

## 10. «Θύελλα και Ορμή»: Λέσινγκ, Σίλλερ, Γκαίτε (Άννα Ταμπάκη – Αλεξία Αλτουβά)

### Σύνοψη κεφαλαίου

Στο κεφάλαιο αυτό θα αναλύσουμε τα χαρακτηριστικά του γερμανικού κινήματος «*Sturm und Drang*» (έννοια της ελευθερίας, επαναστατικό πνεύμα, απόρριψη της αστικής ζωής, των αστικών πεποιθήσεων και των ηθικών αρχών), την ιστορική περίοδο κατά την οποία διαμορφώθηκε, και κατόπιν θα εστιάσουμε στους βασικούς εκπροσώπους του, εκκινώντας από τον Λέσινγκ και την Αμβούργιο Δραματουργία του, όπου εκθέτει τις απόψεις του για τη δραματική τέχνη (απόρριψη της ορθότητας και της υποταγής στο κλασικιστικό μοντέλο, αναζήτηση ενός νέου συνδυαστικού μοντέλου περισσότερων “ποιητικών”) και φτάνοντας στον Σίλλερ, στο ψυχολογικό ιδεώδες («ωραία ψυχή») και στην τραγωδία ως σύγκρουση μεταξύ χρέους και κλίσης. Θα ολοκληρώσουμε την ανάλυσή μας με τον Γκαίτε και το κορυφαίο έργο του Φάουστ. Το κεφάλαιο θα κλείσει με αποσπάσματα από θεατρικά έργα (Μαρία Στιούαρτ, Φάουστ), ανάλυση της πλοκής, χαρακτηρισμό προσώπων και ασκήσεις εμπέδωσης.

### Α΄ Μέρος: Ιστορία

#### 10.1 Εισαγωγή

Πρόκειται για ένα ρεύμα πολιτικό και λογοτεχνικό ταυτοχρόνως που έλαβε χώρα κυρίως στη Γερμανία του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα. Διαδέχεται την περίοδο του Διαφωτισμού αντιτιθέμενο σε αυτήν, καθώς προοιωνίζεται τον Ρομαντισμό. Η ονομασία προέρχεται από το ομώνυμο θεατρικό έργο του Φρίντριχ Μαξιμίλιαν Κλίνγκερ (Friedrich Maximilian Klinger), *Sturm und Drang*.

Το ρεύμα αντιτίθεται στον ορθολογισμό του Διαφωτισμού. Δίνει πρωτοκαθεδρία στα συναισθήματα και στα εξημμένα πάθη. Το πάθος υπερτερεί της λογικής, του ορθού λόγου. Είναι ένα κίνημα αμφισβήτησης που υποστηρίζεται κυρίως από τους νέους. Επαναστατεί κατά των ανωτέρων αρχών και εναντίον των μικρών αρχόντων που διοικούν τη χώρα. Οι φορείς του εμπνέονται από τα ιδεώδη της Γαλλικής Επανάστασης: η έννοια της ελευθερίας και τα ανθρώπινα δικαιώματα αποτελούν γι’ αυτούς θεμελιώδεις αξίες. Μια άλλη όψη αμφισβήτησης είναι η απόρριψη της αστικής ζωής και των συναφών επαγγελμάτων, καθώς επίσης και η απόρριψη των αστικών πεποιθήσεων και ηθικών αξιών. Το ρεύμα αναπτύσσεται μέσα στους κόλπους των μορφωμένων. Τέλος, το κίνημα της «Θύελλας και Ορμής» αποτελεί άρνηση της έως τότε κυρίαρχης φιλολογικής και καλλιτεχνικής παράδοσης. Κατ’ αυτόν τον τρόπο εξελίσσεται συν τω χρόνω σε ένα νέο λογοτεχνικό ρεύμα. Οι φορείς του, που κατά βάθος θα ήθελαν να προκαλέσουν λαϊκή επανάσταση, αρκούνται εν τέλει σε μια λογοτεχνική ανατροπή.

Το ρεύμα επηρεάζεται πολύ από τον στοχασμό του «πολίτη της Γενεύης» Ζαν-Ζακ Ρουσσώ (Jean-Jacques Rousseau) και από το δραματικό έργο του William Shakespeare.

Σχετικά με τις πολιτικές ιδέες που το καθορίζουν, το έργο γεννιέται σε μια Γερμανία στην οποία κυριαρχεί ο απολυταρχισμός. Το σύστημα αυτό απορρίπτεται από τους εκφραστές της «Θύελλας και Ορμής». Μην μπορώντας ωστόσο να αντιδράσουν, μεταφέρουν, μετουσιώνουν τις ιδέες τους στους λογοτεχνικούς/δραματικούς τους ήρωες και στα έργα τους.



10.1 Προσωπογραφία του Friedrich Maximilian Klinger (1807) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

## 10.2 Ιστορικό πλαίσιο

### 10.2.1 Η εξέλιξη της θεατρικής τέχνης (17ος αιώνας)

#### Τα αυλικά θέατρα

Η αίγλη που προσέδωσε στην Αυλή της Γαλλίας ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ και η θέση που πήρε η Γαλλία στη διαπραγμάτευση για τη λήξη του Τριακονταετούς πολέμου αύξησε σημαντικά το γόητρο της χώρας στα μάτια των Γερμανών τοπικών αρχόντων που θέλησαν να εισάγουν τις συνήθειες της γαλλικής Αυλής στη Γερμανία, δίνοντας έμφαση στα θεάματα όλων των ειδών: όπερα, μπαλέτο, θέατρο (Garland & Grimsley et. al., 1979, σ. 407). Οι πιο εύποροι από αυτούς φρόντιζαν να διορίζουν Ιταλούς ή Γάλλους επαγγελματίες καλλιτέχνες για την οργάνωση των θεαμάτων, ενώ οι λιγότερο εύποροι επαφίονταν στην ικανότητα των δικών τους ανθρώπων να αντιγράψουν τα ξένα μοντέλα. Ως απόρροια αυτής της τάσης, στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα μεγάλες αυλικές σκηνές ξεκίνησαν να λειτουργούν στο Μόναχο (1654), στη Δρέσδη (1664-1667), στη Γκότα (περ. 1683), ενώ μέχρι το τέλος του αιώνα πολλές ακόμα δημιουργήθηκαν σε όλη τη Γερμανία. Σε αυτές φιλοξενούνταν κυρίως παραστάσεις όπερας, μπαλέτου και ξένων θιάσων που οι πλούσιοι ηγεμόνες επέλεγαν ως επί το πλείστον να χρηματοδοτούν. Η έμφαση που δόθηκε στις παραστάσεις όπερας έκανε το είδος ιδιαίτερα δημοφιλές τόσο στην αριστοκρατική όσο και στην αστική τάξη, με αποτέλεσμα αφενός τη δημιουργία δημοσίων θεάτρων και θιάσων όπερας από πολύ νωρίς (Αμβούργο: 1678, Λειψία: 1693), κι αφετέρου την σταδιακή ανάπτυξη του θεάτρου πρόζας (Brockett & Hildy, 2008, σσ. 253-255). Οι θιάσοι είχαν στη διάθεσή τους μια στέγη για τους χειμερινούς μήνες, ενώ τους καλοκαιρινούς πραγματοποιούσαν περιοδείες στις επαρχίες. Το καθεστώς αυτό τους πρόσφερε οικονομική σταθερότητα και τη δυνατότητα να αναπτύξουν την τέχνη τους. Σε αυτό το πλαίσιο, ο διάσημος Γερμανός ηθοποιός Κόνραντ Έκχοφ (Konrad Ekhof) κατάφερε να δημιουργήσει μια ακαδημία ηθοποιών στην αυλή του Σβερίν, στην οποία για πρώτη φορά γινόταν ανάγνωση των δραμάτων και συζήτηση πριν την πρόβα (Brown, 2001, σ. 293). Αντίστοιχα, όταν το 1777 δημιουργήθηκε το Αυλικό και Εθνικό Θέατρο του Μάνχαϊμ, ο διευθυντής φον Ντάλμπεργκ (Freiherr von Dalberg) συγκέντρωσε εκεί πολλούς πρωταγωνιστές του θεάτρου –ανάμεσά τους τον διάσημο ηθοποιό Ίφλαντ (August Wilhelm Iffland)– και διόρισε ως μόνιμο συγγραφέα του θεάτρου τον πολλά υποσχόμενο νεαρό ποιητή και δραματικό συγγραφέα Φρίντριχ Σίλλερ (Friedrich Schiller).



10.2 Ο Iffland στον ρόλο του Αρπαγκόν από τον Φιλάρργο του Μολιέρου. Λιθογραφία (1810) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

#### Το θέατρο των Ιησουιτών

Από τον 16ο αιώνα αναπτύχθηκε το σχολικό θέατρο στους κόλπους των θρησκευτικών σχολείων –καθολικών και προτεσταντικών– που λειτουργούσαν σε Γερμανία και Αυστρία. Στόχος των παραστάσεων δεν ήταν αποκλειστικά η διδασκαλία του δόγματος στους μαθητές, αλλά επίσης της αγωγής του λόγου και της ορθής συμπεριφοράς. Τα δράματα που παίζονταν ήταν στα λατινικά και την ομιλούμενη γλώσσα. Όμως το θρησκευτικό σχολικό δράμα έφτασε στο απόγειό του στα καθολικά Ιησουιτικά σχολεία, που αντιμετώπιζαν τη σχολική εκπαίδευση ως μέσο ανάδειξης των μελλοντικών ηγετών της εκκλησίας και του κράτους, εντάσσοντας σε αυτό το πλαίσιο το θέατρο για τον σημαντικό παιδευτικό του ρόλο.

Παραστάσεις ανέβαιναν τουλάχιστον μία φορά τον χρόνο, τους ρόλους ενσάρκωναν μαθητές του σχολείου, τα έργα έγραφαν οι καθηγητές της ρητορικής και το κοινό αποτελούσαν μέλη της αυλής, κοινοτικοί άρχοντες, παράγοντες της εκκλησίας, γονείς και άλλοι. Σταδιακά το ρεπερτόριο εμπλουτίστηκε με μικρές κωμωδίες, ή άλλα θεάματα, μουσική και μπαλέτο. Οι προτεστάντες μαθητές ανέβαζαν έργα του πρώτου δόκιμου Γερμανού δραματουργού, Αντρέα Γκρύφιους (Andreas Gryphius), που βασιζόνταν στο γαλλικό κλασικιστικό δράμα –όπως το διαμόρφωσαν ο Ρακίνας και ο Κορνέιγ–, τα οποία όμως δεν είχαν μεγάλη απήχηση (Hartnoll, 1980, σσ. 154-155).

Η σκηνή αναβαθμίστηκε με προοπτικά σκηνικά, μηχανές και περίτεχνα εφέ, σύμφωνα με τα δεδομένα της ιταλικής σκηνογραφίας. Στη διάρκεια του 17ου αιώνα το θέατρο των Ιησουιτών ανέβαζε τις πιο

άρτιες καλλιτεχνικά παραστάσεις εκτός των αυλικών θεαμάτων, όμως συνέβαλε ελάχιστα στην ανάπτυξη του επαγγελματικού θεάτρου.

### Το λαϊκό θέατρο

Η παραδοσιακή μορφή της γερμανικής φάρσας ήταν ο Νάρρ ή Τρελός, που ξεχώριζε από τη χαρακτηριστική ενδυμασία με τον σκούφο και τα κουδούνια, και προερχόταν από τη βιβλική μορφή του αστείου διαβολάκου και τους zanni της Κομέντια ντελ Άρτε (βλ. κεφ. 3). Κοσμικές φάρσες ανέβαζαν αυτή την περίοδο οι Αρχιτραγουδιστές σε αυτοσχέδιες σκηνές, κι ανάμεσα στα έργα που παίζονταν ήταν του διάσημου αρχιτραγουδιστή Χανς Ζακς (Hans Sachs) (βλ. τους *Αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης*), ο οποίος συνέγραψε τραγωδίες ή κωμωδίες, με θέματα κλασικά ή παρμένα από τη Βίβλο.

Σημαντικότερη επίδραση στη διαμόρφωση του γερμανικού θεάτρου άσκησαν οι περιπλανώμενοι αγγλικοί θίασοι που περιόδευαν ανεβάζοντας παραστάσεις σε αυτοσχέδιες ελισαβετιανές σκηνές ή σε αυλικά θέατρα. Πιο γνωστοί ήταν οι θίασοι του Ρόμπερτ Μπράουν (Robert Brown), του Τζων Σπένσερ (John Spencer) και του Τζων Γκρην (John Green). Το ρεπερτόριο περιλάμβανε ελισαβετιανές τραγωδίες και κωμωδίες που προσαρμόζονταν ανάλογα για να γίνονται περισσότερο κατανοητές από το γερμανόφωνο κοινό με την προσθήκη μουσικής, παντομίμας, τραγουδιών και χορού. Σταδιακά άρχισαν να προστίθενται μικρά κομμάτια, μονόλογοι ή μικρές σκηνές στα γερμανικά, με πιο δημοφιλή τα μέρη φλυαρίας του Τρελού σε γλώσσα της Κάτω Γερμανίας. Γύρω στα 1626 στους αγγλικούς θιάσους άρχισαν να εντάσσονται Γερμανοί ηθοποιοί, και μέχρι τα 1650 είχαν ήδη σχηματιστεί οι πρώτοι αμιγώς γερμανικοί θίασοι.



10.3 Η μορφή του Νάρρ, του παραδοσιακού Τρελλού [Πηγή: [Wikipedia](#)]



10.4 Ο Στρανίτζκυ μεταμφιεσμένος σε Χάνσβουρστ [Πηγή: [Wikipedia](#)]

Οι πρώτοι σημαντικοί θίασοι ήταν του Πάουλσεν (Carl Andreas Paulsen) που δραστηριοποιήθηκε την περίοδο από το 1650 ως το 1687, και του Βέλτεν (Johannes Velten) που διασκεύασε έργα του Μολιέρου και του Κορνέιγ για τη γερμανική σκηνή. Στα τέλη του 17ου αιώνα το πρόγραμμα της παράστασης αποτελούνταν από δύο μέρη που μπορούσαν να περιλαμβάνουν επιπλέον ψυχαγωγικά κομμάτια, όπως τραγούδια, χορούς ή ακροβατικά. Το πρώτο μέρος είχε την ονομασία *Hauptaktion* (κυρίως έργο) ή *Haupt-und-Staatsaktion* και μπορούσε να είναι είτε σοβαρό είτε κωμικό. Το δεύτερο μέρος λεγόταν *Nachspiel* και συνήθως ήταν φάρσα. Κυρίαρχη μορφή, ανεξαρτήτως του είδους του έργου που παιζόταν, παρέμενε ο Τρελός (Brockett & Hildy, 2008, σ. 257).

Στις αρχές του 18ου αιώνα ο ηθοποιός Στρανίτζκυ (Stranitzky) αναβάθμισε τον τύπο του τοπικού Τρελού με το όνομα Χάνσβουρστ σε μια γνήσια κωμική μορφή, με χαρακτηριστικά που παρέπεμπαν σε χωρικό από το Σάλτσμπουργκ: κόκκινη ζακέτα, κίτρινα παντελόνια, πράσινο μυτερό καπέλο. Ο Χάνσβουρστ συγκέντρωνε στοιχεία από διαφορετικές παραδόσεις: τη μορφή του Αρλεκίνου –που ήταν γνωστός στο γερμανόφωνο κοινό από τους περιοδεύοντες θιάσους της Κομέντια ντελ Άρτε–, τον μεσαιωνικό τρελό, και τους διάφορους άλλους τρελούς που παρουσίαζαν οι αγγλικοί θίασοι. Η μορφή του παρέμεινε κυρίαρχη στο δραματολόγιο του Karntnertor –του πρώτου δημόσιου θεάτρου της Βιέννης–, που αποτέλεσε την πρώτη εστία της γερμανόφωνης κωμωδίας.

## 10.2.2 Η εξέλιξη της θεατρικής τέχνης (18ος αιώνας)

### Πρώτες προσπάθειες ανάδειξης του γερμανικού δράματος



10.5 Προσωπογραφία του Johann Christoph Gottshed (1744) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

Ο Γκότσεντ (Johann Christoph Gottshed) υπήρξε ο πρώτος λόγιος δραματικός συγγραφέας που συνεργάστηκε με επαγγελματίες ηθοποιούς. Πρωταρχικός στόχος του ήταν η ηθική ανύψωση κι η καλλιτεχνική παιδεία των Γερμανών. Γι' αυτόν, το θέατρο αποτέλεσε ιδανικό μέσο προσέγγισης του απαιδευτου κοινού. Ο ίδιος πίστευε ότι το γερμανικό δράμα θα έπρεπε να βασιστεί στο γαλλικό κλασικό δράμα –το οποίο αναπαρήγαγε τις αρχές της κλασικής αρχαιότητας και κυρίως του Αριστοτέλη – προκειμένου να ανέλθει σε αντίστοιχο επίπεδο. Περισσότερο από γαλλόφιλος, όμως, ήταν πατριώτης, καθώς τον ενδιέφερε κυρίως να προσδώσει στο γερμανικό θέατρο κύρος ώστε να κερδίσει τον σεβασμό του κοινού και του πνευματικού κόσμου.

Αντίθετα από άλλους συγγραφείς που θεωρούσαν ανήθικη τη συνεργασία με τους επαγγελματίους θιάσους, ο Γκότσεντ προσπάθησε να αναπτύξει σχέσεις μαζί τους, κάθε φορά που επισκέπτονταν τη Λειψία, όπου ζούσε. Οι προσπάθειές του όμως ήταν ανεπιτυχείς μέχρι το 1727, οπότε συνάντησε τη διάσημη ηθοποιό της εποχής Καρολίν Νόιμπερ (Caroline Neuber). Μαζί συνεργάστηκαν για την αναμόρφωση του γερμανικού θεάτρου μέχρι το 1739. Σ' αυτό το διάστημα προώθησαν ένα νέο ρεπερτόριο, που στόχευε να

περιορίσει τα *Haupt-und-Staatsaktion* έργα, τα μπουρλέσκ, τον αυτοσχεδιασμό και τον Χάνσβουρστ. Το πιο διάσημο από τα έργα του Γκότσεντ είναι ο *Ετοιμοθάνατος Κάτων* (1731), ενώ σε συνεργασία με τη σύζυγό του, Luise Adelgunde, μετέφρασε από τα γαλλικά και διασκεύασε έργα των Destouches, La Chaussée, Voltaire και άλλων. Αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειας ήταν η έκδοση των έξι τόμων του έργου *Η Γερμανική Σκηνή* (*Die deutsche Schaubühne*, 1745), που αποτελούσε ένα σύνολο καλά δομημένων έργων ρεπερτορίου για το αναμορφωμένο γερμανικό θέατρο (Garland & Grimsley et. al., 1979, σσ. 264-265).

Παρά όμως τις υψηλές προσδοκίες του Γκότσεντ και τις ουσιαστικές προσπάθειες της Νόιμπερ όσον αφορά την καλύτερη προετοιμασία των παραστάσεων, η πράξη αποδείχτηκε πιο δύσκολη από τη θεωρία. Η δυσκολία να κερδηθεί σε σύντομο διάστημα η εμπιστοσύνη των θεατών, καθώς και οι συχνές μετακινήσεις που επέβαλαν οι περιοδείες των θιάσων προς ανεύρεση νέου κοινού, ανάγκασε τον θίασο να προσανατολιστεί σε περισσότερο εμπορικές επιλογές ρεπερτορίου και οδήγησε στη διάλυση της συνεργασίας.

Πιο κοντά στα πρότυπα που είχε θέσει ο Γκότσεντ για την τραγωδία κινήθηκε ο Σλέγκελ (Johann Elias Schlegel), ο οποίος συνέγραψε μια τραγωδία βασισμένη στην πρώιμη γερμανική ιστορία με τίτλο *Hermann* (1741), και αργότερα ακόμα μία, βασισμένη στην πρώιμη δανέζικη ιστορία με τίτλο *Canut* (1746). Και τα δύο έργα ακολουθούν τις κλασικές συμβάσεις των αριστοτελικών ενοτήτων και είναι γραμμένα σε αλεξανδρινό στίχο, δηλαδή στον κλασικό δωδεκασύλλαβο της γαλλικής σχολής (Garland & Grimsley et. al., 1979, σ. 265).



10.6 Εικόνα από την Α' Πράξη του Γκαίτς φον Μπερλίχινγκεν Γκραβούρα του 1824 [Πηγή: [Wikipedia](#)]

## 10.3 Το κίνημα της «Θύελλας και Ορμής» («Sturm und Drang») και το θέατρο

Το κίνημα της «Θύελλας και Ορμής» ξεκίνησε ως μια ανατρεπτική κίνηση νέων ανθρώπων που θέλησαν να επαναστατήσουν ενάντια στον ορθολογισμό του 18ου αιώνα και προσδιορίζει τον πρώιμο γερμανικό ρομαντισμό, με επίκεντρο την υπεράσπιση των ανθρώπινων δικαιωμάτων και την έκκληση του Ρουσσώ για επιστροφή στη φύση. Το κίνημα κυριάρχησε την περίοδο 1767-1787 κι έφτασε στην ακμή του στα 1770. Το βασικό χαρακτηριστικό των έργων που εντάσσονται στο κίνημα είναι η χαλάρωση της φόρμας που έρχεται



σε αντίθεση με τις αυστηρές αρχές του νεοκλασικισμού. Τυπικά δείγματα αποτελούν το έργο του Γκαίτε, *Γκαίτε φον Μπερλίχινγκεν* (*Goetz von Berlichingen*, 1773), που απλώνεται σε πενήντα τέσσερις σκηνές και πολλαπλές θεματικές πλοκές, και το έργο του Κλίνγκερ, που έδωσε το όνομά του στο κίνημα, το οποίο είναι επηρεασμένο από τον Σαίξπηρ και χαρακτηρίζεται από έντονο συναισθηματισμό. Το έργο του Κλίνγκερ είναι ένα *Schauspiel*, δηλαδή είδος σοβαρού δράματος που αφήνει ανοιχτό το τέλος και δεν επιμένει στην τραγική λύση της κάθαρσης. Το *Schauspiel* ως είδος εισήγαγαν κατά κόρον οι εκπρόσωποι της γενιάς των δραματουργών της «Θύελλας και Ορμής». Άλλοι διανοούμενοι και εκπρόσωποι του κινήματος υπήρξαν ο Χέρντερ (Johann Gottfried Herder), ο Λεντς (Jacob Michael Reinhold Lenz), ο Βάγκνερ (Heinrich Leopold Wagner), ο Λάιζεβιτς (Johann Anton Leisewitz) και ο Μάλερ Μύλλερ (Maler Müller).

Τα περισσότερα από τα έργα της περιόδου εκτείνονται σε πέντε πράξεις, οι ενότητες του χρόνου και χώρου διασπώνται και θεματικά τα χαρακτηριστικά θεατρικά έργα του κινήματος πραγματεύονται συχνά το μοτίβο της αποπλανηθείσας μητέρας που καταδικάζεται για βρεφοκτονία (Γκαίτε, Κλίνγκερ), της έχθρας δύο αδελφών για τον έρωτα της ίδιας γυναίκας (Λάιζεβιτς, Σίλλερ), και της ορμής του έρωτα που ωθεί τον ενάρετο στο έγκλημα (Μύλλερ) (Hartnoll & Found, 2000). Βασικό ζητούμενο αποτελεί η απελευθέρωση του ατόμου από τους κοινωνικούς περιορισμούς και τα στεγανά της αστικής τάξης, και η ανάδειξη της μοναδικότητας του κάθε ανθρώπου. Απόρροια της επίδρασης του Σαίξπηρ ήταν η ανάδειξη της ιδιοφυίας που μιμείται τη φύση δημιουργικά χωρίς συγκεκριμένους κανόνες (βλ. Παράρτημα).

Η Fischer-Lichte γράφει σχετικά: «Το αυτόβουλο, δημιουργικό άτομο –η πολύπλευρη, ολοκληρωμένη προσωπικότητα– αναδεικνύεται σε κατεξοχήν πρότυπο μιας νέας γενιάς, η οποία αξιώνει την άνευ όρων αναγνώριση της αξίας του ατόμου και την άνευ περιορισμών ανάπτυξη της προσωπικότητας. Τα δικαιώματα αυτά δεν αποτελούν αποκλειστικό προνόμιο των ασυνήθιστων ανθρώπων αλλά οφείλουν να γίνονται σεβαστά ως θεμελιώδη δικαιώματα όλων των ανθρώπων. Διότι, στον βαθμό που αυτό το πρότυπο εκλαμβάνεται ως κατεξοχήν καθοριστικό για τον άνθρωπο, κάθε άνθρωπος αποτελεί μια εν δυνάμει ιδιοφυΐα» (Fischer-Lichte, 2012, σ. 355).

Αντίθετα με αντίστοιχα ευρωπαϊκά κινήματα και ρεύματα, η «Θύελλα και Ορμή» δεν βασίστηκε σε ένα συγκεκριμένο φιλοσοφικό ιδεολογικό υπόβαθρο, με αποτέλεσμα τα έργα που προήλθαν από αυτό να παρουσιάζουν ποικιλία στη σκέψη και την έκφραση. Οι δραματικοί συγγραφείς της περιόδου, κυρίως οι νεώτεροι, προσπάθησαν να ανατρέψουν τις ισχύουσες καλλιτεχνικές και κοινωνικές αξίες, προκαλώντας αμηχανία στο κοινό. Το αποτέλεσμα ήταν λίγα έργα να ανεβούν σκηνικά και ακόμα λιγότερα να τύχουν ευρείας αποδοχής. Τα περισσότερα όμως αναγνώστηκαν και συζητήθηκαν ευρέως. Σημαντικές εξαιρέσεις αποτελούν τα έργα του Γκαίτε, *Γκαίτε φον Μπερλίχινγκεν* και του Σίλλερ, *Ληστές* (1782).

Η μεγαλύτερη συμβολή του κινήματος ήταν η σύγκρουση με το παρελθόν και η δημιουργία δρόμων σε νέους συγγραφείς να αναπτύξουν ιδέες και τεχνικές. Συνέπεια αυτών, η περίοδος που ακολούθησε (1785-1805) χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη δραματουργική ωριμότητα (Brockett & Hildy, 2008, σσ. 262-3).

## 10.4 Βασικοί Συντελεστές του Κινήματος

### 10.4.1 Γκότχολντ Έφραιμ Λέσινγκ (Gotthold Ephraim Lessing, 1729–1781)

Ο Λέσινγκ άσκησε επίδραση μέσω της δημοσιογραφίας και μικρών δοκιμίων που συνέγραψε. Στη *Θεατρική Βιβλιοθήκη* (*Theatralische Bibliothek*), που ιδρύθηκε το 1754, άρχισε να στρέφει την προσοχή του στο αγγλικό δράμα. Ασχολήθηκε με τον Σκότο ποιητή και δραματουργό Τόμσον (James Thomson, 1700-1748). Απορρίπτει την άποψη του Γκότσεντ ότι ο στόχος της τραγωδίας είναι να προσφέρει ηθική διδαχή. Πρεσβεύει ότι πρέπει να συγκινήσει την καρδιά, να γεννήσει συναισθήματα οίκτου και συμπάθειας. Απορρίπτει τη γαλλική σχολή και στρέφεται στην Αγγλία. Πιστεύει ότι υπάρχουν εκλεκτικές συγγένειες ανάμεσα στους Άγγλους και τους Γερμανούς. Θέτει τους όρους του «Sturm und Drang», καθώς απορρίπτει την ορθότητα και την υποταγή στους κλασικιστικούς κανόνες. Μέσα από τα έργα του αναπτύσσει μια σαιξπηρομανία που θα επηρεάσει τους Γκαίτε και Σίλλερ, τους συγγραφείς της «Θύελλας και Ορμής», και



10.7 Προσωπογραφία του Λέσινγκ από την περίοδο κατά την οποία ήταν υπεύθυνος δραματολογίου στο Εθνικό Θέατρο του Αμβούργου (1767/8) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

όλους τους μετέπειτα Γερμανούς θεατρικούς συγγραφείς ως σήμερα ακόμα (Garland & Grimsley et. al., 1979, σσ. 412-413).

