

ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΑΠΟ ΤΟΝ MICHEL LISSE

Τα πρώτα έργα του Michel de Ghelderode χαρακτηρίστηκαν από τον Roland Beyen ως “εργαστηριακά πειράματα”.³ Τον Μάρτιο του 1926, εκδόθηκε από τις λογοτεχνικές εκδόσεις της Φλάνδρας, ο θάνατος του Δόκτωρα Φάουντ, το πρώτο σημαντικό του έργο.⁴ Εκείνη την εποχή, ο Michel de Ghelderode έλκεται από ιστορικά πρόσωπα –θα γράψει για τον Άγιο Φραγκίσκο της Ασζῆς και για τον Χριστόφορο Κολόμβο το 1926 και το 1927– καθώς και από λογοτεχνικούς μύθους. Μετά τον Φάουντ, έρχεται αντιμέτωπος με τον μύθο του Δον Ζουάν και εγγράφεται μ' αυτήν την πράξη σε μια τεράστια παράδοση. Tirso de Molina, Moliere, Lorenzo da Ponte, Hoffmann, Pouchkine, Baudelaire, Merimee, Barbey d' Aurevilly, Montherlant, Frisch, Rostand και τόσοι άλλοι έχουν, με τον τρόπο τους, επεξεργαστεί, μεταμορφώσει, αναδομήσει τον μύθο του αποπλανητή. Στον δικό του Δον Ζουάν, που γράφτηκε το 1926 και εκδόθηκε το 1928,⁵ ο Michel de Ghelderode παίρνει κάποια στοιχεία του μύθου, όπως το δονζουανικό ξίφος, την κατάβαση στην κόλαση... αλλά παρωδεί εξίσου τον μύθο μέσα από μια διαδικασία απομυθοποίησης⁶ σύμφωνα με τον Roland Beyen.

Ο Jean Massin χαρακτήρισε τον μύθο του Δον Ζουάν ως “λογοτεχνικό και μουσικό”.⁷ Ο Michel de Ghelderode έκανε μια “δραματική φάρσα για μιούζικ χωλ”. Αυτός είναι άλλωστε και ο υπότιτλος του Δον Ζουάν που γράφτηκε το 1926 και εκδόθηκε το 1928 από τις εκδόσεις “Renaissance d'Occident” στις Βρυξέλλες. Σε πρώτη φάση λοιπόν το κείμενο ήταν προορισμένο για μιούζικ χωλ. Όπως θυμίζει ο Michel Otten⁸, η ιδέα σύμφωνα με την οποία το θέατρο

¹ Fonds National de la Recherche Scientifique.

² Université Catholique de Louvain.

³ Roland Beyen, *Ghelderode*, Paris, Seghers, coll. “Théâtre”, 1974, σσ. 23-27.

⁴ Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*, Bruxelles, Palais des académies, 1971, σ.159.

⁵ Για σύγχροση ανάμεσα στην έκδοση του 1928 και αυτές του 1942 και 1955, βλ.infra

⁶ Roland Beyen, *Ghelderode*, ό.π., σ.25.

⁷ Don Juan. Mythe littéraire et musical, présentation de Jean Massin, Bruxelles, éd.Complexe, 1993.

⁸ Michel Otten, “Théâtre, cirque, music-hall et marionnetees” in Lettres européennes, Histoire de la littérature européenne, sous la direction d' Annick Benoit-Dusausoy et de Guy Fontaine, Paris, Hachette édition, 1992, σσ. 777-782.

περιούσε μια περίοδο “αρτηριο-σκληρωτισμού”, εμφανίστηκε στο τέλος του 19^{ου} αιώνα. Ανάμεσα στις προτεινόμενες λύσεις για την αναγέννησή του, διάφοροι θεωρητικοί, μεταξύ των οποίων ο Marinetti, συνιστούσαν την προσφυγή στο μιούζικ χωλ. Όλα αυτά με την προϋπόθεση ότι διατηρείται μια σχέση με το παραδοσιακό θέατρο στο μέτρο που η σκηνή είναι ιταλική και ο ηθοποιός ανθρώπινος, το μιούζικ χωλ είναι ένα λαϊκό θέαμα που ταρακουνάει τις θεατρικές φόρμες και ανοίγεται σε μια πρωτοποριακή αβάν γκάρδντ. Στο ίδιο ανακαινιστικό πνεύμα, ο Meyerhold θα αξιοποιήσει το “balagan” ή το θέατρο του πανηγυριού που θυμίζει το γκροτέσκο, δηλαδή σε μια δομή αντιθέσεων, που ενώνει βίαια τα πιο ανόμοια στοιχεία: Το κωμικό και το τραγικό, το χυδαίο και το μεγαλειώδες, το φυσικό και το υπερφυσικό, το καθημερινό και το φανταστικό, τη ζωή και το θάνατο.⁹ Αυτή τη συμμαχία του ανόμοιου την ξαναβρίσκουμε στις παράδοξες ζεπλίκες του Michel De Ghelderode: “Μεταλλαγμένε, είσαι αληθινός! (1928: σελ. 15). “Πώς ξέρετε ότι είσαστε αληθινός! Είναι το ότι κάθε στιγμή δίνω την εντύπωση ότι είμαι ψεύτικος!”(1928: σελ 71) Αυτή η συμμαχία βυθίζει τον Δον Ζουάν σ’ έναν διπλό εξαναγκασμό,¹⁰ όπως μαρτυρά και το τέλος της δεύτερης πράξης :

