

Κάπου κοντά στην πραγματικότητα: η καλλιτεχνική αναπαράσταση της βίας στο μεταπολεμικό βρετανικό ρεαλιστικό δράμα

«Το θέατρο έχει μια μοναδική θέση στη συζήτηση για το θέμα [της βίας]. Καμία άλλη μορφή τέχνης δεν μπορεί να αναδείξει τις σχέσεις ανάμεσα στην ασήμαντη, καθημερινή συμπεριφορά και σε σημαντικότερες δυνάμεις τόσο χειροπιαστά».¹

Το φαινόμενο της βίας στην κοινωνία και η καλλιτεχνική του αναπαράσταση υπήρξαν ανέκαθεν πεδία ευρείας αντιπαράθεσης. Έχοντας επίγνωση των διαστάσεων αυτού του φαινομένου και εγγράφοντας αυτό το «βίαιο υλικό» στη θεατρική παράδοση, ο διάσημος κριτικός Έρικ Μπέντλεϋ [Eric Bentley], στο *The Life of the Drama*, θεωρεί την απεικόνιση της βίας θεμελιώδη για τη θεατρική εμπειρία: «Γιατί ακόμη και μια κακή περιγραφή βίαιων πράξεων μας ευχαριστεί; Θα μπορούσε ποτέ να μη μας ευχαριστήσει; Τείνουμε να αισθανόμαστε ότι οι ζωές μας στερούνται βίας και θέλουμε να βλέπουμε αυτό που μας λείπει».² Ισχυρίζεται περαιτέρω: «η βία μάς ενδιαφέρει γιατί είμαστε βίαιοι».³ και, με ιδιαίτερη ειρωνεία, προτείνει επίσης: «Αν θέλετε να τραβήξετε την προσοχή του κοινού, να είστε βίαιοι, αν θέλετε να τη διατηρήσετε, να εξακολουθήσετε να είστε βίαιοι».⁴ Συνοψίζοντας: «Χωρίς τη βία, δεν θα υπήρχε τίποτα άλλο στον κόσμο εκτός από την καλοσύνη, και η λογοτεχνία δεν αφορά κατά κύριο λόγο την καλοσύνη· αφορά κατά κύριο λόγο την τρέλα».⁵

Ο Μάρτιν Έσλιν [Martin Esslin] επίσης μιλά για τη βία στο άρθρο του «Violence in Modern Drama», υποστηρίζοντας ότι «στην προσπάθειά μας να διαχειριστούμε τη βία [στο σύγχρονο θέατρο] ως κάτι ξέχωρο απ' το θέατρο γενικώς, είναι χρήσιμο να ορίσουμε τους τύπους της βίας που συναντάμε στο θέατρο και στη συνέχεια να δείξουμε πώς αυτοί λειτουργούν στο σύγχρονο θέατρο».⁶ Σ' αυτή την πραγματεία του, ο Έσλιν αναγνωρίζει τα διαφορετικά είδη βίας στο μεταπολεμικό θέατρο: «ανάμεσα στους χαρακτήρες, μέσα στο έργο», «από τον συγγραφέα ή τον σκηνοθέτη προς τους χαρακτήρες», «από τη σκηνή προς τον θεατή», «η βία που το κοινό αναπτύσσει προς τους χαρακτήρες επί σκηνής» και «η βία που κατευθύ-

1 Tom Sellar, «Theater and Violence: Introductory Notes», *Theater*, τμ. 35, τχ. 1 (2005), σ. 8.

2 Eric Bentley, *The Life of the Drama*, First Applause Printing, Νέα Υόρκη 1991 [1964], σ. 8.

3 Στο ίδιο.

4 Στο ίδιο.

5 Στο ίδιο, σ. 221.

6 Martin Esslin, «Violence in Modern Drama», στο: *Reflections: Essays on Modern Theatre*, Doubleday and Company, Garden City, Νέα Υόρκη 1969, σ. 163.

νεται από τον συγγραφέα στο κοινό». ⁷ Το κείμενο του Έσλιν μας βοηθά να διακρίνουμε τα διαφορετικά είδη της βίας στα θεατρικά κείμενα και να κατανοήσουμε τις χρήσεις τους στο μεταπολεμικό θέατρο. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι:

«Η βία έχει ως αποτέλεσμα τη στέρηση της αυτονομίας ενός ανθρώπου, καθώς και της ελευθερίας του να επιλέγει. Με αυτή την έννοια, ένα μεγάλο μέρος της βίας που χρησιμοποιείται δεν είναι καν αληθινή βία. Ίσως να είναι βραχυπρόθεσμη βία, αλλά δεν είναι μακροπρόθεσμη βία». ⁸

Παρακάτω, δηλώνει ότι:

«Εάν η βία χρησιμοποιείται για να εντείνει την αίσθηση της επίγνωσης του κόσμου, έτσι ώστε το σοκ που υφίσταται ο θεατής να τον κάνει πιο ικανό να αποτιμά τα δεδομένα της κατάστασης στην οποία βρίσκεται, τότε αυτή η βία ορθώς χρησιμοποιήθηκε και είναι ηθικά δικαιολογημένη. Εάν η βία τού στερεί την αυτονομία του, αν τον αναγκάζει να δράσει με τρόπο που υπό άλλες συνθήκες δεν θα επιθυμούσε, τότε είναι αθέμιτη». ⁹

Η προσπάθεια του Έσλιν να διαχωρίσει τη θεμιτή απ' την αθέμιτη βία προκύπτει από ένα πλήθος θεατρικών έργων, τα οποία απεικονίζουν τη βία, συμβάλλοντας με αυτό τον τρόπο στην εξοικείωσή μας με αυτήν, καθώς και στην «υπνωτική» χρήση της βίας, μη επιτρέποντας μια «αυθεντική επίγνωση της πραγματικότητας». ¹⁰ Παρομοίως, προειδοποιώντας για το αποχαυνωτικό αποτέλεσμα που μπορεί να έχει η υπερβολική έκθεση στη βία, ο Τζον Φρέιζερ [John Fraser], στη σημαντική μελέτη του *Violence in the Arts*, ένα κείμενο που εστιάζει στην καλλιτεχνική αναπαράσταση της βίας από τη δεκαετία του 1960 και μετά, δηλώνει:

«Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 συνειδητοποιούμε όλο και περισσότερο ότι οι κτηνωδίες που παρουσιάζονταν στις φωτογραφίες και τα κινηματογραφικά επίκαιρα ήταν η πιο φοβερή προσβολή των αποδεκτών αξιών του πολιτισμού, αλλά παρ' όλα αυτά οι αντιδράσεις μας αμβλύνονταν». ¹¹

Στο ίδιο κείμενο, υποστηρίζει ότι:

«Σημαντικές θεωρίες έχουν διατυπωθεί στην αγγλική γλώσσα για τις σεξουαλικές ιδιαιτερότητες, που ξεκινούν από τον Χάβελock Έλις [Havelock Ellis] και

⁷ Στο ίδιο, σ. 163-164.

⁸ Στο ίδιο, σ. 176.

⁹ Στο ίδιο, σ. 177.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 178.

¹¹ John Fraser, *Violence in the Arts. Illustrated Edition*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 1976 [1974], σ. 30.

