

ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ

Διεπιστημονικό Περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

THEATRE POLIS

An Interdisciplinary Journal for Theatre and the Arts



ΤΕΥΧΟΣ 1 2014



ISSUE no 1 2014

Σχολή Καλών Τεχνών - Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ

Διεπιστημονικό Περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

<http://ts.uop.gr>

Ἐπειδὴ πᾶσαν πόλιν ὀρώμεν κοινωνίαν τινὰ οὖσαν καὶ πᾶσαν κοινωνίαν ἀγαθοῦ τινος ἕνεκεν συνεστηκυῖαν (τοῦ γὰρ εἶναι δοκοῦντος ἀγαθοῦ χάριν πάντα πράττουσι πάντες) δῆλον ὡς πᾶσαι μὲν ἀγαθοῦ τινος στοχάζονται, μάλιστα δὲ καὶ τοῦ κυριωτάτου πάντων ἢ πασῶν κυριωτάτη καὶ πάσας περιέχουσα τὰς ἄλλας. Αὕτη δ' ἐστὶν ἡ καλουμένη πόλις καὶ ἡ κοινωνία ἢ πολιτική. Ἀριστοτέλους Πολιτικά (1252a. 1-7)

Το περιοδικό **ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ** (<http://ts.uop.gr>) είναι ένα διεπιστημονικό ηλεκτρονικό περιοδικό ελεύθερης πρόσβασης (refereed, open access journal) για το θέατρο, τις τέχνες και τον πολιτισμό στην Ελλάδα και διεθνώς, το οποίο εκδίδεται από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Βασίζεται στο σύστημα της **πολλαπλής ανώνυμης κρίσης**, εκδίδεται μία φορά τον χρόνο και λειτουργεί κυρίως με θεματικά αφιερώματα που επιμελούνται διαφορετικοί επιμελητές κάθε φορά, μετά από έγκριση της Συντακτικής/Επιστημονικής Επιτροπής που αποτελείται από τα μέλη ΔΕΠ του Τμήματος.

Τα πρωτότυπα άρθρα που υποβάλλονται προς δημοσίευση στους ειδικούς επιμελητές ή την συντακτική επιτροπή υπόκεινται στην κρίση τουλάχιστον δύο ειδικών αναγνωστών. Στο περιοδικό δημοσιεύονται κυρίως πρωτότυπα επιστημονικά άρθρα και μελέτες μετά από ανώνυμη κρίση, αλλά σε ορισμένα τεύχη μπορεί να δημοσιευθούν επίσης επιλεγμένες μεταφράσεις ξένων άρθρων (κατά προτίμηση πρωτότυπων), βιβλιοκρισίες και συνεντεύξεις ή πρωτότυπο καλλιτεχνικό έργο κατά την κρίση των επιμελητών και τη σύμφωνη γνώμη της Συντακτικής Επιτροπής.

© Τα πνευματικά δικαιώματα των δημοσιευμένων άρθρων ανήκουν στο περιοδικό. Απαγορεύεται η μερική ή/και ολική αναδημοσίευση κειμένων που δημοσιεύονται στο περιοδικό, χωρίς την συγκατάθεση της των Επιμελητών ή της Συντακτικής Επιτροπής και επιβάλλεται αναφορά στην πρώτη δημοσίευσή τους στο περιοδικό **Θεάτρου Πόλις**.

Συντακτική Επιτροπή:

Τα μέλη ΔΕΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών:

Άλκηστις Κοντογιάννη (Καθηγήτρια, Πρόεδρος του ΤΘΣ)

Μαρία Βελιώτη- Γεωργοπούλου (Επίκουρη Καθηγήτρια)

Βαρβάρα Γεωργοπούλου (Επίκουρη Καθηγήτρια)

Κωστούλα Καλούδη (Λέκτορας)

Ιωάννα Καραμάνου (Επίκουρη Καθηγήτρια)

Χρήστος Καρδαράς (Αναπληρωτής Καθηγητής)

Μαρίνα Κοτζαμάνη (Επίκουρη Καθηγήτρια)

Ιωάννης Λεοντάρης (Επίκουρος Καθηγητής)

Αντωνία Μερτύρη (Επίκουρη Καθηγήτρια)

Μαρία Μικεδάκη (Λέκτορας)

Βασιλική Μπαρμπούση (Αναπληρώτρια Καθηγήτρια)

Αθανάσιος Μπλέσιος (Επίκουρος Καθηγητής)

Αγγελική Σπυροπούλου (Επίκουρη Καθηγήτρια)

Αστέριος Τσιάρας (Επίκουρος Καθηγητής)

Συμβουλευτική Επιτροπή:

Constantin Bobas, Professor, Université Charles de Gaulle- Lille III

Stathis Gourgouris, Professor, Columbia University

Vassiliki Kolocontroni, Senior Lecturer, University of Glasgow

Maria Koundoura, Professor, Emerson College

Vassilios Lambropoulos, Professor, University of Michigan

Gonda van Steen, Professor, University of Florida

Olga Taxidou, Professor, University of Edinburgh

Dimitris Tziovas, Professor, University of Birmingham

ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ

Διεπιστημονικό Περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

THEATRE POLIS

An Interdisciplinary Journal for Theatre and the Arts

ΤΕΥΧΟΣ 1 2014 / ISSUE no 1 2014

ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Επιστημονική Επιμέλεια

Βαρβάρα Γεωργοπούλου και Αγγελική Σπυροπούλου

CONTEMPORARY APPROACHES TO THEATRE AND THE PERFORMING ARTS

Special Issue Editors

Barbara Georgopoulou and Angeliki Spiropoulou

Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

School of Fine Arts
Department of Theatre Studies
UNIVERSITY OF THE PELOPONNESE

ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ

Διεπιστημονικό Περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

τεύχος 1ο 2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος 'Αλκηστις Κοντογιάννη	1
Βαρβάρα Γεωργοπούλου και Αγγελική Σπυροπούλου Εισαγωγή: Σύγχρονες Προσεγγίσεις στο θέατρο και τις παραστατικές τέχνες	4
Βάλτερ Πούχνερ Προσληπτική πολυσταθερότητα και αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος: Παρατηρήσεις για τα εννοιολογικά εργαλεία μιας θεωρητικής ανάλυσης της θεατρικής παράστασης	13
Σάββας Πατσαλίδης Το θέατρο και ο νέος θεατής μετά τον μεταμοντερνισμό	20
Laura Marcus Ο θάνατος του κινηματογράφου και το σύγχρονο μυθιστόρημα	38
Δημήτρης Τσατσούλης «Επιτελώντας» το άμορφο: Η γυναικεία τοπογραφία στο έργο της βιντεο- καλλιτέχνιδος και σκηνογράφου Κωνσταντίνας Κατρακάζου	60
Βασιλική Ράππη Τι συμβαίνει με την Κάρεν Φίνλεϋ; Η πολιτική του άσεμνου γυναικείου σώματος και η αναπαράσταση των γυναικών ως Ύλη	74
Χαρά Μπακονικόλα Ένας νέος βίαιος κόσμος στο σημερινό θέατρο: Από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη στον Παναγιώτη Μέντη	93

Rachel Bowlby <i>Οι μυθολογίες του Freud: Ψυχανάλυση και αρχαία τραγωδία</i>	100
Αλίκη Μπακοπούλου-Χωλς <i>Η κάθαρσις των αστών</i>	123
Olga Taxidou <i>Ο χορευτής και η «υπερμαριονέττα»: Η Isadora Duncan και ο Edward Gordon Craig</i>	132

Από τη θεωρία στην πράξη

Θεόδωρος Τερζόπουλος <i>«Γράμμα σε έναν νέο ηθοποιό»: Για τον αυτοσχεδιασμό</i>	155
Βασίλης Κατσικονούρης <i>«Τα μποτάκια». Μονόπρακτο</i>	157
Ανδρέας Στάικος <i>«Ο παλιάνθρωπος». Μονόλογος</i>	164

Οι συνεργάτες του τεύχους	174
----------------------------------	------------

ABSTRACTS – SOMMAIRES	183
------------------------------	------------

THEATRE POLIS

An Interdisciplinary Journal for Theatre and the Arts

issue no 1 2014

TABLE OF CONTENTS

Alkistis Kontoyanni <i>Foreword</i>	1
Barbara Georgopoulou and Angeliki Spiropoulou <i>Introduction: Contemporary Approaches to Theatre and the Performing Arts</i>	4
Walter Puchner <i>Perceptive Multistability and Autopoietic Feed-back Loop: Some Thoughts on the Conceptual Tools of a Theoretical Analysis of a Theatrical Performance</i>	13
Savvas Patsalides <i>Theatre and the New Spectator after Postmodernism</i>	20
Laura Marcus <i>The Death of Cinema and Contemporary Fiction</i>	38
Dimitris Tsatsoulis <i>'Performer' l'informe: La topographie féminine dans l'œuvre de vidéo-artiste et scénographe Konstantina Katrakazou</i>	60
Vassiliki Rapti <i>What is the Matter with Karen Finley? Bo(a)dy Politics and the Representation of Women as Matter</i>	74
Chara Baconicola <i>Un nouveau monde de violence dans le théâtre contemporain: De Iacovos Kampanellis à Panayotis Mentis</i>	93

Rachel Bowlby <i>Freud's Classical Mythologies: Tragedy and Psychoanalysis</i>	100
Aliki Bacopoulou-Halls <i>Catharsis of the Bourgeois</i>	123
Olga Taxidou <i>The Dancer and the Übermarionette: Isadora Duncan and Edward Gordon Craig</i>	132

From Theory to Practice

Theodore Terzopoulos <i>'Letter to A Young Actor': On Improvisation</i>	155
Vassilis Katsikonouris <i>The boots. A play in one act</i>	157
Andreas Staikos <i>The Cheater. A Monologue</i>	164
The Contributors	174

ABSTRACTS – SOMMAIRES	183
------------------------------	-----

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου αντιστεκόμενο στα χρόνια της χολέρας επιδιώκει τον έρωτα της πνευματικής απολαυστικής αναζήτησης και της κοινωνικής δημιουργικής συμμετοχής. Προς τούτο θέτει στόχο την προώθηση της επιστημονικής έρευνας και μελέτης του θεατρικού πεδίου, συγκεκριμένα όλων των μορφών του θεάτρου διαχρονικά και συγχρονικά, των άλλων παραστατικών τεχνών, της δι-επιστημονικής και διακαλλιτεχνικής συνάντησης του θεάτρου, των τεχνών και των συναφών τόπων πολιτισμού καθώς και της θεατρο-παιδαγωγικής ως προς τη θεωρητική και εφαρμοσμένη διάσταση στην εκπαίδευση και δια βίου μάθηση. Με αφορμή και τη συμπλήρωση δέκα χρόνων λειτουργίας του το Τμήμα προέβη στη δημιουργία επιστημονικού περιοδικού ηλεκτρονικής μορφής με τον τίτλο ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ.

Όπως η Πολεοδομία έχει έργο της να δημιουργήσει μια πόλη με ευνοϊκές προϋποθέσεις και συνθήκες για το ευ-ζείν των πολιτών, για τη δημιουργία ενός αλληλεπιδραστικού κοινωνικού ιστού δυναμικής ανάπτυξης σχέσεων και δραστηριοτήτων καθώς και για την αφομοίωση δεδομένων άλλων επιστημών, έτσι και το ΤΘΣ δημιούργησε το περιοδικό ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ, την ίδια του πόλη με την ιδιόλεκτό της, επιδιώκοντας την αυτονομία, τη δυνατότητα έκφρασης και επικοινωνίας και την προώθηση της επιστήμης. Η έκδοση αυτή αποτελεί ένα κομβικό σημείο συνάντησης των ασχολουμένων με το θέατρο ανά τον κόσμο, αλλά και με τα ομοειδή Τμήματα στην Ελλάδα, όπως με το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου στην Αθήνα, το Τμήμα Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου στη Θεσσαλονίκη και το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, με τις αντίστοιχες περιοδικές εκδόσεις τους.

Η πόλις υπήρξε στην αρχαιότητα ο τρόπος οργάνωσης του ελληνικού κράτους και εν προκειμένω μιας κοινωνίας η οποία

συγκροτείται βάσει του θεάτρου. Το «Θεάτρου Πόλις» θα επιδιώξει να αναδείξει την πολυπλοκότητα του χώρου και του χρόνου, το νέο, το συγχρονικό αλλά και το διαχρονικό, τις διαστάσεις του θεάτρου σε όλες τις εκφάνσεις του σε σχέση με τις παραστατικές και άλλες τέχνες, με την εκπαίδευση και τη δια βίου μάθηση σε πεδίο έρευνας, σχεδιασμού, εφαρμογής, διεξαγωγής συμπερασμάτων, ως προς τη θεωρία και την πράξη. Θα αποτελέσει μια διευρυμένη τράπεζα καταθέσεων τεκμηριωμένων απόψεων, στάσεων και κυρίως ερευνητικών εργασιών με μελέτες, προτάσεις, σχέδια εργασίας, πορίσματα και συμπεράσματα επί του θεατρικού, παραστασιακού και παιδαγωγικού λόγου, σε σχέση με τις άλλες τέχνες, ατομικά ή σε συνεργασία, ελλήνων και ξένων συγγραφέων.

Η πολεοδομική διάταξη του «ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ», εμπνεόμενη από το θέατρο της Επιδαύρου, επιδιώκει να εκφράσει την πολυμορφία του επιστημονικού και καλλιτεχνικού πεδίου, ξεκινώντας από την πόλη του Αριστοτέλη, την πολιτική του κοινωνία και τις αναφορές του στον Ιππόδαμο, αρχιτέκτονα ο οποίος σχεδίασε το επίγειο του Πειραιά. ανακατασκεύασε την πόλη της Μιλήτου και τη νέα πόλη της Ρόδου. Το περιοδικό μας διακινείται ανάμεσα στις πόλεις, από την πόλη του Θουκυδίδη, ο οποίος αναφέρεται στην ανοχύρωτη ομάδα των κωμών και την οχυρωμένη πόλη, την Πολιόχνη της Λήμνου χτισμένη σε γραμμικό πολεοδομικό σχήμα (νεολιθική και εποχή χαλκού), το Catalhüyük στο Ικόνιο της Ανατολίας (7500-5700 π.Χ.), την Αθήνα της δημοκρατίας, τις χιλιάδες ποικιλόμορφες πόλεις μέσα στους αιώνες φτάνοντας στην πολυπολιτισμική Νέα Υόρκη, τις πόλεις δορυφόρους της Σαγκάης, ή ακόμα τις σκληρές πόλεις Ουαλόν Μπατόρ, στη Μογγολία και τη Λοάντα στην Αγκόλα, την Kowloon οχυρωμένη πόλη της αναρχίας, τη μικρή πόλη Μακεδονία του Αμαζονίου στην Κολομβία, τους δυναμικούς οικισμούς-πόλεις Ισλαμαμπάντ, Μπραζιλία, Βαγδάτη και Άσπρα Σπίτια του Δοξιάδη, ο οποίος πρότεινε τη Δυνάπολη, τη Δυναμητρόπολη και την Οικουμενόπολη, την πόλη Σαντιγκάρ που δημιούργησε στην Ινδία ο Λε Κορμπυζιέ μέχρι τις υπερβατικές λογοτεχνικές «Αόρατες πόλεις» του Ίταλο Καλβίνο, τις πόλεις - νησιά του Άλντους Χάξλεϊ, τις πόλεις των 15 εκατομμυρίων του Ανατόλ Φράνς, τις υπόγειες πόλεις του Φραντς Βέρφελ ή ακόμα την έλλειψη πόλης λόγω της νομαδικής ζωής του Ρέι Μπράντμπερν και τις τόσες θεατρικές, όπως η «Κοπεγχάγη», η

«Οκλαχόμα», το «California dream», το «Patrasso - οι πόλεις ξεχνάνε», η «Ιθάκη», «η μικρή μας πόλη» ή απλά «η πόλη».

Ευχαριστούμε θερμά τους «πρώτους» στην κυριολεξία συγγραφείς που στήριξαν αυτό το έργο, τους επιστημονικούς κριτές που πρόσφεραν την πνευματική τους ενέργεια, τους αναγνώστες που καθιερώνουν το τεύχος, όσους εργάστηκαν για αυτό και προ παντός τις επιμελήτριες του τόμου κατ' αλφαβητική σειρά, την Βαρβάρα Γεωργοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματός μας και την Αγγελική Σπυροπούλου, επίσης Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματός μας για τη συστηματική και υπεύθυνη εργασία τους που συνιστά προσφορά προς το Τμήμα.

Το ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ αναζητά την επικοινωνία μαζί σας και το διάλογο και προσβλέπει σε νέες επιστημονικές συνεργασίες και αλληλεπιδράσεις.

Ναύπλιο, Ιούλιος 2014

ΑΛΚΗΣΤΙΣ ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗ

*Κοσμήτορας της Σχολής Καλών Τεχνών και
Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Πελοποννήσου*

ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ και ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Εισαγωγή: Σύγχρονες Προσεγγίσεις
στο θέατρο και τις παραστατικές τέχνες

Το 1958, η πολιτική φιλόσοφος Χάνα Άρεντ στο μνημειώδες έργο του εικοστού αιώνα *Η ανθρώπινη κατάσταση*, αναφέρεται στην αριστοτελική μίμηση και τη σχέση της με την ιστορία, καταλήγοντας: «Το θέατρο είναι η καθαυτό πολιτική τέχνη· μόνο με το θέατρο προάγεται σε τέχνη η πολιτική σφαίρα του ανθρώπινου βίου. Με την ίδια έννοια το θέατρο αποτελεί τη μόνη τέχνη, και αποκλειστικό του θέμα είναι ο άνθρωπος στις σχέσεις του με τους άλλους».¹

Κατά την Άρεντ, επομένως, το θέατρο αποτελεί καταστατικά μια πολιτική σκηνή, όχι απλώς λόγω του προφανούς επιτελεστικού [performative] στοιχείου, κοινού στο θέατρο και την πολιτική, αλλά επίσης επειδή οι διεκδικήσεις και οι σχέσεις των ανθρώπων σε μια κοινότητα είναι το κατεξοχήν πεδίο της πολιτικής. Ο Αριστοτελικός ορισμός της πόλεως,² ο οποίος αποτελεί αφορμή του ονόματος και της φιλοσοφίας του νέου επιστημονικού περιοδικού *Θεάτρον Πόλις* που εκδίδεται από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, επισημαίνει, εξίσου, την κοινωνική θεμελίωση του πολιτικού και, αντίστροφα, την πολιτική συγκρότηση του κοινωνικού, που αναδεικνύει το θέατρο. Το θέατρο αντανακλά και ταυτόχρονα ασκεί πολιτική: αντικατοπτρίζει τις

¹ Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Σικάγο, 1958. Ελληνική μετάφραση: Χάνα Άρεντ, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, μτφ. Στέφανος Ροζάνης-Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Γνώση, Αθήνα, 1986, σ. 258.

² Πρβλ. Αριστοτέλους *Πολιτικά*, 1252a. 1-7: Ἐπειδὴ πᾶσαν πόλιν ὁρῶμεν κοινωνίαν τινὰ οὖσαν καὶ πᾶσαν κοινωνίαν ἀγαθοῦ τινος ἕνεκεν συνεστηκυῖαν (τοῦ γὰρ εἶναι δοκοῦντος ἀγαθοῦ χάριν πάντα πράττουσι πάντες) δῆλον ὡς πᾶσαι μὲν ἀγαθοῦ τινος στοχάζονται, μάλιστα δὲ καὶ τοῦ κυριωτάτου πάντων ἢ πασῶν κυριωτάτη καὶ πάσας περιέχουσα τὰς ἄλλας. Αὕτη δ' ἐστὶν ἡ καλουμένη πόλις καὶ ἡ κοινωνία ἢ πολιτική.

υπάρχουσες σχέσεις των ανθρώπων και εν δυνάμει συμβάλλει στο να τις μεταβάλλει. Διατηρεί, επομένως, μια διαλεκτική σχέση με την πραγματικότητα, η οποία με τη σειρά της μεταβάλλεται ιστορικά.

Στην εποχή μας, το θέατρο, βιώνοντας την αποτυχία «των μεγάλων αφηγήσεων» του κόσμου και απειλούμενο από καταιγισμό αφορισμών –τον θάνατο του συγγραφέα, το τέλος της ιστορίας, το τέλος της τέχνης, και ευρύτερα το τέλος της ιδεολογίας που υποτίθεται ότι συνάδει με την παγκοσμιοποίηση–,³ καλείται για μια ακόμη φορά να «αισθητοποιήσει» τα νέα κοινωνικά και υπαρξιακά δεδομένα και οράματα, υιοθετώντας και το ίδιο μια πιο ρευστή, ποικίλη και υβριδική μορφή.

Υπό την πίεση που άσκησαν ο μοντερνισμός και οι πρωτοπορίες στις αρχές του εικοστού αιώνα και, πιο πρόσφατα, οι ποικίλες μεταμοντερνιστικές τάσεις, το θέατρο εξερευνά τη σύνθετη φύση του και πειραματίζεται με την επιτελεστική λειτουργία του. Συνιστά πλέον κοινό τόπο ότι έχουν διαβρωθεί τα όρια μεταξύ των συστατικών τεχνών του θεάτρου και οι μεταξύ τους ιεραρχίες, ο λόγος αποδομείται, εκτοπίζοντας το κείμενο από την κεντρική του θέση χάριν μιας έμφασης στη σκηνική πράξη, το σώμα, την εικόνα, τον ήχο, την παράσταση. Η κεντρική σύνθεση της αφήγησης διασπάται σε επί μέρους αφηγηματικές ενότητες με χαλαρούς ή ανύπαρκτους συνεκτικούς δεσμούς, το νόημα κατακερματίζεται χωρίς σημείο εστίασης, οι επί μέρους τέχνες –μουσική, κίνηση, χορός, σκηνογραφία, ενδυματολογία, φωτισμός–, από θεραπευαίνιδες της παράστασης αποκτούν δυναμική αυτονομία.

Από παρόμοιους πειραματισμούς μέσα στις σύγχρονες ιστορικές συνθήκες προκύπτουν μορφές έργων, οι οποίες υπονομεύουν ή και καταργούν τα αριστοτελικά δραματουργικά πρότυπα του μύθου, του δραματικού προσώπου, του διαλόγου, καθώς και της σχέσης σκηνης και πλατείας, ορίζοντας έτσι τα χαρακτηριστικά του «μεταδραματικού θεάτρου» σύμφωνα με τον σύγχρονο γερμανό θεωρητικό θεάτρου Hans-Thies Lehmann.⁴ Ατελή και αποσπασματικά έργα, διάλογος με άλλα κείμενα, κυρίαρχη αφηγηματικότητα, μαρτυρίες του καθημερινού βίου,

³ Πρβλ. σχετικά, Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Minuit, Παρίσι, 1979 (ελληνική μετάφραση: Ζαν-Φρανσουά Λυοτάρ, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 1988), Roland Barthes, «La mort de l'auteur», στο *Le Bruissement de la langue: Essais critiques IV*, Seuil, Παρίσι, 1984, 63-9, Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, The Free Press, Νέα Υόρκη, 1992, Arthur Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Πρίνστον, 1997.

⁴ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Φρανκφούρτη, 1999.

παρουσία ερασιτεχνών στη σκηνή, διεύρυνση του σκηνικού χώρου, αυτοσχεδιαστικές περφόρμανς, κατάχρηση πολυμέσων, έντονη σωματικότητα και αναπαραστατικός φορμαλισμός, που παραπέμπει σε παλαιότερες τεχνικές του θεάτρου της Ανατολής και της *commedia dell'arte*, αμφισβητούν την παραδοσιακή δραματολογία και ακόμη και τον λόγο ως κύριους άξονες της θεατρικής πράξης. Επιπλέον, σε ένα θέατρο, όπως το σημερινό, στο οποίο κλονίζεται ο διαχωρισμός σκηνής και πλατείας, οι θεατές τείνουν να κυριαρχήσουν στη θεατρική διαδικασία, και συχνά ρυθμίζουν τους όρους του παιχνιδιού.

Επιπρόσθετα, μέσω της διαπολιτισμικότητας ως παράγωγου της αυξανόμενης «παγκοσμιοποίησης», αναμιγνύονται οι κώδικες των πολιτιστικών και θεατρικών παραδόσεων των διαφορετικών λαών καταλήγοντας σε νέες υβριδικές μορφές, ενώ η συνθετική αρχή της «διακειμενικότητας» τείνει να απαλλάσσει τους δημιουργούς από την «αγωνία της επίδρασης».⁵ Σε αυτό το πλαίσιο υπογραμμίζεται, επίσης, η σημασία της «μετάφρασης» μεταξύ διαφορετικών πολιτισμικών κωδίκων και συντελούνται νέες μορφές συνεργίας των διαφορετικών καλλιτεχνικών ειδών. Τέλος, αναδεικνύεται η στενή σχέση θεωρίας και πράξης, ιδιαίτερα στη σημερινή δημιουργία. Το σύγχρονο θέατρο, στο διάλογό του με τη σύγχρονη ζωή, εμπνέεται και συχνά επικαλείται ρητά τη θεωρία, όχι απλώς του θεάτρου, αλλά ευρύτερα τη θεωρία του πολιτισμού και τη φιλοσοφία, εγγίζοντας μορφές «εννοιολογικής τέχνης». Και, αντίστροφα, για να προσεγγίσει τη συνθετότητα του σύγχρονου θεατρικού φαινομένου, η θεωρητική σκέψη, υιοθετεί μια διεπιστημονική προοπτική, διευρύνοντας έτσι περαιτέρω τα όρια του ήδη ανοικτού θεατρικού πεδίου. Με αυτή την εντεινόμενη σύζευξη συνδέεται επίσης η έμφαση στην πολιτική διάσταση του θεάτρου, η οποία παρατηρείται στις μέρες μας, τόσο ως προς την ίδια τη θεατρική πράξη όσο και τις κριτικές προσεγγίσεις της. Στο πλαίσιο αυτό, οι μελέτες που φιλοξενεί το πρώτο τεύχος του περιοδικού του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, *Θέατρο Πόλις*, εξετάζουν ορισμένες από τις προαναφερθείσες εξελίξεις που έχουν σημειωθεί στο θεατρικό τοπίο, συμβάλλοντας ταυτόχρονα στον εμπλουτισμό της σύγχρονης θεωρίας.

Πιο συγκεκριμένα, ο Βάλτερ Πούχνερ, στο άρθρο που τιτλοφορείται «Προσληπτική πολυσταθερότητα και αυτοποιητικός αναδραστικός

⁵ Βλ. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press 1973. Ελληνική μεταφραση: *Η αγωνία της επίδρασης: Μια θεωρία για την ποίηση*, μτφ. Δημήτρης Δημηρούλης, Αγρα, Αθήνα, 1989.

κύκλος: Παρατηρήσεις για τα εννοιολογικά εργαλεία μιας θεωρητικής ανάλυσης», επεκτείνει τη σημαντική συμβολή του στη θεωρία του θεάτρου στην Ελλάδα, στρέφοντας την προσοχή του στο γεγονός της παράστασης μάλλον, παρά του κειμένου. Παρουσιάζει τις πρόσφατα διατυπωμένες απόψεις της γνωστής γερμανίδας ερευνήτριας του θεάτρου Erika Fischer-Lichte, σχετικά με τα μοντέλα ανάλυσης της θεατρικής παράστασης. Σύμφωνα με την προοπτική αυτή, «το Είναι» και «το Φαίνεσθαι», ο ηθοποιός και ο ρόλος που καλείται να ενσαρκώσει, βρίσκονται σε μια συνεχή διαλεκτική σχέση κατά την διάρκεια της παράστασης, κατάσταση που τη βιώνει και ο θεατής. Η πολύπλοκη αυτή διαδικασία, η οποία διαφοροποιείται σε κάθε παράσταση, απομακρύνει το τελικό αποτέλεσμα από την αρχική σκηνοθετική πρόθεση, ενώ παράλληλα συμβάλλει στην ενίσχυση της ιδιαιτερότητας του θεατρικού φαινομένου: του ανεπανάληπτου της θεατρικής παράστασης.

Ο Σάββας Πατσαλίδης επίσης διερευνά τη σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα, και ιδιαίτερα το φαινόμενο της εμπλοκής του θεατή στην παράσταση, από μια κριτική θεωρητική σκοπιά με πολιτικές προεκτάσεις. Το άρθρο του «Το θέατρο και ο νέος θεατής μετά τον μεταμοντερνισμό» συνεισφέρει στη σύγχρονη θεωρία θεάτρου, καθώς καταθέτει τους προβληματισμούς του συγγραφέα για την μετά-μεταμοντέρνα κατάσταση, εστιάζοντας στη θεατρική εμπειρία. Ο Πατσαλίδης αναγνωρίζει την προσφορά του μεταμοντερνισμού στην ποικιλία και την ελευθερία των μορφών, ωστόσο διαπιστώνει επίσης την αξιοποίηση και εν τέλει αφομοίωσή του από την καπιταλιστική αγορά που υποθάλπει μια λογική άκρατου ατομισμού. Αντλώντας σύγχρονα παραδείγματα «διαδραστικής» πρακτικής, που απαντούν τόσο στο εμπορικό θέατρο, παραδείγματος χάριν στο West End και το Broadway, όσο και σε «εναλλακτικές» θεατρικές τάσεις (θέατρο της επινοήσης, θέατρο-ντοκουμέντο, διαδραστικό θέατρο, κ.ά.), ο Πατσαλίδης διακρίνει τη σταδιακή έκπτωση της καλλιτεχνικής διάστασης του θεάτρου και την υιοθέτηση ιδεών και μορφών των μέσων μαζικής επικοινωνίας και της καταναλωτικής βιομηχανίας. Το αίτημα για ένα σύνθετο καλλιτέχνημα που θα επιχειρήσει όχι απλά να παραστήσει ή να περιγράψει την πραγματικότητα βιωματικά, αλλά να την ερμηνεύσει και να αναδείξει τις πολλαπλές όψεις της, γεφυρώνοντας το ατομικό με το συλλογικό, προβάλλει επιτακτικά στο παρόν.

Οι πολλαπλές και μεταβαλλόμενες σχέσεις μεταξύ των τεχνών που χαρακτηρίζουν το σύγχρονο τοπίο του θεάτρου και των παραστατικών τεχνών, και ιδιαίτερα οι σχέσεις μεταξύ λογοτεχνίας, κινηματογράφου και εικαστικών, αποτελούν το αντικείμενο του άρθρου της Laura Marcus,

με τίτλο «Ο θάνατος του κινηματογράφου και το σύγχρονο μυθιστόρημα». Η Marcus πραγματεύεται όψεις των σχέσεων αυτών μέσω ενός ακόμα γνώριμου μοτίβου της σύγχρονης εποχής, το μοτίβο του θανάτου ή του «τέλους» μιας τέχνης και συνάμα μιας ιστορικής εποχής. Αναφέρεται σε σειρά πρόσφατων ταινιών, μυθιστορημάτων και βίντεο-εγκαταστάσεων, τα οποία πραγματεύονται το θέμα του θανάτου, καθώς αυτό εμπλέκεται είτε με τη πρόσληψη του κινηματογραφικής απαθανάτισης ως υπόμνησης της φθαρτότητας είτε, αντίστροφα, με τον προβλεπόμενο θάνατο του αναλογικού κινηματογράφου, που βασίζεται στη φωτογραφία, με την έλευση της ψηφιακής τεχνολογίας. Τα υπό εξέταση έργα αναδεικνύονται, επιπρόσθετα, ως μέρη ενός πλέγματος αυτοαναφορικότητας και διακειμενικότητας εντός και μεταξύ διαφορετικών καλλιτεχνικών ειδών, ένα φαινόμενο που διακρίνει τις σύγχρονες μορφές της τέχνης του λόγου και της εικόνας.

Το άρθρο του Δημήτρη Τσατσούλη «Έπιτελώντας' το άμορφο: Η γυναικεία τοπογραφία στο έργο της βίντεο-καλλιτέχνιδος και σκηνογράφου Κωνσταντίνας Κατρακάζου», θίγει επίσης το φαινόμενο της αυξανόμενης συνεργίας των τεχνών, εστιάζοντας, ωστόσο, στη σύγχρονη προβληματική του φύλου. Ο Τσατσούλης επιχειρεί μια ερμηνευτική προσέγγιση του έργου της συγκεκριμένης βίντεο-καλλιτέχνιδος και σκηνογράφου, η οποία κινείται σε κατεξοχήν πεδία της μεταμοντέρνας τέχνης, όπως η χρήση τεχνολογικών μέσων και η αισθητική υβριδικότητα της περφόρμανς. Ως βασικό ερμηνευτικό εργαλείο, ο συγγραφέας επικαλείται την έννοια του «άμορφου» σε σχέση τόσο με την αισθητική όσο και την ιδεολογική δυναμική που διαθέτει. Το «άμορφο» αφενός καταγγέλλει την παραδεδομένη ταύτιση του γυναικείου με το κενό και αφετέρου αναδεικνύεται ως «αντίδραση στη διακοσμητική και κοσμητική του κοινωνικού».

Το κείμενο της Βασιλικής Ράπτη, με τίτλο «Τι συμβαίνει με την Κάρεν Φίνλεϋ; Η πολιτική του άσεμνου γυναικείου σώματος και η αναπαράσταση των γυναικών ως Ύλη», εντάσσεται εξίσου στο πλαίσιο της κριτικής πραγμάτευσης των έμφυλων καθορισμών της δυτικής πατριαρχικής κουλτούρας, όπως αναδεικνύονται στο έργο σύγχρονων γυναικών δημιουργών. Εξετάζοντας τις αμφιλεγόμενες περφόρμανς της γνωστής Αμερικανίδας καλλιτέχνιδας Κάρεν Φίνλεϋ υπό το πρίσμα της σύγχρονης θεωρίας της επιτελεστικότητας, όπως αναπτύσσεται από τη γνωστή φεμινίστρια φιλόσοφο Τζούντιθ Μπάτλερ,⁶ η Ράπτη, παρόμοια,

⁶ Βλ. Judith Butler, *Bodies that Matter*, Roudledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1993 (ελληνική μετάφραση: *Σώματα με σημασία: Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*, μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, εισαγωγή και επιστημονική επιμέλεια Αθηνά

σχολιάζει το ιδεολόγημα της «άμορφης ύλης», που συνδέεται παραδοσιακά με την σωματικότητα και το γυναικείο φύλο. Μέσα από μια σειρά στρατηγικών, όπως υποστηρίζεται στο άρθρο, η Φίνλεϋ εκθέτει καταρχάς την ανδρική βία ενάντια στις γυναίκες ως παράγωγο της αναγωγής τους σε καθαρή σωματική ύλη και σε δεύτερη φάση επιχειρεί να επαναδιεκδικήσει το σώμα και την ύλη ως «σημαίνουσες», θέτοντάς τες στην υπηρεσία της γυναικείας χειραφέτησης.

Εξίσου εδραιωμένο στις κοινωνικές αναφορές και τις πολιτικές διαστάσεις του σύγχρονου θεάτρου, είναι το άρθρο της Χαράς Μπακονικόλα με τίτλο, «Ένας νέος βίαιος κόσμος στο σημερινό θέατρο: Από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη στον Παναγιώτη Μέντη». Το άρθρο πραγματεύεται τις θεατρικές εκφάνσεις της βίας, ενός από τα πλέον διαδεδομένα συμπτώματα της ηθικοπολιτικής συνθήκης της εποχής μας. Η Μπακονικόλα αντλεί το δραματουργικό υλικό από δύο καταξιωμένους δημιουργούς του νεοελληνικού θεάτρου, τον «πατριάρχη» του, Ιάκωβο Καμπανέλλη, και τον νεότερο, γνωστό στο ευρύ κοινό από τη δεκαετία του '90, Παναγιώτη Μέντη. Στην προγενέστερη εμφάνη και άμεση πολιτική και κοινωνική βία, προστίθεται, πιο πρόσφατα, η λιγότερο ορατή αλλά εξίσου απειλητική υπαρξιακή βία, που αντιστοιχεί στο νέο οικονομικό και κοινωνικό περιβάλλον. Στον Ιάκωβο Καμπανέλλη, η βία ορατή και αναγνωρίσιμη, αποτυπώνεται στα νωπά την εποχή του συγγραφέα τραύματα του πολέμου, της εμφύλιας διαμάχης και της δικτατορίας. Το στοιχείο που διαφοροποιεί τον Παναγιώτη Μέντη είναι η καταγραφή των σημερινών μορφών ηθικής/ψυχικής/σωματικής βίας, που ασκείται συνήθως έμμεσα και υποδόρια πάνω στο υποκείμενο. Τα πιο σύγχρονα κείμενα, θα παρατηρούσαμε, επομένως, εκθέτουν εναργέστερα την άσκηση ενός είδους «βιοπολιτικής» εξουσίας, όπως αναλύεται από τους Φουκώ και Αγκάμπεν, για παράδειγμα.⁷

Αθανασίου, Εκκρεμές, Αθήνα, 2008), και *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Λονδίνο, 1990 (ελληνική μετάφραση: *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφ. Γιώργος Καράμπελας, εισαγωγή και επιστημονική επιμέλεια Βενετία Καντσά, επίμετρο Αθηνά Αθανασίου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009).

⁷ Πρβλ., Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique : Cours au collège de France (1978-1979)*, Seuil, Παρίσι, 2004 (ελληνική μετάφραση: *Η γέννηση της βιοπολιτικής: Παραδόσεις στο Κολλέγιο της Γαλλίας (1978 - 1979)*, μτφ. Βασίλης Πατσόγιαννης, Πλέθρον, Αθήνα, 2012, και Giorgio Agamben, *Homo sacer – Il potere sovrano e la nuda vita*, Giulio Einaudi, Τορίνο, 1995 (ελληνική μετάφραση: *Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*, μτφ. Παναγιώτης Τσιαμούρας, επιμέλεια- επίμετρο, Γιάννης Σταυρακάκης, Scripta, 2005).

Στο σημερινό θέατρο σημειώνεται, επίσης, μια εντεινόμενη επιστροφή στα κλασικά κείμενα της αρχαιότητας σε ένα πλαίσιο νέων αναγνώσεων και επανεγγραφών. Οι συνεχιζόμενες προσεγγίσεις των αρχαίων κειμένων από καλλιτέχνες και θεωρητικούς συνιστούν μέρος της «μεταθανάτιας ζωής» των έργων, μεταβάλλοντας την ιστορία τους, ενώ ταυτόχρονα αντανακλούν την εποχή στην οποία πραγματοποιούνται.⁸

Μια ανάγνωση της κλασικής τραγωδίας που επέδρασε δραματικά τόσο στην πρόσληψη της ίδιας της τραγωδίας όσο και στην κρατούσα αντίληψη για την ανθρώπινη ψυχική συγκρότηση, ήταν η ανάγνωση από τον Φρόντ του *Οιδίποδα Τυράννου*. Στο άρθρο της «Οι κλασικές μυθολογίες του Φρόντ: ψυχανάλυση και ελληνική τραγωδία», η Rachel Bowlby εξετάζει τη διαδικασία ερμηνείας και ιδιοποίησης της Σοφόκλειας εκδοχής του μύθου του Οιδίποδα από τον Φρόντ, με σκοπό να κατασκευάσει τη δική του κλασική πλέον αφήγηση, τη δική του «μυθολογία» για τον σύγχρονο άνθρωπο, την ψυχανάλυση.

Στο δοκίμιο με τίτλο «Η κάθαρση των αστών», η Αλίκη Μπακοπούλου-Χωλς, σχολιάζει με έναν κριτικό και βιωματικό τρόπο τον πιο πολυσυζητημένο και αμφιλεγόμενο όρο της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη, την «κάθαρση».⁹ Το δοκίμιο εντάσσεται στο πλαίσιο της πολιτικής αμφισβήτησης των αυθεντιών και των προτύπων, η οποία χαρακτηρίζει τις νεότερες θεωρητικές και καλλιτεχνικές θεατρικές προσεγγίσεις. Η συγγραφέας εστιάζει εν προκειμένω αφενός στον αριστοκρατικό χαρακτήρα της αριστοτελικής ηθικής και αφετέρου στην ετερογενή σύνθεση του αθηναϊκού κοινού της εποχής, τα μέλη του οποίου προσλάμβαναν διαφορετικά τα τραγικά κείμενα ανάλογα με την κοινωνική τους θέση.

Η Olga Taxidou εγκύπτει επίσης στην πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας και κυρίως τον προσεταιρισμό της από κορυφαίους καλλιτέχνες του μοντερνισμού, ένα ρεύμα που υποτίθεται ότι αντιτίθεται στην παράδοση. Πιο συγκεκριμένα, πραγματεύεται τις αναλογίες ανάμεσα στο πρότυπο του χορευτή, όπως το οραματίστηκε η εισηγήτρια του μοντέρνου χορού Ισιδώρα Ντάνκαν, και εκείνο της «υπερμαριονέττας», που πρότεινε ο σκηνοθέτης-σκηνογράφος Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ, ο οποίος πρωτοστάτησε υπέρ της αυτονόμησης της θεατρικής πράξης από το δραματικό κείμενο. Η συγγραφέας συνδέει τις

⁸ Πρβλ. Walter Benjamin, «Η λογοτεχνική ιστορία και η μελέτη της λογοτεχνίας» [‘Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft’] (1931), στο *Gesammelte Schriften* τ.ΙΙΙ, Suhrkamp, Φρανκφούρτη, 1982, σ. 290.

⁹ Ένα μικρό δείγμα της σχετικής βιβλιογραφίας ευρίσκεται στο Manfred Fuhrmann, *Αρχαία Λογοτεχνική θεωρία*, μτφ. Μαρία Κάισαρ, επιμ. Δανιήλ Ιακώβ, Παπαδήμας, Αθήνα, 2007, σ. 456-458.

εμβληματικές αυτές φυσιογνωμίες του νεότερου θεάτρου με τους πειραματισμούς γύρω από την κίνηση και το σώμα, που σημαδεύουν την περαιτέρω πορεία της ιστορίας του θεάτρου, όπως εκφράζεται, για παράδειγμα, στην ιδέα του «αυτόματου», της μηχανικής κίνησης και του ρυθμού στο μοντερνισμό.

Την έμφαση στο σώμα ως του κέντρου της θεατρικής δράσης ενστερνίζεται επίσης ο διακεκριμένος σκηνοθέτης Θεόδωρος Τερζόπουλος, ο οποίος, το 2013, ανακηρύχθηκε Επίτιμος Διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Εστιάζοντας στο διονυσιακό στοιχείο του θεάτρου, που αποτελεί αφετηρία της δικής του «σωματικής μεθόδου» υποκριτικής, ο Τερζόπουλος πραγματοποιεί τη μετάβαση από τη «θεωρία στην πράξη» στο παρόν τεύχος. Με τη διπλή του ιδιότητα του δημιουργού και του δασκάλου, ο Τερζόπουλος απευθύνει μια ανοικτή «επιστολή» στους νέους ηθοποιούς σχετικά με την πρακτική και τις προϋποθέσεις του αυτοσχεδιασμού, την καταβύθιση στο σώμα, ως βάση του θεάτρου. Ο τίτλος της παρέμβασής του παραπέμπει υπόρρητα στη διάσημη «Επιστολή σε έναν νέο ποιητή» του Ράινερ Μαρία Ρίλκε καθώς και το μεταγενέστερο ομότιτλο κείμενο της Βιρτζίνια Γουλφ.

Σε συμφωνία με το διττό χαρακτήρα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, εκτός από επιστημονικές μελέτες στο τεύχος φιλοξενείται επίσης πρωτότυπο καλλιτεχνικό έργο, εν προκειμένω δύο ανέκδοτα μονόπρακτα των σύγχρονων ελλήνων θεατρικών συγγραφέων, του Βασίλη Κατσικονούρη και του Ανδρέα Στάϊκου.

Ο Βασίλης Κατσικονούρης ήδη με την πρώτη εμφάνισή του ως θεατρικός συγγραφέας το 2004 με το έργο *Εντελώς αναξιοπρεπές* στο θέατρο «Στοά», έδειξε ότι η δραματουργική του παλέτα επιλέγει τους απόκληρους και καταπιεσμένους, τους σωματικά και ψυχικά απόβλητους. Την θέση του αυτή στο χώρο της νεοελληνικής δραματουργίας εδραιώνει με την «τριλογία των ανυπεράσπιστων» (*Γάλα, Οι Αγνοούμενοι, Πήρε τη ζωή της στα χέρια της*), το πρώτο έργο της οποίας θα τον αναδείξει κύριο σχολιαστή σημερινών κοινωνικών ζητημάτων και υπερασπιστή της «πάσχουσας μειονότητας» και της ετερότητας, καθώς θέτει τους υποτιθέμενους «κανονικούς» προ των ευθυνών τους. Το μονόπρακτο με τίτλο «Τα μποτάκια», που πρωτοδημοσιεύεται στο παρόν τεύχος του *Θεάτρου Πόλις*, έχει ως αφορμή ένα πραγματικό γεγονός, το οποίο μαρτυρεί για τη σημερινή κοινωνική εξαθλίωση και συνιστά μια πολιτική καταγγελία της τραγικής αδιαφορίας και του αμοραλισμού του σύγχρονου ατόμου στον υποτιθέμενα «πολιτισμένο» κόσμο.

Ο Αντρέας Στάικος συνιστά ιδιαίζουσα περίπτωση στη μεταπολεμική νεοελληνική δραματολογία. Η επίδραση του γάλλου συγγραφέα του Διαφωτισμού Πιερ ντε Μαριβώ στη διαμόρφωση της γλώσσας και του ύφους, που ανάγονται σε κυρίαρχη δραματική ύλη, και η εμμονή στην αυτοαναφορικότητα του θεατρικού φαινομένου συνιστούν τα κύρια γνωρίσματα της δραματολογίας του Στάικου. Το σκηνικό-θεατρικό παιχνίδι στον Στάικο, όπως και στον Μαριβώ, υποκινούν και κατευθύνουν τα γυναικεία πρόσωπα και προσωπεία, ενώ ο έρωτας αναδεικνύεται σε κυρίαρχο θεματικό άξονα, σε μια συνεχή αιώρηση ανάμεσα στο «είναι» και στο «φαίνεσθαι». Στον ανέκδοτο μονόλογο με τον ειρωνικό τίτλο «Ο παλιάνθρωπος», το οποίο παραχώρησε ο συγγραφέας στο περιοδικό *Θέατρον Πόλις*, διακρίνονται τα γνωρίσματα του ύφους και της θεματολογίας του, καθώς το έργο παρουσιάζει με ιλαροτραγικό τρόπο τη διάψευση μιας ερωτικής φαντασιωτικής εξιδανίκευσης, που ταυτόχρονα το συνδέει διακειμενικά με τη θρυλική *Νανά* του Ζολά.

Το παρόν τεύχος ανοίγει ένα νέο πεδίο επιστημονικού διαλόγου και καλλιτεχνικής έκφρασης στον χώρο των θεατρικών σπουδών στην Ελλάδα και στο εξωτερικό και εκθέτει ένα δείγμα των πολλαπλών θεατρικών και κριτικών τάσεων που αναπτύσσονται στις μέρες μας. Έπονται και άλλα τεύχη, αφιερωμένα στο θέατρο και τις παραστατικές τέχνες σε όλες τους τις εκφάνσεις και ιστορικές εποχές υπό την επιμέλεια άλλων συναδέλφων. Όμως, πριν κλείσουμε τη σύντομη Εισαγωγή στο εναρκτήριο τεύχος τούτου του νέου εγχειρήματος, οφείλουμε να εκφράσουμε τις θερμές ευχαριστίες μας στη Μαρία Σικιτάνο, τη Δήμητρα Αμαραντίδου και τη Μαρία Μπινίκου, πρώην και νυν φοιτήτριες του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, για την πολύτιμη βοήθειά τους κατά την προετοιμασία του παρόντος τεύχους το τελευταίο έτος.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Πανεπιστήμιο Αθηνών

**«Προσληπτική πολυσταθερότητα» και «αυτοποιητικός
αναδραστικός κύκλος»:**

**Παρατηρήσεις για τα εννοιολογικά εργαλεία μιας
θεωρητικής ανάλυσης της θεατρικής παράστασης**

Σε αντίθεση με τα θεωρητικά μοντέλα των παραστατικών σπουδών που εισηγήθηκε ο Richard Schechner, αυτά που προτείνει η Erika Fischer-Lichte το 2004 στο βιβλίο της *Ästhetik des Performativen*, ξεκινούν από τη θεατρική παράσταση και βασίζονται στην επίγνωση ότι το προγραμματικό αισθητικό σχέδιο της σκηνοθεσίας και η εμπειρία του στις πρόβες διαφέρει από την πραγματική παράσταση, κάθε βράδυ μπροστά σε διαφορετικό κοινό. Το μοντέλο, το οποίο η συγγραφέας ορίζει ως «προσληπτική πολυσταθερότητα», βασίζεται στο παράδοξο γεγονός, πως ο ηθοποιός είναι ένα σώμα και έχει ένα σώμα, πράγμα που σημαίνει πως ενσαρκώνει με το κορμί του το σημειωτικό σώμα του θεατρικού ρόλου, ταυτόχρονα όμως διατηρεί το οντολογικό *status* της σωματικής του ύπαρξης, από το οποίο παρά τις όποιες προσποιήσεις της υποκριτικής δεν μπορεί να παραιτηθεί. Αυτό δυνατόν να ισχύσει και κατά την προσληπτική διαδικασία: ο θεατής έχει από την πρώτη στιγμή και καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης τη δυνατότητα να αντιλαμβάνεται τον ηθοποιό στο θεατρικό του ρόλο ή ως φυσιολογική ύπαρξη, μια ελευθερία επιλογής που αποτελεί χαρακτηριστική απόλαυση του να είσαι θεατής. Αυτή η διαδικασία, που εκτυλίσσεται βραδιά με τη βραδιά με κάπως διαφορετικό τρόπο και αποδίδεται από την συγγραφέα με τον νεολογισμό «αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος», λόγω της αυτοδύναμης ενεργητικότητάς της μπορεί να αποσχιστεί από την προγραμματισμένη αισθητική της σκηνοθεσίας και να αυτονομηθεί.

Λέξεις-κλειδιά: παραστατικές σπουδές, μοντέλα ανάλυσης, πρόσληψη, σκηνική ψευδαίσθηση, θεατρικότητα, «φαίνεσθαι», «είναι», ηθοποιός, θεατής.

Ανάμεσα στα μοντέλα ανάλυσης της θεατρικής παράστασης της τελευταίας δεκαετίας, η προσληπτική πολυσταθερότητα [*perzeptive Multistabilität*] και ο αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος [*autopoetische feed-*

*back Schleife*¹ της Erika Fischer-Lichte προκάλεσαν ιδιαίτερες συζητήσεις και είχαν μεγάλη επίδραση. Και τα δύο concepts, σε αντίθεση με τα θεωρητικά μοντέλα παραστατικών σπουδών τύπου Richard Schechner,² ξεκινούν από τη θεατρική παράσταση και βασίζονται στην επίγνωση ότι το προγραμματικό αισθητικό σχέδιο της σκηνοθεσίας και η εμπειρία του στις πρόβες, διαφέρει από την πραγματική παράσταση κάθε βράδυ μπροστά σε διαφορετικό κοινό. Αυτή η θεωρητική διαφοροποίηση ανάγεται ήδη στο προθεσιακό επίπεδο του Dieter Steinbeck,³ το οποίο πρέπει να αντιδιασταλεί με το πραγματικό θεατρικό γεγονός της παράστασης, και είναι ένα χρήσιμο θεωρητικό εργαλείο, για να ενταχθεί η ποιοτική διαφορετικότητα μιας παράστασης από βραδιά σε βραδιά σε ένα θεωρητικό concept. Ταυτόχρονα βέβαια επιτρέπει και κάποιες ενστάσεις ως προς την ποσοτική πλευρά αυτής της διαφορετικότητας, γιατί συνήθως η προγραμματισμένη από τη σκηνοθεσία παράσταση διαφέρει από την πραγματική μόνο σε λεπτομέρειες, εκτός αν συμβούν τελείως απρόοπτα γεγονότα (τραυματισμός, αδιαθεσία, διακοπή, σκάνδαλο, πυρκαγιά κ.ά.). Αυτές οι μη προβλέψιμες αποκλίσεις ονομάστηκαν από τον Jens Roselt «σημαίνουσες στιγμές».⁴ Όσον αφορά όμως την ποιοτική διαφοροποίηση των παραστάσεων, η οποία εξαρτάται από τη σύνθεση του κοινού και την ατομική και συλλογική διάθεση των θεατών, μια τέτοια διαφοροποίηση είναι εύστοχη, γιατί η ατμόσφαιρα και η αύρα μιας παράστασης μπορεί να διακυμαίνεται σημαντικά από βραδιά σε βραδιά (πρεμιέρα, απογευματινές παραστάσεις).

Η πρώτη έννοια, η «προσληπτική πολυσταθερότητα», βασίζεται στο παράδοξο γεγονός, πως ο ηθοποιός είναι ένα σώμα και έχει ένα σώμα, πράγμα που σημαίνει πως ενσαρκώνει με το κορμί του το σημειωτικό σώμα του θεατρικού ρόλου, ταυτόχρονα όμως διατηρεί το οντολογικό

¹ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη, 2004.

² Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, επιμ. Drama Book Specialists, Νέα Υόρκη, 1977, του ίδιου: *Between Theater and Anthropology: Intercultural Studies of Theater and Ritual*, University of Pennsylvania Press, Φιλαδέλφεια, 1985, του ίδιου: *The Future of Ritual – Writing on Culture and Performance*, Routledge, Λονδίνο, 1993, του ίδιου: *Performance Theory*, Routledge, Νέα Υόρκη, 1994.

³ Dieter Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Walter de Gruyter, Βερολίνο, 1970.

⁴ Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink, Μόναχο, 2008. Επίσης βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Θεωρητικά θέατρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου: Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2010.

status της σωματικής του ύπαρξης, από το οποίο –παρά τις όποιες προσποιήσεις της υποκριτικής– δεν μπορεί να παραιτηθεί.⁵ Σ' αυτό το παράδοξο της διπλής ύπαρξης του ηθοποιού αντιστοιχεί η διπλή τροπικότητα της εμπειρίας του θεατή, ο οποίος σε μία στιγμή αντιλαμβάνεται τον ηθοποιό ως φορέα του θεατρικού του ρόλου και σε μια άλλη στιγμή ως άτομο στη φυσιολογική του σωματικότητα, η οποία μπορεί ανά πάσα στιγμή να διακόψει την ψευδαίσθηση και να κυριαρχήσει στην προσληπτική διαδικασία. Αυτό μάλιστα μπορεί να προκληθεί και με διάφορες σκηνικές τεχνικές (ο ηθοποιός να «βγαίνει» από το ρόλο του, η ρομαντική ειρωνεία, *ex tempore*, ελεύθερος αυτοσχεδιασμός κτλ.) ή να παραμένει προσωπική εντύπωση του θεατή.

Η Fischer-Lichte παρουσιάζει αυτή την αλλαγή της τροπικότητας [modalité] της αντίληψης ως μια εναλλασσόμενη μεταβολή φάσης από το ένα στο άλλο ή/και ως απότομη ανατροπή, η οποία συμβαίνει από καιρού εις καιρόν στην αντιληπτική συνείδηση του θεατή: η δυνατότητα αυτής της αλλαγής στον τρόπο πρόσληψης αποδίδεται με τον νεολογισμό «προσληπτική πολυσταθερότητα». Μια τέτοια αναπροσαρμογή της τροπικότητας της πρόσληψης μπορεί να συμβεί κάθε στιγμή στη συλλογική συνείδηση του θεατρικού κοινού, όμως, όχι οπωσδήποτε (πάντοτε) με τον ίδιο τρόπο, αφήνοντας έτσι ανοιχτά σημαντικά περιθώρια για σημαντικές ατομικές διαφοροποιήσεις. Σε αυτές τις διαφοροποιήσεις μπορεί να επιδράσουν οι προσωπικές αναμνήσεις, τα ατομικά βιώματα, η δημοφιλία του ηθοποιού ή ενθυμήσεις άλλων ερμηνειών του ίδιου ρόλου.

Εκκινώντας από το προφίλ των θεατρικών βιωμάτων και των αντιδράσεων των θεατών σε παραστάσεις του λαϊκού θεάτρου, αυτό το μοντέλο της προσληπτικής πολυσταθερότητας μπορεί να συμπληρωθεί και να συγκριθεί με ένα άλλο κάπως διαφορετικό. Η προσληπτική διαδικασία ως μια συνεχής μεταβολή της αντίληψης, από το σημειωτικό σώμα του θεατρικού ρόλου στο πραγματικό κορμί του ηθοποιού και τανάπαλιν, η οποία πραγματοποιείται ως ξαφνική ανατροπή μετά από μια φάση σταθεροποίησης, γυρίζοντας αμέσως στην προτέρα κατάσταση ή εγκαθιδρύοντας μια νέα φάση σταθερότητας στον άλλο τρόπο αντίληψης, αυτή η διπολική πρόσληψη μπορεί να περιγραφεί όχι ως ένα είτε/είτε, αποκλείοντας το ένα το άλλο, αλλά και ως μια σταθερή και συνεχής συνύπαρξη των δύο τρόπων πρόσληψης. Η διπλή αυτή πρόσληψη παρακολουθεί τόσο το θεατρικό ρόλο όσο και την προσωπικότητα του

⁵ Jiří Veltruský, *An Approach to the Semiotics of Theatre*, μτφ. Jarmila F. Veltruský, Masarykova Univerzita, Μπρνο Τσεχίας, 2012.

υποκριτή και έχει ανά πάσα στιγμή την ελευθερία να δώσει προτεραιότητα σε αυτόν ή σε εκείνον τον τρόπο παρακολούθησης, μια ελευθερία που προκαλεί στον θεατή τέρψη και ευχαρίστηση. Η ανθρώπινη ικανότητα μιας τέτοιας διπλής παρακολούθησης ταυτόχρονα του «Φαίνεσθαι» και του «Είναι» είναι άλλωστε γνωστή από τη «θεατρικότητα» του καθημερινού βίου.

Αυτή η ακανόνιστη και ανεξέλεγκτη ελευθερία της ταυτόχρονα διπλής αντίληψης δεν προμοδοτήθηκε από το «λογοτεχνικό» θέατρο, που δίνει έμφαση και αποκλειστικότητα στον σημειωτικοποιημένο κόσμο της σκηνικής ψευδαίσθησης. Αλλά σε όλες τις μορφές του θεάτρου, όπου ο περφεξιονισμός της σκηνικής παρουσίασης του ρόλου μένει ατελής και προβληματικός –όπως στο ερασιτεχνικό, σχολικό, παιδικό θέατρο, στις παραστάσεις με ανθρώπους με ειδικές ανάγκες, για νοητικά καθυστερημένους, μικρά παιδιά και ζώα– η φύσις του σωματικού Είναι κυριαρχεί. Από αυτήν την άποψη ίσως να είναι πιο εύστοχο να μιλήσει κανείς, αντί για πολυσταθερότητα [multistability], για «προσληπτική σύνθεση» [perceptive synthesis], όπου η διχοτόμηση, την οποία αρνείται πρωταρχικά η Fischer-Lichte στο βιβλίο της, αίρεται όχι μόνο από την πλευρά της παραγωγής (ο ηθοποιός και είναι και έχει ένα σώμα, ένα φυσιολογικό και ένα σημειωτικό), αλλά και από την πλευρά της πρόσληψης.

Ο θεατής έχει καταρχήν, από την πρώτη στιγμή και καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, τη δυνατότητα να αντιλαμβάνεται τον ηθοποιό στο θεατρικό του ρόλο ή ως φυσιολογική ύπαρξη, μια ελευθερία επιλογής που αποτελεί μια χαρακτηριστική απόλαυση του να είσαι θεατής. Ίσως πλησιάζουμε περισσότερο την εμπειρική πραγματικότητα, αν υποθέσουμε εξ αρχής μεικτούς τρόπους της πρόσληψης σε ασταθείς διακυμάνσεις και προσμείξεις. Ένα τέτοιο μοντέλο δεν υπονομεύει ή αναιρεί τη θεατρική σύμβαση, αλλά το αμφίσημο (εκκρεμές) παιχνίδι με το παραγόμενο φαίνεσθαι, παιχνίδι που μπορεί να ξεκινήσει από την ίδια τη σκηνή, ανήκει το ίδιο στη θεατρική σύμβαση ως μια δημιουργία ενός κόσμου, όπου «Φαίνεσθαι» και «Είναι» συμφύρονται και συγχέονται. Άλλωστε και κάθε αισθητική νόρμα είναι ανοιχτή στη δυνατότητα της τήρησης ή της υπέρβασης· η δυνατότητα της υπέρβασης είναι καταστατικό στοιχείο της ίδιας της αισθητική νόρμας και μέσον της οριοθέτησής της. Το θέατρο ποτέ δεν είναι εξ ολοκλήρου θέατρο, όσο και αν το προσπαθήσει.

Παρόμοιοι στοχασμοί οδηγούν και στο δεύτερο νεολογισμό. Η αντίληψη των γεγονότων και διαδικασιών που συμβαίνουν κατά τη διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης, ως ενός «ενδιάμεσου γίνεσθαι» ανάμεσα σε σκηνή και πλατεία, το οποίο αίρει τη δυνατότητα

διαχωρισμού ηθοποιών και θεατών, υποκειμένου και αντικειμένου, *signifiant* και *signifié*, δημιουργού και δημιουργήματος –ο ηθοποιός είναι ο ίδιος το δικό του δημιούργημα–, επίσης δεν επιτρέπει καθαρό διαχωρισμό της παραγωγής και της πρόσληψης.

Σύμφωνα με την αισθητική της πρόληψης της Σχολής της Κωσταντζας το τελικό προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας βρίσκεται πλέον στην πλευρά της πρόσληψης, στην εντύπωση της παρατηρούσας συνείδησης και στην ανάμνηση. Οι δυναμικές της ύπαρξης μιας θεατρικής παράστασης ως διαμεσολαβητικής διαδικασίας [*medialité*] και της υλικότητάς της, της οντότητάς της ως σημειωτικού γίνεσθαι [*semioticité*] και ως αισθητικής εκδήλωσης [*estheticité*], ως ενός συλλογικού γεγονότος και μιας αμοιβαίας επικοινωνίας ανάμεσα σε σκηνή και πλατεία, ξεπερνούν κατ' αρχήν και εκ των προτέρων τον προγραμματικό σχεδιασμό της σκηνοθεσίας. Αυτή η διαδικασία, που εκτυλίσσεται βραδιά με βραδιά με κάπως διαφορετικό τρόπο, αποδίδεται με τον νεολογισμό «αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος» [*autopoietische feed-back Schleife*]. Η διαδικασία αυτή μέσα στην αυτοδύναμη ενεργητικότητά της μπορεί να αποσχιστεί από την προγραμματισμένη αισθητική της σκηνοθεσίας και να αυτονομηθεί. Αυτή η εντατική ανταλλαγή συναισθηματικών ωθήσεων, σασπένς, προσοχής, μέθεξης, συγκέντρωσης, σωματικής κινητικής ή και ακινησίας κτλ. μπορεί να προσδώσει σε μια παράσταση μια ποιοτική μοναδικότητα, ατμόσφαιρα και αύρα, η οποία αποτυπώνεται στη μνήμη ως ανεπανάληπτο γεγονός μιας γοητείας και πολύ δύσκολα περιγράφεται.

Η Fischer-Lichte δανείζεται την έννοια της «αυτοποίησης» [*autopoiesis*] από τις θετικές επιστήμες, όπου αυτή περιγράφει ένα άυταρκες αυτοτροφοδοτούμενο και αυτοεξελισσόμενο σύστημα (π.χ. την κοσμοϊστορική «*evolution*»). Στη θεατρολογική εφαρμογή εννοείται ένας δυναμικός κύκλος από διαδράσεις και διεισδύσεις πέρα και πάνω από τη ράμπα σε όλα τα επίπεδα (σωματικά, ψυχικά, νοητικά), ο οποίος μπορεί να γίνει τόσο έντονος, ώστε τρόπον τινά αυτός δημιουργεί ηθοποιούς και θεατές, με τον ίδιο τρόπο που περιέγραψε ο Γκάνταμερ [*Gadamer*] τη λειτουργία του παιχνιδιού: δεν παίζουν οι παίκτες ένα παιχνίδι, αλλά το παιχνίδι παίζει με τους παίκτες.⁶

Αυτή η οντολογική υποστασιοποίηση του διαδραστικού κύκλου ως «αυτοποιητικού» μπορεί να φανεί κάπως υπερβολική. Θα μπορούσε να δοκιμάσει να παρομοιάσει κανείς τη διαδραστική διαδικασία με τον

⁶ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Günter Figal, Akademie Verlag, Τόμπιγκεν, 1972, σ. 107.

διάλογο στο επίπεδο επικοινωνίας: οι αμφίπλευρες στρατηγικές της πειθούς με τις επιχειρηματολογίες τους, η συνάντηση και σύγκρουσή τους και η αμοιβαία διείσδυση της μίας άποψης στην άλλη, μπορεί να οδηγήσει σε απρόσμενα αποτελέσματα.

Αυτήν την κατ' αρχήν μη προβλεψιμότητα επικαλείται η Fischer-Lichte και για τον αναδραστικό κύκλο των συναισθηματικών ωθήσεων και ρευμάτων κατά τη διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης, όπου δράσεις και αντιδράσεις δημιουργούν την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα μιας παράστασης. Ενώ μια τέτοια δυνατότητα είναι οφθαλμοφανής σε όλες τις μορφές του αυτοσχέδιου θεάτρου, πιο περίπλοκη είναι η πραγματοποίησή του στο «λογοτεχνικό» θέατρο με δεδομένα κείμενα, διότι οι πραγματικές δυνατότητες αντίδρασης των θεατών περιορίζονται ασφυκτικά από τη θεατρική σύμβαση σε σασπένς, μέθεξη, συγκίνηση, ταύτιση και τα λοιπά. Και πέραν τούτου: η διαδραστική διαδικασία παραμένει εξαρτώμενη από τις αντιδράσεις των δύο συλλογικών παρτνέρ της επικοινωνίας και τη σύμπραξή τους, όπου η μια πλευρά έχει προσχεδιαστεί και προγραμματιστεί μονόπλευρα και *a priori*. Το ότι η αυτοδύναμη ενέργεια του αυτοποιητικού αναδραστικού κύκλου μπορεί να γίνει τόσο έντονη, ώστε να απογειωθεί από την προθεσιακή [intended] αισθητική της παράστασης –που έχει δουλευτεί και δοκιμαστεί σε τόσες πρόβες– σε σημαντικό και αποφασιστικό βαθμό, που να δικαιολογεί την απόδοση ενός ξεχωριστού και αυτόνομου status ύπαρξης, φαίνεται πως περιορίζεται μόνο σε κάποιες σηματοδιακές στιγμές παραστάσεων ή σε ορισμένες φάσεις εξαιρετικών παραστάσεων, *in realiter* πολύ σπάνια για ολόκληρες θεατρικές βραδιές.⁷

Παρά ταύτα, το θεωρητικό αυτό concept είναι πραγματικά σαγηνευτικό, επειδή επιτρέπει να γίνει αντιληπτή η εμπειρική ποιότητα μιας παράστασης ως μια αφαιρετικά περιγράψιμη και ταυτόχρονα βιώσιμη διαδικασία. Ο μεθοδολογικός διαχωρισμός του αισθητικού προγράμματος της σκηνοθεσίας από την πραγματική παράσταση είναι βοηθητικός όχι μόνο για τη θεωρία της ιστορικής ανασυγκρότησης περασμένων παραστάσεων, αλλά και για το ζήτημα της μερικής μόνο δυνατότητας της ανάλυσης θεατρικών παραστάσεων εν γένει. Στη σημερινή φάση του Regiethe⁸ οι στρατηγικές του αισθητικού προγραμματισμού της σκηνοθεσίας είναι τόσο συνεπείς και

⁷ Βάλτερ Πούχνερ, *Θεωρητικά θέατρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου*, ό.π., σ. 496 κ.ε., του ίδιου, *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2011, σ. 189 κ.ε.

⁸ Marvin Carlson, *Theatre is more beautiful than war: German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, The University of Iowa Press, Αιόβα, 2009.

περιοριστικές, που δεν πριμοδοτούν τέτοιες αποδράσεις της διαδραστικής πρόσληψης σε άλλες σφαίρες και τέτοιες αποκλίσεις από το προαποφασισμένο πρόγραμμα.

Επίσης, σε πολλές εκδοχές των *performances*, παραδοσιακά δραματολογικά και θεατρικά στοιχεία της σκηνικής «προσφοράς» για ταύτιση, που αποτελούν εν πολλοίς προϋποθέσεις για τέτοια έντονη αμοιβαία διάδραση, όπως σκηνικοί χαρακτήρες, επαληθεύσιμες ψυχολογίες και βιώσιμες ψυχολογικές καταστάσεις, δράση και υπόθεση, διάλογος, επαρκής πληροφόρηση του θεατή κτλ., δεν είναι πια δεδομένα και μάλλον αποφεύγονται.⁹ Η «ευρετική» [heuristic] αξία και η θεωρητική εφαρμοσιμότητα του μοντέλου του «αυτοποιητικού αναδραστικού κύκλου» περιορίζεται εν πολλοίς από την εφήμερη φύση και οντότητα των φαινομένων των θεατρικών και εν γένει τελεστικών διαδικασιών, χωρίς αυτό να καταργεί την κατ' αρχήν χρηστικότητα και πρωτοτυπία αυτού του concept ως εννοιολογικού εργαλείου και προσλαμβάνουσας παράστασης για ποιοτικές αναλύσεις θεατρικών παραστάσεων.

⁹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Φρανκφούρτη, 1999.

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ*Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης***Το θέατρο και ο νέος θεατής μετά τον μεταμοντερνισμό**

Ο μεταμοντερνισμός είναι νεκρός; Κι αν ναι, υπάρχει αντικαταστάτης; Η βασική θέση του άρθρου λέει πως κανένας «-ισμός» δεν πεθαίνει, υπό την έννοια της ολοκληρωτικής εξαφάνισης. Απλώς κάποιος άλλος συνεχίζει αντλώντας από τις κατακτήσεις του προηγούμενου. Στην περίπτωσή μας, η ηγεμονία της διαδικτυακής κουλτούρας της παγκοσμιοποίησης έχει επιβάλει ένα συγκεκριμένο τύπο γνώσης, εξουσίας και δημοκρατίας που σταδιακά (και μοιραία), αλλάζει όχι μόνο τον τρόπο που γράφει κανείς για το θέατρο ή «πουλά» το θέατρο, αλλά και τον τρόπο που κοιτά κάποιος το θέατρο και συμμετέχει. Το θέατρο, για να επιβιώσει, υιοθετεί ολοένα και πιο συχνά τακτικές και θέσεις που αντανακλούν τη φόρμα και το περιεχόμενο των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Για την τεκμηρίωση της παραπάνω θέσης, το άρθρο αντλεί τα παραδείγματά του από το εμπορικό θέατρο (όπως αυτό εκπροσωπείται από το West End και το Broadway) αλλά και από το εναλλακτικό (π.χ., το θέατρο της επινόησης, το θέατρο-ντοκουμέντο, το διαδραστικό θέατρο).

Λέξεις κλειδιά: μεταμοντερνισμός, ίντερνετ, παρουσία, συμμετοχή, εμπορευματοποίηση

Πριν από τριάντα περίπου χρόνια, με αφορμή το αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω*¹ στο γερμανόφωνο θέατρο, είχα δημοσιεύσει ένα κείμενο με θέμα το μεταμοντέρνο θέατρο, έχοντας ως σημείο αναφοράς το έργο του Peter Handke. Αν δεν κάνω λάθος πρέπει να ήταν ένα από τα πρώτα κείμενα στην ελληνική θεατρική βιβλιογραφία που σχολίαζε τη θεωρία του μεταμοντερνισμού. Λίγα χρόνια αργότερα, με την ιδιότητα του λέκτορα στο ΑΠΘ, θυμάμαι τις πρώτες απόπειρές μου να διδάξω στους φοιτητές μου κάποια βασικά στοιχεία από τη θεωρία αυτή. Μολονότι η γενικότερη φυσιογνωμία των θέσεων της δεν ήταν και ό,τι πιο εύκολο για παιδιά που είχαν γνωρίσει τη (δραματική) λογοτεχνία μέσα από πιο

¹ Βλ. περιοδικό *Διαβάζω*, τχ. 70, 1983.

κλασικές φιλολογικές προσεγγίσεις, οι αντιδράσεις τους έδειχναν μια καθ' όλα θετική διάθεση. Μάλιστα, όσο περνούσε ο καιρός και όσο η τεχνολογία έμπαινε πιο πολύ στη ζωή τους, μεταμοντέρνες αναγνώσεις δραματικών έργων, όπως το *Βρίζοντας το κοινό*, *Ο Ρόζενκραντς και ο Γκίλντενστερν* είναι νεκροί, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, καθώς και απόψεις για τον θάνατο του συγγραφέα, το τέλος της ιστορίας, το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων, όχι μόνο δεν ξένιζαν πλέον αλλά θεωρούνταν σχεδόν αυτονόητες.

Έκτοτε θα κυλήσει μπόλικο νερό στο αυλάκι. Πολλά πράγματα θα αλλάξουν, άλλα προς το χειρότερο και άλλα (πολύ λίγα) προς το καλύτερο. Οι τότε φοιτητές μου, τώρα κοντά στα πενήντα οι πιο παλιοί, θα δώσουν τη θέση τους σε μια άλλη γενιά, με μια άλλη αντίληψη των πραγμάτων. Οι σημερινοί εικοσάρηδες που έχω στις τάξεις μου δεν είναι όπως οι κατά φαντασία ή κατ' επιλογή μεταμοντέρνοι γονείς τους. Δεν φαίνεται να έχουν την ίδια πίστη στις ελπιδοφόρες εξαγγελίες του μεταμοντερνισμού περί κατάλυσης της αντιπαραθετικής λογικής της μοντερνικότητας μέσα από τοποθετήσεις του τύπου είτε/είτε. Η κρίση στην Ελλάδα, για παράδειγμα, τούς έδειξε ότι η Ενωμένη Ευρώπη κάθε άλλο παρά ενωμένη είναι. Ακόμη και η κουβέντα που γίνεται περί διαφορετικότητας, κατά βάση γίνεται σε συνάρτηση με τη θρησκεία, την εθνική ταυτότητα, την τοπικότητα κλπ. (βλ. την ιταλική Λίγκα του Βορρά, το γαλλικό Εθνικό Μέτωπο, την ελληνική Χρυσή Αυγή, μεταξύ άλλων πρόσφατων φαινομένων). Δηλαδή, η διαφορετικότητα, που τόσο πονοκεφάλιασε τους πρώτους μεταμοντέρνους κύκλους διανοουμένων και καλλιτεχνών, δείχνει να επιστρέφει δριμύτερη στο γνωστό δίπολο, «εμείς και αυτοί». Στους κόλπους της Ενωμένης Ευρώπης η διαίρεση βορρά και νότου είναι ένα τρανταχτό παράδειγμα ελέγχου της μεταμοντέρνας θεώρησης (ή ευχής) περί άρσης των αναντιστοιχιών. Από τη μια οι φράκτες αποκλεισμού του άλλου και από την άλλη η ρητορική περί κατάλυσης των διαχωριστικών λωρίδων. Από τη μια η ρητορική περί ομογενοποίησης και από την άλλη η πεισματική προβολή του «Εγώ» ως η νέα πηγή Αποκάλυψης και ατομικής σωτηρίας.

Ως απάντηση στο τέλος των μεγάλων αφηγήσεων (βλ. Μαρξισμός, κομμουνισμός, σοσιαλισμός, φεμινισμός κλπ.), ο «μετά-μεταμοντερνισμός»² (ο συνοδοιπόρος της παγκοσμιοποίησης) περίπου συμβουλεύει τον άνθρωπο να αγνοήσει τα πάντα και να τραβήξει τον δρόμο προς τη δική του Ιθάκη μόνος του. Η νέα τάξη πραγμάτων, που έχει

² Για την ώρα, δεν υπάρχουν αρκετές μελέτες που να αναλύουν την τάση αυτή. Μια καλή αφετηρία, έστω και σύντομη, είναι η *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, στην ηλεκτρονική σελίδα <http://en.wikipedia.org/wiki/Post-postmodernism>.

καθιερωθεί εδώ και λίγα χρόνια, όχι μόνο δεν ακυρώνει αλλά περίπου προβιβάζει σε υπαρκτικό αξίωμα το σλόγκαν *Mind your own business*, αποδεχόμενη έτσι την ανικανότητα του ατόμου να επηρεάσει πολιτικές αποφάσεις και δη να ανατρέψει τη νέα (οικονομική) υπεραφήγηση που ήρθε να αντικαταστήσει τις παλιές. Οι (μεταμοντέρνες) κατακτήσεις και κυρίως εξαγγελίες και ουτοπίες της γενιάς του '60 είναι μια μακρινή ανάμνηση. Κι αυτό δεν φαίνεται πουθενά αλλού πιο έντονα από τον χώρο του φεμινισμού, του κινήματος εκείνου που εν πολλοίς όρισε και τη φυσιογνωμία της πρώτης φάσης του μεταμοντέρνου, γι' αυτό στέκομαι για ένα σύντομο σχόλιο.

Μετα-μεταμοντέρνος φεμινισμός

Μια διερευνητική ματιά στη νέα γενιά των εργαζόμενων γυναικών θα δείξει ότι ελάχιστα μοιάζει με τη γενιά εκείνων των γυναικών που αγωνίστηκαν για ίσες ευκαιρίες, δικαιώματα, σεβασμό κλπ. Είναι προφανές πως έχουν αποκοπεί από την ιστορική συνέχεια του κινήματός τους. Η εικόνα που προβάλλεται επίμονα είναι εκείνη του επιτυχημένου ατόμου, σύμφωνα με τη Rosi Braidotti.³ Οι σημερινές γυναίκες θεωρούν την οικονομική καταξίωσή τους ως το πλέον ενδεικτικό στοιχείο της επιτυχίας τους και ως γυναίκες. Πράγμα που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι, η όποια κοινωνική αποτυχία οφείλεται στην έλλειψη χρημάτων και μόνον και όχι σε έμφυλες ή κοινωνικές ανισότητες.

Η μεταμοντέρνα γυναίκα των πολλών οραμάτων και της συλλογικής δράσης, έχει μετεξελιχτεί σε μια μετα-μεταμοντέρνα ύπαρξη που δοξολογεί την παγκόσμια αξία του χρήματος ως την κινητήρια δύναμη για την πρόοδό της. Το αίσθημα αλληλεγγύης, που ήταν το κύριο χαρακτηριστικό των πρώτων φεμινιστριών, προφανώς έχει θαμπώσει και στη θέση του κατοικοεδρεύει τώρα ένας «μετα-μεταφεμινιστικός φιλελευθερισμός», όπως τον αποκαλεί η Braidotti,⁴ ή, αν προτιμάτε, ένας εθνοκεντρικός νεοδαρβινισμός, που κόπτεται μεν για την παγκοσμιοποίηση, όμως πάντα με όρους που αφορούν το Εγώ και την υλική του ευμάρεια.