“Ο Δον Ζουάν; Εγώ είμαι... Είμαι εγώ;... Αν είμαι ο Δον Ζουάν, δεν μπορώ ν’ απαντήσω σ’ αυτή την ικεσία. Ο Δον Ζουάν θα γύριζε την πλάτη στο κάλεσμα μιας γυναίκας; Κι αν δεν είμαι ο Δον Ζουάν, θα εξαπατούσα αυτή τη γυναίκα απαντώντας στη φωνή της. Πώς να ξέρω αυτό που είμαι, αυτό που δεν είμαι;” (σελ 55).

Όπως ο Michel de Ghelderode έκανε σαφές λίγο πιο πάνω, σε μια διδασκαλία, ο Δον Ζουάν συμπεριφέρεται “μ’ αυτή την απίστευτη ειλικρίνεια και τον αυθορμητισμό των κλόουν.” Γι’ αυτό είναι ένα πρόσωπο γκροτέσκο κατά τον Michel Otten.¹¹

Η ιδέα του δράματος-φάρσας, μοιάζει να εγγράφεται σ’ αυτή τη λογική του γκροτέσκο, αφού συνδυάζει το δραματικό και τη φάρσα, το φοβερό και το κωμικό. Το “δράμα” είναι η “οπτική και/ή ακουστική αναπαράσταση μιας πράξης” τα μεσάζοντα οχήματα της

⁹ Michel Otten, δ.π., σσ.778-779.

¹⁰ Πάνω σ’ αυτό το σκεπτικό, Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin, Don D. Jackson, *Une logique de la communication*, traduit de l’ américain par Janine Morche, Paris, ed. du Seuil, 1972, coll. “Points”, σσ. 212-213.

¹¹ Michel Otten, δ.π. σσ. 778-779.

οποίας είναι “το θέατρο, η όπερα, ο κινηματογράφος...”¹² Το κείμενο του 1928 είναι μπαρόκ, υπερβολικό: όλα μέσα σ’ αυτό είναι στην υπερβολή τους. Έτσι και ο Μπενί ο Φαταούλας, διαθέτει ένα οπλοστάσιο τουλάχιστον εκπληκτικό: ρεβόλβερ, μαχαίρια, σουγιάδες με 150 λάμες, κεφαλοθραύστη. Οι πολυάριθμες και μακροσκελείς διδασκαλίες του Michel de Ghelderode δείχνουν πόσο αυτό το κείμενο προορίστηκε για μια παράσταση σε μιούζικ χωλ, ιδιαίτερως από την ηχητική του πλευρά.

Ο Pierre Piret επέμεινε πολύ σ’ αυτή τη βιούληση που είχε ο Michel de Ghelderode να προσδώσει μια κυριαρχική σημασία στα οπτικά και ακουστικά μέσα χρησιμοποιώντας όλες τις δυνατότητες που μπορούν να παρέχουν οι σκηνικές τέχνες, καθώς επίσης και οι άλλες τέχνες του θεάματος”.¹³ Ο Michel de Ghelderode υποστηρίζει θερμά ότι όλα τα χτυπήματα θα πρέπει να αντηχούν όπως και τα χτυπήματα επάνω στο αιμόνι: “Αυτός [ο Μπενί ο Φαταούλας], πέφτει στα γόνατα και χτυπάει το κεφάλι του στη γη. Κάθε χτύπημα αντηχεί σαν αιμόνι” (1928: σελ. 38). “Αυτός [ο Δον Ζουάν], αρπάζει μια καρέκλα και τη σπάει πάνω στο κεφάλι του νέγρου. Χτύπημα αμονιού.” (1928: σελ. 68). Πυροβολισμοί όγκηνται από τον Χανσκί σε μια ρομβία η οποία αρχίζει να παίζει (1928: σελ 37), κτλ. Μέσα στην αναζήτηση αυτού του ηχητικού στοιχείου, η μακρά διδασκαλία που συνοδεύει τον εναρκτήριο λόγο του κράχτη δείχνει τον άνεμο, σειρήνες πλοίων, φανφάρες, κόρνες αυτοκινήτου, ήχους άμαξας, ήχους βεγγαλικών. Η παράσταση θα πρέπει να διαθέτει μια οπτική πλευρά διόλου αμελητέα. Ο Michel de Ghelderode συνιστούσε τη χρήση χορευτικών σκηνών, καυγάδων....