τον Έντουαρντ Κάρπεντερ [Edward Carpenter] και η ευφάνταστη μελέτη τους φτάνει μέχρι τον Λώρενς [Lawrence] και τον Τζόυς [Joyce], καθώς η λογοτεχνία σε αυτό το θέμα είναι, πλέον, εξαιρετικά εκτεταμένη. Η βία, αντιθέτως, είναι ακόμη και τώρα για τη διανόηση μια *terra incognita*». ¹²

Σε αυτό το καινοτόμο έργο, ο Φρέιζερ συνδιαλέγεται με τις διαφορετικές λειτουργίες της βίας: «η βία ως λύτρωση, η βία ως επικοινωνία, η βία ως παιχνίδι, η βία ως αυτοεπιβεβαίωση, ή αυτοάμυνα, ή ανακάλυψη του εαυτού, ή αυτοκαταστροφή, η βία ως φυγή από την πραγματικότητα, η βία ως η πιο υγιής πραγματικότητα σε μια συγκεκριμένη κατάσταση και ούτω καθεξής», ¹³ για να καταλήξει ότι:

«απέχοντας παρασάγγας από το να είναι άλογη, η βία αποτελεί συνήθως την πιο αιχμηρή πλευρά των ιδεών και των ιδεολογιών. Αυτό που μετρά πάνω απ' όλα είναι η διαύγεια, η ακεραιότητα και η εγκυρότητα της σκέψης κάποιου, η καθ' ολοκληρία δέσμευσή του στις ιδέες του και μια ξεκάθαρη κατανόηση των τρόπων με τους οποίους, βραχυπρόθεσμα ή μακροπρόθεσμα, αυτές οι ιδέες συνδέονται με τον φυσικό κόσμο, τον κόσμο όπου προκύπτει η βία». ¹⁴

Οι απόψεις του Φρέιζερ εκπορεύονται απ' την αντίληψη ότι:

«ο καλλιτέχνης που συνδιαλέγεται με ειλικρίνεια με τη βία γίνεται ένα είδος ενοχλητικού που κρατάει έναν καθρέφτη, που φέρνει τον θεατή αντιμέτωπο με οτιδήποτε τον ενοχλεί, που τον τοποθετεί απέναντι από αυτό τον καθρέφτη για να αναλογιστεί τη στοιχειώδη ρυπαρότητα και κτηνωδία της ανθρωπότητας, ή τουλάχιστον της μη αναζωογονούμενης αστικής ανθρωπότητας». ¹⁵

Συνεχίζοντας, ο Φρέιζερ δηλώνει ότι: «η καλή τέχνη, όμως, δεν σοκάρει μόνο την αστική τάξη· σε κάποιο βαθμό σοκάρει τους πάντες, ακόμη και τον καλλιτέχνη». ¹⁶ Εδώ, ο Φρέιζερ σαφώς διατυπώνει κάτι πολύ ουσιαστικό ως προς τη βία. Υποστηρίζει ότι η αναπαράσταση της βίας μπορεί να μεταμορφώσει την πραγματικότητα με την οποία συνομιλεί, διεκδικώντας μια ηθική στάση για τον καλλιτέχνη που απεικονίζει τη βία, καθώς και τη συνειδητοποίηση ότι αυτός ο καλλιτέχνης δεν έχει υπό τον έλεγχό του τις βίαιες απεικονίσεις που δημιουργεί.

Η ιδέα της βίας όπως αποκαλύπτεται στη μελέτη του Φρέιζερ, συνδυάζει δύο βασικές προσεγγίσεις: η πρώτη αφορά τη θεαματική βία, αυτή του αίματος, των βιασμών, των φόνων

¹² Στο ίδιο, σ. 2.

¹³ Στο ίδιο, σ. 9.

¹⁴ Στο ίδιο, σ. 162.

¹⁵ Στο ίδιο, σ. 109-110.

¹⁶ Στο ίδιο, σ. 116.

και της σοκαριστικής γλώσσας (θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε «αλά Αρτώ»)· η δεύτερη σχετίζεται με το είδος της βίας που αφορά το πρόβλημα της εξουσίας και της επίδρασής της στους ανθρώπους· είναι βία σχετική με την κοινωνική καταπίεση και τον περιορισμό της ελευθερίας και των ανθρωπίνων δικαιωμάτων (θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε «οργουελιανή»). Και τα δύο είδη βίας είναι ορατά στην τέχνη και συχνά συνδυάζονται. Αυτή η διπλή αντίληψη της βίας σχετίζεται με δύο μείζονες παραδοσιακές γενεαλογίες της αναπαράστασης της βίας στις τέχνες: αυτής που επιλέγει μια στρατηγική σοκ, τρόμου, αίματος και διασκέδασης· και μιας άλλης που τάσσεται υπέρ της δημόσιας κριτικής, του σχολιασμού και της ρεαλιστικής απεικόνισης του κόσμου και των κτηνωδιών του.

Και στις δύο γενεαλογίες, ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος και όλη η φρίκη που αποκάλυψε, από το Άουσβιτς έως τη Χιροσίμα, άλλαξε για πάντα τις δυνατότητες της αναπαράστασης των βίαιων πράξεων. Ο Τζον Φρέιζερ δηλώνει ότι:

«Οι μεγάλης κλίμακας αποκαλύψεις της ναζιστικής Ευρώπης προκάλεσαν την κατάρρευση των βεβαιοτήτων ακόμη και των πιο μετριοπαθών στοχαστών. Από τη μια πλευρά ήταν η πολιτικοποίηση της βίας, η ενσωμάτωση αποτρόπαιης βίας στον κοινωνικό ιστό και ως εκ τούτου μια επίδειξη της πιθανότητας της νομιμοποίησης του παράνομου, της τοποθέτησης του εκκεντρικού στο επίκεντρο. Και από την άλλη, δεδομένου του αριθμού των εντελώς συνηθισμένων ανθρώπων που εμπλέκονταν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στη διάπραξη των μέχρι και σήμερα αδιανόητων εγκλημάτων, ενυπήρχε μια ανησυχητική νύξη: ότι όχι μόνο υπάρχει λανθάνουσα σε ένα μεγάλο αριθμό ανθρώπων η δυνατότητα να διαπράξουν κτηνωδίες, αλλά και ότι σχετικά μικρές αλλαγές στις κοινωνικές δομές μπορούν να επιτρέψουν την πραγμάτωση αυτών των δυνατοτήτων».¹⁷

Το θέατρο και το δράμα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο μετασχηματίστηκαν, προφανώς, από αυτή τη νέα χαρτογράφηση της βίας. Έτσι, από τη μια η βία και η πραγματικότητα γίνονταν όλο και περισσότερο οικείες και οικιακές, επιτρέποντας μια αναπαράσταση πολλαπλής και μη-συγκρουσιακής βίας.¹⁸ και, απ' την άλλη η βία που απεικονιζόταν άλλαζε συχνά τον τρόπο με τον οποίο κάποιος αντιλαμβανόταν την ίδια την πραγματικότητα, ως μέρος μιας στρατευμένης καλλιτεχνικής στάσης.

Η βία, όπως δηλώνει ο έγκριτος κριτικός Μάικλ Μπίλινγκτον [Michael Billington], «διαπότισε την κουλτούρα της δεκαετίας του 1950».¹⁹ Για την ακρίβεια, σύντομα κατέστη σαφές

¹⁷ Στο ίδιο, σ. 84-85.

