



ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Το θεατρικό βίωμα του Τρόμου: Ιστορική, ψυχολογική και λαογραφική
προσέγγιση**

Μελέτη της θρακικής λαϊκής παράδοσης ως πηγής έμπνευσης για τη
δραματοουργία του θεάτρου Τρόμου.

Δέσποινα Καμαριώτη

Επιβλέπων καθηγητής Ιωαννίδης Γρηγόριος

Πάτρα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Το θεατρικό βίωμα του Τρόμου: Ιστορική, ψυχολογική και λαογραφική προσέγγιση.

Μελέτη της θρακικής λαϊκής παράδοσης ως πηγής έμπνευσης για τη δραματοουργία του θεάτρου Τρόμου.

Δέσποινα Καμαριώτη

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής: Γρηγόριος Ιωαννίδης, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Έλενα Τριανταφυλλοπούλου, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Πάτρα, Ιούνιος 2026

Περίληψη

Η παρούσα εργασία διερευνά το θέατρο τρόμου ως πολυδιάστατο φαινόμενο, συνδυάζοντας θεωρητική ανάλυση με πρακτική θεατρική δημιουργία. Αφετηρία αποτελεί η διαπίστωση της πολύ μικρής παρουσίας του τρόμου στη σύγχρονη ελληνική θεατρική σκηνή, γεγονός που καθιστά επιτακτική την ανάγκη επανεξέτασης του είδους τόσο σε θεωρητικό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας ορίζεται το συναίσθημα του τρόμου και τα χαρακτηριστικά του ως θεατρική μορφή, ενώ στη συνέχεια εξετάζονται δύο ιστορικές του εκφράσεις: το Grand Guignol, με την αισθητική του φυσιοκρατικού τρόμου και τα εντυπωσιακά σκηνικά εφέ, και το Θέατρο της Σκληρότητας του Antonin Artaud, που επαναπροσδιορίζει τη σκηνική γλώσσα μέσα από το σώμα, το τελετουργικό και την αισθητική της ρήξης. Η σύγκριση των δύο προσεγγίσεων αναδεικνύει τη σύνδεσή τους με την αρχαία ελληνική τραγωδία και την έννοια της κάθαρσης.

Στο δεύτερο μέρος αναπτύσσονται οι ψυχολογικές, κοινωνικές και νευροβιολογικές διαστάσεις του τρόμου, με αναφορά στις θεωρίες του Freud, της Kristeva και της Clover, καθώς και στους μηχανισμούς του εγκεφάλου που εμπλέκονται στην εμπειρία του φόβου και στην παράδοση απόλαυσής του. Εξετάζονται επίσης οι πολιτισμικές διαφορές στη βίωση του τρόμου και οι σύγχρονες εφαρμογές του είδους, συμπεριλαμβανομένου του immersive horror theatre.

Το τρίτο μέρος στρέφεται στη θρακική μυθολογία ως δεξαμενή θεατρικού υλικού, αναλύοντας τη θεότητα Βένδιδα και τη λαογραφική παράδοση των βρικολάκων, με έμφαση στις χθόνιες, μαγικές και κοινωνικές τους διαστάσεις. Το θεωρητικό αυτό υπόβαθρο τροφοδοτεί ένα πρωτότυπο θεατρικό έργο τρόμου, το οποίο αντλεί από τη θρακική μυθολογία και ολοκληρώνει την εργασία ως εφαρμογή των θεωρητικών συμπερασμάτων στην πράξη.

Λέξεις- Κλειδιά

Θέατρο, τρόμος, λαϊκή παράδοση, Θράκη

The Theatrical Experience of Horror: A Historical, Psychological and Folkloric Approach

A Study of Thracian Folk Tradition as a Source of Inspiration for Horror Theatre
Dramaturgy

Despoina Kamarioti

Abstract

This thesis investigates horror theatre as a multidimensional phenomenon, combining theoretical analysis with original theatrical creation. Its starting point is the observation of horror's very limited presence on the contemporary Greek theatrical stage, a fact that renders the re-examination of the genre both necessary and timely, on theoretical as well as artistic grounds.

The first part defines the emotion of horror and its characteristics as a theatrical form, before examining two historical expressions: the Grand Guignol, with its naturalistic aesthetic and spectacular stage effects, and Antonin Artaud's Theatre of Cruelty, which redefines theatrical language through the body, ritual, and an aesthetics of rupture. The comparison of these two approaches reveals their connection to ancient Greek tragedy and the concept of catharsis.

The second part develops the psychological, social, and neurobiological dimensions of horror, drawing on the theories of Freud, Kristeva, and Clover, as well as the brain mechanisms involved in the experience of fear and its paradoxical enjoyment. Cultural differences in the experience of horror are also examined, alongside contemporary applications of the genre, including immersive horror theatre.

The third part turns to Thracian mythology as a source of theatrical material, analysing the goddess Bendis and the folkloric tradition of the vrykolakas, with emphasis on their chthonic, magical, and social dimensions. This theoretical foundation informs an original horror play, which draws on Thracian mythology and concludes the thesis as a practical application of its theoretical findings.

Keywords

Theatre, horror, Thrace, folkloric tradition

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
1. Ο τρόμος στο σήμερα	3
1.1 Η απουσία του τρόμου από τη σύγχρονη θεατρική σκηνή.....	3
2. Ορισμός του Τρόμου και του Θεατρικού Τρόμου.....	4
2.1 Ορισμός του συναισθήματος του τρόμου	4
2.2 Τα Χαρακτηριστικά του Θεατρικού Τρόμου.....	4
2.3 Ο Ορισμός του Θεάτρου Τρόμου	5
3. Η ιστορία του Γκραν Γκινιόλ.....	6
3.1 Τα Εφέ και η Τεχνολογία του Grand Guignol	10
4.1 Antonin Artaud: Μύθος, Σώμα και Αισθητική της Ρήξης.....	11
4.2 Artaud και η Διαλεκτική Σώματος–Πνεύματος.....	12
4.3 Το «Θέατρο της Σκληρότητας» ως Εμπειρία Μεταμόρφωσης.....	12
4.4 Το Άχρονο και το Ιερατικό Στοιχείο	12
4.5 Η Επανάσταση κατά της Παραδοσιακής Γλώσσας	13
4.6 Η Υλική Διάσταση της Σκηνικής Γλώσσας.....	13
4.7 Artaud και το Τραύμα της Νεωτερικότητας	13
4.8 Συμπέρασμα.....	14
5. Νέες όψεις του θεάτρου του Artaud	14
5.1 Η Σωματική Διάσταση της Θεραπείας	15
5.2 Το Τελετουργικό ως Θεραπευτικό Εργαλείο.....	15
5.3 Η Κάθαρση και η Ψυχική Θεραπεία.....	16
6. Σύγκριση Artaud με Grand-Guignol.....	17
7. Η Σύνδεση του Grand-Guignol και του Τρόμου στο Θέατρο με την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία	17
8. Γιατί μας αρέσει ο Τρόμος;.....	21
9. Ψυχολογική Προσέγγιση: Ψυχαναλυτικοί, Γνωστικοί και Συναισθηματικοί Μηχανισμοί.....	23
9.1 Ψυχαναλυτικές Θεωρίες του Τρόμου.	23
9.2 Το Ανοίκειο του Freud.....	24
9.3 Το Uncanny του Freud και ο Artaud: Το ανοίκειο ως θεατρική αρχή.	24
9.4 Julia Kristeva και αποκειμενοποίηση.	25
9.5 Το Abject της Kristeva και ο Artaud: Ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο.....	27
9.6 Η Φροϋδική Θεωρία του Φόβου και του Άγχους.....	28

9.7 Η Λογοτεχνία ως Τόπος της Αποκειμενοποίησης.	29
9.8 Η Αισθητική του Τρόμου στο Θέατρο.....	29
9.9 Η Θεατρική Κάθαρση και το Αποκείμενο.	30
9.10 Η Θεωρία του Φύλου: Carol Clover και ο Τελικός Χαρακτήρας.....	30
9.11 Ο Θηλυκός Μαζοχισμός και η Ταυτοποίηση.	31
9.12 Κριτική Αξιολόγηση των Ψυχαναλυτικών Θεωριών.	32
9.13 Η Ασφαλιστική Βαλβίδα και η Κάθαρση.....	32
9.14 Η Θεωρία της Εξάρτησης από τη Διέγερση (Excitation Transfer Theory).	33
9.15 Η Θεωρία της Διαχείρισης της Διάθεσης (Mood Management Theory).....	33
9.16 Η Αισθητική Απόσταση και το Πλαίσιο Ασφάλειας.	34
9.17 Προσωπικές Διαφορές: Ποιος Απολαμβάνει τον Τρόμο;.....	35
9.18 Γνωστική Αξιολόγηση και Επαναπλαισίωση.	35
10. Κοινωνική Προσέγγιση: Συλλογικές Διαστάσεις του Τρόμου.....	36
10.1 Η Κοινωνική Λειτουργία της Κάθαρσης.	36
10.2 Κοινωνική Σύγκριση και Συλλογική Ταυτότητα.	36
10.3 Πολιτισμικές Διαστάσεις και Κοινωνική Μάθηση.....	37
10.4 Το Θέατρο ως Κοινωνικός Χώρος Μεθοριακότητας.	38
10.5 Συλλογικές Συναισθηματικές Αντιδράσεις και Crowd Dynamics.	38
11. Νευροβιολογική Προσέγγιση: Εγκεφαλικά Συστήματα και Σωματικές Αντιδράσεις.....	39
11.1 Το Νευρωνικό Δίκτυο του Φόβου.	39
11.2 Η Διαχωρισμένη Λειτουργία του Συστήματος Φόβου.	40
11.3 Το Σύστημα Ανταμοιβής και η Ντοπαμίνη.	41
11.4 Η Σωματική Απόκριση: Το Αυτόνομο Νευρικό Σύστημα.	41
11.5 Νευροεικόνα και κατοπτρικοί νευρώνες.	42
11.6 Οι Ορμόνες του Στρες και η Απόκριση του άξονα υποθάλαμος- υπόφυση- επινεφρίδια.....	42
12. Σύγχρονες Εφαρμογές και Μελλοντικές Κατευθύνσεις του Τρόμου στο Θέατρο.	43
12.1 Immersive Horror Theatre και η Εξάλειψη της Απόστασης.....	43
12.2 Θεραπευτικές Εφαρμογές: Το θέατρο τρόμου ως θεραπεία.....	44
12.3 Νευροαισθητική: Η επιστήμη της θεατρικής εμπειρίας.	44
12.4 Πολιτισμικές διαφορές στην εμπειρία του τρόμου.....	45
Συμπέρασμα.....	46

13. Η Θράκη: Ονομασία, Γεωγραφία και Πρώιμη Ιστορία.	50
13.1 Προέλευση της Ονομασίας.	50
13.2 Γεωγραφικά Όρια.	50
13.3 Προϊστορική Κατοίκηση.....	51
13.4 Οι Πρώτοι Θράκες.	51
13.5 Η Θράκη στα Ομηρικά Έπη.	52
14. Μυστηριακή Θράκη: Θεότητες, Μύθοι και Εσωτερικές Παραδόσεις.	52
Βένδης.....	53
Θράκας Ίππεας.....	53
Σαβάζιος.....	53
Κανδαόνας	53
Βορέας	54
Καβείρια Μυστήρια (Κάβειροι)	54
14.1 Μαγικά Όντα της Θράκης.....	54
Ορφέας.....	55
Ρήσος	55
Ζάλμοξις	55
Λυκούργος (Lycurgus).....	55
14.2 Το Κέντρο του Θρακικού Ορφισμού.	55
14.3 Η Βένδης: Ιστορική Πορεία, Λατρευτική Ταυτότητα και η Σχέση της με την Άρτεμη και την Εκάτη.	56
14.4 Η Προέλευση και η Ιστορία της Βένδιδος στη Θράκη.	56
14.5 Η Εισαγωγή της Λατρείας της Βένδιδος στην Αθήνα.	58
14.6 Σχέση της Βένδιδος με την Άρτεμη.	59
14.7 Η Σχέση της Βένδιδος με την Εκάτη.	59
Βένδης.....	61
15. Βρικόλακες και Θράκη.	63
15.1 Ιστορικό και Λαογραφικό Υπόβαθρο των Βρικόλακων στη Θράκη.....	64
Ετυμολογία και Ονοματολογία.....	64
15.2 Οι Αιτίες του Βρικόλακιάσματος στη Θρακική Παράδοση.	64
15.3 Τα Χαρακτηριστικά του Θρακικού Βρικόλακα.....	65
15.4 Ιστορικές Μαρτυρίες: Ομαδικές Ψυχώσεις στη Θράκη.	66
15.5 Ο αφορισμός ως κεντρικό θέμα: Θρησκευτική εξουσία και κοινωνικός έλεγχος.	66

15.6 Κοινωνικές και Ψυχολογικές Λειτουργίες του Αφορισμού.	67
15.7 Η Άρση του Αφορισμού και η «Απελευθέρωση» του Βρικόλακα.	67
Θεατρικό	68

Εισαγωγή

Το θέατρο τρόμου αποτελεί μια ιδιαίτερη μορφή θεατρικής έκφρασης, η οποία, παρά την ιστορική της παρουσία δεν έχει τύχει συστηματικής ακαδημαϊκής προσέγγισης στον ελληνόφωνο επιστημονικό χώρο. Η παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρεί μια πολυεπίπεδη μελέτη του θεατρικού βιώματος του τρόμου, με αφετηρία τρεις διακριτές αλλά αλληλένδετες προσεγγίσεις: την ιστορική, την ψυχολογική και τη λαογραφική.

Ο συνδυαστικός κρίκος των τριών αυτών αξόνων είναι ένα κεντρικό ερώτημα: γιατί ο άνθρωπος αναζητά εθελοντικά την εμπειρία εκείνη που τον απωθεί; Το ερώτημα αυτό συνδυάζει ταυτόχρονα και τον ψυχολογικό τομέα και τον αισθητικό και η απάντησή του μεταβάλλεται ανάλογα με το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο τίθεται. Το θέατρο τρόμου είναι πάντα αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ της βιοψυχολογικής συγκρότησης του θεατή, των πολιτισμικών ερεθισμάτων της εποχής του και των αισθητικών εργαλείων που η εκάστοτε σκηνική πρακτική έχει στη διάθεσή της. Η παρούσα εργασία υποστηρίζει ότι μόνο η ταυτόχρονη εξέταση αυτών των παραμέτρων επιτρέπει την επαρκή κατανόηση του φαινομένου.

Στο ψυχολογικό επίπεδο, η εργασία διακρίνει δύο συμπληρωματικά ερωτήματα: το πώς και το γιατί συμβαίνει η έλξη προς τον τρόμο. Το πρώτο απαντάται μέσα από τη νευροβιολογική και βιοψυχολογική έρευνα. Όπως θα δούμε εκτενέστερα παρακάτω, η ενεργοποίηση της αμυγδαλής, η απελευθέρωση κορτιζόλης και αδρεναλίνης, η λειτουργία του συστήματος ανταμοιβής μέσω ντοπαμίνης και ο ρόλος των κατοπτρικών νευρώνων στην ενσυναίσθηση του κινδύνου αποτελούν τους νευροβιολογικούς μηχανισμούς που υποστηρίζουν τη βίωση του τρόμου σε ελεγχόμενο πλαίσιο (Grodal, 1997· LeDoux, 1996). Παράλληλα, θεωρίες όπως η Excitation Transfer Theory του Zillmann και η Mood Management Theory φωτίζουν τη γνωστική επεξεργασία της εμπειρίας και τον ρόλο της αισθητικής απόστασης στη ρύθμιση του φόβου.

