 424-438.

Honegger, Gitta, (1980), “Thomas Bernhard: An Introduction”, *Performing Arts Journal*, 5 (1): 96-100.

Huston, Nancy, (2008), “Asphyxiation”, *Salmagundi*, 157: 11-32.

Ίσαρης, Αλέξανδρος, (2006),«Τόμας Μπέρνχαρντ: Μια συμφιλίωση»,Πρόγραμμα της παράστασης *Ο αναμορφωτής του κόσμου*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, σκηνοθ. Μ. Βιρβιδάκης, Θέατρο Κυδωνία, 29-35.

Καθράιν, Κάριν, (2005),«Θετικότητος εγκώμιον»στον συλλ. τόμο: Αθηνά Μπάγια (επιμ.),*Ο άγνωστος Τόμας Μπέρνχαρντ*,μτφρ. Θ. Λουπασάκης, Αθήνα: Νάρκισσος, 179-191.

Malkin, Jeanette R., (1995), “Pulling the Pants off History: Politics and Postmodernism in Thomas Berhard’s *Eve of Retirement*”, *Theatre Journal*, 47 (1): 105-119.

Mayer, Hans, (Οκτώβριος 2001), «Μια σχέση αγάπης και μίσους*»*, μτφ. Χριστίνα Ζήκου στο: *Ο Τόμας Μπέρνχαρντ και ο Θεατροποιός, Θεατρικά Τετράδια,* τχ. 37, σ. 17-9.

Μινέτι, Μπέρνχαρντ, (2005),«Ένας συγγραφέας ονόματι Μπέρνχαρντ» στον συλλ. τόμο: Αθηνά Μπάγια (επιμ.),*Ο άγνωστος Τόμας Μπέρνχαρντ*,μτφρ. Θ. Λουπασάκης, Αθήνα: Νάρκισσος, 211-217.

Μπαλαντίνου, Μαρία, (2006),«Εισαγωγικό Σημείωμα», Πρόγραμμα της παράστασης *Ο αναμορφωτής του κόσμου*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, σκηνοθ. Μ. Βιρβιδάκης, Θέατρο Κυδωνία, 9-28.

Μπαμπασάκης, Γιώργος-Ίκαρος, (2005), «Τόμας Μπέρνχαρντ (1931-1989). Πάντα προς την αντίθετη κατεύθυνση», στον συλλ. τόμο: Αθηνά Μπάγια (επιμ.),*Ο άγνωστος Τόμας Μπέρνχαρντ*,μτφρ. Θ. Λουπασάκης, Αθήνα: Νάρκισσος, 13-32.

Μπέκερ, Πέτερ (2005),«Στου Μπέρνχαρντ»στον συλλ. τόμο: Αθηνά Μπάγια (επιμ.),*Ο άγνωστος Τόμας Μπέρνχαρντ*,μτφρ. Θ. Λουπασάκης, Αθήνα: Νάρκισσος, 141-164.

Μπάγια, Αθηνά (επιμ.), (2005),*Ο άγνωστος Τόμας Μπέρνχαρντ*,μτφρ. Θ. Λουπασάκης, Αθήνα: Νάρκισσος.

Μπέρνχαρντ, Τόμας, (2015), *Ιμμάνουελ Καντ*, μτφ. Γιάννος Περλέγκας και Ισμήνη Θεοδωροπούλου, Περιστέρι: Κάπα Εκδοτική.

Μπέρνχαρντ, Τόμας, (2003), *Αφανισμός*, μτφ. Βασίλης Τομανάς, Αθήνα: Εξάντας.

Μποζίζιο, Πάολο, (2010),*Ιστορία του Θεάτρου*, τόμ. Β’, μτφρ.-επιμ. Ε. Νταρακλίτσα, Αθήνα: Αιγόκερως.