¹⁸ Σημείωση της επιμελήτριας: απόπειρα απόδοσης του όρου «non-agonic violence». Ευχαριστώ τον Στέλιο Βιρβιδάκη για τη βοήθειά του στην κατανόηση αυτού του φιλοσοφικού όρου.

¹⁹ Michael Billington, *State of the Nation: British Theatre since 1945*, Faber and Faber, Λονδίνο 2007, σ. 109.

ότι «η βία ήταν ένα θέμα που απασχολούσε ένα μεγάλο αριθμό συγγραφέων και αυτό είχε κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά αίτια».²⁰

Στο παρόν άρθρο, και λαμβάνοντας υπόψη όλα τα προαναφερθέντα θέματα, θα διερευνήσω και θα παρουσιάσω την απεικόνιση της βίας σε μερικά βρετανικά έργα που παραστάθηκαν μεταξύ του 1951 και του 1965, με σκοπό να μιλήσω για τον ρόλο, τον αντίκτυπο και τον στόχο της αναπαράστασής της. Θα εξετάσω, λοιπόν, το *Saint's Day* (1951) του Τζον Γουίτινγκ [John Whiting], το *Afore Night Come* (1962) του Ντέιβιντ Ράνκιν [David Rudkin] και τους *Λυτρωμένους* [Saved] (1965) του Έντουαρντ Μποντ [Edward Bond]. Τα τρία αυτά έργα ασχολούνται με ποικίλα θέματα και απαντούν διαφορετικά σε συγκεκριμένα ερωτήματα. Θεματικά έχουν ελάχιστα κοινά στοιχεία, ενώ και ως προς τη φόρμα τους είναι κείμενα που δεν συνδέονται κατ' ανάγκη· κινούνται από τον ξεκάθαρο ρεαλισμό έως το παράλογο ή την ποιητική γλώσσα. Αυτό που τους επιτρέπει να συνδυαστούν ωστόσο, είναι το γεγονός ότι και στα τρία κυριαρχεί η απεικόνιση της βίας, είτε συγκαλυμμένη είτε αποκάλυπτη.

Το *Saint's Day* του Τζον Γουίτινγκ αποτελεί ορόσημο για την καλλιτεχνική απεικόνιση της βίας. Ο «Άγιος» του τίτλου είναι ο Πολ Σάουθμαν, ένας ηλικιωμένος ποιητής που έχοντας γράψει το πολεμικό δοκίμιο «Η κατάργηση της τυπογραφίας», βρίσκει καταφύγιο σε ένα χωριουδάκι, μακριά από τον λογοτεχνικό κόσμο (μαζί με την εγγονή του Στέλλα, τον άντρα της Τσαρλς Χέμπερντεν και τον υπηρέτη τους Τζον Γουίντερ). Η δράση λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια μίας μόνο ημέρας, της 25ης Ιανουαρίου, ημέρα της μεταστροφής του Απόστολου Παύλου στον Χριστιανισμό και των ογδοκοστών γενεθλίων του Πολ. Παρότι όλοι ψάχνουν για τη γαλήνη της δημιουργίας, φαίνεται ότι βρίσκονται σε μια συνεχή διαμάχη με τους κατοίκους του χωριού, η οποία υποδαυλίζεται από την αμοιβαία ασυνεννοησία. Η άφιξη του Ρόμπερτ Πρόκαθρεν, ενός θαυμαστή του Πολ, θα απειλήσει την εύθραυστη ισορροπία. Ο Ρόμπερτ είναι ένας μοντέρνος, ευγενικός, νεαρός διανοούμενος που φτάνει στο σπίτι του Πολ με σκοπό να τον συνοδεύσει σ' ένα εορταστικό συμπόσιο στο Λονδίνο. Εν τω μεταξύ, οι χωρικοί απειλούνται από τρεις στρατιώτες, δραπέτες από την κοντινή φυλακή. Αρνούμενος να βοηθήσει τους χωρικούς, ο Πολ αποφασίζει να συμμαχήσει με τους εγκληματίες, οι οποίοι σύντομα θα έρθουν και στο σπίτι του. Ταυτόχρονα, ο Πολ και ο Τσαρλς κοροϊδεύουν τον Ρόμπερτ επειδή δεν πολέμησε στον πόλεμο. Όταν αργότερα τον αναγκάζουν να κρατήσει ένα όπλο, εκείνο κατά λάθος εκφυροσκοροει σκωτώνοντας τη Στέλλα, η οποία ήταν έγκυος. Ο Πολ τρελαίνεται, ενώ ο Τσαρλς ξεκινά μια τοιχογραφία ζωγραφίζοντας το σώμα της νεκρής συζύγου του. Όταν φτάνουν οι επικίνδυνοι δραπέτες, ο Ρόμπερτ αναγκάζεται να συμμαχήσει μαζί τους και να συμμετάσχει σε άλλη μία βίαιη έφοδό τους στο χωριό, ρημάζοντας και καίγοντας τα πάντα. Οι επιζήσαντες χωρικοί περιπλανώνται και βρίσκουν τελικά καταφύγιο σ' ένα σπίτι, ενώ οι στρατιώτες επιστρέφουν στο σπίτι του Πολ με τον Ρόμπερτ επικεφαλής, όπου κρεμούν τον Πολ και τον Τσαρλς. Αργότερα, θα κρεμαστεί και ο ίδιος ο Ρόμπερτ. Ο Τζον Γουίντερ, ο υπηρέτης, δραπετεύει παίρνοντας μαζί του τα χρήματα που του είχαν δώσει οι στρατιώτες.

²⁰ Στο ίδιο.

Για το αλληγορικό του πλαίσιο, τον συμβολισμό και την τάση του προς μία ποιητική γλώσσα, το έργο αυτό χρωστά περισσότερο στη δραματουργία του Μπέκετ [Beckett], του Ιονέσκο [Ionesco] και του Τ. Σ. Έλιοτ [T. S. Eliot] παρά στους σύγχρονους του ρεαλιστές, όπως ο Όσμπορν [Osborne], ο Γουέσκερ [Wesker], ο Άρντεν [Arden] και άλλοι. Αλλά, ακόμα κι αν η τρίτη πράξη μετατοπίζεται εντελώς προς μια κατάσταση που ανήκει περισσότερο στην παράδοση του παραλόγου, η πρώτη και η δεύτερη υιοθετούν μια ρεαλιστική προσέγγιση στο θέατρο και στον λόγο. Η δομή του έργου υποδεικνύει την ψυχική διαδρομή των βασικών χαρακτήρων. Συνεπώς, καθώς οι ίδιοι καταρρέουν καταλήγοντας στην άνοια, την τρέλα ή τον πόνο, έτσι καταρρέει και το έργο καταλήγοντας στο άλογο, στο αποσπασματικό και στην αλληγορία. Υποστηρίζοντας αυτή την ιδέα, ο Γουίτινγκ έχει επανειλημμένα δηλώσει ότι αυτό το έργο ήταν γι' αυτόν μια στυλιστική πρόκληση, ένας τρόπος να δοκιμάσει τις συγγραφικές του ικανότητες. Έτσι, το ύφος και η θεματική καθίστανται κοινωνικοί του δραματικού νοήματος.

