

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

ΔΠΜΣ Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός – Χώρος – Πολιτισμός
Ειδίκευση: Γνωσιολογία της Αρχιτεκτονικής

Η διαχείριση της αίσθησης στο θεατρικό γεγονός.

Αναζήτηση εργαλείων στο παραστασιακό σύμπαν της Λ. Κιτσοπούλου

Διπλωματική εργασία: Ευγενία Μπουρντά

Επιβλέπων: Σταύρος Σταυρίδης

Επιτροπή: Κωνσταντίνος Ντάφλος, Δημήτρης Σεβαστάκης

Οκτώβριος 2022

Ευχαριστίες

Για την πραγματοποίηση αυτής της εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω την Έλλη, για την έμπνευση που έφερε (γενικά), τον κύριο Σταυρίδη, για τη βοήθεια και τη στοχευμένη καθοδήγηση, και τους κυρίους Ντάφλο και Σεβαστάκη, για τις παρατηρήσεις τους και τη συμμετοχή τους στην επιτροπή. Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω και τους τρεις καθηγητές, για το άνοιγμα νέων πεδίων και για την προσφορά τους καθ' όλη τη διάρκεια του μεταπτυχιακού προγράμματος. Επίσης, ευχαριστώ τη Σοφία (Αντζελ), που βοηθά στα επείγοντα κάθε εργασίας.

Φυσικά, ευχαριστώ (διαχρονικά) τους δικούς μου ανθρώπους.

Περιεχόμενα

Εισαγωγικά	5
Ερευνητικό ερώτημα	5
Δομή, μεθοδολογία, περιεχόμενο.....	7
Δομή.....	7
Μεθοδολογία.....	8
1. Θέατρο και χώρος. Και η θεατρική πράξη ως κοινωνική	11
1.1 Θέατρο και χώρος. Αφετηρία	11
1.2 Η έννοια του επιτελεστικού.....	13
1.3 Ορισμός της αίσθησης	19
1.4 «Καλή ζωή», «χαρούμενα αντικείμενα» και ο σχεσιακός χαρακτήρας της αίσθησης	24
1.5 Τοποθέτηση του έργου της Λ.Κ. στο θεατρικό χώρο.....	29
1.6 Κοινωνική πλαισίωση στην παρούσα συνθήκη: Ελλάδα 2008-2022	32
1.7 Οι δύο παραστάσεις ιδωμένες εντός πλαισίου.....	35
2. Σχετικά με την αίσθηση.	
Ο χώρος, η σκηνογραφία, ο λόγος και η εκφορά του	40
2.1 Ο χώρος, και πάλι, ως αφετηρία	40
2.2 Η νοηματοδότηση του χώρου	44
2.3 Ο λόγος του σκηνικού κειμένου και πράξεις κυρίαρχου λόγου	46
2.4 Σύντηξη χώρου και λόγου στο έργο της Λ.Κ.	51
3. Εργαλεία διαχείρισης της αίσθησης	55
3.1 Η διακειμενικότητα ως εργαλείο παραγωγής αίσθησης, στο λόγο και το σκηνικό	57
3.2 Το σώμα ως εργαλείο παραγωγής αίσθησης.....	66
3.3 Η ανοικείωση ως εργαλείο παραγωγής αίσθησης.....	75
3.4 Η βία ως εργαλείο παραγωγής αίσθησης.....	85
Συμπερασματικά	89
Βιβλιογραφία	96

Εισαγωγικά

Ερευνητικό ερώτημα

Αφορμή για την εργασία στάθηκε μια παρατήρηση σχετική με την εμπειρία παρακολούθησης του θεατρικού γεγονότος. Εργαζόμενη στη σκηνογραφία, μέσα από ώρες παρακολούθησης προβών και παραστάσεων, διαπίστωσα πόσο κοινός τόπος είναι η συζήτηση -μεταξύ συμμετεχόντων ή απλών θεατών- μετά από μια παράσταση. Σχεδόν απαρέγκλιτα, τα άτομα που μόλις βγήκαν παραμένουν μαζί, ανά παρέες, σε οικείο χώρο, επεκτείνοντας την εμπειρία της θέασης. Μια πρωτόλεια απορία ήταν: αφού εκ διαμέτρου διαφορετικές απόψεις ακούγονται επί του παραστασιακού γεγονότος, με ποιον τρόπο δομείται στην κάθε παράσταση ένα σύμπαν ομοφωνίας στα στοιχειώδη;

Μια σύντομη απάντηση δόθηκε κατά τη διάρκεια γυρισμάτων ταινίας μικρού μήκους. Η σκηνογράφος εξηγούσε ότι χειριζόμαστε τα στερεότυπα ώστε να μεταδώσουμε πληροφορία σε πολλά μυαλά, σε ελάχιστο χρόνο. Αυτή η παρατήρηση ίσως έχει εφαρμογή και στο θέατρο. Τα στερεότυπα λειτουργούν ως αντιληπτικό εργαλείο και «[...]βοηθούν. Μπορούν να μας δώσουν μια γρήγορη κατανόηση για κάποιο πράγμα ή κατάσταση. Ταυτόχρονα όμως, τείνουν να είναι μάλλον άκαμπτα και απλοϊκά» (Hall, S., 2010:142) σημειώνει ο Sean Hall, περιγράφοντας τη λειτουργία του στερεοτύπου στην καθημερινή ζωή, το μεγαλύτερο ατού τους και ίσως το πιο κρίσιμο τους μειονέκτημα. «Αντί να πρέπει [ένας παρατηρητής] να διατηρεί ένα διαφορετικό τύπο προσδοκίας και ανταπόκρισης για κάθε ελαφρώς διαφορετικό ερμηνευτή και δρώμενο, μπορεί να εντάξει μια κατάσταση σε μια ευρεία κατηγορία γύρω από την οποία ενεργοποιεί την πρότερη εμπειρία και στερεότυπη σκέψη του», διατυπώνει ο Γκόφμαν (E. Goffman), προσεγγίζοντας ανθρωπολογικά το στερεότυπο. Τα στερεότυπα καθορίζουν τις προσδοκίες ενός υποκειμένου από τους ανθρώπους και επηρεάζουν τη συμπεριφορά προς αυτούς -αυτό συμβαίνει αυτοματοποιημένα. Η ταχύτητα απόκρισης στα στερεότυπα και η σχετική σταθερότητά τους είναι καθοριστικές για τη χρήση τους επί σκηνής.

Ωστόσο, όταν μιλάμε για το παραστασιακό γεγονός, διαισθανόμαστε ότι η συγκρότηση της σημασίας βρίσκεται επέκεινα της στερεοτυπικής αναπαράστασης. Σύμφωνα με τη Φίσερ-Λίχτε (Erika Fischer-Lichte), «σημασίες προκύπτουν από την αλληλεπίδραση όλων των επιμέρους αντιληπτών υλικών στοιχείων [μιας παράστασης], δεν υπάρχει κάποια αρχή που θα μπορούσε εκ των προτέρων να καθορίσει ποιες σημασίες θα προσδώσουν οι θεατές σε ποιο φαινόμενο. [...] Εδώ έχουμε να κάνουμε με μια ανοιχτή διαδικασία» (2013:19). Όσο κι αν αναλύεται το

θεατρικό γεγονός στα συστατικά του, υπάρχει ένα διαφεύγον κομμάτι που αφορά την πρόσληψη του, και αυτό οδηγεί σε ποικίλες ερμηνείες.

Αναζητώντας κάτι που να περιλαμβάνει αντιληπτικά σχήματα πέραν των κοινωνικά «προ-ιδωμένων» στερεοτυπικών αναπαραστάσεων και πέραν των σκηνογραφικών κατασκευών, οδηγούμαστε στην έννοια του αισθητού, της αίσθησης, όπως αυτή απαντάται στη βιβλιογραφία περί affect theory, affect studies (θεωρία της αίσθησης, του αισθητού). Επιχειρούμε να υποστηρίξουμε ότι η θεατρική συνθήκη δημιουργεί μία εμπειρία κατ' εξοχήν αισθητή. Η φράση αυτή περιέχει μια ταυτολογία: η εμπειρία εξ ορισμού περιγράφεται ως «οτιδήποτε καταγράφεται ως βίωμα, προσωπικά επεξεργασμένο ερέθισμα, κυρίως αισθητικό»¹. Η Φίσερ-Λίχτε περιγράφει ως εμπειρία το αποτύπωμα που παράγει το θεατρικό γεγονός: εμπειρία ανεξαρτητοποιημένη από τη σημειολογία και το γλωσσικό πλαίσιο, το οποίο υπήρξε κυρίαρχο στις θεατρολογικές αναλύσεις για πολλά χρόνια. Η εμπειρία του θεατρικού γεγονότος είναι μεθοριακή. Βιώνεται στο διάμεσο χώρο, όπου μια παγιωμένη αντίληψη/βεβαιότητα έχει καταρριφθεί και η επόμενη δεν έχει ιδρυθεί ακόμη (Φίσερ-Λίχτε, 2013:19). Μια θεατρική παράσταση διατηρεί χαρακτήρα επιτέλεσης και τελετουργίας, ως τέτοια απευθύνεται σε όλες τις αισθήσεις, όχι μόνο στο βλέμμα. Όπως περιγράφει ο Πίτερ Μπρουκ:

«Υπάρχουν φορές σε μια παράσταση που νιώθουμε πως όλους μας έχει αγγίξει η ίδια στιγμή. Φτάνουμε στο θέατρο, σαν εκατοντάδες κεφάλια, με εκατοντάδες διαφορετικές αναζητήσεις. Φτάνουμε από τον δρόμο -αυτήν την πολύβουη κατάσταση χάους του κόσμου- και τώρα, σε ένα σύντομο διάστημα μέσα στον χρόνο, μέσα από τη δουλειά μιας μικρής ομάδας ηθοποιών, φτάνουμε σε ένα σημείο όπου όλοι μαζί νιώθουμε μια στιγμή αλήθειας».

Η αίσθηση (αυτό το «νιώθουμε», «μας έχει αγγίξει»), η χρονικότητα, η παρουσία, περιγράφονται ως βασικά σημεία του θεατρικού γεγονότος. Στην έρευνα αυτή, υποστηρίζεται ότι η θεατρική λειτουργία αποτελείται από υλικότητες που προσλαμβάνονται με την αίσθηση. Το υποκείμενο τις νιώθει διαμέσου του σώματος. Δεν ενδιαφέρει μόνο η αναπαραστάση -η εικόνα που προσλαμβάνεται μέσω βλεμματικής επαφής και αναλύεται από αντιληπτικά μοντέλα. Οι αισθήσεις δέχονται προσλαμβάνουσες που λειτουργούν αποκαλυπτικά σε συνδυασμό με το σκηνικό κείμενο, την παρουσία, το χώρο και τη δράση.

Το θέμα της εργασίας είναι να διερευνήσουμε τη δημιουργία, τη διαχείριση και το ρόλο της αίσθησης στην πρόσληψη του θεατρικού γεγονότος. Στόχος είναι να ανακαλύψουμε εργαλεία διαχείρισης της αίσθησης, και να δούμε τη χωρική τους «μετάφραση», σε δύο συγκεκριμένες θεατρικές παραστάσεις. Κάνοντας μια πρώτη υπόθεση ότι τα στερεότυπα είναι εργαλείο που σκηνοθετικά δουλεύει προς τη σύνταξη νοήματος και εκφέρεται οπτικά και χωρικά, επιδιώκουμε να εντοπίσουμε και άλλα στοιχεία που έχουν χωροποιητική διάσταση. Αναζητούμε τρόπους με τους οποίους χτίζεται η αίσθηση στο θεατρικό γεγονός.

¹ Γ. Μπαμπινιώτη, «Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας», Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 1998, σελ. 602

Δομή, μεθοδολογία, περιεχόμενο

Δομή

Η εργασία διαρθρώνεται σε τρία κεφάλαια, σε καθένα από τα οποία αναπτύσσεται μία συνιστώσα που βοηθά να προσεγγίσουμε τη σκηνική διαχείριση της αίσθησης, και συμβάλει στο επιχείρημα ότι ο χώρος παίζει σημαντικό ρόλο στη διάχυση του αισθητού.

Στην εισαγωγή, περιγράφεται η αφορμή για την εργασία και το ερευνητικό ερώτημα. Επίσης, τίθενται οι έννοιες που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια. Δίνεται η δομή που ακολουθείται στο κείμενο και η μεθοδολογία με την οποία αναλύεται το ερώτημα -τα ερευνητικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν. Τα κυριότερα ήταν η δημιουργία και κατόπιν η διερεύνηση αρχείου από τις παραστάσεις, μαζί με τη βιβλιογραφική ανασκόπηση. Επιπλέον, δίνονται ορισμένα βασικά στοιχεία της θεματικής και της υφολογίας των δύο παραστάσεων που αποτέλεσαν τα case studies της εργασίας.

Στο πρώτο κεφάλαιο, έννοιες όπως αυτή του θεάτρου, της επιτέλεσης, της επιτελεστικότητας, της αίσθησης και του αισθητού, ακολουθούνται από τον ορισμό τους, από την ερμηνεία με την οποία αναφέρονται και λειτουργούν στο κείμενο. Σε αυτό το κεφάλαιο κατασκευάζεται το πλαίσιο της εργασίας από ερευνητικής και βιβλιογραφικής σκοπιάς και ξεκαθαρίζεται πού τοποθετείται το ερώτημα και σε ποιες θεωρητικές προσεγγίσεις εντοπίζονται απαντήσεις συγγενείς στους προβληματισμούς. Επιπλέον, περιγράφεται το κοινωνικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο στο οποίο γεννήθηκαν οι παραστάσεις που μελετάμε, και στο οποίο, κατά συνέπεια, ανήκει το ερευνητικό ερώτημα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο προσεγγίζεται το θεατρικό σύμπαν της σκηνοθέτιδας-συγγραφέως-ηθοποιού Λένας Κιτσοπούλου, μέσα από τις παραστάσεις που επιλέχθηκαν ως μελέτες περίπτωσης στα πλαίσια της έρευνας. Η πρώτη παράσταση είναι η «Κοκκινোসκουφίτσα: το πρώτο αίμα» (2014), και η δεύτερη, η «Αντιγόνη – Lonely Planet» (2017). Ανέβηκαν στην κεντρική θεατρική σκηνή της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση. Οι δύο παραστάσεις θα διερευνηθούν ως εμπειρίες και θα αναλυθούν ως θεατρικά γεγονότα μέσα από προσεγγίσεις που προσφέρει η θεωρία της αίσθησης (affect theory). Θα προσπαθήσουμε να αναγνωρίσουμε τι είδους εμπειρίες παράγουν τα πραγματολογικά χαρακτηριστικά των παραστάσεων και για ποιο λόγο η αίσθηση κυριαρχεί στην πρόσληψη των δύο θεατρικών γεγονότων. Οι παραστάσεις αναλύονται στα κομβικότερα σημεία τους, διακριτά και από κοινού. Πλησιάζοντας προς το τέλος του κεφαλαίου, οι δύο παραστάσεις, διαμέσου των συνεχών αλληλεπιθέσεων του υλικού τους, έχουν δημιουργήσει ένα συσσωμάτωμα, ένα παραστασιακό παλίμψηστο, το οποίο αποτελεί αφετηρία περαιτέρω διερεύνησης.

Στο τρίτο κεφάλαιο, το συσσωμάτωμα των παραστάσεων αναλύεται υπό το πρίσμα του αρχείου που προέκυψε από αυτές κατά την παρακολούθηση: αρχείο αναπαραστάσεων, φραστικό αρχείο του σκηνικού κειμένου και αρχείο παρατηρήσεων που προήλθε από τις παρακολουθήσεις και τη διαδικτυακή έρευνα που αφορούσε τα δύο ανεβάσματα. Μέσα από

την ανάλυση των παραστάσεων ιδωμένων, πια, ως μία, προσπαθούμε να ανακαλύψουμε τα εργαλεία παραγωγής της αίσθησης που αυτές αφήνουν και να διατυπώσουμε τον τρόπο με τον οποίο τα εργαλεία λειτούργησαν για να επηρεάσουν το υποκείμενο-κοινό διαμέσου του αισθητού. Τα εργαλεία που ανακαλύπτονται, ενδεχομένως μπορούν να συμβάλουν στη δημιουργία και τη διαχείριση της αίσθησης στο θεατρικό γεγονός, σε ένα ευρύτερο πεδίο.

Συμπερασματικά, προσπαθούμε να αποτυπώσουμε εάν τελικά και με ποιους τρόπους ο θεατρικός χώρος είναι/μπορεί να αποτελέσει πεδίο ανάπτυξης μιας ισχυρής σχέσης με την αίσθηση. Διατυπώνονται στο κεφάλαιο αυτό οι τρόποι -όσοι από αυτούς ανακαλύφθηκαν- με τους οποίους η αίσθηση καθίσταται κυρίαρχη στην πρόσληψη του θεατρικού γεγονότος. Ανακεφαλαιώνουμε τη συνεισφορά του χώρου στη δημιουργία και διαχείριση της αίσθησης πάνω στη σκηνή και βλέπουμε με ποιο τρόπο μπορεί να είναι ωφέλιμη η διάρρηξη των ορίων της σκηνής προς άλλους χώρους. Είναι σημαντικό να διαπιστώσουμε για ποιο λόγο αξίζει η αίσθηση να διατηρεί μια θέση στη νοηματοδότηση, σημασιοδότηση, σημειολογία του θεάτρου. Εν κατακλείδι, βλέπουμε εάν επιβεβαιώθηκε από την έρευνα η αρχική υπόθεση ότι το θέατρο προσφέρει μια εμπειρία κατ' εξοχήν αισθητή, τι σημαίνει η φράση αυτή με χωρικούς όρους και πώς μπορούν τα εργαλεία και οι συμπερασματικές προτάσεις να σχηματίσουν αφορμές για νέα έρευνα.

Μεθοδολογία

Βασικό ερευνητικό εργαλείο για την εργασία είναι η ανάλυση της επιτέλεσης θεατρικών παραστάσεων. Η έρευνα εστιάζει σε δύο παραστάσεις οι οποίες υπήρξαν γροθιά, πηγή γέλιου και τροφή για σκέψη από την πρώτη παρακολούθησή τους δια ζώσης, από την πρώτη εμπειρία. Πρόκειται για την «Κοκκινোসκουφίτσα: το πρώτο αίμα» και την «Αντιγόνη – Lonely Planet». Με αφορμή την κατάσταση κρίσης που δημιούργησε πανδημία στην πρόσβαση του κοινού σε αγαθά πολιτισμού, οι παραστάσεις αυτές είναι από το 2020 διαθέσιμες online, γεγονός ιδιαίτερα χρήσιμο για την παρατήρηση της επιτέλεσης. Οι παραστάσεις που αναλύθηκαν είναι σε κείμενο και σκηνοθεσία Λένας Κιτσοπούλου, σκηνογραφία Έλλης Παπαγεωργακοπούλου και κοστούμια επίσης από την Ε. Παπαγεωργακοπούλου («Αντιγόνη») και τη Μαγδαληνή Αυγερινού («Κοκκινোসκουφίτσα»). Η ανάλυσή τους στηρίχθηκε σε ένα τριπλό αρχείο το οποίο συγκροτήθηκε ως αποτέλεσμα της παρακολούθησής τους. Πρόκειται για αρχείο οπτικό - αναπαραστάσεις της αναπαράστασης, εικόνες, δηλαδή, που συλλέχθηκαν με print screen- αρχείο φραστικό και αρχείο παρατηρήσεων και αυτόματης γραφής, η οποία συνόδευσε τις πολλές φορές που τα έργα παίχτηκαν στην οθόνη. Το αρχείο, επιτρέποντάς μας να το δούμε ξανά και ξανά, να το επεξεργαστούμε, να κάνουμε συγκρίσεις, είναι το εργαλείο με το οποίο αναζητήσαμε τα ίχνη της αίσθησης στο παραστασιακό γεγονός. Φυσικά, η πρώτη αναζήτηση της αίσθησης έγινε από τις μνήμες που δύο παραστάσεις είχαν ήδη αφήσει, συνδυασμένες με την εμπειρία της επαναληπτικής θέασης.

Οι παρακολουθήσεις σε συνδυασμό με τη βιβλιογραφική έρευνα δημιούργησαν μία αλληλεπίθεση νοημάτων. Οικοδομήθηκε μία οπτική και νοηματική αντιμετώπιση των

παραστάσεων, εξετάζοντάς τες μέσα στο κοινωνικό και πολιτικό τους πλαίσιο. Από το παλίμψηστο των εικόνων και των νοημάτων τους απορρέει η αίσθηση που δημιουργούν στο υποκείμενο-κοινό οι δύο παραστάσεις. Η απόπειρα εντοπισμού εργαλείων διαχείρισης του αισθητού προκύπτει από την ανάλυση των δύο παραστάσεων χωριστά, και εκ νέου, κοιτώντας τες ως ένα σώμα. Η θεματολογία τους ανά σημεία διαπλέκεται, ενώ διακρίνεται σε αυτές ένα κοινό συνδετικό νήμα -η οικογένεια- που διευκολύνει την από κοινού αντιμετώπισή τους.

Πλησιάζοντας προς την παράδοση της εργασίας, άρχισε το ίδιο το κείμενο να λειτουργεί αδρομερώς ως αρχείο. Έχοντας γράψει ορισμένα μέρη του, μια ιδέα ήταν να αναζητηθούν ομοιότητες, κοινές λέξεις, κοινή εστίαση, και όσα κομμάτια είχαν σχέση ομοιότητας μεταφέρθηκαν μαζί. Αυτό έγινε σε μια προσπάθεια νοηματικής επανασύνδεσης του σώματος των παρατηρήσεων με τη βιβλιογραφική έρευνα και με τη στόχευση του ερευνητικού ερωτήματος. Η ανάκτηση του νοήματος ήταν απαραίτητη, αλλά η μερική απώλειά του όσο γραφόταν το σώμα της έρευνας βοήθησε με έναν τρόπο. Συνεισέφερε στο να κρατηθεί ένα σχετικά ανόθευτο αρχείο παρατηρήσεων, σε μια προσπάθεια να μη δούμε, οδηγημένα, το επιθυμητό και τίποτε πέραν αυτού.

Όσον αφορά το καλλιτεχνικό πλαίσιο των παραστάσεων, η περίοδος της κρίσης βρίθει πολιτισμικών κειμένων που μοιράζονται θεματολογία συναφή προς τις σχέσεις, την αγάπη και την οικογένεια. Ορισμένα παραδείγματα μοιράζονται επίσης αφηγηματικούς τρόπους, ή μεθόδους προσέγγισης με τις οποίες προβληματοποιούν κοινά δεδομένα. Για παράδειγμα, η βία ή η αποδόμηση του σώματος αποτέλεσαν αφηγηματικές τεχνικές σε αρκετά πολιτισμικά κείμενα συγγενή προς τις δύο παραστάσεις που παρακολουθήθηκαν για τους σκοπούς της εργασίας. Στην πορεία του κειμένου εντοπίζονται και άλλα σημεία σύνδεσης.

Παράλληλα με την ανάλυση της οπτικής ταυτότητας των παραστάσεων, στο κείμενο διατυπώνονται απόψεις οι οποίες βασίζονται στο έργο της Λ.Κ. γενικότερα: στις θεματικές παραστάσεων και των βιβλίων της, σε ανεβάσματά της και στο σκηνογραφικό χάος που επιδιώκει. Στην εργασία κοιτάζουμε το θεατρικό γεγονός διατηρώντας κατά νου ορισμένες συνιστώσες του έργου της Λ.Κ.. Το κοινωνικό πλαίσιο της έρευνας ταυτίζεται με το πλαίσιο στο οποίο παρουσιάστηκαν οι παραστάσεις -εν καιρώ κρίσης, μετά το 2008. Φυσικά, η θεώρηση του κοινωνικού πλαισίου εμποτίζεται από τη σημερινή ανάγνωση, τη σημερινή συνθήκη, στιγματισμένη από τα τρία χρόνια ζωής σε κατάσταση εξαίρεσης.

Η σκηνοθετίδα είναι ως ένα βαθμό μανιερίστρια. Διατηρεί δομές αφήγησης, ευρήματα και φόρμες σε μια σειρά έργων της τόσο στη γραφή όσο και στο θέατρο. Το γεγονός αυτό φάνηκε ιδιαίτερα χρήσιμο για τη δημιουργία αρχείου και την εξαγωγή συμπερασμάτων από αυτό, καθώς η μανιέρα προσφέρει εικόνες με κοινά χαρακτηριστικά, υλικότητες, δομή. Εικόνες, δηλαδή, συγκρίσιμες. Επιπλέον, όπως λέει η ίδια, διατηρεί σταθερά ένα φακό για τις θεματικές της -πράγμα το οποίο επίσης ευνοεί τις αντιπαραβολές. Ο φακός είναι η ματαιότητα και ο κυνισμός για ο,τιδήποτε άπτεται των ανθρώπινων σχέσεων, που νομοτελειακά οδηγούνται σε μία λήξη, όπως κάθε τι ανθρώπινο. «Γνωρίζοντας ότι το τέλος θα έρθει, δεν μπορείς να

συνεχίζεις να ελπίζεις, αφελώς και αθώα»² έχει πει η σκηνοθέτιδα. Για το λόγο αυτό, επιλέγει να μιλά για μια ματαίωση, η οποία, στις παραστάσεις της, αλλάζει μορφές.

Στο αρχείο της έρευνας, σημασία έχει η δυναμική των εικόνων και η επισήμανση της κοινής αφήγησης που πλάθεται, όσο εκείνες κατασκευάζονται. Κάνουμε την υπόθεση ότι η κοινή αφήγηση τελικά δημιουργεί την αίσθηση· η αίσθηση οικοδομείται με αλληλεπίθεση, μέσα από κοινή πορεία, τόσο κατά τη διάρκεια παρακολούθησης μιας παράστασης όσο και διαβάζοντας τις δύο παραστάσεις ως μία. Διακρίνεται μια κοινή συνιστώσα, μια κατευθυντήρια προς ένα νοηματικό πεδίο. Στη συνέχεια πρόκειται να αναζητήσουμε ίχνη αυτής της υπόθεσης στο χώρο της σκηνης.

² "A conversation between Lena Kitsopoulou and Dio Kangelari", Journal of Greek Media and Culture(Vol. 3, Issue 2), Intellect Ltd., Οκτώβριος 2017.

1. Θέατρο και χώρος. Και η θεατρική πράξη ως κοινωνική.

1.1 Θέατρο και χώρος. Αφετηρία

Θέατρο, το, ουσ. 1. η τέχνη της αναπαράστασης της δράσης κάποιων χαρακτήρων επάνω στη σκηνή (αλλιώς *δραματική τέχνη*). 2. γραφή, παραγωγή ή παράσταση θεατρικού έργου 3. (συνεκδοχικά) οι θεατές μιας παράστασης

Θέατρον, Ιωνικό θέητρον, το, (θεάομαι): 1. τόπος προς θέαν, δηλ. προς απόλαυση θεαμάτων, 2. περιληπτικώς, αντί του 'θεαταί'

Θέατρο (το), 1. η τέχνη της παράστασης επί σκηνής μιας υπόθεσης δραματοποιημένης, 2. το λογοτεχνικό είδος τα έργα του οποίου αναπτύσσουν ένα θέμα (υπόθεση) με διαλογικό τρόπο, και προσαρμόζουν τη δράση στις ανάγκες της παρουσίασης του έργου αυτού επί σκηνής, 3. συνεκδοχικά, το κτήριο στο οποίο παρουσιάζονται θεατρικά έργα, [...] 6. όλος ο κόσμος που ασχολείται με το θέατρο ή ενδιαφέρεται για αυτό [...] 8. το επίκεντρο σημαντικού γεγονότος, η περιοχή όπου εκτυλίσσεται σημαντικό γεγονός

Θέατρο. Μία λέξη που περικλείει νοηματικά το χώρο, την επί σκηνής δράση, και τους θεατές/άτριες της. Συνειδητοποιώντας τι περιγράφει ο λεξιλογικός ορισμός, γίνεται εμφανής η αδιάρρηκτη σχέση που συγκροτεί το θεατρικό γεγονός: χώρος, δράση, και το υποκείμενο-κοινό που βρίσκεται παρόν. Αυτά χρειάζονται για να υπάρξει θέατρο, και αυτά αντιλαμβανόμαστε στην εκφορά της λέξης, ίσως λόγω της «μυστικής δύναμης της ετυμολογίας», που μας υποδεικνύει ο Κούντερα³. Από τα τρία στοιχεία του ορισμού, στεκόμαστε στο χώρο και τη δράση.

Ο χώρος, ως έννοια και ως φυσικό περιβάλλον, είναι ειδοποιό στοιχείο στη διαδικασία δημιουργίας θεάτρου. Από τους αρχαίους υπαίθριους θεατρικούς χώρους που ήταν συνυφασμένοι με την τελετουργία, τη θρησκεία, την πολιτική και τις διδαχές όλων αυτών, από το θέατρο για την ελίτ των βασιλικών αυλών και τα μπουλούκια των δρόμων, από την ιταλική σκηνή έως πιο σύγχρονες χωροταξικές προσεγγίσεις, ο χώρος είναι το περιβάλλον όπου συμβαίνει η θεατρική λειτουργία και δίνει στίγμα για τους σκοπούς της και για τη σχέση μεταξύ υποκειμένου-κοινού και επί-σκηνής-υποκειμένων. Επηρεάζει τη θεατρική σύμβαση, η οποία, σύμφωνα με την Έρρικα Φίσερ-Λίχτε, αναλύεται ακριβώς στην αμφίροπη σχέση μεταξύ των δύο υποκειμένων, η οποία ανατροφοδοτείται και από τα δύο, κι από την εξέλιξή της παράγεται η παράσταση. Η ίδια διακρίνει ορισμένες αναγκαίες συνθήκες κάθε παράστασης και σημειώνει:

«Η πρώτη θεμελιώδης συνθήκη αφορά την ταυτόχρονη παρουσία ηθοποιών και θεατών. Η παράσταση προκύπτει από τη συνάντηση και τη διάδρασή τους.» (2013:18)

Η πρόταση αναφέρεται σε συνάντηση, υπονοεί κοινό τόπο συνάντησης, και χωρίς τη συνάντηση -επομένως χωρίς τον τόπο- δεν υπάρχει παράσταση. Το θέατρο συμβαίνει στο

³ «η μυστική δύναμη της ετυμολογίας», Μ. Κούντερα, «Η αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι», μφρ: Κατερίνα Δασκαλάκη, Εστία, Αθήνα 1986, σελ.30.

χώρο, ή τουλάχιστον -όπως μας απέδειξε η πανδημία- τότε αποδίδει τα μέγιστα. Ο χώρος είναι συνυφασμένος με τον ορισμό του θεάτρου από τον Πίτερ Μπρουκ, ο οποίος δεν περιλαμβάνει τίποτε άλλο παρά τα στοιχεία του λεξιλογικού ορισμού:

«Μπορώ να πάρω οποιονδήποτε άδειο χώρο και να τον ονομάσω γυμνή σκηνή. Ένας άνθρωπος διασχίζει αυτόν τον άδειο χώρο, και κάποιος άλλος τον παρακολουθεί: κι αυτά είναι όσα χρειάζονται για να υπάρξει θέατρο».

Το θεμελιώδες της έννοιας του χώρου στην παραγωγή του θεατρικού γεγονότος είναι ο λόγος για τον οποίο, στο δοκίμιο αυτό, αναζητούμε στις συνισταμένες του χώρου τα εργαλεία και τους τρόπους πρόσληψης του θεατρικού γεγονότος διαμέσου του αισθητού. Και στο αισθητό, αναζητούμε το διαφεύγον κομμάτι της εμπειρίας του θεάτρου. Μετατοπιζόμενοι από το χώρο στην αίσθηση, διαπιστώνουμε ότι «το θέατρο, ως τέχνη [...] που διαδραματίζεται εδώ και τώρα, δε μπορεί παρά να αφουγκράζεται τον κόσμο γύρω του. Αφουγκράζεται αυτό που ονομάζεται δομή της αίσθησης της κουλτούρας»⁴. Δηλαδή, το θεατρικό γεγονός έχει σχέση με την εμπειρία του κόσμου που βιώνουν τα υποκείμενα εκτός του γεγονότος αυτού. Αυτή η σχέση αποδίδεται στα υποκείμενα διαμέσου της αίσθησης, οπότε μπορεί να αναλυθεί και πάλι μέσω αυτής.

Σύμφωνα με τον Γιαν Πιερ Μοντέλ (Yann-Pierre Montelle), τα θέατρα είναι σήμερα ότι ήταν άλλοτε οι σπηλιές (αντλώ από Ρ. Σέχνερ, 2013:19), στις οποίες έχουν βρεθεί ίχνη τέχνης που χρονολογούνται περίπου 40.000 χρόνια πίσω, στην παλαιολιθική εποχή. Οι ανθρωπολόγοι τείνουν να πιστεύουν ότι τα σπήλαια λειτούργησαν ως χώροι τελετουργικών: επιτελέσεων με συγκεκριμένη νοηματοδότηση, και με πρώιμη κοινωνική λειτουργία. Η λέξη σπήλαιο, στα αγγλικά cave, έχει την ετυμολογική της ρίζα στη λατινική λέξη cava, με την οποία συνδέεται και η λέξη cavea, το αμφιθέατρο ενός θεάτρου ή και το ίδιο το θέατρο. Η ρίζα όλων έγκειται στην ομοιότητά τους, που είναι η γεωμετρία του θόλου, του κοίλου χώρου. Κοίλον ονομαζόταν και στο αρχαίο ανοικτό θέατρο ο χώρος που προοριζόταν για τους θεατές (αλλιώς *κυρίως θέατρον*). Κατά τον Montelle, το νήμα της συνέχειας της επιτέλεσης, το νήμα της εξέλιξής της σε θέατρο, δεν βρίσκεται στα αφηγηματικά μοτίβα ούτε στις τελετουργικές πρακτικές· βρίσκεται στην αρχιτεκτονική. Στη συνέχεια της επιθυμίας για το κοίλο σχήμα που στεγάζει ή σκεπάζει, στη συνέχεια από τις παλαιολιθικές σπηλιές στη μορφολογία -και τη γέννηση- του αρχαίου θεάτρου, πρόγονο του σημερινού. Στην άποψη περί λειτουργίας των σπηλιών, συντείνει και ο Σέχνερ (Schechner): «Οι σπηλιές ήταν θέατρα. Χώροι όπου κάτι συνέβαινε, όπου γινόταν αναπαράσταση ιστοριών» (2013:11). Η ρίζα της συσχέτισης κλίνει και πάλι προς την εμπειρία και την αίσθηση. Αν υποθέσουμε πως ο χωρικός πρόγονος του θεάτρου υπήρξε ο χώρος λατρείας ή τελετουργίας, μιλάμε ουσιαστικά για το χώρο-κέλυφος μιας δραστηριότητας

⁴ Δ. Καγγελάρη, επίκουρη καθηγήτρια Θεατρολογίας, Σχολή Θεάτρου ΑΠΘ, σε εισήγησή της, ΣΓΤ, 2015 με θέμα «Κάτι τρέχει με την οικογένεια». Πρωτοβουλία-συντονισμός: Δ. Παπανικολάου.

αισθητής: μιας δραστηριότητας όπου η αντίληψη μένει πιο πίσω για να δώσει τη θέση της στην αίσθηση, σε μια διαδικασία που το άτομο βιώνει και συμμετέχει.

Κλείνοντας με αυτή την τοποθέτηση, και εφόσον καλύφθηκε συνοπτικά η έννοια του χώρου όπως προσεγγίζεται στο θεατρικό γεγονός, είναι εφικτό να προχωρήσουμε στην ερμηνεία μιας λέξης που αναφέρθηκε λίγες γραμμές πιο πάνω: της επιτέλεσης.

1.2 Η έννοια του επιτελεστικού

Η τέχνη του θεάτρου, τα τελευταία αρκετά χρόνια περιγράφεται στη βιβλιογραφία ως επιτελεστική. Η επιτελεστικότητα είναι έννοια που συσχετίζεται με τις παραστατικές τέχνες και έχει επίσης συνδεθεί ανθρωπολογικά με τη συζήτηση για τις πρακτικές της τελετουργίας, της λατρείας και της εμπειρίας του θείου. Η επιτέλεση προσφέρει την οπτική γωνία από την οποία προσεγγίζονται παρακάτω οι δύο παραστάσεις-μελέτες περίπτωσης. Ξεκινώντας, και εφόσον πρόκειται οι παραστάσεις να αποτελέσουν πεδία αναζήτησης της αίσθησης στις χωρικές διαδικασίες, είναι χρήσιμο να παραθέσουμε τη σημασία της λέξης καθαυτής.

Παράσταση, (η) 1. Η απόδοση, με συγκεκριμένο τρόπο, κυρίως αφηρημένων πραγμάτων, ώστε να γίνονται αισθητά, απτά.

Ήδη, σημειολογικά και νοηματικά, η παράσταση έχει άμεση σχέση με την αίσθηση. Είναι σύνολο διεργασιών που στόχο έχουν να κάνουν αισθητά, αντικείμενα που δεν είναι ήδη αντιληπτά με αυτόν τον τρόπο, δηλαδή μέσω της αίσθησης. Είναι αντικείμενα που έχουν διαφορετική υπόσταση· η παράσταση τα μετουσιώνει με τρόπο τέτοιο ώστε να προσληφθούν διαμέσου του αισθητού. Η παράσταση διαμεσολαβεί πράγματα αφηρημένα, όπως αναφέρει το λήμμα. Ακολουθώντας το λήμμα αφηρημένος, βρίσκουμε ότι περιγράφεται ως “αυτός που δεν είναι αισθητός, που δεν γίνεται αντιληπτός από τις αισθήσεις, που αποτελεί προϊόν της διάνοιας”. Υπονοείται εδώ ότι η παράσταση φέρνει στο σώμα, μέσω της αίσθησης, ό,τι είναι προϊόν της διάνοιας, του νου. Περιγράφεται ως διεργασία επικοινωνίας, μετάδοσης.

Τη δεκαετία του 1960, ξεκίνησε να διενεργείται αυτό που αργότερα ονομάστηκε «επιτελεστική στροφή» στις τέχνες (Φίσερ-Λίχτε [2013:44], Σέχνερ [2013:1]) και η οποία εξελίσσεται έκτοτε. Επηρέασε σημαντικά τις εικαστικές τέχνες: τους προσέδωσε χαρακτήρα γεγονός, το οποίο συνέβαινε σε ορισμένο χρόνο, με δρώντες -τόσο τους καλλιτέχνες όσο και τους θεατές/άτριες- και υιοθετώντας δική του χρονικότητα, εσωτερική. Μετά το πέρας της χρονικότητας αυτής, το γεγονός είχε ολοκληρωτικά χαθεί, χωρίς να υπάρχει δυνατότητα επαναπρόσληψής του ή αναδρομής σε αυτό, ώστε το κοινό του να το επεξεργαστεί και να στοχαστεί πάνω σε όσα εκδήλωσε ο/η καλλιτέχνης, όπως συνέβαινε έως τότε με τα έργα τέχνης. Αυτό το νέο για τότε υβριδικό είδος, η performance (επιτέλεση, παράσταση) εισήχθη στο χώρο των εικαστικών. Η επιτελεστική στροφή επηρέασε τη θεωρία των εικαστικών τεχνών, και το ίδιο συνέβη με τη θεωρία και ανάλυση των τεχνών που ήταν ήδη παραστατικές, όπως είναι το θέατρο.

Η θεατρολογία δανείζεται τον όρο performative – επιτελεστικό, από τη φιλοσοφία της γλώσσας, όπου πρώτο-εμφανίστηκε το 1955, από τον Τζον Λ. Όστιν (J. L. Austin). Ο Όστιν εφήυρε τον

όρο επιτελεστικό ώστε να περιγράψει διατυπώσεις της γλώσσας η εκφορά των οποίων τελεί, επιτελεί, πραγματοποιεί μια πράξη (Ωστιν, αντλώ από Φίσερ-Λίχτε 2013:46). Συνήθως, ως παραδείγματα τέτοιων εκφορών αναφέρονται φράσεις όπως το «σας ονομάζω συζύγους» (Φίσερ-Λίχτε 2013:46). Φράσεις, δηλαδή, οι οποίες έχουν τελεστικό και τελετουργικό χαρακτήρα ενώ συχνά συνεπάγονται συμμετοχή κάποιου θεσμού. Παρόλα αυτά, έχει νόημα να σημειωθεί ότι ο Ωστιν ενέτασσε στις επιτελέσεις και φράσεις που ανήκουν στη σφαίρα της καθημερινής, της «συνηθισμένης» ζωής, όπως τα «δέχομαι», «σε προκαλώ» ή «ορκίζομαι» (“I do”, “I dare”, “I swear”) [Ωστιν, αντλώ από Sedgwick, 2003:70]⁵. Προτού διατυπωθεί ο όρος “επιτελεστικό” από τον Ωστιν -που θεωρήθηκε αρκετά επαναστατικός- επικρατούσε σχετική ασάφεια γύρω από την περιγραφή της λειτουργίας της γλώσσας κατά την οποία το νόημα μιας εκφοράς έχει προεκτάσεις στην πραγματική ζωή, γίνεται ζωή, δημιουργεί, τελεί πράξη, έχει αντίκτυπο στην πραγματικότητα και αλλάζει καταστάσεις. Ο χαρακτηρισμός επιτελεστικό αναφέρεται, επομένως, σε προτάσεις οι οποίες λένε κάτι, και παράλληλα επιτελούν την πράξη για την οποία μιλούν. Αυτή η ιδιότητα χαρακτηρίστηκε από τη Φίσερ-Λίχτε ως αυτοαναφορά, αυτοαναφορικότητα [κάνουν αυτό που λένε] (2013:48). Φυσικά, οι προτάσεις και κάθε είδους γλωσσικά σχήματα που μπορούσαν πλέον να κατηγοριοποιηθούν ως επιτελεστικά, ήταν -και είναι- απαραίτητο να τοποθετούνται σε ένα πλαίσιο ισχύος κοινωνικών και θεσμικών κανόνων οι οποίοι ρυθμίζουν την καθημερινή ζωή. Υπό αυτό τον όρο πραγματοποιείται, όντως, επιτέλεση.

Μια ιδιότητα του επιτελεστικού -χρήσιμη στη θεωρία θεάτρου, όπου η έννοια μεταπήδησε- είναι, όπως διατύπωσε ο Ωστιν, ότι διαθέτει «δυναμική, η οποία οδηγεί στην αποσταθεροποίηση κάθε διχοτομικού σχήματος» (Ωστιν, αντλώ από Φίσερ-Λίχτε 2013:48). Είναι η δυναμική της αλλαγής. Όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο, η δυναμική της επιτέλεσης είναι καταλυτική για τη νέα αντίληψη του θεατρικού γεγονότος και της παραστασιακής εμπειρίας, ώστε να μην περιχαράκωνεται από δίπολα, όπως π.χ. το “λόγος-αναπαράσταση”. Όπου λόγος είναι η εκφορά του θεατρικού κειμένου, είναι η γραπτή μορφή του, λόγος είναι παράλληλα και η λογική, η σκέψη η οποία παρήγαγε το θεατρικό κείμενο ως προϊόν της διάνοιας στο οποίο αποδιδόταν, έως τον 20^ο αιώνα, όλη η βαρύτητα της θεατρολογικής ανάλυσης. Η σημασία, το νόημα θεωρούνταν ότι ενυπάρχει στα γραφόμενα και τα λεγόμενα. Η λειτουργία των δράσεων περιοριζόταν στο να δείχνουν τα γραφόμενα.

Η επιτέλεση, από τη στιγμή που δημιουργήθηκε ως όρος, έχει βρει αντιστοιχία, σύμφωνα με τον Σέχνερ, σε ένα ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων και παράγει η ίδια σημασίες. Έχει συσχετιστεί ευθέως με το παιχνίδι και τις τελετουργίες -λέξεις που περιγράφουν ένα σύνολο δράσεων, οι οποίες δεν είναι πάντα εύκολο να οριστούν και να οριοθετηθούν. Επίσης, η επιτέλεση περιγράφει διάφορα είδη διασκέδασης ή ψυχαγωγίας, εκδηλώσεις γιορτής και χαράς, τύπους και διαδικασίες της καθημερινής ζωής. Όλα τα παραπάνω διατηρούν επιτελεστικά στοιχεία, από αυτά αντλούν, επιβεβαιώνουν και ανανεώνουν το νοηματικό τους περιεχόμενο. Όπως είπαμε

⁵ Ανάρτηση στο: Affectsphere: keywords and reviews in affect theory blog, <https://affectsphere.wordpress.com/2016/05/13/review-touching-feeling-affect-pedagogy-performativity/>

ήδη, ο όρος έχει μετατοπιστεί στη σύγχρονη συζήτηση σχετικά με τις τέχνες, ειδικότερα στο θέατρο και τα εικαστικά, αλλά επίσης στο χορό και τη μουσική (Schechner, 2013:1). Επί της ουσίας, αυτό που συνέβη είναι η μετατόπιση από ένα γλωσσικό πλαίσιο, που αφορούσε τον καθημερινό λόγο, σε ένα πλαίσιο το οποίο εξετάζει πράξεις που εκφέρονται σωματικά· σε αντίθεση δηλαδή με τις πράξεις που επιτελούνταν μέσω προφορικού λόγου. Ο επιτελεστικός χαρακτήρας του παραστασιακού γεγονότος περιγράφει πράξεις οι οποίες κάνουν αυτό που δείχνουν. Συγκροτούν επί σκηνής την πραγματικότητα που αναπαριστούν, την κάνουν να συμβεί.

Στη σύγχρονη συζήτηση για το θέατρο, ο όρος επιτέλεση χρησιμοποιείται και με την έννοια της περφόρμανς, της παράστασης που δίνεται. Η επιτέλεση είναι σχεδόν συνώνυμη του παραστασιακού γεγονότος και ο όρος performance περιγράφει το παραστασιακό αυτό είδος που καθορίζεται από συγκεκριμένα πολιτισμικά συγκείμενα, τοποθετείται σε συγκεκριμένο χώρο και διενεργείται σε συγκεκριμένο χρονικό εύρος (Schechner, 2013:1). Ένας αρκετά πιο συμπεριληπτικός ορισμός της performance που άπτεται πολλών σημείων κομβικών για την εργασία, έχει δοθεί από την Ντ. Τέιλορ (Diana Taylor): η περφόρμανς συνίσταται σε ένα ρεπερτόριο σωματοποιημένης γνώσης. Είναι μια διαδικασία κατά την οποία το άτομο μαθαίνει διαμέσου του σώματος. Επίσης, είναι ένα μέσο δημιουργίας, διατήρησης και μετάδοσης γνώσης» (Τέιλορ, στο Σέχνερ 2013:4). Η σωματικότητα της επιτέλεσης όπως αναφέρεται εδώ εκδηλώνει ξεκάθαρα μεταμορφωτικό χαρακτήρα, επιβεβαιώνοντας την ύπαρξή του για ακόμη μία φορά. Η επιτέλεση δημιουργεί, παράγει γνώση, σημασία, νοήματα. Κι είναι αυτά που παραμένουν μετά το πέρας της, ενώ το έργο έχει αναπόφευκτα χαθεί και δεν μπορεί κανείς να επισκεφθεί ξανά την εμπειρία της παρακολούθησης.

Επιστρέφοντας στον όρο επιτελεστικό και τη σημασία του -αυτό που δημιουργεί/παράγει πραγματικότητα και είναι αυτοαναφορικό, μπορεί να γίνει μικρή νύξη στην πιο διαδεδομένη εκδοχή του όρου σήμερα. Η οποία είναι η μεταφορά του στο πεδίο της κριτικής θεωρίας και των σπουδών φύλου από τη Τζούντιθ Μπάτλερ (Judith Butler). Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από την Μπάτλερ το 1988, για να περιγράψει τη ρευστότητα του φύλου, την απόσχισή του από βιολογικά καθορισμένα πρότυπα και ιατρικοποιημένες προσεγγίσεις. Η Μπάτλερ υποστήριξε ότι το φύλο είναι επιτελεστικό. Δηλαδή, εκδηλώνεται όταν το άτομο προβαίνει σε μια «υφολογικά τυποποιημένη επανάληψη πράξεων» (Μπάτλερ, αντλώ από Φίσερ-Λίχτε 2013:52). Όπως αναφέρει και το απόσπασμα, το κέντρο του ενδιαφέροντος είναι και εδώ οι πράξεις - άλλωστε ήδη νωρίτερα, στη θεατρολογία, έχει γίνει μετατόπιση από τις λέξεις, την ομιλία, στις πράξεις. Ακόμη, η Μπάτλερ τονίζει το δραματουργικό χαρακτήρα και την αυτοαναφορικότητα που ενέχει η διαρκής παραγωγή της έμφυλης ταυτότητας του ατόμου -και κάθε ταυτότητας- κάνοντας ευθεία αναφορά στο χρωματισμό που είχε ήδη πάρει ο όρος επιτελεστικό μέσα από τη χρήση του στο παραστασιακό πεδίο.