Στα 1767 ιδρύεται το Εθνικό Θέατρο του Αμβούργου που αποτέλεσε κέντρο της δημόσιας ζωής των αστών. Ο Λέσινγκ διορίζεται σύμβουλος και κριτικός σε θέματα δραματολογίου, ιδρύει περιοδικό και αναδημοσιεύει τα άρθρα του σε δύο τόμους στην *Αμβούργειο Δραματολογία* (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-68). Εδώ κατατίθενται όλες οι απόψεις του συγγραφέα σχετικά με τη δραματική τέχνη στη Γερμανία και για το θέατρο εν γένει. Στόχος του ήταν να σχολιάσει τα έργα που παίζονταν, να αποτιμήσει και να ερμηνεύσει την επιτυχία ή την αποτυχία τους στη σκηνή. Ο Λέσινγκ απορρίπτει με όλες του τις δυνάμεις τη μίμηση της γαλλικής τραγωδίας, την οποία θεωρεί το κυριότερο εμπόδιο για την εγκαθίδρυση ενός εθνικού γερμανικού θεάτρου. Απορρίπτει επίσης την αρχή των τριών ενοτήτων και επιχειρεί να αποδείξει ότι η απόδοσή της στον Αριστοτέλη υπήρξε λανθασμένη. Αναζητεί το πρότυπο του δράματος μέσα από ένα συγκερασμό της αριστοτελικής ποιητικής, του ίδιου του έργου των Ελλήνων τραγικών, του Σαίξπηρ, του Καλντερόν, σε συνάρτηση με τα προστάγματα του Ντιντερό. Συγκρίνει τον Βολταίρο με τον Σαίξπηρ προς όφελος φυσικά του δεύτερου. Για τη σημαίνουσα, εμβληματική θέση που κατέχει ο Σαίξπηρ στην κατασκευή της θεωρίας του σύγχρονου δράματος, ας θυμίσουμε το μεταγενέστερο δοκίμιο του Stendhal, *Racine et Shakespeare*.

## Emilia Galotti.



10.8 Εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του έργου Αιμιλία Γκαλότι (1772) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

Τον απασχολεί ο ορισμός της τραγωδίας στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, ιδίως οι έννοιες του φόβου, του οίκτου και της κάθαρσης. Ο Αριστοτέλης, γράφει ο Λέσινγκ, μας μιλά για οίκτο και φόβο (*δι' ελέου και φόβου*), όχι για οίκτο και τρόμο. Απορρίπτει την ιδέα ότι ο θεατής παρακολουθεί τους άλλους να υποφέρουν από μια σαφή απόσταση, γιατί επιθυμεί να τον εμπλέξει προσωπικά και βαθιά μέσα στη δράση. Η ερμηνεία της «κάθαρσης» για τον Λέσινγκ είναι *εξαγνισμός* (Reinigung) και συνίσταται στη μεταμόρφωση των παθών του θεατή σε ενάρετες ιδιότητες. Η τραγωδία πρέπει να μετατρέπει τον οίκτο μας σε αρετή, να είναι ικανή να μας εξαγνίσει από τις ακρότητες του οίκτου. Με αυτόν τον τρόπο δρα προς την κατεύθυνση του φόβου.

Δύο κύρια σημεία της ερμηνείας του Αριστοτέλη είναι αντιφατικά:

α. Η θεωρία της προσωπικής εμπλοκής του θεατή, μέσα στο πλαίσιο του Διαφωτισμού, εναρμονίζεται με τα βάθη της συγκίνησης που προτάσσει ο Ρουσσώ και θα εξερευνήσει εντός ολίγου το κίνημα της «Θύελλας και Ορμής».

β. Η ερμηνεία της «κάθαρσης», κατά τον Λέσινγκ, συμπλέει με τον ορθολογισμό, ο οποίος απεχθάνεται τα άκρα, τις ακραίες συγκινήσεις και είναι υπέρ του μετριοπαθούς, της έκφρασης των αισθημάτων με μέτρο (Garland & Grimsley et. al., 1979, σσ. 413-414).

Με την κριτική του στόχευε στο να δημιουργήσει τις βάσεις για μια νέα και δημιουργική καλλιτεχνική τάση, απελευθερωμένη από τα αυστηρά όρια της κλασικιστικής δραματογραφίας. Στο επίκεντρο θέτει το ζήτημα της μορφής που πρέπει να συνδυάζει τη θεματική αρμονία με την έμπνευση του ποιητή, ενώ απώτερος στόχος του συγγραφέα οφείλει να είναι το ενδιαφέρον και η συγκίνηση του θεατή. Ο Λέσινγκ επιθυμεί πάνω απ' όλα να παρακινήσει τους νέους συγγραφείς να θεμελιώσουν μια εθνική θεατρική τέχνη (Νίκολ, χ.χ., σσ. 112-114).

Το έργο του *Λαοκόων* (*Laokoon*, 1766), έχει ως στόχο να διερευνήσει τα όρια των πλαστικών τεχνών και της ποίησης και ενδιαφέρει εξίσου τον κριτικό, τον καλλιτέχνη και τον αρχαιολόγο. Ανάμεσα στα πιο σημαντικά έργα του συγγραφέα που ορίζουν τρόπον τινά την έλευση του «εθνικού δράματος» είναι η «πρώτη αληθινή γερμανική κωμωδία» *Μίννα* (*Minna von Barnheim*, 1767), το αριστούργημά του *Αιμιλία Γκαλότι* (*Emilia Galotti*, 1772), η *Σάρα Σάμσον* (*Sara Sampson*, 1755), ο *Φιλότας* (*Philotas*, 1759), το τελευταίο χρονολογικά *Νάθαν ο Σοφός* (*Nathander Weisse*, 1779), έργο που πραγματεύεται το δικαίωμα στην ανεξιθρησκία, γραμμένο σε ανομοιοκατάληκτο στίχο, με φόντο την Ιερουσαλήμ της τρίτης Σταυροφορίας.

Η *Σάρα Σάμσον* είναι γραμμένη σε πεζό λόγο, διαδραματίζεται στην Αγγλία και τα πρόσωπα είναι σύγχρονοι χαρακτήρες. Ο Λέσινγκ καινοτομεί ως προς αυτό, καθώς μέχρι τότε καθημερινοί τύποι στο θέατρο παρουσιάζονταν μόνο στη κωμωδία. Για πρώτη φορά εισάγονται ανάλογα στοιχεία σε τραγωδία και διαμορφώνεται ένα νέο είδος εγχώριας τραγωδίας που ο Λέσινγκ περιγράφει με τον όρο *Trauerspiel* (Garland & Grimsley et. al., 1979, σσ. 266-267).

#### 10.4.2 Γιόχαν Γιοακίμ Βίνκελμαν (Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768)

Στο δοκίμιό του για την αρχαία τέχνη με τίτλο *Ιστορία της τέχνης της Αρχαιότητας* (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764) υπεραμύνεται της ηθικής υπεροχής των Ελλήνων έναντι των Ρωμαίων. Θεωρείται από τους μέντορες της κλασικής τέχνης και της αρχαίζουσας αισθητικής ροπής του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα. Με το έργο του επηρέασε σημαντικές μορφές του 18ου και 19ου αιώνα, ανάμεσά τους, τους Γκαίτε, Σίλλερ και Μπάιρον (Garland & Grimsley et. al., 1979, σ. 415).



10.9 Προσωπογραφία του Βίνκελμαν [Πηγή: [Wikipedia](#)]

#### 10.4.3 Γιόχαν Γκότφριντ Χέρντερ (Johann Gottfried Herder, 1744–1803)



10.10 Προσωπογραφία του Χέρντερ (1785) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

Στοχαστής που άσκησε σημαντική επίδραση στον Γκαίτε. Είναι υπεύθυνος για τον ενθουσιασμό που προκάλεσε ο Σαίξπηρ στο κίνημα της «Θύελλας και Ορμής» και για την καθιέρωσή του, καθώς επίσης και για την υποδοχή του προρομαντικού Όσσιαν (Ossian) ως εκφραστή του πρώιμου κελτικού ενθουσιασμού. Στρέφει την προσοχή των λογίων της εποχής του στα δημοτικά (folk) τραγούδια και εξαιρεί το λιτό, απέριττο κάλλος τους.

Δίνει έμφαση στην αυτονομία της μεγαλοφυΐας, του πνεύματος, ζητήματα που βρίσκονται στις απαρχές της σύγχρονης θεώρησης του καλλιτέχνη. Στο κίνημα της «Θύελλας και Ορμής», οι απόψεις του Χέρντερ για τη μεγαλοφυΐα, για τη φυσική απλότητα και τη συγκίνηση καθόρισαν εν πολλοίς τις αισθητικές του κατευθύνσεις. Η επαναστατική διερεύνηση του κινήματος έδωσε τη θέση της, περί το 1780, σε μια εξιδανικευμένη μορφή της λογοτεχνίας, με ροπή προς τον κλασικισμό και τη μίμηση ελληνικών προτύπων (Garland & Grimsley et. al., 1979, σσ. 416-417).

#### 10.4.4 Γιόχαν Άντον Λάιζεβιτς (Johann Anton Leisewitz, 1752-1806)

Ο Λάιζεβιτς συνέγραψε δύο ανεξάρτητες σκηνές με τίτλο *Μεσονύκτια επίσκεψη* (*Der Besuchum Mitternacht*) και *Κατάσχεση* (*Die Pfandung*), μέσω των οποίων ασκούνταν πολιτική κριτική. Η αποσπασματικότητα αυτών των έργων συναινεί στην άποψη ότι ο Λάιζεβιτς εισήγαγε ένα νέο δραματικό είδος. Επιπλέον είναι συγγραφέας του δράματος *Τζούλιους φον Τάρεντ* (*Julius von Tarent*) που έχει ως θέμα τον έρωτα δύο αδελφών για την ίδια γυναίκα. Ο Λάιζεβιτς, μέσα από την περιγραφή των κεντρικών ηρώων του, παρουσιάζει δύο διαφορετικές απόψεις για τη σύλληψη του ανθρώπου, με βάση τις αρχές της «Θύελλας και Ορμής», σύμφωνα με τις οποίες ο άνθρωπος επιθυμεί την ελευθερία και τη δράση. Και σε αυτό του το έργο έντονη είναι η αντι-τυραννική διάθεση που διέπει και τα προηγούμενα έργα του (Garland & Grimsley et. al., 1979, σσ. 273-274).

#### 10.4.5 Γιάκομπ Μίκαελ Ράινχολντ Λεντς (Jacob Michael Reinhold Lenz, 1751-1792)

Ο Λεντς ανήκε στον κύκλο του Γκαίτε και υπήρξε από τους πρωτοπόρους του κινήματος της «Θύελλας και Ορμής». Υποστήριξε την απελευθέρωση του δράματος από τους αυστηρούς κανόνες του Κλασικισμού. Έγραψε δύο σημαντικά θεατρικά έργα: *Ο δάσκαλος* (*Der Hofmeister, oder Vorteileiler Privaterziehung*) και *Οι στρατιώτες* (*Die Soldaten*). Τα έργα του που ο ίδιος ονομάζει Komodie εκτείνονται από το κωμικό στο τραγικό και το γκροτέσκο. *Ο δάσκαλος* έχει αίσιο τέλος, αλλά όχι για όλα τα πρόσωπα του έργου. *Οι στρατιώτες* είναι μάλλον ένα *Schauspiel* παρά τραγωδία. Θεματικά εκφράζουν την κοινωνική συνείδηση του συγγραφέα, ο οποίος στα περιγραφόμενα γεγονότα και συναισθήματα προσθέτει διδακτικά σχόλια. Ο Λεντς

υπήρξε εξίσου παραγωγικός με τον Κλίνγκερ, αλλά ως άνθρωπος με ευαίσθητη φύση δεν άντεξε την πίεση, με αποτέλεσμα να χάσει τα λογικά του σε νεαρή ηλικία (Garland & Grimsley et. al., 1979, σσ. 274-275).

#### 10.4.6 Χάινριχ Λέοπολντ Βάγκνερ (Heinrich Leopold Wagner, 1747-1779)

Ο Βάγκνερ είναι γνωστός για δύο θεατρικά του έργα με τίτλο *Οι τύψεις των πράξεων (Die Reuenachder Tat)* και *Η παιδοκτόνος (Die Kindermorderin)*. Το πρώτο αφορά μια αυταρχική μητέρα που αποτρέπει τον γιο της από το να παντρευτεί την κοπέλα που αγαπάει, με αποτέλεσμα η κοπέλα να αυτοκτονήσει και ο γιος να χάσει τα μυαλά του. Οι τύψεις οδηγούν την μητέρα στην παραφροσύνη. Στο δεύτερο έργο μια κοπέλα χαμηλής κοινωνικής τάξης ερωτεύεται έναν αξιωματικό με τον οποίο κάνει ένα παιδί, που όμως το σκοτώνει, νομίζοντας ότι εκείνος την έχει εγκαταλείψει. Το έργο έχει παρ' όλα αυτά αίσιο τέλος και αποτελεί ένα κοινωνικό *Schauspiel*. Ο Γκαίτε το απέρριψε, θεωρώντας ότι ήταν αποτέλεσμα λογοκλοπής του πρώτου σχεδιάσματος του *Φάουστ*. Και τα δύο έργα του Βάγκνερ είναι γραμμένα σε έξι πράξεις και δείχνουν την πρόθεση του συγγραφέα να σπάσει τη σύμβαση των πέντε που επικρατούσε ως τότε (Garland & Grimsley et. al., 1979, σσ. 275-276).

#### 10.4.7 Φρίντριχ Μάλερ ή Μύλλερ (Friedrich Maler/Müller, 1749-1825)

Ο Φρίντριχ Μύλλερ, επονομαζόμενος ως Μάλερ Μύλλερ, υπήρξε ζωγράφος, ποιητής και δραματικός συγγραφέας, με μικρότερη όμως δραματουργική παραγωγή από τους άλλους της ομάδας. Ανάμεσα στα έργα του υπάρχει ένας *Φάουστ (Fausts Leben dramatisiert)* μικρής λογοτεχνικής αξίας, ενώ τα έργα του *Η κουρά των προβάτων (Die Schafschur)* και *Οι πυρήνες (Das Nusskernen)* συγκαταλέγονται στις κωμωδίες. Ο Μύλλερ εισήγαγε ένα διαφορετικό είδος που δεν ήταν ούτε κωμωδία, ούτε τραγωδία, ούτε *Schauspiel*. Πρόκειται για πεζογραφικό ειδύλλιο σε δραματική μορφή και αποτελεί τη δική του συμβολή στην επαναστατική διάθεση της «Θυέλλας και Ορμής» (Garland & Grimsley et. al., 1979, σ. 276).

### 10.5 Σίλλερ – Γκαίτε

#### 10.5.1 Φρίντριχ φον Σίλλερ (Friedrich von Schiller, 1759-1805)

Το 1793 βυθίζεται στην καντιανή φιλοσοφία. Εμμένει στον ηθικό και μεταφυσικό ρόλο του καλλιτεχνήματος. Ενδιαφέρεται κυρίως για τη μορφή της τραγωδίας. Συλλαμβάνει ένα ψυχολογικό ιδεώδες, που ονομάζει *ωραία ψυχή* και χαρακτηρίζεται από την απόλυτη αρμονία του ηθικού χρέους και της προσωπικής ροπής, κλίσης.

Η λειτουργία της τραγωδίας είναι να αναδειξει τη σύγκρουση μεταξύ του χρέους και της κλίσης σε μια ακραία κατάσταση, όπου συχνά ο θάνατος είναι αναπόφευκτος. Ο αληθινά τραγικός ήρωας είναι αυτός που, ενώ έχει βιώσει την ηθική κατάρπωση του κόσμου και υποφέρει από την ηθική ασθένεια των αισθήσεων, διατηρεί ανέπαφη την πνευματική του ακεραιότητα. Ο Σίλλερ είναι ο εισηγητής της έννοιας του *υψηλού (das Erhabene)* (Garland & Grimsley et. al., 1979, σσ. 419-421).

1781: Το πρώτο του έργο *Οι Ληστές (Die Räuber)* στηρίζεται σε αληθινά γεγονότα. Όταν ο Σίλλερ ήταν μικρός, μια περίφημη συμμορία ληστών δρούσε στην Βυρτεμβέργη. Ο αρχηγός τους, Karl Moor, ήταν ένας ευγενικής καταγωγής κακοποιός, που αποκληρώθηκε από ένα κακόβουλο αδελφό. Στόχος του ήταν να βοηθήσει τους τίμιους φτωχούς και να καταδιώξει τους άδικους πλούσιους. Όμως δεν μπορούσε να εμποδίσει τους συντρόφους του να πράττουν βιαιότητες. Καταδικάστηκε από τον νόμο, αντιστάθηκε με επιτυχία, όμως στο τέλος τον καταδίκασε η ίδια του η συνείδηση. Η τελευταία του πράξη ήταν μια πράξη αρετής, βοηθώντας έναν φτωχό κατάδικο.



10.11 Προσωπογραφία του Σίλλερ (1793-4) [Πηγή: [Wikipedia](#)]





10.12 Η πρώτη έκδοση των Ληστών του Σίλλερ (1781) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

1783: Υπογράφει ετήσιο συμβόλαιο συνεργασίας με το θέατρο του Μανχάιμ. Γράφει το έργο *Η Συνωμοσία του Φιέσκο* (*Die Verschwörung des Fiesco zu Zenua*). Το θέμα του είναι πολιτικό και πραγματεύεται τον αγώνα κατά της τυραννίας και τη σύγκρουση ανάμεσα στην προσωπική φιλοδοξία και τον πόθο για την ελευθερία.

1784: *Ραδιουργία και Έρωτας* (*Kabale und Liebe*), έργο επηρεασμένο από την *Αιμιλία Γκαλόττι* του Λέσινγκ στη δομή και την πειθαρχία, που όμως τον ξεπερνά στην περιγραφή των χαρακτήρων και στη ζωντάνια των διαλόγων. Πρόκειται για ένα αστικό δράμα που περιγράφει μια ιστορία αγάπης που καταλήγει σε τραγωδία, λόγω κοινωνικών διαφορών και συμβάσεων. Ο Φερδινάνδος, γόνος ενός αυλικού στην υπηρεσία κάποιου Γερμανού πρίγκιπα, ερωτεύεται τη Λουίζα, κόρη ενός άσημου μουσικού, την οποία τελικά δηλητηριάζει και ο ίδιος αυτοκτονεί. Μέσα από το έργο ασκείται κοινωνική κριτική

(Laffont & Bompiani, 1967, τ. III, σσ. 49-50). Πλησιάζει τον Γκαίτε, ο οποίος, το 1787, απομακρύνεται από τις προγραμματικές αρχές του κινήματος και στρέφεται προς το κλασικό ιδεώδες της αρμονίας (επίδραση του Βίνκελμαν). Ο Σίλλερ έρχεται να εγκατασταθεί στη Βαϊμάρη, είναι μόλις 26 ετών.

1783 (δημοσιεύεται στα 1787): *Δον Κάρλος* (*Don Carlos*). Το θέμα είναι ιστορικό και πραγματεύεται ένα σημαντικό στοιχείο της προτεσταντικής μυθοπλασίας, τον Φίλιππο Β΄ της Ισπανίας και την ισπανική Ιερά Εξέταση. Βασικό στοιχείο το αίτημα της *ελευθερίας*. Εκτείνεται σε 7.044 στ., πολύ περισσότερους από μια πεντάπρακτη έμμετρη τραγωδία, αν ληφθεί υπόψη ότι οι τραγωδίες του Ρακίνα είναι γύρω στους 1600 στ. Αργότερα, το συντομεύει σε 5.370 στ.

1792: Αρχίζει να μελετάει τον Καντ. Γράφει και δημοσιεύει το δοκίμιο *Για την Τραγική Τέχνη*.

1793: Γράφει και δημοσιεύει το δοκίμιο *Εκ του Υψηλού*.

1794: Γράφει τις *Επιστολές περί Αισθητικής*. Στο πλαίσιο μιας φιλοσοφικής συζήτησης, ο Σίλλερ και ο Γκαίτε ανακαλύπτουν βαθύτερα ο ένας τον άλλον και συμμαχούν. Ο κλασικισμός του Γκαίτε και ο καντιανός ιδεαλισμός του Σίλλερ συγκλίνουν. Η επαφή με τον Γκαίτε ενισχύει τις ποιητικές ικανότητες του Σίλλερ. Γερή βάση ιστορικών γνώσεων και καθαρές αισθητικές αρχές. Τα επόμενα χρόνια έγραψε κάτω από την επίδραση του Γκαίτε πέντε έργα, το ένα εξ αυτών τριλογία, και ένα έκτο, όλα αριστουργήματα.

Μεταξύ των ετών 1796-1799, έγραψε την τριλογία *Βαλενστάιν* (*Wallenstein*). Περιλαμβάνει το *Στρατόπεδο των Βαλενστάιν* (*Wallensteins Lager*), σε ελεύθερο αρχαϊκό μέτρο και τα δυο πεντάπρακτα δράματα *Οι Πικκολομίνι* (*Die Piccolomini*) και *Ο θάνατος του Βαλενστάιν* (*Wallensteins Tod*). Ως θέμα της –πολιτικό και συνάμα θρησκευτικό– έχει τον αιματηρό Τριακονταετή Πόλεμο. Ακολουθείται αυστηρή αρχιτεκτονική δομή και πειθαρχία στη δράση. Κλασικό στοιχείο αποτελεί η καθαρότητα των στοιχείων. Ο ήρωας διαπράττει *ύβρη* και πίσω απ' αυτήν διακρίνεται η αδυναμία χαρακτήρα.

1800: *Μαρία Στιούαρτ* (*Maria Stuart*), λαμπρή τραγωδία που βασίζεται στην αντίθεση της νομιμότητας και της εξουσίας. Στο επίκεντρο της δράσης, η σκηνή της σύγκρουσης των δυο ηρωίδων, της Μαρίας και της Ελισάβετ. Στην τελική πράξη, η άδικα καταδικασμένη Μαρία, αποδέχεται τη μοίρα της, αποτίοντας φόρο πληρωμής για τα προηγούμενα σφάλματά της (βλ. τη δραματολογική ανάλυση στο Β΄ μέρος του κεφαλαίου).

1801: *Η Παρθένα της Ορλεάνης* (=Ιωάννα της Λωραίνης) *Die Jungfrau von Orléans*, ένα από τα αγαπημένα του έργα. Βρίσκουμε την ίδια αντίληψη για το υψηλό (βλ. επίσης κεφάλαιο 5) που περιγράφει και στη *Μαρία Στιούαρτ*. Η Ιωάννα ερωτεύεται τον Άγγλο πρίγκιπα Λάιονελ και ξεχνά για λίγο τη θείκη της αποστολή. Στη συνέχεια, όμως, επανακάμπτει στον αγώνα και σκοτώνεται στη μάχη. Το έργο είναι γραμμένο σε ελεύθερο ιαμβικό πεντάμετρο και περιέχει στοιχεία λυρισμού, όπερας και σκηνές μάζας. Τα θεολογικά και μεταφυσικά στοιχεία δείχνουν επιρροή από τον ρομαντισμό.



10.13 Ο Κωνσταντίν Στανισλάβσκι (Φερδινάνδος) και η Μαρία Λίλινα (Λουίζα) σε παράσταση του έργου *Ραδιουργία και Έρωτας* από το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας (1889) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

στη *Μαρία Στιούαρτ*. Η Ιωάννα ερωτεύεται τον Άγγλο πρίγκιπα Λάιονελ και ξεχνά για λίγο τη θείκη της αποστολή. Στη συνέχεια, όμως, επανακάμπτει στον αγώνα και σκοτώνεται στη μάχη. Το έργο είναι γραμμένο σε ελεύθερο ιαμβικό πεντάμετρο και περιέχει στοιχεία λυρισμού, όπερας και σκηνές μάζας. Τα θεολογικά και μεταφυσικά στοιχεία δείχνουν επιρροή από τον ρομαντισμό.

1803: *Η νύμφη της Μεσίνας (Die Braut von Messina)*, εδώ επιχειρεί το ακατόρθωτο εγχείρημα να προσεγγίσει την αρχαία τραγωδία με τους δικούς της όρους. Η υπόθεση έχει ορισμένα κοινά σημεία με τον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή. Διαδραματίζεται στη Σικελία, σε μια αόριστη μεσαιωνική περίοδο. Εισάγει χορό που κάνει χρήση λυρικών μέτρων. Ενώ στο μεγαλύτερο μέρος της αποτελείται από ανομοιοκατάληκτους στίχους, σε δύο σημεία ο Σίλλερ εισάγει τρίμετρους στίχους, το μέτρο των Σοφόκλειων τραγωδιών.

Την ίδια χρονιά συγγράφει το δοκίμιό του *Για τη Χρήση του Χορού στην τραγωδία*, με το οποίο εισηγείται να «κηρυχθεί ανοιχτά ο πόλεμος κατά του νατουραλισμού στην τέχνη» και να επανεισαχθεί ο Χορός στην τραγωδία, καθώς ενδυναμώνει την ποιητική της διάσταση.

1804: *Γουλιέλμος Τέλλος (Wilhelm Tell)*, περίφημος από τη μελοποίηση του Rossini. Είναι το τελευταίο έργο που ολοκληρώνει πριν πεθάνει. Συνδυάζει τη μελέτη ενός χαρακτήρα και την παρουσίαση ενός λαϊκού κινήματος που εγκαθιδρύει τις χαμένες πολιτικές ελευθερίες. Υπερασπίζεται τα ιδανικά της γαλλικής επανάστασης, την ισονομία και την αναζήτηση της ελευθερίας. Η περιγραφή του όμως απέχει από την πραγματικότητα, καθώς εξιδανικεύει τις καταστάσεις τόσο όσον αφορά την ίδια την επανάσταση, όσο και το αποτέλεσμα της σε σχέση με την κοινωνία.

Ο Σίλλερ πεθαίνει πρόωρα και αφήνει ανολοκλήρωτο το τελευταίο του έργο, τον *Δημήτριο (Garland & Grimsley et. al., 1979, σσ. 280-282)*.



10.14 Χειρόγραφο του Σίλλερ από το τελευταίο έργο του Δημήτριο [Πηγή: [Wikipedia](#)]

### 10.5.2 Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)



10.15 Προσωπογραφία του Γκαίτε (1828) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

Ο Γκαίτε θεωρείται ηγετική πνευματική μορφή της Γερμανίας, ένας “homo universalis”. Έγραψε ποίηση, διηγήματα, κριτικά άρθρα, επιστημονικές μελέτες και υπήρξε επίσης πολιτικό πρόσωπο και Πρωθυπουργός παράλληλα με την ενασχόλησή του με το θέατρο, ως θεατρικός συγγραφέας και διευθυντής του αυλικού θεάτρου της Βαϊμάρης. Σε συνεργασία με τον Σίλλερ, που εγκαταστάθηκε στην Βαϊμάρη το 1799, δημιούργησαν ένα ιδιαίτερο ύφος που είναι γνωστό με την ονομασία «Κλασικισμός της Βαϊμάρης», το οποίο επηρέασε το γερμανικό θέατρο κυρίως κατά τον 19ο αιώνα.