Οι βασικές θεματικές μπορούν να συνοψιστούν στην απόρριψη της υποκρισίας της κοινωνίας (την οποία ο Πολ περιγράφει ως «πόρνη»²¹)· την αρετή της μοναξιάς του καλλιτέχνη απέναντι στην πλήξη της ζωής ενός συνηθισμένου ανθρώπου· την επιστροφή στην παιδική και αφελή βία συμπεριφορά απέναντι στη ζωή (η οποία εκφράζεται με την άνοια του Πολ, την επακόλουθη τρέλα του και μέσω των πράξεων των στρατιωτών). Ή, όπως το θέτει ο Μάικλ Μπίλινγκτον: «Ο διωγμός του καλλιτέχνη από μια συντηρητική κοινωνία. Η βία που υπάρχει κάτω απ' το λεπτό πέπλο του πολιτισμού. Ο κίνδυνος ότι η βία που επιδοκιμάζεται εν καιρώ πολέμου θα παραμείνει και εν καιρώ ειρήνης».²²

Το *Saint's Day* περιέχει επίσης αρκετές χριστιανικές αναφορές — ο επικεφαλής των στρατιωτών ονομάζεται Κρίστιαν, το όνομα της εγγονής του Πολ, της Στέλλα, σημαίνει άστρο· η δράση λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια της ημέρας της μεταστροφής του Απόστολου Παύλου, η έσχατη σάλπιγγα την οποία σημαίνουν οι στρατιώτες απειλώντας τους πάντες απηχεί την *Α' προς Κορινθίους επιστολή*: «Ίδού μυστήριον υμίν λέγω· πάντες μεν ου κοιμηθήσόμεθα, πάντες δε αλλαγήσόμεθα, εν ατόμω, εν ριπή οφθαλμού, εν τη εσχάτη σάλπιγγι· σαλπίζει γαρ, και νεκροί εγερθήσονται άφθαρτοι, και ημείς αλλαγήσόμεθα».²³ Παρ' όλα αυτά, ο θεατρικός συγγραφέας Ντέιβιντ Ράνκιν δεν διστάζει να υποστηρίξει: «Δεν ξέρω άλλο έργο στο οποίο να αισθάνομαι τόσο έντονα ότι ο Θεός απουσιάζει από τον κόσμο».²⁴

Αλλά το πιο διαχρονικό χαρακτηριστικό στο *Saint's Day* είναι η υπόγεια βία που αναδύεται καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Παρ' ότι η αναπαράσταση των βίαιων πράξεων στο έργο

21 John Whiting, *Saint's Day*, στο: *Plays One: No More A-Roving / Conditions of Agreement / Saint's Day / A Penny for a Song*, επιμ. Ronald Hayman, Oberon Books, Λονδίνο 1999, σ. 247.

22 Billington, *State of the Nation: British Theatre since 1945*, σ. 54.

23 *Επιστολή Α' προς Κορινθίους*, 15: 51, 52.

24 «David Rudkin on John Whiting and *Saint's Day*», επιμ. George Hunka [<http://www.superfluitiesredux.com/2010/08/11/david-rudkin-on-john-whiting-on-saints-day/>] (Αύγουστος 2010)].

χρωστά πολλά στις τεχνικές της τραγωδίας —γίνονται περιγραφές των βίαιων πράξεων εκτός σκηνής από τον Κάουπερ, τον ταχυδρόμο, και από τον Τζον Γουίντερ που αφηγείται τις λεηλασίες στις οποίες επιδίδονται οι στρατιώτες, η Στέλλα πεθαίνει εκτός σκηνής ενώ δεν βλέπουμε ούτε τη φωτιά επί σκηνής— ο Γουίτινγκ τις ξεπερνά, εξωθώντας την αναπαράσταση της βίας σε νέα όρια. Η αδυναμία εξήγησης της φύσης των εγκλημάτων των στρατιωτών, και ιδιαίτερα η μεταστροφή του Ρόμπερτ Πρόκαθρεν από έναν αδρανή διανοούμενο σε έναν τρελό αρχηγό συμμορίας βοηθά στο ν' αναδειχθεί ο παραλογισμός της κοινωνίας, ενώ παράλληλα όλα ακολουθούν μια έντονα ρεαλιστική λογική. Κάθε πράξη είναι μέρος μιας λεπτομερούς μικρο-πραγματικότητας που φαίνεται να έχει τους δικούς της κανόνες — μια καλοφτιαγμένη στρατηγική καταγγελίας της λανθάνουσας βίας της κοινωνίας.

Η γλώσσα που χρησιμοποιείται στο έργο είναι άλλος ένας τρόπος για να εκφραστεί αυτή η καταδίκη, μάλλον ποιητικά και ελλειπτικά παρά αντικειμενικά. Όπως δηλώνει ο Γουίτινγκ:

«Ένας από τους λόγους της παρακμής της θεατρικής γραφής είναι η μετατόπιση, βασικά η υποβάθμιση, της γλώσσας που συνέβη περίπου στα μέσα του αιώνα. Μια εποχή η οποία μιλά σοβαρά για «ειρηνική επίθεση», που μπορεί να αναφέρεται σ' έναν διπλωματικό βαλλιστικό πύραυλο ως «αμυντικό όπλο» και να θεωρεί τη «δημοκρατική μοναρχία» ως κάτι εφαρμόσιμο πρακτικά, δεν είναι η καταλληλότερη για επικοινωνία σε κυριολεκτικό επίπεδο. Υπάρχουν περιπτώσεις σήμερα [...] όπου ένας συγγραφέας μπορεί να παρεξηγηθεί γιατί λέει ακριβώς αυτό που εννοεί».²⁵

Συνεπώς, το *Saint's Day*, περισσότερο από ένα έργο που θεματικά είναι απομακρυσμένο από μεταπολεμικά ερωτήματα και οχυρωμένο στον δικό του αυτοαναφορικό λαβύρινθο, είναι ένα κείμενο που διακατέχεται απ' αυτά: από τον φόβο της επικείμενης καταστροφής, από την άσκοπη βία, και ιδιαίτερα από την αίσθηση ματαιότητας των τεχνών και της λογοτεχνίας, η οποία ενσαρκώνεται στην απομόνωση της οικογένειας Σάουθμαν. Θέλοντας ν' αποσαφηνίσει αυτή την ιδέα, ο ίδιος ο Γουίτινγκ εξηγεί:

«Τα χρόνια του πολέμου μου αποκάλυψαν περισσότερα απ' όσα οποιαδήποτε άλλη περίοδος της ζωής μου. Ένας ηλικιωμένος μπορεί να αντλήσει οτιδήποτε από τα πενήντα ή εξήντα χρόνια παρατήρησης και εμπειρίας του. Τι είναι, λοιπόν, όλες αυτές οι ανοησίες ότι ένας καλλιτέχνης πρέπει να ζει στην εποχή του; Τα ερωτήματα ανακύπτουν συνέχεια. Τι επίδραση έχει η ατομική βόμβα στους συγγραφείς σήμερα; Τι επίδραση έχει το κράτος πρόνοιας; Στη δουλειά μας έχουμε επίγνωση του αφανισμού των Εβραίων στην Ευρώπη κατά τη δι-

25 John Whiting, *At Ease in a Bright Red Tie: Writings on Theatre*, επιμ. Ronald Hayman, Oberon Books, Λονδίνο 1999, σ. 30.