Σχετικά με τις εαυτότητες και την επιτέλεσή τους στην καθημερινή ζωή, μέσα από συνήθειες πρακτικές, έχει τοποθετηθεί και η Ανν Τσβέτκοβιτς. Έχει μιλήσει για «ουτοπία της καθημερινής συνήθειας», επανανοηματοδοτώντας τις δύο λέξεις καθημερινότητα και συνήθεια, και

βγάζοντάς τες από το πλαίσιο κυριαρχίας της λογικής, το οποίο ταυτίζεται με το ηγεμονικό αφήγημα για το πώς (πρέπει να) διάγεται η ζωή. Η Τσβέτκοβιτς αντιλαμβάνεται την καθημερινότητα και τη συνήθεια ως αντικείμενα που εδρεύουν στο αισθητό. Το ίδιο υποστηρίζει και για τη διαρκή παραγωγή της εαυτότητας. Η άποψη που διατυπώνεται είναι ότι το άτομο προσλαμβάνει με την αίσθηση τόσο τον εαυτό/την εαυτή του, όσο και ό,τι βρίσκεται έξω από το ίδιο το άτομο. Η παραγωγή της εαυτότητας, είναι, σύμφωνα με την Τσβέτκοβιτς, «χειροποίητη» (αναφορά, με έναν τρόπο, στο σώμα) και συμβαίνει μέσω διαδικασιών που διατηρούν πορώδη και διαπερατά τα όρια ανάμεσα στον εαυτό και τον άλλο, ανάμεσα στην πρόσληψη του ανθρώπινου και του μη ανθρώπινου. Η καθημερινότητα, καταλήγει, βασίζεται στην αίσθηση.⁶ Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον που η Τσβέτκοβιτς χρησιμοποιεί για τις περιγραφές της τις λέξεις «ουτοπία» και «χειροποίητη». Τους ίδιους χαρακτηρισμούς τους έχουμε συναντήσει να συνδυάζονται στις κουίρ ταυτότητες και θεωρίες. Ο Δημήτρης Παπανικολάου περιγράφει ως χειροποίητη την κουίρ αισθητική, συνδέοντας τη σημειολογικά με την ελευθερία, την ανοιχτότητα και τη φροντίδα, αναπαράστασις στις οποίες υιοθετείται η αισθητική αυτή. Ακόμη, συνδέει αυτές τις έννοιες ακριβώς με την επιτελεστική προσέγγιση του εαυτού: με το ξανά-φτιάξιμο της ταυτότητας που ενέχει η κουίρ εαυτότητα, με την ανασυγκρότηση και έξοδο πάλι στη ζωή. Το στοιχείο αυτό είναι πολιτικό, και με βεβαιότητα αντίθετο στη μεγάλη αφήγηση, στη μεγάλη εικόνα που συνθέτει ο κυρίαρχος λόγος. Ουσιαστικά, αντί της συντηρητικής αφήγησης -η οποία κάνει ακριβώς αυτό που λέει, συντηρεί τα πράγματα ίδια- προτείνεται η ανακατασκευή. Παράλληλα, ο Χοσέ Μουνιόθ (José Esteban Muñoz) έχει γράψει ότι «η κουίρ κατάσταση είναι ουτοπική, και αντίστροφα η ουτοπία διατηρεί ένα κουίρ στοιχείο»⁷. Η κουίρ κατάσταση όμως, όπως δείξαμε παραπάνω, είναι μια επιτελεστική ανακατασκευή, η οποία ίσως ποτέ δεν τελειώνει. Επομένως, μπορούμε ενδεχομένως να πούμε ότι η επιτελεστικότητα διατηρεί ένα χαρακτήρα ουτοπίας.

Στη βάση των παραπάνω, βλέπουμε ότι ολόκληρη η εμπειρία του υποκειμένου μπορεί να αναλυθεί χρησιμοποιώντας την αίσθηση και το σώμα ως φακούς μέσα από τους οποίους θα κοιτάξουμε την εμπειρία αυτή -είναι άλλωστε δύο αντικείμενα που κάθε άτομο διαθέτει. Η οικειότητα του υποκειμένου εδράζεται στην αίσθηση, αφού οι επιτελεστικές διαδικασίες με τις οποίες συγκροτεί την εαυτότητα είναι κατά κύριο λόγο αισθητές, και αφού η φροντίδα είναι επίσης μια ομπρέλα πράξεων επιτελεστικών. Επομένως, και άλλα επιτελεστικά αντικείμενα, και αντικείμενα που στοχεύουν στην οικειότητα, μπορούν να αναλυθούν μέσω της αίσθησης. Τέτοιο αντικείμενο είναι το θεατρικό γεγονός. Είναι επιτελεστικό, και η παραγωγή του συμβαίνει ως μια αέναη καταστροφή και ανακατασκευή της πραγματικότητας. Η ανακατασκευή

⁶ “[...] on a utopia of ordinary habit, as something that reconceives the rational sovereign subject as a sensory being who crafts a self through process and through porous boundaries between self and other, and between the human and the non-human. A process that relies on the senses to see what happens, rather than having an answer in the critical sense.” (Cvetkovic, A, “Depression: a public feeling”, 2012, 191-2). Απλώ από Salvaged Skin: A PhD Blog. Affective Memory, Sexuality and the Self in Contemporary Women's Life Writing <https://salvagedskinphd.wordpress.com/2013/05/01/reading-summary-ann-cvetkovich-the-utopia-of-ordinary-habit-depression-a-public-feeling-2012/>

⁷ “Queerness is utopian, and there is something queer about the utopian.”, Muñoz, J.E., “Cruising Utopia”, 2009. Απλώ από: Αθανασίου, Α., “At Odds with the Temporalities of the Im-possible; or, What Critical Theory Can (Still) Do”, Critical Times, 2020, σελ.249. https://www.academia.edu/80238440/At_Odds_with_the_Temporalities_of_the_Im_possible_or_What_Critical_Theory_Can_Still_Do

πραγματοποιείται στο χώρο της σκηνής, σε μια μόνιμη, ωστόσο, αντιστοιχία προς τον πραγματικό κόσμο. Όπως παρατηρεί ο Σέχνερ, «η σύγκλιση του θεάτρου και της ανθρωπολογίας είναι μέρος ενός ευρύτερου κινήματος, το οποίο δίνει έμφαση στην αποδόμηση και την ανακατασκευή πραγματικότητας, μέσα από διαδικασίες πλαισίωσης, μοντάζ και πρόβας»⁸. Επομένως, η ανάλυση του υλικού κόσμου -πολλές φορές και το χτίσιμό του- περνούν από διαδικασίες θεατρικές. Αυτό με έναν τρόπο δικαιολογεί το γεγονός ότι το κοινό αντιλαμβάνεται μια παράσταση μέσω της αίσθησης: τα εργαλεία κατασκευής του θεατρικού γεγονότος είναι διαθέσιμα και γνωστά.

Καταλήγοντας, επανερχόμαστε στο εξής: η παράσταση είναι συνώνυμο της επιτέλεσης, είτε στο θεατρικό, το ανθρωπολογικό, το γλωσσικό είτε στο κοινωνικό πεδίο. Πρώτος ο Ώστιν συνέδεσε το επιτελεστικό με εκφορά λόγου στην καθημερινή ζωή. Αργότερα, η τέχνη υιοθέτησε παραστασιακό χαρακτήρα γεγονός, απομακρυνόμενη από τη φόρμα παραγωγής ενός απαρασάλευτου έργου. Κλείνοντας, βλέπουμε την Μπάτλερ να περιγράφει την παραγωγή της έμφυλης ταυτότητας -και κάθε ταυτότητας- ως επιτελεστική επανάληψη πράξεων που μάλιστα διακρίνονται για/από το ύφος τους. Η Φίσερ-Λίχτε διατυπώνει έναν ευρύτερο όρο, την επιτελεστικότητα, ως εξής: «η επιτελεστικότητα οδηγεί σε παραστάσεις, εκδηλώνεται και πραγματώνεται στον παραστασιακό χαρακτήρα των επιτελεστικών πράξεων -όπως και οι επιτελεστικές ωθήσεις στις τέχνες, που συμβάλλουν στο να πραγματώνεται η τέχνη ως παράσταση και οδηγούν [...] ολοφάνερα στον πραξιακό και παραστασιακό χαρακτήρα τους» (2013:56). Αυτός ο ορισμός ανταποκρίνεται σε όλες τις ανωτέρω θεωρήσεις του επιτελεστικού, όπως και ο γενικός ορισμός της Τέιλορ. Βάσει αυτών των δύο θα χρησιμοποιηθεί σε επόμενα κεφάλαια η επιτελεστικότητα ως εργαλείο ανάλυσης και περιγραφής των δύο παραστάσεών μας. Μπορούμε πλέον να ισχυριστούμε, όπως περίπου έκαναν ήδη όλες/οι οι ερευνητές/ερευνήτριες που αναφέρθηκαν, ότι η παράσταση είναι η επιτομή του επιτελεστικού.

Οι θεωρίες της Φίσερ-Λίχτε και του Σέχνερ, οι οποίες αποτελούν βασικά εργαλεία ανάλυσης των παραστάσεών μας, συγκλίνουν σε δύο βασικά σημεία. Αφενός αναδεικνύουν τη μεθοριακότητα ως κύριο χαρακτηριστικό της εμπειρίας που βιώνεται κατά την παρακολούθηση του θεατρικού γεγονότος (Σέχνερ 2013:1). Συνεπώς, η μεθοριακότητα μας ενδιαφέρει για να δούμε με ποιους τρόπους -και αν- συμβάλλει στη διαχείριση της αίσθησης. Αφετέρου, τα σημεία ανάλυσης του θεατρικού γεγονότος στα οποία εστιάζουν, είναι σε μεγάλο βαθμό κοινά. Οι ομοιότητες εντοπίζονται στα σημεία ανάλυσης όπως περιγράφονται στο έργο «Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού» της Φίσερ-Λίχτε (2013) και στο άρθρο "Points of contact: revisited" του Σέχνερ (2013), που αποτελεί εκ νέου ερευνητική ματιά πάνω στο έργο του "Between Theater & Anthropology" (1985). Σύμφωνα με τους δύο, οι μεταμορφωτικές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα όσο διαρκεί η παράσταση και παραμένουν και μετά το πέρας της, όπως επίσης η αλληλεπίδραση μεταξύ υποκειμένου-κοινού και επί-σκηνής υποκειμένου είναι διαδικασίες που οπωσδήποτε συμβαίνουν κατά την εμπειρία κάθε θεατρικής παράστασης. Συγκεκριμένα την αλληλεπίδραση υποκειμένου-κοινού και επί-σκηνής

⁸ Σέχνερ, (1985: 33), αντλή από: Σέχνερ, "Points of contact revisited", 2013, σελ.2.

υποκειμένου η Φίσερ-Λίχτε την ονομάζει λούπα ανάδρασης (2013:123), και θεωρεί ότι αυτή παράγει ολόκληρη την παράσταση. Άρα, η αίσθηση που δημιουργούν τα επί σκηνής τεκταινόμενα είναι μέρος της λούπας ανάδρασης, μπορούμε λοιπόν να την αναζητήσουμε εκεί.

Έχοντας επισκεφθεί ορισμένες προσεγγίσεις του πολύπλοκου γεγονότος που καλείται θέατρο, είναι εφικτό, στο σημείο αυτό να ανακεφαλαιώσουμε. Το θέατρο εκφράζει τη ζωή, η επιτέλεσή του συμβαίνει στη ζωή, αλλά αυτό που βλέπουμε επί σκηνής είναι αισθητικοποιημένο -δεν είναι ζωή. Είναι μια ετερότητα. Το επί σκηνής αποτέλεσμα έχει περάσει από το φίλτρο της αισθητικής, και τα πράγματα έχουν τους δικούς τους σκοπούς και στόχους, όπως ορίζονται από τη σκηνοθεσία. Εκεί πλάθεται αυτό που επιδιώκεται να δείξει -κατά Μπρεχτ⁹- η κάθε παράσταση. Η σκοποθεσία διαφοροποιείται από αυτή που θα είχε ένα γεγονός με τις ίδιες συνιστώσες εκτός σκηνής. Πόσο όμως διαφοροποιείται στ' αλήθεια; Μήπως το θέατρο δεν αναδεικνύει τις βαθύτερες αιτίες, τα κίνητρα μιας πράξης, τη διαμόρφωση μιας κατάστασης και τελικά μιας κοινωνίας; Το φίλτρο της αισθητικής και του σκοπού παρεμβάλλεται μεταξύ κοινού και επί σκηνής δράσης, ώστε να συμπαρασύρει τελικά στη βίωση μιας ολοκληρωτικής, αποκαλυπτικής εμπειρίας. Με άλλα λόγια, αυτό που βλέπουμε δεν «είναι» ζωή, την ερμηνεύει, την κοσκινίζει, εστιάζει σε αυτή, αλλά δεν «είναι» αυτή. Το θέατρο έχει χαρακτηριστεί ως καθρέφτης της πραγματικότητας (όπως παιγνιωδώς ανέφερε ο Ε. Λασκαρίδης στην τελευταία του παράσταση)¹⁰. Είναι συναρμογή τέχνης και κοινωνίας. Με αυτή την οπτική θα πλησιαστεί το θεατρικό γεγονός στις σελίδες που έρχονται.

⁹ «"gestus", [...] θεμέλιο της αποστασιοποιητικής τεχνικής. Σύμφωνα μ' αυτήν, ο ηθοποιός [...] μορφοποιεί την αντιφατικότητα του λόγου και της πράξης, την αντίθεση των προθέσεων και των αποτελεσμάτων της δράσης, προκαλεί στη συνείδηση του θεατή έντονους προβληματισμούς και κριτική αντιμετώπιση ως προς την ορθότητα ή μη της σκηνικής δράσης, την αντικειμενικότητα ή μη των διαδραματιζόμενων καταστάσεων.», Θ. Γραμματάς, «Μπρεχτικό Επικό και Διδακτικό Θέατρο».

<https://theodogrammatas.com/el/%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%B5%CF%87%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B4%CE%B9%CE%B4%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF/>

¹⁰ ΤΟΥΡΝΕ, Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, καλοκαίρι 2022. https://aefestival.gr/festival_events/toyrne/

1.3 Ορισμός της αίσθησης

Έχοντας ορίσει ως ένα βαθμό τι σημαίνει θεατρικό γεγονός και τη σκοπιά από την οποία θα το παρατηρήσουμε -με τις παραστασιακές και επιτελεστικές του ιδιότητες- είναι χρήσιμο να οριστεί αναλόγως και η έννοια της αίσθησης, ως πρώτος όρος του ερευνητικού ερωτήματος. Σκοπός είναι να ανακαλύψουμε τα χαρακτηριστικά της και να τα συνδέσουμε με το θεατρικό γεγονός. Με αυτόν τον τρόπο, προχωρώντας στο κομμάτι της ανάλυσης των δύο παραστάσεων, θα είναι εφικτό να διαπιστώσουμε πού εντοπίζονται ίχνη της αίσθησης, στοιχεία της δομής της και του ρόλου της, στα παραστασιακά γεγονότα που θα αναλυθούν.

Η θεωρία της αίσθησης ή του αισθητού (affect theory) πρωτοεισήχθη από τον ψυχολόγο Σίλβαν Τόμκινς (Silvan Tomkins), το 1962 (έργο: "*Affect Imagery Consciousness*", ελεύθερη μετάφραση: "*Αίσθηση της συνείδησης των εικόνων*"). Η έννοια της αίσθησης ή του αισθητού, χρησιμοποιήθηκε από τον Τόμκινς για να περιγράψει τη βιολογική ποσόστωση που εμπεικλείει το συναίσθημα. Η οποία ποσόστωση καθορίζεται από μηχανισμούς «εγγεγραμμένους στο σκληρό μας δίσκο, ήδη προγραμματισμένους και γενετικά διαβιβάσιμους μηχανισμούς που ενυπάρχουν σε καθέναν από εμάς, και όταν δεχθούν κάποιο ερέθισμα επισπεύδουν (την εκδήλωση) ενός γνωστού, οικείου μοτίβου βιολογικών αποκρίσεων στο ερέθισμα»¹¹. Ο ορισμός του Τόμκινς ήταν η πρώτη διατυπωμένη προσέγγιση που συσχέτιζε ρητά την αίσθηση με το σώμα, με αυθόρμητη απόκριση του σώματος σε ερεθίσματα, η οποία απόκριση μάλιστα ακολουθούσε μοτίβα.

Ο όρος αίσθηση έχει επεκταθεί έκτοτε σε διαφορετικά πεδία, με το νόημα να μετατοπίζεται ελαφρώς ανά τομέα. Εδώ θα μας απασχολήσει ο ορισμός της αίσθησης και του αισθητού όπως νοηματοδοτείται στα πεδία της κριτικής θεωρίας, των πολιτισμικών σπουδών (cultural studies), των σπουδών φύλου και της κουίρ θεωρίας. Ειδικά ένα σκέλος της κριτικής και της κουίρ θεωρίας μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα, καθώς αξιοποιεί τον όρο αίσθηση για να αναλύσει ενσώματους -και ταυτόχρονα, επιτελεστικούς- τρόπους ύπαρξης του ατόμου μέσα από το φεμινισμό, το τραύμα, την αντικανονική επιθυμία. Τέτοιες πλευρές της ύπαρξης είναι έμπλεες αίσθησης, -μια πλευρά της θεωρίας υποστηρίζει ότι καθορίζονται σημαντικά από αυτήν- ενώ είναι επίσης άμεσα συνδεδεμένες με το σώμα. Για παράδειγμα, η ντροπή που ενέχουν- στην παρούσα κοινωνικοπολιτική συνθήκη- όψεις της ύπαρξης όπως το τραύμα και η κουίρ ταυτότητα, ή το αίσθημα βάρους του να είσαι «η φεμινίστρια που χαλάει την παρέα» όπως περιγράφει η Αχμέντ¹², είναι ρόλοι, επιτελεστικές εκφορές που πραγματώνονται γίνονται αισθητές με το σώμα. Συγκεκριμένα για τη ντροπή, η Σέντζγουϊκ σχολιάζει ότι εκδηλώνεται ως «μια αίσθηση παράξενα μεταδοτική και την ίδια στιγμή ιδιόμορφα μοναχική και εξατομικευμένη» (Sedgwick, 2002:36). Επεκτείνει, έτσι, μια δομική προσέγγιση της ντροπής, διατυπωμένη ήδη

¹¹ Wiki ορισμός: https://en.wikipedia.org/wiki/Affect_theory

¹² Το feminist killjoy είναι όρος που έχει χρησιμοποιηθεί αρκετά από τη Sara Ahmed στο πλαίσιο της δουλειάς της για τον ορισμό του φεμινισμού και τον αντίκτυπό του στο σώμα της κοινωνίας και από αυτό. Η φράση feminist killjoy περιγράφει ένα άτομο το οποίο θέτει άβολες ερωτήσεις, αλήθειες που είναι απαραίτητο να ειπωθούν και τοποθετείται με απόψεις εν γένει μη δημοφιλείς στον κυρίαρχο λόγο. Η λέξη killjoy, σε ορισμένα κείμενα της Ahmed περιγράφει ουσιαστικά το άτομο που δε δέχεται σεξιστικά, μισογυνιστικά, ομοφοβικά και άλλα μειωτικά για ορισμένες ομάδες «αστεία», ως εκ τούτου τα σχολιάζει επικριτικά, γίνεται δυσάρεστο και «χαλάει την παρέα».

από τον Τόμκινς, που θεωρούσε την ντροπή μια αίσθηση (affect) η οποία κινητοποιείται από εσωτερικά και εξωτερικά συστήματα ως αντίδραση στο ξένο, το παράξενο, το διαφορετικό.¹³ Την επιτελεσματικότητα της ντροπής, η Σέντζγουϊκ τη συνδέει με τη συγκρότηση της ταυτότητας ως πολιτική διαδικασία: η ντροπή αποδίδει στην ταυτότητα συγκεκριμένες ποιότητες. Εφόσον λοιπόν η αίσθηση χρησιμοποιείται στη διερεύνηση τέτοιων κοινωνικών παραδειγμάτων - σωματοποιημένων και επιτελεστικών, με προεκτάσεις στο πολιτικό- κάνουμε την υπόθεση ότι ενυπάρχει και στη συγκρότηση του θεατρικού γεγονότος, το οποίο συγκεντρώνει τα ίδια χαρακτηριστικά: είναι σωματοποιημένο, επιτελεστικό, πολιτικό.

Στα πεδία της κριτικής, της κουίρ και της φεμινιστικής θεωρίας, οι όροι αίσθηση, αισθήσεις και αισθητό (affect, affects, affective) συχνά χρησιμοποιούνται ο ένας στη θέση του άλλου, παρότι δεν είναι κατ' ανάγκην ταυτόσημοι. Με ανάλογο τρόπο χρησιμοποιούνται και άλλοι όροι, με ελαφρώς πιο απομακρυσμένη ερμηνεία, όπως το συναίσθημα (feeling) και η εμπειρία (experience). Είναι σημαντικό το γεγονός ότι, σε αυτά τα πεδία, η αίσθηση, το συναίσθημα και οι συναφείς έννοιες διατηρούν την εγγενή αμφισημία που τις χαρακτηρίζει. Όπως το έχει εκφράσει η Τσβέτκοβιτς, οι λέξεις αυτές είναι από τη φύση τους ασαφείς και μη συγκεκριμένες, αμφιταλαντευόμενες ανάμεσα στη σωματικότητα, τη σωματοποιημένη εκδοχή τους και στην γνωσιακή εμπειρία, αυτή που μπορεί να γίνει αντιληπτή με το νου¹⁴. Ομοίως θα χρησιμοποιηθούν στη συνέχεια του κειμένου οι λέξεις αίσθηση, αισθήσεις, αισθητό, συχνά η μία στη θέση της άλλης, αποδίδοντας σε ένα ερέθισμα, μια κατάσταση, μια κατασκευή εικόνας την ιδιότητα να επηρεάζει τα άτομα διαμέσου του σώματος, να γίνεται σωματικά αντιληπτή, να βιώνεται.

Η θεωρία της αίσθησης (ή του αισθητού), ή αλλιώς η κριτική μελέτη των συναισθημάτων στο πλαίσιο ζητημάτων πολιτισμού, κουλτούρας και φύλου είναι το πεδίο που εξετάζει τη συναισθηματική απόκριση σε συμβάντα που ανακλύπτουν, σε κατασκευές απτές ή νοηματικές με τις οποίες τα άτομα έρχονται σε επαφή και επηρεάζονται διαμέσου του αισθητού, εξηγεί η Τσβέτκοβιτς (Ann Cvetkovic). Και συνεχίζει:

«οι προσωπικές εμπειρίες, ή αλλιώς οι εμπειρίες που κατέχει κάποιος επειδή τις έχει αισθανθεί (νιώσει), είναι θεμελιώδεις για να οικοδομήσουμε μια αντίληψη για το πώς οι άνθρωποι διασχίζουν τον κόσμο και διασταυρώνονται, τόσο ως μονάδες όσο και ως κοινωνίες/σύνολα. [...] Τι σημαίνει η εμπειρία στο επίπεδο των αισθήσεων και πώς επηρεάζει τις πραγματικότητες των ανθρώπων;»¹⁵.

Η ίδια, σε διαφορετικές διατυπώσεις της του ορισμού των affect studies, έχει γράψει:

¹³ Tomkins στο Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, 2002:98. Αντλώ από affectsphere: keywords and reviews in affect theory, Review on "Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity", <https://affectsphere.wordpress.com/2016/05/13/review-touching-feeling-affect-pedagogy-performativity/>

¹⁴ Salvaged Skin: A PhD Blog Affective Memory, Sexuality and the Self in Contemporary Women's Life Writing, <https://salvagedskinphd.wordpress.com/2013/05/01/reading-summary-ann-cvetkovichs-introduction-depression-a-public-feeling/>

¹⁵ Cvetkovic, στο εισαγωγικό σημείωμα "Studying affect", επίσημη ιστοσελίδα του Carleton University, Canada. <https://carleton.ca/fass/story/studying-affect/>

«Το πεδίο των σπουδών της αίσθησης διερευνά με ποιο τρόπο βιώνονται μεγαλύτερα κοινωνικά συστήματα και θεσμοί (που ξεπερνούν το άτομο ως μονάδα) στο επίπεδο της αίσθησης ή του σωματοποιημένου/ενσαρκωμένου συναισθήματος (embodied feeling)» και «η αίσθηση (affect) δημιουργεί καινούρια γνώση διαμέσου της διερεύνησης της αισθητής εμπειρίας»¹⁶. Ουσιαστικά, η Τσβέτκοβιτς εστιάζει στην κοινωνική διάσταση της ενσώματης, βιωμένης, αισθητής εμπειρίας και στη γνώση που εν δυνάμει παράγεται από αυτή την εμπειρία, όταν συλλέγεται. Ενδιαφέρεται για την τεκμηρίωση καθημερινών και συνηθισμένων αισθητών εμπειριών, ώστε με την καταγραφή τους να επικυρώνεται η αξία που έχει το προσωπικό αφήγημα ως πολιτικό -στη βάση ότι το προσωπικό είναι πολιτικό. Ταυτόχρονα, έχει νόημα να επιτελείται μια διαδικασία η οποία θα αποδίδει αξία σε αυτά τα τεκμήρια αισθητής εμπειρίας ως μια μορφή ιστορικής και κοινωνικής γνώσης και πληροφορίας. Σύμφωνα με την ίδια, μια τέτοια επιτέλεση -το ενδιαφέρον για το προσωπικό αφήγημα, το να ακούσει κάποιος τα υποκείμενα, να προσφέρει ορατότητα στον τρόπο με τον οποίο πέρασε μέσω του σώματός τους η βία και η κοινωνική αδικία, και μέσω της καταγραφής να προσφέρει μια θέση στη μνήμη- είναι συχνά μεταμορφωτική. Έχουμε, λοιπόν, εδώ, μια ανάλυση της εμπειρίας και της αίσθησης, η οποία περνά διαμέσου μιας επιτελεστικής διαδικασίας.

Στους ορισμούς της Τσβέτκοβιτς ανιχνεύεται επίσης ο μεταμορφωτικός χαρακτήρας που έχει μια εμπειρία βιωτή στο επίπεδο της αίσθησης. Αναφέρεται ότι η αίσθηση επηρεάζει τις πραγματικότητες των ανθρώπων. Οι σπουδές πάνω στην αίσθηση (affect studies) παρακολουθούν αυτές τις «σχεδόν μη αντιληπτές, υπερβολικά έντονες (εντατικές) και υπό διαρκή ανακατασκευή δυνάμεις και συναισθήματα τα οποία εντοπίζονται στο χώρο του διάμεσου και τα οποία συνοδεύουν και διαμεσολαβούν το «μπλεγμένο υλικό», τις μπερδεμένες υλικότητες, αυτές που είναι δύσκολο να οριστούν -έχοντας το σώμα ως κυρίως μέσο. Παράλληλα, οι δυνάμεις αυτές που συναποτελούν την αίσθηση γίνονται όχημα για αντιληφθούμε ενδεχόμενες εναλλακτικές προσεγγίσεις ενός φαινομένου το οποίο είτε έχει περάσει πια στην ιστορία, είτε αναδύεται στην παρούσα συνθήκη» (ορισμός από το Oxford Bibliographies για το affect literary and critical theory). Οι δύο φράσεις, μεταμορφωτικός χαρακτήρας και διάμεσος χώρος, σχετίζονται άμεσα με το θεατρικό γεγονός -όχι απλώς σχετίζονται, αλλά το περιγράφουν, σύμφωνα με τα γραφόμενα των Φίσερ-Λίχτε και Σέχνερ, που έχουν ήδη αναφερθεί. Ήδη από τους ορισμούς. Βλέπουμε ότι δίνεται μια πρώτη νύξη ότι η αίσθηση διαθέτει ποιότητες οι οποίες επίσης συμμετέχουν στο θεατρικό/παραστασιακό γεγονός με ειδοποιητικό τρόπο -το καθιστούν, δηλαδή, αυτό που είναι, τουλάχιστον για την προσέγγιση που έχουμε υιοθετήσει στην έρευνα.

Επιπλέον, ο τελευταίος ορισμός του πεδίου των σπουδών πάνω στην αίσθηση (affect studies) είναι πολύ σημαντικός για την έρευνα διότι προσδιορίζει τα χαρακτηριστικά της αίσθησης, τα οποία στο εξής θα αναζητούμε στο παραστατικό σύμπαν της Λένας Κίτσοπούλου, μέσα από τις δύο παραστάσεις που θα αναλυθούν. Μέσα από τον ορισμό βλέπουμε ότι η μελέτη της αίσθησης δίνει χώρο στην ενδεχομενικότητα, στις πιθανές δυναμικές εξέλιξης νέων ή παλαιών

¹⁶ Στο ίδιο.

φαινομένων, όπως ακριβώς είδαμε νωρίτερα ότι έδωσε χώρο στα επιτελεστικά σώματα, τις εμπειρίες και τις αφηγήσεις τους. Με αυτή τη δυναμική, μπορεί να λειτουργήσει ευεργετικά - πέρα από την πρόσληψη του θεατρικού γεγονότος- και για το σώμα της κοινωνίας.

Όσον αφορά την ενδεχομενικότητα, η θεωρία της αίσθησης συγκλίνει με τα γραφόμενα του Μπένγιαμιν το 19^ο αιώνα, για την πόλη ιδωμένη ως πεδίο δυνητικότητας. Αυτή η εκδοχή της πόλης βασίστηκε στον τρόπο με τον οποίο μελέτησε ο Μπένγιαμιν το έργο του Μαρξ, στον πυρήνα του οποίου βρίσκεται η αλλοτρίωση μέσω της κατανάλωσης. Με τη θεώρηση της πόλης ως πεδίο δυνητικότητας, ο Μπένγιαμιν κινείται προς την προοπτική της αλλαγής. Καθιστά το παρελθόν, ένα μέρος όπου μπορούμε να ψάξουμε για ενδεχόμενα που δεν πραγματοποιήθηκαν. Για πιθανά μέλλοντα που ίσως μπορούν να βλαστήσουν στις τωρινές συνθήκες. Η αναζήτηση πτυχών του παρελθόντος που δυνητικά ενδιαφέρουν μπορεί να συμβεί κοιτάζοντας την πόλη, την εξέλιξή της, τον τρόπο ζωής μέσα σε αυτή και τα τρωτά του σημεία. Είναι μια εκδοχή της πόλης με το βλέμμα στραμμένο στο κοινωνικό σώμα. Μια εκδοχή που δίνει ώθηση στην κοινωνική δυναμική, γιατί είναι καλό από εκείνη να προέλθει η αλλαγή. Η Τσβέτκοβιτς έχει επίσης προσεγγίσει τη μαρξιστική θεωρία, εντοπίζοντας στη συγκρότηση της κοινωνίας μέσω σχέσεων παραγωγής έναν τρόπο ανάγνωσης και καταγραφής ο οποίος περνά διαμέσου του αισθητού¹⁷. Με ανάλογο τρόπο, και ως “αντίβαρο” στην παρούσα νεοφιλελεύθερη-καπιταλιστική κοινωνική και οικονομική συνθήκη που βιώνουμε -και που δεν έχει τοπικό περιορισμό, όσον αφορά το δυτικό κόσμο τουλάχιστον¹⁸ -η Μπερλάντ εντοπίζει και αναπτύσσει το ζήτημα της σημασίας της αίσθησης στη μαρξιστική θεωρία, εστιάζοντας στο γεγονός ότι το παρόν, η συνθήκη που βιώνεται, είναι κατ’ αρχάς αισθητή. Το παρόν προσλαμβάνεται πρώτα απ’ όλα μέσω της αίσθησης. Και αντίστροφα, παρόν είναι αυτό που γίνεται κατ’ αρχάς αισθητό στο άτομο, προτού γίνει ο,τιδήποτε άλλο. Προτού μετασηματιστεί σε σκέψη, αντίληψη, συλλογικό γεγονός ή μια εποχή την οποία μπορεί το άτομο να επισκεφθεί πλέον με τη σκέψη του. Το αισθητό παρόν, υποστηρίζει η Μπερλάντ, εντοπίζεται και στο έργο του Μαρξ. (2011:4). Η εμμένεια στον τρόπο ανάλυσης του κοινωνικού σώματος και του σχεσιακού συστήματος στη μαρξιστική θεωρία και η σύνδεση της με την αίσθηση αποτελεί ίσως υπόνοια σχολιασμού για τον τρόπο που συστηματικά καταπιέζονται σώματα, εμπειρίες, σχέσεις και η εκδήλωσή τους, στο καπιταλιστικό παρόν.

Η συσχέτιση της μαρξιστικής θεωρίας με την αίσθηση και το αισθητό εντοπίζεται και στο έργο του Μάικλ Χαρντ (Michael Hardt). Στο δοκίμιο το οποίο έχουν γράψει από κοινού με τη Μπερλάντ, ο Χαρντ εξετάζει ορισμένες σκέψεις του Μαρξ από την κριτική που εκείνος άσκησε στην ιδιοκτησία και το χρήμα. Σύμφωνα με το Μαρξ, αυτό που κάνει το χρήμα είναι ότι επηρεάζει το άτομο και στρέφει το ενδιαφέρον του από το είναι στο έχουν. Δεδομένου ότι ολόκληρη η κοινωνία οργανώνεται σε σχέσεις παραγωγής και ιδιοκτησίας, «εκείνος που μπορεί να

¹⁷ “on Marx’s affective mode of documentary”, στο “The unfinished business of Lauren Berlant”, Critical inquiry blog, 2 Νοεμβρίου 2021, <https://critinq.wordpress.com/2021/11/02/the-unfinished-business-of-lauren-berlant/>

¹⁸ Berlant, στο “Cruel optimism”, (2011:3). Η Μπερλάντ βάζει, ουσιαστικά, στην ίδια «ομπρέλα» την τωρινή κατάσταση στις Η.Π.Α. και τη σύγχρονη Ευρώπη. Αυτό αναφέρεται εδώ ως «δυτικός κόσμος».

αγοράσει τη γενναιότητα, είναι γενναίος»¹⁹, ακόμη και αν είναι δειλός. Με άλλα λόγια, αγοράζει κανείς όσα μπορούν να δημιουργήσουν την εντύπωση ότι είναι γενναίος. Το χρήμα λοιπόν, είναι βαθιά καθοριστικό για την οργάνωση του σώματος της κοινωνίας -αποσπώντας βίαια το παραγόμενο από το υποκείμενο που το παρήγαγε, και ανάγοντας την ιδιοκτησία σε εξουσία. Είναι ωστόσο και κάτι ακόμα. Είναι ένα μέσο που «μας κάνει να παραμελούμε την καλλιέργεια των αισθήσεων και της ικανότητάς μας να σχηματίζουμε κοινωνικούς δεσμούς» (Χαρντ, 2021:20). Ο Μαρξ υποστηρίζει ότι οι σχέσεις με τον άνθρωπο και τη φύση οφείλουν να είναι, στην ουσία, εκφράσεις αντίστοιχες του «αντικειμένου της θέλησης»²⁰ του ατόμου, δηλαδή της «πραγματικής ατομικής ζωής του»²¹. Μόνο έτσι είναι εφικτό να μη θολώνεται η επαφή με την αίσθηση, όταν τα άτομα και οι εκφράσεις τους ανταποκρίνονται σε αυτό που σωματικά και νοητικά είναι, όχι όταν επαναπαύονται στο έχουν. Σε αντίθεση με το χρήμα, η αγάπη είναι ανθρώπινη ιδιότητα, επιδρά και εγκολπώνεται στο είναι του ατόμου. Μάλιστα, τοποθετείται στο ίδιο επίπεδο με το χρήμα, σύμφωνα με την ανάλυση του Μαρξ από τον Χαρντ, γιατί η αγάπη έχει επίσης τη δυνατότητα να καθορίσει το κοινωνικό σώμα. Η ύπαρξη και η καλλιέργεια της αγάπης διαμεσολαβεί με πραγματικό τρόπο τις αισθήσεις και έχει τη δύναμη να δημιουργεί σχέσεις. Δημιουργεί σχέσεις οικειότητας και όχι παραγωγής²². Επιπλέον, η αγάπη μεταμορφώνει το υποκείμενο²³, όπως ακριβώς και το χρήμα. Επαναλαμβάνεται λοιπόν εδώ από τον Χαρντ η μεταμορφωτική δύναμη της αίσθησης, αλλά και η δυναμική που αυτή έχει στην πρόσληψη του κόσμου από το άτομο. Από μια οπτική, η αίσθηση, ή ορθότερα η απελευθέρωσή της, η απόδοση σημασίας σε αυτή, επιδρά μεταμορφωτικά και στον κόσμο: ο υλικός/υλιστικός κόσμος γίνεται αισθητός κόσμος. Βιώνεται ως αλληλουχία εμπειριών. Αυτή η θεώρηση παραγκωνίζεται από το κυρίαρχο αφήγημα, το οποίο είναι κατασκευασμένο με τα εργαλεία του τεχνοκρατικού ορθολογισμού.

Μία ακόμη αναφορά σχετικά με τη σημασία και τη δυναμική του αισθητού και της σωματικότητας στην αντίληψη του υλικού, υπαρκτού, γεωμετρικού κόσμου έρχεται από τον Μίλαν Κούντερα:

«Αισθάνομαι, άρα υπάρχω, είναι μια αλήθεια με πολύ γενικότερο βεληνεκές που αφορά και κάθε ζωντανό πλάσμα [σ.σ. συγκριτικά με το καρτεσιανό «σκέφτομαι άρα υπάρχω»]. Πολλοί άνθρωποι, λίγες ιδέες: σκεπτόμαστε όλοι το ίδιο πράγμα λίγο πολύ, μεταθέτοντας, δανειζόμενοι, κλέβοντας ο ένας από τις ιδέες του άλλου. Αν όμως κάποιος με πατήσει στον κάλο, είμαι εγώ μόνο που νιώθω τον πόνο. Το θεμέλιο του εγώ δεν είναι η σκέψη, αλλά ο πόνος, το πιο στοιχειώδες αίσθημα όλων»²⁴.

¹⁹ Μαρξ, στα «Οικονομικά και φιλοσοφικά χειρόγραφα του 1844». Αντλώ από Hardt, M., στο Berlant, L., Hardt, M., «Για μια πολιτική έννοια της αγάπης», Ιούνιος 2021, σελ.19

²⁰ Στο ίδιο, σελ.19

²¹ Στο ίδιο, σελ.20

²² Στο ίδιο, σελ.21

²³ Στο ίδιο, σελ.18

²⁴ Μ. Κούντερα, «Η αθανασία», Εστία, Αθήνα, 2019.

Με τη θεώρησή του, καλεί σε μια περισσότερο συμπεριληπτική εμπειρία του βιωτού κόσμου, και αναδεικνύει την αξία της αίσθησης (αποτέλεσμα της οποίας είναι ο πόνος) στη συγκρότηση της ταυτότητας. Στη σημερινή ανάγνωση (ίσως και στην τότε), ο δεύτερος όρος της σύγκρισης είναι η εμπειρία της ζωής όπως την υπαγορεύει και την τροφοδοτεί ο κυρίαρχος, τεχνοκρατικός λόγος. Ο οποίος έχει οικειοποιηθεί το «σκέφτομαι», της φράσης «σκέφτομαι άρα υπάρχω», στενεύοντας κάπως το νόημά του. Στα πλαίσια αυτού του -σχεδόν ηγεμονικού πια- λόγου, οτιδήποτε δεν ακολουθεί τις αρχές του θετικισμού, της ρασιοναλιστικής λογικής και γνώσης, οτιδήποτε δεν εκφέρεται και δεν τεκμηριώνεται γραπτώς και με συγκεκριμένη γλώσσα, έχει πολύ λίγες πιθανότητες να διεκδικήσει την προσοχή και κυρίως την εγκυρότητα που απολαμβάνει η επιστημονική γνώση. Όπως το έχει εκφράσει ο Σέχνερ, από τον κυρίαρχο λόγο υποβαθμίζονται ως λιγότερο νομιμοποιημένες οι «ενσώματες πρακτικές όσων ζουν με “σοφία”, συγκριτικά με τη ρασιοναλιστική γνώση που έχει περάσει στο χαρτί» (2013:6). Ό,τι δεν έχει κριθεί άξιο να αρχειοθετηθεί και να περάσει στην αθανασία της μνήμης, έχει, εν γένει και εγγενώς (σύμφωνα με την κυρίαρχη αφήγηση), υποβαθμισμένη αξία. Μια αξία υποβαθμισμένη στο ενδιαφέρον που μπορεί να προκαλέσει το φολκλόρ στοιχείο -ως τελευταία αναπνοή από κουλτούρες που χάνονται. Η συμπερίληψη ως έννοια και ως στοιχείο απαραίτητο να ενταχθεί στο σώμα της κοινωνίας, είναι ένα δεδομένο το οποίο θα αναζητήσουμε στις παραστάσεις που θα αναλυθούν. Θα ψάξουμε για χωρικές αναπαραστάσεις που σχολιάζουν την έλλειψή της, και για ίχνη στο χώρο τα οποία εν δυνάμει ενεργοποιούν την αίσθηση του πόσο επείγουσα είναι η επαναφορά κι η καλλιέργειά της.

Διατρέχοντας εν τάχει τα τελευταία τρία υποκεφάλαια, ισχυριζόμαστε ότι το θέατρο αποτελεί μια δράση η οποία παρέχει διαρκώς ερεθίσματα προορισμένα να γίνουν αντιληπτά μέσω της αίσθησης, κατά συνέπεια μπορούμε να αναλύσουμε το θεατρικό γεγονός υπό το πρίσμα της. Επιπλέον, από τις βασικές λειτουργίες του θεάτρου, είναι η αναπαράσταση -μέσω της επιτέλεσης- άλλων, ενδεχόμενων πραγματικοτήτων. Ή, όπως έχει εύστοχα διατυπωθεί, βασική του λειτουργία είναι η επίσκεψη στην ετερότητα (αντλώ από Ε. Κουμπρούλη, 2016:39), ένα ταξίδι έξω από τον εαυτό, κατοικώντας για λίγο τη «θέση» κάποιου άλλου, και επιστρέφοντας, φέροντες την εμπειρία της μεταφοράς. Η διαδικασία της επίσκεψης στην ετερότητα βασίζεται στη σωματικότητα για την ολοκλήρωσή της. Για να εκφραστεί χρησιμοποιεί το σώμα του ατόμου που ασκεί την υποκριτική, και η αναπαράσταση κατοικεί για λίγο το σώμα του υποκειμένου-κοινού, μέσω της αίσθησης. Συνεπώς, έχουμε επιτελεστικότητα, διάδραση, μεταμορφωτικό χαρακτήρα και εμπειρία να συναντώνται σε ένα παρόν, στο περιεχόμενο της αίσθησης, να το ορίζουν και να αποτελούν τρόπο με τους οποίους η αίσθηση εκδηλώνεται, διανοίγοντας πεδία νέων εν δυνάμει πραγματικοτήτων.

1.4 «Καλή ζωή», «χαρούμενα αντικείμενα» και ο σχεσιακός χαρακτήρας της αίσθησης

Σε αυτό το υποκεφάλαιο, θα αναφερθούμε σε σημεία της βιβλιογραφίας της αίσθησης προκειμένου να μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε καλύτερα το ρόλο της στο κοινωνικό πεδίο,

σε μια προσπάθεια να διαπιστώσουμε το ρόλο της και στο θεατρικό γεγονός. Θα περιγράψουμε το νόημα των φράσεων «καλή ζωή» (good life) και «χαρούμενα αντικείμενα» (happy objects) και πώς αυτές οι φράσεις-κλειδιά έχουν συνδεθεί με την έννοια της αίσθησης και με τους θεσμούς των καπιταλιστικών κοινωνιών, όπως γάμος, οικογένεια κ.ά.. Στόχος είναι, αναγνωρίζοντας αυτή τη σύνδεση, να ανακαλύψουμε πιθανές προεκτάσεις και ιδιότητες της έννοιας αίσθησης που μπορεί να βρίσκονται αποτυπωμένες στις δύο παραστάσεις που αποτελούν τις μελέτες περίπτωσης. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να επιβεβαιώσει ότι είναι πράγματι χρήσιμο να αναλύσουμε τα παραστασιακά γεγονότα που έχουν επιλεγεί μέσω της αίσθησης, όπως προτείνεται από το ερευνητικό ερώτημα.

Ξεκινώντας από την έννοια του “living a good life”, του να ζει κανείς μια «καλή ζωή», βλέπουμε ότι αποτελεί κοινό τόπο για τρεις σημαντικές ερευνήτριες του πεδίου του affect: τις Ann Cvetkovic, Lauren Berlant και Sara Ahmed. Οι οποίες μάλιστα, για την τεκμηρίωση των προσεγγίσεών τους έχουν χρησιμοποιήσει αρχείο πολιτισμικών κειμένων, κυρίως βιβλίων και ταινιών, στα πιο γνωστά του έργα. Οι τρεις ερευνήτριες μελετούν την αίσθηση σε αλληλοσυνδεόμενα πεδία της καθημερινής ζωής, δίνοντας με τη δουλειά τους βήμα σε μη κυρίαρχες πρακτικές και απόψεις, αποκαθιστώντας το γεγονός ότι η αίσθηση και η αισθηματικότητα έχουν παραμείνει παραγκωνισμένες για δεκαετίες. Όπως έχει διατυπωθεί από την Τσβέτκοβιτς, η ίδια και η Μπερλάντ καταπιάνονται με την «ανολοκλήρωτη δουλειά που έχει αφήσει πίσω της η συναισθηματικότητα, η οποία [στο σήμερα] αναδεικνύεται από την κουίρ αντιπαράθεση υψηλής θεωρίας και “ασήμαντης”, καθημερινής εμπειρίας»²⁵. Οι τρεις ερευνήτριες διατηρούν εν γένει μία οπτική. Η καλή ζωή περιγράφεται από εκείνες ως ένα αντικείμενο το οποίο φέρνει το αντίθετο αποτέλεσμα από αυτό που το όνομά του υπόσχεται: φέρνει αθυμία, κατάπτωση, απόγνωση²⁶, κατάθλιψη²⁷. Είναι ένα αντικείμενο το οποίο, με τη βαρύτητα που του αποδίδεται κοινωνικά από τον κυρίαρχο λόγο, υποβιβάζει ακόμη περισσότερο την ήδη «ασήμαντη» καθημερινή εμπειρία, όταν αυτή δεν προσθέτει στην ιδέα της «καλής ζωής». Ή, όταν η καθημερινή εμπειρία δεν αποτελεί, έστω, διαρκή προσπάθεια προς την επίτευξη του στόχου της «καλής ζωής».

Όμως, τι ακριβώς είναι η καλή ζωή; Είναι μια συλλογική φαντασίωση. Μια μορφή ζωής στην οποία τα κοινωνικά σύνολα του δυτικού κόσμου έχουν επενδύσει (Berlant, 2011:11). Η καλή ζωή στη σύγχρονη πολιτικοοικονομική συγκυρία είναι μια υποσχετική για χειραφέτηση του ανθρώπου από μια κατάσταση μόνιμης ταραχής και αγωνίας, που πηγάζει από το αίσθημα του ανολοκλήρωτου -ολοένα και πιο κοινό φαινόμενο. Η καλή ζωή είναι μια συνθήκη η βίωση της οποίας ανταμείβει το υποκείμενο, προσφέροντας το αίσθημα ότι η ζωή του είναι χρήσιμη,

²⁵ Ann Cvetkovic, “The unfinished business of Lauren Berlant”, στο In the moment, Critical Inquiry blog, του περιοδικού Critical Inquiry 2 Νοεμβρίου 2021. <https://critiq.wordpress.com/2021/11/02/the-unfinished-business-of-lauren-berlant/>

²⁶ Cvetkovich argues that retaining its associations with inertia and despair, depression becomes a site of transformation through publicity and community formation “[depression] is about hope and happiness, about how to live a better life by embracing rather than glossing over bad feelings... It asks how it might be possible to carry with the negative as part of daily practice, cultural production, and political activism” (2-3) <https://salvagedskinphd.wordpress.com/2013/05/01/reading-summary-ann-cvetkovichs-introduction-depression-a-public-feeling/>

²⁷ Cvetkovic, στο εισαγωγικό σημείωμα “Studying affect”, επίσημη ιστοσελίδα του Carleton University, Canada. <https://carleton.ca/fass/story/studying-affect/>

προσθέτει στο κοινωνικό οικοδόμημα στο οποίο θεωρητικά κάθε υποκείμενο επιθυμεί να ανήκει. Ακριβώς σε αυτή την κατασκευή -σε αυτό το οικοδόμημα- έγκειται η συσχέτιση της καλής ζωής με την αίσθηση. Σύμφωνα με την Μπερλάντ, η αίσθηση είναι ένας τρόπος για να μιλήσει κανείς για την επίδραση του κόσμου πάνω σε ένα υποκείμενο το οποίο προσπαθεί να εκτιμήσει το πόσο ανήκει τελικά σε αυτόν τον κόσμο όπου ζει. Αν δεχτούμε ότι ισχύει αυτό για την αίσθηση, η καλή ζωή προσφέρει ένα σίγουρο τρόπο να συμπεριληφθεί κανείς στο συνανήκειν. Η φαντασίωση της καλής ζωής είναι έτσι δομημένη ώστε να πιστεύεται ότι μπορεί να πραγματοποιηθεί και να οδηγήσει σε πλήρωση, επιτυχία και αγάπη. Θεωρείται ότι βρίσκεται πολύ κοντά στο υποκείμενο, είναι επιτεύξιμη και πρόκειται να εγκατασταθεί στη ζωή του μόλις ικανοποιήσει λίγο καλύτερα τις απαιτήσεις των θεσμών. Δηλαδή μόλις βρει τη δουλειά που επιθυμεί, με καλύτερες απολαβές, μόλις ξεκινήσει μια δίαιτα για να ενταχθεί λίγο καλύτερα στα πρότυπα, μόλις ανταποκριθεί λίγο καλύτερα στις απαιτήσεις της οικογένειας, δημιουργώντας μια καινούρια. Στην πραγματικότητα όμως, υποστηρίζει η Τσβέτκοβιτς, η καλή ζωή είναι ανέφικτη για το μεγαλύτερο ποσοστό των μελών μιας κοινωνίας, δεδομένου ότι η κυρίαρχη κοινωνική δομή είναι ρατσιστική, ομοφοβική, μισογυνιστική και ρέπει θετικά προς την πλευρά των ήδη ισχυρών και οικονομικά εύρωστων²⁸. Συνεπώς, η καλή ζωή είναι ένας μύθος της καπιταλιστικής κοινωνίας και αγοράς.

Η Λώρεν Μπερλάντ υποστηρίζει ότι οι θεσμοί (ο γάμος, η οικογένεια, η εκκλησία, η δικαιοσύνη, οι κρατικοί θεσμοί) και ο καπιταλισμός δημιούργησαν σταδιακά και περιλαμβάνουν ακόμη τις ιδεολογίες της κοινωνικά αποδεκτής καλής ζωής. Οι οποίες, ενοποιημένες σε ένα αφήγημα, κατέκλυσαν τις δυτικότερες κοινωνίες (Η.Π.Α., Ευρώπη κ.ά.) μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Οι ιδεολογίες αυτές αποτέλεσαν το κυρίαρχο αφήγημα το οποίο νομιμοποίησε και έθρεψε την μεταπολεμική οικονομική/δημοσιονομική πολιτική που ακολουθήθηκε. Η πολιτική αυτή, κατά την Μπερλάντ, γέννησε την ακόλουθη κρίση (2011:3). Το κυρίαρχο αφήγημα διατείνεται ότι η ευθύνη για τη μη βίωση μιας καλής ζωής, για τη μη επίτευξή της, ανήκει εξ' ολοκλήρου στο υποκείμενο και στις ικανότητές του -η καλή ζωή είναι εκεί και περιμένει, είναι απλώς ζήτημα προσπάθειας.

