

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ
Η ΑΝΤΙΚΟΜΦΟΡΜΙΣΤΙΚΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ
ΤΟΥ Μ. ΒΑΛΣΑ

Η δραματική παραγωγή του αισθητικού, ιστορικού τού θεάτρου και θεατρικού συγγραφέα Μίμη Βάλσα (λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Δημητρίου Βαλσαμίδη) ήταν πολύ πιο γνωστή στους φιλολογικούς κύκλους της γενιάς του '30¹ από όσο στους σημερινούς. Ασχολούμενος άλλοτε με το δράμα, άλλοτε (συχνότερα) με την κωμωδία ή με τη σάτιρα, ο Βάλσας επεξεργάζεται ποικιλότατα θέματα, που εκτείνονται από το πιο επίκαιρο και κοινωνικό μέχρι το πιο εξατομικευμένο ή υπερχρονικό και φιλοσοφικό.

Τόσο η ποιικιλία της θεματικής όσο και η ποιικιλία των δραματικών ειδών που διαλέγει, για να εκθέσει κάθε φορά την προβληματική του, προδίδουν αναμφισβήτητα ένα εξαιρετικά ανοικτό πνεύμα, αλλά και μια καλλιτεχνική ευκαμψία, μπορούμε να πούμε, την οποία δε συναντούμε συχνά στη δραματογραφία και, γενικότερα, στη λογοτεχνία².

Φυσικά, το γεγονός πως ο Μ. Βάλσας έγραφε σχεδόν ισάριθμες κωμωδίες και δράματα, δε θα αποτελούσε από μόνο του με κανέναν τρόπο τεκμήριο αντικομφορμισμού. Τα έργα του μας παρέχουν άλλες ενδείξεις, εξαιρετικά εύγλωττες, σχετικά με τη στάση που τηρούσε ο συγγραφέας έναντι των παραδοσιακών, καθιερωμένων μορφών και συνταγών της δραματολογίας, και που ήταν σαφώς στάση ρηξικέλευθου αιρετικού. Θα επισημάνουμε τις σημαντικότερες απ' αυτές τις ενδείξεις αμφισβήτησης κι απεμπόλησης πολλών «γραμμών», που οριοθετούσαν τόσο το δραματικό λόγο όσο και τη σκηνική πρακτική κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου — και που μέχρι σήμερα θεωρούνται ενίοτε ως αυτονόητες.

I. Χαρακτηρισμός του έργου με εξωαισθητικούς όρους

Ο Βάλσας χαρακτηρίζει συχνά τα θεατρικά έργα του με όρους αντισυμβατικούς και πολύ πνευματώδεις, προκειμένου να καταστήσει σαφή τον δραματικό τόνο που τα σφραγίζει. Είναι φανερό πως οι γνωστοί χαρακτηρισμοί, που η γλώσσα της κριτικής χρησιμοποιεί, για να σημάνει τα δραματικά είδη, δεν του αρκούν και δεν τον ικανοποιούν. Έτσι επινοεί δικούς του όρους³, οι οποίοι δεν έχουν συνήθως αισθητική προέλευση, αλλά αποτελούν πρωτότυπους ή και πρωκλητικούς χαρακτηρισμούς — κυρίως όταν πρόκειται για έργα με κωμική ατμόσφαιρα.

1. Το έργο του δεν ήταν γνωστό μόνο στον ελλαδικό χώρο (Αθήνα, Κέρκυρα, Δράμα), αλλά και στα περισσότερα κέντρα της ομογένειας (Κωνσταντινούπολη, Αλεξάνδρεια, Λευκωσία), όπως αποδεικνύεται από τα δημοσιευμένα δραματικά, αλλά και αισθητικά και ιστορικά κείμενά του σε έργα ελληνικά περιοδικά των παραπάνω πόλεων.

2. Δεν εννοούμε, εδώ, την ικανότητα κάποιων συγγραφέων να εισάγουν στοιχεία και σιγνές κωμικές ή δραματικές μέσα σε δράματα ή κωμωδίες αντιστοίχως, κατά τον τρόπο που υποδεικνύει, λόγω χάρις, ο νεορεαλισμός στο θέατρο και τον κινηματογράφο. Εννοούμε την ικανότητα του συγγραφέα να συνθέτει άλλου είδους έργα δραματικά, κι άλλοτε κωμικά, αλλάζοντας, δηλαδή, άρδην το ύφος και τον κυρίαρχο τόνο της γραφής του από το ένα κείμενο στο άλλο.

3. Η ίδια έννοια να ξεφύγει από την πεπατημένη ουσιαστικά και τυπικά έκανε και τον Ουναμόνο να απορρίπτει τον όρο «νουβέλλα», και αντ' αυτού να προτείνει τη λέξη «νιβόλα», τουλάχιστο σ' ό, τι αφορούσε τον χαρακτηρισμό των δικών του πεζογραφημάτων.

Ο πιο συντηρητικός όρος που χρησιμοποιεί ο Βάλσας, για τα δράματά του κυρίως⁴, είναι ο όρος «σκηνική δράση». Ωστόσο, τον συναντούμε και κάτω από τον τίτλο της μονόπρακτης σάτιρας *Θεός σχωρήσε τον!* Αλλά, προλογίζοντας αυτό το τελευταίο έργο, και στην προσπάθειά του να κυριολεκτεί για να μην παραπλανά κανέναν, ο συγγραφέας προτείνει κι έναν άλλο χαρακτηρισμό του, κατά την άποψή του, αποδίδει καλύτερα τη σκηνική πραγματικότητα του έργου: «καλύτερα είναι να ονομαστεί έκθεση, αφού δράση δεν υπάρχει καθόλου στην κατοπινή κωμωδία»⁵.

Πέρα απ' τα δράματα, τα υπόλοιπα έργα του Βάλσα είναι κωμωδίες ποικίλων αποχρώσεων: φαρσοκωμωδίες, σατιρικές κωμωδίες (μονόπρακτες και τρίπρακτες), σε διάφορες τονικότητες σαρκασμού. Σ' αυτά κυρίως τα έργα είναι που ο συγγραφέας νοιώθει πιο ελεύθερος να καινοτομήσει ως προς τον χαρακτηρισμό τους — σκεπτόμενος ίσως ότι η κωμωδία θίγεται πιο δύσκολα, αν τη βαφτίσεις με αστείο ή απρεπές όνομα. Παραθέτουμε τις ενδείξεις που συνοδεύουν τους τίτλους των κωμωδιών:

— *Τα διαβολομεσάνυχτα*. «Σκηνική φασαρία με προλόγους, σε τρεις πράξεις κι ένα ξόρκι»⁶.

— *Ιερωσύνη*. «Σκηνική κοροϊδία μονόπρακτη».

— *Υπουργικό Συμβούλιο*. «Σκηνική κοροϊδία μονόπρακτη».

— *Η κοροϊδία της τέχνης*. «Σκηνική επιληψία σε τρεις κρίσεις».

— *Διγενής!* «Παραβολή μονόπρακτη και φάρσα σοβαρή»⁷.

Οι παραπάνω χαρακτηρισμοί, όχι μόνο μαρτυρούν την επαναστατική διάθεση του συγγραφέα, αλλά και την τάση του να προειδοποιεί τον αναγνώστη πως δεν πρέπει να περιμένει μια κωμωδία γραμμένη με τον τρόπο που συνηθίζεται.