Οι γυναίκες, και αναφέρομαι κυρίως στις λευκές δυτικές, έχοντας κατακτήσει πολλά και σημαντικά, θεωρούν ότι ο βασικός σκοπός επετεύχθη και έτσι δεν χρειάζεται να ασχοληθούν με τα προβλήματα άλλων γυναικών. Μάλιστα, υπάρχει μια γενική τάση από τις ερευνήτριες

³ Rosi Braidotti, «A Critical Cartography of Feminist Post-Postmodernism», *Australian Feminist Studies*, 20.47 (2005), 171.

⁴ Στο ίδιο, 179-80.

να παρακάμπτεται τελείως το ιδεολογικό και πολιτικό προφίλ των υπό εξέταση γυναικών, ώστε να αναδειχτεί, χωρίς μουτζούρες, η σπουδαιότητά τους μέσα στο ιστορικό γίγνεσθαι. Έτσι βλέπουμε το εξής παράδοξο: προσωπικότητες όπως η Margaret Thatcher, ανεξάρτητα από τις πολιτικές (και όχι ιδιαίτερα αγαπητές) της θέσεις, να απομονώνεται και να σχολιάζεται όχι μόνο ως εξέχουσα προσωπικότητα αλλά και ως πρότυπο επιτυχημένης γυναίκας. Το ίδιο και η ακροδεξιών πεποιθήσεων Evita Peron, και η ακόμη πιο ύποπτων πεποιθήσεων κινηματογραφίστρια Leni Riefenstahl, την οποία οι σύγχρονες φεμινίστριες επιμένουν να επιβάλουν ως παράδειγμα χειραφετημένης γυναίκας, παρακάμπτοντας ή αποσιωπώντας τις διασυνδέσεις της με το ναζιστικό καθεστώς.

Αυτή η τάση ανακάλυψης-προβολής (συχνά εκβιαστική) της «εξέχουσας προσωπικότητας», όχι μόνο οδηγεί στην αποκατάσταση του ονόματος ατόμων αμφιλεγόμενης αξίας, αλλά και σε μια τάση απομάκρυνσης του ατόμου από το συλλογικό σώμα και κατά συνέπεια την ενίσχυση της τρωτότητάς του.⁵

Η νέα πραγματικότητα μετά τον μεταμοντερνισμό

Εκείνο που υπογραμμίζεται μέσα από την παραπάνω αναφορά στον φεμινισμό έχει να κάνει με το βασικό πρόβλημα του μεταμοντερνισμού, το οποίο δεν είναι άλλο από την αδυναμία του να εντοπίσει ή, έστω, να προβλέψει και, εν συνεχεία, να διαχειριστεί με συνέπεια, τις δομικές αδικίες που βρίσκονταν μέσα στην ίδια την φιλοσοφία (και πρακτική) της παγκοσμιοποίησης. Παρασυρόμενος εν μέρει από έναν εγγενή ρομαντισμό, βιάστηκε ίσως να δει το φαινόμενο της διασποράς ανθρώπων, ταυτοτήτων και ιδεών, ως το ελιξήριο στις διπολικότητες και αποκλειστικότητες του μοντερνισμού, αποκλείοντας ή παραβλέποντας το ενδεχόμενο ανασύνταξης της αποκλειστικής σκέψης και πράξης σε ένα άλλο επίπεδο, εξίσου, εάν όχι, πιο επικίνδυνο και απόλυτο.

Από την άλλη, η αριστερά (νέα και παλαιότερη), η μεγάλη χαμένη των εξελίξεων, φαίνεται πως δεν έχει, ακόμη και σήμερα, κατανοήσει τη μη διαλεκτική, σχεδόν σχιζοφρενική, φυσιογνωμία του ύστερου καπιταλισμού και τεχνοπολιτισμού. Δεν έχει αντιληφθεί τις σχέσεις που διαμορφώνονται ανάμεσα στις κοινωνίες και τους γεωγραφικούς τους τόπους, τις νέες μορφές υποκειμενικότητας που φέρνει στο προσκήνιο η καταιγίδα της παγκόσμιας κινητικότητας και τεχνολογίας, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να αρθρώσει ένα λόγο πειστικό και επιστημονικά τεκμηριωμένο.

⁵ Στο ίδιο, 172-73.

Οι σημερινοί νέοι, όπως οι νέοι κάθε εποχής, σαφώς (και ευτυχώς) διαφέρουν από τους παλαιότερους. Όπως οι πιο παλιοί, έτσι και αυτοί καλούνται να διαχειριστούν τις υποσχέσεις αλλά και τα προβλήματα της εποχής τους, προβλήματα που ζητούν αναθεωρήσεις και επαναχαράξεις δρομολογίων, καινούρια επικοινωνιακά και φιλοσοφικά μοντέλα. Η ισχυρή θέση της τεχνολογίας προφανώς έχει αλλάξει τις σχέσεις που έχουν τόσο με τον εαυτό τους όσο και με τον χώρο και τον χρόνο τους. Η έννοια της «παρουσίας» έχει και αυτή αλλάξει. Εάν δεχτούμε ότι ο μεταμοντερνισμός είναι η θεωρία εκείνη που από την αρχή είχε εστιάσει μέρος της συζήτησης επάνω στην ήττα του ατόμου από την υψηλή τεχνολογία, οι σημερινοί νέοι αισθάνονται ότι, μέσω της τεχνολογίας, αποκτούν δύναμη, καθορίζουν πράγματα και καταστάσεις. Θεωρούν ότι η παρουσία και συμβολή τους είναι αναγκαίες προϋποθέσεις για να πάρει σάρκα και οστά το πολιτιστικό προϊόν. Νιώθουν δυνατοί κάνοντας κλικ, «σερφάροντας» ή «γκουγκλάροντας». Θεωρούν τους εαυτούς τους ελεύθερους, ανεξάρτητους, δημιουργικούς. Σε αντίθεση με τους μεταμοντέρνους γονείς τους, που αμφισβητούσαν την πραγματικότητα και τις επικαλύψεις της, οι σημερινοί εικοσάρηδες πιστεύουν ότι αυτό που κάνει το «Εγώ» τους είναι η πραγματικότητα.⁶ Με άλλα λόγια, η τεχνολογία τους ενθαρρύνει να δουν τον εαυτό τους σαν ένα κεντρικό πρόσωπο σε μια αφήγηση που πηγαίνει πέρα από την τεχνολογία ως εργαλείο επικοινωνίας.

Η (αν)ελευθερία της γραφής

Στην τηλεόραση, για παράδειγμα, τα «κείμενα» πολλών προγραμμάτων δεν θα υπήρχαν χωρίς τη συνδρομή του δέκτη, μια συνδρομή που δεν είναι συμπτωματική, αλλά μέρος της κειμενικότητας του θεάματος --σε αντίθεση πάντα- με το τυπωμένο έργο το οποίο, είτε το διαβάσει κάποιος είτε όχι, υπάρχει. Από τη στιγμή που το ολοκληρώσει ο συγγραφέας και το εκδώσει ο εκδότης, ανήκει στα περιουσιακά στοιχεία του πολιτισμού. Το μόνο που αφήνεται στην κρίση του δέκτη είναι το νόημά του. Σε μια εκπομπή, όμως, όπως ο *Μεγάλος αδερφός* [*Big Brother*], το τηλεφώνημα του θεατή δίνει υπόσταση στο τηλεοπτικό κείμενο. Χωρίς αυτόν, δεν υπάρχει.⁷ Σε μια παράλληλη τροχιά, εξίσου διαδραστική, είναι και άλλα

⁶ Alan Kirby, «The Death of Postmodernism and Beyond», *Philosophy Now* 58 (2006). Από την ιστοσελίδα: <http://www.philosophynow.org> (επίσκεψη 15 Ιουνίου 2013).

⁷ Για περισσότερα βλ. Kirby, ό.π. Επίσης, βλ. Amy Petersen Jensen, *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970*, McFarland, Λονδίνο, 2006 και Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, U of Michigan P, Αν Αρμπορ, 1992.

γνωστά τηλεοπτικά προγράμματα που έχουν τον θεατή τοποθετημένο ακριβώς στο μέσον της δράσης/αφήγησης, όπως το *Total Request Live* (1998), του καναλιού MTV, για παράδειγμα.

Είναι προφανές πως η τηλεόραση όχι μόνο προτιμά τα *reality shows*, αλλά και τα κανάλια για αγορές ή εκείνα που με διάφορες ερωτήσεις και κουίζ εμπλέκουν τον θεατή, ζητώντας να δώσει την απάντησή του τηλεφωνικά, ώστε να κερδίσει κάποιο χρηματικό ποσό (και, εννοείται, να κερδίσουν και οι εταιρείες τηλεφωνίας από την κλήση του). Όλες αυτές είναι επιλογές μάρκετινγκ, που δημιουργούν την (ψευδ)αίσθηση της συμμετοχικής δημοκρατίας, ότι τάχα όλοι έχουμε λόγο και ίσα δικαιώματα. Και τα παραδείγματα δεν σταματούν στην τηλεόραση. Η επικοινωνιακή λογική και διαδραστική δυναμική της τεχνολογίας σιγά-σιγά επιβάλλεται παντού. Στο σινεμά, λ.χ., η τελική σύνθεση των εικόνων είναι αποτέλεσμα επεξεργασίας υπολογιστών. Και το δείχνουν. Ενώ παλιά ο στόχος των ειδικών εφέ ήταν να κάνουν το απίθανο να μοιάζει πιθανό, τώρα στόχος είναι να κάνουν το απίθανο να μοιάζει απόλυτα κατασκευασμένο. Το σινεμά, προλαβαίνοντας το θέατρο, δίνει όλο και περισσότερο χώρο ώστε ο υπολογιστής να μπει και να λειτουργήσει ως δημιουργός των εικόνων του και ως ρυθμιστής της ποιότητας των σχέσεων με τον δέκτη.

Πέραν ανταγωνισμού, βέβαια, είναι αυτή τη στιγμή το ίντερνετ, όπου το άτομο, με το ποντίκι ανά χείρας, κινείται ανάμεσα σε πολιτιστικά κείμενα και κόσμους ολόκληρους, πυροδοτώντας δράσεις και καταστάσεις που θεωρεί «δικές του». Πρόκειται για μια μορφή εμπλοκής πολύ πιο έντονης από την αντίστοιχη που προσφέρει ένα βιβλίο ή μια παράσταση, διότι δημιουργεί στο άτομο την εντύπωση (ή την ψευδαίσθηση, όπως ισχυριστήκαμε), ότι έχει παράλληλα τον έλεγχο επάνω στο πολιτιστικό προϊόν που τον απασχολεί. Οι διαδικτυακές σελίδες τού επιτρέπουν να γίνει αυτός ο συγγραφέας στη θέση του Συγγραφέα, όπως εύστοχα το επισημαίνει ο Kirby.⁸ Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η περίπτωση του Jonathan Lebed, του δεκαπεντάχρονου που κατηγορήθηκε το 2001 για διαδικτυακή απάτη, ότι δηλαδή αγόρασε και πούλησε μετοχές χρησιμοποιώντας πολλά ψεύτικα ονόματα. Περιέπεσε στην αντίληψη των αρχών όταν καθιερώθηκε ως διαδικτυακή περσόνα που έκανε αγοραπωλησίες και τις προωθούσε παράλληλα στην ιστοσελίδα του (*stock-dogs.com*), όπου πρότεινε υποσχόμενες μετοχές. Η δραστηριότητα αυτή του απέφερε 800.000 δολάρια.

⁸ Kirby, ό.π.

Με άλλα λόγια, ο νεαρός αυτός μπόρεσε, μέσα από την τεχνολογία και τις δυνατότητες διάδρασης, να ανακαλύψει και να επιβάλει έναν «άλλο» εαυτό. Το ίντερνετ του δίδαξε πόσο θαμπή, και εν πολλοίς διαχειρίσιμη, είναι η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην πρόσληψη και την πραγματικότητα. Οι άνθρωποι που τον παρακολουθούσαν live τον αντιμετώπιζαν ως εκείνο που πραγματικά ήταν: ένας δεκαπεντάχρονος. Εκείνοι που τον ήξεραν αποκλειστικά και μόνο διαβάζοντας τις σκέψεις του στο διαδίκτυο, τον αντιμετώπιζαν ως έναν πολύ σοβαρό χρηματιστή. Όπως μας πληροφορεί η Jensen, στην οποία οφείλω και την παραπομπή στο παράδειγμα αυτό,⁹ ο Τζόναθαν άρχισε να ασχολείται, όπως όλοι, με το διαδίκτυο πρώτα ως παθητικός δέκτης. Σταδιακά η εμπλοκή του έγινε πιο συστηματική. Συγκέντρωνε πληροφορίες από την τηλεόραση και τα καινούρια προγράμματα, παρακολουθούσε συζητήσεις σε ιστοσελίδες με ειδήσεις γύρω από τις επιχειρήσεις και παρατηρούσε τα πρόσωπα που εμφανίζονταν στο διαδίκτυο στις αγοραπωλησίες μετοχών. Στο τέλος, χρησιμοποίησε το ίντερνετ για να προβάλει την performance του μυθιστορηματικού εαυτού του. Από δέκτης, δηλαδή, έγινε performer, και ό,τι άρχισε ως πρόσληψη σταδιακά εξελίχθηκε σε θεατρική επιτέλεση [*performance*] μέσα από τη διαδραστική επαφή του με την τεχνολογία.

Συμπέρασμα: τόσο η μορφή όσο και το περιεχόμενο του μέσου δημιουργούν χώρο για να παρουσιάσει κάποιος την όποια επιτέλεσή του. Και είναι προφανές πως, όσο περνά ο καιρός, η τεχνολογία θα εξελίσσεται σε μια νέα μήτρα της Αποκάλυψης, στο μέσον εκείνο που θα προσφέρει απλόχερα στο μοναχικό άτομο τη δυνατότητα να διαπραγματεύεται όχι μόνο το ποιο προσωπείο θα φορέσει αλλά και σε ποιον χώρο θα κινηθεί, αλλοιώνοντας, διευρύνοντας ή στρεβλώνοντας πράγματα και καταστάσεις κατά το δοκούν. Σε αυτές τις διαδικασίες οι μετέχοντες βλέπουν τα ίδια τα σώματά τους και την εικονική τους προέκταση ως sites ερμηνείας ή καινούριας ανακάλυψης. Το μέσον γίνεται μια προέκταση του σώματος σε καθημερινή βάση. Όταν, για παράδειγμα, ψωνίζουμε διαδικτυακά ή όταν αλληλογραφούμε στα πέρατα τα γης, η τεχνολογία προεκτείνει το υλικό σώμα σε εναλλακτικούς χώρους και χρόνους, μεταμορφώνοντάς το από ύλη σε εικόνα.

⁹ Amy Petersen Jensen, *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970*, McFarland, Λονδίνο, 2006, σ. 168, 169.

Περί πραγματικού και Πραγματικού

Σιγά - σιγά βλέπουμε να αλλάζουν άρδην οι σχέσεις των παντός τύπου θεαμάτων με τον δέκτη-θεατή-καταναλωτή. Η επιβολή της λογικής της τεχνολογίας έχει ακυρώσει ή τείνει να ακυρώσει όλες τις παγιωμένες σχέσεις των σημείων. Εκείνο που φαίνεται να μετρά πλέον για τους παροικούντες τον κόσμο της τεχνολογίας είναι ο πολυάσχολος, και πέραν συγκεκριμένης ηλικίας, «μετα-μεταμοντέρνος» δέκτης-καταναλωτής, ο διαρκώς καλωδιωμένος και απομονωμένος. Η τηλεόραση, όπως δείξαμε πιο πάνω, δεν το κρύβει ότι τον έχει ανάγκη, αφού τρέφεται απ' αυτόν. Τον θέλει συν-τελεστή. Και το παράγωγο της συνεργασίας τους είναι κάποιο «κείμενο» που το χαρακτηρίζει η απόλυτη παροδικότητα και αστάθεια, ένα κείμενο που δεν επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο, γιατί αλλάζουν κάθε λίγο και λιγάκι οι «συγγραφείς τηλεφωνητές». Είναι ένα κείμενο χωρίς παρελθόν και μέλλον, ένα κείμενο που δεν αντέχει ούτε στην κριτική ούτε στον χρόνο. Έχει, όμως, ένα πλεονέκτημα: κάνει τον θεατή να νιώσει, όπως αναφέρεται και πιο πάνω, ότι μέρος του θεάματος του ανήκει.

Βέβαια, για να μην υπάρξουν παρερμηνείες, να πούμε εδώ ότι τόσο η τηλεόραση όσο και το θέατρο πάντα χρησιμοποιούσαν τον θεατή στη διαδικασία παραγωγής του νοήματος των κειμένων τους. Το έκαναν, όμως, ως επιλογή και κατά περίπτωση και όχι ως ανάγκη. Να θυμίσω, τις διαδραστικές παραστάσεις των ντανταϊστών, της αμερικανικής Ζωντανής Εφημερίδας, των φουτουριστών, του Πισκάτορ [Erwin Piscator], του Μπρεχτ [Bertolt Brecht] και, πολύ αργότερα, των Living Theatre, The Open Theatre, Performance Group, Εουτζένιο Μπάρμπα [Eugenio Barba], Αουγκούστο Μποάλ [Augusto Boal] κλπ., όπου ο θεατής ήταν διαρκώς στο επίκεντρο της δράσης, με στόχο την πολιτικοποίηση της διαδικασίας της πρόσληψης και της ερμηνείας. Η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι σήμερα πολλά θεάματα στήνονται έχοντας τη συμμετοχή του δέκτη ήδη προγραμματισμένη μέσα στη δομή τους, κάτι που, για ορισμένους μελετητές, είναι ευεργετικό, υπό την έννοια ότι ένας θεατής πλήρως ενταγμένος στη δραματική/θεατρική αφήγηση, είναι σε θέση να επιφέρει αλλαγές, ακόμη και να «ανατρέψει την αναπαράσταση», όπως επισημαίνει η Jill Dolan, και να καταλήξει σε συμπεράσματα που δεν του υποδεικνύει το αρχικό κείμενο.¹⁰ Οι θιασώτες της παραπάνω άποψης

¹⁰ Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, UMI Research Press, Av Άρμπορ, 1988, σ. 119. Για περισσότερα γύρω από τις σχέσεις αυτές βλ. επίσης, Dennis Kennedy, *The Spectator and the Spectacle*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη, 2009, Jerome Rothenburg, «New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of Performance», στο Michael Benamou και Charles Caramello (επιμ.), *Performance in*

αντιμετωπίζουν την εξέλιξη αυτή ως μια μορφή εκδημοκρατισμού της κουλτούρας, υπό την έννοια ότι όλοι μπορούμε να γίνουμε συγγραφείς, ακόμη και «επικίνδυνοι». Άλλοι μιλούν για την αναγέννηση του «ολιστικού υποκειμένου», τη «χαραυγή της εποχής της ειλικρίνειας», κατά την οποία απλά και αναγνωρίσιμα πράγματα αποκτούν ειδικό βάρος όταν παρουσιάζονται με ειλικρίνεια. Άλλοι πάλι, όπως η Jensen, τα αντιμετωπίζουν ως κάτι αναπόφευκτο και όχι κατ' ανάγκη κακό.¹¹

Πάντως, εάν ζούσε ο μεταμοντέρνος Άντυ Γουόρχωλ [Andy Warhol], σίγουρα θα επικροτούσε τις πιο πρόσφατες εξελίξεις, μιας και βρίσκονται πολύ κοντά σε αυτό που είχε πει, υπεραμυνόμενος των pop επιλογών του, ότι δηλαδή το να κάνεις λεφτά είναι σίγουρα τέχνη, όπως και το να δουλεύεις είναι τέχνη, αλλά μια καλή επιχείρηση είναι η καλύτερη τέχνη, κάτι που έχει πια γίνει και *modus operandi* και *modus vivendi* για τους μεταμοντέρνους καιρούς μας. Όλα μεταφράζονται σε χρήμα. Είναι η εποχή στην οποία επιστρέφει μια διαφορετική μορφή ντετερμινισμού, όπου επιβιώνει ο μοναχικός αγωνιστής (ή μυθοπλάστης), το άτομο που είναι διαρκώς έτοιμο να φορέσει ένα καινούριο προσωπείο και να πρωταγωνιστήσει σε ένα δικό του κείμενο, υπακούοντας στα κελεύσματα της θεολογίας της οικονομίας των αγορών. Ο «νομάδας» των Ντελέζ [Gilles Deleuze] και Γκαταρί [Felix Guattari] σε νέες περιπέτειες.

Για να μην είμαστε αφοριστικοί σε ό,τι αφορά το παρόν, να σημειώσουμε ότι και οι παλαιότερες γενιές έχουν να επιδείξουν άθλια και εφήμερα κείμενα. Εκείνο που τα διαφοροποιεί, ωστόσο, από τη σημερινή κατάσταση είναι το γεγονός ότι ήταν, κατά κανόνα στο περιθώριο του πολιτισμού, ενώ τώρα κατοικοεδρεύουν στο κέντρο. Και ο λόγος αυτής της μετατόπισης προφανής: έχουν αλλάξει τα συστατικά και οι μέθοδοι του παιχνιδιού της ισχύος, της επικοινωνίας και της προβολής. Η τεχνολογία αφομοιώνει σταθερά τον δέκτη-θεατή στην αφηγηματική δομή του μιντιακού της κειμένου και, παράλληλα, εντέχνως και υπούλως, τον ενθαρρύνει να τοποθετήσει τον εαυτό του μέσα στις δικές του δομές, που όμως είναι μόνο ψευδαισθησιακά «δικές του», γιατί πολύ πριν του δοθούν, κάποιοι μερίμνησαν να τις ελέγξουν.

Διατυπωμένο κάπως αλλιώς: η παγκοσμιοποίηση μιλά για υποκειμενικότητες και διαφορετικότητες, αλλά κατά βάση τις

Postmodern Culture, Coda Press, Μάντισον, 1977, σ. 11-18 και Vivian Sobchack, «The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic Presence» στο Robert Stam και Toby Miller (επιμ.), *Film and Theory*, Blackwell Publishers, Μάλντεν, Μασσαχουσέτη, 2000.

¹¹ Βλ. Raoul Eshelman, «Performatism, or the End of Postmodernism», *Anthropoetics* 6. 2 (2000) και Jensen, ό.π., σ. 167-68.

χρησιμοποιεί για να αποκομίσει κέρδη. Ο προχωρημένος καπιταλισμός της παγκοσμιοποίησης είναι μια μηχανή-πολλαπλασιαστής αποεδαφοποιημένων ατομικών διαφορών που πακετάρονται και προωθούνται στην αγορά με την ετικέτα του νέου, του υβριδικού, του δημοκρατικού και του πολυπολιτισμικού. Αυτή η λογική πυροδοτεί μια σχεδόν βαμπυρική κατανάλωση του «άλλου». Από τη διεθνή κουζίνα μέχρι την παγκόσμια μουσική, η κατανάλωση διαφορετικότητας και ατομικότητας είναι μια μόνιμη πολιτιστική πρακτική. Κυριολεκτικά «τρώμε» την παγκόσμια οικονομία με τη βοήθεια της νέας οργανικής βιομηχανίας τροφίμων, τη «φοράμε» μέσα από τις προτάσεις των οίκων μόδας, την «ακούμε», τη «λουζόμαστε», την παρακολουθούμε σε καθημερινή βάση κλπ. Ως έχουν τα πράγματα, είναι προφανές πως όλα τα καταβροχθίζει η παγκόσμια και παμφάγος μηχανή αναπαραγωγής.

Τι κάνει το εμπορικό θέατρο της νέας αγοράς;

Σίγουρα δεν είναι εύκολα τα πράγματα για το θέατρο, τουλάχιστον για τα πιο μικρά και εναλλακτικά σχήματα, γιατί τα μεγάλα θεάματα ήταν, ούτως ή άλλως, πάντα δεμένα στο άρμα της οικονομίας. Απλώς, τώρα θα έλεγα πως με την είσοδο στο θέατρο της λογικής της νέας (μεταμοντέρνας) οικονομίας, αλλάζουν ριζικά τα πάντα και, κυρίως, αλλάζει η νοοτροπία και οι μεθοδεύσεις των επενδυτών. Πάρτε, για παράδειγμα, τα μεγάλα θεατρικά κέντρα του Broadway και του West End. Τίποτα δεν μοιάζει με το θέατρο που οραματίστηκαν οι νέοι του *Hair* και του *Jesus Christ Superstar*. Αφετηρία της αλλαγής πλεύσης η δεκαετία του 1970 και το μιούζικαλ *A Chorus Line* (1975). Συνεχιστές το *Cats* (1982), το *Le Miserables* (1985) και το *Phantom of the Opera* (1986), μουσικά θεάματα από τα οποία μπορεί να μην αναδείχτηκε κάποιος μεγάλος πρωταγωνιστής, αναδείχτηκε όμως το πνεύμα μιας νέας διαχείρισης, της οποίας πρώτιστο μέλημα ήταν η απόσβεση της διόλου ευκαταφρόνητης επένδυσης των οκτώ και πλέον εκατομμυρίων δολαρίων. Βασική θέση των εμπνευστών της νέας στρατηγικής ήταν οι παραγωγές να μην περιορίζονται πια στο ταμείο του θεάτρου για να κάνουν απόσβεση του κεφαλαίου τους, αλλά να απευθύνονται και στις καταναλωτικές συνήθειες των θεατών μέσα από την κυκλοφορία T Shirts, CDs, μπρελόκ, πόστερ κ.λπ. Σκέψη που, στο πέρασμα του χρόνου, θα αποδειχτεί τελικά πολύ αποδοτική. Μάλιστα, είναι αυτό ακριβώς το περιβάλλον που ζητούσε η επιχείρηση Disney Corporation για να αποφασίσει τελικά να «βάλει πόδι» και στο θέατρο, με την παράσταση *The Beauty and the Beast* (1994). Στόχος της εταιρείας εξαρχής δεν ήταν η μοναδικότητα της θεατρικής εμπειρίας, αλλά η δυνατότητα μαζικής διακίνησης του θεάματος μέσα από την

αναπαραγωγή του σε διαφορετικά μέρη και διαφορετικές γλώσσες. Δεν είναι τυχαίο που, μετά την προεμίερα του έργου, οι υπεύθυνοι της εταιρείας θα ισχυριστούν ότι με τις επιλογές τους έφεραν ένα καινούριο τρόπο σκέψης στο θέατρο, τόσο σε επίπεδο καλλιτεχνικής δημιουργίας όσο και εμπορικής εκμετάλλευσης.¹² Κάτι που θα φανεί ακόμη πιο καθαρά στη δεύτερη θεατρική τους παραγωγή, *Ο Βασιλιάς των Λιονταριών* (*The Lion King* 1997), όπου η εταιρεία, δεν αρκέστηκε μόνο στην απλή διαχείριση (εκμετάλλευση) του καταναλωτή, αλλά πιο πολύ ενδιαφέρθηκε ώστε να τον έχει ως δρών πρόσωπο-χαρακτήρα μέσα στον μύθο της. Έτσι, άρχισε να κατασκευάζει περιβάλλοντα (θεαματικά πάρκα, κουστούμια, παιχνίδια, όλα εμπνευσμένα από τις παραγωγές της), όπου ο θεατής μπορούσε να συμμετέχει, αφήνοντας το σώμα του να κατοικήσει το σώμα μυθικών αφηγήσεων, δίνοντας τους έτσι ζωή, τη δική του ζωή.¹³

Με όλα αυτά κατά νου, δεν είναι τυχαίο που, αυτήν τη στιγμή, οκτώ κινηματογραφικές εταιρείες του Χόλιγουντ δραστηριοποιούνται στο Broadway. Έχουν αντιληφθεί ότι το θέατρο των μετα-μεταμοντέρνων καιρών, προσφέρει ευκαιρίες, εφόσον βρίσκει κανείς τρόπους να εμπλέξει πιο ενεργά τον θεατή/καταναλωτή. Το παν είναι να μάθει ο κόσμος να «αγοράζει» το θέαμα και όχι να το παρακολουθεί. Το θέατρο, όπως το οραματίζονται οι νέοι διαχειριστές του, θέλει «πελάτες» και όχι κατ' ανάγκη φίλους. Αν κάνετε μια βόλτα στη Leicester Square, την καρδιά του West End, θα δείτε ότι όλα τα πωλητήρια αναζητούν ανάμεσα στα βιαστικά στίφη των τουριστών, ενθουσιώδεις περαστικούς που μπορούν να διαθέσουν πενήντα ακόμη και εκατό στερλίνες για ένα σόου που θα τακτοποιήσουν αργότερα στη μνήμη του υπολογιστή τους, δίπλα στα άλλα αξιοθέατα που είδαν κατά την επίσκεψή τους στο Λονδίνο. Μια βόλτα σε τέτοια μέρη δείχνει πώς η βιομηχανία της θεατρικής ψυχαγωγίας ενσωματώνει στις πρακτικές της ολοένα και πιο πολύ την επιτελεστική ενέργεια του παγκοσμιοποιημένου κεφαλαίου. Τα think tanks του εμπορίου βλέπουν ότι η ικανοποίηση της επιθυμίας των ανθρώπων να δουν εικονοποιημένες τις φαντασώσεις τους, είναι ένας κερδοφόρος ελιγμός. Βλέπουν ότι ένα ψυχαγωγικό θέαμα του τύπου που συζητούμε, μπορεί και δημιουργεί σχέσεις ανάμεσα σε αγνώστους

¹² Η παράσταση θα παρουσιαστεί σε 115 πόλεις δεκατριών χωρών, αποφέροντας στους παραγωγούς 1.5 δισεκατομμύρια δολάρια.

¹³ Ως προς το τι πέτυχε η επιλογή αυτή, αρκεί να αναφέρουμε το εξής: πρόκειται για την πλέον επικερδή επένδυση στην ιστορία του Broadway. Από το 1997 μέχρι τον Απρίλιο του 2012 έφερε στο ταμείο 853.8 εκατομμύρια δολάρια. Για περισσότερα στοιχεία, βλ. Jensen, ό.π., σ. 165-175.

(κοινωνικό φαντασιακό) με έναν πολύ απλό τρόπο: ενισχύοντας την πράξη αναγνώρισης της σκηνικής πράξης. Έχουμε να κάνουμε, δηλαδή, με μια μορφή «ποιητικής κατασκευής/ανασύνθεσης» του κόσμου, που λειτουργεί ανάμεσα στη φαντασία και την απτή πραγματικότητα.

Όσο περνά ο καιρός, η νέα τάξη πραγμάτων εγκλωβίζει όλο και πιο επικίνδυνα το θέατρο στη λογική της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας. Φέρνοντας στο θέατρο τη λογική και τα συστήματα των συνεργασιών και χορηγιών –που αναπτύχθηκαν πρώτα στον κινηματογράφο και φυσικά στο ποδόσφαιρο–, οι νέοι επενδυτές στοχεύουν στην εκρίζωση του θεάματος από την εθνική του κουλτούρα και την περιφορά του στις αγορές του κόσμου –όπως ένας νομάς που διασχίζει διαρκώς σύνορα, αλλάζει συμμαχίες και συνεργασίες, δημιουργεί καινούριους φίλους και εχθρούς, στην προσπάθειά του να επιβιώσει και να πετύχει. Μπροστά σε θεάματα τύπου Stomps και Cirque du Soleil, κανείς δεν αναζητεί εθνικές αφετηρίες. Φυσικά ξέρουμε ότι υπάρχουν κάποιες αφετηρίες, ένα Broadway ή ένα West End, ή ένα Λας Βέγκας, αλλά δεν έχουν καμιά σημασία. Τα μέρη αυτά δεν ταυτίζονται με μια συγκεκριμένη εθνική περιοχή. Είναι sites μιας υπερεθνικής οικονομικής δομής, που μεταμορφώνει τα συστήματα πρόσληψης και αξίας. Στον σύγχρονο θεατρικό καπιταλισμό, ένα Broadway, επί παραδείγματι, λειτουργεί ως η βασική δομή της αξίας εκείνης που βοηθά στην αναπαραγωγή του σόου ως αγαθό προς κατανάλωση, ιδιαίτερα στις διεθνείς αγορές. Με άλλα λόγια, το Broadway είναι μια ιδέα κάπου στο βάθος, που όμως ελέγχει τη διαδικασία της αναπαραγωγής και, παράλληλα, αποκομίζει τεράστια κέρδη από το franchise.

Βέβαια κάποιος θα ισχυριστεί –και πολύ σωστά– ότι το θέατρο, σε όλες τις φάσεις της εξέλιξής του, εκμεταλλεύτηκε την ιδέα του έθνους/τόπου στις ποικίλες εκδοχές του (έθνος-αυτοκρατορία, έθνος-ομοσπονδία κλπ.). Το θέμα είναι ότι σήμερα η εταιρική (corporate) πραγματικότητα, αναπροσαρμόζει τις θεατρικές δομές χρηματοδότησης και παραγωγής, ώστε να προωθήσει το νεοσυντηρητικό όραμα του έθνους ως οικονομία, ως site επιχειρηματικού ανταγωνισμού κι όχι εθνικής ταυτότητας. Υπερεθνικά θεάματα, όπως ο *Βασιλιάς των Λιονταριών* και άλλα που αναφέραμε, έρχονται να πιστοποιήσουν ότι, όπως τα σεξπηρικά φεστιβάλ, που στήθηκαν για να προωθήσουν τον μύθο του υψηλού ουμανισμού, σήμερα ο θεατρικός καπιταλισμός ασκεί –μέσω της γλώσσας της πολιτισμικής δημοκρατίας– τις, όχι λιγότερο, ηγεμονικές φιλοδοξίες του στη σφαίρα μιας ελεύθερης διαπολιτισμικής αγοράς.

Τι κάνει το εναλλακτικό θέατρο;

Φυσικά δεν είναι όλο το θέατρο Broadway ή West End. Γι' αυτό, αν αφήσουμε τον χώρο του εμπορικού και του μεγάλου (διεθνοποιημένου) θεάματος, όπου τα πράγματα είναι κάπως πιο ξεκαθαρισμένα σε ό,τι αφορά τις σχέσεις θεατή-δέκτη και επενδυτή, και στραφούμε στον ευρύτερο θεατρικό χώρο, θα δούμε ότι γίνονται πράγματα, επιχειρούνται ανοίγματα, δοκιμάζονται λύσεις. Είναι προφανές πως απασχολεί πολύ σοβαρά η επιβολή των προδιαγραφών της νέας οικονομίας που συζητήσαμε πιο πάνω, η συρρίκνωση των επιχορηγήσεων (κυρίως στην Ευρώπη), όπως απασχολεί και ο νέος δέκτης, ο οποίος, με τη δραστηριότητά του, κινείται συχνά στα όρια ενός επικίνδυνου εγωκεντρισμού. Είτε αρέσει είτε όχι, πάντως, είναι ένας δέκτης με τον οποίο το θέατρο της νέας εποχής καλείται να επικοινωνήσει. Και είναι βέβαιο πως, όσο θα βελτιώνεται η τεχνολογία, τόσο θα μεγαλώνει και ο ρόλος που θα κληθεί να του αναθέσει μέσα στο ευρύτερο κείμενο της παράστασης. Για την ώρα, ουδείς γνωρίζει με σιγουριά ποια σκηνική ή συγγραφική λύση είναι η πιο αποτελεσματική ή αποδοτική. Πάντως, οι τάσεις που κυκλοφορούν, δείχνουν και το εύρος της αναζήτησης. Εν τάχει: θέατρο αυτολεξεί, θέατρο της επινόησης, κατά πρόσωπο θέατρο, θέατρο των πολυμέσων, θέατρο της εικόνας, θέατρο των αυτιών, θέατρο του νέου ρεαλισμού, θέατρο του υπερνατουραλισμού, σωματικό θέατρο και ούτω καθ'εξής. Rimini Protokoll, Forced Entertainment, DV8, She She Pop, Goat Island, The Wooster Group, Punchdrunk και στην Ελλάδα οι Blitz, Κανιγκούντα, Vasistas, ODC, Projector, είναι ορισμένες από τις ομάδες που έκαναν ή συνεχίζουν να κάνουν προτάσεις που αφορούν, μεταξύ άλλων, και τις σχέσεις με τον θεατή.

Το αιωρούμενο Εγώ: Should I Stay or Should I Go?

Αντί άλλου δείγματος γραφής, στέκομαι στο *Τηλέμαχος-Should I Stay or Should I Go?*, το θεατρικό πρότζεκτ δύο νέων καλλιτεχνών, του Ανέστη Αζά και του Πρόδρομου Τσινικόρη,¹⁴ που είδαμε στη δραστήρια και ολοένα και πιο εξωστρεφή Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών στην Αθήνα (2013), με τη συμμετοχή απλών ανθρώπων¹⁵ που βίωσαν στο πετσί τους τα καλά και

¹⁴ Σε συνεργασία με το κατεξοχήν διαπολιτισμικό θέατρο της Γερμανίας Ballhouse Naunystasse, που διευθύνει ο Τούρκος κινηματογραφιστής Φατίχ Ακίν.

¹⁵ Η πρώτη προσπάθεια των δύο καλλιτεχνών στον χώρο της περφόρμανς-ντοκιμαντέρ είχε γίνει το 2011 με το *Ταξίδι με τρένο*,

τα στραβά της μετανάστευσης, Έλληνες δύο γενιών που, για ποικίλους λόγους, ζήτησαν διέξοδο στα οικονομικά τους αδιέξοδα μέσα από τη φυγή. Από τη μια η πατρίδα (και η ταυτότητα) και από την άλλη ο τόπος διαμονής (και η υπηκοότητα). Από τη μια η πραγματικότητα και από την άλλη οι μνήμες, από τη μια ο ελληνισμός και από την άλλη ο κοσμοπολιτισμός. Μένω ή φεύγω; Τοπικότητα ή παγκοσμιότητα; Μοντερνισμός ή μεταμοντερνισμός; Αυθεντικότητα ή υβριδισμός; Μία κουλτούρα ή πολλές; Διαπολιτισμός ή παγκοσμιότητα; Γηγενές ή αλλότριο; Ιδού τα συγκρουόμενα ζεύγη. Και η πρόκληση: Πώς διαχειρίζεται κανείς αυτές τις σκόρπιες εμπειρίες με θεατρικούς όρους ώστε να ξεφύγει από τον εναγκαλισμό των απόλυτων όρων, που θέτουν τοποθετήσεις του τύπου είτε/είτε, δηλαδή η διπολικότητα του μοντερνισμού, ώστε να προχωρήσει σε κάτι πιο κοντά στη νέα υβριδική πραγματικότητα; Πώς επικοινωνεί με τον δέκτη της ιντερνετικής κουλτούρας, τι περιθώρια του αφήνει για να δείξει το Εγώ του;

Την απάντηση επιχειρούν να μας τη δώσουν οι ερασιτέχνες πρωταγωνιστές (της διπλανής πόρτας), οι οποίοι κάθονται γύρω από ένα τραπέζι με φαγητά και, σαν παραμυθάδες του παλιού καλού καιρού, ανοίγουν την ψυχή τους, μας εμπιστεύονται τις μύχιες σκέψεις τους με ένα λόγο απλό, ενίοτε βαρετό, ενίοτε κομψό και ενίοτε ξύλινο. Ο ένας, παλιά καραβάνα και ο πιο μάγκας (και Ελληναράς) της παρέας, μάς αφηγείται πως έφτιαξε και έχασε περιουσία δύο-τρεις φορές τότε στο καζίνο τότε σε λάθος επιλογές. Ένας άλλος πως πήρε τον δρόμο της ξενιτιάς για να μπορέσει τα ξεπληρώσει τα χρέη που επωμίστηκε από τον πατέρα του την εποχή που οι τράπεζες έδιναν δάνεια με το τσουβάλι. Μια άλλη, επίσης νέα, με μεταπτυχιακές σπουδές, μας εξομολογείται πως βρέθηκε στη Γερμανία να σιδερώνει ρούχα. Ιστορίες γεμάτες πόνο, νοσταλγία, μνήμες, βιώματα, δοσμένα άλλοτε στα ελληνικά κι άλλοτε στα αγγλικά η γερμανικά και διανθισμένα με οπτικοακουστικό υλικό με πρόσωπα και μέρη σχετικά με τον κάθε αφηγητή ξεχωριστά. Μικρές

στο πλαίσιο του Ελληνικού Φεστιβάλ. Παίχτηκε στην ταράτσα του Μεγάρου ΟΣΕ στο Μεταξουργείο, με πρωταγωνιστές τους μηχανοδηγούς και τους άλλους εργαζομένους του ΟΣΕ, οι οποίοι, με τις ιστορίες τους, χαρτογραφούσαν, ως αυτόπτες μάρτυρες αλλά και «θύματα», την υποβάθμιση των ελληνικών σιδηροδρόμων. Την επόμενη χρονιά θα συνεχίσουν με μια νέα περφόρμανς-ντοκιμαντέρ αλά Rimini Protokoll, με τον τίτλο *Επίδαυρος*, με πρωταγωνιστές τους κατοίκους της περιοχής του Λυγουριού και της Παλιάς Επίδαυρου, οι οποίοι κλήθηκαν να καταθέσουν επί σκηνής τις ζωντανές μαρτυρίες και μνήμες τους από την εμπειρία μισού και πλέον αιώνα παραστάσεων στο αρχαίο θέατρο (Ελληνικό Φεστιβάλ, 2012, Μικρή Επίδαυρος).

οδύσσειες από μικρούς, κατακερματισμένους ανθρώπους σαν κι εμάς, εγκλωβισμένους στη λογική της αγοράς και της σύγχρονης πραγματικότητας. Αφηγήσεις που εμπλέκουν και τον θεατή με ερωτήματα του τύπου «τι ήταν για σας οι αγανακτισμένοι;», «τι είναι για σας η Ελλάδα, η πατρίδα;», ώστε να διευρύνουν τη συμμετοχική κοινότητα που δημιουργείται γύρω από το τραπέζι της επιτέλεσης, να μας κάνουν να νιώσουμε τελικά κάτι κοινό: ότι οι «άλλοι» είμαστε εμείς, ξένοι στον τόπο καταγωγής, όπως και ξένοι στον τόπο φιλοξενίας. Ούτε μοντέρνοι ούτε μεταμοντέρνοι. Έλληνες και κάτι άλλο, θύτες και θύματα στο ίδιο έργο της επιβίωσης, καθαροί και υβρίδια ταυτόχρονα, μάγκες και ψευτόμαγκες.

Θέατρο ντοκουμέντο

Κάποιος θα μπορούσε να επικολλήσει στο όλο εγχείρημα την ετικέτα «θέατρο ντοκουμέντο ή ντοκιμαντέρ», που παραπέμπει ευθέως στη δραματοποίηση ιστορικών, προσωπικών και κοινωνικών γεγονότων. Και δεν θα 'χε άδικο. Με μια μόνο επισήμανση: σε αντίθεση με την αντικειμενικότητα του ντοκουμέντου, εδώ δεν αποφεύγεται η μεροληπτική παρουσίαση και το φορτισμένο προσωπικό σχόλιο. Όπως είπαμε, οι συμμετέχοντες καταθέτουν, σε τόνους αυστηρώς προσωπικούς, βιωματικές εμπειρίες. Συνεπώς τίθεται εν αμφιβόλω το αμερόληπτο της αφήγησης. Εκείνο που βοηθά τον θεατή να καταλήξει στα δικά του συμπεράσματα είναι το γεγονός ότι υπάρχει μια πολυπρισματική προσέγγιση του θέματος, κάτι που οδηγεί σε μια κάπως πιο εξισορροπημένη εξαγωγή συμπερασμάτων που αφορούν έννοιες, όπως πατρίδα, ταυτότητα, γλώσσα, ξενιτιά κλπ.

Κι εδώ χωράει και το ερώτημα: γιατί τέτοια μανία με την έκθεση πραγματικών (βιωμένων) γεγονότων; Γιατί αυτή η συρρίκνωση της θεατρικής θεματικής στο επίπεδο του αυστηρώς προσωπικού; Μας τελείωσαν τα καλογραμμένα (από επαγγελματίες) δραματικά έργα με θέμα τη μετανάστευση, εν προκειμένω, και καλούμε τώρα τον κάθε τυχόντα που έζησε μια ανάλογη εμπειρία να βγάλει τα κάστανα από τη φωτιά υποδυόμενος τον συγγραφέα; Γιατί αυτή η ανάγκη εμπλοκής του θεατή, που είναι προφανές ότι, σε αντίθεση με τις μεγάλες παραγωγές του Broadway, δεν αποσκοπεί στο κέρδος;

Μια πρώτη απάντηση που θέλουν να δώσουν οι εναλλακτικές προτάσεις λέει ότι ο σύγχρονος άνθρωπος, παρ' όλες τις διευκολύνσεις που του παρέχει η υψηλή τεχνολογία, φαίνεται πως ζει ξανά την αγωνία της αβεβαιότητας και της ανασφάλειας, όπως περίπου την έζησε ο άνθρωπος της πρώτης βιομηχανικής επανάστασης. Τα 'χει χαμένα, κι ας

τον ποτίζει με ψευδαισθήσεις η τεχνολογία. Σε αντίθεση με την τηλεόραση, που ενισχύει τη σύγχυση μεταξύ αληθινού και ψεύτικου, το καλό εναλλακτικό θέατρο προσπαθεί να βγάλει προς τα έξω ένα άλλο ανθρώπινο Εγώ, πιο καχύποπτο, ένα Εγώ που, για να πειστεί, θέλει πλέον αποδείξεις, τεκμήρια, θέλει ν' ακούσει επιτέλους κάποιες χειροπιαστές αλήθειες ή να πει το ίδιο κάποιες δικές του αλήθειες. Ίσως γιατί, ποτέ άλλοτε, δεν ένιωθε να του τις αποκρύβουν τόσο πολύ και τόσο έντεχνα. Θέλει να πιστέψει, αφού όμως πρώτα ερευνήσει. Και εκτιμώ πως δεν είναι διόλου τυχαία η στροφή πολλών –νέων κυρίως– καλλιτεχνών στην επικοινωνιακή δυναμική της «υπερνατουραλιστικής» αισθητικής.

Το θέατρο-ντοκουμέντο (όπως ήταν παλιά η *Ζωντανή Εφημερίδα*, σε καιρούς εξίσου δύσκολους, όπως οι σημερινοί), είναι ένα τέτοιο δείγμα γραφής, που βασίζεται επάνω σε άτομα που βίωσαν τη μεταναστευτική ή κάποια άλλη εμπειρία, και ανεβαίνουν στη σκηνή να μας μιλήσουν ευθέως, χωρίς κάποιο προστατευτικό προσωπείο. Και αυτό έχει τη σημασία του, ιδεολογική και αισθητική. Το ζητούμενο εδώ δεν είναι ο αυστηρός επαγγελματισμός –όπως τον γνωρίσαμε μέσα από την καθιέρωση του ρεαλιστικού θεάτρου–, αλλά η επαναφορά της αθωότητας μέσα από την παρουσία ατόμων που δεν έχει διαμορφώσει κάποια σχολή, όπως και μέσα από την παρουσία του θεατή στην ίδια τη δόμηση/κατασκευή της ιστορίας, όπως είδαμε να γίνεται στο *BIOS* από την ομάδα *Blitz*, στη διαδραστική περφόρμανς *Κατερίνη* (2010), αλλά και σε άλλες επιτελέσεις της ίδιας ομάδας.

Οι σκηνοθέτες που δραστηριοποιούνται σε αυτόν τον χώρο πιστεύουν πως κάπως έτσι το θέατρο αποκτά ένα πλεονέκτημα σε σχέση με τη λογική της τεχνολογικής διαμεσολάβησης και διάδρασης. Γίνεται πιο ειλικρινές, αυτόνομο και άμεσο, ένας δημόσιος τόπος, όπου πολλές φωνές μπορούν να ακουστούν, ένας τόπος του οποίου τα όρια είναι διαρκώς υπό διαπραγμάτευση μέσα από την παρουσία των θεατών-αφηγητών-παραμυθιάδων, οι οποίοι, ως νέοι ραψωδοί, αναλαμβάνουν το έργο επαναπροσδιορισμού των χώρων που μοιραζόμαστε και αλληλοεξυπηρετούμε. Όλοι αυτοί οι άνθρωποι της καθημερινότητάς μας διασχίζουν σύνορα, υπερβαίνουν όρια, μεταφράζουν εμπειρίες, κάνουν λάθη, εκκινώντας από την περιφέρεια των δρωμένων με κατεύθυνση το κέντρο. Η κινητικότητά τους είναι απάντηση στην επικίνδυνη στατικότητα του mainstream. Είναι η άρνησή τους να αποδεχτούν το παρόν ως μια ρέπλικα ενός νεκρού παρελθόντος.¹⁶

¹⁶ Για περισσότερα γύρω από τον διασπορικό λόγο βλ. R. Radhakrishnan, *Diasporic Mediations: Between Home and Location*, University of Minnesota Press, Μινεάπολη, 1996, Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Λονδίνο, 1983, Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, Penguin,

Ορισμένα παραδείγματα

Τα παραδείγματα πολλά και καθημερινά. Στέκομαι επιλεκτικά και εν τάχει σε ορισμένα, διεθνή αυτή τη φορά. Πρώτος σταθμός η Στουτγκάρδη, όπου ο σκηνοθέτης Volker Losch παίρνει κυριολεκτικά από τον δρόμο νέους τουρκικής καταγωγής και τους ανεβάζει στη σκηνή του Schauspielhaus, δίνοντάς τους βήμα να εκφράσουν την οργή τους για την χώρα που τους φιλοξενεί (στο *Wut=οργή*). Στην πόλη Έσσεν, είκοσι μετανάστες μας αφηγούνται τις ιστορίες τους (*Homestories*) που δεν έχουν να κάνουν τίποτε με την εικόνα της ειρηνικής πολυπολιτισμικής συμβίωσης. Στο Αμβούργο, στο Kulturfabrik Kampnagel, μουσικοί και χορευτές, όλοι παιδιά μεταναστών, δημιουργούν τον δικό τους φανταχτερό κόσμο, απάντηση στη μιζέρια και την κατάθλιψη της πραγματικότητας. Η ίδια ατμόσφαιρα και διάθεση και σε άλλες πόλεις. Στο Μόναχο, το θέατρο Kammerspiele αφιερώνει όλη τη σεζόν στο motto «Ανοικτό σε όλα», που περιλαμβάνει τα πάντα, από *Οιδίποδα* μέχρι θέατρο του δρόμου και στο τέλος μία συζήτηση με θέμα την Ευρώπη και την κοινωνική ενσωμάτωση.

Η μετανάστευση, που κάποτε ήταν θέμα μόνο για τους στατιστικολόγους και τους πολιτικούς, είναι σήμερα μόνιμο θέμα σε πολλές ευρωπαϊκές και αμερικανικές πόλεις, όπου καλλιτέχνες και απλοί άνθρωποι με διαφορετικές εθνικές καταβολές, βρίσκουν χώρο και τρόπο να μιλήσουν για τα όνειρά τους, τις απογοητεύσεις τους, την οργή τους. Πολλές φορές ακουμπούν και σε γνωστά κείμενα, όπως ο *Οθέλλος*, τα οποία χρησιμοποιούν για να προβάλλουν τις θέσεις τους. Είναι προφανές πως όλη αυτή η ποικιλότητα αναγκάζει το θέατρο να κινείται διαρκώς οριακά, ανάμεσα στο υψηλό και το λαϊκό, το επαγγελματικό και το ερασιτεχνικό, το mainstream και το carnivalesque (τουλάχιστον όπως είχε ορίσει ο Μπαχτίν [Bakhtin] τον όρο –του ανατρεπτικού και απρόβλεπτου).

Ορισμένα συμπεράσματα

Αντιλαμβάνομαι και εκτιμώ ιδιαίτερα τις προσπάθειες των σύγχρονων καλλιτεχνών που δίνουν τον δικό τους αγώνα για να καταλάβουν την πραγματικότητα, πως αυτή διαμορφώνεται μετά τον μεταμοντερνισμό, και να την παρουσιάσουν στη σκηνή, ενίοτε και με τη δική μας συνδρομή.

Νέα Υόρκη, 1992, και Edward Soja, *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, Λονδίνο, 1989.

Όπως εκτιμώ ιδιαίτερα την κοινωνική τους ευαισθησία. Ωστόσο, απέναντι στα προβλήματα που έχει κομίσει η νέα εποχή και οι αγορές της, αυτό από μόνο του δεν αρκεί για να παραχθεί σημαντικό έργο. Σημαντικός είναι ο καλλιτέχνης εκείνος που, δεν λειτουργεί απλώς ως οργανωτής (και φωτογράφος) της κοινωνικής πραγματικότητας αλλά, κυρίως, ως ερμηνευτής. Μάλιστα, με δεδομένη την κοινωνική και οικονομική κατάσταση που επικρατεί σήμερα, χρειαζόμαστε –όσο ποτέ άλλοτε– καλλιτέχνες που να μας αφορούν ατομικά και, πολύ περισσότερο, συλλογικά. Έχουμε ανάγκη από καλλιτεχνικά έργα που να μας δείχνουν αυτό που ζούμε και δεν βλέπουμε, παρά δημιουργίες που περίπου μας λένε πως «εκείνο που βλέπουμε στη σκηνή, αυτό είναι, ούτε παραπάνω, ούτε παρακάτω». Κι εδώ είναι το στοίχημα για κάθε καλλιτέχνη που εμπλέκεται σε τέτοιου είδους δοκιμές: να κάνει το προσωπικό να ενδιαφέρει το ευρύ κοινό, διαφορετικά δεν βλέπω κανένα λόγο να πάω να ακούσω ιστορίες που έχω ακούσει άπειρες φορές. Ο προσωπικός πόνος δεν παράγει κατ' ανάγκη και καλό θέατρο.

Σε μια εποχή κατά την οποία σαρώνει ο ομοιωματικός λόγος της τηλεόρασης και του ίντερνετ, έχουμε ανάγκη από έργα/παραστάσεις που προβάλλουν βαθιές σκέψεις μέσα από τον καθημερινό λόγο και ασυνήθιστες σκέψεις σε συνηθισμένες καταστάσεις. Πονήματα φιλοσοφικά, με την πραγματική έννοια του όρου και όχι βουτηγμένα στο προσωπικό μελό ή τον φτηνό αισθησιασμό, ή κείμενα που υποτίθεται μας εμπλέκουν δημιουργικά, ενώ κατά βάθος το μόνο που επιτυγχάνουν είναι να διευκολύνουν την ταχύτερη ψυχοσυναισθηματική εμπλοκή (και αποδοχή) μας, και άρα την ευκολότερη εμπορευματοποίησή τους. Καλλιτεχνικές δημιουργίες που διαβάζουν τον κόσμο κάθετα και όχι οριζόντια. Έργα και σκηνοθεσίες που έχουν αίσθηση της ιστορίας, που δεν φοβούνται τις ρωγμές, τον κίνδυνο και τις ανισόπεδες διαβάσεις. Έργα και παραστάσεις που λένε ναι στην εξωστρέφεια και, κυρίως, δεν διστάζουν να ταρακουνήσουν θεσμούς και ιερές αφηγήσεις. Καλλιτεχνήματα που δεν κουκουλώνουν τις πληγές, αλλά τις αποκαλύπτουν.

LAURA MARCUS

Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης

**Ο θάνατος του κινηματογράφου
και το σύγχρονο μυθιστόρημα ¹**

Τα τελευταία χρόνια, η σχέση μεταξύ του κινηματογράφου και της απώλειας ή του θανάτου επαναπροσδιορίζεται, επικεντρώνοντας στην υλικότητα του κινηματογραφικού μέσου, και ιδιαίτερα στη σχέση στάσης και κίνησης καθώς και τη μετάβαση στην ψηφιακή τεχνολογία με τον συνακόλουθο «θάνατο» της αναλογικής ταινίας. Το κείμενο που ακολουθεί διερευνά πρόσφατες τοποθετήσεις γύρω από τον «θάνατο του κινηματογράφου» στη θεωρία του κινηματογράφου, καθώς και μερικούς τρόπους με τους οποίους ο θάνατος αυτός απεικονίζεται στις ίδιες τις ταινίες. Στη συνέχεια, στρέφεται στην πρόσφατη και σύγχρονη μυθοπλασία για να εξετάσει τη σκιαγράφιση του «θανάτου του κινηματογράφου» στα λογοτεχνικά κείμενα. Το ενδιαφέρον μου για το σύγχρονο μυθιστόρημα σε σχέση με τον κινηματογράφο εστιάζει επίσης στους τρόπους με τους οποίους φαίνεται ότι προκύπτουν νέες και διαφορετικές σχέσεις μεταξύ του λεκτικού και του οπτικού.

Λέξεις-κλειδιά: κινηματογράφος, φωτογραφία, σύγχρονο μυθιστόρημα, θάνατος, Μάρτιν Σκορτσέζε, Μπίλυ Γουάιλντερ, Μπιλ Μόρισον Άντζελα Κάρτερ, Πώλ Ωστερ, Ντον ΝτεΛίλλο

Ο θάνατος του κινηματογράφου

Οι ταινίες που είτε δραματοποιούν ή αναστοχάζονται τον τρόπο με τον οποίο δημιουργήθηκαν είτε παρουσιάζουν πρακτικές κινηματογραφικής εμπειρίας και θέασης ταινιών, κατέχουν κεντρική θέση στην ιστορία του

¹Το κείμενο της Laura Marcus αποτελεί τη δημόσια διάλεξη που πραγματοποίησε ως προσκεκλημένη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου στις 15 Φεβρουαρίου 2012, στο Βουλευτικό Ναυπλίου σε συνεργασία με το Δήμο Ναυπλιέων και στις 17 Φεβρουαρίου 2012 σε κοινή εκδήλωση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου με την Ελληνοαμερικανική Ένωση και το Ευρωπαϊκό Κέντρο Μετάφρασης (EKEMEL) σε συντονισμό της Αγγελικής Σπυροπούλου.

κινηματογράφου. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται ταινίες όπως *Σινεμά ο Παράδεισος* [*Cinema Paradiso*], *Η τελευταία παράσταση* [*The Last Picture Show*] και *Το πορφυρό ρόδο του Καΐρου* [*The Purple Rose of Cairo*], οι οποίες απεικονίζουν τη νοσταλγία για το παρελθόν του κινηματογράφου ή την φθορά του, συνήθως ως δείκτες μιας ευρύτερης πολιτισμικής παρακμής. Ο στοχασμός του κινηματογράφου γύρω από τις συνθήκες διαμόρφωσής του ως επικοινωνιακού μέσου εντείνεται σημαντικά κατά τη διάρκεια μεταβατικών περιόδων ή σε αναδρομικές κατασκευές των μεταβάσεων αυτών. Η έλευση του ήχου έχει αποτελέσει ιστορικά το σημαντικότερο παράδειγμα αυτής της διαδικασίας. Τα τελευταία χρόνια ωστόσο, διεξάγονται πολλές συζητήσεις σε ό,τι αφορά τον αντίκτυπο της «μετάβασης» του κινηματογράφου από την αναλογική στην ψηφιακή τεχνολογία.

Στα τέλη του 2011, εμφανίσθηκαν δυο ταινίες οι οποίες διερευνούν τα πρώιμα χρόνια του κινηματογράφου. Η ταινία *Ο αρτίστας* [*The Artist*], η οποία έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής τόσο από το κοινό όσο και τους κριτικούς, αναβιώνει τις συνθήκες του βωβού κινηματογράφου μέσα από την ιστορία της μοίρας ενός ηθοποιού του βωβού σινεμά, ο οποίος αδυνατεί να προσαρμοστεί στη μετάβαση στον ήχο. Αυτή η πολυεπίπεδη ταινία, «παίζει» με τις τεχνικές του πρώιμου σινεμά– την παρουσία της ασπρόμαυρης φωτογραφίας (αν και στην πραγματικότητα γυρίστηκε με χρώμα), τη χρήση υπότιτλων, τη σημασία της χειρονομίας, το κοντινό πλάνο στα πρόσωπα, και τους μηχανισμούς του αφηγηματικού σασπένς, ιδιαίτερα τη μάχη ενάντια στον χρόνο την οποία παρουσιάζει μέσα από το εναλλασσόμενο και το παράλληλο μοντάζ [*cross-cutting*]. Αυτές οι αναπαραστάσεις είναι ταυτόχρονα μιμητικές (δημιουργούν μια βωβή ταινία όπως θα ήταν την εποχή εκείνη) και ενσυνείδητα ανασυγκροτητικές (αφού έχουν περάσει περίπου ογδόντα χρόνια από τότε που οι ταινίες άρχισαν να είναι ομιλούσες).

Η ταινία *Hugo: Ένα παράξενο αγόρι* [*Hugo*] του Μάρτιν Σκορτσέζε [*Martin Scorsese*] είναι μια διασκευή του έργου *The invention of Hugo Cabret: a novel in words and pictures* (2007) του Brian Selznick. Στο επίκεντρο και των δύο –της ταινίας και του εικονογραφημένου βιβλίου– είναι η εκ νέου ανακάλυψη στις αρχές της δεκαετίας του 1930 του πρωτοπόρου κινηματογραφιστή Ζωρζ Μελιέ [*Georges Méliès*] ο οποίος τώρα είναι ο ηλικιωμένος ιδιοκτήτης ενός καταστήματος παιχνιδιών στο σιδηροδρομικό σταθμό Gare du Nord του Παρισιού. Ο Selznick υφαίνει μια φανταστική πλοκή γύρω από αυτή την ιστορική αφήγηση, σύμφωνα με την οποία ο μικρός Hugo επανασυναρμολογεί ένα από καιρό εγκαταλελειμμένο «αυτόματον» [*automaton*], ένα ρομπότ που κρατάει μια πένα, και το οποίο, όταν επιδιορθώνεται τελικά, αρχίζει να σκιτσάρει μια

από τις πιο οικείες εικόνες από την ταινία *Ταξίδι στο φεγγάρι* [*Voyage à la lune*] του Μελιέ [Georges Méliès] : το φεγγάρι με ένα τηλεσκόπιο στο πρόσωπό του. Το ρομπότ, αντί να γράψει ένα μήνυμα με λέξεις, όπως πίστευε ο Hugo, τελικά δημιουργεί μια εικόνα: πράγμα αρκετά ταιριαστό σε ένα μυθιστόρημα, όπου οι ζωγραφιές διαθέτουν την ίδια αφηγηματική βαρύτητα με τις λέξεις. Αυτή η σχεδιαστική απεικόνιση παραπέμπει με τη σειρά της στο πρώιμο σινεμά και στον Μελιέ, τον δημιουργό του «αυτόματου», διαμορφώνοντας ένα νοηματικό πλέγμα ανάμεσα στη μηχανοποιημένη ζωή, τον κινηματογράφο και τη μαγεία. Ο Σκορτσέζε κατόπιν προσθέτει στη λεκτικο-οπτική σύνδεση του βιβλίου του Selznick και τις επιδράσεις της κινηματογραφικής τεχνολογίας, αναδημιουργώντας τον κόσμο των παλιών ταινιών σε τρισδιάστατη (3D) και ψηφιακή μορφή.

Το ενδιαφέρον για τις πρώτες δεκαετίες του κινηματογράφου αυξάνεται διαρκώς από τα τέλη του εικοστού αιώνα, τον «αιώνα του σινεμά». Πέρα από την πλούσια ακαδημαϊκή έρευνα για τον πρώιμο και βωβό κινηματογράφο, είναι αξιόλογο επίσης το ενδιαφέρον που σημειώνεται ευρύτερα για την πρώιμη ιστορία του κινηματογράφου. Το ενδιαφέρον αυτό αποδεικνύουν μεταξύ άλλων, η δημοτικότητα της προβολής βωβών ταινιών με ζωντανή μουσική πιάνου ή συνοδεία ορχήστρας, και ειδικότερα στη Βρετανία, ο ενθουσιασμός που δημιουργήθηκε όταν ανακαλύφθηκαν κατά τη διάρκεια των εργασιών κατεδάφισης ενός καταστήματος στην πόλη Μπλάκμπερν του Λάνκασαϊρ, χαμένες ταινίες των Mitchell και Kenyon, ταινίες με τα επίκαιρα της περιοχής καθώς και ταινίες μυθοπλασίας από τα πρώτα χρόνια του σινεμά. Η συγκίνηση που προξένησε αυτή η ανεύρεση και η σαγήνη αυτών των ταινιών, που οι κόπιες τους έχουν πλέον αποκατασταθεί, συνδέονται με την αναπαράσταση τους ως «ο χαμένος κόσμος των Mitchell και Kenyon». Ο «χαμένος κόσμος» είναι ο κόσμος της Εδουαρδιανής Βρετανίας (καθώς το ανευρεθέν αρχείο περιλαμβάνει εκτενές κινηματογραφικό υλικό με στρατεύματα που αναχωρούν για τον πόλεμο εναντίον των Μπόερς και για τα χαρακώματα του Α΄ παγκοσμίου πολέμου, εργάτες την ώρα που σχολάζουν από τα εργοστάσια, ποδοσφαιρικούς αγώνες, σκηνές του δρόμου και παρελάσεις), και συγχρόνως, είναι ο κόσμος μιας τεχνολογίας τη στιγμή της γέννησής της.

Η σύνδεση των ταινιών με έναν χαμένο κόσμο και ιδίως με τον θάνατο, ήταν έκδηλη από τις απαρχές του σινεμά. Οι πρώτοι σχολιαστές του κινηματογράφου τον όρισαν ως ένα «κόσμο-φάντασμα» ή επισήμαναν «τη δύναμή του να επεκτείνει την «κυριαρχία επί της φύσης» υπερνικώντας τον θάνατο μέσα από μια απομίμηση της ίδιας της Ζωής»,

όπως το θέτει ο Noel Burch.² Ο Γάλλος κινηματογραφιστής Ρενέ Κλαιρ [René Clair] έγραφε την δεκαετία του 1920, ότι ο ίδιος ο εφήμερος χαρακτήρας των ταινιών αποτελούσε πρόκληση απέναντι στον χρόνο, ο οποίος με τη σειρά του παίρνει εκδίκηση «επιταχύνοντας την [φθοροποιό] επίδρασή του σε κάθε τι που αφορά τον κινηματογράφο».³ Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, η αναδρομική προβολή ταινιών από τα πρώτα χρόνια του σινεμά, προκαλούσε γέλιο στους θεατές, ισχυρίζεται ο Κλαιρ. Μια αντίδραση που ανέκοπτε η μελαγχολική συνειδητοποίηση ότι το παρόν των ταινιών της εποχής τους σύντομα θα γινόταν και εκείνο παρελθόν εξαιτίας της επίθεσης του χρόνου, ο οποίος «θα ροκάνιζε όλη την αληθοφάνεια του παρόντος, εν τέλει αφήνοντας μόνο έναν αστείο σκελετό».⁴ Σχεδόν εκατό χρόνια αργότερα, η ιστορική απόσταση είναι αρκετά μεγάλη πλέον, ώστε να ξαναποκτήσει σαγήνη ο εξαφανισμένος κόσμος των πρώιμων ταινιών. Η αίσθηση εξαφάνισης γίνεται εντονότερη με το γεγονός ότι έχει χαθεί το ογδόντα τοις εκατό των ταινιών από τη βωβή εποχή, λόγω της τυχαίας ή συχνότερα της σκόπιμης καταστροφής τους την εποχή που πίστευαν ότι η έλευση του ήχου και οι διασκευές των αρχικών εκδοχών των αφηγηματικών ταινιών, είχαν καταστήσει αυτές τις ταινίες άχρηστες πλέον.

Τα τελευταία χρόνια, η σχέση μεταξύ του κινηματογράφου και της απώλειας ή του θανάτου επαναπροσδιορίζεται, επικεντρώνοντας στην υλικότητα του κινηματογραφικού μέσου, και ιδιαίτερα στη σχέση στάσης και κίνησης καθώς και στη μετάβαση στην ψηφιακή τεχνολογία με τον συνακόλουθο «θάνατο» της αναλογικής ταινίας. Στο παρόν κείμενο θα διερευνήσω πρόσφατες τοποθετήσεις γύρω από τον «θάνατο του κινηματογράφου» στη θεωρία του κινηματογράφου, καθώς και μερικούς τρόπους με τους οποίους ο θάνατος αυτός απεικονίζεται στις ίδιες τις ταινίες. Στη συνέχεια, στρέφομαι στην πρόσφατη και σύγχρονη μυθοπλασία για να εξετάσω τη σκιαγράφηση του «θανάτου του κινηματογράφου» στα λογοτεχνικά κείμενα. Το ενδιαφέρον μου για το σύγχρονο μυθιστόρημα σε σχέση με τον κινηματογράφο εστιάζει επίσης στους τρόπους με τους οποίους φαίνεται ότι προκύπτουν νέες και διαφορετικές σχέσεις μεταξύ του λεκτικού και του οπτικού.

Η έννοια του «θανάτου του κινηματογράφου» είναι πολύπλευρη. Η σύνδεσή της με τη μετάβαση από την αναλογική στην ψηφιακή τεχνολογία απορρέει από τη συνειδητοποίηση ότι η ψηφιακή τεχνολογία

² Noël Burch, *Life to those Shadows*, British Film Institute, Λονδίνο, 1990, σ. 7.

³ René Clair, *Reflections on the Cinema*, μτφ. Vera Traill, William Kimber, Λονδίνο, 1953, σ. 59.

⁴ Στο ίδιο.

πρόκειται να δώσει τέλος στη φωτογραφική βάση της αναλογικής ταινίας και κατά συνέπεια, όπως υποστηρίζεται, του ίδιου του κινηματογράφου. Αυτή η «μετάβαση» είναι συγκρίσιμη με άλλες παρόμοιες στην ιστορία του κινηματογράφου. «Με τον ερχομό της νέας τεχνολογίας (σε αυτήν την περίπτωση της ψηφιακής), η προγενέστερη (στη συγκεκριμένη περίπτωση η αναλογική) αναπαρίσταται ως χαμένη τέχνη, έναντι μιας διαδικασίας η οποία παρουσιάζεται ως αμιγώς τεχνολογική, και ως εκ τούτου», όπως επισημαίνει ο David Rodowick, «ως το αντίθετο της τέχνης».⁵ Στην περίπτωση μιας προηγούμενης μετάβασης που επέφερε η έλευση του ήχου στις ταινίες, ήταν ο ήχος που θεωρήθηκε ως υπερβολική μηχανοποίηση. Η βωβή ταινία θεωρήθηκε (αναδρομικά) ως μια «ανθρωπιστική» τέχνη και ως «μια τέχνη που πέθανε» (Byher), παρότι βρισκόταν μόλις στο ξεκίνημά της, και είχε χαρακτηριστεί επίσης ως μηχανοποιημένη τεχνολογία και όχι ως τέχνη. Περιγράφοντας τη «μετάβαση» από το αναλογικό στο ψηφιακό με τους όρους ενός χαμένου κόσμου και απολεσθέντων υλικών πραγματικοτήτων, στο τελευταίο του βιβλίο, *The Virtual Life of Film*, ο Rodowick γράφει: «Το σελουλόιντ ρολό μιας ταινίας με την καθησυχαστική φυσική ακολουθία από ορατές εικόνες, το θορυβώδες και δυσκίνητο ξετύλιγμα του μηχανικού προβολέα ταινιών ή την Steembeck κονσόλα του μοντάζ, τον επιβλητικό όγκο του μεταλλικού κουτιού της ταινίας, όλα αυτά εξαφανίζονται το ένα μετά το άλλο μέσα σε έναν εικονικό χώρο, μαζί με τις εικόνες που μαγνητοσκοποούνταν και παρουσιάζονταν τόσο όμορφα.»⁶

Η σύγχρονη ενασχόληση με «τον θάνατο του κινηματογράφου» συνιστά επίσης μια πτυχή της έντονης εστίασης στην πρόσφατη θεωρία του κινηματογράφου, στην υλικότητα του κινηματογραφικού μέσου και στις χρονικότητες που διέπουν την κινηματογραφική κίνηση. Ο Garrett Stewart στο βιβλίο του, *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*, εστιάζει στην ύπαρξη μιας φωτογραφικής σχέσης με τον κινηματογράφο, ακόμα και όταν το φωτογραφικό αποτύπωμα (γνωστό και ως φωτόγραμμα -καρέ στην ανάλυση των ταινιών) δεν γίνεται αντιληπτό ως τέτοιο στην οθόνη.⁷ Η μεμονωμένη φωτογραφία ή καρέ, όπως επιχειρηματολογεί ο Stewart, είναι το παγωμένο [still] έργο του θανάτου: Ο κινηματογράφος είναι διαρκής θάνατος επί το έργον.⁸ Το ενδιαφέρον

⁵ David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Μασαχουσέτη, 2009, σ. 5.

⁶ Στο ίδιο, σ. 8.

⁷ Garrett Stewart, *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*, University of Chicago Press, Σικάγο, 1999, σ. 1.

⁸ Στο ίδιο.

του Stewart επικεντρώνεται σε αυτές τις ταινίες ή σε στιγμές από ταινίες, στις οποίες η φωτογραφική φύση του μέσου εκδηλώνεται διαμέσου της αναπαράστασης ένθετων φωτογραφιών ή «στατικής εικονοποιίας», όπως στο παγωμένο κάδρο, μια ακινητοποίηση της εικόνας που κατά κανόνα αποφεύγεται στις ταινίες. Όπως επισημαίνει ο Stewart: «Μήπως η κρατημένη [ακινητοποιημένη] εικόνα δεν μας θυμίζει κατά καιρούς ότι η ακινησία της φωτογραφίας, το πάγωμα και η σιγή της, δεν εξαλείφονται ποτέ ολοκληρωτικά από τη διαδοχική κίνησή της στην κινηματογραφική ταινία, αλλά απλώς παραμένει αδιόρατη, λανθάνουσα της προσοχής.»⁹ Εδώ πρόκειται για ένα επιχείρημα που αφορά την υλικότητα της ταινίας και τη φύση της κίνησης στην ταινία, όμως, ο Stewart επιδιώκει επίσης να συνδυάσει τις έννοιες της «εξαφάνισης» και της εικόνας-θανάτου με μια θεματική του θανάτου στις ταινίες που συζητά: «εάν το παρατηρήσουμε, θα ανακαλύψουμε πόσο συχνά ο κινηματογραφημένος θάνατος συναιρείται [...] με τον θάνατο της ταινίας, ότι η αφηγηματική καταστροφή [μετατρέπεται] σε συναφή κινηματογραφική ακινησία.»¹⁰

Παρόμοια επιχειρήματα με τον Stewart, παρουσιάζει και η Laura Mulvey στην πρόσφατη μελέτη της *Death 24 X a Second: Stillness and the Moving Image*. Η Mulvey επιχειρηματολογεί, όπως και ο Victor Burgin στο βιβλίο του *The Remembered Film*, ότι το «βίντεο και τα ψηφιακά μέσα έχουν ανοίξει νέους δρόμους για τη θέαση παλιών ταινιών, δημιουργώντας

τη δυνατότητα επιστροφής και επανάληψης ενός συγκεκριμένου αποσπάσματος της ταινίας. Η επιστροφή και η επανάληψη αναγκαστικά εμπλέκουν τη διακοπή της ροής του έργου, καθυστερώντας την εξέλιξή του, και έτσι συντελούν στην ανακάλυψη της σύνθετης σχέσης του κινηματογράφου με τον χρόνο.¹¹

Το ενδιαφέρον της Mulvey για την ακινησία στο σινεμά, την οδηγεί στον κινηματογράφο του παρελθόντος, καθώς και σε «νέους μηχανισμούς καθυστέρησης». Κεντρικό υπόδειγμα της πραγματείας της Mulvey, αποτελεί η ταινία του Τζίγκα Βερτόφ *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1928) [Dziga-Vertov, *Man with a Movie Camera*], και ιδιαίτερα η αλληλουχία σκηνών, στην οποία η φρενήρης κίνηση της

⁹ Στο ίδιο, σ. 39.

¹⁰ Garrett Stewart, ό.π. [Εννοείται εδώ ο θάνατος της ταινίας ως κινούμενης εικονοποιίας. Σ.τ.Μ.]

¹¹ Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Λονδίνο, 2006, σ. 8.

ταινίας σταματάει για να δείξει την μοντέρ της ταινίας, την Ελισαβέτα Σβίλοβα στο δωμάτιο του μοντάζ, να κόβει τα ακίνητα καρτέ που έχουμε δει ή πρόκειται να δούμε, στην κινούμενη μορφή τους. Σύμφωνα με τη Mulvey, «ο θάνατος αναδύεται μέσα από την παρουσία του διατηρημένου χρόνου». ¹² Εμφιλοχωρεί στα πορώδη σύνορα μεταξύ ζωής και θανάτου και στη μηχανική εμφύχωση των άψυχων που πραγματοποιεί το σινεμά.

«Ο θάνατος του κινηματογράφου», έρχεται στο προσκήνιο με διαφορετικούς αλλά συναφείς τρόπους, στα γραπτά του ιστορικού του κινηματογράφου και επιμελητή Paulo Cherchi Usai, ο οποίος ασχολείται ιδιαίτερα με τα επίμαχα ζητήματα που αφορούν τη διάσωση και την αποκατάσταση των ταινιών. «Ο κινηματογράφος», υποστηρίζει ο Usai στο βιβλίο του, *Ο θάνατος του κινηματογράφου*, «είναι εγγενώς αυτοκαταστροφικό μέσο: η συνθήκη της ίδιας της ύπαρξής του είναι η δομική παροδικότητα. Ο μηχανισμός προβολής ζωντανεύει την ακίνητη εικόνα, αλλά την ίδια στιγμή συντείνει στην καταστροφή της ζελατίνης (σελουλόιντ) της κόπιας που περνάει από μέσα.» ¹³

Κεντρικός άξονας του Αμερικανού σκηνοθέτη Μπιλ Μόρισον [Bill Morrison] στη ταινία του *Decasia: The State of Decay* (2002), είναι η αναπαράσταση της «φθοράς της εικόνας». Ο Μόρισον χρησιμοποίησε φθαρμένο αρχαιακό υλικό από πολυάριθμες συλλογές για να συνθέσει την ταινία του, η οποία στην πρώτη προβολή της, συνοδεύτηκε από ζωντανή συναυλία συμφωνικής μουσικής του συνθέτη Michael Gordon. Το έργο του Μόρισον καταδεικνύει τη σύνθετη, συχνά αντιφατική, σχέση του «θανάτου του κινηματογράφου» με το έργο των θεωρητικών του σινεμά και των κινηματογραφιστών. Η δεδηλωμένη πρόθεσή του ήταν το να παρουσιάσει εικόνες που αντιστέκονταν στην ίδια τους την φυσική αποσύνθεση. Όπως δηλώνει ο Μόρισον: «Με προσέλκυσαν εκείνες οι εικόνες όπου υπήρχε διάλογος μεταξύ της εικόνας και του υλικού του φιλμ πάνω στο οποίο ήσαν τυπωμένες [...] ως παραδείγματα ανθρώπου που αψηφά την ίδια τη θνητότητά του [...] Ο εκφυλισμός του φιλικού υλικού φαινόταν να διαψεύδει τις εικόνες που αναδύονταν από αυτό.» ¹⁴ Επισημαίνουμε ιδιαίτερα τις επαναλαμβανόμενες εικόνες γέννησης και αναγέννησης στο αρχαιακό υλικό που επέλεξε ο Μόρισον, όπως και την επιλογή υλικού, στο οποίο υπάρχει έντονη κίνηση μέσα στο κάδρο, όπως είναι εικόνες πλεκτικής καθώς και κίνησης μηχανών, και ευρύτερα, το

¹² Στο ίδιο.