Το δεύτερο ερώτημα, το γιατί, απαιτεί βαθύτερη ανάλυση. Η φροϋδική έννοια του ανοίκειου προσφέρει ένα πρώτο ερμηνευτικό πλαίσιο: ο τρόμος έλκει επειδή επαναφέρει στο συνειδητό εκείνο που έχει καταπιεστεί, εκείνο που είναι οικείο και ταυτόχρονα απωθημένο (Freud, 1919). Η Kristeva με την έννοια του αποκειμένου επεκτείνει αυτή τη λογική: το αποκείμενο είναι αυτό που εκβάλλεται από το υποκείμενο για να οριστεί, αλλά επιστρέφει επίμονα, και η τέχνη, ιδιαίτερα ο τρόμος, είναι ένας από τους κατεξοχήν χώρους αυτής της επιστροφής (Kristeva, 1982). Η Clover, από την πλευρά της θεωρίας του φύλου, αναλύει τους μηχανισμούς ταύτισης του θεατή με τον τελικό επιζώντα χαρακτήρα, αναδεικνύοντας τη διαπερατότητα των ταυτοτήτων στο είδος του τρόμου (Clover, 1992).

Ωστόσο, η ψυχολογική διάσταση δεν αρκεί από μόνη της. Ο τρόμος δεν βιώνεται αποκομμένος από το ιστορικό και πολιτισμικό του πλαίσιο. Το GrandGuignol αναδύθηκε σε συγκεκριμένη κοινωνική συγκυρία της fin-de-siècle Γαλλίας, ανταποκρινόμενο σε συλλογικά άγχη της εποχής.

Το «Θέατρο της Σκληρότητας» του Antonin Artaud, αν και δεν κατατάσσεται στο είδος του θεάτρου τρόμου με τους όρους που αυτό συνήθως ορίζεται, εντούτοις αποτελεί αναπόσπαστο θεωρητικό πλαίσιο για τη μελέτη του. Ο Artaud δεν ενδιαφέρθηκε για τον τρόπο ως αισθητική κατηγορία, αλλά για κάτι ευρύτερο και ουσιαστικά συγγενές: για τη δυνατότητα του θεάτρου να παραβιάσει την προστατευτική απόσταση μεταξύ σκηνής και θεατή και να επιδράσει στο σώμα και την ψυχή με τον τρόπο που επιδρά μια πραγματική εμπειρία.

Η έννοια της «σκληρότητας» στο έργο του δεν παραπέμπει στη βία αυτή καθαυτή, αλλά στην αδυσώπητη επαφή του θεατή με υλικό που δεν μπορεί να αποστασιοποιηθεί νοητικά (Artaud, 1938). Αυτή ακριβώς η επιδίωξη, η κατάργηση της ασφαλούς απόστασης, είναι που καθιστά τη σκέψη του Artaud κεντρική αναφορά για το θέατρο τρόμου: το τελευταίο επιτυγχάνει, μέσα από διαφορετικά αισθητικά μέσα, αυτό που ο Artaud περιέγραψε θεωρητικά. Επιπλέον, η έμφαση που δίνει ο Artaud στην τελετουργική διάσταση της σκηνικής πράξης, στη σχέση σώματος και χώρου και στην ενεργοποίηση προγλωσσικών επιπέδων εμπειρίας, συναντά άμεσα τα ευρήματα της νευροεπιστήμης για τους μηχανισμούς με τους οποίους ο τρόμος υπερβαίνει τη γνωστική επεξεργασία και εγγράφεται σωματικά. Η μελέτη του Artaud σε συνάρτηση με το θέατρο τρόμου δεν αποτελεί, επομένως, ιστορική παράθεση ετερόκλητων παραδειγμάτων, αλλά ανάδειξη μιας θεωρητικής συνέχειας που διατρέχει διαφορετικές σκηνικές πρακτικές.

Εντός αυτού του θεωρητικού πλαισίου, η θρακική λαϊκή παράδοση εξετάζεται ως μελέτη περίπτωσης. Η λατρεία της Βένιδδος και η λαογραφική παράδοση του βρικόλακα δεν αντιμετωπίζονται εδώ ως εθνογραφικά τεκμήρια αυτοτελούς αξίας, αλλά ως υλικό στο οποίο συγκεντρώνονται με ιδιαίτερη πυκνότητα οι θεματικές που διαπραγματεύεται η εργασία: ο φόβος του θανάτου και της αποσύνθεσης, η κοινοτική λειτουργία του τρόμου ως μηχανισμός κοινωνικού ελέγχου, και η σύνδεση σώματος, τελετουργίας και συλλογικής μνήμης. Η παράδοση αυτή αναδεικνύεται ως ιδιαίτερα γόνιμο έδαφος για σύγχρονη δραματουργία τρόμου, ακριβώς επειδή ενσωματώνει ήδη τη δομή εκείνη που η ψυχολογική έρευνα περιγράφει: ερεθίσματα που απωθούν και ταυτόχρονα έλκουν, σώματα που αρνούνται να εξαφανιστούν, κοινότητες που οργανώνουν τον φόβο τους σε αφήγηση.

Η εργασία συνοδεύεται από πρωτότυπο θεατρικό έργο. Η δραματουργική πράξη αντιμετωπίζεται ως μέθοδος έρευνας μέσα από την οποία διαπιστώνεται στην πράξη κατά πόσον το λαογραφικό υλικό, επεξεργασμένο με γνώση των ψυχολογικών και ιστορικών παραμέτρων που το διέπουν, είναι δυνατόν να παραγάγει θεατρικό τρόπο που απευθύνεται στον σύγχρονο θεατή.

1. Ο τρόμος στο σήμερα

1.1 Η απουσία του τρόμου από τη σύγχρονη θεατρική σκηνή.

Ο τρόμος ως καλλιτεχνικό είδος έχει καθιερωθεί ως μία από τις πιο δημοφιλείς και εμπορικά επιτυχημένες κατηγορίες στον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Από τον 18ο αιώνα, με την άνοδο του γοτθικού μυθιστορήματος, ο τρόμος έχει διατηρήσει μια σταθερή θέση στη λογοτεχνική μυθοπλασία, ενώ στον κινηματογράφο έχει αποδειχθεί ένα εξαιρετικά κερδοφόρο είδος που γεννά αμέτρητες επαναλήψεις και στυλ (Richardson, 2015). Από τις γερμανικές εξπρεσιονιστικές ταινίες των αρχών του 20ού αιώνα, όπως το "The Cabinet of Dr. Caligari", μέχρι την εμπορική επιτυχία της ταινίας "The Exorcist" του William Friedkin το 1973, ο τρόμος παραμένει σταθερά στοιχείο της κινηματογραφικής βιομηχανίας (Freeland, 2000).

Παράλληλα, η τηλεόραση έχει αγκαλιάσει το είδος με αμέτρητες σειρές τρόμου, όπως το "American Horror Story", το "Bates Motel" και το "The Walking Dead", που προσελκύουν εκατομμύρια θεατές παγκοσμίως. Ωστόσο, στο θέατρο, ο τρόμος ως πλήρες είδος παραμένει ύποπτα απών, με εξαίρεση ορισμένες σύντομες περιόδους ενδιαφέροντος, όπως το Θέατρο του Grand Guignol των αρχών του 20ού αιώνα στο Παρίσι και μερικά δημοφιλή θεατρικά έργα με τερατώδεις χαρακτήρες στις Ηνωμένες Πολιτείες (Richardson, 2015). Αν και το θέατρο δεν είναι ξένο σε φρικιαστικές, τρομακτικές και ανησυχητικές στιγμές, λίγα θεατρικά έργα δημιουργούνται με τη συγκεκριμένη ταυτότητα του θεάτρου τρόμου (Richardson, 2015).

Αυτή η ασυμμετρία μεταξύ της δημοτικότητας του τρόμου σε άλλα μέσα και της απουσίας του από τη θεατρική σκηνή εγείρει σημαντικά ερωτήματα για τη φύση της θεατρικής τέχνης και τις δυνατότητές της να προκαλέσει συγκεκριμένες συναισθηματικές αποκρίσεις. Η παρούσα μελέτη εξετάζει τις θεωρητικές και

πρακτικές προϋποθέσεις για τη δημιουργία ενός βιώσιμου θεάτρου τρόμου.

2. Ορισμός του Τρόμου και του Θεατρικού Τρόμου

2.1 Ορισμός του συναισθήματος του τρόμου

Ο τρόμος είναι ένα συναίσθημα φόβου ή τρομάρας, ή ένας όρος που ορίζει κάτι που εμπνέει συναισθήματα φόβου ή τρομάρας. Απλά, ο τρόμος είναι ένας γενικός όρος για όλα τα τρομακτικά πράγματα (Richardson, 2015). Ωστόσο, μια λεπτομερέστερη ανάλυση απαιτεί έναν πιο συγκεκριμένο ορισμό.

Ετυμολογικά, η λέξη "horror" προέρχεται από την ίδια ρίζα με το "horripilation" (ανατριχιασμός), που αναφέρεται στο σηκωμό των τριχών στο δέρμα, κοινώς γνωστό ως ανατριχίλα. Η λατινική λέξη "horrere" σημαίνει να στέκεται όρθιος, να τρέμει ή να σηκώνονται οι τρίχες από φόβο (Richardson, 2015). Από αυτές τις ρίζες, καθίσταται σαφές ότι ο τρόμος συνδέεται με μια φυσιολογική απόκριση, περιλαμβάνοντας ισχυρή σύνδεση με τη σωματική συμπεριφορά.

Ο φιλόσοφος Noël Carroll (1990) διακρίνει μεταξύ του "φυσικού τρόμου" και του "καλλιτεχνικού τρόμου" (art-horror). Ενώ οι φυσικοί τρόμοι συμβαίνουν στον πραγματικό κόσμο, χωρίς κανένα τεχνητό καλλιτεχνικό πλαίσιο, ο "καλλιτεχνικός τρόμος" είναι μια συγκεκριμένη συναισθηματική και σωματική απόκριση που προκαλείται από μυθοπλαστικά έργα τρόμου (Richardson, 2015). Αυτός ο τρόμος είναι ένα συναίσθημα που παράγεται από έργα μυθοπλασίας και δεν είναι το ίδιο με τον τρόπο που νιώθει κανείς, για παράδειγμα, ακούγοντας για μια φυσική καταστροφή μεγάλης κλίμακας.

2.2 Τα Χαρακτηριστικά του Θεατρικού Τρόμου

Για να χαρακτηριστεί ένα θεατρικό έργο ως τρόμος, πρέπει να πληροί συγκεκριμένα κριτήρια που το διακρίνουν από απλές στιγμές τρόμου που μπορεί να εμφανίζονται σε άλλα είδη. Οι στιγμές τρόμου μπορούν και πράγματι εμφανίζονται συχνά σε θεατρικά έργα, ταινίες και μυθιστορήματα, ακόμη και όταν το έργο εντάσσεται εκτός του είδους του τρόμου. Αυτές οι στιγμές είναι σύντομες, περιορισμένες σκηνές που σκοπεύουν να ξαφνιάσουν, να προκαλέσουν ναυτία, να τρομάξουν ή να ενοχλήσουν

τους θεατές και τους αναγνώστες (Twitchell, 1985).

Σύμφωνα με τη Richardson (2015), τρία βασικά στοιχεία πρέπει να υπάρχουν σε ένα έργο τρόμου:

Α) Συναισθηματική Επίδραση: Η πρόθεση ενός έργου τρόμου είναι να τρομάξει, να αναστατώσει και να τρομοκρατήσει τους θεατές του. Ο Carroll προτείνει ότι οι χαρακτήρες μέσα σε ένα έργο τρόμου διδάσκουν το κοινό πώς να αντιδράσει, απεικονίζοντας τις συναισθηματικές αποκρίσεις που προορίζεται να παραγάγει (Richardson, 2015). Ο τρόμος φαίνεται να είναι ένα από εκείνα τα είδη στα οποία οι συναισθηματικές αποκρίσεις του κοινού, ιδανικά, εκτυλίσσονται παράλληλα με τα συναισθήματα των χαρακτήρων (Richardson, 2015).

Β) Τέρατα και Τερατώδη Στοιχεία: Αν και η ύπαρξη τεράτων και τερατωδών οντοτήτων δεν είναι το μόνο καθοριστικό στοιχείο του τρόμου, αποτελούν αναμφισβήτητα ένα πολύ εμφανές χαρακτηριστικό των ιστοριών τρόμου. Ο Carroll υποστηρίζει ότι τα έργα τρόμου πρέπει να περιέχουν ένα κεντρικό τέρας και ότι αυτό το τέρας πρέπει να είναι μια ύπαρξη που δεν πιστεύεται ότι υπάρχει σύμφωνα με τις επικρατούσες επιστημονικές αντιλήψεις (Richardson, 2015).

Γ) Σωματική Βία και Θέαμα: Οι φυσικές αντιδράσεις είναι πρωταρχικής σημασίας για τον τρόπο, και οι ρεαλιστικά αποδοσμένες σκηνές σωματικής παραμόρφωσης συχνά δημιουργούν τις πιο έντονες σωματικές αποκρίσεις. Συχνά είναι το θέαμα του αίματος ή της σωματικής βίας που κάνει το κοινό να νιώθει πιο άβολα, και τα ενοχλητικά αποτελέσματά του μπορούν να διαρκέσουν πολύ περισσότερο από το γρήγορο σοκ μιας τρομακτικής στιγμής (Richardson, 2015).

2.3 Ο Ορισμός του Θεάτρου Τρόμου

Συνοψίζοντας, για να χαρακτηριστεί ως τρόμος, μια ιστορία, ταινία ή θεατρικό έργο πρέπει να διαθέτει τρία βασικά στοιχεία: πρέπει να δημιουργείται με την πρόθεση να προκαλέσει συναισθήματα καλλιτεχνικού τρόμου στο κοινό ως κύρια λειτουργία του, πρέπει να παρουσιάζει μια κεντρική τερατώδη φιγούρα γύρω από την οποία εξελίσσεται η πλοκή, και πρέπει να περιλαμβάνει απειλές για τη σωματική ασφάλεια των χαρακτήρων, που μπορεί να παρουσιάζονται μέσω σκηνών σωματικής βίας (Richardson, 2015).

3. Η ιστορία του Γκραν Γκινιόλ

Παρά την προφανή της έλλειψη, υπάρχει μια πλούσια, αλλά συχνά παραγνωρισμένη ιστορία τρόμου στο θέατρο και την παράσταση. Μάλιστα, μερικά από τα πρώτα καταγεγραμμένα θεατρικά έργα λέγεται ότι περιείχαν πραγματικά τρομακτικές στιγμές (Grammatas, 2022). Φημολογείται πως κατά την πρώτη παράσταση των *Ευμενίδων* του Αισχύλου, «ο χορός των Ερινυών ήταν τόσο τρομακτικός στην εμφάνιση, ώστε αρκετές γυναίκες στο κοινό απέβαλαν» (Brockett, 1982).

