



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ: ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ»

“Look back in Anger” του John Osborne και

“Blasted” της Sarah Kane:

**Οι θεατρικές τάσεις του 1950 και 1990 στην Αγγλία σε
συνάρτηση με τα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΟΝΟΜΑ: ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ

ΕΠΙΘΕΤΟ: ΘΩΜΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΣΥΝΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ: ΜΑΡΙΑ ΒΕΛΙΩΤΗ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ

ΝΑΥΠΛΙΟ ΙΟΥΛΙΟΣ 2021

And did those feet in ancient time,
Walk upon England's mountains green?
And was the Holy Lamb of God
on England's pleasant pastures seen?

And did the Countenance Divine,
Shine forth upon our clouded hills?
And was Jerusalem builded here
Among these dark Satanic mills?

Bring me my bow of burning gold!
Bring me my arrows of desire!
Bring me my spear: O clouds unfold!
Bring me my Chariot of Fire!

I will not cease from mental fight;
Nor shall my sword sleep in my hand
Til we have built Jerusalem
In England's green and pleasant land.

William Blake, "And did those feet in ancient time"

Πίνακας Περιεχομένων

Περίληψη.....	3
Abstract	4
Λέξεις-κλειδιά	5
Εισαγωγή.....	6
Υπόθεση εργασίας	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.	
1.1 Μετά τον πόλεμο, τι;	9
1.2 Εκπαίδευση για όλους	13
1.3 Ημέρες ευημερίας (;)	14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.	
2.1 Οργισμένοι νέοι	18
2.2 John Osborne.....	21
2.3 Οργισμένα Νιάτα.....	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.	
3.1 Οι δεκαετίες των '60, '70 & '80.....	34
3.2 Margaret Thatcher.....	37
3.3 Το θέατρο στα χρόνια της Thatcher.	40
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.	
4.1 Μια νέα εποχή είναι εδώ, σωστά;	43
4.2 Στα μούτρα σου!	45
4.3 «Τα παιδιά» της Thatcher.....	48
4.4 «Αυτή η αηδιαστική φιέστα βρωμιάς».....	50
Συμπεράσματα	58
Βιβλιογραφία.....	62

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα διπλωματική εργασία, η ενασχόληση με τα δύο έργα-σταθμούς, *Look Back in Anger* (1956) του John Osborne και *Blasted* (1998) της Sarah Kane, αποτελεί την αφορμή για μια βαθύτερη κατανόηση του θεάτρου, μέσα στο πλαίσιο της κοινωνίας, της ταυτότητας και του πολιτισμού του Ηνωμένου Βασιλείου. Η μελέτη καθιστά σαφές πως οι βαθιές κρίσεις και οι πόλεμοι, δημιουργούν την ανάγκη για μεγάλες αλλαγές αλλά και νέες φωνές διαμαρτυρίας, οι οποίες στον θεατρικό τομέα εκφράστηκαν από τα κινήματα των *Οργισμένων Νέων* και των συγγραφέων του *Θεάτρου στα Μούτρα*, που επηρέασαν το σύγχρονο θέατρο και δράμα και πέραν του Ηνωμένου Βασιλείου.

Η εργασία υποστηρίζει πως οι δύο συγγραφείς κατόρθωσαν να εδραιωθούν στο θεατρικό προσκήνιο, παρά το νεαρό της ηλικίας τους, για τρεις βασικούς λόγους: αρχικά, γιατί οι συνθήκες στη κοινωνία της Αγγλίας ήταν ιδανικές για την ανάδειξη νέων προσώπων και, δεύτερον, λόγω της μεγάλης δημοτικότητας που απέκτησαν από την πολύπλοκη σχέση αγάπης και μίσους που είχαν με τον έντυπο τύπο. Ο τρίτος και βασικότερος, όμως, λόγος είναι πως το θέατρο που παρουσίασαν κατάφερε να προσελκύσει ένα εντελώς νέο ηλικιακά κοινό, το οποίο γοητεύθηκε από τις πιο ωμές και ενίοτε ακραίες εικόνες της εργατικής τάξης και των ατόμων του περιθωρίου, δεδομένου ότι δεν έβρισκε πια καμία κοινή συντεταγμένη με την καθωσπρέπει και αφεγάδιαστη απεικόνιση των μεσαίων τάξεων.

ABSTRACT

This thesis is discussing two milestone plays, John Osborne's "Look Back in Anger", (1956) and Sarah Kane's "Blasted", (1998) and draws the opportunity to take a deeper look in to theatre through british society, indetity and culture. Studies make clear that in times of crisis or war there is a need for radical change, as well as new clear voices of protest. In this case it was the movement of "the angry young men" and "in-yer-face" playwrights, that made an impact in modern theatre to the UK and worldwide.

This thesis argues that these two writers managed to establish themselves and take the circumstances in England were ideal to bring into the spotlight new faces and, secondly because of the great popularity that was created since the press loved to hate them. But the third and main reason was that the theatre they created draw a new young audience in, which was taken by the bold and, even often, in the extreme realistic views of the working class and those who lived in the society's margins, taking under consideration that the youth could no longer relate to the perfect upright image that the middle class was portrayed.

Λέξεις-κλειδιά: θεατρικά κινήματα, αγγλικό μεταπολεμικό θέατρο, πολιτικό θέατρο, κοινωνική διαμαρτυρία, Μάργκαρετ Θάτσερ, αγγλική ταυτότητα, κοινωνικές τάξεις, Τζον Όσμπορν, Σάρα Κέην, οργή, θυμός, σοκ, βία, θέατρο στα μούτρα σου, οργισμένα νιάτα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος άφησε ανοιχτές πληγές παντού, κατέστρεψε ολόκληρα κράτη και αφαίρεσε εκατομμύρια ζωές. Για την ανοικοδόμηση της κοινωνίας το Ηνωμένο Βασίλειο στη πρώτη μεταπολεμική φάση επέλεξε το Εργατικό κόμμα για να επωμιστεί αυτή την ευθύνη. Παρά τις υπεράνθρωπες προσπάθειες του πρωθυπουργού Clement Atlee (1945-1951) με τις κρατικοποιήσεις βασικών αγαθών και τη μείωση φόρων στον υγειονομικό τομέα, το κόμμα των Εργατικών, όσο βρισκόταν στη κυβέρνηση, δεν κατάφερε να επαναφέρει ολοκληρωτικά την χώρα στην προηγούμενη ισχυρή οικονομική της κατάσταση και προέβη στο τέλος της θητείας του σε μέτρα λιτότητας, τα οποία, όμως, ήταν απαραίτητα. Παρόλα αυτά, τα πανεπιστήμια αυξήθηκαν και άρχισαν να δέχονται φοιτητές εργατικής προέλευσης που παλαιότερα ήταν αποκλεισμένοι από τις επίσημες δομές γνώσης για οικονομικούς αλλά και κοινωνικούς λόγους.

Η πολιτική αστάθεια της εποχής και τα πολλά χρόνια οικονομικής δυσχέρειας, αναπόφευκτα, προκάλεσαν ανεργία και ανέχεια και επομένως κινητοποιήσεις τόσο σε κοινωνικό επίπεδο όσο και σε πολιτιστικό επίπεδο. Μία μερίδα νέων καλλιτεχνών, γεμάτη απόγνωση από τα τεκταινόμενα στη χώρα, μερίδα που κατηγοριοποιήθηκε ως «Οργισμένοι Νέοι», παρήγαγε θεατρικά έργα με πρωταγωνιστές άτομα της εργατικής τάξης τα οποία ένιωθαν αποξενωμένα καθώς και πως δεν είχαν θέση στην αγγλική κοινωνία, παρότι πλέον πιο μορφωμένα από τους γονείς τους. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της νέας γραφής ήταν ο John Osborne και το έργο του *Look Back in Anger* (1956).

Σχεδόν 40 χρόνια αργότερα, η κοινωνία της Αγγλίας θα ζήσει παραπάνω από μία δεκαετία υπό την πρωθυπουργία της -σκληρής- Margaret Thatcher η οποία θα σηματοθετεί από έναν πόλεμο, αμέτρητες απεργίες και εκτόξευση της ανεργίας. Η νέα γενιά – άτομα γύρω στα 30 - κυρίως χαμηλότερων τάξεων, όντας περιθωριοποιημένη, ένιωθε την ανάγκη να βρει την θέση της -με οποιονδήποτε τρόπο- στη κοινωνία. Τότε, μια ολόκληρη γενιά νέων καλλιτεχνών, που συχνά κατηγορήθηκε ως η γενιά της εμμονής με την βία και το σεξ¹, παίζουν κάτω από την ομπρέλα του in-yer-face theatre με κύριο μέλημα τους να «αντιδράσουν» μέσω των έργων τους χρησιμοποιώντας τακτικές σοκ (σκληρή γλώσσα,

¹ Thomas Ostermeier όπως παρατίθεται σε Michael Billington, “The best British playwright you’ll never see”, *The Guardian*, 23 Απριλίου 2005. Ανακτήθηκε από: [\https://www.theguardian.com/stage/2005/mar/23/theatre1 (15/02/2021).

ακραίες πράξεις σεξ, συναινετικού και μη, κανιβαλισμό, δολοφονίες κ.α.). Το πιο αντιπροσωπευτικό έργο σε αυτή τη περίπτωση είναι το *Blasted* (1995) της Sarah Kane, το οποίο -κατά πολλούς- έφερε κάτι φρέσκο στη βρετανική σκηνή.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως βασικό στόχο να αναζητήσει τα σημαντικά γεγονότα- είτε αυτά είναι πολιτικά, είτε κοινωνικά- και να εντάξει μέσα σε αυτά τα δύο εξεταζόμενα έργα των δύο περιόδων. Η βασική ερώτηση της εργασίας είναι η εξής: Με ποιό τρόπο συνδιαλέγονται οι κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις με την γέννηση των δύο θεατρικών κινημάτων τα οποία έφεραν έναν αέρα αλλαγής στο αγγλικό θέατρο; Αποτελεί κοινό τόπο πως, στη διάρκεια μεγάλων ή απότομων κοινωνικοπολιτικών αναταραχών, δημιουργούνται κύματα αντιδράσεων, τα οποία αντανακλώνται και μέσα στην θεατρική δραστηριότητα. Το καινούργιο στοιχείο που θα επιχειρηθεί να αναδειχθεί είναι η ανάλυση των έργων υπό το πρίσμα των κοινωνικών και πολιτικών καταστάσεων που σηματοδότησαν την μεταπολεμική και την μεταθαυσερική εποχή αντίστοιχα. Τέλος, βάζοντας τα παρακάτω υποερωτήματα θα επιχειρηθεί να αποσαφηνιστεί καλύτερα, αλλά και να διερευνηθεί και να συμπληρωθεί, το αρχικό ερώτημα: Γιατί γίνεται τόσος λόγος για την οργή και το σοκ; Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν αυτά τα δύο στοιχεία απλώς για να προκαλέσουν ή ήταν μία ειλικρινής ανάγκη εκ μέρους τους; Με βασικό άξονα τα δυο προαναφερθέντα έργα, αλλά και τις διαφορές θεματικής επικέντρωσης που προκύπτουν με το πέρασμα των δεκαετιών, θα καταγραφούν οι πιθανές ομοιότητες ανάμεσα στα δύο κινήματα.

Κεφάλαιο 1.

1.1 ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ, ΤΙ;

Μετά την λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, τα κράτη και οι κοινωνίες τους μπόρεσαν, δειλά-δειλά, να ανασυγκροτηθούν από την αρχή, όμως δεν συνέβη ακριβώς το ίδιο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Κάποια ενδεικτικά στοιχεία για την καλύτερη κατανόηση αυτής της ολοκληρωτικής καταστροφής: το σχέδιο του Χίτλερ για μία πανίσχυρη Γερμανία η οποία ουσιαστικά θα κυριαρχεί επί της υπόλοιπης Ευρώπης απαιτούσε την εκκαθάριση μειονοτήτων οι οποίες μέχρι πρότινος ζούσαν στον ζωτικό γερμανικό χώρο (deutsch Lebensraum). Το αρχικό πλάνο για απέλαση και αναγκαστική μετακίνηση αυτών των “Untermenschen” (Υπανθρώπων)² πολύ σύντομα μετατράπηκε στο σχέδιο με την ονομασία «Τελική Λύση». Από το 1941 έως την λήξη του πολέμου σχεδόν μισό εκατομμύριο άνθρωποι ανήκοντες σε εθνικές μειονότητες (τσιγγάνοι, Σέρβοι, Έλληνες, Ουκρανοί κ.α) είχαν φονευθεί ενώ υπολογίζονται σε 5 έως 6 εκατομμύρια οι Εβραίοι που έχασαν τη ζωή τους στα στρατόπεδα θανάτου.³ Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, την μεγαλύτερη και πιο καταστροφική σύγκρουση στην ιστορία, και με τις απώλειες σε ανθρώπινες ζωές να υπολογίζονται σχεδόν στα 60 εκατομμύρια, όλα ήταν τόσο διαφορετικά και καινούργια που, για κάποιους μελετητές, το 1945 θεωρείτο η χρονιά μηδέν.⁴

Οι άλλοτε κραταιές αυτοκρατορίες – όπως συνέβη και μετά από τον Α΄ Παγκόσμιο-παρήκμαζαν η μία μετά την άλλη, ενώ άλλες σύντομα έχαναν την αίγλη που κάποτε είχαν, δίνοντας έδαφος και δύναμη σε νέα εθνικιστικά κινήματα που αναδύονταν. Η Αγγλία, λόγω χάριν, δεν είχε πλέον την οικονομική και στρατιωτική δύναμη για να κρατήσει την Κοινοπολιτεία, με αποτέλεσμα σταδιακά να απωλέσει μεγάλες αποικίες της, όπως τις Ινδίες, το Πακιστάν, τη Μυανμάρ, τη Σρι Λάνκα και τη Μαλαισία, αποδυναμώνοντας με αυτόν τον τρόπο ένα κυρίαρχο χαρακτηριστικό της εθνικής της ταυτότητας.⁵

² Mark Mazower, *Σκοτεινή Ήπειρος. Ο Ευρωπαϊκός Εικοστός Αιώνας*, β΄ τόμος. μτφ. Κώστας Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2001, σ. 206.

³ Mazower, *Σκοτεινή Ήπειρος*, σ. 216-217.

⁴ Adam Hochschild, “A Brutal Peace”, *New York Times*, 27/09/2013. Ανακτήθηκε από: [\https://www.nytimes.com/2013/09/29/books/review/year-zero-by-ian-buruma.html (14/01/2021)].

⁵ Margaret MacMillan, “Rebuilding the world after the second world war”, *The Guardian*, 11/09/2009.

Κατά γενική ομολογία, η επικρατούσα άποψη μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ήταν η σοσιαλδημοκρατική. Έτσι αρκετές ευρωπαϊκές χώρες η μία μετά την άλλη - μεταξύ αυτών και η Μεγάλη Βρετανία - ως απάντηση στην μεταπολεμική κρίση, ανέπτυξαν σοσιαλδημοκρατικά συστήματα, τα οποία αντικατόπτριζαν ένα συγκεκριμένο μοντέλο συγκρότησης της Αριστεράς.⁶ Ταυτόχρονα, όμως, η ραγδαία ανάπτυξη των ΗΠΑ και της ΕΣΣΔ επιτάχυνε τις εξελίξεις σε επιστημονικό και τεχνολογικό επίπεδο, αξιοποιώντας πόρους για τον ιατροφαρμακευτικό τομέα, αλλά, παράλληλα, και για τις αγοραπωλησίες μεταξύ των κρατών για την απόκτηση πυρηνικών όπλων υπό τον φόβο νέας πολεμικής σύρραξης.

Όσον αφορά το Ηνωμένο Βασίλειο, όποια κυβέρνηση και να εκλεγόταν, είχε μπροστά της ένα πολύ δύσκολο έργο να επιτελέσει, καθώς έπρεπε να παρέχει βασικές, πλέον, φροντίδες σε όλους τους πολίτες της. Έτσι, τον Απρίλιο του 1945, ταυτόχρονα με τη λήξη του πολέμου, το Εργατικό Κόμμα δημοσίευσε το μανιφέστο *Let us Face the Future*, το οποίο υποσχόταν να θέσει σε εφαρμογή μετά τις επικείμενες εκλογές. Οι Εργατικοί, στο πρόγραμμά τους έκαναν λόγο για αποφασιστικές κινήσεις με σκοπό την εξάλειψη της ανεργίας, τις κρατικοποιήσεις σε βιομηχανίες-κλειδιά για την οικονομία και ένα καλύτερο εθνικό σύστημα υγείας.

Το εργατικό κόμμα υποστηρίζει την τάξη ενάντια στο χάος [...] Υποστηρίζουμε την τάξη για μία εποικοδομητική πρόοδο ενάντια στο χάος της οικονομικής αναρχίας. Το εργατικό κόμμα δεν κάνει αβάσιμες υποσχέσεις. Το μέλλον δεν θα είναι εύκολο. Αυτή τη φορά όμως η ειρήνη πρέπει να νικήσει. Το εργατικό κόμμα προσφέρει στο έθνος ένα πρόγραμμα για την Ειρήνη και τους Ανθρώπους.⁷

Ο τόνος του προγραμματικού τους λόγου, ήταν ανάλογος με το κλίμα της εποχής: η προάσπιση της ειρήνης και της σταθερότητας ήταν ο μοναδικός και απώτερος σκοπός.⁸ Και

Ανακτήθηκε από: [<https://www.theguardian.com/world/2009/sep/11/second-world-war-rebuilding> (06/12/2020)].

⁶ Gerassimos Moschonas, *In the Name of Social Democracy. The Great Transformation: 1945 to the Present*, Verso, Λονδίνο, 2002, σ. 216-218.

⁷ *Let us Face the Future*, A Declaration of Labour Policy for the Consideration of the Nation (προεκλογικό πρόγραμμα).

⁸ David Kynaston, *Austerity Britain. 1945-51*, Bloomsbury, Λονδίνο, 2007, σ. 21-22.

κάπως έτσι, με την υπόσχεση ενός νέου αέρα αλλαγής και με κεϋνσιανές οικονομικές πολιτικές, στις 26 Ιουλίου του 1945 το εργατικό κόμμα κέρδισε 393 έδρες στο κοινοβούλιο, έναντι 213 των συντηρητικών, και σχημάτισε κυβέρνηση με πρωθυπουργό τον μετριοπαθή Clement Atlee.⁹ Η περίοδος διακυβέρνησης (1945-1951) του Atlee παρουσιάζεται ως η εποχή της γέννησης μιας νέας, μοντέρνας Μεγάλης Βρετανίας, συμπίπτοντας με την έναρξη της «Χρυσής Εποχής» της Ευρώπης.¹⁰ Το κράτος πρόνοιας, η οικοδόμηση του οποίου εθεωρείτο πλέον κεντρικός στόχος στις περισσότερες χώρες, άρχισε να κτίζεται εκείνα τα χρόνια στο πλαίσιο του μεγάλου μετασχηματισμού ή μεγάλης μεταμόρφωσης ('great transformation') της χώρας. Ο νόμος Beveridge του 1942 πρότεινε ένα κράτος πρόνοιας, το οποίο θα δημιουργούσε μια πιο ίση κοινωνία για όλους τους πολίτες.¹¹ Έτσι, το Εργατικό κόμμα, στην πρώτη μεταπολεμική του φάση, αντιπροσώπευε σε μεγάλο βαθμό τα ιδανικά των χαμηλών και μεσαίων στρωμάτων της κοινωνίας, τα οποία ένιωθαν πως, μετά από το ολοκληρωτικό χάος του πολέμου, υπήρχε κάποια ελπίδα στον ορίζοντα. Καθόλη την περίοδο διακυβέρνησης του Atlee, και το ίδιο το Εργατικό Κόμμα, αλλά και το Συντηρητικό αργότερα, επηρεάστηκαν από τις κεϋνσιανές οικονομικές πολιτικές, και εργάστηκαν σκληρά για να ισορροπήσουν τις δημοσιονομικές δαπάνες με τα δημοσιονομικά έσοδα, με απώτερο σκοπό και των δύο κυβερνήσεων να φέρουν ευημερία στη χώρα.¹²

Παρά ταύτα, δεν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τα χρόνια αυτά εξ ολοκλήρου ρόδινα. Το Ηνωμένο Βασίλειο επλήγη βαριά οικονομικά και μάλιστα για μεγάλο χρονικό διάστημα. Η κρίση του ισοζυγίου επιβάρυνε ακόμη περισσότερο την ήδη βεβαρημένη οικονομική δυσχέρεια της χώρας μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η μόνη λύση για την διάσωση της χώρας ήταν να προχωρήσει, αναγκαστικά, σε υποτίμηση του εθνικού νομίσματος και εν συνεχεία σε αποδοχή οικονομικής βοήθειας από τις Ηνωμένες Πολιτείες, από τις οποίες έλαβε -όπως και πολλές άλλες χώρες της Ευρώπης- ένα τεράστιο δάνειο μέσω του Σχεδίου Μάρσαλ τον Ιούλιο του 1947.¹³ Αυτή η παρ' ολίγον χρεωκοπία της Αγγλίας, δεν ήρθε από αλόγιστες σπατάλες, αλλά, ίσως, από μία σειρά κρατικών αποφάσεων σε πολύ

⁹ Michael Billington, *State of the Nation. British Theatre since 1945*, Faber and Faber, Λονδίνο, 2007, σ. 5.

¹⁰ Eric Hobsbawm, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Abacus, Λονδίνο, 1995, σ. 9.

¹¹ Robert Crowcroft, "Attlee's Britain 1945-1951. Planning for the future?" χ.χ. Ανακτήθηκε από: <https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/attlees-britain/> (21/01/2021)].

¹² Keith D. Peacock, *Thatcher's Theatre. British Theatre and Drama in the Eighties*, Greenwood Press, Westport ΗΠΑ, 1999, σ. 3.

¹³ Allister E. Hinds, "Sterling and imperial policy, 1945-1951" *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, Routledge, τμ. 15, τχ. 2, 1987, σ. 148-169 (online δημοσίευση: Ιούλιος 2008). Ανακτήθηκε από: <https://doi.org/10.1080/03086538708582734> (22/01/2021)].

μικρό χρονικό διάστημα, οι οποίες αποσκοπούσαν αποκλειστικά και μόνο στην ευημερία των πολιτών. Οι κρατικοποιήσεις της βαριάς βιομηχανίας (1946), των ΜΜΜ μια χρονιά μετά, της ηλεκτροδότησης, του γκαζιού για οικιακή χρήση, το κρατικό σύστημα υγείας (NHS) και το συνταξιοδοτικό πρόγραμμα, ήταν μερικά από τα μεγαλεπήβολα νομοθετήματα της σοσιαλιστικής κυβέρνησης, από τα οποία κάποια άντεξαν στον χρόνο, ενώ κάποια άλλα καταργήθηκαν, ήδη από την επόμενη κυβέρνηση των Συντηρητικών.¹⁴ Για να τεθούν σε λειτουργία όλα τα παραπάνω βήματα, η χώρα έπρεπε να μπει σε ένα σκληρό καθεστώς λιτότητας, κάτι που είχε σοβαρές επιπτώσεις για το Εργατικό κόμμα στις επόμενες εκλογές του 1951, αφού δεν κατάφερε ποτέ να ανακάμψει πλήρως στη συνείδηση της κοινωνίας.¹⁵

Το 1945-1951 μπορεί να χαρακτηριστεί για την Αγγλία ως η περίοδος της αναπόφευκτης – παρά τις οικονομικές βελτιώσεις της διακυβέρνησης των Εργατικών - στο εγγύς μέλλον, πτώσης μιας αυτοκρατορίας. Αμέσως μετά από έναν παγκόσμιο πόλεμο, μία χώρα, λόγω χάριν μικρή σχετικά σε δύναμη, γνωρίζει ήδη πως η ευκαιρία για ανάκαμψη θα είναι αρκετά δύσκολη, σε αντίθεση με μία χώρα όπως η Αγγλία, που η ταυτότητά της ορίζεται από τις αποικίες της, την ανεξαρτησία της και την -ανέκαθεν- υπεροψία της απέναντι σε χώρες κυρίως της Ευρώπης. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, η κυβέρνηση Attlee υπέπεσε σε λάθη που αρκετές μεταπολεμικές κυβερνήσεις άλλων ευρωπαϊκών χωρών έκαναν: αν και οι προθέσεις ήταν καλοπροαίρετες, οι δημοσιονομικοί στόχοι έπαιρναν παραπάνω χρόνο να επιτευχθούν, με αποτέλεσμα η αγγλική κοινωνία να θυμάται αυτή την τετραετία με ένα θετικό πρόσημο μεν, επειδή ήταν η αφετηρία για μεγάλες αλλαγές, την ίδια στιγμή που οι πολίτες πάλευαν για την ζωή τους.¹⁶

Ως απόρροια αυτής της αμφίροπης κατάστασης, η ίδια η κοινωνία στον πυρήνα της επηρεάστηκε βαθιά. Η φτώχεια και η ανέχεια κατάφεραν στο τέλος να εισχωρήσουν στα χαμηλότερα στρώματα, με αποτέλεσμα οι ταξικές διαφορές να γίνουν ακόμα πιο εμφανείς, ειδικότερα στην ύστερη περίοδο διακυβέρνησης των Εργατικών.

¹⁴ Kynaston, *Austerity Britain*, σ. 139-142.

¹⁵ Robert Crowcroft, Kevin Theakston, *The fall of the Attlee Government, 1951*, όπως παρατίθεται σε: Heppell, T and Theakston, K, (επιμ.) *How Labour Governments Fall: From Ramsay Macdonald to Gordon Brown*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, 2013, σ. 61-82. Ανακτήθηκε από: https://link.springer.com/chapter/10.1057%2F9781137314215_4 (04/7/2021)].

¹⁶ Jim Tomlinson, "Labour's management of the national economy 1945–51: survey and speculations", *Economy and Society*, τμ.18, τχ. 1, Φεβρουάριος 1989, σ.1-24. Ανακτήθηκε από: <https://doi.org/10.1080/03085148900000001> (04/07/2021)].