Στην ανάπτυξη του γερμανικού δράματος συνέβαλε με δύο κυρίως έργα του, το *Γκαίτε φον Μπερλίχινγκεν*, έργο με μεσαιωνικό θέμα και επιρροές από τον Σαίξπηρ, και τον *Φάουστ (Faust)*, που είναι το κορυφαίο επίτευγμα του ποιητή, φιλοσόφου και δραματουργού Γκαίτε. Και τα δύο έργα, λόγω της δομής τους, ήταν ακατάλληλα για σκηνική παρουσίαση την εποχή που γράφτηκαν. Μια πρώτη μορφή του *Φάουστ* εκδόθηκε το 1790, και ακολούθησαν η έκδοση του *Α΄ μέρους του Φάουστ* το 1808 και η ολοκλήρωση του *Β΄ μέρους* το 1831. Το *Α΄ μέρος* παραστάθηκε ολοκληρωμένο το 1829 στο Εθνικό Θέατρο του Braunschweig και το *Β΄ μέρος* δύο χρόνια μετά, το 1831, στο Αμβούργο, ενώ και τα δύο μέρη μαζί

παραστάθηκαν μετά το θάνατο του Γκαίτε, το 1876, στο Grossherzogliches Hoftheater.

Εξίσου εμβληματικό έργο του Γκαίτε για την «Θύελλα και Ορμή» υπήρξε το έργο *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερον (Die Leiden des jungen Werthers, 1774)*, που εκδίδεται στη Λειψία ένα χρόνο μετά το *Γκαίτε φον Μπερλίχινγκεν*, και αποτέλεσε το πρώτο έργο με το οποίο η γερμανική γλώσσα καθιερώθηκε ως φιλολογική γλώσσα. Πρόκειται για ένα επιστολικό μυθιστόρημα με πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία, που εκφράζει τη δύναμη της νεότητας και το ξέσπασμα του πάθους ενάντια στις κοινωνικές συμβάσεις.

Το ταξίδι του στην Ιταλία (1786-1788) τον έκανε να αναθεωρήσει τις απόψεις του σχετικά με την κλασική αρχαιότητα, να απορρίψει τις αρχές της «Θυέλλας και Ορμής» και να στραφεί στα κλασικά πρότυπα. Τις εμπειρίες του καταγράφει στο τρίτομο έργο του *Το ταξίδι στην Ιταλία (Italienische Reise, 1786)*, ενώ απόρροια του ταξιδιού αποτέλεσαν τα έργα *Ρωμαϊκές ελεγείες (Römische Elegien, 1786-1790)* και το ποιητικό δράμα *Τορκουάτο Τάσο (Torquato Tasso, 1789)*. Τόσο η *Ιφιγένεια εν Ταύροις (Ifigenie auf Tauris: γράφτηκε το 1779 και ολοκληρώθηκε το 1798)*, όσο και ο *Τορκουάτο Τάσο*, είναι έργα που προσεγγίζουν περισσότερο τη νεοκλασική δομή και ήταν πολύ πιο εύκολο να παρασταθούν.

Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* θεωρείται από πολλούς μελετητές το κορυφαίο έργο του Γκαίτε. Γράφτηκε σε πεζό λόγο αρχικά, αλλά στη συνέχεια ο Γκαίτε το μετέγραψε σε ιαμβικό στίχο. Περιγράφει το δίλημμα της ηρωίδας να υποταγεί στο ανίερο πάθος του Θόα ή να θυσιάσει στους θεούς τον Ορέστη. Η *Ιφιγένεια* επιδεικνύει ακεραιότητα και ειρηνικό πνεύμα. Στο τέλος υπερισχύει η έννοια του ανθρωπισμού.

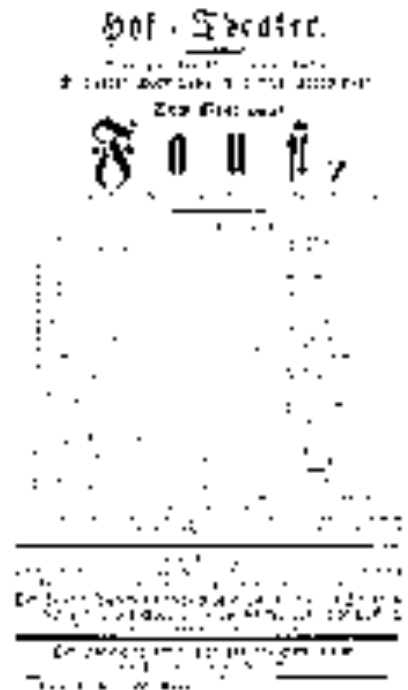
Αλλά σημαντικά θεατρικά έργα του Γκαίτε ήταν η *Στέλλα (Stella, 1876)*, με θέμα την αγάπη δύο γυναικών για τον ίδιο άντρα, το *Κλαβίγκο (Clavigo, 1779)*, οικογενειακή τραγωδία που εκτυλίσσεται στην Ισπανία και βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα της ζωής του Μπωμαρσαί, και ο *Έγκμοντ (Egmont, 1787)*, με θέμα την εξέγερση των Κάτω Χωρών ενάντια στην Ισπανία το 1567. Το 1809 δημοσιεύει τις *Εκλεκτικές Συγγένειες*, μυθιστόρημα στο οποίο περικλείει το σύνολο των ιδεολογικών καλλιτεχνικών επιδράσεων που έχει δεχθεί.



10.17 Μνημείο των Γκαίτε και Σίλλερ στην Βαϊμάρη (1857) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

ανέβηκαν στο θέατρο που διεύθυνε, ενώ αντίθετα επέλεγε έργα πολύ πιο δημοφιλή στο ευρύ κοινό συγγραφέων, όπως ήταν ο Ίφλαντ ή ο Κοτζέμπουε (August von Kotzebue).

Ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη διεύθυνση του θιάσου και την προετοιμασία των ηθοποιών. Δούλεψε προσωπικά με κάθε ηθοποιό χωριστά, πολλές φορές για ολόκληρους μήνες, πριν την ομαδική πρόβα. Η προγύμναση του θιάσου ξεκινούσε με πρόβες ανάγνωσης του κειμένου, στη διάρκεια των οποίων ο Γκαίτε αναλάμβανε να διορθώνει λάθη απόδοσης των στίχων ή ερμηνείας του κειμένου, δίνοντας έμφαση πάντα στη σωστή εκφορά και τον ρυθμό. Στη συνέχεια φρόντιζε οι ηθοποιοί του να νιώσουν άνετα με το κείμενο πάνω στη σκηνή, ώστε να



10.16 Πρόγραμμα από την παράσταση του Φάουστ στο Εθνικό Θέατρο του Braunschweig (1829) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

Σημαντικότερη όμως ήταν η συμβολή του στην ανάπτυξη του γερμανικού θεάτρου ως διευθυντής του Θεάτρου της Βαϊμάρης (1791), στην οποία εγκαθίσταται από το 1775 και μετατρέπει σε πολιτιστικό κέντρο της Γερμανίας. Γκαίτε και Σίλλερ συμφωνούσαν στο ότι το δράμα θα πρέπει να μεταφέρει την εικόνα της καθημερινότητας, κι όχι να δημιουργεί στον θεατή ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Οι κλασικές συμβάσεις της αρχαίας τραγωδίας αποτελούσαν γι' αυτούς εργαλεία που κρατούσαν τον θεατή σε απόσταση, ώστε να μπορεί να προσλαμβάνει καλύτερα την ουσία της καθημερινής ζωής. Επομένως υιοθέτησαν το πεντάμετρο ιαμβικό μέτρο, προσάρμοσαν τις δομές, με απλά και αρμονικά σκηνικά και κοστούμια, και ακολούθησαν ένα ρυθμικό λόγο σε μια προσπάθεια να οδηγήσουν τον θεατή να προσεγγίσει τη σφαίρα της ιδανικής αλήθειας. Αυτές οι απόψεις αποτέλεσαν τη βάση του «Κλασικισμού της Βαϊμάρης».

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο ίδιος ο Γκαίτε προόριζε τα έργα του για ανάγνωση παρά για θεατρική παράσταση, όπως προκύπτει από το γεγονός ότι λίγες φορές



10.18 Η πρόσοψη του Εθνικού Θεάτρου στη Βαϊμάρη [Πηγή: [Wikipedia](#)]

φαίνονται πιο φυσικοί στους θεατές. Οι σκηνικές πρόβες ήταν ελάχιστες και γίνονταν μόνο όταν οι ηθοποιοί γνώριζαν πολύ καλά το μέρος τους. Στόχος του Γκαίτε ήταν να δημιουργήσει επί σκηνής μια αρμονική και όμορφη εικόνα, που σε συνδυασμό με την εύηχη ανάγνωση, θα οδηγούσε τον θεατή στο ιδανικά ωραίο. Για τον λόγο αυτό διεύρυνε τις γνώσεις του στη ζωγραφική για να επιτύχει ωραίες εικαστικές συνθέσεις επί σκηνής. Με τη μέθοδό του δημιούργησε το πιο ολοκληρωμένο σύνολο της εποχής του και θεωρήθηκε ένα από τους πρώτους σύγχρονους “σκηνοθέτες”.

## Β΄ Μέρος: Δραματολογία

### 10.6 Φάουστ: Α΄ μέρος, Η τραγωδία της Μαργαρίτας

#### 10.6.1 Εισαγωγή

Ο Φάουστ αντιπροσωπεύει ταυτόχρονα τον δραματικό άνθρωπο του σύγχρονου πολιτισμού και τον ίδιο τον ποιητή που διακατέχεται από δύο αντικρουόμενες δυνάμεις: το πεπερασμένο και το άπειρο. Οι δυνάμεις αυτές προσωποποιούνται στο έργο από τον Φάουστ και τον Μεφιστοφελή. Ο πρώτος τείνει προς το άπειρο και ο δεύτερος προς το πεπερασμένο.

Ο ήρωας Φάουστ είναι ο άνθρωπος που αποζητά την αιωνιότητα, ερχόμενος σε αντίθεση με τη θνητή του φύση. Ο άνθρωπος παραμένει δέσμιος του πεπερασμένου, ενώ το πνεύμα του ανοίγεται προς το άπειρο. Ο Φάουστ ποθεί μια στιγμή αιώνιας ευδαιμονίας που αδυνατεί να βρει σε οτιδήποτε πεπερασμένο και γι’ αυτό παραδίδει την ψυχή του στον Μεφιστοφελή. Η ιστορία του στο έργο αρχίζει από το σημείο που ο Θεός ρωτά τον Μεφιστοφελή αν γνωρίζει τον Φάουστ και τελειώνει τη στιγμή που ο ήρωας πεθαίνει. Ως μορφή, ο Φάουστ ανήκει στη σφαίρα του μύθου, που έχει βαθιές ρίζες στην παράδοση της Γερμανίας. Τα στοιχεία που συνθέτουν τον μύθο του Φάουστ καταγράφονται για πρώτη φορά σε μια λαϊκή φυλλάδα του 16ου αιώνα και συνδέονται εν μέρει με ιστορικά συμβάντα, καθώς υπάρχουν αναφορές ότι την ίδια περίοδο έζησε ένα πραγματικό, ιστορικό πρόσωπο με το όνομα Ιωάννης Φάουστ, στον οποίο αποδίδονται πολλά χαρακτηριστικά από αυτά που προσδίδει στον ήρωά του ο Γκαίτε. Ουσιαστικά, όμως, ο Φάουστ είναι μια συμβολική μορφή, που έχει πλάσει η ποιητική φαντασία για να περιγράψει την ανθρώπινη ψυχή. Πριν από τον Γκαίτε, τον μύθο του Φάουστ επεξεργάστηκε δραματουργικά ο ελισαβετιανός θεατρικός συγγραφέας Κρίστοφερ Μάρλοου (Christopher Marlowe: βλ. κεφάλαιο 2), στο έργο του με τίτλο *Η τραγική ιστορία του δόκτορος Φάουστ* (*The tragical history of doctor Faustus*, 1604). Το έργο του Μάρλοου που άντλησε το θέμα του από μια αγγλική μετάφραση της φυλλάδας που προαναφέραμε, παίχτηκε κατά τον 17ο αιώνα στη Γερμανία από τους αγγλικούς θιάσους που περιόδευσαν στη χώρα. Με αυτόν τον τρόπο ο μύθος του Φάουστ διαδόθηκε και πάλι στη χώρα από όπου ξεκίνησε (Θεοδωρακόπουλος, 2000, σσ. 15-28).

Εκτός από δραματικός χαρακτήρας, ο Φάουστ είναι ο δραματικός άνθρωπος που βασανίζεται από δύο συγκρουόμενες τάσεις και συμβολίζει τον ίδιο τον ποιητή. Το έργο αποτελείται από δύο αλληλένδετα μέρη που αντιστοιχούν στις διαφορετικές περιόδους της ζωής του Γκαίτε. Ο ποιητής ασχολήθηκε με τον Φάουστ σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, για εξήντα χρόνια, από τα είκοσι δύο μέχρι τα ογδόντα τρία, λίγο πριν πεθάνει. Χρονολογικά χωρίζουμε αυτό το διάστημα σε τέσσερις φάσεις:

α. 1771-1775. Στην πρώτη φάση, ο Γκαίτε δημιούργησε τον *Πρώτο Φάουστ*, δηλαδή μια σειρά σκηνών αποτελούμενη από 1441 στ., και δύο ακόμη σε πεζό λόγο. Στη διάρκεια αυτής της περιόδου, κατά την οποία θέτει τις βάσεις του κινήματος της «Θύελλας και Ορμής», συνέλαβε την ιδέα του όλου δράματος.



10.19 Προσωπογραφία του Ιωάννη Φάουστ. Έργο ανώνυμου [Πηγή: [Wikipedia](#)]



β. 1788-1790. Στη δεύτερη αυτή φάση ο Γκαίτε δημοσίευσε το *Απόσπασμα του Φάουστ* αποτελούμενο από 2134 στίχους. Η περίοδος αυτή τοποθετείται χρονολογικά μετά το ταξίδι του ποιητή στην Ιταλία, κατά το οποίο ο Γκαίτε αναθεώρησε τις απόψεις του σχετικά με τους νόμους που έπρεπε να διέπουν την τέχνη του.

γ. 1797-1806. Είναι η περίοδος της φιλίας και συνεργασίας του ποιητή με τον Σίλλερ που αποτέλεσε εφαλτήριο για τη νέα επεξεργασία του έργου από τον Γκαίτε, όπως αποδεικνύεται από τη μεταξύ τους αλληλογραφία. Στη διάρκεια αυτής της φάσης κατασταλάζει η ποιητική ιδέα του Φάουστ που παίρνει για τον Γκαίτε μορφή εξομολόγησης. Το Α' μέρος του έργου ολοκληρώθηκε μετά τον θάνατο του Σίλλερ στα 1805, που συντάραξε βαθιά τον ποιητή.

δ. 1824-1831. Η τελευταία περίοδος ενασχόλησης του Γκαίτε με τον *Φάουστ* και η ολοκλήρωση του Β' μέρους του έργου συμπίπτει με τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Επηρεασμένος από τον ηθικό ιδεαλισμό του Σίλλερ που βασίστηκε στην καντιανή φιλοσοφία, ο Γκαίτε δημιούργησε ένα τέλος στο οποίο ο Φάουστ πραγματώνει την ιδέα της ελευθερίας που αποτελεί σκοπό της ζωής του (Θεοδωρακόπουλος, 2000, σσ. 84-86, 90-91).



10.20 Εξώφυλλο του Φάουστ από την έκδοση του 1808 [Πηγή: [Wikipedia](#)]

## 10.6.2 Ανάλυση του έργου

(τα ονόματα των χαρακτήρων και τα αποσπάσματα του έργου προέρχονται από τη μετάφραση-διασκευή του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου για την παράσταση που ανέβηκε από το Αμφι-θέατρο το 1999. Η μετάφραση έγινε με γνώμονα τις ανάγκες της παράστασης και για τον λόγο αυτό έχουν περικοπεί ορισμένες σκηνές ή αποσπάσματα. Σε αυτές τις περιπτώσεις λήφθηκε υπόψη η μετάφραση του Κώστα Χατζόπουλου στη δραματολογική ανάλυση του έργου.)

### Αφιέρωση

Το ποίημα προτάσσεται στους δύο προλόγους που ακολουθούν, αλλά δεν προηγήθηκε χρονολογικά του υπόλοιπου έργου. Υπογραμμίζεται το γεγονός ότι ο ποιητής επιστρέφει στη συγγραφή του μετά από καιρό. Περιγράφεται η ψυχική διάθεση του Γκαίτε που επανακάμπτει με νέες εμπειρίες και συναισθήματα.

### Πρόλογος στο Θέατρο

Κωμικός διάλογος ανάμεσα στον Διευθυντή του θεάτρου, τον Ποιητή και έναν Κωμικό. Διαφορετικές θεωρίες έχουν διατυπωθεί σχετικά με την αφορμή για τη συγγραφή του, που υποστηρίζουν ότι αρχικά προοριζόταν να παρασταθεί ως αυτόνομο επεισόδιο στα εγκαίνια του Θεάτρου της Βαϊμάρης ή ότι ήταν μέρος του λιμπρέτου της όπερας *Μαγικός Αυλός - Μέρος Δεύτερο*. Τελικά όμως δεν ανέβηκε ποτέ και εντάχθηκε στη συνέχεια σαν πρόλογος στον *Φάουστ*. Είναι σωστή η παρατήρηση ότι τις τρεις παραπάνω ιδιότητες συγκέντρωνε στο πρόσωπό του ο Γκαίτε, που δεν αποκλείεται να έγραψε με σατιρική διάθεση τον Πρόλογο του έργου του.

### Πρόλογος στον Ουρανό

Οι Αρχάγγελοι Ραφαήλ, Γαβριήλ και Μιχαήλ ανοίγουν το έργο με δοξασίες. Ο Κύριος και ο Μεφιστοφελής συνομιλούν σχετικά με τον Φάουστ. Ο Μεφιστοφελής στοιχηματίζει ότι μπορεί να παρασύρει τον Φάουστ και ο Κύριος συναινεί στο να προσπαθήσει. Η σκηνή αυτή αποτελεί πρόλογο για το Α' και το Β' μέρος της τραγωδίας. Σκιαγραφείται η σχέση Κυρίου-Μεφιστοφελή, δηλ. Θεού-Διαβόλου. Ο Μεφιστοφελής απευθύνεται στον Κύριο ως υποδεέστερος, ανήκει στα όντα που υπόκεινται σε αυτόν. Ο Κύριος «έχει ξεμάθει να γελά» γιατί όσα συμβαίνουν στην ανθρωπότητα είναι θλιβερά. Στο τέλος της σκηνής ο Μεφιστοφελής μένει μόνος χαρακτηρίζοντας τον Κύριο «τρανό δυνάστη», ενώ αυτοχαρακτηρίζεται ο ίδιος «Διάβολος». Ο Φάουστ αναφέρεται για πρώτη φορά από τον Κύριο που ρωτάει τον Μεφιστοφελή αν τον γνωρίζει. Ο Μεφιστοφελής, απαντώντας, δίνει περίληψη του χαρακτήρα του Φάουστ, δείχνοντας πόσο καλά τον ξέρει ήδη. Αυτό που κυρίως τον διακρίνει είναι ότι δεν ικανοποιείται με τίποτα, ούτε με τις μεταφυσικές ανησυχίες του ούτε με τις γνώσεις του. Ο Κύριος τον θεωρεί υπόδειγμα ως άνθρωπο, παρόλο που ασχολείται με την

επιστήμη και τη μαύρη μαγεία εξίσου. Δίνει τη συγκατάθεσή του να τον προκαλέσει ο Μεφιστοφελής με το επιχείρημα ότι οι άνθρωποι χρειάζονται τον διάβολο για να τους παρακινεί και να τους βγάξει από την ανία. Η σκηνή κλείνει όπως άνοιξε με έναν Ύμνο στο Σύμπαν.

### Πρώτο μέρος της τραγωδίας, Σπουδαστήριο Α΄, Νύχτα

Το σκηνικό υποδεικνύει δυστυχία, νύχτα κι εγκατάλειψη. Ο Φάουστ μονολογεί, αυτοσυστήνεται και ειρωνεύεται τον εαυτό του. Ξεκινάει με αναστεναγμό γιατί νιώθει τη ματαιότητα της γνώσης που έχει αποκτήσει. Έχει αυτογνωσία και φιλοσοφική αντιμετώπιση του είναι του. Πιστεύει ότι η γνώση τον κάνει σοφότερο, αλλά δεν τον ικανοποιεί γιατί δεν τον βοηθά να προσεγγίσει το άγνωστο που ανήκει στον Μακρόκοσμο. Απευθύνεται στο πνεύμα που καλεί μέσω της μαγείας. Οι αναφορές του στη Φύση φανερώνουν τον διχασμό που αισθάνεται, καθώς εκφράζεται με προσήλωσή στη γη, αλλά πόθο για το άγνωστο. Μόλις ανοίγει το βιβλίο με τα σημεία του Μακρόκοσμου, αναγαλλιάζει. Έχει για λίγο την ψευδαίσθηση ότι μπορεί να αντιμετωπίσει το άγνωστο:

«Εδώ είναι τα σύμβολα που μας ενώνουν  
με το σύμπαν.  
Ω, ποια ηδονή με πλημμυρίζει βλέποντάς τα!  
Το είναι μου όλο συγκλονίζεται.  
Νιώθω μιαν ιερή αίσθηση ευτυχίας  
να με κυριεύει.  
Κάποιος θεός χάραξε αυτά τα σύμβολα;  
Τι δράμα! Όμως, αλλοίμονο, όραμα μόνο.  
Πώς να συλλάβει ο νους μου το άπειρο;  
Εσέ, πηγή των πάντων στους Ουρανούς και Γη,  
πώς να σ' αγγίξω;»



10.21 Ο Φάουστ στο Σπουδαστήριό του. Έργο του Georg Friedrich Kersting [Πηγή: [Wikipedia](#)]



10.22 Ο Φάουστ και το Πνεύμα της Γης. Έργο του Hans Stubenrauch [Πηγή: [Wikipedia](#)]

Αγανακτεί με την ανθρώπινη αδυναμία του. Όταν όμως κοιτάζει το σημείο του Πνεύματος της Γης που θεωρεί κοντινό του, αναπτρώνεται το ηθικό του και νιώθει ότι μπορεί να παλέψει και πάλι. Το Πνεύμα κάνει την εμφάνισή του με θεατρικό τρόπο (ατμοί, κόκκινες λάμπες, ριπές ανέμου) που θυμίζει τις αντίστοιχες σκηνές φαντασμάτων του Σαίξπηρ. Ο Φάουστ βρίσκεται σε ακραίο σημείο της ζωής του και αναφωνεί: «Βγες, φανερώσου κι εσύ μου κοστίζει τη ζωή». Ακολουθεί η συνάντησή του με το Πνεύμα της Γης, όπου ο Φάουστ του δηλώνει: «Ο Φάουστ είμαι εγώ· ο όμοιός σου! Νιώθω τόσο κοντά σε σένα», ενώ το Πνεύμα του απαντά πριν χαθεί: «Μοιάζεις με αυτό που ο νους σου δύναται να συλλάβει. Όχι με μένα». Ο Φάουστ πιστεύει ότι μοιάζει με το Πνεύμα γιατί έχει λάθος αντίληψη, καθώς αδυνατεί να συλλάβει όλη την αλήθεια. Το Πνεύμα όμως αρνείται ότι μοιάζει μαζί του και προκαλεί σύγχυση στον Φάουστ.

Με την εμφάνιση του Βάγκνερ, βοηθού του Φάουστ, η ατμόσφαιρα αλλάζει από τραγική σε παρωδία. Διακόπτει τον φιλοσοφικό στοχασμό του Φάουστ για τον Μακρόκοσμο, αλλά ο Φάουστ τον δέχεται για να μην φανεί μονήρης. Ο Βάγκνερ θέλει να μάθει να απαγγέλει όπως κάνουν οι κοινωνικά υψηλά ιστάμενοι, όμως δεν είναι σε θέση να τους μιμηθεί. Εξισώνεται με τους ψευδολόγους της εποχής στους οποίους ασκείται έντονη κριτική. Ο

Φάουστ, και μέσω αυτού ο Γκαίτε, αντιμετωπίζει ειρωνικά τους ψευδοδιανοούμενους, υποστηρίζοντας ότι η σοβαροφάνεια είναι ένδειξη βλακείας κι αδυναμίας, κι ότι χωρίς ουσία δεν μπορεί να υπάρξει επικοινωνία. Όπως του υπέδειξε πριν λίγο το Πνεύμα της Γης, ο Φάουστ παρατηρεί ότι δεν αρκεί να καταλαβαίνεις τη λέξη, αλλά να κατανοείς το πνεύμα πίσω από την λέξη. Αναγνωρίζει τέλος ότι όσοι προσπάθησαν να ξεπεράσουν τη συμβατική γνώση, προηλακίστηκαν ή θανατώθηκαν.

Ο Βάγκνερ αποχωρεί και ο Φάουστ μένει μόνος. Ξαναγυρνά στον στοχασμό για το είναι του που του ανέτρεψε το Πνεύμα της Γης. Ο ίδιος πιστεύει ότι εκπροσωπεί τον άνθρωπο στην πληρότητά του, όμως συνειδητοποιεί τη μηδαμινότητά του και νιώθει αδύναμος ενώπιον του θείου, όπως είναι το σκουλήκι μπροστά στον άνθρωπο. Στρέφει την προσοχή του σε ένα μπουκάλι με δηλητήριο και σκέφτεται την αυτοκτονία. Αντιμετωπίζει τον θάνατο σαν ένα φυσικό πέρας στο επέκεινα, όχι με την έννοια της μετάβασης σε μια άλλη ζωή, όπως την ορίζει ο χριστιανισμός, αλλά σαν έναν τρόπο μετάβασης στο άγνωστο. Βιώνει την αγωνία του τέλους, αλλά αποφασίζει να ρισκάρει: «Το βήμα αυτό με θάρρος να τολμήσεις, κι αν είναι ακόμη στο μηδέν να σβήσεις». Φέρνει το ποτήρι στα χείλη του, αλλά ακούει τις δοξασίες των αγγέλων. Το τραγούδι τους αποτελεί ένα θαυμάσιο λυρικό κομμάτι. Ο Φάουστ θυμάται την παιδική του ηλικία και η γλυκιά ανάμνηση τον αποστρέφει από τη σκέψη του θανάτου. Συγκινείται, κλαίει και νιώθει σαν παιδί.

### **Μπροστά στην Πύλη**

Είναι η μέρα του Πάσχα και μεταφερόμαστε στην Αγορά. Βγαίνει περίπατο κάθε λογής κόσμος: Μερικοί νέοι, Υπηρέτρια, Μαθητής, Νοικοκυροπούλα, Σπουδαστής, Αστός, Ζητιάνος, Γριά, Χωρικοί κ.ά. Η σκηνή χαρακτηρίζεται από διαρκή κίνηση και σύντομους διαλόγους. Μέσα από τις συνομιλίες αναδύονται αλληπάλληλα μοτίβα (πόλεμος, έρωτας, προκατάληψη, κ.ά.) που χάνονται στη συνέχεια. Σταδιακά, τα πρόσωπα υποχωρούν προς τα πίσω, ενώ στο προσκήνιο έρχονται ο Φάουστ με τον Βάγκνερ. Ο Φάουστ νιώθει ευφορία από τις χαρές που προσφέρει η Φύση και την ατμόσφαιρα που δημιουργούν οι άνθρωποι. Ο Βάγκνερ λειτουργεί σαν αντίβαρο του Φάουστ και δυσαρεστείται με αυτήν την κατάσταση. Ακούγεται το τραγούδι των χωρικών που επιτείνει την αίσθηση της λαϊκής γιορτής. Η χαρούμενη μουσική εκφράζει την κατάσταση της ανθρώπινης ψυχής. Ο Φάουστ θέλει να συμμετέχει στη γιορτινή ατμόσφαιρα, ενώ ο Βάγκνερ όχι, γιατί είναι άμουσος.