Ochs, Hannelore, (Οκτώβριος 2001), «Τόμας Μπέρνχαρντ: Στην αντίθετη κατεύθυνση…», μτφ. Κατερίνα Κατσάτου στο: *Ο Τόμας Μπέρνχαρντ και ο Θεατροποιός, Θεατρικά Τετράδια,* τχ. 37, σ. 7-10.

Olson, Michael P., (1994), “Playing It Safe: Historicizing Thomas Bernhard’s Jews”, *Modern Austrian Literature*, 27 (3/4): 37-49.

Περλέγκας, Γιάννος, (2016),«Μια κωμωδία για την τραγωδία του υπαρξιακού (και θεατρικού) άγχους», Πρόγραμμα της παράστασης *Ο Αδαής και ο Παράφρων*, Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, σκηνοθ. Γ. Περλέγκα, Φεβρουάριος 2016.

Περλέγκας, Γιάννος & Θεοδωροπούλου, Ισμήνη, (2015), «Τόμας Μπέρνχαρντ Εργοβιογραφία», στο: Τόμας Μπέρνχαρντ, *Ιμμάνουελ Καντ*, Περιστέρι: Κάπα Εκδοτική.

«Ρήσεις του Τόμας Μπέρνχαρντ», (1999), στο Πρόγραμμα παράστασης, *Πριν την Αποχώρηση*, Αθήνα: Θεατρική Εταιρεία *Πράξη*.

Τρουλλινού, Λίνα, (2006), **«**Η κωμωδία της ανθρώπινης ψυχής. Σημειώσεις πάνω στο έργο του Τόμας Μπέρνχαρντ Πριν την Αποχώρηση», Πρόγραμμα παράστασης *Ο αναμορφωτής του κόσμου*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, σκηνοθ. Μ. Βιρβιδάκης, Θέατρο Κυδωνία, 2005-2006.

Webber, Andrew, (2012),“Costume Drama: Performance and Identity in Bernhard’s works”, στο M. Konzett (επιμ.), *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, New York: Camden House, 149-165.

Χέερ, Φρίντριχ, (2005), «Ένας Αυστριακός πατριώτης» στον συλλ. τόμο: Αθηνά Μπάγια (επιμ.),*Ο άγνωστος Τόμας Μπέρνχαρντ*,μτφρ. Θ. Λουπασάκης, Αθήνα: Νάρκισσος, 126-133.

**Έντυπα προγράμματα παραστάσεων**\_

Bernhard, T., *Ρίττερ, Ντένε, Φος*, σκηνοθ. Λ. Βογιατζή, Θέατρο της οδού Κυκλάδων Η νέα ΣΚΗΝΗ, 1991.

Bernhard, T., *Πριν την αποχώρηση*, μτφρ. Β. Πουλαντζάς, σκηνοθ. Στ. Λιβαθινός, Θεατρική Εταιρεία Πράξη, 1999-2000.

Bernhard, T., *Ο αναμορφωτής του κόσμου*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, σκηνοθ. Μ. Βιρβιδάκης, Θέατρο Κυδωνία, 2005-2006.

Bernhard, T., *Ο Αδαής και ο Παράφρων*, μτφρ. Γ. Δεπάστας, σκηνοθ. Γ. Περλέγκας, Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, 2016.

**Δικτυογραφία**\_

https://thomasbernhard.at/index.html. Επίσημος δικτυακός τόπος του Internationale Thomas Bernhard Gesellschaft-ITBG, (πρόσβαση 15.05.2020).

<https://www.thomasbernhard.org/>. Δικτυακός τόπος στα αγγλικά για τη ζωή και το έργο του Bernhard (πρόσβαση 15.05.2020).

Τρουλλινού, Λίλα, (2004), *Η κωμωδία της ανθρώπινης ψυχής*. (URL:<http://theatro-kydonia.gr/wordpress/wp-content/uploads/2016/12/%CE%97-%CE%9A%CE%A9%CE%9C%CE%A9%CE%94%CE%99%CE%91-%CE%A4%CE%97%CE%A3-%CE%91%CE%9D%CE%98%CE%A1%CE%A9%CE%A0%CE%99%CE%9D%CE%97%CE%A3-%CE%A8%CE%A5%CE%A7%CE%97%CE%A3.pdf>). Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 23/06/20.