II. Απουσία δραματικής λύσης

Οι ηθικές προσδοκίες του θεατή, καθώς και οι συνταγές για την «κατασκευή» ενός καλού έργου, που να έχει αρχή, μέση κι ένα τέλος, έχουν πάψει προ πολλού να ενδιαφέρουν μια μεγάλη — ελπίζουμε — μερίδα δραματογράφων. Η υπέρβαση των αισθητικών περιορισμών οι οποίοι, μοιραία, συνυπήρχαν με τους ιδεολογικούς φραγμούς του αστικού πνεύματος,

4. «Σκηνική δράση» ονομάζει ο συγγραφέας τα τετράπρακτα δράματά του *Η Γάγγραινα*, *Το Δίλημμα*, *Η αγωνία*, καθώς και το δίπρακτο *Διαχείρισης*. Μοναδική, πιθανότατα, εξαίρεση αποτελεί το δράμα *Στο Κατόφι*, το οποίο ο συγγραφέας του χαρακτηρίζει «τραγωδία μονόπρακτη».

5. Βλ. τον πρόλογο που προτάσσεται στο *Θεός σχωρήσε τον!*, και που έχει τον μάλλον επιθετικό τίτλο «Ηθικοί Θεορίτες» (περ. «Λόγος», Σεπτέμβριος 1920, σ. 431).

6. Το «ξόρκι» επέχει θέση εντεριμέτζου, το οποίο όμως συνδέεται οργανικά με το έργο. Φυσικά, σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να υποθέσουμε πως ο Βάλσας προσπαθεί να μιμηθεί το παλιό, ωραίο στυλ των εντεριμεδιών του αναγεννησιακού θεάτρου. Προφανώς, θέλησε απλώς να κευτηριάσει τη μόδα του πνευματισμού πιο άμεσα, και χωρίς να βλάψει τον σκηνικό ρυθμό του έργου.

7. Παρόμοιους αντιφατικούς χαρακτηρισμούς — που, εκείνη την εποχή πρέπει να θεωρούνταν σκανδαλώδεις — ξανασυναντούμε μετά από τρεις περίπου δεκαετίες στον Ιονέσκο («τραγική φάρσα», «κωμικό δράμα», «αντιέργο» κλπ.), που επίσης επιδίωξε μ' αυτόν τον τρόπο να διαδηλώσει πως αποδομεύει το θέατρό του (και το θέατρο εν γένει) απ' τα ηνία της κριτικής κι από τις ανώφελες κατηγοριοποιήσεις. Για τον Γαλλορουμάνο συγγραφέα της θεατρικής πρωτοπορίας του '50, «μπορείς [...] να υπογραμμίζεις, μέσω της φάρσας, το τραγικό νόημα ενός θεατρικού έργου» (βλ. Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, 1962, Paris, 1962, Gallimard/NRF, σ. 13).

επιχειρήθηκε πανηγυρικά από τον Αρτώ και τους σουρρεαλιστές, και λίγο αργότερα νομιμοποιήθηκε από το θέατρο του παραλόγου.

Ωστόσο, τίποτε δεν είναι εντελώς νέο στον κόσμο. Οι ποιητικές μεγαλοφυΐες βρίσκουν τρόπους να παρεκκλίνουν, η καθεμιά με τον τρόπο της, από την πεπατημένη. Ήδη ο Ήρην και ο Πιραντέλλο έδιναν δραματικές λύσεις που δεν έμοιαζαν τόσο με βέβαιο τέλος, αλλά με ανασφαλή αρχή (ας θυμηθούμε τη «Νόρα»), ή με ένα γεγονός αιωρούμενο μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, ή μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας (ας θυμηθούμε το «Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα»). Από την πλευρά του, ο σπουδαίος Ισπανός φιλόσοφος Μιγκέλ ντε Ουναμούντο, μολοντί ελάσσων λογοτέχνης (αν και πολυγράφος), επιχείρησε συνειδητά αυτό το άνοιγμα, υποστηρίζοντας πως ένα λογοτεχνικό έργο, όχι μόνο δεν έχει την υποχρέωση να προσφέρει στον θεατή ένα συγκεκριμένο τέλος της ιστορίας, αλλά και μπορεί να προτείνει στον ιδιον τον θεατή να φανταστεί το τέλος της⁸.

Την ίδια εποχή περίπου, ο Βάλσας διακήρυττε την ίδια άποψη για το θεατρικό έργο, και μάλιστα έμπρακτα — όπως κι ο Ισπανός ομότεχρός του. Το δράμα του που τιτλοφορείται *Το δίλημμα* συντηρεί τον ηθικό και συναισθηματικό διχασμό τού πρωταγωνιστή ως το τέλος. Οι τελευταίες λέξεις του Άγγελου, πριν να πέσει η αυλαία, είναι: «Θεέ μου, Θεέ μου, τι να κάμω; Τι να κάμω;;;;»

Στον πρόλογο του έργου, ο οποίος έχει τον πληθωρικό τίτλο «Τεχνοτροπικά, κοινωνικά, κριτικά... ό,τι θέλετε...»⁹, ο Βάλσας γράφει: «Αυτό το έργο είναι ένας επαναστάτης, ένας αναρχικός, ένας μπολσεβίκος που ακολουθήσε μερικούς αστούς παστρικοντυμένους νοικοκυρέους. Φυσικά ο νόμος θα προτιμήσει τους τελευταίους. Εξ άλλου δε οι θιασώται των νόμων στην τέχνη — υπάρχουν ακόμη τέτοιοι ανόητοι — θ' αποτροπιαστούν μπρος σ' αυτό το επαναστατούργημα». Φυσικά, δεν πρόκειται εδώ για ανατροπή τής γλώσσας, ούτε της μυθοπλασίας, αλλά για «το σπουδαιότερο: πως ο συγγραφέας δεν τελειώνει, δεν επιλέγει» λύση στην τελευταία πράξη του έργου. Ο Βάλσας, με την υπερβολή που τον διακρίνει αρκετές φορές, φτάνει μέχρι και να ισχυριστεί πως «παγίδα σωστή είναι η λύση», και πως ο θεατής που πάει στο θέατρο για να παρακολουθήσει το δράμα ενός ανθρώπου, δεν έχει ανάγκη από δραματικές λύσεις. Η λύση του δράματος είναι μια απλούστατη υπόθεση που, συχνά, δεν απαιτεί παρά την προσθήκη δυό ή τριών λέξεων στο τέλος του κειμένου: «ζήτημα δευτερολέπτου». Ο Βάλσας αρνείται να προσχωρήσει σε μια τέτοια διαδικασία, και εκθέτει τους λόγους της άρνησής του: Μια δραματική λύση που ευθετεί τα πράγματα με τρόπο ηθικό και γενναίοψυχο προσφέρει την εύκολη λύση στον θεατή, ο οποίος «βγαίνει ευχαριστημένος με τη χορτασμένη του ηθικιάτα. Εκθαύρητη αριστοτελικώτατα και δοκίμασε την αστική του συγκίνηση». Από την άλλη πλευρά, μια σκληρή ή οδυνηρή λύση, που δεν αποκαθιστά, λόγω χάρη, τη σχέση μεταξύ αδικησαντος και αδικηθέντος, προκαλεί την αγανάκτηση τών φαρισαίων ηθικολόγων.

Αλλά ο Βάλσας περιφρονεί τόσο τον έπαινο όσο και την αποδοκιμασία τού μέσου αστού που συγγέει την αισθητική με την ηθική: «προτίμησα ν' ακούσω την καλλιτεχνική μου συνε-

8. Η νουβέλλα του *Ο παίκτης του σκακιού* είναι η πιο αντιπροσωπευτική τών θέσεων τού Ουναμούντο υπέρ τού «ανοικτού» έργου (όπου η φαντασία του λογοτέχνη φαίνεται να παραχωρεί τη θέση της, από ένα σημείο και πέρα, στη φαντασία του αναγνώστη), όπως και το μυθιστόρημά του *Καταχνά* μεταδίδει την προβληματική του συγγραφέα γύρω από τη διαλεκτική σχέση που εγκαθιδρύεται μεταξύ του πεζογράφου και του μυθιστορηματικού ήρωα που ο ίδιος έπλασε.