Ο Φάουστ είναι καταξιωμένος, αλλά ευπροσήγορος. Συζητάει με τους χωρικούς για τα προβλήματά τους και δέχεται τι τιμές τους. Σταδιακά ο κόσμος υποχωρεί και φεύγει, αφήνοντας τον Φάουστ και τον Βάγκνερ μόνους τους. Ο ποιητής τούς απομονώνει για να δώσει έμφαση στη συνομιλία τους. Ο Φάουστ ομολογεί στον Βάγκνερ την αδυναμία που επέδειξε στο παρελθόν να βοηθήσει με την επιστήμη του τον λαό που τον είχε ανάγκη όταν είχε ενσκήψει επιδημία λοιμού. Τα γιατροσόφια του πατέρα του που χρησιμοποίησε και ο ίδιος για να γιατρέψει την αρρώστια οδήγησαν στον θάνατο πολύ κόσμο. Παρηγοριά βρίσκει ο Φάουστ και πάλι στις χαρές της Φύσης που περιγράφει με λυρισμό. Ο Βάγκνερ του απαντάει με κοινοτοπίες, χωρίς να μπαίνει στο βάθος των πραγμάτων. Η αδιάφορη παρουσία του τονίζει ακόμα περισσότερο τη μοναδικότητα του Φάουστ που περιγράφει τον εαυτό του δίνοντας όλη την ουσία του έργου του Γκαίτε: «Στο στήθος μου φωλιάζουν δυο ψυχές: μάχονται να χωρίσουν μ' άγρια πάλη». Οι δύο ψυχές του Φάουστ είναι η γήινη κι η ιδεαλιστική.

Η δύση του ήλιου φέρνει μελαγχολία κι ένα αίσθημα απειλής. Εμφανίζεται ο μαύρος σκύλος που είναι ο Μεφιστοφελής μεταμορφωμένος. Προσεγγίζει τον Φάουστ που αναγνωρίζει στοιχεία μεταφυσικά στο ζώο, ενώ ο Βάγκνερ δεν βλέπει τίποτα το περίεργο. Δημιουργείται υποβλητική ατμόσφαιρα. Δεν είναι τυχαία η επιλογή του μαύρου σκύλου γιατί η σύνδεσή του με τον διάβολο είναι μέρος της παράδοσης και σημείο που αναγνωρίζει ο θεατής.

### **Σπουδαστήριο Β΄**

Ο Φάουστ μπαίνει στο Σπουδαστήριο και ο σκύλος τον ακολουθεί. Μετά την επαφή με τη Φύση στην προηγούμενη σκηνή, ο Φάουστ νιώθει την ανάγκη να αναζητήσει την αλήθεια στην πηγή της και προστρέχει στην Αγία Γραφή. Προσπαθεί να τη μεταφράσει και στοχάζεται πάνω στην έννοια του Λόγου. Γίνεται εδώ έμμεση αναφορά στον Λούθηρο που έζησε επίσης τον 16ο αιώνα, δηλ. ήταν σύγχρονος του Φάουστ. Ένα από τα σημαντικότερα έργα του ήταν η μετάφραση της Αγίας Γραφής στα γερμανικά.

Η παρουσία του σκύλου δεν ενοχλεί τον Φάουστ μέχρι τη στιγμή που αρχίζει να αλλάζει μορφές και να μεταμορφώνεται σε δαίμονα. Ο Φάουστ λειτουργεί σαν μάγος, λέει ζόρκια, επικαλείται τα πνεύματα των τεσσάρων στοιχείων της Φύσης και σχηματίζει το σχήμα του Σταυρού για να περιορίσει το δαιμόνιο. Η



*10.23 Φάουστ και Βάγκνερ περιεργάζονται τον μαύρο σκύλο. Γκραβούρα του Gustav Schlick [Πηγή: Wikipedia]*

σκηνή υποδηλώνει ότι το δαιμόνιο δεν είναι παντοδύναμο, αλλά έχει όρια, άρα και ο Μεφιστοφελής δεν είναι απαραίτητο ότι θα κερδίσει το στοίχημα.

Αμέσως μετά εμφανίζεται ο Μεφιστοφελής με μορφή πλανόδιου φοιτητή και αποκαλεί τον Φάουστ αφέντη. Εκείνος τον ρωτάει ποιος είναι, και ο Μεφιστοφελής του απαντάει ειρωνικά, παρατηρώντας ότι δεν αρκεί ο Λόγος της Αγίας Γραφής για να κατανοήσει όλα τα φαινόμενα. Ο Μεφιστοφελής αυτοσυστήνεται ως ένα πνεύμα του κακού, το οποίο ως μέρος της δύναμής του, έχει πρόθεση να πράττει το κακό, χωρίς όμως να το καταφέρνει πάντα: «Μέρος της δύναμης που πάντα θέλει το κακό και τελικά πάντοτε κάνει το καλό» – αντιστοιχία με τη ρήση: «Ουδέν κακόν αμιγές καλού». Συνεχίζει εκθέτοντας μια σειρά από απόψεις σχετικά με την αρχή του κόσμου, στην οποία ανάγει και τη δική του υπόσταση. Λέει ότι, πριν ακόμα της σύστασης της οικουμένης, τα δύο πνεύματα του καλού και του κακού ήταν ένα πριν χωριστούν, άρα το ένα αποτελεί μέρος του άλλου. Κι ακόμα ότι, ενώ το σκότος αποτελεί την πηγή του φωτός, το φως επισκιάζει τελικά το σκότος που είναι η πηγή του. Αντίθετα, οι δυνάμεις του σκότους, παρόλο που προσπάθησαν να καταστρέψουν τον κόσμο με διάφορα μέσα δεν το κατάφεραν και μόνο το πυρ έχει μείνει ως στοιχείο της δύναμης του κακού, το οποίο όμως δεν εμποδίζει τον κόσμο να προχωρά. Η πρώτη γνωριμία ανάμεσα σε Φάουστ και Μεφιστοφελή τείνει να ολοκληρωθεί και ο Μεφιστοφελής θέλει να αποχωρήσει, αλλά τον εμποδίζει η πεντάλφα του Φάουστ. Κατάφερε να μπει γιατί το σχήμα της ήταν λίγο σβησμένο στην άκρη του, αλλά τώρα εγκλωβίστηκε και δεν μπορεί να φύγει. Τον περιορίζουν οι νόμοι της κόλασης. Ο Φάουστ συμπεραίνει: «Έχει λοιπόν και νόμους της Κόλασης η συντεχνία; Μ' αρέσει αυτό. Τότε ασφαλώς μπορεί να κλείσει μαζί σας, κύριοι, κάποια συμφωνία». Ο σεβασμός των ορίων από όλες τις πλευρές που εμπλέκονται στο στοίχημα, δίνουν νόημα στη συμφωνία, καθώς αφήνουν περιθώρια νίκης και στους δύο. Ο Φάουστ πιστεύει ότι έχει καταφέρει να εγκλωβίσει τον Μεφιστοφελή, αλλά εκείνος με τα δικά του τεχνάσματα και τη μαγεία τον κοιμίζει και φεύγει από τον χώρο. Χρησιμοποιεί ως βοηθητικά εργαλεία έναν χορό πνευμάτων και έναν ποντικό, η σκηνική απόδοση των οποίων είναι δύσκολη σκηνοθετικά. Στο τέλος της σκηνής ο Φάουστ ξυπνάει και νομίζει ότι είδε όνειρο.

### Σπουδαστήριο Γ'

Η σκηνή αλλάζει, αλλά ο χώρος παραμένει ίδιος όπως και τα πρόσωπα (Φάουστ-Μεφιστοφελής) που ξανασυναντιούνται όμως σε άλλη χρονική στιγμή. Η ιδιομορφία αυτής της εναλλαγής χωρίς ενδιάμεση μικρή σκηνή, όπως κάνει ο Σαίξπηρ στα έργα του, δημιουργεί σκηνοθετική δυσκολία στο θέατρο. Ο Μεφιστοφελής επιστρέφει μεταμορφωμένος σε πλανόδιο ιππότη, ντυμένος με πλούσια ενδυμασία. Χτυπάει την πόρτα και περιμένει να ακούσει από τον Φάουστ να του λέει τρεις φορές εμπρός για να περάσει. Ο αριθμός τρία χρησιμοποιείται συμβολικά. Η πλούσια εξωτερική εμφάνιση του Μεφιστοφελή έρχεται σε αντίθεση με την εσωτερική απογοήτευση που νιώθει ο Φάουστ για τη ζωή. Στον μονόλογό του εκφράζει το αδιέξοδο που αντιμετωπίζει, καθώς ενώ γνωρίζει τα πάντα, δεν έχει βρει ακόμα το νόημα της ζωής. Αναφέρεται στον θεό της πνευματικής διάνοησης που δεν μπορεί να του δώσει λύσεις:

«Ό,τι και να ντυθώ, τον πόνο  
ετούτης της επίγειας, στενής ζωής θα νιώθω·  
γέρος πολύ είμαι για να παίζω μόνο,  
νέος πολύ για νά 'μαι δίχως πόθο.  
Τι μπορεί ο κόσμος να μου δώσει τάχα;  
Τη στέρηση, τη στέρηση μονάχα.  
Μέρες και νύχτες βλέπω με αγωνία,



10.24 Φάουστ και Μεφιστοφελής. Έργο του Anton Kaulbach [Πηγή: [Wikipedia](#)]



10.25 Φάουστ και Μεφιστοφελής. Γκραβούρα του Tony Johannot [Πηγή: [Wikipedia](#)]



πως ούτε μια λαχτάρα μου δεν εκπληρώνεται, ούτε μία.  
Στα στήθη μου κάποιος θεός φωλιάζει,  
που τα έγκατα του είναι μου να συνταράζει ξέρει.  
Αυτός, που όλες τις μέσα μου δυνάμεις εξουσιάζει  
δεν μπορεί τίποτα, τίποτα έξω να φέρει.  
Έτσι, είναι εφιάλτης το να ζω,  
ποθώ τον θάνατο και τη ζωή μισώ».

Η απογοήτευση του Φάουστ αποτελεί το σημείο εκκίνησης του στοιχήματος [βλ. Παράρτημα]. Απορρίπτει τον υλιστικό και τον ιδεαλιστικό κόσμο και οδηγείται στην απελπισία. Ο Μεφιστοφελής δράττεται της ευκαιρίας και του προσφέρει μια διέξοδο. Να του δείξει τις χαρές της ζωής και να γίνει δούλος του Φάουστ στην επίγεια ζωή, με αντάλλαγμα να γίνει δούλος του ο Φάουστ στην άλλη ζωή. Ο Φάουστ παραδέχεται ότι η επίγεια ζωή δεν τον ικανοποιεί και η μεταθανάτια δεν τον ενδιαφέρει. Η στάση του δεν ακολουθεί τη χριστιανική θεώρηση των πραγμάτων. Αυτό που επιθυμεί είναι να γνωρίσει το υπερπέραν ενώ είναι ακόμα εν ζωή. Η θέση του αυτή καθιστά τον Φάουστ τραγικό ήρωα. Βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα δίλημμα. Ενώ είναι άνθρωπος αποζητά να υπερβεί την ανθρώπινη υπόσταση. Το στοίχημα ορίζει ότι αν ο Μεφιστοφελής παρασύρει τον Φάουστ να παραδεχτεί μια στιγμή απόλυτης ευτυχίας, τότε αμέσως ο δεύτερος θα χαθεί. Διακυβεύεται εδώ το μέλλον του ανθρώπινου γένους. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα στοίχημα μεταξύ δύο όντων με πεπερασμένες δυνατότητες. Η συμφωνία υπογράφεται με αίμα, στοιχείο που αποτελεί κατάλοιπο του Μεσαίωνα σχετικά με την μορφή του Διαβόλου (βλ. Παράρτημα).

Αμέσως μετά, ο Φάουστ διακατέχεται από παράφορο ενθουσιασμό, έχει περάσει ήδη σε άλλη διάσταση, βρίσκεται στο κατώφλι ενός κόσμου που δεν ορίζεται από λογική. Η επιθυμία του είναι τώρα να γευτεί τη ζωή με όλες της τις αντιθέσεις.

«Μα δε με νιώθεις; Δεν είν' ο λόγος για χαρά!  
Θέλω να βυθιστώ στον ήλιγο, στις απολαύσεις που χαρίζει η οδύνη,  
στο μίσος που αγαπά, στην πυρκαγιά που δροσιά δίνει.  
Το στήθος μου, από το βάρος της γνώσης λυτρωμένο  
κανέναν νόνο μέσα του πια δεν θα κλείσει  
κι ό,τι στην ανθρωπότητα όλη είναι γραμμένο,  
θέλω κι η ύπαρξή μου να το ζήσει.  
Έτσι το εγώ μου ωσάν της ανθρωπότητας τη μοίρα θα πλατύνει  
και τελικά θα συντριφτώ μαζί μ' εκείνη».

Επανέρχεται το φαουστικό μοτίβο της επιθυμίας για «γνώση του αγνώστου και της χαράς της ζωής». Ο Μεφιστοφελής του αντιτάσσει ότι για να γίνουν όσα επιθυμεί θα πρέπει να τον ακολουθήσει. Εκείνος θα αναλάβει να τον περιπλανήσει στον μικρόκοσμο για να νιώσει την ευτυχία. Ο Φάουστ φεύγει για να ετοιμαστεί και ο Μεφιστοφελής μεταμορφώνεται σε Φάουστ για να υποδεχθεί έναν μαθητή που έρχεται να τον συναντήσει. Ακολουθεί η σκηνή ανάμεσα στον Μεφιστοφελή/Φάουστ ως δάσκαλο φιλοσοφίας και τον μαθητή, που αποτελεί ένα ιλαρό ιντερμέδιο. Ο Μεφιστοφελής επιδεικνύει τη δεξιοτεχνία του, χρησιμοποιεί κοινοτοπίες, ειρωνεύεται τις βασικές επιστήμες και τους δασκάλους που προτάσσουν τον τύπο και παραβλέπουν την ουσία. Το μάθημα του δάσκαλου Μεφιστοφελή καταλήγει με συμβουλές που αφορούν τις ερωτικές απολαύσεις, ευτελίζοντας με αυτόν τον τρόπο την επιστήμη και τη διάνοηση. Ο μαθητής φεύγει ενθουσιασμένος. Ο Μεφιστοφελής σε αυτή τη σκηνή έχει παιχιδιάρικη διάθεση. Δεν υπάρχει ουσιαστικός δραματουργικός λόγος που να εξυπηρετεί η σκηνή με τον μαθητή. Ο Γκαίτε μιμείται τον Σαίξπηρ και παρεμβάλλει μια παρωδία-ανάσα στη μουντή ατμόσφαιρα που έχει προηγηθεί. Ο θεατής συνειδητά παρακολουθεί κι ασυνείδητα συμμετέχει. Αισθάνεται ότι είναι ανώτερος του μαθητή και αυτό του δίνει ανακούφιση, συγκριτικά με τον Φάουστ, μπροστά στη διάνοια του οποίου νιώθει κανείς ασήμαντος.

Μπαίνει ο Φάουστ και μαζί με τον Μεφιστοφελή ξεκινούν το ταξίδι για την αναζήτηση της ευτυχίας μέσα σε φωτιά κι αέρα. Κλείνει στο σημείο αυτό μια πρώτη ενότητα του έργου που περιλαμβάνει: α) τη γνωριμία με τα βασικά πρόσωπα: Φάουστ και Μεφιστοφελή, β) την έναρξη του αγώνα ανάμεσά τους με το στοίχημα και τη συμφωνία, και τέλος γ) την αναχώρηση για το ταξίδι στον μικρόκοσμο.

### **Η ταβέρνα του Άουερμπαχ στη Λειψία**

Κάτω από τον τίτλο υπάρχει η σημείωση: «Διασκεδάζει μια εύθυμη συντροφιά». Η Λειψία διαθέτει το δεύτερο παλαιότερο πανεπιστήμιο της Γερμανίας, στο οποίο σπουδάζουν νέοι από όλη τη χώρα. Το ταξίδι στον μικρόκοσμο ξεκινάει από την ταβέρνα. Οι χώροι αυτοί ήταν στέκια των φοιτητών, όπου ικανοποιούνταν τα πιο χαμηλά ένστικτά τους κι όχι το πνεύμα τους. Μια παρέα μεθυσμένων κάνουν χοντρά αστεία και διασκεδάζουν. Μπαίνουν μέσα ο Μεφιστοφελής κι ο Φάουστ. Ο Μεφιστοφελής θέλει να δείξει στον Φάουστ πώς διασκεδάζει μια χαρούμενη συντροφιά. Ο Φάουστ χαιρετάει στην αρχή και μετά παραμένει σιωπηλός σε όλη τη διάρκεια της σκηνής. Ο Μεφιστοφελής μπλέκεται με τη συντροφιά των νέων που δεν καταλαβαίνουν με ποιον έχουν να κάνουν, παρότι παρατηρούν ότι κουτσαίνει από το ένα πόδι, χαρακτηριστικό γνώρισμα του Διαβόλου. Οι νέοι θέλουν να διασκεδάζουν ξέφρενα κι ονομάζουν την αποκτήνωση ελευθερία. Ο Μεφιστοφελής χρησιμοποιεί μαύρη μαγεία και τους εξαγριώνει. Όταν εκείνοι του επιτίθενται για να τον χτυπήσουν εκείνος τους πλανεύει και χάνεται μαζί με τον Φάουστ. Η σκηνή της ταβέρνας είναι μαζί με το «Μπροστά στην Πύλη» οι δύο λαϊκότερες του έργου. Η διαδρομή του Φάουστ ξεκινάει από τον πάτο και τη συναναστροφή με ανθρώπους του περιθωρίου. Ο Φάουστ στη συνέχεια θα γίνει κι αυτός νέος κι άρα ίδιος με αυτούς. Η σύγκριση ανάμεσά τους αποτελεί ειρωνεία.

### **Το Μαγεριό της Στρίγκλας-Μάγισσας**

Ο Μεφιστοφελής οδηγεί τον Φάουστ σε μια στρίγκλα μάγισσα για να τον ξανακάνει νέο, καθώς ο ίδιος μόνος του δεν μπορεί. Οι δυνάμεις του είναι πεπερασμένες. Η νιότη είναι μέρος της συμφωνίας, ώστε να είναι σε θέση ο Φάουστ να ρισκάρει, να μπορεί να είναι ακμαίος. Γίνεται νέος, κρατώντας όμως την πείρα και την ωριμότητα της ηλικίας του. Η περιγραφή του χώρου περιέχει πολλά ρομαντικά και παραμυθιακά στοιχεία που ο Γκαίτε τα αναδεικνύει με την τέχνη του, π.χ. η μαγική χύτρα, τα ζώα που μιλούν. Ο Φάουστ αντικρίζει ξαφνικά σε έναν καθρέφτη μια ωραία μορφή γυναίκας που τον συνεπαίρνει. Ίσως είναι η Μαργαρίτα, χωρίς αυτό να γίνεται σαφές. Ετοιμάζονται να φύγουν όταν εισέρχεται στη σκηνή η γριά στρίγκλα που κατεβαίνει μέσα σε καπνούς. Ακολουθεί συνομιλία με το Μεφιστοφελή. Εκείνος σαν ανώτερος της ζητάει το «γνωστό χυμό» που ξανανιώνει τον άνθρωπο. Ακολουθεί μια σκηνή τελετουργικής μαγείας που μοιάζει με παρωδία θρησκευτικής τελετής. Η στρίγκλα δημιουργεί έναν κύκλο στον οποίο μπαίνει ο Φάουστ για να ολοκληρωθεί η μεταμόρφωσή του. Η αλλαγή του Φάουστ είναι εξαιρετικά δύσκολο να αποδοθεί σκηνικά. Μπαίνει στον κύκλο γέρος και βγαίνει από αυτόν νέος. Θα μπορούσε είτε να αλλάξει ο ηθοποιός με άλλον, με κίνδυνο να σπάσει η ενότητα της παράστασης, είτε να παραμείνει ο ίδιος ηθοποιός και να αλλάξει αμφίεση πάνω στη σκηνή.

### **Δρόμος**

Ο Φάουστ, νέος και γοητευτικός, συναντά τυχαία στον δρόμο τη Μαργαρίτα και ζητάει από τον Μεφιστοφελή να του τη φέρει. Σύντομη αλλά σημαντική σκηνή, στην οποία εμφανίζεται για πρώτη φορά η Μαργαρίτα στο έργο.

### **Βράδυ**

Μεταφερόμαστε σε μια «μικρή, καθαρή κάμαρη» και η σκηνή ξεκινάει με τη Μαργαρίτα να αναρωτιέται για τον ευγενή που την πλησίασε στον δρόμο, εννοώντας τον Φάουστ. Αμέσως μετά φεύγει. Μπαίνουν οι Μεφιστοφελής και Φάουστ. Ο Φάουστ είναι αλλαγμένος τόσο εξωτερικά –είναι πλέον νέος– όσο και εσωτερικά –είναι πλέον ερωτευμένος. Ο έρωτας είναι πρωτόγνωρη αίσθηση γι' αυτόν. Δείχνει ξαφνικό ενδιαφέρον για απλά προβλήματα του μικρόκοσμου. Τα αισθήματά του βαθύνουν όλο και περισσότερο κι ο έρωτάς του από ιδεαλιστικός γίνεται σταδιακά σαρκικός. Ταυτόχρονα νιώθει ντροπή κι ενοχές, καθώς συνειδητοποιεί ότι ξεπέφτει ηθικά. Με την παρότρυνση του Μεφιστοφελή, αφήνει στη ντουλάπα ένα δώρο για τη Μαργαρίτα, πριν αποχωρήσουν κι οι δύο μαζί.

Επιστρέφει η Μαργαρίτα που διαισθάνεται ότι κάτι έχει αλλάξει. Σιγοτραγουδά ένα γνωστό λαϊκό άσμα της γερμανικής λογοτεχνίας που δημιουργεί ερωτική μελαγχολική διάθεση και συμβολίζει τον χωρισμό. Ανοίγει τη ντουλάπα και βρίσκει τα χρυσαφικά που έχει αφήσει ο Φάουστ. Αμέσως τα φοράει και πάει στον καθρέφτη να κοιταχτεί. Είναι τόσο εντυπωσιασμένη που δεν συλλογίζεται καν ποιος άφησε το δώρο.

### **Περίπατος**

Ο Φάουστ πηγαινοέρχεται ανήσυχος και μπαίνει ο Μεφιστοφελής αναστατωμένος. Τον ενημερώνει ότι τα στολίδια που άφησε σαν δώρο στην Μαργαρίτα τα βρήκε η μητέρα της και τα δώρισε με τη σειρά της στον παπά της εκκλησίας. Στη σκηνή σατιρίζεται έντονα η εκκλησία και η θρησκοληψία. Ο Φάουστ

ενδιαφέρεται μόνο για τη Μαργαρίτα και διατάζει τον Μεφιστοφελή να της πάει αμέσως άλλα δώρα. Πλέον το πάθος του προηγείται της διανόησης.

### Το Σπίτι της Γειτόνισσας

Η Μάρθα βρίσκει τα νέα δώρα του Φάουστ και τα δείχνει στη Μαργαρίτα. Καταφτάνει ο Μεφιστοφελής και ενημερώνει τη Μάρθα για τον θάνατο του άντρα της. Ακολουθεί μεταξύ τους στιχομυθία, στην οποία ο Μεφιστοφελής δίνει περισσότερες λεπτομέρειες στη Μάρθα για τη ζωή και τον θάνατο του άντρα της. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα είδος επικοινωνίας –ένας ιδιότυπος καυγάς– ανάμεσα στη ζωντανή γυναίκα και τον νεκρό άντρα της μέσω του διαβόλου. Επανέρχεται το μοτίβο της σύνδεσης του γήινου στοιχείου με το υπερφυσικό. Ο Μεφιστοφελής διασκεδάζει προκαλώντας τις δύο γυναίκες, τη Μάρθα να ξαναπαντρευτεί και τη Μαργαρίτα να βρει αγαπητικό. Η Μάρθα χρειάζεται πρώτα ένα πιστοποιητικό θανάτου του συζύγου και ο Μεφιστοφελής της υπόσχεται να έρθει να ψευδορκήσει μαζί με έναν φίλο του –εννοεί τον Φάουστ– για να της το δώσουν. Κανονίζει συνάντηση μαζί τους το βράδυ και φεύγει.

Τα επεισόδια που ακολουθούν από την εμφάνιση της Μαργαρίτας (Δρόμος) και μετά είναι πιο ισορροπημένα δραματουργικά. Η Μαργαρίτα με την παρουσία της επιβάλλει το γήινο στοιχείο, είναι μέρος του μικρόκοσμου. Ο χώρος μικραίνει και η ατμόσφαιρα ζεσταίνει για να παιχτεί το ερωτικό παιχνίδι. Σκηνογραφικά οι σκηνές αυτές θα μπορούσαν να αποδοθούν είτε με εναλλαγές ζωγραφικών πινάκων είτε με διαδοχή βαγονέτων με διαφορετικά σκηνικά το καθένα για κάθε επεισόδιο.

### Δρόμος

Ο Μεφιστοφελής πείθει τον Φάουστ να ψευδορκήσει για χάρη της Μάρθας με αντάλλαγμα να βρεθεί με τη Μαργαρίτα.

### Κήπος

Περπατούν ανά ζεύγη, ο Μεφιστοφελής με τη Μάρθα και ο Φάουστ με τη Μαργαρίτα. Τους βλέπουμε για πρώτη φορά μαζί. Γίνεται αντιπαράθεση ανάμεσα στην κυνικότητα που χαρακτηρίζει τη σχέση του Μεφιστοφελή με τη Μάρθα και τον ιδεαλισμό που χαρακτηρίζει τη σχέση Φάουστ-Μαργαρίτας. Ο Φάουστ γνωρίζει τον έρωτα από την αρχή και μέσα από αυτόν ανακαλύπτει και πάλι τη σοφία. Λέει: «Ένα σου βλέμμα, ένα σου λόγο δος μου· αξίζει όσο η σοφία όλου του κόσμου». Ο έρωτας όπως και η πίστη είναι έννοιες δυσερμήνευτες. Η συναναστροφή με τη Μαργαρίτα τον κάνει να συνειδητοποιήσει μεγάλες αλήθειες της ζωής. Λέει: «Ω, η αθωότητα, η ταπεινοσύνη πώς δεν μπορεί να καταλάβει τη μεγάλη της αξία! Ντρέπομαι». Φτάνει στο σημείο να ταυτίσει την αιώνια αναζήτηση με τον πλήρη έρωτα: «Ζούμε μια έκσταση που είχε νά 'ναι αιώνια! Αιώνια! Θα 'ταν το τέλος της απόγνωσης. Όχι, κανένα τέλος, δε θα υπάρξει τέλος!».

Σκιαγραφείται ο χαρακτήρας της Μαργαρίτας που επίσης ομολογεί τον έρωτά της. Είναι ταπεινής καταγωγής και απαίδευτη. Διαθέτει όμως ψυχικά χαρίσματα. Είναι συνεσταλμένη. Πολλές στιγμές στο έργο αναφέρεται στη μητέρα της, η οποία όμως δεν εμφανίζεται ποτέ σαν χαρακτήρας. Απευθύνεται στον Φάουστ στον πληθυντικό, ενώ εκείνος της μιλάει στον ενικό. Μεταξύ τους υπάρχει απόσταση κοινωνική και ηλικιακής ωριμότητας. Η Μαργαρίτα διαθέτει επίσης κάποια ωριμότητα λόγω των εμπειριών της ζωής. Έχει την εμπειρία της μάνας κι έχει αντιμετωπίσει δυσκολίες. Η



10.26 Ο Μεφιστοφελής και η Μαργαρίτα στο σπίτι της Μάρθας. Έργο του Dieu donné Raphaël Bourdier [Πηγή: [Wikipedia](#)]



10.27 Φάουστ και Μαργαρίτα. Έργο του Ary Scheffer (1846) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

περιγραφή που κάνει αποτελεί ύμνο στην καθημερινή ζωή του ταπεινού λαϊκού ανθρώπου. Η τραγωδία και η παρωδία εναλλάσσονται. Ταυτόχρονα είναι υποβλητικό το μελαγχολικό στοιχείο.