Βασισμένη σε αυτή την κυρίαρχη οπτική, η Μπερλάντ συμπεριλαμβάνει τη φαντασίωση της καλής ζωής στα αντικείμενα τα οποία είναι σε θέση να ενεργοποιήσουν μια κατάσταση «σκληρής αισιοδοξίας» (2011:2). Η σκληρή αισιοδοξία (cruel optimism) είναι μια συνθήκη στην οποία ένα αντικείμενο με το οποίο το υποκείμενό μας είναι συναισθηματικά συνδεδεμένο, αποτελεί στην πραγματικότητα εμπόδιο για την εξέλιξη του υποκειμένου. Το οξύμωρο είναι ότι το υποκείμενο αποτείνεται αρχικά στο αντικείμενο με σκοπό αυτήν ακριβώς την εξέλιξη· το αντικείμενο υποτίθεται ότι θα παρήγαγε θετική εμπειρία, θετική αίσθηση -σύμφωνα με την κοινωνική αξιολόγηση που του έχει αποδοθεί. Όμως αυτό τελικώς δε συμβαίνει. Ωστόσο, η προσκόλληση του υποκειμένου είναι τόσο ισχυρή, παρόλο που αντιλαμβάνεται τις συνέπειές της ως δυσμενείς. Αυτό συμβαίνει επειδή η επένδυση του υποκειμένου στη συσχέτιση είναι

²⁸ Cvetkovic, στο εισαγωγικό σημείωμα "Studying affect", επίσημη ιστοσελίδα του Carleton University, Canada.
<https://carleton.ca/fass/story/studying-affect/>

μεγάλη -ίσως δυσανάλογα μεγάλη- αφού το αντικείμενο έχει «χριστεί» κοινωνικά ως παραγωγός ικανοποίησης και πλήρωσης. Ανάμεσα στα αντικείμενα που είναι πιθανό να επιφέρουν αυτή την κατάσταση σκληρής αισιοδοξίας, είναι οι ερωτικές σχέσεις και ο γάμος, ακολούθως η οικογένεια, οι θεσμοί, η αγορά, τα πολιτικά συστήματα και η εργασία. Αυτά τα αντικείμενα, είναι όλα πλευρές της ανθρώπινης ζωής και της ιδιότητας του πολίτη οι οποίες βιώνονται κατ' αρχάς με αισθητό τρόπο, τα υποκείμενα τις προσλαμβάνουν με την αίσθηση προτού μεσολαβήσει όποια άλλη αντιληπτική και νοητική διεργασία. Είναι αντικείμενα-εμπειρίες, που γίνονται πρωτίστως αισθητά, συγκροτούνται με την αίσθηση ως κυρίαρχο εργαλείο (2011:3).

Η Σάρα Αχμέντ επίσης εστιάζει αρκετά στην κοινωνική διάσταση -και επικύρωση- της «καλής ζωής». Η καλή ζωή προσεγγίζεται στα γραφόμενά της βήμα-βήμα, εκκινώντας από έναν ορισμό του τι είναι καλό. Η Αχμέντ υιοθετεί μια αρκετά αρχαϊκή οπτική για αυτό, βασισμένη στον Λοκ (J.Locke, 17^{ος} αιώνας): καλό είναι ό,τι μας επηρεάζει ως καλό, ό,τι μας κάνει να αισθανόμαστε ευχαρίστηση και όχι πόνο, ή ελαχιστοποιεί τον πόνο. Παράλληλα, διατυπώνει μια περιγραφική προσέγγιση της αίσθησης (affect), βασισμένη στα γνωρίσματα που αυτή φαίνεται να έχει. Η αίσθηση, γράφει, «κολλάει, είναι κολλώδης. Και επειδή κολλάει, (παρα)μένει. Είναι αυτό που μένει, αυτό που διατηρεί τη σύνδεση μεταξύ ιδεών, αξιών και αντικειμένων» (2010:29). Είναι αυτό που περιγράφει τα αντικείμενα -με την έννοια του περιγράμματος. Τους δίνει, δηλαδή, σχήμα και νόημα. Η αίσθηση, λοιπόν, είναι η εμπειρία μας από τα αντικείμενα του αισθητού κόσμου συν ό,τι αυτή η εμπειρία αφήνει. Ό,τι μένει από την εμπειρία είναι σε θέση να επηρεάσει άλλα αντικείμενα με τα οποία έρχεται σε επαφή. Δηλαδή η αίσθηση, ακριβώς επειδή είναι κολλώδης, είναι μεταδοτική. Επιπλέον, η αίσθηση συσχετισμένη με την αξιολόγηση καλού και κακού -δηλαδή των αντικειμένων που μας προκαλούν ευχαρίστηση ή πόνο- είναι μια καθαρά σωματοποιημένη διαδικασία. Η αξιολόγηση εκφέρεται μέσω του τρόπου με τον οποίο τα σώματα στρέφονται απέναντι στα αντικείμενα, και εάν κάποια μεταβολή ή μεταμορφωτική διαδικασία επιδράσει στο σώμα, τότε η αίσθηση μεταβάλλεται επίσης. Πράγματα που αποτελούσαν ευχαρίστηση στο παρελθόν, μπορεί να μην αποτελούν τώρα. Η αίσθηση, επομένως, είναι η αξιολόγηση. Και είναι καθοριστική ώστε να επιλεγούν τα αντικείμενα που θα δημιουργήσουν μια σφαίρα επιρροής του ατόμου, δηλαδή τα αντικείμενα που το άτομο επιθυμεί να διατηρεί κοντά του. Το σώμα αναδεικνύεται για ακόμη μια φορά ως το μέσο που αποφέρει στο υποκείμενο την αίσθηση, σε μια ιδιαίτερη σχέση ιδιοδεκτικότητας: την παράγει, ταυτόχρονα τη δέχεται και την εκδηλώνει. Είναι το κατώφλι του υποκειμένου προς τον έξω κόσμο, ο οποίος νοείται, στις προσεγγίσεις που έχουμε επιλέξει, ως αισθητός κόσμος.

Επιστρέφοντας εκεί απ' όπου ξεκινήσαμε, η φαντασίωση της καλής ζωής προσεγγίζεται και από την Αχμέντ ως μια φαντασίωση η οποία πραγματώνεται μέσω της εγγύτητας με κάποια αντικείμενα ενδιαφέροντος και παράλληλα της διατήρησης απόστασης από άλλα -ώστε λόγω της κολλώδους ιδιότητας, να διατηρείται στη ζωή του ατόμου η θετική αίσθηση και να αποπεμφθεί ο αρνητισμός, όπως επιτάσσει η σύγχρονη καπιταλιστική συγκυρία. Τα αντικείμενα ενδιαφέροντος είναι προκαθορισμένα και θεωρούνται απαραίτητα για μια «καλή

ζωή». Είναι αντικείμενα διαποτισμένα με «θετική αίσθηση» (positive affect), όπως ένας/μία καλός/ή σύζυγος, η οικογένεια, μια «καλή» δουλειά.

Ανακεφαλαιώνοντας τα χαρακτηριστικά της αίσθησης, τη βρίσκουμε να είναι κολλώδης, μεταδοτική, αξιολογική και να διακρίνεται από σωματικότητα. Στο έργο της, “The promise of happiness”, η Αχμέντ επικεντρώνεται στην προσέγγιση της ευτυχίας μέσα από την αίσθηση, που περιγράφεται από τα τέσσερα χαρακτηριστικά. Η ευτυχία είναι ένα αισθητό φαινόμενο. Η συγγραφέας υιοθετεί όσα έχουν ήδη αναφερθεί από την Μπερλάντ ως κοινωνικά εχέγγυα καλής ζωής και ευτυχίας, τα οποία η ίδια ονομάζει «χαρούμενα αντικείμενα» (“happy objects”). Αυτό που ξεκαθαρίζεται στη δουλειά της Αχμέντ, είναι ότι τα ίδια τα αντικείμενα δεν είναι απαραίτητως «χαρούμενα», υπό την έννοια ότι συχνά δεν επηρεάζουν καν θετικά τα αντικείμενα που τα απαρτίζουν, δηλαδή π.χ. τα μέλη μιας οικογένειας ή τους εργαζόμενους ενός οργανισμού. Ο χαρακτηρισμός «χαρούμενα» έγκειται στο γεγονός ότι τα αντικείμενα αποτελούν σημεία κοινού, συλλογικού προσανατολισμού προς την ευτυχία, είναι υποσχετικές, όπως αναφέρεται και πιο πάνω. Ο κοινωνικός προσανατολισμός και η υπόσχεση ευτυχίας δίνουν κίνητρα στα υποκείμενα να ασχοληθούν όντως με τα “happy objects”. Με λίγα λόγια, κατευθύνουν ως ένα βαθμό τις πράξεις των υποκειμένων, τον τρόπο με τον οποίο περνούν το χρόνο τους, τις δραστηριότητες στις οποίες δίνουν ενέργεια, τον τρόπο με τον οποίο επενδύουν τους προσωπικούς πόρους (2010:37-8).

Το ενδιαφέρον είναι ότι η Αχμέντ εστιάζει σε ένα χαρούμενο αντικείμενο, ως το πιθανότατα πιο χαρούμενο: την οικογένεια (2010:30). Η οικογένεια είναι ένα αντικείμενο που συγκεντρώνει εντός της πολλά άλλα χαρούμενα αντικείμενα, ως προϋποθέσεις δημιουργίας της σύμφωνα με τα κανονιστικά πρότυπα. Συγκεντρώνει την/τον σύντροφο, το γάμο, πιθανότατα την καλή εργασία -σε κάποιον οργανισμό ή επιχείρηση η οποία, με οικονομικούς όρους, παρουσιάζει ταχεία ανάπτυξη. Η οικογένεια επίσης αντιπροσωπεύει για πολλές κοινωνίες τη διάρκεια, την αμοιβαιότητα, την αγάπη. Ταυτόχρονα, αποτελεί αντικείμενο κατ’ εξοχήν αισθητό, μια εμπειρία η οποία βιώνεται επαναλαμβανόμενα για πολλά χρόνια. Επιπλέον, η οικογένεια είναι αντικείμενο προσωπικό και ταυτόχρονα συμπεριληπτικό -κάθε υποκείμενο έχει από μία. Και την ίδια στιγμή είναι αντικείμενο επιτελεστικό. Η εσωτερική της οργάνωση αλλά και η σχέση της με το περιβάλλον της ρυθμίζεται με υιοθέτηση ρόλων από τα μέλη της και με επιτέλεση επαναλήψιμων πράξεων και μικρών τελετουργικών εντελώς αυτοαναφορικών. Που αποσκοπούν δηλαδή, ακριβώς στην επιβεβαίωση της εσωτερικής οργάνωσης, αλλά και στην επιβεβαίωση του τίτλου «οικογένεια». Το επιθυμητό είναι οι επιτελέσεις και οι ρόλοι να επαναλαμβάνονται χωρίς ασυνέχειες και χωρίς ιδιαίτερες μετατοπίσεις από το πρότυπο του συνόλου. Πρόκειται για πράξεις, επιτελέσεις και κατά συνέπεια ταυτότητες, που καθιστούν μια οικογένεια, οικογένεια. Όχι απαραίτητα «χαρούμενη», αλλά σίγουρα σωστή και πλήρη.

Στις προσεγγίσεις που επισκεφθήκαμε, η αγάπη, η οικογένεια και οι ερωτικές σχέσεις αναδύονται ως πεδία τα οποία συγκροτούνται με την αίσθηση -ως κατά βάση αισθητά αντικείμενα της καθημερινής ζωής, που βιώνονται με το σώμα ως κύριο όργανο. Οι ιδιαίτερες ποιότητες τους μπορούν να γίνουν αντιληπτές μόνο διαμέσου της αίσθησης και η διατήρηση

της συνοχής και της μορφής τους είναι αποτέλεσμα μιας σειράς επιτελέσεων. Παράλληλα, είναι αντικείμενα πολιτικά, στη βάση αφενός ότι το προσωπικό είναι πολιτικό, και αφετέρου ότι η διεκδίκησή τους, η διατήρηση και η ευημερία τους με όρους εκτός του πολιτικού είναι μάλλον ατελέσφορη.

1.5 Τοποθέτηση του έργου της Λ.Κ. στο θεατρικό χώρο

Στο υποκεφάλαιο αυτό, πρόκειται να επισκεφθούμε μια αρκετά διαδεδομένη συσχέτιση ανάμεσα στις παραστάσεις της Λ.Κ. και το in-yer-face theatre. Μέσα από αυτό το συσχετισμό, προσπαθούμε να διακρίνουμε χαρακτηριστικά του θεατρικού σύμπαντος που δημιουργείται από τις σκηνοθεσίες της Λ.Κ. -χαρακτηριστικά τα οποία θα συναντήσουμε και στις δύο παραστάσεις της μελέτης. Προσεγγίζοντας τις παραστάσεις, ο συσχετισμός τους με το θέατρο-στα-μούτρα τράβηξε το ενδιαφέρον, καθώς σε αυτόν διαφαίνεται μια ισχυρή σχέση με την αίσθηση.

Η σκηνοθετίδα έχει, λοιπόν, συσχετιστεί κριτικά με το in yer face theatre (θέατρο-στα-μούτρα)²⁹. Αυτό το είδος θεατρικού κειμένου και σκηνικής δράσης έχει τις ρίζες του στην πρωτοπορία του θεατρικού γεγονότος που αναδύθηκε τη δεκαετία του 1960 και στο όραμα του Αρτώ για ένα πραγματικό θέατρο της εμπειρίας³⁰. Τη δεκαετία αυτή τέθηκαν οι βάσεις της απελευθέρωσης του παραστασιακού συμβάντος από την πρωτοκαθεδρία του κειμένου και του λόγου η οποία ίσχυε έως τότε. Μπορούμε με έναν τρόπο να συνδέσουμε την ανάδυση των πρώτων χαρακτηριστικών του in yer face theatre με την επιτελεστική στροφή, η οποία ξεκίνησε την ίδια δεκαετία ως μεταβολή της αντιμετώπισης της τέχνης, εν γένει και εκ θεμελίων. Το αμιγές θέατρο-στα-μούτρα, δηλαδή η εργογραφία που ανήκει αποκλειστικά σε αυτό το είδος, ξεκίνησε να γράφεται στη Μεγάλη Βρετανία τη δεκαετία του 1990, με τρεις σημαντικούς εκπροσώπους να είναι οι Sarah Kane, Mark Ravenhill και Anthony Neilson. Αυτό το είδος θεατρικού γεγονότος υπήρξε το νέο, η ριζοσπαστική αντιμετώπιση, η νέα παραστασιακή ματιά που σάρωσε από τα έργα κλασικές, αναγνωρίσιμες ποιότητες που έως τότε αντιπροσώπευαν το θέατρο.

Η αγγλική φράση “in yer face” ορίζεται ως έκφραση που περιγράφει κάτι «κατάφωρα επιθετικό ή/και προκλητικό, το οποίο είναι εντελώς αδύνατον να το αγνοήσει κανείς ή να το αποφύγει»³¹. Άλλες περιγραφές, προσθέτουν και το επίθετο συγκρουσιακός στην σημασιοδότηση της φράσης³². Το θέατρο-στα-μούτρα διακρίνεται από ποιότητες οι οποίες μας ενδιαφέρουν για την ανάλυση των παραστασιακών γεγονότων που έχουν επιλεγεί και τη σύνδεσή τους με την αίσθηση.

²⁹ Αντλώ από Καγγελάρη Δ., Γκιναιΐδη Φ., στα εξής κείμενά τους: Συζήτηση στη Στέγη: «Κάτι τρέχει με την ελληνική οικογένεια», (2015) εισηγήτρια: Δηή Καγγελάρη, στο 00:59:00 <https://www.youtube.com/watch?v=JwF35TOeq5M&t=3723s> και Γκιναιΐδη, Φ. «Χαίρε νόμφη” του Γ. Ξενόπουλου. Η σκηνική παρουσίαση του έργου από τη Λ. Κίτσοπούλου», σεμιναριακή εργασία στο μάθημα Κριτική της Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, ΠΜΣ του τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας.

³⁰ Αντλώ από την ιστοσελίδα <http://www.inverfacetheatre.com/soundbites.html#06> -δημιουργημένη από τον Aleks Sierz, κύριο μελετητή του παραστασιακού είδους του θεάτρου-στα-μούτρα στην Μ. Βρετανία. Η σελίδα βασίζεται στη δουλειά του κατ’ επέκταση στα βιβλία του (όπως το In-Yer-Face Theatre: British Drama Today (Faber, 2001)). Η ιστοσελίδα δημιουργήθηκε στο 2000 και ενημερώθηκε για τελευταία φορά στις 5 Οκτωβρίου 2010. Έκτοτε λειτουργεί ως αρχείο για αυτό το παραστασιακό είδος.

³¹ New Oxford English Dictionary, 1998

³² The Collins English Dictionary, 1998

Το θέατρο αυτού του είδους σοκάρει το κοινό με την ακρότητα των εικόνων και του κειμένου, με το περιεχόμενο και τους τρόπους εκφοράς. Ξεβολεύει μέσω μιας ξεκάθαρης συναισθηματικής ειλικρίνειας που επιτελείται χωρίς υπόνοια ντροπής, απαιτώντας με τη σειρά της συναισθηματική απόκριση. Η ειλικρίνεια επί σκηνής αμφισβητεί και εκθεμελιώνει την ηθική νορμαλιτέ. Ένα ακόμη στοιχείο που μας ενδιαφέρει από αυτό το είδος, είναι οι χρονικότητες του. Ακόμη και σε έργα ή παραστάσεις άχρονες, μιλά για την τρέχουσα κατάσταση, την οποία κρίνει και εξευτελίζει για την υποκριτικότητα της. Επίσης, οι παραστάσεις του θεάτρου-σταμούτρα χαρακτηρίζονται ως ταυτόσημες της εμπειρίας³³, πράγμα που τις συσχετίζει με την αίσθηση. Επιδιώκεται το κοινό να τις βιώσει μέσω της αίσθησης, να αισθανθεί πόνο, απελπισία, φρίκη, αηδία, δυσφορία. Το παραστασιακό γεγονός παίρνει τροπή ακρότητας: για την ακρίβεια, διάσχιση των άκρων -των κανονικών/κανονιστικών κοινωνικών ορίων- και αναζήτησης του επέκεινα. Στην αναζήτηση διερευνάται η μορφή, η ουσία, και οι όροι της μεταμόρφωσης του ατόμου, όταν τα κοινωνικά όρια έχουν διαρραγεί με βίαιο τρόπο. Η εμπειρία μιας τέτοιας παράστασης έχει παρομοιαστεί με εισβολή στον προσωπικό χώρο του υποκειμένου-κοινού, με ένα γεγονός εξαναγκαστικό, το οποίο εκθέτει το υποκείμενο όψεις που δεν επιθυμεί αντικρύσει³⁴. Χαρακτηριστικό του θεάτρου-σταμούτρα είναι η ωμή σκηνική αντιμετώπιση πτυχών της ανθρώπινης ζωής, στην αναπαράσταση των οποίων μέχρι πρότινος αξιοποιούνταν διαφορετικά υφολογικά μέσα. Η ειλικρινής αναπαράσταση μέσω σκηνικής δράσης για αρκετά χρόνια δεν υπήρξε επιλέξιμη μέθοδος όταν επρόκειτο για σκηνές βίας, αυτοχειρίας, σωματικού έρωτα, εκμετάλλευσης ανθρώπου από άνθρωπο³⁵. Οι πτυχές αυτές της ανθρώπινης ζωής κατά κανόνα υπονοούνταν ή περιγράφονταν με τα κάπως πιο γλαφυρά χρώματα που χαρίζουν στην αναπαράσταση τα αλληγορικά ποιητικά μέσα.

Τα πραγματολογικά χαρακτηριστικά του θεάτρου-σταμούτρα, όπως αυτά έχουν καταγραφεί από το μελετητή του, Άλεξ Σιερτζ (Aleks Sierz) είναι πρώτα από όλα η αθυρόστομη γλώσσα, η αργκό και η προκλητικότητα στην εκφορά του κειμένου. Επιπλέον, στις παραστάσεις χρησιμοποιείται το γυμνό, η ερωτική πράξη, η διεγερμένη σεξουαλικότητα και η αντικανονική επιθυμία -όποιος και αν είναι ο «κανόνας» που θρυσματίζεται από την επιθυμία. Συνηθέστερα, πρόκειται για επιθυμία αντιμετώπιη με κάποιο ταμπού, όπως η αιμομιξία. Εν γένει τα ταμπού θίγονται και καταλύονται επί σκηνής, ακριβώς για να ενοχλήσουν με την αναπαράστασή τους, ως μέσο εναντίωσης στην αστική ηθική -τον ίδιο ρόλο έχει και ο σωματικός έρωτας. Οι εξάρσεις βίας είναι επίσης συνήθεις στο θέατρο-σταμούτρα. Συχνά δεν πρόκειται καν για εξάρσεις, αλλά για παρατεταμένες βιαιοπραγίες που συμβαίνουν σε κατάσταση ηρεμίας. Η βία καταλύει το υπαρκτό όριο του ανθρώπου, το φυσικό σώμα, με την αναπαράσταση (αυτο)τραυματισμών, αιμορραγίας, σωματικής βλάβης. Ο εξευτελισμός, η κακοποίηση του ενός χαρακτήρα από τον άλλο καταλύει την υπαρξιακή συνθήκη, την υπόσταση και την αξιοπρέπεια του ατόμου.

³³ Αντλώ από την <http://www.inverfacetheatre.com/what.html> (Aleks Sierz).

³⁴ Ο.π.

³⁵ Γκιναιΐδη, Φ., στο «Χαίρε νύμφη» του Γ. Ξενόπουλου. Η σκηνική παρουσίαση του έργου από τη Λ. Κιτσπούλου», σεμιναριακή εργασία στο μάθημα Κριτική της Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, ΠΜΣ του τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας.

Χαρακτηριστικά έχει γραφεί από τον Σιρτζ ότι οι παραστάσεις του θεάτρου-στα-μούτρα «ανακατεύουν τα εντόσθια»³⁶.

Τα σκηνικά μέσα που αναφέρθηκαν, απαντώνται και στο θεατρικό σύμπαν της Λένας Κιτσοπούλου. Η αθυρόστομη γλώσσα, η αργκό, η σκληρή και απερίφραστη ειλικρίνεια αποτελούν χαρακτηριστικά των παραστάσεων της και διαπνέουν τόσο το σκηνικό κείμενο όσο και τη σκηνογραφία και δραματολογία τους. Στον κύκλο που ορίζει ο σκηνικός χώρος, όλα συμβαίνουν πράγματι «στα μούτρα». Κυρίως δε, οι δράσεις που θα περίμενε κανείς να επιδιώκεται σκηνογραφική τους κάλυψη, ώστε να αποκτήσουν μια αληθοφάνεια -την αληθοφάνεια που είναι σύνηθες να διατηρείται εντός της θεατρικής σύμβασης. Εδώ, όπως και στο θέατρο-στα-μούτρα, η θεατρική συνθήκη ανατρέπεται. Παραδείγματα τέτοιων δράσεων είναι η αλλαγή των σκηνικών, η είσοδος των τεχνικών στη σκηνή, το πάτημα του “play”, ώστε να ξεκινήσει να παίζει κάποια μουσική, ο τραυματισμός και η ψεύτικη αιμορραγία των επί σκηνής υποκειμένων -που συμβαίνει με πλαστικό μπουκάλι νερού και χρωστική ουσία- η απότομη, γκροτέσκα αλλαγή στάσης των σωμάτων, ώστε να αποδώσουν αισθήματα πόνου και απόγνωσης. Όλα αυτά συμβαίνουν μπροστά στο κοινό, εμφανώς. Ακόμη, συχνά η πλοκή αναδεικνύει πράξεις αιμομιξίας, κακομεταχείρισης, εξευτελισμού, βίας. Όλα αυτά δημιουργούν ένα πλαίσιο το οποίο εκ πρώτης όψεως μοιάζει αλληγορικό, αλλά δεν είναι αμιγώς -ή τουλάχιστον δε χαρακτηρίζεται ξεκάθαρα ως αλληγορία. (Επιδιώκεται να) Μοιάζει περισσότερο με την πραγματικότητα, απλώς πιο ακραία. Και είναι ένα πλαίσιο αναγνωρίσιμο, διότι δείχνει την τωρινή πραγματικότητα, όσα σκέφτεται κανείς ή έχει ακούσει ή έχει βιώσει στην τρέχουσα συνθήκη της ζωής του.

Η σκηνοθετική χειρονομία -που βρίσκεται στο διάμεσο χώρο μεταξύ πραγματικότητας και του επέκεινα αυτής- δημιουργεί ένα οξύμωρο παιχνίδι: προκαλεί την αντίληψη σχετικά με το τι είναι αληθινό και τι ψεύτικο. Ή καλύτερα, τι σημαίνει ότι κάτι είναι αληθινό και τότε κάτι γίνεται ψεύτικο (ή γίνεται «στα ψέματα»). Η δράση που έχει μπροστά του ο θεατής είναι απτή – άρα, αληθινή- και τα αποτελέσματα της πράξης των επί σκηνής υποκειμένων είναι απτά, την ίδια στιγμή που προέρχονται από, καταφανώς, ψεύτικες πράξεις. Και εφόσον η θεατρική συνθήκη είναι ακριβώς η συνθήκη ότι σε αυτό το χώρο όλα γίνονται «στα ψέματα» συμβαίνει το εξής παράδοξο: η ίδια η θεατρική συνθήκη καταλύεται και επανιδρύεται πολλές φορές μέσα στην παράσταση. Η κατάλυσή της είναι όταν εμφανίζεται η πραγματικότητα, η αλήθεια, ο τρόπος με τον οποίο πράγματι συμβαίνουν οι επί σκηνής δράσεις (π.χ. οι τραυματισμοί). Το ψεύτικο είναι αυτό που συμβαίνει στην πραγματικότητα (π.χ. το ψεύτικο μάτωμα). Εν τέλει, σε τι βαθμό επηρεάζει άραγε η θέα του ψεύτικου αίματος να χύνεται επάνω στην πληγή, αντί να αναβλύζει από αυτή; Η ειλικρίνεια παρωδεί την πράξη, αλλά η αίσθηση που δημιουργείται και τα συναισθήματα που εκφράζονται δεν αλλοιώνονται από αυτή την επιλογή. Παραμένουν ικανά να επηρεάζουν το κοινό, επομένως αληθινά.

³⁶ Στο ίδιο, <http://www.inverfacetheatre.com/what.html>

Η κατάλυση και επανίδρυση της θεατρικής συνθήκης δημιουργεί μια αίσθηση διαρκούς εναλλαγής απόστασης και εγγύτητας. Η απόσταση έρχεται με την κατάλυση. Αυτή η διαδικασία βγάζει το υποκείμενο-κοινό εκτός θεατρικής συνθήκης. Η εγγύτητα γεννιέται από το γεγονός και το συναίσθημα που λαμβάνει χώρα επί σκηνής. Η εγγύτητα είναι θεματολογική. Αφορά την οικειότητα με το αντικείμενο που αναπαρίσταται, το γνώριμο συναίσθημα, τη γνώριμη σκέψη που όμως, πάνω στη σκηνή, έχει διασχίσει τα προσωπικά όρια του υποκειμένου-κοινού. Η σκηνική πράξη δομείται ως μια μόνιμα δισταθής συνθήκη. Οι καταστάσεις και τα γεγονότα παρωδούνται, παραμένοντας ταυτόχρονα τρομαχτικά σοβαρά. Η σκηνογραφία τους συγκροτείται από την αντίστιξη. Τα γεγονότα σκηνογραφούνται βουτώντας για λίγο στο ρεαλισμό και βγαίνοντας από αυτόν, χωρίς ωστόσο η «βουτιά» τους να τα καθιστά αμιγώς ρεαλιστικά, για όσο χρόνο αυτή διαρκεί. Κάθε στιγμή, διατηρείται στην αναπαράσταση ένα ψήγμα ότι κάτι δεν πάει καλά, κάτι στη μεγάλη εικόνα ενοχλεί, κάτι στρέφει την προσοχή αλλού, στο μετά, σε αυτό που πρόκειται να συμβεί. Με τον τρόπο αυτό σχολιάζεται ότι τα τεκταινόμενα δε χρειάζονται τίποτα το ρεαλιστικό. Δεν έχουν ανάγκη από περαιτέρω ρεαλισμό, επειδή τη ρεαλιστική τους εικόνα τη γνωρίζει το σώμα της κοινωνίας· η ουσία του τρόμου που τα περιβάλλει είναι εντελώς παρούσα, μέσω της σκηνογραφίας και του σκηνικού κειμένου, μέσα από κειμενικές παρεμβάσεις και αιχμηρές, καθ' όλα οικείες ατάκες. Το σκηνικό σύμπαν που στήνεται αξιοποιώντας αλλά και παραλλάσσοντας ορισμένα χαρακτηριστικά που αποτέλεσαν τη ραχοκοκαλιά του θεάτρου-στα-μούτρα, δημιουργεί υπόβαθρο οικειότητας, εκμεταλλευόμενο στοιχεία αισθητά -όπως η βία, η σεξουαλικότητα, η εκμετάλλευση- και αναδεικνύοντας την παράδοση, οικεία σχέση τους με την πραγματικότητα.

1.6 Κοινωνική πλαισίωση στην παρούσα συνθήκη: Ελλάδα 2008-2022

Έως εδώ, έχουμε δει σημεία της γενικότερης εικόνας και συγκρότησης αντικειμένων όπως η οικογένεια, οι σχέσεις, η συναισθηματική σύνδεση, η αμοιβαιότητα και η αγάπη. Στις προσεγγίσεις που ακολουθούμε, τα παραπάνω αντικείμενα σχηματίζονται σωματικά, διαμέσου της αίσθησης, είναι επιτελεστικά και πολιτικά, όπως είναι και το θεατρικό γεγονός. Οι προσεγγίσεις εξετάζουν τα αισθητά μέρη από τα οποία «συναρμολογείται» η ταυτότητα και η ιδιότητα του πολίτη, σε ένα πλαίσιο δημόσιας σφαίρας. Η Λώρεν Μπερλάντ υποστηρίζει ότι αυτή η συγκρότηση είναι διακρατική και χρονικά εκτατή (2011:3), και ότι οι προσεγγίσεις των παραπάνω αντικειμένων, η προσέγγιση της ταυτότητας σε σχέση με το πολιτικό και τη δημόσια σφαίρα ίσχυσε εξίσου τις προηγούμενες δεκαετίες και εξακολουθεί να έχει εφαρμογή στο παρόν. Επομένως, τα επιμέρους σημεία των προσεγγίσεων και τους χαρακτηρισμούς των αντικειμένων μπορούμε να τους εφαρμόσουμε στην ελληνική κοινωνία του σήμερα, ώστε να αναλύσουμε τόσο τις εμπειρίες του κοινωνικού σώματος όσο και το θεατρικό γεγονός που τις αντικατοπτρίζει, τις σχολιάζει, και προκύπτει από αυτές.

Έχουμε λοιπόν από τη μία μεριά δύο παραστάσεις οι οποίες συγκεντρώνουν τα στοιχεία που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο υποκεφάλαιο: τη σύνδεσή τους με το θέατρο-στα-μούτρα, την ειλικρίνεια, τη βουτιά στο ρεαλισμό. Και επίσης έχουμε διακρατικές προσεγγίσεις γεγονότων και αντικειμένων της καθημερινής ζωής ως αισθητά. Και εφόσον το θέατρο αφουγκράζεται τη δομή

της αίσθησης της κουλτούρας, τότε το ελληνικό θέατρο -στο οποίο ανήκουν οι παραστάσεις που διερευνούμε- μιλά για την αίσθηση της σύγχρονης ελληνικής κουλτούρας. Για την οποία, παραθέτουμε απόσπασμα που σχολιάζει χιουμοριστικά ακριβώς την καλλιτεχνική παραγωγή που εμπνέεται από την ελληνική κουλτούρα: «ΤΕΛΟΣΠΑΝΤΟΝ ΚΑΛΑ ΟΣΚΑΡ ΣΤΑ ΠΕΔΙΑ ΑΛΛΑ ΤΟ ΤΕΝΙΑΚΙ ΔΕΝ ΕΙΧΕ ΤΙΠΟΤΑ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ. ΟΥΤΕ ΜΙΑ ΕΜΟΜΙΞΙΑ, ΟΥΤΕ ΕΝΑΝ ΕΓΚΛΗΣΜΟ ΟΥΤΕ ΚΑΝ ΑΚΟΥΣΑΝ ΑΚΟΥΣΑΝ ΜΙΑ ΣΕΚΙΟΥΡΙΤΟΥ ΝΑ ΤΗΝΕ ΒΑΤΕΥΕΙ ΚΑΠΟΙΟΣ. Η ΜΟΝΑΔΗΚΗ ΣΤΗΓΜΗ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ ΗΤΑΝ ΤΟ ΔΙΧΡΩΜΟ ΑΜΑΞΙ ΓΙΑΤΙ Ο ΦΑΝΑΡΤΖΗΣ ΒΡΗΚΕ ΚΛΕΜΕΝΟ ΜΠΡΟΣΤΑ ΦΤΕΡΟ ΚΑΙ ΗΘΕΛΕ 90 ΕΥΡΩ ΓΙΑ ΤΟ ΒΑΨΗΜΟ.»³⁷ Το απόσπασμα είναι με έναν τρόπο δείγμα γραφής της σύγχρονης μας, νεοελληνικής κουλτούρας. Γραμμένο ανορθόγραφα από επιλογή, αφορά την ταινία «Μαγνητικά πεδία» (2022) και αποτελεί περιεκτική περιγραφή της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής των τελευταίων ετών (βλ. Οικονομίδης, Αβρανάς, Λάνθιμος). Ο/η συγγραφέας του αποσπάσματος αποφαίνεται με χιούμορ ότι μία ταινία χωρίς βία, αιμομιξία, και σεξουαλική πράξη χωρίς συναίνεση μάλλον δεν ενσωματώνει μεγάλη δόση «ελληνικότητας». Η ελληνικότητα, λοιπόν, στα πρόσφατα πολιτισμικά κείμενα παίρνει αυτή τη μορφή, και σε μεγάλο βαθμό η περιγραφή εικονοποιείται, επίσης, στις παραστάσεις-μελέτες περίπτωσης.

Ίσως έχει νόημα στο σημείο αυτό να δούμε, συνοπτικά, εικονοποιήσεις της ελληνικής πραγματικότητας από την περίοδο που μας αφορά: 2008 έως σήμερα. Άλλωστε, αυτό συμβαίνει και κατά την μελέτη των προσεγγίσεων του αισθητού στις σχέσεις, στην οικογένεια και την εμπειρία της δημόσιας σφαίρας. Πολιτισμικά κείμενα που ανήκουν στη σύγχρονη φάση μιας συγκεκριμένης κουλτούρας αναλύονται, και το περιεχόμενό τους κατευθύνει τις ερευνήτριες προς συμπεράσματα που αφορούν το πεδίο της αίσθησης (βλ. “Cruel optimism”, “Depression: a public feeling”, “The promise of happiness”). Κοιτώντας, λοιπόν, την ελληνική κοινωνία μέσα από πολιτισμικά κείμενα, είναι δυνατόν να διακρίνουμε χαρακτηριστικά της. Και κατόπιν, να επιβεβαιώσουμε ότι τα διακρίνουμε και στην πραγματικότητα.

Ξεκινάμε από το απλό: η κοινωνία που εικονοποιείται -σε μυθιστορήματα, διηγήματα, ταινίες και επί σκηνής είναι μια κοινωνία σε κρίση. Η φράση έχει διατυπωθεί αρκετές φορές. Όμως, ποιο πράγμα ακριβώς βρίσκεται σε κρίση; Σε κρίση βρίσκονται τα πρότυπα που μας κληροδότησε ο καπιταλισμός -πρότυπα σχέσεων τα οποία δημιούργησε από την εγκαθίδρυσή του και τροφοδοτεί έκτοτε. Πρότυπα τα οποία ήδη συναντήσαμε από τις Μπερλάντ, Τσβέτκοβιτς και Αχμέντ, στη γενικότερη κοινωνική πλαισίωση που αφορούσε τα τελευταία τριάντα χρόνια, πρόκειται εδώ να συσχετιστούν με την εκδοχή τους όπως αυτή απαντάται στην ελληνική κοινωνία. Για αναπαραστάσεις της ελληνικής κοινωνίας ανατρέχουμε σε κείμενα του Δημήτρη Παπανικολάου, ο οποίος επίσης δουλεύει με αρχαιακό υλικό από πολιτισμικά κείμενα της περιόδου που μας ενδιαφέρει. Ο ίδιος διατυπώνει ότι τα κείμενα αυτά είναι γραμμένα με μια μανιέρα η οποία χρησιμοποιεί ως θεματικές την οικογένεια και άλλες σχέσεις, και οργανώνεται επί σκηνής με ακραίο ρεαλισμό και μια μάλλον ασαφή προσπάθεια για αλληγορία. Αυτά τα

³⁷ Λάνθιμος Χούλιγκανς Facebook page, «Είλικρινείς κριτικές: “Μαγνητικά πεδία”», 7 Σεπτεμβρίου 2022. Τελευταία προσπέλαση, 27/10/2022.

χαρακτηριστικά αποτελούν πολιτισμικό είδος στην καλλιτεχνική παραγωγή της Ελλάδας των τελευταίων ετών (Παπανικολάου, 2018:13).

Η συσχέτιση ξεκινά από ένα “happy object”. Οι βάσεις του αστικού γάμου είναι ένα κληροδότημα του καπιταλισμού το οποίο βρίσκεται σε κρίση. Ο γάμος, σύμφωνα με πεδία όπως αυτό της κοινωνικής ανθρωπολογίας και της κριτικής θεωρίας δε μοιάζει να ακολουθεί σημερινές ανάγκες. Ωστόσο, αποτελεί πρότυπο ισχυρά θεμελιωμένο και σημείο συλλογικού προσανατολισμού προς την ευτυχία. Συνεπώς, παρότι η αστική δομή του δεν ταιριάζει πλέον σε πλείστες σχέσεις, εντούτοις δεν έχει κατορθωθεί η αποτίναξή του. Αντίθετα, παρότι οι «εποχές» και οι κοινωνικές συνθήκες αλλάζουν, καταφέρνει να καταπιέζει τις σχέσεις των υποκειμένων ακόμη, στο παρόν. Η πίεση εντοπίζεται όταν εκδηλώνεται αδυναμία ή απροθυμία να επιτελέσουν τα άτομα τους ρόλους που η σύμβαση του γάμου ως χαρούμενο αντικείμενο επιφυλάσσει για εκείνα.

Πάνω στις βάσεις του αστικού γάμου συγκροτείται το πρώτο κύτταρο της κοινωνίας -αν υποθέσουμε ότι αυτό είναι η οικογένεια. Η οικογένεια είναι λέξη τεράστιας σημασίας για την ελληνική κοινωνία. «Η οικογένεια, ως θεμέλιο της συντήρησης και της προαγωγής του Έθνους [τελεί] υπό την προστασία του κράτους», έτσι αναφέρεται στο Σύνταγμα της Ελλάδος, σημειώνει ο Δ. Παπανικολάου (2018:9). Σε μια περιγραφή του ίδιου, αναφορικά με την ωμή εκφορά της σύγχρονης ελληνικής οικογένειας στην παράσταση «Στέλλα κοιμήσου», διαβάζουμε: «η οικογένεια [...] είναι το αποκούμπι όλων τους και αυτήν πρέπει να στηρίζουν, [...] η οικογένεια είναι δεσμός αίματος αλλά και δικλίδα κοινωνικής επιβίωσης, η οικογένεια είναι συναίσθημα, είναι και οικονομία». Η δημιουργία οικογένειας και η διατήρησή της έχει αναχθεί σε αξία, και εξακολουθεί ως πρώτο βήμα της να νοείται ο γάμος. Κατά συνέπεια, σε κρίση βρίσκεται η αστική οικογένεια, η εκτεταμένη ελληνική οικογένεια και οι οικογενειακές σχέσεις. Οι οποίες εκκινούν από τη σχέση άνδρα-γυναίκας. Αυτό ισχύει σύμφωνα με το πρότυπο του έμφυλου δυϊσμού, το ευρέως αποδεκτό κοινωνικά, το οποίο αποκλείει - βίαια- ομάδες ατόμων που βιώνουν το φύλο ως φάσμα. Πολλές κοινωνικές ομάδες δε «χωρούν» στον έμφυλο δυϊσμό· ευτυχώς, πλέον (διεκδικούν να) το εκφράζουν ανοιχτά διεκδικώντας ορατότητα και φτιάχνοντας αρχείο των δικών τους εμπειριών και μνήμης.

Παρατηρείται επίσης ότι πάσχει και η έτερη καθοριστική σχέση εντός πλαισίου οικογένειας, η σχέση γονέα-παιδιού. Η παραδοχή και εγκαθίδρυση της οικογένειας ως «μονάδα αληθινής αγάπης»³⁸ έχει επακόλουθα στην ανατροφή των νέων μελών της κοινωνίας. Η ερμηνεία του τι σημαίνει αγάπη και οι τρόποι έκφρασής της ποικίλουν. Οι ερμηνείες -όταν αναφερόμαστε στο σύγχρονο δυτικό κόσμο- είναι δομημένες μέσα στο καπιταλιστικό πρότυπο και την πατριαρχία. Άμεσο απότοκο του καπιταλιστικού μοντέλου είναι το γεγονός ότι η αγάπη, τα αισθήματα, η αυταξία, και άλλα στοιχεία απαραίτητα για τη συναισθηματική πλήρωση του ατόμου, τείνουν να αποτιμώνται με το χρήμα. Ειδικά στην κοινωνία της υπεραφθονίας στην οποία (υποτίθεται πως) κατοικούμε ακόμη, το χρήμα παρεισφρεί σε κάθε μορφή σχέσης, εμφανώς ή ενδόμυχα,

³⁸ Συζήτηση στη Στέγη: «Κάτι τρέχει με την ελληνική οικογένεια», εισηγήτρια: Άντζελα Δημητρακάκη, στο 01:00:17 <https://www.youtube.com/watch?v=JwF35TOeq5M&t=3723s>

θολώνοντας την αίσθηση που αφήνει στο άτομο μια εμπειρία. Γίνεται έτσι πιο δύσκολο να κατατάξει κανείς μια εμπειρία ως καλή ή κακή. Η αξιολόγηση δεν είναι πλέον αξιόπιστη, γιατί έχει αποσυνδεθεί από την αίσθηση³⁹.

Κοιτώντας τα παραδείγματα του γάμου και της οικογένειας, αντιλαμβανόμαστε το λόγο για τον οποίο συνολικά η ελληνική κοινωνία φοράει την «ταμπέλα» της κρίσης. Ο γάμος αποτελεί σχεδόν αυτοσκοπό και η οικογένεια έχει αφενός αναχθεί σε αξία, αφετέρου εργαλειοποιείται από το κράτος λειτουργώντας ως μηχανισμός του κράτους πρόνοιας. Ένας δωρεάν μηχανισμός, που δεν αιτείται ποσοστό χρηματοδότησης από την Πολιτεία. Ταυτόχρονα η κοινωνία αξιώνει να «θεωρείται η οικογένεια, μονάδα αληθινής αγάπης»⁴⁰, ενόσω η πραγματικότητα μας τροφοδοτεί με παραδείγματα για το αντίθετο. Οι πολυάριθμες γυναικοκτονίες των τελευταίων ετών αλλά και το τραύμα όπως αυτό σκιαγραφείται από τα νεότερα μέλη μιας οικογένειας πιστοποιούν μια συνθήκη όχι απλώς έλλειψης αγάπης, αλλά και στοιχειώδους ασφάλειας. Η οικογένεια και ο γάμος -μέσα στον οποίο λανθασμένα εντάσσονται συλλήβδην οι ερωτικές σχέσεις- είναι παραδείγματα χαρούμενων αντικειμένων τα οποία ενδύονται την αμοιβαιότητα και τη διάρκεια. Εν γένει οι σχέσεις που δημιουργούνται, ζουν και τερματίζουν στην καπιταλιστική Δύση, περιγράφονται ως δυνάμει ιδανικές και «αιώνιες», αλλά δεν είναι. Οι έννοιες του ιδανικού και του αιώνιου, του διαρκούς και της ευημερίας έχουν αναχθεί σε happy objects, ενώ η πιθανότητα να επιτευχθούν, όπως ο κοινωνικός προσανατολισμός προτείνει, είναι μάλλον ελάχιστη. Άλλωστε, οι «αιώνιες σχέσεις» είναι ενάντια στην ευθραυστότητα και την παροδικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Στο επόμενο υποκεφάλαιο, θα δούμε τις συσχετίσεις των παραστάσεων με το κοινωνικό πλαίσιο, γύρω από τον άξονα της οικογένειας. Η οικογένεια αποτελεί κοινό τόπο στις δύο παραστάσεις, πράγμα που δηλώνεται ήδη από την επιλογή του μύθου. Από τη μία η Κοκκινোসκουφίτσα, γνωστό παραμύθι (οικογενειακό, για παιδιά) που περιλαμβάνει τη μητέρα, τη γιαγιά, μια συμβουλή και τον κίνδυνο. Από την άλλη η Αντιγόνη, από το μυθικό θηβαϊκό κύκλο, η Αντιγόνη που ανήκει στην οικογένεια των Λαβδακιδών. Μια οικογένεια που, μέσω της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, είναι παγκοσμίως γνωστή ως συνώνυμο των ενδοοικογενειακών δεινών που επιφέρουν όχι μόνο οι «αμαρτίαις γονέων», αλλά και η σύγκρουση ηθικών και πολιτειακών νόμων, την οποία επιχειρεί μία έφηβη.

1.7 Οι δύο παραστάσεις ιδωμένες εντός πλαισίου

Το υποκεφάλαιο αυτό, γράφεται ως ένα τελευταίο σκαλοπάτι προτού προχωρήσουμε στο δεύτερο σκέλος της εργασίας, την ανάλυση παραστασιακών γεγονότων και την αναζήτηση της αίσθησης εντός τους. Δίνοντας κάποιες όψεις των παραστάσεων που θα αναλυθούν, πρόκειται να τεθούν με συντομία ορισμένες σκηνοθετικές επιλογές, οι οποίες θεωρούνται σημαντικές για την παραγωγή της αίσθησης. Τα σημεία αυτά είναι: οικογένεια, κρίση, σώμα, κίτς. Τέσσερα αντικείμενα μεταξύ των οποίων ιδρύεται συσχέτιση μέσω του παραστασιακού γεγονότος. Είναι

³⁹ Χαρντ, Μ., ερμηνεύοντας απόσπασμα του Καρλ Μαρξ («Οικονομικά και φιλοσοφικά χειρόγραφα, 1844», σελ. 379), στο «Για την αγάπη ή το χρήμα», που περιλαμβάνεται στο «Για μια πολιτική έννοια της αγάπης», μτφρ.: Μ. Λαλιώτης, Ηριδανός, Αθήνα 2021.

⁴⁰ Ο.π.

αντικείμενα που μετέχουν στις δύο παραστάσεις, και σε πολλές άλλες δουλειές της Λ.Κ., επομένως με έναν τρόπο δομούν το παραστασιακό της σύμπαν.

Στις παραστάσεις που μελετήθηκαν, διαπιστώνεται κριτική των κοινωνικών σχέσεων και προβολή ενός διάφωτου λόγου, που εκφέρεται κυρίως χωρικά. Η αιωνιότητα των (καπιταλιστικών και όχι μόνο) σχέσεων είναι εξ αρχής δοσμένο ότι για τη Λένα Κιτσοπούλου αποτελεί κάτι ανέφικτο. Στην εργογραφία της αντιμετωπίζεται ως κάτι μη πραγματικό και πάντως όχι απαραίτητο. Οι ανθρώπινες σχέσεις καταλύονται εκ θεμελίων -γιατί τα θεμέλιά τους είναι σαθρά, βλ. οικογένεια, γάμος- και διακωμωδούνται με διάθεση γκροτέσκο φάρσας. Η οικογένεια αποτελεί πυρήνα των παραστάσεων-μελετών περίπτωσης, οι οποίες αργά ή γρήγορα καταλήγουν στα απότοκα της συμβίωσης στον "οίκο", που περικλείει τα έσω. Τα προστατεύει, τα στραγγαλίζει, τα περιχαράκωνει, τα οριοθετεί. Το στερεότυπο που εικονοποιεί την οικογένεια ως ένα χαρούμενο αντικείμενο που εγκολπώνει σχέσεις κυμαινόμενης δυναμικής καταστρέφεται μέσα στο παραστασιακό γεγονός

Έχοντας δει επιγραμματικά το ρόλο της οικογένειας στις δύο παραστάσεις, μπορούμε να προχωρήσουμε στα δύο επόμενα σημεία στα οποία διαφαίνεται ισχυρή σχέση με την παραγωγή της αίσθησης. Αυτά είναι το σώμα και το κιτς. Όταν ξεκίνησε η έρευνα περί των δύο παραστασιακών γεγονότων, η λέξη κιτς κυριαρχούσε σε κριτικές του έργου της σκηνοθέτιδας. Συχνά, οι παραστάσεις της έχουν χαρακτηριστεί κιτς⁴¹. Ο όρος είναι συνώνυμος του κακού γούστου· επίσης συνδέεται νοηματικά με το μελοδραματισμό⁴². Στην προσέγγισή μας, χρησιμοποιούμε το παρακάτω απόσπασμα για να ορίσουμε τη σημασία του κιτς.

“Πίσω από κάθε ευρωπαϊκή πίστη, είτε θρησκευτική είτε πολιτική, υπάρχει το πρώτο κεφάλαιο της Γένεσης, από το οποίο συνάγεται ότι ο κόσμος πλάστηκε όπως έπρεπε να είναι, ότι το «είναι» είναι καλό, κι επομένως το να τεκνοποιεί κανείς είναι καλό. Αυτή η κατηγορική συμφωνία με το είναι, έχει ως αισθητικό ιδεώδες έναν κόσμο όπου υπάρχει η άρνηση των σκατών, και όπου ο καθένας συμπεριφέρεται σα να μην υπήρχαν. Αυτό το ιδεώδες ονομάζεται κιτς.”⁴³.