Το πιο αξιοσημείωτο παράδειγμα θεατρικού τρόμου εμφανίστηκε στο θέατρο του Grand-Guignol, το οποίο γνώρισε τη ματωμένη και γεμάτη φρίκη ακμή του τη δεκαετία του 1920 και του '30. Το θέατρο αυτό ήταν γνωστό για την επιδίωξή του να παρουσιάζει εξαιρετικά ρεαλιστικές και ακραίες σκηνές αιματηρότητας, για τις απερίφραστα βίαιες πλοκές του και για την επιδέξια χρήση ειδικών εφέ.

Το Théâtre du Grand-Guignol (1894–1962) αποτέλεσε ένα από τα πιο καθοριστικά ορόσημα στην ιστορία του θεάτρου του τρόμου, αποκτώντας φήμη ως «Θέατρο του Τρόμου» εξαιτίας της ακραίας βίας και της αισθητηριακής πρόκλησης που προσέφερε στους θεατές. Η εικόνα του ως χώρου ωμής φρίκης ενισχύθηκε από τον μύθο ότι απασχολούσε γιατρό για τα συχνά περιστατικά λιποθυμίας κατά τη διάρκεια των παραστάσεων (Hand & Wilson, 2000). Παρά όμως τη σκοτεινή υστεροφημία του, η πραγματικότητα του Grand-Guignol υπήρξε πολύ πιο σύνθετη και καλλιτεχνικά επεξεργασμένη, καθώς το ρεπερτόριό του συνδύαζε κωμικά και δραματικά έργα σε μία αυστηρή αρχιτεκτονική «ζεστού–κρύου» ρυθμού συναισθημάτων, προκειμένου να ενισχύεται η ψυχολογική επίδραση του τρόμου (Cunningham, 2011).

Το 1894, ο Oscar Méténier ίδρυσε το **Le Théâtre du Grand-Guignol** στο Παρίσι, ώστε να παρουσιάσει πολλά από τα δικά του *rosse* έργα. Αυτά τα σύντομα κομμάτια ήταν γραμμένα στη λαϊκή γλώσσα και παρουσίαζαν χαρακτήρες από τις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις του Παρισιού, συμπεριλαμβανομένων πορνών και εμπόρων ναρκωτικών. Η αφετηρία του θεάτρου ως χώρου νατουραλιστικής αναπαράστασης του υποκόσμου το συνέδεσε με τις αισθητικές και κοινωνικές

επιδιώξεις του Théâtre Libre του Antoine, ενώ η πλήρης εξέλιξη του ύφους τρόμου εδραιώθηκε υπό τη διεύθυνση του Max Maurey και αργότερα του Camille Choisy (Hand & Wilson, 2000).

Μετά από τέσσερις σεζόν με *rosse* έργα, ο Méténier παρέδωσε το θέατρο στον Max Maury, ο οποίος δημιούργησε το αιματηρό ύφος που έγινε το σήμα κατατεθέν του Grand Guignol. Ο θεατρικός συγγραφέας της ομάδας, André de Lorde, γνωστός ως «Ο Πρίγκιπας του Τρόμου», έγραψε πάνω από εκατό έργα τρόμου για το Grand Guignol μεταξύ 1901 και 1926 (Gordon, 1988). Υπό τη συνεργασία του Maury και του de Lorde, το Le Théâtre du Grand-Guignol έγινε ένα από τα βασικά αξιοθέατα τόσο για Παριζιάνους όσο και για τουρίστες, οδηγώντας τον de Lorde να δηλώσει: «Οι άντρες που όλη μέρα αποφεύγουν τον φόβο, συρρέουν σε αυτόν μετά το ηλιοβασίλεμα στο Grand Guignol» (Gordon, 1988). Το θέατρο γνώρισε τη μεγαλύτερη δημοτικότητα του την περίοδο μεταξύ Πρώτου και Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου. Μετά τη συνταξιοδότηση του Maury, υπό τη διεύθυνση του Camille Choisy, το Grand Guignol έγινε ιδιαίτερα αγαπητό σε όλες τις κοινωνικές τάξεις της παριζιάνικης κοινωνίας — από τις κατώτερες τάξεις που αποτελούσαν το θέμα των *rosse* έργων, μέχρι τη βασιλική οικογένεια και εκατομμυριούχους με επίσημο ένδυμα.

Η καλλιτεχνική στόχευση των Max Maurey και ακολούθως του Camille Choisy διαμόρφωσε μια υβριδική σκηνική αισθητική όπου ο νατουραλισμός των ειδικών εφέ και της σκηνογραφίας συνυπήρχε με τη μελοδραματική υπερβολή στις ερμηνείες και στις ηθικές συγκρούσεις (Hand & Wilson, 2000). Η φυσιοκρατική απόδοση του τρόμου με τραύματα, ακρωτηριασμούς, βασανιστήρια, αξιοποιούσε την τεχνική δεξιοτεχνία των ηθοποιών και των σκηνογράφων με στόχο τη δημιουργία μιας έντονης ψευδαίσθησης πραγματικού πόνου (Cunningham, 2011).

Σε αντίθεση με άλλες μορφές τρόμου της εποχής, το Grand-Guignol δεν εστίαζε στο υπερφυσικό. Ο εχθρός δεν ήταν φαντάσματα ή δαίμονες, αλλά ο ίδιος ο άνθρωπος: η εγκληματικότητα, η τρέλα, η επιθυμία και η ηδονή που οδηγεί στη βία (Cunningham, 2011). Το θέατρο εκμεταλλευόταν βαθιές κοινωνικές φοβίες και ταμπού της γαλλικής κοινωνίας: πορνεία, ψυχικές ασθένειες, αποσύνθεση της αστικής ηθικής, ιατρικές πρακτικές ως τρόμος της ανθρωπότητας (Hand & Wilson, 2000). Με τον τρόπο αυτό, ο τρόμος γειωνόταν στο παρόν, στο καθημερινό και στο ανθρώπινα

αναπόφευκτο.

Το θέατρο, που παλιότερα ήταν παρεκκλήσι διακοσμημένο με σκαλιστά αγγελάκια και τριζάτα καθίσματα εκκλησίας, απέπνεε μια αλλόκοτη γοτθική ατμόσφαιρα. Ο ίδιος ο χώρος του θεάτρου ενίσχυε αυτήν την ψυχολογική εμπειρία. Η απομονωμένη τοποθεσία του στο Pigalle, περιοχή της παρισινής πορνείας, καθώς και η στενότητα του σκηνικού χώρου, δημιουργούσαν μια αίσθηση μετάβασης του θεατή σε έναν ηθικά απαγορευμένο, σχεδόν εξομολογητικό μικρόκοσμο (Hand & Wilson, 2000). Η εγγύτητα σκηνής–κοινού μείωνε την απόσταση ανάμεσα σε δράστη και μάρτυρα, επιτείνοντας την ταύτιση, αλλά και τη συνενοχή του θεατή.

Οι ηθοποιοί του Grand-Guignol αναγκάζονταν να κινηθούν σε ακραίες ψυχολογικές τροχιές, εναλλάσσοντας μέσα σε λίγα λεπτά τρόμο και χιούμορ. Η Paula Maha, η πιο εμβληματική φιγούρα του θιάσου, έγινε θρύλος επειδή «πέθανε» επί σκηνής χιλιάδες φορές, ενσαρκώνοντας την απόλυτη θυματοποίηση του γυναικείου σώματος ως θέαμα σοκ (Clover, 1992). Η διαρκής αναπαράσταση της κακοποίησης και δολοφονίας της δεν ήταν απλώς μελοδραματική υπερβολή, αλλά μέρος μιας θεατρικής διερεύνησης της έλξης και αποστροφής που προκαλεί η βία.

Συνολικά, το Grand-Guignol διαμόρφωσε ένα νέο μοντέλο θεατρικού τρόμου, στο οποίο η ανθρώπινη ψυχή υπήρξε ο απόλυτος τόπος του κακού. Η πολιτισμική του επιρροή υπήρξε βαθιά, επηρεάζοντας τον κινηματογραφικό τρόπο και τη δραματολογία του τρόμου καθ' όλο τον 20ό αιώνα, καθώς και πιο σύγχρονες μορφές σοκαριστικής αισθητικής στη γαλλική κουλτούρα (Hicks, 2020). Το Grand-Guignol δεν επιδίωξε μόνο να τρομάξει, αλλά να αντιπαρατεθεί με τις συλλογικές φοβίες της εποχής του, επιχειρώντας να αποκαλύψει το γκροτέσκο και επικίνδυνο πρόσωπο του ίδιου του ανθρώπου.

Η δημοτικότητα του άρχισε να φθίνει υπό τη διεύθυνση του Jack Jouvin, ο οποίος μετέφερε την εστίαση του θεάτρου από το γκραν γκινιόλ αίματος στις δραματοurgίες ψυχολογικού εγκλήματος και αγωνίας. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, καθώς οι πραγματικοί τρόμοι του Ολοκαυτώματος άρχισαν να γίνονται γνωστοί, η προσέλευση μειώθηκε δραστικά. Το 1959, ο τότε διευθυντής του Grand Guignol, Charles Nonon, δήλωσε: «Πριν τον πόλεμο, όλοι πίστευαν πως ό,τι συνέβαινε στη σκηνή ήταν αδύνατο. Τώρα ξέρουμε πως αυτά τα πράγματα —και χειρότερα— είναι δυνατά στην πραγματικότητα» (Gordon, 1988). Το θέατρο έκλεισε

επίσημα το 1962.

Προς τιμήν του θεάτρου που το έκανε διάσημο, ο όρος “Grand Guignol” έχει πλέον καθιερωθεί για να περιγράφει ένα συγκεκριμένο ύφος τρόμου. Σύμφωνα με την παράδοση του Grand Guignol, η ποιότητα ενός καλού έργου τρόμου μετριόταν από τον αριθμό των θεατών που λιποθυμούσαν κάθε βράδυ (το ρεκόρ ήταν δεκαπέντε), και δεν ήταν ασυνήθιστο να υπάρχουν γιατροί επί τόπου για να περιθάλψουν θεατές που έκαναν εμετό ή λιποθυμούσαν (Gordon, 1988). Τα έργα του Grand Guignol ήταν σύντομα κομμάτια διάρκειας δέκα έως δεκαπέντε λεπτών, γεμάτα αγωνία και οδηγώντας σε αιματηρό δραματικό κρεσέντο. Μια τυπική βραδιά εναλλασσόταν μεταξύ τριών έργων τρόμου και τριών κωμωδιών (γνωστών ως “καυτά και κρύα ντους”). Τα έργα ήταν κυρίως γνωστά για τις θεαματικές αιματηρές σκηνές και τα συνεχώς εξελισσόμενα ειδικά εφέ. Τα σενάρια του Grand Guignol κυριαρχούνταν από θέματα γνωστικής αστάθειας, με χαρακτήρες σε κρίσεις παράνοιας ή υπό τον έλεγχο κάποιας διεστραμμένης ύπνωσης. Συχνά περιλάμβαναν σκηνές βιασμού και βασανιστηρίων. Στο έργο του De Lorde, *The Laboratory of Hallucinations*, για παράδειγμα, ένας παράφρων και απατημένος χειρουργός βασανίζει τους ασθενείς του και στη συνέχεια βασανίζεται από τον εραστή της γυναίκας του, ο οποίος «του ανοίγει το κρανίο με ψαλίδι».

Το Grand Guignol αφιέρωνε τόσο χρόνο και τεχνογνωσία στα ειδικά του εφέ, ώστε κρίθηκε απαραίτητο να κρατούνται πολλές τεχνικές μυστικές. Είχαν ακόμη και κατοχυρωμένες συνταγές για διάφορους τύπους σκηνικού αίματος. Μερικά από τα πιο τρομακτικά εφέ της ομάδας περιλάμβαναν το κόψιμο των θηλών μιας γυναίκας, δέρμα που έλιωνε και έβραζε από «οξύ», ξεριζωμένα μάτια με πλεχτοβελόνες και κάθε είδους κομμένα άκρα.

Όπως ένα αληθινό τέρας του τρόμου, η παράδοση του Grand Guignol ανασταίνεται κατά καιρούς για να απελευθερώσει τους τρόμους της σε νέο κοινό. Σήμερα, υπάρχει ένας μικρός αριθμός θιάσων που δημιουργούν έργα στο ύφος του Grand Guignol. Το 2014, το The Flea Theatre στη Νέα Υόρκη παρήγαγε μια σειρά έργων με τίτλο *The Cutthroat Series: Grand Guignol Duels*. Στο Σαν Φρανσίσκο, οι Thrillpeddlers παρουσιάζουν «αυθεντικά έργα τρόμου Grand Guignol, εξωφρενικά musical του Theatre of the Ridiculous, και ανατριχιαστικά lights-out spookshows» εδώ και περίπου είκοσι χρόνια. Αν και σε μεγάλο βαθμό περιορισμένη στα χρονικά

του τρόμου, η παράδοση του Grand Guignol διατηρεί μια διάσπαρτη αλλά αφοσιωμένη ομάδα οπαδών.

3.1 Τα Εφέ και η Τεχνολογία του Grand Guignol

Με τα χρόνια, οι σκηνοθέτες και οι κατασκευαστές ειδικών εφέ του Grand Guignol έγιναν ολοένα και πιο επιδέξιοι στη δημιουργία μηχανισμών για ρεαλιστικά αιματηρά εφέ που τρώμαζαν και αναστάτωναν το κοινό. Το σκηνικό αίμα ήταν κάτι σαν εμμονή στο Grand Guignol — τόσο που πολλοί τύποι αίματος μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν σε μία μόνο παράσταση, ώστε να υποδηλώσουν φρέσκα τραύματα ή παλιές πληγές. Η παραδοσιακή συνταγή για το αίμα του Grand Guignol ήταν ένα μείγμα από καρμίνη και γλυκερίνη. Όταν το μείγμα θερμαινόταν άνοιγε και έρεε ελεύθερα, αλλά όταν κρύωνε άρχιζε να πήζει (Gordon, 1988).

Πολλά από τα εφέ του Grand Guignol στηρίζονταν σε συνδυασμό τροποποιημένων αντικειμένων και δεξιοτήτων ταχυδακτυλουργίας από τους ηθοποιούς, οι οποίοι εκπαιδεύονταν σε τέτοιες τεχνικές σαν να ήταν μάγοι της σκηνής. Ο Russell Blackwood περιγράφει ένα από τα πιο περίτεχνα κόλπα:

«Μια μέθοδος παράγει ακόμη κι ένα μάτι καρφωμένο στην άκρη ενός σουγιά. Η αναδιπλούμενη λεπίδα κινείται προς τη λαβή, η οποία ψεκάζει αίμα όταν πιέζεται στο πρόσωπο του θύματος. Στο άκρο της λαβής είναι κολλημένο ένα κομμάτι αυτοκόλλητου 'δέρματος' (λάτεξ ή δέρμα αρνιού) με μια σχισμή για να περνά η λεπίδα. Όταν η λαβή πιέζεται στο μάτι του θύματος, το κολλητικό 'δέρμα' κολλά στο βλέφαρο, αφήνοντας μια ματωμένη κενή οφθαλμική κόγχη. Όταν η λαβή απομακρύνεται, η λεπίδα επανέρχεται στη θέση της. Ο ηθοποιός πιέζει έναν αερόσακο μέσα στη λαβή και ένα λαστιχένιο μάτι στο άκρο του μαχαιριού φουσκώνει. Το μάτι φαίνεται να έχει καρφωθεί στην άκρη του μαχαιριού. Πολλά καταστήματα μαγείας πωλούν μηχανισμούς με μπάλα και αντλία που μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως βάση για αυτό το αντικείμενο» (Cherry, 2009).