Θα πρέπει να περιμένουμε μέχρι το 1937, χρονιά κατά τη διάρκεια της οποίας ο Michel de Ghelderode ξαναγράφει το έργο, που θα δημοσιευτεί το 1942 στις Βρυξέλλες από τις εκδόσεις Houbion. Ο υπότιτλος “δραματική φάρσα για μιούζικ χωλ” αντικαθιστάται από τον υπότιτλο “Οι εραστές της χίμαιρας”, τίτλος που θα διατηρηθεί και στην οριστική έκδοση του 1955 από τον οίκο Gallimard. Το έργο του Michel de Ghelderode δεν παραστάθηκε ποτέ σε μιού-

¹² Yves Lavandier, *La Dramaturgie. Les mécanismes du récit. Cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, B.D., Cergy, Le Clown et l'enfant éditeurs*, 1994, σ. 426.

¹³ Pierre Piret, “Lecture” in Michel de Ghelderode, Pantagleize, Bruxelles, Labor, coll. “Espace nord”, 1988, σ.143.

ζικ χωλ. Αυτή η αποτυχία οδηγεί τον συγγραφέα να αναψηλαφίσει το κείμενό του, αυτή τη φορά όμως μέσα από την προοπτική της θεατρικής προσαρμογής¹⁴: η προσπάθεια της αποπλάνησης, προσπάθεια δονζουανική του Michel de Ghelderode προς τους σκηνοθέτες, περνάει πρώτα πρώτα από την υιοθέτηση ενός υπότιτλου σε συλ Μολιερικό. Ο τίτλος “Δον Ζουάν ή οι εραστές της χίμαιρας”, μέσω της συντακτικής του δομής, μας θυμίζει τον λαμπερό πρόγονό του, “Δον Ζουάν, ή το πέτρινο συμπόσιο”. Γιατί οι εραστές χαρακτηρίζονται χιμαιρικοί; Ας θυμηθούμε ότι ο όρος αυτός υποδηλώνει αυτό που βγαίνει απ’ τη χίμαιρα, αυτό το μυθολογικό ζώο, το μείγμα λιονταριού, κατσικιού και δράκοντα. Απ’ αυτό ερχόμαστε να χρησιμοποιήσουμε τον όρο της χίμαιρας για να ονοματίσουμε κάτι που δεν υπάρχει, κάτι μυθικό, αδύνατο, φανταστικό, εξωπραγματικό. Στο έργο του, “Οι συναντήσεις της Οστάνδης”, ο Michel de Ghelderode χρησιμοποιεί αυτό το επίθετο για να χαρακτηρίσει αυτό το δικό του ιδιαίτερο πνεύμα (το χιμαιρικό μου πνεύμα)¹⁵. Μπορούμε να σκεφτούμε ότι οι εραστές είναι χιμαιρικοί στο μέτρο που δεν έχουν καμιά σεξουαλική σχέση. Ο Δον Ζουάν ζευγαρώνει με την Ολυμπία, η οποία όμως δεν είναι παρά μια κέρινη κούκλα. Όταν έρχεται αντιμέτωπος με μια αληθινή γυναίκα, την εβδομηντάχρονη Ολυμπία, τη σκοτώνει μ’ ένα σφιχταγκάλιασμα, πριν περάσει σε οποιαδήποτε άλλη πράξη. Όσον αφορά στους άλλους Δον Ζουάν¹⁶, (Μπενί ο Φαταούλας, Χανσκί και Πανφίλ), είναι ανίκανοι να εκπληρώσουν τον ρόλο τους και η απαγωγή που ακολουθείται από τον βιασμό της κούκλας τελειώνει μέσα σε δάκρυα.