Zeidler, Anja, (1986), ‘’Interview with Asta Scheib’’.  
*From One Catastrophe to the Next*. (URL:<http://www.thomasbernhard.org/interviews/1986intas.shtml>). Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 29/05/20.

Ελευθεροτυπία, (27-02-2000), «Μεταπολεμική Αυστρία: Το Άνσλους με τις ΗΠΑ», [Δημοσιογραφική ομάδα] *Ιός* (επιμ.). (URL: <http://www.iospress.gr/ios2000/ios20000227a.htm>). Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 23/06/2020.

1. W. Shakespeare, *Ριχάρδος ο Γ΄* (Πρώτη πράξη, Σκηνή 1), μτφρ. Ε. Μπελιές (*King Richard the III*), Αθήνα: Κέδρος, 2007. [↑](#footnote-ref-1)
2. Για τα βιογραφικά στοιχεία και τη συγγραφική παραγωγή του δημιουργού βλ. Ευτυχιάδου 2001α: 3-6· Huston 2008 και την επίσημη ιστοσελίδα του συγγραφέα <https://thomasbernhard.at/das-leben/zeittafel/> [πρόσβαση 15.05.2020]. [↑](#footnote-ref-2)
3. M. Esslin, “A Drama of Disease and Derision: The Plays of Thomas Bernhard”, *Modern Drama* 4, Ιανουάριος 1981, μεταφρασμένο απόσπασμα στο Ευτυχιάδου 2001γ: 14. [↑](#footnote-ref-3)
4. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ίδιος, «ο θάνατος είναι για μένα κάτι σαν ουρά, που τη σέρνω πίσω μου, όταν περπατώ· δηλαδή δεν τη σέρνω, μάλλον είναι αυτή που κολλά πάνω μου κι εγώ τη σέρνω πίσω μου», T. Bernhard, *Μονόλογοι στη Μαγιόρκα*, όπως αναδημοσιεύεται στο Μπαλαντίνου 2006: 9-10. [↑](#footnote-ref-4)
5. Ο καθηγητής Σούστερ επαναλαμβάνει διαρκώς στο έργο *Πλατεία Ηρώων* (*Heldenplatz*, 1988): «Όλα αυτά γύρω μου είναι φοβερά, αλλά δεν θέλω να ζήσω πουθενά αλλού εκτός από εδώ», όπως παραπέμπεται σε άρθρο του H. Mayer και αναδημοσιεύεται στο Ευτυχιάδου 2001: 19. [↑](#footnote-ref-5)
6. Η κυβέρνηση της Αυστρίας δεν αναγνώρισε επίσημα τη συμμετοχή της στη ναζιστική θηριωδία, επικαλούμενη την ουδετερότητά της στο πλαίσιο του «Άνσλους» (Anschluss). Μετά την ήττα της Γερμανίας και στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου, πρώην στελέχη του ναζιστικού καθεστώτος αξιοποιήθηκαν από μυστικές υπηρεσίες των ΗΠΑ και των δυτικών χωρών ως οργανωτές παραστρατιωτικών σωμάτων εναντίον των σοβιετικών δυνάμεων, ενώ αργότερα δραστηριοποιήθηκαν ως πολιτικοί παράγοντες της αυστριακής ακροδεξιάς, βλ. Ιός (επιμ.), «Μεταπολεμική Αυστρία: το Άνσλους με τις ΗΠΑ», *Ελευθεροτυπία*, 27.02.2000. [↑](#footnote-ref-6)
7. Στις αρχές του 1979 αποκαλύφθηκε ότι στη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ο Hans Karl Filbinger (1913-2007), δικαστής στρατοδικείου επί Χίτλερ, καταδίκασε σε θάνατο πολλούς ναύτες για υποθέσεις λιποταξίας, βλ. Τρουλλινού 2004. [↑](#footnote-ref-7)