Ένα άλλο κόλπο αφαίρεσης ματιού επιτυγχανόταν με τη δημιουργία μιας μισής μάσκας από λάτεξ που η ηθοποιός κάλυπτε μερικώς με τα μαλλιά της. Η μάσκα ήταν εξοπλισμένη με μάτι προβάτου, λακτόζη και μια κάψουλα αίματος. Το μάτι μπορούσε τότε να αφαιρεθεί με ένα ψεύτικο μαχαίρι, μια πλεχτοβελόνα ή ακόμη και

με τα γυμνά χέρια. Οι ακρωτηριασμοί χεριών ήταν «εύκολοι» στην επίτευξη με τη σκλήρυνση ενός γαντιού με κόλλα ώστε να διατηρεί το σχήμα του χεριού αφότου ο ηθοποιός τραβούσε πραγματικά το χέρι του μέσα στο μανίκι. Για να ενισχύσουν περαιτέρω τα τεχνικά εφέ, οι σκηνογράφοι συχνά σκοτείνιαζαν τμήματα του σκηνικού για να δημιουργήσουν την υποσυνείδητη αίσθηση στο κοινό ότι κάτι (ή κάποιος) ελλοχεύει στη σκιά.

Το γκροτέσκο και το αιματηρό παραμένουν εξαιρετικά αποτελεσματικά μέσα για την πρόκληση τρόμου στο θέατρο. Υπήρξαν αναφορές ότι κατά τη διάρκεια της παραγωγής *Titus Andronicus* του Globe Theatre το 2006 (και στην αναβίωση του 2014), «πάνω από 100 άτομα είτε λιποθύμησαν είτε εγκατέλειψαν το θέατρο μετά από υπερβολικό σοκ από τις αιματηρές σκηνές επί σκηνής» (Clasen, 2017). Αντιστοιχώντας στο πνεύμα του Grand Guignol, η σκηνοθέτις του *Titus*, Lucy Bailey, δήλωσε: «Απογοητεύομαι όταν λιποθυμούσαν μόνο τρία άτομα».

Οι θεατές επηρεάζονταν περισσότερο από την είσοδο της Λαβίνιας αφού έχει βιαστεί και ακρωτηριαστεί με τα χέρια της κομμένα και τη γλώσσα της ξεριζωμένη. Φυσικά, το *Titus Andronicus* είναι το πιο αιματηρό και ίσως το πιο άγριο έργο του Σαίξπηρ, στο οποίο μία πράξη εκδίκησης οδηγεί σε άλλη. Αν οι χαρακτήρες ήταν λιγότερο αφιερωμένοι στην εκδίκηση και περισσότερο καθαρά τερατώδεις, το έργο θα μπορούσε ακόμη και να θεωρηθεί τρόμου· ωστόσο, η πλοκή του δεν ταιριάζει ακριβώς στο συγκεκριμένο είδος.

4. Το θέατρο του Artaud

4.1 Antonin Artaud: Μύθος, Σώμα και Αισθητική της Ρήξης

Ο Antonin Artaud αποτελεί μία από τις πλέον ριζοσπαστικές μορφές του 20ού αιώνα, τόσο στη θεατρική θεωρία όσο και στη διαμόρφωση του σύγχρονου καλλιτεχνικού μοντερνισμού. Το έργο του χαρακτηρίζεται από μια σταθερή επιθυμία ρήξης με τις αισθητικές και ψυχολογικές συμβάσεις της δυτικής παράδοσης, με στόχο την αποκάλυψη ενός βαθύτερου, πρωτογενούς και συχνά σκοτεινού επιπέδου της ανθρώπινης ύπαρξης (Artaud, 1958). Στο άρθρο της, η Pollock (2001) προσφέρει μια σημαντική συμβολή στην κατανόηση της σύνθετης σχέσης μεταξύ του Artaud, της ψυχικής κρίσης, των καταστάσεων μεταβολής συνείδησης, και της αναζήτησης μιας

καλλιτεχνικής γλώσσας που υπερβαίνει τα όρια του λογικού λόγου.

4.2 Artaud και η Διαλεκτική Σώματος–Πνεύματος

Η Pollock (2001) υπογραμμίζει ότι η σκέψη του Artaud συγκροτείται γύρω από μια ένταση ανάμεσα στη σωματικότητα και την πνευματικότητα, μια ένταση που αντικατοπτρίζεται τόσο στη ζωή του όσο και στο έργο του. Η μακροχρόνια εμπλοκή του με οπιοειδή και ψυχοδραστικές ουσίες δεν παρουσιάζεται απλώς ως ιστορική λεπτομέρεια, αλλά ως κρίσιμη συνθήκη για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο βίωνε τη διάλυση του εγώ και τη σύγχυση ανάμεσα στο πραγματικό και το φαντασιακό. Η Pollock αναδεικνύει το πώς οι ψυχοσωματικές εμπειρίες του Artaud αποτέλεσαν σχεδόν πειραματικό εργαστήριο για τη θεωρία του περί Θεάτρου της Σκληρότητας· το σώμα νοείται ως το πρωταρχικό υλικό της ύπαρξης, αλλά και ως ο τόπος όπου εγχαράσσονται οι δυνάμεις της ιστορίας, της εξουσίας και του τραύματος.

4.3 Το «Θέατρο της Σκληρότητας» ως Εμπειρία Μεταμόρφωσης

Στο περίφημο *Θέατρο της Σκληρότητας*, ο Artaud επιζητεί μια θεατρική μορφή που να διαπερνά τις αισθήσεις του θεατή με την ένταση μιας τελετουργικής ρήξης. Η σκληρότητα δεν αφορά τη φυσική βία, αλλά μία επιτελεστική δύναμη που αποκαλύπτει το αληθινό κάτω από το πέπλο της πολιτισμικής συνήθειας (Barber, 1993). Σύμφωνα με την Pollock (2001), αυτή η θεωρία δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από τη μυστικιστική και αποκρυφιστική διάσταση της σκέψης του Artaud, η οποία του επέτρεψε να φανταστεί το θέατρο ως μέσο μεταμόρφωσης, μια διαδικασία που θυμίζει αλχημική μεταστοιχείωση της ύλης και του πνεύματος.

4.4 Το Άχρονο και το Ιερατικό Στοιχείο

Η Pollock (2001) συγκρίνει τον Artaud με τον Coleridge, επισημαίνοντας ότι και οι δύο αναζήτησαν καταστάσεις «υπερ-ευαισθησίας» μέσω ουσιών ή μυστικιστικών πρακτικών, που λειτουργούσαν ως πύλες σε έναν χώρο μεταξύ συνείδησης και ύπαρξης. Για τον Artaud (1958), αυτός ο «ενδιάμεσος χώρος» δεν ήταν απλώς ψυχολογικός· είχε οντολογικές προεκτάσεις, καθώς πίστευε ότι η καλλιτεχνική πράξη μπορούσε να επιφέρει ρήξη στη διάρρηξη του πραγματικού και να εκθέσει το κοινό στην αλήθεια της ανθρώπινης ύπαρξης. Γι' αυτό και το θέατρό

του είχε έναν σχεδόν ιερατικό χαρακτήρα: λειτουργούσε ως τελετουργική διαδικασία ξορκισμού, όχι ως ψυχαγωγία (Jannarone, 2012).

4.5 Η Επανάσταση κατά της Παραδοσιακής Γλώσσας

Ο Artaud επιχείρησε μια ριζική ανατροπή της παραδοσιακής θεατρικής γλώσσας. Αντιτάχθηκε στη στερεότυπη και άκαμπτη χρήση του κειμένου, στη γλώσσα που εκφράζεται αποκλειστικά μέσω λέξεων και αφήγησης (Yang, 2023). Αναζητώντας μια γλώσσα που ανήκει πραγματικά στη θεατρική σκηνή, ανακάλυψε μια υλική γλώσσα που αποτελείται από φωνή, κίνηση, μουσική, φωτισμό, σκηνικά, κοστούμια και άλλα μικρά αντικείμενα (Jannarone, 2012). Αυτή τη γλώσσα την αποκάλεσε "γλώσσα του χώρου" (language of space), όπου η σκηνή χρησιμοποιείται ως το κύριο μέσο έκφρασης περισσότερο από την παραδοσιακή λεκτική γλώσσα (Yang, 2023).

Η έμφαση στη σωματική εκπαίδευση και την κίνηση δεν ήταν απλώς τεχνικό ζήτημα για τον Artaud. Όπως επισημαίνει η Yang (2023), ο Artaud τόνιζε ότι η χρήση αυτών των υλοποιημένων χωρικών γλωσσών δεν αφορούσε μόνο την τεχνική, αλλά μάλλον την κραδασμική τους επίδραση και τον ειδικό τους ρόλο στο ανθρώπινο πνεύμα. Το όραμα του Artaud ήταν να χρησιμοποιήσει την περιορισμένη χωρική έκφραση για την άπειρη περιπλάνηση του πνευματικού κόσμου.

4.6 Η Υλική Διάσταση της Σκηνικής Γλώσσας

Ο Artaud επεδίωξε να μην "παραμελήσει την υλική αναγκαιότητα της σκηνής, να μην αντιφάσκει με τις δυνατότητες της σκηνής" (Yang, 2023,). Αυτή η προσέγγιση αντιπροσωπεύει μια θεμελιώδη μετατόπιση από τη λογοκεντρική παράδοση του δυτικού θεάτρου προς μια πιο ολιστική, πολυαισθητηριακή εμπειρία (Barber, 1993). Η σκηνική γλώσσα, στην αντίληψη του Artaud, πρέπει να απευθύνεται άμεσα στις αισθήσεις και το ασυνείδητο του θεατή, παρακάμπτοντας τη λογική και την αναλυτική σκέψη.

4.7 Artaud και το Τραύμα της Νεωτερικότητας

Η Pollock τοποθετεί τον Artaud στο ιστορικό πλαίσιο του ευρύτερου τραύματος της νεωτερικότητας. Η κρίση του νοήματος, η διάλυση της μεταφυσικής

βεβαιότητας και η εμφάνιση του ψυχιατρικού θεσμού συνθέτουν το υπόβαθρο πάνω στο οποίο αναπτύχθηκε το έργο του. Το θέατρο του Artaud επιδιώκει να απαντήσει σε αυτή την κρίση όχι μέσω του λόγου, αλλά μέσω μιας βίαιης αισθητηριακής επιβολής που λειτουργεί ως ανατροπή της παθητικότητας του θεατή. Με αυτή την έννοια, το έργο του είναι ταυτόχρονα αντιθεατρικό και βαθιά θεατρικό: επιζητεί την κατάργηση του θεάτρου όπως το γνωρίζουμε, με στόχο την αναγέννησή του.

4.8 Συμπέρασμα

Η θεατρική θεωρία του Antonin Artaud αντιπροσωπεύει μια ριζική ανανέωση της θεατρικής τέχνης, που εκτείνεται πέρα από τα αισθητικά και ψυχαγωγικά της όρια για να αγγίξει βαθύτερες ψυχολογικές, πνευματικές και θεραπευτικές διαστάσεις. Η έμφασή του στη σωματική γλώσσα, το τελετουργικό και τη μεταφυσική διάσταση του θεάτρου, σε συνδυασμό με την έννοια της "σκληρότητας" ως μέσουκάθαρσης και αυτογνωσίας, δημιούργησε ένα νέο παράδειγμα για το τι μπορεί και τι πρέπει να επιτελεί το θέατρο.

Το όραμά του για ένα θέατρο που λειτουργεί ως πανούκλα, καθαρίζοντας τα αποστήματα της κοινωνίας και του ατόμου, παραμένει επίκαιρο και επηρεάζει σύγχρονες πρακτικές όπως η θεατρική θεραπεία (Jannarone, 2012). Ο Artaud δεν επεδίωκε απλώς να δημιουργήσει ένα νέο θεατρικό στυλ, αλλά να μετατρέψει το θέατρο σε εργαλείο αλλαγής του ατόμου, της κοινωνίας και της εποχής. Η θεραπευτική παρουσία του θεάτρου του Artaud είναι προφανής και ουσιαστική, αποκαλύπτοντας το δυναμικό του θεάτρου να λειτουργήσει ως μέσο προσωπικής και συλλογικής μεταμόρφωσης.

Παρά το γεγονός ότι οι περισσότεροι ερευνητές και μελετητές έχουν εστιάσει μόνο στα αισθητικά στοιχεία του θεάτρου του Artaud, λίγοι έχουν αναφέρει τη θεραπευτική φύση του θεάτρου του σε άλλες διεπιστημονικές μελέτες (Yang, 2023).

5. Νέες όψεις του θεάτρου του Artaud

Τα νεότερα κριτικά κείμενα για τον Antonin Artaud αναδεικνύουν διαστάσεις του έργου του που υπερβαίνουν τις κλασικές ερμηνείες του «Θεάτρου της Σκληρότητας». Σε πρόσφατη μελέτη (Yang, 2023) επισημαίνεται ότι ο Artaud πρέπει να ιδωθεί όχι μόνο ως ανατροπέας της θεατρικής γλώσσας αλλά και ως θεμελιωτής ενός μοντέλου

θεραπευτικού θεάτρου, όπου το σώμα, το τελετουργικό και η σωματική εκφόρτιση λειτουργούν ως μέσα ψυχικής αναδιοργάνωσης. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, η συμβολή του Artaud επεκτείνεται στον χώρο της δραματοθεραπείας, όπου θεωρείται ότι η θεατρική πράξη μπορεί να επιφέρει «ποιοτικές αλλαγές» στην ατομική και συλλογική ψυχοπνευματική εμπειρία (Yang, 2023).

5.1 Η Σωματική Διάσταση της Θεραπείας

Η σωματική εκπαίδευση, η κίνηση και η έκφραση της γλώσσας του σώματος είναι αδιάσπαστα συνδεδεμένες με τη θεατρική θεραπεία, και ο βαθμός έκφρασης σχετίζεται στενά με την αποτελεσματικότητα της θεραπείας (Yang, 2023). Στη θεατρική θεραπεία, η συνεδρία προθέρμανσης στην ομαδική θεραπεία είναι πρωταρχική και ουσιαστική. Οι δραστηριότητες προθέρμανσης εστιάζουν την προσοχή των συμμετεχόντων στο σώμα τους, και οι απαιτήσεις των δραστηριοτήτων προθέρμανσης βοηθούν να αφυπνίσουν τη λανθάνουσα φαντασία και δημιουργικότητα μέσα στους συμμετέχοντες.