Η σύνδεση των δύο παραστάσεων με το απόσπασμα έγκειται σε δύο σημεία. Το πρώτο είναι η οικογένεια, λέξη συγγενής με τη Γένεση. Θεωρείται η αρχή, το πρώτο κύτταρο. Η οικογένεια, για το ιδεώδες που περιγράφεται, είναι πάντοτε καλή, ως οργανισμός και ως διαδικασία. Η Λ.Κ.

⁴¹ Βλ. κριτικές για τις παραστάσεις της στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο. Ενδεικτικά, Κριτική της «Κοκκινόσκουφίτσας» στα «ΝΕΑ»: <https://www.tanea.gr/2014/05/22/lifearts/lena-kitsopoyloy-parastasi-opws-proklisi/> Αναδημοσίευση άρθρου με αφορμή την παράσταση «Αθανάσιος Διάκος – η επιστροφή», free press εφημερίδα Athens' Voice: <https://www.athensvoice.gr/epikairota/politiki-oikonomia/25339/mayro-kits-tis-kitsopoyloy/> Γενικότερη τοποθέτηση επί του έργου της, «ΤΟ ΒΗΜΑ»: <https://www.tovima.gr/2013/01/09/vimagazino/ta-dyo-proswpa-tis-lenas-kitsopoyloy/>

Ακόμη, πρόσβαση σε πολλές κριτικές της σκηνοθεσίας για το «Χαίρε, νύμφη» αντλήσαμε από τη Φωτεινή Γκιναιΐδη και το κείμενό της, «"Χαίρε νύμφη" του Γρ. Ξενοπούλου. Η σκηνική παρουσίαση του έργου από τη Λ. Κιτσοπούλου», Αθήνα, Μάρτιος 2013, https://www.academia.edu/11308665/%CE%A7%CE%B1%CE%AF%CF%81%CE%B5_%CE%BD%CF%8D%CE%BC%CF%86%CE%B7_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%93%CF%81_%CE%9E%CE%B5%CE%BD%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%85_%CE%97_%CF%83%CE%BA%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%AF%CE%B1%CF%83%CE%B7_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%AD%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%85_%CE%B1%CF%80%CF%8C_%CF%84%CE%B7_%CE%9B_%CE%9A%CE%B9%CF%84%CF%83%CE%BF%CF%80%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%BF%CF%85

⁴² λήμμα «κιτς», στο Γ. Μπαμπινιώτη, «Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας», Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 1998, σελ.899.

⁴³ Μ. Κούντερα, «Η αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι», μτφρ: Κατερίνα Δασκαλάκη, Εστία, Αθήνα 1986, σελ. 303.

διαφωνεί με το κατηγορήμα -δηλαδή με το ότι το «είναι» είναι καλό και άρα του αξίζει η τεκνοποιία. Στις παραστάσεις έχουμε παραδείγματα κάποιων «είναι» που απέχουν πολύ από το να χαρακτηριστούν «καλά». Επομένως, λανθασμένα βρίσκονται σε θέση γονεϊκή (βλ. σκηνοθεσίες των «Φρανκενστάιν», «Κοκκινোসκουφίτσα: το πρώτο αίμα», «Χαίρε, Νύμφη»). Έχουμε ακόμη παραδείγματα οικογενειακής γαλήνης και αγάπης της μάνας προς το παιδί, που είναι υποκριτικό να θεωρούνται άξια λόγου. Όπως θα δούμε, αυτό είναι το τραύμα της Κοκκινোসκουφίτσας -η μητρική αγάπη. Η εικονοποίηση μιας μητρικής αγάπης που δεν είναι και τόσο σπουδαία, θίγει ζήτημα ταμπού στην ελληνική (και σε κάθε) κοινωνία.

Κι αν μια μητέρα που αγαπά ιδιοτελώς είναι ζήτημα ακανθώδες, τότε η αντικανονική επιθυμία που θίγεται στην “Αντιγόνη – Lonely Planet” είναι σχεδόν αιρετική, κυρίως επειδή εκφέρεται πρωτίστως με το σώμα, είναι εμπειρία, δημιουργείται από/δημιουργεί αίσθηση. Το ζήτημα έχει εσχάτως αποκτήσει ορατότητα στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Στο πλαίσιο της οικογένειας, δε, με πολύ κόπο εκστομίζεται -αποκαλείται έξοδος από την ντουλάπα, και πάλι, συμβαίνει υπό περιορισμούς. Με παρρησία, η αντικανονική επιθυμία ξεκινά να εκφέρεται ως θεματική στα ελληνικά πράγματα μετά την περίοδο της χούντας, από το 1978 κι έπειτα (βλ. περιοδικό Αμφί). Η ορατότητα της αντικανονικής επιθυμίας συμβαίνει με αργούς ρυθμούς. Σύμφωνα και πάλι με τον Μ. Κούντερα:

«Εκεί όπου η εξουσία είναι στα χέρια ενός μόνο πολιτικού κινήματος, βρισκόμαστε αυτομάτως στο βασίλειο του απολυταρχικού κιτς. Λέω «απολυταρχικού» επειδή, ό,τι βλάπτει το κιτς, εξορίζεται από τη ζωή: κάθε εκδήλωση ατομισμού [...], κάθε σκεπτικισμός [...], η ειρωνεία (γιατί στο βασίλειο του κιτς πρέπει να τα παίρνουμε όλα στα σοβαρά), αλλά ακόμα και η μάνα που εγκατέλειψε την οικογένειά της, ή ο άντρας που προτιμάει τους άντρες απ’ τις γυναίκες και απειλεί έτσι το ιερό και απαραβίαστο αυζάνεσθε και πληθύνεσθε.»

Η παραπάνω φράση γράφτηκε για το κομμουνιστικό καθεστώς της Τσεχοσλοβακίας⁴⁴. Αλλάζοντας, όμως, συγκεκριμένο, μπορούμε να τη διαβάσουμε ως περιγραφή της σημερινής μονοκομματικής συνθήκης και της έλλειψης μη κανονιστικών προσεγγίσεων. Ειδικά το ευρέως γνωστό σλόγκαν περί «επιστροφής στην κανονικότητα», υποσκάπτει με το λόγο τις πολιτικές ελευθερίες. Παρότι έχουν παρέλθει δεκαετίες από τη διατύπωση περί απολυταρχικού κιτς, οι γραμμές αυτές μοιάζουν να περιγράφουν τη μονολιθική, μόνο-πολιτική σημερινή συνθήκη. Μέσα σε αυτή την καθημερινότητα, το θεατρικό γεγονός προσπαθεί να δημιουργήσει χώρους για όσα εξορίζονται από το πεδίο της κανονικότητας. Αυτό συμβαίνει στις δύο παραστάσεις που εξετάζουμε: μέσα από την αναπαράσταση αντικειμένων που εξορίζονται, δημιουργείται στην πραγματικότητα χώρος για αυτά.

Υπό αυτή την έννοια, οι παραστάσεις της Λ.Κ. δε μπορούν να χαρακτηριστούν κιτς. Δεν υπάρχει εντός τους άρνηση των απαράδεκτων της ανθρώπινης φύσης. Αντίθετα, τα

⁴⁴ Ειδικά το σημείο που περιγράφει την εχθρότητα προς την ειρωνεία έχει αποτελέσει απόφιο τη θεματική για «Το αστέιο» (Μ. Κούντερα, «Το αστέιο», μτφρ. Ανδρέας Τσάκαλης, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1971).

παριστάνουν, τα συμπεριλαμβάνουν, τα αντιμετωπίζουν ως αυτό που είναι. Βρίσκονται εκεί από πάντα, δεν είναι εφικτό να διαχωριστούν από το υποκείμενό τους, άρα είναι υποκριτικό να τα αρνείται κανείς. Δεν συμβαίνει σε κανένα σημείο της παράστασης κάποια συμφιλίωση, κάποια επίπονη αλλά χρήσιμη εσωτερική αναζήτηση των επί σκηνής υποκειμένων σε σχέση με τα απαράδεκτα της φύσης τους. Βρίσκονται εκεί, συμβαδίζουν με τη ζωή, είναι απόδειξη της ζωής⁴⁵. «Και το χειρότερο ακόμα μπορείς να το γελάσεις, δεν είναι και τόσο σοβαρή αυτή η ζωή»⁴⁶, λέει η συγγραφέας, συνοψίζοντας τη λειτουργία που έχουν τα απαράδεκτα και η ειρωνεία επί σκηνής.

Ο ορισμός του κιτς και η δήλωση της Λ.Κ. μαζί, ορίζουν για ποιο λόγο τα έργα της είναι πολιτικά, ριζοσπαστικά και “ενάντια στην κανονικοποίηση του «καπιταλιστικού ρεαλισμού»”⁴⁷. Η αναπαράσταση των «απαράδεκτων» και η ειρωνεία είναι ενάντια στο κιτς, άρα στον κυρίαρχο λόγο. Η Δηώ Καγγελάρη έχει πει σχετικά:

«Κάποιες φορές, η σκηνική αισθητική της Λ.Κ. έχει χαρακτηριστεί κιτς. Ωστόσο πιστεύω ότι [...] επιστρατεύει όλο αυτό το συνονθύλευμα, για να επιτεθεί ακριβώς στη βαθύτερη έννοια του κιτς, στο δακρύβρεχτο βασίλειο της καρδιάς, με τις προκαθορισμένες απαντήσεις [...]. Η υπακοή, με αφετηρία την οικογένεια, δεν είναι ο μηχανισμός που θα εγγυηθεί τη συνοχή της εγκόσμιας τάξης;»⁴⁸

Το σημείο που συνδέει το κιτς με την υπακοή και την οικογένεια είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον. Η συσχέτιση αυτή φαίνεται να είναι το οικοδόμημα που το παραστασιακό σύμπαν της Λ.Κ. επιχειρεί να εκθεμελιώσει, μέσα από την επιτέλεσή του. Την υπακοή ως κοινωνική συνθήκη την έχουμε συναντήσει ξανά. Έχει θιγεί από τη Σάρα Αχμέντ, ως alignment, ως ευθυγράμμιση, ως κοινός προσανατολισμός τον οποίο υιοθετεί ένα κοινωνικό σώμα. Ο προσανατολισμός προς τα χαρούμενα αντικείμενα υπαγορεύει τις ενέργειες που δημιουργούν μια «χαρούμενη» οικογένεια (Ahmed, 2010:38, 46). Το κιτς αναπαράγει το κυρίαρχο αφήγημα μέσω πολλαπλών αναπαραστάσεων. Η ευθυγράμμιση του σώματος της κοινωνίας, η ματιά προς έναν κοινό προσανατολισμό (Ahmed, S.), υποβοηθείται από την οργάνωση και διαμοίραση κοινής αισθητικής. Επομένως, κιτς και κανονιστική πολιτική μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ταυτίζονται. Τα υποκείμενα μπαίνουν στη διαδικασία να ακολουθούν αυτή την αισθητική, όσο βρίσκονται στην κούρσα επίτευξης της καλής ζωής. Αυτή η κούρσα ακυρώνεται στο παραστασιακό σύμπαν που παρακολουθούμε.

Η μη άρνηση του απαράδεκτου, αντιβαίνει στο κιτς και άρα στην κανονικότητα. Η εικονοποίηση του απαράδεκτου, η ανάλυση του, η αναζήτηση της αιτίας του ή και καμίας αιτίας απολύτως, είναι πράξη επαναστατική. Ο αποχαρκτηρισμός ενός αντικειμένου από απαράδεκτο, η παραδοχή του, η δημιουργία χώρου επί σκηνής για αυτό, είναι μια προσπάθεια γνωριμίας μαζί

⁴⁵ «Το κιτς αποκλείει από το οπτικό του πεδίο όλα όσα ουσιαστικά απαράδεκτα διαθέτει η ανθρώπινη φύση», Κούντερα, Μ. 1999:304

⁴⁶ Μεγάλοι δρόμοι / Λένα Κιτσοπούλου, βίντεο-teaser παρουσίαση του βιβλίου, 2007.
<https://www.youtube.com/watch?v=TVN97Ycq3yg>

⁴⁷ Αθηνά Αθανασίου, «Αποτυπώσεις σε στιγμές κινδύνου».

⁴⁸ Συζήτηση στη Στέγη: «Κάτι τρέχει με την ελληνική οικογένεια», (2015) εισηγήτρια: Δηώ Καγγελάρη, στο 00:59:00
<https://www.youtube.com/watch?v=JwF35TOeq5M&t=3723s> .

του. Η Μαίρη Ντάγκλας (Mary Douglas) στο έργο της έχει μιλήσει για κοινωνική ευταξία, διατήρησή της, μεθοριακότητα και συνθήκες πίεσης. Γι' αυτό, έχει σημασία ότι όταν θίγει την υπέρβαση αυτής της ευταξίας, ενδιαφέρεται για:

«[...] τις ανωμαλίες, τα “εκτός θέσης”, τις αποκλίσεις. Η μιαιρότητα εμφανίζεται με την υπέρβαση των κοινωνικά καθιερωμένων κατηγοριών της κοινωνίας. Οι μεθοριακές καταστάσεις, όπως και το κοινωνικό περιθώριο ενέχουν δύναμη και κινητοποιούν διάφορους κοινωνικούς μηχανισμούς, όπως άλλωστε και η αλλαγή των επίσημων ορίων, που επιφέρει την επανатаξινόμηση του κόσμου, άρα και των ηθικών και πολιτικών κριτηρίων.» (2006:14)

Οι εικονοποιήσεις του απαράδεκτου, λοιπόν, σηματοδοτούν ένα στόχο και μια επιθυμία: αν το θέατρο -έστω, σε μια κιτς περιγραφή του- είναι «καθρέφτης της πραγματικότητας», τότε η δημιουργία αισθητού χώρου επί σκηνής για ό,τι η νεοφιλελεύθερη κανονικότητα θέλει να εξαλείψει, είναι μια έκκληση, μια πρόταση να εφεύρουμε τέτοιους χώρους και στην πραγματικότητα. Κάποια από τα αντικείμενα που η κανονικότητα θέλει να εξαλείψει, είναι η αντικανονική επιθυμία και η κριτική στην οικογένεια -το πρώτο της κύτταρο. Κρατάμε αυτά τα δύο αντικείμενα -επίδικα μεταξύ της κανονικοποίησης του καπιταλιστικού ρεαλισμού και των αισθήσεων, ώστε να αναζητήσουμε, μέσα στις παραστάσεις, μια αποδόμησή τους διαμέσου του αισθητού.

Προχωρώντας, πλέον, πιο βαθιά στην ανάλυση των δύο παραστάσεων, θα δούμε αναπαραστάσεις οι οποίες αντιτίθενται με αυθάδεια στο κανονιστικό πλαίσιο. Χρησιμοποιώντας ένα αρχείο αναπαραστάσεων, θα γίνει προσπάθεια να διακρίνουμε τα εργαλεία που χρησιμοποιούνται για την κατασκευή τους, για την αποδόμηση αυτού που ονομάζεται «κανονικότητα». Στο περιθώριο της συσχέτισης του έργου της Douglas με την παρούσα έρευνα, δεν μπορούμε παρά να σημειώσουμε τις λέξεις τάξη, ευταξία, ταξινόμηση: έχουμε εδώ μια επανάληψη της διαπίστωσης ότι η κοινωνία ως προς την καθαρότητα και το μιαιρό, (ή μάλλον, και ως προς αυτά τα δύο) προσδιορίζεται με όρους χωρικούς, όρους διάταξης και τοποθέτησης. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αφού η κοινωνία οργανώνεται έτσι, το υποκείμενο-κοινό (το έτερο ειδωποιοί στοιχείο του θεάτρου, μετά το χώρο) είναι “προγραμματισμένο” στη χωρική οργάνωση κι ευταξία, έχει την εμπειρία της, τη ζει καθημερινά. Γι' αυτό, οι σχεδόν ανεπαίσθητες, σιωπηρές παρεμβάσεις και αντιμεταθέσεις, που αποτελούν ίχνη της αίσθησης στο σκηνικό χώρο, κάνουν αμέσως αντιληπτή τη διαφορά που υπονοείται από την κατασκευή τους. Πιο κάτω, θα συναντήσουμε και την ένταξη του σώματος στους χωρικούς όρους, στα όρια και στους συμβολισμούς που χρησιμοποιούνται για τη διατήρηση της ευταξίας.

2. Σχετικά με την αίσθηση.

Ο χώρος, η σκηνογραφία, ο λόγος και η εκφορά του

2.1 Ο χώρος, και πάλι, ως αφητηρία

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, περνάμε στην ανάλυση των παραστασιακών γεγονότων μέσα από το αρχείο που συγκροτούν οι διπλές αναπαραστάσεις (που προέρχονται από την online προβολή των παραστάσεων) και τα αποσπάσματα του σκηνικού κειμένου που τις συνοδεύουν. Μέσα από την εξερεύνηση του αρχείου, επιδιώκεται να εντοπίσουμε εργαλεία διαχείρισης της αίσθησης στο παραστασιακό γεγονός. Θα χρησιμοποιήσουμε τα χαρακτηριστικά της αίσθησης ως σημεία για να ιχνηλατήσουμε το χώρο της σκηνής. Η διαδικασία εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο αποδομούνται τα αντικείμενα της οικογένειας, των σχέσεων, της αγάπης και στο πώς η χωρική συνιστώσα συμμετέχει στην αποδόμησή τους. Σύμφωνα με το ερευνητικό ερώτημα, κάνουμε μια υπόθεση ότι αυτά τα αντικείμενα αποδομούνται μέσω της αίσθησης.

Ο χώρος στα χέρια της Κισσοπούλου και της σκηνογράφου της, Έλλης Παπαγεωργακοπούλου, είναι σημαντικό εργαλείο. Υπήρξε πεδίο ανοιχτό για τις δύο συνεργάτιδες, να δείξουν όσα σκέφτονται. Όχι μόνο με τη σκηνογραφική οργάνωση του χώρου και μέσω της έντονης ανασύνταξης που διαρκώς τον πλάθει· ο χώρος λειτούργησε ως εργαλείο πρώτα και κύρια μέσω της σύντηξής του με τη γλώσσα. Ισχυριζόμαστε πως η σύντηξη χώρου και γλώσσας είναι γενεσιουργός της αίσθησης. Τα δύο αυτά υλικά επιβεβαιώνουν το ένα τα λεγόμενα του άλλου επί σκηνής, ακόμη και όταν βρίσκονται σε αντίθεση, όταν απέχουν. Η απόκλισή τους είναι κομμάτι της σύντηξης. Οι παραστάσεις θα μελετηθούν ως προς το χώρο, το κείμενο και την κατασκευή εικόνων. Κάποτε οι δύο παραστάσεις εξετάζονται χωριστά, συνήθως όμως οι παρατηρήσεις αφορούν αμφότερες. Εν τέλει, αυτό που ερευνήθηκε είναι το υλικό που παράχθηκε από την αλληλεπίθεση εικόνων και νοημάτων. Μετά από αρκετές παρακολουθήσεις, οι παρατηρήσεις εξήχθησαν να αφορούν ένα σώμα.

Η μία από τις παραστάσεις που μελετήθηκαν, μας παρέχει ηχηρό παράδειγμα σύντηξης από τα πρώτα της λεπτά. Η «Αντιγόνη – Lonely Planet» αρχίζει ως ημερίδα αρχαίου δράματος, η οποία διοργανώνεται στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών. Ήδη διακρίνεται ένα εύρημα: η ταύτιση του πραγματικού χώρου -στον οποίο προσήλθαν οι θεατές- με το χώρο ο οποίος εικονοποιείται επί σκηνής. Μια παρόμοια συνθήκη ταύτισης εμφανίζεται και στην «Κοκκινοσκουφίτσα». Η ταύτιση δημιουργεί μια ενδιαφέρουσα «διπλωπία», μια επανάληψη όσον αφορά το χώρο, και ένα υπονοούμενο για όσα πρόκειται να συμβούν επί σκηνής: μήπως έτσι συμβαίνουν και στην πραγματική ζωή, στον ταυτισμένο χώρο σκηνής και ιδρύματος; Η ταύτιση των χώρων και η σκηνογραφία της έναρξης δημιουργούν αίσθηση ρεαλισμού -αλλά όχι απόλυτη. Βρίσκουμε την ημερίδα *in medias res*, τη στιγμή που η συντονίστρια συνοψίζει τη μέρα μέχρι στιγμής και καλεί στη σκηνή τους επόμενους ομιλητές. Είναι τέσσερις παράδοξοι σκιέρ εισηγητές. Ως ειθισται, ξεκινούν την εισήγησή τους ευχαριστώντας τη Στέγη για την ξεχωριστή πρωτοβουλία να τους συμπεριλάβει στο πρόγραμμα. Οι ευχαριστίες εκθειάζουν την πολυτέλεια της φιλοξενίας και σύντομα η συζήτηση εκτρέπεται προς αυτή. Όσες προσπάθειες και αν γίνονται για να

αποτραπεί η παρέκβαση, ο ένας ομιλητής είναι αποφασισμένος: η συμβολή του χώρου στην επικείμενη ομιλία είναι τεράστια, δεν μπορεί να επιτρέψει να παραγνωριστεί αυτή η συμβολή. Ξεκινά αυθόρμητα ένα λογύδριο προς τιμήν της Στέγης, δείχνοντας την ευγνωμοσύνη του.



Με όχημα την περιγραφή της αρχιτεκτονικής του κελύφους όπου φιλοξενείται η παράσταση, η σκηνοθέτιδα μεταδίδει την αίσθηση, τις ανεπαισθητες αντιδράσεις, τις μύχιες σκέψεις που γεννιούνται στο κεφάλι του επισκέπτη όταν εισέρχεται στο χώρο της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών (στο εξής και Στέγη, ή ΣΓΤ). Όσο επί σκηνής «τρέχει» μια emphatic περιγραφή του κτιρίου της Στέγης -η οποία γίνεται με χρήση απλής, δημοτικής γλώσσας ανάμικτης με αργκό- αποκαλύπτονται αιτιακές σχέσεις πίσω από τα γυαλισμένα μάρμαρα, τα τεράστια μεγέθη, την κλίμακα του εσωτερικού και εξωτερικού χώρου. Το διακύβευμα μοιάζει να είναι η σχέση όλων αυτών με την κλίμακα του επισκέπτη. Ο χώρος λειτουργεί ως εργαλείο και μόνο από την περιγραφή του. Μια περιγραφή χαρακτηριστική του κτιρίου αλλά και της αίσθησης στην οποία αποσκοπεί η γλώσσα του σχεδιασμού του, αποτελεί η εξής ατάκα του σκηνικού κειμένου: «Το ίδιο είναι ένας διάδρομος με μωσαϊκό του '60 ας πούμε και το ίδιο είναι εδώ με γυαλισμένα τα μάρμαρα; Που γλιστρώ απάνω τους, κάνω πάνω τους τσουλήθρα και νομίζω ότι είμαι ο Ωνάσης ο ίδιος;»



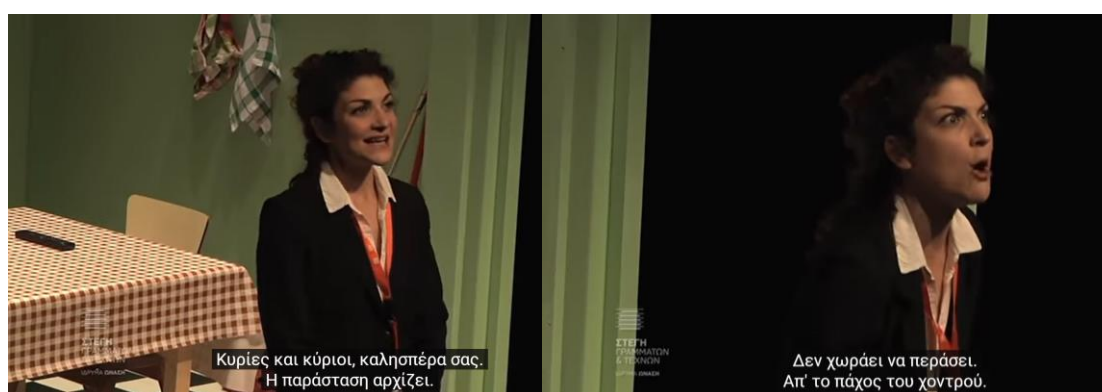


Μόλις διαβάσαμε αρκετά συγκείμενα σε μία φράση. Με λίγες λέξεις και αρκετό χιούμορ αποδίδεται μια έκφραση υποτίμησης του δημόσιου χώρου, της δημόσιας ιδιοκτησίας από τον κυρίαρχο λόγο, χρησιμοποιώντας ακριβώς τα χαρακτηριστικά του χώρου σε αντιπαραβολή με έναν άλλο. Όπως ακούμε νωρίτερα, ο διάδρομος με το μωσαϊκό συνοδεύεται από «παλιοέδρανα» κι από καμιά «κωλοκαρέκλα» στην οποία πιάνεται κανείς να καθίσει, κι όλα αυτά «σε κάνα αμφιθέατρο της Νομικής». Η περιγραφή στήνει μπροστά στο κοινό δύο χώρους και παράλληλα την αναπαράσταση του κυρίαρχου λόγου. «Μόνο και μόνο αυτά τα δωμάτια, αυτοί οι χώροι...», συνεχίζεται το λογύδριο, υποδεικνύοντας θαυμασμό, και την ευγνωμοσύνη των σκιέρ ομιλητών για την εμπειρία της ημερίδας. Η αντιπαραβολή χώρων είναι το σημαίνον, το σημαινόμενο είναι η υποτίμηση ενός δημόσιου αγαθού. Όσο οι προτάσεις μπαίνουν στη σειρά, ταυτόχρονα μπαίνει στη ζυγαριά η κυριότητα του δημόσιου χώρου και η ανάγκη για τέτοιο χώρο, προσβάσιμο από όλες και όλους. Στην άλλη πλευρά, τοποθετείται η καθαριότητα, η τάξη, η ευμάρεια. Τοποθετούνται μαζί, υπονοώντας ότι το ένα συνεπάγεται το άλλο, και ότι λείπουν από τον (ελάχιστο) δημόσιο χώρο, στην παρούσα συνθήκη. Αναφέρονται σα να είναι ασυμβίβαστες μαζί του. Η (μη) κυριότητά του κάνει βέβαιο το γεγονός ότι αυτά δε θα μπορέσουν να επιτευχθούν. Η λεπτή ειρωνεία είναι διαρκώς παρούσα. Το απόσπασμα, υφολογικά και ως περιεχόμενο, αποδίδει το πνεύμα της παράστασης -κριτικό, με χιούμορ.

Η σκηνοθετίδα χειρίζεται την επιβλητικότητα της αρχιτεκτονικής της Στέγης και οι χώροι γίνονται αντικείμενο συζήτησης ήδη στα πρώτα λεπτά της παράστασης. Αυτό εισάγει το κοινό σε ένα παραξένισμα: συγκριτικά με την τυπική εισήγηση που έχει προηγηθεί σχετικά με την «Αντιγόνη», είναι παράδοξο να σπαταλιέται τόσος χρόνος εκτός θέματος· το θέμα δεν είναι η Στέγη αλλά το αρχαίο δράμα. Ή μήπως όχι; Η παρέκβαση παίζει με το τι είναι σημαντικό τόσο ώστε να του αποδίδεται χώρος και χρόνος. Πράγμα που συδαιλίζει την αναλογία πραγματικότητας και σκηνης. Στην πραγματικότητα, χώρος δίνεται στον κυρίαρχο λόγο· στη σκηνή, χρόνος δίνεται στον εκθειασμό του κτιρίου. Ίδρυμα – θεσμοί – κυρίαρχος λόγος συνδέονται. Μέσα από την αντιστοιχία, εγκαινιάζεται ένα παιχνίδι, στο οποίο το κοινό περνά διαρκώς από τη σχεδόν-ρεαλιστική συνθήκη στην εντελώς σουρεαλιστική. Το παιχνίδι υλοποιείται υιοθετώντας τα χαρακτηριστικά της αίσθησης. Αποτελείται από παρεμβάσεις σχεδόν μη αντιληπτές, οι οποίες όμως χωρικά και ακουστικά είναι υπερβολικά έντονες καθώς μετατρέπουν το οικείο σε ανοίκειο. Οι εικόνες είναι υπό διαρκή ανακατασκευή και πολλά από τα ζητήματα που αναπαρίστανται εντοπίζονται στο χώρο του διάμεσου όπως θα δούμε παρακάτω (οι σχέσεις-ταμπού είναι τέτοιο παράδειγμα). Τέλος, οι νοηματικές ακολουθίες

διαμεσολαβούνται από το σώμα -το σώμα του επί σκηνής υποκειμένου, και το σώμα ως αναπαράσταση. Η εισαγωγή του σχεδόν-ρεαλισμού και της διάλυσής του είναι το όχημα της αίσθηση που η παράσταση αφήνει. Μια αίσθηση που υπακούει επίσης σε διπλό κανόνα: αίσθηση ματαιότητας και ταυτόχρονα ανακούφισης. Μέχρι το τέλος της παράστασης (των παραστάσεων) επικρατεί αυτή η παλινδρόμηση.

Η παλινδρόμηση αυτή συμβαίνει και στην «Κοκκινোসκουφίτσα». Στα πρώτα της λεπτά συμβαίνουν τέσσερις γρήγορες εναλλαγές, από την πραγματικότητα στη σκηνική χωρική συνθήκη και αντίστροφα. Η παράσταση ξεκινά ρεαλιστικά, με ηθοποιό-ταξιθέτρια να υπαγορεύει το μήνυμα «Κυρίες και κύριοι καλησπέρα σας. Η παράσταση αρχίζει. Παρακαλώ πολύ, απενεργοποιήστε τα κινητά σας τηλέφωνα. Ευχαριστώ.» και με τα φώτα πλατείας αναμμένα, τονίζοντας μια σχέση με τον πραγματικό χώρο, παρότι η παράσταση έχει ήδη αρχίσει. Η ηθοποιός χάνει τα λόγια της, αποκαλύπτεται ως ηθοποιός και όχι ταξιθέτρια, και συνεχίζει με έκρηξη θυμού ενάντια σε πρώην έρωτά της-θεατή και με ρητορική μίσους εναντίον τριών ομάδων: υπέρβαρων, ομοφυλόφιλων και κριτικών θεάτρου. Η κατάσταση της ηθοποιού θυμίζει υστερικό επεισόδιο, υιοθετεί αναγνωρίσιμη μανιέρα της σκηνοθέτιδας -ξέσπασμα με εκκωφαντικές φωνές και βωμολοχίες. Ήδη η παράσταση πέρασε από το ρεαλισμό στην «κανονική» θεατρική συνθήκη. Κατόπιν, η ταξιθέτρια δολοφονείται από τον κυνηγό του παραμυθιού, ο οποίος με αφορμή την πράξη του λέει ότι «εντάξει, όλοι οι σκοτωμοί εδώ είναι στα ψέματα. Ταινία κάνουμε, έργο είναι. Το ξέρουμε ότι οι πραγματικοί σκοτωμοί είναι πολύ πιο τρομακτικοί.[...] Καμιά φορά, το τρομακτικό είναι να συνειδητοποιείς ότι κάποιος, στην πραγματικότητα, κάνει ότι πεθαίνει στα ψέματα. Το θέατρο έτσι είναι, έχει αυτή, την άλλη διάσταση. Έχει μέθεξη.» Βγαίνει για ακόμη μια φορά ο θεατής από τη θεατρική συνθήκη, όταν ακούει γι' αυτή ευθέως. Παράλληλα, η Κοκκινোসκουφίτσα από την αρχή του έργου είναι στο χώρο, στο φόντο, στην κουζίνα της μαμάς της, περιμένοντας την έναρξη. Ωσπου ο κυνηγός τη σκουντάει, εκείνη πατάει το κουμπί σε ένα παιδικό παιχνίδι και το παραμύθι-έργο αρχίζει.



Επιστρέφοντας στο σκηνικό της Αντιγόνης, ακούμε να περιγράφεται η χαρακτηριστική όψη των χώρων της ΣΓΤ -χειρουργικά φροντισμένη- και η λειτουργικότητά τους, που προλαβαίνει τις ανάγκες και τις επιθυμίες -ποιου; ποιων; Οποιοδήποτε βρίσκονται παροδικά στο κτίριο -ηθοποιοί, βοηθοί, θεατές. Η υπέρμετρη άνεση αφορά όσους έρχονται έξωθεν με σκοπό, όσους εργάζονται στις παραστάσεις -οι οποίες κυριολεκτικά φιλοξενούνται- και όσους τις

παρακολουθούν. Υπάρχουν όμως κι άλλες κατηγορίες κατοίκησης, που αφήνονται εκτός της συνθήκης «άνεση».



2.2 Η νοηματοδότηση του χώρου

Σύμφωνα με όσα έχουν ειπωθεί για την επιτέλεση, διαπιστώνεται ότι η περιγραφή της αρχιτεκτονικής είναι μια χωρική επιτέλεση. Μιλά για το χώρο και ταυτόχρονα τον παράγει· παράγει αναπαραστάσεις του και την αίσθηση που αφήνει η εμπειρία εισόδου στο χώρο αυτό. Η περιγραφή είναι αυτό-αναφορική. Ταυτόχρονα, αποτελεί αιχμηρό, χιουμοριστικό σχόλιο που δίνει μια ερμηνεία των λόγων για τους οποίους επιλέχθηκαν γυαλιστερές επιφάνειες, τόσο ψυχρά υλικά, υλικότητες μεγάλης σκληρότητας και μια εκθαμβωτική καθαριότητα για το κτίριο της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση. Η έμφαση στην εκφορά των λέξεων της περιγραφής, η επανάληψή τους, ο υπερθετικός γραμματικός βαθμός, τα αλληπάλληλα «τόσο» και «μπράβο» αντιστοιχούν σε ένα χαρακτηριστικό του χώρου: την κλίμακα. Το κείμενο υιοθετεί τη (μεγάλη) κλίμακα του χώρου. Στους χώρους της Στέγης, η κλίμακα «τραβιέται» στα άκρα, υπερβάλλεται. Δίνει άλλη διάσταση στην έννοια της κλιμάκωσης. Αυτό δεν αφορά μόνο τα μεγέθη των χώρων. Αφορά τη σκληρότητα των υλικότητων, που παρομοιάζουν το άτεγκτο. Αφορά τις αφύσικα μεγάλες μονάδες δομικού υλικού (ακόμη και του ξύλου), στις επενδύσεις και τα δάπεδα. Μέσω της χρήσης τους, οι αρμοί ελαχιστοποιούνται. Και ό,τι είναι ολόκληρο, «χωρίς αρμό», είναι θεωρητικά τέλειο, από τη φύση του.

Κλιμακωμένη είναι και η αίσθηση καθαριότητας. Για να επιτευχθεί, αποκλείονται οι πορώδεις υλικότητες. Οι πόροι όμως, εκτός των άλλων, είναι και χαρακτηριστικό των σωμάτων και των οργανισμών που αναπνέουν, που είναι ζωντανοί(α). Χρήση πορωδών υλικών δεν έχει γίνει ούτε στα καθίσματα -δηλαδή ούτε σε μέρη που προορίζονται να υποδεχτούν το ανθρώπινο σώμα, και συνήθως η μαλακότητα είναι ιδιότητά τους. Σε όλα τα καθίσματα εκτός των σκηνών έχουν επιλεγεί σκληρά, λεία υλικά, κι η υποδοχή του σώματος γίνεται αποκλειστικά μέσω καμπύλωσης της φόρμας. Η μόνη παραχώρηση είναι ότι κατά βάση τα καθίσματα είναι φτιαγμένα από το κάπως πιο οικείο ξύλο. Για να επιτευχθεί η κλιμάκωση της καθαριότητας, ο αποκλεισμός των πόρων συνδυάζεται με εργατώρες καθαρίσματος -δραστηριότητα αθέατη. Εν κατακλείδι, εάν ονοματίσουμε ένα στοιχείο που διέπει τους χώρους επισκεπτών, αυτό είναι η κλιμάκωση -μεγεθών, υλικών, άρα και εννοιών. Η παροδική κατοίκηση επιδιώκεται να είναι

τέλεια, στον ανώτατο βαθμό της κλίμακας τελειότητας. Η εμπειρία χτίζεται από το χώρο, και από τα μοντέλα κατοίκησης του, τα οποία έχουν προαποφασιστεί και εγκατασταθεί στο χώρο, από-τα-πάνω. Ένα τέτοιο μοντέλο κατοίκησης υποδεικνύεται από τα ακροβολισμένα ή διάσπαρτα άτομα του προσωπικού. Βρίσκονται παντού, για να κατευθύνουν τις ροές κίνησης. «Καλησπέρα σας, πού πηγαίνετε;» είναι η ερώτηση καλωσορίσματος.

Ανακεφαλαιώνοντας, στην αφετηρία του σκηνικού κειμένου της «Αντιγόνης», η αρχή γίνεται με το χώρο. Η αρχιτεκτονική του κτιρίου γίνεται αντικείμενο αναπαράστασης. Με τον τρόπο αυτό παρεισφρεί στο σκηνικό χώρο και οι στόχοι της μένουν ανοιχτοί σε ερμηνεία. Η αίσθηση του επιβλητικού, κάπως αυστηρού, και «από το εξωτερικό φερμένου» χώρου τέχνης κατακλύζει την αίθουσα. Η περιγραφή μεταφέρει στους επισκέπτες σκωπτικά λίγη από την αίγλη του ονόματος που φέρει το Ίδρυμα. Ειδικά η αίσθηση «εκ του εξωτερικού», τείνει να είναι προσφιλής, εκτιμάται, είναι αντικείμενο θαυμασμού. Και τα αντικείμενα θαυμασμού, είναι σύνηθες ως ένα βαθμό, να μην αποτελούν αντικείμενα κριτικής, τουλάχιστον όχι σκληρής κριτικής. Αυτό σχολιάζεται στο σκηνικό κείμενο· ενίοτε η επιβλητικότητα της αρχιτεκτονικής μετατρέπεται σε επιβολή. Εντοπίζεται και εδώ μια αίσθηση κλιμάκωσης, αναλόγως τη σφοδρότητα με την οποία παγιώνει την παρουσία του στο δημόσιο χώρο (ή και ως δημόσιος χώρος) ένα ίδρυμα που (στόχο έχει να) θεωρείται μέντορας των τεχνών εθνικής (και διεθνούς) εμβέλειας.



Όσα αναφέρθηκαν παραπάνω -η καθαρ(ι)ότητα, ο αστραφτερός χώρος, η γιγαντωμένη κλίμακα, οι υλικότητες- αποσκοπούν στο να αποδώσουν μια αίσθηση ότι τα πράγματα είναι ακριβώς όπως θα έπρεπε να είναι. Ειδικά η ελαχιστοποίηση των αρμών είναι μια ανεπαίσθητη αλλά ηχηρή λεπτομέρεια που συμβάλει σε αυτό το αποτέλεσμα. Η παρατήρηση αυτή μας θυμίζει το απόσπασμα που αναφέρει ότι η αίσθηση πως ο κόσμος πλάστηκε «όπως έπρεπε να είναι» σχετίζεται με κάθε ευρωπαϊκή πίστη, θρησκευτική ή πολιτική. Σχετίζεται δηλαδή με την εξουσία, η οποία χαρακτηρίζει και την πολιτική και τη θρησκεία. Συνεπώς, ένας σχεδιασμός που στοχεύει στη δημιουργία αυτής της αίσθησης, αποσκοπεί στο να προσδώσει το κύρος της εξουσίας στο τελικό αρχιτεκτόνημα -και συνεπαγωγικά, σε ό,τι αυτό στεγάζει. Εάν λοιπόν τα πράγματα είναι ακριβώς όπως θα έπρεπε, δε χρειάζεται κάποια μετατόπιση προς τη μία ή την άλλη πλευρά. Η δημιουργία της αίσθησης ότι «τα πράγματα είναι όπως θα έπρεπε», συχνά συμβαδίζει με μια κατάσταση άρρητης παρεμπόδισης της κριτικής. Επιστρέφουμε δηλαδή στη διαπίστωση ότι η αρχιτεκτονική επιβλητικότητα λειτουργεί και ως επιβολή. Το ενδιαφέρον είναι

ότι η άσκηση κριτικής ενθαρρύνεται με κάθε ρητό μέσο από τα ιδρύματα τέχνης -από βήματος, γραφιστικά, επικοινωνιακά, και με νέον επιγραφές στις όψεις των κτιρίων.

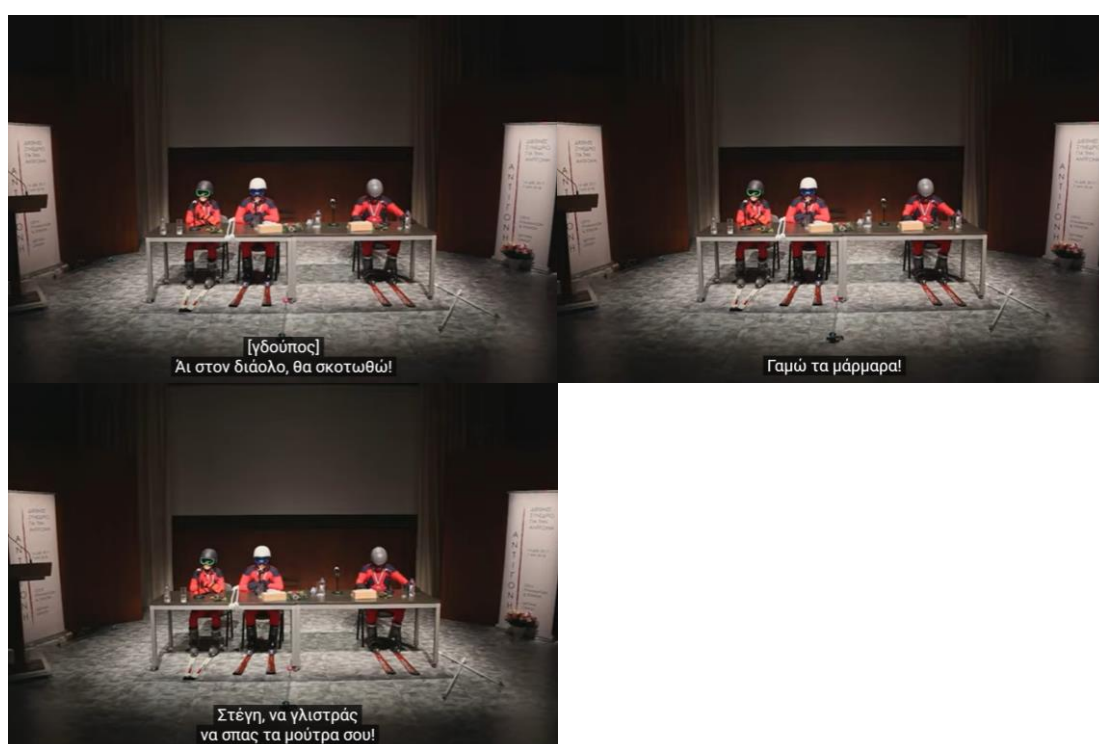
2.3 Ο λόγος του σκηνικού κειμένου και πράξεις κυρίαρχου λόγου

Στις δύο παραστάσεις που εξετάζουμε, το κείμενο είναι γραμμένο σε γλώσσα απλή, ο λόγος είναι καθημερινός, περιλαμβάνει αργκό και στοιχεία επικαιρότητας. Η εκφορά του λόγου δεν είναι πάντοτε λιτή και ουδέτερη, εντούτοις είναι πάντοτε οικεία, γνώριμη, παριστάνει μια οικεία αντίδραση. Για παράδειγμα, τα σημεία όπου οι ηθοποιοί τραγουδούν αντί να μιλούν ή φωνάζουν ή μιλούν τσιριχτά, είναι σημεία στα οποία η εν λόγω αντίδραση ανταποκρίνεται με φυσικό τρόπο στα συμβάντα της σκηνής. Τα επί σκηνής υποκείμενα φωνάζουν δυνατά, στριγγλίζουν ή τραγουδούν σε στιγμές που κι ένα υποκείμενο εκτός σκηνής, δυνάμει αυτό θα έκανε –ή θα το ήθελε. Αυτά που προκαλούν το ενδιαφέρον στην εκφορά είναι οι μικρές παρεμβάσεις, οι παρηχήσεις, οι επαναλήψεις, τα αδιόρατα, ανεπαίσθητα παράξενα που ακούει ο θεατής στη ροή του λόγου και υπενθυμίζουν τη σκηνική ιδιότητα του κειμένου. Επιπλέον, μέσω του σκηνικού κειμένου -δηλαδή του λόγου και της εκφοράς του- δημιουργείται μια αίσθηση η οποία εκτείνεται από την παιγνιώδη έως τη σκωπτική, την ειρωνεία και τον πικρό σαρκασμό και η οποία διατηρείται ακόμη και στα πιο βαριά στιγμιότυπα των παραστάσεων.

Ορισμένα παραδείγματα παραξενίσματος⁴⁹ μέσα από τη γλώσσα του σκηνικού κειμένου και την εκφορά του, μας δίνονται την πρώτη φορά που αρθρώνουν λόγο οι σκιέρ ομιλητές της «Αντιγόνης». Δοκιμάζουν εάν τους ακούει το κοινό τους, λέγοντας αλλεπάλληλα «τεστ, τεστ, τέσσερα... τέσσεσσεσερα, δεκαοκτώ...». Μια παράφραση χτισμένη πάνω στο «ένα-δύο, ένα-δύο, τεστ, τεστ», η οποία διαρκεί περισσότερο από το αναμενόμενο, εκπλήσσει τα αυτιά του θεατή και τον εισάγει πιο βαθιά στη σχεδόν-ρεαλιστική ατμόσφαιρα που επικρατεί στα πρώτα λεπτά της παράστασης. Προχωρώντας, κι ενώ είμαστε ακόμη στην εισαγωγή του θέματος περί σοφόκλειας Αντιγόνης, έχει σημειολογικό ενδιαφέρον η παράφραση του ονόματος της ΣΓΤ, η οποία αποκαλείται «...της Στέγης Ιδρύματος Ωνάση, των γραμμάτων, των τεχνών...». Φράση που προφέρεται ενιαία, σχεδόν απνευστί, με τις λέξεις ενωμένες. Η αντιμετάθεση των λέξεων του ορθού ονόματος «Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση» είναι αδιόρατη και το σημαινόμενο δεν επηρεάζεται -το υποκείμενο-κοινό αντιλαμβάνεται ποιο ίδρυμα αναφέρεται. Εντούτοις, η παρουσία της γίνεται αισθητή, σε ένα πλαίσιο όπου έχει κανείς συνηθίσει να ακούει ως ποίημα το «Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση». Και μάλιστα, να το ακούει από συγκεκριμένη χροιά, και κυριολεκτικά παντού. Στο ραδιόφωνο, σε τηλεοπτικές διαφημίσεις, σε online διαφημιστικά, στα σποτς των τριών δευτερολέπτων στο YouTube. Παρεμβάσεις τέτοιου είδους δημιουργούν σταδιακά την αίσθηση ότι κάτι δεν πάει καλά. Αίσθηση αντίθετη προς αυτή που επιδιώκει ο κυρίαρχος λόγος, όπως είπαμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο.

⁴⁹ Έννοια που πρωτο-εισήγαγε ο Μπρεχτ, γίνεται σε αυτήν εκτενέστερη αναφορά σε επόμενο υποκεφάλαιο. Συνοπτικά, είναι μια δηκτική αποκάλυψη της α-φυσικότητας που εμπεριέχει η καθημερινή ζωή και η οποία εμφυσείται σε αυτή από την εξουσία και τον κυρίαρχο λόγο. Είναι αποκάλυψη του κοινωνικά παράλογου που ενέχεται σε κάθε αναγνωρίσιμη πλευρά του κόσμου μας. (ορισμός από την εισαγωγή των «Ιστοριών του κυρίου Κούνερ», μτφρ.: Π. Μάρκαρης, Θεμέλιο, 2008).

Το σκηνικό κείμενο λειτουργεί ως εγκιβωτισμένος σχολιασμός· εγκιβωτισμένος επειδή ήδη ο πρώτος σχολιασμός είναι η πραγματοποίηση των παραστάσεων αυτών -και ειδικά της «Αντιγόνης»- μέσα σε ένα κέλυφος το οποίο φέρει τις συνυποδηλώσεις που αναφέρθηκαν. Μέσα στον πρώτο σχολιασμό, αναπτύσσεται ο σχολιασμός που συμβαίνει επί σκηνής, ανάμεσα στα υποκείμενα, τα οποία, για παράδειγμα, την ώρα που ξεκινούν την ομιλία τους περί Αντιγόνης του Σοφοκλή, κάνουν τεράστια παρέκβαση εκθειάζοντας τη Στέγη του ιδρύματος Ωνάση, την «υπέροχη φιλοξενία», «την καλοσύνη όλων εδώ μέσα», κάνοντας και μια σύγκριση, όπως έχουμε ήδη πει, με το να συνέβαινε η ημερίδα αρχαίου δράματος σε «κανένα αμφιθέατρο της Νομικής, με το φρέντο σε πλαστικό». Βέβαια, ο εκθειασμός είναι για την έναρξη. Κατά τη διάρκεια της παράστασης η ΣΓΤ «αποκαθλώνεται» πολλές φορές, με δούρειο ίππο την αρχιτεκτονική της.



Ο σχολιασμός δε σταματά στο κέλυφος. Σχολιάζεται και το μοντέλο κατοίκησης του. Η αίσθηση υποστήριξης και έμπρακτης συνεισφοράς στο ιδανικό μοντέλο κοινωνίας αποδίδεται μέσω της στελέχωσης -της Στέγης μόνο, όχι όλου του οργανισμού- από άτομα που ανήκουν σε μειονοτικές ομάδες της ελληνικής κοινωνίας. Το κοινό που προσέρχεται τακτικά προφανώς έχει εξοικειωθεί με αυτή την πρακτική, αλλά κάποιος που κάνει τις πρώτες επισκέψεις του ξαφνιάζεται, μπαίνει σε διαδικασία σκέψης. Η πράξη αυτή είναι αξιοθαύμαστη, και επομένως δύσκολο να της ασκηθεί κριτική. Συνεισφέρει στη δημιουργία της αίσθησης «ο κόσμος όπως θα έπρεπε να είναι». Η ελληνική κοινωνία αναπαρίσταται όπως περιγράφεται στο αφήγημα του κυρίαρχου λόγου -γεμάτη ισότητα. Μάλιστα εδώ, έχουν ελαχιστοποιηθεί τα πράγματα που χρειάζεται να διορθωθούν. Η μικρογραφία που κοιτάζουμε μοιάζει τέλεια· δεν χρειάζεται καν το «νοικοκύρεμα» που η χρειάζεται η σφαίρα του πολιτικού στο αφήγημα της σύγχρονης Ελλάδας (Παπανικολάου, 2018:17). Ο ιδανικός κόσμος (υποτίθεται ότι) σαρκώνεται πίσω από τις

γυάλινες περιστρεφόμενες πόρτες του Ιδρύματος Ωνάση, και γίνεται πιο ξεκούρατος «για όλους» (κατά την έκφραση “σχεδίαση για όλους”, μεταφρασμένη ορολογία για το design for all) από τους αυτοματισμούς που έχουν εγκολπωθεί στο κτίριο.