¹³ Paulo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, British Film Institute, Λονδίνο, 2001, σ. 13.

¹⁴ Bill Morrison, παρατίθεται στο *Decasia: The State of Decay*, BFI Video Publishing, Λονδίνο, 2002.

παιχνίδι, μεταξύ ζωής και θανάτου, φθοράς και αφθαρσίας στην ταινία *Decasia*. Η ταινία αυτή ανοίγει επίσης διάλογο με την παλαιότερη ταινία «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή», καθώς ο Μόρισον συμπεριλαμβάνει αναπαραστάσεις της διαδικασίας του μοντάζ και λήψεις μιας γυναίκας που γεννάει, που μπορούν να συσχετιστούν με την ζελατίνη του φιλμ μέσα στη φωτογραφική λεκάνη της εμφάνισής του.

Σε συνέντευξή του, ο Μόρισον αναφέρθηκε στις εικόνες που είχαν ήδη χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν για να αφηγηθούν ιστορίες στις αρχικές ταινίες, από τις οποίες είχε πάρει αποσπάσματα: «Αυτές οι ιστορίες τώρα επισκιάζονται από νέες αφηγήσεις που λέγονται από το ίδιο το φιλμικό υλικό.»¹⁵ Η ταινία, όπως υποστήριξε ο Μόρισον, δεν αποτελεί έκκληση για τη συντήρηση των ταινιών, αλλά μια συνάντηση με τις διαδικασίες αποσύνθεσης και τις αλλοιώσεις που επιφέρει. Ωστόσο, τούτες μπορούν να συνυπάρχουν, όπως υπαινίχθηκε ο συνεντευκτής Rick Prelinger, με μια επιθυμία για εκείνο που είναι φευγαλέο και απολεσθέν. Σε αυτό το σημείο γίνεται, επίσης, μια αντιδιαστολή μεταξύ αναλογικού και ψηφιακού υλικού: οι διαδικασίες αυτές μπορούν να υφίστανται μόνο σε αναλογικές ταινίες, επειδή, «άμα φθαρεί το ψηφιακό υλικό, είναι εντελώς αδύνατον να το δει κανείς», όπως ισχυρίζεται ο Μόρισον. Διαφαίνεται εδώ το ανάπτυγμα, έντονα εκφρασμένο στην αισθητική του Μόρισον, μιας κινηματογραφικής θεωρίας του Ρομαντισμού, που επικεντρώνεται σε θραύσματα και διαμορφώνεται από τα θραύσματα, τα ερείπια και την παραγωγικότητα της φθοράς και της χρονικής παρόδου, η οποία εννοείται ως μεταμόρφωση μάλλον παρά ως εντροπία.

Κινηματογράφος και μυθιστόρημα

Ενώ οι θεωρήσεις για την τεχνολογία και την υλικότητα των ταινιών θα νόμιζε κανείς ότι εστιάζονται αποκλειστικά στο κινηματογραφικό μέσο, εντυπωσιάζει το γεγονός ότι έχουν καταστεί κεντρικές και στα λογοτεχνικά κείμενα. Είναι σημαντικό ότι ένας αριθμός προσφάτων και σύγχρονων αφηγημάτων διασταυρώνονται με τις θεωρητικές διαμάχες που μόλις σκιαγράφησα. Διερευνώντας τη σχέση των ποιητών με το σινεμά, ο Lawrence Goldstein έχει επισημάνει την επίμονη νοσταλγία για το σινεμά που προκλήθηκε σε μεγάλο βαθμό από την άνοδο της δημοφιλίας της τηλεόρασης κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 20^{ού} αιώνα και τη συνακόλουθη παρακμή της επισκεψιμότητας των κινηματογραφικών αιθουσών. «Η κρίση της κινηματογραφικής

¹⁵ Συνέντευξη του Bill Morrison από τον Rick Prelinger, Stanford University, που αναρτήθηκε στις 25 Μαρτίου 2010.

βιομηχανίας», γράφει ο Goldstein, «παρήγαγε έναν ευμεγέθη αριθμό ταινιών ως ελεγείες και αφιερώματα στον κινηματογράφο.»¹⁶ Στις δεκαετίες του '50 και του '60, οι ποιητές σαγηνεύονταν από το παρελθόν του Χόλυγουντ ως μεταφοράς για την ίδια τους τη γήρανση και τους μετασχηματισμούς της αμερικανικής κουλτούρας.¹⁷

Εν μέρει μπορούμε να εντάξουμε το μυθιστόρημα της Άντζελα Κάρτερ [Angela Carter] *Τα πάθη της Νέας Εύας* (1977) [*The Passion of New Eve*] μέσα σε αυτά τα συμφραζόμενα. Το κείμενο είναι ταυτόχρονα μια ελεγεία για το Χόλυγουντ και μια επεξεργασία του κειμένου του Βιλιέ ντε λ' Ιλ-Αντάμ [Villiers de L'Isle Adam] με τίτλο *Η Μελλοντική Εύα* [*L'Eve future*] που γράφτηκε το 1886 και θεωρείται το πρώτο κινηματογραφικό-μυθιστόρημα. Περιστρέφεται γύρω από τη φανταστική δημιουργία από τον Τόμας Έντισον ενός θηλυκού «Ανθρωποειδούς», της Χάνταλντ, και συνάμα εμπεριέχει μια προφητική πλοκή. Αυτή προ-οικονομεί τις σύγχρονες διαμάχες γύρω από «τον θάνατο του σινεμά» μέσα από αναπαραστάσεις και συσχετίσεις του θανάτου του φιλμ με έναν μετα-Αποκαλυπτικό κόσμο, που συμβολίζεται από ένα ερημωμένο Αμερικανικό τοπίο. Στην αρχή του μυθιστορήματος, ο αφηγητής Έβελιν, που ετοιμάζεται να αφήσει το Λονδίνο για την Νέα Υόρκη, και που θα μεταμορφωθεί στη πορεία της νουβέλας στην «νέα Εύα», πηγαίνει στο σινεμά και παρακολουθεί μια ταινία με την ηθοποιό Τριστέσσα Ντε Σαιντ Άντζ, η οποία ανέκαθεν στοίχειωνε τα όνειρά του:

Η κόπια της ταινίας ήταν παλιά και γρατζουνισμένη ως εάν η ερήμωση που φέρνει το πέρασμα του χρόνου να γίνεται ορατή από τη βροχή στην οθόνη, να ακούγεται από το φθαρμένο τραύλισμα του ήχου της ταινίας, όμως αυτές οι διαβρώσεις της χρονικότητας ενίσχυαν την περίλαμπρη παρουσία σου, αφού τα πάντα έμοιαζαν ακόμα πιο ερειπωμένα, όσο πιο αβέβαιος ήταν ο κίβδηλος θρίαμβός σου πάνω στον χρόνο. Γιατί ήσουν εξίσου όμορφη όσο είκοσι χρόνια πριν, και θα είσαι πάντοτε τόσο όμορφη όσο η κόπια διατηρούσε τη συμμαχία της με το φαινόμενο της εμμένουσας όρασης. Αλλά ο θρίαμβος αυτός θα πέθαινε τελικά, και οι επιφάνειες που ανέδιδαν την εμφάνιση σου είχαν ήδη αρχίσει να φθείρονται.¹⁸

¹⁶ Lawrence Goldstein, *The American Poet at the Movies: A Critical History*, University of Michigan Press, Αν Αρμπορ, 1994, σ. 237.

¹⁷ Στο ίδιο.

¹⁸ Angela Carter, *The Passion of New Eve* (1977), Virago Press, Λονδίνο, 1982, σ. 5. [Το φαινόμενο της «εμμένουσας όρασης» συνίσταται στο ότι η εικόνα ενός αντικειμένου παραμένει λίγο περισσότερο στην αισθητηριακή αντίληψη αφού

Η επιφάνεια από σελουλόιντ της κινηματογραφικής ταινίας διατηρεί το παρελθόν ως παρόν, αλλά παρόμοια με τις θεωρητικές πραγματεύσεις που ανέφερα προηγουμένως, ο θάνατος του σινεμά εγγράφεται στην κόπια ως διάβρωση εικόνας και ηχητικό τραύλισμα. Το μυθιστόρημα επιπλέον μετασκευάζει το ζήτημα του χρόνου και του σινεμά σε ζήτημα της σχέσης χρόνου και Αμερικής. Η ιστορικότητα στην Αμερική τρέχει γρηγορότερα, ακολουθεί «έναν πιο μπιτάτο ρυθμό» από τα ελεγειακά μέτρα του παλαιού κόσμου. Πάνω από όλα, όμως, το μυθιστόρημα συνδέει τον φιλικό χρόνο και τον φιλικό θάνατο με την εικόνα των «σταρ» στην οθόνη, την θηλυκή σταρ, που όπως θα αποκαλυφθεί, είναι άνδρας-γυναίκα, τραβεστί. Η πρώτη συνάντηση της Εύας με την ένσαρκη Τριστέσσα, και όχι με την αναπαράσταση της στην οθόνη περιγράφεται με τους όρους ενός έντονα γοθτικού ύφους. Η Τριστέσσα, μέσα στο γυάλινο σπίτι της, είναι ξαπλωμένη πάνω σε ένα φέρετρο:

Ήταν σαν όλες οι ταινίες της Τριστέσσα να προβάλλονταν μεμιάς πάνω σε αυτή την χλωμή, αφημένη φιγούρα και έτσι την είδα να περπατά, να μιλά, να πεθαίνει ξανά και ξανά σε όλες τις εναπομείνουσες στάσεις αυτού εδώ του κόσμου, εγκιβωτισμένη μέσα στο κεχριμπαρένιο χρώμα αναρίθμητων μπομπίνων σελουλόιντ, από τις οποίες μπορούσε να εξαχθεί και να ανακυκλωθεί το είναι της ατελεύτητα σε μια τεχνολογική αιωνιότητα, μια αέναη νεκρανάσταση του πνεύματος.¹⁹

Αργότερα, η Εύα –«η τεχνολογική Εύα», μια γυναίκα κατασκευασμένη– βλέπει την Τριστέσσα συντεθειμένη από «σάρκα τόσο αδιόρατη που μόνο το φαινόμενο της εμμένουσας όρασης θα μπορούσε να εξηγήσει την παρουσία του εδώ».²⁰ Σελουλόιντ και σώμα γίνονται ένα. Η Τριστέσσα, η «διφορούμενη γυναίκα», «δεν ήταν παρά η σκιά της, ήταν σχεδόν εξαϋλωμένη έως του σημείου να έχει γίνει μια χειροπιαστή μηδαμινότητα, ίσως επειδή η κάμερα της είχε αφαιρέσει τόσες πολλές στοιβάδες εμφάνισης –ήταν σαν η κάμερα να είχε κατακλέψει, όχι την ψυχή, αλλά το σώμα της, αφήνοντας μια παρουσία σαν μια απουσία που τώρα ζούσε πλέον αποκλειστικά σε ένα σιωπηλό, στοιχειωμένο, υπέρ-ευαίσθητο δικό της κόσμο.»²¹

Ο τρόπος που συλλαμβάνει ο κινηματογράφος τον κόσμο και το σώμα, είναι ουσιαστικά μια απώλεια της αίσθησης της πραγματικότητας.

έχει ήδη αλλάξει το αντικείμενο, οπότε μια γρήγορη εναλλαγή εικόνων του ίδιου αντικειμένου δημιουργεί τη ψευδαίσθηση ότι αυτό κινείται. Σ.τ.Μ.]

¹⁹ Στο ίδιο, σ. 93.

²⁰ Στο ίδιο, σ. 147.

²¹ Στο ίδιο, σ. 123.

Η Κάρτερ αναφέρεται δυο φορές μέσα στο μυθιστόρημα –και επεσήμανα και τις δυο περιπτώσεις– στο «φαινόμενο της εμμένουσας όρασης», επικαλούμενη με αυτόν το τρόπο την κατανόηση του κινηματογραφικού έργου ως ψευδαισθητικού στον ίδιο τον πυρήνα του, καθώς επωφελείται από την παραισθητική χρήση της λειτουργίας της ανθρώπινης [αισθητηριακής] αντίληψης για να κατασκευάζει κίνηση από την ακινησία.

Στο διήγημά της «Ο έμπορος σκιών» [‘The Merchant of Shadows’], το οποίο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1989, η Κάρτερ επέστρεψε στην απεικόνιση του Χολιγουντιανού κινηματογράφου.²² Ένας νεαρός Βρετανός που ζει στην Καλιφόρνια και εκπονεί διατριβή για έναν εκπατισμένο Γερμανό σκηνοθέτη, τον Χανκ Μαν, κατά κόσμον Χάινριχ Μανχάιμ, πηγαίνει να πάρει συνέντευξη από τη χήρα και τρίτη γυναίκα του Μαν, μια πρώην πρωταγωνίστρια του βωβού κινηματογράφου, στο σπίτι της, στην κορυφή ενός βράχου. Αυτή η θρυλική φιγούρα περιγράφεται «σαν να διαθέτει την εξαιρετική αντοχή της παρουσίας της, σαν να ενσαρκώνεται αέναα εκ νέου με το πέρασμα του χρόνου, εξαιτίας κάποιας απόκρυφης λειτουργίας της Μεγάλης Τέχνης του Φωτός και της Σκιάς». Ο αφηγητής στο διήγημα της Κάρτερ, έχει ήδη συναντηθεί με τη δεύτερη γυναίκα του σκηνοθέτη και εκείνη του έχει δείξει μια «τολμηρή» φωτογραφία, όπου ο Χανκ Μαν ποζάρει ντυμένος σαν μαθήτρια. Με την άφιξη στο σπίτι της τρίτης συζύγου, ο νεαρός άνδρας συναντάει πρώτα ένα γέρικο, λιοντάρι χωρίς δόντια, «Leo, πρώην συνεργάτης της MGM»²³ και μετά μια γριά επιβλητική γυναίκα, μια γυναίκα που «έμοιαζε με υπέργηρο ξυλοκόπο». Η γυναίκα συστήνεται ως η αδελφή της χήρας του Χανκ Μαν, της πρώην πρωταγωνίστριας του σινεμά, η οποία στη συνέχεια εμφανίζεται στο λευκόχρωμο, μεταλλικό αναπηρικό καροτσάκι της, ντυμένη με εσώρουχα εποχής του μεσοπολέμου (γύρω στο 1935), περούκα και έντονο μακιγιάζ. Οι τρεις τους, κατεβάζουν άφθονες ποσότητες τζιν πλάι στην αηδιαστική πισίνα, στην οποία λέγεται ότι πνίγηκε ο ίδιος ο Χανκ Μαν, το 1940. Καθώς το μεθυσμένο απόγευμα εξελίσσεται, η σταρ του σινεμά που πλέον ονομάζεται το «Πνεύμα», αρχίζει να μιλάει για την ιερότητα της τέχνης της, να αναφέρεται στους κινηματογράφους ως σκοτεινούς καθεδρικούς ναούς, με μια φωνή που ο αφηγητής σκέφτεται ότι θα μπορούσε να ήταν του ίδιου του Μανχάιμ. Προς το τέλος του διηγήματος, ο αφηγητής συνειδητοποιεί ότι ο πνιγμός

²² Angela Carter, «The Merchant of Shadows», στο *Burning Your Boats: Collected Short Stories*, Vintage, Λονδίνο, 1996, σ. 364.

²³ Πρόκειται για αναφορά στην εταιρεία παραγωγής ταινιών με σήμα ένα λιοντάρι που βρυχάται. Σ.τ.Μ.

στην πισίνα το 1940 είναι ψεύτικος: ότι η υποτιθέμενη ξυλοκόπος-αδελφή ήταν στην πραγματικότητα η πάλαι-ποτέ αστέρας του σινεμά και σύζυγος του Χανκ Μαν, και ότι το «Πνεύμα», η γυναίκα-σταρ, είναι ο ίδιος ο Μαν, ο οποίος, έχοντας επινοήσει το θάνατό του το 1940, μεταμορφώθηκε ο ίδιος στην εικόνα της σταρ, παίρνοντας τη θέση που κάποτε καταλάμβανε η σύζυγός του.

Το διήγημα «Ο έμπορος σκιών», βρίσκεται σαφώς σε διάλογο με την ταινία του Μπίλυ Γουάιλντερ [Billy Wilder] *Η λεωφόρος της Δύσης* [*Sunset Boulevard*] του 1950, και μας αποκαλύπτει εκ των υστέρων την έκταση που η ταινία του Γουάιλντερ καταλαμβάνει στο μυθιστόρημα *Τα πάθη της νέας Εύας*. Τα συστατικά της αφήγησης του «Εμπόρου σκιών» ταιριάζουν καταφανώς με της ταινίας. Για παράδειγμα: ο άντρας αφηγητής -ένας συγγραφέας- που καταφθάνει στην οικία της απομονωμένης ηθοποιού, παρότι η παρακμιακή επίπλωση του *Sunset Boulevard* μετατρέπεται από την Κάρτερ σε διαφάνειες γυάλινου κύβου, επίσης, η πισίνα του Χόλιγουντ, η οποία τώρα είναι μια αρένα αποσύνθεσης και θανάτου, ακόμη, η ηλικιωμένη ηθοποιός καθηλωμένη στην εποχή του βωβού κινηματογράφου, την εποχή της δόξας της, και τέλος, οι γοτθικές τροπικότητες που διέπουν αμφότερα την ταινία και το μυθιστόρημα. Στην αρχή του «*Sunset Boulevard*», η αθέατη φωνή [voice-over], (δηλαδή του νεαρού σεναριογράφου που έρχεται στο σπίτι και δεν φεύγει ποτέ), ανακαλεί την δεσποινίδα Χάβισαμ στο μυθιστόρημα *Μεγάλες προσδοκίες* του Ντίκενς, υποδεικνύοντας τον τρόπο με το οποίο θα είχε εξελιχθεί το μυθιστόρημα εάν η δεσποινίδα Χάβισαμ είχε η ίδια ποθήσει τον Πιπ. Η ηθοποιός του βωβού κινηματογράφου στο «*Sunset Boulevard*», η Νόρμα Ντέσμοντ, παίζει μπρίτζ με μια ομάδα συναδέλφων της, παλαιών ηθοποιών, τους οποίους ο αφηγητής αποκαλεί «τα κέρινα ομοιώματα». Ο Μαξ, ο Γερμανός υπηρέτης για όλες τις δουλειές του «*Sunset Boulevard*», αποδεικνύεται ότι υπήρξε ο πρώτος σύζυγος της Νόρμα Ντέσμοντ και σκηνοθέτης των βωβών ταινιών της. Είχε αφιερώσει το υπόλοιπο της ζωής του στη διαφύλαξη της εικόνας της και στο να την προστατεύει από την επίγνωση της δικής της ξεθωριασμένης καλλιτεχνικής δόξας, τη φθορά και τα δεινά του χρόνου και της ηλικίας: «Την έκανα αστέρι. Και δεν μπορώ να την αφήσω να καταστραφεί». Είναι ο Μαξ που προβάλλει τις βωβές ταινίες του παρελθόντος, έτσι ώστε η Νόρμα Ντέσμοντ να μπορεί να βλέπει τον εαυτό της όπως ήταν τότε.

Το «*Sunset Boulevard*», είναι μια ταινία που αναπαριστά τον θάνατο του κινηματογράφου, εγγράφοντας και επιτελώντας τους τρόπους με τους οποίους η ταινία σκηνοθετεί τον δικό της θάνατο(υς), ιδιαίτερα σε σχέση με τις τεχνολογικές μεταβάσεις του κινηματογράφου. Ένα στοιχείο που σαγήνευσε την Κάρτερ φαίνεται ότι ήταν οι τρόποι με

τους οποίους χρησιμοποιήθηκε η εικόνα της θηλυκής σταρ για να αναπαρασταθεί η γήρανση του ίδιου του κινηματογραφικού μέσου. Το άλλο στοιχείο ήταν σαφώς το ζήτημα της μεταμφίεσης και της παράστασης, που προεκτεινόταν από τον κόσμο του κινηματογράφου έως τον κόσμο έξω από αυτόν: άνδρες και γυναίκες σύζυγοι, άνδρες σκηνοθέτες και οι θηλυκές σταρ των ταινιών τους, καταλήγουν είτε να ζουν την κοινή ζωή τους σε ρόλους είτε υπηρέτη και ερωμένης στο «Sunset Boulevard», είτε αδερφών στο «Έμπορος σκιών». Η Κάρτερ με αυτόν τον τρόπο, μετατρέπει την φαινομενική απολυτότητα αρσενικού και θηλυκού, της αρρενωπότητας και θηλυκότητας της Χολιγουντιανής ταινίας, σε έναν αριθμό μεταμορφώσεων του ενός φύλου στο άλλο.

Ένα στοιχείο που περιέχεται στο *Sunset Boulevard*, και δεν υιοθετείται στο διήγημα «Έμπορος σκιών», είναι η μεταθανάτια αφήγηση. Στην αρχή της ταινίας –με υπόγειες αναφορές στο διάσημο έργο του Φιτζέραλντ *Ο Μεγάλος Γκάτσμπυ*– βλέπουμε ένα πτώμα να επιπλέει μπρούμυτα μέσα σε μια πισίνα, πυροβολημένο πισώπλατα: κάμερες τον φωτογραφίζουν. Η αφήγηση της αθέατης φωνής [voice-over] ξεκινάει στο σημείο αυτό: είναι η φωνή του νεκρού άνδρα που θα μας αφηγηθεί την ιστορία του, ξεκινώντας από τις συνθήκες άφιξής του στο σπίτι, μέχρι τον πυροβολισμό του από τη Norma Desmond, καθώς επιχειρεί να την εγκαταλείψει, και κλείνει με την τελική σκηνή τρέλας της, όπου αυτή φαντάζεται τον εαυτό της να παίζει για τις κάμερες του κινηματογραφιστή Σέσιλ ντε Μίλ [Cecil B. De Mille], και για όλους εκείνους τους υπέροχους ανθρώπους που την παρακολουθούν εκεί έξω στο σκοτάδι [της αίθουσας].²⁴

Στην αρχική εκδοχή της, η ταινία ξεκινούσε με το σώμα στο νεκροτομείο να λέει την ιστορία του σε όλα τα υπόλοιπα πτώματα που ήσαν συγκεντρωμένα εκεί, αλλά αυτή η εκδοχή εγκαταλείφθηκε, όταν προκάλεσε ιλαρότητα στο κοινό του Έβαστον στο Ιλλινόις, όπου η ταινία προβλήθηκε δοκιμαστικά. Είναι ενδιαφέρον λοιπόν ότι ο σκηνοθέτης και ο παραγωγός επέλεξαν να κρατήσουν τη μεταθανάτια αφήγηση, αν και σε πιο χαλαρή μορφή, ως εάν αυτή η συγκεκριμένη ιστορία να μπορούσε να έχει ειπωθεί μόνο από έναν νεκρό άνδρα. Η αφήγηση voice-over είναι γνωστή τεχνική στα φιλμ νουάρ και συνεπώς χαρακτηρίζει ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος, αλλά η χρήση της στη ταινία υπαινίσσεται επίσης τον θάνατο με την μορφή της τεχνολογίας και της ιστορίας του κινηματογράφου. Ο νεκρός άνδρας είναι συγγραφέας κινηματογραφικών σεναρίων, ένας γραφιάς, μέρος του κόσμου των λέξεων, που, όπως η Norma Desmond ισχυρίζεται με έντονα λόγια,

²⁴ Billy Wilder, *Sunset Boulevard*, University of California Press, Μπέρκλεϊ, 1999.

«θανάτωσαν» τις ταινίες του βωβού κινηματογράφου: «Δεν χρειαζόμασταν διάλογο. Είχαμε τα πρόσωπα [...] Φτιάξατε ένα σκοινί από λέξεις και στραγγαλίσατε αυτό το εγχείρημα [...] Όμως, υπάρχει το μικρόφωνο εκεί πέρα που πιάνει τους επιθανάτιους βρόγχους, όπως η έγχρωμη τεχνολογία φωτογραφίζει την κατακόκκινη πρησμένη γλώσσα.» Βεβαίως, υπάρχει αρκετή δόση ειρωνείας στο γεγονός ότι τούτη η παθιασμένη εκπρόσωπος της κινηματογραφικής σιωπής εκφέρει τις καλύτερες ατάκες της ταινίας.

Παράλληλα με την ταινία *Sunset Boulevard* και σε αντίθεση με την ιστορία της Carter, το μυθιστόρημα του Πωλ Όστερ [Paul Auster] *Το βιβλίο των ψευδαισθήσεων* [*The Book of Illusions*], που εκδόθηκε το 2002, ασχολείται με το ζήτημα της μεταθανάτιας αφήγησης και της αυτοβιογραφίας ως γραφής ερχόμενης από τον τάφο, ως ένα από τα κεντρικά μοτίβα του. Φαίνεται επίσης να έχει δανειστεί στοιχεία από το «Έμπορος Σκιών», αφού αφηγείται την ιστορία ενός άνδρα, ο οποίος γοητεύεται από έναν αρσενικό αστέρα του βωβού κινηματογράφου και ανακαλύπτει μια αφήγηση μεταμφιέσεων και εξαφανίσεων. Δεν υπάρχει εδώ παιχνίδι με την ασάφεια μεταξύ των δυο φύλων, αλλά είναι πιθανό ότι ο Όστερ δανείστηκε το όνομα του κινηματογραφικού αστέρα από την Κάρτερ: ο Χανκ Μαν/Χάινριχ Μανχάιμ στο βιβλίο της Κάρτερ γίνεται εδώ Έκτορας Μαν/Ερμαν Λέσσερ (lesser/loser). Το μυθιστόρημα είναι ενδιαφέρον τόσο για τις συνδέσεις που υπαινίσσεται μεταξύ του κινηματογραφικού μέσου και της εξαφάνισης, καθώς και για τους τρόπους με τους οποίους περιγράφει τις ταινίες που ο Όστερ έχει επινοήσει για το κείμενό του. Στο πρώτο μέρος του μυθιστορήματος, ο αφηγητής του Όστερ, ο Ντέιβιντ Ζίμμερ, (ο οποίος έχει χάσει τη γυναίκα του και τα παιδιά του σε αεροπορικό δυστύχημα), μέσα στη θλίψη του γοητεύεται από τις βωβές ταινίες του Μαν και συνειδητοποιεί ότι επιβιώνει χάρις στην έρευνα και το γράψιμο γι' αυτές. Οι κωμικοί του βωβού κινηματογράφου, ισχυρίζεται ο Ζίμμερ, κατανοούσαν τη γλώσσα που μιλούσαν. Είχαν εφεύρει ένα συντακτικό των ματιών, μια γραμματική της καθαρής κίνησης [...] τους παρακολουθούσαμε μέσα από ένα μεγάλο χάσμα που είχε επιφέρει η λήθη, και στην πραγματικότητα, τα πράγματα που τους χώριζαν από εμάς ήταν εκείνα που τους έκαναν τόσο εντυπωσιακούς: η σιωπή τους, η απουσία των χρωμάτων τους, οι σπασμωδικό γρήγοροι ρυθμοί τους.²⁵ Το πιο ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο, είναι ίσως η συμμαχία ή ακόμη και η αφοσίωση του σύγχρονου μυθιστορητή στον βωβό κινηματογράφο. Φαίνεται ότι το σινεμά, έχοντας παραιτηθεί από αυτές τις πρώιμες εκδοχές του, έχοντας αφήσει τη σιωπηλή τέχνη να πεθάνει, την έχει κατά

²⁵ Paul Auster, *The Book of Illusions: A Novel*, Faber, Λονδίνο, 2002, σ. 15.

κάποιο τρόπο απελευθερώσει για μια εκ νέου εμπύχωση της από τον συγγραφέα, ακόμα και αν πρόκειται, όπως επιμένει ο Ωστερ, για μια καθαρά οπτική γλώσσα.²⁶ Περιγράφοντας τις διαδικασίες συγκρότησης του βιβλίου-ταινίας του, ο Ζίμμερ αναφέρει σε έναν φίλο: «Έγραφα για πράγματα που δεν μπορούσα πλέον να δω, και έπρεπε να τα παρουσιάσω με καθαρά οπτικούς όρους. Η όλη εμπειρία ήταν ψευδαίσθηση.»²⁷

Ο Ωστερ κάνει τη διήγησή του να εκτυλίσσεται μέσα από τις ταινίες που επινόησε για τον Μαν, με ακρίβεια στις διαδοχικές λεπτομέρειες, έτσι ώστε ως αναγνώστες καλούμαστε να οπτικοποιήσουμε τα λόγια του ως γραμμική ακολουθία κινηματογραφικών εικόνων. Η ταινία που περιγράφεται με λεπτομέρεια, ήταν η τελευταία βωβή ταινία του Μαν, και το θέμα της είναι η ιστορία ενός άνδρα που καθίσταται «αόρατος» από έναν ανταγωνιστικό εργοδότη. Για τον Ωστερ, η θεματική και η διαδικασία του «να γίνεσαι αόρατος», είναι ταυτόσημη με τα θέματα που απασχολούν το μυθιστόρημά του, δηλαδή με τον κινηματογράφο ως την παρουσία της απουσίας: με τον αφανισμό και την «υπαρξιακή αγωνία του εαυτού»,²⁸ με την καταστροφή των ταινιών σε ένα ερημικό τοπίο.

Στο βαθμό αυτό, το κείμενό του μοιράζεται με το κείμενο της Κάρτερ και με τη θεωρία του κινηματογράφου που ανέφερα νωρίτερα, τη ρητή αναπαράσταση του κινηματογράφου ως θανάτου. Ωστόσο, όπως συμβαίνει πάντα στο έργο του Ωστερ, το κεντρικό θέμα είναι τα ερωτήματα της ταυτότητας του συγγραφέα, του ρόλου του συγγραφέα και της γραφής.

Η βωβή ταινία μέσα στο μυθιστόρημα *Το βιβλίο των ψευδαισθήσεων*, εμφανίζεται ως αποτέλεσμα συνεργίας του προσώπου του ηθοποιού με τον φακό της κινηματογραφικής κάμερας: το κοντινό πλάνο του προσώπου είναι καθαρή εσωτερικότητα, μια αντανάκλαση του τι είμαστε όλοι πραγματικά, όταν βρισκόμαστε μόνοι με τον εαυτό μας. Όταν συμβαίνουν αυτές οι ακολουθίες κοντινών πλάνων, «όλα τα υπόλοιπα σταματούν. Μπορούμε να διαβάσουμε το περιεχόμενο του μυαλού του Έκτορα, σαν να ήταν διατυπωμένο με γράμματα σε όλη την οθόνη, και πριν αυτά τα γράμματα εξαφανιστούν, δεν είναι λιγότερο ορατά απ' ότι ένα κτήριο, ένα πιάνο ή μια τούρτα στο πρόσωπο».²⁹ Αυτή η εικόνα της γραφής στην οθόνη ανακαλεί τις σκέψεις του Garrett Stewart πάνω στο φωτόγραμμα μιας ταινίας και στο φωνόγραμμα της λογοτεχνικής γλώσσας. Η ιδέα του Stewart για μια «πρακτική μοντερνιστικής εγγραφής» ως «εγγραφή διάκενων», όπως εφαρμόζεται σε

²⁶ Στο ίδιο, σ. 14.

²⁷ Στο ίδιο, σ. 64.

²⁸ Στο ίδιο, σ. 53.

²⁹ Στο ίδιο, σ. 30.

ένα κείμενο του Τζόζεφ Κόνραντ [Joseph Conrad], ισχύει εξίσου στο πλαίσιο της πιο πρόσφατης μυθοπλαστικής δημιουργίας.³⁰

Ο Stewart αναφέρεται μόνο εν παρόδω στα κείμενα του Όστερ, όμως συζητά την ταινία *Καπνός* [*Smoke*], σε σκηνοθεσία του Γουέιν Γουίνγκ [Wayne Wing] και σενάριο του Όστερ, που αποτελεί σίγουρα την πιο ενδιαφέρουσα εμπλοκή του με το σινεμά. Η ακολουθία [σκηνών] στο *Smoke*, στο οποίο ο Όγγυ Ρεν, ιδιοκτήτης καπνοπωλείου, δείχνει στον συγγραφέα Πωλ Μπέντζαμιν τα άλμπουμ από φωτογραφίες που τραβάει καθημερινά -από το ίδιο σημείο και την ίδια ώρα- θέτει σημαντικά ερωτήματα γύρω από την επανάληψη και την διαφορά, καθώς και για την ακινητοποίηση του χρόνου και της κίνησης από τη φωτογραφική εικόνα. Πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι (όπως και σε όλα σχεδόν τα λογοτεχνικά έργα του Όστερ) ο κεντρικός συγγραφέας-πρωταγωνιστής βρίσκεται σε κατάσταση πένθους, στη συγκεκριμένη περίπτωση για τη σύζυγό του, η οποία είχε παγιδευτεί ανάμεσα σε ανταλλαγή πυροβολισμών, στη γωνία έξω από το καπνοπωλείο. Καθώς λοιπόν, ο Πωλ ξεφυλλίζει τις σελίδες ενός άλμπουμ, βλέπει την εικόνα της συζύγου του που την είχε αιχμαλωτίσει κατά τύχη ο φακός της κάμερας και αναφωνεί: «Ω Θεέ μου –για δες, είναι η Έλεν– είναι η Έλεν. Κοίτα την!» Πρόκειται για μια ακινητοποίηση που ανατρέχει στο παρελθόν, σε μια από τις πρώτες ιστορίες του κινηματογράφου, στην ταινία *Δεσποινίς Μπάτχερστ* [*Mrs Bathurst*] του Κίπλιν [Kipling] και της διάσημης ατάκας που εκφέρεται από τον αφηγητή, ο οποίος, καθώς παρακολουθεί την ταινία ενός τρένου που πλησιάζει στον σταθμό και τους επιβάτες να μετακινούνται κατά μήκος της πλατφόρμας, αναφωνεί: «Χριστέ μου, να η κυρία Μπ.»³¹

Σύμφωνα με τον Stewart, η ταινία *Smoke* είναι «ένα είδος σύνοψης: της σχέσης της φωτογραφίας, δηλαδή, με την καθημερινή πραγματικότητα, με τη χρονικότητα, με την αφηγηματικότητα, με τον θάνατο, και τελικά με την κινηματογραφική οπτικότητα– και ως εκ τούτου με το αποκαλυφθέν φαντασιακό της μηχανοποιημένης κειμενικότητας των ταινιών.»³² Στο τέλος της ακολουθίας των σκηνών που αναφέραμε παραπάνω, βλέπουμε τον Όγγυ έξω από το κατάστημά του να τραβάει την καθημερινή φωτογραφία του και αμέσως μετά μεταφερόμαστε στη σκηνή όπου ο Πωλ Μπέντζαμιν δουλεύει στη γραφομηχανή του: μια έκδηλη αντιστοιχία σκιαγραφείται εδώ μεταξύ της πράξης της λήψης μιας φωτογραφίας και της πληκτρολόγησης μιας

³⁰ Stewart, ό.π.

³¹ Rudyard Kipling, «Mrs Bathurst» (1904), *Collected Stories*, Everyman, Λονδίνο, 1994, σ. 591.

³² Stewart, ό.π., σ. 98.

σειράς κειμένου. Η ταινία επιστρέφει σε αυτή την αντιστοιχία στο τέλος, με μια ριζική διάσπαση μεταξύ λέξεων (την εξιστόρηση μιας ιστορίας αμφιβόλου αλήθειας) και εικόνων (την οπτική αναπαράσταση της ίδιας ιστορίας, βωβά και σε ασπρόμαυρη εκδοχή). Αυτή η τελική αλληλουχία αντιπροσωπεύει την καθαρή όραση (μία από τις ειρωνείες της συνίσταται στη μεταμφίεση του Όγγυ την ημέρα των Χριστουγέννων σε εγγονό μιας γηραιάς τυφλής γυναίκας, η οποία φυσικά δεν μπορεί να τον δει και προτιμά να προσποιείται ότι πιστεύει τις φαντασιοπληξίες του), αλλά έρχεται ως συνέχεια μιας λήψης της γραφομηχανής του Πωλ Μπέντζαμιν και των λέξεων του τίτλου που αναγράφονται στη σελίδα: «Η Χριστουγεννιάτικη ιστορία του Όγγυ Ρεν από τον Πωλ Μπέντζαμιν». Η ακολουθία θέτει ερωτήματα αναφορικά με τη σχετική αυθεντία της λέξης και της εικόνας: το οπτικό φαίνεται να έχει τη πρωτοκαθεδρία, αλλά αναπαρίσταται επίσης ως αναδυόμενο από τη συγγραφική πράξη της κειμενικής εγγραφής, παρότι αυτή η εγγραφή είναι με τη σειρά της μια μεταγραφή των λέξεων του Όγγυ. Τέτοιες εικόνες κειμένου και γραφής ή, συνηθέστερα, δακτυλογράφησης, είναι ιδιαίτερα διαδεδομένες στο πρόσφατο σινεμά, συχνότερα σε ταινίες στις οποίες ο συγγραφέας και πολλές φορές ο/η σεναριογράφος γίνεται το κεντρικό πρόσωπο που δημιουργεί ή δημιουργείται από τις δικές του/της λεκτικές/κειμενικές επινοήσεις. Οι σχέσεις και οι συναντήσεις μεταξύ λογοτεχνίας και κινηματογράφου, λέξης και εικόνας, δραματοποιούνται με νέους τρόπους, συμπεριλαμβανομένης μιας ριζοσπαστικής αναδιατύπωσης της έννοιας της «διασκευής».

Το πρόσφατο μυθιστόρημα *Σημείο Ωμέγα* [*Point Omega*] του Ντον ΝτεΛίλλο [*Don DeLillo*], είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της ενασχόλησης των σύγχρονων συγγραφέων με το κινηματογραφικό μέσο. Ανοίγει και κλείνει με έναν πρωταγωνιστή χωρίς όνομα, ο οποίος παρακολουθεί μια εγκατάσταση βίντεο στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Πρόκειται για το έργο *Ψυχώ 24* [*Psycho 24*] του Σκοτσέζου καλλιτέχνη Ντάγκλας Γκόρντον [*Douglas Gordon*], στο οποίο ο Γκόρντον προβάλλει την ταινία του Χίτσκοκ *Ψυχώ* δύο καρέ ανά δευτερόλεπτο, έτσι ώστε η όλη ταινία διαρκεί 24 ώρες. Ο Γκόρντον χρησιμοποιεί τεχνολογία βίντεο: μια απλή βιντεοκασέτα του *Ψυχώ* του Χίτσκοκ, ένα βίντεο με ρυθμιστή απεριορίστης ταχύτητας προβολής, έναν βίντεο-προβολέα, μια ημιδιαφανή οθόνη που κρέμεται από την οροφή στη μέση του χώρου εγκατάστασης μέσα σε έναν σκοτεινό θάλαμο. Αυτό είναι και δεν είναι κινηματογραφική ταινία ή σινεμά. Οι συνθήκες κινηματογραφικής θέασης έχουν αλλοιωθεί: οι θεατές στέκονται όρθιοι και η ημιδιαφανής οθόνη επιτρέπει στις εικόνες να παρατηρηθούν και από τις δύο πλευρές, ενώ η χρήση της βίντεο-ταινίας σημαίνει ότι η

ταχύτητα παιξίματος του έργου μπορεί να επιβραδυνθεί χωρίς να γίνονται ορατές οι μαύρες περιοχές πάνω στο σελουλόιντ που διαχωρίζουν τα καρτέ μεταξύ τους.³³ Η ταινία προβλήθηκε χωρίς ηχητική επένδυση.

«Ο κινηματογράφος είναι νεκρός», έχει δηλώσει ο Γκόρντον. «Ο κινηματογράφος είναι νεκρός, αποτελεσματώμενος. Κανείς δεν μπορεί να παρακάμψει και να ξεφύγει από τις αφηγηματικές δομές που ζητά το μαζικό κοινό του σινεμά, εκτός από τους αβανγκάρντ κινηματογραφιστές, τις ταινίες των οποίων κανείς δεν θέλει να δει ούτως ή άλλως. Θα ήταν διασκεδαστικό να αναστήσουμε τον νεκρό. Ψάχνω για κάτι που να αντικαταστήσει όχι τη κινηματογραφική ταινία, αλλά τον κινηματογράφο. Έναν τρόπο να επαναφέρω την απόλαυση της ταινίας».³⁴ Ο Γκόρντον έχει κάνει τα ακόλουθα σχόλια για τον χρόνο και την ακολουθία σε αυτό το έργο του: «Εκείνο που με ενδιαφέρει στην εικοσιτετράωρη εκδοχή του *Ψυχώ* είναι ότι προχωράει τόσο αργά, ώστε δεν μπορείτε ποτέ να ξέρετε τι πρόκειται να συμβεί στη συνέχεια. Το παρελθόν συγχέεται στη μνήμη. Οι εικόνες διαδέχονται η μία την άλλη πάρα πολύ αργά για να τις θυμάστε. Το παρελθόν συνεχίζεται και το μέλλον ποτέ δεν έρχεται, έτσι τα πάντα μένουν στο παρόν. Και το παρόν είναι μια αδιάκοπη σύγκλιση του μέλλοντος και παρελθόντος, ή, όπως λέει ο Χάιντεγκερ, το παρόν στην πραγματικότητα δεν υπάρχει.³⁵ Κατά την άποψή του, η ταινία εστιάζει το ενδιαφέρον «σε εκείνες τις περιοχές όπου η αντίληψη διασπάται ή καταρρέει»: τα πράγματα που έχουν απολέσει την ορισμένη θέση τους μέσα ένα πλαίσιο, τώρα μπορούν να παρατηρηθούν και να κριθούν ελεύθερα.

Στην αφήγηση του ΝτεΛίλλο για την προβολή της ταινίας, η σχέση του θεατή με τις εικόνες γίνεται κεντρική καθώς τα λόγια της αφήγησης δημιουργούν ένα δεύτερο επίπεδο αφήγησης και προβολών: «Η σκοτεινή αίθουσα ήταν κρύα και φωτιζόταν μόνο από την αχνή γκριζα ανταύγεια στην οθόνη. Πίσω στο βόρειο τοίχο της αίθουσας υπήρχε σχεδόν απόλυτο σκοτάδι και ο άντρας που στεκόταν μόνος του πλησίασε το χέρι του προς το πρόσωπό του, επαναλαμβάνοντας πολύ αργά, τη δράση μιας φιγούρας στην οθόνη».³⁶ Και λίγο παρακάτω γράφει: «στάθηκε ακίνητος τώρα,

³³ Βλ. Holger Broecker, «Cinema is Dead! Long Live Film! The Language of Images in the Video Works of Douglas Gordon», στο *Douglas Gordon Superhumanatural*, National Galleries of Scotland, Εδιμβούργο, 2006, σ. 66.

³⁴ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 79.

³⁵ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 70.

³⁶ Don DeLillo, *Point Omega*, Picador, Λονδίνο, 2010, σ. 3.

παρακολουθώντας τον Άντονι Πέρκινς να στρίβει το κεφάλι του». Και συνεχίζει:

Η παραμικρή κίνηση της κάμερας ήταν μια τεράστια μεταβολή στο χώρο και τον χρόνο, αλλά η κάμερα δεν κινούταν τώρα. Ο Άντονι Πέρκινς στρίβει το κεφάλι του. Έμοιαζε με ολόκληρους αριθμούς. Ο άντρας μπορούσε να μετρήσει τις διαβαθμίσεις στην κίνηση του κεφαλιού του Άντονι Πέρκινς. Ο Άντονι Πέρκινς στρίβει το κεφάλι του με πέντε στοιχειώδεις κινήσεις αντί για μία συνεχή. Έμοιαζε με τα τούβλα σε ένα τοίχο, που είναι σαφώς μετρήσιμα, κι όχι σαν το πέταγμα ενός βέλους ή πουλιού. Και πάλι, όμως, ούτε έμοιαζε ούτε ήταν ανόμοιο με οτιδήποτε. Το κεφάλι του Άντονι Πέρκινς να περιστρέφεται με την πάροδο του χρόνου πάνω στο μακρύ, λεπτό λαιμό του.³⁷

Οι επαναλήψεις στην πεζογραφία προσομοιάζουν εν μέρει στη κινηματογραφική κίνηση. Τα «τούβλα του τοίχου», είναι τα φωτογράμματα του κινηματογραφικού μέσου, η εικόνα αντικαθιστά το βέλος στο παράδοξο του Ζήνωνα, σύνδεση που κατ' επανάληψη έχει χρησιμοποιηθεί στην πρώιμη θεωρία του κινηματογράφου για να αναπαραστήσει το παράδοξο της κινηματογραφικής κίνησης. Η μυθιστοριογραφία του ΝτεΛίλλο ερωτοτροπεί επανειλημμένα με την «αργή κίνηση» –όπως στο μυθιστόρημα *Libra*, το οποίο αναφέρεται σε στην ερασιτεχνική βιντεοταινία του Abraham Zapruder που εμπεριέχει βιντεοσκοπημένο υλικό από την δολοφονία του John F. Kennedy και τη χρησιμοποιεί για να διερευνήσει τους τρόπους με τους οποίους η τροχιά που διέγραψε η σφαίρα του Lee Harvey Oswald, είναι ταυτόχρονα το τόξο της ζωής και του ίδιου του θανάτου. Στο *Σημείο Ωμέγα*, η έμφαση στην «αργή κίνηση» φαίνεται να έχει υποκατασταθεί με την ενασχόληση της σύγχρονης θεωρίας του κινηματογράφου, στην οποία αναφέρθηκα προηγουμένως, με την φωτογραμμική βάση της ταινίας, την υλικότητα της σύστασης των φιλμ, καθώς και την αλληλεπίδραση μεταξύ στάσης και κίνησης.

Η περιγραφή του άντρα που στεκόταν πλάι στον τοίχο της σκοτεινής αίθουσας και παρακολουθεί το *Ψυχώ 24* είναι το αφηγηματικό τέχνασμα που οριοθετεί το *Σημείο Ωμέγα*, καθώς ανοίγει και κλείνει το μυθιστόρημα. Στο επίκεντρο του κειμένου ευρίσκεται μια αινιγματική, «ανοιχτή αφήγηση»: ένας νεαρός κινηματογραφιστής έρχεται για να συζητήσει τη δημιουργία μιας κινηματογραφικής συνέντευξης με έναν

³⁷ Στο ίδιο, σ. 5.

ηλικιωμένο πανεπιστημιακό, τον Έλσερ, ο οποίος είχε διατελέσει σύμβουλος της κυβέρνησης κατά τη διάρκεια της πρώτης επίθεσης στον Περσικό Κόλπο. Η ταινία, η οποία ποτέ δεν πραγματοποιήθηκε, είχε σχεδιασθεί ως «μία συνεχή λήψη... Μία μοναδική παρατεταμένη λήψη» απέναντι από έναν τοίχο: «Μόνο ένα άτομο και ένας τοίχος ... Οι όποιες παύσεις θα είναι οι δικές σας παύσεις, εγώ θα κινηματογραφώ συνεχώς.»³⁸ Ο τοίχος φαίνεται να συνδέεται με τα «περιφραγμένα τείχη», που αναπαριστούν το περιφραγμένο στρατόπεδο ανάκρισης και βασανιστηρίων που είχαν εγκαταστήσει οι Η.Π.Α., καθώς επίσης και με τον τοίχο της σκοτεινής αίθουσας στην οποία προβλήθηκε το *Ψυχώ 24* (όχι έναν τοίχο προβολής, αλλά τον χώρο παρακολούθησης των κρατουμένων).

Οι δύο άνδρες –ο σκηνοθέτης και ο πανεπιστημιακός– διαμένουν σε ένα σπίτι στην έρημο των Η.Π.Α., «πέρα από τις πόλεις και τις διάσπαρτες κωμοπόλεις», όπου ο χρόνος μοιάζει επιβραδυμένος. Ο τίτλος του μυθιστορήματος του ΝτεΛίλλο παραπέμπει στο *Omega Point*, που ο Teilhard de Chardin όρισε ως «το μέγιστο επίπεδο πολυπλοκότητας και συνείδησης προς το οποίο τείνει το σύμπαν»: το μυθιστόρημα σκηνοθετεί τόσο τη συστολή όσο και τη διαστολή.³⁹ Η κόρη του Έλσερ, η Τζέσικα, εμφανίζεται, επίσης, όμως παραμείνει μια εξωπραγματική φιγούρα: «η όψη της ήταν κάπως συνεπτυγμένη, δεν έφτανε στον τοίχο ή στο παράθυρο. Το βρήκα ενοχλητικό να την παρακολουθώ, γνωρίζοντας πως δεν αισθανόταν ότι την παρακολουθούν». Στη συνέχεια, εκείνη εξαφανίζεται. Βρίσκουν ένα μαχαίρι σε μια ερημική χαράδρα (πρώην πεδίο βομβαρδισμών), αλλά όχι το σώμα της. Οι δύο άνδρες επιστρέφουν οδηγώντας στη Νέα Υόρκη. Η αφήγηση κατόπιν επιστρέφει στην αίθουσα του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης (MOMA) και στον ανώνυμο άνδρα που παρακολουθεί το *Ψυχώ 24*. Καταλαβαίνουμε ότι αυτό το επεισόδιο συνιστά μια αναδρομή στο παρελθόν. Το μυθιστόρημα γίνεται ένα είδος αστυνομικής ιστορίας –ο ανώνυμος θεατής μπορεί κάλλιστα να είναι ο δολοφόνος της Τζέσικα, αν και ποτέ δεν θα βρεθεί το πτώμα.

Το μυθιστόρημα του ΝτεΛίλλο και η σχέση του με το κινηματογραφικό μέσο είναι πολυεπίπεδη και αινιγματική. Προκύπτουν ορισμένες προκαταρκτικές διαπιστώσεις. Το σύνθετο χρονικό σχήμα που απαντά στο μυθιστόρημα φαίνεται να συνδιαλέγεται με τις αναγκαίες

³⁸ Στο ίδιο, σ. 21.

³⁹ Βλ. Hermione Hoby, βιβλιοκρισία του *Point Omega*, *The Observer*, 21 Μαρτίου 2010. [Ο Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955), ήταν γάλλος φιλόσοφος και Ιησουΐτης ιερωμένος (επίσης παλαιοντολόγος και γεωλόγος), ο οποίος συνέλαβε την ιδέα του «Σημείου Ωμέγα». Σ.τ.Μ.]

συμφύρσεις παρελθόντος και παρόντος, οι οποίες διέπουν τον κινηματογράφο –ο παρελθών χρόνος μπορεί να αναπαρασταθεί μόνο ως παροντική εμφάνιση. Ο ανώνυμος παρατηρητής στο *Ψυχώ 24*, φαίνεται να είναι απόλυτα απορροφημένος από τα ζητήματα του χρόνου και της κίνησης στην ταινία, αλλά η μιμητική παρακολούθηση των κινήσεων του Άντονι Πέρκινς υποδεικνύουν ότι ο προβληματισμός γύρω από την οντολογία του κινηματογράφου δεν είναι ανεξάρτητος από πιο επικίνδυνες μορφές συναισθηματικής πρόσληψης, ηδονοβλεψίας και ταύτισης. Ο ΝτεΛίλλο εμφανίζεται να συνδέει την ενόρμηση θανάτου της αφήγησης του Χίτσκοκ –όπως ανασκευάζεται από την ταινία του Γκόρντον– με τον πόλεμο και με την ερήμωση του αμερικανικού ερημικού τοπίου. Τέτοια τοπία εμφανίζονται σε μια σειρά πρόσφατων μυθιστορημάτων στα οποία αναφερθήκαμε, όπως το *Τα πάθη της Νέας Εύας* και *Το βιβλίο των ψευδαισθήσεων*, που είναι στενά συνυφασμένα με τον κινηματογράφο. Αυτά εν τέλει αποτελούν το ξαναγραμμένο μυθιστόρημα του Χόλυγουντ, μετατεθειμένο στις γειτονικές πολιτείες της Αριζόνα και του Νέου Μεξικού, που έχουν μεγάλες ερημικές εκτάσεις. Υπάρχουν και άλλες συνδέσεις εδώ με τις σύγχρονες μετα-αποκαλυπτικές μυθοπλασίες. Σε αυτές τις σημερινές κατασκευές, φαίνεται ότι ο θάνατος του κινηματογράφου ταυτίζεται όλο και περισσότερο με το θάνατο του κόσμου (όπως το μυθιστόρημα *The Road* της Cormac MacCarthy). Οι πολιτείες με τις εκτεταμένες ερήμους, που σας ανέφερα, είναι επίσης εκείνες, στις οποίες οι ΗΠΑ δοκιμάζουν τα όπλα τους και τα εξοπλιστικά προγράμματα μαζικής καταστροφής.

Ο θάνατος του κινηματογράφου –ο θάνατος της ταινίας και ο θάνατος ως ταινία -για να δανειστώ τους όρους του Stewart– φαίνεται να γίνεται κυρίαρχη θεματική στη θεωρία του κινηματογράφου και στην ιστορία, αφήνοντας το αποτύπωμά της στη σύγχρονη μυθοπλασία. Ωστόσο, τα εγχειρήματα «αναδιαμεσολάβησης», όπως το έργο του Ντάγκλας Γκόρντον, το οποίο αφορά την μετασκευή της ταινίας σε βίντεο, δεν επισημαίνουν στην πραγματικότητα τον «θάνατο» [του κινηματογράφου], αλλά μία διηγητική διαδικασία ανακατασκευής: εικόνες, για να δανειστούμε τους όρους του Μπιλ Μόρισον, οι οποίες εναντιώνονται απέναντι στην ίδια τους την αποσύνθεση. Σε σχέση με τη μυθοπλασία, βλέπουμε, για παράδειγμα στα προαναφερθέντα κείμενα του Ωστερ και του ΝτεΛίλλο, μια ενσωμάτωση του κινηματογράφου στη λογοτεχνία που φαίνεται να παρεκκλίνει από προγενέστερες μορφοποιήσεις του «κινηματογραφικού μυθιστορηματος», επανεστιάζοντας στην υλικότητα της ταινίας και την προσπάθεια να αναπαράγουν [μορφολογικά] μέσα από τη σύνταξη της [γραπτής] πρότασης, τόσο την εικόνα όσο και την ακολουθία εικόνων. Οι σύγχρονες

ταινίες με τη σειρά τους, εκδηλώνουν τη σαγήνευσή τους από τη σύνταξη προτάσεων, παραδείγματος χάριν, προβάλλοντας στην οθόνη τη μορφή μιας γραμματοσειράς. Φαίνεται λοιπόν ότι ζούμε σε μια εποχή συνεχών μετασχηματισμών, όχι μόνο των μορφών των μέσων επικοινωνίας, αλλά και των τρόπων με τους οποίους η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος συναντιούνται και εννοικούν η μία στον άλλον και αντιστρόφως.

Μετάφραση: Αγγελική Σπυροπούλου

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ*Πανεπιστήμιο Πάτρας***«Επιτελώντας» το άμορφο: Η γυναικεία τοπογραφία στο έργο της βιντεο-καλλιτέχνιδος και σκηνογράφου Κωνσταντίνας Κατρακάζου**

Η έννοια του άμορφου έχει πρωτίστως απασχολήσει τη θεωρία που αναπτύσσεται γύρω από την εικόνα και τις οπτικές τέχνες. Ανάγεται στο Κίνημα του Σουρρεαλισμού και συγκεκριμένα στον Bataille αλλά και στον Dalí ενώ οι σύγχρονες ερμηνείες τού προσδίδουν φιλοσοφικές, ψυχαναλυτικές και ανθρωπο-κοινωνιολογικές προεκτάσεις και συχνά το συνδέουν με την αποκαλούμενη «ευτελή τέχνη» των τελευταίων δεκαετιών. Στο παρόν άρθρο η έννοια λειτουργεί ως εργαλείο προσέγγισης της βιντεο-τέχνης και της σκηνογραφίας της εικαστικού Κωνσταντίνας Κατρακάζου, ως μια ενέργεια που χαράσσει τα όρια εσωτερικής και εξωτερικής γυναικείας τοπογραφίας ή, καλύτερα, αναδεικνύει τη μεταιχμιακότητα ως αντίλογο στην κοινωνική ομογενοποίηση και αλλοτρίωση, ως σημείο όπου οι σημασίες, οι κατηγοριοποιήσεις και οι ιεραρχήσεις παύουν να υπάρχουν.

Λέξεις-κλειδιά: Άμορφο - Ευτελής τέχνη - Βιντεο-τέχνη - Σκηνογραφία - Κωνσταντίνα Κατρακάζου

Στο παρόν κείμενο θα ήθελα να επιχειρήσω μια ερμηνευτική προσέγγιση του έργου της εικαστικού Κωνσταντίνας Κατρακάζου¹ ως βιντεο-καλλιτέχνιδος και σκηνογράφου. Μια ερμηνευτική απόπειρα δεν μπορεί παρά να επικεντρωθεί σε κάποια μόνο σημεία που κατά τη γνώμη μου

¹ Η Κωνσταντίνα Κατρακάζου έχει σπουδάσει ζωγραφική και χαρακτηριστική στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Φλωρεντίας και σκηνογραφία στην École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs του Παρισιού. Έχει συμμετάσχει σε άνω των δεκαπέντε ατομικών και ομαδικών εκθέσεων στη Γαλλία (Παρίσι, Λυών, Μασύ), στην Ελλάδα (Αθήνα, Βέροια), στη Βουλγαρία και στην Ιταλία (Φλωρεντία) και έχει κάνει τα σκηνικά σε τουλάχιστον δέκα παραστάσεις, συνεργαζόμενη με τους σκηνοθέτες Τάκη Τζαμαργιά, Στάθη Λιβαθινό, Μαθ. Μαστραντώνη, κ.ά, ενώ διδάσκει, μεταξύ άλλων, στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση.

ενυπάρχουν στη βιντεο-κατασκευή της και τα οποία επανέρχονται υπό διαφορετοποιημένες μορφές και στις σκηνογραφίες της. Τα χαρακτηριστικά του έργου αυτού στα οποία θα ήθελα να επικεντρωθώ συνοψίζονται σε μια σύγχρονη όσο και παλαιά αισθητική, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ή αλλιώς, σε ένα «επιχειρησιακό» εργαλείο, στην έννοια του «άμορφου».

Θα πρέπει ευθύς εξ αρχής να ληφθεί υπόψη ότι αν το βιντεο-καλλιτέχνημα είναι παράγωγο ενός δημιουργικού νου που καθορίζει όλα τα συστατικά και νοήματά του, η σκηνογραφία λειτουργεί πάντοτε ως μέρος ενός πολυσύνθετου και πολυσημιακού συνόλου υπηρετώντας πρώτιστα το νόημα του κειμένου και ταυτόχρονα την απόδοση-ερμηνεία αυτού του κειμένου από τον σκηνοθέτη. Ο σκηνογράφος, όσο κι αν δουλεύει ανεξάρτητα, εντάσσει το έργο του σε ένα ευρύτερο σύνολο εντός του οποίου συλλειτουργεί και το οποίο συν-σημασιοδοτεί.

Το βιντεο-καλλιτέχνημα της Κατρακάζου που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια φέρει έναν εκτεταμένο αλλά ενδιαφέροντα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, στα επιμέρους λεκτικά σημεία του τίτλο: «...μ' αρέσει όταν δεν υπάρχει χώρος στο καρότσι για άλλα κουτιά...» και πρόκειται για έργο του 2005.

Στην πλέον του μισού αιώνα ύπαρξη της Βιντεο-τέχνης, καλλιτέχνες όπως οι Βίτο Ακόντσι [Vito Acconci], Μπιλ Βαϊόλα [Bill Viola], Μαρίνα Αμπράμοβιτς [Marina Abramovic] και πολλοί άλλοι έχουν με τα έργα τους αγκαλιάσει όλες τις σημαντικές καλλιτεχνικές ιδέες και φόρμες της σύγχρονης εποχής: αφηρημένη, εννοιολογική, μινιμαλιστική τέχνη, pop-art, περφόρμανς. Η τελευταία, άλλωστε, αναδείχτηκε σε πρωτεύον υλικό της Βιντεο-τέχνης όπως αποδεικνύεται από τις καταγραφές σε βίντεο των περφόρμανς όλων των γνωστών καλλιτεχνών του είδους, από την Αμπράμοβιτς ως τους Βιεννέζους Αξιονιστές και την Ορλάν [Orlan].²

² Είναι γνωστό ότι η γαλλίδα περφόρμερ Ορλάν βιντεοσκοπεί όλες τις πλαστικές χειρουργικές επεμβάσεις που πραγματοποιεί στο πρόσωπο και στο σώμα της –συνήθως με τοπική αναισθησία– ώστε κατά τη στιγμή της επέμβασης να συνδιαλέγεται με όσους την περιβάλλουν ή να διαβάζει δοκίμια. Χαρακτηριστική η ταινία του Stephan Oriach, *Orlan –Carnal Art* όπου αποτυπώνεται, μεταξύ άλλων, η δημόσια χειρουργική της επέμβαση που έγινε στο Παρίσι το 1991. Πολλές από τις δράσεις των Βιεννέζων Αξιονιστών έχουν, επίσης, αποτυπωθεί σε βίντεο, όπως η περίφημη δράση *Des Orgien Mysteries Theaters* του Αυστριακού Hermann Nitsch, ενώ σε σειρές όπως *Performance Anthropology* (1975-1980), *Modus Vivendi* (1979-1980 & 1983-1988) κ. ά. καταγράφονται πολλές από τις δράσεις της Σέρβας Marina Abramovic και του τότε συντρόφου της Ulay. Για ενδεικτική παρουσίαση αυτών και άλλων περφόρμερ βλ. για παράδειγμα, Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα. Ικεσία και απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα, 2003, σ. 470 κ. εξ., 526 κ. εξ., Σάββας Πατσαλίδης, *Από την αναπαράσταση στην παράσταση*. Σπουδή

Χωρίς, παρ' όλα αυτά, το Βίντεο να αποτελεί για τους καλλιτέχνες αυτούς τον μοναδικό τρόπο καλλιτεχνικής τους έκφρασης.

Η Κατρακάζου καταθέτοντας ουσιαστικά το έργο της από τη δεκαετία του 1980, και έχοντας σπουδές στα ευρωπαϊκά κέντρα, δεν μένει ανεπηρέαστη ούτε από τις ευρύτερες θεματικές κατευθύνσεις της σύγχρονης τέχνης (και της Βιντεο-τέχνης) αλλά ούτε και από την υβριδικότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, γεγονός που φαίνεται όχι μόνο από τους διαφορετικούς τομείς καλλιτεχνικής της έκφρασης, αλλά και από το πάντρεμα των υλικών που χρησιμοποιεί, επιλέγοντας ακόμη και στη ζωγραφική της τα μικτά υλικά ή μικτές τεχνικές (βλ. για παράδειγμα τις εκθέσεις της «Λύκε - λύκε είσαι εδώ;» - Gallery 7 Zalokosta, 2004, «αλήθεια αναλήθεια» - Gallery 7 Zalokosta, 2008, κ.ά.).

Από τις κυριότερες θεματικές που απασχόλησαν τους αμερικανούς και ευρωπαίους βιντεο-καλλιτέχνες, εκείνες που φαίνεται να προσδιορίζουν τη βίντεο-κατασκευή της Κατρακάζου είναι η χρήση της βιντεο-κάμερας ως προέκτασης του εαυτού, δηλαδή του σώματός της, συνδέοντας το φυσικό με το εννοιολογικό, δεσμός, άλλωστε, που συναντάται από τις απαρχές ήδη της Βιντεο-τέχνης, παραμένοντας πάντοτε ισχυρός.³

Η ελληνίδα καλλιτέχνης εκμεταλλεύεται επίσης τις αναπτυσσόμενες δυνατότητες της αφήγησης που χαρακτηρίζει το είδος αυτό τέχνης, αφού το βίντεο επέτρεψε την ανάπτυξη γραμμικής όσο και μη-γραμμικής αυτοβιογραφικής αφήγησης που «ορίζει το πολιτικό και επαναπροσδιορίζει το φυλετικό, εξερευνώντας την ατομική και πολιτιστική ταυτότητα.»⁴ Συναντάμε τέλος ένα είδος υβριδικότητας από τη στιγμή που η βιντεο-προβολή της έχει κατασκευαστεί σε δύο εκδοχές που λειτουργούν ξεχωριστά και διαδοχικά η κάθε μία αλλά και σε μια τρίτη, όπου οι δύο εκδοχές συνυπάρχουν και προβάλλονται ταυτόχρονα, δημιουργώντας έναν διάλογο μεταξύ τους. Και στις τρεις εκδοχές, η εικόνα συνοδεύεται από αφήγηση που αναλαμβάνει γυναικεία φωνή, της ίδιας της καλλιτέχνιδος.

Είτε παρακολουθούμε τη δεξιά είτε την αριστερή είτε και τις δύο ταυτόχρονα διαφοροποιημένες εικονικές εκδοχές, η λεκτική αφήγηση παραμένει η ίδια: θα χαρακτηρίζα εν συντομία, την πρωτοπρόσωπη

ορίων και περιθωρίων, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004, σ. 293 κ. εξ., Δημήτρης Τσατσούλης, Σημεία γραφής - Κώδικες σκηνης στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο, Νεφέλη, Αθήνα, 2007, σ. 43-94.

³ Michael Rush, *Video art*, Thames & Hudson, Λονδίνο, (αναθεωρημένη έκδ.) 2007, σ. 9.

⁴ Στο ίδιο.

μονολογική αυτή, σχεδόν απλοϊκή αφήγηση, ως ένα καθημερινό κείμενο μιας απλής γυναίκας-νοικοκυράς που εν είδει λεκτικής περφόρμανς καταθέτει τα προσωπικά της βιώματα. Εξ ου και, παρά την ακουστική μονοτονία της φωνής, η αφήγηση διέπεται έντονα από τη βιωματική λειτουργία της γλώσσας: συναισθήματα, επιθυμίες, συγκινησιακές καταστάσεις αν όχι και μια υφέρπουσα υστερία ως προς την απόδειξη, μέσω απτών σημείων, της επιζητούμενης ευτυχίας. Μια ευτυχία που προσδιορίζεται από λέξεις-ενδείκτες όπως: «κατανάλωση προϊόντων» (το γεμάτο καρότσι του σούπερ-μάρκετ), «αφθονία», «σύμβολα καταναλωτισμού» (πολλές πιστωτικές κάρτες, κινητό), «έκθεση σε φίλους της αγοραστικής επάρκειας της οικογένειας», «προϊόντα κοσμητικής» (που θα κάνουν αρεστή-ποθητή την ομιλούσα γυναίκα), αλλά και, στο τέλος, «ασφυξία», «φόβος», «καθημερινότητα». Πρόκειται φυσικά για μια ψευδο-αυτοβιογραφία που ωστόσο δεν ακυρώνει το βαθύτερο μήνυμά της ως προς το θέμα της κοινωνικής θέσης και της γυναικείας ταυτότητας.

Η εικόνα, ωστόσο, δεν δηλώνει τίποτα από αυτά. Και στις δύο εκδοχές του βίντεο, ο θεατής βλέπει, από διαφορετική οπτική, δύο χέρια: στην αριστερή εκδοχή το ζουμ γίνεται από την μεριά των καρπών ενώ στη δεξιά γίνεται μετωπικά πάνω στα δάκτυλα. Και στις δύο εκδοχές, πριν ακόμη αρχίσει ο λόγος, τα δάκτυλα κινούνται νευρικά, με αβεβαιότητα, χαράσσουν ερωτηματικά στον αέρα, σε οριζόντια διάταξη και τοποθετημένα πάνω σε μια εφημερίδα. Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να επισημανθεί η –έστω και μέσω των άκρων– χρήση της βιντεο-κάμερας ως προέκτασης του εαυτού της καλλιτέχνιδας, αφού τα χέρια της την τοποθετούν εντός του πλάνου. Πρόκειται, άραγε, για τον «θορυβώδη ναρκισσισμό»⁵ που κατά την R. Krauss χαρακτηρίζει, αφορμής δοθείσης από το έργο *Centers* (1971) του Βίτο Ακόντσι, το σύνολο των βιντεο-καλλιτεχνών; Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης πάντως αντιτάχθηκε σε αυτή την ερμηνεία, υποστηρίζοντας ότι διευρύνει με την παρουσία του την οπτική πέρα και εκτός του εαυτού, προς τους τυχαίους θεατές.⁶ Η υλική παρουσία της Κατρακάζου θα παραμείνει διακριτική, περιορισμένη στα άνω άκρα, αναγκαία εργαλεία κατασκευής της γυναικείας ταυτότητας όπως θα φανεί στη συνέχεια.

Στη δεξιά εκδοχή, η εφημερίδα είναι διπλωμένη σε ένα φύλλο, ενώ στην αριστερή είναι ανοιγμένη δίφυλλη επιτρέποντας να διακρίνονται ο τίτλος της, «Η Καθημερινή», καθώς και φωτογραφίες από πρόσωπα της επικαιρότητας και οι αντίστοιχοι τίτλοι, στοιχεία που είναι άμεσα

⁵ Rosalind Krauss, «Video: The Aesthetics of Narcissism», *October*, 1 (1976) 51.

⁶ Lori Zippay (επιμ.), *Electronic Arts Intermix: Video*, Νέα Υόρκη, Electronic Arts Intermix, 1991, σ. 12.

συνυφασμένα, όπως και η ίδια η εφημερίδα αλλά και η επιλογή εφημερίδας με τον συγκεκριμένο τίτλο, με την έννοια της καθημερινότητας που θα εισβάλει προς το τέλος του μονολόγου της. Στη διπλή εκδοχή, ωστόσο, τα γράμματα των εφημερίδων έχουν χάσει πλήρως την ευκρίνειά τους, μοιάζουν με θαμπά στίγματα-κηλίδες χωρίς μορφή.

Όταν αρχίζει ο αφηγηματικός λόγος, τα χέρια δραστηριοποιούνται, κόβουν σελίδες από την εφημερίδα και κατασκευάζουν αργά μικρά παιδικά, διαφορετικών μεγεθών, χάρτινα καραβάκια. Στη δεξιά εκδοχή, τα καραβάκια τοποθετούνται ένα-ένα πάνω σε μια απροσδιόριστη επιφάνεια με νερό. Στην αριστερή εκδοχή, τα καραβάκια τοποθετούνται πάνω στη δίφυλλη εφημερίδα και όταν και εδώ ολοκληρωθεί ο αριθμός «επτά» –να υποθέσουμε όσες και οι ημέρες της εβδομάδας– τότε μπαίνει φωτιά σε δύο άκρες της εφημερίδας. Και στις δύο περιπτώσεις, τα καραβάκια θα καταλήξουν άμορφη μάζα, στην πρώτη περίπτωση μουλιασμένα στο νερό, στη δεύτερη σκέτα αποκαΐδια της φωτιάς που τα κατέφαγε. Τα δημιουργήματα-χειροτεχνήματα, ως ευτελή προϊόντα, καταλήγουν να διαλυθούν, να απορροφηθούν από τον ίδιο τον χώρο, να μετατραπούν σε άμορφες μάζες που τον στιγματίζουν, χαλούν το λείο της πρότερης επιφάνειας: τη λειασμένη, εξωραϊσμένη μορφή της ίδιας της γυναίκας-νοικοκυράς.

Ποια όμως είναι η σχέση λόγου και εικόνας; Κατά τη μεγαλύτερη διάρκεια της αφήγησης η σχέση λόγου και εικόνας είναι ανύπαρκτη. Ως δύο συστήματα που λειτουργούν ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, χωρίς σημεία αγκύρωσης⁷ του λόγου στην εικόνα, χωρίς δηλαδή διασαφηνίσεις ούτε προσπάθεια ελέγχου του ομιλούντος υποκειμένου πάνω σ' αυτήν. Η εξέλιξη λεκτικής και εικονικής δράσης μοιάζει να έχει διαφορετικό αντικείμενο αναφοράς. Μόνο στο τέλος, όταν ο λόγος υπονοεί ανατροπές στην οικογενειακή ευτυχία, η εικόνα, συναντώντας τον σε συμβολικό πλέον επίπεδο, αρχίζει να αναδεικνύει την παραμόρφωση, την καταστροφή, αποδεικνυόμενη περισσότερο εύγλωττη και από τις λέξεις ή, ακόμη καλύτερα, προεκτείνοντας το ανείπωτο μέσω της δικής της καταδήλωσης: τα καραβάκια που κατασκευάζονται και πυκνώνουν και στις δύο εκδοχές καταστρέφονται από το νερό ή τη φωτιά αντίστοιχα, καταλήγοντας να αφήσουν ίχνη αυτού που υπήρξαν κάποτε. Ίχνη, όμως, που δεν παραπέμπουν πλέον στο πρότερο σχήμα, αφού αυτό που δείχνουν είναι κάτι το άμορφο. Δηλαδή ένα ίχνος, για να θυμηθούμε τον Μπατάιγ [Georges Bataille], χωρίς δικό του σχήμα, κάτι το ρευστό, χωρίς

⁷ Χρησιμοποιώ τον όρο που προέρχεται από τη διάκριση «αγκύρωσης» [*ancrage*] και «αναμετάδοσης» [*relais*] που πρότεινε ο Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus: Essais critiques III*, Seuil, Παρίσι, 1982, σ. 30-33.

νόημα: το άμορφο μπορεί να ενέχει μεν υπέρβαση των ορίων, αλλά ταυτόχρονα είναι διάρρηξή τους, αποσύνθεση, σάπισμα.

Η αλήθεια είναι ότι ο Μπατάιγ, θεωρούμενος ως ο εισηγητής του άμορφου [*informe*], δεν έδωσε ποτέ ένα συγκεκριμένο ορισμό του. Η λέξη πρωτοεμφανίζεται στο περιοδικό *Documents* που διευθύνει ο Μπατάιγ (1929-1930), ήδη στο πρώτο τεύχος του, αλλά γίνεται εκτενέστερη αναφορά στο έβδομο τεύχος, σε δύο άρθρα με αφορμή το «φλέμα», των Michel Leiris [«L' eau à la bouche»] και Marcel Griaule («Crachat-âme»), τα οποία συνοδεύονται από μια σύντομη παράγραφο του Μπατάιγ πάνω στο θέμα.⁸ Η παρομοίωση με το «φλέμα» συνιστά μια μεταφορική έννοια που δείχνει τις δηλητηριώδεις συνέπειες του τρόπου που αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα. Σύμφωνα με την Krauss, το κατά Μπατάιγ άμορφο απέβλεπε στο να «απορρίψει ότι κάθε πράγμα έχει τη δική του μορφή, να φανταστεί ότι το νόημα έχασε τη μορφή του, έγινε σαν την αράχνη ή σαν ένα σκουλήκι λιωμένο κάτω από το παπούτσι».⁹ Με αυτή την έννοια το άμορφο δεν προτείνει ένα υψηλότερο, υπερβατικό νόημα μέσω μιας διαλεκτικής σκέψης. Ο Μπατάιγ δεν πιστεύει ότι οι οριοθετήσεις μπορούν να υπερπηδηθούν, αλλά ότι απλώς «θα παραβιαστούν ή θα διαρρηχθούν, δημιουργώντας την απουσία της μορφής μέσω της αποσύνθεσης και του σαπίσματος».¹⁰ Υπό αυτή την οπτική, το άμορφο τείνει προς την αποκατηγοριοποίηση και απο-ιεράρχηση,¹¹ συνιστά ένα επιτελεστικό εργαλείο καθ' οδόν προς το μη-νόημα, εργαλείο που διευκολύνει την εκκριματική πράξη αυτού που είναι ετερογενές στον εαυτό. Αν η σύγχρονη κοινωνία, όπως υποστήριζε ο Μπατάιγ, αποβλέπει στην ομογενοποίηση των συστημάτων σημασίας ταγμένα να εξορθολογούν τους κοινωνικούς και διανοητικούς χώρους ώστε να εξασφαλίζουν την κατανάλωση και διατήρηση των προϊόντων, «η διανοητική διαδικασία παράγει από μέσα της τα δικά της απορρίμματα και απελευθερώνει έτσι το ετερογενές εκκριματικό στοιχείο πλήρως ατάκτως».¹² Μια τέτοια άτακτη αποβολή των εκκριμάτων που την βασανίζουν συνιστούν τα κατεστραμμένα καραβάκια της γυναικείας μορφής της Κατρακάζου. Η βιντεο-εικόνα των προσεκτικά φτιαγμένων χάρτινων καραβιών

⁸ Georges Bataille, « L'informe », *Documents*, 7 (1929) 382. Βλ. σχετικά και: Yve-Alain Bois, «La valeur d' usage de l' informe», στο Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss (επιμ.), *L'informe. Mode d'emploi*, Éditions du Centre Pompidou, Παρίσι, 1996, σ. 12-13.

⁹ Krauss, ό.π. 51.

¹⁰ Yve-Alain Bois, «La valeur d'usage de l'informe», ό.π., σ. 15.

¹¹ Στο ίδιο, σ. 15.

¹² Georges Bataille, «La valeur d'usage de D.A.F. de Sade», *Œuvres Complètes*, Gallimard, Collection: «Blanche», τομ. II, Παρίσι, 1979, σ. 63.

αντιστοιχεί στην «πρόσοψη» που κατασκευάζει η ίδια στον εαυτό της τόσο με την καταναλωτική μανία όσο και, κυρίως, με τα προϊόντα κοσμητικής που αναφέρει για τη συντήρηση της εξωτερικής μορφής της. Πρόκειται για την εξωτερική τοπογραφία του γυναικείου σώματος που δεν είναι άλλο από απόκρυψη της τερατώδους αλλοίωσης της εσωτερικής της τοπογραφίας, του εσωτερικού της τραύματος,¹³ αυτού που υφίσταται καθημερινά: «Κύρια, η κυρία καθημερινότητα», θα επαναλαμβάνει πάντα μονότονα η αφηγηματική φωνή, δηλώνοντας το μη-νόημα της ύπαρξης, που εικονοποιείται στα άμορφα πλέον καραβάκια, ως ετερογενή εκκρίματα που αποβάλλει ατάκτως αλλά και χωρίς να μπορεί να μορφοποιήσει κάτι νέο. Μένοντας στο όριο.