Η Αγγλία ανέκαθεν είχε διακριτή ταξική διαστρωμάτωση, η οποία, παρά τις ειλικρινείς πράξεις της κυβέρνησης Atlee την κατά τα άλλα χρυσή περίοδο της σοσιαλδημοκρατίας, δεν μπόρεσε να εξομαλυνθεί αρκετά, αφού όπως όλες οι μεγάλες κοινωνικές μεταρρυθμίσεις χρειάζονται περισσότερο χρόνο από μία πενταετία για να αφομοιωθούν από το λαό. Η συνέχεια βέβαια, μετά το 1951 με τη κυβέρνηση του Heath των Συντηρητικών, ήταν αρκετά πιο επώδυνη, κυρίως ως προς την εργατική τάξη.

1.2 ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ.

Πίσω όμως στο 1944, ψηφίζεται το Εκπαιδευτικό νομοσχέδιο το οποίο είχε προτείνει ο υπουργός Παιδείας R.A Butler υπό τον πρωθυπουργό Winston Churchill, το οποίο χαρακτηρίζεται μετέπειτα από πολλούς μελετητές ως ιδιαίτερα προοδευτικό για την παιδεία της χώρας.¹⁷ Η μεταρρύθμιση αυτή τέθηκε σε ισχύ τον Απρίλιο του 1945 και τα ΜΜΕ, καθώς και μέλη της εκπαιδευτικής κοινότητας, δέχθηκαν πολύ θετικά τις αλλαγές που -με αργούς ρυθμούς- μπήκαν στα σχολεία. Το «νομοσχέδιο ορόσημο»¹⁸, όπως χαρακτηρίστηκε από την εφημερίδα των εκπαιδευτικών, προέβλεπε μία δωρεάν δευτεροβάθμια εκπαίδευση σε όλους μαθητές φοιτούσαν σε σχολεία τα οποία υπάγονταν στις εκάστοτε δημοτικές περιφέρειες, οι οποίες χρηματοδοτούταν κρατικά για να παρέχουν δωρεάν γεύματα σε όλη τη μαθητική κοινότητα.¹⁹ Ένα ακόμη σημαντικό σημείο στο Νομοσχέδιο Butler ήταν ο διαχωρισμός μεταξύ πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, με την δεύτερη να ξεκινάει στα 11, τερματίζοντας με αυτό τον τρόπο την ενιαία υποχρεωτική εκπαίδευση για τις ηλικίες 5-14 ετών. Τρίτο και πιο σημαντικό σημείο αναφοράς στις εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις του 1944 ήταν ο περαιτέρω διαχωρισμός των σχολείων στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Από τον 17^ο αιώνα η Αγγλία -και μετέπειτα η Ουαλία και η Σκωτία, είχε καθιερώσει τα grammar schools, τα οποία, θα μπορούσαμε να πούμε, πως αποσκοπούσαν σε μία ανώτατη ακαδημαϊκή εκπαίδευση.²⁰ Απόρροια του μέχρι τότε συστήματος ήταν ο

¹⁷ Βρετανικό Κοινοβούλιο, "The Education Act of 1944". Ανακτήθηκε από: [\https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/livinglearning/school/overview/educationact1944/ (21/01/2021)].

¹⁸ *Times Educational Supplement* όπως παρατίθεται σε: Kynaston, *Austerity Britain*, σ. 27-28.

¹⁹ Δίνεται η συγκεκριμένη εξήγηση διότι τα σχολεία στο Ηνωμένο Βασίλειο χωρίζονταν σε δύο κατηγορίες τα δημόσια σχολεία και τα σχολεία της εκκλησίας, τα οποία κατά βάση ήταν ιδιωτικά.

²⁰ Εκπαιδευτικό Νομοσχέδιο του 1944. Ανακτήθηκε από: [\https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Geo6/7-8/31/contents/enacted (28/01/2021)].

αποκλεισμός μαθητών από χαμηλότερες τάξεις αφού, πρακτικά, το συγκεκριμένο μοντέλο αποτελούσε αποκλειστικό προϊόν των μεσαίων και υψηλών τάξεων. Η αλλαγή σε αυτόν το τομέα ήταν η προσθήκη των επαγγελματικών σχολείων, τα οποία απευθύνονταν σε άτομα τα οποία θα ήθελαν να ακολουθήσουν μια καριέρα στον εμπορικό τομέα ώστε, με αυτόν τον τρόπο να δίνονται διέξοδοι σε μαθητές, οι οποίοι θα αποθαρρύνονταν να δώσουν εξετάσεις με βάση το προηγούμενο σύστημα. Είναι εντυπωσιακό, λοιπόν, πως μία συντηρητική κυβέρνηση -και μάλιστα με τη σχεδόν καθολική υποστήριξη του Εργατικού Κόμματος- μπόρεσε να κτίσει από την αρχή ένα νέο είδος σχολείου το οποίο απευθυνόταν, πλέον στους πολλούς. Όμως στην πράξη, κάποιες από αυτές τις αλλαγές δεν οδήγησαν στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Αν και η εκπαίδευση ήταν υποχρεωτική μέχρι τα 15 έτη, τα πιο πολλά παιδιά εργατικών οικογενειών επέλεγαν ή αναγκάζονταν να κάνουν χειρωνακτικές εργασίες εγκαταλείποντας το σχολείο.²¹ Η συνέπεια των παραπάνω ήταν να οξύνονται οι κοινωνικές αντιθέσεις ανάμεσα στα νέα άτομα των μεσαίων τάξεων και αυτά των χαμηλών και να καθίσταται πιο δύσκολη η (ενδεχόμενη) ταξική κινητικότητα.

Σύμφωνα με μία έρευνα του Nuffield College του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, οι γονείς των μεσαίων τάξεων έχουν ως στόχο οι απόγονοί τους να ανήκουν και αυτοί στην ίδια τάξη, πράγμα το οποίο συνέβαινε σε μεγάλο ποσοστό τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Το ίδιο ίσχυε και μετά την λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου· πάλι όμως για τις μεσαίες τάξεις. Στην εργατική τάξη παρά ταύτα, η σχέση ταξικής προέλευσης με τον ταξικό προορισμό ήταν πιο πολύπλοκη: από την στιγμή που μετά τον πόλεμο η Αγγλία, με τις στιγμές της μεγάλης ευημερίας της, έγινε έθνος μεσαίων τάξεων, η κοινωνική ανέλιξη για ένα άτομο -ή τον απόγονό του- της εργατικής τάξης, γινόταν ολοένα και πιο δύσκολο εγχείρημα.²²

1.3 ΗΜΕΡΕΣ ΕΥΗΜΕΡΙΑΣ (;)

²¹ Ronald Quinault, "Britain in 1950", *History Today*, τμ. 50, τχ.4, Απρίλιος 2004. Ανακτήθηκε από: [<https://www.historytoday.com/archive/britain-1950> (10/12/2020)].

²² David Walker, "Getting to the top of the class", *The Guardian*, 30/04/2001. Ανακτήθηκε από: [<https://www.theguardian.com/education/2001/apr/30/highereducation.schools> (22/11/2020)].

Η δεκαετία του 1950 στην Αγγλία ήταν μια ιδιαίζουσα δεκαετία, τέτοια που μπορούμε ταυτόχρονα να την χαρακτηρίσουμε ως περίοδο της ευημερίας αλλά και των μεγάλων κοινωνικοπολιτικών γεγονότων:

Μετά την πτώση της κυβέρνησης Atlee το 1951, μια σειρά γεγονότων έλαβε χώρα: η άνοδος του ρεύματος του μπιβανισμού²³, οι διαμάχες για τον γερμανικό επανεξοπλισμό, η ήττα του κόμματος το 1955, η επάνοδος του Gaitskell στην ηγεσία του κόμματος [...] και η πρώτη πορεία στο Aldermaston κατά των πυρηνικών όπλων [...]²⁴

Έτσι, μετά την ήττα των Εργατικών – οι οποίοι με επικεφαλής τον Atlee έταζαν στη προεκλογική τους καμπάνια μία γη της Επαγγελίας, μία «νέα Ιερουσαλήμ» χρησιμοποιώντας μάλιστα το πατριωτικό ύμνο *Jerusalem*²⁵ (βλ. σ. 2) - οι Βρετανοί διανοούμενοι βρέθηκαν σε μία παράξενη κατάσταση αδράνειας.²⁶ Μετά την πρώτη φάση των Εργατικών ως το κόμμα που «σήκωσε στους ώμους του» τη μεταπολεμική κοινωνία, οι Συντηρητικοί, ανεβαίνοντας στην εξουσία, επωμίστηκαν την διατήρηση των πολιτικών των προκατόχων τους, φέρνοντας μαζί τους μία επιπλέον ανάπτυξη και σταθερότητα.²⁷ Επομένως, τα χρόνια από το 1951 έως και το τέλος της δεκαετίας χαρακτηρίζονται από μία γενική άνοδο του βιοτικού επιπέδου: Οι καταναλωτικές δαπάνες αυξήθηκαν κατά περίπου 45% από το 1952 έως το 1964 ταυτόχρονα με την μείωση της ανεργίας και την τεχνολογική έκρηξη - κυρίως με την τηλεόραση και τα τρανζίστορ ως αναπόσπαστο μέρος ενός σπιτιού- βοήθησε στην διάδοση μιας νέας κουλτούρας του rock 'n' roll, του Elvis, των «γιεγιέδων» αλλά και του CND²⁸, δημιουργώντας ένα μεγάλο ρήγμα ανάμεσα στις γενιές και στις τάξεις.²⁹

²³ Ονομασία για το ρεύμα που δημιουργήθηκε στο Εργατικό Κόμμα το οποίο αφορούσε τον Aneurin Bevan.

²⁴ Perry Anderson, "The Left in the Fifties", *New Left Review*, τχ., 29, 1965, σ. 3-18.

²⁵ Jason Whittaker, "The mouse that thundered: what we get wrong about Clement Attlee", *Prospect Magazine*, 23 Ιανουαρίου 2020. Ανακτήθηκε από: [<https://www.prospectmagazine.co.uk/politics/the-mouse-that-thundered-what-we-get-wrong-about-clement-attlee>(04/07/2021)]. Σχετικό απόσπασμα εδώ: [https://www.youtube.com/watch?v=RNCX_t_AuVA&ab_channel=BritishPath%C3%A9]

²⁶ Perry Anderson. *English Questions*, Verso, Λονδίνο, 1992, σ. 194.

²⁷ Doug Cowan, "In 1951 more people voted Labour than Conservative, yet the Conservatives formed the government", *Electoral Reform Society*, 25 Οκτωβρίου 2018. Ανακτήθηκε από: [<https://www.electoral-reform.org.uk/on-the-anniversary-of-a-stolen-election-let-1951s-wrong-winner-vote-be-a-lesson-to-us-all/>(04/07/2021)].

²⁸ Συντομογραφία για το 'Campaign for Nuclear Disarmament' (Εκστρατεία για τον Πυρηνικό Αφοπλισμό). Το CND ως κίνημα πρωτοεμφανίστηκε στην Αγγλία την δεκαετία του 1950 ως συνέχεια των αντιπολεμικών

Από το 1945, λοιπόν, οπότε και το Ηνωμένο Βασίλειο άρχισε να παρακμάζει και οι αποικίες του χάνονταν η μία μετά την άλλη, η κοινωνία ένιωθε επιτακτικά την ανάγκη για μία αναζωογόνηση της «αγγλικότητάς» της. Σε αυτό βοήθησε η στέψη της νεαρής βασίλισσας Ελισάβετ, η οποία πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά σε ζωντανή μετάδοση, δημιουργώντας -μολονότι προσωρινή- την αίσθηση του μεγαλείου του αγγλικού έθνους σε εκατομμύρια τηλεθεατές. Δήλωσε χαρακτηριστικά « Η στέψη μου δεν αποτελεί το σύμβολο της δύναμης και των μεγαλείων που έχουν πια περάσει, αλλά μία διακήρυξη της ελπίδας μας.»³⁰ Η αίσθηση αυτή όλο και μειωνόταν καθώς η αγγλική κοινωνία έπαυε να εστιάζει μόνο στο δικό της έθνος και ανοιγόταν στον υπόλοιπο κόσμο. Όπως εύστοχα το θέτει ο κινηματογραφιστής Lindsay Anderson:

Όταν επιστρέφεις στην Αγγλία είναι, σε πολλά, σα να γυρίζεις πίσω στη κούνια. Ο έξω κόσμος, ο επικίνδυνος κόσμος, κλείνεται απέξω: οι ήχοι είναι σε σίγαση. [...] Είναι μία γλυκιά φαντασίωση, αν σου αρέσουν αυτού του είδους τα πράγματα. Αλλά δυστυχώς η φαντασία έχει την τάση να μπερδεύεται με την πραγματικότητα, όταν πολλοί άνθρωποι παραδίνονται σε αυτήν: και αυτό φαίνεται να έχει συμβεί εδώ. Το μόνο πρόβλημα είναι πως δεν είμαστε μόνοι μας σε τούτο τον κόσμο.³¹

Η ανανεωτική αριστερά δημιουργήθηκε στην Αγγλία ως απόρροια της κρίσης στο Σουέζ και τα γεγονότα στην Ουγγαρία και αναπτύχθηκε αρκετά γρήγορα, μετά το 1957, με την άνοδο της μεγάλης εκστρατείας για τον πυρηνικό αφοπλισμό. Έρχεται όμως και ως αποτέλεσμα της σύγκρουσης μεταξύ Ανατολής και Δύσης κατά τον Ψυχρό Πόλεμο και την ανάπτυξη της ατομικής βόμβας ως το κυρίαρχο όπλο απειλής των δύο δυνάμεων. Η νέα ταυτότητα της Αριστεράς προσέελκυσε μεγάλο ποσοστό της νεολαίας, η οποία εξεγέρθηκε στο

κινημάτων. Το βασικό τους αίτημα ήταν να σταματήσει η Βρετανία τις δοκιμές πυρηνικών όπλων αλλά και η παγκόσμια κατάργησή τους. Τα αιτήματα τους ικανοποιήθηκαν σχεδόν μία δεκαετία αργότερα, το 1968, με τη Συνθήκη περί μη διαδόσεως πυρηνικών όπλων. Ανακτήθηκε από : [<https://cnduk.org/> (23/06/2021)].

²⁹ Geoff Eley, *Σφυρηλατώντας τη Δημοκρατία. Ιστορία της Ευρωπαϊκής Αριστεράς 1923-2000*, μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός, Σαββάλας, β' Τόμος, Αθήνα, 2010, σ. 620-621.

³⁰ "My Coronation, is not the symbol of a power and a splendour that are gone but a declaration of our hopes." "A speech by The Queen on her Coronation Day", 1953, 02/06/1953, Ανακτήθηκε από: [<https://www.royal.uk/coronation-day-speech-2-june-1953> (02/02/2021)].

³¹ Lindsay Anderson, *Get Out and Push* στο Tom Maschler (επιμ.), *Declaration*, MacGibbon & Kee, Λονδίνο, 1957, σ. 155-156.

όνομά της ενάντια στην αδράνεια της βρετανικής κοινωνίας.³² Για αυτούς τα θερμοπυρηνικά όπλα δεν ήταν απλώς μια απειλή για το μέλλον τους, αλλά μια νέα πραγματικότητα που ήθελαν να αποτρέψουν. Με αυτόν τον τρόπο, η βόμβα υδρογόνου έγινε ο κεντρικός μύθος της ίδιας της κοινωνίας. Έτσι, το CND έγινε ένα κίνημα διαμαρτυρίας (το οποίο άφησε πίσω το γνωστό σε όλους logo με το σήμα της ειρήνης). Αυτό σήμαινε μια καθαρή επιβεβαίωση της δημοκρατίας και του αυθορμητισμού, μια εξέγερση της μπλοκαρισμένης κοινωνίας.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε πως μία νέα γενιά ανθρώπων προσπαθεί να γίνει κεντρικός παίκτης στην κοινωνία της Αγγλίας. Η νέα γενιά της εποχής, τα άτομα τα οποία συχνά προέρχονταν από εργατικές οικογένειες, ένιωθαν απομονωμένα σε μία χώρα που έψαχνε τα βήματά της - για παραπάνω από μία δεκαετία- μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Η κρίση στο Σουέζ αλλά και τα υπόλοιπα μικρά ή μεγαλύτερα γεγονότα που αναφέρθηκαν παραπάνω έπαιξαν το ρόλο τους στην παρακμή της χώρας και στην μετέπειτα δημιουργία των ριζοσπαστικών κινημάτων της δεκαετίας του 1960. Όλα είχαν αλλάξει - και η αλλαγή για μία χώρα σαν το Ηνωμένο Βασίλειο έμελλε να ταρακουνήσει την κοινωνία και κατ' επέκταση και το θέατρό της- ή και το αντίστροφο.

³² Stephen Lacey, *British Realist Theatre: The New Wave in its Context 1956-1965*, Routledge, Λονδίνο, 2002, σ. 1 [e-book].

Κεφάλαιο 2.

2.1 ΟΡΓΙΣΜΕΝΟΙ ΝΕΟΙ.

Jimmy Porter to Lucky Jim they are saying: 'I am too good for what I am offered.' And so they were.³³

Επικρατεί, λοιπόν, μία μεγάλη απογοήτευση στους διανοούμενους της εποχής, η οποία επιδεινώθηκε από τις μεγάλες κρίσεις της περιόδου από την έναρξη της κυβέρνησης των Συντηρητικών (1951) έως και το τέλος της δεκαετίας. Η νέα γενιά των Άγγλων, η οποία είχε δει θετικά την πρότερη νίκη των Εργατικών, ήδη στα μέσα του '50, ένιωθε κάπως προδομένη που το Εργατικό κόμμα δεν κατάφερε να εγκαθιδρύσει την ριζοσπαστική του πολιτική. Το συναίσθημα αυτό εισήλθε και στον πολιτιστικό τομέα, που παρέμεινε αρκετά συντηρητικός για να υποστηρίξει κάτι πρωτοποριακό.³⁴ Μέχρι στιγμής «βολευόταν» με κωμωδίες που αφορούσαν τις μεσαίες τάξεις ή βασιζόταν σε αναβιώσεις παλαιών έργων, γεγονός που δεν αντικατόπτριζε -αλλά ούτε άγγιζε την κοινωνία της μεταπολεμικής Αγγλίας.

Σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο εισβάλλουν οι Angry Young Men, νέοι θεατρικοί συγγραφείς που έβαλαν πάνω στη σκηνή τους «εξόριστους» ανθρώπους της εργατικής τάξης, αναγκάζοντας σε εξοστρακισμό των βολικών αναπαραστάσεων της μεσαίας τάξης. Οι Οργισμένοι Νέοι, φέρνουν μία όψη της ζώσας κατάστασης μέσα από τα προσωπικά τους βιώματα. Η απόγνωση, ο ψυχικός πόνος και κυρίως ο θυμός έγιναν έννοιες ταυτόσημες με τους ίδιους αλλά και το έργο τους.

Ας δούμε όμως αναλυτικότερα μερικά χαρακτηριστικά αυτής της ιδιότυπης ομάδας, την οποία ο Kenneth Allsop το 1958 χαρακτήρισε ως μία ομάδα ασεβή, χυδαία και με μία υποβόσκουσα απέχθεια προς τους καλλιεργημένους ανθρώπους και συνεπώς προς τα

³³ Doris Lessing, *The Small Personal Voice* στο Tom Maschler (επιμ.), *Declaration*, MacGibbon & Kee, Λονδίνο, 1957, σ. 23.

³⁴ Javed Malick, *Toward a Theatre of the Oppressed. The Dramaturgy of John Arden*, The University of Michigan Press, Μίσιγκαν, 1995, σ. 10-13. Ανακτήθηκε από: [\https://books.google.com.au/books?id=jhfud29fJUMC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false (14/11/2020)].

ανώτερα στρώματα³⁵, για να κατανοηθούν πλήρως οι λόγοι για τους οποίους έγιναν πολιτιστική τάση στην Αγγλία. Πρώτα, πρέπει να γίνει σαφές πως, μετά από πολέμους και κρίσεις και ευρύτερα γεγονότα-σταθμούς δημιουργείται ένα καλλιτεχνικό κενό, που όμως καλύπτεται με μία απότομη έκρηξη έργου καλλιτεχνών, οι οποίοι νιώθουν την ανάγκη να εκφραστούν και να ασκήσουν κριτική μέσα από το έργο τους. Άλλοτε αυτό επιτυγχάνεται με κωμικού χαρακτήρα έργα, για την αναπτέρωση του ηθικού, άλλοτε με έργα που έχουν ως κύριο άξονα τον πατριωτικό χαρακτήρα, στη περίπτωση του Brecht έχουν διδακτικό σκοπό και στον Beckett την ύπαρξη του Ανθρώπου αλλά και του Θεού. Εδώ προστίθεται και η κατηγορία που διαμαρτύρεται μέσω του θυμού. Στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο στην Αγγλία όμως, προστίθεται και η κατηγορία των έργων με κύρια θεματική τον θυμό. Η συνύπαρξη αυτή των νέων συγγραφέων δημιουργήθηκε από την ανάγκη για κάτι νέο στη θεατρική ζωή. Αν και απέτυχαν να μοιραστούν στον ίδιο βαθμό τις ανησυχίες τους για το ταξικό σύστημα, η ανάγκη για κάτι καινούργιο στο θεατρικό προσκήνιο, η ανάγκη για να διαμαρτυρηθούν, γέννησε τους Angry Young Men. Όπως αναφέρει ο Peter Lewis στο *Fifties* (1978)³⁶ όλοι τους είναι εναντίον των «κλειστών συνόρων» ανάμεσα στις τάξεις, και αυτό διαφαίνεται μέσω των χαρακτήρων που πλάθουν στα έργα τους, ενώ ταυτόχρονα γίνεται σαφές πως και οι ίδιοι οι συγγραφείς μισούν την Αγγλία του '50. Μία Αγγλία της οποίας δεν απέρριπταν το υπάρχον κοινωνικό σύστημα αλλά στην ουσία έθεταν το ζήτημα των μεγάλων ταξικών ανισοτήτων.

Έτσι, μέσα από ένα συνδυασμό συγκυριών, και με την εύστοχη ονοματοδοσία του George Fearon, επικεφαλής δημοσίων σχέσεων στο Royal Court, αποδόθηκε η ονομασία «Οργισμένοι Νέοι» σε μία ετερόκλητη ομάδα ανθρώπων διαφορετικών πολιτικών ιδεολογιών - ένα αμάλγαμα ριζοσπαστικής Αριστεράς και σοσιαλδημοκρατίας. Ο θυμός τους διαφέρει, όμως, υπάρχει κάτι που τους ενώνει: η δυσανασχέτησή τους για τις σύγχρονές τους αξίες της βρετανικής κοινωνίας. Δεν είναι ικανοποιημένοι από την κατάσταση και δεν τους είναι εύκολο ούτε να συμβιβαστούν με αυτή αλλά ούτε να προσαρμοστούν σε αυτήν. Και παρόλο που κανείς από τους Οργισμένους Νέους δεν έζησε τον πόλεμο ως στρατιώτης -αφού βρίσκονταν όλοι σε πολύ νεαρή ηλικία- η μεταπολεμική περίοδος τους βρήκε μπερδεμένους

³⁵ Kenneth Allsop, *The Angry Decade*, Peter Owen, Λονδίνο, 1958, όπως παρατίθεται σε: Dominic Head (επιμ.), *The Cambridge Guide to Literature in English*, 3^η έκδοση, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, 2006, σ. 31-32.

³⁶ Όπως παρατίθεται στο Colin Wilson, *The Angry Years. The Rise and Fall of the Angry Young Men*, Robson Books, Λονδίνο, 2007, σ. XV.

νέους, με χαμηλό εισόδημα, κάποιες φορές με χαμηλό μορφωτικό επίπεδο, καθιστώντας ακόμη πιο δύσκολη την ένταξή τους στην κοινωνία.³⁷

Αυτό το πρωτόγνωρο φαινόμενο της εποχής, χαρακτηρίστηκε από πολλούς μελετητές της περιόδου ως μία επαναστατική δύναμη στο θέατρο, γεγονός που θεωρείται αρκετά οξύμωρο, καθώς ο κοινωνικός ρεαλισμός και η κριτική προς και από την κοινωνία δεν ήταν κάτι που συνέβαινε πρώτη φορά· όμως ίσως τότε οι συνθήκες να ήταν πρόσφορες αλλά και ο τόπος στον οποίο έλαβε χώρα αυτή η «επανάσταση» να ήταν ο κατάλληλος. Αν θελήσουμε να κατανοήσουμε ακόμη βαθύτερα τί είναι οι Οργισμένοι Νέοι, θα πρέπει να βρούμε τα στοιχεία που τους ενώνουν, πέρα από την ένταξή τους στην αριστερή οικογένεια των κομμμάτων και τον θυμό τους για κάτι που πλανάται πάνω από την αγγλική κοινωνία. Για μία επανάσταση -ακόμη και τέτοιου είδους- χρειάζονται μανιφέστα και το πιο κοντινό σε μανιφέστο ήταν το βιβλίο *Declaration* (1957), το οποίο περιείχε συλλογικά τα κείμενα των Οργισμένων Νέων. Η υποδοχή του κοινού ήταν θερμή αφού μέσα σε 3 μήνες πωλήθηκαν 25.000 αντίτυπα. Αξίζει να σημειωθεί πως και ο επιμελητής της έκδοσής Tom Maschler αλλά και οι ίδιοι οι συγγραφείς μιλάνε για μία συλλογή από ξεχωριστές θέσεις και ξεκαθαρίζουν πως δεν ανήκουν σε ένα ενιαίο κίνημα, επιδιόδομενοι πολλές φορές σε λεκτικές επιθέσεις ο ένας στον άλλον για τις απόψεις που υποστηρίζουν.³⁸

Συνοψίζοντας, καταλήγουμε στο γεγονός πως είναι ευκολότερο να εξηγήσουμε τι δεν είναι οι Οργισμένοι Νέοι, παρά τι είναι. Δεν είναι ένα κίνημα αλλά καλλιτέχνες, πολλές φορές άγνωστοι μεταξύ τους, με διαφορετικά υπόβαθρα, διαφορετικές ιδεολογίες αλλά και διαφορετικό θυμό. Επίσης, δεν ανήκουν στη Beat Generation της Αμερικής, παρόλο που χρονικά δρουν σχεδόν την ίδια εποχή και μοιράζονται ορισμένες κοινές ανησυχίες για της κοινωνικές συμβάσεις της εποχής τους· με την διαφορά πως οι ΑΥΜ δεν έχουν τόσο θυμό. Ακόμη, οι ίδιοι δεν δηλώνουν Angry Young Men, ενώ ταυτόχρονα αναγνωρίζουν την δημοσιότητα που λαμβάνουν χάριν στην κατηγοριοποίηση αυτή. Τέλος, δεν είναι πρωτοποριακοί στον τρόπο γραφής της, το αντίθετο θα μπορούσαμε να πούμε: είναι αρκετά συντηρητικοί ως προς τη δομή των έργων και δεν τους αγγίζει η πρωτοποριακή γραφή των προηγούμενων δεκαετιών του Kafka και του Cocteau.³⁹ Το μόνο που φαίνεται να τους

³⁷ Morton Kroll, "The Politics of Britain's Angry Young Men", *Social Science*, Pi Gamma Mu, International Honor Society in Social Sciences, τμ. 36, τχ. 3, Ιούνιος 1961, σ. 157-166. Ανακτήθηκε από: [\https://www.jstor.org/stable/41884871 (17/05/2020)].