### **Κιόσκι στον Κήπο**

Αποτελεί συνέχεια του προηγούμενου επεισοδίου. Ερωτική σκηνή ανάμεσα στη Μαργαρίτα και τον Φάουστ που διακόπτεται ο Μεφιστοφελής όταν έρχεται η ώρα να φύγουν. Ολοκληρώνεται η πρώτη τους συνάντηση. Περιγράφεται ο Έρωτας στην πλήρωσή του. Ο Φάουστ ξαναγεννιέται μέσα από τον έρωτα και η Μαργαρίτα γεννιέται σαν γυναίκα. Η σκηνή έχει λυρισμό, αλλά υποθάλπεται ήδη η τραγωδία. Συνυπάρχει όμως και η παρωδία, δημιουργώντας γκροτέσκ (grotesque) ατμόσφαιρα.

### **Δάσος και Σπήλαιο**

Παρεμβάλλεται μια καθαρά φαουστική σκηνή που ξαναγυρίζει την ατμόσφαιρα του στοιχήματος της αρχής του έργου. Ο Φάουστ ευχαριστεί το Πνεύμα της Γης για όσα του έχει προσφέρει. Κάνει περιγραφή της Φύσης και της ιδιαίτερης σχέσης που έχει αναπτύξει μαζί της. Φαίνεται η επίδραση της «Θύελλας κι Ορμής» και του Ρουσσώ. Συνδέει τα φυσικά στοιχεία και φαινόμενα με τον στοχασμό και τη διάνοηση. Είναι ο απελευθερωμένος άνθρωπος του Διαφωτισμού.

Ο Φάουστ παρουσιάζεται σαν βιβλικό πρόσωπο, μόνος του στην έρημο να διαλογίζεται και να αντιμάχεται τον διάβολο που έρχεται να τον συναντήσει. Ο Μεφιστοφελής τον προκαλεί να γυρίσει στη Μαργαρίτα, θυμίζοντάς του τον έρωτά του για εκείνη. Ο Φάουστ γνωρίζει ότι ως άνθρωπος είναι αδύνατον να φτάσει το τέλειο, όπως κι ότι δεν είναι ολοκληρωμένος χωρίς την Μαργαρίτα. Γνωρίζει επίσης ότι η Μαργαρίτα είναι μέρος του σχεδίου του Μεφιστοφελή, κι αισθάνεται ενοχές γι' αυτό. Έχει αποσυρθεί μακριά της στην έρημο για να την προστατέψει. Συγκρούεται με τον Μεφιστοφελή, αλλά τελικά υποκύπτει αναφωνώντας: «Ακόμη κι αν η μοίρα της απάνω στη δική μου τσακιστεί, ας έρθει, και στα Τάρταρα μαζί μου ας γκρεμιστεί!». Η αντίδρασή του είναι παρόμοια κάθε φορά που βρίσκει αδιέξοδα και αυτό παρατηρεί ο Μεφιστοφελής: «Πάντα όταν ο νους του μπαίνει στα στενά, πως έφτασε το τέλος λέει και λέει ξανά».

### **Κάμαρα της Γκρέτας**

Η Γκρέτα (Μαργαρίτα) λέει ένα ωραίο λυρικό τραγούδι που δείχνει την κακή ψυχική της κατάσταση.

### **Ο Κήπος της Μάρθας**

Ο Φάουστ ξαναβρίσκεται με τη Μαργαρίτα στον Κήπο της Μάρθας. Καταλαβαίνουμε ότι έχει παρέλθει καιρός κι ότι οι συναντήσεις τους έχουν γίνει πιο τακτικές. Η συνομιλία τους δεν είναι μόνο ερωτική. Η Μαργαρίτα θέτει ερωτήματα στον Φάουστ για πράγματα που παρατηρεί και την ανησυχούν. Την έχει απασχολήσει η σχέση του με τη θρησκεία και τον ρωτάει σχετικά. Ο Φάουστ της απαντάει ότι σέβεται τα ιερά κείμενα, αλλά δεν είναι θρησκόληπτος. Συμπυκνώνει τις έννοιες της ευτυχίας, της αγάπης και του θεού στην λέξη συναίσθημα:

«Ποιος έντιμα θα ομολογήσει, ότι πιστεύει;  
Και ποιος αποτολμά να πει, πως δεν πιστεύει;  
Εκείνος που τα πάντα αγκαλιάζει,  
δεν αγκαλιάζει εμένα, εσένα,  
το ίδιο του είναι;  
Δεν είναι πάνω μας ο ουρανός θολός;  
Δε στέκει κάτω απ' τα πόδια μας η γη;  
Δε κοιταζόμαστε μάτια με μάτια,  
δεν ανορθώνεται μια μυστική κραυγή  
που μας ενώνει;  
Τώρα το αόρατο γίνεται ορατό.  
Βάφτισε αυτό το αίσθημα όπως θες,  
Πες το ευτυχία, αγάπη ή και Θεό.  
Για μένα τ' όνομα δεν έχει σημασία.



10.28 Φάουστ και Μαργαρίτα στον Κήπο.  
Πίνακας του James Tissot (1861) [Πηγή:  
[Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/James_Tissot#/media/File:Faust_and_Margherita_in_the_Garden.jpg)]



Συναίσθημα είναι όλα.  
Το όνομα είναι ήχος και καπνός,  
που ξεθωριάζει τ' Ουρανού το φως».

Σε αυτό το κομμάτι αναλύει την κοσμοθεωρία του, περιγράφει τη δική του θεότητα, εκφράζοντας ταυτόχρονα μια οικουμενικότητα. Πιστεύει στην πληρότητα, αλλά δεν την ονοματίζει. Κάνει λόγο για συναίσθημα, μια από τις κυρίαρχες έννοιες της «Θύελλας και Ορμής».

Στη συνέχεια η Μαργαρίτα εκφράζει τη δυσπιστία της για τον Μεφιστοφελή. Είναι αγνή και διστάζει να πιστέψει ότι κάτι δεν πάει καλά. Δεν έχουν όμως όλοι οι άνθρωποι αυτήν την ικανότητα. Η Μάρθα πιστεύει τον Μεφιστοφελή και θέλει να τον παντρευτεί. Η Μαργαρίτα μπορεί και βλέπει κάτω από τη μάσκα που φοράει. Ο Φάουστ αποφεύγει να της απαντήσει γιατί δεν μπορεί να αποκαλύψει την αλήθεια. Ξεπέφτει ηθικά, λέγοντας ψέματα και στη συνέχεια εξαπατώντας, όταν δίνει στη Μαργαρίτα το υπνωτικό για την μητέρα της. Και η Μαργαρίτα τον ακολουθεί, καθώς συναινεί στην εξαπάτηση, και οδεύει εν αγνοία της στην καταστροφή. Η σκηνή κλείνει με την εμφάνιση του Μεφιστοφελή που έχει ακούσει τα πάντα.

### Στη Βρύση

Η Λίζα ενημερώνει τη Μαργαρίτα για το πάθημα της Μαρίας, κάνοντας έμμεση αναφορά στη δική της κατάσταση. Κατηγορεί την Μαρία ότι παρασύρθηκε από έναν νέο που την άφησε έγκυο και την εγκατέλειψε. Αυτό που της αξίζει τώρα είναι η δημόσια διαπόμπευση. Η Μαργαρίτα έχει υποπέσει στο ίδιο λάθος, αλλά δεν το μετανιώνει. Προοιωνίζεται όμως η καταστροφή.

### Μεσοτοιχία του Κάστρου

Η Μαργαρίτα προσεύχεται στην Παναγία και ζητάει τη βοήθειά της για τη συμφορά που τη βρήκε.

### Νύχτα / Δρόμος μπροστά στο σπίτι της Μαργαρίτας

Ο Βαλεντίνος, αδερφός της Μαργαρίτας, την κατηγορεί ότι τον διασύρει με τις πράξεις της. Επιτείνει με τα λόγια του την απελπισία της. Για την ηθική της εποχής, μια κοπέλα που έχει παράνομες σχέσεις είναι πόρνη. Ορκίζεται να εκδικηθεί. Εμφανίζεται ο Φάουστ με τον Μεφιστοφελή που θέλει να κάνει καντάδα στη Μαργαρίτα. Ο Βαλεντίνος ορμά έξω για να τους επιτεθεί. Ακολουθεί μονομαχία ανάμεσα στον Φάουστ και τον Βαλεντίνο και ο πρώτος σκοτώνει τον δεύτερο. Ο Φάουστ τυφλώνεται από το πάθος και γίνεται φονιάς. Συνεχίζει την καθοδική του πορεία. Πλησιάζει στην “απόλεια”, όπως την εννοεί ο Γκαίτε, δηλαδή την απώλεια του εαυτού του. Ο Βαλεντίνος λίγο πριν πεθάνει καταριέται τη Μαργαρίτα, βάζοντας πάνω από όλα το θέμα της τιμής που εκείνη πρόσβαλε με τη στάση της. Έχει ενδιαφέρον ότι ξοδεύει τα τελευταία λόγια του σε κατάρεις. Δείχνει πόσο σημαντικό είναι το ζήτημα της τιμής για εκείνον. Ο Γκαίτε κάνει έμμεσο σχόλιο στην ηθική της αστικής τάξης που αντιβαίνει στις επιταγές του Μακρόκοσμου. Η Μαργαρίτα μιλάει λίγο στη διάρκεια της σκηνής, αλλά η παρουσία της είναι κυρίαρχη.



10.29 Η Μαργαρίτα προσεύχεται στην Παναγία. Έργο του Adam Vogler [Πηγή: [Wikipedia](#)].

### Μητρόπολη

Στη διάρκεια της λειτουργίας εμφανίζεται μέσα στον κόσμο η Μαργαρίτα. Την ακολουθεί ένα Πονηρό Πνεύμα. Το Πνεύμα παίρνει μορφή και ψιθυρίζει στη Μαργαρίτα αλήθειες που της δημιουργούν τύψεις. Μας πληροφορεί για συγκλονιστικές εξελίξεις που έχουν συμβεί και δεν τις έχουμε παρακολουθήσει. Τα εγκλήματα που βαραίνουν τη Μαργαρίτα είναι ο θάνατος της μητέρας της από το υπνωτικό που της έδωσε ο Φάουστ, η δολοφονία του αδερφού της και το μωρό που έχει στην κοιλιά της. Το Πνεύμα, από το οποίο προσπαθεί να ξεφύγει η Μαργαρίτα, μπορεί να αντιπροσωπεύει τις ενοχές που αισθάνεται, τη συνείδησή της, ή τον ίδιο τον Μεφιστοφελή που την κυνηγάει. Στο πλαίσιο της λειτουργίας ακούγεται, συνοδεία εκκλησιαστικού οργάνου, ένα γερμανικός ψαλμός που μιλάει για τη Δευτέρα Παρουσία. Ο ποιητής όμως έχει παραλείψει επίτηδες το κομμάτι που αναφέρεται στη συγχώρεση. Η σκηνή έχει στοιχεία αρχαίας τραγωδίας. Ο Χορός που ψάλλει επιτείνει την αγωνία της Μαργαρίτας που στο τέλος χάνει τις αισθήσεις της.

## Βαλπούργεια Νύχτα

Εντυπωσιακή σκηνή με πολλά φανταστικά στοιχεία. Περιγράφει την Νύχτα της Αγίας Βαλπούργης που γιορτάζεται την 1η Μαΐου και παραδοσιακά συνδέεται με τις τελετές μαγισσών και δαιμόνων που μαζεύονται για να γιορτάσουν την άνοιξη. Σε ορισμένα σημεία θυμίζει τη Δαντική σύλληψη της Κολάσεως. Εμπλέκονται όλες οι μορφές του Κακού, όπως Μάγισσες, Στρίγκλες, Δαίμονες, μαζί με μυθικά πρόσωπα και τέρατα, όπως η Μέδουσα και η Λίλιθ. Ανάμεσά τους υπάρχουν οι συμβολικές μορφές ενός Στρατηγού, ενός Υπουργού, ενός Νεόπλουτου κι ενός Συγγραφέα. Σύμφωνα με μια θεωρία, ο Γκαίτε σε αυτή τη σκηνή σατιρίζει έκπτωτους Γάλλους που αυτοεξορίστηκαν στη Γερμανία μετά τη Γαλλική Επανάσταση. Στη γιορτή συμμετέχει ο Φάουστ μαζί με τον Μεφιστοφελή. Ο Φάουστ είναι ο μόνος άνθρωπος που μπορεί και συμμετέχει σε αυτή τη γιορτή, παρατηρεί τα παράξενα φαινόμενα που συμβαίνουν, και ακολουθεί χορεύοντας. Στιγμιαία σε ενόραση βλέπει τη Μαργαρίτα και νιώθει τύψεις που την έχει αφήσει μόνη.

Την ίδια ώρα, χωρίς να το γνωρίζει, εκείνη πνίγει το παιδί τους και φυλακίζεται με την κατηγορία της παιδοκτονίας. Ο Φάουστ θέλει να φτάσει στο Κάστρο του Διαβόλου (Μπρόκεν), αλλά η σκηνή μένει ημιτελής. Στη πρώτη γραφή του έργου ο Γκαίτε περιέγραφε με ιδιαίτερα προκλητικό τρόπο τη σατανική λειτουργία, αλλά στη συνέχεια αφαίρεσε αυτό το κομμάτι, φοβούμενος ότι θα προκαλούσε αντιδράσεις. Το επεισόδιο κλείνει όταν ο Μεφιστοφελής συναντά έναν θίασο θεατρίνων που πρόκειται να ανεβάσει μια παράσταση. Σαν σύλληψη η σκηνή αυτή είναι μεγαλειώδης, αλλά μένει ανολοκλήρωτη.



10.30 Νύχτα της Βαλπούργης. Έργο του Fritz Roeber. [Πηγή: [Wikipedia](#)]

## Όνειρο της Νύχτας της Βαλπούργης

Ιντερμέδιο με θέμα τον γάμο του Όμπερον και της Τιτάνια από το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* του Σαίξπηρ.

## Θολή Μέρα - Κάμπος

Είναι από τα ελάχιστα σημεία του έργου που είναι γραμμένα σε πρόζα κι όχι σε στίχο. Η σκηνή τοποθετείται σε έναν κάμπο, που χρησιμοποιείται ως ουδέτερος χώρος και παραπέμπει στο Σύμπαν. Βοηθά στη μεταφορά από το γήινο πρόβλημα της Μαργαρίτας στο μεταφυσικό υπαρξιακό πρόβλημα του Φάουστ. Ο Φάουστ είναι εξοργισμένος γιατί έμαθε πως η Μαργαρίτα που κατηγορείται για τον θάνατο της μητέρας της και του παιδιού της είναι φυλακισμένη και κινδυνεύει. Κατηγορεί τον Μεφιστοφελή ότι δεν τον ενημέρωσε, αλλά αντίθετα προσπάθησε να τον ξεγελάσει, παρασύροντάς τον στη γιορτή, και απαιτεί να την απελευθερώσει. Το ζήτημα της Μαργαρίτας φέρνει τον Φάουστ αντιμέτωπο με τις ευθύνες του και τον οδηγεί σε ηθικό αδιέξοδο. Επικαλείται και πάλι το πνεύμα της γκαιτικής ή φαουστικής διανόησης για να μεταμορφώσει ξανά τον Μεφιστοφελή σε σκύλο, τον οποίο θεωρεί υπαίτιο για την κατάστασή του. Ο Μεφιστοφελής του απαντάει κυνικά επαναφέροντας το ζήτημα της απόστασης ανάμεσα στον μικρόκοσμο και τον Μακρόκοσμο:

«Φτάσαμε πάλι στα σύνορα της λογικής. Εδώ το πνεύμα των ανθρώπων παραλύει. Γιατί συναναστρέφεσαι μ' εμάς, αφού δεν το αντέχεις; Θες να πετάξεις, όμως δεν είσαι σίγουρος πως δεν θα ζαλιστείς. Εμείς σου φορτωθήκαμε ή εσύ σ' εμάς;»

Ο Φάουστ απειλεί τον Μεφιστοφελή που του θυμίζει ότι οι δυνάμεις του είναι πεπερασμένες. Του αποσαφηνίζει τελικά τι μπορεί να κάνει για να βοηθήσει στην απόδραση της Μαργαρίτας, αφήνοντας τα υπόλοιπα στον Φάουστ.

Λίγο πριν το τέλος του Α' μέρους ο Γκαίτε επαναφέρει στο επίκεντρο το μεταφυσικό πρόβλημα του έργου. Θέλει να υπογραμμίσει ότι κεντρικό θέμα δεν είναι η τραγωδία της Μαργαρίτας, αλλά η αναζήτηση και η πορεία του Φάουστ. Η Μαργαρίτα αποτελεί μόνο ένα μέρος αυτή της πορείας.

## Νύχτα - Ανοιχτός Κάμπος

Ο Φάουστ και ο Μεφιστοφελής περνούν ορμητικά πάνω σε μαύρα άλογα και αντικρίζουν την κρεμάλα που προορίζεται για τη Μαργαρίτα. Υποβάλλεται η αίσθηση αγωνίας και απειλής για τον επικείμενο θάνατο της Μαργαρίτας και την έκβαση του στοίχηματος. Αν ο Φάουστ χάσει το στοίχημα θα χάσει μαζί του όλη η ανθρωπότητα.

### Φυλακή

Ο Φάουστ φτάνει στη φυλακή της Μαργαρίτας για να την απελευθερώσει. Εκείνη βρίσκεται σε μισότρελη κατάσταση. Στην αρχή τραγουδάει και δεν τον αναγνωρίζει, θυμίζει την Οφηλία στον *Άμλετ* του Σαίξπηρ. Περνάει από διάφορα στάδια: ηρεμεί, θυμάται τις πρώτες τους συναντήσεις, διαισθάνεται ότι ο Φάουστ έχει αλλοιωθεί, τον νιώθει για πεθαμένο, βλέπει ματωμένο το χέρι του παραπέμποντας στο φόνο του αδερφού της, τον αναγνωρίζει, αλλά δεν θέλει να φύγει μαζί του γιατί δεν έχει κανέναν σκοπό. Ο Φάουστ έχει ενοχές για την κατάστασή της, και προς στιγμήν της λέει πως θα κάτσει μαζί της, διακινδυνεύοντας να χάσει το στοίχημα. Είναι έτοιμος να την αρπάξει με τη βία για να την σώσει, καθώς η νύχτα φεύγει και τα τεχνάσματα του Μεφιστοφελή δεν πιάνουν την μέρα. Η Μαργαρίτα



10.31 Η σκηνή στη Φυλακή. Λιθογραφία του Joseph Fay (1848) [Πηγή: [Wikipedia](#)]

φτάνει σε σημείο υστερίας, βλέπει σε όραμα τον κόσμο που μαζεύεται για την εκτέλεσή της και το τέλος που πλησιάζει. Σώζεται τελικά από τη Θεία Χάρη μέσω του εξαγνισμού. Ανεβαίνει προς τον ουρανό, έχει κριθεί και λυτρώνεται. Στο τέλος ακούγεται μια φωνή να καλεί το όνομα του Φάουστ που ίσως είναι του Κυρίου ή της Μαργαρίτας, η οποία φεύγοντας θέλει να τον προειδοποιήσει να προσέχει πώς πορεύεται. Συνδυάζεται το στοιχείο της μεταφυσικής διάνοησης με τον έρωτα που είναι κομμάτι της ανθρώπινης φύσης.

Κλείνει το Α΄ μέρος της τραγωδίας. Ο Γκαίτε δημιουργεί ένα τέλος που μετακινείται από το *Schauspiel*, στο οποίο ανήκε παραδοσιακά ο Φάουστ, προς την κλειστή φόρμα της τραγωδίας. Ταυτόχρονα αφήνει ανοιχτά πολλά θέματα σχετικά με την τύχη του Φάουστ που θα τον απασχολήσουν στο Β΄ μέρος του έργου (βλ. Παράρτημα).

## 10.7 Μαρία Στιούαρτ

### 10.7.1 Εισαγωγή

Το έργο δημοσιεύτηκε το 1800 κι έχει ως θέμα την ιστορία της βασίλισσας της Σκωτίας, από την οποία ο Σίλλερ δανείζεται πολλά στοιχεία προκειμένου να στήσει την πλοκή του έργου του, αλλά το αποτέλεσμα απέχει από την ιστορική αλήθεια. Ο Σίλλερ συνήθιζε να αντλεί τα θέματα και τα πρόσωπα των έργων του από την Ιστορία, καθώς πίστευε ότι συνέβαλαν στις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, όπως διαμορφώθηκαν τελικά. Φρόντιζε όμως, όπως σημειώνει, να χρησιμοποιεί τα ιστορικά πρόσωπα ως «ιδανικές μάσκες παρά ως πραγματικά πρόσωπα» (Fischer-Lichte, 2012, σσ. 392-393).

Στη βάση της η *Μαρία Στιούαρτ* είναι ένα πολιτικό έργο που αντηχεί τις απόψεις του Σίλλερ περί ανάγκης του ατόμου να επανακτήσει το δικαίωμα στην ελεύθερη ανάπτυξη της προσωπικότητάς του μέσα σε μια κοινωνία που χρήζει πολιτικής αναδιοργάνωσης. Συνδέεται άμεσα με τις αρχές του κινήματος της «Θύελλας και Ορμής» και το αίτημα για ριζικές αλλαγές στην κοινωνική-πολιτειακή βάση. Ο Σίλλερ, μέσα από τη σύγκρουση της Μαρίας με την Ελισάβετ και όσα εκείνη εκπροσωπεί, περιγράφει τη σύγκρουση του ατόμου με την καθεστηκυία αστική τάξη της εποχής του, με απώτερο στόχο την κατάκτηση της προσωπικής ελευθερίας που θα οδηγήσει στη συλλογική ελευθερία (Fischer-Lichte, 2012, σσ. 377-381).

Η Μαρία πέφτει θύμα των σκευωριών που της στήνει η ετεροθαλής αδελφή της, βασίλισσα Ελισάβετ, που τελικά την οδηγούν στον θάνατο και την ενσάρκωση της «υψηλής ψυχής», σύμφωνα με την αντίληψη

του Σίλλερ. Ο θεατής παρακολουθεί την πάλη της για απόδοση δικαιοσύνης και ελευθερία μέσα από τη σύγκρουσή της με την Ελισάβετ. Η συνάντηση και η λογομαχία των δύο γυναικών στην Γ΄ πράξη (Γ, IV) αποτελεί την κορυφαία στιγμή του έργου και μία από τις πιο διάσημες της παγκόσμιας δραματουργίας.

Η Μαρία πετυχαίνει να υπερβεί τη φύση της, που είναι συνυφασμένη με τον πόθο για ζωή, και να θυσιαστεί προς χάριν της αξιοπρέπειας και της ηθικής της υπόστασης, που την αναδεικνύουν σε «Υψηλή Ψυχή». «Όπως παρατηρεί ο Σίλλερ στο αισθητικό του δοκίμιο *Περί του Υψηλού* [*Über das Erhabene*] (1801), “το Υψηλό μας παρέχει [...] μια διέξοδο από τον κόσμο των αισθήσεων, όπου επιθυμεί να μας φυλακίσει για πάντα το Ωραίο. Κάθε άλλο παρά σταδιακά (διότι η μετάβαση από την εξάρτηση στην ελευθερία είναι ανέφικτη), αλλά μάλλον αίφνης και αφυπνισμένο από κάποια βαθύτερη ταραχή, το Υψηλό αποσπά βίαια το αυτόνομο πνεύμα μας από το δίχτυ που έχει απλώσει γύρω του το εκλεπτυσμένο συναίσθημα”» (Fischer-Lichte, 2012, σ. 402).

### 10.7.2 Ανάλυση της πλοκής

(τα ονόματα των χαρακτήρων και τα αποσπάσματα του έργου προέρχονται από τη μετάφραση-διασκευή του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου για την παράσταση που ανέβηκε από το Αμφι-θέατρο το 1996. Να ληφθεί υπόψη ότι η μετάφραση έγινε με γνώμονα τις ανάγκες της παράστασης, και για τον λόγο αυτό έχουν περικοπεί ορισμένες σκηνές ή αποσπάσματα)

**Α΄ Πράξη:** Ο Πώλετ, επιφορτισμένος με το καθήκον να φρουρεί τη Μαρία στην φυλακή της, ψάχνει το δωμάτιό της για να κατασχέσει οτιδήποτε δικό της. Η Κένεντυ, τροφός της Μαρίας, τον κατηγορεί για τις πράξεις του υπερασπιζόμενη την κυρία της (A, I). Η Κένεντυ τρέχει να ενημερώσει την Μαρία για την εισβολή που δέχτηκε στο δωμάτιό της. Η Μαρία ζητάει από τον Πώλετ να παραδώσει στην Ελισάβετ το αίτημά της να τη συναντήσει, προκειμένου να δώσει λύση στο αδιέξοδο της άδικης φυλάκισής της. Μιλάει για το δικαστήριο που την καταδίκασε, καταγγέλλοντας «πονηρία και δόλο». Περιγράφει ακόμα τις συνθήκες κράτησής της, το γεγονός ότι της έχουν στερήσει την ακολουθία της, το δικαίωμα να συντάξει τη διαθήκη της και την παρηγοριά της εξομολόγησης (A, II). Μπαίνει ο Μόρτιμερ για να ενημερώσει τον θείο του (Πώλετ) ότι τον ζητούν. Η Μαρία ζητάει να την απαλλάξουν από την αλαζονεία του νεαρού άντρα, δείχνοντας την εντύπωση που της έχει δημιουργήσει. Ο Πώλετ αρνείται, υπερασπιζόμενος τη στάση του Μόρτιμερ (A, III). Η Μαρία μένει μόνη με την Κένεντυ που εξιστορεί με θλίψη τα λάθη του παρελθόντος και τα εγκλήματα που διέπραξε η κυρία της, τα οποία αποδίδει στο νεανικό πάθος της Μαρίας (A, IV). Μπαίνει ο Μόρτιμερ και ζητά να δει τη Μαρία ιδιαιτέρως. Της δίνει ένα σημείωμα που πιστοποιεί την καλή του πρόθεση. Η Μαρία δέχεται (A, V). Ο Μόρτιμερ αποκαλύπτει στη Μαρία ότι, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στη Γαλλία, γνώρισε ανθρώπους που τον βοήθησαν να απελευθερωθεί πνευματικά από τις “σκοτεινές” θεωρίες με τις οποίες μεγάλωσε στην αυστηρή Αγγλία και να ασπασθεί τον καθολικισμό. Γνώρισε επίσης πιστούς υποστηρικτές της Μαρίας που του μίλησαν για την υπόθεσή της, και μετά από δική του έρευνα αποφάσισε να βοηθήσει στην απελευθέρωσή της. Για να πετύχει τον σκοπό του φόρεσε τη μάσκα του αυταρχικού φρουρού ώστε να έχει τη δυνατότητα να την προσεγγίσει. Την ενημερώνει τέλος ότι η απόφαση του δικαστηρίου είναι καταδικαστική κι ότι έχει αποφασιστεί ο θάνατός της, αλλά τη βεβαιώνει ότι κάτι τέτοιο δεν πρόκειται να συμβεί, καθώς έχει ήδη οργανώσει σχέδιο διαφυγής της. Η Μαρία του ζητάει να μεταφέρει στον Λέστερ ένα σημείωμά της, γιατί πιστεύει ότι αυτός είναι ο μόνος που μπορεί να τη βοηθήσει. Ο Μόρτιμερ δέχεται απορημένος, γιατί νόμιζε ότι ο Λέστερ είναι έμπιστος της Ελισάβετ (A, VI). Ο Μπέρλι φέρνει στη Μαρία την απόφαση του δικαστηρίου που είναι καταδικαστική, ξεδιπλώνοντας όλο το κατηγορητήριο στο οποίο βασίστηκε η απόφαση. Εκείνη απορρίπτει τις κατηγορίες και τη διαδικασία, καταγγέλλοντας παρατυπίες που στόχο είχαν την εξόντωσή της (A, VII). Ο Μπέρλι πριν φύγει προτείνει στον Πώλετ να γίνει αυτός ο δολοφόνος της Μαρίας, βγάζοντας την Ελισάβετ από τη δύσκολη θέση στην οποία έχει περιέλθει, να πρέπει να διατάξει εκείνη τον θάνατό της. Ο Πώλετ, ως έντιμος άνθρωπος, αρνείται και ξεκαθαρίζει ότι όσο είναι εκείνος φρουρός της η Μαρία δεν πρόκειται ούτε κακό να κάνει ούτε να πάθει (A, VIII).