9. Βλ. περ. «Λόγος», Γενάρης 1922, σσ. 5861.

δηση. Στάθηκα στο ερωτηματικό θεωρώντας πως σ' αυτό το σημείο η συγκίνηση φτάνει στο απώτατο. Θαρρώ πως το έργο δίνοντας στο θεατή υλικό να σκεφτεί και να συζητήσει και μετά την παράσταση ακόμα, εκπληρώνει το σκοπό του τελειότερα και, αφού συγκινήσει, "καθαίρει" αρχαιοπρεπέστερα.

Στο μονόπρακτο δράμα με τον τίτλο *Στο κατώφλι*, όχι μόνο δεν υπάρχει πράξη (με την έννοια μιας συνειδητής δραστηριότητας που στοχεύει σε κάποιο αποτέλεσμα), αλλά ούτε καν μια απλή σκηνηκή δράση. Τα δύο πρόσωπα του έργου είναι ένα ζευγάρι υπερηλίκων που κατοικούν σ' ένα εξοχικό σπίτι. Όταν ανοίγει η αυλαία, μαθαίνουμε πως προ ολίγου έχουν φύγει όλα τα παιδιά, εγγόνια και δισέγγονα που τους είχαν επισκεφθεί. Οι κινήσεις των δύο γέρων είναι ελάχιστες. Ό, τι κινείται σ' αυτό το έργο (που, σημειωτέον, έχει μία μοναδική σκηνή), είναι η ψυχή και ο νους, με όλες τις αγωνίες και τους προβληματισμούς εν όψει του θανάτου. Το έργο δεν έχει ένα πραγματικό τέλος. Εξωτερικά, τίποτε δε συμβαίνει. Δεν πεθαίνει κανείς από τους δύο, κανείς δε βγαίνει από το δωμάτιο. Ακούγεται μόνο ξαφνικά το σφύριγμα του τραίνου με το οποίο θα επιστρέψουν οι απόγονοί τους στην πόλη τους. Αυτό το σφύριγμα ακούγεται σαν κακός ωινός συμφοράς και τους εμβάλλει τη φρικτή υποψία πως το τραίνο εκτροχιάσθηκε. Το ενδεχόμενο της άμεσης δυστυχίας απομακρύνει από τη σκέψη τους προσωρινά τον φόβο του θανάτου. Ωστόσο, όλα αυτά είναι μάλλον εσωτερικά γεγονότα, αφού κανείς δεν εμφανίζεται για να δικαιώσει τον φόβο τους. Τα αλλόκοτα κι απελπισμένα σφύριγματα του τραίνου ίσως να ήταν τέτοια μόνο στη δική τους συνείδηση. Το έργο «τελειώνει» με την παράταση της ζευγαρωτής μοναξιάς, με την οποία είχε αρχίσει.

Από μια άλλη σκοπιά, ούτε κι η κωμωδία *Υπουργικό Συμβούλιο* (της οποίας ο δραματικός μοχλός ανήκει στη σφαίρα του παραλόγου)¹⁰ διαθέτει ένα «τέλος» ικανοποιητικό για τον παραδοσιακό θεατή, αφού τεματίζεται με την κορύφωση της ασυνεννοησίας και με την αστεία ρήξη που υπαγορεύει ο συγγραφέας μεταξύ σκηνηκών προσώπων και θεατών. Η τελευταία φράση ενός υπουργού απομένει μισή, καθώς διακόπτεται από την πεζή λογική του υποβόλεα, που δίνει εντόλη να κλείσει η αυλαία, για να απαλλαγούν όλοι από μια άσκοπη φλυαρία που δεν οδηγεί πουθενά.

III. Η απρόβλεπτη «συμπεριφορά» των δραματικών προλόγων

Σε πολλά θεατρικά του έργα, ο Βάλας προτάσσει κάποιον μικρό ή μεγάλο πρόλογο, στον οποίο, μεταξύ άλλων, εκθέτει συνήθως τα κοινωνικά ή τα φιλοσοφικά κίνητρα της δραματικής του σύνθεσης, κάτω από έναν εκφραστικό τίτλο. Της *Γάγγραινας*, λόγου χάρη, ο πρόλογος φέρει τον τίτλο «Από το φυλετικό στο ανθρώπινο», ενώ στο δράμα *Στο κατώφλι* ο πρόλογος έχει ως τίτλο «Στο κατώφλι... του έργου». Τις περισσότερες φορές, ο τόνος αυτών των εισαγωγικών κειμένων είναι εκείνος του λιβέλλου ή του μανιφέστου, κι απευθύνεται άμεσα στον αναγνώστη¹¹. Μέσα απ' αυτούς τους προλόγους, η ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα

10. Η δραματική αφορμή του *Υπουργικού Συμβουλίου* είναι παράλογα γελοία: ο χοντρός λαϊμός του καταδικασμένου σε θάνατο δεν χωράει στη λαμητόμο και, επομένως, καθιστά αδύνατη την εκτέλεσή του. Αυτό το γεγονός προκαλεί σύγχυση στην πολιτική ηγεσία, η οποία αμχανεί περί του πρακτέου και αυτογελοιοποιείται.

11. Ο πρόλογος, ωστόσο, στην *Κοροϊδία της τέχνης* αντικαθίσταται από τρεις επιστολές, που υποτίθεται πως απευθύνει ο Βάλας αντιστοίχως στον δραματικό συγγραφέα, στον καλλιτεχνικό διευθυντή του θεάτρου και στον αντιπαραγωγικό, οι οποίοι εμφανίζονται ως πρόσωπα της κωμωδίας που ακολουθεί. Επί-

διαγράφεται ξεκάθαρα: παράφορη και επαναστατική, περιφρονώντας τα προσήματα της ευπρέπειας, ειλικρινής μέχρις υπερβολής, προβάλλει αφρητική ενάντια σε κάθε κοινωνική συμβατικότητα και σε κάθε αισθητική προκατάληψη¹².

Πέρα, όμως, απ' αυτούς τους λίγο-πολύ δοκιμακούς μορφής προλόγους, συναντούμε και δύο άλλους τύπους προλόγου, που είναι γραμμένοι σε διαλογική μορφή και, ως εκ τούτου, διαθέτουν μια σκηηνική δυναμική. Ο ένας προτάσσεται στο σατιρικό, «αντικληρικό» μονόπρακτο *Ιερωσύνη*. Ο άλλος προηγείται της κωμωδίας *Τα διαβολομεσάνυχτα*. Επειδή οι διαφορές μεταξύ των δύο αυτών προλόγων είναι σημαντικές, θα τους εξετάσουμε χωριστά.

Στην *Ιερωσύνη*, ο αντικομφορμισμός του συγγραφέα, συνδεδεμένος άμεσα με το πάθος του για την αλήθεια και τη σαφήνεια, παρουσιάζει τις εξής ιδιοτυπίες:

α) Ο διαλογικός μορφής πρόλογος επιγράφεται ως «προλογο-διάλογος». Αυτός ο νεολογισμός δεν προδίδει τόσο την τάση του συγγραφέα να πρωτοτυπεί, όσο να κυριολεκτεί. Και μας θυμίζει ακόμη μια φορά την ιδιοσυγκρασιακή ομοιότητά του με τον Ουναμούνο, ο οποίος είχε επινοήσει για τους εσωτερικούς μονολόγους του τον όρο «μονοδιάλογος».

