

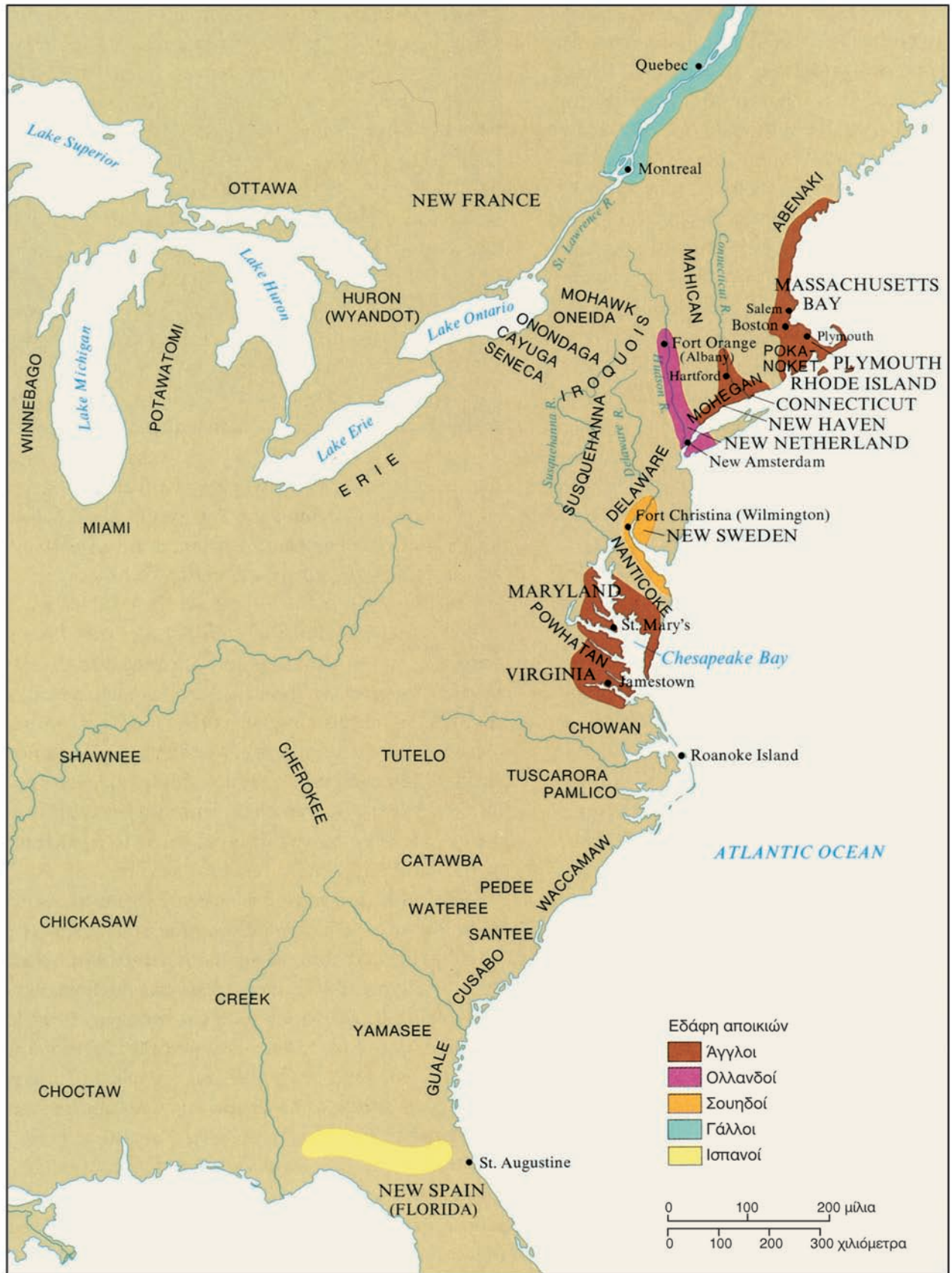
# Εν αρχή ην ο λόγος των πουριτανών: In God we trust

*Ο κάθε άνθρωπος είναι ιστορικός του εαυτού του*  
*Carl Becker*

## *Εισαγωγικά σχόλια*

**Γ**ΙΑ ΝΑ ΜΙΛΗΣΕΙ ΚΑΝΕΙΣ για εθνικό θέατρο, πρέπει πρώτα απ' όλα να υπάρχει έθνος, δηλαδή μια συλλογική συμφωνία που επιβεβαιώνει ή προσυπογράφει μια κοινή ιστορία ως τη βάση για ένα κοινό μέλλον. Πράγμα που για διακόσια και πλέον χρόνια από την ανακάλυψή της δεν ισχύει στην περίπτωση της Αμερικής. Υπάρχουν απλώς τοπικές αφηγήσεις, από τις οποίες σημαντικότερη είναι, κατά την εκτίμησή μας, η πουριτανική της Νέας Αγγλίας, μια αφήγηση για την οποία πολλά λέγονται και ελάχιστα επεξηγούνται, με αποτέλεσμα να κυκλοφορούν διάφορες αντιφατικές εκδοχές του φαινομένου, που αντί να φωτίζουν τα πράγματα μάλλον τα συσκοτίζουν.

Δεν είναι βέβαια εδώ ο κατάλληλος χώρος μα ούτε και το μέλημά μας να μπούμε σε λεπτομέρειες. Εκ των πραγμάτων θα κάνουμε σύντομα ορισμένες αναγκαίες επισημάνσεις, ώστε να φανεί η σημασία της πουριτανικής ιδεολογίας και πρακτικής στην οικοδόμηση αυτού που σήμερα ονομάζουμε Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Επιλέξαμε το έτος 1620 ως αφετηρία της δικής μας θεατρικής αφήγησης, ακριβώς για να τονίσουμε τη μεγάλη σημασία του πουριτανικού παράγοντα στη διαμόρφωση του εγχώριου θεάτρου και πολιτισμού γενικότερα. Είναι η χρονιά που καταφθάνουν στις ακτές της νέας γης οι πρώτοι «προσκυνητές» (Pilgrims) από την Ολλανδία. Εκατόν δύο όλοι κι όλοι, είχαν ενοικιάσει για το υπερατλαντικό τους ταξίδι το καράβι Mayflower και στις 11 Νοεμβρίου του 1620 ρίχνουν άγκυρα στις ακτές του Cape Cod, περιοχή που τότε ανήκε στην εταιρεία Plymouth –ιδιοκτησία του James I. Losing από το 1606. Πριν καν πατήσουν το πόδι τους στη στεριά, συντάσσουν το γνωστό Mayflower Covenant, ένα είδος διαθήκης, το οποίο θα αποτελέσει τη ραχοκοκαλιά του Νέου Κόσμου.



Ευρωπαϊκές αποικίες και ινδιάνικες φυλές στην Αμερική το 1650. (Library of Congress)

Στο χάρτη της Αγγλίας σημειώνονται με σκούρο χρώμα οι περιοχές από τις οποίες μετανάστευσαν οι πρώτοι πουριτανοί στις αρχές του 17ου αιώνα. (Library of Congress)



Χωρίς τη γνώση αυτού του ιστορικού κεφαλαίου εκτιμούμε πως δεν μπορούμε να προχωρήσουμε στη μελέτη της Αμερικής και των πνευματικών εκπροσώπων της όπως, μεταξύ εκατοντάδων άλλων, οι William Vaughn Moody, Eugene O'Neill, Theodore Dreiser, Sherwood Anderson, e. e. cummings, T. S. Eliot, Edward Arlington Robinson, Stuart Sherman, Gilbert Seldes, John Berryman, John Crowe Ransom, Richard Wilbur, Robert Lowell, Wallace Stevens, John Cheever, Katherine Anne Porter. Δεν αερολογεί ο μεγάλος μελετητής του πουριτανισμού Sacvan Bercovitch, όταν υποστηρίζει ότι «η Αμερική, ως το μόνο και ισχυρότερο πολιτιστικό σύμβολο του σύγχρονου κόσμου και [...] ως συμβολικό κέντρο της λογοτεχνικής μας παράδοσης, ήταν επινόηση της πουριτανικής Νέας Αγγλίας». Και συνοψίζοντας τα συν και τα πλην της προσφοράς της θα πει ότι «από κάθε σοβαρή ιδεολογική άποψη, η Νέα Αγγλία από την πρώτη στιγμή αποτέλεσε προπύργιο του σύγχρονου κόσμου. Από τις απαρχές προσανατολίστηκε στην ανάπτυξη ενός μεσοαστικού πολιτισμού –η οικονομία της, ορμώμενη από την παρακμή της ευρωπαϊκής φεουδαρχίας, στράφηκε προς το εμπόριο, μιας και δεν την εμπόδιζαν πλέον οι μακρές παραδόσεις της αριστοκρατίας και της εστεμμένης μοναρχίας. Στηρίχτηκε στην προοπτική (μολονότι όχι πάντα και στην πραγματικότητα) της ατομικής προόδου» (Bercovitch 1975· βλ. επίσης Levine & Τσιμπούκη 2002: 35). Σε ανάλογο μήκος κύματος, είχε σχολιάσει με εύστοχο τρόπο το θέμα πολύ παλιότερα ο ιδιαίτερα οξυδερκής Γάλλος διπλωμάτης Alexis de Tocqueville,

επισημαίνοντας στο βιβλίο του *Democracy in America* (Η δημοκρατία στην Αμερική, 1835) ότι ένα μεγάλο μέρος της αμερικανικής δημοκρατίας οφείλεται στην κοινωνική οργάνωση των πουριτανών (Tocqueville 1974).