10.32 Η Μαρία στη φυλακή (περ. 1578) [Πηγή: [Wikipedia](#)]



**Σημειώσεις:** Ήδη από την πρώτη σκηνή ο Πώλετ μας ενημερώνει για τις κατηγορίες που βαραινούν τη Μαρία περί συνομοσίας κατά της Ελισάβετ με στόχο την εκθρόνισή της και προσπάθειας επιβολής του καθολικισμού, προκειμένου να παραδώσει τη χώρα στη Γαλλία. Τίθενται από την αρχή τα δύο σημαντικά πεδία αντιπαράθεσης των δύο γυναικών: ο θρόνος και το δόγμα. Νόμιμη διεκδικήτρια του στέμματος λόγω διαδοχής είναι η Μαρία, αλλά τον θρόνο κατέχει η Ελισάβετ, που όμως είναι νόθο παιδί του Ερρίκου και άρα δεν νομιμοποιείται να είναι βασίλισσα. Αντίστοιχα, οι δύο γυναίκες εκπροσωπούν τα δύο αντίθετα χριστιανικά δόγματα: η Μαρία τον καθολικισμό και η Ελισάβετ τον προτεσταντισμό. Έμμεση αναφορά στα ιστορικά γεγονότα της διαμάχης μεταξύ των υποστηρικτών τους, που αποτέλεσαν αιτία εσωτερικών συγκρούσεων και εμφύλιας ρήξης για την Αγγλία. Στο τέλος της σκηνής ο Πώλετ αναγγέλλει την άφιξη της Μαρίας με την εξής περιγραφή: «Σφίγγει στα χέρια το σταυρό / και στην καρδιά της την υπεροψία / και τις εγκόσμιες επιθυμίες». Δίνει σε τρεις στίχους τα βασικά χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς της: ο σταυρός γιατί είναι πιστή καθολική, η υπεροψία γιατί έχει το μεγαλείο της βασίλισσας, η αγάπη για τα εγκόσμια γιατί είναι μέρος της φύσης και της προσωπικότητάς της (Α, I). Είναι η σειρά της Μαρίας τώρα να καταγγείλει την άλλη πλευρά για συνομοσία και στημένο δικαστήριο. Η φυλάκισή της έγινε με συνοπτικές διαδικασίες, ενώ φρόντισαν να της αφαιρεθούν βασικά δικαιώματα: το αίσθημα ασφάλειας που δημιουργούν οι έμπιστοι άνθρωποι, η κάλυψη που παρέχει ο νόμος, η παρηγοριά που προσφέρει η εκκλησία. Η Μαρία αιτείται να συναντηθεί με την Ελισάβετ, γιατί είναι η μόνη που αισθάνεται ισάξιά της, ως αδελφή της, γυναίκα και βασίλισσα. Ο Πώλετ είναι φρουρός της, αλλά είναι επίσης δίκαιος άνθρωπος και δείχνει κατανόηση (Α, II). Στη σκηνή της εξιστόρησης των εγκλημάτων της Μαρίας, ο Σίλλερ βάζει την Κένεντνυ να κάνει την περιγραφή, ενώ η Μαρία ακούει, νιώθοντας ενοχές για τις πράξεις της. Αποδίδει τα λάθη της στο πάθος και την παραφορά του συναισθήματος, στοιχείο που χαρακτηρίζει τη Μαρία σαν προσωπικότητα σε αντίθεση με την ορθολογική στάση της Ελισάβετ. Το συναίσθημα εναντίον της λογικής παραπέμπει στις αρχές της «Θύελλας και Ορμής» και την εναντίωση στον Κλασικισμό, πλαίσιο που αριστοτεχνικά μεταφέρει ο Σίλλερ στο έργο του μέσα από την περιγραφή ενός ακόμα πεδίου αντιπαράθεσης ανάμεσα στις δύο ηρωίδες του (Α, IV). Ο Μόρτιμερ, μέσα από την περιγραφή που κάνει, σκιαγραφεί κι αυτός με τον τρόπο του την προσωπικότητα της Μαρίας και όλα όσα αυτή εκπροσωπεί. Μετά την αρνητική πλευρά της, που μας έχει περιγράψει η Κένεντνυ στην προηγούμενη σκηνή, ο Μόρτιμερ μιλάει για τη θετική, που περικλείει το ελεύθερο πνεύμα, την αγάπη για την τέχνη, την επιστημονική έρευνα, τις ιδέες που αφομοίωσε κι ο ίδιος στη Γαλλία και που αντανακλούν το πνεύμα του Διαφωτισμού που διαπνέει το έργο του Σίλλερ:

#### ΜΟΡΤΙΜΕΡ

Ήμουν κι εγώ, βασίλισσα, φυλακισμένος  
κι η φυλακή μου ανατινάχθηκε κι ένιωσα ξάφνου  
ελεύθερο το πνεύμα μου να χαιρετά  
το ηλιόλουστο ξημέρωμα της νέας ζωής.  
Και τότε πήρα όρκο να μισήσω  
τις στενοκέφαλες, τις σκοτεινές θεωρίες·  
με δροσερό στεφάνι το μέτωπό μου να στολίσω  
κι έτσι να σμίξω, όλος χαρά μ' άλλους χαρούμενους.

Η περιγραφή της εκκλησιαστικής τελετής είναι ύμνος στην ομορφιά της Τέχνης, ενώ η λήψη αποφάσεων γίνεται μετά από έρευνα και διασταύρωση δεδομένων:

#### ΜΟΡΤΙΜΕΡ

Δε στάθηκα μονάχα στη δική του μαρτυρία,  
πήρα τη γνώμη νομικών σοφών,  
ξεφύλλισα πολλά παλαιά βιβλία· τα πάντα  
αποδεικνύουν πόσο είναι δίκαιες  
οι αξιώσεις σας στο θρόνο τη Γαλλίας.

Στη συνέχεια εγείρει το θέμα των δικαιωμάτων και του αγώνα που χρειάζεται για τη διεκδίκησή τους, παραπέμποντας στην επαναστατική διάθεση που είχε αρχικά η «Θύελλα και Ορμή», ως πολιτικό κίνημα, ενάντια στο κατεστημένο της τοπικής Φεουδαρχίας:

## ΜΟΡΤΙΜΕΡ

Αν έβλεπαν οι Άγγλοι τη βασίλισσά τους  
θα ξέσπαγε ανταρσία από τη νεολαία,  
σπαθί δε θα 'μενε αργό τη θήκη,  
κι η επανάσταση θα εξαπλωνόταν  
Σαν αστραπή σ' όλο το ειρηνικό νησί!

Η Μαρία αγανακτεί, όταν μαθαίνει ότι η Ελισάβετ την προορίζει για καρατόμηση (=αποκεφαλισμός, τρόπος θανάτωσης που επέβαλαν στους ευγενείς) και εντοπίζει για πρώτη φορά το αδύναμο σημείο της Ελισάβετ που θα οδηγήσει και στη δική της καταστροφή. Από την πρώτη πράξη ήδη γίνεται σαφές ότι η μοίρα των δύο γυναικών είναι αλληλένδετη. Ο θάνατος της μιας θα οδηγήσει στην καταστροφή της άλλης:

## ΜΑΡΙΑ

Πως θα μπορούσε στη λάσπη να τινάζει  
της βασιλείας το κύρος; Αυτό αφορά  
κι εκείνην κι όλους τους εστεμμένους.

Στο τέλος της σκηνής γίνεται αναφορά στον Λέστερ που αποτελεί ένα ακόμα πεδίο αντιπαράθεσης για τις δύο βασίλισσες, καθώς και οι δύο δείχνουν να τον διεκδικούν ερωτικά (Α, VI). Η Μαρία περιγράφει τον δόλιο τρόπο που χρησιμοποίησε η Ελισάβετ για να τη φυλακίσει. Θέτει εμμέσως ζητήματα ηθικής που οφείλει να υπερασπίζεται μια βασίλισσα, αλλά η Ελισάβετ δεν το κάνει. Περιγράφει και πάλι –αλλά περισσότερο συγκεκριμένα αυτή τη φορά– τους σκοπούς της Ελισάβετ που θα αποδειχθούν καταστροφικοί για την ίδια:

## ΜΑΡΙΑ

Είμαι η αδύναμη κι εκείνη η δυνατή.  
Μπορεί ν' ασκήσει βία, να με θανατώσει,  
Να εφησυχάσει όταν από το θύμα της θα έχει απαλλαγεί,  
Θα πρέπει, ωστόσο, να παραδεχτεί  
Πως νίκησεν η βία κι όχι το δίκαιο.  
Ο νόμος δεν της δίνει το σπαθί,  
Το μισητό εχθρό της να συντρίψει.  
Και δεν μπορεί να κρύψει με ένδυμα, ιερό  
Τη φονική αποκοτιά της ωμής βίας.  
Με τέτοια φάρσα δεν εξαπατά την οικουμένη.  
Μπορεί να γίνει ο φονιάς μου, ο δικαστής ποτέ!  
Δε θα μπορέσει πια να ενώσει τους καρπούς των εγκλημάτων της  
Με την ιερή λάμψη της αρετής.  
Μα αυτό που πράγματι είναι, ας τολμήσει,  
Ξάστερα πια, στον κόσμο να δείξει.



10.33 Προσωπογραφία του Robert Dudley, Κόμη του Λέστερ (περ. 1564).  
[Πηγή: [Wikipedia](#)]

Η Α΄ Πράξη κλείνει με την περιγραφή του διλήμματος που αντιμετωπίζει η Ελισάβετ από τον Μπέρλι: να δώσει χάρη στη Μαρία και να διακινδυνεύσει το στέμμα της ή να τη θανατώσει και να επωμιστεί την καταδικαστική απόφαση της βασίλισσας και αδερφής της; Η εναλλακτική λύση που υπάρχει είναι να δολοφονηθεί η Μαρία κρυφά από κάποιον τρίτο, π.χ. τον Πώλετ, ο οποίος όμως αρνείται, συμβάλλοντας με τη στάση του στο να μπουν τα πράγματα στην τελική τους πορεία (Α, VIII). Ήδη από την αρχή του έργου ο Σίλλερ μας εισάγει στο θέμα της τραγωδίας του και προοικονομεί το τέλος της. Η Α΄ Πράξη μπορούμε να πούμε ότι είναι αφιερωμένη στη Μαρία. Γνωρίζουμε την ίδια και τους υποστηρικτές της, τις πτυχές της προσωπικότητάς της, τα θετικά και τα αρνητικά του χαρακτήρα της, το παρελθόν της, την τωρινή της κατάσταση, αλλά και το τέλος που διαγράφεται. Παράλληλα διαμορφώνουμε άποψη για την Ελισάβετ, χωρίς να την έχουμε γνωρίσει ακόμα, από τα λεγόμενα τόσο της Μαρίας όσο και τρίτων προσώπων, ακολούθων της ή εχθρών της. Προετοιμάζεται έτσι το έδαφος για την είσοδό της στη Β΄ Πράξη του έργου.

**Β' Πράξη:** Ο Κεντ ενημερώνει τον Ντέιβισον για την πρόθεση της Ελισάβετ να παντρευτεί τον πρίγκιπα της Γαλλίας, ώστε να αποκτήσει απόγονο για τον θρόνο (B, I). Η Ελισάβετ ενημερώνει τους Γάλλους απεσταλμένους ότι δεν προτίθεται να παντρευτεί άμεσα, λόγω της κατάστασης που επικρατεί στη χώρα – εννοεί την υπόθεση της Στιούαρτ– αλλά και εξαιτίας του γεγονότος ότι η ίδια θέλησε πάντα να υπηρετεί τον θρόνο της Αγγλίας σαν άντρας κι όχι σαν ύπανδρος γυναίκα και άρα υποχρεωμένη να δίνει λόγο στον σύζυγό της. Στέλνει όμως ως δώρο στον πρίγκιπα ένα δαχτυλίδι της και το παράσημο της περικνημίδος. Τέλος, στο αίτημα των Γάλλων να δείξει επιείκεια στη Μαρία Στιούαρτ, ως ένδειξη καλής θέλησης, απαντά ότι είναι ένα θέμα που θα χειριστεί η ίδια, ως βασίλισσα της Αγγλίας (B, II). Στο συμβούλιο η Ελισάβετ συζητάει με τους Μπέρλι, Τάλμποτ και Λέστερ το θέμα της Μαρίας Στιούαρτ και ακούει τις απόψεις και συμβουλές τους. Ο Μπέρλι προτείνει να θανατωθεί η Στιούαρτ, ο Τάλμποτ εμφανίζεται περισσότερο αντικειμενικός και υπερασπίζεται την αθωότητά της, ενώ ο Λέστερ, που στο δικαστήριο ψήφισε υπέρ της εκτέλεσής της, τώρα δείχνει μεταστροφή και προτείνει αντ' αυτής ισόβια περιφρόνηση στο πρόσωπό της (B, III). Ο Πώλετ παρουσιάζει στην Ελισάβετ τον ανιψιό του, Μόρτιμερ, και της παραδίδει το αίτημα της Μαρίας να τη συναντήσει. Οι παρόντες από την προηγούμενη σκηνή –Μπέρλι, Τάλμποτ και Λέστερ– λένε ο καθένας την άποψή του για το θέμα, κρατώντας την ίδια στάση με πριν. Η Ελισάβετ δείχνει να συγκινείται από την επιστολή, αλλά είναι επιφυλακτική απέναντι στον Μόρτιμερ λόγω της αποστολής του στη Γαλλία. Εκείνος προσπαθεί να διασκεδάσει τις εντυπώσεις και να κερδίσει την εμπιστοσύνη της (B, IV). Η Ελισάβετ μένει μόνη της με τον Μόρτιμερ και του αναθέτει να δολοφονήσει τη Μαρία, ώστε να αποφύγει να υπογράψει εκείνη την εντολή εκτέλεσης (B, V). Ο Μόρτιμερ δέχεται, αλλά μόλις μένει μόνος αποκαλύπτει το πραγματικό του σχέδιο που είναι να βοηθήσει τη Μαρία (B, VI). Ο Πώλετ προειδοποιεί τον Μόρτιμερ να μην δεχθεί να εκτελέσει τα άνομα σχέδια της Ελισάβετ, διαβλέποντας ότι στο τέλος εκείνος θα κατηγορηθεί ως ο μόνος υπαίτιος. Ο Μόρτιμερ δεν παραδέχεται ότι συναίνεσε ήδη κι ο Πώλετ εξοργίζεται μαζί του. Τους διακόπτει ο Λέστερ που αναζητά τον Μόρτιμερ (B, VII). Οι Λέστερ και Μόρτιμερ συνωμοτούν να βοηθήσουν τη Μαρία, αφού αποκαλύπτουν τις προθέσεις τους ο ένας στον άλλον. Ο Λέστερ μιλάει για τη σχέση του με τη Μαρία που παραγκώνισε για χάρη της Ελισάβετ, αλλά τώρα τη θέλει πίσω. Περιγράφει επίσης τη σχέση του με την Ελισάβετ που χαρακτηρίζει «κόλαση», καθώς εκείνη τον αντιμετωπίζει ως υποχείριο. Υπόσχεται όμως να την πείσει να συναντήσει τη Μαρία, με την ελπίδα ότι θα σωθεί (B, VIII). Ο Λέστερ επιχειρηματολογεί υπέρ της συνάντησης της Ελισάβετ με τη Μαρία και καταφέρνει να πείσει την πρώτη να ικανοποιήσει το αίτημα της Μαρίας. Η πράξη κλείνει, προετοιμάζοντάς μας για την κορύφωση του έργου (B, IX).

**Σημειώσεις:** Από την πρώτη εμφάνισή της, η Ελισάβετ δηλώνει ότι επιθυμεί να υπηρετεί τον θρόνο της Αγγλίας σαν άντρας. Σε αντίθεση με τη Μαρία που έχει τιμήσει τη γυναικεία της φύση σε όλες τις εκφάνσεις της –ως ερωμένη, σύζυγος και μάνα– η Ελισάβετ απαρνιέται τη γυναικεία της φύση, απορρίπτοντας ακόμα και το αίτημα του λαού της να γεννήσει διάδοχο. Η αυταρχικότητα που επιδεικνύει στους άλλους ξεκινάει από την ίδια και εδράζεται στην ορθολογική στάση και συμπεριφορά της. Επιθυμεί να ικανοποιήσει το αίτημα του λαού της, αλλά φοβάται την πιθανή αντίδραση όσων αμφισβητούν τη νομιμότητά της και άρα και των απογόνων της. Δεν θέλει να προκαλέσει, καθώς ζητούμενο για την Ελισάβετ είναι η παραμονή στην εξουσία με οποιοδήποτε κόστος. Υπό αυτό το πρίσμα, η Στιούαρτ αποτελεί τη μέγιστη απειλή για την Ελισάβετ, ενώ το γεγονός ότι η ίδια είναι νόθα αποτελεί το αδύναμο σημείο της (B, II). Η Ελισάβετ υπερασπίζεται το γυναικείο φύλο, καθώς θέλει να εξισωθεί η ίδια με τη δύναμη ενός άντρα, όμως ταυτόχρονα απομακρύνεται ακόμα περισσότερο από τη γυναικεία φύση της, που έχει ήδη απαρνηθεί (B, III). Η Ελισάβετ δείχνει ενώπιον όλων ότι τη συγκινεί η επιστολή της Μαρίας, γιατί θέλει να φαίνεται συμπονετική στα μάτια των άλλων. Στη πραγματικότητα όμως φοράει τη μάσκα της εξουσίας. Υποκρίνεται για να δημιουργεί την εντύπωση ότι είναι αντάξια του τίτλου της. Συγχαίρει εξάλλου και τον Μόρτιμερ για τις ανάλογες ικανότητες που διαθέτει: «Όποιος τόσο νωρίς μπορεί να υπηρετήσει την επιδέξια τέχνη της προσποίησης, είναι ήδη ώριμος». Ο Μόρτιμερ όμως μπορεί και βλέπει το πρόσωπο κάτω από τη μάσκα. Χαρακτηρίζει την Ελισάβετ ύπουλη και άτιμη βασίλισσα και ορκίζεται να την εξαπατήσει, όπως εξαπατά κι αυτή τον κόσμο (B, V-VI). Η εικόνα της Ελισάβετ συμπληρώνεται στις επόμενες σκηνές τόσο από τα λεγόμενα του Πώλετ όσο και από του Λέστερ. Ο έντιμος Πώλετ, αν και είναι στην υπηρεσία της, την περιγράφει σαν υπεροπτική και άδικη βασίλισσα, έτοιμη να φορτώσει τις δικές της ανομίες σε αυτούς που της έχουν δείξει εμπιστοσύνη. Ο αγαπημένος της Λέστερ την κατηγορεί για έλλειψη σεβασμού και αισθήματα ζήλειας. Τόσο στη σχέση της με τους υπηκόους της, όσο και με τα οικεία της πρόσωπα η Ελισάβετ επιδεικνύει αυταρχισμό και υπεροψία. Ο Σίλλερ συμπληρώνει την εικόνα της βασίλισσας, χωρίς να αφήνει καμία αμφιβολία σχετικά με τον χαρακτήρα της (B, VII-VIII). Η Ελισάβετ παραδέχεται ότι φθονεί τη Μαρία γιατί μπορεί και χαίρεται ελεύθερα τη φύση

της, ενώ εκείνη μένει εγκλωβισμένη στα στεγανά του τίτλου και της τάξης της. Υποχωρεί όμως στις πιέσεις του Λέστερ και δέχεται να τη συναντήσει. Δεν αντιλαμβάνεται ότι οι οικείοι της την αντιμετωπίζουν το ίδιο υποκριτικά, όπως τους αντιμετωπίζει κι εκείνη (B, IX). Με το τέλος της δεύτερης πράξης, που επικεντρώνεται στο πρόσωπο της Ελισάβετ, ο Σίλλερ ολοκληρώνει τα πορτρέτα των δύο ηρωίδων του που μας έχει περιγράψει αρκετά αναλυτικά, ώστε να μας προετοιμάσει για τη στιγμή της συνάντησής τους στην τρίτη πράξη του έργου.

**Γ΄ Πράξη:** Η Μαρία με τη συνοδεία της Κένεντυ βγαίνει να περπατήσει στο πάρκο –φρουρούμενη από απόσταση– και χαίρεται την επαφή με τη φύση (Γ, I). Ο Πώλετ την ενημερώνει ότι σύντομα θα συναντήσει την Ελισάβετ και η Μαρία ταραζεται (Γ, II). Η Μαρία ξαφνικά μετανιώνει, νιώθει να την κατακλύζει το μίσος και δεν επιθυμεί να δει την Ελισάβετ. Ο Τάλμποτ καταφτάνει για να τη συμβουλευσει και την παροτρύνει να είναι μετριοπαθής απέναντι στη βασίλισσα για να πετύχει τον στόχο της (Γ, III). Εμφανίζεται η Ελισάβετ συνοδευόμενη από τον Λέστερ. Η Μαρία πολύ ταραγμένη ακόμα συγκεντρώνει τις δυνάμεις της και αντιμετωπίζει αρχικά την Ελισάβετ με οικειότητα, αποζητώντας την επείκειά της. Η συμπεριφορά όμως της Ελισάβετ είναι αυταρχική και εχθρική προς τη Μαρία. Εκτοξεύει προσβολές εναντίον της. Προβάλλει ως βασικό επιχείρημα τις επιθέσεις που έχει δεχθεί η ίδια από τους ανθρώπους του δόγματός της, και απειλεί να τη σκοτώσει για να απαλλαγεί. Η Μαρία παραιτείται από το δικαίωμα του θρόνου, προκειμένου να εξασφαλίσει την ελευθερία της, φτάνοντας στο ύστατο σημείο ταπείνωσης. Η Ελισάβετ την ταπεινώνει ακόμα περισσότερο, αποκαλώντας την κοινή γυναίκα. Η Μαρία ξεσπάει και θίγει το ζήτημα της διαδοχής, αποκαλώντας την Ελισάβετ νόθο γόνο. Η Ελισάβετ αποχωρεί γρήγορα με τη συνοδεία της (Γ, IV). Η Μαρία απελευθερωμένη πέφτει στην αγκαλιά της Κένεντυ (Γ, V). Ο

Μόρτιμερ εκφράζει τον θαυμασμό του στη Μαρία για τη στάση που κράτησε απέναντι στην Ελισάβετ, και, μέσα σε άκρατο ενθουσιασμό, της εκμυστηρεύεται τον έρωτά του για εκείνη και τα σχέδια που έχει οργανώσει για την απελευθέρωσή της σε συνεργασία με μια ομάδα νέων ευγενών. Η Μαρία προσπαθεί να τον συγκρατήσει, ενώ έχει χάσει πλέον τις ελπίδες της (Γ, VI). Ο Πώλετ μέσα σε φωνές και αλαλαγμό λέει στον Μόρτιμερ ότι η Ελισάβετ δολοφονήθηκε. Ο Μόρτιμερ πιστεύει ότι η Μαρία θα τη διαδεχτεί (Γ, VII). Ο Ο' Κέλλυ ενημερώνει μέσα σε πανικό τον Μόρτιμερ ότι έγινε απόπειρα δολοφονίας της Ελισάβετ, αλλά ότι εκείνη σώθηκε, όμως οι συνεργοί καταδιώκονται και το σχέδιο απελευθέρωσης της Μαρίας απέτυχε. Ο Μόρτιμερ συνειδητοποιεί ότι η Μαρία είναι πια χαμένη (Γ, VIII).

**Σημειώσεις:** Η αίσθηση της ελευθερίας είναι συνυφασμένη με τον χαρακτήρα της Μαρίας. Στη φυλακή, μαζί με την ελευθερία της έχασε κι ένα μέρος του εαυτού της, οπότε της δίνεται η άδεια να βγει στο πάρκο –φρουρούμενη, έστω– νιώθει πληρότητα και βαθιά ευτυχία, που εκφράζει συμπεριφερόμενη σαν παιδί. Η επαφή με τη φύση συμβάλλει στη χαρά της και συνδέει την ηρωίδα με τις ιδέες του Ρουσσώ και την «Θύελλα και Ορμή». Επιπλέον, αναπτρώνεται το ηθικό της και πιστεύει ότι θα της δοθεί χάρη (Γ, I). Στις σκηνές που ακολουθούν η Μαρία αλλάζει διαθέσεις, καθώς βιώνει έντονη εσωτερική σύγκρουση, στην προσπάθειά της να συγκρατήσει τα συναισθήματά της για να αντιμετωπίσει την Ελισάβετ. Καθώς το συναίσθημα είναι κυρίαρχο στοιχείο του χαρακτήρα της, η Μαρία, προσπαθώντας να το τιθασεύσει, εναντιώνεται στην ίδια της τη φύση. Ο Σίλλερ περιγράφει την κατάσταση της, αποτυπώνοντας τον ψυχισμό της στη μορφή και τις αντιδράσεις της. Την παρακολουθούμε να



10.34 Προσωπογραφία της Μαρίας Στιούαρτ από τον Φρανσουά Κλουέ (περ. 1559). [Πηγή: [Wikipedia](#)]



10.35 Ολόσωμο πορτρέτο της Ελισάβετ I από τον Steven van der Meulen (περ. 1563). [Πηγή: [Wikipedia](#)]



τρέμει, έτοιμη να λιποθυμήσει (Γ, II), στη συνέχεια μισολιπόθυμη γέρνει στην αγκαλιά της Κένεντυ και τελικά μαζεύει τις δυνάμεις της για να προχωρήσει, αλλά σταματάει στα μισά, μένοντας βουβή. Ο Σίλλερ επινοεί τη σκηνή της συνάντησης των δύο βασιλισσών, που δεν είναι ιστορικά εξακριβωμένη, προκειμένου να προβάλλει την έννοια του Υψηλού στο πρόσωπο της Μαρίας. Υπογραμμίζει στις σκηνικές οδηγίες: «Την κατέχει αίσθημα φρίκης. Οι κινήσεις της προβάλλουν τον έντονο ψυχικό αγώνα της». Ο ψυχικός αγώνας θα κάνει τη Μαρία να ξεπεράσει τα όριά της και θα την αναδειξει αμέσως μετά σε Υψηλή ή Ωραία ψυχή, όταν θα βρεθεί αντιμέτωπη με την αδιαλλαξία της Ελισάβετ και τη βεβαιότητα του τέλους που την περιμένει. Μπροστά στη μόνη γυναίκα που η ίδια θεωρεί άξιο κριτή της, η Μαρία στέκεται περήφανη και ξεδιπλώνει όλη την επιχειρηματολογία που από καιρό –όπως η ίδια λέει– έχει ετοιμάσει για να υπερασπιστεί, όχι το δικαίωμά της στον θρόνο, αλλά την ελευθερία και τη ζωή της. Αποκαλεί την Ελισάβετ «αδελφή» για να της θυμίσει τους οικογενειακούς δεσμούς που τις ενώνουν, δεν ενοχοποιεί εκείνη για τα παθήματά της, αλλά ρίχνει το φταίξιμο στη Μοίρα, αποποιείται των δικαιωμάτων της, και σαν ύστατο επιχείρημα της υποδεικνύει πώς οφείλει να πράττει μια βασίλισσα, με μεγαλείο, σαν πλάσμα θεϊκό που σκορπά ευλογία. Αυτό που ο Σίλλερ ονομάζει Υψηλή ή Ωραία ψυχή συντελείται σε μια στιγμή, αλλά θέλει χρόνο για να προετοιμαστεί. Για τη Μαρία είναι η στιγμή όπου έχει ταπεινώσει η ίδια τον εαυτό της, έχει εξαντλήσει τα όριά της, έχει υποστεί τις ύβρεις και τις απειλές της Ελισάβετ και βρίσκεται πλέον αντιμέτωπη με τον θάνατο. Τότε μεταμορφώνεται, υψώνει το ανάστημά της και απελευθερώνεται ψυχικά. Ο Σίλλερ υποδεικνύει το σημείο με τη φράση: «έξαλλη από θυμό, αλλά με ευγενική αξιοπρέπεια». Στη συναισθηματική έκρηξη που ακολουθεί, η Μαρία απελευθερώνεται, γίνεται χείμαρρος, ξεστομίζει αλήθειες και χτυπάει την Ελισάβετ στο αδύναμο σημείο της, τονίζοντάς της ότι εκείνη θα έπρεπε να την προσκυνά σαν βασίλισσα, λόγω του ότι είναι νόθος γόνος. Από αυτή τη στιγμή και μετά ανατρέπεται η ροή της τραγωδίας. Βρισκόμαστε στην κορύφωση του δράματος και στη συνέχεια θα ακολουθήσει η πορεία προς το τέλος για τις δύο βασίλισσες. Πρόκειται για μία από τις πιο διάσημες σκηνές της παγκόσμιας δραματουργίας που χαρακτηρίζεται από *crescendo* συναισθηματικής έντασης (Γ, IV). Η ψυχική ανάταση δίνει στη Μαρία ανάσα ελευθερίας και δύναμη που θα την αποδεσμεύσει από τον φόβο του θανάτου (Γ, V). Ο Μόρτιμερ μέσα από την περιγραφή του, δίνει την εικόνα της Μαρίας τη στιγμή της υπέρβασής της: «Σε προσκυνώ. Το θάρρος σου με μάγεψε. Στα μάτια μου ορθώνεσαι σα θεϊκή οπτασία!». Και στη συνέχεια κοιτώντας την με φλογερό βλέμμα, σύμφωνα με την υπόδειξη του Σίλλερ: «Στεφάνι λάμψης ήταν ο βασιλικός θυμός σου, που ακτινοβολούσε τη γοητεία σου! Είσαι η πιο όμορφη γυναίκα αυτού του κόσμου!» (Γ, VI). Μετά τις δύο πρώτες πράξεις στις οποίες έχουμε την παρουσίαση χωριστά των δύο κεντρικών ηρωίδων, της Μαρίας στην πρώτη και της Ελισάβετ στη δεύτερη, στην τρίτη πράξη έρχεται η ώρα της επί σκηνής συνάντησής τους. Η ένταση φτάνει στο αποκορύφωμά της και η σύγκρουση είναι αναπόφευκτη. Οι ρόλοι αντιστρέφονται. Η Μαρία από την απόλυτη ταπείνωση που βιώνει, αναδεικνύεται νικήτρια, σε αντίθεση με την Ελισάβετ που, ενώ έχει την απόλυτη εξουσία, φεύγει ηττημένη και αδύναμη.