³⁸ Tom Maschler (επιμ), *Declaration*, MacGibbon & Kee, Λονδίνο, 1957, σ. 7-9.

³⁹ Robert Coughlan, "Why Britain's most talked about Angry Young Men boil over", *LIFE*, τμ. 41, τχ. 21, 28 Μαΐου 1958, σ. 138-151.

απασχολεί είναι να πάρουν θέση, όχι αρκετά επιθετικά, ούτε προς μία κυβέρνηση ούτε προς ένα πρόσωπο αλλά για το 'Κατεστημένο'. Για εκείνους, η έννοια του Κατεστημένου είναι όλα εκείνα τα εμπόδια και οι θεσμοί που μένουν αμετάβλητα -παρόλο που οι ίδιοι δεν χαρακτηρίζονται από πολύ προοδευτικές απόψεις και πολλές φορές νοσταλγούν την αξία των παραδόσεων- όπως τα διάσημα κολλέγια που υπάρχουν για αιώνες, η βασιλική οικογένεια, ο αρχιεπίσκοπος του Canterbury, ακόμη και η εφημερίδα *London Times*. Το ενδιαφέρον τους έγκειται στο γεγονός πως οι Οργισμένοι Νέοι δεν θέλουν να ανατρέψουν αυτό το Κατεστημένο, περισσότερο θέλουν να διαμαρτυρηθούν μέσω του έργου τους, επειδή έχουν την αίσθηση πως εξαλείφεται κάθε πιθανή ευκαιρία για μια καλύτερη ζωή, για μία κοινωνία πιο προσιτή στους ίδιους.

Οργισμένοι Νέοι σημαίνει νεότητα· νεότητα γύρω στα 30. Υπό κανονικές συνθήκες, θα κάναμε λόγο για άτομα που βρίσκονται στο μεταίχμιο της ανεμελιάς και της ενηλικίωσης, με όλες τις ευθύνες και τις ανησυχίες που την συνοδεύουν. Οι ΑΥΜ αποτελούν μία ιδιαίζουσα περίπτωση, μάλλον κάπως θλιβερή: η κοινωνικοοικονομική τους θέση, σχεδόν με μαθηματική ακρίβεια, προέβλεπε σε μία στασιμότητα: ούτε θα πλούτιζαν ποτέ αλλά ούτε και θα ζούσαν κάτω από το όριο της φτώχειας, μία κατάσταση αμετάβλητη η οποία είναι εντελώς ασφυκτική για κάποιον νέο με όνειρα και σχέδια για το μέλλον.

2.2 JOHN OSBORNE.

Την δεκαετία του 1950 στον John Osborne -στον πρωτεργάτη για τους μετέπειτα μελετητές της ομάδας των Οργισμένων Νέων- και τους υπόλοιπους kitchen-sink δραματογράφους⁴⁰, όπως στους John Arden και Arnold Wesker, δόθηκε ο τίτλος μίας νέας επαναστατικής δύναμης στην αγγλική σκηνή.⁴¹ Η μίξη νατουραλιστικών στοιχείων με επιρροές από τον κοινωνικό ρεαλισμό έγινε ιδιαίτερα αγαπητός και δημοφιλής συνδυασμός για τους συγγραφείς της εποχής και, μάλιστα, τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή χαρακτηρίστηκε από μία αναγκαία επαναστατικότητα.

⁴⁰ Το kitchen-sink drama αποτελεί ένα καλλιτεχνικό ρεύμα το οποίο εμφανίστηκε σχεδόν ταυτόχρονα με τους Οργισμένους Νέους. Συναντάται στο θέατρο και στον κινηματογράφο και ουσιαστικά απεικονίζει με νατουραλιστικά στοιχεία πρόσωπα της κοινωνίας, περιθωριοποιημένα για την εποχή (εργατική τάξη, άνεργους, ομοφυλόφιλους, μαύρους, μαθητές από χαμηλότερα στρώματα που έκλεβαν, κ.ά) σε ένα περιβάλλον φτωχό, σε σπίτια μικρά τα οποία τις περισσότερες φορές δεν τοποθετούνταν στο Λονδίνο ή στον πλούσιο Νότο, αλλά στα φτωχότερα Midlands και στον βιομηχανικό Βορρά.

⁴¹ Christopher Innes, *Modern British Drama. The Twentieth Century*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 2002, σ. 8.

Καταρχάς, κάποια βιογραφικά στοιχεία του Osborne θεωρούνται απαραίτητα για μία πιο σφαιρική προσέγγιση της ζωής του συγγραφέα, αφού αποτελούν βασικό κομμάτι της καλλιτεχνικής πορείας του συγγραφέα καθώς υπάρχουν αξιοσημείωτες ομοιότητες και αλληλεπιδράσεις της ζωής του με τους χαρακτήρες των έργων του.

Για παράδειγμα, μετά τον πρώτο γάμο του -ο οποίος δεν ευδοκίμησε- έγραψε το έργο *Look Back in Anger*, στο οποίο περιέγραφε τη θυελλώδη σχέση του με την Pamela Lane. Στην κινηματογραφική μεταφορά του έργου σε σκηνοθεσία Tony Richardson, δίπλα στον Richard Burton (Jimmy Porter), τον ρόλο της Alison, ο οποίος απεικόνιζε ουσιαστικά την Lane, τον ερμήνευσε η Mary Ure, η οποία έγινε μετέπειτα η σύζυγος του Osborne. Στη συνέχεια, στο πλαίσιο της ανάλυσης του έργου, θα αναδειχθούν και άλλες, βαθύτερες ομοιότητες με τους χαρακτήρες των έργων.

Ο Osborne γεννήθηκε στις 12 Δεκεμβρίου του 1929 στο Φούλαμ και απεβίωσε το 1994.⁴² Ο πατέρας του εργαζόταν ως διαφημιστής και η μητέρα του ως σερβιτόρα και, παρόλο που δεν μεγάλωσε σε ένα ζεστό οικογενειακό περιβάλλον, πράγμα για το οποίο κατηγορούσε τη μητέρα του, είχε μυθοποιήσει τον πατέρα του τον οποίο έχασε όταν ο ίδιος βρισκόταν σε πολύ μικρή ηλικία. Ως παιδί ήταν αρκετά φιλάσθενο και υπόκειτο συχνά σε σχολικό εκφοβισμό στο σχολείο του. Στα 14 του χρόνια πήγε στο κολλέγιο Belmont στο Ντέβον, στο οποίο -αν και αρίστευε στα μαθήματά του- είχε μία προσωπική κόντρα με τον διευθυντή του σχολείου, η οποία οξύνθηκε όταν -αφού τον κορόιδευε συνεχώς για την upper class προφορά του και έχοντας συνάψει σχέση με την ανιψιά του- ήρθαν στα χέρια και τελικά αποβλήθηκε. Όταν επέστρεψε στο σχολείο, αν και κατείχε όλα τα προσόντα για να φοιτήσει σε κάποιο πανεπιστήμιο, ο ίδιος διευθυντής τον αποθάρρυνε, προτείνοντας του να ασχοληθεί καλύτερα με την δημοσιογραφία. Παρόλο που πέρασε για ένα σύντομο χρονικό διάστημα από το χώρο της δημοσιογραφίας, γρήγορα εισήλθε στο χώρο του θεάτρου αφού -όπως έλεγε- μισούσε το «ειδεχθές» εκείνο επάγγελμα.

Ως περιζήτητος “English gentleman” και μεγάλος γυναικοκατακτητής, παντρεύτηκε πέντε φορές, εκ των οποίων οι τρεις ήταν με ηθοποιούς και οι άλλες δύο ήταν με κριτικούς θεάτρου. Το 1951 συμπρωταγωνιστούσε σε μία παράσταση με την Pamela Lane, η οποία μετέπειτα έγινε και η πρώτη σύζυγός του. Όταν ερωτεύτηκαν, οι γονείς της Lane - προερχόμενοι από υψηλότερη τάξη από τον Osborne – εξέφρασαν της αντιθέσεις τους για τον επικείμενο γάμο, ενώ έφτασαν και στο σημείο να προσλάβουν ιδιωτικό ντετέκτιβ για να τον

⁴² Τα βιογραφικά στοιχεία έχουν συλλεχθεί από: John Heilpern, *John Osborne: A Patriot of Us*, Vintage, 2007 χ.τ.

παρακολουθεί. Όμως, όσο περισσότερο το στενό περιβάλλον της ήταν αντίθετο προς την ένωσή τους, τόσο περισσότερο αυτό δυνάμωνε το ζευγάρι. Όταν εντέλει παντρεύτηκαν, επειδή δεν είχαν την οικονομική ευχέρεια να αγοράσουν το δικό της σπίτι, έμειναν μαζί με τον φίλο του Osborne, Antony Creighton. Τρία χρόνια αργότερα, μετά από μία θυελλώδη σχέση και μία αποβολή της Lane, χωρίζουν οριστικά. Και οι επόμενοι του τρεις γάμοι του, είχαν πάνω-κάτω την ίδια πορεία, εκτός από τον τελευταίο το 1978 με την Helen Dawson, η οποία του προσέφερε μία εσωτερική ηρεμία μέχρι και την αποβίωσή του.

Ένα ακόμη γνώρισμα του συγγραφέα, το οποίο θεωρείται και αρκετά αμφιλεγόμενο, είναι η στάση του απέναντι στην πολιτική ζωή της χώρας του. Ο ίδιος -αν και βαθιά πολιτικοποιημένος- δεν δηλώνει κομματοποιημένος, παρά ταύτα η αριστερή του κλίση είναι διάχυτη στο μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας του, ενώ ταυτόχρονα εξαπολύει βέλη και στα δύο μεγάλα κόμματα, το Εργατικό και το Συντηρητικό. Ακραίο παράδειγμα της επίθεσης αυτής αποτελεί το διάσημο, πλέον, γράμμα του προς την εφημερίδα Tribune:

Αυτό είναι ένα γράμμα μίσους. Είναι για εσάς, συμπατριώτες μου. Ενωώ εκείνους τους άντρες της χώρας που την έχουν μολύνει. [...] Είστε οι δολοφόνοι της και δεν υπάρχει τίποτε άλλο στο μυαλό μου, παρά μόνο οι σκέψεις μου για τη δολοφονία της.

[...] Το μίσος μου για εσάς είναι η μόνη διαρκής ικανοποίηση που μου έχει μείνει. [...] Υπάρχει ο φόνος στο μυαλό μου και κρατάω στην καρδιά μου ένα μαχαίρι για κάθε έναν από εσάς. Για σένα MacMillan και ειδικά για εσένα Gaitslkel. [...]

Έχετε εκπαιδεύσει το μίσος να βρίσκεται μέσα μου για 30 χρόνια τώρα. Το τελειοποιήσατε και ύστερα το κάνατε το αμβλύ και παρωχημένο όπλο μου που είναι τώρα. Ελπίζω μόνο να με βοηθήσει να πορευτώ. Νομίζω ότι θα με βοηθήσει. Έστω μερικούς μήνες ακόμη. Μέχρι τότε, Ανάθεμά σε Αγγλία! Σαπίζεις τώρα και πολύ σύντομα θα εξαφανιστείς! Το μίσος μου, έστω και για λίγο, θα εξαφανιστεί. Μακάρι όμως να μπορούσε να είναι αιώνιο.⁴³

⁴³ John Osborne, "A Letter to my Fellow Countrymen", *Tribune*, 18 Αυγούστου 1961, όπως παρατίθεται σε "A Letter to my Fellow Countrymen", *Independent*, 23/10/2011. Ανακτήθηκε από: [\https://www.independent.co.uk/life-style/letter-my-fellow-countrymen-august-1961-cold-war-escalated-building-berlin-wall-and-proliferation-nuclear-weapons-seemed-certain-1367810.html (20/11/2020)].

Παρατηρείται πως η νέα γενιά είχε θυμό και οργή για όλα εκείνα που έγινε η χώρα της -ή μάλλον για όλα εκείνα που δεν κατάφερε να γίνει ποτέ.⁴⁴ Αυτή η γενιά, του '50 σε αντίθεση με την επόμενη του '60 δεν μοιράζεται την ίδια πολιτικοποιημένη ταυτότητα και περισσότερο χαρακτηρίζεται από μία απόγνωση και μία εξάντληση. Μην ξεχνάμε πως, μετά από τόσα μεγάλα γεγονότα που συνέβησαν μόλις λίγα χρόνια πριν, αυτό που πραγματικά επιθυμούσαν οι Οργισμένοι Νέοι ήταν λίγη ησυχία· να ομαλοποιηθεί η κατάσταση που μέχρι πρότινος άλλαζε δραματικά. Επομένως, αυτό που είχε απομείνει σε όλη τη κοινότητα των Οργισμένων Νέων, και ειδικά στον Osborne, ήταν ο θυμός. Ο θυμός προς το Εργατικό κόμμα κυρίως, γιατί βαθιά μέσα του είχε μεγαλύτερες προσδοκίες από αυτό και έβλεπε πως σταδιακά έχανε της αρχές του. Όπως έλεγε ο ίδιος: «Ο σοσιαλισμός είναι για τους ανθρώπους και το Εργατικό κόμμα φαίνεται να το έχει ξεχάσει.»⁴⁵ Επομένως, με τον τρόπο του ο Osborne θέτει τις βάσεις για ένα εν είδει πολιτικό θέατρο, «καμουφλαρισμένο» κάτω από τον μανδύα του θυμού, το οποίο έγινε δεκτό με μεγάλη επιτυχία από της σύγχρονους του καλλιτέχνες και το αγγλικό κοινό. Πάντως, είναι σημαντικό να αναφερθεί πως, όπως και η πλειονότητα των ΑΥΜ, ο ίδιος ο συγγραφέας αν και χαιρόταν που το κοινό ταυτίστηκε και εκφράστηκε μέσω του έργου του, διαχώριζε σθεναρά τον εαυτό του από το εν λόγω κίνημα κάνοντας λόγο για ένα διαφημιστικό τρικ το οποίο του 'κόλλησε' ένα τίτλο που πλέον δεν μπορεί να ξεφορτωθεί.⁴⁶

Ο J. Osborne, ως δραματουργός, ασχολείται με την πολιτική και την κοινωνία ίσως κάπως πιο έμμεσα από ό,τι θα περίμενε ο αναγνώστης. Η εντύπωση, όπως υποστηρίζει ο Simon Trussler, πως όλοι οι κύριοι χαρακτήρες του, από τον Jimmy Porter και μετά, εμπεριέχουν λίγο από τον συγγραφέα⁴⁷ είναι ταυτόχρονα σωστή και λανθασμένη, καθώς ο Osborne έχει συχνά την τάση να μιλάει σαν τους χαρακτήρες του, όμως οι ήρωές του δεν παύουν να είναι μια υπερβολική εκδοχή του ίδιου. Το 1957, στο «μανιφέστο» των Οργισμένων Νέων, ο Osborne πρακτικά αποδομεί την διαπίστωση του Trussler και κάνει δηλώσεις σχετικά με τις κοινωνικές και πολιτικές του πεποιθήσεις, αλλά στις απαντήσεις του μας υπενθυμίζει -πάνω από όλα- ότι είναι καλλιτέχνης.

⁴⁴ Larry L. Langford, "The unsocial socialism of John Osborne", *English Studies*, Routledge, 1997, τχ.3 σ. 237-257. Ανακτήθηκε από: [<https://doi.org/10.1080/00138389708599074>] (3/12/2020).

⁴⁵ John Osborne, "Fighting Talk" *Reynold News*, 17 Φεβρουαρίου 1957, όπως παρατίθεται σε: Larry L. Langford, "The unsocial socialism of John Osborne".

⁴⁶ Άγγελος Τερζάκης, «Ο Όσμπορν και τα Νειάτα» στο Πρόγραμμα Παράστασης Τζον Όσμπορν, *Οργισμένα Νειάτα*, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1960.

⁴⁷ Simon Trussler, *The Plays of John Osborne, An Assessment*, Victor Gollancz Ltd., Λονδίνο, 1969, σ. 13.

Θέλω να κάνω τους ανθρώπους να αισθάνονται, να τους δίνω μαθήματα συναισθημάτων. Μπορούν να σκεφτούν μετά. Σε κάποιες χώρες αυτό θα μπορούσε να είναι μια επικίνδυνη προσέγγιση, αλλά φαίνεται ότι δεν υπάρχει ο παραμικρός κίνδυνος να αισθάνονται πάρα πολύ οι άνθρωποι, τουλάχιστον όχι στην Αγγλία, στην οποία γράφω. Είμαι καλλιτέχνης- ανεξάρτητα από το αν είμαι καλός ή όχι- αυτό είναι το θέμα. Για πρώτη φορά στη ζωή μου έχω την ευκαιρία να συνεχίσω τη δουλειά μου, και αυτό σκοπεύω να κάνω. Θα το κάνω στο θέατρο και, πιθανώς, σε ταινίες. Δεν θα προσπαθήσω να μοιραστώ την δικιά μου αλήθεια ενός επόμενου μανιφέστου του Εργατικού κόμματος για να δώσω σε οποιοδήποτε δημοσιογράφο μια εύκολη κόπια αυτών που είπα, ή σε κάποιον κριτικό για να έχει ένα «έξυπνο» στοιχείο για το εβδομαδιαίο του σταυρόλεξο.⁴⁸

Ως συγγραφέας φαίνεται να είναι βαθιά επηρεασμένος από μία ιδέα για το παρελθόν της χώρας του, η οποία εξιδανικεύεται από τον ίδιο με μία ρομαντική και συναισθηματική διάθεση. Ο ίδιος είναι ένα άτομο που υπερασπίζεται της αξίες και της αρετές της χώρας του και νιώθει περήφανος που είναι Άγγλος. Πολλοί, αρκετές φορές, και ύστερα από το παθιασμένο γράμμα του στη Tribune αλλά και βάσει του περιεχομένου των έργων του, θεωρούσαν εσφαλμένα πως απεχθάνεται την Αγγλία. Το αντίθετο όμως ίσχυε: «το να προσπαθείς να αρνηθείς την εθνική σου ταυτότητα είναι σα να προσπαθείς να αρνηθείς πως βλέπεις με τα μάτια σου. Αγαπάω την Αγγλία»⁴⁹, δήλωνε χαρακτηριστικά σε συνέντευξη του στη *Vogue*. Ο πατριωτισμός και η σημαντικότητα των παραδόσεων είναι ένα κοινό χαρακτηριστικό μεγάλης μερίδας των “Islanders” –όπως αρέσκονται να αποκαλούν τους εαυτούς τους οι Άγγλοι- και είναι βαθιά ριζωμένα μέσα της, ανεξαρτήτως τάξης, κοινωνικού status και πολιτικών πεποιθήσεων. Όσον αφορά τον Osborne, σε όλα τα έργα του και ιδιαίτερα στα «Οργισμένα Νιάτα» φαίνεται αυτή του η επιθυμία, με επιθετικό τρόπο αρκετά συχνά, να ξαναβρεί η Αγγλία τη χαμένη λάμψη της.

2.3 ΤΑ ΟΡΓΙΣΜΕΝΑ ΝΙΑΤΑ.

⁴⁸ John Osborne, *They Call it Cricket* στο Tom Maschler (επιμ), *Declaration*, MacGibbon & Kee, Λονδίνο, 1957, σ. 65.

⁴⁹ Polly Devlin, “John Osborne”, *Vogue*, Ιούνιος, 1964, σ. 98-99, 152,159. Ανακτήθηκε από: [https://imgbox.com/OhwS9erX (22/01/2021)] .

Το έργο *Look Back in Anger* παρουσιάστηκε πρώτη φορά στις 8 Μαΐου του 1956 στο Royal Court του Λονδίνου και -ανεξαρτήτως αν άρεσε στους θεατές ή όχι- έμελλε να είναι η αφετηρία μιας θεατρικής επανάστασης στην μεταπολεμική Αγγλία.

Η υπόθεση έχει ως εξής: Το έργο λαμβάνει χώρα σε μία μικρή σοφίτα σε μία πόλη των Midlands. Στη σκηνή εμφανίζονται πέντε χαρακτήρες: Ο Jimmy Porter, η γυναίκα του Alison, ο φίλος του, Cliff, η Helena -η οποία είναι ηθοποιός και φίλη της Alison- και, στο τέλος, ο πατέρας της Alison, συνταγματάρχης Redfern. Στην πρώτη πράξη, οι δύο συγκατοικοί παίζουν παλεύοντας, που οδηγεί τον Cliff να πέφτει πάνω στη σιδερώστρα, στην οποία σιδερώνει η Alison, με αποτέλεσμα να κάψει το χέρι της. Όταν ο Cliff περιποιείται τον τραυματισμό της, του εξομολογείται πως είναι έγκυος και πως ο Jimmy δεν το γνωρίζει. Η πράξη τελειώνει με την άφιξη της Helena, η οποία καταλήγει -μένοντας στο σπίτι των Porter- να έρχεται αντιμέτωπη και η ίδια τον εκρηκτικό χαρακτήρα του Jimmy. Όταν η Alison, στη δεύτερη πράξη, αφού έχει εγκαταλείψει τη συζυγική της στέγη και έχει γυρίσει στο πατρικό της, ο Jimmy βρίσκει την αντικαταστάριά της στο πρόσωπο της Helena. Η τρίτη πράξη ξεκινάει κάποιους μήνες αργότερα, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο της πρώτης πράξης, μόνο που πλέον σιδερώνει η Helena αντί της Alison. Το έργο τελειώνει με το ζευγάρι να αποφασίζει να σμίξει ξανά, παίζοντας το αγαπημένο της παιδικό παιχνίδι, τα «σκιουράκια και τα αρκουδάκια» ως μία συνθήκη συμβιβασμού μεταξύ τους, αφήνοντας πίσω τις δυσκολίες του παρελθόντος τους.

Ο τίτλος “Look Back in Anger” υπογραμμίζει τη θεματική που κυριαρχεί σχεδόν σε όλα τα έργα του Osborne. Το έργο χρησιμοποιεί τον θυμό ως εργαλείο διαχείρισης της γνώσης πως η εξιδανικευμένη εικόνα της Αγγλίας δεν υπήρχε, παρά μόνο μέσα στο μυαλό του συγγραφέα και εν συνεχεία στον ήρωά του Jimmy. Αν και ο αγγλικός τίτλος αναφέρεται μόνο μία φορά μέσα στο έργο, η σημασία του είναι καταλυτική:

Alison: «Κοιτάζω πίσω τη ζωή μας και δεν ξέρω πώς είναι να νιώθει κανείς νέος, πραγματικά νέος. Τα ίδια έλεγε και ο Jimmy προχθές και έκανα πως δεν άκουγα, γιατί ήξερα πως θα τον πληγωνόταν, υποθέτω.»⁵⁰

⁵⁰ I keep looking back, as far as I remember, and I can't think what it was to feel young, really young. Jimmy said the same thing to me the other day. I pretended not to be listening- because I knew that would hurt him, I suppose., *Look Back in Anger*, Faber and Faber, (kindle book), 2013, σ. 23. Τα δύο θεατρικά έργα (*Look Back in*

Το ζευγάρι, η Alison και ο Jimmy, αλλά και ο φίλος τους Cliff, είναι όλοι άτομα πάνω - κάτω στα 30 τους χρόνια. Γιατί όμως μιλούν, σε τόσο νεαρή ηλικία, για αναπόληση των νιάτων τους; Ο τρόπος ζωής τους, το σπίτι τους και η δουλειά του Jimmy δεν τους έδωσαν την ευκαιρία να ζήσουν ανέμελα και αναγκάστηκαν να περάσουν από την ξεγνοιασιά, στην ενήλικη ζωή με όλα τα βάρη της.

Η θεματική που κυριαρχεί στο έργο είναι η ταξική πάλη. Παρόλο που ο J. Porter γεννήθηκε ως μέλος της εργατικής τάξης, δεν κατατάσσεται στη διάρκεια της ενήλικης ζωής του καθαρά στην εργατική τάξη, καθώς ανήκει στην εν τέλει μη προνομιούχα γενιά με τριτοβάθμια εκπαίδευση. Ο Jimmy και οι άλλοι ήρωες των ΑΥΜ, χαρακτηρίζονται από μία πικρία· πικρία για μία «κενή» κοινωνία η οποία έχει ανάγκη από έναν σκοπό.⁵¹ Αυτό το κενό δικαιολογείται, διότι ο ήρωας μπερδεμένος (όπως και ο δημιουργός του) βρισκόταν σε μία ενδιάμεση κατάσταση, περιορισμένη και περιοριστική ταυτόχρονα, χωρίς να ανήκει ούτε στην εργατική τάξη αλλά ούτε και στις μεσαίες τάξεις, αναζητώντας μία ταυτότητα που να του ταιριάζει. Εν ολίγοις, παρουσιάζονται αμφότεροι ως η πρώτη γενιά η οποία, αν και φαίνεται σε πρώτη ανάγνωση να επωφελήθηκε από τον Εκπαιδευτικό Νόμο του 1944, σε δεύτερο επίπεδο φαίνεται να είναι η γενιά για την οποία η κοινωνία δεν γνώριζε τον τρόπο να την «εκμεταλλευτεί» και να την προωθήσει επαρκώς στην αγορά εργασίας.