Το άμορφο, αισθητικά, ως καλλιτεχνικό ζητούμενο, συνιστά επομένως εργαλείο που αντιτίθεται τόσο στο «συμπωματικό» και την όποια επαναστατικότητα αυτό επαγγέλλεται, όσο και στην άψογη καλλιτεχνική επιτέλεση, αναμενόμενη και προβλέψιμη, γι' αυτό άλλωστε αρεστή στο ευρύ κοινό. Το άμορφο, ιδεολογικά, συνιστά μια μορφή αποσημείωσης του πραγματικού μέσα από την καταστροφή των εικόνων και των κυρίαρχων σχημάτων του, μια απο-εκπαίδευση των αισθήσεων και της σκέψης με στόχο την επανασημείωση του κόσμου, η οποία ίσως θα προκληθεί αργότερα συνειδητά. Γεγονός που σημαίνει ότι το χωρικά γινόμενο αντιληπτό άμορφο έχει χρονική αξία.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση του βιντεο-καλλιτεχνήματος, το εικονικό άμορφο συνδηλώνει το συναισθηματικό και οντολογικό αδιέξοδο της αφηγηματικής φωνής που, αφήνοντας μόνο τα χέρια της ορατά, κατασκευάζει την εικόνα της «ευτυχίας». Με την καταστροφή του κοινωνικά διαμορφωμένου εσωτερικού ζωτικού χώρου, τον οποίο μεταφορικά δηλώνουν τα αυξανόμενα χάρτινα καραβάκια, καταστρέφεται η βιωματική εμπειρία του υποκειμένου, η αφελής δημιουργικότητα της χειροκατασκευής-ευτυχίας. Με άλλα λόγια, καταλύεται ο διαμορφωμένος χρόνος-μνήμη του προσώπου. Το παρελθοντικό του βίωμα καθίσταται πλέον άμορφο. Κάτι που δεν σημαίνεται με την ίδια ένταση από τη λεκτική αφήγηση. Έτσι, εδώ, η παραπληρωματική προς τον λόγο λειτουργία της εικόνας αναδεικνύεται

¹³ Δανείζομαι εδώ την αναφορά που κάνει η Krauss στην ανάλυση της Laura Mulvey για το έργο της Cindy Sherman για την οποία καταλήγει ότι αρνείται τον ρόλο-φетиχ της γυναίκας που της επιβάλλεται εκ των έξω. Βλ. σχετικά, Rosalind Krauss, «Le destin de l' informe», στο Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss (επιμ.), *L'informe. Mode d'emploi*, Éditions du Centre Pompidou, Παρίσι, 1996, σ. 227 και Laura Mulvey, «A Phantasmagoria of the Female Body: The World of Cindy Sherman», *New Left Review*, τχ. 188 (1991).

περισσότερο καθοριστική για την εξέλιξη της δράσης, ανάγεται σε επιχειρησιακή χειρονομία που αναδιαρθρώνει τη γυναικεία τοπογραφία στο μέλλον αυτή που θα επέλθει μετά το πέρας λόγου και εικόνας.

Από την άλλη, η διπλή εικόνα της βιντεο-δράσης στην πραγματικότητα δεν αποτελεί άλλο από έναν αντικατοπτρισμό που όμως, δεν αντανακλά το ίδιο αλλά, μέσω ενός παραμορφωτικού μηχανισμού, μοιάζει ως παράλληλη αν και πλήρως ομολογη δράση. Πρόκειται, επομένως, για αναδιπλασιασμό του ίδιου του αδιεξόδου αφού, αν και παρουσιάζεται διαφορετική οπτική «κατασκευής» των πραγμάτων ή των επιθυμιών, τα πράγματα οδηγούνται στο ίδιο αποτέλεσμα: την καταστροφή. Ή, αλλιώς, στη δημιουργία του άμορφου ως εκδήλωση αρνητικής επιτελεστικότητας με την έννοια της αποβολής ως εκκριμάτων των κοινωνικών επιταγών διαμόρφωσης της προσωπικής ευτυχίας.

«...Μ' αρέσει όταν δεν υπάρχει χώρος» είναι το πρώτο μέρος του τίτλου του βίντεο και, σαν από ειρωνεία, σε αυτό ακριβώς καταλήγει η εικόνα του: στον μη χώρο βιωμάτων και ονειρικών αναπολήσεων ή αναμνήσεων, σε μια «μεταιχμιακότητα», όπου δεν υπάρχει ούτε το πριν ούτε το μετά αλλά μόνο το κενό που δημιουργεί το μη-νόημα ενός άμορφου κόσμου.

Το υλικό της Κατρακάζου για την κατασκευή της εικόνας είναι οι εφημερίδες, το καθημερινό, και κατεξοχήν εφήμερο –ως προς την πληροφόρηση που παρέχει– υλικό, δηλαδή ως μορφή και ως ουσία ταπεινό και ευτελές. Υπό αυτή την έννοια θα μπορούσε κανείς να κατατάξει το έργο εντός της σύγχρονης «ευτελούς τέχνης» (art abject) συνυφασμένης με το Τραύμα του γυναικείου υποκειμένου, αλλά και με μια ολόκληρη φιλολογία σχετική με την ταύτιση της κοινωνικής ευτέλειας με τη συστηματική βία των δυνάμεων αποκλεισμού εντός του σύγχρονου κράτους αλλά και την ημι-φιλοσοφική και ημι-ψυχαναλυτική προσέγγιση της Κρίστεβα [Julia Kristeva].¹⁴

Εκείνο ωστόσο που ενδιαφέρει εδώ είναι ότι η εφημερίδα εμπεριέχει γραφή που αντιπαρατίθεται στην προφορικότητα. Ο φακός του βίντεο στη διπλή εκδοχή θολώνει, όπως ήδη ειπώθηκε, τη γραφή της εφημερίδας, κάνοντας τις γραμματοσειρές να μοιάζουν με μαύρες κυματοειδείς γραμμές, με άμορφες πιτσιλιές ωσάν η γραφή να λιώνει, να αποσυντίθεται. Η γραφή, επομένως, υποχωρεί μπροστά στον αφηγηματικό προφορικό λόγο ή μπροστά στη χειροκατασκευή στην οποία μετουσιώνεται, μια εναλλακτική μορφή προφορικότητας.

¹⁴ Για τα ζητήματα αυτά βλ. Krauss, ό.π., σ.224-227. Επίσης: Julia Kristeva, *Pouvoir de l' horreur: essai sur l' abjection*, Le Seuil, Παρίσι, 1980.

Ας θυμηθούμε εδώ παρενθετικά ότι η προφορικότητα με οιαδήποτε μορφή της (παραμύθι, μοιρολόι, κ.ά.) έχει θεωρηθεί ως μορφή λεκτικής έκφρασης που αντιτίθεται στον ανδροκεντρισμό, δημιουργώντας την ποιητική του γυναικείου λόγου.¹⁵ Αντίστοιχες όμως έχουν θεωρηθεί και «εξωλεκτικές» ή «άφωνες» μορφές γυναικείων κατασκευών όπως, μεταξύ άλλων (π.χ. ταφικά έθιμα, διακόσμηση), οι παντός είδους χειροτεχνίες.¹⁶ Ωστόσο, παραδοσιακά, τα χειροποίητα προϊόντα θεωρούνται συνυφασμένα με τη γυναικεία εργασία αλλά και την έννοια της «οικιακότητας». Η τελευταία έχει χρησιμοποιηθεί ως όρος από τους ανθρωπολόγους για να εξηγήσει τη γυναικεία υποτέλεια μέσω της συμβολικής αντίστιξης του δημοσίου προς το ιδιωτικό.¹⁷ Έτσι, οι γυναικείες δραστηριότητες ταξινομήθηκαν στο θεωρούμενο ως υποδεέστερο οικιακό χώρο και θεωρούνται κατώτερες, προσδίδοντας ταυτόχρονα φυλετική ταυτότητα στη σύγχρονη ευτελή τέχνη. Σε αυτή τη λογική, άλλωστε, εντάσσεται και το έργο ενός σύγχρονου καλλιτέχνη, του Μάικ Κήλλυ [Mike Kelley] με τις χειροποίητες κατασκευές του με τις οποίες απαντά στα βιομηχανοποιημένα προϊόντα τα οποία λειτουργούν, κατά τη γνώμη του, ως τα τέλεια πλέον μοντέλα σύγκρισης σε σχέση με τα χειροποίητα, ως ιδεολογικοποιημένες έννοιες αντικειμένων με βάση τις οποίες νοηματοδοτείται ως αποτυχία η αδυναμία του αντικειμένου να τους μοιάσει.¹⁸ Το έργο του συνετέλεσε στο να χαρακτηριστεί ως «εκκρωματικός καλλιτέχνης», γεγονός που ενέχει την έννοια της ευτέλειας, της αισθητικής του χαμηλού.¹⁹

¹⁵ Βλ. σχετικά Δημήτρης Τσατσούλης, «Το παραμύθι ως στοιχείο διαλογικότητας και παρωδίας στην αφηγηματική του Γ. Βιζυηνού», στο *Η Περιπέτεια της αφήγησης. Δοκίμια αφηγηματολογίας για την ελληνική και ξένη πεζογραφία, Ελληνικά Γράμματα*, σειρά: Κριτική Διεπιστημονική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, (2η έκδ.) 2003, σ. 25-47. Βλ. επίσης, Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, «Από τη σκοπιά του φύλου. Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδα», Εισαγωγή στο Ευθύμιος Παπαταξιάρχης και Θεόδωρος Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα. Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Καστανιώτης-Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Αθήνα, 1992, σ. 11-98.

¹⁶ Κ. Νάντια Σερεμετάκη, *Η τελευταία λέξη. Στης Ευρώπης τα άκρα. Δι-αίσθηση, θάνατος, γυναίκα*, Νέα Σύνορα-Λιβάνης, Αθήνα, 1994.

¹⁷ Michelle Zimbalist Rosaldo, Louise Lamphere and Joan Bamberger (επιμ.), *Woman, Culture and Society*, Stanford University Press, Στάνφορντ, 1974, σ. 17-42. Για την μη οικουμενικότητα της υποβάθμισης της οικιακότητας, πρβλ. Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, University of California Press, Μπέρκλεϊ, 1988, σ. 88-92.

¹⁸ Βλ. σχετικά, Laurie Palmer, «Review: Mike Kelley», *Artforum* (1988).

¹⁹ Krauss, ό.π., σ. 236.

Η εφημερίδα της Κατρακάζου, καθρέφτης και μέσον καταγραφής κοινωνικών στερεοτύπων, υποχωρώντας μπροστά στα θηλυκά «ευτελή» υλικά (προφορικότητα, χειροτεχνία) δεν υπάρχει ως προς την τρέχουσα χρησιμότητά της (ανάγνωση της γραφής της) παρά μόνο ως υλικό πρόσφορο για αλλοιώσεις, μεταμορφώσεις και καταστροφή, ως υπό εξέλιξη άμορφη μάζα. Ωστόσο, η Κατρακάζου, παρά τα ευτελή υλικά της και τη χειροτεχνία της, δεν ακολουθεί εκκριματική αισθητική (με ό,τι σκατολογικό μπορεί να συνοδεύει τις αντίστοιχες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις). Αντίθετα, χρησιμοποιεί τα παραπάνω ως ύλη που επεξεργάζεται με τα χέρια για να οδηγήσει την εικόνα της στη μη-ύλη, στον μη-χρόνο και μη-χώρο, στη μη-μορφή, στη μη-δομή, στην ουσία του άμορφου, όπου σημασίες και οριοθετήσεις έχουν πάψει να υπάρχουν.

Η εφημερίδα συνιστά υλικό που χρησιμοποιεί επανειλημμένα η Κατρακάζου και στο σκηνογραφικό της έργο είτε σε λίγο-πολύ ορατή μορφή είτε επιζωγραφισμένο είτε για τη δημιουργία παπιέ-μασέ. Ένα ακόμη υλικό που αποκρύπτει, όντας μεταλλαγμένο, την πραγματική του ιδιότητα, προσποιούμενο κάτι άλλο. Έχοντας υποστεί την κατάλληλη διαδικασία και περιέλθει σε κατάσταση άμορφης ύλης, γίνεται πρόσφορο για νέους σχηματισμούς. Αναμορφώνεται. Με παπιέ-μασέ θα κάνει η Κατρακάζου εικαστικές συνθέσεις της, με το ίδιο υλικό θα ντύσει τους τοίχους του σκηνικού της για παράδειγμα στην παράσταση *Κλίνη μου, μνήμη μου* (1995) του Χορολογίου της Μαρίας Σταματάκη, με επιζωγραφισμένες εφημερίδες θα επενδύσει τα κουτιά, πολυλειτουργικά αντικείμενα της παράστασης *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* (1999) του Μπρεχτ σε σκηνοθεσία Τάκη Τζαμαργιά.

Θα ήθελα να μείνω λίγο σε αυτή την παράσταση και τη λειτουργία του σκηνικού του. Ο χώρος προσδιορίζεται κυρίως από τα επενδυμένα με εφημερίδες κουτιά τα οποία ημιφωτισμένα και παράμερα τοποθετημένα στην αρχή, θα αναλάβουν σταδιακά λειτουργίες ποικίλων σκηνικών αντικειμένων ή αυθαίρετων προσδιοριστικών δραματικών χώρων. Έτσι, για παράδειγμα, τα κουτιά που τοποθετούνται σε μια γωνιά του σκηνικού, μάλλον ακατάστατα, καταλύουν κάθε έννοια ρεαλιστικής απεικόνισης ενός πάρκου, όπως απαιτεί η δράση του έργου στο σημείο αυτό. Γεγονός που απαιτεί από τον θεατή ένα μάτι που έχει απαλλαγεί από το κοινωνικοποιημένο βλέμμα και τον αντιληψιακό προκαθορισμό θέασης των πραγμάτων, ώστε να δει και να αποδεχτεί τη νέα σύλληψη της πραγματικότητας, όπως του την προσφέρουν τα συγκεκριμένα αντικείμενα. Διότι τα κουτιά δεν είναι ούτε εικόνες ούτε δείκτες ούτε σύμβολα ενός πραγματικού πάρκου αλλά αυθαίρετες κατασκευές που απαιτούν από τον θεατή την καταστροφή των ήδη αποδεκτών εικόνων και σχημάτων που έχει για την πραγματικότητα, ώστε να αποδεχτεί το

νοηματικά άμορφο ως πάρκο. Δράση που μεταφράζεται ως αντίσταση απόδοσης συγκεκριμένου σχήματος στον κόσμο, ως αντίσταση σε κάθε επιβολή κοινωνικής ομοιομορφίας.

Κάτι ανάλογο κάνει η σκηνογράφος όταν στην *Αγγέλα* (1994) του Γιώργου Σεβαστίκογλου, σε σκηνοθεσία και πάλι Τάκη Τζαμαργιά, ορίζει ως «μουράγιο» μια ουσιαστικά άμορφη κατασκευή, έναν σκηνικό όγκο καλυμμένο με ύφασμα στο χρώμα της σκουριάς, που στην εμπρόσθια πλευρά του φέρει απλώς, ως δείκτη, ένα τιμόνι. Αυτός ο όγκος θα μπορούσε εξίσου καλά να σημαίνει ο,τιδήποτε. Απόδειξη ότι στην πραγματικότητα είναι ένα σιδερένιο κρεβάτι που θα αποκαλυφθεί για τις ανάγκες μιας μετέπειτα σκηνής του έργου. Το απροσδιόριστο του όγκου αυτού, τα κομμάτια από κάγκελο που σημαίνουν τις σκάλες υπηρεσίας όπου συννευρίζονται οι υπηρέτριες του έργου και το επικλινές του έμπροσθεν δαπέδου πάνω στο οποίο αιωρείται στηριγμένο σε ευθεία το κρεβάτι συμπλέουν ελάχιστα με ένα απόλυτα ρεαλιστικό, αιχμηρών κοινωνικών καταγγελιών έργο, όπως η *Αγγέλα*. Ωστόσο, η σχηματοποίηση, η πλήρης αφαιρετικότητα του σκηνικού αυτού αφήνουν περιθώρια για την ανάδειξη της δράσης, δεν αποσπούν τον θεατή από τον λόγο του κειμένου ούτε προβάλλουν το ρεαλιστικό πλαίσιο σε βάρος των μηνυμάτων, τονίζοντας έτσι τη θεατρικότητα. Και όχι μόνο: αντανακλούν τη γενικευμένη παραμόρφωση θεσμών, τη διάχυτη κοινωνική προσποίηση. Επιπλέον, το χρώμα της σκουριάς που καλύπτει όλο τον χώρο αποτελεί δείκτη της σάπιας κατάστασης που καυτηριάζει το έργο, ανάγεται σε χρώμα του υπόκοσμου που ελέγχει πρόσωπα και συνειδήσεις ατιμωρητί.

Πρόκειται για μπρεχτικό μάθημα; Πάντως, στο προαναφερθέν *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* το σκηνικό επίσης επιβάλλει τη λιτότητα. Εκτός από τα επιζωγραφισμένα, τυλιγμένα με εφημερίδες κουτιά ή τσουβάλια που βρίσκονται διακριτικά διάσπαρτα στον χώρο, το βασικό σκηνικό αρχιτεκτόνημα είναι ένα μικρό σπιτάκι του οποίου βλέπουμε αρχικά το φθαρμένο εξωτερικό. Όταν ανοίξει για να μεταμορφωθεί σε καπνοπωλείο, το εσωτερικό του ορίζεται από την τρίφυλλη κατασκευή που επιτρέπει αφενός μετωπικό άνοιγμα προς τους θεατές, αποτελώντας έναν σκηνικό χώρο εγκιβωτισμένο στον καθαυτό σκηνικό χώρο και αφετέρου δημιουργεί παράδοξες συμβάσεις εισόδων και εξόδων των προσώπων, έχοντας το μεν παράθυρο στον ένα πλαϊνό του τοίχο, τη δε πόρτα στον άλλο. Έτσι ώστε ένα πρόσωπο που εμφανίζεται στο παράθυρο, για να εισέλθει στο εσωτερικό πρέπει να διασχίσει τον έμπροσθεν του καπνοπωλείου χώρο, ώστε να φθάσει στην πόρτα που βρίσκεται στην άλλη πλευρά, κάνοντας ένα ημικόκλιο. Το έσω και το έξω διαχέουν έτσι τα όριά τους, μεταμορφωνόμενα σε κάτι άλλο. Αν, όμως,

όλο το έργο στηρίζεται στη μεταμόρφωση του κεντρικού προσώπου και στη διπλή του ταυτότητα, ο σκηνικός χώρος υπόκειται στην ίδια ρευστότητα ορίων και σχημάτων.

Η ρευστότητα αναδεικνύεται χάρη στα υλικά, βασικό συστατικό της σκηνογραφίας στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη *Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει* (2001), που ανέβασε στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου ο Τάκης Τζαμαργιάς. Στοιχείο που συμφωνεί με την ουσία ενός έργου που υπηρετεί τον αυτοστοχαστικό μηχανισμό του θεάτρου, αφού όλα τα πρόσωπα προσποιούνται ότι είναι κάτι που στην πραγματικότητα δεν είναι, παίζοντας ρόλους στη διπλή δύναμη. Τα πάντα, έτσι, είναι μεταμόρφωση μιας παραμόρφωσης.

Στο προσκήνιο έχουν τοποθετηθεί λευκά έπιπλα φροντιστηρίου ή εναπομείναντα σκηνικά κάποιας προηγούμενης παράστασης. Εδώ συνενδύονται σκηνοθέτης και ηθοποιοί για πρόβες, συζητήσεις, στοχασμούς, ή για παράσταση. Το βάθος όμως της προβληματικής σκηνής του Άδειου Χώρου του Εθνικού, το οποίο ορίζεται από δύο επίπεδα τοίχων, έχει καλυφθεί από καθρέφτες διπλής όψεως. Έτσι, ανάλογα με τον φωτισμό, είτε αντανakλώνται σε αυτούς τα επί της σκηνής πρόσωπα παραμορφωμένα, ρευστά, σε υδάτινα χρωματιστά σχήματα, είτε αυτά συνδυάζονται με τις πραγματικές παρουσίες των πίσω από τον καθρέφτη προσώπων που αυτά διαγράφονται καθαρά αλλά αναμειγνύομενα αναγκαστικά με τα άμορφα σχήματα. Δημιουργείται έτσι ένα μίγμα καθορισμένου και ακαθόριστου, πραγματικού και μη πραγματικού. Το ανθρώπινο σώμα προσλαμβάνεται ως μορφή και μετάλλαξη, ως εμπειρία των διασαλευμένων ορίων του.

Οι καθρέφτες, ωστόσο, δεν λειτουργούν μόνο ως δημιουργοί του παραμορφωτικού του πραγματικού που προκαλεί η φαντασία του σκηνοθέτη. Η Κλυταιμνήστρα εμφανιζόμενη μέσα από τον καθρέφτη κραδαίνει τον γνωστό της «πέλεκυ», ο οποίος, αντικατοπτριζόμενος, γίνεται «διπλούς». Τα θεατρικά πρόσωπα που εμφανίζονται απρόσκλητα στη σκηνή για να διεκδικήσουν μια επανεξέταση των έργων στα οποία πρωταγωνιστούσαν, η Κλυταιμνήστρα, ο Δόκτωρ Φάουστ, ο Οθέλλος και η Δεισδαιμόνα, εισβάλλουν από τον Κάτω Κόσμο ή εξαφανίζονται οριστικά σε αυτόν μέσα από τον καθρέφτη (είτε με άνοιγμα του μεσαίου τμήματος ή πίσω από τους δύο πλαϊνούς).

Είναι γνωστή, ωστόσο, η σύνδεση του καθρέφτη με την παρουσία του «άλλου» χώρου, που δεν γίνεται ορατός δια γυμνού οφθαλμού, όπως και η διασύνδεσή του με το υπερφυσικό. Η διαμεσολαβημένη –μέσω του καθρέφτη– όραση αντίκειται στους κανόνες της άρχουσας λογικής,²⁰ αφού

²⁰ Τσβετάν Τόντοροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφ. Αριστέα Παρίση, Οδυσσεάς, Αθήνα, 1991, σ. 149.

ο καθρέφτης δεν προσφέρει προς θέαση τον κόσμο αλλά μια απουλοποιημένη εικόνα του κόσμου, απομακρύνοντας τον άνθρωπο από το όντως ον και την επιστημονική του γνώση, όπως δίδασκε ο Πλάτωνας. Στην *Πριγκίπισσα Μπραμπίλα* του Χόφμαν [E.T.A. Hoffmann], επισημαίνεται ότι οι φιλόσοφοι απαγόρευαν το κοίταγμα στον καθρέφτη του νερού, όντας ενάντιο στη λογική και επίπονο να βλέπουμε τον κόσμο και τον ίδιο μας τον εαυτό ανάποδα.²¹ Στον κινηματογραφικό *Ορφέα* (1949) του Ζαν Κοκτώ [Jean Cocteau], τέλος, ο Ορφέας θα περάσει από τον χώρο του πραγματικού στον χώρο του επέκεινα, αναζητώντας την Ευρυδίκη, μέσω ενός καθρέφτη, που ανάγεται έτσι σε δίοδο επικοινωνίας με τον απωθημένο κόσμο του «άλλου». Ταυτόχρονα, συνιστά το κατεξοχήν σύμβολο και εργαλείο της μεταιχμιακότητας: όπως έχει ειπωθεί, το χωρο-χρονικό και συμβολικό «ανάμεσα» καθιστά τους κοινωνικούς κανόνες εκκρεμείς, τους προκαλεί, τους εμπαιίζει και τους αλλάζει.²² Ο καθρέφτης επομένως, σε όλη αυτή τη διακειμενική του πορεία, δεν αντικατοπτρίζει απλώς το είδωλο (του κόσμου μας) αλλά το αντιστρέφει, το παραμορφώνει. Ο χώρος παύει –αποσυντιθεμένος– να αποτελεί ένα ενιαία οργανωμένο όλο. Τεμάχιά του εκτός οπτικού πεδίου εισχωρούν εντός καταλύοντας τα αντιθετικά σχήματα: οι καθρέφτες της Κατρακάζου στο σκηνικό του έργου *Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει* καθιστούν επισφαλής τη θέση ακόμη και του θεατή, αφού μερικώς και ο ίδιος αποτελεί ή δίνει τροφή για την παραγωγή των παραμορφωτικών, δίχως ταυτότητα σχημάτων που διατρέχουν τις λείες επιφάνειες του βάθους της σκηνης. Πιστεύω πως δεν υπήρχε καλύτερος τρόπος για να δειχτεί σκηνογραφικά η ρήση του καζαντζάκειου Οθέλλου όταν λέει: «είμαστε περούκες, μάσκες», υπονοώντας ότι είναι πρόσωπα άυλα και μη πραγματικά αλλά ταυτόχρονα αληθινά, μιας αλήθειας θεατρικής. Η Κατρακάζου καταφέρει για άλλη μια φορά, με ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα επί σκηνης, να γεμίσει τον χώρο μέσω άμορφων σχημάτων που παίζουν το δικό τους παράπλευρο παιχνίδι καθ' όλη τη διάρκεια του κυρίως έργου.

Ένα αντίστοιχο αποτέλεσμα επιτυγχάνει σκηνικά, ανάμεσα σε άλλα ευρήματα, στο έργο *Η Νοσταλγός*, μια σύνθεση από διηγήματα του Παπαδιαμάντη που ανέβασε ο Στάθης Λιβαθινός το 2001 στον «Τεχνοχώρο υπό σκιάν». Πέρα από τα είδωλα των προσώπων-ηθοποιών

²¹ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, Flammarion, Παρίσι, 1964, σ. 55, 88. Βλ. E.T.A. Χόφμαν, *Πριγκίπισσα Μπραμπίλα*, μτφ. Ιάκωβος Κοπερτύ, Οδυσσέας, Αθήνα, 1998.

²² Jon McKenzie, *Perform-or else: From Discipline to Performance*, Routledge, Νέα Υόρκη/Λονδίνο, 2001, σ. 50.

που αντανακλώνται στον καθρέφτη του βάθους της σκηνής –σταθερό στοιχείο του χώρου αυτού– καθρέφτης έχει τοποθετηθεί και στο φουαγέ, όπου καθρεφτίζεται το δραματικό πρόσωπο, μετά το άνοιγμα των κουρτινών και μέσω του οποίου –ως είδωλο– θεάται από τους θεατές της παράστασης. Τα πρόσωπα του έργου δηλώνουν έτσι διαρκώς στην παράσταση τη φαντασιακή τους ιδιότητα, την προέλευσή τους από ένα γραπτό κείμενο μυθοπλασίας, άρα νεκρά, αν δεχτούμε την άποψη ότι «η γραφή σκοτώνει αυτό για το οποίο μιλάει». Άλλωστε, και η έναρξη της παράστασης χαρακτηρίζεται από φωνές δίχως υλική υπόσταση, αφού το μόνο που βλέπουμε είναι σκιές, δηλαδή δείκτες του πραγματικού, πίσω από την κόκκινη κουρτίνα. Οι δείκτες, είδωλα ή σκιές, δηλώνουν, λόγω συνάφειας με το αντικείμενο αναφοράς τους, ότι το πραγματικό υπάρχει ή υπήρξε, δεν συνιστούν όμως οι ίδιοι το πραγματικό. Πρόκειται, μάλλον, για αποτυπώματα που γεμίζουν έναν χώρο ο οποίος στην πραγματικότητα παραμένει άδειος:

...μ' αρέσει όταν δεν υπάρχει χώρος στο καρότσι για άλλα κουτιά...

Στο τέλος της παράστασης του έργου *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* τα ενεργοποιημένα για ποικίλους στο μεταξύ λόγους κουτιά περιτυλιγμένα με εφημερίδες γεμίζουν –διάσπαρτα πλέον παντού– τη σκηνή. Το ακατάστατα γεμάτο ως ισοδύναμο με το άδειο. Σε όλες τις εκδοχές, ο ίδιος ίλιγγος του παραφορτωμένου, του παραμορφωμένου, του, εν τέλει, εξ αρχής κενού χώρου, ως χρόνου που διαγράφηκε ή δεν υπήρξε ποτέ. Επιτελώντας το άμορφο της εσωτερικής τοπιογραφίας του εαυτού ως αντίδραση στη διακοσμητική και κοσμητική του κοινωνικού.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΡΑΠΤΗ*Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ***Τι συμβαίνει με την Κάρεν Φίνλεϋ;
Η Πολιτική του άσεμνου γυναικείου σώματος και
η αναπαράσταση των γυναικών ως Ύλη¹**

Η Κάρεν Φίνλεϋ [Karen Finley], γνωστή και ως η «γυναίκα που αλείφεται με σοκολάτα», μέσω των αμφιλεγόμενων παραστάσεών της, διαταράσσει και υπονομεύει τα υφιστάμενα καθεστώτα απεικόνισης του γυναικείου σώματος, τα οποία στηρίζονται στην εικόνα της γυναίκας είτε ως ασώματης είτε ως υπερπροσδιοριζόμενης από το σώμα. Αποδεχόμενη τους πατριαρχικούς απεικονιστικούς κώδικες της γυναίκας, η Φίνλεϋ επικαλύπτει κυριολεκτικά το σώμα της με διάφορες ουσίες, ιδίως τρόφιμα (αυγά, σοκολάτα, μέλι, ζελέ, κέτσαπ), όλες τους γλοιώδεις ουσίες που παραπέμπουν σε σωματικές λειτουργίες, σε μια προσπάθεια να παραστήσει τη θυματοποίηση των γυναικών και μια πιθανή διαφυγή από αυτήν. Καθιστώντας ορατό στη σκηνή το πώς μια τέτοια εικόνα υπερβολικής «υλικότητας»/θηλυκότητας ως ακατέργαστης ύλης είναι το πραγματικό αποτέλεσμα μιας ανδροκρατικής, καταναλωτικής πολιτικής απεικόνισης της γυναίκας, η Αμερικανίδα καλλιτέχνις δείχνει επί σκηνής τις ανώμαλες συνέπειες μιας υπερβολικής «σωματικότητας» και καθιστά σαφές στο κοινό της πώς ένα σώμα μπορεί να αποκτήσει σημασία, να γίνει ένα καλλιτεχνικό εργαλείο που μπορεί να οδηγήσει σε μια κοινωνική αλλαγή.

Λέξεις-κλειδιά: Κάρεν Φίνλεϋ, αμερικανική περφόρμανς αρτ, γυναίκα-ύλη, Τζούντιθ Μπάτλερ, σωματικότητα

Οποιαδήποτε πολιτική του σώματος ... πρέπει να μιλήσει για το σώμα, τονίζοντας την υλικότητα και την κοινωνική και διαλεκτική κατασκευή του, και ταυτόχρονα διαταράσσοντας και υπονομεύοντας τα υφιστάμενα καθεστώτα αναπαράστασης.

(Janet Wolff)²

¹ Θα ήθελα να εκφράσω ευχαριστίες και την ευγνωμοσύνη μου στην Karen Finley και τη φωτογράφο της Dona Ann McAdams για τη συνεργασία μας και την άδεια που μου παραχώρησαν να συμπεριλάβω φωτογραφίες από τις παραστάσεις.

Κυρίες και κύριοι, υπάρχει μια έκπληξη-υποκατάστατο στο καλάθι των επιδορπίων απόψε. Η σοκολάτα δεν είναι πλέον στο μενού. Αντ' αυτής, υπάρχει χρυσό, αστραφτερό μέλι που σερβίρεται με το γαλόφι και πάνω στο δέρμα. Είναι βέβαια μόνο για εξωτερική χρήση. Και θα φορεθεί, με μια παχειά επικάλυψη από την κορφή ως τα νύχια από την οικοδεσπότη σας, την Κάρεν Φίνλεϋ, την καλλιτέχνη της περφόρμανς αρτ και ειδικό στην ευφάνταστη χρήση των τροφίμων.

(Ben Bradley, *New York Times*)³

Η Κάρεν Φίνλεϋ [Karen Finley], γνωστή και ως η «γυναίκα πασαλειμμένη με σοκολάτα»,⁴ είναι μία από τις πιο αμφιλεγόμενες Αμερικανίδες φεμινίστριες της περφόρμανς αρτ, ειδικά από το 1990, όταν έγινε διάσημη λόγω της συμμετοχής της στην περιβόητη υπόθεση της NEA 4.⁵ Ο Mel Gussow έγραψε στην εφημερίδα *New York Times* ότι το όνομά της είναι «συνώνυμο με την αντιπαράθεση» [is synonymous with controversy] και ότι η γλώσσα της «δεν γνωρίζει όρια» [her language knows no boundaries],⁶ ενώ οι παραστάσεις της έχουν λογοκριθεί ως «άσεμνες», «αισθησιακές», «υστερικές», «επιδειξιμανείς» ή ακόμα και «πορνογραφική τέχνη».

Το *Βιογραφικό Λεξικό Γυναικών Καλλιτεχνών της Βορείου Αμερικής* [*North American Women Artists of the Twentieth Century Biographical Dictionary*]

² Janet Wolff, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, U of California Press, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, 1990, σ. 138.

³ Βλ. Ben Brantley, «Theater Review: A Taste Of Honey (Hold the Chocolate)», *New York Times*, May 22, 2001. [<http://www.nytimes.com/2001/05/22/theater/theater-review-a-taste-of-honey-hold-the-chocolate.html>] [05/ 25/ 2014].

⁴ Έτσι την αποκάλεσε ο Ρεπουμπλικανός Γερουσιαστής Jesse Helms και αυτόν τον όρο χρησιμοποίησε στον τίτλο ενός μετέπειτα έργου της η ίδια η Κάρεν Φίνλεϋ. Επιπλέον, φωτογραφήθηκε και για το περιοδικό *Time* ως η σοκολατένια γυναίκα.

⁵ Η Φίνλεϋ κατηγορήθηκε για «αισχρότητα» από το Εθνικό Κληροδότημα για τις Τέχνες [National Endowment for the Arts] το οποίο αρνήθηκε να χρηματοδοτήσει το έργο της μαζί με εκείνο άλλων τριών καλλιτεχνών αυτοαποκαλούμενων ως *queer* (John Fleck, Tim Miller and Holy Hughes). Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ., Lynda Hart, «Karen Finley's Dirty Work: Censorship, Homophobia, and the NEA», *Genders*, 14 (Φθiv. 1992) 1-15.

⁶ Karen Finley, *A Different Kind of Intimacy: The Collected Writings of Karen Finley, A Memoir*, Thunder's Mouth, Νέα Υόρκη, 2000, xiii – xiv. Στο εξής θα αναφέρομαι στο έργο αυτό ως *D.K.I.*

αναφέρει τα εξής για την καλλιτέχνη: «η επιτηδευμένα σοκαριστική, άσεμνη γλώσσα, και οι συγκρουσιακές παρουσιάσεις του σώματός της Φίνλεϋ, δεν είχαν ως απώτερο σκοπό να διεγείρουν, αλλά να επιστήσουν την προσοχή σε όλα όσα η ίδια θεωρεί σημαντικά επίκαιρα πολιτικά θέματα.»⁷ Ακολουθώντας αυτή τη συλλογιστική, η παρούσα μελέτη υποστηρίζει ότι η καλλιτέχνης αμφισβητεί με έξυπνο τρόπο το κύρος της λογικής, κυρίαρχης στη δυτική πατριαρχική αναπαραστατική πολιτική, σύμφωνα με την οποία οι γυναίκες σημαίνουν επειδή είναι ύλη. Ορμώμενη από τη θεωρία του φεμινισμού, επικεντρώνεται στην ιδιοσυγκρασιακή σχέση της καλλιτέχνης με τα υλικά επί σκηνής, μόνιμο συστατικό της τέχνης της, τόσο με την κυριολεκτική όσο και με τη μεταφορική έννοια. Στην κυριολεκτική της έννοια, ύλη σημαίνει «υλικό» ή «ακατέργαστη ύλη», και αντιδιαστέλλεται με τη μορφή, ιδιαίτερα με τον τρόπο που η ύλη αναπαρίσταται στο σώμα, το πρωτεύον καλλιτεχνικό μέσο της Φίνλεϋ, καλυμμένο όπως είναι από τρόφιμα. Αυτό συμβαίνει διότι η Φίνλεϋ κυριολεκτικά καλύπτει το σώμα της με μία ποικιλία ουσιών, ιδίως τροφίμων, όπως αυγά, κρέμα, σοκολάτα, μέλι, φύτρες φασολιών, φρουτί ζελέ, και κέτσαπ (όλες τις γλοιώδεις ουσίες που παραπέμπουν σε σωματικές λειτουργίες) σε μια προσπάθεια να αναπαραστήσει τη γυναικεία θυματοποίηση και μια ενδεχόμενη διαφυγή από αυτή. Διότι το φαγητό, όπως εξηγεί η Φίνλεϋ, «παρέχει ένα πρωτόγονο, σπλαχνικό, σχεδόν ανατριχιαστικό στοιχείο, και βοηθά να μεταδώσει στο κοινό τους τρόπους με τους οποίους οι χαρακτήρες που αναπαραστώ έχουν βεβηλωθεί». ⁸ Υπό μια μεταφορική έννοια, ύλη [matter] σημαίνει «σημασία», ή σημαίνει επίσης θέμα, ζήτημα όπως στη φράση «τι θέμα/ζήτημα υπάρχει;» [what's the matter?]. Υποστηρίζω ότι οι ενοχλητικές παραστάσεις της Φίνλεϋ οφείλονται στην «κυριολεκτική παρουσία» του σώματός της στη σκηνή, φέρνοντας σε πρώτο πλάνο ό,τι κανονικά «θα έπρεπε να μένει εκτός σκηνής» (και σε απόλυτη εναρμόνιση με την αρχική έννοια του όρου «άσεμνο» που σημαίνει ακριβώς εκείνο που πρέπει να παραμένει «εκτός σκηνής», από την πιθανή ετυμολογία *ob skene* στα Λατινικά). Αυτό ακριβώς συμβαίνει και με τη Φίνλεϋ με τη διπλή σημασία του ρήματος *matter* στην αγγλική γλώσσα, δηλαδή με την έννοια του να υλοποιείς και του να σημαίνεις σύμφωνα με τη χρήση που κάνει η γνωστή φεμινίστρια φιλόσοφος Τζούντιθ Μπάτλερ [Judith Butler] στο γνωστό βιβλίο της *Σώματα που σημαίνουν: περί των διαλεκτικών ορίων του «φύλου»*

⁷ Jules Heller and Nancy G. Heller (επιμ.), *The North American Women Artists of the Twentieth Century Biographical Dictionary*, Routledge, Λονδίνο/ Νέα Υόρκη, 1997, σ.185.

⁸ Finley, *D.K.I.*, ό.π., σ. 23.

[*Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*] (1993), το οποίο αποτελεί και την αφετηρία αυτής της μελέτης.

***Bodies that Matter* της Τζούντιθ Μπάτλερ: Ένα πλαίσιο προσέγγισης των παραστάσεων της Φίνλεϋ**

Στο βιβλίο της *Bodies that Matter*, η Τζούντιθ Μπάτλερ ιχνηλατεί τον τρόπο με τον οποίο οι αντιλήψεις για το σώμα καθεαυτό διαμορφώθηκαν στη δυτική σκέψη μέσω των φιλοσοφικών αξιωμάτων σχετικά με το βιολογικό φύλο, τη σεξουαλικότητα, και την υποκειμενικότητα [subjectivity]. Την ενδιαφέρει ιδιαίτερος η υλιστική πλευρά του γένους [gender] σαν κάτι διακριτό από το βιολογικό φύλο [sex] κάτω από το πρίσμα των σχέσεων εξουσίας μέσα σε ένα πατριαρχικό καθεστώς. Στο κέντρο της θεωρίας της Μπάτλερ βρίσκεται η ιδέα του Μισέλ Φουκώ [Michel Foucault] «ότι η ρυθμιστική εξουσία παράγει το υποκείμενο που ελέγχει, και ότι αυτή η εξουσία δεν εφαρμόζεται μόνο εξωτερικά, αλλά λειτουργεί και ως ρυθμιστικό και κανονιστικό μέσον δια μέσου του οποίου σχηματίζονται τα υποκείμενα».⁹ Η Μπάτλερ επεκτείνει την ιδέα του Φουκώ για τη ρυθμιστική εξουσία στο χώρο του «φύλου» και υποστηρίζει ότι αυτή η εξουσία, «απορρίπτει» οτιδήποτε δεν εμπίπτει στην κατηγορία του φύλου, και ως εκ τούτου, «δεν σημαίνει». Με αυτόν τον τρόπο υποστηρίζει μία πιθανή επιστροφή σε ό,τι έχει αποκλειστεί ή εξοβελιστεί από τη «σωστή» περιοχή του «φύλου», ορισμένης σύμφωνα με μια επιτακτικά ετεροφυλόφυλη αντίληψη, σε έναν «ορίζοντα στον οποίο τα σώματα δε σημαίνουν τίποτα».¹⁰ Η Μπάτλερ θεωρεί ότι οι φεμινίστριες πρέπει να επανεξετάσουν την υλικότητα του σώματος και προτείνει μία κρίσιμη γενεαλογία του σχηματισμού της ανθρώπινης υλικότητας και της επένδυσής της με έναν μετασηματιστικό δυναμισμό σε μία προσπάθεια να δείξει ότι το φύλο είναι το αποτέλεσμα των πρακτικών του λόγου. Ομοίως υποστηρίζει ότι και μία μήτρα/φόρμα/καλούπι/σχήμα, η οποία είναι αναπόσπαστη από το φύλο είναι δεδομένη και σύμφωνη και με τη θεωρία του Αριστοτέλη για το ενιαίο της ύλης-μορφής στην οποία επανέρχεται για να στηρίξει τη θέση αυτή. Με άλλα λόγια η μήτρα/αφετηρία του παντός ενέχει το δυναμισμό που απαιτείται για την επανεξέταση της υλικότητας του γυναικείου σώματος.

⁹ Judith Butler, *Bodies that Matter*, Roudledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1993, σ.22. Ελληνική μετάφραση: *Σώματα με σημασία: Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, εισαγωγή-επιστημονική επιμέλεια Αθηνά Αθανασίου, Εκκρεμές, Αθήνα, 2008.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 23.

Πράγματι, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη «οι γυναίκες συμβάλλουν στον υλικό κόσμο με την αναπαραγωγή, οι άνδρες με τη μορφή».¹¹ Η ύλη νοείται εδώ ως εν δυνάμει και όχι ως πραγματοποιημένη, ενώ η μορφή ως η ψυχή που καθορίζει την πραγμάτωση της ύλης, ως «η πρώτη τάξη της πραγμάτωσης ενός φυσικά οργανωμένου σώματος».¹² Στην πραγματεία του *Περί Ψυχής*, ο Αριστοτέλης ξεκαθαρίζει τον ισχυρισμό του, υποστηρίζοντας ότι «το σώμα και η ψυχή θεωρούνται σαν τις δύο όψεις μίας ενιαίας ουσίας και εκλαμβάνονται σαν ύλη και μορφή σε μία αμοιβαία σχέση».¹³

Η έλλειψη μίας καθαρής διάκρισης μεταξύ ύλης και νόησης στον Αριστοτέλη, άριστα αποτυπωμένη στη χρήση του όρου *σχήμα* (μορφή, σχήμα, εμφάνιση, φόρεμα, χειρονομία, φιγούρα, σχήμα λόγου γραμμή συλλογισμού, και γραμματικό σχήμα), το οποίο ωστόσο δεν εφοδιάζει τις γυναίκες με το σώμα το οποίο οι φεμινίστριες επιζητούν να ανακτήσουν, συνιστά το κλειδί για την Μπάτλερ προκειμένου να κατανοήσει το Αριστοτελικό *σχήμα* ως ένα ιστορικά εξαρτώμενο πλέγμα εξουσίας-λόγου που λειτουργεί εσωτερικά πάνω στο σώμα/ύλη. Έτσι η Μπάτλερ προτείνει μία πιθανή επαναχρησιμοποίηση της Αριστοτελικής διαμόρφωσης της ύλης (μήτρας) ως τόπο προέλευσης και πηγή σήμανσης, όπως ορίζεται στο ακόλουθο απόφθεγμα: «αυτό που έχει σημασία για ένα αντικείμενο είναι η ύλη του».¹⁴ Και το κάνει αυτό μόνο και μόνο για να καταστήσει ορατά τα όρια του φύλου τα οποία έχουν οριστεί στο πέρασμα των αιώνων κυρίως από την κλασική και χριστιανική σκέψη.¹⁵

Ενώ η Μπάτλερ χρησιμοποιεί το απόφθεγμα του μη διαχωρισμού των κλασικών ελληνικών εννοιών της υλικότητας και της σήμανσης ως τη λυδία λίθο για μία κριτική επανεξέταση ενός συστήματος παραβιάσεων που ύπουλα έχουν καθιερωθεί ενάντια σε «οτιδήποτε δεν εμπίπτει στις κατηγορίες του φύλου», η Φίνλεϋ φαίνεται να εφαρμόζει το συμπέρασμα της Μπάτλερ κυριολεκτικά επί σκηνης και γενικά για όλες τις γυναίκες προκειμένου να αναδείξει το ίδιο σύνολο παραβιάσεων εναντίον τους. Στην πραγματικότητα, δείχνει τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες εν τέλει

¹¹ Αριστοτέλους, *Περί Γενεαλογίας των ζώων* 1.19.727B.

¹² Butler, *ό.π.*, σ. 32.

¹³ Albin Lesky, *A History of Greek Literature*, μτφ. James Willis and Cornelis de Heer, Thomas Y. Crowell, Νέα Υόρκη, 1963, σ. 553.

¹⁴ Butler, *ό.π.*, σ. 31. Το απόφθεγμα αυτό δεν είναι εκείνο που πιστεύει η Μπάτλερ, αλλά αποτελεί αναδιατύπωση της μη διαφοροποίησης των κλασικών ελληνικών εννοιών της υλικότητας και σημασιодότητης, μια αναδιατύπωση-αφετηρία για την παρούσα μελέτη.

¹⁵ Βλ., Elizabeth V. Spelman, «Woman as Body: Ancient and Contemporary Views», *Feminist Studies*, 8.1 (1982) 109-32.

σημαίνουν στα μάτια του κοινού μέσω μιας σωματικότητας, που απορρίπτεται και συνάμα ενισχύεται από την ανδροκρατούμενη, καταναλωτική κοινωνία. Με άλλα λόγια, η καλλιτέχνις δείχνει πώς οι γυναίκες τελικά έχουν σημασία, όχι επειδή είναι ύλη [matter], αλλά επειδή με το να έχουν λανθασμένα θεωρηθεί *μόνον ως ύλη* φέρουν τα ίχνη για το ποιος ευθύνεται για την επίμονη άρνηση απόδοσης κάποιας μορφής/σχήματος σ' αυτές. Εάν η ύλη σύμφωνα με τον Αριστοτέλη δε θα έπρεπε να εμφανίζεται χωρίς το σχήμα της, όπως ακριβώς γίνεται με το κερί και το αποτύπωμά του, και εάν η ψυχή/άνδρας είναι ο πρώτος βαθμός μιας απενεργοποιημένης αλλά εν δυνάμει ύλης, γιατί τότε η ύλη των γυναικών συμβαίνει να παραμένει διαρκώς ασχημάτιστη; Η Φίνλεϋ φαίνεται αποφασισμένη να καταστήσει ορατή επί σκηνής τη μόνιμη ηγεμονική πολιτική της άρνησης μορφής στις γυναίκες, μιας άρνησης επικυρωμένης από ένα πλέγμα εξουσίας και διαλεκτικών πρακτικών. Για τη Φίνλεϋ, η άρνηση της μορφής στη γυναίκα ισοδυναμεί με την άρνηση του σώματος σ' αυτές. Έτσι, αυτή κραυγάζει για την αποκατάσταση των γυναικών, ξεκινώντας από τη διεκδίκηση της σωματοποίησής τους: «[Κ]οινωνία, θέλω πίσω το σώμα μου, πολιτισμέ και ιστορία, μέσα μαζικής ενημέρωσης, ψυχαγωγία και τέχνη, είμαι κάτι περισσότερο από μία οπή».¹⁶ Αυτή η κραυγή αντανακλά την πίστη της καλλιτέχνιδος στην πολιτισμική και κοινωνική διαμόρφωση του φύλου και στην ιδέα ότι μία τέτοια διαμόρφωση επενεργεί πάνω στο σώμα εσωτερικά σε τέτοιο βαθμό, ώστε τελικά το ίδιο το σώμα να εξαφανίζεται. Επιπλέον, η καλλιτέχνις είναι αποφασισμένη να εκτελέσει η ίδια το δύσκολο καθήκον τού να φέρει στην κυρίως σκηνή τις αποδείξεις των μη απεικονιζόμενων ή κακώς απεικονιζόμενων γυναικών με τη μορφή της «ακατέργαστης ύλης» τους. Αυτή η ωμή ύλη η οποία απεγνωσμένα αναζητά μία μορφή/σχήμα στέκεται επί σκηνής ταυτόχρονα ως μία μαρτυρία γυναικείας θυματοποίησης και ως η αφετηρία για τη σωτηρία της, ή αλλιώς σαν ένα Μπρεχτικό *Gestus* και συνάμα ένα θέατρο ωμότητας του Αρτώ [Antonin Artaud]. Το Μπρεχτικό *Gestus* επιτυγχάνεται μέσα από την τεχνική της αποστασιοποίησης και το *ωμό θέατρο* του Αρτώ μέσα από την έκσταση. Οι δύο αυτές τεχνικές μπορεί να θεωρούνται αντίθετες, καθώς η πρώτη μεν απευθύνεται στη διάνοηση του κοινού και η δεύτερη στις αισθήσεις του, αλλά η μία δεν αποκλείει την άλλη.¹⁷

Είναι ενδιαφέρον το ότι η απεικόνιση των γυναικών ως «ωμή ύλη» διέρχεται δύο διαδοχικά στάδια, το πρώτο από το οποίο είναι αρνητικό και το δεύτερο θετικό, όπως φαίνεται καθαρά και από το φωτογραφικό υλικό

¹⁶ Finley, D.K.I., *ό.π.*, σ. 95.

¹⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Editions Sociales, Παρίσι, 1982, σ. 44.

της επίσημης ιστοσελίδας της Κάρεν Φίνλεϋ.¹⁸ Το πρώτο στάδιο καλύπτει δύο δεκαετίες από τις αρχές του '80 και μαρτυρεί μία αρνητική, άμορφη, αντι-ερωτική, άσχημη και αποκρουστική σάρκα/ύλη. Το δεύτερο στάδιο αρχίζει το 1998 και φθάνει μέχρι σήμερα, μαρτυρώντας μία θετική, ερωτική, σωματική ύλη μετά από μία μακρά απουσία από τη σκηνή λόγω της διένεξης της καλλιτέχνιδος με το Εθνικό Ίδρυμα για τις Τέχνες, της γέννησης του παιδιού της και της αφοσίωσής της στον ακτιβισμό μέσα από εγκαταστάσεις και ανοιχτές στο κοινό παραστάσεις.¹⁹ Χαρακτηριστικές σκηνές αυτών των δύο φάσεων της «υλικοποίησης» του σώματός της Φίνλεϋ προέρχονται από τις εξής παραστάσεις: *Sheis Fleish* (1981), *Yams up my Granny's Ass* (1986), *I'm an Ass Man* (1986), *The Constant State of Desire* (1986), *We Keep Our Victims Ready* (1987), *The Theory of Total Blame* (1988), *A Certain level of Denial* (1992), *The Return of Chocolate-Smeared Woman* (1998) και το πιο πρόσφατο *Shut Up and Love Me* (2000). Σε όλες τις παραπάνω παραστάσεις-περφόρμανς, η καλλιτέχνις καθιστά ορατή πάνω στο ίδιο της το σώμα την απεικόνιση των γυναικών ως ακατέργαστη, «καθαρή» ύλη με έναν σοκαριστικά κυριολεκτικό τρόπο, καθώς καλύπτεται με υλικά σαν τα στρας, τα κονφετί και διάφορα τρόφιμα που παραπέμπουν σε μία πλήρη κλίμακα σωματικών λειτουργιών. Σε όλες αυτές τις σκηνές η Φίνλεϋ υλικοποιεί το σώμα της, « φέρνοντας εσκεμμένα αντιμέτωπους τους θεατές της με ένα θέαμα-σοκ προκειμένου να τους ταρακουνήσει, ώστε να αναγνωρίσουν τη βία και έτσι να βοηθήσουν στη μάχη κατά του κακού».²⁰

¹⁸ Βλ., <http://karenfinley.com/> [05/25/2014]. Εδώ μπορεί κανείς να δει άφθονο φωτογραφικό υλικό από παραστάσεις της Κάρεν Φίνλεϋ.

¹⁹ Στην πραγματικότητα το δεύτερο στάδιο του έργου της υποχωρεί προς όφελος ενός τρίτου σταδίου το οποίο ξεκινά ως αυτοαναφορικό για να καταλήξει σε μία καταγγελία της σημερινής εικονικής πραγματικότητας που έχει εισβάλει καταιγιστικά στην καθημερινότητα. Για παράδειγμα η καλλιτέχνις κάνει αναδρομή στο παρελθόν και αποτιμά το ίδιο της το έργο και τον αντίκτυπο που είχε, όπως για παράδειγμα στο έργο της *Σπασμένη Αρνητική Παγίδα 23* [*Broken Negative Catch 23*], όπου επιδίδεται σε μία εκ βαθέων αποτίμηση της παράστασής της *Κρατάμε τα Θύματά μας σε Εγρήγορση* [*We keep our Victims Ready*] που είχε προκαλέσει την όλη αντιπαράθεση με το Εθνικό Κληροδότημα για τις Τέχνες 23 χρόνια πριν. Σχετικά με την κριτική της Φίνλεϋ στην εισβολή της εικονικής πραγματικότητας στην καθημερινότητα, χαρακτηριστικό είναι το έργο της *Στείλτε μου Γραπτό μήνυμα για Σεξ* [*Sext Me if you Can*], το 2013, το οποίο παρουσίασε στο Νέο Μουσείο της Νέας Υόρκης. Λόγω του περιορισμένου χώρου στα πλαίσια της παρούσας μελέτης, επιφυλάσσομαι να ασχοληθώ με το τρίτο αυτό στάδιο της δημιουργικής πορείας της Φίνλεϋ σε άλλη μελέτη.

²⁰ Hui-chi, Kuo, *A Feminist Study: Karen Finley's Constant State of Desire*, National Taiwan Normal University, B.A. Ταϊπέι, Ταϊβάν, 1990, σ. 28.

Η απεικόνιση των γυναικών ως «Ασχημάτιστη Ακατέργαστη ύλη»: Ένα Μπρεχτικό Gestus

Το πρώτο σοκαριστικό παράδειγμα αυτής της φάσης απεικόνισης των γυναικών προέρχεται από το έργο με τον γερμανίζοντα τίτλο *She is Fleish* που υπαινίσσεται το *She is Meat* (*Fleish*=κρέας). Αυτό το μιούζικαλ με την Φίνλεϋ και τον Μπράιαν Ράουθ να υποδύονται τον Χίτλερ και την Εύα Μπράουν την ώρα που εμπλέκονται σε πράξεις κοπροφιλίας μεταξύ άλλων ακατανόμαστων πράξεων, έλαβε χώρα στην Κολωνία της Δυτικής Γερμανίας το 1981. Αυτή η παράσταση –κατά την οποία χρησιμοποιήθηκαν σαν σκηνοθετικά αξεσουάρ υπολλείμματα κρέατος, κόκκαλα, ζωϊκά τεμάχια, βούρστ και ζάουερ κράουτ και μπύρες— στάθηκε σταθμός για την καριέρα της καλλιτέχνιδος, καθώς είχε κάτι κοινό με την λεγόμενη ποιητική της αηδίας, όπως την εννοεί η Sianne Ngai σύμφωνα με την οποία «το σοκ είναι δυνατό να συμβεί μόνον όταν η παράσταση αποκαλύπτει τη δύναμη της επιθυμίας για παραβίαση του σώματος και την έκθεση της δυνατότητας των θεατών να λάβουν ευχαρίστηση μέσα από την αηδία του σώματος».²¹ Η Φίνλεϋ έτσι ανάγκασε τους θεατές της να νοηματοδοτήσουν μία από τις πιο αποκρουστικές στιγμές της επί σκηνής, μία σκηνή κοπροφιλίας την οποία η ίδια δεν ήταν δυνατόν να ελέγξει.²² Αυτή η στιγμή της ποιητικής της αηδίας στη Γερμανία, η οποία ήταν δυνατόν μόνο να γίνει δεκτή ως μία καρικατούρα του Χίτλερ, άνοιξε το δρόμο για τις επόμενες ακόμη πιο τολμηρές σκηνικές εμφανίσεις της.

Ωστόσο, η μαύρη κωμωδία *Γλυκοπατάτες στον πισινό της γιαγιάς μου* [*Yams at My Grandma's Ass*] που έλαβε χώρα στις 12 Απριλίου 1986 στην γκαλερί Ράντολφ Στρητ, έκανε πάταγο και έφερε τη Φίνλεϋ στο προσκήνιο για άλλη μία φορά, ειδικά μετά τη δημοσίευση στις 24 Ιουνίου 1986 του άρθρου της Cindy Carr στην εφημερίδα *Village Voice*, που έφερε τον τίτλο «Ακατανόμαστες Πρακτικές, Αφύσικες Πράξεις: Η Τέχνη Ταμπού της

²¹ Sianne Ngai, «Raw Matter: A Poetics of Disgust», στο Mark Wallace and Steve Marks (επιμ.), *Avant-Garde Poetics of the 1990s. Telling it Slant*, U of Alabama Press, Τουσκαλούσα/ Λονδίνο, 2002, σσ. 161-190. Also, *Shock Treatment* είναι ο τίτλος του βιβλίου της Κάρεν Φίνλεϋ που δημοσιεύτηκε από τον εκδοτικό οίκο City Lights στο Σαν Φρανσίσκο το 1990.

²² Βλ., Finley, D.K.I., ό.π., σ. 7, 1. Σημειωτέον, η Φίνλεϋ ήταν άρρωστη την ημέρα της παράστασης και αντιμετώπισε προβλήματα με τον αυστηρό υπάλληλο των αποχωρητηρίων του χώρου όπου θα γινόταν η παράσταση, ενώ δεν μπορούσε να προβλέψει την υπερβολική συμπεριφορά του Μπράιαν Ράουθ στη σκηνή όταν άρχισε να τρώει τα περιττώματά της προκαλώντας σοκ και στην ίδια, όχι όμως και στο γερμανικό κοινό, όπως μαρτυρεί η ίδια.

Κάρεν Φίνλεϋ». ²³ Στην παράσταση εκείνη ένας ναρκομανής ασκεί βία με γλυκοπατάτες στην κωφάλαλη γιαγιά του την Ημέρα των Ευχαριστιών μόνο και μόνο για να διασκεδάσει. Παραβιάσεις τόσο του ποινικού όσο και του θρησκευτικού κώδικα συσσωρεύονται εδώ και εντείνονται με την επανάληψη του μότο, «Είναι τόσο καλή γιαγιά για να την βασανίσω»: ναρκωτικές ουσίες, αιμομιξία, βιασμός μιας αδύναμης και ανάπηρης ηλικιωμένης και ανηθικότητα ξεπερνούν κάθε όριο αντοχής του κοινού. Η αποστροφή ξεπερνά κάθε όριο, αναγκάζοντας το κοινό να εγκαταλείψει το θέαμα, αλλά και συνάμα να νιώσει ενοχές για όσα συμβαίνουν πάνω στη σκηνή, καθώς η συγγένεια και η μητρότητα έχουν μετατραπεί σε πηγές διασκέδασης για τη ματιά του ανώμαλου αρσενικού. Ένα σοκαριστικό πέρασμα από το ένα φύλο στο άλλο διακρίνει αυτό το έργο, καθώς η Φίνλεϋ υποδύεται άνετα τόσο τον ρόλο του ανώμαλου άνδρα όσο και εκείνον της ανήμπορης γιαγιάς του.

Το ίδιο συμβαίνει και με το έργο *Είμαι Κωλόπαιδο* [*I am an Ass Man*] (1986), μία σειρά μονολόγων γύρω από τη σεξουαλική βία, όπου και πάλι η Φίνλεϋ δανείζεται τη φωνή ενός άνδρα που είναι έτοιμος να βιάσει μία γυναίκα μέσα στο μετρό, αλλά σταματά όταν διαπιστώνει ότι το θύμα του έχει εμμηνορροή (βλ. εικόνα 1). Προκειμένου να παραστήσει τη σκηνή αυτή ζωντανά, η Φίνλεϋ άνοιξε μία κονσέρβα με κόκκινα φασόλια και τα έλιωσε στα χέρια της. Η περίοδος της γυναίκας κατά ειρωνικό τρόπο την έσωσε από τον ανώμαλο άνδρα. Η γυναικεία κακοποίηση και η σεξουαλική δυσλειτουργία σε όλες της τις εκφάνσεις, όπως η βία, ο βιασμός, η αιμομιξία, η παιδική κακοποίηση και η υποτέλεια συνεχίζουν να αποτελούν το κεντρικό θέμα της παράστασης *Η Αέναη Κατάσταση Επιθυμίας* [*The Constant State of Desire*], μία σόλο περφόρμανς βασισμένη σε κάποιο σενάριο αλλά κυρίως στον αυτοσχεδιασμό, η οποία έκανε την πρεμιέρα της στην Νέα Υόρκη τον Δεκέμβριο του 1986 στον χώρο Kitchen. Εδώ η Φίνλεϋ κάνει υπερβολική χρήση οργανικών και ανόργανων υλικών για να καλύψει το σώμα της ή να το τυλίξει σαν δώρο προκειμένου να αναπαραστήσει τη γυναικεία κακοποίηση σε όλη της την έκταση. Σε έναν μονόλογο που φέρει τον τίτλο «Παράνοια» [*Pananoia*], η Φίνλεϋ δραματοποιεί τον βιασμό μιας δεκαπεντάχρονης που γεννήθηκε χωρίς κόλπο. Η Φίνλεϋ δείχνει καθαρά εδώ τον τρόπο με τον οποίο η κακοποίηση της γυναίκας συμβαίνει όταν η αξία της βασίζεται στην ανατομία της. Η καλλιτέχνις είναι αποφασισμένη να αντιστρέψει αυτή την αντίληψη που συντελείται εις βάρος των γυναικών στην ενοχλητική εκτέλεση της σκηνής με τον τίτλο «Μισώ το Κίτρινο» [*I Hate Yellow*] από την *Αέναη Κατάσταση Επιθυμίας*, κατά την οποία οι σκηνοθετικές οδηγίες

²³ Βλ., Cindy Carr, «Unspeakable Practices, Unnatural Acts: The Taboo Art of Karen Finley», *Village Voice*, 24 Ιουνίου 1986, 17-19.

της Δεύτερης Πράξης δίνονται ειρωνικά με τη μορφή συνταγής σε μία προσπάθεια να δείξει την ανάγκη απελευθέρωσης της εγκλωβισμένης στην κουζίνα γυναίκας:

Τα Πασχαλινά καλάθια και τα ζωάκια είναι στο τραπέζι. Βγάλε τα ρούχα. Τοποθέτησε χρωματισμένα άβραστα αυγά από το καλάθι και ζωάκια σε μία μεγάλη πλαστική τσάντα. Ζούλιξέ τα μέχρι το περιεχόμενό τους να γίνει κίτρινο. Τοποθέτησε το μείγμα πάνω στο σώμα χρησιμοποιώντας τα ζωάκια σαν σωληνάρια. Πασπάλισε με αστραφτερή κόλλα και κομφετί το σώμα σου και τυλίξου με χάρτινες γιρλάντες σαν να ήταν βόας.²⁴

Η Φίνλεϋ τελικά εκτελεί όλα τα στάδια αυτής της συνταγής πάνω στο σώμα της και η ύλη του σώματός της ενώνεται με το υλικό των τροφών με τρόπο που να σημαίνει σε αυτή την παράσταση: εξισώνει τη σπατάλη του φαγητού με τη σπατάλη του σώματός της. Κατόπιν εμφανίζεται στη σκηνή καλυμμένη με κομφετί και γυαλιστερή κόλλα σαν «ένα δώρο γενεθλίων, ή σαν βόας, μία μικρή σταρ που της έχει σαλέψει (βλ. εικόνα 2). «Ένα ονειρεμένο κορίτσι μέσα σε κάποιον εφιάλτη», για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια της Schneider.²⁵ Αυτή η εικόνα θα μπορούσε να ερμηνευτεί με ποικίλους τρόπους: στην αρχή ως εικόνα εμπειρίχουσα θηλυκότητα γεμάτη πικρή ειρωνεία, παρόμοια με την ιδέα του μασκαρέματος εν είδει αμυντικού μηχανισμού προκειμένου να αντιμετωπίσει μία πραγματικότητα που σοκάρει. Κατόπιν, περιγράφει την κακοποιημένη γυναίκα που δεν έχει άλλη οδό διαφυγής παρά μόνο την ψευδαίσθηση της λαχτάρας των εντελώς εμπορικών κομφετί και γιρλαντών. Τέλος, μπορεί να ερμηνευτεί σαν το πρώτο βήμα προς τη γυναικεία χειραφέτηση, ως μία προσπάθεια να αποκτήσει μορφή, έστω και τεχνητά. Εκτός από αυτό, όπως υποστηρίζει η Jill Dolan, «προκειμένου να προσφέρει το σώμα της σαν ένα σαδιστικά εμπορικό προϊόν, μία ιδέα που απευθύνεται σε άνδρες θεατές προς κατανάλωση σε μία μαζοχιστική ανταλλαγή, η Φίνλεϋ προσφέρει τον εαυτό της ήδη καταναλωμένο».²⁶ Και η Dolan συνεχίζει:

²⁴ Lenora Champagne (επιμ.), *Out From Under: Texts by Women Performance Artists*, Theatre Communications Group, Νέα Υόρκη, 1990, σ. 60-1.

²⁵ Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1997, σ. 101-2.

²⁶ Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*. UMI Research Press, Ann Arbor, 1988, σ. 65-66.

Ό,τι απομένει από το σώμα και τη σεξουαλικότητα έχει ήδη χωνευτεί, παραχθεί, και αναμασηθεί, βίαιες εικόνες και ασυνάρτητες λέξεις που αναζητούν μία ανακατασκευή με νόημα μόνο από τους θεατές με αρκετά γερά στομάχια για μια τέτοια κατανάλωση.²⁷

Πράγματι, για τη Φίνλεϋ αυτό φαίνεται να είναι το πρώτο βήμα της γυναικείας χειραφέτησης και βρίσκεται σε συμφωνία με την προσπάθειά της να χαρεί για τη ρήξη με την αρχή της αναπαραγωγής που υποστηρίζει την πατριαρχία. Όπως η ισχυρίζεται η Κυο, «η Φίνλεϋ μισούσε το κίτρινο όχι για να αρνηθεί τη βιολογική της ικανότητα αλλά για να διαμαρτυρηθεί για την υποβάθμισή της σε κλώσσα η οποία παράγει και κλώθει αυγά».²⁸ Επιπλέον, ποτέ δεν αρνήθηκε τη μητρότητα. Το μόνο που αρνήθηκε ήταν οι ηγεμονικές συζητήσεις περί της εμπειρίας της μητρότητας, οι οποίες στερούν τις γυναίκες από κάθε έννοια σεξουαλικότητας και που την ίδια στιγμή θεωρούν αυτονόητες κάθε είδους θυσίες από την πλευρά τους. Αυτές οι υποθέσεις παρωδήθηκαν με χιούμορ, όταν η Φίνλεϋ μετέτρεψε τον τοκετό σε τέχνη το 1993. Η Φίνλεϋ χρησιμοποίησε μερικές φωτογραφίες από τοκετό μεγέθους 4 x 6 ποδιών που δείχνανε το κεφάλι ενός νεογνού να προβάλλει από το μητρικό κόλπο. Κατόπιν κρέμασε αυτές τις εικόνες στο Relaxation Room στο Ινστιτούτο της Τέχνης του Σαν Φρανσίσκο με αναγραμμένες τις οδηγίες «Παραμείνετε χαλαρωμένες. Αυτό είναι καλό για το μωρό σας».²⁹ Αυτή η εγκατάσταση συνοδευόταν και από ένα βίντεο όπου η Φίνλεϋ έριχνε μητρικό γάλα πάνω σε μαύρο βελούδο.

Στο έργο *Η Θεωρία του Ολικού Πταίσματος* [*The Theory of Total Blame*] (1988), ένα έργο το οποίο επίμονα επικεντρωνόταν στη σύνδεση της μητρότητας με την παροχή τροφής, η Φίνλεϋ παίζει την Ειρήνη, μία αλκοολική μητέρα η οποία μαγειρεύει ένα γιορτινό δείπνο για την επανασυνδεδεμένη της οικογένεια. Η Linda Hart παρέχει μία ζωντανή περιγραφή αυτής της παράστασης:

Η Φίνλεϋ δεν χρησιμοποιεί άλλα μέσα εκτός από τα χέρια της για να χειριστεί το φαγητό, και έτσι αρχίζει να μοιάζει σαν μία προέκταση του χαμένου υλικού. Βγάζει ζελέ φρούτων από τη λάσπη και πετάει την κολλώδη μάζα στο τραπέζι και στο πάτωμα. Με το ρολό του κιμά πασαλείβει το σώμα της, κομμάτια από ωμό βοδινό κρέας κρέμονται από τη μύτη της, κολλάνε στα μαλλιά της, και

²⁷ Finley, D.K.I., ό.π., σ. 66.

²⁸ Κυο, ό.π., σ. 38.

²⁹ Finley, D.K.I., ό.π., σ. 189.

λερώνει το πάτωμα. Κέτσαπ τρέχει από τους ώμους της και τα πόδια της. Χώνει ωμό βοδινό κρέας στο πρόσωπο κάποιου γιού. Η Ειρήνη δεν έχει καμία συνταγή και η ίδια αρνείται να ταΐσει τα παιδιά της. Στη διάρκεια αυτής της προετοιμασίας, κάθε ένα από τα παιδιά της αποκαλύπτει τη φετιχοποιημένη σεξουαλικότητά του/της.³⁰

Το 1987, μία άλλη σοκαριστική εικόνα γυναίκας-ύλης εμφανίζεται στο *Κρατάμε τα Θύματά μας σε Εγρήγορη* [*We Keep Our Victims Ready*], βασισμένη στην υπόθεση της Ταουάνα Μπρώλεϋ [Tawana Brawley], μίας δεκαεξάχρονης Αφρο-Αμερικανίδας που βρέθηκε μισοαναίσθητη μέσα σε μία σακούλα σκουπιδιών βόρεια της Νέας Υόρκης καλυμμένη με ανθρώπινα περιττώματα, ίσως θύμα βιασμού από έναν λευκό αστυνομικό. Αν και αυτή η κατηγορία έχει αμφισβητηθεί, οδήγησε ωστόσο τη Φίνλεϋ να δημιουργήσει μία παράσταση μέσα από το χάος αυτής της περίπτωσης που έκανε πολύ αίσθηση, χρησιμοποιώντας σοκολάτα για να καλύψει το σώμα της, μία ουσία που λειώνει, μία ουσία που είναι συχνά συνυφασμένη με τον έρωτα, ακολουθούμενη από καρδιές από ζάχαρη, φύτρες φασολιού, και στρας. Στο μεταξύ η επωδός, «τις γυναίκες τις μεταχειρίζονται σα σκατά» [women are treated like shit] λειτουργεί σαν μία Μπρεχτική διακοπή στα αυτιά του κοινού, μετατρέποντας αυτές τις εικόνες σε πολύ δυνατές σημασιολογικά επιγραφές οδηγώντας σε συμπεράσματα για την αξιοθρήνητη θέση τους: τη θέση του εύκολου θύματος που πάντα στέκει πανέτοιμο ως δέλεαρ, τη θέση της ιδιοκτησίας που είναι πάντοτε διαθέσιμη για την εκπλήρωση των ναρκισσιστικών και σκοποφιλικών επιθυμιών των αρσενικών βλεμμάτων, για να χρησιμοποιήσω τον όρο της κριτικού Laura Mulvey.³¹

Είναι εύκολο κανείς να συνδέσει την πρώτη φάση της *performance art* της Φίνλεϋ με το Μπρεχτικό Μηχανισμό Αποστασιοποίησης (*V-Effekt*) και το πιο σημαντικό συστατικό του —το κοινωνικό *Gestus*, δηλαδή «τη μιμητική και χειρονομιακή έκφραση της κοινωνικής σχέσης μεταξύ των ανθρώπων μιας συγκεκριμένης περιόδου [...] η οποία επιτρέπει στο θεατή να εξαγάγει συμπεράσματα σχετικά με τις κοινωνικές συνθήκες».³² Θα μπορούσε κανείς εύκολα να συνδέσει την πρώτη φάση της Φίνλεϋ, αυτή της αρνητικής αναπαράστασης της γυναίκας, με τη Μπρεχτική

³⁰ Lynda Hart, «Karen Finley's Dirty Work: Censorship, Homophobia, and the NEA». *Genders*, 14 (Fall 1992) 1-15: 114.

³¹ Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», στο Julie Rivkin and Michael Ryan (επιμ.) *Literary Theory: An Anthology*, Blackwell, Οξφόρδη, 1988, σ. 585-598.

³² John Willett (επιμ.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, Hill & Wang, Νέα Υόρκη, 1957, σ. 139.

αποξένωση και το πιο κρίσιμο συστατικό του, το κοινωνικό *Gestus*. Στις σόλο παραστάσεις της, η Φίνλεϋ υποδύεται μια πλήρη γκάμα από χαρακτήρες, άνδρες και γυναίκες, και μιμείται τις χειρονομίες τους και την κοινωνική τους θέση για να αντικατοπτρίσει τις πολύπλοκες ανθρώπινες σχέσεις σε μία ανδροκρατούμενη κοινωνία. Πιο συγκεκριμένα, ενθαρρύνει τους θεατές της να ρίξουν μία ματιά ξανά στην «ακατέργαστη ύλη», να την αναλύσουν και να ψάξουν για τα βαθύτερα αίτια της. Όπως αναφέρει η Κιο, η Φίνλεϋ μπαινοβγαίνει εύκολα μέσα και έξω από τους ρόλους της για να προκαλέσει και τον ίδιο της τον εαυτό και το κοινό της «θέτοντας στο προσκήνιο το ίδιο της το σώμα για να ιστορικοποιήσει την κακοποίηση των γυναικών στους κόλπους του ανθρώπινου πολιτισμού».³³ Ενώ αυτό ισχύει για την πρώτη φάση της Φίνλεϋ σχετικά με το πώς μεταχειρίζεται το σώμα της επί σκηνής, η δεύτερη φάση της απευθύνεται στις αισθήσεις του κοινού καλώντας το να ταυτιστεί με το τι συμβαίνει επί σκηνής.

Η ερωτικά συγκροτημένη γυναίκα-ύλη: Προς μια κάθαρση τύπου *Gestalt* ή *Trance*: Η κληρονομιά του Αντονέν Αρτώ

Η δεύτερη φάση της Φίνλεϋ κατά την οποία η ίδια συμμετέχει ως μία ερωτικά πλήρως συνειδητοποιημένη γυναίκα, πραγματοποιείται με την παράσταση *Η Επιστροφή της Πασαλειμμένης με Σοκολάτα Γυναίκας* [*The Return of the Chocolate-Smeared Woman*] το καλοκαίρι του 1998 στο Θέατρο Μπατ [Bat Theatre] στην περιοχή Tribeca, όπου έδωσε παραστάσεις για ένα μήνα με τον σκηνοθέτη Jim Simpson. Η σοκολάτα, εγκαταλείποντας πλέον τον ταπεινωτικό συνειρμό με τον οποίο την συνέδεαν στο παρελθόν, εμφανίζεται εδώ με μια άλλη χροιά, αντιπροσωπεύοντας το σημείο καμπής για μια πιθανή σωτηρία των κακοποιημένων γυναικών. Η πασαλειμμένη με σοκολάτα Φίνλεϋ, εκτελεί εδώ ένα πειραματικό έργο με ένα χορευτικό συγκρότημα επίσης αλειμμένο με σοκολάτα σε μία οργιαστική τελετή, ενώ ταυτόχρονα αφηγείται τις ερωτικές της ιστορίες με διάφορους πολιτικούς και άλλες άσεμνες ιστορίες. Το ανήθικο υλικό αυτού του έργου αποδεικνύει τον αυτοέλεγχο του σώματος εν παραστάσει, καθώς ένα εν τέλει διαμορφωμένο σε σχήμα σώμα προβάλλει στη σκηνή, το οποίο καθιστά άβολο το ανδρικό βλέμμα με την αυτοκυριαρχία που διαθέτει. Για παράδειγμα, η πρόσκληση της Φίνλεϋ στο κοινό να γλείψει τη σοκολάτα από το σώμα της αντί είκοσι δολαρίων στέκεται ως μια ειρωνική ένδειξη του αυτοέλεγχου, αλλά ταυτόχρονα επικρίνει το καταναλωτικό σύστημα της επιθυμίας καθώς διαταράσσει το ανδρικό βλέμμα. Στην καρδιά της μεταμοντέρνας οικονομίας της επιθυμίας, η

³³ Κιο, ό. π., σ. 36.

οποία καθιστά το γυναικείο σώμα ως είδος κατανάλωσης, παραγωγής και ανακύκλωσης, η Φίνλεϋ αμφισβητεί τις πατριαρχικές νόρμες του φετιχισμού, της αντικειμενοποίησης των πάντων και της βίας.

Το τελευταίο παράδειγμα αυτής της δεύτερης φάσης προέρχεται από την *περφόρμανς* που έδωσε η Φίνλεϋ το 2001 στον χώρο Performance Space 122 με τον τίτλο *Βούλωσέ το και Αγάπησέ με [Shut Up and Love Me]*, κατά την οποία καλύπτεται με μέλι και επικαλύπτεται με χρυσίζουσα κόλλα. Αυτό το έργο συνεχίζει το θέμα της σεξουαλικής δυσλειτουργίας, αλλά ο γυναικείος χαρακτήρας τον οποίο παριστάνει η Φίνλεϋ, παύει να είναι το θύμα: «Ήθελα να παρουσιάσω έναν χαρακτήρα ο οποίος δεν είναι το θύμα και να μετατοπίσω τη ρητορική και την κρίση από το περιεχόμενο». ³⁴ Έτσι περιγράφει η καλλιτέχνις αυτήν την παράσταση, η οποία αποτυπώνει την ανάγκη για οικειότητα, την ανάγκη της για σύνδεση:

Στην παράσταση, έριξα αρκετά γαλόνια μέλι πάνω σε έναν καμβά και έκανα ένα πέταγμα, στροφή, και χόρευα σχεδόν γυμνή μέσα στη χρυσίζουσα κόλλα. Αυτή τη φορά δεν ήταν η βία το θέμα. Ήταν οι απλές χαρές της σάρκας. Το μέλι έχει τόσα πολλά νοήματα, αλλά είναι και απλώς γλυκό. Αυτό το κομμάτι είναι ένα ταξίδι μέσα στον ψυχοσεξουαλικό πόθο και ψάξιμο του μηνύματος όταν βρίσκεσαι έξω από τις βασανιστικές προσωπικές δυναμικές. ³⁵

Σε αυτό το στάδιο της Φίνλεϋ η «απεικόνιση της γυναίκας ως πρωτογενές υλικό» φαίνεται πως κατέληξε σε μια φόρμα, ένα σχήμα, που να τυλίγει μέσα του το γυναικείο υλικό. Από τη στιγμή που αυτή η φόρμα βρέθηκε και αποδόθηκε στο «πρωτογενές υλικό,» η καλλιτέχνις βρίσκει τη δική της θεραπεία και το δικό της *Gestalt*, όπως περιγράφει η Φίνλεϋ στην παρακάτω εξομολόγησή της: «τα πιο σημαντικό πράγμα στη δουλειά μου είναι τα *gestalt*, *κάθαρση*, *trance*» (έμφαση δική μου). ³⁶ Έχει ενδιαφέρον το ότι η Φίνλεϋ εξισώνει την έννοια του *Gestalt* με την έννοια της φόρμας στα Γερμανικά και με την Αριστοτελική *κάθαρση*, το συναισθηματικό καθάρισμα του θεατή μέσω της ταύτισης και της *trance*, όπως χρησιμοποιήθηκε από τον Αρτώ.