Η έννοια της "ενσάρκωσης" (incarnation), ένας από τους εννέα βασικούς πυρήνες της θεατρικής θεραπείας, δίνει μεγαλύτερη έμφαση στη φυσική απόδοση, όχι μέσω της γλώσσας, αλλά μόνο μέσω του σώματος για να δείξει τις προσωπικές σκέψεις και να εκφράσει τα προσωπικά συναισθήματα, τις προσωπικές σκέψεις και τις προσωπικές εμπειρίες (Yang, 2023). Αυτό συμπίπτει με την έμφαση του Artaud (1958) στη σημασία της σκηνικής γλώσσας και της σωματικής εκπαίδευσης του θεάτρου.

5.2 Το Τελετουργικό ως Θεραπευτικό Εργαλείο

Τα τελετουργικά αποτελούν σημαντικό στοιχείο στη θεατρική θεραπεία. Οποιαδήποτε δράση, ήχος, αντικείμενο κ.λπ. που αναγνωρίζεται και αποδέχεται από όλους μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως τρόπος ολοκλήρωσης ενός τελετουργικού (Yang, 2023). Τα τελετουργικά εξυπηρετούν στο να βοηθήσουν τα μέλη να καθορίσουν το πεδίο των δραστηριοτήτων τους κατά τη διάρκεια της θεραπευτικής διαδικασίας, καθώς και να παρέχουν ένα σχετικά ασφαλές περιβάλλον για εργασία. Η δημιουργία ενός τελετουργικού στο θέατρο βοηθά τα μέλη να εκφράσουν και να ελέγξουν τα συναισθήματά τους προκειμένου να μαλακώσουν την "αισθητική απόσταση" μεταξύ των ομοιοτήτων που συναντούν στην πραγματική ζωή.

Από άλλη οπτική, ο Kurmelev (2016) επανεξετάζει τη θεωρία του Artaud σε σχέση με την αμερικανική θεατρική παράδοση και ιδίως το «πλαστικό θέατρο» του Tennessee Williams. Η μελέτη δείχνει ότι, παρά τις εμφανείς διαφορές ανάμεσα στους δύο δημιουργούς, οι δύο θεωρίες συγκλίνουν στη θέση ότι το θέατρο οφείλει να δρα άμεσα, υλικά και συγκλονιστικά στο σώμα και στη συνείδηση του θεατή (Kurmelev, 2016). Ο Artaud επικρίνει το ψυχολογικό θέατρο που αποτυγχάνει να ταραξεί το νευρικό σύστημα του κοινού, απαιτώντας ένα θέατρο ικανό να παράγει αισθητηριακό σοκ, μια «κατάσταση τρανς» που ενώνει την σκηνή με τελετουργίες των δερβίσηδων ή με θεραπευτικές μουσικές παραδόσεις (Kurmelev, 2016).

5.3 Η Κάθαρση και η Ψυχική Θεραπεία

Το "σκληρό θέατρο" που υποστήριζε ο Artaud μπορεί να κάνει τους ανθρώπους να αφαιρέσουν τις εξωτερικές τους μάσκες, να χαμηλώσουν τις ψυχολογικές τους άμυνες και να δουν τον αληθινό τους εαυτό, που είναι επίσης η ουσία της θεραπευτικής φύσης της θεατρικής θεωρίας του Artaud (Scheff, 1979). Η σκληρότητα αφαιρεί τα προσώπια των ανθρώπων και παίζει έναν θετικό ρόλο στην προώθηση της χρησιμότητας της κάθαρσης, τη θεραπεία της ψυχής μέσω της λογοτεχνίας και της τέχνης (Yang, 2023).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η θέση του Kurmelev ότι ο Artaud επιδιώκει ένα θέατρο που λειτουργεί σαν όνειρο ή εφιάλτης, ικανό να κινητοποιεί ασυνείδητες συγκρούσεις. Η «σκληρότητα» που περιγράφει ο Artaud δεν αφορά κυριολεκτική βία αλλά την αδήριτη δύναμη της ύπαρξης, την «αναπόδραστη αγριότητα» της ζωής, την πτώση του ουρανού πάνω στο ανθρώπινο κεφάλι (Kurmelev, 2016). Έτσι, το θέατρο γίνεται μηχανισμός αποκάλυψης, όπου η σκληρότητα είναι το μέσο για να έρθει στην επιφάνεια το ανείπωτο. Η προσέγγιση αυτή διαφέρει από άλλες αισθητικές παραδόσεις της βίας, όπως το Grand Guignol, επειδή δεν στοχεύει στον ρεαλιστικό τρόπο αλλά σε μια υπαρξιακή αφύπνιση.

Τέλος, και τα δύο άρθρα υπογραμμίζουν την καινοτομία της σκέψης του Artaud. Ο Yang (2023) αναδεικνύει την επιρροή του σε θεραπευτικά και παραθεατρικά σχήματα, ενώ ο Kurmelev (2016) τονίζει ότι ο Artaud προέβλεπε πολλές μεταγενέστερες πρωτοπορίες του μεταμοντέρνου θεάτρου. Αμφότερες οι προσεγγίσεις συμφωνούν ότι ο Artaud κατέστησε το θέατρο χώρο όπου η αισθητική,

η σωματικότητα και το πνευματικό βάθος συγκροτούν έναν μηχανισμό ικανό να επηρεάσει την ατομική και συλλογική συνείδηση.

6. Σύγκριση Artaud με Grand-Guignol

Το Grand-Guignol (τέλη 19ου – μέσα 20ού αιώνα) έχει συνδεθεί με τη θεατρική αισθητική του τρόμου, με έμφαση στη σωματική βία, την αιματοχυσία και τα ειδικά εφέ (Hand & Wilson, 2002). Επιφανειακά, θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει ότι το έργο του Artaud βρίσκεται σε συγγένεια με το Grand-Guignol, αφού και τα δύο είδη προκαλούν το κοινό και επιχειρούν να σπάσουν το όριο της θεατρικής ψευδαίσθησης. Ωστόσο, οι διαφορές είναι καθοριστικές.

Το Grand-Guignol επιδιώκει ρεαλιστικό σοκ: χρήση πατενταρισμένων τεχνικών αίματος, εκδορών, ακραίων σκηνικών συμβάντων. Το σοκ είναι αισθησιακό και σωματικό, αλλά δεν στοχεύει στην μεταφυσική διάρρηξη του εαυτού. Το θέαμα λειτουργεί ως «θεατρικό ακροβατικό» τρόμου, όχι ως μεταφυσική ρήξη.

Ο Artaud, αντίθετα, επιζητεί μια κατάργηση της μίμησης και μια μετάβαση στην τελετουργική εμπειρία.

Ωστόσο υπάρχουν ουσιαστικές συγγένειες:

- Και οι δύο μορφές θεάτρου ανατρέπουν τον ρεαλισμό.
- Και οι δύο επιδιώκουν φυσιολογική αντίδραση του θεατή (φόβο, αηδία, πανικό).
- Και οι δύο ανυψώνουν το σώμα σε πρωταγωνιστή της σκηνικής πράξης.

Ο Artaud μπορεί να θεωρηθεί ως θεωρητικός που πήγε πολύ πέρα από το Grand-Guignol: πήρε την αρχή του σωματικού σοκ και την μετέτρεψε σε φιλοσοφία ύπαρξης.

7. Η Σύνδεση του Grand-Guignol και του Τρόμου στο Θέατρο με την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία

Η αισθητική του τρόμου στο Théâtre du Grand-Guignol, αν και συχνά κατανοείται ως προϊόν της μοντερνικότητας, συνιστά συνέχεια ενός πολύ παλαιότερου θεατρικού παράδοξου: της ανάγκης του θεάτρου να διαπραγματεύεται τα ακραία όρια της ανθρώπινης εμπειρίας. Στην καρδιά αυτής της ιστορικής γραμμής

βρίσκεται η αρχαία ελληνική τραγωδία, η οποία ήδη από τον 5ο αιώνα π.Χ. εργαλειοποιούσε τον φόβο και τη φρίκη ως μέσα συγκίνησης, κάθαρσης και κοινωνικής διερεύνησης.

Το Grand-Guignol αξιοποίησε μια σειρά παραστατικών στρατηγικών για να επιτύχει μια έντονη ψυχοσωματική επίδραση στο κοινό. Η εναλλαγή τρόμου και κωμωδίας, το γνωστό *la douche écossaise*, όπως αναφέρθηκε, λειτουργούσε ως συναισθηματική παλινδρόμηση που προετοίμαζε τον θεατή για μεγαλύτερους κλονισμούς και βαθύτερα επίπεδα φόβου (Hand & Wilson, 2000).

Παρότι το ύφος του χαρακτηρίζεται από ακραία ρεαλιστική αναπαράσταση της βίας, ο μηχανισμός της κάθαρσης μέσω της φρίκης παραπέμπει ευθέως στη λειτουργία της τραγωδίας όπως την περιέγραψε ο Αριστοτέλης: η διέγερση του φόβου και του ελέους οδηγεί σε μια ψυχική ανακούφιση του θεατή.

Ο Cairns αναλύει με λεπτομέρεια πώς το λεξιλόγιο της φρίκης (*phrikē*) στην αρχαία ελληνική γλώσσα δείχνει όχι μόνο ένα φυσιολογικό σύμπτωμα (ρίγος, ανατριχίλα), αλλά και ένα συγκεκριμένο είδος αισθητικής και ηθικής αντίδρασης προς το οπτικά/ηχητικά φοβερό. Η *phrikē* συντίθεται από τρεις παράγοντες: (α) άμεσος σωματικός αντανakλαστικός σχηματισμός μπροστά σε ένα ξαφνικό, τρομακτικό ερέθισμα, (β) γνωστική ανάγνωση της κατάστασης (π.χ. «αυτό συμβαίνει επειδή κάποια υπερφυσική δύναμη επέδρασε») και (γ) η αισθητηριακή–σωματική εμπειρία του ίδιου του ρίγους. Αυτή η ενότητα σώματος–νοήματος είναι κρίσιμη για να κατανοήσουμε πώς το κοινό της αρχαιότητας, όχι μόνο το «παρατηρητικό» αλλά και το «εσωτερικό» κοινό εντός του κειμένου (π.χ. οι χοροί), βιώνει τη σκηνική φρίκη.

Το επεισόδιο της αυτοτύφλωσης στον *Οιδίποδα Τύραννο* είναι ιδιαίτερος διαφωτιστικό: όταν ο Οιδίποδας επανεμφανίζεται τυφλός, ο χορός εκφράζει τόσο το έλεος (συμπάθεια για την ανθρώπινη μοίρα) όσο και μια ρητή φρίκη (*phrikē*), «μια φρίκη που δεν τους επιτρέπει να τον κοιτάζουν», μια μίξη θαυμασμού/αποστροφής που έχει και εμφανικά σωματική υπόσταση (συσσώρευση δέους/ανατριχίλας). Ο Cairns τονίζει ότι σε αυτή την περίπτωση η φρίκη δεν αναιρεί το έλεος· αντίθετα, τα δύο συναισθήματα αλληλοσυνδέονται: η αποκρουστική εικόνα επιτείνει την επίγνωση της κοινής ευαλωτότητας και έτσι γεννά έλεος· η φρίκη «προετοιμάζει» και ενισχύει ηθικά την αναγνώριση του ανθρωπίνου πάθους.

Η τραγωδία, όπως το *Αγαμέμνων* του Αισχύλου ή η *Μήδεια* του Ευριπίδη, συχνά βασίζεται σε σκηνές βίαιου θανάτου, παιδοκτονίας, ακρωτηριασμών και ψυχικής κατάρρευσης. Αντίστοιχα, στο Grand-Guignol η βίαιη πράξη, η σωματική διάλυση, ο ψυχικός εκτροχιασμός, ο εξευτελισμός του σώματος, προβάλλεται ως κορύφωση της δραματικής έντασης (Cunningham, 2011).

Η διαφορά έγκειται στο ότι η τραγωδία απέφευγε να δείξει επί σκηνής το αποτρόπαιο, εδραιώνοντας τη φρίκη στη φαντασία του θεατή, ενώ το Grand-Guignol το καθιστά ορατό, άμεσο, σωματικά απειλητικό.

Αναφορικά με την αιτιολόγηση της επίδρασης του τρόμου στο κοινό, η αρχαία θεωρία (Aristotle) κάνει διακριτό ότι τόσο το *opsis* (οπτικό θέαμα) όσο και η σύνθεση των γεγονότων (μύθος) μπορούν να παράγουν «φοβερόν καὶ ἐλεεινόν»· παρ' όλο που η οπτική εμφάνιση μπορεί να προκαλέσει άμεση *phrikē*, ο Αριστοτέλης προτιμά τη σύνθεση του μύθου ως ανώτερο μέσο γιατί ακόμα και το ακροατήριο (χωρίς όραση) πρέπει να «συγκλονίζεται» και να συμπονά ακούγοντας την πλοκή.

Ο Cairns σχολιάζει ότι αυτή η διάκριση είναι χρήσιμη, όταν συνδέουμε την αρχαία τραγωδία με το σύγχρονο θέατρο τρόμου: το πρώτο αξιοποιεί τόσο τη νοηματική “σύνθεση” όσο και την οπτική «επιδεικτικότητα» για να παράγει συναισθήματα, ενώ το μοντέρνο θέατρο τρόμου μπορεί να έμεινε περισσότερο επικεντρωμένο στο οπτικό– σωματικό σοκ (π.χ. Grand-Guignol) αλλά και αυτό διατηρεί το θεμελιώδες κοινό έδαφος με την αρχαία προσέγγιση.

Παρ' όλα αυτά, το κοινό ζητούμενο παραμένει ίδιο: η διερεύνηση του ηθικού, κοινωνικού και υπαρξιακού ακροβάτη πάνω στον οποίο ισορροπεί η ανθρώπινη ύπαρξη. Στο Grand-Guignol η απειλή πηγάζει από την ανθρώπινη ψυχή και τη διαταραχή της, ο «εχθρός» είναι ο ίδιος ο άνθρωπος (Cunningham, 2011· Hand & Wilson, 2000). Το ίδιο μοτίβο συναντάται σε τραγικούς ήρωες που κυριαρχούνται από ύβρι, πάθος, μανία: ο Οιδίποδας αυτοτυφλώνεται, ο Αίας παραφρονεί, οι Βάκχες διαμελίζουν έναν άνθρωπο στο όνομα του θεϊκού πάθους.

Ένα ακόμη σημείο συνάντησης είναι η κοινωνική λειτουργία του τρόμου. Η τραγωδία, μέσω της αναπαράστασης ακραίων ηθικών παραβιάσεων, προσκαλεί την πόλη να διαπραγματευτεί συλλογικά το τραύμα, την ευθύνη, τα όρια της δικαιοσύνης. Το Grand-Guignol, ιδιαίτερα στη Belle Époque, αντικατόπτριζε τη συλλογική ανησυχία γύρω από την εγκληματικότητα, την παρακμή και τον ψυχικό εκφυλισμό

του αστικού πολιτισμού (Hand & Wilson, 2000· Hicks, 2020). Και στις δύο περιπτώσεις, ο τρόμος λειτουργεί ως κοινωνικός καθρέφτης: εκθέτει το σκοτάδι που απειλεί την κοινότητα, ώστε αυτή να επαναπροσδιορίσει την ταυτότητά της.