**Δ΄ Πράξη:** Σύντομος διάλογος ανάμεσα στους Λέστερ, Ωμπεσπίν και Κεντ για την απόπειρα κατά της Ελισάβετ, όπου αναφέρεται ότι ο υπαίτιος ήταν ένας φανατικός Γάλλος καθολικός και άρα δεν είχε σχέση με τη Στιούαρτ (Δ, I). Ο Μπέρλι ενημερώνει τον Ωμπεσπίν ότι εξαγριωμένο πλήθος έχει ήδη εισβάλει στο μέγαρό του, όπου έχει βρεθεί οπλισμός και τον προειδοποιεί να εγκαταλείψει τη χώρα, γιατί ως Γάλλος πρέσβης θεωρείται συνωμότης κατά της βασίλισσας της Αγγλίας. Ζητά από τον Κεντ να τον συνοδεύσει στο λιμάνι. Ο Ωμπεσπίν μιλάει για προσβολή του βασιλιά της Γαλλίας και ακύρωση της συνθήκης ειρήνης. Ο Μπέρλι αντιλέγει ότι η Ελισάβετ έσκισε ήδη τη συνθήκη (Δ, II). Ο Μπέρλι κατηγορεί τον Λέστερ ότι βάσει σχεδίου οδήγησε την Ελισάβετ να συναντήσει τη Στιούαρτ και ότι είναι συνυπεύθυνος για όσα ακολούθησαν. Μπέρλι και Λέστερ αλληλοκατηγορούνται και καλούν ο ένας τον άλλο να δώσει λόγο ενώπιον της βασίλισσας (Δ, III). Ο Μόρτιμερ τρέχει να προειδοποιήσει τον Λέστερ ότι στο δωμάτιο της Μαρίας βρέθηκαν στοιχεία που τον ενοχοποιούν. Ο Λέστερ αποποιείται των ευθυνών του και υποδεικνύει στους στρατιώτες τον Μόρτιμερ ως ένοχο εσχάτης προδοσίας. Ο Μόρτιμερ ορκίζεται πίστη στη Μαρία ακόμα και μετά θάνατον και αυτοκτονεί (Δ, IV). Ο Μπέρλι ενημερώνει την Ελισάβετ για την ενοχή του Λέστερ κι εκείνη ετοιμάζει την εκδίκησή της. Ζητά τον θάνατό του κι αρνείται να τον δει (Δ, V). Ο Λέστερ μπαίνει διά της βίας και υποστηρίζει ότι χάρη σε αυτόν αποτράπηκε η απελευθέρωση της Στιούαρτ κι ότι ο Μόρτιμερ ήταν ο αρχισυνωμότης. Καλεί τον αξιωματικό που τον συνέλαβε να περιγράψει τη στιγμή της αυτοκτονίας του. Η Ελισάβετ μένει κατάπληκτη, πείθεται για τις προθέσεις του Λέστερ, αλλά του αναθέτει να οδηγήσει τη Στιούαρτ στον τόπο της εκτέλεσης για να αποδείξει τα λεγόμενά του (Δ, VI). Ο Κεντ ενημερώνει την Ελισάβετ ότι συγκεντρωμένο πλήθος ζητά την άμεση εκτέλεση της Στιούαρτ (Δ, VII). Ο Μπέρλι και ο Ντέιβισον φέρνουν στην Ελισάβετ το χαρτί διαταγής της εκτέλεσης. Η Ελισάβετ διστάζει, καθώς φοβάται ότι

η απόφασή της μπορεί να ξεσηκώσει αντιδράσεις (Δ, VIII). Ο Τάλμποτ εμφανίζεται τώρα μπροστά στην Ελισάβετ και με το θάρρος του ανθρώπου που μόλις έσωσε τη ζωή της από τον επίδοξο δολοφόνο, τη συμβουλεύει να συγκρατηθεί και να μην υπογράψει την καταδίκη της Στιούαρτ, καθώς η πράξη της αυτή θα αποδειχθεί μοιραία για την ίδια και θα προκαλέσει τη μεταστροφή της κοινής γνώμης εναντίον της. Ο Μπέρλι από την πλευρά του την πιέζει να ακούσει την οργή του λαού της, να μην επιτρέψει να παραχωρηθεί ο θρόνος σε καθολική βασίλισσα και να υπογράψει την απόφαση. Η Ελισάβετ δείχνει να αμφιταλαντεύεται και ζητάει να μείνει μόνη (Δ, IX). Στο μονόλογο που ακολουθεί, η Ελισάβετ παραδέχεται ότι εξαναγκάζεται να υποκρίνεται, καθώς είναι δέσμια της θέλησης του λαού. Κατηγορεί τη Στιούαρτ για όλα τα δεινά που υπομένει και σε ένα ξέσπασμα θυμού υπογράφει την απόφαση εκτέλεσης (Δ, X). Η Ελισάβετ παραδίδει το χαρτί της απόφασης με την υπογραφή της στον Ντέιβισον. Εκείνος έντρομος ζητά εξηγήσεις σχετικά με το αν θα πρέπει να επιδώσει το χαρτί και να δρομολογήσει έτσι την εκτέλεση ή να το κρατήσει σε εκκρεμότητα μέχρι να πάρει σαφείς εντολές. Η Ελισάβετ αρνείται να δώσει διευκρινίσεις, μεταφέροντας σε εκείνον την ευθύνη της απόφασης (Δ, XI). Εμφανίζεται ο Μπέρλι και αφού μαθαίνει τι έχει συμβεί διατάζει με έντονο ύφος τον Ντέιβισον να επιδώσει άμεσα την απόφαση. Στο τέλος της πράξης, αρπάζει το χαρτί και φεύγει βιαστικά (Δ, XII).

**Σημειώσεις:** Από τη στιγμή της συνάντησης στην προηγούμενη πράξη, τα γεγονότα εκτυλίσσονται με γρήγορους ρυθμούς και ακολουθία ντόμινο. Στην τέταρτη πράξη η Μαρία Στιούαρτ δεν εμφανίζεται καθόλου επί σκηνής, όπως συνέβη και στη δεύτερη πράξη, αλλά η αλλαγή της στάσης της και οι αποφάσεις της παρασύρουν τις εξελίξεις και κάνουν την παρουσία της κυρίαρχη. Το δικό της ξέσπασμα συνδέεται με την απόπειρα δολοφονίας κατά της βασίλισσας, οδηγεί τα γεγονότα στην αυτοκτονία του Μόρτιμερ, αποκαλύπτει τη διπροσωπία του Λέστερ και φέρνει την Ελισάβετ προ των ευθυνών της. Η Ελισάβετ εξαρτάται από τη θέληση του λαού, τον οποίο ομολογεί ότι σιχαίνεται βαθιά. Μέχρι την τελευταία στιγμή παίζει τον ρόλο της, προσπαθώντας να είναι αρεστή στον λαό της, την υποστήριξη του οποίου έχει ανάγκη για να κρατηθεί στην εξουσία. Περιγράφει κυνικά τις μεθόδους που χρησιμοποιεί, λέγοντας: «Βέβαια οι συνθήκες μ' εξανάγκασαν να εμφανίζομαι ως υποστηρικτής του δίκαιου», κι ακόμα: «Και πρέπει με υπερβολική επίδειξη αρετής να κρύβω των δικαιωμάτων μου τη γύμνια». Η επιθυμία της είναι να ξεφορτωθεί τη Στιούαρτ, προκειμένου να μπορέσει να κυβερνήσει ελεύθερα, αλλά φοβάται τις αντιδράσεις που θα προκαλέσει, κυρίως αν με τις πράξεις της εγείρει το θέμα περί νομιμότητας της διαδοχής. Στην πραγματικότητα αδυνατεί να υπηρετήσει τον λαό ως θα όφειλε μια πραγματική ηγέτης (Δ, X) (βλ. Παράρτημα). Προκειμένου να διαφύγει των ευθυνών της, προσπαθεί να μεταφέρει την ευθύνη της δικής της απόφασης στον κομιστή του εγγράφου (Δ, XI).



10.37 Η Μαρία Στιούαρτ ετοιμάζεται για την εκτέλεσή της. [Πηγή: [Wikipedia](#)]



10.36 Η Μαρία Στιούαρτ οδηγείται για εκτέλεση. Έργο του Scipione Vannutelli. [Πηγή: [Wikipedia](#)]

**Ε΄ Πράξη:** Καταφτάνει ο Μέλβιλ και συνομιλεί με την Κένεντυ που θρηνεί, μαζεύοντας τα πράγματα της Μαρίας. Η Κένεντυ περιγράφει πώς πληροφορήθηκε η Μαρία τα άσχημα νέα από τον Πώλετ κι ότι παραμένει αγέρωχη και θαρραλέα (Ε, I). Σύντομος διάλογος ανάμεσα στον Μέλβιλ και την Κερλ που έρχεται να ανακοινώσει ότι η Μαρία ξύπνησε από τον τελευταίο ύπνο της και ετοιμάζεται. Πληροφορείται πως ο άντρας της ήταν υπεύθυνος για την καταδίκη της Μαρίας (Ε, II). Μπαίνει ο Μπουργκόν, χαιρετά τον Μέλβιλ και ζητά ένα ποτήρι κρασί για τη Μαρία, ώστε να κρύψει τη χλωμάδα της την ύστατη ώρα (Ε, III). Έρχεται μια άλλη ακόλουθος, η Γερτρούδη, που επίσης θρηνεί για τη Στιούαρτ (Ε, IV). Επιστρέφει η Κερλ αναστατωμένη, καθώς αντίκρισε τον τόπο της εκτέλεσης που έχει στηθεί και το πλήθος που έχει συγκεντρωθεί για να παρακολουθήσει τον αποκεφαλισμό της Στιούαρτ (Ε, V). Εμφανίζεται η Μαρία ντυμένη στα λευκά με τα σύμβολα της καθολικής πίστης για τον ύστατο χαιρετισμό στους δικούς της ανθρώπους. Είναι ήρεμη

και έτοιμη για την «αιώνια ελευθερία». Τακτοποιεί τις υποθέσεις της και χαιρετά έναν έναν χωριστά τους φίλους (E, VI). Η Μαρία μένει μόνη με τον Μέλβιλ, από τον οποίο ζητάει να εξομολογηθεί και να λάβει τη Θεία Κοινωνία, σύμφωνα με το δόγμα της. Ο Μέλβιλ της αποκαλύπτει ότι για τον λόγο αυτό χειροτονήθηκε ιερέας και αναλαμβάνει αυτός να τελέσει τα μυστήρια. Στην εξομολόγησή της η Μαρία ζητάει συγχώρεση για το μίσος της προς την Ελισάβετ, τον μάταιο έρωτα προς τον Λέστερ και τα παλιά της εγκλήματα, αλλά ομολογεί ότι δεν είχε καμία σχέση με την απόπειρα κατά της βασίλισσας για την οποία κατηγορήθηκε. Μετά από αυτό δέχεται τη Θεία Κοινωνία (E, VII). Η Μαρία εμπιστεύεται στον Μπέρλι τις τελευταίες της επιθυμίες. Ζητάει συγχώρεση από την Ελισάβετ και από τον Πώλετ που μένει μόνος χωρίς στήριγμα (E, VIII). Έρχεται η φρουρά για να την οδηγήσει στον τόπο της εκτέλεσης. Ζητάει ως τελευταία χάρη από τον Μπέρλι να επιτρέψει στην Κένεντυ να τη συνοδεύσει. Φεύγοντας, συναντά τυχαία τον Λέστερ. Τον αποχαιρετά με πίκρα για την προδοσία του (E, IX). Ο Λέστερ μένει μόνος, ντροπιασμένος από τα λόγια της Μαρίας, μετανιωμένος κι έντρομος προσπαθεί να φύγει για να μην είναι παρών τη στιγμή της εκτέλεσης. Δεν βρίσκει διαφυγή και παραμένει αυτήκοος μάρτυρας της εκτέλεσης που περιγράφει με λόγια. Δεν αντέχει και πέφτει λιπόθυμος (E, X). Η Ελισάβετ αγωνιά να ακούσει τα νέα της εκτέλεσης (E, XI). Σε πλήρη σύγχυση ρωτάει να μάθει πληροφορίες. Μονολογεί τρομοκρατημένη (E, XII). Ο Τάλμποτ ενημερώνει την Ελισάβετ για το περιστατικό που συνέβη στη φυλακή ανάμεσα στους γραμματείς της Στιούαρτ, όταν ο Κερλ σε ημίτρελη κατάσταση άρχισε να χτυπιέται και να επιτίθεται στον συγκρατούμενό του όταν έμαθε ότι η ψευδομαρτυρία του οδήγησε στην εκτέλεση της κυρίας του. Η Ελισάβετ υποσχέθηκε να ξαναγίνει ανάκριση για να διαλευκανθεί η υπόθεση (E, XIII). Η Ελισάβετ ενοχοποιεί τον Ντέιβισον για τον θάνατο της Στιούαρτ, που στα χέρια του εμπιστεύθηκε το χαρτί της απόφασης, και τον απειλεί ότι θα πληρώσει με τη ζωή του γιατί με την πράξη του σπύλωσε το όνομά της (E, XIV). Στην τελευταία σκηνή του έργου η Ελισάβετ εξορίζει τον Μπέρλι και φυλακίζει τον Ντέιβισον που κατηγορεί για το τέλος της Στιούαρτ, εγκαταλείπεται από τον Τάλμποτ και τον Λέστερ, που έχει ήδη αναχωρήσει για τη Γαλλία, και μένει μόνη (E, XV).

**Σημειώσεις:** Η Μαρία οδεύει προς τον θάνατο έχοντας αποδεσμευθεί από τα πάθη της, τις ζωτικές της ανάγκες και την αισθητηριακή της φύση. Είναι έτοιμη να ενωθεί με το θείο, αφού πλέον έχει καθαρθεί μέσω της εξομολόγησης από οτιδήποτε τη δέσμευε συναισθηματικά και ψυχικά: μίσος, έρωτας, ενοχή. Η μορφή της καθρεφτίζει το ψυχικό της μεγαλείο. Στο κείμενο σημειώνεται: «Είναι εορταστικά ντυμένη στα άσπρα. Στο λαιμό της κρέμεται σε μια αλυσίδα από μικρές σφαίρες ένα Agnus Dei [=αμνός του Θεού· είναι ένα είδος φυλακτού από κερί, που το έχει ευλογήσει ο Πάπας]. Από τη ζώνη της κρέμεται ένα ροζάριο [κομποσκοίνι των καθολικών για προσευχές], στο χέρι της κρατά έναν σταυρό και στα μαλλιά της φοράει ένα διάδημα. Ο μακρύς, μαύρος πέπλος της είναι ριγμένος υποχωρώντας δεξιά κι αριστερά». Η ψυχική ανάταση της Μαρίας μεγαλώνει μέσω της συγχώρεσης που δέχεται η ίδια και δίνει σε όσους την έβλαψαν –ακόμα και στην Ελισάβετ στην οποία εύχεται να βασιλεύσει εν ειρήνη– και ολοκληρώνεται με το μυστήριο της Θείας Κοινωνίας. Φεύγει ελεύθερη και πλήρης, περιτριγυρισμένη από ανθρώπους έμπιστους που την αγαπούν και τη στηρίζουν μέχρι το τέλος. Στον αντίποδα, η Ελισάβετ αποτυγχάνει να επιδείξει το μεγαλείο που αρμόζει σε μια βασίλισσα, καθώς όχι μόνο αρνείται να δώσει χάρη στη Στιούαρτ, αλλά μεθοδεύει αντίθετα καταστάσεις προκειμένου να μην πάρει ούτε καν την ευθύνη των αποφάσεών της. Φοράει τη μάσκα μέχρι το τέλος, διώχνοντας τελικά με τη συμπεριφορά της τους ανθρώπους από γύρω της. Ο Τάλμποτ την οικτρίζει: «Δεν μπόρεσα να σώσω την ευγενέστερη πλευρά της ύπαρξής σας». Η πορεία των πραγμάτων για την Ελισάβετ επιβεβαίωσε τα λεγόμενα και τις προειδοποιήσεις της Μαρίας. Η Μαρία πεθαίνει ανάμεσα στους αγαπημένους της, έχοντας κατακτήσει το μεγαλείο της Υψηλής ψυχής, ενώ η Ελισάβετ ζει μέσα στην υποκρισία της και μόνη. Η πρώτη κατάφερε να ξεπεράσει τα όριά της και να ελευθερωθεί, ενώ η δεύτερη παρέμεινε δέσμια του χαρακτήρα της. Το τραγικό τέλος ταιριάζει και στις δύο.



10.38 Η Κένεντυ κλείνει τα μάτια της Μαρίας Στιούαρτ. Πίνακας του Abel de Pujol. [Πηγή: [Wikipedia](#)]

## Παράρτημα

### 1. Φάουστ

#### 1.1 Σημειώσεις δραματολογικής ανάλυσης του έργου

Ο Φάουστ είναι ένας “κυνηγός” του απόλυτου, ζητάει την πλήρη γήινη ευτυχία και συγχρόνως την ανίχνευση των αχανών οριζόντων του απείρου, την αναμέτρηση με το Άγνωστο, την ταύτιση με την Υπέρτατη Δύναμη. Σοφός ο ίδιος τινάζει από πάνω του τη συμβατική σοφία για να δοθεί στη διερεύνηση των εσχατιών της σημασίας του κόσμου, σ’ ένα πεδίο όπου η συμβατική γνώση είναι άχρηστη.

Η τραγωδία του Φάουστ είναι αδιανόητη χωρίς την παρουσία του Μεφιστοφελή. Ο Μεφιστοφελής είναι ένας συναρπαστικός δαίμονας και “δαίμων” με οριοθετημένες, όμως, δυνάμεις. Άρα, μπορεί να υπάρξει μεταξύ τους αναμέτρηση και “στοίχημα”. Το στοίχημά τους είναι το συγκλονιστικότερο στην ιστορία του ανθρώπινου πνεύματος: ο Μεφιστοφελής θα υπηρετεί τον Φάουστ στην επίγεια ζωή· εάν όμως ο Φάουστ ομολογήσει πως έζησε έστω και μια στιγμή, απόλυτης ευτυχίας, έχασε· αυτός θα είναι πια υπηρέτης του Μεφιστοφελή στον άλλο Κόσμο.

Ωστόσο, τα τραγικά αυτά στοιχεία συνενώνονται μ’ ένα καταλυτικό χιούμορ που φωτίζει εντελώς παράδοξα το έργο. Χιούμορ διαθέτουν ήδη ο Μεφιστοφελής και ο Κύριος απ’ τον Πρόλογο. Ο Κύριος δεν είναι ο Θεός της Βίβλου, αλλά μια θεότητα της γκαιτικής διανόησης, αλλά τόσο εκτιναγμένα πέρα από τη Βίβλο, ώστε να μπορεί ο Κύριος εδώ να αστειολογεί με έναν άφυλο άγγελο που εξέπεσε σε δαίμονα: τον Μεφιστοφελή. Το άλλοτε εκλεπτυσμένο και άλλοτε πρόστυχο χιούμορ του Μεφιστοφελή δεσπόζει σ’ όλο το έργο. Παράλληλα υπάρχουν γκροτέσκ σκηνές («Το Μαγειρείο της Στρίγκλας» κ.ά.) ή κάποιες άλλες που φτάνουν στα όρια της φάρσας («Η ταβέρνα του Άουερμπαχ στη Λειψία»). Το γκροτέσκ-κωμικό στοιχείο συμπλέκεται με το τραγικό.

Αλλά συγχρόνως εκτυλίσσονται τα μοτίβα της μαγείας. Διάσπαρτα, απ’ την αρχή ως το τέλος του έργου κυριαρχούνε κάποια μαγικά φαινόμενα: εμφανίσεις πνευμάτων, φωνές Αγγέλων, δαίμονες και στρίγκλες-μάγισσες, αόρατες φωνές, ένας ρομαντικός, συναρπαστικός κόσμος ατίθασης αισθητικής που περικλείει τα πάντα. Και κάποτε εντελώς πρόστυχες φράσεις ή χειρονομίες, που εκπλήσσουν ακόμη και τον πιο σύγχρονο θεατή.

Και παράλληλα με τον αγώνα προσπέλασης του Αγνώστου (η περιπέτεια στον Μακρόκοσμο), ο έρωτας, το μόνο βίωμα του ανθρώπου που τον εξυψώνει υπερβατικά (η περιπέτεια του Μικρόκοσμου). Ωστόσο κι εδώ πρέπει να διαλυθεί μια παρεξήγηση. Το πρώτο μέρος του *Φάουστ* δεν είναι η τραγωδία της Μαργαρίτας (αυτό συμβαίνει στη λυρική, γοητευτική, όπερα του Γκουνώ)· η Μαργαρίτα είναι ένα κορυφαίο-επικίνδυνο στάδιο για να χάσει ο Φάουστ το στοίχημα: τίποτα περισσότερο.

Ο Φάουστ γίνεται νέος όχι για να ερωτευθεί (μα κι ένας γέρος μπορεί να αισθανθεί τον έρωτα), αλλά για να έχει όλες τις δυνάμεις του, ώστε να αναμετρηθεί με τους πειρασμούς που θα του εξαπολύσει ο Μεφιστοφελής. Ο Μεφιστοφελής, το δαιμονικό στοιχείο της ζωής, που «σπρώχνει» τον άνθρωπο στο να ενεργήσει, είναι το πνεύμα που «όλο θέλει να κάνει το κακό – και τελικά πάντοτε κάνει το καλό». Όσοι από εμάς –άσχετα απ’ το αν νιώθουν νέοι ακόμη στην ψυχή– έχουν περάσει τα πενήντα, μπορούν να φαντασθούν την εφιαλτική αίσθηση: γίνεσαι κατά τριάντα χρόνια νεότερος κατά το σώμα, διατηρώντας όμως την εμπειρία των τριάντα παραπάνω χρόνων στο μυαλό. Εφιάλτης!

Αυτή την τερατώδη σύλληψη ο Γκαίτε πέτυχε να τη μεταμορφώσει σε Ποίηση.

[...]

(Προλογικό Σημείωμα του Σ.Α.Ε (Σπύρος Α. Ευαγγελάτος) στο Γκαίτε. *Φάουστ*. Μτφρ. Σπύρου Α. Ευαγγελάτου. Θεατρικό πρόγραμμα Αμφι-θεάτρου 2000).

#### 1.2 Περίληψη Β’ Μέρους του Φάουστ

Ο Φάουστ, αφού έχει αναζωογονηθεί, με τη συνέργεια της Φύσης, από την περιπέτεια με τη Μαργαρίτα, κυρίαρχος πλέον μαγικής δύναμης βρίσκεται σε ένα κράτος υπό κατάρρευση με κυβερνήτη έναν ανάξιο αυτοκράτορα, ο οποίος ασχολείται: μόνο με τις διασκεδάσεις. Εκεί, αναλαμβάνει την οργάνωση



καρναβαλικών εκδηλώσεων. Ο αυτοκράτορας του ζητά να φέρει με μαγικά τεχνάσματα τον Πάρη και την Ελένη, την οποία ο Φάουστ διεκδικεί, θέλει να την κατακτήσει και να κάνει μαζί της παιδιά.

Ο Φάουστ με τον Μεφιστοφελή ταξιδεύουν στην Αρχαία Ελλάδα. Στη Σπάρτη η Ελένη έχει επιστρέψει από τον Τρωικό Πόλεμο με αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες. Ο Φάουστ εμφανίζεται ως μεσαιωνικός ιππότης και προσφέρεται στην Ελένη. Από το ζευγάρι θα γεννηθεί ο Ευφορίων, τον οποίο όμως δεν θα προλάβουν να χαρούν οι γονείς του, αφού θα πεθάνει μπροστά τους, ως άλλος Ίκαρος αναζητώντας τη γνώση, πέφτοντας από τον ουρανό. Η Ελένη ακολουθεί τον γιο της στον Κάτω Κόσμο και ο Φάουστ απομένει έρημος με το φόρεμα και τον πέπλο της. Ο πέπλος μεταφέρει τον Φάουστ μακριά και ψηλά. Εμφανίζεται ο Μεφιστοφελής που τον παρακινεί σε νέα δοκιμασία: να απολαύσει τις γήινες χαρές. Ο Φάουστ όμως επιθυμεί να υπηρετήσει τον Άνθρωπο δαμάζοντας τις φυσικές δυνάμεις. Τότε ο Μεφιστοφελής του υποδεικνύει τη λύση: για να πραγματοποιήσει το σκοπό του θα πρέπει να υπερασπιστεί τον αυτοκράτορα που κινδυνεύει να χάσει το κράτος του. Ο Φάουστ πολεμά στο πλευρό του αυτοκράτορα και με τη βοήθεια του Μεφιστοφελή κερδίζεται ο πόλεμος. Μέσα στη γενική ευωχία της νίκης μοιράζονται παροχές στους αξιωματούχους κι ο Φάουστ αποκτά τη Γη που του είναι απαραίτητη για να εκπληρώσει τα σχέδιά του, με σκοπό την υπηρεσία του Ανθρώπου.