άρκεια του πολέμου; [...] Ας υποθέσουμε ότι ένα έργο διαδραματίζεται σ' ένα αγγλικό σαλόνι — αυτό τον κοινότοπο χώρο. Και το έργο μιλά, ας πούμε, για τη μοιχεία. Ας υποθέσουμε ότι οι ατομικές βόμβες, τα στρατόπεδα συγκέντρωσης και το κράτος πρόνοιας δεν αναφέρονται ποτέ. Και ξέρετε, είναι εκπληκτικό πόσο σπάνια αναφέρονται αυτά στις καθημερινές συζητήσεις. Αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι είναι απόντα ή ανύπαρκτα. Αυτά τον έχουν αγγίξει τον συγγραφέα, όπως μας έχουν αγγίξει όλους μας, και αν το έργο είναι έστω και λίγο σοβαρό, θα πρέπει να διαπνέεται απ' όλα αυτά».²⁶

Στην πρεμιέρα του, το 1951 στο Arts Theatre του Λονδίνου, το έργο δεν έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής και απορρίφθηκε ως μια αποτυχημένη ασαφής προσπάθεια. Οι *Times* είπαν ότι ήταν «τόσο κακό που δεν μπορεί να περιγραφεί»· ο Χάρολντ Χόμπσον [Harold Hobson], στους *Sunday Times* αμφέβαλε για την ψυχική υγεία του Γουίτινγκ και τον αποκάλεσε «παράφρονα».²⁷ Το έργο ξανανέβηκε αργότερα από τον νεαρό Πήτερ Χολ [Peter Hall] που το σκηνοθέτησε ως προπτυχιακή παραγωγή στο Καίμπριτζ.

Παρ' όλα αυτά, ο Μάικλ Μπίλινγκτον το ανακήρυξε πρόσφατα «το πρώτο αληθινά μοντέρνο μεταπολεμικό έργο» που «επίσης προαναγγέλλει πολλά από τα χαρακτηριστικά του μοντέρνου βρετανικού θεάτρου, με την εμμονή του στη συμπτωματική βία (τους *Λυτρωμένους* του Έντουαρντ Μποντ), με την ιδέα του καλλιτέχνη-ερμηίτη που βρίσκεται σε πόλεμο με την κοινωνία (*Το πάρτυ γενεθλίων* του Πίντερ [Pinter]) και με την εγγενή αναρχία των εργένιων στρατιωτικών (το *Sergeant Musgrave's Dance* του Άρντεν και το *Blasted* της Κένν [Kane])».²⁸

Σ' έναν πνευματώδη αφορισμό του, ο Γουίτινγκ είπε ότι «ο σκοπός του θεάτρου, όπως και κάθε τέχνης, είναι να προσφέρει μια επίγνωση της ανθρώπινης κατάστασης».²⁹ Αναμφίβολα, το *Saint's Day* το επιτυγχάνει αυτό. Μπορούμε να καταλάβουμε την ιδέα του Τζον Φρέιζερ που δηλώνει ότι:

«Οι βίαιες διασκέδασεις συνήθως προϋποθέτουν μια απάλειψη του πραγματικά δυσάρεστου και τείνουν να προωθήσουν μια αίσθηση ασφάλειας και αφθαρσίας στον αναγνώστη ή τον θεατή. Θέλω να υπογραμμίσω ότι ένας πολύ σημαντικός τρόπος με τον οποίο μας σοκάρουν κάποιες μορφές βίας — και μας σοκάρουν λυτρωτικά — είναι ότι υπονομεύουν τον πόθο για αφθαρσία τον οποίο προάγει η βίαιη διασκέδαση».³⁰

26 Στο ίδιο, σ. 21.

27 Billington, *State of the Nation: British Theatre since 1945*, σ. 53.

28 Στο ίδιο, σ. 55.

29 Whiting, *At Ease in a Bright Red Tie: Writings on Theatre*, σ. 77.

30 Fraser, *Violence in the Arts. Illustrated Edition*, σ. 66.

Αυτό ακριβώς συμβαίνει με το κείμενο του Γουίτινγκ: δείχνει ότι κανείς δεν είναι ασφαλής και ότι η βία μπορεί να εμφανιστεί με τους πιο απρόσμενους τρόπους.

Το *Afore Night Come* (1962) του Ντέιβιντ Ράντκιν χρωστά πολλά στο έργο του Γουίτινγκ. Για την ακρίβεια, ο Ράντκιν αργότερα έγραψε ότι: «για όλους εμάς τους μαθητευόμενους συγγραφείς, εκείνος [ο Γουίτινγκ] ήταν μια θρυλική μορφή, αυστηρός μέσα στην απομόνωσή του. Τον θεωρούσαμε αυτόν που πρώτος απ' όλους ξεπήδησε από τα χαρακώματα, όπως λέμε στον στρατό».³¹

Σ' αυτό το «έργο με περιθωριακούς χαρακτήρες» [tramp play], δύο νέοι και ένας πεννητάχρονος ιρλανδός φοιτητής, ποιητής, «ομιλητικός, νωθρός» με «γυαλιά ηλίου και με μια μυστηριώδη μικρή πετσέτα τσαγιού να καλύπτει το κεφάλι του»,³² φτάνουν μια μέρα σ' ένα περιβόλι με αχλαδιές στην περιοχή Μπλακ Κάντρι της κεντρικής Αγγλίας αναζητώντας εργασία στη συγκομιδή αχλαδιών. Ο Ρος, ο αλήτης ιρλανδός ποιητής, μετονομάζεται άμεσα Σαίξπηρ. Ξεκινούν να μαζεύουν αχλάδια αλλά ο Ρος, υποφέροντας από πονοκεφάλους και από την αδύναμη κράση του που δείχνει ότι είναι ανίκανος να αποδώσει στην εργασία του, γίνεται σύντομα θύμα γενικευμένης αντιπάθειας και στο τέλος απολύεται. Ενώ προσπαθεί να πληρωθεί τα δεδουλευμένα, καταλήγει δολοφονημένος με τελετουργικό τρόπο σε μια χωματερή: μαχαιρωμένος, αποκεφαλισμένος και με το σχήμα του σταυρού χαραγμένο στο στήθος του.

Ακριβώς όπως στο έργο του Γουίτινγκ, υπάρχει το θέμα του παρείσακτου, οι ασύμβατοι κόσμοι της λογοτεχνίας και της εργασίας, η υπόμνηση της θυσίας του Χριστού και των μαρτυρίων για χάρη της τάξης. Και, με τον ίδιο τρόπο που το *Saint's Day* επισκιάζεται από το μεταπολεμικό κλίμα, το έργο του Ράντκιν το απηχεί επίσης. Κατά τη διάρκεια του έργου, οι εργάτες περιμένουν την άφιξη των ελικοπτέρων για να κάνουν απεντόμωση, ψεκάζοντας εντομοκτόνο πάνω από τα χωράφια όπου δουλεύουν. Αυτή η πράξη περιγράφεται από έναν χαρακτήρα ως μια Χιροσίμα, «θα δημιουργήσουν μια Χιροσίμα πάνω μας. 'Ει, μη γελάτε (...) μια κανονική αναθεματισμένη Χιροσίμα».³³ Ο πόλεμος αναφέρεται συχνά και στις συζητήσεις των εργατών αφού οι περισσότεροι απ' αυτούς είναι πρώην στρατιώτες.