Η σύγκλιση αυτή επιβεβαιώνει ότι ο τρόμος στο θέατρο δεν είναι ιστορική «εκτροπή» αλλά διαχρονικός δραματουργικός μηχανισμός. Το Grand-Guignol, αν και συχνά αντιμετωπίζεται ως περιθωριακή θεατρική μορφή, συνεχίζει μια παράδοση που ξεκίνησε στην αρχαία Ελλάδα: το θέατρο λειτουργεί ως ασφαλής αλλά προκλητικός χώρος όπου ο άνθρωπος καλείται να δει και να αντέξει την πιο σκοτεινή εκδοχή του εαυτού του.

Η σύνδεση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας με τον σύγχρονο τρόπο εξετάζεται διεξοδικά στη διατριβή του Nathan Bowman, *Spectacles of Horror: Approaching the Supernatural in Greek Tragedy*, η οποία αναδεικνύει πώς τα θεατρικά μέσα που χρησιμοποιούνταν στην αρχαιότητα για την παρουσίαση υπερφυσικών και τρομακτικών στοιχείων εξακολουθούν να βρίσκουν ανάλογη εφαρμογή στη σύγχρονη αισθητική του τρόμου (Bowman, 2019). Η ελληνική τραγωδία συχνά ενσωμάτωνε στοιχεία όπως οι θεοί, οι νεκροί και υπερφυσικές δυνάμεις, τα οποία δημιουργούσαν ένα αίσθημα δέους και τρόμου στο κοινό, προκαλώντας συναισθηματική και ηθική εμπλοκή (Bowman, 2019). Ο τρόμος αυτός δεν ήταν απλώς αισθητικός, αλλά λειτουργούσε ως μέσο κοινωνικής και ηθικής κατανόησης, καθώς οι θεατές αναγνώριζαν τις συνέπειες των ανθρώπινων παθών και των ηθικών επιλογών μέσα από την ένταση της πλοκής και την παρουσία υπερφυσικών δυνάμεων.

Ο Bowman υπογραμμίζει ότι η αισθητική του τρόμου στην αρχαία τραγωδία σχετίζεται στενά με τη χρήση θεατρικών τεχνικών που προκαλούσαν έντονες συναισθηματικές αντιδράσεις, όπως οι απότομες σκηνές βίας, η αποκάλυψη φρικτών γεγονότων και η ενσωμάτωση υπερφυσικών οντοτήτων στη δράση (Bowman, 2019, σ. 78-102). Αυτές οι τεχνικές, όπως παρατηρεί ο Bowman, βρίσκουν αντήχηση στη σύγχρονη θεατρική και κινηματογραφική παραγωγή τρόμου, όπου η ένταση, η ατμόσφαιρα και η έκθεση του θεατή σε ακραία συναισθήματα δημιουργούν παρόμοια εμπειρία φόβου και αβεβαιότητας (Bowman, 2019, σ. 115-130). Η σύγκριση αυτή δείχνει ότι παρά τις πολιτισμικές και τεχνολογικές αλλαγές, οι θεματικές και οι μηχανισμοί πρόκλησης τρόμου διατηρούν κοινά χαρακτηριστικά ανάμεσα στην

αρχαία τραγωδία και τον σύγχρονο τρόμο.

Επιπλέον, η διατριβή αναλύει τον ρόλο του υπερφυσικού ως στοιχείου που διαταράσσει την καθημερινή λογική και την ηθική ισορροπία, τόσο στην αρχαία τραγωδία όσο και στο σύγχρονο θέατρο τρόμου. Στην αρχαία τραγωδία, οι θεοί και οι δυνάμεις της μοίρας λειτουργούσαν ως καταλύτες της πλοκής, προκαλώντας τον τρόμο μέσω απρόβλεπτων και ακραίων γεγονότων (Bowman, 2019, σ. 42-48). Παρόμοια, οι σύγχρονες ταινίες και θεατρικές παραστάσεις τρόμου χρησιμοποιούν υπερφυσικά όντα ή φανταστικά στοιχεία για να δημιουργήσουν μια ατμόσφαιρα αβεβαιότητας και συναισθηματικής έντασης, αναγκάζοντας το κοινό να βιώσει τον τρόμο με τρόπο άμεσο και προσωπικό.

Η ιστορική συνέχεια μεταξύ αρχαίας τραγωδίας και σύγχρονων μορφών θεάτρου τρόμου δεν είναι άμεση αντιστοιχία μορφών, αλλά υπάρχει κοινός μηχανισμός: η χρήση της σωματικής εικόνας για να ενεργοποιήσει αρχέγονες σωματικές αντιδράσεις (ρίγος, ναυτία, ανατριχίλα) και η σύνδεση αυτών των αντιδράσεων με έναν ηθικό/συλλογικό στοχασμό (έλεος, συλλογική κάθαρση) (Cairns, 2015). Όπως αποτυπώνεται στην παράδοση του Grand-Guignol, το ρεαλιστικό σοκ και η τεχνική εφεύρεση στόχευαν στην ενεργοποίηση έντονων σωματικών αντανακλαστικών· ωστόσο, τα θεμέλια αυτού του είδους εμπειρίας (σώμα→συναίσθημα→ηθική αναστάτωση) έχουν παραδειγματική αναλογικότητα με τη λειτουργία της *phrikē* στην τραγωδία.

Η ανάλυση αυτή καθιστά σαφές ότι η αισθητική του τρόμου δεν είναι αποκλειστικά σύγχρονο φαινόμενο, αλλά έχει βαθιές ρίζες στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Η διαχρονικότητα της σύνδεσης αυτής υπογραμμίζει τη δυνατότητα της τραγωδίας να μεταφέρει έντονα συναισθήματα και ηθικά διλήμματα μέσω της χρήσης υπερφυσικών στοιχείων και θεατρικής βίας, στοιχείο που συνεχίζει να επηρεάζει τον σύγχρονο κινηματογράφο, το θέατρο και τη λογοτεχνία τρόμου (Bowman, 2019, σ. 140-158).

8. Γιατί μας αρέσει ο Τρόμος;

Το ερώτημα γιατί τόσοι πολλοί άνθρωποι βρίσκουν ευχαρίστηση στην παρακολούθηση αρνητικών εικόνων που παρουσιάζονται σε έργα τρόμου έχει

απασχολήσει πολλούς φιλοσόφους, θεωρητικούς κινηματογράφου και λογοτεχνικούς μελετητές (Goldstein, 1998).

Η αναζήτηση εμπειριών φόβου και τρόμου στο πλαίσιο της ψυχαγωγίας αποτελεί ένα από τα πλέον παράδοξα φαινόμενα της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Ενώ ο φόβος, ως βασικό συναίσθημα επιβίωσης, έχει εξελιχθεί για να μας απομακρύνει από την απειλή, εκατομμύρια άνθρωποι επιλέγουν να εκτεθούν εκουσίως σε τρομακτικές εμπειρίες μέσω του θεάτρου, του κινηματογράφου και άλλων μορφών τέχνης (Andrade & Cohen, 2007; Clasen, 2017). Αυτή η φαινομενική αντίφαση, η αναζήτηση αυτού που βιολογικά προσπαθούμε να αποφύγουμε, έχει απασχολήσει ερευνητές από διάφορους επιστημονικούς κλάδους.

Η ποιήτρια του 18ου αιώνα Anna Letitia Barbauld πρότεινε ότι ο πόνος της αβεβαιότητας και η αναντίστατη επιθυμία ικανοποίησης της περιέργειας, όταν μία φορά ξυπνήσει, θα εξηγήσουν την προθυμία μας να περάσουμε από μια περιπέτεια, παρόλο που υποφέρουμε πραγματικό πόνο καθ' όλη τη διάρκειά της (Richardson, 2015).

Ο Carroll προσφέρει μια παρόμοια υπόθεση, υποστηρίζοντας ότι ο τρόμος υπάρχει κυρίως σε αφηγηματικές μορφές και χτίζεται στο "δράμα της επαναλαμβανόμενης αποκάλυψης". Οι ιστορίες τρόμου, σε σημαντικό αριθμό περιπτώσεων, είναι δράματα απόδειξης της ύπαρξης του τέρατος και αποκάλυψης (συνήθως σταδιακά) της προέλευσης, της ταυτότητας, των σκοπών και των δυνάμεων του τέρατος (Goldstein, 1998).

Ωστόσο, η Richardson (2015) προτείνει μια εναλλακτική ερμηνεία: το κοινό διεγείρεται λιγότερο από το τι είναι το τέρας και περισσότερο από το τι θα κάνει. Οι θεατές θέλουν να μάθουν αν το τέρας θα σκοτώσει κάποια θύματα ή θα τα τρομάξει μόνο, πώς θα εκδηλωθεί η αγριότητά του, και ποια μέσα δολοφονίας θα χρησιμοποιήσει (Aluja-Fabregat, 2000).

Όπως σημειώνει ο James Twitchell, "οι ιστορίες δεν μεταφέρουν τον τρόμο, το κάνουν οι εικόνες" (Richardson, 2015). Οι πιο αξέχαστες εικόνες στον τρόμο είναι το αποτέλεσμα αυτού που έχει κάνει το τέρας. Το κοινό ταυτόχρονα επευφημεί και συσπάται στις πιο φρικτές στιγμές, είναι ενθουσιασμένο από τα ίδια τα αρνητικά συναισθήματα, όχι απλώς ανεκτικό απέναντί τους (Richardson, 2015).

Το θέατρο τρόμου, και ιδιαίτερα το ιστορικό παράδειγμα του Théâtre du

Grand-Guignol που συζητήθηκε παραπάνω, προσφέρει ένα ιδανικό πεδίο μελέτης για την κατανόηση αυτού του φαινομένου (Hand & Wilson, 2002). Σε αντίθεση με τον κινηματογράφο ή τη λογοτεχνία, το ζωντανό θέατρο δημιουργεί μια άμεση, σωματική σχέση μεταξύ ερμηνευτή και θεατή, η οποία ενισχύει την ένταση της συναισθηματικής εμπειρίας (Reason & Reynolds, 2010). Η φυσική παρουσία των ηθοποιών, η αδυναμία «παύσης» της δράσης, και η συλλογική εμπειρία του κοινού (Reicher, 2001) δημιουργούν συνθήκες που ενεργοποιούν μοναδικούς ψυχολογικούς, κοινωνικούς και νευροβιολογικούς μηχανισμούς.

Ο Nickel (2010) υποστηρίζει ότι ο τρόμος έχει επιστημολογική αξία στην ικανότητά του να μας βοηθά να δούμε ότι μια έννοια της καθημερινής ζωής εντελώς ασφαλής από απειλές δεν μπορεί να είναι δυνατή, και ότι η ασφάλεια της κοινής λογικής είναι μια επίμονη ψευδαίσθηση. Ο τρόμος είναι καλός επειδή μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε ότι είμαστε ακόμη ικανοί για δράση, για συνέχιση μιας χαρούμενης ύπαρξης, ακόμη και απέναντι στην υπαρξιακή αβεβαιότητα (Richardson, 2015).

Η ενότητα που ακολουθεί στοχεύει να συνθέσει γνώση από τρεις διαφορετικές αλλά συμπληρωματικές επιστημονικές προσεγγίσεις: (α) την ψυχολογική προοπτική, που εξετάζει τους γνωστικούς και συναισθηματικούς μηχανισμούς επεξεργασίας του φόβου, (β) την κοινωνική προοπτική, που αναλύει τη συλλογική διάσταση και τις πολιτισμικές λειτουργίες του τρόμου, και (γ) τη νευροβιολογική προοπτική, που διερευνά τα υποκείμενα εγκεφαλικά συστήματα και τις σωματικές αντιδράσεις που ενεργοποιούνται κατά τη θέαση τρόμου. Μέσω αυτής της διεπιστημονικής προσέγγισης, επιδιώκουμε να κατανοήσουμε όχι μόνο γιατί οι άνθρωποι αναζητούν τον τρόμο, αλλά και πώς η θεατρική εμπειρία διαμορφώνει και μετασχηματίζει αυτήν την αναζήτηση.

9. Ψυχολογική Προσέγγιση: Ψυχαναλυτικοί, Γνωστικοί και Συναισθηματικοί Μηχανισμοί.

9.1 Ψυχαναλυτικές Θεωρίες του Τρόμου.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1990, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στην ακαδημαϊκή κοινότητα να στρέφονται στην ψυχανάλυση

για να εξηγήσουν το πρόβλημα της ευχαρίστησης που βρίσκεται στον τρόπο.

9.2 Το Ανοίκειο του Freud.

Η βάση των περισσότερων ψυχαναλυτικών θεωριών προέρχεται από το δοκίμιο του Sigmund Freud του 1919 για το "Ανοίκειο" (The Uncanny), στο οποίο ο Freud κάνει μια σπάνια εκδρομή στην αισθητική της μυθοπλασίας και επιχειρεί να εξηγήσει την ευχαρίστηση που προέρχεται από την κατανάλωση φρικτών αφηγήσεων.

Όπως εξηγεί ο Freud, η λέξη "uncanny" (ανοίκειο) ισοδυναμεί με το "unheimlich" στα γερμανικά, μια λέξη που θα μπορούσε να αποδοθεί στα αγγλικά πιο κοντά ως "un-homely" (μη-οικείο). Το ανοίκειο είναι έτσι κάτι που κάποτε ήταν οικείο, αλλά τώρα είναι μη οικείο (Richardson, 2015). Πιο συγκεκριμένα, ο Freud το ορίζει ως κάτι που κάποτε γνωρίζαμε αλλά έχουμε από τότε ξεχάσει ή καταπιέσει.

Ο Freud εντοπίζει δύο κύριους τύπους ανοίκειων εμπειριών. Ο πρώτος αφορά την επιστροφή καταπιεσμένων παιδικών συμπλεγμάτων, όπως το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα και το σύμπλεγμα ευνουχισμού. Ο δεύτερος αφορά την επιστροφή καταπιεσμένων, πρωτόγονων συστημάτων πεποιθήσεων (Richardson, 2015).

Σήμερα δεν πιστεύουμε πια σε φαντάσματα και δαίμονες, έχοντας ξεπεράσει τέτοιους τρόπους σκέψης. Ωστόσο, δεν αισθανόμαστε εντελώς ασφαλείς σε αυτές τις νέες πεποιθήσεις· οι παλιές ζουν μέσα μας, αναζητώντας επιβεβαίωση. Τώρα, μόλις συμβεί κάτι στη ζωή μας που φαίνεται να επιβεβαιώνει αυτές τις παλιές, απορριφθείσες πεποιθήσεις, βιώνουμε μια αίσθηση του ανοίκειου (Richardson, 2015).

Γιατί όμως ορισμένα μυθοπλαστικά έργα που περιλαμβάνουν φαντάσματα και άλλα τέρατα είναι ανοίκεια, ενώ άλλα όχι; Η εμπειρία του ανοίκειου εξαρτάται από τον τύπο της πραγματικότητας που ζωγραφίζει ο συγγραφέας ενός έργου. Τα παραμύθια είναι πάντα κατοικημένα από υπερφυσικά πλάσματα, και είμαστε πρόθυμοι να αποδεχτούμε το σύμπαν που έχει απεικονίσει ο συγγραφέας ως φυσικά γεμάτο υπερφυσικά τέρατα (Richardson, 2015). Στα έργα τρόμου, ωστόσο, ο κόσμος της μυθοπλασίας μοιάζει πολύ περισσότερο με τον κόσμο που γνωρίζουμε ως καθημερινή πραγματικότητα.