β) Στον διαλογικό πρόλογο, τα πρόσωπα που συνδιαλέγονται έχουν ένα όνομα, και δεν ορίζονται από την ιδιότητά τους ή από κάποιον αόριστο δείκτη, όπως συμβαίνει συνήθως σε διαλόγους ιδεολογικού περιεχομένου¹³ που έχουν δομή παρόμοια με το εν λόγω κείμενο. Εδώ, τα πρόσωπα, που συζητούν περί Θεού, αθείας και κλήρου, είναι «ο κ. Βάλσας» και «ο κ. Χρυσόστομος»: ο συγγραφέας και ο κληρικός της ανώτερης ιεραρχικής βαθμίδας. Το περιεχόμενο του διαλόγου δε μας ενδιαφέρει στην παρούσα περίπτωση, δεδομένου ότι η αντιεκκλησιαστική θέση του συγγραφέα (που φυσικά προδίδει έναν θρησκευτικό αντικομφορμισμό) δεν ενδιαφέρει την αισθητική του «ανορθοδοξία» που εξετάζουμε αυτή τη στιγμή.

γ) Μετά το έργο, προστίθεται και ένας επίλογος, πάλι σε διαλογική μορφή, όπου επανεμφανίζονται τα πρόσωπα του «προλογο-διαλόγου», για να δοθεί η ευκαιρία στον Βάλσα να δώσει τη χαρακτηριστική βολή στους αυτοαποκαλούμενους αντιπροσώπους του Θεού.

δ) Ο συγγραφέας δε φαίνεται να υποβάλλει την ιδέα πως αυτοί οι διάλογοι (ο πριν και ο μετά το τέλος του μονόπρακτου) προορίζονται για να παιχθούν. Είναι σαν να έχουν γραφεί για να αναγνωσθούν απλώς και να προιδεάσουν τον αναγνώστη για την άποψη του δραματογράφου περί της ιερωσύνης.

Στην τρίπρακτη κωμωδία με τον τίτλο *Τα διαβολομεσάνυχτα*, προτάσσεται ένας διαλογικός πρόλογος, σχεδόν εννεασέλιδος, πολύ πιο θεατρικός από εκείνον της *Ιερωσύνης*. Ας δούμε τα στοιχεία που συνιστούν την πρωτοτυπία του:

α) Τα κύρια πρόσωπα αυτού του προλόγου είναι προσωποποιημένες έννοιες, και πιο συγκεκριμένα, εκδοχές δραματικών προλόγων. Έτσι οι συνδιαλεγόμενοι, που διαφανούν

σης, στη μονόπρακτη κωμωδία *Διγενής!*, αντί προλόγου, διαβάζουμε την εξής «σκηνοθετική σημείωση»: «Το ακόλουθο μονόπρακτο είναι μια σάτυρα της φάρσας. Γι' αυτό πρέπει να σκηνοθετηθεί και να παιχτεί έτσι που να φαίνεται μια *κοροϊδία της φάρσας*, όσο το δυνατό γοργότερα και εξωφρενικότερα. Η τελευταία σκηνή αλλιώς δεν έχει τη θέση της, ούτε το έργο κανένα νόημα. Ο συγγραφέας δε σκέφθηκε να γράψει "σαχλοβδεβύλιον"!».

12. Στην *Αγωνία*, αντί προλόγου διαβάζουμε ένα πεντασέλιδο κείμενο που ο συγγραφέας επιγράφει «Σύντομες σκηνοθετικές οδηγίες για την παράσταση της *Αγωνίας*», και το οποίο προδίδει συχνά τις «αιρετικές» απόψεις του Βάλσα έναντι του παραδοσιακού, αστικού θεάτρου με τις εύκολες συγχρήσεις.

13. Ο Διονύσιος Σολωμός, λόγω χάρις, στον διάλογό του περί γλώσσας, παρουσιάζει ως συνδιαλεγόμενους τον «Ποιητή», τον «Φύλο» και τον «Σοφολογιώτατο».

και ερίζουν μεταξύ τους, είναι «ο πεζός πρόλογος», «ο έμμετρος πρόλογος», «ο δραματικός πρόλογος», «ο κωμικός πρόλογος» και «ο πρόλογος που καλά-καλά δεν ξέρει τι είναι». Το μήλο της έριδος είναι το έργο που θα παρασταθεί, και που ο καθένας τους το βαφτίζει σύμφωνα με τη δική του δραματολογική ιδιότητα, διεκδικώντας το για λογαριασμό του.

β) Πλάι σ' αυτές τις σκιάδεις, συμβολικές φιγούρες¹⁴, εμφανίζεται ένα πραγματικό πρόσωπο, που ανήκει στον κόσμο του θεάτρου: είναι ο διευθυντής της σκηνης, που προσπαθεί να εκτοπίσει από τον σκηνικό χώρο τους μισαλλόδοξους και φανατικούς προλόγους, προκειμένου να αρχίσει η κανονική παράσταση του έργου.

γ) Στην αρχή του παράδοξου αυτού προλόγου, ο «πεζός πρόλογος» διακόπτει βίαια δύο ηθοποιούς, που έχουν ήδη αρχίσει να παίζουν την πρώτη σκηνή του κανονικού έργου. Πρόκειται για τη νεαρή «Βέρα» και τον «Δόχτορα Αφίκετο», ρόλους της κωμωδίας, οι οποίοι αναγκάζονται να αποσυρθούν προσωρινά από τη σκηνή.

δ) Ο τίτλος του οποίου δίνει τον παραπάνω ανατρεπτικό πρόλογό του ο Βάλσας είναι «Πρόλογος των προλόγων» (που συνοδεύεται από την επεξηγηματική λέξη «Χάβρα!»). Δεν πρόκειται για λογοπαίγνιο, αλλά για έναν άκρως κατατοπιστικό τίτλο που προαναγγέλλει ένα διπλό παιχνίδι του «θεάτρου εν θεάτρω».

Πράγματι, με τον «πρόλογο των προλόγων», επιχειρείται πρώτα-πρώτα μια διάνοιξη του σκηνικού παιχνιδιού πέρα και έξω από την καθιερωμένη κλειστή δομή της δραματικής πλοκής. Αυτή τη φορά, ο Βάλσας *επιβάλλει* τη σκηνική απόδοση του προλόγου του. Έτσι, ο θεατής υποχρεώνεται να αναχθεί, πριν από την παράσταση, σε δύο καλλιτεχνικές διαδικασίες, οι οποίες συνδέονται μεν με το θεατρικό ολοκλήρωμα, αλλά δεν είναι ποτέ φανερές στη διάρκεια μιας παράστασης. Η μία έχει να κάνει με τη δραματολογική σύνθεση, και συγκεκριμένα με τη φροντίδα του συγγραφέα να προσδώσει στο έργο του ένα συγκεκριμένο αισθητικό στίγμα (ποιητικό, πεζό, κωμικό, δραματικό κ.λπ.). Μια παρόμοια φροντίδα χαρακτηρίζει, κατ' επέκτασιν, και την κριτική, που επιδιώκει με κάθε τρόπο, να χαρακτηρίσει το είδος του εκάστοτε παριστωμένου έργου. Η άλλη διαδικασία (που εκπροσωπείται από τον διευθυντή σκηνης) έχει να κάνει με το ανέβασμα της παράστασης, με την προετοιμασία και το στήσιμο του έργου.