Μια εξέταση κάποιων χωρίων, της έκδοσης του 1928, που ο Michel de Ghelderode δεν συμπεριέλαβε, μας δείχνει αυτό το εγχείρημα της αποπλάνησης που συνίσταται στο να εξευγενίσει το κείμενο, να του αφαιρέσει κάποιες υπερβολές, να σβήσει βρισιές. Τη στιγμή της απαγωγής της Ολυμπίας απ’ τον Δον Ζουάν, ο Μπενί ο Φαταούλας καταλαμβάνεται από τρέλα. Η εκδοχή του 1928 προβλέπει να σπάει τις καρέκλες, ενώ αυτή του 1955 να αναποδογυρίζει μόνο τραπέζια

¹⁴ Όπως επισημαίνει ο Roland Beyen, “όταν λαμβάνουμε υπόψη αυτό που ο δραματουργός κατέργησε, κατανοούμε καλύτερα τους δισταγμούς των ανθρώπων του θεάτρου μπροστά στην πρώτη έκδοση.” (ο.π., σ.27). Πρέπει παρόλα αυτά να περιμένουμε το 1962 για την πρώτη παρουσίαση του *Δον Ζουάν*...

¹⁵ Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d' Ostende*, recueillis par Roger Iglesias et Alain Trutat, Paris, ed. de L' Arche, 1956, σ. 12.

¹⁶ Τηρείται στα γαλλικά η ορθογραφία του Michel de Ghelderode.

και σκαμπώ. Στην έκδοση του 1955, οι βρισιές “σκύλα, γουρούνα, ψοφίμι, τομάρι, βρωμιάρα, καραγκιοζοπαλιάτσα”, δεν επαναλαμβάνονται. Ο Michel de Ghelderode δεν αποσαφηνίζει πια αν το παιχνίδι πρέπει νά παίζεται ταυτόχρονα. Αντί για δύο ρεβόλβερ, ο Χανσκί και ο Μπενί ο Φαταούλας δεν χρησιμοποιούν πια παρά μόνο ένα. Ο Μπενί ο Φαταούλας δεν χαστουκίζει πια τη Ντιάνα και δεν ρίχνει κεφαλιές στην κοιλιά του Παμφήλ.... Δεν ζητάει πια τα προβλεπόμενα εφέ όπως: (“Στον αέρα ίπτανται αστέρια και αναμμένα κεριά. Η λεκτική κοσμοχαλασία φτάνει στο απόγειό της σε ελάχιστα δευτερόλεπτα”). Ο Michel de Ghelderode φτάνει μάλιστα στο σημείο να τροποποιήσει το κείμενο των διδασκαλιών: “Ο Μπενί ο Φαταούλας τον ρίχνει νοκ-άουτ” γίνεται “Ο Μπενί ο Φαταούλας τού κοπανάει μια μπουνιά στη μασέλα και τον βγάζει εκτός μάχης” και το “Ο Μπενί αρχίζει να γκαρίζει” περιορίζεται στο “Ο Μπενί ξεσπάει σε κλάμματα”. Όσον αφορά στην εντελώς μπουρλέσκη εκδοχή των σελίδων 64-68, ο Michel de Ghelderode την αφαίρεσε από το κείμενο, δείγμα αναμφίβολα του ότι δεν προορίζει πια το κείμενό του για το μιούζικ χωλ αλλά σαφώς για το θέατρο.

Δεν πρέπει ωστόσο να ξεγελιόμαστε. Όπως δείχνει και η αφιέρωση στον Τσάρλι Τσάπλιν, που ο Michel de Ghelderode διατήρησε και επαναβεβαίωσε στην έκδοση του 1955 “Αυτό το έργο αφιερώθηκε από το 1928 ήδη στον Τσάρλι Τσάπλιν κι αυτή η αφιέρωση παραμένει, όπως παραμένει και ο θαυμασμός μου γι’ αυτόν τον καλλιτέχνη, τον μεγαλύτερο του αιώνα μας”. Έστω λοιπόν λίγο εκλεπτυσμένο, στην έκδοση του 1955, το έργο διατηρεί μια σχέση με το μπουρλέσκ σινεμά και το ανανεωτικό πνεύμα του 1920, δηλαδή μια επιθυμία να “κόψει τις γέφυρες” με τη θεατρική αυταπάτη¹⁷.

Η απομνηθοποίηση

Στον Δον Ζουάν του, ο Michel de Ghelderode παραδίνεται σε μια πραγματική απομνηθοποίηση του ήρωα-γητευτή και της λογοτεχνικής παράδοσης. Αυτό το εγχείρημα γραφής συνίσταται στο να επαναλάβει τα στοιχεία του δονζουανικού μύθου για να τα παρω-

¹⁷ Paul Aron, *La Memoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique (XIVe-Xxe siècle)*, Bruxelles, Theatre National de Belgique/ La Lettre volée, 1995, σσ. 134-142.