Με δυο λόγια, ο πουριτανικός 17ος αιώνας είναι εκείνος που θα θέσει τις βάσεις για την οικοδόμηση του έθνους, που σταδιακά όχι μόνο θα καθιερωθεί αλλά και θα κυριαρχήσει (τον 20ό αιώνα). Επίσης, είναι ο αιώνας που θα σημαδέψει ανεξίτηλα τη μέλλουσα εσωτερική και εξωτερική πολιτική της χώρας, θα καλλιεργήσει τις αντιφάσεις της και τις επιλογές της στο όνομα μιας ατομικής αλλά και μιας εθνικής ηθικής. Οι πουριτανοί, μαζί με τη μεσοαστική φιλοσοφία και οικονομία, χρεώνουν στο (ουτοπικό) δημιουργημά τους και ένα δυσβάσταχτο ρόλο: εκείνο του αγγελιοφόρου του Θεού και του φορέα του δικαίου. Όπως οι ίδιοι «δραπετεύουν» από τον αμαρτωλό Παλαιό Κόσμο με τη θεϊκή επιταγή να δημιουργήσουν έναν καθαρό νέο κόσμο, δηλαδή να γράψουν την ιστορία από την αρχή, έτσι και η σύγχρονη Αμερική, στο όνομα μιας μεσοσιανικής αποστολής, αναλαμβάνει να εξαγνίσει κατά το δοκούν την ιστορία και να την ξαναγράψει σύμφωνα με τους δικούς της ιδεολογικούς και ηθικούς κώδικες.

Το βέβαιο είναι ότι η διακυβέρνηση των πουριτανών κάθε άλλο παρά δημοκρατική ήταν. Δεν τη διέκρινε καμιά ανοχή στους αλλόθρησκους (εξού και η λέξη *pure* = καθαρός, όχι με την όποια σεξουαλική έννοια, αλλά λόγω της εμμονής τους να διατηρούν την εκκλησία τους καθαρή, δηλαδή αμόλυντη από το ρωμαιοκαθολικό μίasma). Βασιζόταν στις πλέον ακραίες αρχές του καλβινισμού (John Calvin), οι οποίες πολλές φορές μεθερμηνεύονταν (συνήθως παρερμηνεύονταν), για να βολεύονται οι κρατούντες. Ένα πρόχειρο παράδειγμα αποτελεί η απαγόρευση της γιορτής των Χριστουγέννων (ενδεικτική η ονομασία: *Fools Tide*), με την αιτιολογία ότι οι Γραφές δεν αναφέρουν πουθενά την ακριβή ημερομηνία γέννησης του Χριστού και ότι η Ρωμαϊκή Εκκλησία όρισε την 25η Δεκεμβρίου στο πλαίσιο της προσπάθειάς της για επαναφορά των παλιών Σατουρναλίων (Houghin 2004: 7).

Στην ουσία έχουμε να κάνουμε με μια ομάδα φανατικών και αφοσιωμένων ιδεολόγων που στήριξαν τις πράξεις τους σε μια ρητά διατυπωμένη ιδεολογία. Κατά τους εύστοχους παραλληλισμούς του Levine, «ήταν επαναστάτες ιδεολόγοι, κάτι αντίστοιχο με τους μπολσεβίκους, τους μαοϊστές ή τους σημερινούς φονταμενταλιστές» (Levine & Τσιμπούκη 2002: 32), οι οποίοι περιέβαλλαν τις βιαιοπραγίες τους με το μανδύα μιας ανώτερης ηθικής. Αυτόν το φαρισαϊσμό θα εκθέσουν αιρετικές φωνές, όπως εκείνη του Thomas Hooker (1586-1647) και κυρίως του Roger Williams (1603-1684), ο οποίος στην πορεία της ζωής του θα αποδειχθεί ένας από τους πλέον πρωτότυπους και φιλελεύθερους στοχαστές. Πρώτος αυτός θα θέσει τους πουριτανούς προ των ευθυνών και της υποκρισίας τους, ερωτώντας τους πώς είναι δυνατόν να αρνούνται στους ανθρώπους το δικαίωμα να αναζητήσουν κατά βούληση την αλήθεια του Θεού, τη στιγμή που αυτοί οι ίδιοι έφυγαν από τον Παλαιό Κόσμο με τη φιλοδοξία να ιδρύσουν έναν καινούριο όπου θα κυριαρχούσε η ελευθερία της συνείδησης. Πολλοί ιστορικοί τον θεωρούν εισηγητή των δημοκρατικών αξιών στην Αμερική (Horton & Edwards 1974: 42).



*Ο John Winthrop: ένας από τους βασικούς εκφραστές του πουριτανισμού και ο πρώτος που οραματίστηκε την αποικία της Μασαχουσέτης «σαν μια πόλη επάνω σε ένα λόφο» (a city upon a hill). (American Antiquarian Society)*



Το Νέο Άμστερνταμ (New Amsterdam). Έτσι ονομαζόταν το 1653 η Νέα Υόρκη. Ανήκε στην ολλανδική εταιρεία Dutch West India Company, η οποία λέγεται ότι την αγόρασε από τους Ινδιάνους αντί του ποσού των 24 δολαρίων (τα 22.000 στρέμματα), δηλαδή ένα δέκατο του σεντς το στρέμμα. (New York Historical Society)

Το όνειρο ή, καλύτερα, η ουτοπία των πουριτανών ήταν να εγκαθιδρύσουν στο Νέο Κόσμο μια θρησκευτική κοινότητα με τους εαυτούς τους στη θέση των προφητών και αυτών που διδάσκουν τις Γραφές, δηλαδή των ελεγκτών σωμάτων, ψυχών και νοημάτων. Είχαν πλήρη συνείδηση ότι γύριζαν την πλάτη στο παρελθόν και δημιουργούσαν ένα ανεξάρτητο παρόν με άλλη ιστορική προοπτική. Και ακριβώς επειδή γνώριζαν τη σπουδαιότητα του εγχειρήματός τους, κατέγραφαν τα πάντα και τα ενέτασσαν στην «ιστορία»<sup>1</sup>. Γι' αυτούς η Αμερική ήταν μια «δεύτερη ευκαιρία» που έμελλε να εξελιχθεί με τον καιρό σε έναν από τους κεντρικούς μύθους της αμερικανικής κουλτούρας (Lewis 1955: 197).

Βέβαια, όλη αυτή η αυστηρά ιεραρχημένη θεολογία, με τις βίαιες και αντιφατικές επιλογές, ήταν αναπόφευκτο κάποια στιγμή να δοκιμαστεί σκληρά από την άτακτη πραγματικότητα του τόπου και του αγώνα της επιβίωσης. Οι έχοντες την εξουσία μπορεί να είχαν κάθε λόγο να διαδίδουν ότι υπήρχε καθολική συμμετοχή του κόσμου στην άσκηση των θρησκευτικών καθηκόντων, όμως τα στατιστικά δεδομένα μάς λένε άλλα. Ο αριθμός των πουριτανών που δεν εκκλησιάζονταν ήταν πολύ πιο μεγάλος από τον αριθμό των εκκλησιάζομενων. Στην καλύτερη περίπτωση μόνο ένα 20% των νέων αποίκων ήταν μέλη της εκκλησίας. Όσο υπήρχε αυστηρός πολιτικός έλεγχος –στις πρώτες δεκαετίες δικαίωμα ψήφου είχαν μόνο όσοι ήταν μέλη της εκκλησίας–, όλοι δήλωναν εξ ανάγκης την παρουσία τους στους εκκλησιαστικούς χώρους, για να μπορούν να υπάρχουν και στους κοινωνικούς. Με τη σύνταξη όμως του νέου καταστατικού το 1691, που απάλλαξε τον ψηφοφόρο από την υποχρέωση να εκκλησιάζεται, άρχισε να αραιώνει η λαϊκή προσέλευση. Μάλιστα, δεν ήταν λίγοι οι κάτοικοι της Νέας Αγγλίας οι οποίοι, ενοχλημένοι από την αυστηρή επιτήρηση της ιδιωτικής τους ζωής, αναζήτησαν πιο ελεύθερες περιοχές, όπως το Rhode Island, όπου δεν ήταν υποχρεωμένοι να υπακούουν σε ένα συγκεκριμένο θρησκευτικό δόγμα.

Από όποια οπτική γωνία και να δει κανείς την κοινωνικοπολιτική και την πολιτιστική ιστορία της πουριτανικής Αμερικής, θα προσκρούσει σε δύο αντί-

1. Οι πιο σημαντικές πραγματείες της εποχής φέρουν στον τίτλο τους τη λέξη «ιστορία». Βλ. μεταξύ άλλων John Smith, *The Generall Historie of Virginia* (1624), John Winthrop, *The History of New England* (1726), William Byrd, *History of the Dividing Line* (1728).

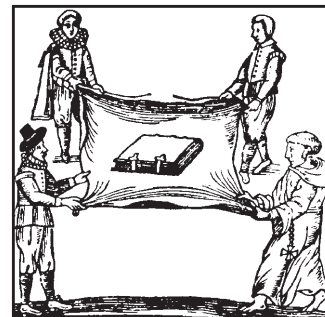
ροπα κείμενα, το ένα πραγματιστικό και το άλλο ιδεαλιστικό/επαναστατικό. Ο αγώνας επέκτασης προς δυσμάς απαιτούσε τη μεγαλύτερη δυνατή εμπλοκή του ατόμου, ζητούσε θάρρος και αυτοπεποίθηση, που κάποια στιγμή λογικό ήταν να φέρουν και πλούτο. Και μπορεί οι πρώτοι άποικοι να απέδιδαν τον πλούτο απευθείας στον Θεό, οι επόμενοι όμως έβλεπαν ότι ήταν ένα καθαρά προσωπικό δημιούργημα, διαπίστωση που θα οδηγήσει, περισσότερο για ψυχολογικούς λόγους, στην εκλογίκευση της συσσώρευσής του, κατά την οποία επρόκειτο περίπου για σημάδι της αγάπης του Θεού. Άλλως πως, η απόκτηση υλικών αγαθών μεθερμηνεύεται ως καλή πράξη αφ' εαυτής της. Κάτι ήξεραν, φαίνεται, οι Ισπανοί εξερευνητές του 16ου αιώνα, οι οποίοι είχαν αναγάγει πολύ πριν σε φιλοσοφία ζωής το σλόγκαν «Fé y Ogo» («Πίστη και χρυσάφι»).