Με την παρέμβαση των εξωσκηνικών προσώπων, η σκηνική δράση υπονομεύεται, απομυθοποιείται, δηλώνεται εξ αρχής ως *θέατρο*, και όχι ως τρόπος διανοητικής αποδυνάμωσης και μαγευτικής διασκέδασης του θεατή. Ο δραματικός χρόνος διακόπτεται από σκηνικά ή «παρασκηνικά»¹⁵ συμβάντα, που αποσπούν προσωρινά τους ηθοποιούς από τους ρόλους τους, επαναφέροντάς τους στην εξωκαλλιτεχνική τους συμπεριφορά. Η ίδια η λογομαχία των προλόγων στοχεύει στο να πείσει το κοινό πως πρέπει να δει το έργο χωρίς αισθητικές παρωπίδες, απαλλαγμένο από τα δεσμά των έτοιμων συνταγών.

IV. Η διεύρυνση του σκηνικού χώρου

Σε μερικά έργα του Βάλσα, η σκηνή παύει να είναι ο μοναδικός χώρος εκτύλιξης της δράσης, ή χάνει το σταθερό περιγράμματά της. Στα *Διαβολομεσάνυχτα*, προηγείται τον καταλόγου των

14. Οι ενδυματολογικές υποδείξεις του συγγραφέα σχετικά με τα πρόσωπα αυτά παραπέμπουν στις αντίστοιχες δραματολογικές τάσεις που εκείνα εκπροσωπούν.

15. Γι' αυτά τα ευρήματα θα γίνει λόγος στην επόμενη παράγραφο.

δραματικών προσώπων η εξής σημείωση: «Δύο αυλαίες χωρίζουν τη σκηνή από την πλατεία: α) Η πρώτη *ανεβαίνει* ή *κατεβαίνει* στην αρχή ή στο τέλος κάθε πράξης (εξώσκηνο). β) Η δεύτερη *ανοίγει* και *κλείνει* ενόσω διαρκεί μια πράξη (μεσόσκηνο)».

Αλλά η πρωτοποριακή τάση του συγγραφέα να καταργήσει τα αυστηρά προδιαγεγραμμένα όρια της σκηνής δε φαίνεται τόσο από τη «σημείωση» που παραθέσαμε, αλλά από τη θέση που επιφυλάσσει ο συγγραφέας σε κάποια δραματικά πρόσωπά του μέσα στον χώρο του θεάτρου.

Είδαμε προηγουμένως ότι, στα *Διαβολομεσάνυχτα*, πέντε πρόλογοι διακόπτουν το παριστώμενο έργο, κάνοντας τους ηθοποιούς να αποσυρθούν στα παρασκήνια, για να ξαναρχίσουν αργότερα. Αυτοί οι πρόλογοι, πέντε άνδρες με κοστούμια ενδεικτικά της λογοτεχνικής τάσης την οποία εκπροσωπούν, καταφτάνουν από το βάθος της πλατείας. Ο πεζός πρόλογος μάλιστα, βρισκόταν ήδη καθισμένος ανάμεσα στους θεατές πριν να σηκωθεί η αυλαία. Οι πρόλογοι διασχίζουν το πλήθος των θεατών, σταματούν ανάμεσα στα πρώτα καθίσματα των θεατών και στο προσκήνιο, από όπου και αρχίζουν να μιλούν. Έπειτα, ανεβαίνουν στη σκηνή, μιλούν, λογομαχούν μεταξύ τους, απευθύνονται στους ηθοποιούς που έχουν ήδη αρχίσει να παίζουν τους ρόλους της κωμωδίας, ή στον διευθυντή σκηνής. Ο σκηνικός χώρος, λοιπόν, για τα πρόσωπα αυτού του «πρελουδίου», δεν περιορίζεται στον χώρο των λοιπών προσώπων, που ανήκουν αποκλειστικά στην κωμωδία. Διευρύνεται και προς την πλατεία, που κατά παράδοση είναι ο ζωντικός χώρος του κοινού.

Ο ίδιος ο συγγραφέας διακωμωδεί αυτήν την τόλμη του, βάζοντας τον πεζό του πρόλογο να λέει τα εξής: «Κυρίες μου και κύριοι, να με συγχωρείτε που διάκοιπα έτσι απότομα τους συναδέλφους μου. Δε φταίνε οι καϊμένοι. Το λάθος είναι αυτού του κυρίου, του διευθυντή της σκηνής, μα ίσως πάλι όχι, γιατί κι αυτόν τον ούριασε κυριολεκτικώς ο συγγραφέας. Κι εγώ καλά-καλά δεν ξέρω αν πρέπει να σας μιλήσω από τη σκηνή γιά από την πλατεία».

Το ίδιο συμβαίνει και στο «ξόρυκ», το ιντερμέδιο της ίδιας κωμωδίας. Τα όρια της σκηνής συγχέονται και πάλι. Τον επεισοδίου προτάσσεται η εξής σκηνική οδηγία μέσα σε παρένθεση: «Δεν ακολουθεί διάλειμμα. Καθώς όμως κλείνει η σκηνή, μένει έξω στο προσκήνιο καθιστός, αριστερά καθώς ήταν, ο Φωσφορίδης, ατενίζοντας κατά το κέντρο που δε φαίνεται πια. Μικρή σιωπή. Ενώ ο κόσμος παρακολουθεί το εναγωνίό του βλέμμα πάντα στην ίδια διεύθυνση, ακούεται από τα μεσιανά καθίσματα της πλατείας η φωνή, όλο σέβας, του “παράξενου στους τρόπους θεατή”».

Ο «παράξενος στους τρόπους θεατής», όπως λίγο αργότερα και ο «Τσελεπή-Φακίρης απ’ τα Γιάννενα», και, τέλος, ο «Διάβολος» (ένα φτωχό, κακομοιριασμένο γεροντάκι), σηκώνονται από καθίσματα της πλατείας, περνούν ανάμεσα από τις σειρές των θεατών, μιλούν περπατώντας στον διάδρομο της αίθουσας, και φτάνουν μέχρι τη σκηνή, από όπου και θα συνεχίσουν τον διάλογό τους με τον Φωσφορίδη. Αυτή η συζήτηση περί πνευμάτων και διαβόλων κλείνει με την πώση της εξωτερικής αυλαίας (ή «εξώσκηνο», κατά Βάλσα).

Το έργο στο οποίο διαγράφονται ξεκάθαρα οι δραματικές και σκηνικές προθέσεις του συγγραφέα, είναι η κωμωδία με τον τίτλο *Η κοροϊδία της τέχνης*, όπου, μεταξύ άλλων νεωτερισμών — για τους οποίους θα κάνουμε λόγο παρακάτω — συναντούμε και πάλι την τολμηρή διεύρυνση του σκηνικού χώρου όχι μόνο προς την πλατεία, αλλά και προς όλα τα επίπεδα της σάλας του θεάτρου. Στη Β’ πράξη του έργου, που τιτλοφορείται «Η παράσταση», οι ρόλοι είναι μοιρασμένοι ανάμεσα στη σκηνή και στον χώρο των θεατών, αφού οι μεν υποδύονται δραματικά πρόσωπα, οι δε θεατές, και πιο συγκεκριμένα κάποιους «ειδικούς» θεατές, όπως ο δημοσιογράφος Σαχλοφειτής, ο κριτικός Ενδυμίων Επιμενίδης, ο θεατρικός συγγραφέας

Ζευξικάκης, η «ποιήτρια, μυθιστοριογράφος, αρθρογράφος, θεατρικός συγγραφέας κτλ. κτλ. κτλ.» Ευμορφία Κολοκυθόπολι, η «τραγουδίστρα του γλυκού νερού σαν τόσες και τόσες», που ακούει στο όνομα Σμιράντα, ο αντισυνταγματάρχης Μόρροδος και ο μόντης που ακούγεται πότε-πότε από το υπερώο. Όλοι αυτοί οι «θεατές» εμπλέκονται τόσο στα μικροεπεισόδια της πλατείας όσο και στην παριστώμενη επί σκηνής ιστορία.