Μολονότι αυτό το έργο έχει μια ρεαλιστική δομή — ή μια κοινωνικά ρεαλιστική, όπως θα προτιμούσαν να λένε πολλοί από τους σύγχρονούς του, καθώς χρησιμοποιεί το γλωσσικό ιδίωμα της εργατικής τάξης, μιμείται τις διαφορετικές προφορές που εκφράζουν οι χαρακτήρες, τοποθετείται σ' ένα εργασιακό περιβάλλον και απεικονίζει ταξικές διαμάχες — ολισθαίνει προς ένα λιγότερο ρεαλιστικό πλαίσιο. Στην πραγματικότητα, ο Ράντκιν είχε εντυπωσιαστεί πάρα πολύ από την ιδέα του Αρτώ [Artaud] ότι το θέατρο πρέπει να παρέχει στο κοινό «τις

31 «David Rudkin on John Whiting and *Saint's Day*».

32 Billington, *State of the Nation: British Theatre since 1945*, σ. 153.

33 David Rudkin, *Afore Night Come*, Young Vic Theatre Company/NT-Royal National Theatre, Λονδίνο 2001 [1963], σ. 44.

αληθινές αισθήσεις των ονείρων», αφήνοντάς το περισσότερο με μια εντύπωση παρά με λογικές βεβαιότητες. Ο ίδιος ο συγγραφέας εξομολογείται:

«Αυτό που είναι σημαντικό είναι το κατά πόσο οι θεατές το βρίσκουν [το θέατρο] αληθοφανές και αναγνωρίσιμο, σε επίπεδο ανθρώπινων παρορμήσεων και συναισθημάτων καθώς και ατομικής και συλλογικής συμπεριφοράς. Αυτό που είναι σημαντικό, επίσης, είναι το είδος του θεάτρου που παρουσιάζεται — περισσότερο σαν ένα όνειρο που σε αρπάζει και σε τραβάει μέσα του και σε μεταφέρει σ' αυτό τον κάτω κόσμο που επισκέπτεσαι μόνο στα όνειρά σου· έτσι όταν ξυπνήσεις και επιστρέψεις στον 'πραγματικό κόσμο', αυτό το όνειρο θα εξακολουθήσει ν' αντηχεί μέσα σου για πάντα, για να συνεχίσεις να το σκέφτεσαι και να το επεξεργάζεσαι. Ένα είδος θεάτρου που σου επιτρέπει να βλέπεις σε βάθος, μέχρι τη ρίζα των πραγμάτων».³⁴

Η βία στο έργο του Ράνκιν εκπλήσσει· δεν εκπλήσσει το ότι οι εργάτες είναι βίαιοι απέναντι στον Ρος, αλλά σοκάρει η δριμύτητα της βίας που χρησιμοποιούν. Αυτή η δριμύτητα μετατοπίζει τη δολοφονία του Ρος στις γκρίζες περιοχές της τελετουργίας, κάνοντάς την περισσότερο συμβολική παρά πραγματική. Επιτρέπει επίσης έναν διάλογο με υπερφυσικές δυνάμεις που γίνεται διακριτικά μέσω αρκετών αναφορών στο *Μακμπέθ* του Σαίξπηρ και στις μάγισσες. Κάποια στιγμή, ο Ρος λέει στον Σπενς:

«Στο λέω. Μια φορά είδα μάγισσα. Ήταν στο Μπρομγκρόουβ. Είχε ένα πρόσωπο ακριβώς όπως οι μάγισσες. Ρυτιδιασμένο, μελαχρινό και άχρονα ηλικιωμένο. Είχε και κάλους στα χέρια της. 'Κύριε!', μου λέει, 'κύριε, είστε άνθρωπος δυνατός και ευγενής. Έχετε την ποίηση στο αίμα σας. Είστε ένας καλός άνθρωπος. Ένας άνδρας γεμάτος ανθρωπιά...'.³⁵

Και πάλι, όπως στο έργο του Γουίτινγκ, η βία είναι αφελώς σαδιστική. Αλλά, αν και ο φόνος του Ρος είναι η πιο εντυπωσιακή σκηνή βίας, η πραγματική βία είναι αυτή που κρύβεται κάτω από το περίβλημα της καθημερινής ζωής. Γι' αυτό, αυτό το κείμενο είναι γεμάτο ομοφυλοφιλικές και ομοφοβικές αναφορές, ρατσιστικές και ξενοφοβικές συμπεριφορές. Υπάρχει μια πάγια ένταση που υποδαυλίζεται από συνεχείς αναφορές στην ευπάθεια του ανθρώπινου σώματος που είναι πολύ αδύναμο για να αντέξει έναν τόσο βίαιο κόσμο. Για παράδειγμα, ένας από τους άνδρες διηγείται την ιστορία ενός εργατικού ατυχήματος όπου μια περαστική γυναίκα χάνει το μάτι της· ο Ρος έχει έναν μόνιμο πονοκέφαλο· όλοι έχουν προβλήματα υγείας λόγω των παρασιτοκτόνων, τα οποία τελικά θα τους καταστήσουν όλους στείρους· όλοι παραπονιούνται για την ενοχλητική ζέστη· η δεσποινίς Τράβις πέφτει από ένα δέντρο και παραμορφώνεται το πρόσωπό της κ.ά. Όλα είναι σώματα που πάσχουν.

34 «David Rudkin on John Whiting and *Saint's Day*».

35 Rudkin, *Afore Night Come*, σ. 35.

γπάρχει, σίγουρα, μια συγκρουσιακή στιγμή βίας, αλλά είναι η βία που κρύβεται κάτω από την καθημερινότητα που την προκαλεί. Και το θέατρο, κατά τη μεταπολεμική περίοδο έχει μεγάλη επίγνωση αυτού. Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε από το Royal Shakespeare Company το 1962, μόνο για τα μέλη του Arts Theatre. Ο Κένεθ Τάιναν [Kenneth Tynan] αργότερα έγραψε στον *Observer*: «Από τα *Οργισμένα νιάτα* έχουμε να δούμε συγγραφικό ντεμπούτο πιο εντυπωσιακό απ' αυτό».³⁶