Η εξίσωση του *Gestalt* με την *κάθαρση* και το *trance*, εξηγεί το συνεχές ψάξιμο της Φίνλεϋ προς εξεύρεση φόρμας, όπως η ίδια εξομολογείται: «ο αγώνας μου εστίαζε στη δομή, σε σοβαρά ζητήματα, και όχι σε

³⁴ Finley, *DKI*, όπ., σ. 285.

³⁵ Στο ίδιο, σ. 286.

³⁶ Βλ., Margot Mifflin, «The Shock of the Real; An Interview with Karen Finley», στο Linda Frye Burnham and Steven Durland, I. (επιμ.), *The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena*, Critical Press, Γκάρντινερ/ Νέα Υόρκη, 1998, σ. 171.

πολιτικές»,³⁷ ειδικά μετά το έργο της *The American Chestnut* (1993) το οποίο συγκρίνει την αμερικανική κοινωνική και πολιτισμική ασθένεια με την ασθένεια στη φύση που ξέκανε όλα τα κάστανα. Το *The American Chestnut* «στοχεύει στο να ενοχλήσει τις αισθήσεις, σπρώχνοντας το ακροατήριο σε νέες ακραίες εμπειρίες, αποκαλύπτοντας έτσι τις υποκρισίες της κουλτούρας, όπως επίσης απελευθερώνοντας υποσυνείδητα και αναρχικά ορμέμφυτα»,³⁸ καθώς βρίσκεται πολύ κοντά στο θέατρο του Αρτώ το οποίο «παράγει *trances*, όπως οι χοροί των Δεσβίσηδων και των Isawas παράγουν *trances*». ³⁹ Οι παραστάσεις του δευτέρου σταδίου της Φίνλεϋ στόχευαν στην ίδια τη διαδικασία κάθαρσης. Αυτό εξηγεί και το γιατί αυτοπροσδιοριζόταν ως «ένα μέντιουμ» ή ένα «όχημα»: «Ενδιαφέρομαι πραγματικά να είμαι ένα μέντιουμ, και έχω κάνει πολύ ψυχική δουλειά. Τοποθετώ τον εαυτό μου σε μία κατάσταση, είναι για κάποιο λόγο σημαντικό, ώστε τα πράγματα να έρχονται σε μένα και να φεύγουν, είμαι σχεδόν σαν ένα όχημα». ⁴⁰ Σε αυτό το στάδιο η καλλιτέχνις φαίνεται να κάνει ένα βήμα προς τα εμπρός και να δείχνει την εικόνα μιας γυναίκας που έρχεται στη ζωή και μεταμορφώνεται από ακατέργαστο υλικό σε ένα υλικό που επιδίδεται σε μία αισθαντική σεξουαλική ευχαρίστηση.

Αυτή η στροφή πραγματοποιήθηκε εξ' αιτίας ενός ενδιάμεσου σταδίου με έντονο κοινωνικό ακτιβισμό, ο οποίος βοήθησε την καλλιτέχνιδα να μετασηματίσει τον αρχικό αχαλίνωτο θυμό της εναντίον «αυτών που κάνουν οι μισητοί άνδρες» σε μία δημιουργική ενέργεια η οποία υπόσχεται κοινωνική αλλαγή. Αναφέρομαι στην περίοδο 1990-1998 κατά τη διάρκεια της οποίας η Φίνλεϋ αφιερώθηκε σε εγκαταστάσεις ανοικτές στο κοινό και δημόσια γλυπτά, τα οποία έχουν να κάνουν με περιθωριοποιημένα άτομα, που, όπως οι γυναίκες, γνωρίζουν την έχθρα, όπως, για παράδειγμα, οι οροθετικοί με Aids. Στο *Memento Mori*, το οποίο αργότερα επεκτάθηκε με το *A Certain Level of Denial* (1992, Lincoln Center), για παράδειγμα, διερευνά τελετουργίες θρήνου με εθελοντές καλλιτέχνες, παρακάμπτοντας έτσι τους κώδικες της κλασικής αναπαράστασης του σώματος με το να το δείχνει άρρωστο, αποκαλύπτοντας έτσι μία σοκαριστική πραγματικότητα η οποία χρήζει προπάντων κατανόησης. Αναζητώντας συνεχώς τη μορφή/το σχήμα για να περιτυλίξει αυτό το «πρωτογενές υλικό», η καλλιτέχνις ανατρέπει το ανδρικό σύστημα αναπαράστασης της γυναίκας, το οποίο

³⁷ Finley, *DKI*, ό.π., σ. 190.

³⁸ Bert Cardullo (επιμ.), «Artaud's Theater of Cruelty and *The Spurt of Blood*», *Theater of the Avant-Garde 1890-1950*, Yale UP/ Robert Knopf, London, 2001, σ. 375.

³⁹ Antonin Artaud, «The Theatre of Cruelty» (1932), μτφ. Helen Weaver, στο *Modern Theories of Drama*. George W. Brandt (επιμ.), Clarendon Press, Οξφόρδη, 1998, σ. 197.

⁴⁰ Carol Martin (επιμ.), *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1996, σ. 256.

καθιερώθηκε στη διάρκεια των αιώνων και το οποίο ήθελε τη γυναίκα να είναι είτε Παναγία/μητέρα είτε πόρνη. Χώνοντας το καλυμμένο με φαγητό σωματικό της υλικό στο πρόσωπο του κοινού της, επιδιώκει απεγνωσμένα να το μορφοποιήσει σαν ύλη με έναν τρόπο που θα «σημαίνει», ενώ παραμένει μία σοκαριστική μάρτυρας της γυναικείας θυματοποίησης και κακομεταχείρισης. Είναι σαν να αποτολμά να ξεπεράσει το σοκαριστικά αληθινό με το λυτρωτικά φαντασιακό, συνεισφέροντας έτσι και στην προσωπική συναισθηματική της κάθαρση και στην κοινωνική αλλαγή. Η Φίνλεϋ κατορθώνει αυτό το διπλό αποτέλεσμα με το να «χώνει» αυτό το «ακατέργαστο υλικό» στα μάτια του κοινού της, στην αρχή σαν σάρκα διαθέσιμη προς σεξουαλική εκμετάλλευση από το ανώμαλο αρσενικό, και κατόπιν σαν «ένα υλικό/μήτρα-πηγή κάθε αρχής και μεταμόρφωσης» μέσα στην περιοχή της σεξουαλικότητας για χάρη του ξυπνήματος του θηλυκού υποκειμένου.

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, η Φίνλεϋ σοκάρει στην αρχή ουδετεροποιώντας, καθιστώντας α-σεξουαλικό, μειώνοντας, ταπεινώνοντας, και καταστρέφοντας συμβολικά το «γυναικείο» σώμα της. Κατόπιν, το ξαναερωτοποιεί, προτείνοντας τη διατήρησή του, κάτι που δηλώνει μία στροφή σε μία συναρπαστική και ονειρεμένη επιστροφή στη γεμάτη ερωτισμό γυναικεία υλικότητα, η οποία κρατά ζωντανή την υπόσχεση της γένεσης της ζωής. Όπως υποστηρίζει η Pramaggiore, «στην αρχή προσφέρει ένα άσχημο γκροτέσκο γυναικείο σώμα προς μελέτη, και κατόπιν αποθεώνει τις άφθονες ποιότητες που έχει αυτό το σώμα».⁴¹ Και συνεχίζει:

Η Φίνλεϋ τολμά να προσφέρει ένα άσχημο γυναικείο σώμα προς μελέτη, υπονοώντας τα κληρονομημένα προβλήματα που εμπεριέχονται στην αντίθεση μεταξύ του κοινωνικά και επικοινωνιακά κατασκευασμένου «γένους» και του βιολογικού φύλου. Η αποστροφή που περιβάλλει το θηλυκό και τη θηλυκότητα βρίσκεται μέσα στο γκροτέσκο των σωματικών ρυθμών, την πέψη και την απόχρεμψη. Κι όμως η Φίνλεϋ δοξάζει αυτές τις υπερβολικές σωματικές λειτουργίες. Οι παραστάσεις της ταυτίζουν τη ρήξη της θηλυκότητας και της γυναικείας σεξουαλικότητας με το σώμα που πραγματοποιεί την παράσταση, εγείροντας σημαντικά

⁴¹ Maria T. Pramaggiore, «Resisting/Performing/Femininity: Words, Flesh, and Feminism in Karen Finley's *The Constant State of Desire*», *Theatre Journal* 44.3 (October 1992) 269-90: 275.

ερωτήματα σχετικά με το χώρο της πολιτικής του σώματος μέσα στη φεμινιστική θεωρία και πράξη.⁴²

Δουλεύοντας μέσα από τους κώδικες της γυναικείας αναπαράστασης της πατριαρχικής κοινωνίας, η Φίνλεϋ τους ανατρέπει μέσα από την πολιτική αναπαράστασης ενός άσεμνου σώματος το οποίο παραπέμπει στη διάκριση φύλο/ γένος. Το διαφορετικό είδος οικειότητας της Φίνλεϋ υπογραμμίζει μία έγκυρη πολιτική πράξη και μία καινοτόμο πράξη θεατρικής παράστασης, η οποία καλεί σε έναν επαναπροσδιορισμό του τι σημαίνει τελικά το να είναι κανείς θεατής. Ένα επιδεκτικό κοινό θα πρέπει να είναι ανοικτό στο να παρακολουθεί στη Φίνλεϋ την έκθεση του εαυτού της σαν μία συνεχή αναζήτηση της «μορφής» ή της «κάθαρσης». Στο κοινό δίνεται η δυνατότητα εξαγωγής συμπερασμάτων σχετικά με τις κοινωνικές καταστάσεις που φέρνουν στο προσκήνιο την κακομεταχείριση των γυναικών στα πατριαρχικά καθεστώτα. Το ερώτημα που προκύπτει είναι το εξής: κατά πόσο το σημερινό κοινό είναι πρόθυμο να αφεθεί στην εμπειρία της στρατηγικής που προτείνει η Φίνλεϋ; Το σίγουρο είναι ότι από αυτή την καλλιτέχνη που κάνει υπερβάσεις μπορεί κανείς να διδαχθεί την τόλμη του να εκθέτει κανείς τον εαυτό του σε ένα κοινό, μέσα από μία δουλειά γεμάτη σκέψη αλλά και πάθος και αφοσίωση στον αγώνα των γυναικών για τα δικαιώματά τους.

⁴² Στο ίδιο.



Εικόνα 1: Karen Finley, *The Breast Photograph*, "I am an Ass Man", The Cat Club, 1987 © Dona Ann McAdams



Εικόνα 2: Karen Finley, *The Glitter Photograph*, "The Constant State of Desire", PS122, 1987 © Dona Ann McAdams

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ*Πανεπιστήμιο Αθηνών***Ένας νέος βίαιος κόσμος στο σημερινό θέατρο:
Από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη στον Παναγιώτη Μέντη**

Από την δεκαετία του '80 και εντεύθεν, πραγματοποιείται ένας μετασχηματισμός ή, μάλλον, ένας θλιβερός εμπλουτισμός της βίας ανά τον «πολιτισμένο» κόσμο και, συνακόλουθα, μέσα στο κοινωνικοοικονομικό σύστημα που διέπει την ελληνική κοινωνία. Το θέατρο, πάντοτε ευαίσθητο απέναντι σε τέτοιες μεταβολές, φέρνει στο φως τις νέες όψεις της καταπίεσης που επιβάλλεται στον τρόπο ζωής των ανθρώπων, οι οποίοι, ενώ προσβλέπουν στην ευημερία και στην οποιαδήποτε επιτυχία, καταλήγουν να γίνονται εξαρτήματα ενός απάνθρωπου γραναζιού, ανταλλακτικά και δούλοι του συστήματος, ξένοι προς τους εαυτούς τους, διάγοντας μια ζωή αναυθεντική σε όλα τα επίπεδα.

Λέξεις-κλειδιά: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Παναγιώτης Μέντης, βία, σύγχρονο θέατρο, κοινωνία

Στη διάρκεια της τελευταίας πενήνταετίας, δηλαδή μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, οι κοινωνικά ευαίσθητοποιημένοι θεατρικοί συγγραφείς μας (και ενίοτε θύματα και οι ίδιοι) είχαν την εύλογη τάση να διακρίνουν, να επεξεργάζονται ιδεολογικά και να καταγγέλλουν ποικίλες μορφές βίας που είχαν αποτυπωθεί με ολέθριο τρόπο στον ελληνικό χώρο. Οι τερατωδίες των κατακτητών, τα κάθε λογής συντρίμια που άφησε η ιταλογερμανική κατοχή, ο οδυνηρότατος εθνικός διχασμός ενός εμφυλίου που διήρκεσε όσο και ο γερμανικός ιμπεριαλιστικός πόλεμος, οι διάφορες παραλλαγές της επίσημης τρομοκρατίας που ασκούνταν πάνω στις προοδευτικές και αριστερές δυνάμεις και που τις αποδεκάτιζε, η μεταπολεμική, οικονομική ένδεια των αστικών κυρίως πληθυσμών, ήταν θέματα που ενέπνεαν το ελληνικό θέατρο, και που αξίωναν να παραμείνουν στη μνήμη του λαού όχι μόνο μέσω της ιστορικής κατάθεσης, αλλά και της τέχνης.

Πράγματι, σε ό,τι αφορά τη δραματογραφία (που μας ενδιαφέρει εν προκειμένω), έχουμε ποικίλα δείγματα, άλλοτε πετυχημένα κι άλλοτε

λιγότερο, χαρτογράφησης των περιπετειών της μεταπολεμικής ιστορίας του τόπου μας και των συναφών προς αυτήν κοινωνικών προβλημάτων. Οι συγγραφείς μας άλλοτε αντλούν άμεσα τα θέματά τους από την ιστορική μνήμη και τις προσωπικές τους εμπειρίες, άλλοτε τα μεταφυτεύουν σε άλλες εποχές και τόπους, με μια γλώσσα μεταφορική ή και ειρωνική.¹

Από το πρόσφατο δραματουργικό παρελθόν, θα δώσουμε ως παράδειγμα τον Ιάκωβο Καμπανέλλη και ένα από τα θέματα που τον απασχόλησαν πολλές φορές: συγκεκριμένα τη βία του πολέμου και της εξουσίας. Στο έργο του *Βίβα Ασπασία*, ένα δράμα με αρκετές εύθυμες πινελιές –πρέπει να πούμε– κατατίθεται απλά η αντιπολεμική του οπτική μέσα από τα αποτελέσματα που η ξένη κατάκτηση φέρνει πάνω σ' έναν υπόδουλο λαό, δηλαδή την υλική εξαθλίωση και την ηθική εξαχρείωση. Στο έργο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, η αντιμιλιταριστική θέση του Καμπανέλλη διατυπώνεται με άλλον τρόπο, αντλώντας μεν τη λογοτεχνική της έμπνευση από την αρχαία Ιστορία, προκειμένου να μιλήσει έμμεσα για τη σύγχρονη Ελλάδα, αλλά παρεμβάλλοντας κάποια μοτίβα επικαιρικά (λ.χ. τουριστική εισβολή), που συνδέουν οργανικά τη στρατοκρατία με τις κοινωνικοοικονομικές ανατροπές.² Παρόμοιες προθέσεις, βέβαια, διαφαίνονται και σε άλλους συγγραφείς μας, όπως στον Γιώργο Χαραλαμπίδη (*Οι τριακόσιοι της Πηνελόπης*). Τέλος, με το μονόπρακτο *Η οδός...*, μεταφερόμαστε σ' έναν «θεσμοθετημένο» χώρο της οργανωμένης κτηνωδίας του κατακτητή σε βάρος των αιχμαλώτων: σ' ένα γερμανικό στρατόπεδο συγκέντρωσης.³

Μια διαφορετική πτυχή της χειραγώγησης, και μάλιστα της πνευματικής, μας παρέχεται στα *Τέσσερα πόδια του τραπεζιού*, έργο το οποίο ο Τσατσούλης συνοψίζει ιδεολογικά ως εξής: «αν η σκόπευση του έργου, όταν παρουσιάστηκε από τον Κουν στα 1978, αφορούσε αμεσότερα τους Βρυκόλακες μιας μεγαλοαστικής –με λαϊκές καταβολές– οικογένειας και όσα αυτή συμβόλιζε, σήμερα, ίσως περισσότερο από άλλοτε, τα απολιθώματα, μέσω των εκπροσώπων τους, μας απειλούν στην ίδια την πνευματική μας ζωή, προσπαθώντας να υπερκαθορίσουν κάθε σύγχρονη πνευματική και καλλιτεχνική δημιουργία, να γίνουν μέτρο της, κριτής

¹ Βλ. σχετικά Γιώργος Πεφάνης, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα, 2001, σ. 354-5.

² Βλ. Γιώργος Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, Κέδρος, Αθήνα, 2000, σ. 178-9 (για το έργο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*).

³ Βλ. την ανάλυση του έργου από τον Βάλτερ Πούχνερ, *Μνείες και μνήμες*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2006, σ. 479-84.

της, ταξινομητής της, προβάλλοντας ως αντίβαρο ένα μουμιοποιημένο χτες που το συντηρούν ταχυδακτυλουργικά, έστω και μέσα σε φορμόλη».⁴

Έργα (ή και επεισοδιακές νύξεις) για το μετεμφυλιακό ανθρωποκυνηγητό των αντιφρονούντων, για τα χίλια πρόσωπα της βίας της πολιτικής εξουσίας, για την αστυνομοκρατία και το παρακράτος, γράφτηκαν ουκ ολίγα κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70, οπότε ήρθαν να προστεθούν κάποιες καταγγελίες ενάντια στις χουντικές πρακτικές καταστολής. Ο Παύλος Μάτεσις, ο Αλέξης Σεβαστάκης, ο Μήτσος Ευθυμιάδης, ο Μάριος Ποντίκας, η Λούλα Αναγνωστάκη και πολλοί άλλοι σκιαγραφούν, άλλοτε δραματικά κι άλλοτε κωμικά, την ποδηγέτηση του Έλληνα μικροαστού από ένα Κράτος τυφλό και μισαλλόδοξο.

Λίγο πριν από τα τέλη του αιώνα, όμως, η ελληνική πραγματικότητα έχει πλέον προσλάβει διαφορετικές τονικότητες.⁵ Μια σχετική οικονομική ευμάρεια και μια δημοκρατία ξανακερδισμένη, μετά τη μεταπολίτευση, διευρύνουν το ενδιαφέρον των λογοτεχνών μας και προς άλλους θεματικούς χώρους. Οι διαπροσωπικές σχέσεις (και όχι η επικίνδυνη σχέση του ατόμου με την Πολιτεία), το κυνήγι της επαγγελματικής επιτυχίας (κι όχι απλά της υλικής επιβίωσης), το μεταναστευτικό πρόβλημα (για μια πιο άνετη ζωή, και όχι πια ο αγώνας του ίδιου του Έλληνα για μια φτωχική έστω στέγη), η υπαρξιακή αμηχανία (που φτάνει μερικές φορές μέχρι την ψυχική σύγχυση), είναι μερικά από τα σημερινά πλέον ζητήματα που απασχολούν τους δραματογράφους μας. Εκ πρώτης όψεως, πρέπει να παραδεχθούμε ότι, σε σύγκριση με τις παλιότερες πληγές της Ελλάδας, αυτές οι τελευταίες φαίνονται ελαφρότερες ή σχεδόν ανώδυνες. Ωστόσο, τηρουμένων των αναλογιών, αν δηλαδή λάβουμε υπ' όψη τα σύγχρονα οικονομικά, κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα, μέσα στα οποία αντιμετωπίζεται ένα πρόβλημα –εν προκειμένω η βία–, θα αναγκασθούμε να συμφωνήσουμε ότι το φάσμα της σημερινής βίας που ασκείται πάνω στον σύγχρονο άνθρωπο δεν παύει να είναι απειλητικό.

Τα επίκαιρα και καινοφανή ζητήματα που απασχολούν την κοινωνία μας και, κατ' επέκταση, τους συγγραφείς μας είναι 1) το πρόβλημα της ετερότητας (φυλετικής, πολιτισμικής), και της αντιμετώπισής της από το κοινωνικό σύνολο ή την Πολιτεία, 2) το κυνήγι της οικονομικής επιτυχίας, η οποία εξασφαλίζει ταυτόχρονα τη δύναμη, 3) η «μηχανοποίηση» ή η

⁴ Δημήτρης Τσατσούλης, *Ψενικά διακείμενα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003, σ. 21.

⁵ Αυτή η αλλαγή πλευσης τοποθετείται από τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο στα μέσα της δεκαετίας του 1980 (βλ. «Το θέατρο του Παναγιώτη Μέντη», στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Γ', 2007, Αιγόκερως, Αθήνα, σ. 13).

αυτοματοποίηση της ανθρώπινης ζωής δυνάμει της τεχνολογικής προόδου. Στην αντιπαράθεση μεταξύ των δύο φύλων, η οποία γεννά φυσική ή ψυχική και ηθική βία, δεν θα σταθούμε, επειδή το θέμα αυτό απασχολεί το θέατρο από της γεννήσεώς του και δεν αποτελεί αποκλειστικό στίγμα της εποχής μας.

Θα σταθώ και πάλι σ' έναν μόνο θεατρικό μας συγγραφέα, καταξιωμένο πλέον και γνωστό στο ευρύ κοινό από τη δεκαετία του '90, διότι, η δραματική του παραγωγή καλύπτει, όπως νομίζω, τις παραπάνω εκφάνσεις της σύγχρονης φυσιολογίας της βίας. Πρόκειται για τον Παναγιώτη Μέντη, του οποίου πολλά έργα έχουν φιλοξενηθεί προ πολλού από σκηνές του ελεύθερου θεάτρου, αλλά και του εθνικού και των περιφερειακών.

Η γραφή του Μέντη είναι οικεία, διότι είναι εκείνη της παράδοσης: ρεαλιστική, μ' εκείνη την αδιόρατη και λιτή ποίηση που της επιτρέπει αυτή η αισθητική. Επίσης, οι δραματικές ατμόσφαιρες που δημιουργεί ο συγγραφέας είναι ευανάγνωστες, όπως και οι δραματικές δυνάμεις που αναπτύσσονται μέσα σ' αυτές. Μορφολογικά, λοιπόν, ο συγγραφέας δεν παρεκκλίνει από την παράδοση. Το στοιχείο που τον διαφοροποιεί είναι η νηφάλια καταγραφή των σημερινών μορφών ηθικής/ψυχικής/σωματικής βίας, που ασκείται, συνήθως έμμεσα, ή και ύπουλα, πάνω στον άνθρωπο. Από την άλλη πλευρά, τα όργανα αυτής της νέας βίας, ο βασανιστής, ο δήμιος, ο εκβιαστής, παύει βαθμηδόν να έχει μια συγκεκριμένη, προσωπική φυσιολογία, για να προσλάβει διαστάσεις θεομηνίας ή επιδημίας, από την οποία δεν γλιτώνει εύκολα κανείς.

Τα περισσότερα από τα έργα του Μέντη ασχολούνται με πλάσματα «βιαζόμενα» ανελέητα από ένα οικονομικό σύστημα, το οποίο ταυτόχρονα επιβάλλει και τους όρους του κοινωνικού παιχνιδιού του ανταγωνισμού, της επιτυχίας και της επικράτησης. Το ζήτημα που, μεταξύ άλλων, απασχολεί τον συγγραφέα είναι το ότι σήμερα δεν διακυβεύεται η βιολογική επιβίωση καθαυτήν, αλλά η κατάκτηση ενός υλικού παραδείσου, που έχει ως τίμημα μια ψυχική κόλαση.⁶ Το σύστημα είναι η νέα υπερβατική δύναμη, της οποίας τον πυρήνα και τους μηχανισμούς αγνοεί η συντριπτική πλειονότητα των απλών ανθρώπων. Με άλλα λόγια, το σύστημα έχει υποκαταστήσει το Θεό, αφού και οι δικές του βουλές είναι ανεξερεύνητες.

Το σύστημα ρίχνει δολώματα, πιάνει στο δίχτυ του και κυριολεκτικά στύβει αλύπητα οποιονδήποτε προσχωρεί άκριτα στην επικράτεια ενός παραμορφωμένου καπιταλισμού, που υποχρεώνει τους

⁶ Βλ. Χαρά Μπακονικόλα, «Μεταλλάξεις της βίας στο σύγχρονο ελληνικό έργο», στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2007, τ. Γ', σ. 8.

πάντες να τρέχουν συνεχώς με κομμένη την ανάσα, ελπίζοντας να κερδίσουν την εκτίμηση του αφεντικού, να διακριθούν στις πωλήσεις, στην παραγωγικότητα, στην επινοητικότητα, στην αποτελεσματικότητα. Οι έξυπνες κινήσεις φέρνουν κέρδος στον μηχανισμό, αλλά και κάποια ψυχία επί πλέον στον υπάλληλο-δούλο, αν μάλιστα αυτός κατορθώσει να υπερσκελίσει τους συναδέλφους του. Αλλά αυτός ο συνεχής αγώνας δρόμου προς την υλική επιτυχία σαρώνει κάθε τι που δεν μετριέται με χρήμα. Στον βωμό της κίβδηλης θεάς της επιτυχίας, θυσιάζονται αγαπημένες γυναίκες, πιστοί φίλοι, ιεροί δεσμοί και –με μια λέξη– συνειδήσεις. Στο έργο *Save*, ο Βασίλης, από φέρελπις ερευνητής καταλήγει να βουλιάξει στην απόγνωση, μια απόγνωση σιωπηλή. Η γυναίκα του θα πει στους γονείς του:

Εσείς εδώ ακούτε...αυτά που ακούτε. Βιομηχανικοί εργάτες είμαστε... Εξαρτήματα είμαστε...Πρέπει να αποδίδεις πάντοτε στο μάξιμουμ... Συνέχεια στην τσίτα. Συνέχεια σε ένταση. Τρελαίνεσαι... Τρελαίνεσαι.⁷

Η ίδια η επιτυχία είναι πάντοτε προσωρινή, αφού το σύστημα, που ξέρει να αλέθει τον άνθρωπο, ξέρει εξ ίσου καλά και να τον πετάει σαν σκουπίδι με την παραμικρή αφορμή (όπως στο *Playmobil*).⁸ Κανένας δεν θεωρείται πολύτιμος, κι έτσι το όνειρο του γιάπη παραδίδεται σαν σκυτάλη στον επόμενο «δρομέα», που είναι νεότερος, ικανότερος και βιολογικά ανθεκτικότερος –μέχρι να έρθει και η δική του η σειρά. Το έργο *Εκτός έδρας*⁹ υποβάλλει ακριβώς την ιδέα ότι τα σταθερά σημεία αναφοράς της ζωής μας (τα αντίδοτα στην ηθική μας ισοπέδωση) έχουν εκλείψει.

Ένα άλλο θέμα που απασχολεί τον συγγραφέα μας είναι το status quo του ξεριζωμένου από τον τόπο του αλλοδαπού, του μετανάστη. Στο έργο *Ξένοι*¹⁰, έχουμε μπροστά μας το ομαδικό πορτραίτο μιας οικογένειας μεταφυτευμένης στην Αμερική, όπου τα πάντα της θυμίζουν οδυνηρά την ετερότητά της, την περιθωριακή θέση που της έχει επιφυλάξει η ανάδοχος χώρα. Τα πρόσωπα του έργου όχι μόνο δεν επιδιώκουν να διαφοροποιηθούν από τον κόσμο των αυτοχθόνων, αλλά και πολλά απ' αυτά είναι και αισθάνονται γνήσιοι Αμερικανοί πολίτες. Ωστόσο, αντιμετωπίζουν την αδιαφορία ή και την εχθρικότητα αυτής της νέας πατρίδας, που τους υποτιμά και τους ταπεινώνει με χίλιους τρόπους. Το

⁷ Μέντης, στο ίδιο, τ. Β', σ. 181.

⁸ Στο ίδιο, τ. Α'.

⁹ Παναγιώτης Μέντης, *Εκτός έδρας*, Κέδρος, Αθήνα, 2004.

¹⁰ Μέντης, *Απαντα τα θεατρικά*, ό.π., τ. Γ'.

πρόβλημα των μεταναστών, επίκαιρο όσο ποτέ, διηθείται σ' αυτό το έργο με τρόπο που δυναμιτίζει, κατά τη γνώμη μου, κάθε γενικευτική στάση, κάθε επαγωγική μέθοδο, δυνάμει της οποίας ο αλλοδαπός σκιαγραφείται με μονοκοντυλιές και αφοριστικούς συλλογισμούς, με κριτήριο την εθνικότητά του, τη θρησκεία του, τις κοινωνικές παραδόσεις ή την κουλτούρα του. Ο ξένος είναι πιθανό να ασκεί βία ενάντια στην ντόπια κοινωνία που τον ανέχεται, αλλά και το Κράτος επιδεικνύει συχνά τη βίαιη δύναμή του σε βάρος του ξένου. Τίποτε δεν είναι απόλυτο. Το επίγειο κακό έχει πολλές ρίζες και δεν έχουμε δικαίωμα να το εντοπίζουμε σε μία μόνο απ' αυτές.

Τέλος, ένα άλλο θέμα που πραγματεύεται ο Μέντης με τρόπο ακραίο και προκλητικό στο έργο *Ναταλί*, είναι η αλλοτρίωση του μοναχικού ανθρώπου από την τεχνολογία.¹¹ Μια ηλεκτρονική μηχανή με μορφή γυναίκας ανατρέπει τη ζωή ενός άνδρα: το ρομποτικό αντικείμενο του πόθου υποβαθμίζει όχι μόνο τη σεξουαλική ζωή ενός νεαρού εργένη, αλλά και την ψυχή του. Ο θρίαμβος της τεχνολογίας στηρίζεται στον εξανδραποδισμό του σύγχρονου ανθρώπου, ο οποίος χάνει σταδιακά την προσωπική του γλώσσα, τον διάλογο, την ανθρώπινη επαφή, τη ζωντανή επικοινωνία με το σώμα του άλλου. [Ένα θέμα παρόμοιο πραγματεύεται και το έργο του Λένου Χρηστίδη *Οι δύο θεοί*, όπου οι ήρωες επιδιώκουν να συλλέξουν ολόκληρη την περιπέτεια του παγκόσμιου πολιτισμού σε μια δισκέτα πολυμέσων, διαθέσιμη στους μελλοντικούς ανθρώπους, όταν πια όλα θα έχουν καταστραφεί].

Οι παραπάνω περιπτώσεις που είδαμε επί τροχάδην έχουν έναν κοινό ορίζοντα, καθώς δείχνουν ότι οι βίαιες δυνάμεις που ορίζουν τη ζωή μας είναι συνήθως αθέατες, ανεπαίσθητες και ύπουλα διαβρωτικές –κι αυτό είναι το πιο επικίνδυνο. Κανείς δεν αναγκάζει φανερά τον άνθρωπο να πουλήσει την ψυχή του στον διάβολο προκειμένου να πετύχει. Κανείς δεν τον υποχρεώνει να αγκαλιάζει με πάθος τα προϊόντα της τεχνολογίας, παραμερίζοντας ό,τι μαγικό και μυστηριακό διαθέτει ο άνθρωπος με σάρκα και οστά. Αλλά και καμία επίσημη εξουσία δεν έχει το δικαίωμα να παίζει με την αξιοπρέπεια του πολίτη –είτε αυτός είναι ντόπιος είτε ξένος.

Το θέατρο της εποχής μας αρχίζει να κρούει τον κώδωνα των νέων κινδύνων. Ο φόβος της απαξίωσης ή της υλικής/οικονομικής αποτυχίας γίνεται εφιάλτης. Ο Βασίλης, πάλι στο *Save*, παραληρεί:

Κοίτα με! Κοίτα με και πες μου αληθινά τι βλέπεις; Να μπορούσα να εξαφανιστώ. Να χαθώ. Να χάσουνε τα ίχνη μου... Κοίτα. Δεν

¹¹ Στο ίδιο.

είναι η ζωή χριστουγεννιάτικο παιχνίδι. Τα λάθη σου κανένας δεν στα συγχωρεί... Είμαι τριάντα δύο χρονών. Δεν έχω δικό μου αυτοκίνητο!... Δεν φοράω ποτέ μου ρούχα με υπογραφή. Δεν έχω κάρτα και λογαριασμό στις τράπεζες που θέλω... Είμαι τριάντα δύο χρονών και είμαι γέρος. Κανείς δεν ενδιαφέρεται να με αγοράσει... Δεν είμαι ανταγωνίσιμος. Δεν πουλάω... Δεν έχω ιδέες... Έχω ένα κεφάλι που είναι άδειο... Άδειασα. Κοίτα με καλά και πες μου, βλέπεις τίποτα; Τίποτα. Πλήρες κενό! Κενό.¹²

Πιστεύω πως το σημερινό θέατρο έχει να μας δείξει ακόμη πολλές από τις όψεις αυτού του υπαρξιακού κενού μέσα στο οποίο ο σύγχρονος άνθρωπος βυθίζεται ολοένα και περισσότερο, νοιώθοντας σαν ένα γρανάζι ανάμεσα στα γρανάζια, μια μηχανή αναλώσιμη, ένα εργαλείο αντικαταστάσιμο, ανάμεσα σε τόσα άλλα.

¹² Στο ίδιο, τ. Β', σ. 196-7.

RACHEL BOWLBY

Πανεπιστήμιο του Πρίνστον

Οι κλασικές μυθολογίες του Φρόντ:
Τραγωδία και Ψυχανάλυση¹

Στο γυμνάσιο ο Φρόντ ειδικεύθηκε στα αρχαία ελληνικά και λατινικά παράλληλα με τις θετικές επιστήμες. Καθ'όλη τη διάρκεια της ζωής του διατηρούσε αμείωτο ενδιαφέρον για την αρχαιότητα και τη μυθολογία και το πιο διάσημο εύρημα με το οποίο συνδέεται το όνομά του (το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα) προέρχεται από μια ελληνική τραγωδία. Το δοκίμιο που ακολουθεί διερευνά τις ποικίλες χρήσεις της ελληνικής και λατινικής λογοτεχνίας και μυθολογίας στο έργο του. Επικεντρώνεται ιδιαίτερα στο τρόπο που χρησιμοποίησε τον Θηβαϊκό μυθολογικό κύκλο (και την Σοφόκλεια τραγωδία *Οιδίπους τύραννος*), αλλά εξετάζει επίσης το τρόπο με τον οποία μια συγκαιρινή του επανερμηνεία της Αριστοτελικής κάθαρσης διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην επινόηση της ψυχαναλυτικής «θεραπείας δια του λόγου».

Λέξεις-κλειδιά: Φρόντ, Οιδίπους, ελληνική τραγωδία, ψυχανάλυση, Νίτσε

Εισαγωγή

Πάνω από εκατό χρόνια πριν, ο Φρόντ δημιούργησε μια νέα μυθολογία, αναθεωρώντας μια παλαιότερη: Ο Οιδίπους, ο οποίος στη Σοφόκλεια τραγωδία υπήρξε ο θρυλικός αυτουργός συγκλονιστικών εγκλημάτων, αναδείχθηκε από τον Φρόντ ως ο «Καθένας». Η ιστορία του, που

¹ Το κείμενο της Rachel Bowlby αποτελεί τη δημόσια διάλεξη που πραγματοποίησε ως προσκεκλημένη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου στις 3 Απριλίου 2012, στο Βουλευτικό Ναυπλίου σε συνεργασία με το Δήμο Ναυπλιέων και συντονισμό της Αγγελικής Σπυροπούλου. Η ομιλία βασίζεται στην πρόσφατη μελέτη της με τίτλο, *Freudian Mythologies: Greek Tragedy and Modern Identities*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 2007.

εμπεριέχει αιμομιξία και πατροκτονία, αναπαριστούσε κατά τον Φρόντ την εκπλήρωση καθολικών και απωθημένων επιθυμιών της παιδικής ηλικίας. Το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα – που εμπλέκει το παιδί, τη μητέρα και τον πατέρα- άρμοζε στις πυρηνικές οικογένειες του μέσου του εικοστού αιώνα. Όμως, έναν αιώνα αργότερα από την άφιξη του ψυχαναλυτικού Οιδίποδα, φαίνεται πως η σύγχρονη ζωή έχει αλλάξει πολύ. Έχουν μεταβληθεί τα τυπικά σχήματα οικογένειας και οι κανόνες των σεξουαλικών κλίσεων, ενώ οι όροι της έμφυλης διαφοράς έχουν υποστεί σημαίνουσες τροποποιήσεις, τόσο σε βιολογικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Σήμερα, είναι δυνατόν να επιλέξει κανείς να ζήσει ζωές που οι πρώτοι ασθενείς της ψυχανάλυσης ούτε καν θα μπορούσαν να ονειρευτούν. Είναι δυνατόν να εκφραστούν διαφορετικά προβλήματα και απολαύσεις, και μπορεί κανείς να απορρίψει, να ανακαλύψει ή να αναζητήσει διαφορετικούς εαυτούς. Στις συνηθισμένες ιστορίες των σημερινών ανθρώπων έχουν ενταχθεί νέα είδη ταυτότητας που δεν έχουν αναπαρασταθεί ή δεν μπορούσαν να αναπαρασταθούν προηγουμένως, ενώ άλλες ιστορίες ταυτότητας έχουν πλέον καταλήξει απηρχαιωμένες. Βιογραφικές αφηγήσεις που παλαιότερα θα φάνταζαν ασύλληπτες ή απίθανες έχουν τώρα αποκτήσει την εγκυρότητα μιας εντελώς πιστευτής και πιθανής ιστορίας.

Η έρευνά μου ακολουθεί δύο φροϋδικές διαδρομές με σκοπό να εξετάσει τις σημερινές περιπλοκές της ταυτότητας. Πρώτον, παρακολουθεί την επιστροφή του Φρόντ στις ελληνικές τραγωδίες –τον Οιδίποδα και άλλες–, που πλέον μπορεί να εμφανίζονται εντελώς διαφορετικές υπό το πρίσμα των σημερινών εξελίξεων σε ζητήματα οικογένειας και σεξουαλικότητας. Και δεύτερον, επανεξετάζει τις ίδιες τις θεωρίες του Φρόντ υπό αυτές τις νεότερες προοπτικές, επισημαίνοντας διαφορετικές όψεις της αφήγησής του ως προς το πώς αναπτύσσονται τα παιδιά και αλλάζουν (ή δεν αλλάζουν) οι άνθρωποι. Και τα δύο είδη μυθολογίας, η κλασική και η θεωρητική, είναι δυνατόν να διαφωτίσουν, μέσα από τη διαφορά τους, ορισμένες ιστορίες που διαμορφώνουν τον σύγχρονο κόσμο μας με τις διαδοχικές οικογένειες, πολλαπλές σεξουαλικότητες και τις νέες τεχνολογίες αναπαραγωγής.

Οι κλασικές μυθολογίες του Φρόντ

Μέσα από ορισμένες περίφημες σελίδες στο έργο του *Η ερμηνεία των ονείρων*, ο Φρόντ μετέτρεψε τον μύθο μιας και μόνης ελληνικής τραγωδίας σε ένα παγκόσμιο πρότυπο ανθρώπινης εμπειρίας: σε τυπική ιστορία. Το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα έγινε ο ακρογωνιαίος λίθος της ψυχαναλυτικής θεωρίας. Η υποδειγματική αυτή αφήγηση των

χαρακτηριστικών συναισθηματικών σχηματισμών της πρώιμης παιδικής ηλικίας θεωρήθηκε πως απηχεί γεγονότα της αρχαίας ιστορίας της ανθρωπότητας. Ο Οιδίποδας δεν ήταν κάτι το μοναδικό. Κάθε ανθρώπινο ον είναι προορισμένο να ακολουθήσει μια παρόμοια ιστορία στην αρχή της ζωής του χωρίς επιλογή: «πιθανόν να ήταν η μοίρα όλων μας [Uns allen vielleicht war es beschieden] να κατευθύνουμε τις πρώτες σεξουαλικές μας ορμές προς την μητέρα μας και τα πρώτα δολοφονικά αισθήματα μίσους προς τον πατέρα μας». ²

Ο Φρόντ έδωσε μια εντελώς διαφορετική ερμηνεία στον θρύλο του Οιδίποδα, μετατρέποντάς τον σε ένα κοινό μοτίβο σύμφωνα με το οποίο κάθε άτομο μπορεί και οφείλει να «αναγνωρίσει» ένα ένοχο, επί μακρόν απωθημένο κομμάτι του εαυτού του.

*Ιδού κάποιος που εκπλήρωσε τις αρχέγονες [urzeitliche] επιθυμίες της παιδικής μας ηλικίας, και απομακρυνόμαστε από εκείνον [schaudern wir zurück] με όλη τη δύναμη της απώθησης, η οποία έχει από τότε καταπνίξει αυτές τις επιθυμίες μέσα μας [in unserem Innern]. Καθώς ο ποιητής αποκαλύπτει την ενοχή του Οιδίποδα, ξετυλίγοντας το παρελθόν, μας αναγκάζει ταυτόχρονα να αναγνωρίσουμε και τις δικές μας ενδόμυχες σκέψεις [nötigt er uns zur Erkenntnis unseres eigenen Innern], στις οποίες οι ίδιες αυτές ορμές εξακολουθούν να υπάρχουν, παρότι είναι απωθημένες.*³

Η τραγωδία του Οιδίποδα είναι η «δική» μας τραγωδία. Το σύγχρονο κοινό είναι αναγκασμένο να «αναγνωρίσει» τη σχέση των παιδικών του ορμών με τη μοίρα του Οιδίποδα και ο Φρόντ παρουσιάζει την υπόθεσή του όχι σαν μια νέα θεωρία, αλλά σαν κάτι που πρέπει να αναγνωριστεί ως «παγκόσμια» αλήθεια. Όπως υποστηρίζει ο Terence Cave υπάρχουν πολλές κινήσεις που μπορούν να αμφισβητηθούν στο επιχείρημα του Φρόντ.⁴ Τα πάντα υπάγονται σε μια και μόνο ιστορία διαβίβασης που

² Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, στο *Gesammelte Werke* (1951–87) Fischer Taschenbuch Verlag, Φρανκφούρτη, 1999, ii-iii, σ. 269. [Η απόδοση των παραθεμάτων από κείμενα του Φρόντ είναι της μεταφράστριάς]. Η χρήση του αορίστου χρόνου στο γερμανικό πρωτότυπο (ήταν η μοίρα) ενισχύει την αίσθηση της αρχαίας καταδίκης, που εμφανίζεται ως κατάρα στον οίκο των Λαβδακιδών στο σοφόκλειο έργο.

³ Στο ίδιο.

⁴ Terence Cave, *Recognitions: A Study in Poetics*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 1988, σ. 162-7. Στη μελέτη του *A Compulsion for Antiquity: Freud and the Ancient World* (Cornell University Press, Νέα Υόρκη, 2005), ο Richard H. Armstrong προσφέρει μια πιο συναινετική εξήγηση της καθολικοποίησης της ιστορίας του Οιδίποδα από τον

εκτείνεται από τον Φρόντ ως τον Σοφοκλή, στον οποίο αποδίδεται και ο χαρακτηρισμός του πρώτου φροϊδικού (παρότι, όπως και ο Οιδίποδας, δεν γνώριζε τι έκανε). Όλοι οι ενδιαμέσοι ερμηνευτές παραγκωνίζονται. Ο Οιδίποδας γίνεται Οιδιπόδειος και ψυχαναλυτικός, με τον ίδιο τρόπο που και ο Σοφοκλής, αν και υπό μία έννοια τιμάται, από την άλλη υποβιβάζεται σε έναν δευτερεύοντα ρόλο «παροχέα» τεκμηρίων της θεωρίας του Φρόντ, η οποία ουσιαστικά παρουσιάζεται ως αναγνώριση και όχι απλώς ως υπόθεση.⁵

Εκείνο που ο Φρόντ διακηρύσσει ως πνευματικό του επίτευγμα, επικαλείται ένα ακόμα σημαντικό μοτίβο στον μύθο του Οιδίποδα, το οποίο δεν μνημονεύεται στο χωρίο από την *Ερμηνεία των ονείρων*. Αυτό το μοτίβο είναι η διάσωση της Θήβας από τον λοιμό, χάρη στην επίλυση του αινίγματος της Σφίγγας από τον Οιδίποδα. Με την δική του «αναγνώριση» του νοήματος του μύθου, ο Φρόντ με τη σειρά του απαντά στον γρίφο της ανθρώπινης ύπαρξης με έναν νέο τρόπο και ισχυρίζεται πως το κάνει μιας δια παντός, για το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Η ταύτισή του με τον Οιδίποδα ως πνευματικό και πολιτισμικό ήρωα, φαίνεται πως αποτελεί ένα ισχυρό στοιχείο στην έλξη του προς τον μύθο αυτό. Στη βιογραφία του Φρόντ, ο Έρνεστ Τζόουνς [Ernest Jones] αναφέρει τον τρόπο με τον οποίο αντέδρασε ο Φρόντ όταν στα πενήντα γενέθλιά του, το 1906, τού δόθηκε ένα μενταγιόν με την επιγραφή ενός στίχου από τον Οιδίποδα σχετικού με την επίλυση του αινίγματος.⁶ Σύμφωνα με την ιστορία αυτή, ο Φρόντ ταράχθηκε, επειδή ως νεαρός είχε φαντασιωθεί ότι κάποια μέρα θα τον τιμούσαν με μία προτομή, που θα είχε χαραγμένη την ίδια ακριβώς φράση: «Εκείνος που

Φρόντ: «Η αντίδραση του σύγχρονου κοινού αποδεικνύει πόσο συναφές είναι αυτό το αρχαίο υλικό στις πολύ μοντέρνες ψυχολογικές του ανησυχίες, ενώ η παλαιότητα του μύθου επιβεβαιώνει την ιδέα ότι κάτι αρχέγονο, βαθιά ανθρώπινο και καθολικά ισχύον θα πρέπει να περιέχεται στην πλοκή του, κάτι που [ο Φρόντ] θα επιχειρήσει να ξεδιαλύνει για πρώτη φορά στην ιστορία» (48).

⁵ Στη μελέτη του, *The Psychoanalytic Theory of Greek Tragedy* (Yale University Press, Νιού Χέιβεν, 1992), ο C. Fred Alford αντιπαραβάλλει πρότυπα ηθικής υποκειμενικότητας, που απαντούν στις τραγωδίες με αντίστοιχα υποδείγματα ψυχαναλυτικής προσέγγισης (υπαρξιστικής, αντικειμενότητων σχέσεων, και λακανικής). Ο Alford ορθά αναγνωρίζει την έμφαση στους οικογενειακούς δεσμούς έναντι της ατομικής ευθύνης, ως ένα σημείο τομής μεταξύ τραγωδίας και ψυχανάλυσης. Όμως, τούτη η θεώρηση της τραγικής — και ανθρώπινης συνθήκης — ως συνθήκη «ευθύνης δίχως ελευθερία», επαναφέρει την έμφαση στον ατομικό εαυτό.

⁶ Ernest Jones, *Sigmund Freud: Life and Work*, τ. 2, Hogarth Press, Λονδίνο, 1956, σ. 15. Για την ιστορία την ίδια ως «ψυχαναλυτική παραβολή», πρβλ. Peter L. Rudnytsky, *Freud and Oedipus*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη, 1987, σ. 4-6.

γνώριζε το διάσημο αίνιγμα και ήταν ο πιο ισχυρός από όλους τους άνδρες» [«ὄς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ἦδει καὶ κράτιστος ἦν ἀνὴρ», στ. 1524-1525]. Οι λέξεις αναφέρονται σε πέντε στίχους πριν από το τέλος του έργου, όταν, μετά τη λύση του δράματος κατά την οποία ο Οιδίποδας έχει χάσει τη δύναμή του και έχει αποκαλυφθεί ως ένας άνθρωπος που δεν γνώριζε, ο Χορός κάνει ένα γενικό σχόλιο για τη μεταβλητότητα της ανθρώπινης τύχης.

Ο Φρόντ παραθέτει τον συγκεκριμένο στίχο μαζί με ορισμένους άλλους από την Έξοδο του Χορού, λέγοντας πως το σχόλιο αυτό «αποτελεί μια προειδοποίηση [Mahnung] προς εμάς και την υπερηφάνειά μας». Κατά την άποψή του, η δύναμη του μύθου δεν πηγάζει από τον υπαινιγμό του σχετικά με τη μεταβλητότητα της ανθρώπινης τύχης, ούτε και από μια γενική και σχετικά αφηρημένη ένταση ανάμεσα στο (αναπόφευκτο) πεπρωμένο και τις επιθυμίες του (ανίσχυρου) ατόμου, αλλά μάλλον από τα υποτιθέμενα ιδιοσυγκρασιακά και σκανδαλώδη στοιχεία της ίδιας της ταραχώδους ιστορίας του Οιδίποδα: της αιμομιξίας και της πατροκτονίας. Για μία ακόμη φορά, η «αναγνώριση» προκύπτει ως επιβεβαίωση:

Αν ο Βασιλιάς Οιδίποδας μπορεί να συγκλονίσει ένα σύγχρονο ακροατήριο ακριβώς όπως και τους συγκαιρινούς τους Έλληνες, τότε μία μόνο εξήγηση μπορεί να υπάρχει, ότι δηλαδή η επίδραση της Ελληνικής τραγωδίας δεν έγκειται στην αντίθεση ανάμεσα στην μοίρα και την ανθρώπινη θέληση, αλλά μάλλον στην ιδιαίτερη φύση του υλικού, με την οποία υποδεικνύεται η αντίθεση αυτή.⁷

Ο Φρόντ αναφέρει τον Άμλετ ως υποστηρικτικό παράδειγμα, σύμφωνα με το οποίο «η διαφοροποιημένη μεταχείριση του ίδιου υλικού αποκαλύπτει όλη τη διαφορά της πνευματικής ζωής αυτών των δύο τόσο διαφορετικών εποχών του πολιτισμού: την εγκόσμια κυριαρχηση της απώθησης στη συναισθηματική ζωή της ανθρωπότητας.»⁸

Αν αφήσουμε κατά μέρος τη συγκεκριμένη ερμηνεία του έργου του Σαίξπηρ (σύμφωνα με την οποία η ανικανότητα του Άμλετ να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του οφείλεται σε μια υποσυνείδητη ταύτιση με τον θείο του ο οποίος παντρεύεται τη μητέρα του, κάτι που πιθανώς επιθυμεί ο ίδιος), εκ πρώτης όψεως φαίνεται η ιστορία του Οιδίποδα να παρέχει ένα πρότυπο με ιστορικές παραλλαγές, παρότι κι αυτό εντάσσονται στην ίδια καθολικευτική και μονόδρομη αφήγηση: αυτή της «εγκόσμιας

⁷ Freud, *Die Traumdeutung*, ό.π., σ. 269. Στο γερμανικό πρωτότυπο είναι ο «König Ödipus» [ο Οιδίπους Τύραννος] ως πρόσωπο εκείνο που συγκινεί το κοινό.

⁸ Στο ίδιο, σ. 271.

κυριάρχησης της απώθησης στη συναισθηματική ζωή της ανθρωπότητας», που αναφέρεται παραπάνω. Ωστόσο, στην πραγματικότητα, το παράδειγμα λειτουργεί απλώς ενισχυτικά στον ισχυρισμό για την καθολικότητα του οιδιπόδειου συμπλέγματος, το οποίο έφερε στην επιφάνεια ο Οιδίποδας εναργώς, ενώ «στον Άμλετ παραμένει απωθημένο». ⁹ Η αρχαία ελληνική περίοδος συνιστά την παιδική ηλικία του πολιτισμού, που με την Αναγέννηση έχει εξελιχθεί σε απωθημένη ωριμότητα – και σήμερα, όπως υποστήριξε αλλού ο Φρόυντ, έχει μετεξελιχθεί σε μια υπέρ-απωθημένη νεωτερικότητα. Χρειάζεται η ψυχανάλυση, ώστε να ξεσκεπάσει τα στρώματα της απώθησης ή μυθοποίησης και να αποκαλύψει την υποκείμενη Οιδιπόδεια πραγματικότητα: ο μύθος είναι πραγματικός.

Η στρατηγική επινόησης ενός υποτιθέμενου ιστορικού επιχειρήματος για να επιβεβαιώσει τη δι-ιστορική εγκυρότητα της ψυχαναλυτικής δυναμικής προοιωνίζεται τη θεωρητική μετατόπιση του Οιδιπόδειου συμπλέγματος από την ατομική βιογραφία στην ανθρώπινη εξέλιξη ευρύτερα. Αυτό ακριβώς επιχείρησε ο Φρόυντ στη μελέτη του, *Τοτέμ και Ταμπού* (1910). Μία υποσημείωση που προστέθηκε στην έκδοση της *Ερμηνείας των ονείρων* του 1914 γράφει ότι «ύστερες μελέτες κατέδειξαν ότι το «Οιδιπόδειο σύμπλεγμα», το οποίο για πρώτη φορά αναφέρθηκε στις ανωτέρω παραγράφους... είναι ύψιστης σημασίας για τη διαφώτιση της ιστορίας της ανθρώπινης φυλής και της εξέλιξης της θρησκείας και της ηθικής». ¹⁰ Πέραν των ονείρων που αναλύονται στην *Ερμηνεία των ονείρων*, στο *Τοτέμ και Ταμπού* ο Φρόυντ υποστήριξε ότι μια αληθινή πράξη πατροκτονίας, που δεν διαπράχθηκε από ένα άτομο μόνο, όπως στην περίπτωση του Οιδίποδα, αλλά από μια ομάδα αδελφών, επέφερε την πρώτη σημαντική αλλαγή στο κοινωνικό καθεστώς. Η εκδίωξη του τύραννου υπέρ μιας αδελφικής συλλογικότητας σκιαγραφεί τη μετάβαση σε πιο προχωρημένες και ψυχολογικά πιο περίπλοκες μορφές οργάνωσης.

Στη συνέχεια ο Φρόυντ μεταβαίνει στα συμπεράσματα, τα οποία είναι το ίδιο κατηγορηματικά με τους ισχυρισμούς του στην *Ερμηνεία των ονείρων*:

Ως συμπέρασμα αυτής της εξαιρετικά συμπυκνωμένης έρευνας, θα ήθελα να επιμείνω στο ότι το αποτέλεσμα της δείχνει ότι οι απαρχές της θρησκείας, της ηθικής, της κοινωνίας και της τέχνης συγκλίνουν στο Οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Η παραπάνω πεποίθηση ευρίσκεται σε πλήρη συμφωνία με τα ψυχαναλυτικά ευρήματα

⁹ Στο ίδιο.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 270.

[Feststellung], σύμφωνα με τα οποία το ίδιο σύμπλεγμα συνθέτει τον πυρήνα [Kern] όλων των νευρώσεων – στο πλαίσιο των μέχρι τώρα γνώσεών μας. Αυτό που αποτελεί την πιο εντυπωσιακή αποκάλυψη [eine große Überraschung] είναι ότι τα προβλήματα κοινωνικής ψυχολογίας μπορούν επίσης να επιλυθούν στην βάση ενός και μόνο συγκεκριμένου σημείου [eine einzigen konkreten Punkte]– τη σχέση του άνδρα με τον πατέρα του.¹¹

Έτσι, ακόμα και πριν τον Οιδίποδα του Σοφοκλή, η ιστορία είναι Οιδιπόδεια. Παρόμοια με το χωρίο από την *Ερμηνεία των ονείρων*, ένα εύρημα επεκτείνεται στη μέγιστη δυνατή εμβέλειά του, από την ατομική ψυχολογία του καθενός μας –το πεδίο των ονείρων–, σε ολόκληρη την ιστορία της ανθρωπότητας. Μία ιστορία χωρά όλες τις άλλες και η καθαρή της μορφή εντοπίζεται στην ελληνική τραγωδία και, ειδικότερα, μόνο σε μία ελληνική τραγωδία.

Εντούτοις, ακόμα και σε σχέση με την υποτιθέμενα καθολική ύπαρξη των οιδιπόδειων ορμών, συναντούμε έναν περιστασιακό ισχυρισμό ότι μια πιο εντοπισμένη και ιδιαίτερη πραγματικότητα μπορεί να διαμορφώσει τα αισθήματα του παιδιού –μια πραγματικότητα που προέρχεται από τους ίδιους τους γονείς. Στις *Εισαγωγικές διαλέξεις για την ψυχανάλυση*, ο Φρόυντ λέει: «Παρεμπιπτόντως, κατά το οιδιπόδειο σύμπλεγμα είναι συχνό τα παιδιά να αντιδρούν σε κάποιο ερέθισμα [Anregung] που προέρχεται από τους γονείς τους, οι οποίοι συνήθως οδηγούνται σε προτιμήσεις βάσει της έμφυλης διαφοράς, με αποτέλεσμα ο πατέρας να επιλέγει την κόρη και η μητέρα το γιο σαν το αγαπημένο παιδί τους ή, στην περίπτωση ενός ψυχραμένου [Erkaltung] γάμου, το παιδί να λειτουργεί σαν υποκατάστατο για το αντικείμενο της αγάπης που έχει χάσει την αξία του [zum Ersatz für das entwertet Liebesobjekt].¹² Στην περίπτωση αυτή, οι ετεροφυλοφιλικές ιδιαιτερότητες των ίδιων των γονέων ή πιθανόν η εύθραυστη κατάσταση της σχέσης τους ενεργοποιούν το σύμπλεγμα. Δηλαδή είναι αποτέλεσμα ενδεχομενικών και πραγματικών καταστάσεων. Την ίδια άποψη εκφράζει ο Φρόυντ και στη Διάλεξη XXI: «οφείλουμε να προσθέσουμε ότι συχνά οι ίδιοι οι γονείς ασκούν καθοριστική επίδραση στην αφύπνιση του Οιδιπόδειου συμπλέγματος του παιδιού, καθοδηγούμενοι και οι ίδιοι από την σεξουαλική έλξη. Έτσι, εκεί όπου υπάρχουν πολλά παιδιά ο πατέρας θα δείξει ιδιαίτερη αδυναμία προς την κορούλα του και η μητέρα προς τον γιο

¹¹ Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, στο *Gesammelte Werke*, ό.π., ix, σ. 188.

¹² Sigmund Freud, 'Archaische Züge und Infantilismus des Traumes', *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, *Gesammelte Werke*, ό.π., xi, σ. 212. Διάλεξη XIII.

της.»¹³ Μάλιστα, τείνει να υποστηρίξει ότι πρόκειται για πιθανότατα «καθοριστική» [entscheidenden] επίδραση, κάτι το οποίο, ωστόσο, δείχνει να παίρνει πίσω στην επόμενη πρόταση: «Όμως η αυθόρμητη φύση του Οιδιπόδειου συμπλέγματος στα παιδιά δεν μπορεί να κλονιστεί [erschüttert] σοβαρά ούτε και από αυτόν τον παράγοντα».¹⁴ Στο παρόν χωρίο, εκείνο που δεν πρέπει να κλονιστεί είναι η πίστη στην αυθόρμητη και καθολική φύση του ίδιου του Οιδιπόδειου συμπλέγματος. Οι πραγματικές συνθήκες μιας συγκεκριμένης οικογενειακής μονάδας δεν επιτρέπεται να έχουν καθοριστική σημασία. Είναι επίσης σημαντικό στην προκειμένη περίπτωση ότι η ενόρμηση κατευθύνεται από πάνω προς τα κάτω και όχι αντίστροφα: οι γονείς είναι που προκαλούν το οιδιπόδειο. Με το να διατηρεί την ύπαρξη της επιθυμίας στην πλευρά των παιδιών κυρίως, ο Φρόντ ενισχύει τον ισχυρισμό του σχετικά με τον εγγενή της χαρακτήρα: καμία εγκόσμια επίδραση δεν θεωρείται πως παρεμβαίνει στη δημιουργία της.

Τραγωδία και Θεραπεία

Πέρα από τις θεματικές της αιμομιξίας και της πατροκτονίας και την αποκλειστική επικέντρωση στις σχέσεις πατρός-υιού στο *Τοτέμ και Ταμπού*, υπάρχει μια ακόμη αρκετά διαφορετική αιτιολόγηση της εστίασης του Φρόντ στον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή στο βιβλίο του *Η Ερμηνεία των ονείρων*. Υποστηρίζει ότι η κίνηση του δράματος, η σταδιακή κορύφωση και οι «σκόπιμες καθυστερήσεις» πριν το τέλος «μπορούν να παρομοιαστούν με τη εργασία της ψυχανάλυσης». Η σύγκριση αυτή αναφέρεται απλώς παρενθετικά στο τέλος της περίληψης της ιστορίας του *Οιδίποδα* από τον Φρόντ. Ωστόσο, αξίζει τον κόπο να επιμείνουμε λίγο σε αυτήν, καθώς είναι ενδεικτική πολλών πραγμάτων.

Πρώτον, ως μορφικό στοιχείο της τραγωδίας η έντονη «στιχομυθία» κατά την οποία δύο χαρακτήρες απαγγέλλουν έναν στίχο ο καθένας εναλλάξ, αποτελεί ιδανικό σκηνικό για μια λεκτικού τύπου επίλυση [dénouement] του δράματος. Ο Φρόντ χρησιμοποιεί μία δική του εκδοχή στιχομυθίας όταν αναφέρεται σε περιπτώσεις ασθενών, αναπαράγοντας την πορεία προς την τελική κορύφωση ως ένα σημείο σύγκρισης ανάμεσα στην ψυχανάλυση και την τραγωδία. Δεύτερον, τόσο η τραγωδία όσο και η θεραπεία διέπονται από μορφικές συμβάσεις. Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχουν αυστηρά χρονοδιαγράμματα: θεραπευτικές συνεδρίες οι οποίες αν και τυπικά διαρκούν «μία ώρα», συνήθως δεν ξεπερνούν τα πενήντα

¹³ Freud, «Libidoentwicklung und Sexualorganisationen», στο ίδιο, σ. 345-6. Διάλεξη XXI.

¹⁴ Στο ίδιο.

λεπτά. Οι παραστάσεις τραγωδίας από την άλλη διαρκούν περίπου μία ώρα και τριάντα λεπτά μέσα στην οποία η δράση που εκτυλίσσεται αναφέρεται σε μία μόνο ημέρα. Και τέλος, άλλο ένα σημείο συσχέτισης είναι ότι τόσο οι ηθοποιοί στην τραγωδία όσο και οι συμμετέχοντες σε μια θεραπευτική συνεδρία παίζουν ρόλους, οι οποίοι διαδραματίζονται σε ένα περιβάλλον που διαχωρίζεται από την αληθινή ζωή τους. Οι ρόλοι αυτοί είναι γνωστοί και προδιαγεγραμμένοι στην περίπτωση του δράματος. Η ψυχανάλυση ενέχει την αναπαραγωγή από την πλευρά του ασθενούς γνώριμων ρόλων, καθώς αντιμετωπίζει τη συνειδητή «αποχή» του ψυχαναλυτή από τους ρόλους που παίζει ο ίδιος στην καθημερινή του ζωή. Το ιδεώδες είναι ο ασθενής να αντιληφθεί κάποια στιγμή τους μηχανικούς τρόπους με τους οποίους σχετίζεται με τους άλλους ανθρώπους, αναγνωρίζοντας τους ρόλους που παίζει αυθόρμητα σε σχέση με αυτόν τον ακαθόριστο συνομιλητή.

Τόσο η τραγωδία όσο και η θεραπεία εμπλέκουν υψηλότερες συναισθηματικές κλίμακες από εκείνες που συνήθως βιώνουμε στην καθημερινή μας ζωή, αποκλείοντας ωστόσο οτιδήποτε θεωρείται σε διαφορετικά συμφραζόμενα ως πραγματική δράση. Η θεραπεία συνίσταται σε λόγια και τα συναισθήματα που τα συνοδεύουν-- δεν υπάρχει άλλη δράση. Στην ελληνική τραγωδία οι βίαιες πράξεις γενικά δεν παρουσιάζονται επί σκηνής, απλώς αποδίδονται στους χαρακτήρες σε κάποια άλλη στιγμή από τους άλλους (αγγελιαφόρους). Οι λέξεις αποκτούν ισχυρό ρόλο, κάτι που γνώριζαν πολύ καλά οι Έλληνες πολίτες του 5ου αιώνα π.Χ.. Οι ίδιοι οι χαρακτήρες της τραγωδίας σχολιάζουν τη δύναμη της γλώσσας ως προς το να επιφέρει καλά ή κακά αποτελέσματα. Οι λέξεις παρουσιάζονται θετικά ως υποκατάστατα του πολέμου ή ως δικαιότερος τρόπος επίλυσης κάποιας διαφωνίας. Το θέατρο, το οποίο παρακολουθούσαν οι περισσότεροι ενήλικες άνδρες πολίτες, προσομοίαζε στα δικαστήρια και τη συνέλευση ως χώρων, στους οποίους η εκφώνηση λόγου απαιτούσε ιδιαίτερη ικανότητα. Οι τραγικοί χαρακτήρες είναι ρήτορες και πολιτικοί, και, παρόμοια, οι νομικοί συνήγοροι και οι στρατιωτικοί ή πολιτικοί ηγέτες έκαναν χρήση δραματικών τεχνικών, που υιοθετούσαν από την τακτική παρακολούθηση των δραμάτων ως θεατές.

Στην ψυχαναλυτική θεραπεία, όπως και στο δράμα, οι λέξεις έχουν απτά αποτελέσματα, καθώς μία συνομιλία ανάμεσα σε δύο άτομα στο παρόν μπορεί να μεταμορφώσει την αντίληψη του ασθενούς ως προς το ποιος είναι και ποιος υπήρξε, ή το ποια είναι η σημασία των πράξεων και εμπειριών του κατά το παρελθόν. Ακριβώς αυτό συμβαίνει και στον *Οιδίποδα Τύραννο*. Μέσω του διαλόγου και μόνον, η ταυτότητα και η ιστορία ενός ατόμου αποδεικνύεται πολύ διαφορετική από ό,τι πίστευε ο ίδιος. Ακριβώς προτού τη σύγκριση που κάνει ο Φρόυντ με την πρακτική

της ψυχανάλυσης, παραθέτει δύο στίχους, οι οποίοι υποδεικνύουν την ομοιότητα αυτή χωρίς να την κάνουν ρητή. Περιγράφει την κατάσταση στην αρχή του έργου όταν διαδίδεται (από «αγγελιαφόρους», λέει ο Φρόνυτ, ενώ είναι από τον Κρέοντα στο έργο) ότι πρέπει να βρεθεί ο δολοφόνος του Βασιλιά Λαΐου, ο οποίος σκοτώθηκε πολλά χρόνια προηγουμένως, ώστε να παύσει η εξολόθρευση της πόλης της Θήβας από τον λοιμό: «οἱ δ' εἰσὶ ποῦ γῆς; ποῦ τόδ' εὔρεθήσεται ἵχνος παλαιᾶς δυστέκμαρτον αἰτίας;» (στ. 109-10). Ο *Οιδίπους Τύραννος*, όπως και η ψυχανάλυση, ιχνηλατεί το έδαφος προ πολλού ξεχασμένων ιστοριών ή σημαδιών, η σημασία των οποίων μπορεί πλέον να αποδοθεί με λέξεις για πρώτη φορά. Καμία άλλη ελληνική τραγωδία που έχει διασωθεί δεν κάνει κάτι παρόμοιο.

Ξαναγράφοντας τους μύθους

Ο *Οιδίπους* του Σοφοκλή είναι μοναδικός γιατί δραματοποιεί τη διερεύνηση ενός παρελθόντος συμβάντος και την ανάκληση μιας παλαιάς ιστορίας, η οποία μεταβάλλει την κατανόηση της παρούσας κατάστασης. Αλλά αυτό το διακριτικό χαρακτηριστικό του *Οιδίποδα* επισείει την προσοχή μας σε ένα διαφορετικό γνώρισμα, κοινό σε όλες τις ελληνικές τραγωδίες, δηλαδή, ότι αυτές είναι πάντοτε ανα-δραματοποιήσεις μύθων που είναι ήδη οικείες στα ακροατήρια (και όχι πρωτογενείς δημιουργίες των συγγραφέων τους). Τα ακροατήρια των τραγωδιών γνώριζαν προκαταβολικά το περιεχόμενο της εξιστόρησης που θα παρακολουθούσαν. Το ενδιαφέρον εστιαζόταν στην ιδιαίτερη ερμηνεία που θα προσέφερε ο δραματουργός. Ο Αριστοτέλης όριζε τη τραγωδία ως αναπαράσταση ή μίμηση μιας πράξης. Με τυπικούς όρους, η τραγωδία είναι πάντοτε η αναπαράσταση μιας αναπαράστασης – ενός μύθου, και συνεπώς δύο φορές απομακρυσμένη από μια υποθετική πρωταρχική δράση.

Κατά κάποιο τρόπο, αυτό είναι πολύ διαφορετικό από αυτό που συμβαίνει στις νεότερες μορφές λογοτεχνίας, όπου προσδοκούμε, αντίθετα, η ιστορία να είναι ανοίκεια ή «καινοφανής». Ενώ στην τραγωδία ανακυκλώνονται οι ίδιες ιστορίες ξανά και ξανά, στη νεότερη λογοτεχνία υιοθετείται η αντίληψη ότι τα συμβάντα, και πιθανόν οι χαρακτήρες επίσης, αναπαρίστανται για πρώτη φορά. Εντούτοις, από άλλες απόψεις η διαφορά δεν είναι τόσο μεγάλη. Τα λογοτεχνικά έργα τείνουν να παραμένουν εντός αναγνωρίσιμων ειδολογικών μορφών, οι οποίες χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερα είδη γλώσσας, δομή της πλοκής και ψυχολογικά προφίλ των χαρακτήρων. Μετά από λίγο, οι αναγνώστες (ή τα ακροατήρια) γνωρίζουν αδρομερώς τι να περιμένουν από το κάθε

επιμέρους είδος. Και υπάρχει ένα είδος σύγχρονης μυθοπλαστικής αναπαράστασης, η οποία συγγενεύει με τη τραγωδία, τουλάχιστον σε κάποιες πτυχές της. Οι βρετανικές τηλεοπτικές σαπουνόπερες είναι κατά πάσα πιθανότητα το εγγύτερο ισοδύναμο στην αθηναϊκή τραγωδία ως προς τη σημασία τους ως δημόσια δράματα, που παρακολουθούνται από ένα υψηλό ποσοστό του πληθυσμού την ίδια ώρα. Επίσης οι διαδραματιζόμενες καταστάσεις στις σαπουνόπερες συζητούνται και σχολιάζονται από ευρέα τμήματα του κοινού. Τα τελευταία χρόνια είναι συνηθισμένο να προαναγγέλλονται οι εξελίξεις στις ιστορίες, κυρίως μέσω περιλήψεων, στα γυναικεία περιοδικά και στις ημερήσιες εφημερίδες. Όπως και οι θεατές της τραγωδίας, οι τηλεθεατές γνωρίζουν λίγο ή πολύ τι μέλλει να συμβεί. Ο λόγος της παρακολούθησης είναι βασικά η εστίαση στις λεπτομέρειες του πώς δραματοποιείται η ήδη γνωστή ιστορία.

Οι νέες εκδοχές των αρχαίων θρύλων από τους τραγικούς ποιητές, εισήγαγαν στο προσκήνιο ή παραμέριζαν, προσέθεταν ή εξοβέλιζαν διαφορετικά στοιχεία των παραδεδομένων ιστοριών. Αυτό σημαίνει, βέβαια, ότι με την πάροδο του χρόνου και διαμέσου των παραλλαγών του βασικού μύθου από διαφορετικές κουλτούρες και συγκεκριμένες αναδιηγήσεις, το νόημά του θα έτεινε, αναδρομικά, να μεταβάλλεται. Η αλλοίωση αυτή καταδεικνύει ακόμη ένα οικείο μοτίβο της ψυχαναλυτικής ερμηνείας. Μια εξιστόρηση του παρελθόντος, που έχει νόημα για ένα άτομο ή μια κουλτούρα στη τωρινή κατάστασή τους, πιθανώς να έχει ελάχιστη σχέση ή τίποτε κοινό με τις απώτερες απαρχές της ως ιστορίας για μια άλλη κουλτούρα ή προγενέστερη φάση στη ζωή ενός ατόμου. Ο John Gould έχει αποκαλέσει τη συνθήκη αυτή «η πολυσημαντότητα του μύθου και η καθολική αξία του».¹⁵ Η τραγωδία συνιστούσε έναν στίβο αξιοσημείωτης συνειδητής κινητικότητας των μύθων, με τους δραματοουργούς να επιφέρουν ανεπαίσθητες ή δραστικές αλλοιώσεις στις υπάρχουσες εκδοχές, κόβοντας, ή συμπληρώνοντας ή επινοώντας.

Από τους τρεις τραγωδούς των οποίων διασώζονται ολόκληρα έργα, είναι ο Ευριπίδης εκείνος, ο οποίος συχνότερα και πιο προκλητικά «παίζει» με τις ιστορίες των χαρακτήρων. Παρεμβαίνει τόσο πολύ ώστε να αλλοιώνει ακόμα και τον κύκλο ζωής τους ή τους σκιαγραφεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποκαλύπτεται ότι ήσαν φαντάσματα στη θέση των πραγματικών εαυτών τους. Έτσι η [ωραία] Ελένη στην ομώνυμη τραγωδία ανακαλύπτεται ως ευρισκόμενη στην Αίγυπτο καθ' όλη τη διάρκεια του

¹⁵ John Gould, «Myth, Memory, and the Chorus: "Tragic Rationality" (1999), στο *Myth, Ritual, Memory, and Exchange: Essays in Greek Literature and Culture*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 2001, σ. 410.

Τρωικού Πολέμου, ενώ ήταν ένα υποκατάστατο της Ελένης που ακολούθησε τον Πάρι στην Τροία. Στη τραγωδία *Οι Φοίνισσες* συναντάμε τη σύζυγο και μητέρα του Οιδίποδα, Ιοκάστη, να ζει πολλά χρόνια μετά από την εποχή, την οποία, σύμφωνα με το έργο του Σοφοκλή καθώς και με άλλες εκδοχές του θρύλου, είχε αυτοκτονήσει όταν αναγνώρισε, πρώτη εκείνη, την πραγματική ταυτότητα του Οιδίποδα ως γιου της. Στον πρόλογο του Ευριπίδη, η Ιοκάστη παρουσιάζει μια ιδιαίτερη εκδοχή της ιστορίας της γέννας του Οιδίποδα. Αναφέρεται σε μια μακρά περίοδο ατεκνίας ως αιτία παρώθησης του συζύγου της, Λαΐου, να συμβουλευθεί το μαντείο, που χρησιμοποίησε ότι όποιον γιο το ζεύγος έφερνε στον κόσμο, εκείνος θα φόνευε τον πατέρα του. Ύστερα από την πρόγνωση αυτή, η γονιμότητα έπαψε φαίνεται να τους απασχολεί, αφού το μαντείο τούς είχε συμβουλευσει να μην τεκνοποιήσουν: «μη σπείρε τέκνων ἄλοκα δαιμόνων βία» (στ. 18). Όμως ο Οιδίπους συνελήφθη κατά τύχη, όταν ο Λάιος «ὁ δ' ἠδονῆ δούς ἔς τε βακχεῖαν πεσών» (στ. 21), λέει η Ιοκάστη. Αργότερα, η Ιοκάστη διηγείται μια νέα εκδοχή της ιστορίας της υιοθεσίας του Οιδίποδα (μια ιστορία την οποία η Ιοκάστη αγνοεί παντελώς στον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή, δεδομένου ότι στην αρχή του έργου δεν γνωρίζει καθόλου τι συνέβη στο μωρό της). Ο Κορίνθιος ποιμένας που παραδίδει το εγκαταλειμμένο από τον Λάιο και την Ιοκάστη βρέφος στον Πολύβιο και την Μερόπη, το άτεκνο βασιλικό ζεύγος της Κορινθίας, στην Ευριπίδεια εκδοχή, το παραδίδει μόνο στη Μερόπη και εκείνη πείθει τον σύζυγο της ότι τον έφερε στον κόσμο μόνη της (στ. 30-2). Το φάσμα παρόμοιων παραλλαγών και ανακατασκευών δεν έχει όρια. Είναι επίσης ένα μέσο με το οποίο οι παλαιές ιστορίες μπορούν να ξαναφτιαχθούν, προκειμένου να ταιριάξουν ή να επιδράσουν πάνω στις μεταβαλλόμενες περιστάσεις και πιέσεις της κουλτούρας τους.

Ο Θηβαϊκός Θρύλος

Και οι τρεις τραγικοί συγγραφείς έγραψαν έργα βασισμένα στον θηβαϊκό μυθικό κύκλο, και διασώζονται παραδείγματα και από τους τρεις, στην περίπτωση του Σοφοκλή μάλιστα τρία έργα : *Οιδίπους Τύραννος*, *Αντιγόνη*, και *Οιδίπους επί Κολωνώ*. Ο Αισχύλος έγραψε το *Επτά επί Θήβας* και στο έργο του Ευριπίδη, *Φοίνισσες*, η ιστορία περιστρέφεται γύρω από την μάχη των δύο γιων του Οιδίποδα και της Ιοκάστης, τον Πολυνίκη και τον Ετεοκλή, εκείνα τα ανάδελφα αδέρφια που ο πατέρας τους τα είχε καταραστεί να αλληλοεξοντωθούν. Το αισχύλειο έργο αποτελούσε μέρος μιας τριλογίας, η οποία συμπληρωνόταν από άλλα δύο δραματικά έργα με τίτλο *Λάιος* και *Οιδίπους* αντίστοιχα. Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και οι *Ικέτιδες* του Ευριπίδη ασχολούνται με τα παρεπόμενα της

πολιορκίας των Θηβών, καθώς μία αδελφή (η Αντιγόνη) στο ένα έργο και μια ομάδα μητέρων από το Άργος στο άλλο, διεκδικούν το δικαίωμα να θάψουν τους νεκρούς τους. Σύμφωνα με τον Léopold Constans, τον συγγραφέα ενός βιβλίου στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα για τον μύθο του Οιδίποδα, το τμήμα του μύθου για την ιστορία των αδελφών είναι στη πραγματικότητα το αρχαιότερο στοιχείο. Η ιστορία του Οιδίποδα, του Λαΐου και της Ιοκάστης αποτέλεσε ένα μεταγενέστερο συμπλήρωμα της αρχικής αφηγηματικής σκηνής προκειμένου να εξηγηθεί η εχθρότητα μεταξύ πατέρα και υιών. «Ήταν προϊόν μιας μεταγενέστερης αντίληψης η αναζήτηση μιας ηθικής εξήγησης για αυτά τα τόσο παράξενα γεγονότα. Η αντιπαλότητα μεταξύ δύο πανίσχυρων ανθρώπων, η διαπάλη δύο αδελφών για τον θρόνο δεν φαινόταν να παρέχει ικανοποιητική εξήγηση. Η άμεση αιτία της φιλονικίας και του αμοιβαίου μίσους αποδόθηκε στη πατρική κατάρα και η υπαινισσόμενη εξήγηση ήταν ότι οι υιοί κουβαλούσαν την καταδίκη για τα ακούσια κρίματα που διεπράχθησαν από τον πατέρα τους».¹⁶ Αυτή η ερμηνεία εμφανίζεται ως αντίστροφη εκείνης του Φρόντ στο *Τοτέμ και Ταμπού*, όπου οι γιοι κατηγορούν τον πατέρα προκειμένου να αποκρύψουν τον δικό τους από κοινού φόνο του πατέρα τους. Όμως και εδώ επίσης, κατά κάποια έννοια, στην απαρχή ευρίσκεται η διαμάχη μεταξύ αδελφών μάλλον παρά, όπως υπαινίσσεται η χρήση της ιστορίας του Οιδίποδα από τον Φρόντ, η διαπάλη μεταξύ πατέρα και γιου.¹⁷

Όπως οι Φοίνισσες του Ευριπίδη έτσι και οι *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου αναφέρουν τη σύλληψη του Οιδίποδα ως μια πράξη επιπολαιότητας απέναντι σε έναν προειδοποιητικό χρησμό. Αυτή την φορά δεν είναι η Ιοκάστη, αλλά ο χορός που εκφέρει τα διαδραματισθέντα. Ο Λάιος, «κρατηθείς δ' ἐκ φίλων ἄβουλιᾶν», συνέλαβε τον «πατροκτόνο Οιδίποδα», ο οποίος με τη σειρά του «ματρός ἄγναν σπείρας ἄρουραν, ἴν' ἐτράφη, ῥίζαν ἔτλα», «παράνοια συνᾶγε νυμφίους φρενώλεις» (στ. 750-7). Ο Αισχύλος αντιπαραβάλλει τους δύο άνδρες ως αυτουργούς πράξεων σεξουαλικής μωρίας. Παρόμοια με την εκδοχή της ιστορίας από τον Ευριπίδη, η σύλληψη του Οιδίποδα συνιστά σφάλμα του Λαΐου και ο Αισχύλος αναδεικνύει την ανυπακοή προς τον χρησμό ως τον

¹⁶ L. Constans, *La Légende d'Oedipe, étudiée dans l'Antiquité, au Moyen-Age et dans les temps modernes, en particulier dans 'Le Roman de Thèbes'*, Maisonneuve, Παρίσι, 1881, σ. 11.