Ο Porter, οργισμένος με τον δημόσιο βίο και την κοινωνία στην οποία είναι μέλος, εξωτερικεύει και διοχετεύει τον θυμό αυτό στο ιδιωτικό του περιβάλλον και στα άτομα που θεωρεί οικεία του. Όμως, η κατά πάντων διαμαρτυρία του είναι -και θα παραμείνει- λεκτική.⁵² Διαμαρτύρεται και φωνάζει αλλά δεν δίνει κάποια ένδειξη πως σκοπεύει να μετατρέψει τα λόγια του σε πράξεις. Από την αρχή του έργου, στη πρώτη πράξη, με μία γρήγορη ματιά φαίνεται πως η κρυφή δύναμη πίσω από το θυμό του Porter είναι η κοινωνική διαμαρτυρία. Σταδιακά όμως, καταλήγει να συγκεκριμενοποιείται και φτάνει να εναντιώνεται έως και τις κυριακάτικες εφημερίδες. Όταν κρατάει στα χέρια του μία από τις έγκριτες εφημερίδες, φωνάζει:

Jimmy: Άκουσες για μία γυναίκα που πήγε σε μία Λειτουργία στην Εκκλησία
Αμερικάνων Ευαγγελιστών στο Earl's Court; Θέλησε να ασπαστεί τη

Anger και *Blasted*) στην παρούσα διπλωματική εργασία μελετήθηκαν στην αγγλική γλώσσα. Μετάφραση σε όλα τα αποσπάσματα δική μου.

⁵¹ David Marquand, "Lucky Jim and the Labour Party", *Universities & Left Review*, τμ.1, τχ.1 1957, σ. 59-60.

⁵² Innes, *Modern British Drama*, σ. 88.

συγκεκριμένη θρησκεία και να εκφράσει την αγάπη της στο Θεό ή ό,τι άλλο είναι τελοσπάντων και, πάνω στον πανικό του προσηλυτισμού θέλοντας να φτάσει στα μπροστινά έδρανα της εκκλησίας, έσπασε τέσσερα πλευρά και έφαγε κλωτσιά στο κεφάλι. Ούρλιαξε από τον φόβο και τον πόνο, αλλά με 50.000 άτομα, κανείς δεν παρατήρησε πως βρισκόταν καν εκεί.⁵³

Στο παραπάνω απόσπασμα, η οργή του Porter δεν αφορά μόνο τον διαχωρισμό ελίτ και πιο λαϊκού Τύπου, ούτε τις εκκλησίες αυτές καθαυτές, αλλά το ίδιο το γεγονός, πως μία γυναίκα σχεδόν καταπατήθηκε και κανένας δεν έκανε κάτι για αυτό. Ακολουθώντας συμπεραίνουμε πως αυτή η κοινωνική διαμαρτυρία προέρχεται από μία βαθύτερη ηθική διαμαρτυρία. Αυτό επιβεβαιώνεται και λίγο αργότερα, όταν πάλι ο ίδιος λέει «Κανείς δεν σκέφτεται, κανείς δεν ενδιαφέρεται. Κανένα πιστεύω, καμία σιγουριά, καθόλου ενθουσιασμός. Άλλο ένα κυριακάτικο απόγευμα.»⁵⁴, αλλά και στη τρίτη πράξη όταν με οργή ξεσπάει: «Η έλλειψη δικαιοσύνης είναι σχεδόν τέλεια! Οι λάθος άνθρωποι πεινάνε, τους λάθος ανθρώπους ερωτεύονται και οι λάθος άνθρωποι πεθαίνουν.»⁵⁵ Παρατηρείται μία σύνδεση και μία αλληλοσυμπλήρωση των δύο δυνάμεων: η κοινωνική διαμαρτυρία προέρχεται και τροφοδοτείται από την ηθική και εν συνεχεία η μία μεταμορφώνεται στην άλλη. Η απογοήτευση του ήρωα για την παρακμή των αξιών και της ηθικής μεταφράζεται ως επιθετικότητα προς τη σύζυγό του, θεωρώντας την μέρος αυτού του Κατεστημένου το οποίο απεχθάνεται.

Jimmy: Λιγόψυχος. (Pusillanimous) Επίθετο. Έλλειψη αποφασιστικότητας και μυαλού, με λίγο κουράγιο, μικρό μυαλό, έλλειψη πνεύματος, δειλία. Από το λατινικό pusillus. Μικρός νους και μικρή ψυχή. (κλείνει με δύναμη το βιβλίο) Αυτό είναι η γυναίκα μου! Αυτή είναι, έτσι; Σας παρουσιάζω λοιπόν τη Lady Pusillanimous!⁵⁶

⁵³ Osborne, *Look Back in Anger*, σ. 6-7.

⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 10.

⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 100.

⁵⁶ "Pusillanimous. Adjective. Wanting of firmness of mind, of small courage, having a little mind, mean spirited, cowardly, timid of mind. From the Latin pusillus, very little, and animus, the mind, (slams the book shut) That's my wife! That's her isn't it? Behold the Lady Pusillanimous, (shouting hoarsely), στο ίδιο., σ.16.

Αυτό που δεν αντέχει όμως καθόλου ο Porter στη γυναίκα του είναι πως η ίδια, παρά τις συνεχείς επιθέσεις που δέχεται, σχεδόν πάντα κρατάει τη ψυχραιμία της, πράγμα που τον εξοργίζει ακόμη περισσότερο, αφού μοιάζει ανήμπορος, όπως εξομολογείται στον Cliff, να προκαλέσει το αντίθετο: «Δεν μπορώ με τίποτα να της προκαλέσω κάποια αντίδραση. Ούτε ακόμη και αν πεθάνω μπροστά της».⁵⁷ Από τη στιγμή που η Alison, αναπόφευκτα, ανήκει σε εκείνη τη κοινωνική ομάδα την οποία ο Jimmy Porter απεχθάνεται, ο γάμος τους δεν αποτελεί για αυτόν μία κοινωνική ανακωχή, αλλά μία εισβολή από μέρους της στα «λημέρια» του. Για να την αποδεχθεί, πρέπει να σβήσει κάθε ίχνος της πάλαι ποτέ ζωής της, να σταματήσει κάθε επικοινωνία με την οικογένειά της, η οποία συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά όπως upper-middle class, και -εντέλει- να γίνει μία σύζυγος με τις δικές τους αξίες και ιδανικά, η οποία δεν θα τηρεί πλέον μια ουδέτερη στάση. Με λίγα λόγια θα πρέπει να είναι ή ολοκληρωτικά μαζί του, ή εναντίον του.⁵⁸

Το έργο όμως έχει και ένα δεύτερο επίπεδο όσον αφορά το θέμα του. Μαζί με έννοιες της ταξικής πάλης αλλά και την μάχη των φύλων μέσω των ηρώων του, συνυπάρχει και η αγάπη. Όπως δηλώνει -κάπως ωμά- και ένας άλλος από τους Οργισμένους Νέους, ο Arnold Wesker σε μία συνέντευξή του, τα «Οργισμένα Νιάτα» δεν είναι ένα πολιτικό έργο, αλλά ένα love story.⁵⁹ Η Alison βρίσκει συμπάρασταση στον φίλο τους Cliff, ο οποίος λειτουργεί ως ισορροπιστής στη σχέση του ζευγαριού, σαν η σχέση να λειτουργεί μόνο μέσα σε αυτό το τρίο, αλλά και στην φίλη της Helena, η οποία παίρνει τη θέση του Cliff στο τρίγωνο, αλλά και στους γονείς της, κυρίως όταν θέλει να υπενθυμίζει στον εαυτό της την ταξική της ταυτότητα. Όταν εξομολογείται πως δεν νιώθει χαρούμενη πλέον μέσα στο γάμο της, παροτρύνεται να φύγει από αυτόν το γάμο και να ξαναφτιάξει τη ζωή της. Αν και από την αρχή η Alison είναι το «θύμα» στη σχέση της, μέχρι το τέλος, οπότε και επιστρέφει στον Porter, η αγάπη -με μία εντελώς παιδική αθωότητα- είναι αυτή που κυριαρχεί στο τέλος του έργου.

Jimmy: Θα είμαστε μαζί στην αρκουδοσπηλιά όπως και στο σκιουρολαγούμι μας και θα τρεφόμαστε με μέλι και ξηρούς καρπούς- πολλούς ξηρούς καρπούς. Και θα

⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 13.

⁵⁸ Samuel A. Weiss, "Osborne's Angry Young Play", *Educational Theatre Journal*, τμ. 12, τχ. 4, Δεκέμβριος 1960, σ. 285-288. Ανακτήθηκε από: [<http://www.jstor.org/stable/3204555> (12/02/2020)].

⁵⁹ Arnold Wesker, "Playwright, born 1932, on his recollections of working in the theatre." Συνέντευξη (transcript) στον Ewan Jeffrey, 19 Δεκεμβρίου 2003, THEATRE ARCHIVE PROJECT, British Library. Ανακτήθηκε από: [<https://sounds.bl.uk/related-content/TRANSCRIPTS/024T-1CDR0025463X-0100A0.pdf>].

λέμε τραγούδια για εμάς- για ζεστά δέντρα και σπηλιές τρυφερές και για όταν ξαπλώνουμε κάτω από τον ήλιο. Και θα προσέχεις τη γούνα μου, και θα με βοηθάς να ακονίζω τα νύχια μου, γιατί είμαι ένα χαζό ακατάστατο αρκούδι. Και εγώ θα φροντίσω να είναι η ουρίτσα σου φουντωτή όπως πρέπει, γιατί είσαι ένα πανέμορφο σκιουράκι, αλλά είσαι και συ λιγάκι χαζό, οπότε πρέπει να προσέχουμε. Γιατί υπάρχουν παντού αυτές οι βάνουσες ατσάλινες παγίδες, που περιμένουν (να πιάσουν) μικρά, λίγο σατανικά, αλλά τίμια μικρά ζώακια, σαν εμάς, ναι,⁶⁰

Η ιστορία αγάπης δεν αφορά μόνο την ερωτική αγάπη ή την φιλική αλλά και την αγάπη του Porter για κάποια άλλη εποχή. Το αίσθημα της νοσταλγίας πηγάζει από την ανάγκη του για μία ιδεατή κοινωνία, περίπου σαν αυτή για την οποία μιλούσαν οι Ρομαντικοί.⁶¹ Από αυτή την ιδέα -που δύσκολα θα πραγματοποιηθεί- πηγάζει η αυτοεξορία του ήρωα σε μία κοινωνία την οποία δεν νιώθει οικεία.

Αξίζει να αναρωτηθεί κανείς παρά ταύτα, γιατί τόσο θυμός; Η πιο διάσημη ατάκα του έργου «Δεν έχει απομείνει κανένας γενναίος αγώνας (σ.σ για να παλέψουμε για αυτόν)»,⁶² αν και αναληθής, λέγεται στο πλαίσιο ρητορικής επίθεσης κατά των γυναικών, η οποία όμως συνδέεται, σε ένα αξιακό πλαίσιο με την προηγούμενη ακριβώς ατάκα στην οποία δηλώνει πως «η γενιά μας δεν έχει κάποιο ιδανικό για το οποίο μπορεί να την φτάσει έως και τον θάνατο»⁶³ Στις 14 Νοεμβρίου του 1956, ο Osborne έγραψε στη Daily Mail ένα αρκετά προβοκατόρικο άρθρο με τίτλο «Τι έχει πάει στραβά με τις γυναίκες;» και αναφέρει τα εξής:

Μία επανάσταση λαμβάνει χώρα, μία επανάσταση η οποία μας επηρεάζει όλους, πολιτικά, κοινωνικά και προσωπικά. Το πιο συναρπαστικό πράγμα είναι ότι ελάχιστοι το έχουν κατανοήσει. Αυτή η επανάσταση είναι στις σχέσεις μεταξύ

⁶⁰ "We'll be together in our bear's cave, and our squirrel's drey, and we'll live on honey, and nuts – lots and lots of nuts. And we'll sing songs about ourselves – about warm trees and snug caves, and lying in the sun. And you'll keep those big eyes on my fur, and help me keep my claws in order, because I'm a bit of a soppy, scruffy sort of a bear. And I'll see that you keep that sleek, bushy tail glistening as it should, because you're a very beautiful squirrel, but you're none too bright either, so we've got to be careful. There are cruel steel traps lying about everywhere, just waiting for rather mad, slightly satanic, and very timid little animals. Right?", Osborne, *Look Back in Anger*, σ. 102.

⁶¹ Colin Wilson, *The Angry Years. The Rise and Fall of the Angry Young Men*, Robson Books, Λονδίνο, 2007, σ. 117.

⁶² "There aren't any good brave causes left", Osborne, *Look Back in Anger*, σ. 89.

⁶³ Στο ίδιο, σ. 89.

ανδρών-γυναικών, και το αποτέλεσμα αγγίζει την αγγλική ζωή από κάθε άποψη. [...] Οι γυναίκες εισήλθαν στο κόσμο των ανδρών που κάποτε τους ήταν απαγορευμένος και, αν μη τι άλλο, το έκαναν επιτυχημένα. Για πρώτη φορά οι γυναίκες κοιτάζουν τριγύρω τους, όπως οι άνδρες. [...] Από την άλλη, οι άνδρες πάντα κοιτούσαν μακριά, το μέλλον που βλέπουν είναι αυτό που οι ίδιοι έχουν δημιουργήσει και στους περισσότερους δεν αρέσει. .

[...] Συνέχεια με ρωτάνε: «Γιατί είσαι νευριασμένος;» Αυτό που με θυμώνει περισσότερο, δεν είναι η ίδια η κατάσταση, αλλά η άρνηση να την αναγνωρίσουμε. Πιστεύω πως μεγάλο ρόλο σε αυτή τη κατάσταση παίζει η κυριαρχία των γυναικείων αξιών.⁶⁴

Η στάση του συγγραφέα -την οποία μεταφέρει και στον Porter- προς τις γυναίκες εμφανίζεται από την αρχή του έργου με την σιδερώστρα να γίνεται σκηνικό-κλειδί για το έργο, τόσο στη πρεμιέρα, αλλά όσο και σε επόμενες παραγωγές, αφίσες και σε εξώφυλλα διάφορων εκδόσεων του έργου. Στην έναρξη, η Alison κυριαρχεί οπτικά στον χώρο σιδερώνοντας, η οποία αυτή πράξη αποκαλύπτει άλλο ένα καινοτόμο στοιχείο: το σκηνικό, «ένα απλό σπιτικό με ένα δωμάτιο» που ανοίγει στους θεατές και όπου η ίδια η νοικοκυρά κάνει τις δουλειές και όχι κάποια βοηθός στη καθαριότητα, το οποίο μέχρι πρότινος επιλεγόταν να κρύβεται από το κοινό. Παρατηρείται επομένως πως ακόμη και το ίδιο το σκηνικό του σπιτιού στο *Look Back in Anger* καταδεικνύει αποτελεσματικά την κατάσταση της μεταπολεμικής Αγγλίας, η οποία χαρακτηρίζεται από μία κοινωνική αστάθεια.

Αν και συντηρητικό ως προς τη δομή του, το έργο αποτελεί ένα κοινωνιολογικό φαινόμενο για τη σύγχρονη βρετανική δραματουργία.⁶⁵ Ο κεντρικός ήρωας του έργου εκπροσωπεί μια ολόκληρη γενιά και θέτει τα θεμέλια για την θεατρική παρουσία μίας ιδιότυπης νέας γενιάς. Πριν τον Osborne είχαν παρουσιαστεί πολλές φορές χαρακτήρες της εργατικής τάξης στην Ευρώπη (πχ *Υφαντές*, Hauptmann) και στην Αμερική (*Λεωφορείον ο Πόθος*, Williams), όμως το πρωτοφανές στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι πως η εργατική τάξη που πρωταγωνιστεί είναι πλέον διανοούμενη. Ο Porter -ιδανικά- θα ήθελε να είναι σε μία άλλη τάξη από αυτή στην οποία ανήκει, μία τάξη υψηλότερη και κάνει τα πάντα για να ανελιχθεί σε αυτήν. Στη περίπτωση του ήρωά μας, προστίθεται και η υπεργαμία, την οποία

⁶⁴ John Osborne, *Damn You, England. Collected Prose*, Faber & Faber, Λονδίνο, 1994, σ. 4682, (kindle edition).

⁶⁵ Innes, *Modern British History*, σ. 86.

παραδόξως δεν την αντιμετωπίζει ως εργαλείο για τον σκοπό του, αλλά αντιθέτως, παρόλο που υπάρχει αγάπη, την θεωρεί βάρος. Σε αυτή την πορεία ανανέωσης του βρετανικού θεάτρου προστίθεται και η χρήση μιας καθημερινής λαϊκής γλώσσας, την οποία ο συγγραφέας δεν θέτει μεν στο προσκήνιο αλλά ταυτόχρονα παίζει καθοριστικό ρόλο για μία πιο ολοκληρωμένη κατανόηση του ήρωα. Η γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι τόσο απλή και αληθινή, με φράσεις που κανείς ακούει στο δρόμο ή στο διπλανό σπίτι, γεγονός που διασπά τον καθωσπρεπισμό προηγούμενων έργων, τα οποία αναπαρήγαγαν ένα συντηρητικό λεξιλόγιο σχεδιασμένο και κατάλληλο για ένα θέατρο που δεν θα ηχούσε ενοχλητικά στα αυτιά του ευπρεπούς κοινού.⁶⁶

Ο θυμός του Porter, τελικά, δεν εμφανίζεται πλήρως κατά τη διάρκεια του έργου και μάλλον δεν ολοκληρώνεται και ποτέ. Τα ξεσπάσματα του απέναντι στους πιο κοντινούς του ανθρώπους, στον Cliff, την ερωμένη του και στην γυναίκα του, δεν είναι τίποτε άλλο παρά μία καταπιεσμένη εκδοχή της οργής του. Στην ουσία, δεν πρέπει να κατηγορεί κανέναν από τους τρεις τους. Δεν του φταίει κανείς που ερωτεύτηκε μία γυναίκα από τις ανώτερες μεσαίες τάξεις, επίσης κανείς δεν τον ανάγκασε να πέσει στην αγκαλιά της Helena, ούτε να ξαναγυρίσει στη σύζυγό του. Ο Jimmy θυματοποιείται και ξεσπάει σε όλους και για όλα γιατί, στην πραγματικότητα αυτό που νιώθει μέσα του είναι μία τεράστια πικρία. Νιώθει ανήμπορος και εγκλωβισμένος σε μία μονότονη κοινωνία που δεν του ταιριάζει και δεν νιώθει οικεία σε αυτήν ενώ ταυτόχρονα, ξέροντας πως είναι ανήμπορος να την αλλάξει, παραιτείται και δεν επιδιώκει κάτι καλύτερο για τον εαυτό του. Ενώ θα μπορούσε να έχει προσπαθήσει -έστω- να πετύχει κάποια αλλαγή -γιατί δεν γνωρίζουμε αν θα τα είχε καταφέρει- εκείνος «επιλέγει» να μην το πράξει, προτιμά να δουλεύει σε έναν υπαίθριο πάγκο με γλυκά και να μένει σε ένα σπίτι που τον πνίγει. Και είναι κάπως οξύμωρο όλο αυτό, γιατί ο χαρακτήρας του βγάζει μία φλόγα και μία ανάγκη να «είναι ζωντανός» η διαμαρτυρία του μένει πάντοτε στα στάδια της γκρίνιας του θυμού, της απόγνωσης, της άρνησης και δεν περνάει στο τελικό στάδιο της (όποιας) πράξης.

Το *Look Back in Anger* κατέστη -στην εποχή του- ένας θεατρικός μύθος, γιατί έφερε κάτι το φρέσκο στη συντηρητική κοινωνία της Αγγλίας, η οποία, καθ'ομολογίαν, προτιμά να αποσιωπάει τα ανεπίλυτα προβλήματα της, παρά να εκτίθεται από αυτά σε κοινή θέα. Το θεατρικό κοινό (στην Αγγλία κατά βάση) που παρακολούθησε το έργο, ταυτίστηκε όχι με την Alison, που έχει υποστεί την επιθετικότητα του άνδρα της, ή τον μετριοπαθή Cliff, αλλά με

⁶⁶ Χατζηβασιλείου, «Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: το θέατρο Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990», σ. 56.

τον εκρηκτικό Porter διότι τον κατανόησε βαθιά και, εντέλει, ένιωσε τα ίδια συναισθήματα με τον ήρωα: την ανάγκη να φωνάξει για τα ιδανικά μιας χώρας που αλλάζει τόσο ραγδαία, που η ίδια η κοινωνία της δεν μπορεί να συμβαδίσει.

Κεφάλαιο 3.

3.1 ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ΤΩΝ '60, '70 ΚΑΙ '80.

Ο Peter Brook περιγράφει τον κεντρικό στόχο του θεάτρου μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ως «μία αναδρομή στη μνήμη της χαμένης δόξας».⁶⁷ Η ανάγκη των δραματουργών να προχωρήσουν μπροστά, σε αντίθεση με τα Οργισμένα Νιάτα που είναι ένα έργο νοσταλγικό, γέννησε μία γενιά καθαρά πολιτικών συγγραφέων, όπως η Caryl Churchill, ο David Hare και ο Howard Brenton. Σημείο καμπής στην ιστορία του βρετανικού θεάτρου ήταν η κατάργηση της λογοκρισίας το 1968. Ο συγκεκριμένος νόμος ίσχυε από το 1737 στο Ηνωμένο Βασίλειο και όριζε πως κάθε έργο πριν εκδοθεί και ανέβει στη σκηνή, θα έπρεπε να παίρνει έγκριση από το γραφείο Lord Chamberlain το οποίο υπαγόταν στο Παλάτι.⁶⁸

Ο Kenneth Tynan στο *Declaration* μιλούσε για μια ολόκληρη γενιά που έφερε έναν ενστικτώδη αριστερισμό και πήρε σάρκα και οστά τη δεκαετία του 1960, σε ένα τομέα που δικαιωματικά ανήκει στο χώρο της Αριστεράς, με τον πολιτισμικό φιλελευθερισμό. Η δεκαετία του '60 ήταν ένας μύθος⁶⁹, που μέσα της εμπεριείχε μικρότερες διακλαδώσεις: την ποπ και την underground. Στην πρώτη κατηγορία προβάλλεται η κοινωνία σε μια ευημερία ενώ στη δεύτερη η κοινωνία έβραζε για ριζοσπαστικές αλλαγές. Κοινός παρονομαστής και στις δύο υποκατηγορίες είναι οι νέοι. Το πολιτισμικό χάσμα είχε οξυνθεί από τα προηγούμενα χρόνια και η δεκαετία του '60, πλέον, δεν ζητούσε απλώς αλλαγή, ήθελε να δράσει. Καθοριστικός παράγοντας για αυτό, πέρα από την άνθηση των ΜΜΕ και της «δόξας», ήταν η κατάργηση της υποχρεωτικής θητείας στον στρατό. Όπως υπογραμμίζει ο ιστορικός Christopher Lee για αυτήν την αλλαγή:

Ο μοναδικός παράγοντας που άλλαξε την εμφάνιση, τις φιλοδοξίες και τη στάση για τη ζωή μιας ολόκληρης γενιάς. Πριν από αυτό, κάθε νέος που τελείωνε το σχολείο γνώριζε πως έπρεπε να πάει σε ένα από τα τρία Σώματα, πιο πιθανά στο

⁶⁷ Peter Brook, *The Empty Space*, Penguin Modern Classics, Λονδίνο, 2008, σ. 48

⁶⁸ Νομοσχέδιο για το Θέατρο, κεφάλαιο 54, 26/07/1968 . Ανακτήθηκε από: [\https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1968/54 (15/2/2021)].

⁶⁹ Alan Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, Continuum, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, 2004, σ. 322.

στρατό ξηράς, και με την ολοκλήρωση της θητείας του θα είχε μάθει να στέκεται ευθυτενής με τους ώμους πίσω... Στη δεκαετία του '60 οι πρώτοι έφηβοι από το 1937 μεταβήκαν στην ενήλικη ζωή με τους δικούς τους ρυθμούς και τρόπους. Ήταν ικανοί πλέον, όχι μόνο να αμφισβητήσουν κάθε αδυναμία των εξουσιαστικών οργάνων αλλά και να την κοροϊδέψουν ανοιχτά.⁷⁰

Αξιοσημείωτο είναι πως, όλες αυτές οι ταχείες αλλαγές συμβαίνουν υπό την κυβέρνηση των Συντηρητικών με πρωθυπουργό τον Harold Macmillan, ο οποίος παρά τα φιλελεύθερα ένστικτά του, είχε μεγάλη δυσκολία στο να αφουγκραστεί τις ανάγκες των πολιτών του.⁷¹ Όμως, μερικές φορές τα γεγονότα στον κόσμο τρέχουν γρηγορότερα από τα πρόσωπα. Η δεκαετία του '60 σημαδεύτηκε από γεγονότα-σταθμούς που φαίνεται να έβαλαν τα θεμέλια για μία νέα σελίδα στην παγκόσμια ιστορία. Η εξέγερση του Μάη του '68 στο Παρίσι, η άνοιξη της Πράγας, τα κινήματα για τα ανθρώπινα δικαιώματα και τα δικαιώματα των γυναικών, της ισότητας κατά των φυλετικών διακρίσεων αλλά και ο πόλεμος του Βιετνάμ έφεραν αλλαγές στην αγγλική κοινωνία.

Μία από αυτές τις αλλαγές αποτυπώθηκε στην μουσική. Παρόλο που το rock 'n' roll είχε γίνει εξαιρετικά δημοφιλές στις ΗΠΑ την δεκαετία του '50, στην Βρετανία η «επανάσταση» έγινε λίγα χρόνια αργότερα, με αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα τους Beatles, αργότερα τους Rollings Stones και τον John Lennon, με τη καλλιτεχνική του διαμαρτυρία ενάντια στον άσκοπο πόλεμο του Βιετνάμ. Συνοδευτικά με τη μουσική ήρθε και η κουλτούρα των ναρκωτικών, με χαρακτηριστικότερες εικόνες αυτές από το Woodstock όπου και καθιερώθηκε το κίνημα των hippies.⁷² Στον θεατρικό τομέα, μετά τη κατάργηση της λογοκρισίας, αφού ο Λόρδος Cobbold είχε απαγορεύσει ήδη τρεις φορές το έργο, ανέβηκε στη σκηνή -το 1968- το *Hair* το οποίο πρόβαλλε στη σκηνή τον αντιμιλιταρισμό, την αντίθεση προς το 'Κατεστημένο', την χρήση ναρκωτικών και τις ελεύθερες σχέσεις. Από την άλλη, με πρωτεργάτη τον MCGrath, άνθισε το πολιτικό θέατρο, το οποίο πέρασε και στον κινηματογράφο και την τηλεόραση με τον κινηματογραφιστή Ken Loach. Η δεκαετία του '60 στην Αγγλία ήταν η περίοδος που σχεδόν τα πάντα μπορούσαν να μετατραπούν σε μια

⁷⁰ Christopher Lee, όπως παρατίθεται σε: Michael Billington, *State of the Nation*, σ. 123-124.