Παρ' όλες τις αντιδράσεις, το *Afore Night Come* ήταν ένα από τα έργα που τελικά οδήγησαν στο τέλος της λογοκρισίας στο βρετανικό θέατρο, το 1968. Αλλά το πιο αποφασιστικό χτύπημα στη λογοκρισία ήταν οι *Λυτρωμένοι* του Έντουαρντ Μποντ, ένα κείμενο υποδειγματικό για την αναπαράσταση της βίας.³⁷ Για το θέμα της βίας, ο συγγραφέας του δηλώνει εύστοχα: «Η βία διαμορφώνει και απασχολεί την κοινωνία μας και, αν δεν σταματήσουμε να είμαστε βίαιοι, δεν έχουμε κανένα μέλλον. Οι άνθρωποι που δεν θέλουν οι συγγραφείς να γράφουν για τη βία, θέλουν να μη γράφουν [οι συγγραφείς] για εμάς και την εποχή μας. Θα ήταν ανήθικο να μη γράφει κανείς για τη βία».³⁸ Επιπροσθέτως, ο Μποντ δηλώνει: «Όπως όλοι όσοι έζησαν στα μέσα του αιώνα ή γεννήθηκαν αργότερα / Είμαι πολίτης του Άουστριτς και πολίτης της Χιροσίμα / Του τόπου όπου το κακό έκανε κακό και του τόπου όπου το καλό έκανε κακό / Μέχρι να υπάρξει δικαιοσύνη δεν υπάρχουν άλλα μέρη στον κόσμο: υπάρχουν μόνο αυτοί οι δύο τόποι»· για να καταλήξει «αλλά είμαι επίσης πολίτης του δίκαιου κόσμου που δεν έχει υπάρξει ακόμα».³⁹

Στους *Λυτρωμένους* παρακολουθούμε την ποταπή ζωή κάποιων χαρακτήρων, που ζουν στο νότιο Λονδίνο και έχουν πληγεί από την ανεργία, τις κοινωνικές διαμάχες και τη συλλογική απόγνωση. Ένα ζευγάρι ζει χωρίς να ανταλλάσσει κουβέντα και χωρίς να ξέρει πια το γιατί· οι νέοι είναι οργισμένοι και βαριούνται· μια κοπέλα αντιμετωπίζει το σεξ ως αγαθό με ανταλλακτική αξία και σαν αντίδοτο στη βαρεμάρα· όλοι είναι βυθισμένοι στον εγωκεντρισμό, τον ναρκισσισμό και την αυτοϊκανοποίησή τους. Παρά τις πολλαπλές ελάσσοнос σημασίες βίαιες πράξεις που διατρέχουν το έργο, η σκηνή που σοκάρει το βρετανικό θέατρο, αλλάζοντας για πάντα το θεατρικό τοπίο, διαδραματίζεται στη μέση του έργου (στην έκπη από τις δεκατρείς σκηνές). Σ' ένα πάρκο, ο Φρεντ, ένας νέος άνδρας ψαρεύει. Ο Λεν τον συναντάει. Ο Φρεντ αφηγείται λεπτομερώς τα σεξουαλικά του κατορθώματα με την Παμ, την πρώην του Λεν, ενώ παρουσιάζει και τον καλύτερο τρόπο για να τεμαχίσεις ένα σκουλήκι. Τότε, έρχεται και η Παμ, μ' ένα καρτσάκι μωρού, στο οποίο μεταφέρει τον γιο του Φρεντ. Ο Φρεντ και η Παμ τσακώνονται και αυτή φεύγει αφήνοντας εκεί το μωρό. Εμφανίζονται τέσσερα αγόρια που φωνάζουν και προκαλούν. Έχοντας βαρεθεί να χαζολογούν και να ανταλλάσσουν αισχρολογίες, μαζεύονται γύρω απ' το καρτσάκι του μωρού. Και μετά, αρχικά σαν αστείο,

36 Στο ίδιο.

37 Edward Bond, *Saved*, σόλια και σημειώσεις David Davis, Methuen, Λονδίνο 2009 [1966].

38 E. Bond, «Author's Preface», στο: *Plays Two*, Eyre Methuen, Λονδίνο 1998 [1971], σ. 3.

39 E. Bond, *The Hidden Plot. Notes on Theatre and the State*, Methuen, Λονδίνο 2000, σ. 3.

ένα από τα αγόρια σκέφτεται να νανουρίσει το μωρό τραβώντας του τα μαλλιά, καθώς όπως τα ζώα, τα μωρά δεν πονούν. Όλο αυτό κλιμακώνεται επικίνδυνα σε σαδιστικές πράξεις: παίρνουν τις λερωμένες πάνες του μωρού και τις βάζουν στο πρόσωπό του. Διακατεχόμενοι από παραφροσύνη και έναν τρελό ενθουσιασμό, καταλήγουν να λιθοβολήσουν το μωρό μέχρι θανάτου.

Η παράσταση παρουσιάστηκε ιδιωτικά για να γλιτώσει από τη λογοκρισία, στο Royal Court Theatre από τον θίασο English Stage Company, το 1965. Παρ' όλα αυτά δεν κατάφερε ν' αποφύγει την κατακραυγή, επεισόδια και γρονθοκοπήματα κατά τη διάρκεια του διαλείμματος. Μία από τις πιο έγκυρες κριτικές ήταν αυτή του Τζέρεμι Κίνγκστον [Jeremy Kingston], στο *Punch*: «Η παραγωγή έγινε με ευσυνειδησία, το κείμενο ήταν συχνά δυνατό, το παίξιμο φροντισμένα νατουραλιστικό. Η Μπάρμπαρα Φέρις [Barbara Ferris] έδωσε μια τρομερά ακριβή ερμηνεία ως νεαρή κοπέλα και δεν θα ήθελα να ξαναδώ αυτό το έργο». ⁴⁰ Όμως άλλοι κριτικοί δεν μπόρεσαν να συγκρατήσουν την αποστροφή τους: «Περιέχει την πιο άσχημη σκηνή που έχω δει ποτέ επί σκηνής» και «ισοδυναμεί μ' έναν συστηματικό εξευτελισμό του ανθρώπου», έγραψε ο Έρβινγκ Γουόρντλ [Irving Wardle]. ⁴¹ Ο Χέρμπερτ Κρέτμερ [Herbert Kretzmer], στη *Daily Express* υποστήριξε: «η βρεφοκτονία δεν είχε κίνητρο, ήταν ανεξήγητη, ενώ προηγείτο μια σειρά από ασελγείς πράξεις στο σώμα του μωρού, οι οποίες δεν μπορούν να θιχτούν σε γραπτό κείμενο». ⁴² Στη συνέχεια, δήλωνε ότι: «μια απ' τις λειτουργίες του θεάτρου είναι ν' αντανakλά τα υπόγεια ρεύματα της σύγχρονης ζωής. Αλλά δεν πρέπει να επιτρέπεται, ακόμη και στο όνομα της ελευθερίας του λόγου, να το κάνει αυτό χωρίς σκοπό, αιτία ή σημασία». ⁴³ Ο Τζον Ουίλλιαμ Λάμπερτ [John William Lambert] των *Sunday Times* ρωτούσε: «Υπήρξε ποτέ μια ψυχοπαθής άσκηση τόσο έντονα εμμονική που να εξυφάνθηκε με τόσο εμφανή ευχαρίστηση και προσοχή στη λεπτομέρεια όπως αυτή;». ⁴⁴ Και απαντούσε: «το συμπέρασμα είναι αναπόφευκτο: ότι δεν μας προσφέρεται μια ενδελεχής και συνεπώς ανεπιφύλακτα σπλαχνική κατανόηση των άπορων και άτυχων ανθρώπων, αλλά μια επινοημένη ευκαιρία για έμμεση κτηνωδία». ⁴⁵

Αυτές οι λιγοστές κριτικές συνοψίζουν τη γενική υποδοχή της παράστασης. Εντούτοις, φαίνεται ότι παρεξηγούν τον τρόπο που ο Μποντ προσεγγίζει τη βία. Η προσέγγισή του δεν ήταν μια επίσημη στρατηγική ούτε εξέταζε ένα θέμα που ήταν της μόδας. Ήταν μια πολιτική και ιδεολογική συζήτηση για τα αίτια της βίας. Έτσι, σ' ένα σύντομο δοκίμιο, «Περί βίας»,

40 Όπως παρατίθεται στο: John Elsom, *Post-War British Theatre Criticism*, Routledge και Kegan Paul, Λονδίνο, Βοστώνη και Henley 1981, σ. 180.