Το αφήγημα καταρρέει όταν η στερεότυπη εικόνα σπάει. Βλέπουμε εκπρόσωπο του ιδρύματος -την εισηγήτρια της εισαγωγής- να φωνάζει στην Αντιγόνη-σκιέρ, να την κλωτσά και να καλεί την ασφάλεια επειδή, καταματωμένη, λερώνει το χώρο. Όσο εκτυλίσσεται η σκηνή, ο κεντρικός σκιέρ ομιλητής διαμαρτύρεται φωνάζοντας για το δικό του πρόβλημα, που είναι ότι «φτιάξατε τουαλέτες για όλα, για τον σκιέρ; Εγώ πού θα πάω που δε χωράω πουθενά μ' αυτά εδώ;». Το σκηνικό κείμενο και οι κατασκευές της εικόνας είναι σαφείς. Το σύρσιμο στα παγωμένα λευκά πατώματα και ο κυκεώνας από γυάλινες σκάλες στον οποίο ο σκιέρ ψάχνει τουαλέτα, λειτουργούν για να δώσουν την ψυχρή αίσθηση του παράλογου και του εγκλωβισμού μέσω του χώρου και της υλικότητας που προϋπήρχε. Η κατασκευή της εικόνας δίνει στην κατασκευή του χώρου, νέα νοήματα.



Ο ιδανικός κόσμος, όπως αναφέρθηκε, σαρκώνεται από τον έγχρωμο ταξίθετη, τους συναδέλφους του που χρησιμοποιούν αμαξίδιο, τα κουίρ άτομα στην υποδοχή και από τη μόνιμη παρουσία καθαριστριών στο χώρο των τουαλετών -αλλά σε κανένα άλλο εμφανές σημείο στο κτίριο. Σε παρόμοια λογική έχουν οργανωθεί και άλλοι γίγαντες του πολιτισμού της πρωτεύουσας, περνώντας από το πρότυπο στον τύπο και παγιώνοντας μέσω της αρχιτεκτονικής, της παρουσίας και της κατοίκησης ένα μοντέλο με απτά, υλικά χαρακτηριστικά.

Τα χαρακτηριστικά αυτά έχουν σχεδόν τη μορφή εγχειριδίου χρήσης: υιοθετούνται από ένα πολιτιστικό ίδρυμα, καθώς αυτό συνομιλεί με την κοινωνία στην οποία απευθύνεται. Είναι χαρακτηριστικά δομής, αρχιτεκτονικής γλώσσας (πάντα πυκνή σε υπόρρητα νοήματα), εξωτερίκευσης, ανοίγματος στο δημόσιο χώρο/βίο. Με αφορμή την περίπτωση της Στέγης, προσεγγίζουμε την καταγραφή αυτού του εγχειριδίου, με δύο παραδείγματα.

Παράδειγμα πρώτο είναι η έκθεση PLASMATA, μια διοργάνωση της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών στο Πεδίο του Άρεως. Το Πεδίο αποτελεί έναν τόπο -και πραγματικό «πεδίο» της ζωής στη μεγάλη πόλη- ο οποίος είναι καταρχήν σπίτι για έναν τρόπο κατοίκησης καθ' όλα διαφορετικό από αυτόν που συναντά κανείς στα ιδρύματα τέχνης. Οι τρόποι κατοίκησης του Πεδίου του Άρεως ανήκουν σε σώματα αποκλεισμένα, που στο χώρο αυτό ζουν μαζί με σώματα ελεύθερα, μη αποκλεισμένα. Τα αποκλεισμένα σώματα βρίσκονται στη θέση αυτή (κυριολεκτική ή σημασία της θέσης) επειδή κάποια από τα χαρακτηριστικά τους δε συνάδουν με το αφήγημα του κυρίαρχου λόγου (το οποίο στην Ελλάδα του σήμερα τείνει να γίνει «ηγεμονικό», όπως το χαρακτηρίζει η Α. Δημητρακάκη)⁵⁰. Τα χαρακτηριστικά του σώματος που μπορεί να επιφέρουν αποκλεισμό είναι το χρώμα του δέρματος, η ενδυμασία και η κώμη που επιλέγεται από το υποκείμενο, η επιλογή ή όχι να προβεί σε διαδικασία αλλαγής του σώματος (πράγμα που ενοχλεί γιατί απορρίπτει έμπρακτα «αυτό που του δόθηκε»), τα ίχνη αδυναμιών που πηγάζουν από το σώμα και το σημαδεύουν. Οι ομάδες που τα φέρουν είναι μετανάστριες και μετανάστες, τρανς άτομα, τοξικοεξαρτημένα άτομα, cross dressers και πολλές ακόμη. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί κάπως άδικο -σίγουρα ιμπεριαλιστικό- το γεγονός της επέκτασης των ιδρυμάτων του κυρίαρχου αφηγήματος και λόγου, σε χώρους και τόπους όπου επικρατεί διαφορετικό μοντέλο κατοίκησης. Το γεγονός της επέκτασης αποτελεί σημείο μάλλον αντιθετικό προς την ελευθερία των «όλων» που διαμηνύουν τα ιδρύματα τέχνης. Η λέξη «όλοι» ή μάλλον, όλ@, όπως υιοθετείται -μερικές φορές- από ιδρύματα και οργανισμούς, δε συμπεριλαμβάνει όλα τα σώματα, όλα τα μοντέλα κατοίκησης. Το αντίστροφο γεγονός, δηλαδή το πέρασμα του μοντέλου κατοίκησης του Πεδίου στις παρυφές της Στέγης, θα αντιμετωπιζόταν πιθανότατα με περεταίρω αποκλεισμό.

Δεύτερο παράδειγμα εκφοράς κυρίαρχου λόγου, είναι η ακόλουθη φράση. «Η Αθήνα θα είναι πάντα η πόλη μας». Με το παραπάνω μότο-δήλωση, το Ίδρυμα Ωνάση μοιάζει να οικειοποιείται την πόλη. Το μότο βρίσκεται στην έναρξη του ετήσιου έντυπου λευκώματος της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών 2021-22, και αποτελεί δείγμα του τρόπου με τον οποίο ανοίγεται επικοινωνιακά προς τη δημόσια σφαίρα ένας οργανισμός που, στη συγκυρία του καπιταλιστικού ρεαλισμού χαίρει εμπιστοσύνης. Το έντυπο στο οποίο το μότο αποτελεί τις πρώτες λέξεις -την πρώτη εντύπωση- μοιράζεται δωρεάν κάθε σαιζόν, για όλη την καλλιτεχνική σαιζόν. Περνά από χιλιάδες μάτια και έχει αναπαραχθεί, ως νόημα και ως εικόνα, σε χιλιάδες αντίτυπα. Η δυναμική του λόγου και οι λέξεις που έχουν επιλεγεί είναι ιδιοκτησιακές. Ταυτόχρονα, διατηρούν χροιά οικειότητας όσον αφορά το δημόσιο χώρο και την πόλη· οι λέξεις

⁵⁰ Συζήτηση στη Στέγη: Κάτι τρέχει με την ελληνική οικογένεια, στο 01:00:17
<https://www.youtube.com/watch?v=JwF35TOeq5M&t=3723s>

υποδεικνύουν οικειότητα με τις γειτονίες και με τους δρόμους, με την κουλτούρα του δρόμου και με την καθημερινή ζωή. Η οικειότητα κατασκευάζεται -υλικά και ως εικόνα- και από τις δράσεις που περιλαμβάνονταν στις προγραμματικές δηλώσεις του Ιδρύματος, για τη χρονιά 2021-22, όπως για παράδειγμα η κατασκευή γηπέδων μπάσκετ σε γειτονίες της Αθήνας. Διαφαίνεται ένας επεκτατισμός: «η Αθήνα θα είναι πάντα η πόλη μας». Πράγματι, ο λόγος που εκφέρεται είναι ευθυγραμμισμένος με τις δράσεις. Τα γήπεδα, οι παιδικές χαρές, τα πάρκα, είναι αρχιτεκτονικές παρεμβάσεις στη μικροκλίμακα της γειτονιάς. Παρεμβάσεις οι οποίες σφραγίζουν την παρουσία του οργανισμού στο δημόσιο χώρο. Πολλαπλασιάζοντας τις ιδιοκτησίες, πολλαπλασιάζονται τα κομμάτια που ο οργανισμός θα αναλάβει να φροντίζει, για χάρη των όλων. Κοιτώντας από αυτή τη σκοπιά, η φράση «η πόλη μας» μοιάζει κυριολεκτική, η κτητική αντωνυμία κυριολεκτεί. Επιπλέον, οι λέξεις προσδίδουν αίσθηση βεβαιότητας και αιωνιότητας στα γραφόμενα. Αυτή η οργάνωση λόγου περιλαμβάνεται στο εγχειρίδιο σύμφωνα με το οποίο ανοίγεται προς την πόλη και το δημόσιο χώρο ένας μεγάλος οργανισμός τέχνης. Μια προγραφή των έργων-παρεμβάσεων στα οποία προβαίνει ο οργανισμός σε κάθε νέα σαιζόν είναι η λεκτική και έντυπη επικοινωνία του, που τύποις ζητά -και a priori έχει- δημόσιο βήμα.

2.4 Σύντηξη χώρου και λόγου στο έργο της Λ.Κ.

Η «Αντιγόνη» της Κίτσοπούλου αναπτύσσεται δραματουργικά, σκηνογραφικά και κειμενικά ως διάλογος ανάμεσα στην παράσταση και τη Στέγη, στον τρόπο που κατοικείται το κέλυφος και στον τρόπο που κατοικείται η σκηνή. Χωρικά ο διάλογος εκφέρεται όταν η παράσταση σπάει τα όρια του σκηνικού χώρου και απλώνεται σε ολόκληρο το κτίριο -πράγμα το οποίο συμβαίνει και στην Κοκκινোসκουφίτσα, όπου η παράσταση απλώνεται στους προθαλάμους της αίθουσας. Η σκηνογραφία της παράστασης αναπλάθεται διαρκώς δημιουργώντας το διάλογο. Ο διάλογος των χώρων δημιουργεί μια διαρκή αίσθηση αμφιταλάντευσης ανάμεσα στο πραγματικό και στη θεατρική συνθήκη. Η αίσθηση της φυσικότητας, του «λογικού», οικοδομείται από το γεγονός ότι όσο η παράσταση επιτελείται, το κοινό διαπιστώνει μια οικεία κατάσταση, βλέπει αντιδράσεις γνώριμες, ακούει λόγο που τον ξέρει καλά, είναι καθημερινός, ζωντανός, αστείος. Η καυστικότητα, ο σχολιασμός, η ειρωνεία συμβαίνουν μέσω του χιούμορ, και το κοινό μένει με την αίσθηση μιας κατάστασης που αναγνωρίζει. Δεν είναι ξένο σώμα, ούτε μακρινό δράμα. Οι σκίερ επιτελούν μια καθημερινότητα. Αναπαρίσταται η φυσική ματαιότητα της ύπαρξης, χωρίς να δίνει διαρκώς την αίσθηση της απελπισίας και της ασφυξίας. Περνά από ένα φάσμα αισθήσεων, και αυτό προσιδιάζει στην καθημερινή ζωή. Οι διάλογοι περνάνε από τον εκθειασμό του κελύφους στην κομπορρημοσύνη των επί σκηνής υποκειμένων που προσκλήθηκαν εκεί, στην αυταρέσκειά τους που κρίνονται ως σχετικοί να μιλήσουν για το αρχαίο δράμα – η οποία πιθανώς είναι κεκαλυμμένη ανασφάλεια, μας δίνει τέτοια μικρά ίχνη. Η διαδικασία αυτή είναι οικεία και ανθρώπινη. Θυμίζει αντιδράσεις που θα είχε κάποιος αν τον καλούσαν σε μια περίπτωση όπου περιτριγυρίζεται από άτομα πιο σημαντικά από τον ίδιο. Οι διάλογοι καταλήγουν στην απόρριψη αυτού από το οποίο ξεκίνησαν, δηλαδή της Στέγης. Επομένως, είχαν άραγε κάποιο νόημα οι κομπασμοί; Το κείμενο περνά με λιτό τρόπο στην καταβαράθρωση του ιδρύματος, με όχημα το κέλυφός του, την εικόνα του. Γίνεται

αποκαθήλωσή του από τις καρδιές των σκιέρ πρωταγωνιστών, όταν εκείνοι διαπιστώνουν τελικά ότι «να, εμείς είμαστε μια ομάδα που δεν μπορεί να κατοικήσει αυτό το άρτιο αρχιτεκτόνημα. Δε χωράμε εδώ, δε νιώθουμε άνετα, παρά τις προσπάθειες και τον κόπο, παρά τη δουλειά όλων για το αντίθετο». Η καθημερινή ζωή τοποθετημένη μέσα σε αυτό το καινούριο πλαίσιο, σε αυτόν τον σκηνικό χώρο που έχει διαρραγεί είναι αναγνωρίσιμη, μέχρι που αποδεικνύεται παράλογη, ξένη.



Κι όταν αναφερόμαστε στις «προσπάθειες των εργαζομένων», αυτό λέγεται κυριολεκτικά. Οι εργαζόμενοι -ή όσοι τους υποδύονται- και οι αρμοδιότητές τους εισάγονται στην παράσταση, οι ηθοποιοί τους απευθύνονται κανονικά. Οι δύο κατοικήσεις της Στέγης -πραγματική και θεατρική- διαπλέκονται και εμπλέκονται διαρκώς στην υπόθεση, δεν αποτελούν φόντο της δράσης. Η αίσθηση ότι εδώ υπάρχει καλά κρυμμένη αλληγορία είναι διάχυτη και διαρκώς παρούσα με τρόπο απτό στα σκηνικά και στις υλικότητες τους. Αλλά, πάλι, η αίσθηση ποιας αλληγορίας; Μήπως όλα δε λέγονται ευθέως, με το όνομά τους, χωρίς περιστροφές; Εδώ συναντάμε ξανά το παιχνίδι εισαγωγής του κοινού στο σχεδόν-ρεαλισμό και την ακόλουθη διάλυση κάθε ρεαλισμού. Η παράσταση βουτά στο ρεαλισμό και βγαίνει, διαρρηγνύει τα όριά του. Αυτή η αίσθηση μετωρισμού μεταξύ ρεαλισμού και μη, είναι μια λειτουργία της σκηνογραφίας των δύο παραστάσεων. Για παράδειγμα, στην Αντιγόνη, τα ίδια σκηνικά σε άλλες στιγμές μοιάζουν με το πραγματικό, σε άλλες είναι εμφανές ότι υποκρίνονται το

πραγματικό, είναι ψεύτικα, και η διαπίστωση αυτή δημιουργεί μια ατμόσφαιρα αλλόκοτα μη πραγματική. Αυτή η μεθοριακή ατμόσφαιρα είναι ιδιαίτερα σημαντική καθώς αποτελεί την πρώτη, γενική εντύπωση. Σύμφωνα με τη Φίσερ-Λίχτε, η ατμόσφαιρα του χώρου μέσα στον οποίο πρόκειται να συμβεί το θεατρικό γεγονός είναι η πρώτη που επιδρά στο θεατή και επηρεάζει τη μετέπειτα αντίληψή του (2013:233).

Το παιχνίδι που ιδρύεται επί σκηνής μεταξύ ρεαλισμού και μη ρεαλισμού υποβοηθείται και από τις ιστορίες. Στην Κοκκινোসκουφίτσα αλλά και στην Αντιγόνη επιλέγονται δύο ιστορίες η μυθολογία των οποίων είναι πασίγνωστη και χαραγμένη στο συλλογικό ασυνείδητο και φαντασιακό. Και μάλιστα όχι μόνο στο ελληνικό συλλογικό φαντασιακό και ασυνείδητο, αλλά και στο διεθνές, τουλάχιστον όπου έχει φτάσει ο δυτικός πολιτισμός με τα παράγωγά του. Υπάρχει επομένως και ένας ρεαλισμός εσωτερικός, ένας ρεαλισμός της ιστορίας. Ρεαλιστικό θα ήταν και το να ακολουθηθεί η κανονική πλοκή, για παράδειγμα. Και αυτός ο ρεαλισμός καταλύεται, παράγοντας επιτελέσεις και νοήματα, τη στιγμή ακριβώς που καταλύεται. Στην «Κοκκινোসκουφίτσα», όλη η προσπάθεια γίνεται ώστε να ολοκληρωθεί το παραμύθι, να το διαβάσει το παιδί που άνοιξε το βιβλίο και έδωσε ζωή στους χαρακτήρες. Οι χαρακτήρες όμως έχουν και τους δικούς τους φόβους, πέρα από το λύκο. Διατηρούν το φόβο της αλλαγής, και την ανησυχία του πόσο βαρετοί είναι μέσα στην επανάληψη της εαυτότητάς τους. Αυτοί οι φόβοι επίσης είναι ρεαλιστικοί· είναι παρμένοι από την πραγματικότητα.



Στην «Αντιγόνη», η σκιέρ καταλήγει να ζει εν τάχει, μετά τη μέση της παράστασης, όλη την υπόθεση της τραγωδίας του Σοφοκλή, με την εαυτή της στο ρόλο της Αντιγόνης. Όσο η πλοκή της τραγωδίας τρέχει υποτυπωδώς σύμφωνα με το μύθο, αναδύονται γεγονότα τα οποία εμπίπτουν ταυτόχρονα στο φάσμα του ρεαλιστικού και του μη ρεαλιστικού, όπως η αιμομιξία. Το γεγονός ότι οι ηρωίδες δε χρειάζονται συστάσεις διευκολύνει το χτίσιμο νέας ιστορίας, παίρνοντας αφορμή από το κεντρικό θέμα της παλιάς. Πράγμα το οποίο συνεπάγεται εξαγωγή

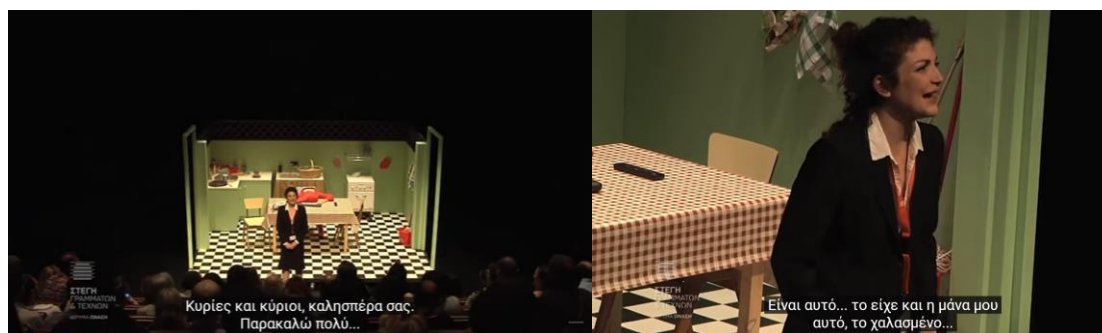
νέων ερμηνειών, που εκκινούν από το πεδίο της αίσθησης και εξελίσσονται όσο εξελίσσεται η εμπειρία του γεγονότος.

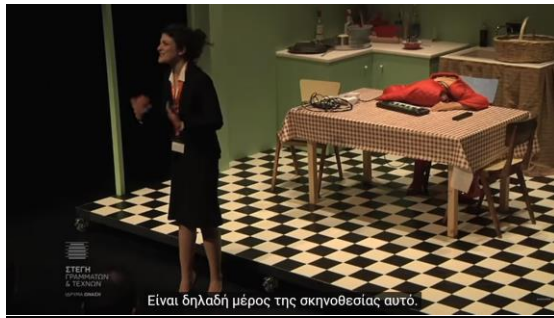


3. Εργαλεία διαχείρισης της αίσθησης

Στο κεφάλαιο αυτό, καταγράφεται η προσπάθεια να εντοπιστούν οι παράγοντες που συμβάλουν στη δημιουργία και τη διαχείριση της αίσθησης που αφήνουν οι δύο παραστάσεις που μελετήθηκαν. Μέσα από πολλαπλές παρακολουθήσεις και την καταγραφή της εμπειρίας κάθε φορά, επιχειρούμε να απαντήσουμε στο ερώτημα: από πού διαμορφώνεται η αίσθηση; Από το λόγο, τις παραδοξότητες και τα παραξενίσματα του σκηνικού χώρου. Από το ηχητικό περιβάλλον, από τις διακειμενικές αναφορές. Αυτή είναι η πρώτη απόκριση, βασισμένη στην παρατήρηση του παραστασιακού γεγονότος.

Θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε με ποιον τρόπο κάθε ένα μέσο από τα παραπάνω προσέδωσε στην αίσθηση της κάθε παράστασης. Για να συμβεί αυτό, αναλύουμε το παραστασιακό γεγονός διαμέσου του αρχείου, μένοντας σε κομβικά σημεία. Ξεκινάμε από το ότι οι δύο παραστάσεις ανοίγουν κατασκευάζοντας έναν κόσμο εκ πρώτης όψεως φυσιολογικό, ένα κόσμο κανονικότητας. Οι ηθοποιοί της έναρξης, ντυμένες ως ταξιθέτριες ή μέλη της παραγωγής, βγαίνουν στη σκηνή και λένε, για λίγο, πράγματα αναμενόμενα. Σιγά-σιγά, παρεισφρέουν μικρές α-φυσικότητες: επαναλαμβανόμενα περάσματα ταξιθετριών άνευ λόγου, περάσματα συνδυασμένα με χειροκρότημα, σα σκηνή παρμένη από εκπομπή καλλιστείων της δεκαετίας του '90 (Αντιγόνη) και η αναφορά της ταξιθέτριας στη μάνα της, από το βήμα της σκηνής (Κοκκινোসκουφίτσα). Κατόπιν, αυτά κορυφώνονται. Έχουν επιλεγεί σκηνές στις οποίες θα αναφερθούμε, κοιτώντας την κατασκευή των εικόνων, την υλικότητα, τις υφές του αισθητού που διαμορφώνει καθένα από τα εργαλεία που έχουμε διακρίνει, ταυτοποιώντας τα με τα χαρακτηριστικά της αίσθησης, όπως αυτά περιγράφονται στον ορισμό της. Σε ορισμένες σκηνές, συναντάμε περισσότερους από έναν μηχανισμούς παραγωγής αίσθησης, να διαπλέκονται μεταξύ τους. Τα τεκταινόμενα της πράξης ανταποκρίνονται σε πολλαπλά επίπεδα αντίληψης και αγγίζουν διαφορετικά σημεία του αισθητού ανάλογα και με τις προηγούμενες εμπειρίες του υποκειμένου-κοινού.





Είναι δηλαδή μέρος της σκηνοθεσίας αυτό.



Η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών για άλλη μια φορά πρωτοστατεί...



[χειροκρότημα κοινού]



3.1 Η διακειμενικότητα ως εργαλείο παραγωγής αίσθησης, στο λόγο και το σκηνικό

Ως διακειμενικότητα ορίζεται η σχέση μεταξύ ενός κειμένου (λογοτεχνικού ή μη) προς άλλα. Συνίσταται στις άμεσες ή έμμεσες επιδράσεις, στη μίμηση προτύπων, στη σύγκλιση επιλογών από κοινές πεπιοθήσεις⁵¹. Παρακάτω, σταχυολογούμε διακειμενικές αναφορές της σκηνογραφίας και του σκηνικού κειμένου, ώστε να επεκταθούμε στην αίσθηση που αυτές διαμορφώνουν.

Η λέξη των παραστάσεων φέρει έντονο το στοιχείο της διακειμενικότητας -μεταξύ πεδίων σκέψης και μεταξύ τεχνών. Η επαναλαμβανόμενη χρήση αναφορών δίνει στίγμα ότι αποτελούν εργαλείο της αφήγησης. Παρατηρούμε ότι επηρεάζουν τόσο τη μορφή -παράγονται σκηνές ολόκληρες από τις διακειμενικές αναφορές, σκηνές οι οποίες αποτελούν τμήμα της πλοκής ή έχουν εμβόλιμο χαρακτήρα- όσο και τη νοηματοδότηση των επί σκηνής επιτελέσεων. Αυτή η παρατήρηση υπήρξε κίνητρο ώστε να ερευνηθούν πιο βαθιά οι διακειμενικές στιγμές των δύο παραστάσεων, αναφορικά με τη διαχείριση της αίσθησης.

Οι διακειμενικές αναφορές εντάσσονται σε δύο κατηγορίες, βάσει νοήματος. Η μία είναι η κατηγορία του προβληματισμού: εισάγει διαχρονικά ερωτήματα με τη μορφή αναφορών από άλλες τέχνες. Στην κατηγορία αυτή, κυρίαρχο είναι το ερώτημα που αφορά τη φύση και τα υλικά της αγάπης, σε διάφορες μορφές σχέσεων. Η δεύτερη είναι η ευρεία κατηγορία αναφορών που προέρχονται από την καθημερινότητα, την επικαιρότητα, τη σύγχρονη πραγματικότητα. Οι αναφορές αυτές είναι παρμένες από την ελληνική κουλτούρα -κυρίως αυτή της διασκέδασης, η οποία είναι πεδίο πρόσφορο για χιούμορ και σκωπτική προσέγγιση. Ένα άλλο κομμάτι της κουλτούρας χρήσιμο ως διακείμενο, καθότι πολύ αναγνωρίσιμο, είναι η οικογένεια. Στις παραστάσεις αξιοποιούνται σκηνές από την καθημερινότητα και τις συνήθειες ενός σπιτιού, παρμένες από τη στερεοτυπική εικόνα ενός ελληνικού νοικοκυριού. Χρησιμοποιείται στερεότυπα π.χ. η στενή σχέση με τους γονείς, η υπερπροστατευτικότητα, η δυσκολία απογαλακτισμού.



⁵¹ Λήμμα «διακειμενικότητα» στο Γ. Μπαμπινιώτη, «Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας», Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 1998

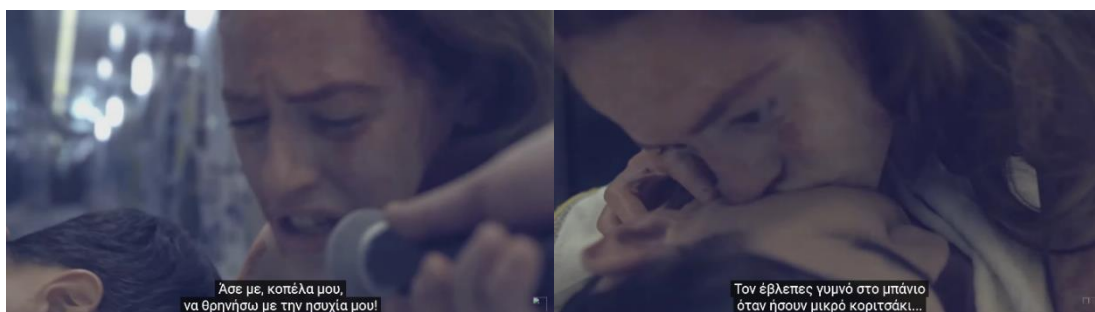


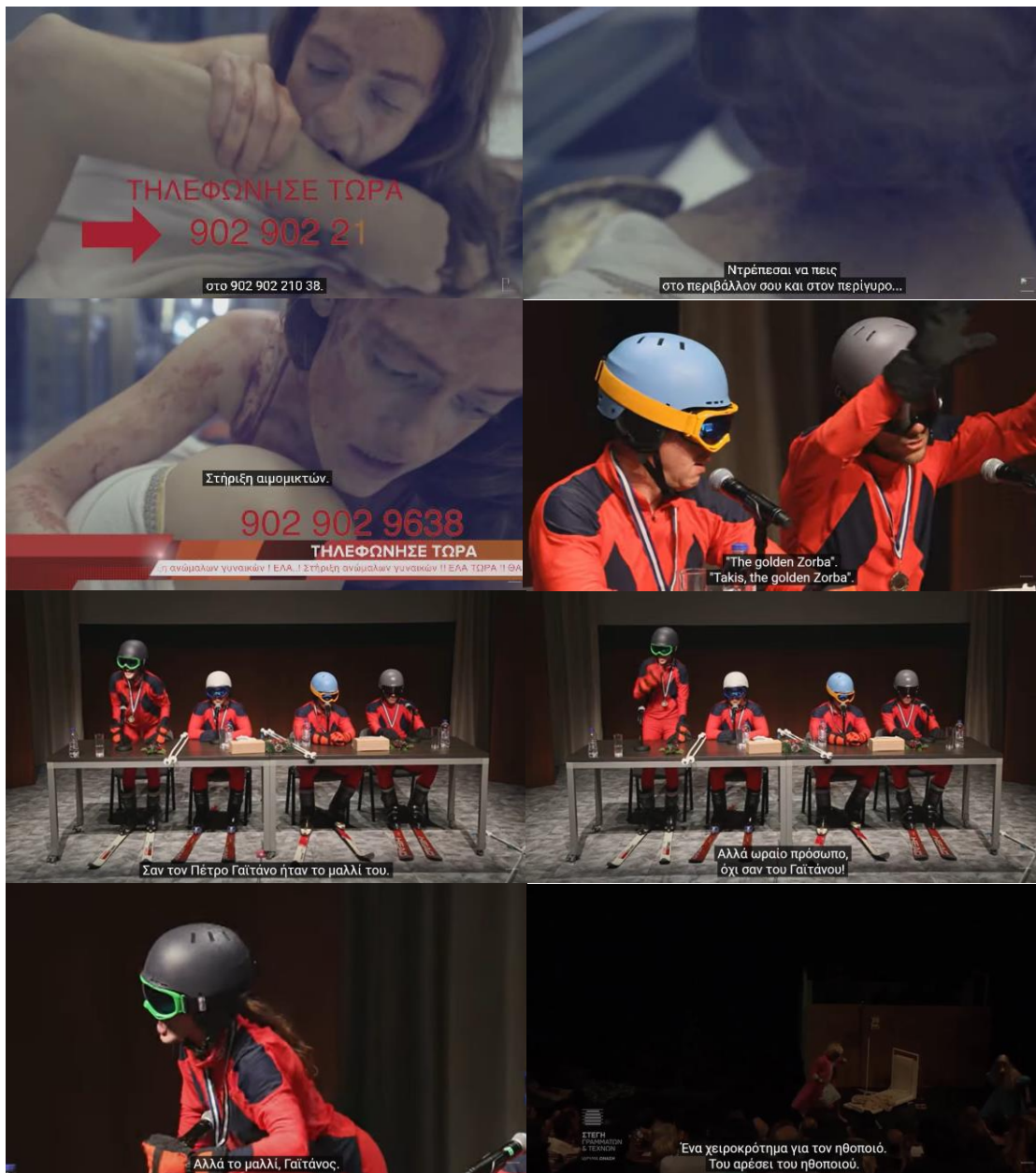
Αναλύοντας τη δεύτερη κατηγορία διακειμενικότητας, συναντάμε ένα κράμα στοιχείων που μας κληροδοτήθηκαν από παλαιότερες εκδοχές της ελληνικής κουλτούρας και πραγματικότητας, και επιβιώνουν έως σήμερα. Οι δεκαετίες του '50, '60, '80 έχουν προσφέρει πολύ υλικό σε αυτή την κατηγορία. Κυρίως από αυτές προέρχονται τα εμβόλιμα τραγούδια που ερμηνεύονται σε πολλές σκηνές. Τα εμβόλιμα τραγούδια είναι διακειμενική αναφορά ως προς τη μορφή -π.χ. η κίνηση που επικρατεί στην εκάστοτε σκηνή βασίζεται στο ρυθμό τους- αλλά και ως προς το νόημά τους. Θεωρούνται σήμα κατατεθέν της Λ.Κ. και έχουν χρησιμοποιηθεί στις περισσότερες παραστάσεις της έως σήμερα⁵². Οι δεκαετίες 1950, 1960, 1980 είναι αστείρευτες σε πασίγνωστα, οικεία ακούσματα και λαϊκές επιτυχίες, που καθημερινά βρίσκονται σε δεκάδες χείλη, και αυτό είναι ικανό να δημιουργήσει συνειρμούς. Όσον αφορά τη μορφή και το νόημα της αναφοράς, είναι δεκαετίες που κληροδότησαν κοινωνικά κλισέ που απαντώνται στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, καθημερινά. Στερεότυπα π.χ. για τη θέση της γυναίκας και για τα πρότυπα της αρρενωπότητας προέρχονται από εκείνα τα χρόνια και τα τραγούδια είναι σε θέση να φέρουν στο μυαλό συγκεκριμένες εκδοχές τους, ταυτισμένες, για παράδειγμα, με την πρώτη ερμηνεία του κομματιού, ή με κάποια γνωστή ελληνική ταινία. Ή, με τα αθηναϊκά κέντρα και τα μπουζούκια της δεκαετίας του '60.

⁵² Βλ. τις παραστάσεις «Αθανάσιος Διάκος», «Χαίρε, Νύμφη», «Ο μουνής» κ.ά.. Τα τραγούδια ως αντικείμενο διακειμενικότητας - ειδικά τα ρεμπέτικα- έχουν χρησιμοποιηθεί και σε παραγωγές όπου η Λ. Κιτσοπούλου συμμετέχει ως ηθοποιός και ερμηνεύει το εμβόλιμο άσμα, βλ. «Ο Βυσινόκηπος», του Ν. Καραθάνου, ή έχει γράψει κάποιο τραγούδι για μια παραγωγή, βλ. «Η Γκόλφω», επίσης του Ν. Καραθάνου. Συχνά το διακείμενο ξεφεύγει από το ελληνικό τραγούδι, και εγκολπώνει ξένο ρεπερτόριο, όπως είναι τα τραγούδια της Amy Winehouse στην παράσταση «Χαίρε, Νύμφη», βασισμένη στο έργο του Γ. Ξενόπουλου.



Από την ποπ κουλτούρα των '60s-'90s (ποπ με την έννοια της ευρείας κατανάλωσης) υπάρχουν κυρίως αναφορές από το τηλεοπτικό προϊόν και τον ελληνικό κινηματογράφο - αμφότερα ευρέως γνωστά. Συμπεριλαμβάνονται ταινίες, εκπομπές, διαφημίσεις και ατάκες που συνοδεύουν την ελληνική κοινωνία έως σήμερα. Ατάκες που γεννήθηκαν και μεταδόθηκαν μέσω της τηλεόρασης, η οποία ακόμα τις αναπαράγει με τις συνεχείς επαναλήψεις σειρών ή concepts. Για παράδειγμα, ένα κλισέ που χρησιμοποιήθηκε πολύ είναι το «Χειροκρότημα! Του αρέσει του ηθοποιού, τον θρέφει, είναι η τροφή του του ηθοποιού, είναι η αμοιβή του», γνωστή φράση-κλειδί των life style εκπομπών της δεκαετίας του '90, την οποία έχει χρησιμοποιήσει σατυρικά και ο Τζίμης Πανούσης σε κείμενά του, απηχώντας τη σε κοινό το οποίο περιφρονούσε το τηλεοπτικό προϊόν που παρήγαγε τέτοιες ατάκες. Επίσης, χρησιμοποιήθηκε η σκηνογραφία, το χαρακτηριστικό σπικάζ και το πλαίσιο οθόνης -με τα νούμερα που περνούν σειριακά- των XXX διαφημίσεων για τηλεφωνικές γραμμές ακατάλληλης επικοινωνίας, οι οποίες έτρεχαν κατά κόρον στα τηλεοπτικά κανάλια την περίοδο 1990-2005 σε μεταμεσονύκτιες ώρες. Αυτή ήταν η σκηνογραφία όσο σε βίντεο της Αντιγόνης προβαλλόταν μια ερμηνεία του σοφόκλειου κειμένου, ότι η ηρωίδα ίσως υπήρξε ερωτευμένη με τον Πολυνείκη. Ακριβώς πριν, η ηρωίδα είχε βιώσει τη χωρίς ηθικό φραγμό παρεμβατικότητα που επιδεικνύουν ορισμένοι δημοσιογράφοι κυνηγώντας το θέμα τους. Αυτές οι αναφορές κάνουν αναδρομικά και την ομιλία των σκιέρ να θυμίζει πάνελ εκπομπής. Και τότε, με έναν τρόπο δικαιολογείται η παρουσία μη σχετικών ανθρώπων, οι οποίοι μιλούν για μια θεματολογία που δεν κατέχουν. Επιπλέον, ως αναφορές συναντάμε λαϊκά και ξένα ακούσματα, κλαρίνα, πολυφωνικό τραγούδι, τη χαρακτηριστική εικόνα εκφωνήσεων από το μικρόφωνο σε πίστα καλοκαιρινού πανηγυριού, αναφορές σε σίριαλ, στην πλοκή και στους πρωταγωνιστές τους.





Συγκεκριμένα τα εμβόλιμα τραγούδια παρεμβάλλονται σε σημείο φαινομενικά άσχετο, από άποψη πλοκής, σχετικό όμως με το εκάστοτε τραγούδι, από άποψη πισωκειμένου. Αναφέρονται στο βαθύτερο νόημα, στο ουσιαστικό κίνητρο των χαρακτήρων επί σκηνής. Τα τραγούδια είναι χαρακτηριστικές στιγμές του ηχητικού περιβάλλοντος της παράστασης και συνομιλούν με τις έτερες επιλογές της μουσικής επιμέλειας -κατά κανόνα εκ διαμέτρου αντίθετες. Όπως είπαμε, σε αυτή την κατηγορία αναφορών τα κομμάτια που ακούγονται είναι χλιοτραγουδισμένα, συνδεδεμένα με τα ονόματα -και τη φιγούρα- διάσημων συνθετών και ερμηνευτών όπως ο Τσιτσάνης και ο Καζαντζίδης. Μαζί τους καταφτάνει η καλτ εικόνα της γυναίκας του πάγκου, η οποία έχει στερεότυπες κινήσεις, βλέμματα, τόνο φωνής και συμπεριφορές. Στην «Αντιγόνη» υπάρχει ολόκληρη σκηνή όπου ο κύριος σκιέρ ομιλητής τραγουδά το "Αγριολούλουδο". Η φωνή του Καζαντζίδη, το ειδικό βάρος με το οποίο τραγουδούσε, είναι διαρκώς παρόντα, ειρωνεύονται το σκιέρ αλλά και διακωμωδούνται από αυτόν. Στην ερμηνεία του, η έμφαση δίνεται στο στίχο «το κρύο το συνήθισα, θα αντέξω και στα

χιόνια». Ενώσω αυτός ο στίχος τονίζεται, γίνεται σαφές ότι το τραγούδι επιλέχθηκε ανάμεσα σε τόσα άλλα τραγούδια ματαίωσης και λύπης, ακριβώς για να δημιουργήσει, συνειρμικά, χιούμορ μέσα στην απόγνωση, την οποία και οι δύο παραστάσεις πραγματεύονται.

Ακολουθεί καταιγισμός διακειμενικότητας. Το βήμα της ημερίδας γίνεται βουνό χιονισμένο, πίστα σκι, και διάφορα κλισέ που αφορούν βουνό, χειμώνα και χιόνι περνούν μπροστά από τα μάτια των θεατών. Όπως π.χ. ένας Άγιος Βασίλης με το κόκκινο σκουφί του, αλλά και ένας ακόμη, λευκοντυμένος -πιο παραδοσιακός και ευρωπαϊκός- συν μια επιθετική πολιική αρκούδα, όλα εναντίων των σκιέρ, οι οποίοι μιμούνται ότι γλιστρούν επιδέξια στο χιόνι. Μουσική και φωτισμός αλλάζουν άρδην. Από την αίθουσα μεταφερόμαστε σε μια σκοτεινή βουνοκορφή, χιονισμένη, όπου τα στερεότυπα που φέρουν καλή ανάμνηση και οικειότητα, έχουν υποστεί μεταστροφή νοήματος. Ο καλός παππούλης που φέρνει τα δώρα περνά σε διπλότυπο, από τη μία παγερά αδιάφορος, από την άλλη τρομακτικά κακός, με έκφραση φρίκης. Η πολιική αρκούδα, για την οποία (ως είδος) συνήθως σκηνοθετείται εικόνα έγνοιας και συμπόνιας μέσα από τα ντοκιμαντέρ σχετικά με την εξαφάνισή της, τώρα είναι ένα μοχθηρό πλάσμα που τραυματίζει θανατηφόρα την ηρωίδα της παράστασης. Μετά το πέρας αυτής της σκηνής, τίποτα δεν μπορεί να μείνει το ίδιο, όλα νοηματοδοτούνται εκ νέου. Η εμπειρία του ζόφου είναι καταλυτική αλλά όχι απόλυτη. Αυτό που το κοινό παρακολούθησε ήταν ζοφερό αλλά και τόσο παράλογο, που θύμιζε το παράλογο της καθημερινής ζωής.

Η αίσθηση του σκοταδιού, της αβεβαιότητας, της σήψης, είναι παρούσα από εδώ κι έπειτα. Οι παύσεις του σκηνικού κειμένου επενδύονται με metal κομμάτια από το δίσκο "Exit Paradise" του συγκροτήματος "Epidemic". Αυτό το στοιχείο φέρει συνδηλώσεις σε δύο επίπεδα. Η μέταλ μουσική πλάθει την αίσθηση του ζόφου και του ανοίκειου, με σαφήνεια -ειδικά απευθυνόμενη στην ελληνική κουλτούρα. Η επιλογή της μέταλ είναι σημειολογική. Υποδηλώνει το σκοτεινό (λόγω ηχοχρώματος, θεματολογίας και καταγωγής), αλλά παράλληλα και ένα στοιχείο εφηβικό, νεανικό, με το οποίο είναι συνδεδεμένη, ειδικά για το ελληνικό κοινό (της). Υπονοεί ότι είναι η μουσική που θα άκουγε η δεκαεξάχρονη Αντιγόνη και σίγουρα είναι η μουσική που ταιριάζει σε τάφους και μνήματα. Η μουσική εικονοποιεί μια Αντιγόνη η οποία «έτρεχε στους τάφους όλη μέρα», όπως λέει το σκηνικό κείμενο. Υπάρχει και εδώ ένα ψήγμα χιούμορ, μια μεταστροφή των νοημάτων και του ρεαλισμού της ιστορίας: η Αντιγόνη δεν ήταν ηρωίδα, ίσως ήταν goth έφηβη. Η εφηβεία είναι απόλυτη και συγκρουσιακή. Σε δεύτερο επίπεδο ανάλυσης, συναντάμε τη σημασία των τίτλων και των στίχων του δίσκου. Οι τίτλοι των κομματιών είναι οι εξής: Void, Vulture, Deaden, Lament, Exit Paradise, Institution of Ignorance, Section 13, Everlasting lie, Written in blood και To escape the void. Μεταφράζονται ως: Το κενό, Όρνεο, Απονεκρώνω, Θρήνος, Βγες από τον Παράδεισο, Το Ίδρυμα της αδιαφορίας, Ένα ψέμα που κρατά για πάντα, Γραμμένο με αίμα και Για να ξεφύγεις από το κενό. Σε ελεύθερη μετάφραση, οι τίτλοι μοιάζει να μιλούν ακριβώς για τα στάδια της ιστορίας της Αντιγόνης, όπως είναι γνωστή από την αρχαία ελληνική γραμματεία. Απήφησε το νόμο του Κρέοντα που ίσχυε για όλους στην πόλη, και εξορίστηκε φυλακισμένη στον τάφο της. Το σώμα της έχασε την αυτόβουλη δράση του, αποπέμφθηκε από την κοινωνία και έχασε την επίγεια ζωή της, η οποία λογιζόταν

«παράδεισος». Την περίμενε ένας ταιριαστός, πλούσιος γάμος, η τεκνοποιία, μια ζωή γαλήνια και πλήρης. Αυτά θα κέρδιζε, με αντάλλαγμα την υπακοή της. Τώρα θρήνος, αίμα, κενό. Παράλληλα, οι τίτλοι είναι τα «κεφάλαια» της Αντιγόνης που εκτυλίσσεται μπροστά στο κοινό. Το Ίδρυμα, το αίμα, η σήψη, το ψέμα, και μια ατέρμονη, μάταιη προσπάθεια να ξεφύγει από αυτό, είναι όλα στοιχεία που πλέκουν τον τωρινό της μύθο. Η παράσταση της Αντιγόνης δείχνει μια υποκριτική κοινωνία, και πόσο μακριά απλώνονται τα πλοκάμια της. Ως μέσο για να το δείξει αυτό, χρησιμοποιεί μια αναλογία: της ιστορίας της Αντιγόνης με τους τίτλους του δίσκου.

Μέχρι εδώ, έχει αναλυθεί μία σκηνή πλήρης μέσων. Εκκινεί με ειρωνεία και σαρκασμό, με μια οικεία διακειμενική αναφορά στο ηχητικό περιβάλλον (το «Αγριολούλουδο») και κορυφώνεται με μια αναφορά μη οικεία (μέταλ), που στήνει μπροστά μας το πλαίσιο ολόκληρης της παράστασης. Για την κατανόηση της αναφοράς δε χρειάζεται να ξέρει κανείς τους τίτλους των κομματιών. Η αίσθηση που δημιουργεί η death/thrash metal είναι σκοτεινή, απόκοσμη, ανοίκεια και ταυτόχρονα αναγνωρίσιμη. Γενικώς, οι δύο κατηγορίες αναφορών μοιράζονται τις εξής λειτουργίες. Από τη μία πλευρά, πλέκουν για το κοινό ένα δίκτυο οικειότητας και σημειολογικής αντιστοιχίας, για να το σχίσουν στην πρώτη επανα-νοηματοδότηση. Αυτό γίνεται εμφανές στις αναφορές που αντλούν από την ελληνική κουλτούρα -βρίσκονται εκεί για να θυμίζουν καταστάσεις της καθημερινής ζωής, δημιουργούν αναλογίες. Από την άλλη, στο άκουσμα τους κατασκευάζεται σιγά σιγά, όσο αναπτύσσεται το έργο, το πλαίσιο μέσα στο οποίο πρέπει να ιδωθεί. Ένα πλαίσιο αναταραχής, μόνιμης κρίσης και επισφάλειας. Ένα πλαίσιο κινδύνου. Τα στοιχεία που έχουν επιλεγεί ως αναφορές είναι ευρέως γνωστά και δημιουργούν ένα κώδικα αντιληπτών αντιστοιχιών που εισάγουν το κοινό στο πνεύμα του έργου.

Το πραγματικά ιδιαίτερο στοιχείο βρίσκεται στις αναφορές οι οποίες έχουν ως αφετηρία μια προβληματική. Είναι ο ακρογωνιαίος λίθος του πλαισίου μέσα στο οποίο γίνεται αντιληπτό το σκηνικό κείμενο –ένα πλαίσιο ματαίωσης. Το κοινό στοιχείο των αναφορών αυτής της κατηγορίας είναι ότι απαντώνται στις βαθύτερες σκέψεις κάθε υποκειμένου το οποίο έρχεται σε αλληλεπίδραση με την παράσταση. Αφορούν προβληματικές τόσο βαθιές, και ωμά ειπωμένες, που είναι δύσκολο να μην είναι αναγνωρίσιμες, γιατί η ερώτηση που απευθύνουν είναι καίρια για την ύπαρξη.

Επί σκηνής έχουν τεθεί ερωτήματα όπως «Είναι ανάγκη η ζωή να έχει τόσο φόνο; Τόσο πόνο; Όλα στη ζωή πρέπει να είναι τόσο άσχημα;». Αλλού, οι χαρακτήρες παραδέχονται πόσο δεν αντέχουν τη ζωή τους, και τη σκέψη ότι αποτελούν ένα βαρετό θέαμα για τους άλλους. Πόσο χρειάζονται μια αλλαγή. Σκηνή με τη σκηνή, διερωτόμαστε: θέλουν όντως μια αλλαγή; Την επιθυμούν ή τη φοβούνται; Μήπως η επιθυμία της είναι μηχανισμός επιβίωσης, αλλά η έλευσή της θα ήταν άλλη μία κρίση προς διαχείριση; Πώς αντιδρούμε στις αλλαγές; Ζητήματα της οικογένειας αλλά και αφετηριακά της ύπαρξης τίθενται επίσης επί τάπητος, με ευχές όπως «Να πεθάνει η μάνα μου! Τώρα!». Τη δήλωση αυτή ακολουθεί μια πορεία σκέψης για το πόσο αξίζει τελικά η αγάπη της μητέρας. Αξίζουν άραγε όλες οι μητρικές αγάπες; Είναι όλες καλές; Για ποιον; Η μητρική και πατρική αγάπη, η σοφία των γονέων, η θέση που έχει η απόλαυση στη ζωή, η ρουτίνα, ο ερωτικός πόνος, η ματαίωση, είναι ζητήματα που απασχολούν την πλοκή

των έργων που εξετάζουμε. Αποτελούν τη βαθύτερη ουσία τους, όπως η συγγραφέας έχει δηλώσει. Ταυτόχρονα, είναι ερωτήματα θεμελιώδη της ύπαρξης. Επιπλέον, αποτελούν τη ρίζα αλληλένδετων κοινωνικών παθογενειών. Είναι ερωτήματα αφητηριακά και με τόσες εκφάνσεις, που είναι δύσκολο το υποκείμενο-κοινό να μην διακρίνει με απτό τρόπο στη ζωή τους προβληματισμούς αυτούς ή έστω την ύπαρξή τους.