Μολονότι δεν μπορούμε να πούμε με απόλυτη βεβαιότητα ότι ο αιώνας του αποικισμού της Αμερικής χαρακτηρίζεται από κάτι καινούριο το οποίο θα μπορούσε να ονομαστεί «αμερικανικό», διαφαίνονται τα πρώτα σημάδια μιας νέας πολιτιστικής πραγματικότητας, ένας χαλαρός πυρήνας κοινών χαρακτηριστικών, όπως η γλώσσα, η λογοτεχνία, οι πολιτικές ιδέες, οι οικονομικές φιλοδοξίες και οι θρησκευτικές εμμονές, τα οποία με τον καιρό θα γίνουν πιο έντονα και ευδιάκριτα «αμερικανικά».

### Θεατροφοβία

Τώρα, σε ό,τι αφορά το κυρίως θέμα μας, αναμφισβήτητα θα μας ξένιζε ο ξαφνικός έρωτας των πουριτανών με την τέχνη του Διονύσου. Οι άνθρωποι αυτοί δεν αντιπάθησαν το θέατρο μόλις πάτησαν το πόδι τους στο Νέο Κόσμο· ήταν δηλωμένοι εχθροί του εξαρχής, όταν ακόμη ζούσαν στην Ευρώπη. Απλώς στην Αμερική είχαν την ευκαιρία, ξεκινώντας από μηδενική βάση, να ενισχύσουν πιο πολύ τις προκαταλήψεις και τις επιφυλάξεις τους για το θέατρο, το οποίο θεωρούσαν λίγο πολύ χώρο βλάσφημο και απατηλό, εντυπωσιασμού και εκπόρνευσης, χώρο διαφθοράς των παρθένων γυναικών και των παντρεμένων (Rankin 1965: 2). Και τα θεατρικά έργα τα έβλεπαν σαν «παιδιά του διαβόλου» που στόχο είχαν να οδηγήσουν τον άνθρωπο στην αμαρτία και την ειδωλολατρία (Leverenz 1980).

Κατά την εκτίμηση των εκκλησιαστικών κύκλων, ο άνθρωπος είχε ηθική υποχρέωση να περνά το χρόνο του στο ναό του Θεού και όχι στο κολαστήριο του θεάτρου (Brown 1995: 1). Ήταν αδιανόητο γι' αυτούς να δεχτούν ένα συνάνθρωπό τους που δήλωνε ηθοποιός, που μεταμόρφωνε τον εαυτό του σε δημόσιο θέαμα και μάλιστα επ' αμοιβή. Εάν η μιμική ανέτρεπε την αλήθεια δημιουργώντας μια ανταγωνιστική αλλά ψευδή ιστορία, το θέαμα του ηθοποιού έθετε εν αμφιβόλω την ίδια τη φύση της αλήθειας μέσα από τη σκηνική υπερβολή. Στο μυαλό των ανθρώπων της εκκλησίας το έργο που ο ηθοποιός παρήγε μέσα από αυτή τη διαδικασία δεν ήταν δημιουργικό, αλλά μια στιγμιαία επίδειξη (show off). Ειδικά για τη γυναίκα ηθοποιό η επικρατούσα άποψη ήταν πολύ πιο σκληρή, δεδομένου ότι με την επίδειξη που έκανε δεν είχε ως στόχο μόνο να τη δει αλλά και να την ποθήσει ο ανδρικός πληθυσμός. Εγκαταλείποντας την ασφάλεια και την προστασία του ιδιωτικού χώρου, στην ουσία πουλούσε τον εαυτό της και τα κάλλη της προς τέρψιν των ανδρών θεατών. Αλλά



*Οι συχνές και έντονες έριδες ανάμεσα στους κύκλους των πουριτανών είχαν ως αποτέλεσμα τη διάσπασή τους. Εδώ βλέπουμε σε σκίτσο του 17ου αιώνα πώς τα αντιμαχόμενα μέρη διεκδικούν τη Βίβλο (και τις αλήθειες της). (The Warder Collection)*

και για τον απλό κόσμο η απόσταση ανάμεσα σε μια γυναίκα ηθοποιό που έκανε επίδειξη επάνω στη θεατρική σκηνή και σε μια γυναίκα που πουλούσε το σώμα της εκτός σκηνής ήταν δυσδιάκριτη.

Πέρα από τους θρησκευτικούς, υπήρχαν και άλλοι λόγοι, περισσότερο υπογειαίοι, γι' αυτή την ενορχηστρωμένη εκδήλωση αντιπάθειας. Σε μια εποχή οικονομικής ένδειας, οι άνθρωποι του θεάτρου κατηγορούνταν ότι χρησιμοποιούσαν την τέχνη τους για να αρπάξουν τα λιγοστά χρήματα από τους απλούς πολίτες, οι οποίοι σε διαφορετική περίπτωση θα τα έδιναν στην εκκλησία. Και όχι μόνο αυτό, αλλά μάθαιναν στον κόσμο τι πάει να πει ελεύθερος χρόνος και διασκέδαση, πράγμα που ενοχλούσε ιδιαίτερα τους Ολλανδούς αποίκους της Νέας Υόρκης, οι οποίοι μπορεί να μη διακατέχονταν από έντονα αντιθεατρικά αισθήματα, όμως δυσκολεύονταν να δικαιολογήσουν, πόσω μάλλον να αποδεχτούν, οποιαδήποτε σπατάλη χρημάτων για διονυσιακές απολαύσεις, τη στιγμή που τα χρήματα αυτά θα μπορούσαν κάλλιστα να διατεθούν για την αγορά άλλων αγαθών (που προσέφεραν φυσικά οι ίδιοι)· συν το γεγονός ότι στο μυαλό τους το θέατρο καλλιεργούσε παράλληλα την τεμπελιά ανάμεσα στους μαθητευόμενους εργάτες και προφανώς έδινε το κακό παράδειγμα. Μία ακόμη από τις κατηγορίες που εξακόντιζαν εναντίον του ήταν ότι λειτουργούσε ως φιλόξενος χώρος για τις δραστηριότητες των γυναικών ελευθερίων ηθών και των προστατών τους· εκεί αλίευαν πελάτες. Γι' αυτό, για να μην αναμειγνύονται οι γυναίκες αυτές με το πλήθος και δημιουργούν προβλήματα, πολλοί ιδιοκτήτες θεάτρων διέθεταν το τρίτο διάζωμα αποκλειστικά σε τέτοιου είδους δραστηριότητες. Επρόκειτο κατά κάποιο τρόπο για μια άτυπη κοινωνική τακτοποίηση που είχε φτάσει στο σημείο να γίνει εθνική παράδοση, αναγκάζοντας πολλούς μανάτζερ να προσαρμόζονται σε αυτήν, προκειμένου να επιβιώσουν οικονομικά.

Στις αιτίες της γενικότερης αντιπάθειας της εποχής για το θέατρο να προστεθεί το γεγονός ότι οι πουριτανοί το έβλεπαν ως σύμβολο άμεσα συνδεδεμένο με τη μοναρχία και τον παπισμό, που διόλου δεν συμπαθούσαν. Στο μυαλό τους ηχούσαν ακόμη τα λόγια του William Crashaw ο οποίος, σε κήρυγμά του στην Αγγλία το 1607, είχε αποκαλέσει το θέατρο «μπάσταρδο της Βαβυλώνας, τέκνον λάθους και συγχύσεως, μία διαβολική δημιουργία, η οποία, μέσω παπισμού, έφθασε εις ημάς» (Brown 1995: 2). Γι' αυτό και η ανοιχτή υποστήριξη που μέρος της εγχώριας ελίτ εξέφραζε για το θέατρο, με το σκεπτικό ότι ήταν μια γέφυρα με την «πολιτισμένη» Αγγλία, έκανε τα πράγματα χειρότερα, καθώς ενοχλούσε όλους εκείνους –και δεν ήταν λίγοι– που δεν ήθελαν ούτε καν να σκέφτονται τον κόσμο που άφησαν πίσω τους (ό.π.). Κατά κάποιο τρόπο, η γενικότερη στάση τους απέναντι στις ξένες επιρροές τους μετέτρεπε σε σημαιοφόρους της ανάπτυξης μιας εγχώριας καλλιτεχνίας, που θα λειτουργούσε ως καθρέφτης των αρετών και του τρόπου ζωής των νέων κατοίκων. Με αυτή την έννοια, θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι, χωρίς τις θρησκευτικές και άλλες εμμονές τους, είναι πολύ αμφίβολο εάν η εικόνα της Αμερικής και των θεάτρων της θα ήταν η ίδια. Από μια άποψη, θα επαληθευτεί για μία ακόμη φορά το ρητό «Ουδέν κακό αμιγές καλού».