8. Η πρεμιέρα δόθηκε στο Κρατικό Θέατρο της Στουτγάρδης στις 29 Ιουνίου 1979, σε σκηνικά και κοστούμια του Karl*-*Ernst Herrmann, ενώ τους ρόλους ανέλαβαν οι Traugott Buhre (Ρούντολφ Χέλλερ), Kirsten Dene (Κλάρα) και [Eleonore Zetzsche](https://www.imdb.com/name/nm0955222/?ref_=tt_cl_t2) (Βέρα), βλ. Πρόγραμμα της παράστασης *Πριν την αποχώρηση*, μτφρ. Β. Πουλαντζάς, σκηνοθ. Στ. Λιβαθινός, Θεατρική Εταιρεία Πράξη, 1999-2000. [↑](#footnote-ref-8)
9. Η σχετική θεώρηση του M. Eliade, στην οποία βασίζει η Malkin την ανάλυσή της για την τελετουργική υπόσταση του θεατρικού έργου, διατυπώνεται στο έργο του *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return* (1959). [↑](#footnote-ref-9)
10. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον δραματουργικά το ότι ο Bernhard εισάγει μεταξύ των θεατρικών χαρακτήρων του έργου ένα υπαρκτό ιστορικό πρόσωπο. Ο H.L. Himmler (1900-1945) ήταν ο δεύτερος σε ισχύ πολιτικός άνδρας του Γ΄ Ράιχ, αρχηγός των Ες Ες και Διοικητής όλων των γερμανικών μονάδων. Ίδρυσε το Νταχάου και το 1941 πρωτοστάτησε στην οργάνωση των στρατοπέδων συγκεντρώσεως της Ανατολικής Ευρώπης. Τους τελευταίους μήνες του πολέμου παραγκωνίστηκε από τους ανθρώπους του Χίτλερ, ο οποίος, όταν διαπίστωσε ότι ο Himmler σχεδίαζε να τον διαδεχτεί, διέταξε τη σύλληψή του. Σε μια απόπειρα δραπέτευσής του συνελήφθη από τους συμμάχους και αυτοκτόνησε με δηλητήριο το 1945, βλ. Πρόγραμμα της παράστασης *Πριν την αποχώρηση*, μτφρ. Β. Πουλαντζάς, σκηνοθ. Στ. Λιβαθινός, Θεατρική Εταιρεία Πράξη, 1999-2000. [↑](#footnote-ref-10)
11. M. Esslin, “A Drama of Disease and Derision: The Plays of Thomas Bernhard”, *Modern Drama* 4, Ιανουάριος 1981, μεταφρασμένο απόσπασμα στο Ευτυχιάδου 2001γ: 11. [↑](#footnote-ref-11)
12. Τα αποσπάσματα που παρατίθενται αντλούνται από το Πρόγραμμα της παράστασης *Πριν την αποχώρηση*, μτφρ. Β. Πουλαντζάς, σκηνοθ. Στ. Λιβαθινός, Θεατρική Εταιρεία Πράξη, 1999-2000, το οποίο περιλαμβάνει το πλήρες θεατρικό κείμενο. [↑](#footnote-ref-12)
13. Για τον φετιχιστικό ρόλο των ενδυμάτων στο έργο του Bernhard πβ. Webber 2012. [↑](#footnote-ref-13)
14. «Η πλειοψηφία σκέφτεται σαν εμάς κι αυτό στα κρυφά / ακόμα κι αν ισχυρίζονται το αντίθετο / όλοι τους είναι εθνικοσοσιαλιστές», υποστηρίζει ο Ρούντολφ στην τρίτη πράξη, δραματοποιώντας την πολεμική που ασκεί ο συγγραφέας απέναντι στο γερμανικό κοινό. [↑](#footnote-ref-14)