Κατ' επέκταση, οι εν λόγω αναφορές είναι στοιχεία τόσο αναγνωρίσιμα ώστε το πλαίσιο το οποίο θέτουν για να διαβαστεί μέσα του η παράσταση, είναι ισχυρό. Η τριβή μαζί τους, το παίξιμο του μυαλού, η αναμόχλευσή τους κι η αναμέτρηση των υποκειμένων με τέτοιες αναφορές, ενέχει μια αίσθηση λύτρωσης. Παράλληλα, οικοδομείται ένας δεσμός ανάμεσα σε όσους τις μοιράζονται την ίδια στιγμή, στον ίδιο χώρο. Είναι ερωτήματα ικανά να δημιουργήσουν την αίσθηση του συνανήκειν. Το πλαίσιο μέσα στο οποίο το κοινό παρακολουθεί το έργο, και το πρίσμα υπό το οποίο αντιμετωπίζονται οι επί σκηνής δράσεις και γίνεται αντιληπτό το σκηνικό κείμενο ορίζεται από τις αναφορές προβληματικής. Είτε η αφητηρία της προβληματικής είναι κοινωνική, υπαρξιακή ή άλλης φύσεως, αυτό που επιτυγχάνουν οι αναφορές αυτής της κατηγορίας είναι η δημιουργία εικόνων οικείων και αναγνωρίσιμων από όλους, οι οποίες αποδίδουν την αίσθηση των εσωτερικών αναζητήσεων. Είναι σκοτεινές, επίπονες, τρομακτικές, αλλά και απελευθερωτικές. Και πάλι, η σκηνοθετίδα χρησιμοποιεί ένα διπλό παιχνίδι. Συναντάμε ξανά, μέσα από αυτή την κατηγορία αναφορών, την απόγνωση και την ελπίδα. Το κοινό παρακολουθεί από αυτό το μεθοριακό σημείο. Μπροστά του έχει τον ενδιάμεσο χώρο της αναζήτησης και η διαδικασία της αναζήτησης είναι μεταμορφωτική. Η αναζήτηση δε λήγει πάντοτε με απαντήσεις, εκκινεί ωστόσο έναν επαναπροσδιορισμό ταυτότητας και βεβαιοτήτων, η εμπειρία του οποίου παραμένει και μετά το τέλος της παράστασης, σε όλα τα υποκείμενα που συμμετέχουν.

Αντίστοιχες αναφορές με αυτές του ηχητικού περιβάλλοντος συναντάμε στο σκηνικό χώρο, στη σκηνογραφία και την ενδυματολογία των δύο παραστάσεων, όταν έχουμε στο σκηνικό χώρο ξεκάθαρη μίμηση μιας γνωστής σκηνής, διαδικασίας ή ρουτίνας. Θα ξεκινήσουμε με μια περιγραφή της μορφής και της λειτουργίας τους, χρησιμοποιώντας παραδείγματα από την «Κοκκινোসκουφίτσα: το πρώτο αίμα». Στην εντελώς ρουστίκ κουζίνα της Κοκκινোসκουφίτσας, συναντάμε σύγχρονο, υπόλευκο, πλαστικό μίξερ χειρός -που υπάρχει στην πλειοψηφία των ελληνικών νοικοκυριών- και άλλα σκηνικά αντικείμενα οικεία στο κοινό, τηλέφωνα, καλώδια, παιδικά παιχνίδια που βγάζουν ήχους και ενοχλητική, ψιλή, παιδική μουσική. Βλέπουμε επίσης ένα Dewars', αντικείμενο της ποπ κουλτούρας, από σειρές και ταινίες. Τα στοιχεία αυτά «πετάνε

εκτός» το θεατή, από τη μικρή κουζίνα κουκλόσπιτου που έχει στηθεί μπροστά του, βγαλμένη από το δάσος του παραμυθιού. Η σκηνογραφική επιμέλεια έχει τοποθετήσει τα στοιχεία αυτά σχεδόν κρυμμένα σε κάποιο μισοσκόταδο του πάγκου ή των ραφιών, αλλά με μια λίγο προσεκτική ματιά γίνονται ορατά και εξυπηρετούν τη λειτουργία τους. Η οποία είναι το παραξένισμα. Το παραξένισμα είναι φιλοσοφικός όρος τον οποίο ο Μπρεχτ πρώτο-εισήγαγε ως θεατρική πρακτική, με σκοπό να δείξει το κοινωνικό παράλογο. Σχετίζεται με την θεώρηση και την εμπειρία του κόσμου «ενόσω τον αναγνωρίζει κανείς, μέσα στην κίνησή του» (Μ. Βέκμπερτ, εισαγωγή «Ιστοριών του κ. Κούνερ», 2008:8). «Το παραξένισμα επιδιώκει να αποκαλύψει το αφύσικο σε φαινόμενα και καταστάσεις της καθημερινής ζωής που το αποξενωμένο, το αλλοτριωμένο μέσα στην καπιταλιστική κοινωνία άτομο έχει συνηθίσει να τις αποδέχεται σαν φυσικές και οικείες» (Π. Μάρκαρης, εισαγωγή «Ιστοριών του κ. Κούνερ», 2008:9). Μέσα από τη δημιουργία της αίσθησης ότι κάτι δεν ταιριάζει, αναδεικνύονται στις παραστάσεις αντιλήψεις που στηρίζουν το κοινωνικό παράλογο, και χρειάζονται επανεξέταση.

Οι ανεπαίσθητες οπτικές παρεμβάσεις σε ένα χώρο που η φαντασία τον έχει ήδη πλάσει στερεοτυπικά και παγιώσει ως εικόνα, συμβάλουν στη δημιουργία αυτής της αίσθησης και στην ανάδειξη του παράλογου. Η παγίωση αρνείται αυτομάτως την είσοδο σε στοιχεία μη συμβατά με τη στερεοτυπική εικόνα. Με τον τρόπο αυτό, γίνεται αντιληπτό ότι υπάρχει εδώ νόημα προς εξερεύνηση. Χρήσιμη τεχνική λεπτομέρεια: τα αντικείμενα στο μισοσκόταδο διακρίνονται και πάλι, από τη φόρμα τους, τόσο αναγνωρίσιμα είναι. Γι' αυτό λειτουργούν ως έκφανση του εργαλείου της διακειμενικότητας. Η παρουσία τους δηλώνει ότι βρισκόμαστε στην κουζίνα της Κοκκινোসκουφίτσας, η οποία όμως, παραδόξως, έχει στοιχεία από μια οποιαδήποτε μικροαστική κουζίνα. Ό,τι πρόκειται να δούμε θα μπορούσε να εκτυλίσσεται στην κουζίνα οποιασδήποτε γυναίκας. Πράγματι, οι στιχομυθίες μάνας-κόρης που εκτυλίσσονται, και το ομοφοβικό παραλήρημα της μάνας προς τον υποτιθέμενο, cross-dresser γιο, θα μπορούσαν να έχουν συμβεί με σκηνικό μια τυπική ελληνική κουζίνα.





Η κυριότερη διακειμενική αναφορά στο σκηνικό της Αντιγόνης εντοπίζεται στη μίμηση μίας σκηνής από τα «Πικρά δάκρυα της Πέτρα φον Καντ», και στην αναφορά του Φασμπίντερ ως υποτιθέμενου συν-σκηνοθέτη της παράστασης «Αντιγόνη – Lonely Planet». Προς το τέλος της παράστασης, η Αντιγόνη-σκιέρ περιπλανιέται ματωμένη στο κτίριο της ΣΓΤ, παρακολουθώντας διάφορα στιγμιότυπα που καταφανώς αφορούν την ιστορία της. Η παράσταση έχει ξεφύγει από το χωρικό όριο της σκηνής ενώ παράλληλα παραμένει ακριβώς εκεί: η δράση έχει απλωθεί σε όλους τους χώρους της ΣΓΤ αλλά ο θεατής την παρακολουθεί από οθόνη προβολής εγκατεστημένη στη σκηνή. Σε μια στάση της περιήγησης, η σκιέρ παρακολουθεί μία σκηνή κοντά στο τέλος της ταινίας του Φασμπίντερ, όπου η Πέτρα οδύρεται, η Κάριν -ο μεγάλος της έρωτας- την έχει απορρίψει, έχει επιστρέψει στον άντρα της κι αυτό για την Πέτρα είναι εντελώς ανώμαλο. Και ταπεινωτικό.

Αυτή η ανεστραμμένη οπτική ανοίγει έναν ορίζοντα για τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται κοινωνικά η διαφορετικότητα. Διαπιστώνουμε ότι οι πτυχές της, οι αποκρίσεις της διαφορετικότητας στα γεγονότα της ζωής είναι κάτι που δεν υπάρχει ως σκέψη στον κοινωνικό χάρτη -παραμένει σχεδόν μη ορατό και έξω από την κοινή αντίληψη. Η αναφορά στο Φασμπίντερ φέρνει στο νου την ανάμικτη, αμφίθυμη αίσθηση που ενέχει η επαφή με την αντικανονική επιθυμία, την οποία επιθυμία ο κυρίαρχος λόγος επιθυμεί να περιχαρακώσει. Ο Γερμανός σκηνοθέτης έχει αφήσει το στίγμα του ως αμφιλεγόμενη προσωπικότητα. Υπήρξε από τους πρώτους ανοιχτά ομοφυλόφιλους καλλιτέχνες, προερχόταν από ταραχώδες οικογενειακό περιβάλλον, αντιμετώπισε εθισμούς. Το άκουσμα του ονόματός του παραμένει συνδεδεμένο με το έργο του, το οποίο καταδύεται σε περιπτώσεις ασφυκτικών οικογενειών, αντικανονικών συμπεριφορών και σεξουαλικότητων, ζωής του περιθωρίου. Σε αυτά έγκειται η αναλογία με την παράσταση της Αντιγόνης.

Όσο η σκηνή προχωρά, η Πέτρα κλαίει, ποδοπατά τα σερβίτσια της με κίνδυνο αυτό-τραυματισμού και το μόνο που φαίνεται να μπορεί να την ανακουφίσει είναι η παρουσία της μητέρας της. Τη ζητά επίμονα, φωνάζοντας, αλλά είναι αδύνατον να την πλησιάσει, παρότι βρίσκεται στο ίδιο δωμάτιο. Διαπιστώνει ότι μάλλον δεν την είχε ποτέ κοντά της, παρόλο τον κόπο που έχει κάνει για να λάβει την επιβεβαίωση της αγάπης της. Εξίσου μάταιη υπήρξε η σχέση της Κοκκινোসκουφίτσας με τη μητέρα της -η κόρη δεν αισθάνθηκε ποτέ την αγάπη που χρειαζόταν για να της δώσει αυτοπεποίθηση και δύναμη να αλλάξει την καθημερινή ζωή, τη μάταιη και βαρετή. Στο σημείο αυτό, μπαίνουμε σε μια λούπα διακειμενικότητας, όπου οι παραστάσεις αναφέρονται η μία στην άλλη. Η Κοκκινোসκουφίτσα, συνειδητοποιώντας τη

ματαιότητα της καθημερινής ζωής, αν μη τι άλλω την τοποθετεί στις πραγματικές τις διαστάσεις. Έτσι, κατάφερε να ξεφύγει από την επίπονη αναζήτηση της μητρικής αγάπης (ακριβώς επειδή η αναζήτηση ήταν μάταιη). Η Πέτρα, όχι. Είναι κι εκείνη άτομο αντικανονικό, από αντικανονική οικογένεια, όπου οι ρόλοι της φροντίδας έχουν αναστραφεί. Κι η Αντιγόνη παρακολουθεί τα πικρά δάκρυα της Πέτρα, ενώ γνωρίζουμε πόσο η δική της ιστορία σηματοδεύτηκε αναπόδραστα από την αντικανονική μητρική αγάπη της Ιοκάστης προς τον Οιδίποδα. Δημιουργείται και εδώ μια αναλογία νοηματική: η αναλογία εικόνων της αντικανονικής επιθυμίας.



3.2 Το σώμα ως εργαλείο παραγωγής αίσθησης

Σύμφωνα με συνέντευξη της συγγραφέως, η Αντιγόνη δεν (χρειάζεται να) έχει φύλο απαραίτητα, ούτε η ίδια εξετάζει την ηρωίδα του Σοφοκλή ή τη δική της από τη σκοπιά του φεμινισμού⁵³. Ωστόσο, συνεχίζει, ο,τιδήποτε δημιουργεί ως συγγραφέας και ως σκηνοθέτιδα, οι κόσμοι που φτιάχνει, περνούν διαμέσου της γυναικείας εμπειρίας. Η Λ.Κ. γράφει για πράγματα που έχει βιώσει ως γυναίκα. Γράφει βασισμένη σε μια εμπειρία, η οποία διαμεσολαβείται από το σώμα, την υλική και κοινωνική του υπόσταση. Αρκετές από τις εμπειρίες της δεν είναι βιωτές από το αντίθετο φύλο, ή δεν είναι όμοιες με τις αντίστοιχες μιας non-binary σεξουαλικότητας κι αυτό επιβεβαιώνει ακόμη μια φορά πως το σώμα είναι το μέσο προς την αίσθηση και την εμπειρία. «Αν δεν είσαι προσωπικός, στο τέλος δεν μπορείς να επικοινωνήσεις με το κοινό σου», καταλήγει. Τέτοιες εμπειρίες περιγράφει η Ανν Τσβέτκοβιτς ως αντικείμενο της θεωρίας των αισθήσεων, αναφερόμενη στην εμπειρία που βιώνει το άτομο όταν διασχίζει το χώρο. Έχουμε, λοιπόν, εδώ δύο σύντομες περιγραφές που αναδεικνύουν τη σωματική διάσταση της εμπειρίας και της αίσθησης. Σε αυτό το σημείο θα εξερευνήσουμε εικόνες των δύο παραστάσεων που κατασκευάζονται ενσώματα.

⁵³ Η συνέντευξη, στο ONASSIS FOUNDATION channel. https://www.youtube.com/watch?v=52m_tvxB6hq&t=101s

Η Λ.Κ. εντάσσει το στοιχείο του ναρκισσισμού στην Αντιγόνη της. Ο ναρκισσισμός ως γνώρισμα και ως λέξη γίνεται όλο και πιο διαδεδομένος στην εποχή μας. Διαμορφώνει τον τρόπο που το άτομο βλέπει τον εαυτό και τους γύρω του. Η ναρκισσιστική αντιμετώπιση (δεν γίνεται αναφορά στη ναρκισσιστική διαταραχή προσωπικότητας) των όλων από αυτή τη σύγχρονη Αντιγόνη πότε γίνεται αντικείμενο επεξεργασίας από τη συγγραφέα, και πότε κοροϊδεύεται ελαφρώς. Ο ναρκισσισμός είναι σημείο της εαυτότητας της Αντιγόνης που παρακολουθούμε, καθορίζει τη συμπεριφορά και τις επιθυμίες της. Με όχημα αυτές, έχει αντίκτυπο στο σώμα της. Σε δεύτερο επίπεδο, η σύνδεση με το μύθο του Νάρκισσου -ενός εφήβου που έψαχνε τον έρωτα μόνο για να αντιληφθεί ότι αυτός κρυβόταν στο πρόσωπό του- φέρνει στο προσκήνιο την εισαγωγή του ναρκισσισμού από το Φρόιντ (1914), ο οποίος εστιάζει στο μύθο και αναλύει την πλευρά του έρωτα χωρίς σωματική ένωση ως όψη του ανεκπλήρωτου έρωτα. Η ιστορία της Αντιγόνης ενέχει μια ανάγνωση έρωτα προς τον αδελφό, ο οποίος είναι μη πραγματοποιήσιμος -ύβρις για το τότε, ταμπού για το σήμερα, μίasma και για τις δύο εποχές. Επίσης, είναι φυσικά αδύνατος - ο αδελφός είναι νεκρός. Η σύνδεση της Αντιγόνης με τον έρωτα έχει σωματική διάσταση: το σώμα που θυσιάζεται (στην τραγωδία), που βασανίζεται, κατακρεουργείται, αποδομείται και στο τέλος στερείται κάθε ελευθερίας (στην «Αντιγόνη – Lonely Planet»). Η Κοκκινোসκουφίτσα επίσης ταλανίζεται από τον ανεκπλήρωτο έρωτα. Η μητέρα της στην αρχή του έργου προεξοφλεί ότι η κόρη αδίκως νιώθει επιθυμητή και αποζητά τον έρωτα, δεν θα τον έχει ποτέ γιατί δεν τελειώνει έτσι η ιστορία της, και δεν μπορεί κανείς να αλλάξει την παράδοση, κομμάτι της οποίας είναι το παραμύθι. Η ηρωίδα βρίσκεται σε απόσταση αναπνοής από τον σαρκικό αλλά αιμομικτικό έρωτα σε μια σύντομη σκηνή -την οποία η μητέρα της τελειώνει με συνοπτικές διαδικασίες- και τέλος, η ίδια εξομολογείται πόσο έχει ματαιωθεί από την αγάπη της προς έναν άντρα που δεν ανταποκρίθηκε ποτέ. Και στις δύο παραστάσεις, το θέμα δεν αργεί να εστιάσει στην αγάπη και τον έρωτα, δύο ιδέες αφενός «χαρούμενα αντικείμενα» -μεγάλη ειρωνεία- αφετέρου, δύο έννοιες σχεδόν εξ ολοκλήρου αισθητές και σωματικές. Στις δύο συζητήσεις για τον έρωτα, το σώμα αναδεικνύεται σε κυρίαρχο. Το σώμα, λόγω της υλικότητας, της υφής και της απτής του ιδιότητας, δημιουργεί έναν ιδιόμορφο διάμεσο χώρο ανάμεσα στο ρεαλισμό και το συμβολισμό. Ερωτικές πρακτικές αναπαραστάθηκαν σε κάποιες από τις παραπάνω σκηνές, αλλά ακόμη κι όταν αυτό δε συνέβη, και μόνο η αναφορά στον έρωτα συνειρμικά στήνει μπροστά στο υποκείμενο-κοινό ένα σώμα. Επιπλέον, ο έρωτας αναφέρθηκε συνοφασμένος με τον πόνο, μια κατάσταση επίσης καθαρά σωματική.





Η σωματικότητα ως εργαλείο είναι έντονα παρούσα. Τα επί σκηνής υποκείμενα σε πολλά σημεία βιώνουν μια βιο-σωματική εμπειρία, με προεκτάσεις στη σεξουαλικότητα και την αντικανονική επιθυμία. Η κατάκτηση του χώρου -της σκηνής, αλλά και πιο πέρα- ξεκινά από το σώμα, ιδωμένο ως χώρο που αναδιατάσσεται. Η αντικανονική επιθυμία ενέχει και αυτή μια έννοια αναδιάταξης του σώματος, του κοινωνικού σώματος αλλά και του πραγματικού. Για να «χωρέσουν» στις αντιλήψεις του κοινωνικού σώματος οι αντικανονικές μορφές επιθυμίας, χρειάζεται αναταξινόμηση των αντιλήψεων. Συχνά η αποδοχή της αναταξινόμησης κυρώνεται με χωρικές διαδικασίες, και μόνο τότε λογίζεται ως αποδεκτή. Η έκφραση της αντικανονικής επιθυμίας συμβαίνει με παρέμβαση στο φυσικό σώμα. Σε πολλές σκηνές παρατηρούμε ένα σώμα «πειραγμένο», ένα σώμα στο οποίο κάποια βούληση έχει επέμβει. Δεν είναι πάντοτε ξεκάθαρο αν η βούληση είναι οικεία ή κοινωνική, πάντως η αναδιάταξή του αποτελεί πρό(σ)κληση προς μια ταξινόμηση η οποία θα περιέχει κάτι που μέχρι τώρα ήταν εκτός ορίου, περιχαρακωμένο σε μια περιοχή. Το σώμα στις δύο παραστάσεις αποσυντίθεται και ξανασυστήνεται με άλλους όρους. Όμως, λίγο ειρωνικά, εξακολουθεί να μοιάζει στο πρωτότυπο. Μένει πάντοτε αναγνωρίσιμο, δεν παύει να θυμίζει σώμα, καθιστά ωστόσο αντιληπτό ότι πρόκειται για ένα σώμα που μεταμορφώνεται.

Το σώμα σε αποσύνθεση είναι κομβική κατασκευή που λειτουργεί στις ακόλουθες σκηνές που επιλέγονται χάριν παραδείγματος. Στην Αντιγόνη, το σώμα της πρωταγωνίστριας αποσυντίθεται κυριολεκτικά, με την έννοια ότι χάνει τη σύνθεσή του, την ενιαία του υπόσταση, διαιρείται από μέσα προς τα έξω. Όταν η ηρωίδα αναπαριστά την έκτρωσή της, το «καμάκωμα» του εμβρύου μέσα της, και όταν, μετά την επίθεση της πολικής αρκούδας σέρνεται ημιθανής στα πατώματα της Στέγης, το σώμα αναπαρίσταται διαμελισμένο, μη ολόκληρο. Μεταδίδει την αίσθηση του μιαρού, το κοινό μπορεί σχεδόν να αισθανθεί τη μυρωδιά του, την επαφή με το αίμα και το κρέας -παρότι τίποτε από αυτά δε βρίσκεται στη σκηνή, όλα είναι στην οθόνη. Κομμάτια κρέατος βρίσκονται ολούθε στο βίντεο -κι είναι τόσο παρόντα, με την οσμή, υφή και αφή τους, με την αποστροφή και το σοκ που προκαλούν. Υπενθυμίζουν ότι μια τέτοια αίσθηση θα έχει λογικά και το κομματιασμένο ανθρώπινο σώμα. Στη σκηνή της έκτρωσης, ένα κομμάτι συκώτι αναπαριστά το έμβρυο που ξεριζώθηκε από τα σπλάχνα κι είναι τώρα τρυπημένο από το μπατόν. Όλα αυτά δημιουργούν στο κοινό αντιδράσεις σωματικές, και γι' αυτό αισθητές.



Στην Κοκκινোসκουφίτσα έχουμε την ευκαιρία να παρατηρήσουμε την αναδιάταξη στο σώμα του αδελφού της, όταν προσφέρεται να πάει στο δάσος στη θέση της. Για να συμβεί αυτό, ντύνεται, χορεύει, μιλά σαν Κοκκινোসκουφίτσα. Απεκδύεται την επιτέλεση του αντρικού στερεότυπου που μέχρι εκείνη τη στιγμή ήταν έκδηλο επάνω του -όντας ξυπόλητος στην κουζίνα με το εσώρουχο και τη λευκή φανέλα, λέγοντας «ρε μάνα, έχει τίποτα να φάμε;». Με προθυμία φοράει φόρεμα, περούκα, το σκουφί της αδελφής του και ξεκινά χορεύοντας. Το cross-dressing είναι μια ανακατασκευή του σώματος, ακριβώς όπως το κοινωνικό σύνολο την έχει ταξινομήσει, σε αντιστοιχία με συγκεκριμένη συμπεριφορά, σεξουαλικότητα, περιοχές και όρια.

Το μιανό στοιχείο επίσης είναι κάτι που αφορά το σώμα. Αναπαρίσταιται, λειτουργεί συμβολικά και αποτελεί πρόκληση στην αντίληψη του υποκειμένου-κοινού. Οι δύο παραστάσεις εμπεριέχουν στοιχεία ταμπού για το κοινωνικό μας σύνολο. Άμβλωση, αιμομιξία, διεμφυλικότητα, από-αγιοποίηση της μητρικής αγάπης, επιθυμία μέσα στα όρια της οικογένειας. Η μιανότητα και η έννοια του ακάθαρτου ορίζονται ως «ύλη εκτός τόπου», «υπολειμματική κατηγορία η οποία έχει απορριφθεί από το κανονικό ταξινομικό σύστημα» (Douglas, 2006:85-86). Η αντιμετώπιση που επιφυλάσσει ο κυρίαρχος λόγος στην αντικανονική συμπεριφορά και επιθυμία -εκφορές της οποίας είναι όσα αναφέρθηκαν πιο πάνω- είναι η υποτίμηση, η απόπειρα εξάλειψης με καταστολή και βία, η αποπομπή, η περιχαράκωση, η επιτήρηση. Άλλωστε, η κυριαρχία και η εξουσία, εκφέρονται χωρικά με κατοίκηση -αυτό μας θυμίζει την επεκτατικότητα του ιδρύματος, στο Πεδίον Άρεως και στις γειτονίες. Αντίστοιχα, ό,τι είναι εκτός κυρίαρχου αφηγήματος, δηλαδή ό,τι δεν έχει περιληφθεί στην ταξινόμηση της εξουσίας και χρειάζεται να παραμείνει στερημένο από κάθε εξουσία, στερείται αυτόματα και χώρου κατοίκησης. Αποκλείεται από την κατοίκηση, άρα από τη θέαση, την αντίληψη και την εμπειρία. Και ό,τι δεν είναι εφικτό να έχουμε την εμπειρία του, δε μπορεί να βιωθεί, επομένως ούτε υπάρξει, σύμφωνα με τον Ρανσιέρ. Το αισθητό είναι το θεμέλιο της σχέσης με τον κόσμο και της συγκρότησής του. Το αισθητό είναι το θεμέλιο και του θεατρικού σύμπαντος, της θεατρικής εμπειρίας.

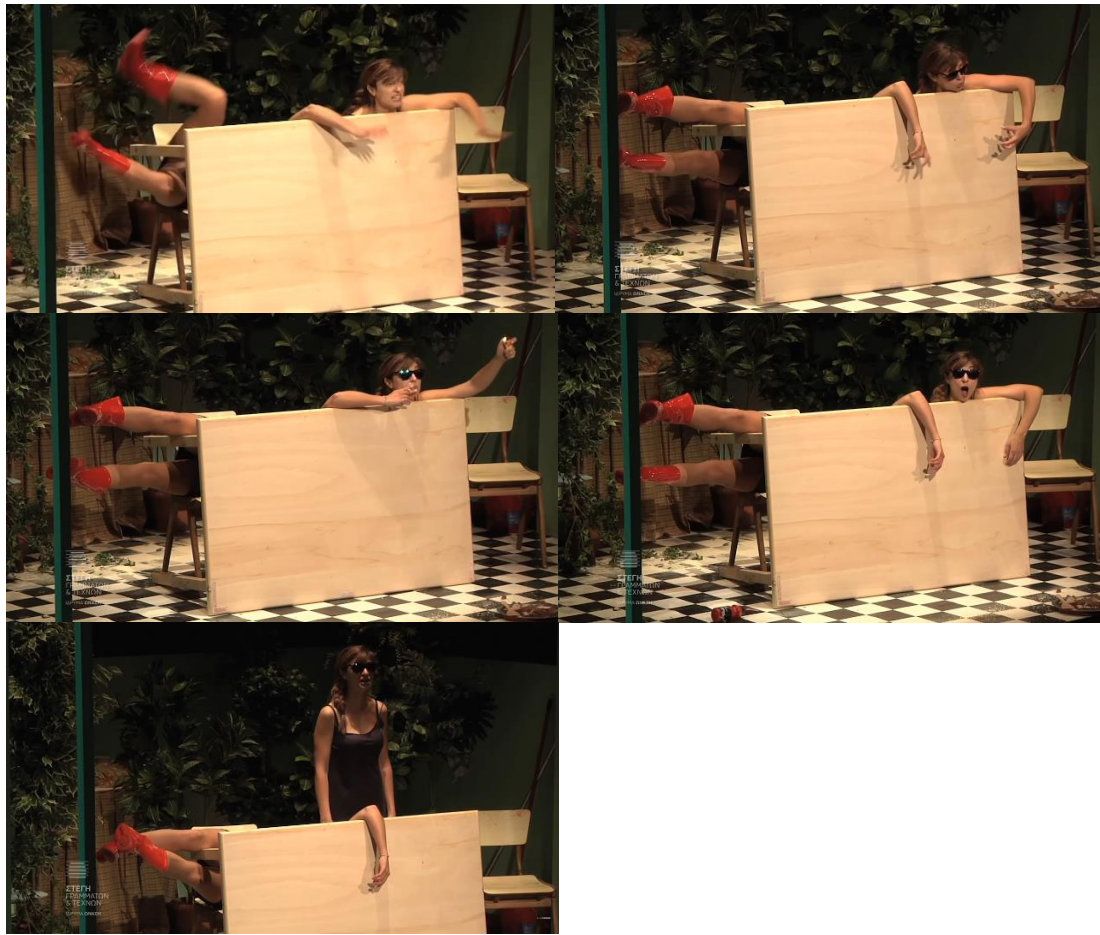
Η αντικανονική επιθυμία προσβάλλει την ισχύ του συστήματος («όπου υπάρχει ακαθαρσία, υπάρχει και σύστημα» [Douglas, 2006:86]) και άρα ίσως ανοίγει το δρόμο προς την ανατάραξη της κανονικότητας. Σύμφωνα με την Ντάγκλας, «η ιδέα της ακαθαρσίας μας οδηγεί κατευθείαν στο πεδίο του συμβολισμού και υπόσχεται μια σύνδεση με τα πιο προφανή συμβολικά συστήματα καθαρότητας» (2006:86). Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αυτή τη σύνδεση επιχειρεί η αναπαράσταση της ακαθαρσίας. Δείχνοντάς την προκαλείται η αντίληψη του υποκειμένου-

κοινού. Παράλληλα, στο συμβολικό επίπεδο, το σπάσιμο της τάξης και η αναταραχή των ταξινομήσεων στο σκηνικό χώρο μπορούν να διαβαστούν και ως προτροπή για σπάσιμο της καθεστηκυίας τάξης, επαναδιαπραγμάτευση της κανονικότητας και επαναδιεκδίκηση των χώρων που έχει κατακτήσει.

Σε μια σκηνή προς το τέλος της Κοκκινোসκουφίτσας, η πρωταγωνίστρια μιλά ανοικτά στην τραυματισμένη μητέρα της για το μέγεθος της καταπίεσης και της μη αποδοχής που αισθανόταν αυτά τα χρόνια, όπως είδαμε στις εικόνες πιο πάνω. Στη σκηνή αυτή, δύο γυναίκες ηθοποιοί συντονίζουν τις κινήσεις τους σαν ένα σώμα, συμβολικά, όσο η Κοκκινোসκουφίτσα εκτίθεται να είναι, κυριολεκτικά, *fallen apart*, διαλυμένη. Η εμπειρία που βιώνει εκφράζεται διαμέσου του σώματος. Έχουμε διάλυση των ορίων του σώματος, όσο συμβαίνει διάλυση των ψυχολογικών και κοινωνικών ορίων. Όσο διαρκεί η κριτική της μητρικής αγάπης-ανήκουστο- που βρίσκεται, εν τέλει, ανεπαρκής, συμβαίνει διάσχιση των ορίων. «Το χειρότερο: η χιλιόχρονη προσταγή “τίμα τον πατέρα σου και τη μητέρα σου” την υποχρέωνε να δεχτεί αυτή την κατοχή, να χαρακτηρίσει αγάπη αυτή την επίθεση!» γράφει ο Κούντερα, περιγράφοντας τα συναισθήματα της ηρωίδας του, Τερέζας⁵⁴. Η κατοχή, είναι επί της ουσίας η μη αποδοχή των δύο γυναικών από τις μητέρες τους. Η φράση αυτή αντιστοιχεί και στα αισθήματα της Κοκκινোসκουφίτσας, που αποδομεί με το σώμα, δηλαδή με την αίσθηση, ένα αντικείμενο που συγκροτείται με την αίσθηση, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο: την οικογένεια. Την αποδομεί όπως νωρίτερα αποδόμησε τον έρωτα, ο οποίος είναι κατ' εξοχήν σωματικός, αλλά για την ίδια ποτέ δεν άγγιξε το όριο του σώματος. Επίσης, ο έρωτας θεωρείται κατ' εξοχήν πηγή χαράς και ευφορίας, αλλά ούτε αυτό ευοδώθηκε στην περίπτωση της Κοκκινোসκουφίτσας -αντίθετα, ο έρωτας συνδέθηκε με την αίσθηση του πόνου. Στη σκηνή του αποδομημένου σώματος, η Κοκκινোসκουφίτσα διαλύει δύο στερεοτυπικά χαρούμενα αντικείμενα, δύο εχέγγυα καλής ζωής: την οικογένεια και τον έρωτα.

Μέσα από τα δύο σώματα ως ένα, δίνεται αυτή καθαυτή η αίσθηση του σώματος, του αγγίγματος, της εγγύτητας, της σωματικότητας. Αναπαρίστανται όσα δεν είχε η Κοκκινোসκουφίτσα με τη μητέρα της και όσα δε βρήκε ούτε στον έρωτα: αγγίγμα και νοιάξιμο. Το αναπροσαρμοσμένο σώμα της ηθοποιού που στέκεται αυθάδης απέναντι στην μάνα, καπνίζοντας, φορώντας χοντρά μαύρα γυαλιά ηλίου αλά Σωτηρία Μπέλλου, έχει ιδιαίτερη σωματικότητα, δείχνει την απελευθέρωση. Η αναπροσαρμογή του σώματος κι η αίσθηση του αγγίγματος από τον άλλο-ως-ένα παραπέμπει οπτικά και χωρικά στον έρωτα, που πράγματι αναφέρεται λίγο αργότερα. Ως ανεκπλήρωτος, ως συνθήκη δυσεπίλυτη, ως πόνος. Σώμα και πόνος λοιπόν, και μέσα από τον πόνο έρχεται η αναπροσαρμογή του σώματος, η ανάταξη, η αναδιάταξη. Άλλωστε, το δίδυμο σώμα και πόνος είναι κομβικό, είναι θεμελιώδες. Σύμφωνα με τον Κούντερα, ο πόνος πάντοτε καταλήγει στο σώμα, κι είναι το πιο πρωτογενές ανθρώπινο συναίσθημα, διακριτικό και χαρακτηριστικό. Επομένως, η εμπειρία που παράγει είναι κοινός παρονομαστής για τους ανθρώπους.

⁵⁴ Μ. Κούντερα, «Η αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι», μτφρ: Κατερίνα Δασκαλάκη, Εστία, Αθήνα 1986, σελ. 366.



Στην Κοκκίνοσκουφίτσα, το κορμί της πρωταγωνίστριας διαμελίζεται, όπως στην Αντιγόνη. Αυτό συμβαίνει λίγο πριν την απελευθέρωσή της από την καταδυνάστευση της μητρικής αγάπης. Όσο η Κοκκίνοσκουφίτσα κάνει την τελευταία συζήτηση με τη μητέρα της, λέγοντας τα πάντα χωρίς φραγμό, το σώμα χάνει κι αυτό τους φραγμούς που το συγκρατούν μαζί. Διαλύεται το μέσο της εμπειρίας, τόσο σημαντικό, αφού αυτό καθορίζει το υποκείμενο -ο κόσμος βιώνεται ενσώματα. Κατασκευάζεται έτσι η αίσθηση της ματαιώσης, η σκληρότητα της απογοήτευσης, αλλά και η απελευθέρωσή μαζί, μέσα από αυτό το άλλο, το δεύτερο σώμα, που έρχεται να συμπληρώσει το πρώτο, όσο πάσχει. Και μετά φεύγει από τη σκηνή, με ένα χαρωπό άλμα.

Γκρεμίζοντας τη σχέση μάνας-κόρης στην Κοκκίνοσκουφίτσα, καταρρίπτεται -πέρα από το στερεότυπο της καλής ζωής- και το στερεότυπο του δικτύου αλληλοπροστασίας που παρέχει η (ελληνική) οικογένεια, και που είναι πλεγμένο από την αγάπη -και την ανάγκη. Το σκηνικό κείμενο κάνει αισθητό το γεγονός ότι το δίχτυ αυτό δεν είναι δοσμένα, πάντοτε, καλό κι ωφέλιμο. Ο συσχετισμός ανάγκης-αγάπης, έχει περιγραφεί εύστοχα από τον Δ. Χατζή. Σε απόσπασμα από το «Διπλό βιβλίο», διαβάζουμε: «[...] Αλλιώς (σ. “με άλλα λόγια”, “για να το πω αλλιώς”) -ήμουν ακόμα μέσα στην οικογένεια, δεν είχα ξεκόψει. Η μικρή μου ζωή περνούσε ακόμα μέσα απ’ αυτήν. Η αγιότητα, που λένε, της ελληνικής οικογένειας, εγώ λέω πως είναι στη φτώχεια. Έτσι γίνονται αυτά τα βάρη, και τα καθήκοντα, που φαίνονται αισθήματα.»⁵⁵. Όπως έχει ειπωθεί

⁵⁵ Δ. Χατζής, “Το διπλό βιβλίο”, σελ.39, Το ροδακί, Αθήνα 1999.

στο πρώτο κεφάλαιο, αυτή η αντίληψη κυοφορείται και σε άλλα πολιτισμικά κείμενα που κοιτούν κριτικά την ελληνική οικογένεια μέσα στο σύγχρονο κοινωνικό πλαίσιο. Το μοντέλο της οικογένειας στο πλαίσιο αυτό φέρει και ένα πολιτικοκοινωνικό νόημα που το κάνει αντιληπτό στο κοινό και χρήσιμο ως στερεότυπο αναπαράστασης. Η οικογένεια εντοπίζεται ως αναλογία στον κυρίαρχο πολιτικό λόγο, όπως παρατηρεί και ο Δημήτρης Παπανικολάου:

«Κι είναι πια γεγονός ότι αν μια γνωστή (νεο)φιλελεύθερη πολιτική εικονολογία τείνει να παρουσιάζει το κράτος και τη σφαίρα του πολιτικού ως μια μεγάλη οικογένεια που χρειάζεται νοικοκύρεμα, ο σύγχρονος δημιουργικός λόγος (και ο ελληνικός είναι ένα καλό παράδειγμα) φαίνεται να θέλει να προβληματίσει όλο και περισσότερο για το αντίθετο. Όχι για το πώς το κράτος και οι πολιτικές του είναι (ή θα έπρεπε να γίνουν) οικο-κυρικές και οικογενειακές, αλλά για το πώς η οικογένεια και οι μέσα κι έξω εξουσίες της είναι ήδη και πάντα πολιτικές, ταυτοτικά, βιοψυχολογικά και οικονομικοκοινωνικά διαμορφωτικές.»

Η σκηνή που επεξεργαστήκαμε εκκινεί με τη μάνα να έχει ανάγκη την κόρη για να επιζήσει, μετά τον τραυματισμό της από το δάσος του παραμυθιού που εμφανίστηκε, έπειτα από δική της επίμονη επιθυμία. Ουρλιάζει από τους πόνους και μετανιώνει την επιλογή της να φωνάζει ανεξέλεγκτα «Αλλαγή! Δάσος! Πάμε!», καθώς πιστεύει ότι αυτό έφταιξε για τον τραυματισμό της. Νωρίτερα βέβαια έχει εκφραστεί υπέρ του «ο καθένας είναι υπεύθυνος για τις επιλογές του» και άρα «οι άνθρωποι που υποφέρουν πρέπει να καταλάβουν ότι φταίνε». Είναι ενδιαφέρον το πώς στήνεται το επιχείρημα ότι η οικογενειακή στήριξη -υλική και ψυχολογική- δεν είναι δεδομένη, ούτε ανιδιοτελής. Το επιχείρημα πλάθεται μέσα από μια σκηνή η οποία αναπαράγει το στερεότυπο που επιδιώκει να καταρρίψει. Η Κοκκινোসκουφίτσα κι η μητέρα της έχουν μια συζήτηση που δείχνει να έχει αναπαραχθεί σε πολλά σπίτια. Η μητέρα από τη μία εκθειάζει πόσο της μοιάζει η κόρη της, πόσο σωστά τη μεγάλωσε (με φράσεις ιδιαίτερα γνώριμες -διακειμενικές θα λέγαμε, χαρακτηριστικές στην ελληνική κουλτούρα- όπως: "Γιατί, τι έχεις; Τι σου λείπει; Εσύ μια κούκλα είσαι"), από την άλλη δεν έχει ιδέα πώς κατέληξε το παιδί να φέρεται απάνθρωπα στην ίδια της μάνα. Απορεί γιατί δεν τη θέλει στη ζωή της. Η Κοκκινোসκουφίτσα αποκρίνεται: "Όλα μου τα καλά, τα αποδίδεις στον εαυτό σου, ενώ τα κακά, δεν ξέρεις από πού προέρχονται. Δεν είναι λίγο βλακώδες αυτό;".

Το μοντέλο της ωφελιμιστικής γονεϊκής αγάπης συναντάμε και στη βασική διακειμενική αναφορά της «Αντιγόνης», την Πέτρα φον Καντ. Η Πέτρα συντηρούσε μια εκκωφαντικά απούσα και σπάταλη μητέρα. Εργαζόταν για τις παράλογες απαιτήσεις της, επιδιώκοντας αναγνώριση, την επικύρωση ότι αξίζει. Εδώ, τα δύο έργα γίνονται εκατέρωθεν διακειμενικές αναφορές -ταιριάζουν και στους δύο χώρους, στους δύο χρόνους, στις δύο παραστάσεις. Η Πέτρα φον Καντ δεν είναι μόνο σύμβολο αντικανονικής επιθυμίας και συμπεριφοράς -για τις ομοφυλοφιλικές επιλογές της και τις σαδιστικές εξάρσεις της -γεγονότα σωματικά και τα δύο. Κοιτώντας μέσα από το πρίσμα των δύο έργων σε αλληλεπίθεση, είναι σύμβολο των σχέσεων μέσα στην οικογένεια. Παρόμοια νοηματοδότηση έχει πάρει και η ζωή του δημιουργού της, ο οποίος είχε δομήσει μια ιδιαίτερη, ομοφυλόφιλη περσόνα. Σε όλο το φάσμα αυτής της

αναφοράς, μπορούμε να εφαρμόσουμε την ανάγνωση: οικογένεια και αντικανονική επιθυμία. Εντάσσεται εδώ λοιπόν η θεματική της σεξουαλικότητας, το φάσμα της οποίας εκφέρεται κυρίως με το σώμα.

Η σεξουαλικότητα και η επιθυμία προσεγγίζονται με τον ίδιο τρόπο όπως η οικογένεια, ψηλαφητά, ενσώματα, ως εμφανείς/αφανείς καταστάσεις. Οι δύο παραστάσεις διερευνούν τα όρια των θεματικών, δημιουργώντας ένα αμάλγαμα κατανόησής τους, τελικά, ως μία. Εξετάζουν την οικογένεια και τη σεξουαλικότητα, μέσα από τον πόνο -τρία στοιχεία που βιώνονται ενσώματα από κάθε υποκείμενο εντός και εκτός σκηνής. Οικογένεια και σεξουαλικότητα είναι αλληλένδετες, η μία εντός των ορίων της άλλης. Με κοινωνικούς όρους, παράγουν η μία την άλλη. Το αν νομιμοποιείται ένα άτομο -κοινωνικά, πολιτειακά και πολιτικά- να προβεί σε δημιουργία οικογένειας εξαρτάται από τη σεξουαλικότητά του. Και η οικογένεια είναι το πρώτο πεδίο στο οποίο η σεξουαλικότητα συνειδητοποιείται και «μαθαίνεται» ως μάθημα από τα νέα μέλη της κοινωνίας -μαζί με τις απαγορεύσεις της. Η αντιμετώπιση της οικογένειας απέναντι στην πρωτόλεια σεξουαλική επιθυμία των μελών, τα καθορίζει για μια ζωή. Η απαλλαγή από το τραύμα μιας ακυρωτικής, αποδιωκτικής, απαξιωτικής αντιμετώπισης αφήνει ευδιάκριτο στίγμα.

Η σεξουαλικότητα και η οικογένεια δημιουργούν χώρους, συνδέσεις, διαθέτουν όρια. Η οικογένεια έχει τον οίκο ως σύνορο του εντός και του εκτός, και ένα κατώφλι για να επικοινωνεί με το περιβάλλον της, ακριβώς σαν κύτταρο. Η σεξουαλικότητα έχει ως όριο το σώμα, και με όχημα αυτό καθορίζεται σε ποια μέρη, σε ποιους χώρους και τόπους μπορεί το άτομο να βρεθεί και σε ποιους όχι. Ποιοι είναι προς εξερεύνηση των ορίων της επιθυμίας και ποιοι όχι. Και τα δύο αυτά όρια, καθορίζονται κοινωνικά, πολιτικά, βιοπολιτικά. Για το Φουκώ, ο όρος βιοπολιτική εξελίχθηκε αρχικά μέσα από την «Ιστορία της σεξουαλικότητας» (1976) και «περιγράφει το πώς η εξουσία προσδιορίζει τρόπους και μορφές ζωής, πώς οργανώνει και προσδιορίζει όχι μόνο την κοινωνική, αλλά και την σωματική και βιολογική και ψυχική διάσταση της ζωής και αυτά στο επίπεδο ταυτόχρονα και του ατόμου και του πληθυσμού» (αντλώ από Παπανικολάου, 2020:30).

Η οικογένεια και η σεξουαλικότητα περιλαμβάνουν κάθε υποκείμενο. Συχνά επιλέγονται να αποτελέσουν τη ραχοκοκαλιά όχι μόνο θεατρικών παραστάσεων αλλά και κάθε πολιτισμικού είδους/κειμένου. Αυτό συμβαίνει επειδή η δύναμη και η δυναμική ενός πολιτισμικού κειμένου αυξάνεται όσο το κείμενο αυτό γίνεται όλο και πιο συμπεριληπτικό απέναντι στο υποκείμενο-κοινό, όσο το εμπεριέχει εμφανώς, το ξαφνιάζει, το ξεβολεύει. Ένα πολιτισμικό κείμενο αποκτά δύναμη όταν η πρόσληψή του είναι με κάποιο τρόπο διαδραστική, προκαλεί αντίδραση, είναι συμμετοχική, είναι εμπειρία κοινή. Στο έργο της Λ.Κ. συνολικά -αλλά και σε πλειάδα έργων διάσημων συγγραφέων πέραν των ελληνικών πολιτισμικών κειμένων της κρίσης (Ουίλιαμς, Μπρεχτ, Στρίντμπεργκ), μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το υποκείμενο-κοινό αναγνωρίζει -ίσως ταυτίζεται- με την οικογένεια της πλοκής. Η οικογένεια έχει χρησιμοποιηθεί κατά κόρον, κι αυτό οφείλεται στις αρχετυπικές καταβολές της. Στο θέατρο της Λ.Κ. η δόμηση της εμπειρίας συμβαίνει μέσα από ευδιάκριτες σκηνοθετικές επιλογές. Επιλέγεται η σωματικότητα, που ενέχει

παρουσία κι επιπλέον στήνεται ένας χώρος παροντικός, ακόμη κι όταν ο γραμματικός χρόνος αναφέρεται στο παρελθόν. Το υποκείμενο-κοινό μεταφέρεται ξεκάθαρα σε ένα παρόν που αναγνωρίζει, είναι δικό του, απλώς τραβηγμένο στα όρια. Αυτή η διερεύνηση των ορίων και η διάσχισή τους είναι ο μηχανισμός που κάνει το παραξένισμα να λειτουργεί, όπως βλέπουμε και στην περιγραφή του όρου που περιλαμβάνεται στην εισαγωγή του βιβλίου του Μπρεχτ, «Ιστορίες του κ. Κόνερ (σελ.9): «Η καθημερινότητα είναι αναπόσπαστο στοιχείο του παραξενίσματος, είναι μια από τις προϋποθέσεις του. Μόνο που το αφύσικο δεν το αποκαλύπτει επεξηγηματικά [...] αλλά δηκτικά, δηλαδή με το ξάφνιασμα, που πολλές φορές το πετυχαίνει τραβώντας το παράλογο φαινόμενο, μα και την αλλοτριωμένη ματιά του ατόμου, στην ακραία τους συνέπεια». Αυτό συμβαίνει και στις δύο παραστάσεις: ανάδειξη του παράλογου. Το παράλογο γίνεται αισθητό στην ατμόσφαιρα· η σωματικότητα συνεισφέρει σε αυτό.

Ο παροντικός χώρος και χρόνος, όπως αναφέρθηκαν πιο πάνω, είναι δύο στοιχεία ιδιαίτερα σημαντικά στις παραστάσεις που εξετάζουμε. «[...] Ο σοφόκλειος μύθος συναντά στιγμές ενός σατιρικού και απελπισμένου “εδώ και τώρα”». Αυτή η φράση είναι απόσπασμα από την μόλις μία πρόταση που αντιστοιχεί στη σύντομη περιγραφή της παράστασης “Αντιγόνη – Lonely Planet”, η οποία βρίσκεται αναρτημένη στη σελίδα του έργου, στον ιστότοπο της ΣΓΤ. Ήδη μέσα στις πολύ πρώτες λέξεις που έχουν επιλεγεί να χαρακτηρίσουν την παράσταση, είναι το “τώρα” -νύξη και έκκληση στο παρόν που ζούμε.

Το έργο της Λ.Κ. είναι αισθητά παροντικό, ο γραμματικός του χρόνος είναι ο ενεστώτας, και είναι απολύτως αντιληπτό ως ενεστώτας. Οι παραστάσεις είναι αναπαραστάσεις του τώρα, του συγκεκριμένου χρονικού πλαισίου που βιώνει το κοινό, κοινωνικά, αισθητικά, συλλογικά, αλλά και κατά μόνας. Αυτό εκκινεί από τη συγγραφέα, που όπως έχει πει, γράφει βιωματικά. Δεν αυτοβιογραφείται, αλλά συνθέτει βασισμένη στην γυναικεία εμπειρία του σήμερα, της εποχής της, και της γενιάς της, καθώς αυτή η γενιά κινείται μέσα στο χώρο, στα χρόνια και τις αλλαγές τους. Μιλά για τα προβλήματα της γενιάς αυτής -των ‘80ς- που εκκινούν από την οικογένεια, συχνά έχουν ως αφορμή την απαξία, την καταπίεση και την αντικανονική επιθυμία, και κάθε κατηγορία τους τείνει να εκδηλώνεται στις ερωτικές σχέσεις, κι από αυτό το πεδίο είναι εύκολα αναγνώσιμη. Όπως έχει πει η Λώρεν Μπερλάντ, η αίσθηση είναι και αυτή παροντική. Η αίσθηση, και η θεωρία των αισθήσεων εμπεριέχουν τη σύλληψη ενός παρόντος -μιας στιγμής συγχρονικής- από μέσα, δηλαδή από την ώρα που αυτή η στιγμή βιώνεται (2011:4)⁵⁶.