⁷¹ Billington, *State of a Nation*, σ. 124.

⁷² Arthur Marwick, "The 1960's. Was there a 'cultural revolution'?", *Contemporary Record*, τχ. 2, αρ. 3, 25 Ιουνίου 1988, σ. 18-20. Ανακτήθηκε από:

[\[https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13619468808580986?casa_token=dzMxsnmRcmMAAAAA:Q8o3kJVDrJ4IriDHgVTCb6BX0PtQZZsdiXgz0knpbHUeYJfgPZ8Otpd9Vvc865vr2zy-oQCDNww \(17/03/2021\)\)](https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13619468808580986?casa_token=dzMxsnmRcmMAAAAA:Q8o3kJVDrJ4IriDHgVTCb6BX0PtQZZsdiXgz0knpbHUeYJfgPZ8Otpd9Vvc865vr2zy-oQCDNww (17/03/2021))).

δημόσια διαδήλωση καθώς και η περίοδος στην οποία κύριο μέλημα της κοινωνίας ήταν η αλλαγή.

Η αλλαγή ήρθε τον Οκτώβριο του 1964 με την νίκη των Εργατικών έναντι των Συντηρητικών. Αν και εξασφάλισαν την πλειοψηφία με διαφορά μόνο τέσσερις έδρες, αυτές ήταν αρκετές για να οδηγήσουν το Εργατικό κόμμα στην κυβέρνηση, μετά από 13 χρόνια στη θέση της αξιωματικής αντιπολίτευσης. Στα πρώτα χρόνια της διακυβέρνησης του ο Wilson χάραξε τον δρόμο για την αποποινικοποίηση της ομοφυλοφιλίας, νομιμοποίησε το δικαίωμα στην έκτρωση, έδωσε μάχες για την μείωση της ανεργίας και εισήγαγε τα νομοσχέδια για τις φυλετικές σχέσεις και για την ισότητα των αμοιβών.⁷³ Παρά ταύτα, όταν ο Wilson ζήτησε εκλογές το 1970 - και παρά τα πολύ υψηλά ποσοστά του στις δημοσκοπήσεις και τη διάσωση της οικονομίας με την αποφυγή της υποτίμησης του εθνικού νομίσματος-, ο Συντηρητικός Edward Heath έφερε τη νίκη για το κόμμα του με 330 έδρες έναντι 280 των Εργατικών. Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70 χαρακτηρίστηκαν από μία συνεχιζόμενη κρίση, η οποία έγινε εντονότερη εξαιτίας της χαώδους κατάστασης στον βιομηχανικό τομέα, της πώλωσης στη κοινωνία αλλά της γενικότερης αστάθειας, όπως λχ. η κρίση στη Βόρεια Ιρλανδία που είχε ως αποκορύφωμα την Ματωμένη Κυριακή. Λίγο μετά την ανάληψη της εξουσίας πραγματοποιήθηκαν εθνικές απεργίες από ναυτεργάτες αλλά και ανθρακωρύχους, οι οποίες μάλιστα ανάγκασαν τη χώρα να κηρυχθεί σε κατάσταση εκτάκτου ανάγκης.⁷⁴ Ακόμη, σε αυτές τις σχεδόν πολεμικές καταστάσεις προστέθηκε και η αναγκαστική διακοπή των τηλεοπτικών δικτύων BBC και ITV από τις 10:30 μ.μ. κάθε βράδυ.⁷⁵

Όλα τα ανωτέρω έφεραν, μετά από μία μικρή διακοπή, τον Harold Wilson στη κυβέρνηση. Βέβαια η θητεία του διήρκεσε μόνο δύο χρόνια, αφού παραιτήθηκε και στη θέση του μπήκε ο James Callaghan. Στη δεύτερη θητεία του όμως, η υποδοχή του δεν ήταν τόσο θερμή όσο η πρώτη, καθώς η κοινωνία βρισκόταν ακόμη στον απόηχο των μαζικών κινητοποιήσεων της εργατικής τάξης και η οικονομική κατάσταση της χώρας είχε πληγεί βαθιά κυρίως από τις τιμές σοκ του πετρελαίου. Ο μετριοπαθής και ειρηνοποιός Harold Wilson ήταν μία ενωτική μορφή για τους Εργατικούς, παραιτήθηκε όμως για προσωπικούς λόγους – την ώρα που οι φήμες και οι συνομωσίες οργιάζαν είτε για θέματα υγείας είτε για

⁷³ Anne Perkins, "Labour needs to rethink Harold Wilson's legacy. It still matters" *The Guardian*, 10 Μαρτίου 2016. Ανακτήθηκε από: [<https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/mar/10/labour-harold-wilson-legacy-100-years> (15/03/2021)].

⁷⁴ Kenneth O. Morgan, "Britain in the Seventies-Our Unfinest Hour?", *Revue Française de Civilisation Britannique*, XXII- Hors serie, 30 Δεκεμβρίου 2017, σ. 1-17.

⁷⁵ Billington, *State of a Nation*, σ. 206.

σεξουαλικά σκάνδαλα- το 1976. Μάλιστα, ο συνεργάτης του Bernard Donoghue θυμάται να του λέει το καλοκαίρι του 1975: «Bernard, το έχω ζήσει όλο αυτό και βαριέμαι πάρα πολύ να πηδήξω κι άλλα εμπόδια» Σε μία άλλη ερμηνεία, ο Wilson τού αναφέρει πως: « Το πρόβλημα με μένα είναι ότι έχω μόνο τις ίδιες δοκιμασμένες λύσεις για τα ίδια παλιά προβλήματα.»⁷⁶ Ο διάδοχος του Wilson δεν κατάφερε δυστυχώς να κρατήσει ενωμένο το κόμμα και ύστερα από αρκετές εσωτερικές κρίσεις, οι Εργατικοί ήλθαν σε μία περίοδο παρακμής. Η δεκαετία του '80 που ακολούθησε αποτέλεσε για πολλούς μελετητές την περίοδο που το Ηνωμένο Βασίλειο άλλαξε περισσότερο από κάθε άλλη περίοδο της σύγχρονης ιστορίας.⁷⁷

3.2 MARGARET THATCHER.

Η Margaret Thatcher ήταν ήδη γνωστή -από τη διακυβέρνηση του Heath- ως Υπουργός Παιδείας για το σύνθημα “Thatcher , Thatcher, milk snatcher”, που είχε ειπωθεί για αυτήν όταν διέκοψε την παροχή γάλατος σε χιλιάδες μαθητές.⁷⁸ Τίποτα όμως δεν συγκρίνεται με το αποτύπωμα που άφησε ως πρωθυπουργός στα έντεκα χρόνια της θητείας της. Από το βιβλίο του D. Keith Peacock, *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*, είναι αναγκαίο για τη παρούσα εργασία να αναφερθούν κάποια λίγα -από τα πάρα πολλά-γεγονότα-σταθμούς που έλαβαν χώρα τα 11 μακρά έτη της Σιδηράς Κυρίας.

Το Ιανουάριο του 1979, πέντε σχεδόν μήνες πριν ακόμη αναλάβει τα πρωθυπουργικά της καθήκοντα, ξεκίνησε ο επονομαζόμενος «χειμώνας της δυσαρέσκειας».⁷⁹ Ο James Callaghan, τότε πρωθυπουργός και αρχηγός του Εργατικού Κόμματος, είχε απέναντί του πάνω από 80.000 συνδικαλιστές υπαλλήλους στον δημόσιο τομέα -από εργαζόμενους στο Εθνικό Σύστημα Υγείας μέχρι επαγγελματίες οδηγούς- στους δρόμους διαδηλώνοντας ενάντια στις μειώσεις των μισθών τους, προχωρώντας σε μαζικές απεργίες που κράτησαν σχεδόν έναν μήνα. Ο Callaghan δεν μπόρεσε να αντιληφθεί ποτέ επαρκώς το χάος που επικρατούσε στη κοινωνία και, μάλιστα, όταν του ζητήθηκε να σχολιάσει σχετικά στη συνέντευξη τύπου κατά την επιστροφή του από τη Σύνοδο Κορυφής στη Γουαδελούπη,

⁷⁶ Greg Rosen, “The two Wilsons”, *Fabian Society*, 10 Μαρτίου 2016. Ανακτήθηκε από: <https://fabians.org.uk/the-two-wilsons/> (15/03/2021)].

⁷⁷ Andy Beckett, “Bang! A history of Britain in the 1980s by Graham Stewart-review”, *The Guardian*, 17 Ιανουαρίου 2013. Ανακτήθηκε από: <https://www.theguardian.com/books/2013/jan/17/bang-history-britain-1980s-review>(10/03/2021)].

⁷⁸ Billington, *State of a Nation*, σ.241.

⁷⁹ Eley, *Σφυρηλατώντας τη Δημοκρατία*, σ. 672.

απάντησε: «Κρίση; Ποια Κρίση;» (“Crisis? What Crisis?”), δίνοντας με αυτό το τρόπο ένα από τα πιο γνωστά εξώφυλλα της εφημερίδας *Sun*.⁸⁰ Και ενόσω πριν από αυτές τις συντονισμένες απεργίες το Εργατικό Κόμμα βρισκόταν με μία μονάδα διαφορά στις δημοσκοπήσεις (CON 43% - 42% LAB), δύο μήνες μετά το Συντηρητικό Κόμμα με αρχηγό τη Margaret Thatcher πέρασε μπροστά με μία διαφορά που δύσκολα θα μπορούσε να ανατραπεί (CON 55%- LAB 36%) με τις ηγετικές ικανότητες του Callaghan.⁸¹

Η ανατροπή δεν ήρθε ποτέ, και η Thatcher εκμεταλλευόμενη τον περασμένο «χειμώνα της δυσaréσκειας» και με κεντρικό σημείο της προεκλογικής της καμπάνιας το σύνθημα “Labour isn’t working”, μετά τις εκλογές της 4^{ης} Μαΐου μπαίνει στη Downing Street ως η πρώτη γυναίκα πρωθυπουργός και αυτή με τη πιο μακρά θητεία. Τα προβλήματα δεν άργησαν να έρθουν με σημαντικότερο αυτό της ανεργίας - το οποίο ήταν από τις πρώτες προεκλογικές υποσχέσεις της πρωθυπουργού⁸²- που τον Αύγουστο του 1980 ξεπέρασε τα 2 εκατομμύρια για πρώτη φορά μετά το 1935, ενώ ενάμιση χρόνο αργότερα, τον Δεκέμβριο του 1981, η ανεργία υπερέβη τα 3 εκατομμύρια. Κάποιοι υποστηρικτές της -και μετέπειτα μελετητές της πολιτικής πορείας της Thatcher- είδαν με θετικό πρόσημο τις προσπάθειές της για έναν «οικονομικό ρεαλισμό», σε μία χώρα που μαστιζόταν τα προηγούμενα πολλά χρόνια από μαζικές απεργίες, αλλά και τις ενέργειες που έκανε για να μειώσει τη δύναμη των συνδικάτων αλλά και του δημόσιου τομέα, δίνοντας βάρος στον ιδιωτικό.⁸³ Όπως δήλωνε η ίδια «τα πράγματα πρέπει να αλλάξουν ριζικά» και ακολούθησε έναν άκρως νεοφιλελεύθερο δρόμο, υποστηρίζοντας πως η ανεργία σε -προσωρινά- υψηλά επίπεδα είναι απλώς μία παρενέργεια του φαρμάκου για την βρετανική οικονομία μακροπρόθεσμα.⁸⁴

Και όταν τον δεύτερο χρόνο υπήρχε ήδη ένα αρκετά βαρύ κλίμα -ακόμη και μέσα από το κόμμα -για την Thatcher, η ίδια πήρε μία παρακινδυνευμένη απόφαση και πραγματοποίησε την εισβολή στις Νήσους Φοκλαντς. Η αντίπαλος Αργεντινή, η οποία βρισκόταν τότε υπό χουντικό καθεστώς, υπό τον στρατηγό Leopoldo Galtieri, ο οποίος θεώρησε -ύστερα από την δυσaréσκεια της κοινωνίας για τη πολιτική κατάσταση της χώρας και τις εντεινόμενες

⁸⁰ “The 1979 ‘Winter of Discontent’”, *The Socialist Newspaper*, 16 Ιανουαρίου 2019. Ανακτήθηκε από: [<https://www.socialistparty.org.uk/articles/28522/16-01-2019/the-1979-winter-of-discontent> (14/03/2021)].

⁸¹ Dr. Roger Mortimore & Sir Robert Worcester, “Looking Back: 1979-Labour Doomed”. Ανακτήθηκε από: [<https://www.ipsos.com/ipsos-mori/en-uk/looking-back-1979-labour-doomed> (10/03/2021)].

⁸² Dennis Kavanagh, “Thatcher and Thatcherism. Do they Still Matter?”, *Observatoire de la société britannique*, τμ. 17, 1 Μαΐου 2016. Ανακτήθηκε από: [[https://journals.openedition.org/osb/1792\(22/03/2021\)](https://journals.openedition.org/osb/1792(22/03/2021))].

⁸³ D. Keith Peacock, *Thatcher’s Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*, Greenwood Publishing, ΗΠΑ, 1999, σ. 1-10.

⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 1-10.

διαμαρτυρίες- πως έπρεπε να στρέψει την προσοχή του κόσμου σε ένα εθνικό θέμα. Έτσι, στις 2 Απριλίου του 1982, τα στρατεύματα της Αργεντινής καταλαμβάνουν τα νησιά, υψώνοντας πάλι της εθνική τους σημαία θεωρώντας πως αποκτούν ξανά μέρος της πατρίδας τους. Η Thatcher, παρά τις προσπάθειες του ΟΗΕ για την εξεύρεση διπλωματικών λύσεων και παρά τις αντιθέσεις αρκετών υπουργών της, προχώρησε στην «Εταιρική Επιχείρηση» (“Operation Corporate”).⁸⁵ Η νίκη του βρετανικού στρατού ύστερα από 10 εβδομάδες προσέδωσε στην Thatcher μία νέα δυναμική εικόνα, δημιούργησε έναν πατριωτικό παροξυσμό στους Άγγλους και, τέλος, έδωσε στην πρωθυπουργό μία άνετη νίκη στις εκλογές του '83, με πλειοψηφία 144 εδρών, πλησιάζοντας την νίκη του Clement Atlee το 1945 με πλειοψηφία 146 θέσεων.

Η δεύτερη θητεία της Thatcher έμεινε στην ιστορία ως η περίοδος των μακρών απεργιών των ανθρακωρύχων, οι οποίες κράτησαν ένα χρόνο, με την πρωθυπουργό να παραμένει ανυποχώρητη και τα ανθρακωρυχεία να σταματούν τη λειτουργία τους το ένα μετά το άλλο. Η ίδια μάλιστα για τις απεργίες του '84-'85, δήλωσε:

Πολεμήσαμε τον εξωτερικό εχθρό στα Φόκλαντς. Πρέπει όμως να προσέχουμε τον εσωτερικό εχθρό, ο οποίος είναι δυσκολότερος αντίπαλος και ακόμη πιο επικίνδυνος για την ελευθερία.⁸⁶

Οι τρεις θητείες της Thatcher στο πρωθυπουργικό μέγαρο επηρέασαν βαθιά τη κοινωνία και δημιούργησαν μία νέα κοινωνική διαστρωμάτωση, με την εμφάνιση των “underclass”⁸⁷. Ο όρος “underclass” αναφέρεται σε μία σχεδόν αποκλεισμένη ταξική βαθμίδα

⁸⁵ Simon Jenkins, “How Margaret Thatcher’s Falklands gamble paid off”, *The Guardian*, 9 Απριλίου 2013. Ανακτήθηκε από: [<https://www.theguardian.com/politics/2013/apr/09/margaret-thatcher-falklands-gamble> (18/02/2021)].

⁸⁶ “In Quotes: Margaret Thatcher”, *BBC News*. Ανακτήθηκε από: [<https://www.bbc.com/news/uk-politics-10377842> (18/02/2021)].

⁸⁷ Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται για να περιγράψει τα πιο φτωχά και περιθωριοποιημένα στρώματα μιας κοινωνίας κυρίως σε ένα αστικό περιβάλλον και αναφέρεται σε άτομα που είναι σε οικονομικό αδιέξοδο, πολλές φορές λόγω της μ στήριξης του κράτους πρόνοιας και συχνά φέρουν αντικοινωνικές συμπεριφορές. Robert Macdonald, “Youth, Transitions and Social Exclusion: Some Issues for Youth Research in the UK”, *Journal of Youth Studies*, τμ.1, τχ.2, 28 Νοεμβρίου 2012, σ.163-176. Ανακτήθηκε από: [<https://doi.org/10.1080/13676261.1998.10593004> (07/07/2021)].

στη κοινωνία. Αναφέρεται σε άτομα τα οποία -λόγω της κοινωνικής τους εξαθλίωσης- πολλές φορές επιλέγουν το δρόμο της παρανομίας, όπως με την underclass κατηγορία των χούλιγκαν και την κατηγορία των εθισμένων στα ναρκωτικά αλλά και των skinheads.⁸⁸ Όμως, σε αυτή την νέα κατηγορία εντάσσονται και οι νέες μητέρες από χαμηλότερα στρώματα, κυρίως εφηβικής ηλικίας που κυριολεκτικά παλεύουν για να μην χάσουν τη κηδεμονία των παιδιών τους.⁸⁹ Το κράτος πρόνοιας μέχρι το 1990 ήταν σχεδόν ανύπαρκτο, με την ίδια την “Maggie” να εμμένει στις πολιτικές της, πως το κράτος πρέπει να κάνει λιγότερα και οι πολίτες -ατομικά- περισσότερα.⁹⁰ Και ενώ ο θατσερισμός κυριαρχούσε, το βιοτικό επίπεδο -για τους ήδη προνομιούχους- ανέβαινε ενώ ταυτόχρονα μεγάλωνε και το χάσμα ανάμεσα σε πλούσιους και φτωχούς.

3.3 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ THATCHER.

Όπως μπορεί κανείς εύκολα να συμπεράνει, ο πολιτιστικός τομέας ήταν από τους λιγότερο σημαντικούς στην ατζέντα της Thatcher, με συνέπεια το βαθύ χάσμα -όπως και στη κοινωνία- ανάμεσα σε μεγάλες παραγωγές και παραστάσεις που ανέβαιναν μόνο με τα απαραίτητα μέσα. Από την πρώτη κιόλας χρονιά της διακυβέρνησής της, ήταν ξεκάθαρο πως τα μέτρα θα ήταν άκρως επιζήμια για τον πολιτισμό γενικότερα και το Art Council ειδικότερα. Αλλά και μετά το 1983 η Thatcher συνέχισε τις προσπάθειές της για την μείωση των κρατικών κονδυλίων που αφορούσαν τις τέχνες, συμπεριλαμβανομένου του θεάτρου.⁹¹ Η σκληρή στάση της κυβέρνησης έφερε σφοδρές αντιδράσεις τον καλλιτεχνικό αλλά και στον

⁸⁸ Χατζηβασιλείου, «Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: το θέατρο Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990», σ. 84.

⁸⁹ Heather Nunn & Anita Biressi, “Shameless?: Picturing the ‘underclass’ after Thatcherism” στο Louisa Hadley and Elizabeth Ho (επιμ), *Thatcher & After. Margaret Thatcher and her Afterlife in Contemporary Culture*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο, 2010, σ. 136-157.

⁹⁰ Εδώ αξίζει να αποτυπωθούν τα λόγια της : “‘I am homeless, the Government must house me!’ and so they are casting their problems on society and who is society? There is no such thing! There are individual men and women and there are families and no government can do anything except through people and people look to themselves first.” Συνέντευξη στο περιοδικό *Woman’s Own*, 23 Σεπτεμβρίου 1987. Ανακτήθηκε από: [<https://www.margaretthatcher.org/document/106689> (04/06/2020)].

⁹¹ Michael Billington, “Margaret Thatcher casts a long shadow over theatre and the arts”, *The Guardian*, 8 Απριλίου 2013. Ανακτήθηκε από: [<https://www.theguardian.com/stage/2013/apr/08/margaret-thatcher-long-shadow-theatre>(18/02/2021)].

ακαδημαϊκό χώρο. Συγκεκριμένα, η ακαδημαϊκός Vera Gottlieb στο δεύτερο συνέδριο για τη κρίση στο θέατρο το οποίο έλαβε χώρα στο Πανεπιστήμιο Goldsmiths τον Μάιο του 1988, δήλωσε πως: «η κρίση στο θέατρο είχε ξεπεράσει κατά πολύ την οικονομική γιατί είχε μετατραπεί πλέον σε ιδεολογική.»⁹²

Σε αυτά τα μακρά σε διάρκεια της δεκαετίας του '80, το θέατρο έπρεπε να επιβιώσει μόνο από ιδιωτικές χορηγίες, εκτός και αν η εκάστοτε παραγωγή θα μπορούσε να προσελκύσει πολλούς «πελάτες» -και όχι θεατές.⁹³ Επομένως, δεν προκαλεί καμία έκπληξη πως ο αγαπημένος καλλιτέχνης της Thatcher ήταν ο Andrew Lloyd Webber, ο οποίος -όπως πίστευε η ίδια- συγκέντρωνε όλα τα συστατικά της επιτυχίας: «πουλάει» και φέρνει λεφτά, όπως και έκανε φυσικά με τεράστιες εμπορικές επιτυχίες, όπως το μιούζικαλ *Cats*, το οποίο έσπασε κάθε ρεκόρ εισπρακτικά.⁹⁴

Παρόλο που η κοινωνία είχε ανάγκη την χαρά και την γαλήνη κατά την ταραχώδη περίοδο της Thatcher, υπήρχε -εκτός από τις υπερπαραγωγές- και ένα άλλο ρεύμα που χρησιμοποιούσε το θέατρο ως μέσο διαμαρτυρίας για τα κοινωνικοπολιτικά του προβλήματα. Ως παράδειγμα αξίζει να αναφερθεί το έργο *The Romans in Britain* (Howard Brenton), το οποίο ανέβηκε το 1980 και ξανά το 1982 στο Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας σε σκηνοθεσία Peter Hall (το '80) και Michael Bogdanov (το '82). Αν και γράφτηκε πριν από τα χρόνια της Thatcher, όταν παρουσιάστηκε ήταν αδύνατο να μην γίνουν παραλληλισμοί μεταξύ της απόβασης των Ρωμαίων στην Βρετανία και της «παρουσίας» των Άγγλων στην Βόρειο Ιρλανδία. Παρά ταύτα, το κοινό και οι κριτικοί δεν έμειναν στην πολιτική διάσταση του έργου, αλλά στις σκηνές που σόκαραν, με πιο χαρακτηριστική αυτή στην πρώτη πράξη, όπου ένας ιερέας Δρυίδης βιάζεται από έναν Ρωμαίο στρατιώτη. Οι αντιδράσεις που ακολούθησαν ήταν σφοδρές και οδήγησαν τους συντελεστές μέχρι τα δικαστήρια, με κύρια κατηγορία την καταπάτηση του Νόμου του 1956 για τα σεξουαλικά αδικήματα. Η κατηγορία ήταν πως η πράξη του βιασμού διαδραματιζόταν πάνω στη σκηνή, ήταν τόσο αληθοφανής και προσομοίαζε το ειδικό έγκλημα.⁹⁵

Το έργο *Saved* του Bond - το οποίο εντάσσεται στο πολιτικό είδος θεάτρου χωρίς καταγγελτικό χαρακτήρα, αλλά, όπως στην περίπτωση των συγγραφέων του *in yer face*

⁹² Peacock, *Thatcher's Theatre*, σ. 2.

⁹³ Billington, *State of a Nation*, σ. 283.

⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 284-285.

⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 305-306.

θεάτρου, λειτουργεί ως κοινωνικός παρατηρητής της εποχής του⁹⁶ - παρουσιάστηκε για δεύτερη φορά το 1968, μετά την κατάργηση της λογοκρισίας, και σόκαρε κοινό και κριτικούς κυρίως με τη σκηνή του λιθοβολισμού του μωρού της οικογένειας, του «πράγματος που κλαίει» (“the thing that cried”). Το συγκεκριμένο έργο ήταν ό,τι ήταν το *Look Back in Anger* για την δεκαετία του 1960, ενώ, στην δεκαετία του ‘80, έργο-σταθμός για την ακραία -για τα δεδομένα της εκάστοτε εποχής- μορφή διαμαρτυρίας στο θέατρο ήταν το έργο *Romains in Britain*.⁹⁷

Τι συνέβη όμως κατά την μετά-Θάτσερ εποχή;

⁹⁶ Χατζηβασιλείου, «Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: το θέατρο Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990», σ. 70.

⁹⁷ Και στο τομέα της μουσικής, που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη ταυτότητα των Άγγλων, μπορούμε να κάνουμε την αντίστοιχη αναλογία. αν τα ‘50s ήταν τα χρόνια της jazz και του rock ‘n’ roll, τα ‘60s ήταν τα χρόνια των Beatles και του Woodstock ενώ η soul, η funk και η πειραγμένη jazz το σήμα κατατεθέν των ‘70s, τότε για τα 80’s ήταν rock και η punk.

Κεφάλαιο 4.

4.1 ΜΙΑ ΝΕΑ ΕΠΟΧΗ ΕΙΝΑΙ ΕΔΩ, ΣΩΣΤΑ;⁹⁸

Η δεκαετία του 1990 στο Ηνωμένο Βασίλειο ήταν -τουλάχιστον όσον αφορά τις τέχνες- μία λαμπερή και συνάμα αρκετά συγχυσμένη περίοδος. Αν μπορούσαμε να κάνουμε μία διάκριση των δύο κύριων στοιχείων τα οποία πλαισιώνουν τα 90's, θα ήταν η εξής: Από τη μία βρίσκουμε την ποπ κουλτούρα στο ζενίθ της και από την άλλη καλλιτέχνες που έψαχναν να πιστέψουν σε κάτι.