41 Όπως παρατίθεται στο: Geoffrey Morgan (επιμ.), *Contemporary Theatre. A Selection of Reviews, 1966/67*, London Magazine Editions, Λονδίνο 1968, σ. 44-45.

42 Όπως παρατίθεται στο: Elsom, *Post-War British Theatre Criticism*, σ. 180.

43 Στο ίδιο.

44 Στο ίδιο, σ. 177.

45 Στο ίδιο.

ο Μποντ συνδέει τη βία με τον καπιταλισμό, υποστηρίζοντας ότι «η βία είναι το μέσο, όχι ο σκοπός», ισχυριζόμενος ότι η φύση του ανθρώπου δεν είναι βίαιη: «ο καπιταλισμός έπρεπε να ξεθάψει την κόλασή του από το έδαφος και να την τοποθετήσει ανάμεσά μας. Αν οι άνθρωποι είναι αναγκαστικά βίαιοι, θα θέτουν για πάντα ο ένας τον άλλον σε κίνδυνο, γι' αυτό πρέπει να υπάρχει μια δυνατή εξουσία, η οποία θα χρησιμοποιεί βία για να ελέγχει τη βία. Αυτή η εξουσία είναι η άρχουσα τάξη. Διατηρεί την ύπαρξή της χρησιμοποιώντας βία». ⁴⁶ Ευτυχώς, όπως ισχυρίζεται ο Μποντ, η βία μπορεί εύκολα να γίνει κατανοητή: «Προκύπτει σε περιπτώσεις αδικίας. Προκαλείται όχι μόνο από σωματικές απειλές, αλλά πολύ περισσότερο από απειλές της ανθρωπίνης αξιοπρέπειας. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο, παρά τα υλικά οφέλη της ευμάρειας, η βία ανθεί στο πλαίσιο του καπιταλισμού». ⁴⁷

Ο Έντουαρντ Μποντ εξηγεί επίσης ότι υπάρχουν τέσσερα είδη βίας: «πρώτον, χρησιμοποιείται είτε για να διατηρήσει την αδικία είτε, δεύτερον, για να αντιδράσει σ' αυτήν· τρίτον, αυτοί που κάνουν χρήση της βίας είτε γνωρίζουν την αιτία και τη σημασία της είτε, τέταρτον, δεν έχουν επίγνωση όλων αυτών». ⁴⁸ Οι χαρακτήρες στους *Λυτρωμένους* ανήκουν ξεκάθαρα σε αυτή την τελευταία κατηγορία. Όλοι τους αγνοούν τους λόγους για τους οποίους αναγκάζονται να ζουν τόσο εξευτελιστικά. Η καταναλωτική κοινωνία του 1950 και 1960, διχασμένη ανάμεσα στον πλούτο και τα ερείπια και παγιδευμένη από τη μεταπολεμική κρίση σ' όλους τους τομείς (οικονομικό, φιλοσοφικό, οντολογικό, καλλιτεχνικό κτλ.) είναι η αιτία της βίας. Οι επακόλουθες πράξεις βίας (λεκτικής, σωματικής, ψυχολογικής κτλ.) είναι η αναπόφευκτη συνέπεια.

Απέναντι σε όλες τις κακές κριτικές που γράφτηκαν για τους *Λυτρωμένους* υπήρξαν και κριτικοί οι οποίοι μπόρεσαν να αντιληφθούν την οπτική του Μποντ. Η Πενέλοπι Τζιλιάτ [Penelope Gilliatt] του *Observer* έγραψε: «Πέρασα ένα μεγάλο μέρος της πρώτης πράξης τρέμοντας από κλειστοφοβία και σκεπτόμενη ότι θα κάνω εμετό [...]. Αλλά πρέπει να ειπωθεί ότι αυτό δεν είναι ένα κτηνώδες έργο. Είναι ένα έργο για την κτηνωδία». ⁴⁹ Και αφού συνέκρινε τη βία του έργου με τη βία στους δρόμους της Αγγλίας, κατέληγε ότι πιο τρομακτική κι από τη σκηνή του λιθοβολισμού του μωρού είναι η τελευταία σκηνή, όπου «ο άντρας επισκευάζει μια καρέκλα, η μητέρα κάπως υπερισχύει της κόρης της γιατί καταφέρνει ν' αρπάξει το [περιοδικό] *Radio Times*, η κόρη το παίρνει πίσω και ο πατέρας παίζει 'Στοιχήμα'», ⁵⁰ όλοι μουδιασμένοι από ανοησία και αδιαφορία.

46 Edward Bond, «On Violence», στο: *Plays One (Saved / Early Morning / The Pope's Wedding)*, Eyre Methuen, Λονδίνο 1997 [1977], σ. 11.

47 Στο ίδιο, σ. 13.

48 Στο ίδιο, σ. 15.

49 Elsom, *Post-War British Theatre Criticism*, σ. 177.

50 Στο ίδιο, σ. 179.

«Αν στο αντίθετο άκρο της σκηνικής βρίσκεται η βία, αυτό οφείλεται εν μέρει στο γεγονός ότι η βία υπόσχεται όχι απλώς μια ερεθιστική, αλλά μια ολοκληρωτική ανακούφιση από την σκηνική». ⁵¹ Αυτός ο ισχυρισμός του Τζον Φρέιζερ θα μπορούσε να αναφέρεται στις κτηνώδεις σκηνές που απεικονίζονται σε αυτά τα τρία έργα: στοχεύουν στην αλλαγή της πραγματικότητας· οι αιματηρές και αποτρόπαιες σκηνές θέλουν να συνδιαλλαγούν με την πραγματική βία και στο σύνολό τους επιθυμούν να μιλήσουν για αληθινά προβλήματα. Ξεφεύγουν από την καρικατούρα και το γκροτέσκο, προτιμώντας μια ρεαλιστική προσέγγιση. Αλλά, αν και όλα τα έργα απεικονίζουν βίαιες, κτηνώδεις, σαδιστικές, ανελέητες πράξεις βίας, αυτά που μοιάζουν πιο απειλητικά είναι ακριβώς τα σιωπηρά κίνητρα που σπρώχνουν τους ανθρώπους στην επιθετικότητα. Εν συντομία, όπως το έχει θέσει και ο Μπέρτολτ Μπρεχτ [Bertolt Brecht]: «Γιατί να λέμε τα νερά ενός ποταμού βίαια/Και όχι τις όχθες που τα περιορίζουν;».

*Μετάφραση: Όλγα Σπυροπούλου
Επιμέλεια μετάφρασης: Άννα Σταυρακοπούλου.*

⁵¹ Fraser, *Violence in the Arts. Illustrated Edition*, σ. 39.