Τέλος, μεταξύ των παραγόντων που ανέστειλαν τη γοργή ανάπτυξη του θεάτρου, να σημειώσουμε και τους νόμους που είχαν θεσπίσει οι διάφορες πο-

λιτείες, έστω και χωρίς την έγκριση του στέμματος της Αγγλίας – με την οποία αποκτούσαν μόνιμη ισχύ. Για παράδειγμα, στην Πενσιλβάνια με το μεγάλο πληθυσμό των Κουακέρων (Quakers)<sup>2</sup> είχε ψηφιστεί το 1700 νόμος που έλεγε ότι όποιος κρινόταν ένοχος για εισαγωγή ή ακόμη και παρακολούθηση «τοιούτων βέβηλων και άσεμνων πρακτικών, όπως σκληρά αθλήματα και θεατρικά έργα», θα τιμωρούνταν με δέκα ημέρες καταναγκαστικά έργα και πεντακόσιες λίρες πρόστιμο (Wright 1947: 243-244). Ανάλογος νόμος ψηφίστηκε και στην πρεσβυτεριανή Νέα Υόρκη το 1709 (Vaughn 1981: 8), στη Βοστώνη το 1750 (θα παραμείνει σε ισχύ μέχρι το 1784), στο Rhode Island το 1761 και στο New Hampshire το 1762, με την αιτιολογία ότι τα θεατρικά έργα επηρέαζαν επικίνδυνα τα μυαλά και την ηθική των νέων ανθρώπων, προσφέροντάς τους μια περιεργή απόλαυση. Τον Οκτώβριο του 1774 στη Φιλαδέλφεια οι διπλωματικές αποστολές που είχαν μαζευτεί εκεί για την ηπειρωτική συνάντηση των πολιτειών (Continental Congress) απαγόρευσαν «τα θεατρικά έργα, τις κοκορομαχίες, τις ιπποδρομίες και άλλες υπερβολές και ασημαντότητες», με την αιτιολογία ότι «αποσπούσαν τον κόσμο από τη διεκδίκηση της ελευθερίας του» (Allen 1991: 47).

Ακόμη και στον γεωγραφικά απομακρυσμένο από την εμβέλεια του πουριτανισμού, γαλλοκρατούμενο Νότο, μπορεί οι υπηρέτες της τέχνης του Διονύσου να είχαν μια κάπως καλύτερη αντιμετώπιση, όμως οι αντιθεατρικές προκαταλήψεις αφθονούσαν. Ούτε καν την ανέγερση θεάτρων δεν επέτρεπαν, όχι όμως για λόγους ηθικούς και θρησκευτικούς, όπως συνέβαινε στη Νέα Αγγλία, αλλά περισσότερο γιατί θεωρούσαν το θέατρο, στην καλύτερη περίπτωση, τέχνη φαιδρή και, στη χειρότερη, ανατροπέα της δημόσιας τάξης. Οι μαρτυρίες λένε ότι στο πρώτο εγχώριο θεατρικό έργο που παίχτηκε στην Αμερική, το *Ye Bate and Ye Cubb* (27 Αυγούστου 1665), τρεις κάτοικοι της περιοχής του Νότου όπου δόθηκε η παράσταση (Βιρτζίνια) προσήχθησαν στο δικαστήριο κατηγορούμενοι για συμμετοχή σε αυτήν και για διατάραξη της τάξης (Watt & Richardson 1995: 9).

### *Θίασοι - μάνατζερ - θέατρα: It's show time μετ' εμποδίων*

Σύμφωνα με τους Αμερικανούς ιστορικούς, ο αποδοτικότερος τρόπος για να γραφτεί η ιστορία του αμερικανικού θεάτρου είναι μέσα από τη μελέτη του θεσμού των ηθοποιών-μάνατζερ, και αυτό για ποικίλους λόγους. Εν πρώτοις, ήταν παρόντες από πολύ νωρίς σε όλη τούτη τη δημιουργική περιπέτεια, και άρα σε θέση να καθορίσουν με τις επιλογές τους την τύχη και την έκβασή του. Κατά δεύτερο λόγο, ακριβώς επειδή είχαν την οικονομική δύναμη και ασφαλώς τα θέατρα, ήταν εκείνοι που μπορούσαν να ελέγξουν σε μεγάλο βαθμό τους παροπλισμένους και νομικά εντελώς ακάλυπτους συγγραφείς. Δεν γνωρίζουμε πολλά για τα πρώιμα βήματά τους: μόνο κάποιες όχι ιδιαίτερα διαφωτιστικές μαρτυρίες για ορισμένες επισκέψεις κολεγιακών θεατρικών ομάδων και ερασιτεχνών ηθοποιών χωρίς άλλες λεπτομέρειες. Ο Arthur Hornblow στην ιστορία του για το αμερικανικό θέατρο (1919) αναφέρει ότι το πρώτο έργο που παραστάθηκε ποτέ από επαγγελματίες ηθοποιούς στην Αμερική είναι το *The Recruiting Officer* (Ο στρατολόγος) του George Farquhar στις 6

2. Προτεσταντική αίρεση που αναπτύχθηκε στην Αμερική.





Σε μία από τις δύο αποθήκες (στα αριστερά) φιλοξενούνταν οι παραστάσεις του Walter Murray και του Thomas Kean το 1749. Ο χώρος των θεατών είχε πάγκους και η σκηνή ήταν μια υπερυψωμένη εξέδρα στο βάθος. Στην πορεία οι δύο ηθοποιοί-μάνατζερ προσέθεσαν θεωρεία δεξιά και αριστερά των πάγκων της πλατείας για την ανώτερη τάξη της πόλης. (Library of Congress)

Δεκεμβρίου του 1732 στο New Theatre της Νέας Υόρκης. Όμως δεν γνωρίζουμε λεπτομέρειες για το θίασο, ούτε από πού ήρθε ούτε πού κατέληξε. Το πιθανότερο είναι ότι ξεκίνησε από το Λονδίνο, μας λέει ο ιστορικός, χωρίς όμως στοιχεία να το επιβεβαιώνουν. Δεν γίνεται καμιά αναφορά στην παράσταση από τον Τύπο, εκτός από ένα σημείωμα στην εφημερίδα *New England and Boston Gazette* στις 11 Δεκεμβρίου του 1732, που ενημερώνει για την ημερομηνία της παράστασης και το όνομα του πρωταγωνιστή, κάποιου κυρίου Thomas Hardy, κουρέα στο επάγγελμα και κατασκευαστή περουκών. Ένας άλλος ιστορικός του θεάτρου, ο Graff Wilson, αναφέρει ότι ο πρώτος ημιεπαγγελματικός θίασος που εμφανίστηκε στην Αμερική τοποθετείται στα μέσα του 18ου αιώνα και ανήκει στους Άγγλους Walter Murray και Thomas Kean. Αλλά ούτε και για τη δική τους πορεία μπορούμε να πούμε κάτι με βεβαιότητα, εκτός του ότι ξεκίνησαν το 1749 από τη Φιλαδέλφεια, την επόμενη χρονιά μετακινήθηκαν στη Νέα Υόρκη και κατόπιν σε διάφορες άλλες πόλεις στις πολιτείες Βιρτζίνια και Μέριλαντ, εκεί όπου υπήρχαν λιγότερο εχθρικές διαθέσεις απέναντι στην τέχνη του Διονύσου (Wilson 1973: 10). Διαλύθηκαν χωρίς να αφήσουν πίσω τους τεκμήρια για την εξέλιξη και τη δουλειά τους.

Οι κριτικοί στο σύνολό τους δέχονται ότι τα πρώτα τεκμήρια για τις απαρχές του επαγγελματικού θεάτρου στην Αμερική συνδέονται με τον ερχομό του Lewis Hallam (1714-1755). Εμφανίστηκε στο προσκήνιο το 1752 μαζί με τον αδελφό του, τη γυναίκα του, τα τρία του παιδιά και άλλα δέκα μέλη, προερχόμενος από την Αγγλία, όπου είχε αναγκαστεί να κλείσει το θέατρό του με την κατηγορία της παραβίασης του νόμου σχετικά με την άδεια παράστασης (licensing act). Φτάνοντας στο Νέο Κόσμο είδε ότι ο δρόμος προς την επιτυχία δεν ήταν στρωμένος με ροδοπέταλα, όχι μόνο γιατί η εκκλησία, με επικεφαλής άτομα όπως ο ευαγγελιστής George Whitefield (ο εισηγητής της «μεγάλης αφύπνισης» – Great Awakening), θεωρούσε κάθε θεατρική δραστηριότητα βλάσφημη (Stout 1991: 49-65, 87-132) και οι επιχειρηματίες τους ηθοποιούς ως αναξιόπιστους, αλλά και γιατί η όλη υποδομή ήταν σε άθλια κατάσταση. Το σχεδόν ανύπαρκτο δίκτυο μετακίνησης καθιστούσε τα ταξίδια από τη μια πόλη στην άλλη σχεδόν απαγορευτικά, και πολλές φορές έκανε εξαιρετικά δύσκολη την ίδια την πρόσβαση στο θέατρο (που συνήθως βρισκόταν εκτός ή στις παρυφές της πόλης). Υπήρχε επίσης το πολύ ιδιαίτερο πρόβλημα με την παιδεία των θεατών. Η σύνθεση του πληθυσμού (Γερμανοί, Γάλλοι, Ολλανδοί, Σουηδοί, Ελβετοί, Σκοτσέζοι, Ιρλανδοί, Αφρικανοί, μεταξύ άλλων) κάθε άλλο παρά βοήθουσε στην εδραίωση ενός αγγλόφωνου ή υποτυπωδώς «εθνικού», πόσω μάλλον ποιοτικού, θιάσου<sup>3</sup>. Ελάχιστοι ήταν εκείνοι που είχαν το χρόνο, το χρήμα ή το ενδιαφέρον να καλλιεργήσουν το πνεύμα τους μέσα από το θέατρο, μια ούτως ή άλλως ύποπτη τέχνη.