Το 'Cool Britannia'⁹⁹ δεν ξεκίνησε μαζί με τον Tony Blair, το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1990, παρόλο που υπό την πρωθυπουργία του έφτασε στην τελική του φάση. Από το 1994, τα αγγλικά ΜΜΕ πρώτα και εν συνεχεία ΜΜΕ ανά το κόσμο άρχισαν να παρατηρούν την ξαφνική άνοδο και αναγέννηση της μητρόπολης της Αγγλίας όσον αφορά τον πολιτισμό και τις τέχνες. Ο μοντερνισμός του Blair έφερε σφοδρές αντιδράσεις από το κόμμα των Συντηρητικών όπως ήταν φυσικό, αλλά και από κάποιους -προσκολλημένους στο παρελθόν- αριστερούς, οι οποίοι τον κατηγόρησαν για την φιλοαμερικανική του στάση και τις αρκετά κεντρικές -για το εργατικό κόμμα- ιδέες του.¹⁰⁰

Παρά ταύτα, στις τέχνες το «πείραμα» πέτυχε περισσότερο. Συγκροτήματα όπως οι Blur, οι Oasis, αλλά και ο David Bowie έγιναν No.1 στα μουσικά charts και η ποπ κουλτούρα στην ύστερη περίοδο του Cool Britannia, ανέδειξε το πιο γνωστό γυναικείο συγκρότημα της ιστορίας, τις Spice Girls, μετατρέποντας τες σε είδωλα για κάθε γυναίκα ανά τον κόσμο. Η αγγλικότητα ήταν βασική προϋπόθεση του Cool Britannia και προβαλλόταν σε κάθε πιθανή ευκαιρία: από τα υφάσματα -η αγγλική σημαία έγινε φόρεμα από τον σχεδιαστή Alexander MacQueen- μέχρι και γεύση στα παγωτά Ben & Jerrys με το τίτλο "Cool Britannia". Η ποπ κουλτούρα είχε εμπορευματοποιηθεί και πουλούσε πολύ· μαζί και η κουλτούρα των ναρκωτικών. Δημοφιλείς αστέρες, όπως η Kate Moss, εκπροσώπησαν την νέα τάση "heroin

⁹⁸ Μετάφραση της φράσης " A new dawn has broken, has it not?". Η φράση αυτή χρησιμοποιήθηκε από τον - πρωθυπουργό πλέον- Tony Blair στις 2 Μαΐου 1997 στην πρώτη του ομιλία αμέσως μετά την νίκη του Εργατικού Κόμματος το οποίο βρισκόταν για 18 χρόνια στη θέση της αντιπολίτευσης. Ολόκληρη η ομιλία του εδώ: [<https://keepTonyBlairforPM.wordpress.com/2012/05/01/a-new-dawn-remembered-1997-tony-blair-new-labours-first-election-victory/>].

⁹⁹ Χρησιμοποιήθηκε ως λογοπαίγνιο πάνω στο πατριωτικό τραγούδι "Rule, Britannia!".

¹⁰⁰ Τον αποκαλούσαν «Θάτσερ με παντελόνια».

chic” μαζί με τον Liam Gallagher των Oasis δηλώνοντας πως «όλοι παίρνουν ναρκωτικά». Σε αυτή την κουλτούρα των ναρκωτικών, σημαντικό ρόλο έπαιξε η ταινία “Trainspotting” (1996), η οποία δείχνει τη ζωή μιας παρέας νέων ανδρών, η οποία διαφεύγει σε ακραίες διεξόδους -λόγω της πρωτοφανούς ανεργίας και της κοινωνικής εξαθλίωσης που βιώνουν- και την εξάρτησή τους από την ηρωίνη, με ένα κουλ τρόπο όμως.

Όσον αφορά εκείνους που αναζητούσαν την καλλιτεχνική τους ταυτότητα αλλά και τον ρόλο τους στην μεταθαλασσερική κοινωνία, γεννήθηκαν οι YBA (Young British Artist). Νέοι στην ηλικία καλλιτέχνες που ήδη από την αρχή της δεκαετίας έδωσαν το στίγμα τους, ενώ λίγα χρόνια αργότερα έφτασαν να θεωρούνται ως μία ισχυρή δύναμη της μοντέρνας τέχνης. Σταθμός σε αυτή τη νέα καλλιτεχνική ταυτότητα θεωρείται η έκθεση “Freeze”, η οποία έλαβε χώρα στο νοτιοανατολικό Λονδίνο μέσα σε αποθήκες ναυπηγείων. Ο Damien Hirst μαζί με μερικούς συμφοιτητές του από το πανεπιστήμιο του Goldsmiths, παρουσίασαν μία πρωτότυπη έκθεση που άφησε ιστορία και σίγουρα δεν μπορούσε να αγνοηθεί εύκολα.¹⁰¹ Το έκθεμα που σόκαρε περισσότερο ήταν ένα κολλάζ του Matt Collishaw με τίτλο “Bullet Hole” του οποίου τα κομμάτια απεικόνιζαν ένα αιδούιο. Η έκθεση “Freeze” έμεινε στην ιστορία ως μία καλλιτεχνική στροφή της Αγγλίας προς την πρωτοπορία όμως, εκείνη τη στιγμή, μεγάλη μερίδα του κοινού που την επισκεπτόταν δια ζώσης αντέδρασε αρνητικά, σχολίαζε δυνατά για τη «βρωμιά» που αντίκρυζε, ενώ κάποιοι άλλοι δεν άντεξαν και έκαναν εμετό από την αηδία.¹⁰²

Αναρωτιέται κανείς λοιπόν, ποια ήταν αυτή η στιγμή που η βία και το σοκ έγιναν τόσο δημοφιλή και mainstream στην αγγλική κοινωνία. Η χρυσή -φαινομενικά- εποχή της Cool Britannia αποτελεί το αμάλγαμα μιας κοσμοπολίτικης πολιτικής και της εμπορευματοποίησης της Αγγλίας και των προϊόντων της. Ό,τι έγινε στη δεκαετία του ’60 με τα “swinging sixties” διαδραματίστηκε στη δεκαετία του ’90 στον υπερθετικό βαθμό με έναν αέρα αισιοδοξίας να πλανάται πάνω από την αγγλική κοινωνία.¹⁰³ Όμως, όπως είδαμε και στο ’60, εκτός από την φωτεινή πλευρά ενός φαινομένου, υπάρχει και η αντίστοιχη underground. Ήδη από τα μέσα του ’90, ο όρος Cool Britannia χρησιμοποιείτο κυρίως με μια περιπαικτική διάθεση, με σκοπό να χλευάσει τους πολιτικούς χειρισμούς της κυβέρνησης,

¹⁰¹ Patina Lee, “YBAs Revealed: Who are the Young British Artists?”. Ανακτήθηκε από: [\[https://www.widewalls.ch/magazine/ybas-young-british-artists\]](https://www.widewalls.ch/magazine/ybas-young-british-artists).

¹⁰² Elizabeth Fullerton, “How Britain’s shocking art movement got its start”, *BBC culture*, 25 Απριλίου 2015. Ανακτήθηκε από: [\[https://www.bbc.com/culture/article/20160419-freeze-how-britains-shocking-art-movement-began\]](https://www.bbc.com/culture/article/20160419-freeze-how-britains-shocking-art-movement-began) (12/03/2021).

¹⁰³ Χατζηβασιλείου, «Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: το θέατρο Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990», σ. 96.

χειρισμοί που από πολλούς θεωρούνταν κενό ουσίας. Η “Britannia” από ‘cool’ μεταλλάχθηκε σε ‘cruel’¹⁰⁴ και έφερε στο προσκήνιο μία νέα γενιά καλλιτεχνών που -με καλλιτεχνικό τους όπλο τη βία - έμελλε να ταραξουν την βρετανική σκηνή.¹⁰⁵

4.2 ΣΤΑ ΜΟΥΤΡΑ ΣΟΥ!

Ο θατσερικός καπιταλισμός του ’80 επέφερε μεγάλες και ριζικές αλλοιώσεις και φθορές στον κοινωνικοπολιτικό ιστό της χώρας και ως συνέπεια αυτού έφερε το βρετανικό πολιτικό θέατρο σε κρίση,¹⁰⁶ η οποία, μάλιστα, επιδεινώθηκε με την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων στην ανατολική Ευρώπη. Επομένως, οι συγγραφείς του είδους έπρεπε να διαμορφώσουν εκ νέου την γραφή τους: κάποιοι διατήρησαν την σκληρή αριστερή ή μαρξιστική στάση, ενώ μερικοί άλλοι προσπάθησαν να ενσωματωθούν στο ρεύμα της εποχής καθώς και να ανανεώσουν το περιεχόμενο της γραφής τους μέσα από τις σχηματισμένες πολιτικές τους ιδεολογίες. Την δεκαετία του ’90 διακεκριμένοι σοσιαλιστές συγγραφείς, όπως ο David Edgar και ο Howard Barker, έκαναν λόγο για μία βαθιά κρίση στο θέατρο, μιλώντας για «καρναβαλικό» και «καταστροφικό» θέατρο αντίστοιχα.¹⁰⁷

Μία νέα κατηγορία ήλθε ως «οργισμένο» κίνημα των ‘90s με αυτό της δεκαετίας του 1950, ήταν οι δραματουργοί *in-yer-face* θεάτρου. Η φράση *in-yer-face* χαρακτηρίζει μία κατάσταση σοκαριστική και ενοχλητική, η οποία δύσκολα αγνοείται.¹⁰⁸ Ο όρος *in-yer-face theatre* καταγράφεται επίσημα με την έκδοση του *In-Yer-Face Theatre*¹⁰⁹: *British Drama Today* (2000), του Aleks Sierz όπου αναφέρει τα εξής:

¹⁰⁴ Η λέξη ‘cool’ σε αντίθεση με την λέξη ‘cruel’ (καλός – κακός / ήρεμος – βάνουσος)

¹⁰⁵ Ken Urban, “Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty, and the ‘Nineties”, *New Theatre Quarterly*, τμ. 20, τχ. 4, Οκτώβριος 2004, σ. 354-372. Ανακτήθηκε από: [\http://journals.cambridge.org/abstract_S0266464X04000247_90 (04/04/2015)].

¹⁰⁶ Χατζηβασιλείου, «Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: το θέατρο Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990», σ. 365.

¹⁰⁷ Elizabeth Sakellariou, “Aporia or euphoria: British political theatre at the dawn of the 90s”, *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, τμ.17, τχ. 1, 1992, σ. 51-70. Ανακτήθηκε από: [\https://www.jstor.org/stable/43023590 (17/05/2020)].

¹⁰⁸ [λήμμα] από: [\[https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/in-your-face\]](https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/in-your-face).

¹⁰⁹ Στα ελληνικά ο τίτλος αποδόθηκε πρώτη φορά από: Χριστίνα Χατζηβασιλείου, « Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: το θέατρο Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990», διδ. διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2013, Θεσσαλονίκη.

Στο *in-yer-face theatre* -στον ευρύτερο ορισμό- ανήκει όποιο έργο αρπάζει τον θεατή από το σβέρκο και τον ταρακουνάει μέχρι να λάβει το μήνυμα. Είναι ένα θέατρο αισθήσεων: Εξωθεί τους ηθοποιούς και τους θεατές σε μη συμβατικές απαντήσεις, τους αγγίζει ευαίσθητα νεύρα και προκαλεί αναταραχές. [...] Σε αντίθεση με τα είδη θεάτρου που μας επιτρέπουν να καθίσουμε αναπαυτικά και να σκεφτούμε από απόσταση, τί είναι αυτό που βλέπουμε, το καλύτερο στο *in-yer-face theatre* είναι πως μας πηγαίνει σε ένα συναισθηματικό ταξίδι που το νιώθουμε μέσα μας. Με άλλα λόγια είναι κάτι πειραματικό, όχι κάτι θεωρητικό.

110

Στον παραπάνω ορισμό δίνεται η αίσθηση μιας συναισθηματικής συμμετοχής του κοινού σε κάτι πειραματικό και πρωτόγνωρο για τα θεατρικά δεδομένα της βρετανικής πραγματικότητας. Όμως, το *in-yer-face theatre* επιδιώκει να είναι πολλά παραπάνω από απλώς ένα συναίσθημα του θεατή· επιθυμεί να δημιουργήσει ένα ταρακούνημα του σώματος και του μυαλού, μια αποστροφή του βλέμματος για αυτό που αντικρίζει στη σκηνή, αλλά, ταυτόχρονα, να είναι μία κρυφή ηδονή, σαν να βρίσκεται κανείς σε μια σκηνή εγκλήματος μέσα στην οποία αναρωτιέται και πλάθει σενάρια για όσα θα μπορούσαν να έχουν συμβεί. Αυτό, όμως, που δεν επιδιώκει το συγκεκριμένο είδος θεάτρου είναι να δώσει λύσεις και απαντήσεις, αφού κυρίως επιχειρεί να εξετάσει, ως άλλος κοινωνικός παρατηρητής, τους τρόπους επιβίωσης και τις άμυνες που δημιουργούν οι άνθρωποι σε ένα κόσμο που φαίνεται πως παραπαίει.¹¹¹

Πώς μπορεί όμως να καταλάβει κανείς, αν ένα έργο ανήκει σε αυτή τη κατηγορία; Αν το έργο περιέχει βία, γυμνό πάνω στη σκηνή, βωμολοχία και θέματα ταμπού για τη κοινωνία, τότε είναι *in-yer-face*.¹¹² Οι συγγραφείς, εν ολίγοις, επιδιώκουν με τακτικές σοκ να μεταδώσουν στο κοινό τα θέματα που τους απασχολούν. Ο όρος «σοκ» περιγράφει μια ψυχολογική ή σωματική αντίδραση σε κάποιο δυσάρεστο και ξαφνικό γεγονός¹¹³ και χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από τους βρετανούς συγγραφείς του συγκεκριμένου είδους ως μέσο για τον μηδενισμό της απόστασης μεταξύ κοινού και των καταστάσεων που βίωναν οι

¹¹⁰ Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber Limited, Λονδίνο, 2000, σ. 4.

¹¹¹ Χατζηβασιλείου, «Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: το θέατρο Στα Μούτρα (*In-Yer-Face Theatre*) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990», σ. 33.

¹¹² Sierz, *In-Yer-Face Theatre* σ. 5.

¹¹³ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/shock> (1/11/2019)].

ηθοποιοί στη σκηνή. Επομένως, το συγκεκριμένο είδος σπάει το καθιερωμένο τελετουργικό-εθιμοτυπικό της παρακολούθησης μιας θεατρικής παράστασης: ο θεατής δεν έχει την πολυτέλεια να καθίσει αναπαυτικά στη καρέκλα του, να περάσει ευχάριστα την ώρα του, να χειροκροτήσει θερμά στο τέλος και να συνομιλήσει με τους συνδαιτημένους του μόλις βγει από την αίθουσα. Στις παραστάσεις του θεάτρου-στα-μούτρα, ο θεατής -επειδή κατανοεί πως ο ηθοποιός έχει και την ιδιότητα του ανθρώπου που ζει στην ίδια κοινωνία μαζί του- συμπάσχει και επωμίζεται όλες τις αποτρόπαιες εικόνες που έχει μόλις δει.¹¹⁴

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του *in-yer-face-theatre* είναι η διάκριση των έργων ανάμεσα σε *hot* και *cool*.¹¹⁵ *Hot* έργα θεωρούνται όλα όσα λαμβάνουν χώρα σε μικρά θέατρα όπου λόγω μικρής χωρητικότητας -έως 200 θέσεις- ο θεατής χάνει ακόμη περισσότερο την αίσθηση της διαφυγής που θα επιθυμούσε να έχει απέναντι στις βίαιες εικόνες και την σκληρή γλώσσα. Αντίθετα, οι πιο *cool* εκδοχές λαμβάνουν χώρα σε μεγαλύτερα θέατρα, ενώ συχνά χρησιμοποιούν κωμικά μέσα, ως έναν πιο «υποχθόνιο» τρόπο για να εκδηλωθεί η αμηχανία που μπορεί να νιώθει το κοινό.¹¹⁶

Γιατί όμως, παρά τα τόσο -φαινομενικά- απωθητικά χαρακτηριστικά του, το *in-yer-face theatre* ήταν τόσο ακαταμάχητα ελκυστικό για το κοινό; Η βία στο θέατρο, παραδόξως, φαντάζει πιο αληθινή από την πραγματικότητα. Το ανθρώπινο μάτι είναι εξοικειωμένο με τη βία, υπάρχει παντού γύρω του, αλλά κυρίως μπορεί να τη δει στις ειδήσεις, από αληθινά βίντεο-ντοκουμέντα. Άρα, έχει μάθει να κρατάει μία απόσταση ασφαλείας από αυτήν και έχει συνηθίσει να την βλέπει.¹¹⁷ Σε μία θεατρική παράσταση όμως, αυτό δεν μπορεί να γίνει. Ο θεατής βρίσκεται πολύ κοντά -μεταφορικά και κυριολεκτικά- σε μία πράξη εξευτελισμού, ωμού σεξ, βιασμού, ακόμα και βασανιστηρίων και, παρόλο που γνωρίζει πως αυτό που βλέπει δεν είναι αληθινό και στιγμιαία ανακουφίζεται, συμπάσχει και βαθιά μέσα του -κατά το αριστοτελικό πρότυπο- μπορεί να ανακουφίζεται ευχάριστα που δεν είναι αυτός πάνω στη σκηνή, αλλά κάποιος άλλος που υποτάσσεται στη βία.¹¹⁸ Όμως, ένα έργο *in-yer-face* δεν θεωρείται αυτόματα ως καλό επειδή εμπεριέχει τη βία και τις τακτικές σοκ, αφού κάποιες φορές το σοκ είναι απλώς ένα μέσο, για να προσελκύσει το θεατή και να γεμίσει μία αίθουσα θεάτρου. Πραγματικά καλή παράσταση θεωρείται αυτή που αντιλαμβάνεται πως οι τακτικές

¹¹⁴ Aleks Sierz, *In-Yer-Face*, σ. 7.

¹¹⁵ Επέλεξα οι όροι *hot* & *cool* να μην μεταφραστούν, διότι θα χάσουν, κατά τη γνώμη μου, αξία.

¹¹⁶ Aleks Sierz, *In-Yer-face*, σ. 5-6.

¹¹⁷ Lucy Nevitt, *Theatre & Violence*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο, 2013, σ. 3.

¹¹⁸ Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, σ. 9.

σοκ προέρχονται από την εξάλειψη των βασικών δίπολων που συγκρατούν μία κοινωνία (ηθικό-ανήθικο, καλό-κακό, αληθινό-ψεύτικο, φυσιολογικό-αφύσικο κ.ο.κ). Κατά κάποιο τρόπο, παρουσιάζει μια νέα κοινωνικοπολιτική ατζέντα και ερευνά σε βάθος τι είναι ηθικό και τι κοινωνικά αποδεκτό.¹¹⁹

4.3 «ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ» ΤΗΣ THATCHER.

We are none of us, whatever our ages, Harold Wilson's children or Heath's children, or John Major's or Tony Blair's. We are all of us, like it or not, rebel or not, the children of Margaret Thatcher.

Andrew Marr's, History of Modern Britain.¹²⁰

Όπως είδαμε παραπάνω στο κίνημα των Οργισμένων Νέων, έτσι και στους δραματουργούς του Θεάτρου Στα Μούτρα, λείπει ένα «μανιφέστο» ή έστω ένα συλλογικό κείμενο των συγγραφέων. Παρόλα αυτά, οι νέοι συγγραφείς που εισβάλουν στον θεατρικό χώρο έχουν ως κοινό στόχο να ταραξουν τα νερά της συντηρητικής κοινωνίας, στην οποία πασχίζουν να βρουν θέση, και να διαμαρτυρηθούν για τη κοινωνική αποξένωση την οποία νιώθουν ότι βιώνουν, εκφράζοντας ο καθένας από τους συγγραφείς -με ξεχωριστό τρόπο- τις προσωπικές εικόνες επιβίωσής τους. Η Έλσα Σακελλαρίδου γράφει σχετικά:

Κάθε συγγραφέας υπογραμμίζει συγκεκριμένες όψεις της μεταμοντέρνας κουλτούρας. Στο *Blasted* (1995) της Sarah Kane είναι ο ρατσισμός, ο σεξισμός και ο ανεξέλεγκτος και κτηνώδης μιλιταρισμός. Στο *Shopping and Fucking* (1996) του Mark Ravenhill είναι τα ναρκωτικά, η σεξουαλική πολιτική των ομοφυλόφιλων και ο καταναλωτισμός. Στο *Closer* (1997) του Patrick Marber είναι η ετερόφυλη σεξουαλική πολιτική, ο καταναλωτισμός και η διαδικτυακή

¹¹⁹ Στο ίδιο, σ. 9.

¹²⁰ Andrew Marr, "History of Modern Britain", επεισόδιο 4, "Revolution", BBC, 2007. Ανακτήθηκε από: [<https://vimeo.com/205881931> (03/02/2020)].

επικοινωνία. Επιπλέον, όλοι ενδιαφέρονται για την ευρύτερη πολιτική και κοινωνική κατάσταση με έναν έμμεσο τρόπο.¹²¹

Αν και από τους ίδιους τους δραματουργούς δεν υπήρξε παραδοχή για το νέο κίνημα που τους ήθελε ενωμένους, όταν το 2000 ρωτήθηκε για το θέμα ο Mel Kenyon -ο οποίος υπήρξε εκπρόσωπος της Kane και του Ravenhill-, απάντησε:

Αηδίες.¹²² Δεν υπήρξε κανένα κίνημα. Ο καθένας λειτουργούσε μόνος του.

Όμως, υπήρξε μια στιγμή. Υπήρξε αυτή η στιγμή που τους ένωσε.¹²³

Οι καλλιτέχνες του in-your-face ενώθηκαν -έστω και άθελά τους- μέσω μερικών γεγονότων-σταθμών στη Μεγάλη Βρετανία αλλά και στην Ευρώπη. Στην Αγγλία, τα επονομαζόμενα «παιδιά της Θάτσερ» αντλούν το υλικό τους και πλάθονται ως δραματουργοί από την γενική αίσθηση αβεβαιότητας -αλλά και θυμού- που ένιωθαν ως μέλη της αγγλικής κοινωνίας. Ο Aleks Sierz περιγράφει πλήρως αυτό το συναίσθημα:

Φαντάσου να έχεις γεννηθεί το 1970. Είσαι 9 χρονών όταν η Margaret Thatcher ανεβαίνει στην εξουσία· και για τα επόμενα 18 χρόνια καθώς μεγαλώνεις -πνευματικά και διανοητικά-, οι μόνοι που βλέπεις να κυβερνούν είναι οι Συντηρητικοί. Δεν αλλάζει τίποτα· η πολιτική κατάσταση έχει βαλτώσει. Ύστερα, κάπου στο τέλος των '80, ανακαλύπτεις το ecstasy και τη νέα κουλτούρα στο χορό. Σεξουαλικά, δίνεις λιγότερη σημασία στο αν κάποιος είναι gay ή straight, από ό,τι έδιναν τα μεγαλύτερα αδέρφια σου. Επίσης αντιλαμβάνεσαι πως αν θέλεις να διαμαρτυρηθείς για κάτι, να κάνεις μουσική ή να γυρίσεις μία ταινία, ή ακόμη και να παρουσιάσεις μία έκθεση, πρέπει να το κάνεις μόνος σου. Το 1989 πέφτει το Τείχος του Βερολίνου και όποια παλιά εδραιωμένη ιδεολογία, περνάει στο παρελθόν. Και δεν είσαι καν 20 χρονών. Τη δεκαετία του '90, στα M.M.E εικόνες από το Ιράκ, τη Βοσνία και την Ρουάντα

¹²¹ Έλση Σακελλαρίδου, *Θέατρο, Αισθητική, Πολιτική. Περί-Διαβάζοντας τη Σύγχρονη Βρετανική Σκηνή στο Γύρισμα της Χιλιετίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σ.67.

¹²² "It's a load of old shite".

¹²³ Urban, "Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty, and the 'Nineties'", σ. 354-372.

σου στοιχειώνουν το μυαλό. Ο πολιτικός ιδεαλισμός -θυμάσαι τι έγινε (σ.σ. με τις σφαγή) στην Πλατεία Τιαναμέν και γνωρίζεις και πολλούς οι οποίοι διαδηλώνουν στους δρόμους -έχει γίνει ένα με τον κινισμό- οι φίλοι σου δεν ψηφίζουν και θεωρείς πως όλοι οι πολιτικοί είναι διεφθαρμένοι. Για αυτόν τον κόσμο γράφεις.¹²⁴

Στην Ευρώπη, το Νοέμβριο του 1989 με τη πτώση του Τείχους του Βερολίνου γεννάται και η κρίση των ιδεολογιών. Τον Δεκέμβριο του 1991, η ΕΣΣΔ διαλύεται και οι Ηνωμένες Πολιτείες γίνονται η κυρίαρχη δύναμη παγκοσμίως -στρατιωτικά και πολιτικά- η οποία εδραιώνεται με τον Πόλεμο του Κόλπου. Ο εμφύλιος πόλεμος στη Βοσνία-Ερζεγοβίνη, «μία σύγκρουση μεταξύ φυλών που μόνο οι ανθρωπολόγοι μπορούν να κατανοήσουν»¹²⁵ κρατάει τρία χρόνια (1992-1995), καταγράφοντας απάνθρωπες εικόνες λόγω των εθνοθρησκευτικών συγκρούσεων. Από τα πρώτα, κιόλας, χρόνια δεκαετίας του 1990, το ένα κρατίδιο μετά το άλλο διασπάται από το πρώην ενιαίο κράτος της Γιουγκοσλαβίας. Η Ευρώπη παρακολουθεί τον πόλεμο, αλλά δεν αντιδρά. Χαρακτηριστική ήταν η εικόνα μιας ηλικιωμένης γυναίκας η οποία φώναζε στη τηλεόραση του BBC «Σώστε μας!». ¹²⁶ Αυτή ήταν η εικόνα που χαρακτήρισε στη μνήμη της Sarah Kane, ώστε να αλλάξει σχεδόν όλο το έργο *Blasted* και ταυτόχρονα την θεατρική σκηνή.¹²⁷

4.4 «ΑΥΤΗ Η ΑΗΔΙΑΣΤΙΚΗ ΦΙΕΣΤΑ ΒΡΩΜΙΑΣ». ¹²⁸

¹²⁴ Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, σ. 237.

¹²⁵ Όπως αναφέρεται σε Mazower, σ. 18.

¹²⁶ Χατζηβασιλείου, «Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: το θέατρο Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990», σ. 111.