9.3 Το Uncanny του Freud και ο Artaud: Το ανοίκειο ως θεατρική

αρχή.

Η θεωρητική σύγκλιση του Artaud με τον Freud είναι αναπόφευκτη, παρότι ο ίδιος ο Artaud απέρριπτε τη φροϋδική ψυχανάλυση ως πολιτισμικό περιορισμό. Στο περίφημο δοκίμιο *Das Unheimliche*, ο Freud (1919/1955) ορίζει το «ανοίκειο» ως το οικείο που έχει γίνει ξένο εξαιτίας της απώθησης. Η έννοια αυτή αντηχεί ισχυρά στο θέατρο του Artaud, το οποίο αναζητά την επανεμφάνιση των απωθημένων, την αναβίωση του θαμμένου και του αρχαϊκού.

Ο Artaud προβάλλει ένα θέατρο που επιτίθεται στα όρια του εγώ· ο θεατής δεν «αναγνωρίζει» τον εαυτό του επί σκηνής, αλλά αντιμετωπίζει τη διάλυση του εαυτού μέσα από την έκθεση σε έναν κόσμο αισθητηριακής πλημμύρας. Ο χώρος καταργεί την απόσταση θεατή– ηθοποιού· ο ήχος, το φως, η χειρονομία, οι κραυγές, λειτουργούν όπως οι φροϋδικές «επιστροφές του απωθημένου». Το αποτέλεσμα είναι μια εμπειρία *uncanny*: ο θεατής βρίσκεται μπροστά σε κάτι που είναι βαθιά, αρχέγονα οικείο (σώμα, φόβος, φωνή), αλλά ταυτόχρονα τρομακτικά αποξενωμένο.

Αυτό κάνει τον Artaud έναν από τους πρώτους σκηνικούς θεωρητικούς που συνέλαβαν ότι το θέατρο μπορεί να λειτουργήσει όχι μόνο αφηγηματικά, αλλά ως μία ψυχοδυναμική διαδικασία ανάδυσης του απωθημένου.

9.4 Julia Kristeva και αποκειμενοποίηση.

Η Julia Kristeva, γαλλοβουλγάρα φιλόσοφος, ψυχαναλύτρια και θεωρητικός της λογοτεχνίας, εισάγει στο θεωρητικό λεξιλόγιο την έννοια του *abject* (αποκειμενοποίηση) ως κεντρική κατηγορία για την κατανόηση της υποκειμενικής ταυτότητας και των ορίων της. Στο σημαντικό της έργο *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982), η Kristeva διερευνά τους μηχανισμούς μέσω των οποίων το υποκείμενο οριοθετείται μέσα από διαδικασίες αποβολής και απόρριψης, θεωρώντας το *abject* ως "ceaselessly fleeing" otherness που "beseeches, worries, and fascinates desire" (Kristeva, 1982, σ. 1).

Η έννοια αυτή εμπλουτίζει τη φροϋδική ψυχαναλυτική παράδοση, προσφέροντας νέες προοπτικές στην κατανόηση του φόβου, του απωθημένου και της σχέσης εσωτερικού-εξωτερικού. Παράλληλα, ανοίγει γόνιμους διαλόγους με την αισθητική θεωρία, ιδιαίτερα αναφορικά με την τέχνη του τρόμου, και προσφέρει

πλούσια εργαλεία για τη θεατρική ανάλυση, όπου το σώμα, η υλικότητα και τα όρια της ταυτότητας βρίσκονται στο επίκεντρο της καλλιτεχνικής πράξης.

Η Kristeva υποστηρίζει ότι η συγκρότηση του υποκειμένου προϋποθέτει μια βίαιη πράξη αποβολής (αποπάτησης ή «ξεράσματος») αυτού του στοιχείου, με αρχετυπική εκδήλωση τον απογαλακτισμό και τον πρωταρχικό διαχωρισμό από το μητρικό σώμα. Ωστόσο, το αποκείμενο δεν εκμηδενίζεται ποτέ πλήρως· παραμένει στο μεταίχμιο της συνείδησης και επιστρέφει επίμονα. Το είδος και το θέατρο του τρόμου συνιστούν τους κατεξοχήν πολιτισμικούς χώρους αυτής της επιστροφής, λειτουργώντας μέσα από τρεις αλληλένδετους άξονες: την κατάρρευση των ορίων, την υλική ανάδειξη του οργανικού σώματος και την αισθητική διαχείριση του ψυχικού τραύματος.

Πρωτίστως, ο τρόμος θεματοποιεί και μορφοποιεί την κατάρρευση των ορίων και των ταξινομικών συστημάτων που προκαλεί το αποκείμενο. Σύμφωνα με την Kristeva, το αποκείμενο είναι τρομακτικό όχι λόγω έλλειψης καθαριότητας ή υγείας, αλλά επειδή δεν σέβεται τα σύνορα, τις θέσεις και τους κανόνες. Στην εικονογραφία του τρόμου, οι κλασικές τερατώδεις φιγούρες αποτελούν οντολογικές εκφράσεις αυτής της σύγχυσης: το ζόμπι καταλύει το δυαδικό σχήμα ζωής και θανάτου, ο βρικόλακας παραβιάζει το όριο του δέρματος μέσω της αιματηρής διείσδυσης, και ο λυκάνθρωπος καταργεί τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ ανθρώπου και ζώου. Στο θέατρο του τρόμου ξεκινώντας από το μεσαιωνικό θρησκευτικό δράμα των βασάνων έως το Grand Guignol και το σύγχρονο «θέατρο της σκληρότητας», η παραβίαση αυτή δεν προσλαμβάνεται απλώς ως μια αφηρημένη αναπαράσταση, αλλά ως μια ζωντανή, τρισδιάστατη επιτέλεση (performance). Η συνύπαρξη θεατή και ηθοποιού στον ίδιο φυσικό χώρο εντείνει την απειλή της «μόλυνσης», καθώς τα όρια μεταξύ της σκηνικής ψευδαίσθησης και της πραγματικότητας γίνονται διάτρητα.

Επιπλέον, το πεδίο του τρόμου προσφέρει μια ανελέητη υπενθύμιση της οργανικής και ζωώδους φύσης της ανθρώπινης ύπαρξης, φέρνοντας το υποκείμενο αντιμέτωπο με τη δική του θνητότητα και υλικότητα. Το αποκείμενο εμφανίζεται με τη μορφή των σωματικών υγρών, του αίματος, του εμετού, των πληγών και, τελικά, του πτώματος, το οποίο η Kristeva χαρακτηρίζει ως το άκρον άωτον του αποκειμένου, τη μορφή όπου η υλική πραγματικότητα εκτοπίζει πλήρως την ταυτότητα. Είδη όπως ο σωματικός τρόμος (body horror) ή το splatter αναδεικνύουν

ακριβώς αυτά τα στοιχεία που ο δυτικός πολιτισμός έχει απωθήσει στο όνομα της καθαρότητας και της κοινωνικής συγκρότησης. Η σωματική αντίδραση του θεατή, με κυρίαρχη την αίσθηση της σπλαχνικής αηδίας (visceral disgust), αποτελεί την άμεση ψυχολογική και βιολογική προσπάθεια του υποκειμένου να αποβάλει εκ νέου το αποκείμενο, επιβεβαιώνοντας την εγγενή σύνδεση της αισθητικής του τρόμου με τις σωματικές αντιδράσεις.

Τέλος, το θέατρο και οι αφηγήσεις τρόμου επιτελούν μια ζωτική ψυχοκοινωνική λειτουργία, καθώς μετατρέπουν την καταστροφική συνάντηση με το αποκείμενο σε μια διαδικασία ελεγχόμενης και ασφαλούς κάθαρσης. Ενώ η βίωση του αποκειμένου στην πραγματική ζωή (όπως η τυχαία θέαση ενός πτώματος) προκαλεί ψυχικό τραύμα, ίλιγγο και κατάρρευση του νοητικού συστήματος, η καλλιτεχνική αναπαράσταση εμβολίζει αυτή την εμπειρία μέσα σε ένα αυστηρό αισθητικό και θεσμικό πλαίσιο. Η σκηνή, η οθόνη και οι συμβάσεις της μυθοπλασίας λειτουργούν ως προστατευτικά φράγματα. Επιτρέπουν στο υποκείμενο να βιώσει την παράδοση έλξη και την απώθηση (fascination and revulsion) που ασκεί το αποκείμενο, να διολισθήσει προσωρινά στο χάος και, τελικά, να επιστρέψει ανέπαφο στην τακτοποιημένη και συμβολική του πραγματικότητα. Με αυτόν τον τρόπο, η τέχνη του τρόμου δεν αποτελεί απλώς μια αναπαράσταση του μακάβριου, αλλά έναν απαραίτητο τελετουργικό μηχανισμό μέσω του οποίου ο ανθρώπινος ψυχισμός διαπραγματεύεται τα ίδια του τα όρια, ανανεώνοντας τη σταθερότητα του «εγώ» μέσα από την ελεγχόμενη έκθεσή του στο ανοίκειο.

9.5 Το Abject της Kristeva και ο Artaud: Ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο.

Η Kristeva, στο *Powers of Horror* (1982), ορίζει το αποκείμενο ως εκείνο που βρίσκεται στο όριο μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου· κάτι που δεν μπορεί να ενσωματωθεί στη συμβολική τάξη, και επομένως προκαλεί τρόμο, αποστροφή, αλλά και βαθιά έλξη. Το abject «ενσαρκώνει το σημείο όπου το νόημα καταρρέει» (Kristeva, 1982, σ. 2).

Εάν εξετάσουμε το έργο του Artaud υπό αυτό το πρίσμα, γίνεται σαφές ότι:

- το σώμα στον Artaud είναι αποκείμενο: αποσυντεθειμένο, σε κρίση, πέρα από

την ενότητα του εγώ.

- η γλώσσα του Artaud είναι αποκείμενο: διαλυμένη, ελλειπτική, γεμάτη φωνητικά θραύσματα.
- το θέατρο του Artaud στοχεύει στην αποκειμενοποίηση του θεατή: στην έκθεση εκεί όπου δεν υπάρχει προστατευτικός «λόγος».
- η Σκληρότητα είναι μια διαδικασία όπου ο θεατής βυθίζεται στο σημείο της διάλυσης του νοήματος.

Το abject της Kristeva φωτίζει την τάση του Artaud να φέρει τον θεατή στο όριο του τι μπορεί να αντέξει χωρίς να καταρρεύσει η τάξη της ταυτότητας. Η επιθυμία για μια αισθητική «πριν από τη γλώσσα» προσιδιάζει στη διαδικασία αποκειμενοποίησης: ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με τα όρια του σώματός του, τη φωνή ως κραυγή και όχι ως σημείο, το εγώ ως εύθραυστη οντότητα.

Ο Artaud γίνεται έτσι ένας δημιουργός που μετουσιώνει το abject όχι ως σοκ, αλλά ως οδός προς την αναγέννηση του θεάτρου.

9.6 Η Φροϋδική Θεωρία του Φόβου και του Άγχους.

Η κατανόηση του abject προϋποθέτει εμβάθυνση στη φροϋδική θεωρία του φόβου και της άγχους. Στο *Inhibitions, Symptoms, and Anxiety* (1926), ο Freud διακρίνει τρεις τύπους άγχους: το πραγματικό άγχος (αντίδραση σε εξωτερικό κίνδυνο), το νευρωτικό άγχος (που προκύπτει από ενδοψυχική σύγκρουση) και το ηθικό άγχος (που σχετίζεται με το υπereγώ). Κεντρική για τη Kristeva είναι η φροϋδική έννοια του *Unheimlich* (uncanny/ανοίκειο), όπως αναπτύσσεται στο ομώνυμο δοκίμιο του 1919.

Το *Unheimlich*, σύμφωνα με τον Freud, αναφέρεται σε κάτι οικείο που έχει γίνει ξένο μέσω της καταστολής: "that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar" (Freud, 1919/1955, σ. 220). Η Kristeva επεκτείνει αυτή την έννοια, υποστηρίζοντας ότι το abject εκφράζει ακόμη πιο αρχαϊκούς φόβους που προηγούνται της πλήρους διαφοροποίησης υποκειμένου και αντικειμένου.

Όπως σημειώνει: «Το *abject* έχει μόνο μία ιδιότητα του αντικειμένου, το ότι βρίσκεται σε αντίθεση με το Εγώ» (Kristeva, 1982, σ. 1). ("The abject has only one quality of the object, that of being opposed to I"). Αυτό το "ab-ject" (ρίχνω μακριά)

δεν είναι ούτε υποκείμενο ούτε αντικείμενο αλλά κάτι που «με τραβά προς τον τόπο όπου το νόημα καταρρέει» (σ. 2). ("draws me toward the place where meaning collapses").

9.7 Η Λογοτεχνία ως Τόπος της Αποκειμενοποίησης.

Η Kristeva υποστηρίζει ότι η λογοτεχνία και ευρύτερα η τέχνη αποτελεί προνομιακό χώρο έκφρασης του abject. Όπως σημειώνει: «Η σύγχρονη λογοτεχνία [...] αναγνωρίζει την αδυνατότητα της Θρησκείας, της Ηθικής και του Νόμου το παιχνίδι εξουσίας τους, την αναγκαιότητά τους και την ταυτόχρονα παράλογη όψη τους» (Kristeva, 1982, σ. 16).

Η λογοτεχνία, αντί να απωθεί ή να εξιδανικεύει την αποκειμενοποίηση, την αναδεικνύει και την εξερευνά: «Ο συγγραφέας, γοητευμένος από το αποκείμενο, φαντάζεται τη λογική του, προβάλλει τον εαυτό του μέσα σε αυτό, το εσωτερικεύει και, ως συνέπεια, διαστρέφει τη γλώσσα το ύφος και το περιεχόμενο.» Αυτή η "διεστραμμένη γλώσσα" δεν είναι απλώς μια θεματική ενασχόληση με το τρομακτικό ή το αηδιαστικό, αλλά μια ριζική αναδιάρθρωση της γλώσσας που προσπαθεί να εκφράσει αυτό που βρίσκεται στα όρια της εκφραστικότητας.

9.8 Η Αισθητική του Τρόμου στο Θέατρο.

Η εφαρμογή της θεωρίας του αποκείμενου στην ανάλυση του θεάτρου τρόμου (horror theatre) είναι ιδιαίτερα γόνιμη. Έργα όπως το *Titus Andronicus* του Shakespeare, το *The Duchess of Malfi* του Webster, ή σύγχρονα έργα όπως το *Blasted* της Sarah Kane, μπορούν να αναλυθούν μέσω του πλαισίου του abject.