Το εδώ και τώρα, είναι επίσης στοιχείο μπρεχτικό -όπως και η ανοικείωση, που θα δούμε πιο κάτω. Τα γεγονότα στο μπρεχτικό θέατρο συμβαίνουν στο παρόν, μπροστά στο κοινό τους, αλλά δε συμβαίνουν στο κοινό. Ούτε στον ηθοποιό. Συμβαίνουν, παρατηρούνται, και έτσι μπορούν με σχετικά μεγαλύτερη ευκολία να κριθούν, να ενεργοποιήσουν την κριτική σκέψη του υποκειμένου-κοινού. Αυτός ο μηχανισμός λειτουργεί και στις παραστάσεις της Λ.Κ.. Το υποκείμενο-κοινό βλέπει πράγματα τόσο γνώριμα, που μένει με την αίσθηση ότι παρατηρεί τον

⁵⁶ [the affective approach] involves conceiving of a contemporary moment, from within that moment (Berlant, 2011:4).

εαυτό του. Ταυτόχρονα, επειδή ακριβώς δεν παρατηρεί τον εαυτό του, μπορεί να επεξεργαστεί, να αξιολογήσει, να κρίνει. Τα γεγονότα επί σκηνής είναι σα να συμβαίνουν στο υποκείμενο-κοινό, μόνο που δεν συμβαίνουν. Βρίσκονται στο μετέωρο χώρο της θεατρικής σύμβασης.

Συνδυάζοντας την παροντική χρονικότητα και τη σωματικότητα, μπορούμε να πούμε ότι το αποτέλεσμα που παίρνουμε είναι η παρουσία. Ο Μαξ Χέρμαν, μιλώντας για το θεατρικό γεγονός και για την παράσταση ως τέτοιο, έχει διατυπώσει ότι η πρόσληψη της παράστασης από το θεατή είναι μια αντίληψη όχι τόσο δια της οπτικής όσο μέσω της σωματικής αίσθησης⁵⁷. Στο ίδιο πνεύμα, συνεχίζει τονίζοντας ότι ο σημαντικότερος παράγοντας για την εμπειρία της παράστασης είναι «η συν-βίωση των πραγματικών σωμάτων στον πραγματικό χώρο»⁵⁸. Οι αναφορές αυτές στην παράσταση ως γεγονός ενέχουν την παροντική της χρονικότητα, όπως έχει τονιστεί και από τη Φίσερ-Λίχτε, δεδομένου ότι «μία ομάδα ηθοποιών έρχεται αντιμέτωπη σε μια στιγμή, σε ένα συγκεκριμένο χώρο, με μία ομάδα θεατών» (2019:71). Έχοντας περιγράψει σκηνές στις οποίες τα πραγματικά σώματα των ηθοποιών αποδομούνται, τλαιπωρούνται, ουρλιάζουν και αυτοτραυματίζονται, ζουν την απελπισία και τη ματαίωση, δε μπορούμε παρά να πούμε πως αυτά τα σώματα είναι, εκείνες τις στιγμές, παραγωγοί αίσθησης.

3.3 Η ανοικείωση ως εργαλείο παραγωγής αίσθησης

Η ατμόσφαιρα του ανοικείου είναι ένα στοιχείο που βιώνεται μέσα στις δύο παραστάσεις που παρακολουθούμε και η ατμόσφαιρά του έχει διάρκεια. Από την έως τώρα ανάλυση της θεματικής και των σκηνών, αναδεικνύεται μια διάσταση του ανοικείου που μας ενδιαφέρει, πέρα από την αίσθηση που αυτό δημιουργεί και την ατμόσφαιρα που παράγει. Η διάσταση αυτή είναι η ετυμολογική του σχέση με τον οίκο, το σπίτι. Το ανοίκειο καθορίζεται σημασιολογικά από ένα χώρο. Η ίδια λέξη -ο ίδιος χώρος, ο οίκος- αποτελεί και το πρώτο συνθετικό της οικογένειας. Η αποδόμηση της οικογένειας, ειδικά της θέσης της ως «χαρούμενο αντικείμενο», μας έχει απασχολήσει ιδιαίτερα μέχρι εδώ. Ο Φρόντ ορίζει το ανοίκειο ως «πεδίο της αισθητικής, ξεκομμένο κάπως από τον κορμό της και παραμελημένο από τη βιβλιογραφία της» (Ζ. Φρόντ, 2009:13), ενώ ταυτόχρονα με τον όρο αισθητική δεν αναφέρεται «στη θεωρία για το ωραίο, αλλά στη θεωρία για τις ιδιότητες του αισθάνεσθαι» (ό.π.). Κατονομάζει, δηλαδή, το ανοίκειο ως πεδίο το οποίο βιώνεται με την αίσθηση. Στο πεδίο της αίσθησης, το ανοίκειο προσδιορίζεται ως «το στοιχείο που παράγει μια απροσδιόριστη ανησυχία, ανάμικτη με φόβο,[...] μια ιδιαίτερη απόχρωση του τρομακτικού, παράδοξο, αλλόκοτο, απόκοσμο, ανάμεσα στο αλλόκοτο και το φρικτό»⁵⁹. Αυτά τα χαρακτηριστικά του ανοικείου θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε στις παραστάσεις, αναζητώντας ίχνη της αίσθησης που παράγει. Επιστρέφοντας στην οικογένεια, στις παραστάσεις μία από τις λειτουργίες που της αποδίδεται είναι η συγκρότηση και διατήρηση μιας κανονικότητας απαρέγκλιτης και χωρίς αλλαγές. Η οικογένεια είναι περιβάλλον καθοριστικό για μέλη της, και έχουμε παρακολουθήσει τις καταστροφικές επιρροές που είχε στην Κοκκινোসκουφίτσα η μητέρα της και στην Αντιγόνη η μοίρα των Λαβδακιδών. Το κυρίαρχο

⁵⁷ Χέρμαν στο "Das theatrale Raumerlebnis", σελ.153, αντλ. από Φίσερ-Λίχτε, 2019:71.

⁵⁸ Στο ίδιο.

⁵⁹ Ζ. Φρόντ, «Το ανοίκειο», Πλέθρο, [1919] 2009, σημείωμα της μεταφράστριας Ε. Βαϊκούση, σελ.10.

αφήγημα περνά μέσα από την οικογένεια, οι ταξινομήσεις του διαιωνίζονται και πολλαπλασιάζονται εντός της. Ένας άλλος ορισμός που δίνεται στο ανοίκειο είναι το ανάρμοστο· ό,τι δεν αρμόζει και δεν εναρμονίζεται με τα κανονιστικά πρότυπα, με τις αρχές του οίκου, της οικογενειακής εστίας, και κατ' επέκταση με άλλες αρχές εξουσίας. Το αρνητικό γνώρισμα της λέξης ανοίκειος εντοπίζεται στο πεδίο της συμπεριφοράς⁶⁰. Με άλλα λόγια, το ανοίκειο είναι παρέκκλιση από την κανονικότητα -και με αυτή την έννοια έχει κάτι να μας πει η θέση του στις παραστάσεις, οι οποίες εναντιώνονται σε αυτό που έχουμε αποκαλέσει κανονικοποίηση του καπιταλιστικού ρεαλισμού, κυρίως λόγω των στεγανών του, των στερεοτύπων του, της άτεγκτης στάσης του. Οικογένεια, ανοίκειο, εξουσία και οι λειτουργίες τους είναι αντικείμενα νοηματικά συνδεδεμένα.

Στα σκηνικά κείμενα και τη σκηνογραφία των παραστάσεων της Λ.Κ. ταιριάζει η παρατήρηση του Μ. Κούντερα ότι «όσο πιο πεισματικά, όσο πιο προσεκτικά παρατηρεί κανείς την πραγματικότητα, τόσο καλύτερα καταλαβαίνει ότι δεν ανταποκρίνεται στην ιδέα που έχουν σχηματίσει οι άνθρωποι για αυτήν· μέσα από το επίμονο βλέμμα [...] η πραγματικότητα αποκαλύπτεται όλο και πιο εξωλογική, άρα παράλογη, άρα αναληθοφανής»⁶¹. Η παρουσίαση του εξωλογικού ως η απολύτως φυσική σειρά των πραγμάτων είναι γνώρισμα των παραστάσεων της Λ.Κ., και οι δύο που μελετώνται δεν αποτελούν εξαίρεση. Τα σκηνικά το αποδεικνύουν με μικρές αλλά ευδιάκριτες παρεμβάσεις, μερικές από τις οποίες έχουν αναφερθεί ήδη σε προηγούμενα κεφάλαια. Η μαμά της Κοκκινোসκουφίτσας έχει μίξερ, για να φτιάχνει μαζί με την κόρη της τάρτες για τη γιαγιά. Αντιστοίχως, ο υποτιθέμενος χριστουγεννιάτικος στολισμός της Στέγης για το συνέδριο αρχαίου δράματος αποτελείται από φθηνά επιτραπέζια στολίδια. Μικρά πλαστικά κλαδάκια χιονισμένου έλατου, κολλημένα δίπλα σε γυαλιστερά, βερνικωμένα μηλαράκια από φελιζόλ, η αισθητική των οποίων είναι απολύτως οικεία και αναγνωρίσιμη στους θεατές και ταυτόχρονα είναι βέβαιο πως δε θα διάβαινε ποτέ το κατώφλι της Στέγης. Εν γένει, όλο το στήσιμο που προσομοιάζει συνεδριακό κέντρο στην «Αντιγόνη» έχει κάτι το ρεαλιστικό, αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί μια ατμόσφαιρα ανοικείωσης, η οποία πηγάζει από την ταύτιση πραγματικού και σκηνικού χώρου που έχει αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο. Το υποκείμενο-κοινό προσήλθε στη Στέγη, η ημερίδα υποτίθεται ότι πραγματοποιείται επίσης εκεί, ο σκηνικός χώρος μοιάζει με χώρο κατάλληλο για ημερίδα, αλλά το φτηνό πάτωμα, ο κακός στολισμός και τα χωρίς αισθητική τυπώματα και μπάνερ είναι εκεί για να δημιουργούν μια ανοίκεια ατμόσφαιρα. Ο φωτισμός είναι ένα τόνο πιο σκοτεινός από ό,τι αντιστοιχεί σε μια ημερίδα. Ο συνδυασμός όλων αυτών διαμορφώνει μια αίσθηση μυστηρίου, μια αδιόρατη ενόχληση.

Η αίσθηση ότι κάτι είναι λογικό αλλά ταυτόχρονα κάτι δεν πηγαίνει καθόλου καλά, καλλιεργείται από τη σκηνογραφία των έργων, η οποία εκμεταλλεύεται την πραγματική και τη θεατρική συνθήκη. Το υποκείμενο-κοινό βιώνει μια διαρκή είσοδο και έξοδο, από τη θεατρική συνθήκη στην πραγματικότητα και πίσω, ένα διπλό παιχνίδι το οποίο έχει χρησιμοποιηθεί και με άλλες

⁶⁰ Στο ίδιο

⁶¹ Μ. Κούντερα, «Ο πέπλος. Δοκίμιο σε επτά μέρη», μφρ.: Γιάννης Η. Χάρης, Εστία, Αθήνα 2008, σελ. 91.

εκφάνσεις. Στην Αντιγόνη, από το πρώτο λεπτό μπαίνουμε στη λογική ημερίδας -το αρχικά ρεαλιστικό σκηνικό εισάγει το υποκείμενο-κοινό. Η παράσταση πραγματοποιείται Δεκέμβριο, το να αντικρίζει κανείς τη σκηνή της ΣΓΤ στολισμένη αποτελεί φυσική συνέχεια της καθημερινότητας και του πραγματικού. Όσο όμως η παρατήρηση του σκηνικού συνεχίζεται, τόσο τα φτηνά στολίδια, τα ψεύτικα λουλουδία και το ψεύτικο πάτωμα δεν ταιριάζουν στο στερεότυπο και την οικεία εικόνα του Ιδρύματος. Οι σκηνές προχωρούν και μαζί τους η ανοικείωση εξελίσσεται. Το στερεότυπο που υπόσχεται η σκηνή έναρξης δεν επαληθεύεται. Οι σκίερ ομιλητές περί τραγωδίας και η εμφάνισή τους μέσα στη ΣΓΤ με την αθλητική εξάρτηση παρουσιάζονται ως απολύτως λογικά, ενώ δεν είναι. Το να ακούει κανείς διαρκώς για χιόνια και βουνά στην ημερίδα αρχαίου δράματος, επίσης δεν βγάζει νόημα. Ή μάλλον, βγάζει νόημα δραματουργικά: χτίζει το παράλογο πλαίσιο της παράστασης, θέλοντας να μιλήσει για μια παράλογη πραγματικότητα. Η σκηνογραφία του σκηνικού χώρου δίνει λαβές για παρατήρηση του εξωλογικού, αρχικά σε μικρές «δόσεις» με διαρκή παρουσία, ήσυχη, ανεπαίσθητη παρουσία, όσο η ευρύτερη εικόνα διατηρεί οριακά μια ρεαλιστική πλευρά. Αυτή η λειτουργία εντοπίζεται και στο λόγο, παρότι το σκηνικό κείμενο ξεγελά: μιλά μια γλώσσα απτή, καθημερινή, ρεαλιστική, η οποία δείχνει να χτίζει μια συμπαγή, κατανοητή κατασκευή.

Ο ρεαλισμός του σκηνικού κειμένου δεν είναι άτεγκτος και κυριαρχικός. Δεν του δίνεται βαρύτητα να πρόκειται για το μόνο στοιχείο της παράστασης που άπτεται της πραγματικότητας. Μπορεί τα προβλήματα που αναφέρει να είναι υπαρκτά και να εκφράζονται με γλώσσα απλή και κατανοητή, όμως η ρεαλιστική φόρμα σπάει από την αυτό-αναφορική ειρωνεία που εμφανίζεται ανά στιγμές στο σκηνικό κείμενο. Ως τέτοια θα μπορούσε να εννοηθεί η χορωδιακή ερμηνεία του τραγουδιού «Παλαμάκια, παλαμάκια» (Μαρίκα Νίνου, Γιώργος Μητσάκης), από την Κοκκινোসκουφίτσα και τον αδερφό της, το οποίο μπήκε εμβόλιμο επειδή ρυθμικά ταίριαζε απόλυτα στο σημείο όπου η Κοκκινোসκουφίτσα μάθαινε στον αδερφό της τι τραγουδάκια λέει στο δάσος.

Το απρόσμενο, το παράδοξο και η άβολη αίσθηση της ανοικείωσης σαρκώνονται από τα σκηνικά αντικείμενα και τις κατασκευές που μόλις θίξαμε. Ομοίως, το γνωστό μας πια μίξερ και ο αδερφός της Κοκκινোসκουφίτσας που λέγεται Κώστας και δεν υπάρχει στο παραμύθι, αποτελούν στοιχεία ανοικείωσης -πρώτα του αφηγήματος, του παραμυθιού, και στη συνέχεια επέρχεται ανοικείωση της κατασκευής του χώρου. Το ξύλινο σπιτάκι στο δάσος φαίνεται κανονικό, αλλά από μια πόρτα του εμφανίζεται ένας άγνωστος άντρας, αμφίβολων προθέσεων, που μάλιστα παρεισφρύνει μέσα στην οικογένεια. Παραβιάζει το οικείο και το κανονικό, και κάνει την Κοκκινোসκουφίτσα και τη μαμά της να νιώθουν άβολα, να μένουν αποσβολωμένες για λίγο, να μην ξέρουν πώς να φερθούν. Μέσα σε μια στιγμή, προσφέρεται να ξεκουράσει την αδελφή του -να πάει στο δάσος αντί για εκείνη- και με προθυμία ντύνεται γυναίκα. Η προθυμία και πολύ περισσότερο το crossdressing ως πράξη, η επιτέλεσή του, είναι ενάντια στην εικόνα αρρενωπότητας που διατηρούσε έως εκείνη τη στιγμή ο άγνωστος. Έχουμε, λοιπόν, αντιθετικούς όρους να συνυπάρχουν σε ένα πρόσωπο, ένα χαρακτήρα, ένα σώμα. Ένα ακόμη αλλόκοτο σκηνικό αντικείμενο είναι το μικρόφωνο που κατεβαίνει από το πουθενά, βοηθά την

Κοκκινσκουφίτσα να πει ένα τραγουδάκι και στο τέλος εκείνη το αποχαιρετά. Παράδοξη είναι η παρουσία των σκιέρ ομιλητών αρχαίου δράματος. Εκπλήσσει ήδη από την αρχή της, όταν τους αντιλαμβάνεται το κοινό να μπαίνουν στη σκηνή από το θόρυβο που κάνουν, και διαπιστώνει ότι κυκλοφορούν στη Στέγη ντυμένοι με την αγωνιστική τους εξάρτηση. Όλα τα παραπάνω, αποτελούν κατασκευές που ανήκουν στην εξής συνθήκη: είναι η αιφνίδια συνάντηση, σε ένα χώρο, πραγμάτων τα οποία δε θα έπρεπε να συναντηθούν. Αυτή η συνάντηση είναι παράγοντας ανοικειοποίησης της πραγματικότητας⁶².



Κατασκευές ανοικείωσης στη σκηνογραφία των δύο παραστάσεων. Καλώδια παντού στην κουζίνα του παραμυθιού και σκιέρ με πλήρη εξάρτηση στη Στέγη.

Μέσα από τις παραστάσεις της, διακρίνεται ότι η Λ.Κ. διαθέτει, συντηρεί και θέτει σε εγρήγορση αυτό που ο Κούντερα ονομάζει «το αχόρταγο βλέμμα που παρατηρεί επίμονα τον πραγματικό

⁶² Α. Αλετράς, εισήγηση με θέμα τη μελέτη του, «Χωρικόητες του ανοικείου: Η κινηματογραφική ποιητική του Tarkovsky», Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα: ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2017. Εισήγηση την 1/12/2021.

κόσμο» (2008:91). Αυτό το στοιχείο οδηγεί σε τρόπους γραφής και έκφρασης «πέρα από τα σύνορα του αληθοφανούς». Ο Κούντερα κάνει τη συγκεκριμένη παρατήρηση εφορμώντας από το μυθιστόρημα και την καφκική γραφή. Το περιεχόμενό της βρίσκει εφαρμογή στα βιβλία της Λ.Κ. (ιδιαίτερα στους «Μεγάλους Δρόμους»), παρόλο που τα κείμενά της ανήκουν στη μικρή φόρμα του διηγήματος. Με τον ίδιο τρόπο, η παρατήρηση ισχύει για τα σκηνικά κείμενα που, προτού βρεθούν επί σκηνής και γίνουν θέατρο, είναι κι αυτά μια μορφή λογοτεχνίας. Όπως άλλωστε είναι κάθε θεατρικό έργο, που μπορεί να διαβαστεί αυτοτελώς, κι η δράση του να ζωντανέψει μόνο από τη φαντασία του αναγνώστη. Στο σκηνικό κείμενο, ο λόγος, η εκφορά του και η σκηνογραφία οδηγούν το θεατή να αντιληφθεί τον παραλογισμό της προσημειωμένης πραγματικής ζωής. Αυτό συμβαίνει όταν ακούγεται στην Κοκκινোসκουφίτσα με άκρα φυσικότητα, ότι το μικρό κοριτσάκι κάνει δουλειές, μαγείρεμα κανονικό στην κουζίνα, και διασχίζει μόνη της το δάσος για να πάει φαγητό στη γιαγιά της. Στο σκηνικό κείμενο, η δράση αυτή δε συμβαίνει, το παραμύθι όμως είναι γνωστό. Η εκφορά και τα εκφραστικά μέσα ταρακουνούν από την προ-ιδωμένη αντίληψη, από τη συνηθισμένη ακρόαση του παραμυθιού, και υπενθυμίζουν ότι δε θεωρείται σύνηθες στην κοινωνία μας, ένα μικρό παιδί να μαγειρεύει και να διασχίζει μόνο του έρημες διαδρομές. Όταν αυτό το κομμάτι της πλοκής του παραμυθιού διατυπώνεται ρητά μέσα στο πλαίσιο καταπίεσης που έχει ήδη στηθεί, αναδύεται το εξωλογικό στοιχείο. Η αισθητική που χρησιμοποιείται είναι η αισθητική του απρόσμενου, του παράδοξου, του αναληθοφανούς. Μας φέρνει σε επαφή με κάτι ανοίκειο, πολλές φορές άσχημο. Το άσχημο εδώ μπορεί ανά στιγμές να διατηρεί τη σημασία του μη-όμορφου, η οποία του αποδίδεται στη σύγχρονη ελληνική γλώσσα. Σε άλλες στιγμές πάλι, πλησιάζει περισσότερο το ανοίκειο, λαμβάνοντας τη σημασία του ά-σχημου, αυτού που δεν έχει σχήμα. Δηλαδή αυτού του οποίου το σχήμα δεν αναγνωρίζουμε, αυτό που χαρακτηρίζεται από έλλειψη περιγράψιμης μορφής⁶³.



Μια ανοίκεια Σταχτοπούτα και μια ανοίκεια γιαγιά.

Η αισθητική του απρόσμενου, πέραν του ότι καθορίζει σημαντικά το αποτέλεσμα της σκηνογραφίας και της οργάνωσης του χώρου, δίνει και όλο το νοηματικό και ερμηνευτικό υπόβαθρο των παραστάσεων. Είναι ο πυρήνας όχι μόνο του χώρου, αλλά και της αφήγησης. Για παράδειγμα, το στιγμιότυπο όπου η Κοκκινোসκουφίτσα μπερδεύει σε ποιο παραμύθι βρίσκεται, και επιχειρεί να φάει ένα πιάτο, όπως θα μπορούσε να κάνει εάν ζούσε την ιστορία του Χάνσελ και της Γκρέτελ, είναι απρόσμενο και παράλληλα ανοικειωτικό. Η ίδια αναφωνεί ματωμένη ότι «μπερδεύτηκα... νόμιζα ότι ήμασταν σε αυτό... το άλλο, που τρώγονται τα σπίτια».

⁶³ Γ. Μπαμπινιώτη, «Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας», Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 1998, σελ.311.

Το περιστατικό καταλήγει με την Κοκκίνοσκουφίτσα να αιμορραγεί και τη μητέρα της να γελά με το πάθημα της κόρης, χωρίς να προσφέρει καμιά βοήθεια, χωρίς να δείχνει καμιά ανησυχία ή συμπόνια -δηλαδή όπως ποτέ δε θα έκανε μια μητέρα. Μένει αμέτοχη, γιατί «καθένας είναι υπεύθυνος για τις επιλογές του». Στάση την οποία δεν τηρεί για τον εαυτό της, όταν φτάνει σε αντίστοιχη κατάσταση. Το συμβάν και η δράση όπως εκτυλίσσεται, με την ηρωίδα να φτύνει αίμα, και να μιλά ακατάληπτα -για λίγο- εξαιτίας των σπασμένων της δοντιών, εξωθεί την αισθητική της παράστασης στα όρια του γκροτέσκο. Μερικά λεπτά μετά, τα αίματα σφουγγαρίζονται, η ομιλία επανέρχεται και όλα συνεχίζονται κανονικά, σε ευθεία αναλογία με τις φρικαλεότητες που συμβαίνουν στην πραγματικότητα και λίγο μετά ξεχνιούνται, η εικόνα καθαρίζεται και η κανονικότητα συνεχίζεται.

Με τον τρόπο αυτό, σχολιάζεται πόσο σκληρή και γκροτέσκα είναι η ζωή μέσα σε ένα σπίτι, μέσα στον *οίκο*. Στήνεται ένα παιχνίδι ανοικείωσης του τόσο αναγνωρίσιμου στοιχείου που κάθε υποκείμενο έχει, της οικογένειας. Η αισθητική και η πλοκή του έργου δίνει στίγμα για το πόσο γκροτέσκα γίνεται η ζωή για κάποια από τα μέλη ενός σπιτιού -τα πιο εξαρτώμενα- πόσο βίαια συμβαίνει μερικές φορές το μεγάλωμα των παιδιών και μαζί και των γονιών. Γιατί και η δική τους ζωή περνάει, κι αυτό είναι μια σκληρή διαπίστωση. Ορισμένες φορές, η έκφραση της γονεϊκής αγάπης είναι σκληρή, στην προσπάθειά της να εκβιάσει από τα παιδιά την ανάληψη πρωτοβουλιών, την υιοθέτηση ευθυνών, ως ενθάρρυνσή τους προς την ανεξαρτησία. Ανεξαρτησία κατά τα γονεϊκά πρότυπα, τα οποία εννοούν να επιμένουν προς την ανεξαρτησία, την ίδια στιγμή που επιθυμούν τα παιδιά να επιστρέφουν πάντα στην εστία του οίκου. Κάτι τέτοιο είναι παράλογο, αντιφατικό. Το σκηνικό κείμενο και η πλοκή των παραστάσεων σχολιάζουν κριτικά τα κίνητρα των γονέων, με την «Κοκκίνοσκουφίτσα» να εστιάζει κάπως περισσότερο στην οικογένεια, κατασκευάζοντας ένα «εντός του οίκου», σκηνογραφικά και κειμενικά. Επιχειρείται έτσι να δειχθεί η αντίφαση της πραγματικότητας, μέσα από το πρίσμα της οικογένειας.

Η γκροτέσκα μορφή της οικογένειας και του ενδοοικιακού χώρου -ή με άλλα λόγια, το θέμα της οικογένειας και η γκροτέσκα σκηνοθετική, σκηνογραφική, και κειμενική εικονοποίησή του- είναι πράγματα οικεία στο ελληνικό κοινό. Η συγκεκριμένη εικονοποίηση έχει σχολιαστεί ότι περιέχει ακραία βία. Οι σκηνές όμως κατασκευάζονται από εικόνες, στοιχεία και χαρακτηριστικά που μεγάλη μερίδα του κοινού είτε τα έχει βιώσει, είτε της είναι γνώριμα εκ των έσω. Τέτοια στοιχεία είναι π.χ. οι διάλογοι μητέρας-Κοκκίνοσκουφίτσας, ειδικά προς το τέλος του έργου, που η Κοκκίνοσκουφίτσα πλέον αντιδρά. Επιπλέον, στα χρόνια της οικονομικής κρίσης (από το 2008) η οικογένεια αποτέλεσε θεματική για πολλές παραστάσεις, ταινίες, βιβλία και άλλα πολιτιστικά κείμενα, όπως μας ενημερώνει ο Δημήτρης Παπανικολάου (2018:13). Η θεματολογία είναι ευρεία, θίγονται αρκετές παθογένειες και στερεότυπα. Ορισμένα από τα πολιτιστικά κείμενα, μάλιστα, μοιράζονται και σκηνοθετικά ευρήματα πέραν της θεματολογίας. Για παράδειγμα, τα εμβόλιμα λαϊκά τραγούδια - άσχετα με την πλοκή αλλά σχετικά με το προκείμενο- είναι χαρακτηριστικό των παραστάσεων της Λ.Κ.. Το παρατηρούμε όμως και στην παράσταση

«Διάφορες επιλογές Πέτρος» (Αργυρώ Χιώτη, Ευθύμης Φιλίππου, 2012) και στο Βυσσινόκηπο του Νίκου Καραθάνου -έργα τα οποία φέρνουν από μια οικογένεια μπροστά στο φακό.

Σε πολλές θεατρικές παραστάσεις που βασίστηκαν στην «οικογενειακή» θεματολογία, συναντάμε το ρεαλισμό ως βασική φόρμα απόδοσης του θέματος, εικονοποίησης του «προβλήματος-οικογένεια», καθώς και ως βασικό ερμηνευτικό εργαλείο των επί σκηνής υποκειμένων. Στις παραστάσεις της Λ.Κ., ο ρεαλισμός στήνεται ώστε μετά να καταργηθεί. Σκηνογραφικά υλοποιείται για την έναρξη, αλλά μετά απουσιάζει ομοίως και υποκριτικά. Απουσιάζει από το τεχνικό κομμάτι του ύφους και της κινησιολογίας των επί σκηνής υποκειμένων -και τα δύο βρίσκονται συχνά τραβηγμένα στο έπακρο. Απουσιάζει επίσης από τα δρώμενα -όσα συμβαίνουν είναι, όπως έχουμε ξαναπεί, σουρεαλιστικά, παράλογα. Ο ρεαλισμός εμφανίζεται στο σκηνικό κείμενο, στην επιλογή των λέξεων, και στη φυσικότητα με την οποία εκφέρονται τα παράλογα. Όσα παρακολουθεί το κοινό, η πράξη, είναι εξωλογικά, αλλά η λέξη είναι γνώριμη, το ύφος, το περιεχόμενο και το νόημά της, είναι οικεία στους θεατές.

Επιστρέφοντας στην αισθητική, δύο παραστάσεις που εξετάζουμε αγγίζουν το γκροτέσκο από διαφορετικές οδούς. Μία οδός κομβική είναι το χιούμορ -ανήκει στα βασικά εργαλεία της συγγραφούς. Ένα παράδειγμα που έχει δώσει η ίδια, είναι η αναπαράσταση της έκτρωσης που έκανε παλαιότερα, σε νεαρή ηλικία, η ομιλήτρια-σκιέρ στην «Αντιγόνη». Στη σκηνή που διαδραματίζεται, όλα είναι παράλογα, βίαια και ανοίκεια. Πρώτα- πρώτα, το αρχικό γεγονός: όπου η νεαρή σκιέρ φαίνεται να έκανε έκτρωση στον εαυτό της, σε μικρή ηλικία, στην κορυφή του βουνού. Δεύτερον, εξωλογικό είναι το ότι η σκιέρ αποφασίζει να ανοίξει πολύ προσωπικά της δεδομένα ενώπιον του κοινού της ημερίδας αρχαίου δράματος. Η εξομολόγηση συμβαίνει σε μια προσπάθεια να πλησιαστεί η σοφόκλεια Αντιγόνη, εστιάζοντας στο δίλημμα το οποίο αντιμετώπισε, και την οδήγησε στο θάνατο. Έναν θάνατο που η ίδια διάλεξε, αλλά τελευταία στιγμή άλλαξε γνώμη -για λίγο. Η σκιέρ αντιπίνει: «Να δεις η ζωή διλήμματα που έχει, δεν είχα δίλημμα εγώ;». Συνεχίζει περιγράφοντας πόσο άσχημα είναι όταν «από πάνω δεν πεθαίνεις κιάλας». Κι είναι έτσι κάνεις αναγκασμένος να ζει με την επιλογή που έκανε όταν του παρουσιάστηκε το δίλημμα, να ζει μέσα σε «Τόσο φόνο. Τόσο πόνο. Πρέπει όλα στη ζωή να είναι τόσο άσχημα;», καταλήγει η σκιέρ. Όσο ακούγονται όλα αυτά, οι υπόλοιποι τρεις ομιλητές συνεχίζουν κανονικά τη διάλεξή τους περί Αντιγόνης, και όταν στρέφονται στη συναθλήτριά τους, είναι μόνο για να πουν κάτι σαν «Βλέπετε, βλέπετε πόσο βαθιά έχουμε ανοίξει την ψυχή του σκιέρ, για να σας αποδείξουμε τη σχέση του με την τραγωδία. Εδώ βλέπουμε την κραυγή της Αντιγόνης». Αυτή η αντίφαση είναι το χιουμοριστικό στοιχείο, το αστείο που, σύμφωνα με τον Κούντερα, αποτελεί την «καλύτερη απόδειξη ότι η ανεπτυγμένη αίσθηση του πραγματικού και η φαντασία που ριψοκινδυνεύει στο χώρο του αναληθοφανούς μπορούν να σχηματίσουν τέλειο ζευγάρι» (2008:94). Αυτό το ζευγάρι, όπως έχουμε ήδη πει, το συναντάμε στις παραστάσεις, με τις σύντομες βουτιές στο ρεαλισμό και κατά τα άλλα την ανάδυση του παράλογου της καθημερινής ζωής.

Ο μηχανισμός ανοικείωσης καταργεί τις νοηματοδοτήσεις μιας ζωής προσημειωμένης και προερμηνευμένης, όταν μας δείχνει, για παράδειγμα, την ταξιθέτρια (αρχική εισηγήτρια του

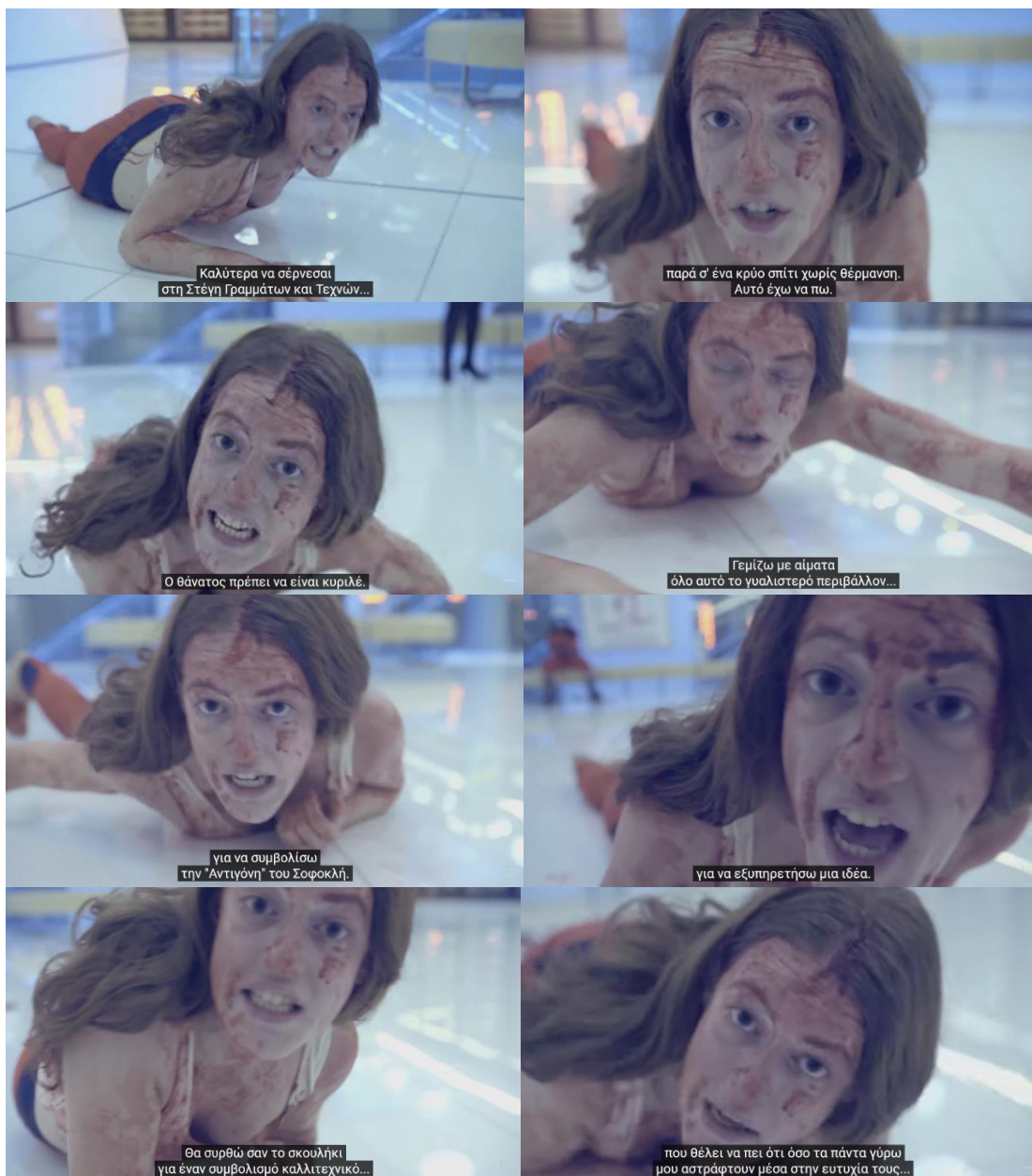
συνεδρίου στην Αντιγόνη) να κάνει παρατήρηση, ισχυρή σύσταση, να προπηλακίζει και στο τέλος να κλωτσά με βρισιές την τραυματισμένη σκιέρ-Αντιγόνη, επειδή λερώνει τα καλογουαλισμένα, λευκά δάπεδα. Νωρίτερα, μια συνάδελφος της είχε κάνει το ίδιο με ένα δύτη που ζητούσε επίμονα το λόγο, την ώρα που ομιλητές ήταν οι σκιέρ. Το πέπλο της προερμηνείας νοηματοδοτεί τον συγκρατημένα πολυτελή και λειτουργικά ευφυή χώρο της Στέγης ως άνετο και συμπεριληπτικό. Ο σχεδιασμός σημαίνει: εδώ υπάρχει μέριμνα για όλους, εδώ συμμετέχουν όλοι. Πίσω από τα προερμηνευμένα, αναδύεται μια γκροτέσκα, τραβηγμένη στα άκρα εικόνα ενός Ιδρύματος απέναντι σε σώματα που παρουσία τους εκεί -άρα και σε αντίστοιχους χώρους- δε νομιμοποιείται από-τα-πάνω, δε συμμορφώνεται με κάποιο κανονισμό. Εδώ γίνεται ένα σχόλιο οικείωσης-ανοικείωσης. Από τη μία, η οικεία ΣΓΤ όπως τη γνωρίζουμε θα κινητοποιούσε ολόκληρο μηχανισμό διάσωσης και ασφαλούς μεταφοράς σε νοσοκομειακό περιβάλλον, εάν ένα περιστατικό τραυματισμού όντως συνέβαινε. Από την άλλη, αυτό που διακωμωδείται με τη χρήση βίας είναι η μάλλον αναμενόμενη αντίδραση που επιφυλάσσεται για τα σώματα που δε θα έπρεπε να βρίσκονται στη ΣΓΤ. Τα σώματα αυτά μπορεί να μην ετεροκαθορίζονται από τα πρότυπα της κοινωνίας -για παράδειγμα, δεν είναι περιχαρακωμένοι εκτός όσοι εμφανώς φέρουν την αντικανονική επιθυμία τους. Περιχαρακώνονται όμως όσοι βγάζουν εκτός ροής τη μικρό-κανονικότητα που επικρατεί στο ίδρυμα. Αυτό το σχόλιο χρησιμοποιείται ως μια αναλογία με την κοινωνία και τον κυρίαρχο λόγο.

Η αλήθεια μέσα από την έκπληξη είναι επίσης ένας μηχανισμός που χρησιμοποιεί πολύ η Λ.Κ., και αποτελεί βασικό μέσο επικοινωνίας στα έργα της -όπως επίσης η διακειμενικότητα και το χιούμορ. Αυτά τα τρία στηρίζουν το σκηνικό κείμενο και τη σκηνογραφία, την όψη, τη σκευή της παράστασης. Σχετικά με το στοιχείο της έκπληξης, η Λ.Κ. έχει δηλώσει ότι συνήθως από εκεί εκκινεί: σκέφτεται μια εικόνα που θα έκανε την ίδια να εκπλαγεί, εάν τη συναντούσε επί σκηνής. Μια εικόνα αστεία και παράταιρη για το χώρο στον οποίο βρίσκεται. Η σκέψη και η δόμηση μιας τέτοιας εικόνας αποτελούν εφελθτήριο για το γράψιμο⁶⁴. Το στοιχείο της έκπληξης ως θεμελιώδες για το θεατρικό γεγονός το συναντάμε και στον Πίτερ Μπρουκ: «Το θέατρο δεν πρέπει να είναι ανιαρό. Δεν πρέπει να είναι συμβατικό. Πρέπει να είναι απρόβλεπτο. Το θέατρο μας οδηγεί στην αλήθεια μέσα από την έκπληξη, μέσα από τη συγκίνηση, μέσα από το παιχνίδι, μέσα από τη χαρά». Η ποιητική της έκπληξης αξιοποιείται -πέρα από την αίσθηση- και στη συμπερίληψη· διευκολύνει τη μεταφορά του υποκειμένου-κοινού στη συνθήκη του έργου. Η έκπληξη, με τον αξιοπαρατήρητο χαρακτήρα της, δίνει στίγμα ότι το υποκείμενο-κοινό έχει πλέον εγκαταλείψει την οικεία πραγματικότητα και περιπλανιέται στην ετερότητα του θεατρικού γεγονότος.

Ακόμη μια τεχνική που χρησιμοποιείται αρκετά από τη Λ.Κ., ήδη από τις πρόβες είναι η μπρεχτική αποστασιοποίηση, η οποία έχει και ανοικειωτική λειτουργία. Είναι μια διαδικασία στην οποία οι ηθοποιοί ενθαρρύνονται να μπαίνουν, ενώ τα εργαλεία της χρησιμοποιούνται και επί σκηνής. Για παράδειγμα, στη σκηνική διαδικασία απαντούμε τα επί σκηνής υποκείμενα να μιλούν ή να τραγουδούν με ευθεία απεύθυνση στο κοινό. Το εργαλείο αυτό χρησιμοποιείται ως

⁶⁴ Η συνέντευξη, στο ONASSIS FOUNDATION channel. https://www.youtube.com/watch?v=52m_tvxB6hq&t=101s

μηχανισμός ανοικείωσης και διακοπής του μύθου. Επαναφέρει το υποκείμενο-κοινό στην πραγματική ζωή για λίγο, μιλώντας του για το νόημα των συμβολισμών και για τα σημαίνοντα-σημαινόμενα στο έργο, τα οποία είναι συνήθως αγκάθια της καθημερινότητας, που όμως καλύπτονται για να γίνεται η ζωή βιωτή: είναι η αμφισβήτηση της γονεϊκής αγάπης, είναι η έμφυλη κακοποίηση, η μείωση της γυναικείας οντότητας, η υποβάθμιση των θηλυκοτήτων, η απαξίωση του εαυτού, η αγριότητα του καπιταλιστικού ρεαλισμού.





Η απεύθυνση προς το κοινό έρχεται να επιτείνει το ανοίκειο συναίσθημα που πλημμυρίζει το υποκείμενο-θεατή όταν έρχεται σε επαφή με την ουτοπία που επικρατεί στο σκηνικό χώρο και κείμενο των έργων της Λ.Κ., τα οποία, σε συνδυασμό, αναπαριστούν όλα τα απαράδεκτα της ανθρώπινης ζωής από την αρχή του έργου. Το εργαλείο αυτό γεννιέται από μια σύμπραξη λόγου και χώρου. Η απεύθυνση του λόγου αλλάζει, ο τέταρτος τοίχος της παράστασης γκρεμίζεται. Δημιουργείται ένας ενιαίος, κάποτε αχανής χώρος -αλλά πάντα προσπελάσιμος- για το επί σκηνής υποκείμενο και το υποκείμενο-θεατή. Η θέση του επί σκηνής υποκειμένου αλλάζει, το ίδιο και η στάση του σώματός του κι ο χωρικός όγκος που σχηματίζεται γύρω του, από τις χειρονομίες του.

Οι χειρονομίες, για παράδειγμα, στην Κοκκινσκοουφίτσα, κατεβαίνουν δύο επίπεδα συγκριτικά με την ροή της υπόλοιπης παράστασης, γίνονται πιο λιτές και καθημερινές, όταν η ηθοποιός απευθύνεται στο κοινό, μιλώντας για τη βία κατά των γυναικών. Περιορίζονται σε ένα ξάπλωμα και ένα βηματισμό. Ο λόγος κερδίζει το χώρο που του δίνεται από το σώμα της ηθοποιού – ο χώρος αυτός παραχωρείται με τρόπο απόλυτα αισθητό, με όρους φυσικοποιημένους. Την ώρα που κάτι μειώνεται σε εκτόπισμα και πέφτει σε ένταση, κάτι άλλο καταλαμβάνει τον ελεύθερο χώρο, κι αυτή είναι μια συνθήκη απολύτως κατανοητή στο υποκείμενο-κοινό. Στην Αντιγόνη αντίθετα έχουμε παραδείγματα όπου οι κινήσεις εκτείνονται, υπερτονίζονται και υπογραμμίζουν το λόγο του σκηνικού κειμένου. Η μπρεχτική αποστασιοποίηση αποτελεί βασικό δομικό υλικό της αίσθησης που κατακλύζει τη σκηνή και την αίθουσα – του ανοίκειου κλίματος που υπογραμμίζει στο μυαλό του θεατή το πόσο οικεία είναι, σε τελική ανάλυση, τα όσα παρακολουθεί. Η ευθεία απεύθυνση ενισχύει το ρόλο του υποκειμένου-κοινού ως συμμετοχού, το σώμα του κοινού υποδέχεται μέσω της αίσθησης την αλλαγή στο σώμα του επί σκηνής υποκειμένου και στην εκφορά του λόγου του.

«[από την κατάργηση της ψευδαισθητικής λειτουργίας της συνείδησης] δημιουργείται μια νέα σχέση μεταξύ σκηνής και πλατείας, που αποκλείει κάθε προηγούμενη και επιφέρει μια νέα κατάσταση. Σύμφωνα μ' αυτήν, ο κόσμος της σκηνής και ο κόσμος της πλατείας, αποτελούν δύο ετερογενείς, μη οικείες, σαφώς διακριτές οντότητες, οι οποίες συνυπάρχουν παράλληλα και ταυτόχρονα αλλά σε καμιά περίπτωση δεν υποκαθίστανται ούτε ταυτίζονται η μία από την άλλη (η αντικειμενική από τη θεατρική), δεν μιμούνται η μια την άλλη ούτε επικαλύπτονται αμοιβαία. Οι θεατές στην πλατεία, παρευρίσκονται στο συγκεκριμένο χώρο και χρόνο και παρακολουθούν τα διαδραματιζόμενα. Σε καμιά όμως περίπτωση δεν έχουν την ψευδαίσθηση της

πραγματικότητας, ενώ, αντίθετα, συνειδητοποιούν ό,τι αυτά που βλέπουν πάνω στη σκηνή, δεν είναι πραγματικά, αλλά θεατρικά, δεν τους αφορούν ως φυσικά πρόσωπα, αλλά ως ανθρώπινες, κοινωνικές μονάδες.»⁶⁵

Σε αυτή την παράγραφο περιγράφεται η θεωρία της ανοικειωμένης πραγματικότητας του Μπρεχτ, και τα χαρακτηριστικά της έρχονται να εξηγήσουν τις χωρικές κατασκευές των παραστάσεων που μελετάμε. Η διαρκής είσοδος/έξοδος από και προς τη θεατρική συνθήκη, η οποία υλοποιείται με αναφορές, διακείμενα, χιούμορ και με την αισθητική του απρόσμενου και της έκπληξης, συμβαίνει για να οικοδομεί σιγά σιγά την αίσθηση ότι η παράσταση δεν είναι μια τρισδιάστατη αναπαράσταση της πραγματικότητας. Αντίθετα, ενέχει μια υπερβατική νοηματοδότηση. Για να μπορέσουμε να τη διακρίνουμε, χρειάζεται η πραγματολογική πλευρά να μείνει πίσω. Η παράσταση είναι μια συνθήκη με κριτική απεύθυνση, το νόημά της δεν είναι η ακριβής μίμηση της ζωής, αλλά η ανάδειξη της αντίφασης και της αντινομίας που ενέχει ο υλικός κόσμος και η κοινωνική πραγματικότητα. Σκηνογραφικά, δεν αντικρίζουμε τη ρουστίκ κουζίνα της Κοκκινোসκουφίτσας, ούτε μια κανονική συνεδριακή αίθουσα της Στέγης. Η μίμηση, θα απομάκρυνε το υποκείμενο-κοινό από τη μεγαλύτερη, κοινωνική εικόνα. Το στοιχείο της πραγματικότητας που όντως αναπαρίσταται -αλλά με διαφορετικά μέσα και ευρήματα από ότι στην πραγματικότητα- είναι ο παραλογισμός.

3.4 Η βία ως εργαλείο παραγωγής αίσθησης

Η βία είναι μια κατάσταση η οποία ενυπάρχει στις παραστάσεις που παρακολούθηθηκαν. Το υποκείμενο-κοινό βρέθηκε μπροστά στην επιτέλεση σκηνών όπως ο άγριος ξυλοδαρμός της Αντιγόνης στην απόπειρά της να θάψει τον Πολυνείκη. Σε μια σκηνή βγαλμένη από τον παροντικό χρόνο και τη βία στους δρόμους ανά την Ελλάδα, αστυνομικοί με γκλομπς κυνηγούν την Αντιγόνη, τη συλλαμβάνουν, τη χτυπούν, τη βρίζουν, τη βιάζουν, τη βασανίζουν. Στο τέλος την κλείνουν σε ένα διάφανο τάφο από πλέξιγκλας και την εγκαθιστούν στη σκηνή της Στέγης, αιώνια στερημένη ελευθερίας, έκθετη στην τιμωρία της επιτήρησης: όλοι την κοιτούν να διαμαρτύρεται αλλά μοιάζει λες και κανένας δεν την ακούει. Και μόνο το φινάλε της σκηνής να υπήρχε, η βία της διάφανης, στενής φυλακής όπου κλείνεται το ματωμένο σώμα της ηθοποιού σκορπίζει αίσθηση ασφυξίας, ανάμικτη με τον αποτροπιασμό που φέρνει η υποκρισία των αρχών και της κοινωνίας. Ή, για παράδειγμα, υπάρχει η σκηνή που αρκούδα επιτίθεται στην ηρωίδα και την τραυματίζει θανάσιμα, πράγμα που κάνει και ένας σεκιούριτι του κτιρίου, μισοκρυμμένος μαζί με το θύμα πίσω από μια κολώνα, για να μη φαίνεται στις κάμερες. Ακόμη, έχουμε δει την Κοκκινোসκουφίτσα να προσπαθεί να αυτοκτονήσει περισσότερες από μία φορές και τη μητέρα της Κοκκινোসκουφίτσας να σφαδάζει ματωμένη στην κοιλιά⁶⁶. Η φωνή της είναι

⁶⁵ Γραμματάς, Θ., «Μπρεχτικό Επικό και Διδακτικό Θέατρο», στην προσωπική του ιστοσελίδα.

<https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%B5%CF%87%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B4%CE%B9%CE%B4%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF/>

⁶⁶ Σύμφωνα με τον Παγκόσμιο Οργανισμό Υγείας, ως βία ορίζεται «η σκόπιμη χρήση σωματικής δύναμης ή εξουσίας με μορφή απειλής ή πράξης ενάντια στον εαυτό, σε κάποιο άλλο πρόσωπο ή ενάντια σε κάποια άλλη ομάδα ή κοινότητα, η οποία είτε έχει ως αποτέλεσμα είτε αυξάνει τις πιθανότητες πρόκλησης τραυματισμού, θανάτου, ψυχολογικής βλάβης, καθυστέρησης στην ανάπτυξη ή αποστέρησης» (Σπύρου και συν. 2007:3, αντλή από Τάτση 2011:).