Παρ' όλα αυτά, οι Hallams πέτυχαν εκεί όπου όλοι οι προγενέστεροι απέτυχαν: στην επιμονή και στην υπομονή. Ξεπέρασαν οικονομικές δυσκολίες, πολιτικούς και θρησκευτικούς σκοπέλους, και στο τέλος κατάφεραν να επιβιώσουν, αλλά και να γράψουν ιστορία. Για καλή τους τύχη, είχαν ξεκινήσει το αμερικανικό οδοιπορικό τους από την πρωτεύουσα της Βιρτζίνια, το Williamsburgh, την πλέον κοσμοπολίτικη πόλη για την εποχή και με τους λιγότερο φανατικούς πολέμιους του θεάτρου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έκανε και τη ζωή

3. Το σύνολο του πληθυσμού και στις δεκατρείς αποικίες αριθμούσε ενάμισι εκατομμύριο λευκούς και μισό εκατομμύριο μαύρους δούλους. Οι πολυπληθέστερες αποικίες ήταν κατά σειρά η Βιρτζίνια, η Μασαχουσέτη, η Βόρεια Καρολίνα και το Μέριλαντ. Από τις κοινότητες που θα μπορούσαν να ονομαστούν πόλεις ήταν η Φιλαδέλφεια με 30.000 κατοίκους και αμέσως μετά η Βοστώνη, η Νέα Υόρκη και το Τσάρλεστον. Πράγμα που σημαίνει ότι το 90% του πληθυσμού ζούσε στις αγροτικές περιοχές και είχε ως κύρια απασχόληση τη γεωργία (κυρίως σιτάρι και καπνό).



*Πίνακας του Charles Wilson Peale που απεικονίζει τη Nancy Hallam (ανιψιά του Lewis Hallam του νεότερου) στον Κυμβελίνο του Shakespeare. (Annapolis 1771, Williamsbury Foundation)*

των θεατρίνων ιδιαίτερα εύκολη. Όπως σε άλλα μέρη, έτσι και εκεί ήταν σχεδόν δεδομένη η άρνηση των αρχών να παραχωρήσουν τη σχετική άδεια λειτουργίας θεάτρου, όμως ο πεισματάρης Lewis Hallam δεν το έβαλε κάτω. Γνωρίζοντας τη γενικότερη πολιτική του τόπου, φρόντισε ώστε να εξασφαλίσει την υποστήριξη ορισμένων ισχυρών ανδρών της κοινότητας, που είχαν αρχίσει τότε να αποκτούν σεβαστή περιουσία μέσα από το εμπόριο και την αγοραπωλησία γης. Με τη βοήθειά τους κατάφερε στη συνέχεια να πάρει από το βασιλικό κυβερνήτη τη σχετική άδεια για να λειτουργήσει ένα «κανονικό θέατρο κατάλληλο για την υποδοχή Κυριών και Κυρίων» (*Virginia Gazette*, 21 Αυγούστου 1752), με πρώτη παράσταση τον σαιξπηρικό *Έμπορο της Βενετίας*, που έγινε δεκτός με μεγάλο ενθουσιασμό. Λίγους μήνες αργότερα ο θίασος μετακινήθηκε στη Νέα Υόρκη, κατόπιν στην Πενσιλβάνια, όπου τότε υπήρχε μια ακμάζουσα και σχετικά φιλοθεατρική αγγλικανική ελίτ, μετά στη Νότια Καρολίνα και το 1755 στην Τζαμάικα.

Μέχρι και το 1798, οπότε και διαλύθηκε, ο θίασος άλλαξε πολλά ονόματα [London Company of Comedians (1752), American Company (1758), Old American Company (1782)], σύμφωνα πάντα με το πολιτικό κλίμα των καιρών και τις ιδεολογικές εμμονές του κόσμου. Ήταν κατά κάποιον τρόπο μια τα-

κτική επιβίωσης, όπως ήταν και η ενασχόληση των μελών με διάφορες εξωθεατρικές δουλειές, ώστε να αποδεικνύουν σε κάθε καινούριο μέρος που επισκέπτονταν ότι ήταν νομοταγείς και παραγωγικοί πολίτες, και άρα ότι δικαιούνταν να πάρουν από τις τοπικές αρχές την άδεια να παρουσιάσουν τη δουλειά τους. Επίσης, ως πολιτική επιβίωσης ο θίασος είχε υιοθετήσει την επιλογή λιγότερο ενοχλητικών έργων τα οποία, τουλάχιστον καθ' όλη τη διάρκεια της αποικιοκρατίας, προέρχονταν κατά κανόνα από το αγγλικό ρεπερτόριο, με κυρίαρχο το όνομα του Shakespeare – *Ο έμπορος της Βενετίας* και *Μακμπέθ* ήταν από τα πλέον δημοφιλή. Γνώριζαν ότι σε κάθε «ευγενή πολιτιστική εκδήλωση» έπρεπε να φαίνονται τα ευρωπαϊκά στοιχεία της αποικιοκρατίας και πιο πολύ οι δεσμοί με την αγγλική αριστοκρατική κοινωνία. Μάλιστα ο William Dunlap, ένας από τους πρώτους σημαντικούς δραματικούς συγγραφείς της χώρας, αποδίδει την πολιτιστική άνθηση πόλεων όπως η Φιλαδέλφεια στο γεγονός ότι η αγγλικανική αποικιοκρατική ελίτ εισήγε έργα από την Αγγλία (1833/1963: 28).

Μετά το θάνατο του Hallam στην Τζαμάικα το 1755, ο David Douglass (;-1789) –ο οποίος, ειρήσθω εν παρόδω, ήταν ήδη εκεί με το δικό του θίασο από το 1751 και ετοιμαζόταν να δοκιμάσει την τύχη του στην Αμερική– παντρεύεται το 1758 τη χήρα Hallam και ενώνει τους δυο θιάσους. Πρόκειται για τον πλέον επιτυχημένο ηθοποιό-μάνατζερ που ουσιαστικά καθιερώνει το θέατρο στη Βόρεια Αμερική. Παρά τις γνώριμες αντιστάσεις θρησκευτικών κύκλων, χτίζει, κατά το πρότυπο των λονδρέζικων θεάτρων, αίθουσες στη Φιλαδέλφεια, στη Βοστώνη, στη Νέα Υόρκη, στο Τσάρλεστον, στην Ανάπολις, στο Νιούπορτ και στο Πρόβιντενς, οι οποίες ως κατασκευές δεν ήταν ό,τι καλύτερο –επρόκειτο για χώρους αποπνικτικούς, χωρίς καθόλου καλή εσωτερική διαρρύθμιση–, προϊδέαζαν όμως για τα μεγαλύτερα και καλύτερα θέατρα που θα φτιάχνονταν αργότερα. Από όλα τα θέατρα που κατασκευάζει ο Douglass, ξεχωρίζει το Southwark Theatre, το πρώτο μόνιμο θέατρο που χτίζεται στη Βόρεια Αμερική (Φιλαδέλφεια, 1766), πασίγνωστο για τη μακροβιότητα αλλά και την κακογουστιά του (Graff Wilson 1973: 14). Το μισό ήταν από τούβλα και το άλλο μισό από ξύλο βαμμένο σε βαθύ κόκκινο χρώμα. Εκεί παρουσιάζεται το πρώτο έργο συγγραφέα γεννημένου στην Αμερική, το *The Prince of Parthia* (1767) του Thomas Godfrey. Το 1774, με απόφαση του Continental Congress, το θέατρο κλείνει και επαναλειτούργει για λίγο ως νοσοκομείο. Μετά περνά στα χέρια του βρετανικού αποικιοκρατικού στρατού, που το χρησιμοποιεί για να ψυχαγωγεί τις χήρες και τα ορφανά με διάφορα θεάματα. Το 1784 το Southwark Theatre περνά στην ιδιοκτησία του Lewis Hallam Jr, ο οποίος, για να αποφύγει το νόμο περί απαγόρευσης του θεάτρου, ανεβάζει «ηθικές διαλέξεις», όπως αποκαλούνταν τότε πολλά θεατρικά έργα. Όλα αυτά μέχρι το 1789, οπότε το θέατρο αρχίζει να λειτουργεί κανονικά μέχρι το 1821, όταν καταστρέφεται από τη βασικότερη αιτία καταστροφής των θεάτρων της εποχής: τη φωτιά. Θα επιδιορθωθεί και θα επαναλειτούργήσει ως αποστακτήριο-ζυθοποιείο, για να κατεδαφιστεί οριστικά το 1912.

Το χτίσιμο του Southwark Theatre θα αποδειχθεί πραγματικός πονοκέφαλος για τον Douglass, γιατί τον φέρνει σε μετωπική σύγκρουση με θρησκευτικούς παράγοντες του τόπου οι οποίοι τον κατηγορούν ότι, ως υπηρέτης του

Διονύσου, «δεν μπορεί να έχει το πνεύμα και την καρδιά ενός χριστιανού». Ονομάζουν το θέατρό του «καταφύγιο του διαβόλου», τόπο συνάντησης αισχρών και κακών πνευμάτων. Άλλοι το βαφτίζουν «βόθρο της διαφθοράς και του ξεπεσμού» (Houghin 2004: 17). Με αφορμή το θέατρο που χτίζει ο Douglass, ο John Adams δηλώνει ότι «όσο μεγαλύτερη είναι η κομψότητα, τόσο μικρότερη είναι η αρετή», και στρέφει τα βέλη του κατά της ζωγραφικής, του θεάτρου και άλλων τεχνών, τις οποίες αποκαλεί «μπαγκατέλες [bagatelles] που κόμισαν ο χρόνος και η πολυτέλεια σε βάρος των μεγάλων και δύσκολων ανδρικών αρετών της ανθρώπινης καρδιάς». Η άποψή του είναι σαφής: η θεατρική απόλαυση δεν συνάδει με τις «ανδρικές και ρεπουμπλικανικές αρετές» (ό.π.: 18). Η σπατάλη που κάποτε εκλαμβάνονταν αυστηρά ως ατομικό ελάττωμα, τώρα εκλαμβάνεται πρωτίστως ως επικίνδυνος γνώνισμα για την κοινότητα και για τον ενάρετο χαρακτήρα της. Οι εφημερίδες κατηγορούν τους οικογενειάρχες εκείνους οι οποίοι από τη μια μεριά παραπονιούνται ότι δεν τους φτάνουν τα χρήματα και από την άλλη ξοδεύουν για να συντηρήσουν όλους τους περιπλανώμενους ηθοποιούς.