¹⁷ Πρόσφατα, η ψυχαναλυτική έρευνα έχει αρχίσει να ασχολείται με τις αδελφικές και οριζόντιες σχέσεις σε αντίθεση με την κλασική έμφαση στις διαγενεακές σχέσεις. Βλ. Ειδικότερα τη μελέτη της Juliet Mitchell, *Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria and the Effects of Sibling Relations on the Human Condition* Allen Lane, Λονδίνο, 2000, και επίσης, το βιβλίο της Siblings, Polity Press, Κέμπριτζ, 2003.

λόγο που επέπεσε η κατάρα πάνω στην οικογένεια του Λαΐου (στ. 742-9). Συνεπώς και ο Ευριπίδης και ο Αισχύλος συμπεριλαμβάνουν ένα στοιχείο σεξουαλικού παροξυσμού ή τρέλας στο υπόβαθρο της ιστορίας του Οιδίποδα (η «μέθη» του Λαΐου στο έργο του Ευριπίδη ορίζεται ως *βακχεία*, μια βακχική φρενίτιδα). Από μια οπτική γωνία, αυτή η ιστορία φαίνεται διεστραμμένη, καθώς μετατρέπει τη συζυγική συνεύρεση σε πηγή ατελείωτων κακών. Όμως αμφότερες οι εκδοχές του Αισχύλου και του Ευριπίδη τονίζουν ότι η σεξουαλική πράξη είναι παραβατική—είναι ενάντια στις εντολές του θεού και το αποτέλεσμα μιας στιγμιαίας παραφοράς. Από αυτή την άποψη, είναι εντυπωσιακό ότι η σεξουαλική επιθυμία ως θέμα απουσιάζει από την εκδοχή του Σοφοκλή για την ιστορία του Οιδίποδα και της Ιοκάστης,¹⁸ δηλαδή, ακριβώς την εκδοχή που θα αποτελέσει για τον Φρόντ το ερέθισμα για την καινούργια θεωρία του περί της ανθρωπίνης σεξουαλικότητας και της οικουμενικής διάστασής της.

Ανατρέχοντας σε ένα ακόμα πιο αρχαίο στάδιο στη χρονολόγηση του μύθου, ανιχνεύεται μια επιπλέον στοιβάδα που προστέθηκε κάποια στιγμή και προσφέρει έναν διαφορετικό λόγο για την ύπαρξη κατάρας ενάντια στην οικογένεια του Λαΐου, τους Λαβδακίδες. Αυτή την ιστορία πραγματευόταν ένα μη σωζόμενο έργο του Ευριπίδη, με τον τίτλο *Χρύσιππος*. Ο Χρύσιππος ήταν ένα νεαρό αγόρι, το οποίο βίασε ο Λάιος όταν διέμενε στον οίκο του πατέρα του αγοριού, του Πέλοπα. Το αγόρι αυτοκτόνησε και ο πατέρας του για αντεκδίκηση καταράστηκε την οικογένεια του Λαΐου. Ο Ευριπίδης πιθανολογείται ότι είχε αναπαραστήσει τον Λάιο ως τον πρώτο χαρακτήρα λογοτεχνίας εμπλεκόμενο σε αυτό που ο Constans αποκαλούσε «*amour honteux*»—«επαίσχυντο έρωτα». ¹⁹ Παρότι ο Φρόντ θα υποστήριζε ότι η ομοφυλοφιλία δεν είναι λιγότερο (ή περισσότερο) φυσική από την ετεροφυλοφιλία, εντούτοις, ποτέ δεν αναφέρεται σε αυτόν τον μύθο που κείται πίσω από την κεντρική ιστορία του Οιδίποδα. Σε αναντιστοιχία με τους ποικίλους σεξουαλικούς προσανατολισμούς που ο Φρόντ πραγματεύεται για πρώτη φορά στα *Τρία δοκίμια για τη θεωρία της*

¹⁸ Όπως επισημαίνει η Martha C. Nussbaum: «[Τ]ο ίδιο το έργο δεν ασχολείται ιδιαίτερα με την σεξουαλική επιθυμία ούτε με βαθιά απωθημένες επιθυμίες προς τον ένα γονέα σε συνδυασμό με επιθετικές επιθυμίες προς τον γονέα-αντίζηλο». Ετέλει, «το όλο ζήτημα της ερωτικής επιθυμίας δεν εμφανίζεται να προεξάρχει στην πραγμάτευση της νύμφευσης με την Ιοκάστη στο έργο. Ο έρωτας εμφανίζεται συχνά στα έργα του Σοφοκλή, αλλά όχι σε αυτό το συγκεκριμένο» ('*Oedipus Rex and the Ancient Unconscious*', στο Peter L. Rudnytsky and Ellen Handler Spitz (επιμ.), *Freud and Forbidden Knowledge*, New York University Press, Νέα Υόρκη, 1994, σ. 43, 44.

¹⁹ Constans, ό.π. 18.

σεξουαλικότητας (1905), το τμήμα της ιστορίας του Οιδίποδα στο οποίο εστιάζει στο έργο του Σοφοκλή αφορά αποκλειστικά ετερόφυλα ζευγάρια –τον Λάιο και την Ιοκάστη, τον Πολύβιο και την Μερόπη, τον Οιδίποδα και την Ιοκάστη. Όμως στις μεταγενέστερες θεωρίες του περί της ανάπτυξης της θηλυκότητας, ο Φρόντ θα προσθέσει και άλλες συνδυαστικές παραλλαγές λαμβάνοντας υπόψη όχι μόνο την προσκόλληση του κοριτσιού στον πατέρα της, αλλά επίσης προσκολλήσεις του ίδιου φύλου μεταξύ κοριτσιού και μητέρας ή αγοριού και πατέρα. Έτσι η κομβική σοφοκλεία ιστορία του Οιδίποδα στη φροϋδική εκδοχή απέκτησε διευρυμένες διαστάσεις. Και ο Φρόντ ανέσυρε έναν διαφορετικό κλασικό μύθο για την παρουσίαση της ομοφυλοφιλίας ως φυσικής στα *Τρία Δοκίμια για τη θεωρία της σεξουαλικότητας*, παραπέμποντας στη διήγηση του Αριστοφάνη στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα.²⁰

Μυθολογική ανάπτυξη

Είναι φανερό ότι ο Φρόντ διάβασε το βιβλίο του Constans αναφορικά με τον θρύλο του Οιδίποδα. Ένα αντίτυπο του βιβλίου βρίσκεται στο Μουσείο Φρόντ του Λονδίνου και είναι χειρόγραφα σημειωμένο από τον Φρόντ. Δεν είναι γνωστό πότε το διάβασε αλλά οι ενδείξεις τείνουν να επιβεβαιώσουν ότι το διάβασε όχι πριν, αλλά αφού είχε κατασταλάξει στην κεντρική θέση της Οιδιπόδειας ιστορίας, όπως προκύπτει από ένα διάσημο γράμμα προς τον Βίλχελμ Φλις [Wilhelm Fliess] τον Οκτώβριο του 1897. Ήταν αρκετούς μήνες αργότερα, τον επόμενο Μάρτιο, σε ένα άλλο γράμμα, όπου ο Φρόντ περιέγραφε το σχεδιάγραμμα του βιβλίου για τα όνειρα που έγραφε τότε, και όπου δηλώνει: «Πρέπει πρώτα να διαβάσω τη σχετική βιβλιογραφία γύρω από το μύθο του Οιδίποδα –δεν ξέρω ακόμα πού ακριβώς να αρχίσω». Και εδώ ο Jeffrey Masson, ο επιμελητής

²⁰ Ο Φρόντ αναφέρθηκε σε αυτόν τον μύθο επίσης στο δοκίμιο *Πέραν της αρχής της ηδονής* (1920), όπου τον χρησιμοποιεί για να υποστηρίξει την υπόθεση ότι τα σεξουαλικά ένστικτα συνδέονται με μια «ανάγκη επαναφοράς μιας παλαιότερης κατάστασης» («Jenseits des Lustprinzips», *Gesammelte Werke*, ό.π., xiii, σ. 62). Στα *Τρία Δοκίμια για τη θεωρία της σεξουαλικότητας* («Drei Ahandlungen zur Sexualtheorie», *Gesammelte Werke*, ό.π., v, σ. 34), ο Φρόντ δεν παραθέτει σωστά την ιστορία. Καθώς ο Φρόντ επείγεται να πιστωθεί στον ίδιο η σκανδαλώδης ιδέα της φυσικότητας των ομοφυλόφιλων προδιαθέσεων, λησμονεί ότι πρώτος ο Αριστοφάνης του Πλάτωνα την εκφράζει εμμέσως, και παρουσιάζει τον Αριστοφάνη να λέει το αντίθετο. Βλ. σχετικά, Rachel Bowlby, «Walking, Women and Writing» στο *Still Crazy After All These Years: Women, Writing and Psychoanalysis*, Routledge, Λονδίνο, 1993, σ. 1-3.

αυτής της αλληλογραφίας, παρέχει μια υποσημείωση αναφέροντας το βιβλίο του Constans ως την πιθανότερη πηγή μελέτης για το θέμα.

Πριν στραφούμε στην εξέταση των περιεχομένων του βιβλίου, αξίζει να μείνουμε λίγο στο τι λέει ο Φρόυντ σε αυτή τη φάση σχετικά με τη προέλευση των θεωριών του. Οπωσδήποτε το ζήτημα του πόσο και πότε πρέπει να μελετήσει το θέμα τον απασχολεί έντονα, αφού γράφει σε επόμενο γράμμα του μια βδομάδα αργότερα:

Δεν νομίζω ότι αυτή η εκδοχή θα είναι καθόλου η οριστική. Πρώτα θέλω να βάλω τις δικές μου ιδέες σε μία τάξη, μετά να μελετήσω το φιλολογικό υλικό επισταμένως και κατόπιν να εντάξω ή να αναθεωρήσω το γραπτό μου βάσει της μελέτης μου. Δεν μπορώ να ξεκινήσω το διάβασμα μέχρις ότου περατώσω αυτά που έχω να πω εγώ, και μπορώ να συνθέσω τις λεπτομέρειες μόνο κατά την διαδικασία της γραφής.²¹

Δεν θα ήταν και τόσο ακριβές να αποκαλέσουμε αυτή την πρακτική «δευτερογενή» μελέτη ή βιβλιογραφική έρευνα. Ο Φρόυντ μας λέει ότι οι ιδέες του, τις οποίες, ακριβολογώντας, τις παρομοιάζει με «την ιδιοκτησία [τ]ου», μπορούν και χρειάζεται να μορφοποιηθούν πριν την τεκμηρίωση ή τον έλεγχο επαλήθευσης που παρέχει η ανάγνωση του δευτερογενούς επιστημονικού υλικού. Τέτοια μελέτη θα παρεμπόδιζε τη διαδικασία διαμόρφωσης του «δικού του» έργου. Αυτά που γράφει βασίζονται σε ιδέες που είναι διαμορφωμένες ανεξάρτητα– γεννημένες και διαμορφωμένες από εκείνον τον ίδιο, χωρίς να τις υποβάλει σε επιβεβαίωση ή εναντιολογία ή ακόμα και σε αναθεώρηση που μπορεί να επέβαλε η ανάγνωση συναφούς φιλολογικού υλικού. Ταυτόχρονα όμως, ο Φρόυντ ξεκινά λέγοντας ότι η τωρινή εκδοχή θα υποστεί αλλαγές ενόψει της μελέτης που δεν έχει ακόμα πραγματοποιήσει. Η τωρινή εκδοχή όχι μόνο δεν είναι οριστικά η τελική, αλλά emphaticά χαρακτηρίζεται ως «καθόλου ... η οριστική [überhaupt nicht ... definitive]».

Στην περίπτωση του θρύλου του Οιδίποδα, οι δύο εκδοχές που παρουσιάζονται στην επιστολή της 15^{ης} Οκτωβρίου 1897 προς τον Fliess και στο βιβλίο *Η ερμηνεία των ονείρων*, που εκδόθηκε δύο χρόνια αργότερα, δεν διαφέρουν ουσιαδώς. Καμία δευτερογενής μελέτη δεν φαίνεται να έχει παρεμβληθεί, ώστε να ενισχύσει ή να ανατρέψει το περίγραμμα. Στην επιστολή, ο Φρόυντ γράφει:

²¹ Freud, Επιστολή της 15^{ης} Μαρτίου 1898, στο *Aus den Anfängen der Psychoanalyse: Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902*, Imago, Λονδίνο, 1950, σ. 264.

Μία μοναδική ιδέα γενικής [allgemeinen] αξίας φωτίστηκε μέσα μου. Ανακάλυψα ότι και στη δική μου περίπτωση, ήμουν ερωτευμένος με τη μητέρα μου και φθονούσα τον πατέρα μου, και τώρα θεωρώ τη συνθήκη αυτήν ως ένα καθολικό [allgemeines] συμβάν της πρώιμης παιδικής ηλικίας, αν και όχι τόσο πρώιμο όσο στα παιδιά που έχουν καταστεί υστερικά. (Παρόμοια με την πράξη επινόησης της γονικής καταγωγής στην περίπτωση της παράνοιας – ήρωες, ιδρυτές θρησκείας). Αν αυτό ισχύει τότε μπορούμε να κατανοήσουμε τη δύναμη [die packende Macht] που διαθέτει ο Οιδίπους Τύραννος να μας συγκλονίζει, παρά τις αντιρρήσεις που εγείρει η νόησή μας [der Verstand] ενάντια στη προϋπόθεση του πεπρωμένου. Και μπορούμε να καταλάβουμε γιατί το μεταγενέστερο «δράμα πεπρωμένου» [Schicksalsdrama] έμελλε να αποτύχει τόσο οικτρά. Τα αισθήματά μας επαναστατούν [Schicksalsdrama] ενάντια σε κάθε αυθαίρετο ατομικό ψυχαναγκασμό, όπως στο έργο *Die Ahnfrau* [του Grillparzer] και άλλα παρόμοια έργα. Όμως ο ελληνικός μύθος συλλαμβάνει έναν ψυχαναγκασμό, τον οποίο καθένας μας αναγνωρίζει [jeder anerkennt], επειδή αισθάνεται ότι υπάρχει μέσα του. Ο καθένας μέσα στο ακροατήριο ήταν κάποτε ένας υποψήφιος Οιδίποδας στη φαντασία του και καθένας μας αποτραβιέται έντρομος [schaudert jeder zurück] από την ονειρική εκπλήρωση, που εδώ έχει μεταφτυτευθεί στη πραγματικότητα, με τη μεγαλύτερη απώθηση, η οποία χωρίζει την παιδική κατάστασή του από την τωρινή.²²

Η επιστολή αναδεικνύει μια επιγραμματική εκδοχή εκείνου που στην *Ερμηνεία των ονείρων* συμποσούται σε λίγες σελίδες αφιερωμένες σε μια πολύ μεγάλη ιδέα. Στις σελίδες αυτές, ο υποδειγματικός Οιδίποδας πρώτα ενσαρκώνεται στον ίδιο τον Φρόυντ, ο οποίος στη πορεία της συνεχούς αυτο-ανάλυσής του έχει εντοπίσει Οιδιπόδειες ενορμήσεις μέσα του και κατόπιν τις γενικεύει ως «καθολικές». Απαντά η ίδια αμφίθυμη αναγνώριση που ενέχεται στο «έντρομο αποτράβηγμα». Όπως και στο μεταγενέστερο κείμενο της *Ερμηνείας*, ο Φρόυντ λίγο παρακάτω θα αναφερθεί στον Άμλετ –«Μου πέρασε από το μυαλό η φευγαλέα σκέψη ότι το ίδιο μπορεί να ευρίσκεται επίσης στον πυρήνα του Άμλετ». Αμφότερα τα κείμενα παραπέμπουν στο ίδιο έργο «Η Προγονή» (*Die Ahnfrau*) (1817), ένα «δράμα πεπρωμένου» (*Schicksalsdrama*) του 19^{ου} αιώνα, γραμμένου από τον αυστριακό δραματουργό Franz Grillparzer, αξιοποιώντας το ως αντι-παράδειγμα, προκειμένου να τονισθεί η

²² Freud, Επιστολή της 15^{ης} Οκτωβρίου 1897, στο ίδιο, σ. 238.

μοναδικότητα της οιδιπόδειας ιστορίας που έχει την καθολική δύναμη να μας συγκλονίζει όλους. Ο Φρόντ επιχειρηματολογεί ότι είναι το ιδιαίτερο υλικό (ο έρως και το μίσος του παιδιού σε σχέση με τους δύο γονείς) που συγκινεί το ακροατήριο, και όχι η αντιπαράθεση μεταξύ μιας αυθαίρετα προκαθορισμένης «ειμαρμένης» και ενός ατόμου ανήμπορου να της αντισταθεί. Φαίνεται επίσης πιθανόν η αντιπαράβολή του αρχαίου και του μοντέρνου να επαυξάνει τη δραματική βαρύτητα. Στην επιστολή, όπως και στο βιβλίο, το επιχείρημα του Φρόντ συνίσταται στο ότι η δύναμη του *Οιδίποδα*, έγκειται στην ανάκληση, αντί της «απώθησης», των επιθυμιών, που είναι ήδη παρούσες στον νου του ακροατηρίου του. Η αναγνώριση [των επιθυμιών] («ο καθένας αναγνωρίζει») είναι εξαρτημένη από την υποτιθέμενη προ-ύπαρξη ενός επί μακρόν λησμονημένου βιώματος. Η απόσταση μεταξύ «της βρεφικής κατάστασης και της τωρινής [ενήλικης]» παραλληλίζεται με την απόσταση που χωρίζει το έργο του Σοφοκλή από την, όπως ισχυρίζεται, αναποτελεσματική μίμηση που προσφέρει η [νεότερη] «τραγωδία πεπωμένου». Ο Φρόντ κάνει μια τέτοια αρνητική σύγκριση με καμία άλλη ελληνική τραγωδία του 5^{ου} αιώνα π.Χ.

Είναι πιθανό, λοιπόν, ότι ο Φρόντ δεν πραγματοποίησε τη μελέτη της δευτερεύουσας βιβλιογραφίας στο μεσοδιάστημα μεταξύ των επιστολών του προς τον Fliess και τη συγγραφή της τελικής (πρώτης) εκδοχής της *Ερμηνείας των ονείρων*.²³ Εντούτοις, καταφανώς διάβασε το βιβλίο του Constans, όπως αποδεικνύεται από τις χειρόγραφες σημειώσεις του στο βιβλίο. Μάλιστα, το επιχείρημα του βιβλίου είναι από πολλές απόψεις συναφές με την ανάπτυξη της σκέψης του Φρόντ στο τέλος του αιώνα. Στην υποσημείωσή του αναφορικά με το βιβλίο, ο Jeffrey Mason σημειώνει ότι ο Φρόντ επεσήμανε τα αποσπάσματα σχετικά με την αιμομιξία σε ένα ξεχωριστό τμήμα. Όντως αυτό έκανε. Αλλά υπάρχουν επίσης αρκετές άλλες πτυχές του επιχειρήματος του Constans, οι οποίες σχετίζονται με τις ψυχαναλυτικές ιδέες, άμεσα ή έμμεσα.

Το έργο του Constans, αποτελεί μια συνεισφορά στη μελέτη της συγκριτικής μυθολογίας, έναν επιστημονικό κλάδο, την ιστορία του οποίου συνοψίζει σε λίγες αρχικές σελίδες του βιβλίου. Κατόπιν εντρυφεί σε μια συγκεκριμένη διαμάχη σχετικά με τις καταβολές μιας ορισμένης πτυχής του μύθου του *Οιδίποδα*: τον διαγωνισμό του ήρωα με τη Σφίγγα. Παρουσιάζει την τότε επίκαιρη αντιπαράθεση μεταξύ ενός γάλλου λογίου, του Michel Bréal και ενός ιταλού διανοητή, του Domenico

²³ Ο Φρόντ πρόσθεσε πολύ υλικό κατά τις μετέπειτα εκδόσεις της *Ερμηνείας των ονείρων*. Η τελευταία εκδοχή εκδόθηκε το 1934.

Comparetti, σχετικά με δύο αλληλένδετα ζητήματα.²⁴ Το ένα αφορά στην ηλικία διαφορετικών στοιχείων του μύθου, το άλλο ζήτημα αφορά την γενικότητά τους. Εκείνο που συνέχει τα δύο ζητήματα είναι η διαμάχη γύρω από την καθολικότητα της διαδικασίας ανάπτυξης του πολιτισμού. Το κατά πόσον, δηλαδή, οι ίδιες ιστορίες αναδύονται, ως εκ φύσεως, σε όλες τις κουλτούρες που βρίσκονται σε ένα συγκρίσιμο στάδιο ανάπτυξης. Και συνακόλουθα, το κατά πόσον είναι εύλογο να υποθέσουμε παράλληλα στάδια ανάπτυξης που θα ίσχυαν εξίσου για την ιστορία της κάθε μιας και για όλες τις επιμέρους κοινότητες.

Ο Bréal, ως «νατουραλιστής», είχε επιχειρηματολογήσει ότι ο μύθος της Σφίγγας –η επικράτηση του Οιδίποδα επί του τέρατος που καταδυνάστευε τη Θήβα– αντλούσε την καταγωγή του από μια πολύ πρώιμη πρωτο-ιστορία διαπάλης μεταξύ του ήλιου και των νεφών που ανευρίσκεται σε ποικίλες μυθολογίες αναφορικά με μια γκάμα διαφορετικών ηρώων. Για τον Bréal, ο Λάιος, ετυμολογικά «ο εχθρός», έπρεπε να ταυτιστεί με τη Σφίγγα. Ο φόνος του (που δεν ήταν ακόμα αυτός ενός πατέρα) ήταν απλώς μια νέα εκδοχή της νίκης του Οιδίποδα επί του τέρατος. Τα στοιχεία της πατροκτονίας και της αιμομιξίας, από την άλλη μεριά, συνιστούν αναπτύγματα μιας μεταγενέστερης περιόδου και απέβλεπαν στο να αποδώσουν στον μύθο θρησκευτική και ηθική έννοια.

Το αντεπιχείρημα του Comparetti επέμενε στον διαχωρισμό του μύθου της Σφίγγας (ο οποίος, συμφωνώντας με τον Bréal, ήταν πράγματι πρωτόγονος) από τον Οιδίποδα. Το επεισόδιο με τη Σφίγγα προσετέθη στην ιστορία του Οιδίποδα προκειμένου να παράσχει μια ευλογοφανή εξήγηση για την αιμομιξία. Με αυτόν τον τρόπο, ο πρώιμος ηλιακός μύθος προσγράφεται σε έναν μεταγενέστερο θρύλο του Οιδίποδα, με μια αρκετά διαφορετική σημασία ωστόσο, «αφού το αίσθημα του πρωταρχικού νοήματος εξέλιπε». «Η λαϊκή φαντασία όχι μόνο μετασχημάτισε τα πρωτογενή δεδομένα, αλλά δημιούργησε εξαρχής νέες μυθιστορίες που να ταιριάζουν στη νέα νοητική κατάσταση των ανθρώπων. Έτσι μια διατύπωση η οποία, στην απαρχή της, είχε εξυπηρετήσει την έκφραση φυσικών φαινομένων, μπορούσε να εξυπηρετήσει κάτι πολύ διαφορετικό αργότερα, δηλαδή τα φαινόμενα του ηθικού κόσμου».²⁵ Ο Φρόντ δεν υπογράμμισε ούτε σημείωσε με κάποιο άλλο τρόπο αυτήν τη συγκεκριμένη πρόταση (παρότι σημείωσε αρκετά

²⁴ Ο Bréal, υπήρξε καθηγητής συγκριτικής γραμματολογίας, εφευρέτης της «σημασιολογίας» και επινοητής του αγωνίσματος του μαραθωνίου για τους αναγεννημένους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες). Ο Comparetti είχε γράψει μια πολύ γνωστή μελέτη για τον Βιργίλιο κατά τους Μεσαιωνικούς χρόνους.

²⁵ Βλ. Constans, ό.π., 8, 9.

αποσπάσματα του τμήματος περί της διαμάχης μεταξύ Bréal και Comparetti). Λαμβάνοντας υπόψη την κλασική παιδεία και κατάρτισή του, ήταν αναμφίβολα πολύ εξοικειωμένος με τέτοιου είδους επιχειρήματα σχετικά με τη μυθολογία. Και πράγματι, ταιριάζουν επακριβώς με το μοντέλο διανοητικής και μυθικής ανάπτυξης των παιδιών, που θα υιοθετούσε ο ίδιος.

Καταρχάς, στα *Τρία δοκίμια για τη θεωρία της σεξουαλικότητας*, τα διαδοχικά στάδια ή φάσεις του νοητικού προσανατολισμού – η στοματική, η πρωκτική και η γενετήσια – ωθούν το παιδί προς μια ορισμένη εξελικτική τροχιά, που αντιστοιχεί επίσης στην κλιμάκωση της περιπλοκότητας της χαρακτήρων, που υποστηρίζεται ότι συνοδεύει τους μύθους της αναπτυσσόμενης πρώιμης ανθρωπότητας. Στην ιδιαίτερη γενεαλογική μυθιστορία που εγγράφεται ως μέρος της ελληνικής μυθολογίας, παρατηρείται μια προσοδευτική μετάβαση από τις πρωτόγονες συνουσιαζόμενες και καταβροχθίζουσες οντότητες, όπως η Γαία και ο Ουρανός, οι οποίες μόλις ανεπαίσθητα διαφοροποιούνται η μία από την άλλη, στις κατασπαράζουσες και θανατηφόρες δράσεις του Ουρανού και του Κρόνου. Η γενεαλογία καταλήγει στην ώριμη φάση διακριτών ανθρωπίνων χαρακτήρων, όπως εν προκειμένω ο Οιδίποδας, με «ηθικά» κίνητρα και κοινωνικές και οικογενειο-κεντρικές διαστάσεις στη συμπεριφορά τους. Στα ύστερα γραπτά του, οι θεωρίες του Φρόντ για τις αναζητήσεις και τις «πρωταρχικές φαντασιώσεις» των παιδιών προχωρούν ένα βήμα παραπέρα στην υπογράμμιση της μυθικής ή αφηγηματικής όψης της ψυχικής ανάπτυξης. Οι πρωταρχικές φαντασιώσεις εγείρουν και αποκρίνονται στα θεμελιώδη σεξουαλικά ερωτήματα –στην πραγματικότητα τα θεμελιώδη ερωτήματα των παιδιών, που αφορούν την προέλευση των μωρών, τη φύση της σεξουαλικής πράξης, και τη διαφορά μεταξύ των φύλων. Σε κάθε ερώτημα αντιστοιχεί μια συγκεκριμένη ψυχολογική πραγματικότητα, ένας τρόπος να φανταστεί και να εμπειραθεί κανείς τον κόσμο και τις σχέσεις που περιλαμβάνει. Φαίνεται ότι η συγκριτική μυθολογία παρείχε στον Φρόντ το πλαίσιο για να μπορέσει να θεωρητικοποιήσει τη διανοητική εξέλιξη του παιδιού, που φαινομενικά αναπαρήγαγε τη μυθοποιητική ιστορία της ανθρωπότητας.

Νίτσε

Το επεισόδιο της Σφίγγας αναφέρεται και σε ένα άλλο διάσημο βιβλίο, τη *Γένεση της τραγωδίας* του Φρήντριχ Νίτσε [Friedrich Nietzsche], που δημοσιεύθηκε το 1872 και προκάλεσε σκάνδαλο με το επιχείρημα ότι το πραγματικό πνεύμα της ελληνικής τραγωδίας ήταν άγριο και προ-

κλασικό, αντί για γαλήνιο και πολιτισμένο. Θα περνούσαν αρκετές δεκαετίες προτού ο Φρόντ κάνει μια παρόμοια χειρονομία. Ο Φρόντ υπέσκαψε παραδοχές περί τον πολιτισμό, επικαλούμενος τον Σοφοκλή, τον πιο «πολιτισμένο» από τους τρεις τραγικούς, για να αναπτύξει το επιχείρημά του σχετικά με την καθολικότητα των δολοφονικών και αιμομικτικών ενορμήσεων της ανθρωπότητας.

Επιχείρησε ο Φρόντ να υπερβεί τον Νίτσε; Ο βασικός ήρωας του Νίτσε ήταν ο Προμηθέας, όχι ο Οιδίπους. Όταν ο Φρόντ γράφει για τον Οιδίποδα δεν αναφέρει τον Νίτσε, ο οποίος υπογραμμίζει το επεισόδιο με τη Σφίγγα, έτσι ώστε να το συνδέσει αμφότερα με το ζήτημα της γνώσης και τον βιασμό της φύσης που υπαινίσσεται το μοτίβο της αιμομιξίας, «ενάντια στη φύση». Παραθέτω το σχετικό χωρίο από τη *Γένεση της τραγωδίας*:

Σε σχέση με τον Οιδίποδα που έλυσε το αίνιγμα και παντρεύτηκε τη μάνα του, πρέπει να ερμηνεύσουμε αμέσως την παραπάνω δοξασία ως εξής: εκεί όπου προφητικές και μαγικές δυνάμεις κατάργησαν το φραγμό μεταξύ παρόντος και μέλλοντος, εκεί που έσπασαν τον άκαμπτο νόμο της εξατομίκευσης, και, γενικά, εκεί που έσπασαν τα μάγια της φύσης, πρέπει να είχε συμβεί παλιότερα, ως αιτία, κάποιο φοβερό μη φυσικό γεγονός, όπως η αιμομιξία. Πώς αλλιώς θα μπορούσε κανείς να αναγκάσει τη φύση να παραδώσει τα μυστικά της, αν όχι μέσω μιας νικηφόρας αντίστασης σ' αυτήν, δηλαδή μέσω ενεργειών εναντίον αυτής; Αυτή τη γνώση βλέπω εγώ να εκφράζεται στη φοβερή τριάδα των πεπρωμένων του Οιδίποδα: ο ίδιος ο άνθρωπος που λύνει το αίνιγμα της φύσης– εκείνη τη Σφίγγα των δυο ειδών– οφείλει επίσης να παραβιάσει τους πιο ιερούς νόμους της φύσης, δολοφονώντας τον πατέρα του και παίρνοντας γυναίκα τη μητέρα του. Πράγματι, ο μύθος μοιάζει να θέλει να μας ψιθυρίσει ότι η σοφία και ιδιαίτερα η διονυσιακή σοφία, είναι ένα ανοσιούργημα ενάντια στη φύση [ein naturwidriger Greuel].²⁶

Η διανοητική νίκη είναι το σημείο ταύτισης του ίδιου του Φρόντ με τον Οιδίποδα, όπως δείχνει η ιστορία με την πλακέτα που του δώρισαν στα πενήτοκστα του γενέθλια, όμως είναι το στοιχείο με τη λιγότερη βαρύτητα από την «απεχθή τριάδα» των πράξεων του Οιδίποδα, όπως τις πραγματεύθηκε θεωρητικά. Δεν εμφανίζεται άμεσα στην *Ερμηνεία των ονείρων*. Όταν διερευνά το φαινόμενο της ανθρωπίνης περιέργειας και

²⁶ Friedrich Nietzsche, *Das Geburt der Tragödie*, στο *Werke*, επιμ. Karl Schlechta, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1958, τ. 1, σ. 57. Ελληνική μετάφραση: Φρίντριχ Νίτσε, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μτφ. Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 2008, σ. 105.

την πιθανότητα ενός «ερευνητικού ενστίκτου», ο Φρόυντ διστάζει ως προς το εάν θα πρέπει να του αποδώσει ξεχωριστή θέση ή να το προσδέσει οριστικά στα σεξουαλικά ένστικτα και τα παράγωγά τους. Όμως ποτέ δεν συνδέει τη γνώση με τον Οιδίποδα, για τον οποίον σεξουαλική και διανοητική ικανότητα είναι μοιραία αλληλένδετα. Πιθανώς επειδή αυτό το είχε επισημάνει ο Νίτσε; Φαίνεται ότι ένα πλεονέκτημα των αρχαίων ελλήνων συγγραφέων ήταν η χρονική απόσταση, η οποία απέκλειε τον ανταγωνισμό.

Την εποχή του Φρόυντ, οι φιλολογικές διαμάχες και συναφή επιχειρήματα κυκλοφορούσαν στην ευρύτερη δημόσια σφαίρα τόσο στην Αυστρία όσο και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Ο Νίτσε, για παράδειγμα, ήταν πανεπιστημιακός φιλόλογος. Ταυτόχρονα όμως, στον μοντέρνο κόσμο, αντικείμενο συζήτησης αποτελούσε επίσης ο παιδαγωγικός ρόλος των κλασικών σπουδών. Προτού ο Φρόυντ αναγάγει το νόημα του σοφόκλειου Οιδίποδα σε ένα κατεξοχήν μοντέρνο ζήτημα, ο Νίτσε είχε κάνει κάτι παρόμοιο όταν δήλωνε τη διονυσιακή αυθεντικότητα ως πηγή της γερμανικής ταυτότητας στη *Γένεση της τραγωδίας*. Για τον Φρόυντ, τα ελληνικά κατείχαν μια αυθεντία που ενίσχυε τη δύναμη της σύγχρονης πρωτοτυπίας.²⁷

Ο Φρόυντ συνέχισε τη μελέτη των κλασικών σε όλη του τη ζωή— οι κλασικοί υπήρξαν μόνιμη πηγή διανοητικού ενδιαφέροντος και έμπνευσης για εκείνον. Και η ίδια η τραγωδία προχωρά και αλλάζει μέσα από τις νέες δυνατές φιλοσοφίες και θεωρίες που αναζητούν να την κατανοήσουν, ακόμα πριν από τον Φρόυντ. Στη δημιουργία του ψυχαναλυτικού Οιδίποδα συνέβαλαν επίσης νεότερες προκλητικές εκδοχές και παραστάσεις της ελληνικής τραγωδίας. Ο Φρόυντ είχε συγκινηθεί πολύ όταν παρακολούθησε την ερμηνεία του Οιδίποδα από τον Ζαν Μουνέ - Σουλί [Mounet-Sully] όταν βρέθηκε στο Παρίσι στα μέσα του 1880. Και στις αρχές του 1900, ο Αυστριακός Χούγκο φον Χόφμανσταλ [Hugo von Hofmannsthal] μετέφρασε έργα, όπως η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, τα οποία παίχθηκαν σε παραστάσεις σε όλη την Ευρώπη και εστίαζαν στην ψυχολογία των ηρωίδων. Ο Χόφμανσταλ, εκτός από ανθρωπολογία και μυθολογία, είχε επίσης διαβάσει Φρόυντ. Οι μελέτες για την υστερία του Φρόυντ είχαν επηρεάσει τη δική του εκδοχή της *Ηλέκτρας* και η *Ερμηνεία των ονείρων* εμφανίζεται στην ερμηνεία του για τον Οιδίποδα, καθώς το δελφικό μαντείο μετατρέπεται σε ερμηνευτή ονείρων. Ήδη από τότε, η ίδια η ψυχανάλυση είχε αρχίσει να μεταβάλλει τη λογοτεχνία, την οποία εξέλαβε

²⁷ Για μια κριτική της χρήσης των αρχαίων ελληνικών από των Φρόυντ, βλ. τη μελέτη της Sarah Winter, *Freud and the Institution of Psychoanalytic Knowledge*, Stanford University Press, Στάνφορντ, 1999.

ως πρότυπο για την ανάδειξη ενός αμετάβλητου αιώνιου μοτίβου του ανθρώπινου νου.

Εκατό χρόνια έπειτα από την ανακάλυψη ή την αναγνώριση ή ακόμη την επινόηση του ψυχαναλυτικού Οιδίποδα από τον Φρόυντ, και ο ίδιος ο ψυχαναλυτικός Οιδίπους έχει υποστεί πολλές νέες ερμηνείες και αμφισβητήσεις— ορισμένες προερχόμενες από την ίδια την ψυχανάλυση και κάποιες, όπως αναφέραμε στην αρχή, από τις αλλαγές στις μορφές και τις συνθήκες της προσωπικής και οικογενειακής ταυτότητας που έχουν συντελεστεί έκτοτε. Το 1954, στο δοκίμιό του για την «Ελληνική τραγωδία», στον συλλογικό τόμο με τίτλο, *Πενήντα χρόνια έρευνας στις κλασικές σπουδές*, ο T. B. L. Webster γράφει ότι η «συζήτηση [για την ελληνική τραγωδία] θα συνεχιστεί ες αεί, στον βαθμό που θέτουμε νέα ερωτήματα, τα οποία προκύπτουν από τις δικές μας εμπειρίες τέχνης και ζωής».²⁸ Πενήντα χρόνια αργότερα από τη δήλωση εκείνη, συνεχίζουμε να ακολουθούμε αυτή την παραίνεση, να θέτουμε, δηλαδή, νέα ερωτήματα στην ελληνική τραγωδία και να την χρησιμοποιούμε για να στοχαστούμε ζητήματα της σύγχρονης ζωής και ταυτότητας. Αυτό, άλλωστε, έκανε και ο Φρόυντ.

Μετάφραση: Αγγελική Σπυροπούλου

²⁸ T.B.L. Webster, «Greek Tragedy», στο Maurice Platnauer (επιμ.), *Fifty Years of Classical Scholarship*, Basil Blackwell, Οξφόρδη, 1954, σ. 92.

ΑΛΙΚΗ ΜΠΑΚΟΠΟΥΛΟΥ-ΧΩΛΣ*Πανεπιστήμιο Αθηνών***Η κάθαρση των αστών**

Στην Εισαγωγή του, όχι στην Ποιητική του Αριστοτέλη, αλλά στα Ηθικά Νικομάχεια, ο Ανδρέας Δαλέζιος γράφει: «... ματαιώς θ' ανεζήτει τις τας περί ηθικής πραγματείας του Αριστοτέλους την διατύπωσιν ηθικών εντολών, προοριζομένων δι' ανηλικούς, δούλους ή χειρώνακτας». Ο δε γάλλος φιλόσοφος L. Boutroux, στον οποίο αναφέρεται ο Δαλέζιος, υπογραμμίζει τον αριστοκρατικό χαρακτήρα της ηθικής των αρχαίων Ελλήνων. Κατηγορηματικά ο Boutroux αποφαινεται ότι «ο όχλος ουδέποτε δύναται να είναι σοφός, διότι καθοδηγείται υπό του συναισθήματος, εάν μη υπό του ενστίκτου. Όθεν η ηθική των Ελλήνων είναι αριστοκρατική, και ως τοιαύτη κατάλληλος δι' ολίγους μόνον ανθρώπους». Από πού λοιπόν προέρχεται, από ποιους ορίζεται, ποιους τελικά αφορά η Αριστοτελική «κάθαρση»; Μαζί με την προσπάθεια ν' απαντηθούν αυτά και άλλα, παρόμοια, ερωτήματα θα αποπειραθώ να αναπτύξω ορισμένες– πιθανώς αιρετικές– απόψεις για τον υπολανθάνοντα αυταρχισμό των αστικών κοινωνιών– του παρελθόντος αλλά και του παρόντος – όπως και για τη δεδομένη αντίληψη για το τι είναι «παθήματα» και για την αναγκαιότητα της κάθαρσης.

Λέξεις- κλειδιά: κάθαρση, έλεος, τραγωδία, ψυχή

Στην εισαγωγή του στα Ηθικά Νικομάχεια του Αριστοτέλη ο Ανδρέας Δαλέζιος γράφει: « ... ματαιώς θ' ανεζήτει τις τας περί ηθικής πραγματείας του Αριστοτέλους την διατύπωσιν ηθικών εντολών, προοριζομένων δι' ανηλικούς, δούλους ή χειρώνακτας». ¹ Ο δε γάλλος φιλόσοφος L. Boutroux, στον οποίο αναφέρεται ο Δαλέζιος, υπογραμμίζει «τον αριστοκρατικό χαρακτήρα της ηθικής των αρχαίων Ελλήνων», κύριος εκφραστής της οποίας ήταν ο Αριστοτέλης. Κατηγορηματικά ο Boutroux αποφαινεται ότι «Η ελληνική σοφία, [...] ανεπτύχθη εις ένα πολύ καλλιεργημένο περιβάλλον, εις τους κόλπους ενός κόσμου σοφών, ευδαιμόνων, προνομιούχων, καθώς ακριβώς ήσαν οι ελεύθεροι άνθρωποι των ελληνικών πολιτειών. [...] είναι ποτέ δυνατόν ν' απαιτήση κανείς από τον όχλον, όπως δι' αυτού κυριαρχήση η γνώσις επί της δράσεως, η νόησις επί

¹ Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, μτφ. Α. Δαλέζιος, Πάπυρος, Αθήνα, 1975, σ. 25.

του συναισθήματος και του ενστίκτου; [...] Ο όχλος ουδέποτε δύναται να είναι σοφός, διότι καθοδηγείται υπό του συναισθήματος, εάν μη υπό του ενστίκτου. Όθεν η ηθική των Ελλήνων είναι αριστοκρατική, και ως τοιαύτη κατάλληλος δι' ολίγους μόνον ανθρώπους».²

Από πού λοιπόν προέρχεται, από ποιους ορίζεται, ποιους τελικά αφορά η Αριστοτελική «κάθαρση»; Μαζί με την προσπάθεια ν' απαντηθούν αυτά και άλλα, παρόμοια, ερωτήματα θα αποπειραθώ να αναπτύξω ορισμένες απόψεις για τον υπολανθάνοντα αυταρχισμό των αστικών κοινωνιών – του παρελθόντος αλλά και του παρόντος – όπως και για τη δεδομένη αντίληψη για το τι είναι «παθήματα» και για την αναγκαιότητα της κάθαρσης.

Και ξέρω βέβαια ότι από το Μεσαίωνα ως σήμερα, για περισσότερο από έξι αιώνες δηλαδή, φιλόλογοι και άλλοι γράφουν για την κάθαρση σχηματίζοντας μια τεράστια βιβλιογραφία πάνω στο θέμα που ο ίδιος ο Αριστοτέλης άφησε ασχολίαστο στα έργα του που διασώθηκαν. Δεν είμαι ειδική σ' αυτόν τον τομέα, αφού μόνο επιλεκτικά αντιμετώπισα κατά καιρούς τη σχέση θεατή και δράματος, περισσότερο μάλιστα μέσα από το πρίσμα αντι-Αριστοτελικών θεωριών, όπως αυτή του Μπρεχτ για παράδειγμα. Δεν έχω κάνει επομένως εκτεταμένη έρευνα, όχι από σκηνηρία, αλλά γιατί κάτι τέτοιο θα ήταν χρήσιμο για μια επισκόπηση και μια αξιολόγηση των θεωριών που έχουν αναπτυχθεί ως σήμερα σε σύγκριση με εντελώς καινούρια ή διαφορετικά δεδομένα, ή αν επρόκειτο να πληροφορήσω απλώς ένα ειδικό κοινό.

Ας δούμε επομένως τις τέσσερις λέξεις κλειδιά: έλεος, φόβος, πάθημα και κάθαρση και ας προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε τις σχέσεις μεταξύ τους, χωρίς να ξεχνάμε στο μεταξύ ότι έλεος και φόβος είναι βέβαια συναισθήματα και ως τέτοια αφορούν όλους, και τους ολίγους αλλά και τον όχλο.

Ο ή το Έλεος, ο οίκτος, η συμπάθεια, η συμπόνια αλλά και η προσωποποιημένη θεότητα που λατρεύονταν στην Αθήνα και στην Επίδαυρο, και ο φόβος –η πανικόβλητη φυγή στον Όμηρο– ο πανικός του φόβου, ο τρόμος, το δέος για τη θεότητα [«δια φόβου έρχομαι, δια φόβου γίνομαι», λέει ο Ευριπίδης στον *Ορέστη* (στ. 757)], είναι τα δύο συναισθήματα που επιφέρουν την κάθαρση. Και σαν παρένθεση, όλα αυτά γίνονται στο έργο επί σκηνής, στο δράμα που εννοιολογικά κατάγεται από το Ομηρικό *δραίνω*, δηλαδή επιθυμώ να πράξω κάτι.³

Και τα παθήματα; Δυστυχίες, ή κατά τους παλιότερους συγγραφείς, συναισθήματα; Συμβάντα ή περιστατικά; Τι είναι, ποια είναι αυτά τα παθήματα που οι θεατές βλέπουν να εκτυλίσσονται στο θέατρο; Είναι

² Στο ίδιο.

³ Βλ. Παναγή Λορετζάτου, *Ομηρικών Λεξικόν*, εκδ. Κ. Κακουλίδη, Αθήνα, 1968.

απλώς η πτώση του άρχοντα ή του ήρωα, η έκπτωση από την εξουσία, η απώλεια της δύναμης των κυβερνώντων;⁴ Είναι μόνο η απελπισία μιας μεγάλης βασίλισσας που βλέπει τη χώρα της κατεστραμμένη και τα παιδιά της σκοτωμένα; Είναι μήπως η αδιανόητη εκδίκηση μιας γυναίκας από γενιά θεών για την προδοσία του άντρα της; Ή μήπως η άφατη συγκίνηση που προκαλεί η αναγνώριση δύο αδελφών (σε ένταση και ποιότητα ένα συναίσθημα πιο δυνατό από αυτό που προκαλεί το καλύτερο θρίλερ), το δίλημμα του ανθρώπου ανάμεσα στην προσωπική του ηθική επιλογή και εκείνην της εξουσίας, ο αδελφοκτόνος πόλεμος και ο ξεριζωμός αυτών που σε τίποτα δεν έφταιξαν, το μίσος για τον εραστή της μάνας, το παράπονο για τον πρόωρο θάνατο, η οίηση της εξουσίας αλλά και η ανθρώπινη προσπάθεια να ξεπεραστούν τα όρια των θνητών, αφορούσαν και αφορούν όλους, και τους παρόντες αλλά και τους απόντες από το θέατρο, και τους αρχιερείς των σκαλιστών θώκων αλλά και τους σκλάβους των τελευταίων σειρών του διαζώματος, και τους πλανητάρχες αλλά και το ανώνυμο πλήθος που φωνάζει «σφάξτε τους» για τους αιχμαλώτους που οδηγούνται από δρόμους κυριολεκτικά ματωμένους με ανθρώπινες σάρκες, στην εξορία;

Αν λοιπόν τα παθήματα, τα δρώμενα επί σκηνής, δημιουργούν συναισθήματα κοινά σε όλους ας τα εξετάσουμε σε σχέση με το έλεος και το φόβο. Τί γίνεται, τί συμβαίνει στο τέλος των τραγωδιών; Θα έλεγα ένα είδος αποκάλυψης –η κάθαρση– μέσα από το έλεος και το φόβο. Γιατί έλεος; Γιατί υπάρχει η μέθεξη της κοινής μοίρας, δηλαδή του γεγονότος ότι είμαστε ανίσχυροι μπροστά στο παράλογο, το αυθαίρετο της ύπαρξης, μπροστά στο αναπόδραστο τέλος; Γιατί υπάρχει η αναγνώριση ότι πράγματι τα δρώμενα αφορούν όλους μας; Γιατί ο φόβος; Εδώ τα πράγματα γίνονται πιο σκοτεινά, κι ο άνθρωπος πολύ το φοβήθηκε το σκοτάδι, ίσως γιατί δεν μπορούσε να το ελέγξει, ίσως γιατί πίστευε πως στο σκοτάδι κρυβόταν το «μοχθηρό άγνωστο» που μπορούσε οποιαδήποτε στιγμή να τον εξαφανίσει.

Ο μεγάλος ερευνητής αυτού του ανθρώπινου σκοταδιού στον εικοστό αιώνα, ο Ίγκμαρ Μπέργκμαν [Ingmar Bergman], στην όχι πολύ γνωστή ταινία *Από τη ζωή των μαριονετών* [From the Life of the Marionettes] λέει δια στόματος της Καταρίνα, μιας εκ των πρωταγωνιστριών:

Υπάρχει κάτι που πρέπει να αντιμετωπίσουμε σοβαρά! Δεν το βλέπεις; Υπάρχει κάτι απειλητικό σε εξέλιξη για το οποίο δε

⁴ Οι συγγραφείς, στην πλειονότητά τους, γνωρίζουν πως η «πτώση» του δυνατού, του άρχοντα, θα εντυπωσιάσει περισσότερο γιατί η απόσταση ανάμεσα στο ύψος της «θέσης» και το σημείο της «πτώσης» είναι πολύ μεγάλη.

μιλάμε γιατί δεν έχουμε τις λέξεις. Τί είδους καταραμένον ειδυλλίου προστατεύουμε με νύχια και με δόντια, παρ' όλο που είναι κενό και η παρακμή βγαίνει σαν πύο απ' όλες τις ρωγμές; Γιατί δεν αφήνουμε όλο αυτό το μαύρο και επικίνδυνο να βγει στο φως; Γιατί φράζουμε όλες τις εξόδους και καμωνόμαστε πως δεν υπάρχει; Γιατί δεν εγκαταλείπουμε τις ελπίδες για κάθε είδους πολιτικών θαυμάτων, παρ' όλο που ακούμε τη βουή να μεγαλώνει και ξέρουμε ότι η καταστροφή πλησιάζει; Γιατί δε διαλύουμε μια κοινωνία που είναι τόσο νεκρή, τόσο απάνθρωπη, τόσο παρανοϊκή, τόσο εξευτελιστική, τόσο δηλητηριασμένη; Οι άνθρωποι προσπαθούν να φωνάξουν αλλά εμείς βουλώνουμε τα στόματά τους με πολυλογίες. Οι βόμβες εκρήγνυνται, τα παιδιά κομματιάζονται και οι τρομοκράτες τιμωρούνται· αλλά για κάθε τρομοκράτη που σκοτώνεται δέκα παίρνουν τη θέση του· είναι ανίκητοι γιατί έχουν συμμαχήσει με μια δύναμη που δεν εξηγείται με τη λογική. Είναι θύματα όπως τα θύματα που δημιουργούν οι ίδιοι, όπως εμείς.⁵

Και ο χαρακτήρας που αντιπροσωπεύει ίσως τον καλλιτέχνη, τον δημιουργό στην ταινία, ο Τιμ λέει:

Με κυβερνούν δυνάμεις που δεν εξουσιάζω. Γιατροί, εραστές, χάπια, ναρκωτικά, αλκοόλ, δουλειά – τίποτα δε βοηθάει. Είναι δυνάμεις κρυφές. Πώς ονομάζονται; Δεν ξέρω. Ίσως είναι η ίδια η πράξη του να γερνάς. Παρακμή. Δεν ξέρω. Δυνάμεις που δεν ελέγχω Σκύβω στον καθρέφτη και κοιτάζω το πρόσωπό μου, που μου είναι λίγο πολύ γνωστό, και βλέπω εκεί ακριβώς, σ' αυτό τον συνδυασμό αίματος και σάρκας και νεύρων και κόκκαλων, να υπάρχουν δύο ασυμβίβαστα. Δεν ξέρω πώς να τα ονομάσω. Δύο ασυμβίβαστα. Το όνειρο της συντροφικότητας, της αδελφοσύνης, του αλτρουϊσμού –κάθε τι που είναι ζωντανό. Και από την άλλη πλευρά – βία, βρομιά, φρίκη, η απειλή του θανάτου. Πώς μπορώ να ξέρω; Πότε - πότε νομίζω ότι είναι ένα και το αυτό ένστικτο. Δεν ξέρω. Πώς μπορώ να ξέρω; Τα όνειρά μου ήταν ίσως πολύ όμορφα και σαν τιμωρία –η ζωή σου δίνει ένα χαστούκι εκεί που δεν το περιμένεις –σαν τιμωρία σου δίνεται ο οργασμός με τη μύτη σου χωμένη τόσο βαθιά στη λάσπη που σχεδόν πνίγεσαι.⁶

⁵ Iqmar Bergman, *From the Life of the Marionettes*, μφτ. Allan Blair, Pantheon Books, Νέα Υόρκη, 1980, σ. 76.

⁶ Στο ίδιο, σ. 51. Σύμφωνα με τις πιο σύγχρονες θεωρίες, η κάθαρση επέρχεται όταν επιτρέπουμε τη σκοτεινή πλευρά της ύπαρξής μας να αναδυθεί. Ή, κατά την πολύ παλιότερη φιλοσοφία του Βούδα, ο άνθρωπος ακολουθώντας τις

Δεν μπορεί, δε γίνεται όμως ο άνθρωπος να αγνοήσει αυτό το σκοτάδι. Και χωρίς να ξεχνούμε τις Βάκχες, η πιο φανερή προσπάθεια να το εξερευνήσει, να το ωραιοποιήσει, να το εντάξει –μετασχηματισμένο– στην ολότητα της ύπαρξης είναι ίσως το τελευταίο έργο της τριλογίας του Αισχύλου, οι *Ευμενίδες*.

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στην κάθαρση. Λέει ο Πλάτων στο *Φαίδωνα* (67c):

Η κάθαρσις δεν είναι ακριβώς τούτο, το οποίο λέγει μία παλαιά παράδοσις; [Η παλαιά αυτή παράδοση είναι τα δόγματα του Ορφισμού τα οποία είχαν και οι Πυθαγόρειοι αποδεχθεί]. Το ν' αποχωρίζωμε δηλαδή όσο το δυνατόν περισσότερο την ψυχή από το σώμα και να την συνηθίσωμε να περισυλλέγεται από κάθε σημείο του σώματος και να συγκεντρώνεται και να μένη κατά το δυνατό αυτή καθ' αυτήν και εις την παρούσα ζωή και εις τη μέλλουσα, απομονωμένη εις τον εαυτό της σαν απελευθερωμένη από τα δεσμά του σώματος; –Βεβαιότατα, είπε. Θάνατος άραγε δεν ονομάζεται ακριβώς τούτο; Η λύσις και ο χωρισμός της ψυχής απ' το σώμα; –Ακριβέστατα.⁷

Το τελευταίο αυτό, δηλαδή, ο παραλληλισμός της κάθαρσης με το θάνατο, έχει βέβαια άμεση σχέση και με την ετυμολογία της λέξης (κάτω-αίρω) που παραπέμπει ευθέως στη ρήση του Ηράκλειτου : «Οδός άνω κάτω μίη (και ωυτή)»⁸ Οι συνειρμοί μπορούν να μας φέρουν από τη φιλοσοφία στη θρησκεία, και είναι αυτοί δύο χώροι χθόνια συνδεδεμένοι από πάντων των αιώνων. «Εγώ ειμί η Οδός, η Ζωή και ο Θάνατος, κλπ.».

Κάθαρση = Ο χωρισμός της ψυχής από τα δεσμά του σώματος; Αυτό προϋποθέτει την ύπαρξη ψυχής βέβαια. Αν λοιπόν ο χωρισμός της ψυχής από το σώμα σημαίνει θάνατο και το δεχόμαστε αυτό, τότε προσδοκούμε «ζωή» της ψυχής μετά θάνατον; Ελπίζουμε ότι τότε θα γίνει ή έτσι γίνεται η αποκάλυψη; Δια της καθόδου στον Άδη, «θανάτω θάνατον πατήσας»; Αποκάλυψη ποιου πράγματος; Σε ποιους θα γίνει ή γίνεται η αποκάλυψη,

βουδιστικές αρετές έχει τη δύναμη να αναδυθεί από τη λάσπη του σκότους όπου βρίσκεται και να φτάσει στο Φως. Οι εικόνες του τυφλού Οιδίποδα στον κατά Σοφοκλή *Οιδίποδα Τύραννο* και της «ανάληψής» του στον *Οιδίποδα επί Κολωνά*, είναι ίσως οι πιο πειστικές ενδείξεις που δίνει το ίδιο το θέατρο για το ρόλο της κάθαρσης.

⁷ Πλάτων, *Φαίδων*, μτφ. Ε.Π. Παπανούτσος, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1957, σ. 69.

⁸ Ηράκλειτος, *Περί φύσεως*, μτφ. Ευάγγελος Ρούσσοσ, Ν. Παπαδήμας, Αθήνα, 1987.

η εξαφάνιση του σκοταδιού; Και πώς είναι δυνατό να μιλάμε για κάθαρση, δηλαδή περισυλλογή της ψυχής όταν ένα έργο ξεσηκώνει το θυμό των θεατών που τιμωρούν το συγγραφέα; Ή μήπως αυτήν την απόφαση δεν την παίρνει το κοινό αλλά η ενοχλημένη εξουσία;⁹

Γιατί ούτε ο Πλάτων ούτε ο Αριστοτέλης αποκαλύπτουν τελικά τι είναι ή πώς ακριβώς επιτυγχάνεται η κάθαρση, η κάθοδος στο σκοτάδι και η ανάληψη στο Φως της Αλήθειας. Μήπως γιατί η κάθαρση εντάσσεται στη μυστική ορολογία των ολίγων και εκλεκτών που έχουν αποφασίσει, όπως γράφει ο Ιωάννης Συκουτρός σ' ένα εμπνευσμένο άρθρο του για τους *Ιχνευτές* του Σοφοκλή, «το ύψος μιας αισθητικής και ηθικής αναπτύξεως, που είχε υποτάξει εις νόμους και ρυθμούς κάθε εκδήλωσιν της ζωής, από τας πτυχάς του φορέματος μέχρι των καθηκόντων του πολίτου προς την πατρίδα;»¹⁰

Και οι άλλοι; Αυτοί που ανήκουν στο πλήθος ή ακόμη στον όχλο; Ο Συκουτρός και πάλι αναφέρεται στους αρχαίους Αθηναίους αλλά θα μπορούσε να μιλάει για μια οποιαδήποτε κοινωνία αστών: «... η σοβαρά ποίησις ήτο πολύ περισσότερον ριζωμένη εις τας ψυχάς των Αθηναίων, ενός λαού που είχε ανδρωθεί μεσ' από περιπετείας εσωτερικών αγώνων ... και είχε μάθει ν' αντικρούζει από την υπεύθυνον πλευράν της την ζωήν, ή ώστε να θελήσουν να την αποκηρύξουν. Επροτίμησαν συμβιβασμόν. Από τους τέσσαρας χορούς που ελάμβανε κάθε ποιητής από το κράτος, έπρεπε ο ένας, ο τελευταίος, ν' αποτελείται υποχρεωτικώς από Σατύρους.»¹¹

Οι Σάτυροι, αυτά τα όντα που θεωρούν τη Ζωή το μεγάλο γεγονός του σύμπαντος, μπαίνουν λοιπόν στο περιθώριο. Οι «άλλοι», αυτοί που αρνούνται να δεχτούν την ηθική τάξη, την πειθαρχία που πολλές φορές παράλογα ζητά τη θυσία της ζωής, αυτοί που έχουν δεχτεί και το σκοτάδι σαν την άλλη πλευρά της ύπαρξης, έχουν την τύχη των *Ιχνευτών* όπως τους παρουσίασε ο βρετανός ποιητής-δραματουργός-σκηνοθέτης Tony

⁹ Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο (βιβλ. 6, κεφ. 21) επί «επωνύμου άρχοντος» Θεμιστοκλέους, λίγο μετά την καταστολή της επανάστασης των ιωνικών πόλεων εναντίον των Περσών κατακτητών, στην Αθήνα απαγορεύτηκε η θεατρική παράσταση του έργου *Μιλήτου Αλωσις* του τραγωδού Φρύνιχου. Είναι ίσως θεμιτό να υποθέσουμε ότι πίσω από την απαγόρευση βρισκόταν η ολιγαρχική παράταξη, η οποία βρήκε φιλόξενη στέγη στα περσικά ανάκτορα μετά την κατάλυση της τυραννίας το 510 π.χ.

¹⁰ Ιωάννης Συκουτρός, *Μελέται και άρθρα*, «Οι *Ιχνευταί* του Σοφοκλέους», Εκδόσεις του Αιγαίου, Αθήνα, 1956, σ. 356-368.

¹¹ Στο ίδιο, σ. 357.

Harrison στο ομώνυμο έργο του το 1988, στο Στάδιο των Δελφών και αργότερα στο Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας.¹²

Όσες αναλύσεις διάβασα για την κάθαρση παίρνουν ως δεδομένο ότι η τραγωδία απευθύνεται κυρίως σ' ένα καλλιεργημένο κοινό και επενεργεί παθολογικά (Heinrich Weil, Jacob Bernays), ψυχοθεραπευτικά (D. Ross), ηθικά ή άλλως πως, χωρίς να λείπουν και οι αναφορές σε σημαντικά αισθητικά στοιχεία.¹³ Βέβαια «ο Αριστοτέλης, πρώτος, ίσως, στην αρχαία ελληνική σκέψη, προβάλλει στα Πολιτικά του το αίτημα για θεσμοθέτηση κοινής παιδείας στο πλαίσιο της πολιτικής ισότητας, η οποία αποτελεί θεμέλιο και εγγύηση για την κοινωνική ειρήνη. Επιδιώκει να γίνουν οι πολίτες σπουδαίοι και ευδαίμονες, σε σπουδαία και ευδαίμονα πόλη».¹⁴

Πόσο ίσοι όμως ήταν ή μπορούσαν να γίνουν οι φιλοσοφούντες στην αγορά με τους αγρότες των Αχαρνών, τις γυναίκες ή τους σκλάβους; Μπορεί κατά τον Ε. Π. Παπανούτσο το καθολικό της τραγικής ποίησης να «είναι ό,τι μέσα στο πλαίσιο της ανθρώπινης ζωής ... πραγματοποιείται κατά το εικόν, δηλ. σύμφωνα με τη φυσική αλληλουχία των γεγονότων (κατά πιθανότητα) ή από αναπόδραστη ανάγκη ... » και επομένως αφορά

¹² Στους Δελφούς οι Σάτυροι, που κατά τον Tony Harrison είναι η δημιουργοί της λαϊκής κουλτούρας την οποία «εξευγενίζει» και οικειοποιείται η καθεστηκυία τάξη, κύνει τους παπύρους από την Οξύρρυγχο και επιδίδονται σε οργιαστικές κινήσεις στους ήχους *boom boxes* που κουβαλούν. Είναι μάλλον απίθανο να διάβασε ο Harrison το άρθρο του Συκουτρή – γνωρίζει αρχαία Ελληνικά – αλλά σκηνοθέτησε την παράσταση στο Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας σαν να είχε πάρει οδηγίες από το σπουδαίο έλληνα φιλόλογο. Οι Σάτυροι σ' αυτήν την παράσταση ήταν οι άστεγοι που κοιμούνται σε χαρτόκουτα και στο τέλος τα χαρτόκουτα ανοίγουν, οι Σάτυροι πετάγονται και χορεύουν ξέφρενα έναν παραδοσιακό *clog dance* (χορός με ξύλινα τσόκαρα), εξαιρετικά ρυθμικό αλλά και τρομακτικά θορυβώδη. Καθ' οδόν προς το θέατρο αναγκάστηκα να περάσω κάτω από την τσιμεντένια πλατεία κάτω από την οποία κοιμούνται σε χαρτόκουτα οι πραγματικοί άστεγοι.

¹³ Βλ. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Macmillan, Λονδίνο, 1902, σ. 73. 'Greek tragedy, indeed, in its beginnings was but a wild religious excitement, a bacchic ecstasy. This aimless ecstasy was brought under artistic law. It was enobled by objects worthy of an ideal emotion. The poets found out how the transport of human pity and human fear might, under the excitation of art, be dissolved in joy, and the pain escape in the purified tide of human sympathy.' Στις θεωρίες των Heinrich Weil, Jacob Bernays και D. Ross αναφέρονται εκτενώς τόσο ο S. H. Butcher όσο και ο Ε. Παπανούτσος.

¹⁴ Ιωάννης Δελλής, «Σπουδαίος και ευδαίμων πολίτης σε σπουδαία και ευδαίμονα πόλη» στα Πρακτικά, του Έκτου Πανελληνίου Συνεδρίου, Ιστορικής και Λαογραφικής Εταιρείας Χαλκιδικής (Ιερισσός, 19-21 Οκτωβρίου 2001), σ. 81.

όλους.¹⁵ Η πολεμική και η ανατροπή του Αριστοτελικού «συστήματος» όμως έρχεται από τον Αυγκούστο Μποάλ [Augusto Boal] (1932-2009) του βραζιλιανού σκηνοθέτη και δημιουργού του «Theater of the Oppressed». Στο ομώνυμο βιβλίο του το πρώτο και μεγαλύτερο κεφάλαιο τιτλοφορείται «Aristotle's Coercive System of Tragedy».¹⁶

Εξετάζει ιδέες και όρους, όπως π.χ. μίμηση, τέχνη, ύβρις-αμαρτία, ευτυχία, αρετή, δικαιοσύνη, κάθαρση και εκφοβισμό και περιγράφει την πορεία του θεάτρου από το ομαδικό, ελεύθερο «τραγούδι» σε ανοιχτό χώρο ως το –κατ' εκείνον– καταπιεστικό σύστημα της τραγωδίας όπου η ελίτ καθιερώνει διαχωριστικές γραμμές. Έτσι κάποιοι άνθρωποι μπορούν να παίζουν, κάποιοι είναι πρωταγωνιστές και άλλοι ο χορός, δηλαδή οι μάζες. Οι υπόλοιποι αναγκαστικά θα κάθονται και θα δέχονται παθητικά –αυτοί θα είναι οι θεατές, το πλήθος, ο κόσμος, ανάμεσά τους και εκλεγμένοι άρχοντες, ξεχνά να αναφέρει.¹⁷

Παρακολούθησα ένα σεμινάριο-επίδειξη στο Τορόντο για το πώς λειτουργεί το «Θέατρο των Καταπιεσμένων», περισσότερο από επαγγελματική περιέργεια. Την όποια καταπίεση είχα υποστεί ως τότε στην προσωπική ή την επαγγελματική μου ζωή θεωρούσα ότι την είχα αντιμετωπίσει αρκετά ικανοποιητικά. Κάνοντας τις κατάλληλες ερωτήσεις στο ακροατήριό του ο Boal ανέδειξε σε όλους μας μικρή και μεγάλη καταπίεση τόσο σε προσωπικό όσο και σε γενικότερο επίπεδο και μετά προχώρησε στην ανάπτυξη του δικής του μορφής θεάτρου. Αντίθετα με το Γιώργο Σεφέρη που πίστευε ότι «Ο μαιευτήρας της κοινωνίας, συνειδητά τουλάχιστον, δεν είναι ο ποιητής, είναι ο πολιτικός»,¹⁸ ο Μποάλ πρεσβεύει ότι το θέατρο είναι όπλο, γιατί «Απ' όλες τις τέχνες και τις επιστήμες, η υπέρτατη τέχνη και επιστήμη είναι η Πολιτική, επειδή τίποτε δεν είναι ξένο προς αυτήν. Η Πολιτική έχει ως πεδίο μελέτης την ολότητα των σχέσεων όλων των ανθρώπων. Επομένως το υπέρτατο αγαθό ... είναι το πολιτικό αγαθό και το πολιτικό αγαθό είναι η δικαιοσύνη».¹⁹ Επικαλείται τα *Ηθικά Νικομάχεια* για να εκφράσει την αντίθεσή του στην καθεστηκυία δικαιοσύνη και τα κριτήρια που την ορίζουν (φύλο, κοινωνική θέση, κλπ.) αποδεικνύοντας ότι η δικαιοσύνη του Αριστοτέλη είναι στην ουσία όχι η ισότητα αλλά η αναλογικότητα αφού «... ο όχλος ζη παραδιδόμενος εις τα πάθη του, ... Αλλά περί του

¹⁵ Ε. Π. Παπανούτσος, *Φιλοσοφία και παιδεία*, Ίκαρος, Αθήνα, 1977, σ. 287.

¹⁶ Augusto Boal, *Theater of the Oppressed*, Pluto Press, Λονδίνο, 1979.

¹⁷ Στο ίδιο, σ. ix-50.

¹⁸ Γιώργος Σεφέρης, εισαγωγή στον *Ερωτόκριτο* του Β. Κορνάρου, Γαλαξίας, Αθήνα, 1968, σ. 38.

¹⁹ Boal, ό.π., σ. 21.

(ηθικώς) ωραίου και του πραγματικώς απολαυστικού δεν έχει την παραμικράν ιδέαν, διότι δεν τα εδοκίμασε ποτέ.»²⁰

Δε θέλω να συμφωνήσω με τον Σαιξπηρικό Άμλετ που λέει πως «Η συνείδηση μας κάνει όλους δειλούς ... » και δεν αντέχουμε να δούμε «την άγνωστη γη» (από τη μετάφραση του Γιώργου Χειμωνά).²¹ Προτιμώ να πιστεύω τον Ταμερλάνο του Κρίστοφερ Μάρλοου [Christopher Marlowe] που μας βεβαιώνει ότι:

Η φύση

μας έμαθε όλους να έχουμε φιλόδοξο νου.

Οι ψυχές μας που είναι ικανές να συλλαμβάνουν

τη θαυμαστή αρχιτεκτονική του κόσμου

και να μετρούν του κάθε πλάνητα αστέρα το δρόμο

ανυψώνονται ολόενα προς τη γνώση την άπειρη

και πάντα στρέφονται σαν τις ανήσυχες σφαίρες.»²²

²⁰ Αριστοτέλης, ό.π., «Βιβλίο Δέκατον», κεφ. 10, 1179b, σ. 525.

²¹ Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Άμλετ*, μτφ. Γιώργος Χειμωνάς, Κέδρος, Αθήνα, 1988, σ. 88-9.

²² Christopher Marlowe, *Tamburlaine II*, στ. vii, 18-2 .

OLGA TAXIDOU

Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου

**Η χορεύτρια και η υπερμαριονέτα:
Ισιδώρα Ντάνκαν και Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ**

Το κείμενο που ακολουθεί εξετάζει τις έννοιες του θεατρικού σώματος στο έργο της Ισιδώρας Ντάνκαν και του Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ και ανιχνεύει τις δομικές τους ομοιότητες ως προς το ότι ανταποκρίνονται σε παράλληλες αναζητήσεις γύρω από την παρουσία του περφόρμερ. Η υπερμαριονέτα του Κρέιγκ και η χορεύτρια της Ντάνκαν συχνά αντιπαρατίθενται, αφού η πρώτη θεωρείται ως πλήρης απουσία ενσώματου και η άλλη ως απόλυτα σωματική έκφραση. Η παρούσα ανάλυση προτείνει την ανάγνωση των δύο συλλήψεων εντός του ευρύτερου πλαισίου μοντερνιστικού πειραματισμού στις παραστατικές τέχνες, υπογραμμίζοντας τη σημαντική επίδραση των Τελετουργιστών του Κέιμπριτζ και στους δύο καλλιτέχνες. Αυτοί οι πειραματισμοί ως προς την κίνηση του ενσώματου και την παρουσία αντλούν από το παρελθόν και συμβάλλουν από πολλές απόψεις στη δημιουργία ενός χαρακτηριστικά μοντερνιστικού ελληνισμού —ενώ ταυτόχρονα διαμορφώνουν μια χειρονομία [*Gestus*], που τείνει προς ένα ουτοπικό μέλλον.

Λέξεις-κλειδιά: υπερμαριονέτα, χορεύτρια, Ισιδώρα Ντάνκαν, Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ, ελληνισμός, Τελετουργιστές του Κέιμπριτζ, περφόρμανς

Για ώρες στεκόμουν εντελώς ακίνητη, με τα χέρια διπλωμένα ανάμεσα στα στήθη μου να σκεπάζουν το ηλιακό πλέγμα. Πολλές φορές η μητέρα μου τρόμαζε που με έβλεπε να μένω ακίνητη για τόσο μεγάλα διαστήματα, σαν σε έκσταση· εγώ όμως αναζητούσα, και τελικά ανακάλυψα, την κεντρική πηγή κάθε κίνησης, τον κρατήρα της κινητικής δύναμης.

(Ισιδώρα Ντάνκαν, *Η Ζωή μου*, 1927)¹

¹ Isadora Duncan, *My Life* (1927), Liveright, Νέα Υόρκη, 1996, σ. 58.

Το παραπάνω απόσπασμα από την αυτοβιογραφία της Ισιδώρας Ντάνκαν [Isadora Duncan] συγκεντρώνει κάποιες από τις έννοιες που θα διερευνηθούν στο παρόν άρθρο: κίνηση και στάση, ανθρώπινο σώμα και αυτόματο [automaton], δυναμικότητα και αδυνατότητα, παρουσία και απουσία— όλες οι έννοιες που προτίθεμαι να διερευνήσω μέσω των περίπλοκων σχέσεων ανάμεσα στη χορεύτρια της Ντάνκαν και την υπερμαριονέτα [Übermarionette] του Κρέιγκ [Edward Gordon Craig].

Οι αντιλήψεις του Κρέιγκ και της Ντάνκαν για το σώμα του ηθοποιού έχουν ορισμένες φορές μελετηθεί αντιπαραθετικά: πλήρης απουσία φυσικής και ψυχολογικής εν-σωμάτωσης [embodiment] από το ένα μέρος και απόλυτη εκφραστικότητα από το άλλο. Ενώ η υπερμαριονέτα του Κρέιγκ μπορεί να αναγνωστεί ως μια μηχανική κούκλα ή ένα αυτόματο, τα πειράματα της Ντάνκαν θα μπορούσε να πει κανείς ότι στερούνται τεχνικής ή ακόμη και φόρμας· κάτι που μας φέρνει στο νου τον ισχυρισμό του Arnold Rood ότι «ο Κρέιγκ περίμενε από τον ηθοποιό να είναι μια Ισιδώρα Ντάνκαν με πειθαρχία.»² Ωστόσο, στην πορεία του κειμένου μου θα επιχειρήσω να προβληματικοποιήσω τα δίπολα αυτά, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους έχουν θεωρηθεί, αντίστοιχα, ως αμιγής αντι-θεατρικότητα από το ένα μέρος και ως απόλυτη θεατρικότητα από το άλλο. Αν διερευνήσουμε τους τρόπους με τους οποίους συνδέονται αυτές οι θέσεις, ως προς το ότι πραγματεύονται παρόμοια ζητήματα και ότι παρουσιάζονται ταυτόχρονα ως αρχαίες και μοντέρνες – τότε ίσως να μπορέσουμε να τις αναγνωρίσουμε ως είδωλα η μία της άλλης και όχι ως αντίθετα.

Στις 16 Μαρτίου του 1900, στη New Gallery, η Ισιδώρα Ντάνκαν έκανε το ντεμπούτο της στο Λονδίνο, με διοργανωτή τον ιδιοκτήτη της γκαλερί Charles Hallé. Η λίστα των καλεσμένων συμπεριλάμβανε όλους ανεξαιρέτως τους κορυφαίους βρετανούς συγγραφείς, καλλιτέχνες και πανεπιστημιακούς της εποχής –οι οποίοι θα έπαιζαν κεντρικό ρόλο σε εκείνη τη σημαντική περίοδο μετάβασης από τον αισθητισμό στο μοντερνισμό— αλλά το κλου που είχε ετοιμάσει ο Hallé ήταν να καλέσει την κλασικίστρια Τζέην Χάρισον [Jane Harrison]³ να απαγγείλει αποσπάσματα από τον Όμηρο και τον Θεόκριτο, ως συνοδεία στο χορό της Ντάνκαν. Λίγες μέρες αργότερα, κάλεσαν την Ντάνκαν στο Θέατρο Lyceum για να παρακολουθήσει την περιβόητη παράσταση του έργου *The*

² Arnold Rood (επιμ.), *Gordon Craig on Movement and Dance*, Dance Books, Λονδίνο, 1977, σ. xvii.

³ Jane Harrison (1850-1928): Βρετανίδα κλασικίστρια, γλωσσολόγος και φεμινίστρια, από τις πρώτες γυναίκες πανεπιστημιακούς στο Κέιμπριτζ, με σημαντική συμβολή στη μελέτη της αρχαιοελληνικής τέχνης και θρησκείας. Σ.τ.Μ.

Bells από τον Χένρυ Ίρβινγκ [Henry Irving].⁴ Εκεί η Ντάνκαν παρακολούθησε επίσης μια παράσταση του *Κιμβελίνου* με τη διάσημη ηθοποιό Έλεν Τέρυ [Ellen Terry], μια παραγωγή στην οποία συμμετείχε και ο γιος της, Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ. Για τη θυελλώδη σχέση ανάμεσα στον Κρέιγκ και την Ντάνκαν διαθέτουμε πολλές μαρτυρίες. Θα ήθελα να αναλύσω τα δύο αυτά γεγονότα ως εμβληματικά τόσο των ιστορικών πλαισίων που συνέβαλαν στο να αναδυθούν αυτές οι δύο σημαντικές μορφές της μοντέρνας παράστασης [performance], όσο και των περίπλοκων, συχνά αντιφατικών και αντικρουόμενων τρόπων με τους οποίους ο ένας επηρέασε τον άλλον.