Η έκταση που ανήκει στον Φάουστ ήταν προηγουμένως μια ακτή, όπου είχαν ναυαγήσει πολλοί ταξιδιώτες. Τώρα, ο αφιλόξενος χώρος έχει μεταμορφωθεί σε δάση, λιβάδια και χωριά που κατοικούνται ειρηνικά από ναυτικούς και αγρότες. Ο Φάουστ ανικανοποίητος από τα επιτεύγματα του μπαίνει σε νέο πειρασμό: να εκδιώξει από το ταπεινό σπίτι του ένα ζευγάρι ηλικιωμένων για να κτίσει στη θέση ενός παρεκκλησιού ένα ψηλό κωδωνοστάσιο που να είναι προσανατολισμένο στο άπειρο. Οι γέροντες πεθαίνουν από το φόβο τους, το σπίτι και το παρεκκλήσιο φλέγονται, ενώ ο γιος του ζευγαριού πεθαίνει προσπαθώντας να τους σώσει. Τα σύννεφα καπνού από την πυρκαγιά φέρνουν στον ενοχοποιημένο Φάουστ τέσσερις μορφές, που δεν καταφέρνουν να μπούνε στο ανάκτορο, εκτός από τη Φροντίδα που γλιστράει μέσα από την κλειδαρότρυπα και δοκιμάζει τον ήρωα αλλά εκείνος περιφρονεί τη δύναμή της και βάζει νέο στόχο: την αποξήρανση ενός βάλτου. Τότε ο Φάουστ δικαιώνεται –όταν πλέον συνειδητοποιεί ότι ο αγώνας του ανθρώπου νοσηματοδοτείται όχι όταν εξουσιάζει, αλλά όταν υπηρετεί την κοινότητα– και πεθαίνει. Ο Μεφιστοφελής διεκδικεί την ψυχή του αλλά ήδη οι άγγελοι την μεταφέρουν στο ουράνιο φως, ενώ ασκητές της ερήμου με την Παναγία συντροφεύουν τον Φάουστ στο ταξίδι της επιστροφής.

(Ι.Β. [Ιωσήφ Βιβιλάκης], «Φάουστ Β' μέρος, Περίληψη» στο Γκαίτε. *Φάουστ*. Μτφρ. Σπύρου Α. Ευαγγελάτου. Θεατρικό πρόγραμμα Αμφι-θεάτρου 2000).

### 1.3 Το στοίχημα μεταξύ Φάουστ και Μεφιστοφελή

(Σπουδαστήριο Γ')

ΜΕΦΙΣΤΟΦΕΛΗΣ

Σταμάτα πια να τρώγεις μ' αυτόν τον πόνο,  
που σαν τον γύπα σου σπαράζει την ψυχή·  
και στην πιο άθλια συντροφιά θα νιώσεις, ότι μόνο  
με τους ανθρώπους είσαι άνθρωπος κι εσύ.  
Λοιπόν, αν θέλεις να συμπορευτούμε  
μες στη ζωή, θα 'μαι ευχαρίστως σύντροφός σου,  
πάντα δικός σου, θα τα βρούμε·  
και αν η παρουσία μου σου αρέσει διαρκώς,  
θα 'μαι υπηρέτης σου και δούλος σου πιστός.

ΦΑΟΥΣΤ

Κι εγώ τι αντάλλαγμα θα δώσω;

ΜΕΦΙΣΤΟΦΕΛΗΣ

Έχεις μεγάλη διορία γι' αυτό.

ΦΑΟΥΣΤ

Όχι, όχι! Ο διάολος είν' εγωιστής, τι θα πληρώσω;  
Μίλα ξεκάθαρα· τους όρους σου θέλω να δω.

ΜΕΦΙΣΤΟΦΕΛΗΣ

Εδώ, στη σφαίρα αυτή, ακούραστα θα σου δουλεύω,  
θ' ακολουθώ κάθε σου προσταγή·  
μα σαν ξαναβρεθούμε εκεί, γυρεύω  
και από σένα την ίδια πληρωμή.

ΦΑΟΥΣΤ

Αυτό που ονόμασες εκεί, λίγο με νοιάζει.  
Σαν φύγω από τον κόσμο αυτόν, ας γίνει  
ό,τι είναι να γενεί. Δε με τρομάζει.  
Ούτε θέλω να μάθω αν σ' άλλους αιθέρες  
θα 'ναι η αγάπη απ' το μίσος δυνατότερη  
ούτε αν ακόμη και σε κείνες τις σφαίρες  
άνωτεροι θα υπάρχουν και κατώτεροι.

ΜΕΦΙΣΤΟΦΕΛΗΣ

Αν κρίνω από όσα λες,  
πρέπει με τόλμη να δεχτείς τη συμφωνία.  
Γοργά της τέχνης μου θα μάθεις την αξία.  
Θα δεις ότι δεν είδε άνθρωπος ποτέ.

ΦΑΟΥΣΤ

Τάχα μπορείς να με μαγέψεις τόσο  
που να μου αρέσει ο εαυτός μου όσο ζω  
και να με κάνεις την απόλυτη ευτυχία να νιώσω;  
Τότε ήρθε η ώρα να χαθώ.  
Βάζω το στοίχημα.

ΜΕΦΙΣΤΟΦΕΛΗΣ

Έγινε!

ΦΑΟΥΣΤ

Χέρι με χέρι.

Για μια στιγμή αν σου πω:  
«Να σταματήσει ο χρόνος· τώρα ζω την ευτυχία»,  
τότε θ' ανήκω στη δική σου εξουσία,  
τότε στα τάρταρα ας γκρεμιστώ.  
Τότε ας ηγήσουν οι καμπάνες του θανάτου  
κι εσύ κερδίζεις την ελευθερία ξανά·  
στέκεται η ώρα, πέφτουν οι δείκτες κάτω  
και σβήνει ο χρόνος για με παντοτινά.

ΜΕΦΙΣΤΟΦΕΛΗΣ

Πρόσεξε! Πρόσεξε! Αυτό που λες δεν το ξεχνώ.

ΦΑΟΥΣΤ

Και θα 'χεις δίκιο· μα δεν νομίζω πως θα μου στοιχίσει και πολύ·  
έτσι κι αλλιώς σκλάβος είμαι που είμαι, ως γνωστό,  
δικός σου ή κάποιου άλλου τι θα πει;

ΜΕΦΙΣΤΟΦΕΛΗΣ

Ήδη από σήμερα κοντά σας θα 'μαι δούλος ή και δούλα,  
αλλά επειδή και θάνατος υπάρχει και ζωή,  
παρακαλώ, δύο-τρεις γραμμίτσες και μια υπογραφή.

ΦΑΟΥΣΤ

Και τυπολάτρης! Το θέλεις και γραπτώς!  
Άντρα δεν γνώρισες ποτέ και λόγο αντρός;  
Δε σου αρκεί ο λόγος μου; Εκείνος καθορίζει  
το βίο μου από δω κι εμπρός.  
Να γράψω θέλεις, πνεύμα πονηρό, πάνω σε τι;  
Σίδερο, μάρμαρο, περγαμηνή, χαρτί;  
Με σμίλη, με κοντύλι ή με φτερό;  
Διάλεξε εσύ· πως θέλεις το γραφτό;

ΜΕΦΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

Πως υπερβάλλεις με ρητορική ορμή!  
Δεν είν' αυτό το θέμα.  
Να, κι ένα φυλλαράκι από χαρτί μου αρκεί  
και υπογράφεις με μια σταγόνα αίμα.

ΦΑΟΥΣΤ

Αφού είναι για σένα η ορθή οδός,  
ας κάνουμε και τούτη βλακεία.

ΜΕΦΙΣΤΟΦΕΛΗΣ

Το αίμα είναι ιδιόρρυθμος χυμός!

ΦΑΟΥΣΤ

Μην το φοβάσαι· δε θα σπάσω εγώ τη συμφωνία.  
Της ύπαρξής μου ο μοναδικός σκοπός  
είναι το στοίχημα που έκλεισα με σένα·  
ήμουν αλαζόνας, υπεροπτικός,  
ενώ ανήκω στη δική σας γέννα.  
Της Γης το Πνεύμα με περιφρονεί,  
η Φύση είναι κλειστή για με, την έχω χάσει.  
Της σκέψης μου το νήμα έχει αφανιστεί,  
η γνώση προ πολλού μ' έχει αηδιάσει.  
βαθιά στην άβυσσο της ηδονής  
τους φλογερούς μας πόθους ας τους σβήσουμε.

(Γκαίτε. *Φάουστ*. Μτφρ. Σπύρου Α. Ευαγγελιάτου. Θεατρικό πρόγραμμα Αμφι-θεάτρου 2000).

## 2. Μαρία Στιούαρτ

### 2.1 Η σκηνή της συνάντησης των δύο βασιλισσών στην Γ' πράξη του έργου

(*Τρίτη πράξη, Σκηνή Δ'*)

ΜΑΡΙΑ

Ας βασιλεύετε εν ειρήνη!  
Αρνούμαι κάθε αξίωση στη χώρα αυτή.  
Του πνεύματός μου οι φτερούγες έχουν παραλύσει,  
η εξουσία δε με ελκύει πια. Πετύχατε.

Δεν είμαι παρά ο ίσκιος της Μαρίας.  
Τσακίστηκε η περήφανη ψυχή μου  
απ' την πολύχρονη ταπείνωση της φυλακής.  
-Δώστε ένα τέλος τώρα, αδελφή. Τη λέξη αρθρώστε,  
που γι' αυτήν έχετε φτάσει. Γιατί,  
δε θέλω να πιστέψω, βέβαια,  
πως ήρθατε για να σαρκάσετε φριχτά  
μπροστά στο θύμα σας. Πέστε: "Μαρία,  
είσατε ελεύθερη! Γνωρίσατε τη δύναμή μου,  
τώρα θα μάθετε να σέβεστε τη μεγαλοψυχία μου".  
Μιλήστε και θα θεωρήσω τη ζωή  
και την ελευθερία μου, δώρο από τα δικά σας χέρια.  
-Μια λέξη και όλα σβήνονται. Την περιμένω.  
Ω, μη μ' αφήνετε άλλο σ' αγωνία!  
Αλίμονο για σας, αν δεν προσφέρετε αυτήν  
ως τελευταία σας λέξη! Γιατί,  
αν δεν αποχωρήσετε από δω σαν πλάσμα θεϊκό,  
έξοχο, που σκορπά ευλογία –αχ, αδελφή!  
Ούτε για όλο τούτο τ' όμορφο νησί  
ούτε για όλες τις στεριές που αγκαλιάζει  
η θάλασσα, θά 'θελα να στεκόμουνα μπροστά σας,  
όπως στέκεστε τώρα εσείς μπροστά σε με.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ

Χα! Επιτέλους παραδέχεστε πως είσθε ηττημένη;  
Στέρεψαν οι δολοπλοκίες σας; Κανένας δολοφόνος  
δεν είναι καθ' οδόν; Δε βρίσκεται άλλος  
τυχοδιώκτης πια να σας παρασταθεί  
ως θλιβερός ιππότης; -Ναι όλα τελείωσαν,  
λαίδη Μαρία. Δε θα πλανέσετε ούτε έναν πια.  
Ο κόσμος έχει άλλες φροντίδες. Κανείς  
δε λαχταρά να γίνει ο τέταρτός σας σύζυγος,  
γιατί όπως σπρώξατε στο θάνατο τους άντρες σας,  
το ίδιο συνέβη και με τους εραστές σας!

ΜΑΡΙΑ (Σε έξαψη)

Αδελφή! Αδελφή! Ω, Θεέ, δώσε μου δύναμη ν' αντέξω!

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Την ατενίζει περήφανα με βλέμμα περιφρονητικό)

Λοιπόν, μυλόρδε Λέστερ, αυτά είν' τα θέλγητρα,  
που όποιον άντρα μαγνητίσουνε, θα το πληρώσει;  
Που δίπλα τους δεν πρέπει  
να τολμήσει να σταθεί καμιά γυναίκα;  
Πράγματι! Αυτή τη δόξα μπορείς, φτηνά  
να την κερδίσεις. Είσαι ομορφιά κοινής αποδοχής,  
αν είσαι κοινή για όλους!

ΜΑΡΙΑ

Αυτό περνάει τα όρια!

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Γελώντας ειρωνικά)

Το αληθινό σας πρόσωπο  
τώρα το βλέπω. Το άλλο ήταν μάσκα.



ΜΑΡΙΑ (*Εξάλλη από θυμό, αλλά με ευγενική αξιοπρέπεια*)  
Έκανα λάθη· ανθρώπινα, νεανικά· η εξουσία  
με παρέσυρε· ποτέ δεν τα έκρυψα, γιατί με περηφάνια  
βασιλική αρνιόμουν την πλαστή αίγλη.  
Ο κόσμος όλος ξέρει ό,τι χειρότερο έχω πράξει  
και μπορώ να πω ότι είμαι πιο καλή απ' τη φήμη που έχω.  
Όμως αλί σε σας, αν κάποτε τραβήξουν  
απ' τις πράξεις σας τον λαμπερό μανδύα  
της ευπρέπειας κι αποκαλύψουν  
την άγρια φλόγα των κρυφών ορμών σας.  
Δεν είναι μητρική κληρονομιά σας η ηθική!  
Είναι γνωστό για ποια αρετή την Άννα Μπόλεϊν,  
τη μητέρα σας, την οδήγησαν  
στο πελέκι του δημίου.  
[...]

ΜΑΡΙΑ  
Υποταγή! Υπέφερα ό,τι άνθρωπος μπορεί να υπομείνει.  
Διώχνω μακριά μου την πραότητα του αμνού!  
Πέτα στον ουρανό βασανισμένη υπομονή μου!  
Καταπνιγμένο μίσος, σπάσε τώρα τα δεσμά  
και πρόβαλε απ' το σκοτεινό σου σπήλαιο,  
να χύσεις το φαρμάκι σου στα βέλη  
που θα εκτοξεύσει η γλώσσα μου...  
[...]

ΜΑΡΙΑ  
Το θρόνο της Αγγλίας βεβηλώνει γόνος νόθος,  
τον υπερήφανο βρετανικό λαό εξαπατά  
μια πονηρή θεατρίνα! –Αν εβασίλευε το δίκιο,  
θα 'πρεπε να 'στε σεις μπρος μου πεσμένη τώρα  
μες στη σκόνη, γιατί είμαι ο βασιλέας σας!

(Φρήντριχ Σίλλερ. *Μαρία Στιούαρτ*. Μτφρ. Σπύρος Α. Ευαγγελάτος. Θεατρικό πρόγραμμα Αμφι-  
θεάτρου 1996).

## 2.2 Ο μονόλογος της Ελισάβετ και η υπογραφή εκτέλεσης της Μαρίας Στιούαρτ

(*Τέταρτη πράξη, Σκηνή Ι'*)

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (*Ελισάβετ μόνη*)  
Ω, τι σκλαβιά να υπηρετείς το λαό!  
Αισχρή δουλειά! Κουράστηκα  
να κολακεύω αυτό το είδωλο  
που μέσα μου περιφρονώ! Πότε επιτέλους  
θα σταθώ ελεύθερη στο θρόνο μου;  
Είμαι υποχρεωμένη να τιμώ τη κοινή γνώμη,  
να κυνηγάω τον έπαινο του πλήθους,  
να είμαι στον όχλο φιλική.  
Γιατί πάντα επεδίωκα δικαιοσύνη;  
Γιατί δεν έπραττα αυθαίρετα κατά την κρίση μου;  
Έτσι, μονάχη μου έδεσα τα χέρια μου, γι' αυτή την πράξη  
βίας, πού 'ρθε η ώρα τώρα να τελεσθεί.  
Βέβαια οι συνθήκες μ' εξανάγκασαν

να εμφανίζομαι ως υποστηρικτής του δίκαιου.  
Εχθροί μ' έχουν κυκλώσει. Η Ευρώπη  
σχεδιάζει να με καταστρέψει: ο Πάπας  
αδυσώπητα μου εξαπολύει τον Αφορισμό·  
με ψεύτικον αδελφικό ασπασμό η Γαλλία με προδίδει  
κι η Ισπανία επιζητά να εξολοθρεύσει την αρμάδα μου.  
Έτσι παλεύω, μια γυναίκα εγώ, μ' όλη την οικουμένη.  
Και πρέπει με υπερβολικήν επίδειξη αρετής  
να κρύβω των δικαιωμάτων μου τη γύμνια:  
το στίγμα για τη γέννησή μου, την ατίμωση, ναι,  
που μ' αυτήν με σφράγισε ο ίδιος μου ο πατέρας.  
Μάταια, μάταια προσπαθώ να την καλύψω –  
οι μυσσαροί εχθροί μου την ξεγύμνωσαν  
κι απέναντί μου ορθώνουνε τη Στιούαρτ,  
σα σκιάχτρο που θα μ' απειλεί παντοτινά.  
-Όχι, όχι αυτός ο τρόμος πρέπει πια να σβήσει.  
Θα κατατομηθεί! Είν' ο κακός μου δαίμονας,  
που η μοίρα τον εκάρφωσε τυραννικά σε μένα.  
Όπου κι αν έσπειρα μιαν ελπίδα, μια χαρά,  
μπροστά μου αυτή ορθώνεται, σαν έχιδνα απ' την Κόλαση!  
Μου αρπάζει τον αγαπημένο μου,  
μου κλέβει το μνηστήρα. Όποια κακοτυχία  
κι αν με χτύπησε τη λεν Μαρία Στιούαρτ.  
Αν φύγει απ' την επίγεια ζωή, θα μείνω ελεύθερη,  
όπως ο δροσερός αγέρας των βουνών.  
(Ορμητικά πηγαίνει στο τραπέζι κι αρπάζει την πένα)  
Ωστε για σένα είμαι τέκνο νόθο! Πανάθλια!  
Τέτοια είμαι μόνο, όσο ακόμη ζεις.  
Η αμφιβολία για τη βασιλική καταγωγή μου  
χάνεται μόλις θα χαθείς εσύ.  
Όταν δε θα 'χει ο Βρετανός άλλην επιλογή,  
θα λέει ότι γεννήθηκα σε νόμιμο κρεβάτι.  
(Υπογράφει με σταθερό, γρήγορο χέρι· μετά της πέφτει απ' το χέρι η πένα και υποχωρεί με έκφραση  
τρόμου. Μετά από παύση, χτυπά το κουδούνι)

(Φρήντριχ Σίλλερ. *Μαρία Στιούαρτ*. Μτφρ. Σπύρος Α. Ευαγγελάτος. Θεατρικό πρόγραμμα Αμφι-  
θεάτρου 1996).

### **3. Γκ. Εφ. Λέσινγκ, *Επιστολές για τη Σύγχρονη Λογοτεχνία***

#### ***17<sup>η</sup> Επιστολή για τη Σύγχρονη Λογοτεχνία, 1759***

Η πρόωμη χρήση της λέξης «Ιδιοφυΐα» από τον Λέσινγκ έχει ενδιαφέρον: η επαναστατική και δημιουργική περίοδος της «Θύελλας και Ορμής» έγινε επίσης γνωστή ως «Geniezeit» («Ηλικία της Ιδιοφυΐας») και η άποψη ότι οι καλλιτέχνες είναι ιδιοφυείς, δέκτες δηλαδή μιας ιδιαίτερης έμπνευσης, αποτέλεσε χαρακτηριστικό γνώρισμα του ρομαντικού κινήματος στην Ευρώπη.

«Όταν η Karoline Neuber ήταν στην ακμή της και πολλοί ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμά της να στηρίξουν τόσο εκείνη όσο και τη γερμανική σκηνή, η δραματική λογοτεχνία μας βρισκόταν πράγματι σε θλιβερή κατάσταση. Οι κανόνες ήταν άγνωστοι· δεν υπήρχαν έργα που θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως πρότυπα. Τα *Staats-und Helden-Aktionen* ήταν γεμάτα ανοησίες, μεγαλοστομίες, χυδαιολογίες και κακόγουστο χιούμορ. Οι κωμωδίες μας αποτελούνταν από μεταμφιέσεις και μαγικά, και οι χονδροειδείς καυγάδες ήταν οι ευφυέστερες στιγμές τους. ...Και πώς εργάστηκε ο Heig Gottsched πάνω σε αυτό το θέμα; Γνώριζε λίγα γαλλικά και άρχισε να μεταφράζει· ενθάρρυνε οποιονδήποτε μπορούσε να καταλάβει και να

κάνει ομοιοκαταληξία με το *Oui Monsieur*, να μεταφράσει επίσης: ...έριξε την κατάρα του στον αυτοσχεδιασμό· κατάργησε πανηγυρικά τον Αρλεκίνο από τη σκηνή, γεγονός που από μόνο του υπήρξε η μεγαλύτερη Αρλεκινιάδα που παίχτηκε ποτέ: ...εν ολίγοις, δεν θέλησε απλώς να βελτιώσει το παλιό μας θέατρο αλλά να δημιουργήσει ένα εντελώς καινούριο.

Αν είχε μεταφράσει τα αριστουργήματα του Shakespeare για εμάς τους Γερμανούς –με ελάχιστες αλλαγές– είμαι σίγουρος ότι θα είχαμε καλύτερο αποτέλεσμα από αυτό που προήλθε από τη γνωριμία με τον Corneille και τον Racine. Αφενός θα προσέγγιζε περισσότερο την αισθητική των απλών ανθρώπων· ... αφετέρου ο Shakespeare θα αφύπνιζε άλλου είδους χαρίσματα σε ανθρώπους ανάμεσά μας από αυτά που πέτυχαν να δημιουργήσουν οι Γάλλοι. Μια Ιδιοφυΐα μπορεί να πάρει φωτιά μόνο από μία άλλη Ιδιοφυΐα.»

(Το απόσπασμα είναι σε δική μας μετάφραση, από τα αγγλικά, από τον τόμο: John Russell Brown (Ed.) (2001). *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford University Press, σ. 291).

## Ασκήσεις ανακεφαλαίωσης

Εστιάστε στα παρακάτω:

### 1. Φάουστ

- Χαρακτηρίστε τη Μαργαρίτα και περιγράψτε τη σχέση της με τον Φάουστ.
- Περιγράψτε τα δύο μέρη του στοιχήματος ανάμεσα στον Κύριο και τον Μεφιστοφελή, καθώς και ανάμεσα στον Μεφιστοφελή και τον Φάουστ.
- Χαρακτηρίστε τον Φάουστ και περιγράψτε τα διαφορετικά στάδια εξέλιξής του στη διάρκεια του έργου.
- Προσδιορίστε τις έννοιες μικρόκοσμος και Μακρόκοσμος κι εντοπίστε τις μεταξύ τους διαφορές όπως περιγράφονται στο έργο.
- Εντοπίστε τις δυσκολίες σκηνικής απόδοσης που υπάρχουν στο έργο και προτείνετε πιθανές λύσεις.
- Αναλύστε τα φιλοσοφικά ερωτήματα που εγείρει το έργο.
- Εντοπίστε εκείνα τα στοιχεία του έργου που μαρτυρούν τη σύνδεσή του με τις αρχές του κινήματος της «Θύελλα και Ορμής».

### 2. Μαρία Στιούαρτ

- Περιγράψτε τα πεδία σύγκρουσης των δύο κεντρικών ηρωίδων στη *Μαρία Στιούαρτ* του Σίλλερ.
- Αναλύστε την έννοια της «Υψηλής Ψυχής» κατά Σίλλερ και αναφερθείτε στο παράδειγμα της Μαρίας Στιούαρτ.
- Αναλύστε την προσέγγιση του Λέσινγκ στον Αριστοτέλη.
- Περιγράψτε τον δραματικό χαρακτήρα της Ελισάβετ στο έργο του Σίλλερ.
- Αναλύστε τη δομή του έργου (αρχή, κορύφωση, κλείσιμο).

## Βιβλιογραφία κεφαλαίου

### Ξενόγλωσση

- Brockett, O. G. & Hildy, F. J. (2008). *History of the theatre*. USA: Pearson, 10<sup>th</sup> ed.
- Brown, J. R. (Ed.) (2001). *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press.
- Garland, H. B. & Grimsley R. (Eds) [et al.] (1979). *The Age of Enlightenment, 1715-1789*. Harmondsworth, New York [etc.]: Penguin.
- Laffont, R. & Bompiani, V. (1967). *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays: Littérature, philosophie, musique, sciences*. Paris: Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies.

### Ελληνόγλωσση

- Fischer-Lichte, E. (2012). *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου: 1. Από την Αρχαιότητα στους Γερμανούς Κλασικούς*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Hartnoll, P. & Found, P. (2000). *Λεξικό του θεάτρου*. (Μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος). Αθήνα: Νεφέλη.
- Hartnoll, P. (1980). *Ιστορία του Θεάτρου*. (Μτφρ. Ρούλας Πατεράκη). Αθήνα: Υποδομή.
- Γκαίτε (1991). *Φάουστ*. (Μτφρ. Κ. Χατζόπουλος). Αθήνα: Γράμματα.
- Γκαίτε (2000). *Φάουστ*. (Μτφρ. Σπύρος Α. Ευαγγελάτος). Θεατρικό πρόγραμμα Αμφι-θεάτρου.
- Θεοδωρακόπουλος, Ι. (2000). *Ο Φάουστ του Γκαίτε*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Νίκολ, Α. (χ.χ.). *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου*. Τ. Β'. Αθήνα: Σμυρνιώτη.
- Σίλλερ, Φ. (1996). *Μαρία Στιούαρτ*. (Μτφρ. Σπύρος Α. Ευαγγελάτος). Θεατρικό πρόγραμμα Αμφι-θεάτρου.

### Προτεινόμενη Βιβλιογραφία

### Ξενόγλωσση

- Calhoon, K. S. (2013). *Affecting Grace: Theatre, Subject, and the Shakespearean Paradox in German Literature from Lessing to Kleist*. Toronto: University of Toronto Press.
- Lessing, G. E. (2013). *Hamburgische Dramaturgie I - II*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sharpe, L. (Ed.) (2002). *The Cambridge Companion to Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press.

### Ελληνόγλωσση

- Μπέννινγκ, Β. (Επιμ.) (2001). *Σίλλερ - Γκαίτε: αλληλογραφία*. Αθήνα: Κριτική.
- Οικονόμου-Αγοραστού, Ι. (2012). *Συζητώντας για την Ελλάδα... στην Αυλή της Βαϊμάρης... στα χρόνια του Γκαίτε*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Schiller, F. (1990). *Για την αισθητική παιδεία του ανθρώπου*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Schiller, F. (2005). *Καλλίας ή Περί Κάλλους*. (Μτφρ. Μόρφη Κοντοπούλου-Ελένη Καραμούτζου κ.ά.. Επίμετρο-Σχόλια Γιώργος Ξηροπαϊδης). Αθήνα: Πόλις.
- Κανελλόπουλος, Π. (χ.χ.). *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος*. Τ. Α'. Οι φίλοι του βιβλίου.
- Κεντρωτής, Γ. (1986). Το καλό και το κακό στον Φάουστ του Γκαίτε. *Διαβάζω*, τ. 154, σσ. 27-35.

- Λάμπρου, Θ. (2014). *Κάτω απ' τον ανοιχτό ουρανό: Εισαγωγή στον Γκαίτε - Η τραγωδία του «Φάουστ» - Η αγγλίστικη περιπλάνηση του Βίλχελμ Μάιστερ*. Αθήνα: Περισπωμένη.
- Μανν, Τ. (2002). *Δοκίμιο για τον Σίλλερ*. Αθήνα: Ίνδικτος.
- Πούχνερ, Β. (2006). Ελληνικές μεταφράσεις του *Φάουστ Α'* του Γκαίτε στον 20ό αιώνα (Χατζόπουλος, Καζαντζάκης, Θεοδορακόπουλος, Ευαγγελάτος, Μάρκαρης). Στο *Μνείες και μνήμες: δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Σίλλερ, Φ. (1985). *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*. Αθήνα: Στιγμή.