Παρά την κατακραυγή και την όλη αρνητική ατμόσφαιρα, ο θίασος του Douglass δεν πτοείται, αντίθετα επιμένει. Το 1767 ανοίγει το δεύτερο θέατρό του, μια απομίμηση του Southwark, τούτη τη φορά στη Νέα Υόρκη, στην John Street (εξού και το όνομα: John Street Theatre), με εναρκτήριο το έργο του Farquhar *The Beaux' Strategem* (*Στρατηγήματα εραστών*). Ούτε εδώ η αισθητική δρέπει δάφνες. Ακόμη και ο ίδιος ο Douglass περιγράφει το κτίσμα ως «έναν όγκο βαμμένο κόκκινο που δεν βλέπεται». Όμως, θα παραμείνει το κορυφαίο θέατρο της Νέας Υόρκης μέχρι και το 1798, οπότε χτίζεται το ανταγωνιστικό Park Theatre και το σκηνικό αλλάζει. Μέχρι τότε η χρήση του χώρου θα περάσει από τρεις φάσεις. Η πρώτη τοποθετείται πριν από την Επανάσταση και κρατάει δύο γεμάτες σεζόν. Η δεύτερη αρχίζει το 1772, όταν περνά στην κατοχή των βρετανικών στρατευμάτων, που το μετονομάζουν σε Theatre Royal. Η τρίτη και πλέον παραγωγική φάση εγκαινιάζεται το καλοκαίρι του 1785 με την επιστροφή του Lewis Hallam Jr, ο οποίος επιβάλλει το θεσμό του μόνιμου θιάσου. Μοιράζεται για λίγο καιρό την καλλιτεχνική διεύθυνση με τον ηθοποιό John Henry, για να αντικατασταθούν αργότερα οι δυο τους από τον John Hodgkins και στο τέλος από τον William Dunlap. Στο θέατρο αυτό θα κάνει πρεμιέρα το έργο του Tyler *The Contrast* (Η αντίθεση).

Εκείνο που βοήθησε τον Douglass να επιβιώσει ως θεατράνθρωπος ήταν η ικανότητά του να ελίσσεται. Έξυπνος επιχειρηματίας καθώς ήταν, διαισθανόταν τις αλλαγές που διαδραματίζονταν στον πολιτικό τομέα, έβλεπε τα αντιαγγλικά αισθήματα, που σιγά σιγά γίνονταν όλο και πιο έντονα, αλλά και τη συνεχιζόμενη αντιθεατρική διάθεση πολλών κρατούντων. Γι' αυτό και προσπαθούσε με κάθε τρόπο να είναι διακριτικός και να μην ενοχλεί με τη θεατρική του δραστηριότητα, κάτι που αντανάκλαται εν μέρει και στην απόφασή του να μετονομάσει το θίασο σε American Company, δίνοντάς του περισσότερο αμερικανικό χρώμα, σε μια στιγμή κατά την οποία το θέατρο είχε αρχίσει να δέχεται πυρά ως ακριβή «βρετανική πολυτέλεια» που κατασπαταλούσε τον εθνικό πλούτο και αποπροσανατόλιζε τον κόσμο από την πολιτική κρίση που ολοένα βάθαινε. Μπροστά στα νέα δεδομένα, περιόρισε τον αριθμό των τρα-



Το Southwark Theatre που έχτισε ο Douglass το 1766 στις παρυφές της πόλης της Φιλαδέλφειας ώστε να μην ενοχλεί με την παρουσία του τους θρησκευτικούς κύκλους. Θεωρείται το πρώτο μόνιμο θέατρο που χτίστηκε στη Βόρεια Αμερική. (Harvard Theatre Collection)

γωδιών, που είχαν να κάνουν με τη βασιλική οικογένεια και έδειχναν τα δεινά που φέρνουν η επανάσταση και η κοινωνική αναταραχή, και τις αντικατέστησε με φάρσες (των Richard Cumberland, David Garrick, Oliver Goldsmith, Hugh Kelly) και με όπερες (του Isaac Bickerstaff), οι οποίες προέβαλλαν την οικογενειακή θαλπωρή και μπορούσαν να συγκινήσουν ένα κοινό που είχε μόλις αρχίσει να γεύεται τα αγαθά του πλούτου και παράλληλα να εισέρχεται σε μια φάση έντονης πολιτικής αναταραχής και αβεβαιότητας. Όπως ο προκάτοχος του Hallam, έτσι και ο Douglass έκανε συχνά δωρεές και βοηθούσε τους φτωχούς για να εντυπωσιάζει τους θρησκευτικούς κύκλους. Μάλιστα, κάθε φορά που εμφανιζόταν σε περιοχές εχθρικά διακείμενες απέναντι στο θέατρο, όπως η Νέα Αγγλία, διαφήμιζε τα έργα του ως «ηθικούς διαλόγους» (ή «ηθικές διαλέξεις») και αρνιόταν πεισματικά ότι έχουν οποιαδήποτε σχέση με το θέατρο. Ως απλό παράδειγμα, παραθέτουμε ένα μικρό κομμάτι από τη διαφήμιση του Οθέλλου στο Νιούπορτ, στην οποία ο Douglass εξηγεί στον κόσμο ότι αυτό που πρόκειται να δουν είναι χωρισμένο σε πέντε μέρη, τα οποία καταδεικνύουν τις κακές συνέπειες που έχουν η ζήλια και άλλα ανεπιθύμητα πάθη, και αποδεικνύουν πως η Ευτυχία μπορεί να προέλθει μόνο από την επιδίωξη της Αρετής.

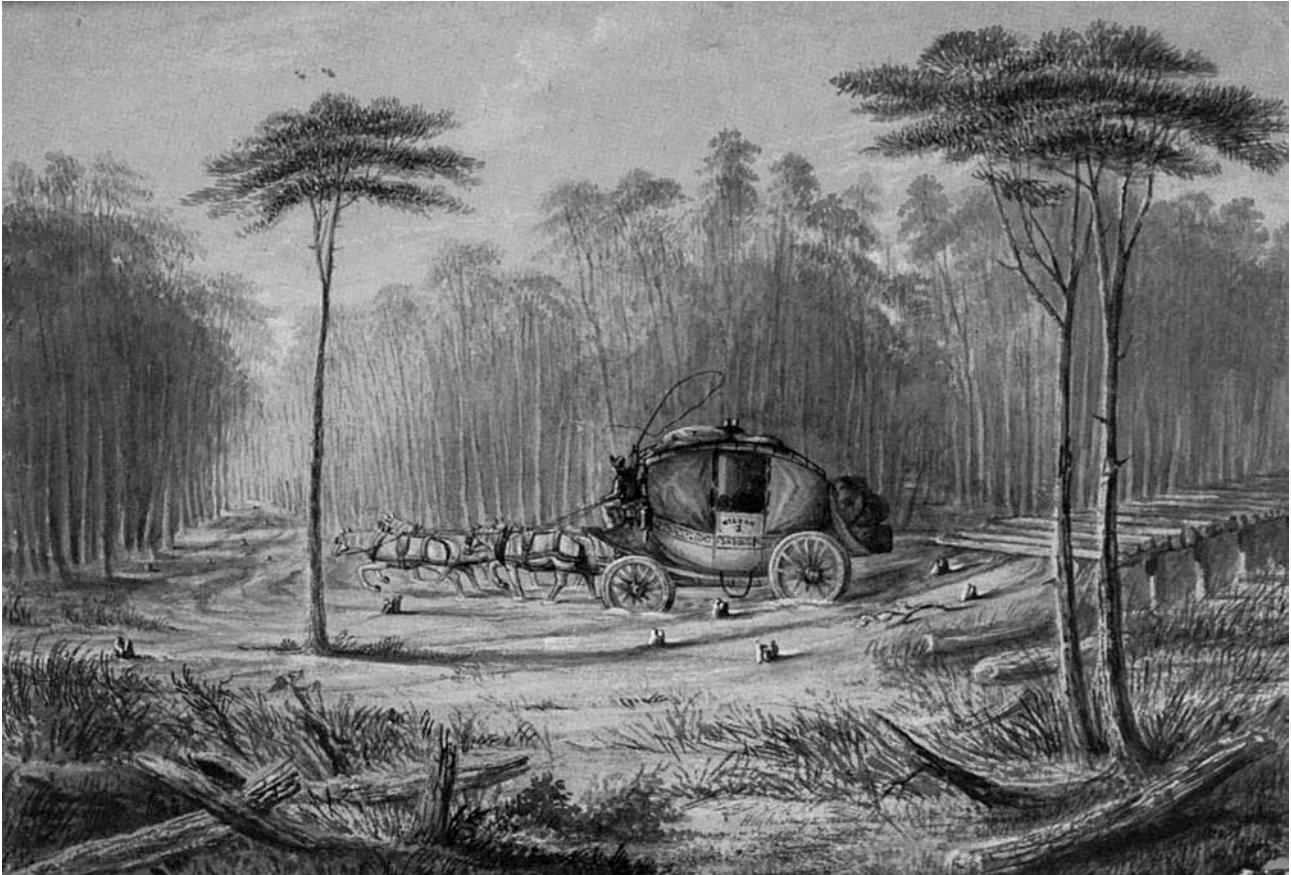
King's Arms Tavern, Newport, Rhode Island  
On Monday, June 10, at the Public Room  
of the Above Inn, will be delivered a Series of  
MORAL DIALOGUES  
in five parts  
Depicting the evil effects of Jealousy and  
other Bad Passions and Proving that  
Happiness can only spring from  
the Pursuit of Virtue.