Κρίνοντας εκ των υστέρων, η συνύπαρξη της Τζέην Χάρισον και της Ισιδώρας Ντάνκαν, δύο τρομερών γυναικών, μοιάζει ιδανική και έτσι όπως ήταν εντελώς σκηνοθετημένη και θεατρική, συμπυκνώνει μια ιστορική στιγμή· τη στιγμή που φέρνει την οραματίστρια λόγια/θεωρητικό κοντά στην επίσης οραματίστρια χορεύτρια/καλλιτέχνη. Η παρουσία του Andrew Lang, του πρωτοπόρου της λεγόμενης Βρετανικής Σχολής της Ανθρωπολογίας, είναι επίσης καιρία. Ανήκε σε μια ομάδα χαρισματικών και ριζοσπαστών στοχαστών, στους οποίους, κατά τον Robert Ackerman, «οφείλουν το έργο τους ο Φρέιζερ [J. G. Frazer] και οι «Τελετουργιστές του Κέιμπριτζ» [Cambridge Ritualists].⁵ Στο έργο τους, ο κλασικισμός συνδυαζόταν με την κοινωνιολογία και την ανθρωπολογία σε ένα δυνατό κοκτέιλ, που πρότεινε ένα εξελικτικό μοντέλο για τη μελέτη του ανθρώπινου πολιτισμού. Αντίθετα με την ανάγνωση του μύθου και της

⁴ Henry Irving (1838-1905): Βρετανός σκηνοθέτης και ηθοποιός, διακρίθηκε σε σαιξπηρικούς ρόλους και ξεχώρισε για την ερμηνεία του στην παράσταση *The Bells* (*Τα Καμπανάκια*, 1871-2). Ο Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ τον θεωρούσε τον κορυφαίο ηθοποιό της εποχής του. Σ.τ.Μ.

⁵ Robert Ackerman, *The Myth and Ritual School: J. G. Frazer and the Cambridge Ritualists*, Routledge, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, 2002, σ. 29-30.

Τελετουργιστές του Κέιμπριτζ: Ομάδα ακαδημαϊκών του Κέιμπριτζ και της Οξφόρδης που έδρασε κυρίως στο διάστημα 1900-1914 και, χρησιμοποιώντας μεθόδους της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και της Κοινωνιολογίας της Θρησκείας, διατύπωσε τη θεωρία ότι η δομή του αρχαιοελληνικού δράματος προέρχεται από προϊστορικές, μαγικές τελετουργίες γονιμότητας –στο πλαίσιο λατρείας θεότητας που πεθαίνει και ξαναγεννιέται– αναδεικνύοντας έτσι την προτεραιότητα του τελετουργικού έναντι του μύθου στη μελέτη του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Στην ομάδα ανήκαν ο Francis Macdonald Cornford, η Jane Ellen Harrison, ο Gilbert Murray και πιθανόν ο Arthur Bernard Cook.

James George Frazer (1854-1941): Σκωτσέζος ανθρωπολόγος, λαογράφος και κλασικιστής. Στην περίφημη μελέτη του *Ο Χρυσός Κλώνος* (1890) διατύπωσε μια γενική θεωρία εξέλιξης των πολιτισμών από τη μαγεία στη θρησκεία και τέλος στην επιστήμη. Σ.τ.Μ.

θηρσκείας αποκλειστικά μέσω της φιλολογίας και της αφήγησης, στο μοντέλο αυτό κεντρική θέση είχαν οι αρχές της τελετουργίας και του ρυθμού. Μάλιστα φαίνεται πως ακριβώς αυτές οι αρχές είχαν ενσωματωθεί στο χορό της Ισιδώρας Ντάνκαν και υπογραμμιστεί από το κείμενο της Τζέην Χάρισον. Αυτή η συγχώνευση κειμενικότητας, οπτικότητας και κίνησης μέσα από τις μορφές των δύο εμβληματικών γυναικών, συνδέει το λόγιο με το αισθητικό με έναν τρόπο που αποτιεί τιμή στο παρελθόν και, ταυτόχρονα, δείχνει το δρόμο προς το μέλλον. Εδώ, το «παρελθόν», τόσο για την πανεπιστημιακό όσο και για τη χορεύτρια, είναι φυσικά ελληνικό. Σύμφωνα με την περιγραφή ενός κριτικού εκείνης της εμβληματικής παράστασης:

Σχοινιά από τριαντάφυλλα τυλίγουν το σώμα και στα πόδια φορά χρυσά σανδάλια. Δεν κάνει ούτε ένα από τα καθιερωμένα βήματα και όλος ο χορός μοιάζει με κάτι που μπορεί να έβλεπε κανείς στην αρχαία Ελλάδα. ...

Τον περισσότερο χρόνο της τον πέρασε στο Βρετανικό Μουσείο, αναλύοντας και απομνημονεύοντας τα βήματα και τις στάσεις των κλασικών νυμφών της αρχαίας τέχνης. Γι' αυτό και το έργο της προκύπτει από την εφαρμογή της ποιητικής ευφυΐας στην τέχνη του χορού, και στόχος της είναι να μελετήσει τη φύση και τους κλασικούς και να αποκηρύξει το συμβατικό.⁶

Την τέχνη της Ντάνκαν σ' αυτό το στάδιο, βέβαια, την τροφοδοτούσε περισσότερο η «ποιητική ευφυΐα» παρά η μουσειακού τύπου αυθεντικότητα. Ωστόσο, αυτή η «ελληνική» πλευρά της αναζήτησής της εξελίσσεται σε ένα σύστημα αναφοράς σε όλη της τη ζωή, τη δουλειά και το συγγραφικό έργο. Από την αφήγηση του οικογενειακού της δράματος, («σαν την οικογένεια των Ατρείδων», όπως ισχυριζόταν)⁷ έως, αρχικά, την εκπαίδευσή της στο σύστημα Delsarte και τη μετέπειτα παραμονή και ενασχόλησή της με τη σύγχρονη και την αρχαία Ελλάδα, αυτή η Ελληνική διάσταση της τέχνης της και της ταυτότητάς της ως χορεύτριας αντλεί από την ιστορία, αλλά ταυτόχρονα είναι ριζοσπαστική. Τη βοηθά να «απελευθερωθεί» ως γυναίκα που χορεύει, αλλά και να στηριχθεί σε μια παράδοση που η ίδια αντιμετωπίζει ως αρχαία. Αναμιγνύει το ειδύλλιο, την αρχαιολογία, τις ταξιδιωτικές αφηγήσεις, τη φιλοσοφία και την πολιτική των έμφυλων σχέσεων σε μια χειρονομία, που, όπως και οι

⁶ Fredrika Blair, *Isadora: Portrait of the Artist As a Woman*, Equation, Γουέλινγκμποροου, Νορθάμπτονσιρ, 1987, σ. 35.

⁷ Στο ίδιο, σ. 1.

χορογραφίες της, παραμένει αντιφατική και διαφεύγουσα και είναι σχεδόν αδύνατο να περιγραφεί επακριβώς.

Δεν με απασχολεί τόσο να προσδιορίσω το είδος του ελληνισμού που τροφοδοτούσε το έργο της Ισιδώρας Ντάνκαν –τη φιλολογική ή αρχαιολογική του ορθότητα ή ακρίβεια– όσο με ενδιαφέρει το «δικαίωμα» που της παρείχε η άποψή της για τους «Έλληνες» να επανεπεξεργαστεί ριζικά το μέσο της ως γυναίκα-περφόμερ (κάτι που φέρνει στο νου τον αφορισμό της «Μη με αποκαλείτε χορεύτρια») και να προετοιμάσει το έδαφος για την επανάσταση του μοντέρνου χορού. Και το «δικαίωμα» αυτό θα μπορούσε να αναγνωστεί ως μέρος του κινήματος της «Νέας Γυναίκας» στις παραστατικές τέχνες της περιόδου. Εκεί όπου η γυναίκα περφόμερ αποκτά παρουσία και αναγνώριση, αλλάζοντας, στην πορεία, τις αναπαραστατικές γλώσσες –αλλά, ταυτόχρονα, αποτελεί επίσης αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρωπολογικής και φιλοσοφικής θεώρησης της έννοιας της παράστασης [performance] κατά την εποχή εκείνη. Η παρουσία της Ισιδώρας Ντάνκαν στο Λονδίνο ήταν πιθανόν πιο επιτυχημένη από ό,τι στη Νέα Υόρκη, καθώς προϋπήρχε ένα πλαίσιο για να εντάξει τη δουλειά της. Το ανέβασμα αρχαιοελληνικών έργων στην Οξφόρδη και το Κέιμπριτζ, οι παραγωγές του E. W. Godwin, επηρεασμένες κυρίως από τις αρχαιολογικές ανακαλύψεις του Σλήμαν, και το έργο των ίδιων των πανεπιστημιακών του Κέιμπριτζ, παρείχαν στα πειράματα της Ντάνκαν ένα αισθητικό πλαίσιο και έναν κριτικό λόγο που μπορούσαν να εναρμονιστούν με τη δουλειά της. Συχνά, ο λόγος αυτός κατέφευγε σε πρότυπα ελληνικής τέχνης και ευαισθησίας, τα οποία εξασφάλιζαν όχι μόνο την αυθεντικότητα της σφραγίδας του κλασικισμού, αλλά κυρίως χάραζαν μια εξελικτική τροχιά που μπορούσε να εννοιολογικοποιήσει τη δουλειά της, κάνοντάς τη ταυτόχρονα «ελληνική» και μοντέρνα.

Το δικαίωμα που θεωρούσε ότι είχε η Ντάνκαν να ιδιοποιηθεί τους αρχαίους Έλληνες είναι από πολλές απόψεις χαρακτηριστικό και πιθανώς πρωτοποριακό ως έκφραση μιας ευρύτερης μοντερνιστικής στάσης ή χειρονομίας [Gestus] απέναντι στην αρχαιολογία. Μια τέτοια στροφή στο παρελθόν, αντί να προσεγγίζει τους «Έλληνες» στο πλαίσιο μιας νοσταλγικής αναζήτησης για ενότητα και αιώνια ομορφιά, επιτρέπει το ρίσκο και πειραματισμούς με τη φόρμα. Αντλώντας υλικό από τις ανακαλύψεις του Σλήμαν, το έργο του Νίτσε και των Τελετουργιστών του Κέιμπριτζ, αυτή η εκδοχή της Ελλάδας βλέπει τον Διόνυσο ως ένα είδος σύγχρονου Πρωτόγονου Θεού [Savage God]. Κατά κάποιον τρόπο, αυτό που θα έκανε η Χάρισον με τη μνημειώδη της *Θέμιδα* (1912) και αυτό που είχε ήδη κάνει ο Νίτσε [F. Nietzsche] στην κλασική φιλολογία με τη *Γένεση της Τραγωδίας* (1872), η Ντάνκαν σκόπευε να το κάνει με την αισθητική.

Αυτός ο μοντερνιστικός ελληνισμός της επέτρεπε, παρόμοια με άλλους πολλούς μοντερνιστές, να είναι ριζοσπαστική και να κάνει πειραματισμούς. Της επέτρεπε επίσης να είναι ουτοπίστρια. Η αρχαιολογία έμπαινε στην υπηρεσία του μέλλοντος. Πολύ συχνά, αυτός ο μοντερνιστικός Ελληνισμός συνδιαλέγεται και με την αισθητική του πρωτογονισμού:

Παρότι ο πρωτογονισμός των αρχών του αιώνα εκφράζεται με τα σύμβολα πολιτισμών απομακρυσμένων στο χώρο –αφρικανικές μάσκες και ταϊτινές κόρες– εκμεταλλεύεται όμως εξίσου και τα απομεινάρια απομακρυσμένων εποχών, μέσω μιας αρχαιολογίας που προχωρά πέρα από τον Βινκελμάνειο κλασικισμό και τον ελληνισμό [...]. Τα ιβηρικά κεφάλια του Πικάσο, όμως, και ο χρωματισμένος Μοσχοφόρος του Λε Κορμπιζιέ δεν είναι σημεία αναφοράς σε μια επιστημονικά καθορισμένη ιστορική εξέλιξη, αλλά ελιγμοί γύρω από το αναπόφευκτο της αρχαιολογικής χρονολόγησης: πριν και έξω από την ιστορία, τόσο χρονικά απόμακρα ώστε να γλιτώνουν την κηλίδωση από τον ιστορισμό –και άρα, πρόσφορα προς εκμετάλλευση από το μοντερνισμό. Η αρχαιολογία αυτή δεν είναι πλέον μεταφορική, αλλά ωφελιμιστική, μια μηχανή για να παράγει αντικείμενα, η ετερότητα των οποίων υποστηρίζει την επανάσταση.⁸

Σε μια πρόσφατη μελέτη της Carrie J. Preston,⁹ όπου εξετάζεται επίσης η επιρροή του Συστήματος Delsarte στην Ισιδώρα Ντάνκαν, η στροφή στον Ελληνισμό θεωρείται ως «αντι-μοντέρνα». Θεωρώ, αντίθετα, ότι αυτή η στροφή είναι συστατική των μοντερνιστικών πειραματισμών και η στάση της Ντάνκαν απέναντι στους Έλληνες είναι εμβληματική του φαινομένου αυτού. Θα συμφωνούσα μάλλον με τον Ζακ Ρανσιέρ [Jacques Rancière], ο οποίος υποστηρίζει ότι αυτή «η αρχαιομοντέρνα στροφή [...] βρίσκεται στον πυρήνα της μοντερνιστικού προγράμματος» και «εισάγει δύο κατηγορίες: αυτή της μεταφορικής λογικής [figurative reason] ή του λανθάνοντος νοήματος [sleeping meaning] και τη χρονική κατηγορία της προσδοκίας».¹⁰ Αυτή η στάση απέναντι στους Έλληνες, λοιπόν, πιθανόν

⁸ Jeffrey Schnapp, Michael Shanks, Matthew Tiews, «Archaeology, Modernism, Modernity», *Modernism/modernity*, 11, τχ. 1, 2004, 7-8.

⁹ Carrie Preston, *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre and Solo Performance*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 2011.

¹⁰ Jacques Rancière, «The Archaeomodern Turn», στο Michael P. Steinberg (επιμ), *Walter Benjamin and the Demands of History*, Cornell University Press, Κορνέλ, 1996, σ. 24-40, 28-29.

συνδέεται με το παρελθόν, αλλά μάλλον αναφέρεται περισσότερο στην αισθητική της ουτοπίας. Γνωρίζουμε, άλλωστε, πόσο συχνά εμφανίζεται ο όρος «μέλλον» στα κείμενα τόσο της Ντάνκαν όσο και του Κρέιγκ.

Μετά την επίσκεψη της Ντάνκαν στο Λονδίνο, ακολούθησε το ταξίδι στο Βερολίνο, χάρη στο οποίο όχι μόνο εξοικειώθηκε με τον μνημειώδη Ελληνισμό του μουσείου, αλλά δέχτηκε και σημαντική επιρροή από το έργο του Νίτσε. Πρόσφατα, θεωρητικοί του χορού, ακόμη και θεολόγοι,¹¹ έχουν αναλύσει την επαφή της Ντάνκαν με το έργο του Νίτσε όχι μόνο από την άποψη της επίδρασης και έμπνευσης, αλλά θεωρώντας την ως καθοριστική τόσο για το χορό όσο και για τη φιλοσοφική παράδοση της νεωτερικότητας. Και αυτό επειδή η Ντάνκαν θεωρείται ότι, από πολλές απόψεις, ενσάρκωσε την κριτική που άσκησε ο Νίτσε στους δυϊσμούς του Χριστιανισμού, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά το σώμα. Είναι ενδιαφέρον ότι η έμφαση του Νίτσε στη δύναμη της τελετουργίας, του ρυθμού και της συλλογικότητας πηγάζει από την προσωπική του ανάγνωση της αρχαίας τραγωδίας· μια ανάγνωση που δίνει προεξάρχοντα ρόλο στην τελετουργία έναντι της αφήγησης και στο χορό έναντι του πρωταγωνιστή. Στη *Γένεση της Τραγωδίας*, η Ντάνκαν δεν βρίσκει απλώς τη θεωρία της πρακτικής της, αλλά επίσης έναν τρόπο να υπερβεί το διαχωρισμό ανάμεσα στα δύο. Η δήλωσή της ότι δεν είχε χορέψει «ούτε μία φορά σόλο», φανερώνει την προσπάθειά της να χορέψει ως Χορός [chorus]¹², ένας διονυσιακός Χορός που συνενώνει το άτομο-χορεύτρια με το συλλογικό. Αποκαλούσε «βίβλο» της¹³ το πρώτο βιβλίο του Νίτσε και στα πρώιμα δοκίμιά της για το χορό έγραφε με όρους που απηχούσαν τις ιδέες του βιβλίου εκείνου:

Το να ξαναβρεί ο χορός τη θέση του ως Χορός, αυτό θα ήταν το ιδανικό. Όταν χορεύω, προσπαθώ πάντα να είμαι ο Χορός... δεν έχω χορέψει ούτε μία φορά σόλο.¹⁴

Φυσικά, χόρεψε σόλο και, ίσως περισσότερο από κάθε άλλη μοντέρνα χορεύτρια, οι χοροί της ήταν φορτισμένοι με εκείνο το μαγνητικό,

¹¹ Βλ. Kimerer L. LaMothe, «A God Dances through Me: Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche's Revaluation of Values», *The Journal of Religion*, 85, τχ. 2, Απρ. 2005, 241-266.

¹² Εφεξής, ο αρχαιοελληνικός Χορός [chorus] αποδίδεται με κεφαλαίο αρχικό γράμμα σε αντιδιαστολή με τον χορό [dance]. Σ.τ.Μ.

¹³ Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, Theatre Arts Books, Νέα Υόρκη, 1928, σ. 108.

¹⁴ Στο ίδιο, σ. 96.

μεσμεριστικό¹⁵ στοιχείο που ο Κρέιγκ θεωρούσε προβληματικό για έναν περφόρμερ. Ωστόσο, το ότι θέλησε και προσπάθησε να χορέψει ως Χορός είναι ιδιαίτερα σημαντικό. Αυτό το σχεδόν ακατόρθωτο εγχείρημά της έδειξε το δρόμο προς έναν τρόπο εν-σωμάτωσης [embodiment] με τον οποίο πειραματίστηκαν πολλές μοντερνιστικές σχολές υποκριτικής· τον τρόπο που θέλει τον περφόρμερ εμβληματικό σύμβολο και εργαστήριο για τη δημιουργία συλλογικής ταυτότητας. Για την Ντάνκαν, αυτή η συλλογική ταυτότητα, τόσο μέσω του Νίτσε όσο και μέσω των δικών της μελετών και πειραματισμών, είχε μια εμφανώς ελληνική χροιά. Σύμφωνα με άλλη μια ψευδο-εξελικτική μεταφορά, ο χορός λειτουργεί συνδυαστικά με ένα ένδοξο παρελθόν, αλλά ταυτόχρονα υποδεικνύει ένα ουτοπικό μέλλον. Για την Ντάνκαν, το μέλλον αυτό έχει επίσης μια θηλυκή διάσταση, τόσο έντονη, ώστε να μας επιτρέπει να πούμε ότι, για εκείνη, το μέλλον δεν ανήκε στον υπεράνθρωπο, αλλά στην υπεργυναίκα.

Σε αυτό το πλαίσιο, μπορούμε να κατανοήσουμε βαθύτερα τη γοητεία που άσκησε η Ντάνκαν στη Χάρισον. Ήταν κι εκείνη επηρεασμένη από το έργο του Νίτσε και η επίδρασή του στη λεγόμενη «γερμανική» παράδοση της κλασικής φιλολογίας ήταν ισοδύναμη με την αισθητική επίδραση της Ντάνκαν στην παράδοση αυτή. Παρά τις αναφορές και το θαυμασμό της για τα αρχαιοελληνικά μνημεία και αντικείμενα τέχνης στο Λονδίνο και το Βερολίνο, οι παραστάσεις της δεν θα μπορούσαν να απέχουν περισσότερο από εκείνο το είδος του αισθητικού ελληνισμού που είχε ήδη αρχίσει να κουράζει τη Harrison από τη δεκαετία του 1890. Ο δικός της ελληνισμός ήταν ρευστός, ενσώματος, μοντέρνος και θηλυκός. Για την Ντάνκαν, ο κύριος εκφραστής του δεν ήταν ο φιλόσοφος, ο αρχαιολόγος ή ο κλασικιστής, αλλά η χορεύτρια. Διαβάζοντας μάλιστα τους «Έλληνες», η Ντάνκαν είχε ανακαλύψει μια ζωτική οργανικότητα που θα μπορούσε να δώσει μορφή σε όλες εκείνες της κατηγορίες και τους παλαιότερους τρόπους σύνδεσης με το παρελθόν. Για εκείνη, αυτή η μορφή ήταν η χορεύτρια, κυρίως όπως την ενσάρκωνε η ίδια.

Αυτή η προεξάρχουσα θέση της χορεύτριας θα μπορούσε να αναγνωστεί συζευκτικά με τον «καλλιτέχνη του μέλλοντος» του Κρέιγκ, ενώ και τα δύο μπορούν να αναγνωστούν ως πτυχές της ανερχόμενης μορφής του μοντερνιστή σκηνοθέτη. Αν, σύμφωνα με τον Αλαίν Μπαντιού [Alain Badiou], η μορφή του Σκηνοθέτη είναι επίσης μια φιλοσοφική μορφή (όντας στοχαστής της διαμεσολάβησης), τότε ο

¹⁵ Για μια καταγραφή της επίδρασης των θεωριών του Anton Mesmer (1734-1815) –του μεσμερισμού– στην υποκριτική, βλ. Jane Goodall, *Stage Presence*, Routledge, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, 2008, σ. 84-121.

χορευτής ως μια παρόμοια τροπικότητα ανοίγει νέες προοπτικές για το όλο ζήτημα της θεατρικότητας. Πραγματικά, το να αναχθεί ο χορευτής σε κεντρική φιγούρα, από την οποία εξαρτώνται όλα τα ζητήματα παραστασιμότητας και θεατρικότητας, επιτρέπει μια πολύ ριζοσπαστική ανάγνωση του θεατρικού γεγονότος, ανάγνωση που δεν ορίζεται απαραίτητα στον αντίποδα της φιλοσοφίας και της λέξης, αλλά περισσότερο προσπαθεί να εν-σωματώσει αυτές τις κατηγορίες. Σε αντίθεση με τον παντοδύναμο αλλά απόντα σκηνοθέτη του Κρέιγκ, η χορεύτρια της Ντάνκαν είναι πάντα παρούσα και ευάλωτη. Για την Ντάνκαν, ο Καλλιτέχνης του Θεάτρου του Μέλλοντος του Κρέιγκ είναι η χορεύτρια. Σχετικά με τη σημαντική συμβολή της Ντάνκαν σε αυτή την υποστασιοποίηση του χορού, ο Μπαντιού γράφει:

Χάρη στα ρωσικά μπαλέτα και την Ισιδώρα Ντάνκαν, ο χορός είναι μια εξαιρετικά σημαντική τέχνη, ακριβώς επειδή είναι μόνο πράξη. Ως το υπόδειγμα της τέχνης που χάνεται, ο χορός δεν παράγει έργα με τη συνήθη σημασία του όρου. Ποιο είναι όμως το αποτύπωμά του; Πώς ορίζει την αντίληψη της ίδιας του της ιδιαιτερότητας; Άραγε το μόνο που μένει είναι ένα ίχνος της επανάληψής του και ποτέ της πράξης του; Τότε τέχνη δε θα ήταν παρά το μη επαναλήψιμο μέσα στην επανάληψη. Θα ήταν καταδικασμένη απλώς να δίνει μορφή σε αυτό το μη επαναλήψιμο.¹⁶

Έχει ενδιαφέρον ότι ο Μπαντιού κατατάσσει τη δουλειά της Ντάνκαν μαζί με τα ρωσικά μπαλέτα, και πιο πρόσφατες μελέτες αφιερώνονται στο να προσδιορίσουν τον αντίκτυπο των περιοδειών της στη Ρωσία και το πώς επηρέασαν την αισθητική και το ήθος εκείνου που αργότερα θα εξελισσόταν στα εκπληκτικά *Ballets Russes*. Είναι εξίσου σημαντικό πως η αξίωση του χορού ότι παρέχει τη μεταγλώσσα της θεατρικής παρουσίας στο πλαίσιο των μοντερνιστικών πειραματισμών, επίσης έχει τις ρίζες της στην Ισιδώρα Ντάνκαν. Οι τρόποι με τους οποίους ο Μπαντιού προσεγγίζει θεωρητικά το χορό απηχούν συχνά τα κείμενά της. Έχει ενδιαφέρον, ωστόσο, ότι ο Μπαντιού έως ένα βαθμό παραμελεί την παρουσία του σώματος του χορευτή και τους τρόπους με τους οποίους η παρουσία αυτή συσχετίζεται με το «υπόδειγμα της τέχνης που χάνεται». Για την Ντάνκαν, το σώμα της γυναίκας-χορεύτριας γίνεται ο απόλυτος εκφραστικός [*ekphrastic*]¹⁷ τρόπος πάνω στη σκηνή, ικανός να δώσει

¹⁶ Alain Badiou, *The Century*, μτφ. Alberto Toscano, Polity Press, Κέιμπριτζ, 2007, σ.159.

¹⁷ Με τον όρο εκφραστικό, σε πλάγια γράμματα, εννοείται εδώ το αρχαιοελληνικό ρητορικό σχήμα που πραγματοποιεί τη «μετάφραση» ενός

παρουσία σε αυτή την «τέχνη που χάνεται», να γεφυρώσει την απόσταση ανάμεσα στη λέξη και τη σάρκα, στο παρελθόν και το μέλλον· αυτό το παρελθόν που, για τη χορεύτρια της Ντάνκαν, ήταν ελληνικό.

Αυτή η ελληνική διάσταση ασφαλώς παίρνει πολλές μορφές: μπορεί να είναι αισθητική, βιταλιστική, αρχαιολογική, γεωπολιτική, αλλά είναι επίσης νεοελληνική στους τρόπους με τους οποίους αναθεωρεί την αρχαία διαμάχη. Το να τοποθετείς τη γυναίκα-χορεύτρια στο κέντρο της παράστασης ισοδυναμεί με το να εμπλακείς με αρκετά προκλητικό τρόπο στην αρχαία διαμάχη ανάμεσα στην τραγωδία (θεατρικότητα) και τη φιλοσοφία. Η ενσώματη, σωματοποιημένη και θηλυκοποιημένη εκδοχή θεατρικής παρουσίας που προτείνει η Ντάνκαν συνιστά ό,τι απεχθανόταν ο Πλάτωνας σχετικά με τη δύναμη του θεατρικού, ιδιαίτερα τη δύναμη του Χορού. Το ότι η ίδια η Ντάνκαν ισχυριζόταν πως πάντα χόρευε ως Χορός απλώς ενισχύει το όραμά της. Η χορεύτριά της από πολλές απόψεις ενσαρκώνει το φόβο του Πλάτωνα για εκείνους τους ποιητές που «ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον, βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ' ἡδονῆς, κεραννύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παιῶνας διθυράμβοις».¹⁸ Για τον Πλάτωνα, η ανάμειξη όλων των μορφών συνιστά την ἐσχάτη κατάρρα.¹⁹ Και μπορούμε να πούμε ότι ακριβώς την ανάμειξη αυτή επιχειρεί η Ντάνκαν, χρησιμοποιώντας εκφραστικά το σώμα της ενώ χορεύει. Το σώμα γίνεται ένας μηχανισμός διερεύνησης αυτής της ανάμειξης, όσον αφορά τη μοντερνιστική αισθητική της, αλλά επίσης την πολιτική και μεταφυσική διάσταση της αισθητικής αυτής. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, η ανάμειξη των μορφών διαχέεται στο κοινό και, μέσω των ιδιαίτερων τρόπων δημόσιας θέασής της, έχει φοβερές πολιτικές συνέπειες:

[...] τοιαῦτα δὴ ποιοῦντες ποιήματα, λόγους τε ἐπιλέγοντες τοιούτους, τοῖς πολλοῖς ἐνέθεσαν παρανομίαν εἰς τὴν μουσικὴν καὶ τόλμαν ὡς ἱκανοῖς οὖσιν κρίνειν· ὅθεν δὴ τὰ θεάτρα ἐξ ἀφώνων

κοινού περιεχομένου ανάμεσα σε διαφορετικά καλλιτεχνικά μέσα, ιδιαίτερα από το λεκτικό στο οπτικό και αντίστροφα, και αναφέρεται διεθνώς με τον δόκιμο κριτικό όρο «ekphrasis». Σ.τ.Ε.

¹⁸ «... αμαθείς ως προς το τι είναι δίκαιο και νόμιμο για τις Μούσες και γεμάτοι βακχική μανία, παραδομένοι πέραν του μέτρου στις ηδονές, ανέμιξαν τους θρήνους με τους ὕμνους και τους παιάνες με τους διθυράμβους.» Πλάτων, *Νόμοι*, 700α-β. Οι αποδόσεις των αρχαίων ελληνικών είναι της μεταφράστριάς.

¹⁹ Ο Πλάτων αναφέρει την ανάμειξη αυτή ως «πάντα εἰς πάντα συνάγοντες». Στο ίδιο. Σ.τ.Μ.

*φωνήεντ' ἐγένοντο, ὡς ἐπαῖοντα ἐν μούσαις τό τε καλὸν καὶ μή, καὶ ἀντὶ ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν.*²⁰

Προτείνοντας την έννοια της χορεύτριας ως Χορού, μπορούμε να πούμε ότι η Ντάνκαν ενστερνιζόταν αυτή την άποψη περί «θεατροκρατίας», κατά την οποία τόσο ο διαμεσολαβητής όσο και το μέσο παραγωγής είναι το σώμα. Είναι αποκαλυπτικό το ότι η ίδια έβλεπε τη δουλειά της ως μέρος του απελευθερωτικού προτάγματος της νεωτερικότητας. Για την Ντάνκαν το πρόταγμα αυτό έχει πολιτική χροιά, αλλά όμως και εξίσου σημαντικό, διαθέτει επίσης μια μεταφυσική διάσταση, και η ανάγνωση αυτών των δύο δεν πρέπει να γίνεται απαραίτητα με όρους αντίθεσης. Όπως γράφει η Kimerer L. LaMothe:

*Όταν η Ντάνκαν περιγράφει το χορό της σαν «προσευχή» ή «αποκάλυψη», ή όταν περιγράφει τον χορευτή σαν «ιερέα», υπογραμμίζει την εξής λειτουργία του χορού: τη δυνατότητά του να εξασκεί μια δημιουργική ικανότητα –όχι την ικανότητα του μυαλού μας ή ακόμη και της φαντασίας μας αυτής καθ'εαυτήν, αλλά μια ικανότητα σωματικού γίνεσθαι που εκφράζεται μέσω της σκέψης και της φαντασίας [...]. Ο χορός λειτουργεί κατά αυτόν τον τρόπο με το να εκφράζει την έμφυτη δημιουργικότητα της σωματικής μας ύπαρξης. Ως σώματα, γεννάμε ήδη αδιάκοπα (κινητικές εικόνες από τον εαυτό μας, τον κόσμο, τους θεούς και, συνεπώς, από τις σχέσεις μας με ό,τι αυτές οι εικόνες αναπαριστούν. Το να αναγνωρίσουμε και να ασκούμε αυτή τη δημιουργική ικανότητα, τόσο για τον Νίτσε όσο και για την Ντάνκαν, αποτελεί ηθική ευθύνη.*²¹

Εδώ, ο χορευτής δεν είναι διακριτά καλλιτέχνης ή φιλόσοφος, αλλά μια εκδοχή ή συγχώνευση των κατηγοριών αυτών· θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο χορευτής προβάλλεται ως ένα είδος δημιουργού. Μας έρχεται στο νου η φράση του Νίτσε από το *Τάδε Έφη Ζαρατούστρα*, «θα πίστευα μόνο σε έναν Θεό που ξέρει να χορεύει».²² Και, πραγματικά, τονίζει το βαθμό

²⁰ «[...] συνθέτοντας, λοιπόν, τέτοιου είδους έργα και επιλέγοντας τέτοιου είδους γλώσσα, ενέπνευσαν στο πλήθος ασέβεια προς τους νόμους της τέχνης και την έπαρση να θεωρεί ότι έχει την ικανότητα να κρίνει· έτσι, οι θεατές, ενώ ήταν μέχρι τότε άφωνοι, απέκτησαν φωνή, ως επαῖοντες περί του τι είναι ωραίο στις τέχνες των μουσών και τι όχι, και μέσα στο καθεστώς της αριστοκρατίας γεννήθηκε ένα άθλιο καθεστώς θεατροκρατίας». Στο ίδιο.

²¹ Βλ. LaMothe, ό.π., υποσημ. 9, 262.

²² Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, στο Walter Kaufmann (επιμ. και μτφ.), *The Portable Nietzsche*, Penguin, Νέα Υόρκη, 1959, σ. 153.

στον οποίο η Ισιδώρα Ντάνκαν δεν ήταν απλώς επηρεασμένη από τον Νίτσε, αλλά από πολλές απόψεις πρότεινε μια χωρική και σωματοποιημένη εκδοχή της φιλοσοφίας του. Τα εγχειρήματα των δύο είναι ομόλογα. Θα μπορούσαμε ίσως να ισχυριστούμε ότι οι τρόποι με τους οποίους ο Νίτσε και στη συνέχεια οι Τελετουργιστές του Κέιμπριτζ – ιδιαίτερα η Χάρισον – αναθεώρησαν και επανεπεξεργάστηκαν ριζικά τη γερμανική παράδοση του κλασικισμού βρίσκουν ένα αισθητικό ισοδύναμο στους χορούς της Ντάνκαν.

Για την Ντάνκαν, αυτό το αισθητικό περικλείει μια ολότητα, που εμπεριέχει επίσης μια φιλοσοφική και, κυρίως, μια παιδαγωγική διάσταση. «Χορεύω σημαίνει ζω. Αυτό που θέλω είναι ένα Σχολείο της Ζωής».²³ Ακολουθώντας τη μοντερνιστική παράδοση δημιουργίας σχολών για την εκπαίδευση των περφόρμερς, η δουλειά της Ντάνκαν είχε μια έντονα παιδαγωγική διάσταση, παρόλο που οι πιο παραδοσιακοί θεωρητικοί του χορού την έχουν κατηγορήσει για έλλειψη τεχνικής. Ωστόσο, η εξίσωση του χορού με τη ζωή απαιτεί πολλά από μια παιδαγωγική που δεν βλέπει τον εαυτό της απλώς σαν μετάδοση τεχνικής και συγκεκριμένης γνώσης, αλλά ως μεταλαμπάδευση ενός ύφους που εξελίσσεται σε στάση απέναντι στην ίδια τη ζωή. Γιατί την Ντάνκαν δεν την ενδιέφερε απλώς να εκπαιδεύει νέους χορευτές. Το πρόγραμμά της ήταν πιο φιλόδοξο. Η Deborah Jowitt γράφει:

Ερμηνεύοντας με το δικό της τρόπο τον Νίτσε και τον Δαρβίνο, η Ντάνκαν οδηγήθηκε σε ένα όραμα του «χορού του μέλλοντος» ως εμβλήματος ενός βελτιωμένου ανθρώπινου είδους. Ο Αιμίλιος του Ζαν-Ζακ Ρουσσώ τη γέμισε με ιδέες για την εκπαίδευση μέσω της φύσης. Δεν είναι περίεργο ότι θεώρησε σαν αποστολή της το να ιδρύσει σχολές. Το σίγουρο είναι ότι δεν έβγαλε χρήματα από αυτές.²⁴

Ακολουθώντας το κοινό νήμα που επανεγγράφει αλλά και ενώνει τον *Übermensch* (υπεράνθρωπο) του Νίτσε και την *Übermarionette* (υπερμαριονέτα) του Κρέιγκ με τους πειραματισμούς της, η Ντάνκαν θεωρεί ότι το «βελτιωμένο ανθρώπινο είδος» είναι η χορεύτρια, το σώμα της οποίας μπορεί να λειτουργήσει σαν αλεξικέραυνο, ενωμένο με τη γη και τον ουρανό, με το παρελθόν και το μέλλον. Η Jowitt υποστηρίζει ότι η Ντάνκαν «έβλεπε τον εαυτό της σαν δυναμό»²⁵ και εντοπίζει αναλογίες

²³ Duncan, *Art of the Dance*, ό.π., σ. 141.

²⁴ Deborah Jowitt, «Images of Isadora: The Search for Motion», *Dance Research Journal*, 17/18, Φθινόπωρο 1985 – Άνοιξη 1986, 21-29, 28.

²⁵ Στο ίδιο, 27.

με πολλές από τις ιδέες περί ηλεκτρισμού την εποχή εκείνη. Πραγματικά, πρόκειται για μια εκπληκτική εικόνα που συνδέει το πνευματικό/μεταφυσικό στοιχείο του χορού της με το καθαρά μηχανικό, ακόμη και τεχνολογικό. Γιατί η Ντάνκαν ενδιαφερόταν τόσο για το σώμα της χορεύτριας ως τόπο αρχέγονων (θηλυκών) ενεργειών όσο και για το σώμα σαν «φυσική μηχανή» που λειτουργεί σύμφωνα με τους ρυθμούς και την κίνηση της ίδιας της φύσης. Ήταν τόσο συνεπαρμένη από τον Νίτσε όσο από τον Δαρβίνο. Αυτή η ανάμειξη της εξελικτικής θεωρίας με τους ρυθμούς της αρχέγονης τελετουργίας έχει σαφείς παραλληλισμούς με το έργο της Harrison και της Σχολής του Κέιμπριτζ. Και έχει επίσης σαφείς παραλληλισμούς με τη μηχανική αλλά φασματική [phantasmic] υπερμαριονέτα του Κρέιγκ. Η ιδέα ότι το ίδιο το σώμα μεταμορφώνεται σε ένα είδος σωματοποιημένης έκφρασης [physicalised ekphrasis], ικανής να μεταπηδά ανάμεσα στις καλλιτεχνικές φόρμες και στις σφαίρες του γήινου και του θεϊκού, θα μπορούσαμε να πούμε ότι συναντά δύο συμπληρωματικά παραδείγματα στο έργο της Ντάνκαν και του Κρέιγκ.

Η υπερμαριονέτα του Κρέιγκ δεν υλοποιήθηκε ποτέ –παρέμεινε ένα φάντασμα μες στη μηχανή– ενώ αντίθετα η Ντάνκαν κατάφερε να μετατρέψει το σώμα της σε αυτό για το οποίο προσπαθούσε. Ωστόσο, το πρόβλημα της σημειογραφίας και της αναπαραγωγής παραμένει. Κατά κάποιον τρόπο, ο Κρέιγκ το έλυσε με το να μην πραγματοποιήσει ουσιαστικά ποτέ το όραμά του και με το να συγκεντρώσει όλη τη δύναμη αυτού του οράματος, δημιουργική, φασματική ή άλλη, στον παράγοντα που ελέγχει την υπερμαριονέτα του: τον σκηνοθέτη. Η Ντάνκαν, από την άλλη μεριά, στην ουσία μετέτρεψε το σώμα της σε ένα εργαστήριο για την παρουσία της χορεύτριας. Η LaMothe αποκαλεί αυτή τη διαδικασία «κινητική απεικόνιση»²⁶ και μέσω αυτής η χορεύτρια δημιουργεί την ίδια της την παρουσία:

Όπως διαβεβαιώνει η Ντάνκαν, ο στόχος της στο χορό δεν ήταν ποτέ να γίνει επαγγελματίας χορεύτρια. Ούτε ήταν ο χορός μια δραστηριότητα σαν όλες τις άλλες με την οποία μπορούσε να ασχολείται περιστασιακά. Ο χορός για την Ντάνκαν ήταν η δραστηριότητα που μπορούσε να εξασκεί και να εκπαιδεύει το μέσον με το οποίο ζουν γυναίκες και άντρες, με τρόπους που τους βοηθούν να αναπτύξουν τη σωματική συνείδηση που χρειάζεται για να παραχθούν αξίες που θρέφουν και επιβεβαιώνουν τη ζωή [...]. Ο χορός της εξασκεί την πίστη στο σώμα και στην εκπληκτική λογική του.²⁷

²⁶ Βλ. LaMothe, ό.π., υποσημ. 9, 250.

²⁷ Στο ίδιο, 260.

Όπως και η Τζέην Χάρισον, η κλασικίστρια ομόλογός της, η Ντάνκαν δεν αντιμετωπίζεται εδώ απλώς σαν κάποια που ενέπνευσε έναν συγκεκριμένο ερευνητικό κλάδο ή μια μορφή τέχνης, αλλά ως εκείνη που συμμετείχε και συνέβαλε στη δημιουργία μιας συγκεκριμένα φεμινιστικής ευαισθησίας (αν και όχι πάντα ευθυγραμμισμένης με τα κοινωνικο-ιστορικά κινήματα του ίδιου του φεμινισμού), που διαμορφώνει τη δική της αισθητική και φιλοσοφία. Οι διάφορες σχολές ζωής που ίδρυσε η Ντάνκαν δεν αποσκοπούσαν στο να αναπαράγουν ή ακόμη και στο να διδάξουν συγκεκριμένες τεχνικές. Οι μέθοδοι και, μάλιστα, οι ίδιες οι χορογραφίες της αντιστέκονταν στη σημειογραφία, καθότι επικεντρώνονταν περισσότερο στο να δημιουργούν αυτήν τη συγκεκριμένη στάση [Gestus] απέναντι στη σωματικότητα και την τέχνη του χορού γενικότερα.

Η σημειογραφία του χορού, όπως και η τυποποίηση της παιδαγωγικής της υποκριτικής, αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο των πειραματισμών του μοντερνισμού. Από ορισμένες απόψεις, οι πειραματισμοί της Ισιδώρας Ντάνκαν ακυρώνουν τους προγενέστερους, πιο παραδοσιακούς τρόπους διδασκαλίας και σημειογραφίας, αλλά ταυτόχρονα και οι ίδιοι προβάλλουν νέες απαιτήσεις. Ως δημιουργικό έργο που δεν επρόκειτο να αναπαραχθεί, που υποκαθιστούσε το παράδειγμα με το υπόδειγμα, η δουλειά της μπορεί να έχει εμπνεύσει πολλούς καλλιτέχνες, εικαστικούς ή άλλους, αλλά ήταν σχεδόν αδύνατο να καταγραφεί. Οι πρώτες της περιοδείες στη Ρωσία (μεταξύ 1904 και 1909) ενέπνευσαν εξέχοντες εικαστικούς καλλιτέχνες, όπως ο Léon Bakst, και μάλιστα η πιο πρόσφατη βιβλιογραφία βλέπει το έργο της ως προοίμιο του έργου των *Ballet Russes*, γεγονός που θα χαροποιούσε τον Κρέιγκ, καθώς ισχυριζόταν ότι ο ρωσικός θίασος είχε απλώς λογοκλέψει την «Αμερικάνα», όπως την αποκαλεί στη Μάσκα.

Ίσως δεν αποτελεί σύμπτωση ότι, ενώ οι χοροί της Ντάνκαν αποδείχτηκαν πολύ δύσκολοι στην καταγραφή, ωστόσο λειτούργησαν σαν πηγή έμπνευσης για τον λογοτεχνικό και εικαστικό μοντερνισμό. Ο ίδιος ο Κρέιγκ ανήκε σε αυτούς που ήθελαν να τη ζωγραφίζουν. Και ίσως τα πιο διάσημα σκίτσα της είναι του συμπατριώτη της Αμερικανού Abraham Walkowitz, ο οποίος ζωγράφισε πάνω από 5.000 εκδοχές της Ντάνκαν, σε μια προσπάθεια να συλλάβει οπτικά το χορό της.

Η γοητεία που άσκησε η Ντάνκαν στους άλλους μοντερνιστές, ειδικά των πλαστικών και εικαστικών τεχνών, ήταν τεράστια. Από πολλές απόψεις, η γοητεία αυτή θα μπορούσε επίσης να ειπωθεί ως μια προσπάθεια σύλληψης και καταγραφής των πειραματισμών της. Καθώς αντλούσε υλικό από διάφορες πηγές και το φιλτράριζε μέσα από το

γυναικείο σώμα, ο χορός της Ισιδώρας Ντάνκαν προέβαλλε πολλές απαιτήσεις στα συστήματα σημειογραφίας· απαιτήσεις που ίσως θα μπορούσαν να ικανοποιηθούν μόνο με την προσφυγή σε άλλα καλλιτεχνικά μέσα. Και η αποφασιστική επίδραση που είχε σε αυτές τις άλλες μοντερνιστικές τέχνες, κειμενικές και εικαστικές, δεν πρέπει να αναγνωστεί απαραίτητα ως μειονέκτημα ή αποτυχία της μορφής της τέχνης της –αδυναμία να έχει τη δική της μεταγλώσσα– αλλά μπορεί να θεωρηθεί έκφραση της ριζοσπαστικής της δυναμικότητας. Η δυνατότητά της να μεταλλάσσεται, να παίρνει άλλες μορφές, υπογραμμίζει και πάλι την εκφραστική της διάσταση, που είναι μεν προσδιορισμένη, αλλά ταυτόχρονα διαπερατή και ουτοπική. Ο κριτικός χορού Walter Terry γράφει σχετικά με αυτό το στοιχείο του χορού της:

Παρόλο που ο χορός της αναμφισβήτητα ανέβλυσε από τις εσωτερικές πηγές και τα αποθέματα της κινητικής δύναμης και της συναισθηματικής επιθυμίας της, τα εξωτερικά στοιχεία του ήταν σαφώς χρωματισμένα από την αρχαιοελληνική τέχνη και την αντίληψη του γλύπτη για το σώμα σε μια μετέωρη χειρονομία που υπόσχεται δράση. Αυτές οι επιρροές φαίνονται καθαρά σε φωτογραφίες της και στα έργα τέχνης που ενέπνευσε.²⁸

Έχει ενδιαφέρον ότι η φράση του Terry «μετέωρη χειρονομία που υπόσχεται δράση» και η ανάμειξη της «κινητικής δύναμης και της συναισθηματικής επιθυμίας» υπογραμμίζει αυτό το ουτοπικό στοιχείο του χορού της Ντάνκαν. Ωστόσο, μπορεί επίσης, κάπως αντιφατικά, να αναγνωστεί ως κάτι ανάλογο προς τα φασματικά χαρακτηριστικά της υπερμαριονέτας του Κρέιγκ. Για άλλη μια φορά, το μηχανικό και το βιταλιστικό μοιάζουν να αλληλομεταμορφώνονται. Και η έμπνευση από τους χορούς της, η καταγραφή και οι προσπάθειες αποτύπωσής τους σχεδόν πάντα προκαλούν τη μείξη των μορφών που απεχθανόταν ο Πλάτωνας ως δυνατότητα του θεάτρου. Η εικόνα και η εικονιστική τροπικότητα που διατρέχει το εγχείρημα αυτό βρίσκει ίσως την πιο χαρακτηριστική έκφρασή του στα πολυάριθμα σκίτσα της Ντάνκαν από τον Walkowitz, που επικαλούνται το σχήμα του ιερογλυφικού. Το ιερογλυφικό χρησιμοποιήθηκε σε όλη τη διάρκεια των μοντερνιστικών πειραματισμών ως ο τρόπος που επιχειρεί να αποτυπώσει γραφικά ένα συγκεκριμένο είδος κινητικής και ποιητικής ευαισθησίας (από τον Έζρα Πάουντ [Ezra Pound], τη Χίλντα Ντουλίτλ [H.D.], τον Βσέβολοντ Μέγερχολντ [Vsevolod Meyerhold]), και έτσι το ιερογλυφικό έγινε ένα είδος

²⁸ Walter Terry, *Isadora Duncan: Her Life, Her Art, Her Legacy*, Dodd and Meade Company, Νέα Υόρκη, 1963, σ. 115.

Gestus, χειρονομίας της γραφής, που συνδέει την κίνηση με τη στάση, τη γραφή με την εικόνα, το παρόν με το μέλλον· και, φυσικά, το ιερογλυφικό, όπως απαντά στο έργο της Χίλντα Ντουλίτλ, μεταβάλλει επίσης το μοντέλο του ελληνισμού, που παύει να είναι αμιγές και κλασικό και γίνεται υβριδικό και αλεξανδρινό. Ίσως οι πειραματισμοί της Ισιδώρας Ντάνκαν στο χορό θα μπορούσαν να χρησιμεύσουν στην προσέγγιση των μεταφράσεων κλασικών ελληνικών θεατρικών έργων από τον Πάουντ για να ανεβούν σε παράσταση.

Από κάποιες απόψεις, η εικόνα της χορεύτριας ως ιερογλυφικού δεν θα μπορούσε να απέχει περισσότερο από την εικόνα του ηθοποιού ως υπερμαριονέτας. Παρόλο που η επίδραση της Ισιδώρας Ντάνκαν στο μοντέρνο και στο σύγχρονο χορό είναι αναμφίβολη, η επίδραση του Κρέιγκ μπορεί αρχικά να φανεί ασύνδετη. Ωστόσο, αν προσεγγίσουμε τα έργα τους ως συνδεδεμένα με περίπλοκους τρόπους, τόσο ως προς τις προσπάθειές τους να χειριστούν το ζήτημα της παρουσίας του περφόμερ όσο και τις πολλαπλές απόπειρές τους να διαμορφώσουν μια παιδαγωγική και μια ορολογία για την παρουσία αυτή, τότε ίσως να αρχίζαμε να προσεγγίζουμε το ζήτημα της επίδρασής τους όχι μόνο στους συγχρόνους τους, αλλά κυρίως στους περφόμερ του μέλλοντος. Αυτή η έννοια του μέλλοντος μπορεί να αναγνωστεί στο πλαίσιο μιας συνεχούς ιστορικής πορείας (η γονιμοποιός επίδραση της Ντάνκαν και του Κρέιγκ στη σύγχρονη περφόρμανς), αλλά κυρίως εμπεριέχει την ουτοπιστική διάσταση του έργου τους, που τη συνδέει με όλα τα οιονεί μέλλοντα. Σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο εμφανίζεται και η συγκεκριμένη ελληνική διάσταση του έργου τους, ως μια τροπικότητα που δημιουργεί την αύρα της συνέχειας και της αυθεντικότητας και ταυτόχρονα κατατείνει προς ένα πάντοτε μη πραγματοποιήσιμο, φασματικό μέλλον.

Το ζήτημα του μηχανικού είναι κεντρικό στην κατανόηση των δύο προταγμάτων. Μπορεί να είναι προφανές στην περίπτωση της υπερμαριονέτας του Κρέιγκ. Αποδεικνύεται, ωστόσο, εξίσου σημαντικό στις μελέτες για την Ντάνκαν. Ενώ το μηχανικό μπορεί να συνδέεται με την πεμπτουσία του μοντέρνου και, αντίθετα, το αιθέριο να συσχετίζεται με το ελληνικό και το αρχαίο, αμφότεροι οι εν λόγω καλλιτέχνες αναμιγνύουν και πειραματίζονται με τις κατηγορίες αυτές με μη συμβατικούς τρόπους. Η έννοια του ίδιου του σώματος ως *αυτόματου* είναι βασική στο έργο και των δύο. Η ιδέα του *αυτόματου*, κυρίαρχη στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα,²⁹ αναδύεται ως *τόπος*, όπου η ίδια η μίμηση υποβάλλεται σε πειραματισμούς και αμφισβήτηση. Τα δίπολα εσωτερικό/εξωτερικό, ελεύθερη βούληση/έλεγχος, υλικό/ μεταφυσικό,

²⁹ Βλ. Kara Reilly, *Automata and Mimesis on the Stage of Theatre History*, Palgrave/Macmillan, Μπέιζινγκστοουκ, 2011.

ανθρωπομορφισμός/αφαίρεση γίνονται όλα αντικείμενο πειραματισμών κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Η υπερμαριονέτα του Κρέιγκ θα μπορούσε επίσης να εξεταστεί στο πλαίσιο του κλίματος ενθουσιασμού στο γύρισμα του αιώνα για τα *αυτόματα* και τις προκλήσεις που θέτουν στις έννοιες της πρωτοτυπίας, της εσωτερικότητας, της καλλιτεχνικής μεσολάβησης και έκφρασης. Έχει ενδιαφέρον ότι πολλά πρώιμα μοντερνιστικά *αυτόματα* παρουσιάζονταν ως αντίγραφα αρχαίων, κυρίως ελληνικών, αγαλμάτων. Εξίσου συναρπαστικό είναι το ότι οι πόζες της Ντάνκαν, επηρεασμένες από την εκπαίδευσή της στο Σύστημα Delsarte, επίσης μπορούν να αναγνωστούν σαν απόπειρες αντιγραφής των αρχαιοελληνικών αγαλμάτων.

Όπως προαναφέρθηκε, ο ιστορικός του χορού Arnold Rood υποστηρίζει ότι «ο Κρέιγκ περίμενε από τον ηθοποιό να είναι μια Ισιδώρα Ντάνκαν με πειθαρχία», επαναλαμβάνοντας έτσι μια άποψη που κυριαρχεί στην υποδοχή της Ντάνκαν από τους πιο παραδοσιακούς θεωρητικούς του χορού. Ωστόσο, αν δούμε τους τρόπους με τους οποίους η ίδια η Ντάνκαν μιλούσε για την τεχνική της, είναι σαφές ότι η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι διαποτισμένη με εικόνες κινητήρων και μηχανών. «Το συναίσθημα λειτουργεί σαν κινητήρας. Πρέπει να ζεσταθεί για να λειτουργήσει καλά», γράφει στην *Τέχνη του Χορού*.³⁰ Επιχειρηματολογώντας πειστικά σχετικά με τη χρήση της εικόνας του κινητήρα από την Ισιδώρα Ντάνκαν προκειμένου να περιγράψει τη σχέση ανάμεσα στην ανεξάρτητη καλλιτεχνική βούληση και την έκφρασή της, η Carrie Preston γράφει:

Η δυνατότητα του κινητήρα να μετακινεί διάφορα αντικείμενα ταυτόχρονα παρέχει μια εικόνα «πολλαπλασιασμένου σώματος», κάτι που ενδιέφερε και τον Φ. Τ. Μαρινέτι (που ήταν επίσης ενθουσιασμένος με τους κινητήρες) και επηρέασε το φουντουριστικό χορό. Η δύναμη της μηχανοκίνητης προώθησης να διοχετεύει δυνάμεις και να μετακινεί ένα ξένο αντικείμενο παρείχε το ιδανικό των χορευτικών κινήσεων, που μοιάζουν να εκτελούνται χωρίς κόπο, σε μια αυτό-εγκατάλειψη που η Ντάνκαν συνέδεε με τις κλασικές τελετουργίες. Τέλος, η αέναη επανάληψη στη λειτουργία του κινητήρα ενέπνευσε στην Ντάνκαν την επιθυμία να παραστήσει τον αυθορμητισμό στους χορούς της.³¹

Η Preston χρησιμοποιεί για την Ντάνκαν τον εύστοχο όρο «εσκεμμένη χορογραφία του αυθορμητισμού», την οποία τοποθετεί στο πλαίσιο μιας

³⁰ Duncan, *Art of the Dance*, ό.π., σ. 99-100.

³¹ Preston, ό.π., σ. 146.

«έντασης που απαντά στις αντι-μοντέρνες παραστάσεις», όπου «ο σολίστ επιχειρεί να επικυρώσει το διαμεσολαβητικό ρόλο και την ελευθερία του, όμως μέσω ενός προκατασκευασμένου μυθικού σχήματος που αναπόφευκτα περιορίζει».³² Ωστόσο, ίσως θα ήταν εξίσου ενδιαφέρον να μη θεωρηθεί αυτή η ένταση ως περιορισμός στην ατομική καλλιτεχνική έκφραση, αλλά μάλλον, όπως υπαινίσσεται και η ίδια η ανάλυση της Preston, ως αναπαράσταση μιας διαλεκτικής ανάμεσα στον ουμανισμό και την αφαίρεση, ανάμεσα στην, πραγματικά, «καθαρή» έκφραση και τη φόρμα. Και πάλι, η κίνηση προς την αφαίρεση ερμηνεύεται ως παρόρμηση προς τον κλασικισμό. Κάθε άλλο παρά αντι-μοντέρνα, η παρόρμηση αυτή και οι εντάσεις και αντιφάσεις που εμπεριέχει μπορεί να ευρισκονται στην καρδιά του μοντέρνου. Μπορεί επίσης να αποτελεί έναν από τους τρόπους με τους οποίους το μοντέρνο και το σύγχρονο δείχνουν, ή «ποζάρουν», για να χρησιμοποιήσω τον προσφυή όρο της Preston, με μια κίνηση προς το μέλλον.

Η ένταση ανάμεσα στο έμψυχο και το άψυχο, ανάμεσα στην «ψυχή» και τον «κινητήρα» στοιχειώνει και τα κείμενα του Κρέιγκ, ειδικά τα μανιφέστα του περί υποκριτικής. Παρόλο που τον έχουμε συνδέσει με τον εξοβελισμό των ηθοποιών από τη σκηνή, το 1921, στο δοκίμιο *The Theatre—Advancing* [Το Θέατρο—Προχωρά] γράφει: «Ζητώ την απελευθέρωση του ηθοποιού, ώστε να αναπτύξει τις δικές του δυνάμεις και να πάψει να είναι η μαριονέτα του συγγραφέα».³³ Υπό την έννοια αυτή, η υπερμαριονέτα, αντί να υποκαθιστά τον ηθοποιό, γίνεται ένας υπερ-ηθοποιός· ένας ηθοποιός ελεύθερος από το συναίσθημα, από την προσωπικότητα, από την ψυχολογία, και κυρίως ελεύθερος από την κυριαρχική εξουσία του συγγραφέα. Τούτη η κριτική της κυριαρχικής εξουσίας του συγγραφέα έχει παραδοσιακά αναγνωστεί ως προάγγελος της εποχής του παντοδύναμου σκηνοθέτη· κατά μία έννοια, ο ηθοποιός αντικαθιστά μια μορφή διαμεσολάβησης με μια άλλη. Ωστόσο, για να μην αδικήσουμε τον ίδιο τον Κρέιγκ και για να ενισχύσουμε τους αντιφατικούς δεσμούς του με το πρόγραμμα της Ντάνκαν, θα ήταν ίσως χρήσιμο να περιπλέξουμε ακόμη περισσότερο αυτό το δίπολο εντάσσοντας το συγγραφικό έργο του Κρέιγκ στο πλαίσιο του πυρετού των μανιφέστων της πρωτοπορίας (στη μοντερνιστική της εκδοχή) και αντιμετωπίζοντάς το, παράλληλα, ως έκφραση της κλασικής στροφής του μοντερνισμού.

Το περίφημο αφοριστικό κάλεσμα του Κρέιγκ για τον εξοβελισμό του ηθοποιού από τη σκηνή μπορεί να αναγνωστεί ως έκφραση της αναζωπύρωσης από το μοντερνιστικό θέατρο της διαμάχης περί αντι-θεατρικότητας: μιας διαμάχης που χρησιμοποιεί τον ίδιο το θεατρικό λόγο

³² Στο ίδιο.

³³ Edward Gordon Craig, *The Theatre—Advancing*, Heinemann, Λονδίνο, 1921, σ. 260.

για να επιτεθεί στο θέατρο και ταυτόχρονα να προαναγγείλει το θέατρο του μέλλοντος. Το δοκίμιο του Κρέιγκ, που άσκησε τεράστια επιρροή από τότε που δημοσιεύτηκε, μπορούμε να πούμε ότι εντάσσεται στη συγγραφή μανιφέστων της περιόδου, ενώ, όντας αποκαλυπτικό και εσχατολογικό, βασίζεται σε μια αισθητική της καταστροφής, που σύγχρονοι κριτικοί έχουν ονομάσει *via negativa*.³⁴ Μέσα από τις στάχτες του παλαιού θεάτρου, το νέο θέατρο θα ξαναγεννιόταν σαν τον φοίνικα. Δεν είναι, λοιπόν, ανάρμοστο εκ μέρους του που συνοδεύει το δοκίμιό του με μια πολύ εντυπωσιακή εικόνα που περιγράφει η μεγάλη ιταλίδα ηθοποιός Ελεονόρα Ντούζε:

*Για να σώσουμε το Θέατρο, το Θέατρο πρέπει να καταστραφεί, όλοι και όλες οι ηθοποιοί πρέπει να πεθάνουν από πανούκλα... Εξαιτίας τους δεν παράγεται τέχνη.*³⁵

Αυτή η χειρονομία της καταστροφής, λίγο παρακάτω στο ίδιο απόσπασμα, συνοδεύεται από το εξίσου απαιτητικό κάλεσμα της Ντούζε για μια «επιστροφή στους Έλληνες», που πάλι ακολουθεί τη διπλή στροφή προς το παρελθόν και προς το μέλλον. Την επιστροφή αυτή απηχεί επίσης ολόκληρο το δοκίμιο του Κρέιγκ από πολλές απόψεις: από την άποψη ότι, όπως ο Πλάτωνας, και εκείνος επιστρατεύει τους όρους της δραματικής γλώσσας για να επιτεθεί στο δράμα. Παρόμοια με τον Πλάτωνα, ο Κρέιγκ χρησιμοποιεί εξαιρετικά θεατρικούς τρόπους αναπαράστασης –το δραματικό διάλογο, τη δημιουργία χαρακτήρων και τη δομή θανάτου/ανάστασης. Ο Martin Puchner έχει γράψει πρόσφατα σχετικά με τα πλατωνικά στοιχεία πολλών μοντερνιστικών πειραματισμών στο θέατρο. Τα κείμενα του Κρέιγκ μπορούν επίσης να αναγνωστούν στο πλαίσιο της ριζικής επανεπεξεργασίας τόσο των όρων του φιλοσοφικού διαλόγου, όσο και της θεατρικότητας, προκειμένου να ανοίξει εκ νέου την πιο παλιά συζήτηση στην ιστορία της αισθητικής –την αρχαία διαμάχη– τη διαμάχη σχετικά με την ίδια τη μίμηση και τη φιλοσοφική, αισθητική και πολιτική της επίδραση. Όπως στον Πλάτωνα, η συζήτηση αυτή εδράζεται επίσης στο σώμα του ηθοποιού:

Η υποκριτική δεν είναι τέχνη. Είναι λάθος, λοιπόν, να αναφερόμαστε στον ηθοποιό ως καλλιτέχνη. Γιατί το τυχαίο είναι εχθρός του καλλιτεχνικού. Τέχνη είναι το ακριβώς αντίθετο του Πανδαιμόνιου

³⁴ Βλ. Patrick McGuinness, «Mallarmé, Maeterlinck and the Symbolist *Via Negativa*», στο Alan Ackerman and Martin Puchner, *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage*, Palgrave/Macmillan, Μπέιζινγκστον, 2006, σ. 149-67.

³⁵ Παρατίθεται στο *The Mask*, τχ. 1, τχ. 2, 2.

[*Pandimonium*] και το Πανδαιμόνιο προκύπτει όταν πολλά τυχαία γεγονότα συμβαίνουν ταυτόχρονα· η Τέχνη έρχεται μόνο κατόπιν σχεδίου. Συνεπώς, για να δημιουργήσουμε οποιοδήποτε έργο τέχνης, είναι σαφές ότι πρέπει να δουλέψουμε με τα υλικά εκείνα που μας επιτρέπουν να κάνουμε υπολογισμούς. Ο άνθρωπος δεν ανήκει στα υλικά αυτά.³⁶

Η αναγωγή από την υποκριτική στην τέχνη γενικότερα και η αποκήρυξη του «ανθρώπου» ως ακατάλληλου υλικού για την τέχνη, είναι πολύ χαρακτηριστικές. Μπορεί να αναγνωστεί σαν να απηχεί την ανησυχία του Πλάτωνα για την ανάμειξη όλων των μορφών, ανάμειξη που οδηγεί σε αισθητικό αλλά και πολιτικό χάος (θεατροκρατία). Στο πλαίσιο αυτό, δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση το γεγονός ότι το ίδιο το γονιμοποιό δοκίμιο του Κρέιγκ διανθίζεται με δύο εξίσου σημαντικά αποσπάσματα από τους «Έλληνες», τους οποίους συχνά επιστρατεύει σε όλο το κείμενο. Το ένα είναι από την *Πολιτεία* του Πλάτωνα· πρόκειται για το περίφημο χωρίο για τον ραψωδό:

Ἄνδρα δὴ, ὡς ἔοικε, δυνάμενον ὑπὸ σοφίας παντοδαπὸν γίγνεσθαι καὶ μιμῆσθαι πάντα χρήματα, εἰ ἡμῖν ἀφίκοιτο εἰς τὴν πόλιν αὐτός τε καὶ τὰ ποιήματα βουλόμενος ἐπιδείξασθαι, προσκνυοῖμεν ἂν αὐτὸν ὡς ἱερὸν καὶ θαυμαστὸν καὶ ἡδύν, εἴποισμεν δ' ἂν ὅτι οὐκ ἔστιν τοιοῦτος ἀνὴρ ἐν τῇ πόλει παρ' ἡμῖν οὔτε θέμις ἐγγενέσθαι, ἀποπέμποιμέν τε εἰς ἄλλην πόλιν μύρον κατὰ τῆς κεφαλῆς καταχέαντες καὶ ἐρίῳ στέψαντες[...]³⁷

Πόσο ταιριαστό να χρησιμοποιεί ο Κρέιγκ αυτό το εμβληματικό χωρίο –το οποίο έχει εμπνεύσει πλήθος φιλοσοφικών στοχασμών γύρω από τη μίμηση– για να πλαισιώσει αλλά και να στοιχειοθετήσει τις δικές του θεωρίες για την υπερμαριονέτα. Και εκείνον τον απασχολεί, όπως τον Πλάτωνα, η δύναμη του ηθοποιού να παραμορφώνει την πραγματικότητα

³⁶ Στο ίδιο, 3.

³⁷ «Όπως φαίνεται, λοιπόν, αν κάποιος που είναι τόσο έξυπνος, ώστε να μπορεί να μεταμορφώνεται στο καθετί και να μιμείται τα πάντα ερχόταν στην πόλη μας, θέλοντας να επιδείξει τον εαυτό του και την τέχνη του, θα τον προσκνυόσαμε σαν κάτι ιερό και θαυμαστό και πολύ ευχάριστο, αλλά θα φροντίζαμε να του πούμε ότι δεν υπάρχει άνθρωπος σαν αυτόν στην πόλη μας, δεν το επιτρέπει ο νόμος. Και αφού θα του ραίναμε το κεφάλι με μύρο και θα του βάζαμε ένα μάλλινο στεφάνι, θα τον διώχναμε να πάει σε άλλη πόλη ...». Πλάτωνας, *Πολιτεία Γ'*, 398α, παρατίθεται στο περιοδικό *The Mask*, 1, No. 2, 5. Το απόσπασμα είναι υπερβολικά μεγάλο για να παρατεθεί ολόκληρο εδώ.

και να μεσμερίζει, να λειτουργεί σαν ένα είδος χαρισματικού δημαγωγού που απειλεί την ίδια την πολιτική τάξη («δεν το επιτρέπει ο νόμος»). Και όπως στον Πλάτωνα, αυτή η δύναμη του θεάτρου και της θεατρικότητας προβάλλεται ως ο πυρήνας του ίδιου του προβλήματος της μίμησης. Προκειμένου να τεκμηριώσει περαιτέρω το επιχείρημα αυτό, ο Κρέιγκ επιστρατεύει και τον Αριστοτέλη για να υποστηρίξει το μανιφέστο του για τον ηθοποιό, ή, γενικότερα θα λέγαμε, για το μοντέρνο θέατρο. Το απόσπασμα που χρησιμοποιεί είναι το εξίσου περίφημο χωρίο από την *Ποιητική*, όπου η «απεργασία των όψεων»³⁸ αποκηρύσσεται ως το έργο του «σκευοποιού»³⁹ μάλλον παρά του ποιητή, και όπου «ή γάρ τῆς τραγωδίας δύναιμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν».⁴⁰ Το απόσπασμα αυτό παρατίθεται στο τέλος του δοκιμίου, ενώ εκείνο του Πλάτωνα το βρίσκουμε σε προηγούμενη σημείωση. Αυτές οι δύο είναι οι μοναδικές παραπομπές που κάνει ο Κρέιγκ στο δοκίμιό του. Μαζί με το επίγραμμα της Ντούζε στην αρχή, λειτουργούν ως πλαίσιο του μανιφέστου του, του δίνουν ιστορική συνέχεια και το θεατροποιούν. Έτσι, όταν ο Κρέιγκ επικαλείται τη βοήθεια των «αρχαίων Ελλήνων» για να μπορέσει να διαμορφώσει και να διατυπώσει την πρότασή του, δεν το κάνει απλώς από νοσταλγία, χρησιμοποιώντας μια ενοποιητική και ομογενοποιητική ρητορική που θα χάριζε στην πρόταση αυτή την αύρα του κλασικού. Από πολλές απόψεις, επικαλείται τους «Έλληνες» τόσο ως φιλόλογος όσο και ως θεωρητικός του θεάτρου. Μάλιστα θα μπορούσαμε να πούμε ότι το δοκίμιό του είναι μια σκηνική δοκιμή της ίδιας της αρχαίας διαμάχης. Και όπως στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, κι εδώ η διαμάχη αυτή παίρνει σχήμα και μορφή μέσω των διαδικασιών του θεάτρου και συγκεκριμένα εδράζεται στο θεατρικό σώμα.

Αν αναλογιστούμε το ρόλο που έχουν οι κούκλες και τα *αυτόματα* στα πλατωνικά φιλοσοφικά κείμενα (*θαύματα* τα αποκαλεί ο Πλάτωνας, δηλαδή αξιοπερίεργα πλάσματα),⁴¹ τότε ίσως θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε την ύπαρξη μιας ιστορικής συνέχειας της υπερμαριονέτας του Κρέιγκ, η οποία θα την τοποθετούσε εντός μιας γενεαλογίας κειμένων γύρω από την (αισθητική και πολιτική) επίδραση της μίμησης,

³⁸ Δηλαδή, «του θεάματος». Σ.τ.Μ.

³⁹ Του κατασκευαστή προσωπίδων και άλλων σκηνικών αντικειμένων. Σ.τ.Μ.

⁴⁰ «[Η] τραγωδία γίνεται αισθητή ακόμη και ανεξάρτητα από την αναπαράσταση και τους ηθοποιούς». Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1450β. 16-20, παρατίθεται στο *The Mask*, 1, τχ. 2, 11.

⁴¹ Βλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, 514β. Σ.τ.Μ.

έτσι όπως εκδηλώνεται μέσα από τη μορφή του *αντόματου*. Και εάν, στη συνέχεια, προσεγγίσουμε αυτή την υπερμαριονέτα σε συνδυασμό με τη χορεύτρια της Ντάνκαν, όχι ως το αντίθετο αλλά ως το είδωλό της –όπως αντιλαμβάνονται το είδωλο στο θέατρο τόσο ο Πλάτωνας όσο και ο Αρτώ– τότε ίσως να τις δούμε αγκαλιασμένες και πιθανότατα να χορεύουν στον ίδιο Χορό.

Μετάφραση: Δήμητρα Αμαραντίδου
Επιμέλεια μετάφρασης : Αγγελική Σπυροπούλου

Από τη θεωρία στην πράξη

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΣ

Σκηνοθέτης- Θέατρο Άπτις

«Γράμμα σε έναν νέο ηθοποιό»: Για τον αυτοσχεδιασμό

Μια μέρα στο εργαστήριο ανέκραξε ένας νεαρός ηθοποιός «θέλω να αυτοσχεδιάσω. Θέλω να μοιραστώ με τους άλλους δημόσια το «συγκεκριμένο» που βρίσκω στον αυτοσχεδιασμό», πυροδοτώντας έτσι στην ομήγυρη μια έντονη ατελείωτη συζήτηση που τελικά επικεντρώθηκε πάνω στη Σωματική γλώσσα του ηθοποιού.

«Οι ερωτήσεις με τη μορφή διαπιστώσεων ατελείωτες!

Θέλεις οπωσδήποτε ν' αυτοσχεδιάσεις, να ενεργοποιήσεις το Σώμα σου, να δεις τον κόσμο κρατώντας τα μάτια του κορμιού σου ανοιχτά. Θέλεις να γνωρίσεις τη σκοτεινή και μυστηριώδη παράδοση του κορμιού σου, και να χορέψεις αδέξια, στριφογυριστά, το χορό της γέννησης, της ζωής και του θανάτου, και έτσι να διευρύνεις τα όρια της ύπαρξής σου, μιας ύπαρξης που ποτέ δεν γνωρίζει ότι «ωριμάζει».

Οι ερωτήσεις συνεχίζονται συμβουλευτικά!

Θέλεις το Σώμα σου να 'ναι πάντα εκτεθειμένο, έτοιμο για αναμόρφωση, να αυτοσχεδιάζει αδιάκοπα, να διατηρεί μια ερωτική σχέση με την παράδοση, να ενώνει τα αντίθετα, να χορεύει τον τρελό χορό της σύγκρουσης των αντιθέτων. Θέλεις τα όρια του Σώματός σου να είναι διαπερατά, ανοιχτοί ενεργειακοί αγωγοί, τόποι μετάλλαξης πρωτογενών υλικών που θα κρατούν πάντα ανοιχτά τα μάτια της αυτογνωσίας σου.

Παύση και αμέσως με μεγαλύτερη ένταση!

Θέλεις να είναι το σώμα σου πάντα ατελές, να μην ωριμάζει σα να μη γεννήθηκε ποτέ, και σαν να προσπαθεί κάθε φορά να γεννηθεί. Να παλεύεις με το εγώ σου, που προσπαθούσε να ριζώσει βαθιά μέσα σου, για να πλάσει «τέλειο και αμετάβλητο» σχήμα στα αισθήματά σου.

Οι ερωτήσεις συνεχίζονταν με την μορφή χειραγώγησης!

Θέλεις να βυθίζεσαι βαθιά μέσα στο Σώμα σου, (μέσα στον βαθύτερο εαυτό σου) κι αυτή τη φορά δεν θέλεις να «βυθίζεσαι βαθιά εσωτερικώς» δεν θέλεις να ρίξεις σκάλα απ' έξω για να την κατεβάσεις μέσα βαθιά στον εαυτό σου. Θέλεις να προκαλέσεις την εξέγερση βαθύτερων δυνάμεων που βίαια θα ανατρέψουν όλες τις σκάλες.

Οι ερωτήσεις συνεχίζονταν με τη μορφή επίθεσης.

Θέλεις να γκρεμίσεις τον τοίχο που σε κρατάει βυθισμένο μέσα στον εαυτό σου, να πετάξεις έξω από τα «γνωστά» σου όρια, να αυτοσχεδιάσεις, να αιωρείσαι, να φέρνεις στην επιφάνεια εικόνες από το χώρο του ασυνείδητου. Να ενοχοποιήσεις τους ανθρώπους και να τους βάλεις συνεργούς (συν δημιουργούς) στο μεγάλο ταξίδι για τη χώρα της Μνήμης, αυτής που κρύβει την πρωταρχική γλώσσα του κυττάρου, και ν' αυτοσχεδιάσεις «γιατί θέλεις να μοιραστείς με τους άλλους το συγκεκριμένο που βρίσκεις στον αυτοσχεδιασμό».

Παύση.

Η Διανοητική έξαρση κόπασε, ο νεαρός ηθοποιός βουβάθηκε, η ουτοπία χάθηκε, η απόγνωση μας μεγάλωσε, το Σώμα ξανά φοβήθηκε, μια αίσθηση θανάτου απλώθηκε παντού. Οι παγίδες τριγύρω μας γίναν πάλι ορατές.

Μια παρολίγον εντυχισμένη στιγμή θεάτρου.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΤΣΙΚΟΝΟΥΡΗΣ

**«ΤΑ ΜΠΟΤΑΚΙΑ»
Μονόπρακτο**

Το σύντομο μονόπρακτο ΤΑ ΜΠΟΤΑΚΙΑ γράφτηκε το Νοέμβριο του 2010, ειδικά για την παράσταση Ο ΚΑΝΕΝΑΣ στο θέατρο ΣΗΜΕΙΟ, στις 28 Δεκεμβρίου 2010. Η παράσταση ήταν ένα κάλεσμα του Νίκου Διαμαντή σε συγγραφείς και ηθοποιούς για μια παράσταση – αναφορά στο τραγικό γεγονός του θανάτου του ανώνυμου άστεγου που αλέστηκε από απορριμματοφόρο καθώς κοιμόταν στα σκουπίδια.

B. K.

ΑΝΤΡΑΣ: Στέφανος Κοσμίδης

ΓΥΝΑΙΚΑ: Βάσω Ιατροπούλου

Σκηνοθεσία: Βασίλης Κατσικονούρης

ΤΑ ΜΠΟΤΑΚΙΑ

Δωμάτιο. Ο ΑΝΤΡΑΣ και η ΓΥΝΑΙΚΑ κάθονται σε δύο πολυθρόνες αντικριστά. Ανάμεσά τους, στο πάτωμα ένα ζευγάρι μποτάκια. Βρώμικα και άθλια. Ο ΑΝΤΡΑΣ και η ΓΥΝΑΙΚΑ αναστενάζουν ταυτοχρόνως.

ΑΝΤΡΑΣ: Είσαι σίγουρη.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Σίγουρη.

ΑΝΤΡΑΣ: Χτες το βράδυ.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Με τα χέρια μου, σου λέω.

ΑΝΤΡΑΣ: Και πώς γίνεται...

ΓΥΝΑΙΚΑ: Με τα χέρια μου. Στα σκουπίδια.

ΑΝΤΡΑΣ: Και πώς γίνεται...

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ξ α ν ά – γίνεται

(Παύση)

ΑΝΤΡΑΣ: Τι;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Έχει ξαναγίνει. Την πρώτη φορά είπα πως δε θα θυμόμουν καλά ότι τα πέταξα. Όμως τώρα...

ΑΝΤΡΑΣ: ...τώρα θυμάσαι καλά;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Με τα χέρια μου. Τα πήρα από τη βεράντα που τα είχες και τα κατέβασα στα σκουπίδια. Χτες το βράδυ.

ΑΝΤΡΑΣ: Δηλαδή είναι η δεύτερη φορά.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεύτερη φορά.

ΑΝΤΡΑΣ: (μικρή παύση) Πώς γίνεται...

ΓΥΝΑΙΚΑ: Και μάλιστα την προηγούμενη φορά που ξαναεμφανίστηκαν ήταν στη βεράντα. Τώρα είναι εδώ.

ΑΝΤΡΑΣ: Στο σαλόνι μέσα.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Στο σαλόνι μας μέσα.

(Παύση. Ξεφυσούν πάλι μαζί.)

ΑΝΤΡΑΣ: Θέλεις μήπως να...

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ξανά; Εγώ; Δεν τα πιάνω στα χέρια μου άλλο.

ΑΝΤΡΑΣ: Τα φοβάσαι;

ΓΥΝΑΙΚΑ: ...Και τα σιχαίνομαι.

ΑΝΤΡΑΣ: Τότε...

ΓΥΝΑΙΚΑ: Εσύ τα έφερες εδώ μέσα.

ΑΝΤΡΑΣ: Τι να έκανα;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Να τ' άφηνες εκεί που τα βρήκες.