Σ' αυτήν την πράξη, που καταλήγει, μετά από πολλές περιπέτειες, και με την παρεμβολή όλων των ανθρώπων του θεάτρου, σε μια παράλογα ευχάριστη σύγχυση, ο Βάλσας προτάσσει μια μακροσκελή σκηνική οδηγία. Εκεί, κατά τη συνήθειά του, εκθέτει και τη σκοπιμότητα της ασυνήθιστης θεατρικής έκφρασης την οποία εισηγείται. Παραθέτουμε σχεδόν ολόκληρη αυτήν την εντυπωσιακή και αποκαλυπτική των προθέσεών του πρόταση:

«Η σάτυρα ξετυλίγεται σ' αυτή την κρίση¹⁶ τόσο στη σκηνή όσο και στην πλατεία, στα θεωρεία και στο υπερώο του θεάτρου. Όστε λοιπόν “η σκηνή δεν παριστάνει” και τα λοιπά, παρά αυτό το θέατρο μαζί με τους θεατές και τους θεατρίνους είναι η σκηνή. Βρισκόμαστε στο θέατρο Χάι-Λάιφ Πάλας τη βραδυά της πρώτης του έργου του Παραχωρησίδη, του οποίου τις δοκιμές μας έκοψε στην πρώτη κρίση το απότομο κατέβασμα της αυλαίας. Οι θεαταί είναι και θεατρίνοι συγχρόνως, γιατί θέλοντας και μη, συντελούν στην ατμόσφαιρα και στο ξετύλιγμα του ό,τι θα ακολουθήσει. Στο να βοηθούν¹⁷ σ' αυτόν τον απροσδόκητο ρόλο βουβών προσώπων μιας σάτυρας, όπου τους έχωσε ο συγγραφέας δίχως να πάρει την άδειά τους (αν και τους δίνει την ευχαρίστηση να πουν πως έπαιξαν κι αυτοί στη ζωή τους το ρόλο του θεατή σε μια παράσταση που πραγματικώς απ' έξω θεατάς δεν μπορούσε να είχε), πρέπει να φυλαχτούν ορισμένες θέσεις ανάμεσα στον κόσμο για τα πρόσωπα που δεν έχουν βουβό ρόλο καθώς θα δούμε “παρακατιόντες”. Έτσι με τη στάση —αδιάφορο ποιά— που θα κρατήσουν και με τις εκδηλώσεις που θα φανερώσουν, θα συνεργαστούν με τον συγγραφέα —τον υποφαινόμενο, όχι τον κ. Παραχωρησίδη— στη δημιουργία ενός προοπτικού βάθους απαραίτητου, που δεν έχει την ανοησία και την οίηση ο κ. Βάλσας να νομίζει πως μονάχος, δίχως τους θεατάς, μπορεί να καταφέρει. Εκ των προτέρων λοιπόν τους ευχαριστεί για την αφιλόκερδη συνεργασία τους και πιστεύω πως το συνδικάτο των θεατών δε θα του κάμει φασαρίες γι' αυτή την απροσδόκητη αγγαρεία που επιβάλλει στα μέλη του. Όστε εξαιρετικώς και κάπως ασυνήθιστα στα θεατρικά χρονικά, δεν είναι ανάγκη να σηκωθεί ο μπερντές για να συνεχίσει το έργο [...]».

Τέλος, ως σημειωθεί πως εδώ, όπως και στο *Υπουργικό Συμβούλιο*, ακόμη κι ο χώρος του υποβολέα λειτουργεί σκηνικά.

V. Οι μεταμφιέσεις των φύλων

Μια από τις τολμηρότερες δραματοουργικές πρωτοτυπίες του Βάλσα είναι η επινόηση κωμικών προσώπων που παρουσιάζουν έναν ερμαφροδιτισμό ψυχολογικής τάξης. Αυτό το εύρημα το συναντούμε σε δύο κωμωδίες: στον *Διγενή* και στα *Διαβολομεσάνυχτα*.

Ο *Διγενής* μας παραπλανά με τον τίτλο του, ο οποίος για τον ελληνισμό υποβάλλει αλάθιστα μια μοναδική ιδέα: την ιδέα του ηρωισμού των ακριτών. Ωστόσο, στην πραγματικότητα, κάθε άλλο παρά πρόκειται για τον μύθο ενός ήρωα. Ο «διγενής», εδώ, είναι ένας κωμικός

16. «Κρίσεις» ονομάζει εδώ ο συγγραφέας τις πράξεις τού έργου.

17. Προβληματική η σύνταξη της περιόδου.

σχιζοφρενής αστός οικογενειάρχης που, όταν τον πιάνει κρίση, πιστεύει πως είναι γυναίκα και συμπεριφέρεται ως ερωτοπαθής θηλυκό, σπέρνοντας τη σύγχυση με τους ακκιμούς του, και προκαλώντας διάφορα αστεία επεισόδια.

Στο «ξόρκι» της κωμωδίας *Τα διαβολομεσάνυχτα* (στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε), ο «παράξενος στους τρόπους θεατής» συμπεριφέρεται πράγματι αλλόκοτα «σαν να τούχει στρώσει η βίδα». Αλλά η τρέλλα του προσλαμβάνει μια ιδιαίτερη διάσταση, όταν συστήνεται ως «ο διευθυντής, πρύτανης και οικότροφος του βασιλικού φρενοκομείου, δεσποινίς Ελεονώρα Μουσταφάς Μαρίκα Σφέντενοροφφ από το Γαλαξίδι».

Τότε, φυσικά, δε μας επιτρέπει να υποθέσουμε πως στις δύο παραπάνω ανδρικές φιγούρες λανθάνει κάποια ομοφυλοφιλική τάση. Πρόκειται για ένα, προωθημένο για την εποχή εκείνη, μέσο πρόκλησης κωμικού αποτελέσματος.

Παρόμοια είναι η πρόθεση του συγγραφέα, όταν υποδεικνύει στον σκηνοθέτη της *Κοροϊδίας της τέχνης* τη διανομή κάποιων γυναικείων ρόλων σε άνδρες. Η μεταμφίεση καθαυτήν σε πρόσωπο άλλου φύλου δεν είναι, βέβαια, ανακάλυψη του Βάλσα. Πολλές φορές ο Σαίξπηρ έντυσε τους άνδρες του θιάσου του με ρούχα γυναικεία, τόσο για λόγους κοινωνικούς (ελλείψει γυναικών ηθοποιών) όσο και για λόγους δραματουργικούς (όταν η μεταμφίεση προωθούσε τη δράση του έργου). Εξάλλου, μέχρι τα τέλη, σχεδόν, του περασμένου αιώνα, τα κοινωνικά ήθη απέκλειαν τις γυναίκες από το επάγγελμα του ηθοποιού. Ωστόσο, την εποχή που γράφει ο Βάλσας, δεν υφίσταται πλέον αυτό το πρακτικό πρόβλημα, και είναι βέβαιο πως ο σκοπός του συγγραφέα είναι μόνον αισθητικός.