Με το θίασο American Company δεν έχουμε μόνο το σημαντικότερο θεατρικό σχήμα των χρόνων της αποικιοκρατίας, αλλά και το σχήμα με το οποίο ανοίγει ουσιαστικά ο δρόμος, γίνονται τα πρώτα βήματα: χτίζονται τα πρώτα, έστω κακόγουστα, θέατρα, παρουσιάζονται τα πρώτα εγχώρια έργα, δημιουργείται το πρώτο θεατρόφιλο κοινό. Μπορεί οι πρεσβευτές της καλβινικής ορθοδοξίας να φωνάζουν ότι η Αμερική έχει ανάγκη από πολίτες ενάρετους, έτοιμους να θυσιάσουν προσωπικές επιθυμίες και ορέξεις για το κοινό καλό, όμως το θρησκευτικό τους κείμενο και η απούλοποιημένη ουτοπία πείθουν όλο και πιο δύσκολα. Όσο μεγαλώνει ο πλούτος και πληθαίνουν οι ανέσεις και η πολυτέλεια, τόσο ανοίγει ο δρόμος για το θέατρο, όπως ανοίγει και το χάσμα ανάμεσα στα θρησκευτικά και στα κοινωνικά πιστεύω. Φυσικά, απέχουμε πολύ ακόμη από το να γίνει το θέατρο πλήρως αποδεκτό κομμάτι της κοινωνικής ζωής. Για την ώρα δίνει την εντύπωση ενός «αντάρτη» που δραστηριοποιείται στις παρυφές της πόλης, με το σκεπτικό ότι όσο λιγότερο ορατό είναι, τόσο το καλύτερο.

Η επίσκεψη στο θέατρο ήταν μια ολόκληρη διαδικασία, όχι ιδιαίτερα ευχάριστη. Τα εισιτήρια τα διέθετε συνήθως ο ταβερνιάρης της πόλης, ο οποίος

ενημέρωνε τους πελάτες σε περίπτωση ακύρωσης της παράστασης. Οι πιο πλούσιοι έστελναν τους υπηρέτες τους να μεριμνήσουν για τις λεπτομέρειες. Έξω από το θέατρο, αλλά και μέσα, υπήρχαν μικροπωλητές. Από αυτούς ο κόσμος προμηθευόταν το κολατσιό του, το οποίο καταλάωνε μέσα στην αίθουσα κατά τη διάρκεια της παράστασης. Εντός της αίθουσας οι συνθήκες ήταν εξαιρετικά δύσκολες, δεδομένου ότι τα θέατρα διέθεταν μόνο μία μεγάλη σόμπα η οποία ήταν τοποθετημένη στη μέση του προθάλαμου, δηλαδή πολύ κοντά στην πόρτα εισόδου. Εκεί στριμώχνονταν οι θεατές που εγκατέλειπαν τις θέσεις τους στο διάλειμμα για να ζεσταθούν. Εκεί επίσης υπήρχαν ανακοινώσεις με τις οποίες η διεύθυνση ζητούσε από τους θεατές να μη φτύνουν μέσα στη σόμπα. Όπως υπήρχαν επίσης άλλες ανακοινώσεις που τους παρότρυναν να φέρνουν μαζί τους τη σόμπα τους για να μην κρυώνουν, κάτι που μόνο οι πλούσιοι μπορούσαν να κάνουν. Ορισμένοι θιασάρχες διέθεταν μεγάλο αριθμό από σόμπες για λόγους διαφήμισης, για να τραβήξουν κόσμο. Υπήρχαν ακόμη ανακοινώσεις που απαγόρευαν στον κόσμο να φέρνει μαζί του κατοικίδια ζώα, όπως σκυλιά και γάτες. Οι παραστάσεις μάζευαν αρκετούς νέους στα άνω διαζώματα, οι οποίοι κάθε άλλο παρά παρακολουθούσαν το έργο, μιας και ασχολούνταν πιο πολύ με το φλερτ. Γ' αυτούς το θέατρο δεν ήταν τόπος πολιτισμού αλλά γνωριμιών. Ο διευθυντής σκηνής ανήγγελλε την έναρξη του έργου με μια σφυρίχτρα (το αντίστοιχο του σημερινού κουδουνιού), οι μουσικοί έπαιρναν τις θέσεις τους μπροστά από τη σκηνή, ο κόσμος περίπου ησύχαζε, ενώ δεν ήταν λίγοι εκείνοι που πετούσαν ό,τι είχε απομείνει από το φαγητό τους (μήλα, ξηρούς καρπούς και γλυκά) στα κεφάλια των μουσικών. Η μεγάλη πράσινη κουρτίνα άνοιγε (προς τα επάνω) και η παράσταση άρχιζε.

Τα κοστούμια, ανεξάρτητα από το θέμα και τις ανάγκες του έργου, ήταν συνήθως σύγχρονα, και τούτο γιατί οι θίασοι, μην έχοντας την οικονομική άνεση για ιστορικά ακριβέστερο ενδυματολόγιο, ζητούσαν από τους ηθοποιούς να τα φέρνουν οι ίδιοι από το σπίτι τους ή να τα δανείζονται από συγγενείς. Προφανώς τα χρησιμοποιούσαν με την ίδια ευκολία σε διάφορα έργα. Ως σκηνικό είχαν ένα μεγάλο πανί, το οποίο ήταν ζωγραφισμένο ανάλογα με το θέμα του έργου και κάλυπτε το πίσω μέρος της σκηνής. Ελάχιστα άλλα αντικείμενα υπήρχαν επάνω στη σκηνή η οποία, ξύλινη και άδεια όπως ήταν, έτριζε διαρκώς στο περπάτημα των ηθοποιών. Όσο για το φωτισμό, χρησιμοποιούσαν κεριά. Μάλιστα, σε σκηνές δραματικές δεν ήταν ασυνήθιστο βοηθεί σκηνής να εμφανίζονται επί σκηνής και να σβήνουν τα κεριά για να δημιουργήσουν καλύτερη ατμόσφαιρα. Κατά τη διάρκεια του διαλείμματος μια ηθοποιός του θιάσου διασκέδαζε το πλήθος με πατριωτικά τραγούδια. Ακολουθούσε ένα χορευτικό, για να αρχίσει αμέσως μετά το έργο. Να σημειώσουμε εδώ ότι κάθε θίασος ήταν αναγκασμένος να βρίσκει τρόπους να διασκεδάζει το κοινό του στα διαλείμματα, δεδομένου ότι δεν υπήρχαν ακόμη φουαγιέ ή άλλοι οργανωμένοι κοινόχρηστοι χώροι –όπως τους εννοούμε σήμερα– όπου θα μπορούσε ο θεατής να πάει για να ξεμουδιάσει. Έτσι, οι περισσότεροι παρέμεναν στις θέσεις τους. Ήταν επίσης σύνηθες να παρουσιάζεται μια φάρσα ή μια κωμική όπερα μετά το τέλος του κυρίως έργου, ώστε ο θεατής να φύγει από το θέατρο εύχαρις. Η χωρητικότητα ήταν περίπου τριακοσίων ατόμων.



Ο πίνακας του George Tattersall δείχνει την πρωτόγονη κατάσταση των δρόμων στις αρχές του 19ου αιώνα. (Museum of Fine Arts, Βοστώνη)

Όσον αφορά την υποκριτική, δεν έχουμε ακόμη μια σχολή, ένα ευδιάκριτο στίγμα, αλλά ένα συμφυρμό από στυλ, με πρώτο και πιο διαδεδομένο το νεοκλασικό. Ένα δεύτερο στυλ ήταν ο ρεαλιστικός ρομαντισμός τον οποίο εισήγαγε στην αμερικανική σκηνή ο Charles Macklin το 1741 υποδυόμενος τον ήρωα του Shakespeare Σάυλοκ και λίγο αργότερα ο David Garrick υποδυόμενος τον Ριχάρδο τον Γ'. Πρόκειται για ένα στυλ μάλλον καινοτόμο, με την έννοια ότι προσπαθούσε να δώσει κάποια φυσικότητα και αληθοφάνεια στους χαρακτήρες, ακόμη και σε παραστάσεις τραγωδίας, όπου μέχρι τότε κυριαρχούσαν οι πόζες, οι εμφατικές κινήσεις, το επιβλητικό στήσιμο. Ο ρεαλιστικός ρομαντισμός θα φέρει έναν κώδικα πιο καθημερινό και κάπως πιο χαλαρό. Ο συνδυασμός αυτών των δύο στυλ θα κυριαρχήσει στην αμερικανική σκηνή μέχρι και το κλείσιμο των θεάτρων το 1774.