- ΑΝΤΡΑΣ: Σκέφτηκα ότι θα ήταν ένα στοιχείο. Για την αστυνομία.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Ας τ' αφήνες στην αστυνομία.
- ΑΝΤΡΑΣ: Είπανε ότι η αστυνομία μπορεί να βρει σε έναν άνθρωπο τα παπούτσια που του ανήκουν, αλλά όχι στα παπούτσια τον άνθρωπο που τους ανήκει.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Τι;
- ΑΝΤΡΑΣ: Έτσι. *(Παύση)* Τι ακριβώς δεν καταλαβαίνεις;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Μιλάς παράξενα. Πάλι μιλάς παράξενα.
- ΑΝΤΡΑΣ: Εγώ;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: ...Από τότε που τα έφερες εδώ μέσα.
- ΑΝΤΡΑΣ: Γιατί το λες αυτό;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: ...Δε μιλάς κανονικά. Δεν μπορούμε να συζητήσουμε. Κανονικά.
- ΑΝΤΡΑΣ: Πώς δεν μπορούμε;
Με κινήσεις νευρόσπαστου, γέρνει πίσω στο κάθισμά του, σταυροπόδι, σαν έτοιμος για μια χαλαρή κουβέντα.
Παύση
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Αύριο έχουμε το τραπέζι· στο Νίκο και τη Μαίρη.
- ΑΝΤΡΑΣ: Ναι, το ξέρω. Έχω κάνει και τα ψώνια.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Η Μαίρη λέει ο Νίκος πήρε προαγωγή. Καλό δεν είναι αυτό;
- ΑΝΤΡΑΣ: Ναι, το ξέρω. Έχω κάνει και τα ψώνια.
(Παύση)
- ΓΥΝΑΙΚΑ: ...Και η Μαίρη λέει τώρα θ' αλλάξουν και αυτοκίνητο.
- ΑΝΤΡΑΣ: Ναι, το ξέρω. Έχω-
- ΓΥΝΑΙΚΑ: ...«έχεις κάνει και τα ψώνια».
- ΑΝΤΡΑΣ: Στο είπα αυτό, δε στο είπα;
(Παύση)
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Άκουσέ με... Δε νομίζεις κι εσύ ότι θα έπρεπε... κατά κάποιο τρόπο να-
- ΑΝΤΡΑΣ: Πάνω απ' όλα η ασφάλεια πάντως!
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Ορίστε;
- ΑΝΤΡΑΣ: *(άνετος, υποτίθεται)* Μα... το αυτοκίνητο του Νίκου και της Μαίρης. Να κοιτάξουν να είναι ασφαλές.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Ναι... ε, δεν ξέρω... Ψάχνουνε ακόμα, λέει.
- ΑΝΤΡΑΣ: Εσύ κατά τη γνώμη σου...
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Εγώ τι γνώμη να έχω, ας πάρουνε ό,τι θέλουν.
- ΑΝΤΡΑΣ: *(με αγωνία τώρα)* ...κατά τη γνώμη σου λέω, είναι δυνατόν να υπήρξε κάτι πραγματικά κάποτε, εάν αυτό δεν το αντιλήφθηκε ποτέ και κανείς στον κόσμο;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Α όχι, μην αρχίζεις πάλι μ' αυτόν!
- ΑΝΤΡΑΣ: Μου κολλάει στο μυαλό. Πάλι.

- ΓΥΝΑΙΚΑ: Προσπάθησε να το ξεχάσεις.
- ΑΝΤΡΑΣ: Αν δεν τα είχα δει τουλάχιστον...
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Έτυχε. Θα μπορούσε να είναι οποιοσδήποτε άλλος στη θέση σου, και να μην έβλεπε τίποτα.
- ΑΝΤΡΑΣ: Τα πόδια; Να μην τα έβλεπε;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Για μια στιγμή μόνο. Μπορεί και να σου φάνηκε.
- ΑΝΤΡΑΣ: Για μια στιγμή. Μία τελευταία στιγμή. Δύο πέλματα.. Καθώς άλεθε η μηχανή στο απορριματοφόρο. Εντάξει, δεν το πιστεύεις εύκολα. Κι εγώ από το μπαλκόνι νόμιζα ότι-
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Είδες; Νόμισες.
- ΑΝΤΡΑΣ: Και την άλλη μέρα το πρωί; Τα παπούτσια; Δίπλα στον κάδο; Ταχτοποιημένα, το ένα δίπλα στο άλλο. Σα να είχε πέσει να κοιμηθεί στο κρεβάτι του. (Παύση) Τότε κατάλαβα.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν είναι δυνατόν μόνον εσύ. Αν είχε γίνει κάτι τέτοιο, θα το είχαν καταλάβει και οι άνθρωποι του Δήμου στο απορριματοφόρο.
- ΑΝΤΡΑΣ: Κανείς. Μόνο εγώ. Την άλλη μέρα. Όταν τα βρήκα.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Έστω. Ακόμα κι αν έγινε έτσι. Ας τ' άφηνες εκεί. Τι θα έβγαινε; Να βρούνε μήπως ποιος έφταιγε; Ούτε καν πτώμα δεν υπάρχει.
- ΑΝΤΡΑΣ: Αυτά εδώ είναι το πτώμα του.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Α ωραία. (Παύση) Μέσα στο σαλόνι μας.
- ΑΝΤΡΑΣ: Αυτό έμεινε...
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Είμαι σίγουρη, αν είχε μείνει και κάτι άλλο, θα το έφερες κι αυτό στο σπίτι.
- ΑΝΤΡΑΣ: Θέλω να πω, από αυτόν, αυτό έμεινε. Μόνο.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Από κανένα μας δε μένει τίποτα. Κάποια στιγμή.
- ΑΝΤΡΑΣ: Μένει πάντα κάποιος να μας θυμάται.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Κι αυτόν!
- ΑΝΤΡΑΣ: Ποιος;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν ξέρω.
- ΑΝΤΡΑΣ: Μόνον εγώ.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Επειδή βρήκες τα παπούτσια του;
- ΑΝΤΡΑΣ: Και είδα και τα πέλματα που τα φορούσαν. Ας μην είχα δει τουλάχιστον τα γαμημένα τα πέλματα!
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν έχεις καμιά υποχρέωση.
- ΑΝΤΡΑΣ: Έχουν κολλήσει στο μυαλό μου.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Αύριο έχουμε τραπέζι...
- ΑΝΤΡΑΣ: Στο Νίκο και τη Μαίρη, το ξέρω. (Παύση) Τώρα μιλάς εσύ παράξενα.

- ΓΥΝΑΙΚΑ: Και... Τι υποχρέωση; Κανείς δεν έχει ευθύνη για ό,τι έγινε.
Αν έγινε.
- ΑΝΤΡΑΣ: Έχω εγώ.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Τι φταις εσύ; Για το θάνατό του;
- ΑΝΤΡΑΣ: Για... τη ζωή του.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Για τη ζωή του; Ο Νίκος πήρε προαγωγή, ξέρεις.
- ΑΝΤΡΑΣ: Να τη βάλει στον κώλο του την προαγωγή ο Νίκος! Δεν καταλαβαίνεις; Κοιμότανε μέσα στα σκουπίδια. Προφανώς κανείς δεν τον είχε πάρει χαμπάρι. Μόνον εγώ ξέρω ότι έζησε. Αν κάνω ότι δεν το ξέρω, είναι σα να μην έζησε ποτέ! Αυτός ο άνθρωπος.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν υπήρχε και πιο πριν για σένα. Δεν τον είχες πάρει χαμπάρι κι εσύ ότι κοιμόταν εδώ απ' έξω, στα σκουπίδια. Από πιο πριν. Προφανώς. Θα υπήρχε για σένα μόνο αν έμπαινε στο σπίτι μας να κλέψει, να σκοτώσει. (Παύση. Τρομαγμένα) Μπορεί και να με βιάζε...
- ΑΝΤΡΑΣ: Τι;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Απ' αυτήν την άποψη...
- ΑΝΤΡΑΣ: Ναι;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: ...καλύτερα που ήρθαν έτσι τα πράγματα. Αν το σκεφτείς.
Παύση. Ο ΑΝΤΡΑΣ σκεπτικός
- ΑΝΤΡΑΣ: Και τώρα τι κάνουμε;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Τα πετάμε.
- ΑΝΤΡΑΣ: Γιατί;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Είναι βρώμικα. Και σιχαμερά. Εδώ, μέσα; στο σαλόνι μας;
- ΑΝΤΡΑΣ: Θα τα ξαναπάω έξω στο μπαλκόνι.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Έξω; Στη βεράντα μας;
- ΑΝΤΡΑΣ: Πού να τα πάω τότε;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Στην εκκλησία. Όταν πεθαίνει κάποιος και δεν υπάρχει πτώμα, θάβουνε ό,τι αντικείμενο έχει μείνει από αυτόν. Σαν το πτώμα.
- ΑΝΤΡΑΣ: Το ξέρω. Πήγα.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Και τι σου είπανε;
- ΑΝΤΡΑΣ: Ότι αυτά δεν είναι παπούτσια... Χριστιανικά.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν είναι;
- ΑΝΤΡΑΣ: Ένας τους μάλιστα τα πήρε και τα μύριζε. Και είπε ότι μάλλον είναι μουσουλμανικά.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Να τα πας στους μουσουλμάνους τότε.
- ΑΝΤΡΑΣ: Δεν υπάρχει τζαμί εδώ. Κι ούτε νεκροταφείο μουσουλμανικό.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Εσύ ας επέμενες να τα κρατήσουν. Να τα θάψουν. Αυτοί.
- ΑΝΤΡΑΣ: Με τι όνομα;

- ΓΥΝΑΙΚΑ: Τι όνομα;
ΑΝΤΡΑΣ: Δεν μπορείς να θάψεις κάποιον με χριστιανική κηδεία, αν δεν έχει χριστιανικό όνομα. Ούτε και κάποιον με μουσουλμανική κηδεία, αν δεν έχει μουσουλμανικό όνομα. Και κανέναν, αν δεν έχει κανένα όνομα.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν μπορεί. Κάποιο όνομα θα είχε.
ΑΝΤΡΑΣ: ...και κανείς δεν το χρησιμοποίησε. Ποτέ. (Παύση) Κανείς δεν έχει όνομα, αν δεν υπάρχει κάποιος να σε φωνάξει με αυτό.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Ωραία. Αύριο έχουμε τραπέζι.
ΑΝΤΡΑΣ: ...μόνον εγώ τον φώναξα. Την ώρα που φώναζε κι αυτός.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Δύο φωνές; Δύο;
ΑΝΤΡΑΣ: ...και κανένα όνομα.

Σιωπή. Θόρυβος απορριμματοφόρου, έξω από το σπίτι. Μεγαλώνει εφιαλτικά. Ο ΑΝΤΡΑΣ φαίνεται να δυσανασχετεί. Η ΓΥΝΑΙΚΑ αποφασιστικά πετάγεται, φοράει ένα ζευγάρι νάνυλον γάντια, παίρνει τα μπουτάκια και βγαίνει. Ξαναμπαίνει.

- ΑΝΤΡΑΣ: Τι έκανες;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Αυτό που κατάλαβες.
ΑΝΤΡΑΣ: Τι έκανες;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Αυτό που μ' άφησες να κάνω.
ΑΝΤΡΑΣ: Τα πέταξες.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Στο σκουπιδιάρικο. Όπως πέραναγε κάτω. Από τη βεράντα μας. Εξαφανίστηκαν μέσα στο στόμιο. Στο λεπτό.
ΑΝΤΡΑΣ: Κι αυτά...
ΓΥΝΑΙΚΑ: Κ α ι αυτά. Ναι.

(Παύση)

- Πώς νιώθεις;
ΑΝΤΡΑΣ: Ναι... Δεν ξέρω... Τι μου έλεγες;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Τι;
ΑΝΤΡΑΣ: Ότι ο Νίκος πήρε προαγωγή;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Ναι· πήρε.
ΑΝΤΡΑΣ: Χαίρομαι.
ΓΥΝΑΙΚΑ: (με ανακούφιση) Κι εγώ. Ε... Για το Νίκο δηλαδή.
ΑΝΤΡΑΣ: Θα είχε πιάσει καλές αποδόσεις τον τελευταίο χρόνο, φαίνεται.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Έτσι λέει η Μαιρή.
ΑΝΤΡΑΣ: Θα μας πούνε κι αύριο περισσότερα, φαντάζομαι.

- ΓΥΝΑΙΚΑ: Ναι. Και καλύτερα να πέφτουμε σιγά σιγά, μια που έχουμε και το τραπέζι αύριο.
- ΑΝΤΡΑΣ: *(πιάνοντάς την από τη μέση, αρχίζουν να βγαίνουν)* Και τι ώρα θα έρθουν;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Τους είπα να έρθουν λίγο νωρίς.
- ΑΝΤΡΑΣ: *(Η φωνή του χοντραίνει κάπως)* Να βγάλω και το μπάρμπεκιου στη βεράντα...
- ΓΥΝΑΙΚΑ: *(Η φωνή της, πιο ψιλή κάπως)* Θα σε βοηθήσει κι ο Νίκος. *(Σβήνει το φως καθώς βγαίνουν)*

Οι φωνές τους ακούγονται από μέσα, από την κρεβατοκάμαρα. Του ΑΝΤΡΑ χοντρή, σαν ενός αρκούδου, της ΓΥΝΑΙΚΑΣ ψιλή, σα στρουμφάκι

- ΑΝΤΡΑΣ: ...Εσείς με τη Μαίρη θα ετοιμάζετε μέσα.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Ελπίζω μόνο να μη με ζαλίσει.
- ΑΝΤΡΑΣ: Γιατί το λες αυτό;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Όλο για το καινούργιο αμάξι που θα πάρουνε μου μιλάει.
- ΑΝΤΡΑΣ: Να κοιτάξουν να είναι ασφαλές.
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Μόλις πάρουν και το δάνειο, λέει.
- ΑΝΤΡΑΣ: Τι, θα πάρουν και δάνειο;
- ΓΥΝΑΙΚΑ: Α βέβαια, δεν το ήξερες;
- ΑΝΤΡΑΣ: *(Με κανονική φωνή)* Ναι, το ξέρω. Έχω κάνει και τα ψώνια!

Μ' ένα τσαφ, ένας προβολέας φωτίζει στο σκοτάδι το ζευγάρι τα μποτάκια σε μια γωνιά του δωματίου. Μετά ακούγεται από κάπου η εισαγωγή από το «Please forgive me» του Nick Cave. Το φως του προβολέα σβήνει αργά.

Η μουσική μένει για λίγο ακόμα.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΤΑΪΚΟΣ

«Ο ΠΑΛΙΑΝΘΡΩΠΟΣ»

Μονόλογος

Πώς ξεκίνησε η συγγραφή του *Παλιάνθρωπου* και πώς δεν ολοκληρώθηκε.

Δύο αγαπημένοι φίλοι και συνεργάτες μου στη Ναπολεονία (2007), οι ηθοποιοί Έλενα Χατζηαυξέντη και Μάνος Βακούσης, επιθυμούσαν, όσο και εγώ να ξαναβρεθούμε σε συνθήκες εκτάκτου ανάγκης, θεατρικής.

Χρειαζόταν όμως η κατάλληλη ευκαιρία, η ειδική κατάσταση, το γεγονός που θα μας πρόσφερε την έμπνευση. Η κατάσταση του θηρίου που παραμονεύει το θήραμα. Ο,τιδήποτε ίσως δύναται να θεατροποιηθεί. Το γεγονός ήταν η πρόσκλησή μου από την Ε.Χ. στις πτυχιακές εξετάσεις της στο Ωδείο, όπου θα τραγουδούσε κάποιες άριες. Και τραγούδησε. Και ακαριαίως ξεκίνησα κι εγώ να τραγουδώ. Οι πρώτες συναντήσεις μας απέφεραν κάποιες σκηνές. Κι ενώ ο κορμός, η πλοκή και οι χαρακτήρες έτειναν να λάβουν το σχήμα τους, πάνω στη γλύκα, λίγο πριν από την ολοκλήρωση, οι ανάγκες του θεάτρου και της ζωής, μας χώρισαν. Η Ε.Χ. τράβηξε για την Κύπρο, την πατρίδα της να επιδείξει τα πλούσια χαρίσματά της και ο Μ.Β. στο Εθνικό, όσο και στο ελεύθερο θέατρο να επιδείξει τα δικά του. Ο Παλιάνθρωπος μπορεί να τους περιμένει και μόνον αυτούς. Είναι δικός τους.

Α. Σ.

Αντρέας Στάϊκος

«Ο παλιάνθρωπος» 2014

Ένας άνδρας

I. Την είχα χειροκροτήσει τη Νανά.

Την είχα χειροκροτήσει περισσότερο από τους υπολοίπους, πολλούς παρισταμένους.

Κι όταν τα χειροκροτήματα των άλλων εκόπασαν, τα δικά μου συνεχίζονταν. Χειροκροτούσα μόνος. Οι υπόλοιποι, οι πολλοί παριστάμενοι έστρεψαν προς το μέρος μου. Ήμουν ο στόχος τους, ο στόχος της γενικής θυμηδίας. Αντί να σιγήσω, αντί να αποκρύψω τον ενθουσιασμό και την προχωρημένη ηλικία μου, εγώ πείσμως, τυφλώθηκα, εξευτελίστηκα, συνέχισα να χειροκροτώ. Και, και, σύμπασα η αίθουσα, οι υπόλοιποι, οι πολλοί παριστάμενοι χειροκροτούσαν εμένα και γελούσαν, τρανταχτά γελούσαν. Ήμουν ο περίγελως, ο αποδέκτης μίας φρενίτιδας χειροκροτημάτων και γέλιων.

Όποιος ερωτεύεται λοιπόν, εξευτελίζεται; αναρωτήθηκα με τρόμο!

Την είχα χειροκροτήσει τη Νανά!

Την είχα ακούσει και την είχα δει να τραγουδά για πρώτη φορά, και αλίμονο μου όχι και τελευταία, πριν από ένα χρόνο στο Ωδείο, τελειόφοιτη μαθήτρια.

Πήγα κι εγώ, ανύποπτος, η μοίρα δεν προειδοποιεί ποτέ, να παρακολουθήσω τις εξετάσεις, όπου θα τραγουδούσε η κόρη μου, η Αθηνά, συμμαθήτρια της Νανάς.

Ήμουν βεβαίως θύμα της τύχης. Πρώτη φορά, ικανοποίησα την επιθυμία της Αθηνάς να την ακούσω να τραγουδά. Δεν είχα πατήσει στο Ωδείο για πέντε ολόκληρα χρόνια, τα πέντε χρόνια των μουσικών σπουδών της. Για τις σπουδές και τις επιδόσεις της φρόντιζε η μητέρα της. Το βράδυ όμως, των εξετάσεων, μιά πνευμονία της πεθεράς μου, ανάγκασε τη γυναίκα μου να σπεύσει στο πλευρό της μητέρας της. Έτσι βρέθηκα εγώ στο Ωδείο για να εκπροσωπήσω την οικογένεια.

Κρατούσα μιά μεγάλη ανθοδέσμη με τριαντάφυλλα κόκκινα για να την προσφέρω στην κόρη μου, την πολυαγαπημένη μου κόρη, που ειλικρινώς, δεν τραγούδησε διόλου άσχημα. Όμως ο άθλιος, ο πανάθλιος πατέρας, πρόσφερα την ανθοδέσμη στη Νανά.

Δεν είχα καταλάβει τι έκανα. Κάτι, δεν ξέρω τι, με είχε τυφλώσει.

Η Αθηνά ήταν η μόνη από όλα τα κορίτσια που τραγούδησαν, που στο τέλος έφυγε με σκυμμένο το κεφάλι, χωρίς ένα λουλούδι στα χέρια της. Άσπλαχνε πατέρα, σκεφτόμουν για τον εαυτό μου. Άσπλαχνος ναι, άδικος όχι. Είχα προσφέρει τα λουλούδια στην καλύτερη, που βέβαια δεν είχε ανάγκη τα λουλούδια μου, διότι είχε πνιγεί από τα λουλούδια των θαυμαστών της. Βουνά σχημάτιζαν γύρω της τα λουλούδια. Είμαι βέβαιος πώς δεν έδωσε καμμία σημασία στα λουλούδια μου. Δεν έδωσε καμμία σημασία στην παρουσία μου.

Έτσι βύθισα στη δυστυχία την Αθηνά, το μικρό μου κοριτσάκι, που τόσο πολύ το αγαπούσα. Η Αθηνά πικράθηκε πολύ, γιατί κι εκείνη με αγαπούσε πολύ. Κι όσο η Νανά δεν έδωσε σημασία στα λουλούδια μου, η φτωχή μου η Αθηνά έδωσε μεγάλη σημασία στην αδιαφορία μου, και με πόνο ψυχής εγκατέλειψε το τραγούδι.

Η Αθηνά, το μικρό μου κοριτσάκι. Παλαιά, ήταν δεν ήταν τεσσάρων χρόνων, την ρωτούσαν: «Τι θα γίνεις Αθηνούλα, όταν μεγαλώσεις;» Κι η Αθηνούλα, η καλή μου, η αθώα Αθηνούλα απαντούσε: «Τραγουδίστρια».

Συγνώμη, Αθηνά, συγνώμη... συγνώμη.

- II. Δύο μήνες μετά τις εξετάσεις στο Ωδείο, περί τα τέλη του καταραμένου εκείνου Ιουλίου, κατόρθωσα να μάθω τη διεύθυνση της Νανάς.

Έπειτα από πολλούς δισταγμούς, παλινωδίες

παλινδρομήσεις και αναβολές

που σχετίζονταν με τις ενοχές μου, απέναντι στη γυναίκα και κυρίως απέναντι στην κόρη μου, όπως και με την περιφρούρηση της αξιοπρέπειας και του ανδρισμού μου που κινδύνευαν να καταρρακωθούν αμετακλήτως από την πιθανότατη απόρριψη μου από τη Νανά, κατόρθωσα να αποσπάσω, με επαίσχυντο τρόπο, τη διεύθυνση του μελλοντικού μου σφαγέως! Βεβαίως δεν θα ζητούσα από την ταπεινωμένη κόρη μου, τη διεύθυνση της συμμαθήτριάς της! Κατέφυγα στον τόπο του εγκλήματος, στο ίδιο το Ωδείο, όπου πριν από δύο μήνες είχα πρωτοαντικρύσει τη θεά, όπου η

γελοιότητα μου είχε λάμψει, όπου η γελοιότητα μου είχε χειροκροτηθεί περισσότερο και από τη Νανά. Η ντροπή και ο φόβος μην τυχόν και προδοθούν τα άνομα σχέδια μου με σταμάτησαν, έως ότου μία νέα γελοιότητα με έβγαλε από το αδιέξοδο. Για να μη με αναγνωρίσουν και γελοιοποιηθώ στο Ωδείο, γελοιοποιήθηκα στα μάτια της γυναίκας μου και ακόμη χειρότερα, γελοιοποιήθηκα στα μάτια του κουρέα μου. Έβαψα τα μαλλιά μου ξανθά και άφησα μουστάκι... ξανθό βεβαίως βεβαίως. Ο απόλυτος εξευτελισμός! Η άκρα ταπείνωσις! Δεν χρειάζονται περισσότερα λόγια για να περιγράψουν την αντίδραση της γυναίκας μου. Μια φράση της μόνο θα επαναλάβω, μόνο μία, μία αληθινή μαχαιριά που ακόμη και σήμερα, δύο χρόνια μετά τον χωρισμό μας ματώνει την καρδιά μου. Άκουσον άκουσον τι μου είπε: «Τώρα το κατάλαβα. Είκοσι ολόκληρα χρόνια, είκοσι χρόνια γάμου, δεν είχα καταλάβει πως είχα παντρευτεί μία ξανθιά!» (Βαθύς αναστεναγμός). Τι έβαλε στο μυαλό της η δύσμοιρη γυναίκα. Πώς να φανταστεί, η δύστυχη, ότι δεν έγινα ξανθός για ό, τι εκείνη νόμιζε! Πώς να της εξηγούσα ό, τι έγινα ξανθός λόγω του ανδρισμού μου! Αν και τα ξανθά μαλλιά διήρκησαν μόνο δύο ημέρες -τον απαιτούμενο ελάχιστο χρόνο για να εκπληρώσουν το σκοπό τους- ήταν, ευτυχώς ή δυστυχώς μία από τις αιτίες του διαζυγίου μας!

Και στο Ωδείο, τι συνέβη στο Ωδείο;

- Εδώ σπούδαζε κάποια Νανά Σαββίδη;
- Μάλιστα κύριε, απάντησε η ξανθιά γραμματεύς.
- Θα μπορούσα να έχω τη διεύθυνση της; Την ρώτησα.
- Δεν μπορώ να δώσω τη διεύθυνση της σ' έναν άγνωστο, μου είπε.
- Είμαι ο θεός της, την κατακεραύνωσα. Ο αδελφός της μητέρας της.
- Και δεν γνωρίζετε τη διεύθυνση της αδελφής σας; Απόρησε.
- Περί αυτού πρόκειται. Τη διεύθυνση της αδελφής μου αναζητώ, απάντησα με ετοιμότητα και τρεμούλα. Ζούσα χρόνια στην Αυστραλία. Δεν είχα τακτική αλληλογραφία μαζί της. Ίσως να μετακόμισαν. Έχω χάσει τα ίχνη της. Ήξερα μόνο πως η ανηψιά μου, κάποια χρόνια τώρα, σπούδαζε τραγούδι σ' αυτό εδώ το Ωδείο.

Ευτυχώς ή δυστυχώς όπως απεδείχθη, η γραμματεύς δεν είχε διάθεση να συνεχίσει την ανάκριση και, και μου έδωσε τη διεύθυνση της μάγισσας. Αχ, γιατί, γιατί να μου τη δώσει; Γιατί, γιατί, όλοι ακόμη και μία ξανθιά, μία γραμματεύς Ωδείου, να θέλει το κακό και την καταστροφή μου;

III. Τη διεύθυνση της την είχα. Τη Νανά όμως δεν την είχα, και ίσως δεν θα την έχω ποτέ, ακόμη κι αν νομίζω πως την έχω, αν τα πράγματα, στην καλύτερη περίπτωση, κυλήσουν κατ' ευχήν.

Ποια θα είναι η συνέχεια; Να της γράψω μια επιστολή; Τί να της γράψω;

Αν δεν μου απαντήσει; Αλλά γιατί να μη μου απαντήσει; Επειδή, εκ των προτέρων, με απορρίπτει ή επειδή θα θέσει σε δοκιμασία την επιμονή, τον ζήλο και τη σταθερότητα των αισθημάτων μου περιμένοντας μιά δεύτερη επιστολή; Θα κολακευτεί; Θα ενοχληθεί; Κι αν μου απαντήσει; Τί θα μου απαντήσει; Τί θα της ανταπαντήσω; Κι όταν με συναντήσει τί θα κάνει; Θα ριγήσει; Τί είδους ρίγος θα την διαπεράσει; Το ρίγος του έρωτος, το επονομαζόμενο σκίρτημα ή το ρίγος της αποστροφής, το επονομαζόμενον ανατριχίλα; Και η διαφορά της ηλικίας μας; Θα μπορούσα να είμαι πατέρας της εφόσον είμαι ο πατέρας της συμμαθήτριας της. Κάθε καθυστέρηση όμως, δεν θα αύξανε δραματικά τη διαφορά της ηλικίας μας; Κι αν είναι ερωτευμένη, όπως είναι φυσικό, με κάποιον άλλο; Με κάποιον πραγματικά νέο, πραγματικά ωραίο, πραγματικά πλούσιο; Εμένα θα περίμενε για να ερωτευτεί; Εμένα, τον σχεδόν νέο, τον σχεδόν ωραίο, τον σχεδόν πλούσιο; Αλίμονο! Όταν μπλέξεις ή νομίζεις πως έχεις μπλέξει με μία γυναίκα σαν τη Νανά, το πιθανότερο είναι να μη γευτείς τον έρωτα της αλλά σίγουρα γίνεσαι φιλόσοφος. Οι ερωτευμένοι, σχεδόν πάντα, κάποια ημέρα παύουν να είναι ερωτευμένοι. Η γυναίκα μου κι εγώ ερωτευμένοι δεν είμασταν κάποτε; Αν η Νανά είναι σήμερα ερωτευμένη με κάποιον, αύριο θα είναι ερωτευμένη με κάποιον άλλο. Αυτός ο άλλος γιατί να μην είμαι εγώ; Δεν έχω κι εγώ κάποιες πιθανότητες; Δεν πάνε κι έρχονται οι έρωτες; Επειδή η Νανά είναι ερωτευμένη με άλλον εγώ δεν θα διεκδικήσω τα δικαιώματά μου; Θα εξαφανιστώ; Αν εξαφανιζόμουν θα της αφαιρούσα το δικαίωμα να γνωρίσει την ύπαρξη μου, την ξεχωριστή ύπαρξη μου, θα της αφαιρούσα το δικαίωμα να με συγκρίνει με τον νεότερο, ωραιότερο και πλουσιότερο εραστή της, και θα της αφαιρούσα το δικαίωμα να με προτιμήσει. Δεν, δεν έχω το δικαίωμα να της αφαιρέσω το δικαίωμα να με λατρεύει. Ο τολμών νικά ή ο τολμών ηττάται. Ούτως ή άλλως οφείλω να τολμήσω, να τολμήσω.

Θα της γράψω.

IV. Έπειτα από κάποιες ημέρες, βρέθηκα στο παντοπωλείο της γειτονιάς, να ψωνίσω λίγα πράγματα για το σπίτι. Όσο έδινα τις παραγγελίες μου με γυρισμένες τις πλάτες προς την είσοδο του καταστήματος, πίσω μου, δύο γυναίκες τις γειτονιάς είχαν πιάσει την κουβέντα.

- Το έμαθες;
- Τι;
- Η κυρία Κωνσταντινίδου χωρίζει!
- Η Κωνσταντινίδου χωρίζει απ' τον Κωνσταντινίδη;
- Μάλιστα! Η Κωνσταντινίδου χωρίζει απ' τον Κωνσταντινίδη!
Ο Κωνσταντινίδης βεβαίως είμαι εγώ.

Δεν χρειάστηκε να στήσω αυτί. Το παντοπωλείο, ως άλλη λυρική σκηνή ή αίθουσα ωδείου –το μυαλό μου πάντα στα ωδεία ταξιδεύει- το παντοπωλείο είχε άριστη ακουστική. Χρειάστηκε βέβαια να παρατείνω τις παραγγελίες και τα ψώνια για να ακούσω και το φινάλε της ατιτλοφόρητης όπερας στην οποία πρωταγωνιστούσα.

- Έπειτα από είκοσι χρόνια γάμου!
- Μια τόσο ευτυχισμένη οικογένεια!
- Αχ! Μηδένα πρό του τέλους μακάριζε.
- Τον παλιάνθρωπο!

Παρακολουθούσα τη συζήτηση τους με ενδιαφέρον αμείωτο, ενώ ταυτόχρονα, για να την διαιωνίσω, για να κρατήσει πολύ, ηδονικά και βασανιστικά πολύ, είχα πέσει με τα μούτρα στις δόξα τω θεώ, άπειρες γραβιέρες. 200 γραμμάρια από την κάθε μία. Ανεξάντλητες οι γειτόνισσες, ανεξάντλητες κι οι γραβιέρες. Τί Κρήτης, τί Νάξου, τι Τήνου, Αμφιλοχίας, Άρτας, Ελασσώνας. Κι όταν άπασες οι γραβιέρες εξαντλήθηκαν, εστράφην προς τα αλλαντικά.

- Λένε, ότι τις αφήνει νηστικές.
- Τον παλιάνθρωπο.
- Άφησε γυναίκα και κόρη επί ξύλου κρεμάμενες.
- Τον παλιάνθρωπο.
- Πούλησε, λένε και το φαρμακείο του.
- Τον παλιάνθρωπο.
- Λένε πως τον ξεμύαλισε μια τραγουδίστρια.

Όταν η λέξη παλιάνθρωπος ακούστηκε 22 φορές, τελείωσαν τα ψώνια

μου, τελείωσαν, τελείως τελείωσαν τα χρήματα στην τσέπη μου, τελείωσαν και

οι δύο κυρίες την όπερα τους. Τώρα όμως η όπερα είχε τίτλο: «Ο παλιάνθρωπος».

Αυτή ήταν η ιστορία του παντοπωλείου.

Ό, τι ειπώθηκε από τις δύο γυναίκες, αποδείχτηκε πως ήταν η καθαρή αλήθεια. Διότι η γυναίκα μου, ακόμη δεν είχε προλάβει να με διώξει από το σπίτι. Ήταν όμως θέμα ημερών. Σε πέντε ημέρες θα με έδιωχνε!

Όσο για την τραγουδίστρια, βεβαίως και με είχε ξεμυαλίσει, αλλά εν αγνοία της. Θα με ξεμυάλιζε, εν γνώσει της, έπειτα από πολλές περιπέτειες.

Κι η γειτονιά μας! Τί θαύμα! Μαθαίνεις από τη γειτονιά τι θα σου συμβεί στο μέλλον.

V. Της έγραψα την πρώτη επιστολή.

Ίδου η απάντηση της: «Άγνωστε κύριε, σας υπόσχομαι ότι θα παραμείνετε άγνωστος. Νανά»

Η απάντηση της στη δεύτερη επιστολή μου: «Κύριε, με αγαπούν πολλοί, πάρα πολλοί άνδρες και δεν επιθυμώ να προστεθείτε κι εσείς.»

Στην τρίτη επιστολή, μου απάντησε: «Κύριε είσθε αφελής. Πώς θα μπορούσα να συγκινηθώ από τα λόγια σας, όταν καθημερινώς τα λαμβάνω, τα ίδια και τα ίδια, απaráλλακτα σε δεκάδες αντίγραφα. Μόνον ο γραφικός χαρακτήρας διαφέρει. Με εκπλήσσετε και εσείς και το ανδρικό, το ισχυρό φύλο γενικότερα, για την πληκτική σας ομοιομορφία και την κοινοτοπία σας. Ω άνδρες Αθηναίοι, τι σας συμβαίνει; Συμπεραίνω ότι για να εκφράζετε γραπτώς τον έρωτα σας αντιγράφοντας ο ένας τον άλλον, και πρακτικώς παρομοίως θα εκφράζεσθε. Έχω βαρεθεί, κύριοι, ο σημερινός να αντιγράφει λέξει τε και σώματι τον χθεσινό κι ο αυριανός να αντιγράφει τον σημερινό. Και, κύριοι, σας συμβουλεύω, αντί να προσπαθείτε ματαίως να κατακτήσετε μία γυναίκα, προσπαθείστε να ανακτήσετε την χαμένη αξιοπρέπεια σας.»

VI. Η τέταρτη και τελευταία επιστολή μου προς τη Νανά:

«Νανά, έχετε δίκιο να έχετε κατατάξει τις επιστολές μου στο σωρό των επιστολών που λαμβάνετε καθημερινά και χίλιες φορές δίκιο να τις πετάτε στο καλάθι των αχρήστων.

Χωρίς να υποτιμώ τις προθέσεις των άλλων επιστολογράφων, σας εξομολογούμαι πως είμαι ο πρώτος, πριν από σας, πριν ακόμη σας τις αποστείλω, που παραδέχομαι τη θλιβερή τους κοινοτοπία και

την ακόμη πιο θλιβερή ομοιομορφία τους με τις επιστολές των υπολοίπων θαυμαστών σας. Πράγματι, Νανά οι επιστολές μου είναι ανούσιες, βαρετές, τετριμμένες, αναμενόμενες. Σας υποτίμησα. Συγγνώμη. Κυρίως υποτίμησα τον εαυτό μου. Αλλά ήταν ο μόνος, ο πιο απλός τρόπος να επικοινωνήσει μαζί σας. Τι άλλο θα μπορούσα να πράξω; Πώς θα γνωρίζατε την ύπαρξη μου; Είναι φανερό πως ακόμη κι αν ήμουν συγγραφέας, ακόμη κι αν διέθετα το χάρισμα να επιλέγω τις πιο κατάλληλες για την περίπτωση λέξεις και να χειρίζομαι δεξιοτεχνικώς και ταχυδακτυλουργικώς τις φράσεις, δεν θα μπορούσα να σας συγκινήσω. Έχοντας επίγνωση, Νανά, ότι η πλούσια γλώσσα μας, πόσο μάλλον η φτωχή δική μου γλώσσα, αδυνατεί να εκφράσει τα αισθήματα που μόνον εσείς, Νανά, μπορείτε να εμπνεύσετε, αποφάσισα να διακόψω την αλληλογραφία μας. Αυτή θα είναι η τελευταία επιστολή μου. Καθώς όμως το πάθος μου να σας γνωρίσω και να με γνωρίσετε παραμένει άσβεστο και η πρόθεση μου να συνδράμω στην επιτυχία και τη δόξα σας είναι αμετάκλητη -παρά τις περιφρονητικές απαντήσεις σας- σας ικετεύω Νανά, σας ικετεύω να καταδεχτείτε να χάσετε ένα μόνο πεντάλεπτο, ένα φτωχό πεντάλεπτο από τον πολύτιμο χρόνο σας, να καταδεχτείτε να με γνωρίσετε, καταδεχτείτε να μου ρίξετε, έστω κι αφ' υψηλού ένα βλέμμα φευγαλέο. Αν δεν καταδεχτείτε να με συναντήσετε, ίσως η μοίρα να μας παίξει το πιο άσχημο παιχνίδι. Ίσως δεν θα συναντηθούν ποτέ, δύο άνθρωποι που έπρεπε οπωσδήποτε, και μόνον αυτοί να συναντηθούν.

VII. *Ιδού η απάντηση της Νανάς:*

«Κύριε, το περιεχόμενο και το ύφος της τελευταίας επιστολής σας με εξέπληξαν ευχάριστα. Τι περιμένατε, κύριε; Να δυσανασχετήσω εναντίον σας, να σας απορρίψω και να σας καταδικάσω για αν εκφραστείτε επιτέλους, όπως τόσο θαυμάσια μπορείτε να εκφράζεσθε;»

Ευτυχία! Ευτυχία! Δεν θα την αντέξω τόσην ευτυχία! Μου χρειάζεται, μου χρειάζεται λίγος χρόνος, λίγος χρόνος για να, για να αντέξω το βάρος, το βάρος της ευτυχίας!

«...για να εκφραστείτε επιτέλους, όπως τόσο θαυμάσια μπορείτε να εκφράζεσθε, διακριτικά, ειλικρινά και αυθόρμητα! Τι άλλο να περιμένει μια γυναίκα από έναν άνδρα;»

Τι άλλο να περιμένει; Τι άλλο; Εμένα! Αχ θεά μου, μη μου χαρίζεις την ευτυχία τόσο απότομα! Πώς θα αντέξω την ευτυχία μου;

Δεν είχα, δεν είχα προετοιμαστεί. Είναι θαύμα, ένα θαύμα που δεν έχω πέσει ακόμα ξερός!

«Σας ομολογώ ότι πρώτη φορά λαμβάνω μία επιστολή, ένα μήνυμα, ένα σημάδι εξ' ουρανού, ας το πείτε όπως θέλετε, που με συγκίνησε τόσο βαθιά.»

Σημάδι εξ' ουρανού; Σημάδι εξ' ουρανού. Η θεά, η θεά! Μόνο μια θεά μπορεί να διακρίνει ένα σημάδι εξ' ουρανού. Θεά μου, θεά μου με πεθαίνεις, μη με πεθαίνεις. Δώσε μου λίγο καιρό, λίγο καιρό να σε χαρώ μια στιγμή κι έπειτα ας πεθάνω.

«Ίσως να έχετε δίκιο. Αν δεν συναντηθούμε, η μοίρα ίσως να μας παίξει το πιο άσχημο παιχνίδι. Ίσως δεν θα συναντηθούν ποτέ, δύο άνθρωποι που έπρεπε οπωσδήποτε, και μόνον αυτοί να συναντηθούν.»

Δεν το πιστεύω. Να συναντηθούμε; Δεν το πιστεύω. Η θεά λέει να συναντηθούμε. Θα συναντηθούμε οπωσδήποτε. Αχ θεά μου, συμβαίνουν όλα τόσο απότομα. Αχ θεά μου, με πεθαίνεις, μη με πεθαίνεις, περίμενε λίγο.

«Ένας άνδρας που εκφράζει τα συναισθήματα του με τόση ευγένεια, πρέπει να είναι ένας αξιολάτρευτος άνδρας.»

Αξιολάτρευτος άνδρας! Δεν με έχουν πει ποτέ αξιολάτρευτο άνδρα. Και με είπε αξιολάτρευτο άνδρα η θεά μου, η Νανά μου! Κουράγιο Κωνσταντινίδη, κουράγιο! Μη πεθαίνεις αμέσως. Ζήσε ακόμη λίγο να γευτείς την ευτυχία! Ο Κωνσταντινίδης και η θεά του! Το θείο ζευγάρι!

«Ανυπομονώ λοιπόν να σας γνωρίσω.»

Ανυπομονεί! Ανυπομονεί!

«Κι η ανυπομονησία μου θα παραταθεί για τρεις ημέρες ακόμη. Η ανυπομονησία όμως είναι γλυκιά, πολύ γλυκιά, όπως το γνωρίζετε καλύτερα κι από' μένα, όπως το μαρτυρούν οι αλληπάλληλες επιστολές σας.»

Σε τρεις ημέρες! Θα ζω μέχρι τότε; Είναι πάνω απ' τις δυνάμεις μου. Θα προσπαθήσω να μη πεθάνω. Αχ πεθαίνω! Όχι δεν πεθαίνω, δεν θα πεθάνω μέχρι τη 12^η Ιουλίου!

«Δυστυχώς το βαρύ πρόγραμμα μου, το οποίο πρόγραμμα αδυνατώ να μην τηρήσω, δεν μου επιτρέπει να σας υποδεχτώ νωρίτερα, όπως σφοδρά θα το επιθυμούσα.»

Δεν διαμαρτύρομαι θεά μου, δεν διαμαρτύρομαι. Αντιθέτως χαίρομαι για το βαρύ πρόγραμμα σου. Είσαι μια ιέρεια της μουσικής τέχνης. Φαντάζομαι ότι οι πρόβες, οι συναυλίες, τα ρεσιτάλ δεν θα σου αφήνουν πολύ ελεύθερο χρόνο... Και χάρη, χάρη μεγάλη μου

κάνεις που καταδέχεσαι να θυσιάσεις έστω κι ένα πεντάλεπτο από τον πολύτιμο χρόνο σου για να με συναντήσεις.

«Κι αν όλα θα πάνε καλά, αγαπημένε άγνωστε, αν μείνετε ευχαριστημένος από την πρώτη μας συνάντηση, θα μπορώ, βάσει προγράμματος να σας βλέπω κάθε τρεις ή στη χειρότερη περίπτωση κάθε τέσσερις ημέρες.»

Δεν θα διαταράξω ποτέ το πρόγραμμα σου, αγαπημένη Νανά. Προέχει η σταδιοδρομία σου. Προέχει η δόξα σου!

«Την Πέμπτη λοιπόν, την Πέμπτη 12 Αυγούστου στις 8 η ώρα το βράδυ. Οδός Καλλιδρομίου 29, στον 6^ο όροφο.»

Την Πέμπτη, 12 Αυγούστου, στις 8 η ώρα το βράδυ.

«Σας φαντάζομαι καθώς θα μπαίνετε στο σπίτι μου. Σας φαντάζομαι και είμαι βέβαιη ότι η φαντασία μου δεν θα διαψευσθεί.»

Με φαντάζεται. Με φαντάζεται.

«Σας φαντάζομαι νέο, ψηλό, λιγνό με πλούσια μαλλιά ξανθά, με πράσινα μάτια...»

[Ο Κωνσταντινίδης μένει στήλη άλατος. Συνέρχεται και ολοκληρώνει την ανάγνωση της επιστολής].

«Και θα με βρείτε πλαγιασμένη στο κρεβάτι μου, ημίγυμνη, ημίγυμνη προς το γυμνό, όχι ημίγυμνη προς το ντυμένο. Ξέρετε είναι κάπως σαν το μισοάδειο ή το μισογεμάτο ποτήρι. Και από το θέαμα μου, το μαρτυρά η εμπειρία μου με τόσους και τόσους άνδρες, στις φλέβες σας θα κυλάνε ποτάμια φωτιάς. Και έως ότου γδυθείτε θα σας τραγουδώ την άρια *Dunqme e proprio finita* από τους Μποέμ του Πουτσίνι. Είναι η άρια που προτιμούν απαξάπαντες σχεδόν οι φιλόμουσοι πελάτες μου. Κατά τη διάρκεια των συνενυρέσεων μας θα σας τραγουδήσω τρεις άριες. Είμαι λίγο ακριβή αλλά, αλλά, αλλά... Πάντως να είστε βέβαιος, ότι θα τύχετε ιδιαίτερας μεταχειρίσεως και ιδιαίτερας εκπτώσεως στην τιμή.

Au revoir, cher Monsieur. A jeudi. »

ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ**ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ**

Η **Rachel Bowlby** είναι Καθηγήτρια Συγκριτικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο του Πρίνστον των ΗΠΑ και Μέλος (Fellow) της Βρετανικής Ακαδημίας. Προηγουμένως ήταν Καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου (University College London). Έχει διδάξει παλαιότερα στα Πανεπιστήμια της Οξφόρδης, του York και του Sussex. Η έρευνά της επικεντρώνεται στη συγκριτική λογοτεχνία, τις κλασικές σπουδές, την ψυχανάλυση, τις γυναικείες σπουδές και τον σύγχρονο πολιτισμό. Επίσης ασχολείται με τη λογοτεχνική θεωρία και έχει μεταφράσει βιβλία σύγχρονων γάλλων φιλοσόφων, όπως ο Ζακ Ντεριντά, με τον οποίο συνεργάστηκε. Η πρόσφατη μελέτη της για την ψυχανάλυση και την ελληνική τραγωδία με τίτλο, *Φροϋδικές Μυθολογίες: Ελληνική τραγωδία και σύγχρονες ταυτότητες*, εκδόθηκε από τον πανεπιστημιακό οίκο της Οξφόρδης (*Freudian Mythologies: Greek Tragedy and Modern Identities*, Oxford University Press, 2007). Άλλες μονογραφίες της είναι οι εξής: *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola* (Methuen, 1985), *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf* (Edinburgh University Press, 1997), *Still Crazy After All These Years: Women, Writing and Psychoanalysis* (Routledge, 1992), *Shopping With Freud* (Routledge, 1993), *Carried Away: The Invention of Modern Shopping* (Columbia University Press, 2001), και πιο πρόσφατα *A Child of One's Own: Parental Stories* (Oxford University Press, 2013).

Ο **Βασίλης Κατσικονούρης** ζει στην Αθήνα. Έχει γράψει τα θεατρικά έργα: *Το Γάλα*, *Καλιφόρνια Ντρίμιν*, *Εντελώς Αναξιοπρεπές*, *Το Μπουφάν της Χάρλεϋ*, *Οι Αγνοούμενοι*, και *Πήρε τη Ζωή της στα Χέρια της*. Έργα του έχουν παιχτεί στην Ελλάδα (Εθνικό Θέατρο, Θέατρο Δημήτρης Χορν, Θέατρο Στοά, Θέατρο Μεταξουργείο, Θέατρο Χυτήριο, Θέατρο Badminton, Ίδρυμα Κακογιάννης, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού και αλλού), στην Κύπρο (Θ.Ο.Κ., Θέατρο Διόνυσος, Ανοιχτό Θέατρο), στο Βελιγράδι (Belgrade Drama Theatre), στη Βαρσοβία (Θέατρο Kamienica) και στη Γερμανία (Φεστιβάλ Βισμπάντεν). Το 2011 το έργο του *Το Γάλα* κυκλοφόρησε ως ταινία από την Odeon σε δικό του σενάριο και σκηνοθεσία Γιώργου Σιούγα. Μετά από αυτά, είπε να γράψει κι ένα μυθιστόρημα, την *Μπαμπούσκα*, εκδόσεις Κέδρος, 2012.

Η **Laura Marcus** είναι Καθηγήτρια Αγγλικής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης και Μέλος (Fellow) της Βρετανικής Ακαδημίας. Προηγουμένως κατείχε τη βασιλική έδρα Ρητορικής και Αγγλικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου και παλαιότερα διδάξε στο Πανεπιστήμιο του Sussex και στο Birbeck College του Πανεπιστημίου του Λονδίνου. Τα ενδιαφέροντά της επικεντρώνονται στην λογοτεχνία και τον πολιτισμό του 19ου και 20ου αιώνα, και ειδικότερα στην (αυτο)βιογραφία, τον μοντερνισμό, την ψυχανάλυση, τη σύγχρονη λογοτεχνία και τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου. Στα πρόσφατα δημοσιεύματά της συμπεριλαμβάνονται η μελέτη της, *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period* (Oxford University Press), η οποία βραβεύτηκε το 2008, από τη μεγαλύτερη διεθνή επιστημονική εταιρεία νεότερης γραμματολογίας The Modern Language Association. Ανάμεσα στις λοιπές μονογραφίες της συμπεριλαμβάνονται τα βιβλία: *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice* (Manchester University Press, 1994), και *Virginia Woolf: Writers and their Work* (Northcote, 1997/2004). Έχει επίσης εκδώσει πολλούς συλλογικούς τόμους και πρόσφατα επιμελήθηκε σε συνεργασία με τον Peter Nicholls την *Ιστορία της αγγλικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα για τις πανεπιστημιακές εκδόσεις του Κάιμπριτζ* (*The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*, 2004). Είναι στη συντακτική επιτροπή του επιστημονικού περιοδικού *Women: a Cultural Review*, και ετοιμάζει μια μελέτη της έννοιας του «ρυθμού», όπως απαντά κατά τον 19^ο και 20^ο αι. σε διαφορετικούς κλάδους και τέχνες.

Η **Χαρά Μπακονικόλα** γεννήθηκε στον Βόλο, το 1948. Είναι Κρατικός διδάκτωρ του Πανεπιστημίου της Σορβόννης (Paris IV) και Ομότιμη Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει ασχοληθεί με την ελληνική τραγωδία, με το ευρωπαϊκό θέατρο του 20ού αιώνα και με τη σύγχρονη ελληνική δραματογραφία. Έχει εκδώσει πολλές μελέτες σχετικές με τα παραπάνω θέματα, και έχει μεταφράσει πολλά και σημαντικά θεατρικά έργα και θεωρητικά κείμενα για το θέατρο (από τη γαλλική στην ελληνική γλώσσα). Επίσης, έχει σκηνοθετήσει στην Αθήνα σύγχρονα ελληνικά και ευρωπαϊκά δραματικά έργα.

Η **Αλίκη Μπακοπούλου-Χωλς** δίδαξε στο Αγγλικό Τμήμα του Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης και του Πανεπιστημίου Αθηνών. Διετέλεσε σύμβουλος της Μελίνας Μερκούρη για θέματα Θεάτρου και εργάστηκε εθελοντικά στο Ελληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου με την ιδιότητα της Γενικής Γραμματέως ή της Προέδρου. Υπήρξε μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος και Πρόεδρος της ίδιας επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου, όπου εργάστηκε και ως εισηγήτρια δραματολογίου. Έγραψε τα λήμματα για την Ελλάδα σε διεθνείς εγκυκλοπαιδείες για το Θέατρο και τη Μετάφραση, καθώς και τα λήμματα για το Αγγλικό και το Ιρλανδικό Θέατρο στη θεματική εγκυκλοπαίδεια της «Εκδοτικής.» Έχει επίσης γράψει εκτενώς τόσο για το Αγγλικό όσο και για το Αρχαίο και το Νεοελληνικό Θέατρο. Έχει ακόμη μεταφράσει έργα Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων (Αναγνωστάκη, Καμπανέλλη, Σκούρη) στα αγγλικά. Στα βιβλία της συμπεριλαμβάνονται: *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms*, *The Other D.H.Lawrence, Essays on Ernest Hemingway and Scott Fitzgerald*, και *Female Sexuality and Freedom*. Θεωρεί τη δουλειά της στην αίθουσα διδασκαλίας το καλύτερο μέρος της εκπαιδευτικής εμπειρίας της.

Ο **Σάββας Πατσαλίδης** είναι Καθηγητής Θεατρολογίας στο Τμήμα Αγγλικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης. Χώρος έρευνας και διδασκαλίας του αποτελούν η ιστορία του δυτικού θεάτρου (ιδιαίτερα του αμερικανικού) και η θεωρία του. Από το 1984 μέχρι σήμερα έχει συνεργαστεί με διάφορα έντυπα με την ιδιότητα του θεατρικού κριτικού (*Πόρφυρας*, *Ρεύματα*, *Αυλαία*, εφημ. *Ο Αγγελιοφόρος της Κυριακής* και *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*). Έχει δημοσιεύσει δέκα βιβλία για το θέατρο και έχει επιμεληθεί άλλα δώδεκα. Δεκάδες άρθρα του έχουν δημοσιευτεί στην Ελλάδα και στο εξωτερικό σε έγκριτα περιοδικά. Στις πιο πρόσφατες δημοσιεύσεις του συμπεριλαμβάνονται τα βιβλία: *Θεατρικές παρεμβάσεις* (University Studio Press, 2013), *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση* (εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2013), και η βραβευμένη από την Ένωση Ελλήνων Θεατρικών Κριτικών δίτομη ιστορία του αμερικανικού θεάτρου, *Θέατρο, κοινωνία, έθνος: από την Αμερική στις Ηνωμένες Πολιτείες* (University Studio Press, 2010). Διετέλεσε πρόεδρος του Τμήματος Αγγλικής Φιλολογίας του ΑΠΘ δύο φορές, επί σειρά ετών μέλος της επιτροπής των «Γιορτών Ανοικτού Θεάτρου» και «Δημητρίων» (του Δήμου Θεσσαλονίκης), πρόεδρος της Επιτροπής «Σύστημα Αθήνα» του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, μέλος της επιτροπής κρίσης των θεατρικών βραβείων Ωνάση, αντιπρόεδρος της επιτροπής κρατικών επιχορηγήσεων, πρόεδρος της επιτροπής βραβείου θεατρικής μετάφρασης «Μάριος Πλωρίτης», μέλος του Δ.Σ της Ένωσης

Ελλήνων Κριτικών Θεάτρου, μέλος της επιτροπής των βραβείων Κουν, και μέλος της Συντακτικής Επιτροπής του περιοδικού της Διεθνούς Ένωσης Θεατρικών Κριτικών, *Critical Stages*.

Ο **Βάλτερ Πούχνερ** γεννήθηκε στη Βιέννη το 1947. Σπούδασε Επιστήμη του Θεάτρου (Θεατρολογία) στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και το 1972 απέκτησε τον τίτλο του διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής, με μια εργασία για το νεοελληνικό θέατρο σκιών. Το 1977 ανακηρύχθηκε υφηγητής, στο ίδιο Πανεπιστήμιο, με μια διατριβή για τη γέννηση το θεάτρου στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Από τότε έχει εγκατασταθεί μόνιμα στην Ελλάδα, συνεχίζει όμως να διδάσκει για 30 χρόνια στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης σε μορφή εντατικών μαθημάτων. Το 1975 παντρεύεται την παιδιάτρο Α. Μαλαμίτση. Διδάσκει επί δώδεκα χρόνια ιστορία θεάτρου στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης. Το 1987 εκλέγεται Πρόεδρος του Τμήματος Φιλολογίας στο Ρέθυμνο. Παράλληλα διδάσκει ως επισκέπτης καθηγητής (*Gastordinarius*) στο Πανεπιστήμιο του Graz της Αυστρίας στην έδρα της *Ethnologia Europaea* (1985-86, 1988). Από το 1989 διδάσκει στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στην αρχή στο Τμήμα Φιλολογίας και από το 1991 στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, στο οποίο έχει διατελέσει πρόεδρος και αναπληρωτής πρόεδρος. Έχει μετακληθεί πολλές φορές ως επισκέπτης καθηγητής σε ευρωπαϊκά και αμερικανικά πανεπιστήμια. Το 1994 εκλέγεται αντεπιστέλλον μέλος της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών, το 1995 διδάσκει ως επισκέπτης καθηγητής στο Ινστιτούτο Βυζαντινολογίας και Νεοελληνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης. Το 2001 παρασημοφορείται για τις επιστημονικές του επιδόσεις με την ανώτατη διάκριση του «Αυστριακού Σταυρού Τιμής για την Επιστήμη και την Τέχνη». Το 2002 εκλέγεται Πρώτος Αντιπρόεδρος της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, αξίωμα που κατέχει έως σήμερα. Το 1996/97, 1999/2000 και 2003/06 τελεί γενικός συντονιστής των Επιτροπών Κρίσεως του Α΄, Β΄, και Γ΄ Διεθνούς Θεατρικού Διαγωνισμού του Ωνασείου Ιδρύματος. Έχει δημοσιεύσει περί τα 80 βιβλία, πάνω από 300 μελέτες και γύρω στις 1000 βιβλιοκρισίες και βιβλιοπαρουσιάσεις. Χώρος των ερευνητικών του ενδιαφερόντων είναι η ιστορία και θεωρία του ελληνικού, μεσογειακού και βαλκανικού θεάτρου, η συγκριτική λαογραφία, οι βυζαντινές και νεοελληνικές σπουδές, φιλολογικά και ιστορικά θέματα, η έκδοση κειμένων, καθώς και η θεωρία του θεάτρου και του δράματος.

Η **Βασιλική Ράπτη** είναι Λέκτορας Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ και συγγραφέας του βιβλίου *Η ποιητική του παιχνιδιού στο υπερρεαλιστικό και μετα-υπερρεαλιστικό θέατρο* [*Ludics in Surrealist Theatre and Beyond*] (Ashgate, 2013). Σπούδασε Μεσαιωνική και Νεοελληνική Φιλολογία στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών και κατόπιν πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης (Paris IV), καθώς και στο Εθνικό Ινστιτούτο Ανατολικών Γλωσσών και Πολιτισμών στο Παρίσι (I.N.A.L.C.O.). Ως υπότροφος του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή στη Νεοελληνική και Συγκριτική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Washington του Σαιντ Λούις της πολιτείας Μιζούρι των Ηνωμένων Πολιτειών. Εκεί παράλληλα απέκτησε και τίτλο μεταπτυχιακών σπουδών στην Αγγλική Φιλολογία (MA) από το Πολιτειακό Πανεπιστήμιο του Πανεπιστημίου Μιζούρι-Σαιντ Λούις. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα αφορούν στη θεωρία της λογοτεχνίας, του θεάτρου και της performance art και ειδικότερα στη θεωρία του παιχνιδιού στο υπερρεαλιστικό και μεταμοντέρνο θέατρο καθώς και στον κινηματογράφο. Έχει λάβει μέρος σε πολλά διεθνή συνέδρια Συγκριτικού Δράματος και Νεοελληνικών Σπουδών και έχει δημοσιεύσει σε σημαντικά περιοδικά, όπως *Text and Presentation* (2004 & 2005), *The Charioteer, Journal of Modern Greek Studies*, *Scientific Journals International*, μεταξύ άλλων. Το 2002 ίδρυσε και το διεθνές περιοδικό *Theatron* του οποίου υπήρξε συνεκδότρια (co-editor) κατά τα έτη 2002-2004.

Ο **Ανδρέας Στάικος** γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και θέατρο στο Conservatoire National d'Art Dramatique στο Παρίσι. Έζησε στο Παρίσι από το 1967 έως το 1981. Έγραψε κυρίως θεατρικά έργα, τα οποία παρουσιάστηκαν σε κρατικές και ιδιωτικές σκηνές στην Αθήνα, τη Θεσσαλονίκη, στο Παρίσι και άλλες πόλεις της Ελλάδας. Συνήθως γράφει θέατρο με τη σύμπραξη ομάδος ηθοποιών, κατά τη διάρκεια των δοκιμών. Εξαιτίας αυτής της ιδιομορφίας σκηνοθετεί ο ίδιος τα περισσότερα έργα του, τουλάχιστον στην πρώτη παρουσίασή τους. Τα κυριότερα είναι: *Κλυταιμνήστρα?*, *Καρακορούμ 1843*, *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*, *Φτερα Στρουθοκαμήλου*, *Η αυλαία πέφτει*, *Ναπολεοντεία*, *Άλκηστις και όνειρα γλυκά*. Έχει γράψει τρία πεζογραφήματα, εκ των οποίων «Οι επικίνδυνες μαγειρικές» έχει μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες. Έχει διδάξει στο Τμήμα Επικοινωνίας

και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Παντείου Πανεπιστημίου και στο Τμήμα Θεάτρου του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Έχει μεταφράσει έργα των Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos, Marivaux, Alfred de Musset, Eugene Labiche, Moliere, κ.ά.

Η **Όλγα Ταξίδου** είναι Καθηγήτρια Θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου, όπου διευθύνει το μεταπτυχιακό πρόγραμμα στις Θεατρικές και Παραστατικές Σπουδές. Η έρευνά της επικεντρώνεται στις περιοχές της ιστορίας θεάτρου και τις παραστατικές σπουδές, με έμφαση στον μοντερνισμό. Ενδιαφέρεται κυρίως για τη σχέση μεταξύ μοντερνιστικού πειραματισμού και παράδοσης, ιδιαίτερα την παράδοση του κλασικισμού και του ελληνισμού. Στα βιβλία της συγκαταλέγονται οι ακόλουθες μονογραφίες: *The Mask: Edward Gordon Craig and the Periodical as Performance* (1998, 2001β' έκδοση), *Tragedy, Modernity and Mourning* (2004), και *Modernism and Performance: Jarry to Brecht* (2007). Είναι συνεπιμελήτρια με την Βασιλική Κολοκοτρώνη και την Jane Goldman των βιβλίων *Modernism: an Anthology of Sources and Documents* και *Modernism: A Dictionary* (υπό έκδοση). Επίσης κάνει διασκευές αρχαίων τραγωδιών, μερικές από τις οποίες έχουν παρασταθεί. Είναι Υπεύθυνη της σειράς *The Edinburgh Critical Studies in Modernism, Drama and Performance* και ολοκληρώνει μια μονογραφία για την ελληνική τραγωδία και την μοντερνιστική παράσταση.

Ο **Θεόδωρος Τερζόπουλος** γεννήθηκε στον Μακρούγιαλο Πιερίας. Απόφοιτος της δραματικής Σχολής του Κ. Μιχαηλίδη (Αθήνα 1965-67) και του Berliner Ensemble (Βερολίνο, 1972-76) με δασκάλους τους Χάινερ Μύλλερ, Μάνφρεντ Βέκβερτ, Ρουθ Μπέρκχαους και Έκεχαρτ Σαλ. Διευθυντής της Δραματικής Σχολής του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (Θεσσαλονίκη, 1981-83). Το 1985 ίδρυσε στους Δελφούς τη θεατρική ομάδα Άττις. Έχει σκηνοθετήσει στην Ελλάδα και το εξωτερικό έργα των Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη, Μπρεχτ, Λόρκα, Μύλλερ, Μπέκετ, Πάστερνακ, Στρίντμπεργκ και σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων. Έχει σκηνοθετήσει σε πολλά θέατρα του εξωτερικού, έχει συμμετάσχει στα σημαντικότερα διεθνή φεστιβάλ κι έχει συνεργαστεί με σπουδαίους ηθοποιούς απ' όλον τον κόσμο. Με την ομάδα «Άττις» έχει πραγματοποιήσει πολλές περιοδείες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Μέσα σε 29 χρόνια η ομάδα Άττις παρουσίασε μόνο στο εξωτερικό 2000 παραστάσεις. Το σύστημα εργασίας και οι παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας του Θεόδωρου Τερζόπουλου διδάσκονται σε έδρες κλασικών σπουδών σε τριάντα πανεπιστήμια του κόσμου, σε Ακαδημίες, Σχολές και

Ινστιτούτα Θεάτρου. Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος διοργανώνει εργαστήρια και συμπόσια σ' όλον τον κόσμο διδάσκοντας το σύστημα εργασίας του. Είναι επίτιμος καθηγητής σε πανεπιστήμια και ακαδημίες θεάτρου του εξωτερικού και προσφάτως του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Έχει τιμηθεί με πολλά θεατρικά βραβεία στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Βιβλία για τον Θεόδωρο Τερζόπουλο και το Θέατρο Άτις έχουν εκδοθεί και μεταφραστεί στα αγγλικά, γερμανικά, ρωσικά, ισπανικά, κινέζικα, πολωνικά και τουρκικά. Ως καλλιτεχνικός διευθυντής των Διεθνών Συναντήσεων Αρχαίου Δράματος στους Δελφούς (1985 – 1988), κάλεσε σημαντικούς δημιουργούς του παγκοσμίου θεάτρου. Από το 1990 είναι ιδρυτικό μέλος του Διεθνούς Ινστιτούτου Μεσογειακού Θεάτρου (ΔΙΜΘ), στο οποίο συμμετέχουν 22 χώρες της Μεσογείου και από το 1991, Πρόεδρος του ΔΙΜΘ στην Ελλάδα. Το 2005 οργάνωσε τη Διεθνή Συνάντηση Αρχαίου Δράματος στη Σικυώνα, με τίτλο «Σκότος εμόν Φάος». Η 2^η Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος πραγματοποιήθηκε το 2006 με τίτλο «Κάθοδος» και η 3^η το 2011 με τίτλο «Εκδίκηση». Από το 1993 παραμένει μέχρι σήμερα Πρόεδρος της Διεθνούς Επιτροπής της Θεατρικής Ολυμπιάδας (Δ.Ε.Θ.Ο.).

Ο **Δημήτρης Τσατσούλης** είναι Καθηγητής Σημειωτικής του Θεάτρου και της Θεωρίας της Επιτέλεσης στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών. Διδάκτωρ Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών. Μεταπτυχιακά: D.E.A. των Πανεπιστημίων: Université de Droit, d' Economie et de Sciences Sociales de Paris (Paris II), École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, Université Paris X - Nanterre. Diplômes των Πανεπιστημίων: Paris II & Institut Universitaire International de Luxembourg. Πτυχιούχος του Παντείου Πανεπιστημίου και της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Κριτικός θεάτρου σε εφημερίδες (*Ελευθεροτυπία*, *Ημερησία*) και λογοτεχνικά περιοδικά (*Νέα Εστία*, από το 1999). Επί σειρά ετών Κριτικός βιβλίου (*Το Βήμα*, *Αυγή*, *Αντί*, *Διαβάζω*, κ.ά.) Έχει διατελέσει Πρόεδρος και μέλος της Γνωμοδοτικής Επιτροπής του ΥΠΠΟ, για σειρά ετών μέλος της Επιτροπής Βραβείων ΚΟΥΝ και Βραβείων της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών Κριτικών, μέλος Επιτροπών Κρατικών Βραβείων Λογοτεχνίας, μέλος της Επιτροπής Σύστημα Αθήνα και μέλος του Δ.Σ. του Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, Υπεύθυνος της Συνάντησης Νέων Δημιουργών για το Αρχαίο Δράμα του Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών, κ.ά. Συνεργασία σε λογοτεχνικές παραγωγές της Κρατικής Τηλεόρασης ως σεναριογράφος όπως και στην παραγωγή, δραματολογία, μετάφραση, σκηνοθεσία θεατρικών παραστάσεων. Κυριότερα βιβλία: *Conversing*

Images. Photography and Surrealist Aesthetics on the Stage Writing of Societas Raffaello Sanzio (2011), *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής* (2007), *Ψενικά διακείμενα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη* (2004), *Αψοφητί...* (2001), *Η γλώσσα της εικόνας* (2000), *Η περιπέτεια της αφήγησης* (1997, 2003), *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου* (1997, 1999).

ΟΙ ΕΠΙΜΕΛΗΤΡΙΕΣ του τεύχους

Η **Βαρβάρα Γεωργοπούλου** γεννήθηκε στην Κεφαλονιά. Είναι Επίκουρη Καθηγήτρια Θεατρολογίας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών από όπου έλαβε πτυχίο του Τμήματος Ιστορικού-Αρχαιολογικού. Επίσης στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της ίδιας Σχολής από το οποίο έλαβε πτυχίο θεατρολογίας, μεταπτυχιακό δίπλωμα και εκπόνησε διδακτορική διατριβή με θέμα: «Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου». Έχει δημοσιεύσει περισσότερες από πενήντα μελέτες και άρθρα σε περιοδικά και συλλογικούς τόμους με θέματα από την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου και τη θεατρική κριτική. Έχει επίσης λάβει μέρος σε ελληνικά και διεθνή συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ειδικότερα τα ερευνητικά της πεδία αφορούν την θεατρική κριτική, το επτανησιακό θέατρο, την αναβίωση του αρχαίου δράματος, τη γυναικεία παρουσία στη δραματουργία και τη θεατρική πράξη, την σχέση ιστορίας και θεάτρου. Έχουν εκδοθεί η δίτομη μελέτη της «Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου», τ. Α', Β', (εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2008, 2009), η αυτοτελής μελέτη της *Το θέατρο στην Κεφαλονιά, 1900-1953* (εκδ. Εταιρεία Κεφαλληνιακών Μελετών, Αθήνα 2010) και η μελέτη της *Γυναικείες διαδρομές: Η Γαλάτεια Καζατζάκη και το θέατρο* (Αιγόκερως, Αθήνα 2008). Υπό έκδοση βρίσκεται συλλογή μελετημάτων της με κοινό άξονα τη σχέση ιστορίας και θεάτρου: «*Ιστορία και ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου. Δοκίμια για το νεοελληνικό θέατρο*, εκδ. Παπαζήσης.

Η **Αγγελική Σπυροπούλου** είναι Επίκουρη Καθηγήτρια Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας και Θεωρίας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Έλαβε Μεταπτυχιακό Τίτλο (Master of Arts) στην Κριτική Θεωρία και Διδακτορικό στη Συγκριτική Λογοτεχνία από το Πανεπιστήμιου Σάσσεξ (Sussex). Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη σύγχρονη κριτική θεωρία και τη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία (πεζό, ποίηση, δράμα) –ιδιαίτερα τον μοντερνισμό

και τον πολιτισμό της νεωτερικότητας. Επίσης ερευνά θέματα φύλου, πολιτισμικής θεωρίας, ιστοριογραφίας, καθώς και τις σχέσεις θεάτρου και λογοτεχνίας. Πρόσφατα, εξέδωσε μονογραφία για τον μοντερνισμό, την ιστορία και τη νεωτερικότητα, με εστίαση στη Βιρτζίνια Γουλφ και τον Βάλτερ Μπένγιαμιν και τίτλο, *Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin* (εκδ. Palgrave-Macmillan, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 2010). Στις δημοσιεύσεις της συμπεριλαμβάνονται τα βιβλία: *Culture Agonistes: Debating Culture, Rereading Texts* (συν-επιμέλεια, Peter Lang, 2002), *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία: Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις* (συν-επιμ., Αλεξάνδρεια, 2002) και *Βάλτερ Μπένγιαμιν. Εικόνες και μύθοι της Νεωτερικότητας* (επιμ., Αλεξάνδρεια, 2007). Συνέγραψε, επίσης, μέρος του εγχειριδίου *Ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας τ. Β'* (Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2008). Έχει συνεργαστεί επί σειρά ετών με τον ημερήσιο τύπο, κυρίως τη «Βιβλιοθήκη» της *Ελευθεροτυπίας*. Επιστημονικές εργασίες της έχουν δημοσιευθεί σε διεθνή και ελληνικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους και εγκυκλοπαίδειες με κριτές, όπως, *Routledge Encyclopedia of Modernism* και *Sage Encyclopedia of Theory*. Το 2012 συνεπιμελήθηκε αφιέρωμα του *European Journal of English Studies* (Routledge) με θέμα «Αντίσταση του φύλου». Πιο πρόσφατη μελέτη της για τον μοντερνισμό ευρίσκεται στον υπό έκδοση τόμο, *1922: Literature, Culture, Politics* επιμ. Jean-Michel Rabaté (Cambridge University Press).

ABSTRACTS – SOMMAIRES**CHARA BACONICOLA***Université d'Athènes****Un nouveau monde de violence dans le théâtre contemporain:
De Iacovos Kampanellis à Panayotis Mentis***

A partir des années '80, une transformation ou, plutôt, un triste enrichissement de la violence s'opère à travers le monde 'civilisé', partant dans le système socio-économique qui régit la société grecque. Le théâtre, toujours susceptible de tels changements, met en lumière les nouveaux aspects de l'oppression imposée sur le mode de vie des gens qui, tout en aspirant au bien-être et à la réussite professionnelle, finissent par devenir des pièces d'un engrenage inhumain, articles de recharge et esclaves du système, étrangers à eux-mêmes, menant une vie inauthentique à tous les niveaux.

ALIKI BACOPOULOU-HALLS*University of Athens****Catharsis for the Bourgeois***

In his introduction, not to the *Poetics*, but to *Nicomachean Ethics* by Aristotle, Andreas Dalezios writes: 'in vain would one look for the expression of moral directives in Aristotle's ethical treatises addressed to minors, slaves or manual workers'. The French philosopher L. Boutroux also points out that Aristotle was the main exponent of the aristocratic nature of ancient Greek ethics. Unequivocally Boutroux states that 'the masses could never be wise, because it is driven by emotion if not by instinct. Therefore, ancient Greek ethics are aristocratic, and as such appropriate only for the few'. Where does catharsis then originate? Who defines and whom does the Aristotelian concept relate to? Together with an effort to answer these and other relevant questions, some – possibly heretical- ideas will be developed with regard to a latent authoritarian character of bourgeois societies (past and present) and for the presumed perception of what «παθήματα» and «κάθαρση» are.

RACHEL BOWLBY

University of Princeton

Freud's Classical Mythologies: Tragedy and Psychoanalysis

In secondary school, Freud specialised in Greek and Latin as well as in science subjects; throughout his life he remained interested in antiquity and in mythology, and the most famous finding attached to his name (the 'Oedipus complex') is derived from a Greek tragedy. This essay explores Freud's diverse deployments of Greek and Latin literature and myth in his writings. It concentrates especially on his use of the Theban myth (and Sophocles' *Oedipus Tyrannos*), but also considers how a contemporary reinterpretation of Aristotelian catharsis played a role in the invention of the psychoanalytic 'talking cure'.

LAURA MARCUS

University of Oxford

The Death of the Cinema and Contemporary Fiction

In recent years, the association between cinema and loss or death has been redefined in relation to a focus on the materiality of the film medium, in particular the relationship between stasis and motion, and the transition to digital technology, with the attendant 'death' of analogue film. This essay explores recent discussions of 'the death of cinema' in film theory, and some of the ways in which this death is figured in films themselves. It then turns to recent and contemporary fiction to explore the figuring of 'the death of cinema' in literary texts. My interest in the contemporary novel, in its relation to cinema, is also in the ways in which new and different relationships between the verbal and the visual seem to be emerging.

SAVVAS PATSALIDES

University of Thessaloniki

Theatre and the New Spectator: After Postmodernism

Is postmodernism dead? And if yes, who is replacing it? This paper argues that the hegemony of the internet culture has introduced a new paradigm of knowledge, authority and democracy which will eventually change not only the poetics of writing for the theatre but also the nature of promoting theatre, of viewing (spectating) and participating. More and more theatre producers are adopting new theatrical practices that mirror the form and content of mass communication. We already have examples of the blurring of the dividing line between the spectacle and the spectator, live art and mediated art. To substantiate this argument –how media styles shape contemporary theatre practice– the paper draws its examples from commercial theatre (West End and Broadway) as well as non-commercial (site specific, documentary theatre, among others).

WALTER PUCHNER

University of Athens

*Perceptive multistability and autopoietic feed-back loop:
Observations on the conceptual tools for a theoretical analysis of
theatrical performance*

In contrast to theoretical models of performance studies suggested by Richard Schechner, those proposed by Erika Fischer-Lichte in her 2004 book *Ästhetik des Performativen*, are based on performance itself and the awareness that the initial design aesthetic of directing and its consolidation during rehearsals differ from the play's actual performances in front of different audiences every evening. The model, which Fischer-Lichte defines as 'perceptive multistability' is based on the paradoxical fact that the actor is a body and has a body, which means that s/he embodies the semiotic body of theatrical role. At the same time, however, s/he maintains the ontological status of his/her physical existence, from which, despite the pretenses of acting, he cannot resign. This also applies during the process of reception: the viewer has from the outset, and throughout the course of the performance, the ability to

perceive the actor either as playing the role or as a normal being; a freedom of choice which is a pleasure distinctive to the spectator. This process, which unfolds every evening in slightly different ways, is defined by the author by means of the neologism 'autopoietic feed-back loop', and through its autonomous forces, it can deviate from the initial aesthetic programme of directing and stand by itself.

VASSILIKI RAPTI

University of Harvard

What is the Matter with Karen Finley?

Bo(aw)dy Politics and the Representation of Women as Matter

Karen Finley, the 'chocolate-smearing woman,' through her controversial performances disrupts and subverts the existing regimes of representation of the female body, built upon the image of woman as either bodiless or overdetermined by the body. Working within the masculinist codes of female representation, she literally covers her body with various substances, especially food, such as eggs, chocolate, honey, Jell-O, and ketchup (all of them viscous substances that allude to bodily functions) in an attempt to represent female victimization and a possible escape from it. By making visible on stage how such an image of excessive corporeality linked with femininity is the real outcome of a masculinist, consumerist politics of representation, she shows the abnormal effects of her excessive and obscene body on stage and makes explicit to her audience how a body can come to matter at all, to become an artistic tool that can lead to a social change.

OLGA TAXIDOU

University of Edinburgh

The Dancer and the Übermarionette: Isadora Duncan and Edward Gordon Craig

This paper reads Isadora Duncan's and Edward Gordon Craig's conceptions of the performing body as constitutively linked and as addressing parallel concerns about the presence of the performer. Craig's *Übermarionette* and Duncan's dancer have sometimes been read in opposition, as complete

absence of embodiment on the one hand and as absolute physical expressiveness on the other. This analysis proposes to read these projects within the broader context of modernist experimentation in performance, underlining the significant impact of the Cambridge Ritualists on both artists. These experiments in movement, embodiment and presence are read as at once looking towards the past –partaking and in many ways helping to create a distinctively modernist Hellenism– but also as creating a *Gestus* that looks towards a utopian future.

DIMITRIS TSATSOULIS

Université de Patras

'Performer' l'informe: La topographie féminine dans l'œuvre de vidéo-artiste et scénographe Konstantina Katrakazou

Le concept de l'informe remonte aux débuts du XXe siècle, aux Documents, magazine surréaliste dirigée par Bataille qui a d' ailleurs formulé le vocable et ses caractéristiques sans pour autant procéder à une définition du terme. Par contre, lui a accordé le rôle d'une opération. Depuis, des théorisations récentes ont rapproché l'informe au terme de l'abjection et à l'art abject, ont insisté sur la notion de l'hétérogène, mentionnée déjà par Bataille, et à la notion de la Blessure qui retrace les bords de la topographie féminine dans les œuvres performatives contemporaines des vidéo-artistes. Sous cette optique, le présent article utilise l'informe comme instrument opérationnel afin d'analyser l'œuvre de Konstantina Katrakazou, son vidéo-art et ses scénographies théâtrales et démontrer que la matière abjecte utilisée par elle n'est que le moyen pour toucher la substance de l'informe: renoncer à toute possibilité de signification dans la vie quotidienne, régie par le conformisme social que l'individu doit rejeter de son intérieur comme ses propres déchets.