Στον κατάλογο των προσώπων τού έργου που ήδη μνημονεύσαμε, λοιπόν, βρίσκουμε δύο γυναικείους ρόλους, για τους οποίους υπάρχει μια ένδειξη μέσα σε παρένθεση. Πρόκειται για τη Χορεύτρια («που δεν είναι χορεύτρια»), και για την προαναφερθείσα Ευμορφία Κολοκυθόπολι («ρόλος που *το δίχως άλλο* πρέπει να παίζει άσκημος άντρας»). Στην Α' πράξη τού έργου, όταν εμφανίζεται η Χορεύτρια, το κοινό αντιλαμβάνεται πως είναι «άντρας αξιόριστος και άσκημος, φορεί μια ξανθιά γυναικεία περούκα. Είναι ένας κωμικός μεταμορφωτής». Η χορεύτρια-κωμικός αποτελεί για τον Βάλσα μια απεικόνιση τού θεατρικού παιγνιδιού, που είναι παιγνίδι μεταμορφώσεων. Όσο για την Ευμορφία, που πρέπει να την υποδυθεί κάποιος άρσεν ηθοποιός, πιστεύουμε πως εκφράζει την επιθυμία τού συγγραφέα να γελοιογραφήσει καθ' υπερβολήν το εν λόγω κωμικό πρόσωπο, δημιουργώντας την καρικατούρα τής δήθεν διανοούμενης, ανέραστης και μάλλον ανδροπρεπούς γυναίκας. Όταν πρωτοεμφανίζει τη γυναίκα αυτή στον σκηνικό διάλογο, ο Βάλσας προσθέτει ακόμη μια παρένθεση, για να την περιγράψει: «Ρόλος, είπαμε, που πρέπει να παίζει άντρας. Όσο ασκημότερος, τόσο καλλίτερο. Ξερή και στεγνωμένη σα σάπια ντυμένη (sic) λεμονόκουπα, τόσο άσκημη, τέτοιο τέρας, που θαρρείς πως οι κρεατοελιές, οι τρίχες και οι ρυτίδες εξωραίζουν το μούτρο της. Αποτελέσματα της ξενιασμένης παρθενιάς της. Φορεί γυαλιά. Ντύσιμο περασμένου σιρμού. Κρατεί γυαλιά περασμένα απ' τα λαμμάκια της με μια μαύρη αλυσίδα και περιεργάζεται αυθάδικα όλον τον κόσμο. Τσακίσματα νευρόσπαστου».

Αργότερα, το θέατρο του παραλόγου (και πιο συγκεκριμένα ο Ζενέ και ο Ιονέσκο) επιχειρεί μια ανάλογη μεταμφίεση των φύλων¹⁸, αλλά όχι για τον ίδιο λόγο. Η υπόδυση ανδρικών ρόλων από γυναίκες (ή αντιστρόφως) εξυπηρετεί, στην προκειμένη περίπτωση, τη σύγχυση των ορίων της πραγματικότητας, της γνώσης και της ύπαρξης. Αντίθετα, στον Βάλσα, αυτή η υποκατάσταση εξυπηρετεί απλώς την κωμωδία και τις προθέσεις της.

18. Βλ. J. Genet, *Οι Δούλες*, και E. Ionesco, *Η κοπέλλα της παντρειάς*.

VI. Η χρήση προσωπείων

Στα *Διαβολομεσάνυχτα*, ο Βάλας προσθέτει στα «πρόσωπα» του έργου και δύο τύπους, που τους χαρακτηρίζει «απρόσωπα», και που τους θέλει προσωπιδοφόρους. Πρόκειται για τον κ. Σοστά και τον κ. Σινεπό, των οποίων τα ονόματα προδίδουν την απουσία προσωπικού ύφους και τη σταθερή τάση τους να επιδοκιμάζουν και να αναπτύσσουν συλλογισμούς αντι-στοίχως, χωρίς να αναλαμβάνουν ποτέ οποιαδήποτε δράση μέσα στο έργο. Πιστεύουμε πως αυτή η ερινόηση του Βάλα, όχι μόνο δε συμβάλλει στην οργανική ενότητα του έργου, αλλά και το βλάπτει από αισθητική άποψη. Εξ άλλου, ο αναγνώστης δε βλέπει καθαρά τη διαφορά υπαρκτικού επιπέδου ανάμεσα σ' αυτά τα δύο «συμβολικά» πρόσωπα (που πρέπει να φορούν μάσκα) και σε κάποια άλλα (που δε φορούν, και που ωστόσο παρουσιάζουν επίσης μια σχεδόν μηχανική συμπεριφορά), όπως ο Αφίκετος ή ο κληρικός Νεφθαλείμ.

Περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απόψεις του Βάλα για τη χρήση του προσωπείου από όσο η εφαρμογή του στα δύο απρόσωπα πρόσωπα που αναφέραμε. Μετά το τέλος του έργου, υπάρχει ένας επίλογος με τίτλο «Λίγα λόγια σχετικά με τις μάσκες», όπου, μεταξύ άλλων, διαβάζουμε και τα εξής:

«Δεν έχω τη γελοία οίηση να νομοστεί πως σοβαρά φαντάστηκα πως νεωτερίζω με την επαναφορά των προσωπείων στο θέατρο [...]. Θαρρώ μονάχα πως δοκίμασα ένα νεώτερο εκφραστικό μέσο στη σύγχρονη δραματολογία, τη χρησιμοποίηση των προσωπείων για να συγκριτοποιηθούν απρόσωπες ιδέες, που για σάτυρα ή ως δραματικά ελατήρια, ενσαρκώνονται σ' ένα άτομο σε τόσο βαθμό που να τ' απορροφήσουν εντελώς. Οι κ.κ. Σινεπό και Σοστάς δεν είναι παρά οι ιδέες του Συλλογισμού και της Επιδοκιμασίας. Προσωπικότητα καμιά δεν έχουν, και για να το αποδείξω καλύτερα τους έβαλα ν' αλλάξουν τα μούτρα τους μπροστά στον κόσμο. Ίσως το πράμα νάναι κάπως τραγικότερο, παρ' όσο μπορεί να κρίνει κανείς επιπόλαια, και πολλοί μας να μην πολυδιαφέρουμε απ' αυτά τα μορμολύκεια. Σκέφθηκα όμως πως η ελαφρά φρικιαστική και τραγική εντύπωση στο πάνε κι έλα της τρίτης πράξης, έρχεται σαν όαση μέσα στην τρέλλα των άλλων προσώπων. [...] Η ολότελη αιμησισία του θεατρίνου με τα μαρμαρωμένα χαρακτηριστικά του προσωπείου μπορεί να προσδώσει μια φοβερά τραγική εντύπωση σε ειδικές περιπτώσεις. Θαρρώ πως η ερμηνεία των δύο λόγων¹⁹ με προσωπίδες σ' αυτό το σκηνικό έργο, ανοίγει μερικούς καινούργιους ορίζοντες στην ηθοποιία [...].»

Συμπεράσματα

Έπειτα από τις παραπάνω επισημάνσεις, πιστεύουμε πως δόθηκε στον αναγνώστη μια αρκετά σαφής εικόνα του αισθητικού αντικομοφορισμού του Μίμη Βάλα, και πιο συγκεκριμένα του θεατρικού αντικομοφορισμού του, ο οποίος απορρίπτει την προσκολλημένη στην παράδοση θεατρική δεοντολογία, καταρρίπτει τους αστικούς αισθητικούς φραγμούς και, εν γένει, αρνείται την υποταγή του θεάτρου σε νόμους.

Εμφορούμενος σταθερά από ένα πνεύμα εξέγερσης ενάντια σε κάθε τι γαλιωμένο και πιστό σε παρωχημένες αξίες, ο Βάλας βάλλει πρωτίτως – άμεσα ή έμμεσα – εναντίον του στείρου νατουραλισμού στο θέατρο, όπως και εναντίον της στείρας ηθικολογίας του μέσου θεατή, η οποία καταδυναστεύει τόσο τη δραματική πέννα όσο και τη σκηνική εικόνα. Η

19. Πρόκειται μάλλον για τυπογραφικό λάθος (αντί «ορών»).