Αναφορικά με την οργάνωση των θιάσων (στην ουσία μιλούμε για ένα μόνο αξιόπιστο σχήμα, εκείνο της American Comprany), τα πρότυπα ήταν τα αγγλικά περιφερειακά θέατρα (stock compranies), σύμφωνα με τα οποία ένας ηθοποιός προσλαμβανόταν για ένα καθορισμένο χρονικό διάστημα και ειδικεύοταν σε ένα συγκεκριμένο είδος ρόλου (line of business). Για παράδειγμα, εάν προσλαμβανόταν την πρώτη φορά για να παίξει εκκεντρικούς κωμικούς ρόλους ή τύπους, δεν υπήρχε περίπτωση ο κόσμος να τον δει –πόσω μάλλον

να τον αποδεχτεί– στο ρόλο ενός ρομαντικού νέου. Υπήρχε μια σαφέστατη ιεραρχία, στην κορυφή της οποίας ήταν οι ρόλοι των πρωταγωνιστών. Στη δεύτερη θέση συναντούμε το ρόλο του νέου ή του κωμικού (εραστής, νεαρός ευγενής). Και για τις γυναίκες ηθοποιούς ίσχυε περίπου η ίδια ιεραρχία, με τη διαφορά ότι είχαν λιγότερες επιλογές ρόλων, μιας και τα έργα, σχεδόν όλα γραμμένα από άνδρες συγγραφείς, περιλάμβαναν λιγότερους γυναικείους χαρακτήρες, ιδίως στους σημαντικούς ρόλους. Μέσα σε αυτό το σύστημα οι πρωταγωνιστές προφανώς επέλεγαν πρώτοι το ρόλο τους ανεξάρτητα από το είδος του έργου, και ακολουθούσαν οι υπόλοιποι ανάλογα με την ειδίκευσή τους. Με άλλα λόγια, δεν υπήρχε τότε η οντισιόν ή η πρόβα όπως τις ξέρουμε σήμερα. Από τη στιγμή που κάθε ηθοποιός είχε έναν προκαθορισμένο ρόλο, το μόνο που έμενε να γίνει ήταν μια τελική τακτοποίηση των ηθοποιών στη σκηνή, όπου και εδώ υπήρχαν δεδομένοι κώδικες σκηνικής δεοντολογίας. Ο πλέον συνηθισμένος ήταν η παράταξη των ηθοποιών σε ένα ημικύκλιο γύρω από τον σταρ. Η δουλειά του μάνατζερ περιοριζόταν στη ρύθμιση των εισόδων και των εξόδων. Ο κάθε ηθοποιός περίπου σκηνοθετούσε τον εαυτό του.

Για σχεδόν εκατό χρόνια, δηλαδή μέχρι και το 1870, οπότε εγκαταλείπεται η πρακτική των stock companies και αντικαθίσταται από αυτή των combination companies, οι συγγραφείς θα συνεχίσουν να γράφουν έργα που να ταιριάζουν στην πρακτική και στους περιορισμούς των θιάσων και οι ηθοποιοί να χτίζουν την καριέρα τους επάνω στην πρακτική του line of business, δηλαδή της ειδίκευσης, που εκείνη την εποχή περιλάμβανε τις εξής διαβαθμίσεις-κατηγορίες:

- Ο άνδρας πρωταγωνιστής (The Leading Man). Έπαιζε όλους τους μεγάλους ρόλους, τραγικούς, ρομαντικούς και κωμικούς.
- Η γυναίκα πρωταγωνίστρια (The Leading Lady). Έπαιζε όλους τους γυναικείους ρόλους δίπλα στον άνδρα πρωταγωνιστή.
- Ο κωμικός που έπαιζε ελαφρούς ρόλους (The Light Comedian), όπως τους νεαρούς εραστές.
- Ο βαρύν (The Heavy), ο οποίος έπαιζε συνήθως ρόλους μεσήλικων και κακών ανδρών.
- Ο εκκεντρικός κωμικός (The Eccentric Comedian), που ειδικευόταν σε ρόλους φάρσας και ελαφράς κωμωδίας.
- Ο τζέντλεμαν για όλους τους ρόλους (The Walking Gentleman). Συνήθως ήταν δύο ή τρεις σε ένα θιάσο και έπαιζαν τα πάντα, από ασήμαντους μέχρι πρωταγωνιστικούς ρόλους.
- Η κυρία για όλους τους ρόλους (The Walking Lady). Και εδώ ήταν συνήθως δύο, τρεις ή περισσότερες και έπαιζαν οποιονδήποτε ρόλο τους ζητούσε ο μάνατζερ.
- Η γριά και ο γέροντας (The Old Lady, The Old Man).
- Η οικιακή βοηθός-τραγουδίστρια (The Singing Chambermaid), γνωστή αργότερα ως σουμπρέτα (soubrette), που ήξερε να τραγουδά όταν το απαιτούσε το έργο.
- Υπεύθυνοι βοηθοί και των δύο φύλων, που έπαιζαν μικρούς ρόλους.
- Ευπόληπτοι βοηθοί και των δύο φύλων, που είχαν μία ή δύο ατάκες σε όλο το έργο.



- Γενικοί βοηθοί και των δύο φύλων, που λειτουργούσαν ως κομπάρσοι και σκούπιζαν τη σκηνή.

Οι περισσότεροι ηθοποιοί σε ολόκληρο το 18ο και σχεδόν όλο το 19ο αιώνα ξεκινούσαν από τη θέση των βοηθών και σιγά σιγά ανέβαιναν στην ιεραρχία. Επειδή το σύστημα βασιζόταν στην πρακτική του ρεπερτορίου, ήταν αναγκασμένοι να εργάζονται πάρα πολύ σκληρά, χωρίς πολλά περιθώρια εμβάθυνσης στους ρόλους, με αποτέλεσμα να κυριαρχεί, όπως είπαμε, μια γενικότερη τυποποίηση, εκφραστική και κινησιολογική. Ίσως και να μην μπορούσε να γίνει διαφορετικά, εάν αναλογιστεί κανείς ότι κάθε βράδυ ή κάθε δεύτερο ή τρίτο βράδυ το έργο άλλαζε, οπότε οι ηθοποιοί έπρεπε να κάνουν πρόβα το αμέσως επόμενο έργο το πρωί, να παίζουν σε κάποιο άλλο έργο το βράδυ και να αποστηθίζουν τον καινούριο ρόλο τους με το πέρας της παράστασης. Στο τέλος της καριέρας τους οι ηθοποιοί των stock companies είχαν στο ενεργητικό τους μερικές εκατοντάδες ρόλους. Ακραίο αλλά καθ' όλα πιστευτό παράδειγμα είναι η περίπτωση του William Warren, ο οποίος υπήρξε ηθοποιός του θιάσου Boston Museum την περίοδο 1847-1882. Όταν εγκατέλειψε το επάγγελμα, είχε συγκεντρώσει στο βιογραφικό του 13.345 παραστάσεις και 577 ρόλους. Για το κοινό που ήταν εξοικειωμένο με τα έργα της εποχής μια αγαπημένη ενασχόληση ήταν η σύγκριση διαφορετικών πρωταγωνιστών στον ίδιο ρόλο ή η σύγκριση της ερμηνείας του ίδιου ρόλου από έναν ηθοποιό σε νεαρή και σε προχωρημένη ηλικία.

Όσο για τους μισθούς των ηθοποιών, ούτε δεδομένοι ήταν ούτε καλοί. Σε ένα αξιόπιστο θεατρικό σχήμα ο μισθός ξεκινούσε από έξι δολάρια την εβδομάδα για τους μικρούς ρόλους και έφτανε τα ογδόντα δολάρια για τον πρωταγωνιστή. Αν αφαιρεθούν τα έξοδα για τα κοστούμια, το μακιγιάζ και άλλα χρεϊώδη, τότε τα χρήματα που έμεναν καθαρά ήταν ελάχιστα. Οι περισσότεροι ηθοποιοί είχαν δυο-τρία κοστούμια με τα οποία προσπαθούσαν να αντεπεξέλθουν σε όλους τους ρόλους για ολόκληρη την επαγγελματική τους ζωή. Σε ορισμένες περιπτώσεις οι θιασάρχες προσλάμβαναν ηθοποιούς με βάση την γκαρνταρόμπα τους. Γι' αυτό πολλοί ηθοποιοί ξόδευαν μεγάλα ποσά για τον εμπλουτισμό της και κατόπιν διεκδικούσαν μια καλή θέση σε μεγάλα σχήματα. Και σαν να μην έφταναν όλα αυτά, υπήρχαν λογής λογής ποινές από τους ιδιοκτήτες των θιάσων που έκαναν τη ζωή των ηθοποιών ακόμη πιο δύσκολη. Για παράδειγμα, η διεύθυνση του Varieties Theatre στη Νέα Ορλεάνη έθετε είκοσι έξι όρους πρόσληψης. Μεταξύ αυτών ήταν ότι, εάν ένας ηθοποιός συμβουλευόταν ακόμη το κείμενο στην τελευταία δοκιμή, του αφαιρούσαν δύο δολάρια από το μισθό του· εάν αυτοσχεδίαζε στη σκηνή, το πρόστιμο ήταν ένα δολάριο· εάν έπινε, έβριζε ή ασχημονούσε στα παρασκήνια, απολυόταν ή πλήρωνε πρόστιμο πέντε δολάρια, ανάλογα με τη διάθεση του θιασάρχη· εάν έχανε κάποια παράσταση ένεκα αρρώστιας, έπρεπε να προσκομίσει χαρτί γιατρού. Ο χειρότερος όρος αφορούσε την άρνηση αποδοχής κάποιου ρόλου. Σε τέτοια περίπτωση ο ηθοποιός απολυόταν ή δεν πληρωνόταν όσο διαρκούσαν οι παραστάσεις. Σε σύμβολοι που υπέγραφαν πολλοί καλλιτέχνες του vaudeville διαβάζουμε ότι δεν επιτρεπόταν να φλερτάρουν σε απόσταση δύο οικοδομικών τετραγώνων από το θέατρο όπου έπαιζαν (Henderson 1986: 145). Όλοι αυτοί οι περιορισμοί έκαναν την παραμονή των ηθοποιών σε μια συγκεκριμέ-