σοκαριστική, βγαίνει από το σώμα της και το υποκείμενο-κοινό μπορεί να τη νιώσει στο δικό του σώμα, παρότι όλοι ήταν σε θέση να δουν το πραγματικό σώμα της ηθοποιού να στήνει την αιμορραγία της από ένα πλαστικό μπουκάλι. Αυτό δεν ακυρώνει την αίσθηση που παράγει η κίνησή και η φωνή της ηθοποιού. Στις σκηνές ενυπάρχει βία διαρκώς, αλλάζοντας μορφές. Έχουμε παρακολουθήσει άσκηση ακραίας σωματικής βίας, ψυχολογικής και λεκτικής βίας, σεξουαλικής κακοποίησης και βίαιης άσκησης εξουσίας.

Η βία εσωκλείει μια ιδιαίτερη σωματικότητα. Αυτό που κάνει είναι να εκθέτει την υλικότητα του σώματος του ηθοποιού, σε καταστάσεις οι οποίες την τραβούν σε οριακά σημεία και αυτό μεταδίδεται στο θεατή. Η ύλη του σώματος και η ευαισθησία του, η φθαρτότητά του, είναι ένας κοινός παρονομαστής μεταξύ υποκειμένου-κοινού και επί-σκηνής υποκειμένου, ο οποίος «ανήκει στην αισθητηριακή, εφήμερη, ελαττωματική ανθρώπινη φύση» (Φίσερ-Λίχτε, 2019:164). Αυτό το υλικό λοιπόν -το οποίο γίνεται αντιληπτό με την αίσθηση- όταν επί σκηνής πάλλεται έντονα, ταλανίζεται, πάσχει, τότε «οδηγεί την προσοχή στην ευερεθιστότητά του ως αντίδραση, η οποία μεταδίδεται και στους θεατές. Η ειδική υλικότητα του σώματος του ηθοποιού επιδρά άμεσα στο σώμα του θεατή και του «μεταδίδει» την κατάσταση στην οποία βρίσκεται, τον τοποθετεί δηλαδή και αυτόν σε μια κατάσταση ευερεθιστότητας.[...]Τούτο προσφέρει στο θεατή μοναδικές δυνατότητες να δημιουργήσει εντελώς καινούριες σημασίες» (Φίσερ-Λίχτε, 2019:165-6). Το σώμα επομένως, σε μια συνθήκη βίας, όπου η υλικότητά του καταλύεται, παράγει σημασίες μέσω της αίσθησης. Αποτελεί εμπειρία στο επίπεδο του αισθητού και εκδηλώνεται επιτελεστικά.

Η βία έχει καταγωγική σχέση με το παραμυθιακό στοιχείο και με το in-ye-face theatre. Οι βίαιες σκηνές πλημμύριζαν τα λαϊκά παραμύθια διάφορων κρατών και παραδόσεων, τα οποία αποτέλεσαν το αντικείμενο της μελέτης των αδελφών Γκριμ και το υλικό των πρώτων συλλογών που οι δύο παραμυθιάδες εξέδωσαν. Στο υλικό αυτό ανήκει και η Κοκκινোসκουφίτσα, η οποία ακολουθεί ένα κλασικό μοτίβο της παραμυθιακής παράδοσης, το παράδειγμα της λειτουργίας της παραβίασης μιας απαγόρευσης (Τάτση, 2011:43). Παραβιάζει τη συμβουλή της μαμάς της και το αποτέλεσμα είναι το ψέμα και η βία, δηλαδή η αποκάλυψη της πλευράς του κακού, ενσαρκωμένη από τον πονηρό και επικίνδυνο λύκο. Η βία των παραμυθιών είναι ουσιαστικά κατάλοιπο των χρόνων κατά τους οποίους το λαϊκό παραμύθι αποτελούσε μέσο διασκέδασης των ενηλίκων. Ως εκ τούτου, εμπειρείχαν βία, ηδονή, άσεμνο περιεχόμενο, βωμολοχίες (Τάτση, 2011:43). Η βία κληροδοτήθηκε στην παιδική λογοτεχνία καθώς ως όρος συμμετοχός στη διαπαιδαγώγηση θεωρούνταν ότι έχει τη δυνατότητα να ισχυροποιήσει το κίνητρο των παιδιών να παραμείνουν στο σωστό δρόμο. Παράλληλα η απόλυτη προστασία από την όποια επαφή με τη βία θεωρείται από ορισμένες σχολές παιδαγωγικής ότι δημιουργεί ένα στεγανό και αποκλείει το παιδί από την επαφή του με ένα στοιχείο της κοινωνίας, το οποίο όμως θα κληθεί να αντιμετωπίσει στη ζωή (Τάτση, 2011:78).

Η βία των παραμυθιών έχει κάτι το φρικώδες (υπό αυτή την έννοια συγγενεύει και με το ανοίκειο, καλλιεργεί αυτό το απροσδιόριστο αίσθημα ότι κάτι κακό θα συμβεί), είναι τρομακτική, αποτρεπτική αλλά ταυτόχρονα, με έναν τρόπο, θελκτική. Δεν μπορεί να παραγνωριστεί το

γεγονός ότι έχει την ικανότητα να καθλώνει ένα κοινό με την αίσθηση που προκαλεί. Παράλληλα, το παραμυθιακό στοιχείο διαθέτει το εξής κοινό χαρακτηριστικό με το θέατρο: όπως παρατηρεί η Τάτση, «πριν την έναρξη της αφήγησης, ο ακροατής βρίσκεται στον πραγματικό χρόνο ενώ με την έναρξη της αφήγησης εισέρχεται γρήγορα στο χρόνο της μαγείας. Οι φυσικοί νόμοι έχουν καταργηθεί (Bettelheim, 1995) και όταν ο άνθρωπος είναι ανίσχυρος γίνεται κάποιο θαύμα» (Τάτση, 2011:38). Η ακρόαση του παραμυθιού θυμίζει αρκετά τη θεατρική συνθήκη. Αντλώντας από την αναπαράσταση της βίας στα παραμύθια, οι παραστάσεις που παρακολουθήθηκαν μπορούν να ιδωθούν ως η έκφραση ενός άγριου παραμυθιού για ενήλικες. Ειδικά στην Κοκκινোসκουφίτσα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το θαύμα είναι το διακείμενο ανάμεσα στην παράσταση και το παραμύθι, διακείμενο το οποίο προδίδει και ο τίτλος. Οι πρωταγωνίστριες στην αρχή του έργου σκέφτονται το θαύμα της αλλαγής, σκέφτονται να το φτιάξουν με τα ίδια τους τα χέρια, το πλησιάζουν, το φοβούνται, και στο τέλος τις παρασέρνει σαν κύμα. Το φρικώδες ενήλικο παραμύθι που έχει στηθεί και στις δύο παραστάσεις, έχει την ίδια λειτουργία με το παιδικό παραμύθι: φέρνει το κοινό του αντιμέτωπο με εγγενείς ποιότητες της καθημερινής του ζωής, όσο σκληρές και εάν είναι. Η βία στις δύο παραστάσεις είναι τοποθετείται μάλλον χαμηλά σε μια βαθμονομημένη κλίμακα σκληρότητας. Η χρήση βίας και η σφοδρότητα με την οποία εκδηλώνονται οι διάφορες μορφές της, δημιουργούν μια αντιδιαστολή με το πόσο σκληρότερη είναι η ματαίωση, η απελπισία, η αναμονή για μια αλλαγή, πόσο σκληρότερο είναι το συναισθηματικό κενό και η αγάπη χωρίς ανταπόκριση. Εντούτοις, όλα τα παραπάνω αντέχονται. Το υποκείμενο-κοινό είναι σε θέση να τα αναγνωρίσει, όταν βρίσκονται επί σκηνής, και να διαπιστώσει την υπέρβαση μηχανισμών που αναπτύσσει η ανθρώπινη φύση για να τα αντέχει. Ή, για να τα αλλάξει.

Όσον αφορά το πεδίο του in-yer-face theatre, ένα ανοιχτό πεδίο ατέρμονης βίας, το χαρακτηριστικό του αυτό έχει θεωρηθεί ως το σημείο σύγκλισης του καλλιτεχνικού σύμπαντος της Λ.Κ. με αυτό το είδος θεάτρου. Η Σάρα Κέιν υπήρξε, σύμφωνα με πολλούς, κύρια εκπρόσωπος του in-yer-face theatre με τη γραφή και τη δραματουργία της. Θεωρούνταν ότι η ακραία χρήση βίας που ενέτασσε στα έργα της ήταν ιδιαίτερα προκλητική. Μιλώντας σχετικά με το θέμα βία, η ίδια είχε πει ότι «όταν πρόκειται για τις σκηνές βίας στα έργα μου, δεν έχω καν τόσο διεστραμμένη φαντασία. Απλώς διαβάζω τις εφημερίδες»⁶⁷. Και η Κέιν έκανε την αντιπαραβολή μεταξύ βίας στη σκηνή και στη ζωή: η πραγματικότητα αποδεικνυόταν πολύ σκληρότερη του θεατρικού γεγονότος, ειδικά όταν επρόκειτο για τα περιβεβλημένα με αγάπη «χαρούμενα αντικείμενα» της οικογένειας και του συντρόφου (όπως έχουν, για παράδειγμα, αποδομηθεί στο “Phaedra’s love”). Όπως στο παραμύθι λοιπόν και εδώ, το υποκείμενο-κοινό έρχεται αντιμέτωπο με μια ανθρώπινη ποιότητα την οποία αντιμετωπίζει και στην καθημερινότητα. Στο θεατρικό γεγονός, ωστόσο, η πρόσληψή της μέσω του αισθητού, δίνει άλλες διαστάσεις στο φαινόμενο της βίας, κάτι το οποίο «οι εφημερίδες» που ανέφερε η Κέιν δεν μπορούν να μεταδώσουν. Σχολιάζοντας μία άλλη θεατρική οικογένεια που εκφραζόταν με σοκαριστική σκληρότητα και σφοδρότητα στις απεικονίσεις της, ο Δ. Παπαμάρκος έχει γράψει

⁶⁷ Η Σάρα Κέιν σε συνέντευξη της από τον Dan Rebellato, Studio Theatre, Royal Holloway University of London, 3 November 1998. Απομαγνητοφωνημένη, εδώ: <https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf>

για τη «Στέλλα κοιμήσου» ότι ένας κόσμος στημένος από τέτοιες αναπαραστάσεις «είναι ένας κόσμος οικείος. Κάποιοι τον έχουμε φαντασιωθεί, κάποιοι έχουμε απλά έρθει αντιμέτωποι με μία από τις πολλαπλές αντανάκλασεις του, αφού ως θέμα και ως θέαμα έχει φροντίσει να αναπαράγει τον εαυτό του σε σημείο που το δημόσιο πεδίο έχει κορεστεί από τα αντίγραφα του.[...] Η αναπαραγωγή του, μπορεί να αποδυναμώνει την ικανότητά του να μας προξενεί μια εντύπωση, αλλά ενισχύει το ρόλο του ως μοντέλου πραγματικότητας. Της δικής μας πραγματικότητας»⁶⁸. Η βία λοιπόν, είναι αισθητή και αναγνωρίζεται ως ανατριχιαστικά οικεία. Από όσα εργαλεία έχουν αναφερθεί έως τώρα, είναι ίσως αυτό που επιφέρει τις πιο αισθητές - σχεδόν σαρωτικές- αλλαγές στο σώμα του υποκειμένου-κοινού. Όπως υπογραμμίζει η Φίσερ-Λίχτε σε ανάλογη αναφορά της στη βιαιότητα της παράστασης "Lips of Thomas" (M. Αμπράμοβιτς, 1975), «όταν η Αμπράμοβιτς χάρασε ένα πεντάκτινο αστέρι στην κοιλιά της, οι θεατές κρατούσαν την ανάσα του και ένωσαν αναγούλα όχι επειδή ερμήνευσαν την πράξη ως εγγραφή της κρατικής βίας στο σώμα, αλλά επειδή είδαν το αίμα να ρέει και φαντάστηκαν τον πόνο στο δικό τους σώμα – αυτό που αντιλαμβάνονταν επιδρούσε τόσο άμεσα στο σώμα τους» (2019:34). Βλέποντας τη βία σε αντιπαραβολή, για παράδειγμα, με το ανακατασκευασμένο σώμα της αντικανονικής επιθυμίας, ίσως η βία ενέχει μεγαλύτερη σωματικότητα και από την ίδια τη σωματικότητα ως εργαλείο, η οποία χρησιμοποιείται ακριβώς επειδή το σώμα είναι ο κοινός παρονομαστής των υποκειμένων. Ίσως η βία και η αίσθησή της να είναι σημείο ακόμη πιο απόλυτο.

⁶⁸ Δ. Παπαμάρκος, αντλώ από Δ. Παπανικολάου (2018:14).

Συμπερασματικά

Γυρίζοντας για λίγο το βλέμμα στην αρχή της έρευνας, ένα από τα κυριότερα αντικείμενα που χρειάστηκε να αποκτήσουν ορισμό στο πλαίσió της ήταν η παράσταση. Συχνά ονομάστηκε «παραστασιακό γεγονός», καθώς με αυτόν τον ορίζοντα προσεγγίστηκε στη διαδρομή: ως γεγονός που συμβαίνει μία φορά. Μέχρι στιγμής, έχει συχνά επισημανθεί για ποιους λόγους οι παραστάσεις δεν είναι έργα τέχνης. Είναι γεγονότα, η περιορισμένη τους χρονικότητα δεν επιτρέπει να κατηγοριοποιηθούν ως έργα τα οποία αποδεσμεύτηκαν από το/τη δημιουργό τους και πορεύονται. Οι παραστάσεις παράγονται επί τόπου, από την ταυτόχρονη φυσική παρουσία υποκειμένου-κοινού και επί σκηνής υποκειμένου. Είναι αποτέλεσμα της λούπας ανάδρασης, αποδεσμευμένες από προ-ερμηνείες του κειμένου. Η φράση της Τσβέτκοβιτς ότι «το νόημα κατοικεί στη διαδικασία»⁶⁹ εκφράζει απόλυτα τον επιτελεστικό χαρακτήρα του θεάτρου, που παράγει σημασίες μέσω της αίσθησης. Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του παραστασιακού γεγονότος έχει την ικανότητα να ιδρύει, κατά τη διάρκεια του γεγονότος, μια αίσθηση συνέχειας ανάμεσα στην παράσταση και την πραγματικότητα. Η συνέχεια αυτή γίνεται αντιληπτή με την αίσθηση, γιατί μέσω της αίσθησης συγκροτούνται τα αντικείμενα της πραγματικής ζωής τα οποία μια παράσταση, σχεδόν αναπόφευκτα, θίγει. Τέτοια αντικείμενα είναι η οικογένεια, οι ερωτικές σχέσεις, η αγάπη. Η συνέχεια που ιδρύεται στο θεατρικό γεγονός μεταξύ σκηνής και πραγματικότητας μετεωρίζεται στο διάμεσο χώρο, στον οποίο συμβαίνει το πέρασμα από τη δομή στην αποδόμηση.

Σε αυτή ακριβώς τη διαδρομή -από τη δομή στην αποδομημένη μορφή και πάλι πίσω- είναι απαραίτητη η διαχείριση της αίσθησης. Τα εργαλεία που αναφέρθηκαν στο τρίτο κεφάλαιο -το διακείμενο, η σωματικότητα, η ανοικείωση και η βία- δημιουργούν κανάλια πρόσβασης στο πεδίο της αίσθησης του υποκειμένου-κοινού. Τα εργαλεία πραγματοποιούν συνδέσεις μεταξύ του επί σκηνής και του εκτός σκηνής. Και τα τέσσερα εργαλεία έχουν ένα κοινό στόχο. Να ταξιδέψουν τα επί σκηνής τεκταινόμενα ως το σώμα του υποκειμένου-κοινού. Η έλευση στο σώμα είναι που καθιστά αντιληπτή τη συνέχεια την οποία το υποκείμενο-κοινό αισθάνεται να ενυπάρχει μεταξύ της παράστασης και της πραγματικής ζωής. Η έλευση στο σώμα είναι επίσης το στοιχείο που καθιστά την εμπειρία του θεατρικού γεγονότος, μια εμπειρία κατ' εξοχήν αισθητή.

Κάθε εργαλείο διαχείρισης της αίσθησης, υπηρετεί αυτή τη διαδικασία μέσα από διαφορετικά χαρακτηριστικά και διαύλους. Για παράδειγμα, η διακειμενικότητα εγκαθιστά συνδέσεις και συνειρμούς μεταξύ της παράστασης και άλλων πολιτισμικών κειμένων ή ψηγμάτων της πραγματικότητας. Έτσι αναμοχλεύονται περασμένες εμπειρίες και το αποτύπωμα που αυτές άφησαν στο πεδίο του αισθητού. Η διακειμενικότητα τοποθετεί παλαιότερες εμπειρίες του υποκειμένου δίπλα-δίπλα με την εμπειρία την οποία τώρα συνδημιουργεί, μαζί με τα επί σκηνής υποκείμενα και τα άτομα που συναποτελούν το υποκείμενο κοινό. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται μετωνυμίες, αναλογίες ή μετατοπίσεις νοημάτων. Όσο οι σκηνές του

⁶⁹ "The meaning resides in the process itself", στο "Depression: a public feeling", σελ. 197.

παραστασιακού γεγονότος προχωρούν, τόσο αυτή η διαδικασία πλουτίζεται, η ανάδραση μεταξύ των υποκειμένων ισχυροποιείται, και τα υποκείμενα δημιουργούν από κοινού ένα κόσμο επικοινωνίας, στον οποίο όλα τους έχουν αναφορές, οι οποίες ισχυροποιούν ακριβώς τη συνέχεια μεταξύ θεατρικού γεγονότος και πραγματικότητας. Οι διακειμενικές αναφορές είναι έναυσμα νέων (πολλαπλών) ερμηνειών πάνω σε αντικείμενα της πραγματικότητας.

Η σωματικότητα ανοίγει νέα πεδία αντίληψης του υλικού που αποτελεί την εαυτότητα των υποκειμένων: του σώματος. Το σώμα ως ύλη είναι γνωστό και οικείο: κάθε υποκείμενο έχει ένα σώμα και βρίσκεται σε μόνιμη αλληλεπίδραση και διάλογο με τη δομή, την υφή, την υλικότητά του. Το σώμα επί σκηνής είναι πρόσφορο για συμβολικές αναπαραστάσεις και διαδικασίες αποδόμησης, ακριβώς λόγω του οικείου υλικού του, και του γεγονότος ότι είναι συστατικό της εαυτότητας και πεδίο επιτελεστικότητας. Κάθε νέα έκφραση της εαυτότητας, εκφέρεται πρωτίστως πάνω στο σώμα του υποκειμένου. Το σώμα είναι πεδίο μεταμόρφωσης, και η μεταμόρφωση που συμβαίνει κατά τη διάρκεια του θεατρικού γεγονότος είναι εν τέλει η μόνη υλικότητα -αν μπορεί να χαρακτηριστεί ως τέτοια- που μένει από την παράσταση, όταν αυτή έχει πλέον τελειώσει. Επίσης το σώμα αποτελεί μια οικεία, συμβολική αναπαράσταση του χώρου -του γεωμετρικού χώρου και του αισθητού χώρου. Είναι αναπαράσταση της πόλης, και κατά συνέπεια των κοινών, των αντικειμένων που έχουν την ικανότητα να ενώνουν τα υποκείμενα κάτω από ένα συνανήκειν. Μπορεί η συμβολική αναπαράσταση του σώματος να χρησιμοποιείται (να «δείχνεται») ως προβληματική, βραχυκυκλωμένη ή ουτοπική, πάντως είναι μια αναπαράσταση αναγνωρίσιμη.

Οι μηχανισμοί ανοικείωσης επεμβαίνουν στην παραγωγή της αίσθησης, ανατροφοδοτώντας διαρκώς τη λούπα ανάδρασης. Συμβάλουν και αυτοί στην αποδόμηση όσων έχουν στηθεί μέσα στο παραστασιακό γεγονός μέχρι μια ορισμένη στιγμή. Στόχος της αποδόμησης είναι να συμπαρασύρει και άλλες δομές που έχουν στηθεί, και άλλες βεβαιότητες που έχουν παγιωθεί στην πραγματικότητα εκτός του θεατρικού γεγονότος. Η ανοικείωση προσφέρει τη δυνατότητα να κάνει κανείς σύντομες επισκέψεις προς τον κόσμο της πραγματικότητας, ενόσω βρίσκεται θεωρητικά εντός της θεατρικής σύμβασης. Οι ανοικειωτικοί μηχανισμοί γκρεμίζουν για λίγο τον τέταρτο τοίχο και μαζί του τη σύμβαση, αφήνοντάς τη να επανα-δημιουργηθεί από τη λούπα ανάδρασης, μέχρι την επόμενη κατάλυσή της. Η απροσδιόριστη υλικότητα και αίσθηση του ανοικείου είναι ένα παράθυρο προς την ενδεχομενικότητα. Οι ανεπαίσθητες αλλά ταυτόχρονα έντονες μετατοπίσεις της ανοικείωσης μοιάζουν να υποδεικνύουν πεδία που δεν ανοίχτηκαν, δε βιώθηκαν ακόμα, και άρα μπορούν ίσως να αποτελέσουν αφορμές διερεύνησης. Και μόνο η διαδικασία της διερεύνησης, έστω και χωρίς απτή «καρποφορία», συνιστά μεταμόρφωση.

Τέλος, η βία αποτελεί μια δίοδο που οδηγεί στις πιο ξεκάθαρα σωματικές αποκρίσεις από κάθε άλλο εργαλείο -επομένως στις πιο αισθητές. Οι πριμιπιβιστικές και τελετουργικές καταβολές της βίας την καθιστούν ένα ιδιόμορφο αντικείμενο, ένοχο, επιθυμητό και ταυτόχρονα αποφευκτέο. Στην ιδιομορφία της συντείνει το γεγονός ότι βρίσκεται εντελώς εκτός της πολιτικής ορθότητας, είναι απαγορευμένη και κολάσιμη. Και ενώ όλα αυτά ισχύουν, η δυσκολία εμφανίζεται όταν προσπαθεί κανείς να εξηγήσει πώς είναι δυνατόν η βία στην πιο αναγνωρίσιμη μορφή της -

αυτή της σωματικής βίας- να κατακλύζει τα υποκείμενα καθημερινά. Η εξοικείωση με τη βία δε συνάδει με το σοκ που αυτή προκαλεί όταν συμβαίνει επί σκηνής. Το σοκ αυτό είναι απόρροια της υλικότητας του σώματος, που αυτόματα επηρεάζεται στη θέα ενός άλλου σώματος που ξυλοκοπείται, τραυματίζεται, ματώνει. Το κλειδί της τόσο καταλυτικής επίδρασης, πιστεύουμε ότι βρίσκεται στην παρουσία. Η βία μέσα από την οθόνη μάλλον μικρή σχέση έχει με την εμφανή και ακαριαία άσκηση βίας σε ένα σώμα με το οποίο τα υποκείμενα μοιράζονται τον ίδιο χώρο.

Όπως έχουμε αναφέρει ξανά, η διάκριση των εργαλείων ενέχει αλληλεπικαλύψεις. Ας πάρουμε για παράδειγμα το διακείμενο και την ανοικείωση. Στη ρίζα τους, αυτά τα δύο εργαλεία έχουν μια κοινή συνθήκη: τη διαφορά. Η διακειμενικότητα δημιουργεί αναλογίες πραγμάτων που πιθανότατα προηγουμένως δεν είχαν ιδρυθεί. Με άλλα λόγια, τονίζει τις ομοιότητες ανάμεσα σε καταστάσεις. Ωστόσο «η ομοιότητα είναι, κατά βάθος, διαφορά»⁷⁰, καθώς κάνει το υποκείμενο να συνειδητοποιεί μεν ότι δύο κατασκευές μοιάζουν, ωστόσο το ότι δεν είναι ίδιες σημαίνει πως οι διαφορές ανάμεσά τους είναι ευκρινείς και δεν είναι εύκολο να παραβλεφθούν. Το ανοίκειο είναι επίσης, επί της ουσίας, μια μεταστροφή των πραγμάτων, μια μικρή, κάποτε ανεπαίσθητη, διαφορά που παρεισφρέει και δημιουργεί ηχηρή διαφωνία. Η ανοικείωση είναι η διαδικασία που κάνει το γνωστό, ξένο. Το θεατρικό γεγονός πραγματοποιεί διάσχιση των ορίων της καθημερινής ζωής, την τραβά σε μέρη τα οποία ακόμη δεν είχε επισκεφθεί, κι αυτό είναι ένα ταξίδι ανοικείωσης. Ωστόσο, η αφετηρία μοιάζει με κάτι γνωστό, οικείο, θυμίζει μία εμπειρία του υποκειμένου ενόσω διασχίζει τον πραγματικό κόσμο και τις δομές του, όπως σημειώνει και η Τσβέτκοβιτς. Τα δύο εργαλεία κατασκευάζουν επιτελεστικές επαναλήψεις μιας κατασκευής ήδη γνωστής, εμφυτεύοντας στον πυρήνα της τη διαφορά. Μια διαφορά συχνά ανεπαίσθητη, το αποτέλεσμα της οποίας όμως γίνεται έντονα αντιληπτό. Η οικειότητα με το διακείμενο -ή με την αρχική, ίσως στερεότυπη εμπειρία που αξιοποιείται για τη δημιουργία της ανοικείωσης, είναι σημείο κομβικό στη διαδικασία παραγωγής της αίσθησης από αυτά τα δύο εργαλεία. Κατά συνέπεια, ένα κοινό πλήρως ξένο προς όσα δείχνονται επί σκηνής, ένα κοινό χωρίς συναφείς εμπειρίες, θα ήταν ίσως δύσκολο να αισθανθεί όσα η δράση προσπαθεί να μεταδώσει.

Πράγματι, ακούγεται δύσκολο η αναπαράσταση μιας συνθήκης ξένης να συγκινήσει ένα κοινό. Όμως αυτά που αναπαρίστανται, για παράδειγμα, στις παραστάσεις που έχουμε διαλέξει, πόσο ξένα μπορεί να είναι προς ένα υποκείμενο; Μάλλον ελάχιστα. Ξεκινώντας από τις βασικές θεματικές, τα «χαρούμενα αντικείμενα» π.χ. είναι κοινά και αποδεκτά σε κάθε κοινωνία του δυτικού πολιτισμού. Η ιδιότυπη, βασανιστική συνθήκη στην οποία εισάγεται ένα υποκείμενο από την επαφή του μαζί τους στο πλαίσιο του κοινωνικού συντηρητισμού ενέχει επίσης μια αίσθηση αρκετά οικεία στα περισσότερα υποκείμενα, αυτών των κοινωνιών τουλάχιστον. Η εικόνα της εκμετάλλευσης, σωματικής, σεξουαλικής ή συναισθηματικής, είναι γνωστή. Η σχέση με τη μητέρα -ή η έλλειψή της- αφορά κάθε άτομο. Η ασφυκτική οικογένεια, μπορεί να φέρει ως περιτύλιγμα το στερεότυπο ότι αντιστοιχεί στην ελληνική ιδιοσυγκρασία, όμως κάτι τέτοιο δεν

⁷⁰ Α. Αλετράς, εισήγηση με θέμα τη μελέτη του, «Χωρικόητες του ανοίκειου: Η κινηματογραφική ποιητική του Tarkovsky», Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα: ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2017. Εισήγηση την 1/12/2021.

ισχύει. Εντοπίζεται σε κάθε κοινωνία· αντίστοιχα, γίνεται αντιληπτή από πολλά υποκείμενα. Τα ταμπού, ομοίως. Η επαφή μαζί τους προκαλεί μια ιδιαίτερη εμπειρία των αισθήσεων⁷¹. Ο φόβος της αλλαγής και της μεταμόρφωσης επίσης είναι κάτι που το υποκείμενο-κοινό μπορεί να αναγνωρίσει -φωλιάζει σε κάθε άνθρωπο. Όλα τα παραπάνω είναι αντικείμενα διακρατικά και απαντώνται στον ιστορικό χρόνο πιο συχνά απ' όσο ίσως θα υποθέταμε αρχικά. Η σχετική «οικουμενικότητα» και διαχρονικότητα είναι ιδιότητες τις οποίες είχε παρατηρήσει η Λώρεν Μπερλάντ να ενυπάρχουν και σε ένα άλλο αντικείμενο: την αίσθηση. Όλα τα παραπάνω προσλαμβάνονται με την αίσθηση στην καθημερινή ζωή του υποκειμένου, εκεί αφήνουν το πρώτο στίγμα τους. Επομένως αντίστροφα, η αναγωγή σε αντικείμενα τα οποία διατηρούν έναν ανθρώπινο χαρακτήρα, παρέχει σχετική ασφάλεια όσον αφορά τη δημιουργία της αίσθησης. Οι παραστάσεις -και ευρύτερα, τα πολιτισμικά κείμενα- στα οποία χρησιμοποιούνται τέτοια αντικείμενα, ίσως μοιάζουν χαώδη με την πρώτη ματιά, εντούτοις διατηρούν μια αίσθηση συνέχειας· συνεχίζουν το νήμα της κοινωνίας, το δρόμο που έχει πάρει. Απλώς τραβούν την εξέλιξή της στα άκρα. Η συνέχεια που ιδρύεται έχει ως στόχο την ανάδυση ενδεχομενικών δρόμων που στην πραγματική ζωή ίσως δεν ακολουθήθηκαν ποτέ, επειδή δεν έχουν, ακόμη, αναδυθεί. Ειδικά αντικείμενα όπως αυτά που αποτελούν τα στερεότυπα της καλής ζωής, είναι πρόσφορα για ακρότητες. Ακρότητες σαν αυτές που συμβαίνουν στο παραστασιακό σύμπαν της Λ.Κ., το οποίο ακολουθεί μια διαδρομή που καταστρέφει τα στερεότυπα της καλής ζωής. Η διαδρομή αυτή συμπορεύεται με μια μεταμορφωτική διαδικασία η οποία μπορεί να αποδειχθεί πολύ ουσιαστική.

Ακόμη όμως και εάν οι παραστάσεις χρησιμοποιούσαν ως υλικό πράγματα τα οποία το κοινό τους δε μπορεί να καταλάβει, θα ήταν ψευδές να ισχυριστούμε ότι η αίσθηση εκλείπει· ότι δεν είναι εκεί, διαλύεται και εκμηδενίζεται από την ατμόσφαιρα του χώρου. Επομένως, οι πιθανότητες μια παράσταση να συναντήσει ένα κοινό που δεν την αντιλαμβάνεται καθόλου μάλλον εκμηδενίζονται -και αυτό οφείλεται στη διαχείριση της αίσθησης. Υπάρχουν φορές που τα υποκείμενα δεν αντιλαμβάνονται τις αναπαραστάσεις, παρόλα αυτά στο επίπεδο των αισθήσεων παράγεται υλικό. Παρατηρώντας αυτό, υποθέτουμε ότι η αίσθηση είναι ως ένα βαθμό ανεξάρτητη της αντίληψης. Πιθανότατα η ανεξαρτησία της έγκειται στο γεγονός ότι εδρεύει στο σώμα. Όσο κι αν μια δράση, ένα γεγονός, μία θεματική είναι αδιάφορη ή μη γνώριμη, την ίδια στιγμή που η θεματική αυτή εξελίσσεται σε πλοκή, συμβαίνουν γεγονότα που επηρεάζουν την αίσθηση του υποκειμένου -αυτός είναι ο επιτελεστικός χαρακτήρας του θεατρικού γεγονότος. Όταν ο φωτισμός αλλάζει, όταν ένα ξάφνιασμα συμβαίνει, όταν η ένταση του ηχητικού περιβάλλοντος ανεβαίνει και ένα σώμα επί σκηνής πάλλεται, τότε στο επίπεδο των αισθήσεων υπάρχει κινητικότητα. Η γνώση, ο τρόπος του να μαθαίνει κανείς, είναι σωματοποιημένος και η αυθεντική γνώση, αυτό που πραγματικά κανείς γνωρίζει είναι ό,τι έχει βιώσει άμεσα (Manulani Aluli Meyer, 2008:224, αντλώ από Σέχνερ, 2013:5). Γι' αυτό το

⁷¹ Fischer-Lichte, E. [2013(2004)] Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού, μφρ. Ν. Σιουζουλή. Αθήνα: Πατάκη.

υποκείμενο-κοινό αντιλαμβάνεται μια παράσταση, γι' αυτό δουλεύουν τα στερεότυπα: στο θέατρο όλα περνάνε μέσα από το σώμα, η σωματικότητα προωθεί την αντίληψη, παράγοντας σημασίες που το υποκείμενο δεν είχε σκεφτεί πιο πριν.

Οι νέες αυτές σημασίες συνοδεύουν το υποκείμενο και μετά το πέρας της παράστασης, πραγματώνοντας έτσι τον μεταμορφωτικό της χαρακτήρα. Μετά το πέρας του παραστασιακού γεγονότος, στο επίπεδο των αισθήσεων έχουν εγγραφεί εμπειρίες από πράγματα τα οποία το υποκείμενο δεν έζησε -αυτό που έζησε ήταν η συμμετοχική, αλληλεπιδραστική εμπειρία του θεατρικού γεγονότος. Το ίδιο το υποκείμενο δεν υφίστατο βία, δεν έζησε μία σχέση ταμπού. Περιπλανήθηκε όμως για ορισμένο χρόνο στις εμπειρίες ενός χαρακτήρα, συμμετείχε με το σώμα του σε αυτές, συν-κινήθηκε. Η σωματικότητα λοιπόν, ίσως αναδύεται ως ιδιαίτερα σημαντικό εργαλείο παραγωγής αίσθησης.

Σωματικότητα και αίσθηση αποτελούν οντότητα ενιαία. Το σώμα παράγει την πιο έντονη κινητικότητα στο πεδίο της αίσθησης και αντίστροφα, η αίσθηση επιδρά στο σώμα. Για να πραγματωθεί αυτή η αμφίδρομη σχέση, η πρώτη συνθήκη είναι η ταυτόχρονη, φυσική παρουσία των υποκειμένων στο θεατρικό χώρο. Τα σώματα, βιώνοντας την ατμόσφαιρα του χώρου, υπόκεινται σε ένα είδος συντονισμού, επί σκηνής και εκτός σκηνής. Ο κοινός χώρος είναι στοιχείο πριμιτιβιστικό για τη δημιουργία της αίσθησης. Η οργάνωσή του, οι ποιότητες που αναδύονται από τη σκηνή, η ρευστοποίηση της γεωμετρίας και η αταξία του σκηνογραφικού χάους σχηματίζουν αναπαραστάσεις στις οποίες ως πρώτη απόκριση προβάλλει η αίσθηση, η ερμηνεία ακολουθεί. Η παρουσία, από την οποία διαμεσολαβείται η σωματικότητα, αποτελεί την πιο ουσιαστική συνεισφορά του χώρου στην ανάπτυξη μιας σχέσης με την αίσθηση. Η δυνατότητα της παρουσίας είναι η αφετηρία από την οποία το υποκείμενο, με τη συμμετοχή του στο θεατρικό γεγονός, θα σπρώξει το σώμα του προς το όριο, ώστε να βιώσει τη μεθοριακή εμπειρία. Είναι σημαντικό ότι, όταν αναφερόμαστε στην παρουσία, δεν είναι απαραίτητο η εστίαση να μείνει αμιγώς στο ανθρώπινο υποκείμενο. Παρουσία στο χώρο έχουν όλα τα υποκείμενα και αντικείμενα που συνδημιουργούν την ατμόσφαιρα του χώρου, η οποία είναι, όπως έχουμε αναφέρει ξανά, η πρώτη που επιδρά στο υποκείμενο-κοινό (Φίσερ-Λίχτε, 2013:233). Η παρατήρηση του πραγματικού σώματος, οι ανεπαίσθητες αντιδράσεις των γύρω σωμάτων και η βίωση της ατμόσφαιρας έχουν αφετηρία στην παρουσία. Είναι στοιχεία που ακόμη δεν έχει βρεθεί τρόπος να διαμεσολαβούνται από ψηφιακά μέσα. Η διαδικασία της εισόδου στη θεατρική αίθουσα, όπου υπάρχει μία σκηνή, η σταδιακή σιωπή, οι άνθρωποι γύρω και η ακίνητη εικόνα του σκηνικού, δημιουργούν μια αίσθηση για το πώς πρόκειται να είναι η εμπειρία που έρχεται. Η παρουσία είναι συνθήκη απαραίτητη: η αφαίρεσή της, την οποία πρόσφατα βίωσαν κοινό και ηθοποιοί, οδηγεί σε άλλο αποτέλεσμα, σε μια διαδικασία που δεν έχουμε ιχνηλατήσει σε αυτό το κείμενο.

Επιστρέφοντας στο παραστασιακό γεγονός και τις ερμηνείες του, και αφού είδαμε ότι η δημιουργία της αίσθησης δεν εκλείπει ούτε όταν η δράση επί σκηνής ανήκει στο φάσμα του ακατανόητου, ίσως θα είχε ενδιαφέρον αν διερευνούσαμε πότε πραγματικά διαλύεται η αίσθηση. Αυτή η αναζήτηση της διαχείρισης της αίσθησης δια της εις άτοπον επαγωγής, ο

εντοπισμός της συνθήκης που καταλύει την αίσθηση, είναι μια διαδικασία που δεν ακολουθήθηκε σε αυτή τη μελέτη. Έχοντας ακολουθήσει εδώ μια διαδικασία εντοπισμού της αίσθησης και όχι της απουσίας της, είναι ίσως δυνατόν να δοθεί μια επιφανειακή απάντηση. Η αίσθηση διαλύεται, όταν διαλύεται η λούπα ανάδρασης. Αυτή η αφετηρία μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο επόμενης έρευνας.

Ο θεατρικός χώρος είναι ένα δοχείο βίωσης εμπειριών, κύριο μέσο των οποίων είναι η αίσθηση. Σύμφωνα τις θεωρίες που επισκεφθήκαμε στην αρχή του κειμένου, κάθε χώρος μπορεί να μετατραπεί σε θεατρικό χώρο και κάθε εμπειρία είναι ένα αντικείμενο το οποίο σχηματίζεται πρωτίστως με την αίσθηση. Ωστόσο, η κυρίαρχη θέση που καταλαμβάνει η συμμετοχή του σώματος στην επιτελεστική τέχνη του θεάτρου, καθιστά το θεατρικό χώρο επιτελεστικό χώρο, και έτσι η βίωση του θεατρικού γεγονότος στο επίπεδο των αισθήσεων διευκολύνεται. Αυτή η διαδικασία είναι αρκετά αντιθετική προς τις διεργασίες που συμβαίνουν αυτή τη στιγμή στον κοινωνικό χώρο, όπου η αίσθηση, οι ευαλωτότητες και η αξία της βιωμένης εμπειρίας τείνουν να υποτιμώνται, τα σώματα αποκλείονται από τις διαδικασίες και η ενσώματη γνώση θεωρείται υποδεέστερη των αμιγών προϊόντων της διάνοιας. Ο θεατρικός χώρος λοιπόν, μπορεί να ιδωθεί ως πεδίο «εξάσκησης», ως πεδίο διερεύνησης όπου το υποκείμενο μπορεί να αναπτύξει μια σχέση με την αίσθηση ή να ισχυροποιήσει τη σχέση που ήδη έχει με το πεδίο του αισθητού. Με αυτόν τον τρόπο, μπορεί να δημιουργηθεί σιγά σιγά περισσότερος χώρος για την αίσθηση και στο κοινωνικό πεδίο. Εν κατακλείδι, διαπιστώνει κανείς ότι όλη η θεατρική σύμβαση είναι μια συνθήκη που βοηθά τη διάνοιξη νέων δρόμων διαμέσου του αισθητού. Αυτοί οι δρόμοι, όπως γράφει ο Κούντερα «οδηγούν σε διάφορες πλευρές της ύπαρξης, απρόσιτες με οποιοδήποτε άλλο μέσο» (2008:126). Από τους δρόμους του αισθητού, κάθε υποκείμενο δημιουργεί σημασίες και νοήματα -ακριβώς τη στιγμή που είναι συμμετοχο στο θεατρικό γεγονός- επηρεασμένα από τις μοναδικές του εμπειρίες, το μοναδικό του σώμα, το μοναδικό του είναι. Ένα κομμάτι της διαδικασίας του θεάτρου είναι το να αλληλοπλουτίζονται οι ερμηνείες και οι σημασίες, μέσα από τις συζητήσεις που συμβαίνουν μετά από μια παράσταση, στο χώρο του θεάτρου της εγγύτητας, της φροντίδας, της παρουσίας.

Βιβλιογραφία

- Ahmed, S., "The Promise of Happiness", Duke University Press Durham and London, 2010.
- Benjamin, W., «No 13. Εξήντα πέντε θέσεις για τα βιβλία και τις πόρνες, το γράψιμο, την κριτική, τους σονομπ και την επιτυχία», μτφρ.: Κ. Κουτσορέλης, Κίχλη, Αθήνα 2020.
- Benjamin, W., «Παρίσι, πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα. Παρουσίαση του 1939», μτφρ.: Ρ. Σινοπούλου, Ουαπίτι, Αθήνα 2020.
- Benjamin, W., «Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού», μτφρ.: Γ. Γκουζούλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002.
- Berlant, L., "Cruel optimism", Duke University Press, 2011. (ψηφιακή μορφή)
- Berlant, L., Hardt, M., «Για μια πολιτική έννοια της αγάπης», μτφρ.: Μ. Λαλιώτης, Ηριδανός, Αθήνα 2021.
- Brecht, B., «Η μάνα κουράγιο και τα παιδιά της. Χρονικό από τον 30ετή πόλεμο», μτφρ.: Ι. Αρζόγλου, Δωδώνη, 1980.
- Brecht, B., «Ιστορίες του κυρίου Κούνερ. Η διαλεκτική σαν τρόπος ζωής», μτφρ.: Π. Μάρκαρης, Θεμέλιο, Αθήνα 2008.
- Douglas, M., «Καθαρότητα και Κίνδυνος: Μία ανάλυση των εννοιών της μιαιρότητας και του ταμπού», μτφρ.: Αι. Χατζούλη, ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ, Αθήνα 2006.
- Fischer-Lichte, E., «Θέατρο και μεταμόρφωση : Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού», μτφρ. Ν. Σιουζουλή, Πατάκη Αθήνα 2013.
- Freud, Z., «Το ανοίκειο», μτφρ.: Έ. Βαϊκούση, Πλέθρο, Αθήνα 2009.
- Goffman, E., «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή», μτφρ.: Δ. Μακρυνιώτη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.
- Hall, S., «Αυτό σημαίνει αυτό, αυτό σημαίνει εκείνο. Σημειωτική, οδηγός χρήσης», μτφρ.: Μ. Κωνσταντοπούλου, Δίαυλος, Αθήνα 2010.
- Kundera, M., «Η αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι», μτφρ: Κατερίνα Δασκαλάκη, Εστία, Αθήνα 1986.
- Kundera, M., «Ο πέπλος. Δοκίμιο σε επτά μέρη», μτφρ.: Γιάννης Η. Χάρης, Εστία, Αθήνα 2008.
- Αλετράς, Α., «Χωρικότητες του ανοίκειου: Η κινηματογραφική ποιητική του Tarkovsky», Διδακτορική Διατριβή, ΕΜΠ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα 2017.
- Γκιναιΐδη, Φ. «"Χαίρε νύμφη" του Γ. Ξερόπουλου. Η σκηνική παρουσίαση του έργου από τη Λ. Κιτσοπούλου», σεμιναριακή εργασία στο μάθημα Κριτική της Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, ΠΜΣ του τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας.
- Παπανικολάου, Δ. «Κάτι τρέχει με την οικογένεια. Έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης», Πατάκη, Αθήνα 2018.

Διαδικτυακή βιβλιογραφία

- “Είδαμε το Ματωμένο Γάμο της Κιτσοπούλου. Μία πολύ ενδιαφέρουσα απόπειρα ερμηνείας της κιτσοπούλειας παράστασης”, Ζέτα Πασπαράκη, διαδικτυακό περιοδικό POPAGANDA, 7 Αυγούστου 2014. <https://popaganda.gr/art/idame-matomeno-gamo-tis-kitsopoulou/>.
- «ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΣΤΕΓΗ / FRANKENSTAÏN – Ο ΧΑΜΕΝΟΣ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ», ΕΡΤopen, 28 Απριλίου 2022, <https://www.ertopen.com/ekdiloseis/item/64423-theatro>.
- «Οι θεατρικές ουτοπίες της Έλλης Παπαγεωργακοπούλου», Αργυρώ Μποζώνη, για την απώλεια της Έλλης Παπαγεωργακοπούλου, περιοδικό LIFO, 19/4/2021 <https://www.lifo.gr/culture/theatro/oi-theatrikes-oytopies-tis-ellis-papageorgakopoyloy>.

Åhäll, L., "Affect as Methodology: Feminism and the Politics of Emotion", *International Political Sociology*, Volume 12, Issue 1, March 2018, Pages 36–52, Published: 18 January 2018

Arthur, M., *Affect Studies*, Oxford Bibliographies, last modified: 12 January 2021.

Berlant, L., "Intuitionists: History and the Affective Event", *Oxford Journals, American Literary History*, First published online 14 Aug 2008.

Lauren Berlant's research blog, <https://supervalentthought.com/about/>.

Borchers, M., Review: Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity, *Affectsphere: keywords and reviews in affect theory*, May 13, 2016.

Clyme, A., Review: Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture, and Victorian Sensationalism, *Affectsphere: keywords and reviews in affect theory*, May 12, 2016.

Cvetkovich, A., "Format as Infrastructure: Ann Cvetkovich on Lauren Berlant", *Capacious: Journal for emerging affect inquiry*, first online: September 12, 2021.

Studying Affect, Faculty of Arts & Social Sciences, Carleton University, Canada, <https://carleton.ca/fass/story/studying-affect/>

Widdifield, H., Review: Depression: A Public Feeling, *Affectsphere: keywords and reviews in affect theory*, May 13, 2016.

Wikipedia, the free encyclopedia, Affect theory.

Γεωργιάκου, Μ. (κλινική ψυχολόγος), «Τελικά, τι είναι ο ναρκισσισμός;», ιστοσελίδα ψυχολογίας psychology now, <https://www.psychologynow.gr/arthra-psyxikis-ygeias/psyxikes-diataraxes/narkissismos/480-telika-ti-ine-o-narkissismos-tis-magdalinis-geoyaku.html>.

Γραμματάς, Θ., «Μπρεχτικό Επικό και Διδακτικό Θέατρο», <https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%B5%CF%87%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B4%CE%B9%CE%B4%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF/>

Κυτουργός, Ν., *Hedda Gabler* by Henrik Ibsen, μουσική σύνθεση από την παράσταση που σκηνοθέτησε η Λένα Κίτσοπούλου στο Βερολίνο, Oberhausen Theatre, 2016 <https://nikoskypourgos.com/en/2020/10/26/hedda-gabler-henrik-ibsen-%E2%96%B7/>

Μέργου, Μ. Ζ. Α., Η αναπαράσταση του φύλου στη σύγχρονη γυναικεία δραματουργία στην Ελλάδα: πολιτικές και ιδεολογικές διαστάσεις, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Αθήνα 2014 <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/40193?lang=el#page/4/mode/2up>.

Videos που χρησιμοποιήθηκαν για τους σκοπούς της εργασίας

"Lauren Berlant - Cruel Optimism (Online Lecture @ Skopje Pride Weekend 2020)", Coalition MARGINS channel, https://www.youtube.com/watch?v=xR7luf_jJIU .

"LAUREN BERLANT Interview", 2016 Summer School for Sexualities, Culture and Politics, Research Center for Cultures, Politics and Identities (IPAK.Center, Serbia), IPAK Centar channel, <https://www.youtube.com/watch?v=Ih4rkMSjmjs>.

"Lauren Berlant's Talk", The 5th International and Interdisciplinary Conference on Emotional Geographies, The University of Edinburgh, <https://www.youtube.com/watch?v=PU4AzjY9rjl>.

"Little Red Riding Hood - The First Blood, by Lena Kitsopoulou | Full Performance", Onassis Foundation channel, <https://www.youtube.com/watch?v=0dRHSEk8aA&t=158s>.

"Sara Ahmed: Dresher Conversations", University of Maryland, Baltimore County, UMBC channel, <https://www.youtube.com/watch?v=zadqi8Pn0O0&t=6s>.

"Why Chasing the Good Life Is Holding Us Back with Lauren Berlant", The University of Chicago channel, <https://www.youtube.com/watch?v=Ppdd2R46Eh4&t=316s>.

«Αντιγόνη - Lonely Planet της Λένας Κιτσοπούλου | Ολόκληρη η Παράσταση», Onassis Foundation channel, <https://www.youtube.com/watch?v=RseOXhXZJtU&t=4672s>.

«Άουστρας ή η αγριάδα», Λένα Κιτσοπούλου, διαδικτυακό περιοδικό Protagon.gr, 11 Οκτωβρίου 2013, <https://www.protagon.gr/epikairota/politismos/oustras-i-i-agriada-2831300000>.

«Γνωρίστε τη Λένα Κιτσοπούλου», συνέντευξη με τη Onassis Foundation channel, https://www.youtube.com/watch?v=52m_tvxB6hg&t=160s.

«ΘΕΑΤΡΟ | ΑΝΤΙΓΟΝΗ - LONELY PLANET | ΛΕΝΑ ΚΙΤΣΟΠΟΥΛΟΥ | 14.12.2017–7.1.2018», το πρόγραμμα της παράστασης σε ηλεκτρονική μορφή, ISSUU page of Onassis Foundation, ανέβηκε στις: 14 Δεκεμβρίου 2017 https://issuu.com/stegi.onassis.cultural.centre/docs/antigone-lonely_plane_lena_kitsopoulou_issuu.

«ΚΟΚΚΙΝΟΣΚΟΥΦΙΤΣΑ - ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΑΙΜΑ», το πρόγραμμα της παράστασης σε ηλεκτρονική μορφή, ISSUU page of Onassis Foundation, ανέβηκε στις: 13 Μαΐου 2014 https://issuu.com/stegi.onassis.cultural.centre/docs/kokkinoskoufitsa_sgt.

«Μεγάλοι δρόμοι / Λένα Κιτσοπούλου», βίντεο με αφορμή την έκδοση του βιβλίου «Μεγάλοι Δρόμοι» από τις εκδόσεις Μεταίχμιο, Manolis Andriotakis channel, <https://www.youtube.com/watch?v=TVN97Ycq3yg>.