¹²⁷ Graham Saunders, "'Out Vile Jelly': Sarah Kane's 'Blasted' & Shakespeare's 'King Lear', *New Theatre Quarterly*, Cambridge University Press, τμ. 2, τχ. 1, 2004, σ. 69-77. Ανακτήθηκε από: <http://centaur.reading.ac.uk/31331/> (06/01/2021).

¹²⁸ "This disgusting feast of filth" Φράση που χρησιμοποιήθηκε από τον κριτικό και δημοσιογράφο Jack Tinker για να περιγράψει το έργο *Blasted*, μία μέρα μετά τη πρεμιέρα του, στην εφημερίδα Daily Mail. "This Disgusting Feast of Filth", *Daily Mail*, 19 Ιανουαρίου 1995 όπως παρατίθεται σε: *New Theatre Quarterly*, τμ. 20, τχ. 1, Φεβρουάριος 2004. Ανακτήθηκε από: https://books.google.gr/books?id=T2hR5ebAQTMc&pg=PA78&lpg=PA78&dq=the+disgusting+feast+of+filth+inker+1995&source=bl&ots=hlm8Gbwk&sig=ACfU3U1iilCER0AesQC6cYbLeOJl6VDi0A&hl=el&sa=X&ved=2aHUKewiNvPP7xczxAhVj_7siHUHYDzMQ6AEwEnoECBcQAw#v=onepage&q=the%20di (4/7/2021)]

Η Sarah Kane είναι ίσως πιο γνωστή συγγραφέας του *in-yer-face* κινήματος, μαζί με τον Mark Ravenhill και τον Anthony Nielson. Γεννημένη το 1971, ανατράφηκε κατά τα χριστιανικά πρότυπα ως Ευαγγελίστρια. Γρήγορα όμως αρνήθηκε τη θρησκεία και τον θεό. Η ίδια θεωρούσε πως τα χριστιανικά κείμενα, όπως η Βίβλος, ήταν κείμενα βίαια και έχοντας επηρεαστεί από αυτό, χρησιμοποιούσε αυτήν τη βία και την ακρότητα στα κείμενά της, θεωρώντας πως εκφράζοντας κάτι ακραίο οι άνθρωποι έρχονται αντιμέτωποι με τους πιο κρυφούς φόβους τους.¹²⁹ Πίστευε πλέον σε άλλους «θεούς», πιο καλλιτεχνικούς. Ο James MacDonald, σκηνοθέτης του πρώτου της έργου, *Blasted*, αλλά και του *Cleansed*, είχε πει για τη Kane:

Αυτό που έκανε ήταν ευγενές, αληθινό και ευφρές. Αγαπούσε τη μουσική και αυτό ίσως οδηγήσει κάποιον 'λεπτολόγο' να κάνει μέχρι και διατριβή για να βρει πόσες ατάκες από τα έργα της είναι από στίχους τραγουδιών των: Joy Division, Pixies, Ben Harper, Radiohead, Polly Harvey, Tindersticks, ακόμη και του Elvis Presley. Οι θεατρικοί της θεοί ήταν ο Beckett, ο Pinter, ο Bond, ο Potter, αλλά, αυτά που έγραφε ήταν απευθείας από την εμπειρία της και τη καρδιά της.¹³⁰

Το έργο έκανε την πρεμιέρα του στο Royal Court στις 12 Ιανουαρίου 1995. Οι ίδιοι οι άνθρωποι του θεάτρου, όπως υποστηρίζει η Kane, επέλεξαν να βάλουν το έργο λίγες μέρες μετά τις χριστουγεννιάτικες διακοπές -μια περίοδο σχετικά χαμηλά εισπρακτική για τα θέατρα-, μήπως και κατάφερνε η πρεμιέρα να περάσει κάπως απαρατήρητη.¹³¹ Οι αντιδράσεις φυσικά ήταν ακαριαίες -και ακραίες- από σχεδόν ολόκληρο τον Τύπο. Η εξήγηση για τις θυελλώδεις κριτικές -ίσως- βρίσκεται στην υπόθεση του έργου η οποία κρίνεται πως είναι απαραίτητη για την καλύτερη κατανόηση του γενικού αισθήματος γύρω από το θεατρικό.

Το *Blasted* ξεκινάει με τον Ian, έναν Ουαλό 45 χρονών, δημοσιογράφο, και μία γυναίκα, την Cate, 21 ετών -που γίνεται βραδύγλωσση όταν αγχώνεται πολύ- να μπαίνουν σε ένα δωμάτιο ξενοδοχείου, κάπου στο Leeds, το οποίο όμως είναι τόσο ακριβό που θα

¹²⁹ Sarah Kane, όπως παρατίθεται στο Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, σ. 116.

¹³⁰ James MacDonald, "They never got her", *The Guardian*, 28/2/1999. Ανακτήθηκε από: [<https://www.theguardian.com/theobserver/1999/feb/28/featuresreview.review9> (8/11/2019)]

¹³¹ Sierz, *In-Yer-Face*, σ. 94.

μπορούσε να οπουδήποτε στον κόσμο.¹³² Σε όλη σχεδόν την πρώτη σκηνή ο Ian κάνει προσπάθειες για να αποπλανήσει την Cate, με εκείνη όμως να αντιστέκεται. Ταυτόχρονα εκείνος εξαπολύει περήφανα ρητορικές μίσους κατά πάντων: προς τις γυναίκες, τους μαύρους και τους ομοφυλόφιλους. Η Cate, που αφήνεται να εννοηθεί πως -εκτός από την βραδυγλωσσία της σε καταστάσεις κρίσης άγχους και τις επιληπτικές της κρίσεις- έχει κάποια νοητική υστέρηση, αρχίζει να πιπιλάει τον δάχτυλό της ακούγοντας τα λόγια του Ian. Η σκηνή κλείνει με τον ήχο μίας ανοιξιάτικης βροχής.¹³³

Στην επόμενη σκηνή, το επόμενο πρωί, Ο Ian συνεχίζει τις προσπάθειές του με στόχο το σεξ, και μετά από ένα από τα λιποθυμικά επεισόδια της Cate, αυτή του κάνει στοματικό έρωτα και στο τέλος του δαγκώνει το μόριο του πάρα πολύ δυνατά. Λίγο αργότερα -όταν ο Ian έχει συνέλθει πια από τον πόνο- του εξομολογείται πως κάποτε τον αγαπούσε αλλά τώρα δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας εφιάλτης για εκείνη. Αμέσως μετά αρχίζει η παράνοια στο έργο: ένας στρατιώτης εισβάλλει στο δωμάτιο κρατώντας απειλητικά το όπλο του, την ώρα που η Cate καταφέρνει να διαφύγει στο μπάνιο. Η σκηνή τελειώνει με την έκρηξη μίας βόμβας και αμέσως μετά με τον ήχο καλοκαιρινής βροχής.¹³⁴

Στην τρίτη σκηνή, το δωμάτιο του ξενοδοχείου είναι πλέον ερείπια, αφού η βόμβα έχει κατεδαφίσει τον ένα τοίχο του. Ο στρατιώτης και ο Ian αρχίζουν να κουβεντιάζουν και σιγά σιγά αποκαλύπτεται πως το ξενοδοχείο βρίσκεται στη μέση ενός βίαιου πολέμου. Ο στρατιώτης εξομολογείται στον Ian όλα τα φρικτά γεγονότα που έχει αντικρύσει στον πόλεμο αλλά και αυτά στα οποία έχει συμμετάσχει: βιασμούς, βασανιστήρια και γενοκτονίες. Μάλιστα, θέλοντας να δικαιολογήσει τον εαυτό του, κάνει λόγο για πράξεις εκδίκησης ύστερα από τον βιασμό και την δολοφονία της κοπέλας του. Όταν ο στρατιώτης ζητάει από τον δημοσιογράφο να καταγράψει αυτές τις ιστορίες, ο Ian του απαντάει πως «αυτή δεν είναι μία ιστορία που ο καθένας θέλει να ακούσει»¹³⁵. Τότε ο στρατιώτης βιάζει τον Ian και μετά, αφού του βγάζει τα μάτια, αυτοκτονεί με το όπλο του. Η σκηνή κλείνει με τον ήχο μιας φθινοπωρινής βροχής.¹³⁶

Η επόμενη σκηνή βρίσκει την Cate να έχει επιστρέψει στο δωμάτιο -από την πόλη που είναι πλέον συντρίμια- κρατώντας ένα μωρό που έσωσε, όμως λίγο αργότερα το μωρό

¹³² Sarah Kane, *Complete Plays*, Methuen, Λονδίνο, 2001, σ. 3.

¹³³ Στο ίδιο., σ. 24.

¹³⁴ Στο ίδιο, σ. 39.

¹³⁵ Sarah Kane, *Complete Plays*, σ. 48.

¹³⁶ Στο ίδιο, σ. 50.

πεθαίνει και εκείνη το θάβει. Στο τέλος της σκηνής ακούγεται μία βαριά χειμωνιάτικη μπόρα. Η τελευταία σκηνή του έργου αποτελείται από γρήγορες αλλαγές εικόνων: τον Ian να κλαίει, να αυνανίζεται, ακόμη και να αγκαλιάζει τον νεκρό στρατιώτη. Κάποια στιγμή, έχοντας λιμοκτονήσει από την έλλειψη φαγητού λόγω του πολέμου, μπουσουλάει προς το μωρό και το τρώει. Η σκηνική οδηγία μετά από αυτή την πράξη θέλει τον Ian να είναι νεκρός, αλλά όταν ξεκινάει, ξανά, η βροχή, λέει: «σκατά».¹³⁷ Επιστρέφοντας η Cate -η οποία έχει πάει στη πόλη προς αναζήτηση τροφής- κρατάει ένα λουκάνικο, το οποίο πήρε ως αντάλλαγμα μετά από σεξουαλική πράξη με μερικούς φαντάρους. Αφού τρώει η ίδια, ταΐζει τον Ian, ο οποίος της λέει, στο κλείσιμο του έργου- «ευχαριστώ».¹³⁸

Επομένως, μπορεί να κατανοήσει κανείς πως αυτές οι σκηνές δεν θα μπορούσαν να αρέσουν σε όλους τους κριτικούς που παρακολούθησαν το έργο. Το σκάνδαλο που ξέσπασε ήταν αντίστοιχο με αυτό του *Romains in Britain*, στη δεκαετία του '80¹³⁹ και η κατακραυγή που ακολούθησε ενείχε χαρακτηριστικά όμοια με εκείνα που είχε ζήσει το βρετανικό θέατρο την εποχή του *Saved*.¹⁴⁰ Στην εφημερίδα *The Guardian* απορούσαν σε άρθρο τους για το πώς μπορεί να είναι κανείς τόσο αφελής στο συμβούλιο του Royal Court ώστε να αφήσει «αυτό» να ανέβει στη σκηνή. Η *Spectator* έκανε λόγο για ένα αληθινά απαίσιο «εργάκι» και η *Daily Mail* δήλωνε πως νιώθει εντελώς αηδιασμένη από ένα έργο που δεν γνωρίζει τα όρια της ευπρέπειας, ενώ παράλληλα δεν μας προσφέρει και κάποιο μήνυμα.¹⁴¹ Η Sheridan Morley γράφει στους *New York Times*:

Το πραγματικό σκάνδαλο είναι πως πρόκειται για ένα πραγματικά απαίσιο 'εργάκι', το οποίο αρχίζει νωχελικά στο Leeds και καταλήγει στη Βοσνία, χωρίς να γίνει κάποια αναφορά από την συγγραφέα για το πώς έφτασαν εκεί. [...] Να σοκάρεις το κοινό δεν είναι αρκετό· πρέπει να έχεις και κάτι να πεις.¹⁴²

¹³⁷ Στο ίδιο, σ. 60.

¹³⁸ Στο ίδιο, σ. 61.

¹³⁹ David Benedict, "Real live horror show", *Independent*, 8 Μαΐου 1998. Ανακτήθηκε από: <https://www.independent.co.uk/life-style/real-live-horror-show-1160546.html> (11/03/2021).

¹⁴⁰ Χατζηβασιλείου, «Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: το θέατρο Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990», σ. 152.

¹⁴¹ David Benedict, "What Sarah did next", *Independent*. 14 Μαΐου 1996. Ανακτήθηκε από: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/what-sarah-did-next-1347390.html> (12/10/2020)].

¹⁴² Sheridan Morley, *The Real Scandal About Blasted*, *The New York Times* 25 Ιανουαρίου 1995. Ανακτήθηκε από: <https://www.nytimes.com/1995/01/25/style/IHT-the-real-scandalabout-blasted.html> (13/11/2019)].

Η συγγραφέας, ανίκανη πραγματικά να κατανοήσει το γεγονός πως ακραία γεγονότα που συμβαίνουν στη πραγματική ζωή καταλαμβάνουν λιγότερη έκταση σε μία στήλη σε σχέση με το έργο της – παρόλο που η ίδια ήταν κόρη δημοσιογράφου της εφημερίδας *Mirror*¹⁴³, σχολίασε:

Είναι περίεργο και συνάμα απρόσμενο. Περίμενα την κριτική αλλά δεν περίμενα να γίνω θέμα στις ειδήσεις. Είναι ένα θέατρο 65 θέσεων και ξαφνικά βρίσκομαι στους τίτλους των *Newsight* και στο *World At One*. Αυτό που με σοκάρει περισσότερο είναι πως οι άνθρωποι ενοχλούνται περισσότερο από την αναπαράσταση της βίας, παρά από την ίδια τη βία. Ένα δεκαπεντάχρονο κορίτσι μόλις βιάστηκε στο δάσος και παρά ταύτα υπάρχει περισσότερος χώρος για μένα στα ειδησεογραφικά ταμπλόιντς, παρά για αυτήν την απάνθρωπη πράξη. Αυτό ακριβώς το είδος της δημοσιογραφίας καταδικάζω στο έργο μου.¹⁴⁴

Αυτό το είδος δημοσιογραφίας που μετατρέπει ένα έργο σε τηλεοπτικό σκάνδαλο καταδικάζει η Kane, μιλώντας για τις αντιδράσεις εναντίον του έργου. Τόνισε ότι το «σοκ» προήλθε σχεδόν αποκλειστικά από τα ΜΜΕ και όχι από το θεατρικό κοινό.

Φυσικά και υπήρχαν αποχωρήσεις από το θέατρο, στη σκηνή όπου το μάτι βγαίνει και τρώγεται, αλλά αυτό είναι κάτι το αναπόφευκτο. Μαζικά παραπάνω όμως, από το κοινό. Όλο αυτό προήλθε από τον Τύπο. [...] Η κριτική που δέχθηκε το *Blasted* -σχεδόν εξ ολοκλήρου- ήταν μια λίστα με όλες τις βίαιες πράξεις, λες και με αυτόν το τρόπο μπορείς να αξιολογήσεις ένα έργο.¹⁴⁵

Το *Blasted* αποτελεί ίσως το χαρακτηριστικότερο έργο του κινήματος in-yer-face θεάτρου, μεταφέροντας τις ιδέες του μέσω σοκαριστικών εικόνων αλλά και μιας γλώσσας

¹⁴³ Lyn Gardner, “Of love and outrage: obituary”, *The Guardian*, 23 Φεβρουαρίου 1999. [[https://www.theguardian.com/news/1999/feb/23/guardianobituaries.lyngardner\(23/02/2021\)](https://www.theguardian.com/news/1999/feb/23/guardianobituaries.lyngardner(23/02/2021))].

¹⁴⁴ Αποφθέγματα της Sarah Kane. *Theatre: The late Sarah Kane in her own words*, *Independent*, 22 Οκτωβρίου 2011. Ανακτήθηκε από: [<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-the-late-sarah-kane-in-her-own-words-1072888.html>] (13/11/2019)].

¹⁴⁵ Απόσπασμα συνέντευξης της Sarah Kane όπως παρατίθεται σε: Graham Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work*, Faber & Faber, Λονδίνο, 2009, σ. 51.

που μπορεί να σοκάρει τον θεατή. Φράσεις όπως, “stop fucking about it” (σ.8), “fucking Jesus” (σ.8), “wank off”(σ. 15) και “cunt” (σ.24) ακούγονται καθόλη τη διάρκεια του έργου - κυρίως από τον Ian- προσθέτοντας στις σκηνές του βιασμού, του κανιβαλισμού και των υπόλοιπων βίαιων πράξεων, προσδίδοντας μία ρεαλιστικότερη και ωμή αίσθηση στα γεγονότα. Όμως, όπως και στη κριτική του έργου -την οποία η Kane δεν μπορούσε να συλλάβει-, η βία δεν πρέπει να παίζει επιφανειακό ρόλο στο έργο. Οι πράξεις βίας στο μυαλό της Kane συμβολίζουν κάτι μεγαλύτερο: τη κριτική της ίδιας προς την αγγλική κοινωνία η οποία, μέσω της πατριωτικής της στάσης και του συντηρητισμού που την χαρακτηρίζει, επιλέγει να σοκάρεται από μικροπράγματα και αρνείται να δει τι γίνεται έξω, στον πραγματικό κόσμο, μακριά από το Νησί.

Αν και η ίδια δεν επιλέγει το «σοκ για το σοκ», οι τακτικές της χρησιμοποιούνται για να ταραξουν το θεατρικό κοινό. Βέβαια, μερικές φορές αρκεί κάτι πιο απλό για να επιτευχθεί ο σκοπός, όπως πχ η ξαφνική αλλαγή από ένα καθαρά νατουραλιστικό περιβάλλον του έργου στο πρώτο μισό, το οποίο μετατρέπεται σε ένα άλογο σουρεαλιστικό πεδίο πολέμου στο δεύτερο μέρος του έργου. Η αλλαγή στη φόρμα εξηγείται από τον Sierz:

Τη συγκεκριμένη αυτή φόρμα του *Blasted* δεν την έχω συναντήσει ξανά στο θέατρο, από όσο ξέρω. Τουλάχιστον εγώ δεν έχω βρει κάτι αντίστοιχο.[...] Αν το *Blasted* είχε χρησιμοποιήσει μια συμβατική φόρμα, δε θα λειτουργούσε. Το σοκ δεν αφορούσε (σ.σ μόνο) στο περιεχόμενο, αλλά και στο γεγονός πως άφησε το κοινό να βιώσει και αυτό την εμπειρία της κατάρρευσης και της αποσύνθεσης.[...] Η συγγραφέας λίγο πολύ εγκαταλείπει το κοινό, με στόχο να μηχανευτεί την δική του εκδοχή απέναντι στο φαντασιακό και το περιεχόμενο, αρνούμενη να τους προσφέρει την ασφάλεια που μπορεί να τους δίνει η συνηθισμένη φόρμα.¹⁴⁶

Αν θελήσουμε να δώσουμε σε αυτή την μεταστροφή μία λογική πιθανή εξήγηση - πέρα από το θέμα της φόρμας και τη δομή του έργου και ως προς το περιεχόμενο- μπορούμε να κάνουμε τον παραλληλισμό με έναν πόλεμο: το σκηνικό -από το Leeds πιθανόν στον πόλεμο στη Γιουγκοσλαβία- αλλάζει τόσο ξαφνικά και βίαια -όπως σε έναν πόλεμο όπου

¹⁴⁶ Aleks Sierz, 18 Ιανουαρίου 1999, όπως παρατίθεται στο: Saunders, *About Kane*, σ. 90-91.

παύει κάθε κανονικότητα και οι κανόνες είναι διαφορετικοί από μία κοινωνία σε περίοδο ειρήνης.¹⁴⁷

Τέλος, μία ακόμη οπτική του έργου, στην οποία αξίζει να γίνει αναφορά, είναι η έννοια της ελπίδας στο έργο -και αν αυτή υπάρχει. Στο κλείσιμο του έργου, η Cate επιστρέφει στον Ian -κάποιοι λένε λόγω της ανάγκης της για εκδίκηση- και του προσφέρει φαγητό, ταΐζοντάς τον στο στόμα. Η πράξη αυτή δηλώνει μία πράξη -αρρωστημένης μεν- αγάπης δε. Η αγάπη αυτή γεννάει μία πολύ μικρή αχτίδα ελπίδας στον ορίζοντα. Είναι όμως τόσο μικρή που σχεδόν δημιουργεί αυταπάτες και έναν μικρόκοσμο σαν αυτόν στο έργο του Μπέκετ *Ευτυχισμένες Μέρες*.¹⁴⁸ Ο Ian, ως άλλη Winnie από τις *Ευτυχισμένες Μέρες*, είναι καταδικασμένος να ζει την ίδια ημέρα με την αέναη επαναληπτικότητά της να μοιάζει ως τιμωρία, τόσο που ο θάνατος -που κράτησε μόνο λίγα λεπτά στο έργο- να φαντάζει ως λύτρωση για τον πρωταγωνιστή.

Η βασική πεποίθηση της Kane είναι πως η κοινωνία έχει «την ανθρώπινη ανάγκη για βία».¹⁴⁹ Η ίδια θεωρούσε πως η βία αποτελεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας το οποίο θεωρεί πως είναι επιτακτική ανάγκη να το φέρουμε μπροστά ως κοινωνία και να το αντιμετωπίζουμε, παρά να το παραγκωνίζουμε προσποιούμενη (ως κοινωνία) πως δεν υπάρχει παντού γύρω μας.¹⁵⁰ Όμως αυτές οι βάνασες εικόνες δεν επιλέγονται να παρουσιαστούν αυθαίρετα μέσα στο έργο -στο βωμό του σοκ- όπως υποστήριζαν οι κριτικοί της. Σύμφωνα με την Elaine Aston, (σ.σ. η Kane) στοχεύει να κάνει το κοινό να νιώσει τις επιδράσεις της βίας, όχι αυτής της βίας από έναν μακρινό μέρος, αλλά εκείνη που είναι στις ζωές όλων, στις επιλογές τους, στη συμπεριφορά τους αλλά και στο ίδιο το αξιακό και ηθικό σύστημα.¹⁵¹ Μέσα στα στοιχεία της βίας προσθέτει τα φυλετικά και τα ταξικά ζητήματα. Το λεξιλόγιο του Ian φαίνεται να τον κατατάσσει στην εργατική τάξη, όμως με κάποια παράδοξα στοιχεία: ο -υπέρ το δέον- πατριωτισμός του αγγίζει τα όρια του ρατσισμού και μας κάνει να συμπεραίνουμε πως ο Ian φέρει όλα τα χαρακτηριστικά ενός -φαινομενικά- αθώου ρατσιστή που δεν προκαλεί και δεν δημιουργεί κακό σε κανέναν. Αν και το *Blasted* παρουσιάζει επί

¹⁴⁷ Aleks Sierz, “‘Looks like there’s a war on’ Sarah Kane *Blasted*, *political theatre and the Muslim Other*” στο: Laurens De Vos & Graham Saunders (επιμ.), *Sarah Kane in Context*, Manchester University Press, Μάντσεστερ, 2011, σ. 47.

¹⁴⁸ Graham Saunders, “The Beckettian world of Sarah Kane” στο Laurens De Vos & Graham Saunders (επιμ.), *Sarah Kane in Context*, Manchester University Press, Μάντσεστερ, 2011, σ. 69-71.

¹⁴⁹ Sarah Kane όπως παρατίθεται σε: Graham Saunders, *Love Me Or Kill Me: Sara Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester University Press, Μάντσεστερ, 2002, σ. 27.

¹⁵⁰ Sarah Kane όπως παρατίθεται σε: Saunders, *About Kane*, σ. 101.

¹⁵¹ Elaine Aston, “Reviewing the Fabric of *Blasted* στο *Sarah Kane in Context*, σ. 13-27.

σκηνής τα πιο ακραία και πέρα από την φαντασία γεγονότα, το τέλος του αφήνει ανοιχτό ένα μικρό παραθυράκι κάποιας ηθικής πιθανότητας.¹⁵² Η εικόνα του Ian την ώρα που πεθαίνει, δημιουργεί την αίσθηση της λύτρωσης, ακόμη περισσότερο με την σκηνική οδηγία της βροχής που συμβολίζει την αναγέννηση και την λύτρωση, μετά από τις ειδικές πράξεις που ο ίδιος έχει διαπράξει – με αποκορύφωμα τη σκηνή που τρώει το νεκρό μωρό- αλλά και από αυτές που έχει δεχθεί. Η τελευταία φράση σχεδόν το «Thank you» του Ian έχει συμβολικό χαρακτήρα. Όπως εύστοχα γράφει η Χατζηβασιλείου:

Μπορεί να αναγνωστεί με τους θρησκευτικούς όρους μιας υποσχεθείσας σωτηρίας: έχοντας συμμετάσχει στην φοβερή δυστυχία του κόσμου, ο Ian εξαπολύει αυτά τα δεινά εναντίον του εαυτού του. Ο θάνατός του είναι μόνο μια συνέπεια αυτού που έχει βιώσει, αλλά η επιστροφή του στη ζωή είναι απόδειξη κάποιας ριζοσπαστικής εξέλιξης, πέρα από κάθε προσδοκία, είναι μία ελπίδα: επιστρέφει στη ζωή και ίσως συνειδητοποιήσει ότι ο πόνος του αποτελεί εφιαλτήριο για την *πιθανότητα* ενός διαφορετικού, βελτιωμένου κόσμου, ικανού να δώσει λύτρωση.¹⁵³

Αυτό το -περιέργως- ευτυχισμένο τέλος αφήνει το κοινό να σκέφτεται πώς αν και καταδικασμένοι οι δύο τους αποπνέουν μία τεράστια ηρεμία η οποία, ως αλυσιδωτή αντίδραση, γεμίζει και το ίδιο το κοινό με μία παράδοξη ηρεμία και ελπίδα.

¹⁵² Ken Urban, "An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane", *A Journal of Performance and Art*, MIT Press, Σεπτέμβριος 2001, τμ. 23, τχ. 3, σ. 36-46. Ανακτήθηκε από: [\https://www.jstor.org/stable/3246332?seq=1 [23/12/1015).

¹⁵³ Χατζηβασιλείου, «Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: το θέατρο Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990», σ. 176.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η έρευνά μας καταλήγει ότι τόσο στην περίπτωση του Osborne όσο και της Kane, έχουμε να κάνουμε με μία ιδιαίτερη περίπτωση πολιτικού θεάτρου, που προβάλλει ιδιαίτερα την στενή σχέση του θεάτρου και άλλων πολιτισμικών φαινομένων με την ιστορική εποχή και την κοινωνική συνθήκη, στις οποίες εμφανίζονται ή ανακαλύπτονται εκ νέου.