αρετική στάση του έναντι του αστικού θεάτρου υπαγορεύεται από δύο μόνιμες έγνοιες: να είναι ειλικρινής και να αφυπνίσει τα λαϊκά — κατά κύριο λόγο — στρώματα τών θεατών.

Είναι φανερό, βέβαια, πως ο συγγραφέας δεν ενδιαφέρεται μόνο για την αισθητική αφύπνιση κι απελευθέρωση του κοινού του, αλλά και για την αποτίναξη όλων τών κοινωνικών, ηθικών και θρησκευτικών προκαταλήψεων από τη συνείδηση τού μέσου Έλληνα. Αυτή η συχνά ολοφάνερη φροντίδα ζημιώνει τη δραματουργική δύναμη των κειμένων του, και οφείλουμε να πούμε πως, ως δραματογράφος, ο Βάλσας είναι μέτριος — παρ' όλο που μερικά έργα του είναι αρκετά καλύτερα από πολλά ελληνικά «δραματικά» προϊόντα της μεταπολεμικής περιόδου — και, μερικές φορές, επεξεργάζεται αφελώς τις ιδέες που συνέλαβε σε στιγμές ενθουσιασμού ή οργής για τα κακώς κείμενα και για την ψυχική αβλιότητα των συμπατριωτών του.

Παρ' όλα αυτά, θυμασμό προκαλούν τα αισθητικά του ανοίγματα και οι θεατρικές του καινοτομίες, που κι αυτές τις επιχειρεί στο όνομα της πνευματικής ελευθερίας τού καλλιτέχνη, αλλά και τού θεατή. Έτσι, αποδομεί το θέατρο με τα ίδια τα μέσα τού θεάτρου, όχι για να το καταγγείλει, αλλά για να το απομυθοποιήσει. Αλλά η απομυθοποίηση καθαυτή δεν είναι για τον Βάλσα εχθροπραξία, κακοπροαίρετη υποτίμηση του θεάτρου. Το θέατρο μπορεί να απογυμνώνεται από την καθιερωμένη λάμψη του, και να αυτοδιασπάται στα εξ' ων συνετέθη (στα στοιχεία που δεν είναι μόνο καλλιτεχνικά, μα και τεχνικά και κοινωνικά), αλλά αυτό γίνεται για να φωτιστούν όλες του οι πτυχές και δυνατότητες, μαζί με την αδυναμία του να αντισταθεί σε ό,τι τείνει να το υποδουλώσει σε έναν κόσμο μικροπολιτικής και μικροσοπιμότητας.

Η *Η κοροϊδία της τέχνης* αποτελεί το έργο που, κατ' εξοχήν, εκφράζει τη δραματολογική και σκηνοθετική προβληματική τού συγγραφέα. Οι τρεις πράξεις του αντιστοιχούν στον δραματικό χρόνο κάποιου ηθοποιών και ανθρώπων του θεάτρου στη διάρκεια μιας «πρόβας», της διάρκειας της επίσημης «πρώτης», και σε κάποιες στιγμές μετά την παράσταση. Οι τίτλοι των πράξεων είναι ενδεικτικοί: Πρώτη κρίση: «Οι δοκιμές» — Δεύτερη κρίση: «Η παράσταση» — Τρίτη κρίση: «Μετά το θέατρο».

Σ' αυτήν, λοιπόν, την κωμωδία, ο Βάλσας ανατέμνει το σώμα και την ψυχή του θεάτρου πριν, μετά, και κατά την παράσταση, πράγμα που φέρνει στο φως το θεατρικό μαζί με το παραθεατρικό και το εξωθεατρικό, συνδέει το σκηνικό με το «παρασκηνικό» και το παρασκηνικό, και απομυθοποιεί τον ηθοποιό, τον συγγραφέα, τον καλλιτεχνικό διευθυντή, τον θεατρικό επιχειρηματία και, μαζί μ' όλους αυτούς, τον θεατή. Ο κόσμος του θεάτρου (συμπεριλαμβανομένων και των θεατών), για να αναβαθμιστεί, πρέπει προηγουμένως να θελήσει να αυτογνωσθεί, δηλαδή να δει τί έχει τη δυνατότητα να κάνει, και τι έχει κάνει με λανθασμένο και μικρόψυχον τρόπο μέχρι τώρα. Αυτό ίσως να είναι το αισθητικό μάθημα της *Κοροϊδίας της τέχνης*.

Το θέατρο, για τον Βάλσα, είναι μια δραστηριότητα που, όπως όλες οι τέχνες, δεν πρέπει να υπακούει σε εξωκαλλιτεχνικές επιταγές, αλλά ούτε και σε μικρότνοια σκηνοθετικά οράματα. Το ίδιο πνεύμα που υπαγορεύει στον συγγραφέα την καταγγελία της αστικής ηθικής, του υπαγορεύει και την απόρριψη του ρεαλισμού που χειραγωγεί το θέατρο εν ονόματι της αληθοφάνειας, η οποία δε συνιστά με κανέναν τρόπο αισθητικό αίτημα. «Ο ρεαλισμός», γράφει ο Βάλσας, «είναι ένα άκρο άωτο, και στην Τέχνη άκρα άωτα δεν εισχωρούν, αφού η Τέχνη είναι ένα ισορρόπημα. Ακόμα παραπάνω ο ρεαλισμός, αντιγραφή της πραγματικότητας, δεν έχει θέση στο Θέατρο, που είναι μια ωραία ψευτιά, μα ψευτιά πάντα. Και όμως ο ρεαλισμός στην ιστορία της σκηνοθεσίας φαίνεται ο ευεργέτης του θεάτρου, επειδή φάνηκε

την κατάλληλη στιγμή για να το απαλλάξει από τις συμβατικές σκηνοθεσίες που το μαρμάριζαν. Η ανάγκη γέννησε το ρεαλισμό, τόσο στη φιλολογία όσο και στη σκηνοθετική τέχνη. Ήταν μια εποχή που ο συμβολισμός έκοβε κι έγραφε. Όλα χυμένα σε καλούπια, όλα δήθεν εξωραϊσμένα, όλα εξιδανικευμένα. Ο ρεαλισμός ήρθε να κάμει τα καλούπια θρύμματα. Όπως όμως κάθε αντίδραση, στην αρχή δείχτηκε ευεργετικός στο θέατρο με τις υπερβολές του και μονάχα αργότερα, άμα συστηματοποιήθηκε, έδειξε πως η ωφέλειά του ήταν μονάχα αρνητική. Μήπως θέλοντας να παίξουν το *Κράτος του Ζόφου* του Τολστόι δε σκόρπισαν κοπιρίες στη σκηνή; Βρωμοκόπησε το θέατρο! Δίκαια λέγει η Γραφή: ο ζήλος του οίκου σου κατέφραγέ με»²⁰.

Στις ρεαλιστικές και νατουραλιστικές υπερβολές, ο Βάλσας αντιπαράσσει τις δικές του δραματογραφικές και σκηνικές υπερβολές: αλλά αυτές υπογραμμίζουν την αλήθεια του θεάτρου, που είναι εντελώς διαφορετική από την αλήθεια της καθημερινής ζωής²¹.

20. Βλ. *Η σύγχρονη σκηνοθετική τέχνη*, στο περ. «Τα Παρασκήνια», 1/2/1925, σ. 8.

21. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το έργο του Βάλσα, παραπέμπω τον αναγνώστη στην εισαγωγή που προτάσσω στην έκδοση του έργου του συγγραφέα που φέρει τον τίτλο *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1990*, και που μετέφρασα από τη γαλλική γλώσσα. Η έκδοση έγινε από τον Ευριμό (1995).