Σημείο καμπής θεωρείται το έτος 1956 με τη πρεμιέρα του έργου *Look Back in Anger* στο Royal Court, έπειτα το 1968 με τη κατάργηση της λογοκρισίας και τέλος το 1995 με την πρεμιέρα του έργου *Blasted* ξανά στο Royal Court που φιλοξενεί σύγχρονους δραματουργούς.

Το έργο *Look Back in Anger* ήρθε σαν μία «βόμβα» στην αγγλική σκηνή φέρνοντας μαζί του την έννοια του θυμού, η οποία κατά βάση έλειπε από την σκηνή. Η θεματική του έργου αλλά και ο ίδιος ο John Osborne έκαναν δημοφιλή τα μικρά θέατρα που τολμούσαν να εισάγουν νέα θέματα και συγγραφείς στο ρεπερτόριό τους. Όμως, το πιο σημαντικό είναι πως έκανε δημοφιλές το ίδιο το θέατρο -που μέχρι τότε- δεν ήταν στις προτεραιότητες, ή δεν αποτελούσε τρόπο διασκέδασης των νέων ανθρώπων. Μία ολόκληρη γενιά, πάνω κάτω στην ηλικία των Οργισμένων Νέων, μοιράζονταν τον ίδιο θυμό και την ίδια αγανάκτηση. Η νεολαία για την οποία γίνεται λόγος φέρει κάποια κοινά χαρακτηριστικά: όλοι όσοι πήγαν να δουν το έργο, ή μάλλον καλύτερα όσοι ταυτίστηκαν με το έργο, προέρχονται κατά πάσα πιθανότητα από την εργατική τάξη. Είναι οι νέοι που σίγουρα έχουν δει άτομα του κύκλου τους να περιμένουν στις ουρές για μία θέση εργασίας στις κοινωνικές υπηρεσίες ή, ακόμα, να σχηματίζουν ουρές σε κάποιο δημόσιο συσσίτιο. Ακόμη, όσοι ταυτίστηκαν και βρήκαν κοινά με τον Jimmy Porter, είναι σχεδόν βέβαιο πως προέρχονται από την ευρύτερη αριστερή πολιτική οικογένεια. Το σλόγκαν του Harold MacMillan “you never had it so good”,¹⁵⁴ όντως αντιπροσώπευε την χώρα στη δεκαετία του '50, τα χρόνια της ευημερίας. Μόνο που αυτή η ευημερία, εκείνους που δεν είχαν δεν τους έκανε να έχουν, αλλά να συνεχίσουν να αισθάνονται ότι δεν έχουν - με λίγο καλύτερες συνθήκες. Ήταν η πρώτη γενιά που επηρεαζόταν από το Νομοσχέδιο για την Παιδεία τότε που ακόμη ήταν σε πειραματικό στάδιο και δεν είχε δημιουργηθεί ακόμη μια δεξαμενή απορρόφησης στον χώρο εργασίας.

¹⁵⁴ “Let us be frank about it: most of our people have never had it so good.” «Ας είμαστε ειλικρινείς: οι περισσότεροι από την κοινωνία μας ποτέ δεν ήμασταν καλύτερα».

Και τι ακριβώς έκαναν οι Οργισμένοι Νέοι για αυτή τους την αγανάκτηση;

Η απάντηση είναι: μάλλον τίποτα. Αυτό βέβαια δεν τους κατατάσσει στους μη πολιτικοποιημένους, αλλά σε εκείνη τη κατηγορία που αναζητάει μια καλύτερη λύση όχι στο – αβέβαιο – μέλλον αλλά στη σιγουριά του δοκιμασμένου παρελθόντος, στην «ζώνη ασφάλειας» που ουτοπικά υπήρχε στη σκέψη τους.¹⁵⁵ Όταν στην μεταπολεμική Αγγλία υπήρξε τεχνολογική έκρηξη και απότομη ανάπτυξη σε διαφορετικούς τομείς, οι νέοι άνθρωποι δεν ήταν προετοιμασμένοι για όλο αυτό που τους συνέβαινε και ξεκίνησαν την αναζήτηση, ξανά, μιας νέας ταυτότητας ως μέλη της κοινωνίας που μέσα της δεν ένιωθαν καθόλου οικεία. Οπότε ως άμυνα σε όλο αυτό το καινούργιο, ανάτρεξαν στις αξίες του παρελθόντος με μία νοσταλγική διάθεση. Αυτό το χαμένο στοιχείο της αγγλικότητας επιζητούσε και ο Osborne μέσα από το έργο του.

Αυτή η αγγλικότητα επιχειρήθηκε να γίνει σήμα κατατεθέν και στην δεκαετία του '90 με την προσπάθεια του Tony Blair μέσω του Cool Britannia. Όμως οι στόχοι διέφεραν παντελώς. Η νοσταλγία ως βασικό χαρακτηριστικό των υπερήφανων Άγγλων αρχίζει να θεωρείται πλέον ως κάτι αρνητικό μέχρι που το 1998 ο Tony Blair την αποκηρύσσει ολοκληρωτικά:

Θέλω από εδώ και πέρα να βλέπουν τη Μεγάλη Βρετανία σαν έναν ζωντανό και μοντέρνο τόπο, γιατί όσα κράτη είναι προσκολλημένα με την νοσταλγία δεν μπορούν να κτίσουν ένα ισχυρό μέλλον.¹⁵⁶

Αλλά το σχήμα -νοσταλγία καλή ή κακή- μάλλον ήταν το μικρότερο πρόβλημα για μία ολόκληρη γενιά που ενηλικιώθηκε υπό το καθεστώς Thatcher. Η νέα γενιά -και εδώ- πασχίζει να βρει εκ νέου τους ρυθμούς της μετά από μία ακραία νεοφιλελεύθερη πολιτική κατά την οποία όποιος δεν μπορούσε να παρέχει τις βασικές ανάγκες στον εαυτό του αντιμετωπιζόταν σχεδόν σαν λεπρός στη κοινωνία. Καλλιτεχνικά, όλοι οι εξοστρακισμένοι, οι αδύναμοι -αλλά και εκείνοι με κάποια αυξημένη κοινωνική ευαισθησία,

¹⁵⁵ Χατζηβασιλείου, «Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: το θέατρο Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990», σ. 368.

¹⁵⁶ Tony Blair, *Sunday Times*, 5 Απριλίου 1998 όπως παρατίθεται σε: Χατζηβασιλείου, «Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: το θέατρο Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990», σ. 368.

κατηγοριοποιήθηκαν στους συγγραφείς του in-yer-face θεάτρου μετατρέποντας, φαινομενικά, ένα -αυτόματα- περιθωριακό είδος θεάτρου σε κυρίαρχο καλλιτεχνικό αφήγημα της εποχής.

Παραμένει το ερώτημα όμως, γιατί τόση φασαρία για αυτά τα δύο έργα; Η απάντηση αποτελείται από δύο σκέλη που συγκρούονται και ταυτόχρονα αλληλοσυμπληρώνονται. Όπως γράφει, εύστοχα, ο Aleks Sierz, υπάρχουν δύο κατηγορίες ως προς την αντιμετώπιση ενός μύθου – και ενός φαινομένου προσθέτω εγώ-: οι μυθοφοβικοί και οι μυθοφιλικοί. Οι μυθοφοβικοί ψάχνουν να βρουν τους ρεαλιστικούς λόγους για την άνηση ενός φαινομένου ώστε να το καταρρίψουν, ενώ οι μυθοφιλικοί είναι πιστοί ακόλουθοί του χωρίς να το ερευνούν περαιτέρω.¹⁵⁷

Το πρώτο μέρος είναι το κυνικό. Ο John Osborne και η Sarah Kane ήταν οι θεατρικοί αστέρες της εποχής τους. Ο Τύπος σχεδόν ηδονιζόταν με το να γράφει για αυτούς, πόσο μάλλον να τους επιτίθεται- ειδικά στην περίπτωση της Kane. Όλη αυτή η δημοσιότητα τους έκανε περισσότερο διάσημους προσελκύοντας ακόμη περισσότερους θεατές στα έργα τους, ενώ σε μικρό χρονικό διάστημα οι δημοσιογράφοι πέρασαν από τη καλλιτεχνική τους πορεία στην ιδιωτική τους ζωή. Ο ζεν πρεμιέ John Osborne έγινε -έστω και για λίγο- πόλος έλξης για τις γυναίκες -πολύ περισσότερο επειδή είχε παντρευτεί πολλές φορές- και πόλος έλξης για τον Τύπο που έψαχνε να βρει αν αυτά που παρουσιάζει στη σκηνή είναι προσωπικά βιώματα του συγγραφέα. Και από την άλλη, η φρενίτιδα των MME προς το πρόσωπο της Kane δημιουργήθηκε λόγω της ψυχικής ασθένειας που την ανάγκαζε να είναι τρόφιμος σε ψυχιατρικές κλινικές της Αγγλίας. Αυτός ο πανικός γύρω από το πρόσωπό της διογκώθηκε ακόμη περισσότερο μετά την αυτοκτονία της το 1998, γεννώντας ερωτήματα για το αν κάποιο από τα έργα της – ειδικά το τελευταίο, *Crave*- θα μπορούσε να είναι ένα σημείωμα αυτοκτονίας.

Η θεματολογία αυτή καθαυτή υπήρξε ελκυστική για το κοινό. Στην περίπτωση του Osborne, στο *Look Back in Anger* η περιέργεια και η ταύτιση έπαιξε βασικό ρόλο στην μεγάλη απήχηση του έργου, καθώς καταρρίφθηκε δια παντός η αίσθηση πως η αγγλική θεατρική σκηνή παρουσίαζε μόνο εύπεπτες κωμωδίες με πρωταγωνιστές ήρωες των μεσαίων τάξεων.¹⁵⁸ Η περιέργεια έγκειται στο γεγονός πως αφού η εργατική τάξη δεν

¹⁵⁷ Aleks Sierz, "John Osborne and the Myth of Anger", *New Theatre Quarterly*, τμ.46, Μάιος 1996, σ. 136-146.

¹⁵⁸ Paul Leslie, "The Angry Young Men Revisited", *The Kenyon Review*, Kenyon College, τμ. 27, τχ. 2, Άνοιξη 1965, σ. 344-352. Ανακτήθηκε από: [<https://www.jstor.org/stable/4334546> (29/01/2021)].

εκπροσωπούταν στο αγγλικό θέατρο, όλοι ήθελαν να δουν και να γνωρίσουν έναν ήρωα που έμοιαζε στα κοινωνικά χαρακτηριστικά με τους ίδιους. Και όταν το κοινό κατάλαβε πως απέναντί του έβλεπε έναν άνθρωπο διανοούμενο της εργατικής τάξης, που η αξία του δεν αναγνωριζόταν από την κοινωνία, ταυτίστηκαν πλήρως μαζί του. Στην περίπτωση της Kane η απήχηση ήταν τεράστια γιατί -καλώς ή κακώς- η βία πουλάει. Αν και δεν υπήρξε ταύτιση των ηρώων με το κοινό αυτό που υπήρξε ήταν, κατά τη γνώμη μου, σπουδαιότερο: μία αφύπνιση των νέων που παρακολούθησαν το έργο σε σχέση με την κατάσταση της χώρας τους η οποία βρισκόταν σε μία κοινωνική παρακμή.

Η «φασαρία για αυτά τα δύο έργα» δεν απαντάται μόνο με κυνικά επιχειρήματα, όπως παραπάνω. Το δεύτερο σκέλος που γράφεται είναι σημαντικότερο: όπως γράφει emphaticά ο John Barber στην εφημερίδα *Daily Express* μετά την πρώτη παράσταση του έργου *Look Back in Anger* το 1956, αυτό που είδε ήταν κάτι «νέο, νέο, νέο»¹⁵⁹, χαρακτηρισμός που ισχύει και για την πρεμιέρα του έργου *Blasted* το 1995. Η μεγάλη απήχηση συμβαίνει ακριβώς επειδή για πρώτη φορά στην Αγγλία γεννιέται κάτι καινούργιο στο θέατρο από νέους ανθρώπους και προσφέρεται σχεδόν αποκλειστικά σε νέους ανθρώπους.

Ο John Osborne και η Sara Kane με τη δραματουργία τους αποτελούν ένα πολιτιστικό κεφάλαιο για την αγγλική κοινωνία γιατί το έργο τους εμφανίστηκε σε συγκεκριμένο τόπο, το συγκεκριμένο χρόνο και δεν μπορεί να έχει το ίδιο αποτέλεσμα πουθενά αλλού, οποιαδήποτε χρονική στιγμή. Όμως αυτό δεν τους κάνει εφήμερους, αλλά τους δίνει μία επιπλέον βαρύτητα γιατί αποτελούν δύο ξεχωριστά καλλιτεχνικά προϊόντα τα οποία γεννήθηκαν μετά από δύο βαθιές κρίσεις. Παρά ταύτα τα δύο κινήματα, καθώς και οι δύο καλλιτέχνες αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για όλες τις καλλιτεχνικές δημιουργίες που γεννιούνται μέσα σε συνθήκες κρίσεις.

¹⁵⁹ John Barber όπως παρατίθεται σε Michael Billington, “Look Back in Anger: how John Osborne liberated theatrical language”, *The Guardian*, 30 Μαρτίου 2015. Ανακτήθηκε από: [<https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/30/how-look-back-in-anger-john-osborne25/01/2021>].

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Anderson, Perry, “The Left in the Fifties”, *New Left Review*, τχ. 29, 1965.

_____, *English Questions*, Verso, Λονδίνο, 1992.

Beckett, Andy, “Bang! A history of Britain in the 1980s by Graham Stewart-review”, *The Guardian*, 17 Ιανουαρίου 2013.

[<https://www.theguardian.com/books/2013/jan/17/bang-history-britain-1980s-review>(10/03/2021)].

Benedict, David, “What Sarah did next”, *Independent*, 14 Μαΐου 1996, [<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/what-sarah-did-next-1347390.html>].

_____, “Real live horror show”, *Independent*, 8 Μαΐου 1998, [<https://www.independent.co.uk/life-style/real-live-horror-show-1160546.html>].

Billington, Michael, “The best British playwright you’ll never see”, *The Guardian*, 23 Απριλίου 2005.

[<https://www.theguardian.com/stage/2005/mar/23/theatre1>(15/02/2021)].

_____, *State of the Nation. British Theatre since 1945*, Faber and Faber, Λονδίνο, 2007.

_____, “Margaret Thatcher casts a long shadow over theatre and the arts”, *The Guardian*, 8 Απριλίου 2013. [<https://www.theguardian.com/stage/2013/apr/08/margaret-thatcher-long-shadow-theatre> 18/02/2021].

_____, “Look Back in Anger: how John Osborne liberated theatrical language”, *The Guardian*, 30 Μαρτίου 2015. [<https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/30/how-look-back-in-anger-john-osborne>(25/01/2021)]

Bogdanor, Vernor, “Family Britain 1951-1957”, *New Statesman*, 12 Νοεμβρίου 2009. [<https://www.newstatesman.com/books/2009/11/britain-1950s-history>].

Brenton, Howard, *Romans in Britain*, Bloomsbury, Methuen Drama, 1981.

Brook, Peter, *The Empty Space*, Penguin Modern Classics, Λονδίνο, 1990.

Coughlan, Robert, “Why Britain’s most talked about Angry Young Men boil over”, *LIFE*, τμ. 41, τχ. 21, 28 Μαΐου 1958, σ.138-151.

Cowan, Doug, “In 1951 more people voted Labour than Conservative, yet the Conservatives formed the government”, *Electoral Reform Society*, 25 Οκτωβρίου 2018. [<https://www.electoral-reform.org.uk/on-the-anniversary-of-a-stolen-election-let-1951s-wrong-winner-vote-be-a-lesson-to-us-all/>(04/07/2021)].

- Crowcroft, Robert, “Attlee’s Britain 1945-1951. Planning for the future?”, χ.χ., [
- Crowcroft, Robert & Theakston, Kevin, *The Fall of the Attlee Government, 1951*, στο: Heppell, T and Theakston, K, (επιμ.) *How Labour Governments Fall: From Ramsay Macdonald to Gordon Brown*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, 2013, σ.61-82. [
- De Vos, Laurens & Saunders, Graham (επιμ.), *Sarah Kane in Context*, Manchester University Press, Μάντσεστερ, 2011.
- Devlin, Polly, “John Osborne”, *Vogue*, Ιούνιος 1964, σ.98-99, 152,159. [
- Eley, Geoff, *Σφυρηλατώντας τη Δημοκρατία. Ιστορία της Ευρωπαϊκής Αριστεράς 1923-2000*, Β’ Τομος, μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός, Σαββάλας, Αθήνα, 2010.
- Fullerton, Elizabeth, “How Britain’s shocking art movement got its start”, *BBC Culture*, 25 Απριλίου 2015. [
- Gardner Lyn, “Of love and outrage: obituary”, *The Guardian*, 23 Φεβρουαρίου 1999. [
- Hadle Louisa & Elizabeth Ho (επιμ.), *Thatcher & After. Margaret Thatcher and her Afterlife in Contemporary Culture*, Palgrave Macmillan, Νέα Υόρκη, 2010.
- Dominic, Head (επιμ.), *The Cambridge Guide to Literature in English*, 3^η έκδοση, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, 2006.
- Heilpern, John, *John Osborne: A Patriot of Us*, Vintage, 2007.
- Hinds, Allister E. “Sterling and imperial policy, 1945-1951” *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, Routledge, τμ. 15, τχ. 2, 1987, σ. 148-169 (online δημοσίευση: Ιούλιος 2008). [
- Hobsbawm, Eric, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, Abacus, Λονδίνο, 1995.
- Hochschild, Adam, “A Brutal Peace”, *The New York Times*, 27/09/2013. [
- Innes, Christopher, *Modern British Drama. The Twentieth Century*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, 2002.

- Jenkins, Simon, “How Margaret Thatcher’s Falklands gamble paid off”, *The Guardian*, 9 Απριλίου 2013. [<https://www.theguardian.com/politics/2013/apr/09/margaret-thatcher-falklands-gamble>](18/02/2021)].
- Kane, Sarah, *Complete Plays*, Methuen, Λονδίνο, 2001.
- Kavanagh, Dennis, “Thatcher and Thatcherism. Do they Still Matter?”, *Observatoire de la société britannique*, τμ. 17, 1 Μαΐου 2016. [<https://journals.openedition.org/osb/1792>](22/03/2021)].
- Kroll, Morton, “The Politics of Britain’s Angry Young Men”, *Social Science*, Pi Gamma Mu, International Honor Society in Social Sciences, τμ. 36, τχ. 3, Ιούνιος 1961, σ. 157-166. [<https://www.jstor.org/stable/41884871>](17/05/2021)].
- Kynaston, David, *Austerity Britain. 1945-51*, Bloomsbury, Λονδίνο, 2007.
- Lacey, Stephen, *British Realist Theatre: The New Wave in its Context 1956-1965*, Routledge, Λονδίνο, 2002. [e-book]
- Langford, Larry L., “The unsocial socialism of John Osborne”, *English Studies*, Routledge, 1997, τχ.3 σ. 237-257. [<https://doi.org/10.1080/00138389708599074> (3/12/20200)]
- Lee, Patina, “YBAs Revealed: Who are the Young British Artists?” 13 Σεπτεμβρίου 2016. [<https://www.widewalls.ch/magazine/ybas-young-british-artists>].
- Leslie, Paul, “The Angry Young Men Revisited”, *The Kenyon Review*, Kenyon College, τμ. 27, τχ. 2, Άνοιξη 1965, σ. 344-352. [<https://www.jstor.org/stable/433454629>](01/2021)].
- Macdonald, Robert, “Youth, Transitions and Social Exclusion: Some Issues for Youth Research in the UK”, *Journal of Youth Studies*, τμ.1, τχ.2, 28 Νοεμβρίου 2012, σ.163-176. [<https://doi.org/10.1080/13676261.1998.10593004> (07/07/2021)].
- Marquand, David, “Lucky Jim and the Labour Party”, *Universities & Left Review*, τμ.1, τχ.1 1957, σ.59-60.
- Maschler, Tom (επιμ.), *Declaration*, MacGibbon & Kee, Λονδίνο, 1957.
- Marwick, Arthur, “The 1960’s. Was there a ‘cultural revolution’?”, *Contemporary Record*, τχ. 2, αρ. 3, 25 Ιουνίου 1988, σ. 18-20, [https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13619468808580986?casa_token=dzMxsnmRcmMAAAAA:Q8o3kJVDrJ4IriDHgVTCb6BX0PtQZZsdiXgz0knpbHUeYJfgPZ8Otpd9Vvc865vr2zy-oQCDNww](18/03/2021)].
- Mazower, Mark, *Σκοτεινή Ηπειρος. Ο Ευρωπαϊκός Εικοστός Αιώνας*, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2001.

- Morgan, Kenneth O., “Britain in the Seventies-Our Unfinest Hour?”, *Revue Française de Civilisation Britannique*, XXII- Hors serie, 30 Δεκεμβρίου 2017, σ. 1-17.
- Morley, Sheridan, “The Real Scandal About *Blasted*”, *The New York Times* 25 Ιανουαρίου 1995. [<https://www.nytimes.com/1995/01/25/style/IHT-the-real-scandalabout-blasted.html>] (13/11/2019)].
- Moschonas, Gerassimos, *In the Name of Social Democracy. The Great Transformation: 1945 to the Present*, Verso, Λονδίνο, 2002.
- Nevitt, Lucy, *Theatre & Violence*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο, 2013.
- Osborne, John, *Damn You, England. Collected Prose*, Faber & Faber, Λονδίνο, 1994, (kindle edition).
- _____, *Look Back in Anger*, Faber & Faber, 2013 (kindle edition).
- Peacock, Keith D., *Thatcher’s Theatre. British Theatre and Drama in the Eighties*, Greenwood Press, Westport USA, 1999.
- Perkins, Anne, “Labour needs to rethink Harold Wilson’s legacy. It still matters” *The Guardian*, 10 Μαρτίου 2016, [<https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/mar/10/labour-harold-wilson-legacy-100-years>](15/03/2021)].
- Rosen, Greg, “The two Wilsons”, *Fabian Society*, 10 Μαρτίου 2016 [<https://fabians.org.uk/the-two-wilsons/>] (15/03/2021)].
- Quinault, Ronald, “Britain in 1950”, *History Today*, τμ. 50, τχ.4, Απρίλιος 2004, [<https://www.historytoday.com/archive/britain-1950>](10/12/2020)].
- Σακελλαρίδου, Έλση, “Aporia or euphoria: British political theatre at the dawn of the 90s”, *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, τμ.17, τχ. 1, 1992, σ. 51-70. [<https://www.jstor.org/stable/43023590>] (17/05/2020)].
- _____, *Θέατρο, Αισθητική, Πολιτική. Περί-Διαβάζοντας τη Σύγχρονη Βρετανική Σκηνή στο Γόρσιμα της Χιλιετίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012.
- Saunders, Graham, *‘Love me or kill me’ Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester University Press, Μάντσεστερ, 2002.
- _____, “‘Out Vile Jelly’: Sarah Kane’s ‘Blasted’ & Shakespeare’s ‘King Lear’”, *New Theatre Quarterly*, Cambridge University Press, τμ.2, τχ.1, 2004, σ. 69-77.
- _____, *About Kane: The Playwright & the Work*, Faber & Faber, Λονδίνο, 2009.
- Seabrook, Jeremy, *The No-Nonsense Guide to Class, Caste & Hierarchies*, Verso, Λονδίνο, 2002.

- Sierz, Aleks, “John Osborne and the Myth of Anger”, *New Theatre Quarterly*, τμ.46, Μάιος 1996, σ.344-352.
- _____, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber Limited, Λονδίνο, 2000.
- Sinfield, Alan, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, Continuum, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, 2004.
- Τερζάκης, Άγγελος, «Ο Όσμπορν και τα Νειάτα» στο Πρόγραμμα Παράστασης Τζον Όσμπορν, *Οργισμένα Νειάτα*, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1960.
- “The 1979 ‘Winter of Discontent’”, *The Socialist Newspaper*, 16 Ιανουαρίου 2019. [<https://www.socialistparty.org.uk/articles/28522/16-01-2019/the-1979-winter-of-discontent> (14/03/2021)].
- Tomlinson, Jim, “Labour’s management of the national economy 1945–51: survey and speculations”, *Economy and Society*, τμ.18, τχ. 1, Φεβρουάριος 1989, σ. 1-24, [<https://doi.org/10.1080/03085148900000001>(04/07/2021)].
- Trussler, Simon, *The Plays of John Osborne, An Assessment*, Victor Gollancz Ltd., Λονδίνο 1969.
- Urban, Ken, “Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty, and the ‘Nineties’”, *New Theatre Quarterly*, τμ. 20, τχ. 4, Οκτώβριος 2004, σ. 354-372.
- _____, “An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane”, *A Journal of Performance and Art*, MIT Press, Σεπτέμβριος 2001, σ. 36-46.
- Weiss, Samuel A., “Osborne’s Angry Young Play”, *Educational Theatre Journal*, τμ. 12, τχ.4, Δεκέμβριος 1960, σ.285-288. [<http://www.jstor.org/stable/3204555> (12/02/2020)].
- Wesker, Arnold , “Playwright, born 1932, on his recollections of working in the theatre.” Συνέντευξη (transcript) στον Ewan Jeffrey, 19 Δεκεμβρίου 2003, THEATRE ARCHIVE PROJECT, British Library. [<https://sounds.bl.uk/related-content/TRANSCRIPTS/024T-1CDR0025463X-0100A0.pdf>(03/05/2021)].
- Wilson, Colin, *The Angry Years. The Rise and Fall of the Angry Young Men*, Robson Books, Λονδίνο, 2007.
- Whittaker, Jason, “The mouse that thundered: what we get wrong about Clement Attlee”, *Prospect Magazine*, 23 Ιανουαρίου 2020. [<https://www.prospectmagazine.co.uk/politics/the-mouse-that-thundered-what-we-get-wrong-about-clement-attlee>(04/07/2021)].
- Χατζηβασιλείου, Χριστίνα, « Σύγχρονη Βρετανική Δραματουργία: το θέατρο Στα Μούτρα (In-Yer-Face Theatre) ως ανάγνωση της κοινωνικής τοπογραφίας του 1990», διδ. διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2013, Θεσσαλονίκη.