Το *Blasted* (1995) της Kane, για παράδειγμα, παρουσιάζει μια σειρά από σκηνές ακραίας βίας, σεξουαλικής κακοποίησης και σωματικής αποσύνθεσης που προκάλεσαν έντονες αντιδράσεις όταν πρωτοπαρουσιάστηκε. Μέσω του πλαισίου της Kristeva, μπορούμε να κατανοήσουμε αυτές τις σκηνές όχι απλώς ως σοκαριστικές αλλά ως προσπάθειες να φέρουν το abject, τη βία, τον θάνατο, τη σωματική διάλυση, στο επίκεντρο της θεατρικής εμπειρίας, αναγκάζοντας το κοινό να αντιμετωπίσει αυτό που συνήθως απωθείται (Machon, 2013).

9.9 Η Θεατρική Κάθαρση και το Αποκείμενο.

Η σχέση μεταξύ του abject και της αριστοτελικής έννοιας της κάθαρσης αξίζει ιδιαίτερης προσοχής. Η Kristeva υποστηρίζει ότι «Η ποιητική κάθαρση [...] μας απομακρύνει από την καθαρότητα [...] κι όμως, αυτό γίνεται με αρκετή διαύγεια ώστε να εδραιωθεί μια αμυντική θέση — μια θέση που υποδηλώνει άρνηση αλλά και μια εξυψωτική επεξεργασία».

Αυτή η "καθαρτική" λειτουργία του αποκείμενου στο θέατρο δεν είναι η κλασική κάθαρση μέσω του ελέους και του φόβου που περιγράφει ο Αριστοτέλης, αλλά μια πιο ριζική διαδικασία που περιλαμβάνει την αναγνώριση του αποκείμενου μέσα μας. Το θέατρο μπορεί να παρέχει έναν ασφαλή χώρο για αυτή την αντιμετώπιση, όπου το αποκείμενο μπορεί να εμφανιστεί χωρίς να καταστρέψει τον θεατή.

Για τη θεατρική ανάλυση και πράξη, η θεωρία του abject (αποκείμενο) προσφέρει πλούσια εργαλεία και προοπτικές. Το θέατρο, ως τέχνη της σωματικής παρουσίας και της άμεσης σχέσης με το κοινό, είναι ιδανικά τοποθετημένο για να εξερευνήσει το αποκείμενο ώστε να το κάνει ορατό, απτό, αισθητό. Από το εμβυθιστικό θέατρο του Artaud μέχρι τη σύγχρονη περφόρμανς τέχνη, το αποκείμενο έχει λειτουργήσει ως δύναμη που αμφισβητεί τις κατεστημένες μορφές και ανοίγει νέες δυνατότητες έκφρασης.

Παράλληλα, η εφαρμογή της θεωρίας στο θέατρο επισημαίνει και τους περιορισμούς της. Ο κίνδυνος της κατασκευαστικής ή εκμεταλλευτικής χρήσης του αποκείμενου, η πιθανή αναπαραγωγή προβληματικών ιδεολογημάτων (ιδιαίτερα σχετικά με το φύλο και το μητρικό σώμα), και η ανάγκη για διαπολιτισμική ευαισθησία είναι ζητήματα που απαιτούν συνεχή κριτική προσοχή.

9.10 Η Θεωρία του Φύλου: Carol Clover και ο Τελικός Χαρακτήρας.

Στο βιβλίο της "Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film", η Carol Clover χρησιμοποιεί φροϋδικά κείμενα για να εξηγήσει την έλξη του τρόμου σε συγκεκριμένα έμφυλα πλαίσια. Η Clover βασίζει τις θεωρίες της στον εμπειρικό ισχυρισμό ότι οι ταινίες τρόμου γίνονται κυρίως για και καταναλώνονται σχεδόν αποκλειστικά από νεαρούς άνδρες (Richardson, 2015).

Στην παραδοσιακή αφήγηση μιας ταινίας slasher, ένας μοναχικός, σεξουαλικά

διαταραγμένος άνδρας διαπράττει μια σειρά δολοφονιών σε (κυρίως) νεαρές, σεξουαλικά απελευθερωμένες γυναίκες. Ο δολοφόνος τελικά ματαιώνεται από αυτό που η Clover ονομάζει το "Τελικό Κορίτσι" (Final Girl). Σε αντίθεση με τους έφηβους φίλους της, που προορίζονται να σκοτωθούν από τον δολοφόνο, το Τελικό Κορίτσι είναι βιβλιόφιλο, αγορίστικο και σεξουαλικά ουδέτερο (Richardson, 2015).

Η Clover απορρίπτει την υπεραπλουστευμένη αντίληψη ότι οι ταινίες slasher δεν είναι τίποτα περισσότερο από ελάχιστα συγκαλυμμένες φαντασιώσεις βιασμού που επιτρέπουν στο ανδρικό κοινό να ταυτιστεί με τον ανδρικό δολοφόνο καθώς διαπερνά σεξουαλικά ενεργές γυναίκες με το εμφανώς φαλλικό του μαχαίρι (Richardson, 2015).

Σύμφωνα με την Clover, το (ανδρικό) κοινό πράγματι ταυτίζεται με τον άνδρα κατά συρροή δολοφόνο και επευφημεί τις δολοφονίες του, αλλά είναι πρόθυμο να αντιστρέψει στρατόπεδα και να ταυτιστεί με το Τελικό Κορίτσι, συχνά επευφημώντας ακόμη πιο emphatic, καθώς ο δολοφόνος λαμβάνει την τιμωρία του (Richardson, 2015).

Η ταινία slasher, υποστηρίζει η Clover, "μιλάει βαθιά και εμμονικά στις ανδρικές αγωνίες και επιθυμίες" (Richardson, 2015, σ. 61), συγκεκριμένα σε φροϋδικές αγωνίες. Ο τρόμος, ως "η μορφή που πιο προφανώς διαπραγματεύεται το καταπιεσμένο", μιλάει σε μια σειρά ανδρικών συμπλεγμάτων (Richardson, 2015, σ. 20). Για παράδειγμα, η Clover αναφέρεται στον "Τρομακτικό Χώρο", ένα σπίτι, τούνελ ή άλλη σκοτεινή τοποθεσία στην οποία ο δολοφόνος παραμονεύει ήσυχα. Ο Τρομακτικός Χώρος "στην αρχή μπορεί να φαίνεται ασφαλές καταφύγιο, αλλά οι ίδιοι τοίχοι που υπόσχονται να κρατήσουν τον δολοφόνο έξω γίνονται γρήγορα, μόλις ο δολοφόνος τους διαπεράσει, οι τοίχοι που κρατούν το θύμα μέσα" (Richardson, 2015, σ. 31).

9.11 Ο Θηλυκός Μαζοχισμός και η Ταυτοποίηση.

Στην άποψη της Clover, οι ταινίες slasher είναι ευχάριστες επειδή επιτρέπουν στο ανδρικό κοινό να πειραματιστεί με το φροϋδικό concept του "θηλυκού μαζοχισμού". Οι άνδρες θεατές φλερτάρουν με κατά τα άλλα καταπιεσμένες επιθυμίες για ταπείνωση, παθητικότητα και ακόμη και διείσδυση μέσω της ταύτισης με τα θύματα των ταινιών τρόμου (Richardson, 2015). Σε αυτή την άποψη, ο τρόμος δεν αφορά τον

σαδισμό, αλλά μια αποφασιστικά θηλυκή μορφή μαζοχισμού, καθώς οι άνδρες εκουσίως υποβάλλουν τον εαυτό τους στη "θηλυκή εμπειρία" της παρακολούθησης ιστοριών τρόμου (Richardson, 2015, σ. 61).

Η Clover βλέπει αυτόν τον μαζοχισμό ως μια διάχυτη πτυχή των έργων τρόμου: "η μαζοχιστική αισθητική είναι και ήταν πάντα η κυρίαρχη στον κινηματογράφο τρόμου και είναι στην πραγματικότητα ένα από τα καθοριστικά χαρακτηριστικά αυτού του είδους" (Richardson, 2015, σ. 222).

9.12 Κριτική Αξιολόγηση των Ψυχαναλυτικών Θεωριών.

Βεβαίως, μπορούν να εγερθούν ανησυχίες με τη θεωρία της Clover. Εάν ο τρόμος εξαρτάται από τον θηλυκό μαζοχισμό, γιατί οποιαδήποτε γυναίκα θα βρει ελκυστικό το είδος (συμπεριλαμβανομένης της ίδιας της Clover, που ισχυρίζεται ότι είναι "fan"); Πρέπει να κατανοήσουμε αυτές τις μαζοχιστικές επιθυμίες ως διεστραμμένες και ασυνήθιστες ή ως φυσικό μέρος της εφηβικής ανάπτυξης;

Είναι το κοινό συνειδητό της σχέσης του με τον θηλυκό μαζοχισμό και πώς συσχετίζονται αυτές οι επιθυμίες με άλλα λιγότερο σαφώς έμφυλα είδη τρόμου; (Richardson, 2015). Με μια τόσο βασισμένη στην ηλικία και το φύλο ανάλυση του τρόμου, είναι δύσκολο να δούμε τις ευρύτερες κοινωνικές λειτουργίες που μπορεί να κατέχει ο τρόμος.

9.13 Η Ασφαλιστική Βαλβίδα και η Κάθαρση.

Αυτό που ίσως υπονοείται στο έργο του Freud είναι ένα είδος "ασφαλιστικής βαλβίδας" που λειτουργεί στον τρόπο, όπου καταπιεσμένα σύμπλεγμα και επιθυμίες που οδηγούνται από το id επιτρέπεται να εκτεθούν με ασφάλεια και σύντομα με έναν τρόπο που είναι καθαριστικός και απελευθερωτικός (Richardson, 2015). Όπως γράφει ο James Twitchell, ο τρόμος "'τραβάει το καπάκι' από τις καταπιεσμένες ορμές για να τις αφήσει να διαφύγουν μέσω του αφρίσματος της φαντασίας" (Richardson, 2015, σ. 65).

Αυτή η ερμηνεία συνδέεται με την αριστοτελική έννοια της κάθαρσης, όπου τα αρνητικά συναισθήματα που βιώνονται κατά τη διάρκεια της θεατρικής εμπειρίας οδηγούν τελικά σε ψυχολογική ανακούφιση και εξισορρόπηση. Ο τρόμος, σε αυτό το πλαίσιο, λειτουργεί ως μια ελεγχόμενη και ασφαλής διέξοδος για τη διερεύνηση

σκοτεινών και ταμπού επιθυμιών χωρίς πραγματικές συνέπειες.

9.14 Η Θεωρία της Εξάρτησης από τη Διέγερση (Excitation Transfer Theory).

Μια από τις πλέον επιδραστικές ψυχολογικές εξηγήσεις για την έλξη προς τον τρόμο είναι η θεωρία της μεταφοράς διέγερσης του Dolf Zillmann (1980, 1996). Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, η φυσιολογική διέγερση που προκαλείται από το συναίσθημα του φόβου δεν εξαφανίζεται αμέσως μετά την αφαίρεση του απειλητικού ερεθίσματος, αλλά παραμένει για κάποιο χρονικό διάστημα. Αυτή η υπολειμματική διέγερση μπορεί να μεταφερθεί και να ενισχύσει επόμενα συναισθήματα, συμπεριλαμβανομένων θετικών συναισθημάτων όπως η ανακούφιση, η ευφορία ή η απόλαυση (Zillmann, 1996).

Στο πλαίσιο του θεάτρου τρόμου, αυτός ο μηχανισμός εξηγεί γιατί η δραματουργική δομή του Grand-Guignol η οποία εναλλάσσει έργα τρόμου με κωμωδίες σε μια φόρμα γνωστή ως *la douche écossaise* («σκωτσέζικο ντους») ήταν τόσο αποτελεσματική (Hand & Wilson, 2002). Η εναλλαγή τρόμου και γέλιου δεν λειτουργούσε απλώς ως αντίθεση, αλλά επέτρεπε στη διέγερση που προκαλούνταν από τον τρόμο να μεταφερθεί και να ενισχύσει την απόλαυση της κωμωδίας, ενώ ταυτόχρονα η ανακούφιση από την κωμωδία καθιστούσε το κοινό πιο ευάλωτο στο επόμενο κύμα τρόμου (Cunningham, 2011).

9.15 Η Θεωρία της Διαχείρισης της Διάθεσης (Mood Management Theory).

Η θεωρία διαχείρισης της διάθεσης, επίσης αναπτυγμένη από τον Zillmann (1988, 2000), προτείνει ότι οι άνθρωποι επιλέγουν μέσα ενημέρωσης και ψυχαγωγίας με στόχο τη βελτιστοποίηση της συναισθηματικής τους κατάστασης. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, η έκθεση σε τρόμο μπορεί να εξυπηρετεί διάφορες ψυχολογικές λειτουργίες: να ανακουφίζει από την πλήξη μέσω έντονης διέγερσης, να προσφέρει διέξοδο για καταπιεσμένα συναισθήματα ή να επιτρέπει την άσκηση ελέγχου πάνω σε φοβερές καταστάσεις σε ασφαλές πλαίσιο (Zillmann, 2000).

Ωστόσο, πιο πρόσφατες έρευνες υποδηλώνουν ότι η αναζήτηση τρόμου δεν

είναι απλώς ζήτημα ρύθμισης διάθεσης, αλλά σχετίζεται και με βαθύτερες ψυχολογικές ανάγκες. Στην εργασία *Why Horror Seduces* (Clasen, 2017), προτείνεται ότι ο τρόμος προσφέρει μια μορφή «παιχνιδιού με το φόβο» που επιτρέπει την εξάσκηση και την εκτίμηση των συναισθηματικών και γνωστικών μας ικανοτήτων σε ελεγχόμενο περιβάλλον, μια διαδικασία που μπορεί να έχει εξελικτική αξία (Clasen, 2017).

9.16 Η Αισθητική Απόσταση και το Πλαίσιο Ασφάλειας.

Κεντρικό στην ψυχολογική κατανόηση της απόλαυσης του τρόμου είναι η έννοια της «αισθητικής απόστασης» ή του «ψυχολογικού πλαισίου» (framing). Ο Carroll (1990), στο κλασικό έργο του *The Philosophy of Horror*, υποστηρίζει ότι η απόλαυση του τρόμου εξαρτάται από την ικανότητα του θεατή να διατηρεί μια γνωστική διάκριση μεταξύ της φανταστικής φύσης της αναπαράστασης και της πραγματικότητας. Αυτή η «ασφαλής απόσταση» επιτρέπει την εμπειρία έντονων συναισθημάτων χωρίς τις πραγματικές συνέπειες του κινδύνου (Carroll, 1990).

Το θέατρο, ωστόσο, προσφέρει μια μοναδική πρόκληση σε αυτό το πλαίσιο. Σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, όπου υπάρχει μια σαφής φυσική και οντολογική απόσταση από τα γεγονότα της οθόνης, στο θέατρο οι ηθοποιοί μοιράζονται τον ίδιο φυσικό χώρο με το κοινό (Reason & Reynolds, 2010). Το Grand-Guignol εκμεταλλεύτηκε συστηματικά αυτήν την εγγύτητα: το μικρό, στενό θέατρο στην περιοχή Pigalle του Παρισιού δημιουργούσε μια αίσθηση κλειστοφοβίας και εγκλεισμού, ενώ η εγγύτητα με τη σκηνή έκανε τα ειδικά εφέ και τη βία να φαίνονται πιο άμεσα απειλητικά (Hand & Wilson, 2002).

Αυτή η «επικίνδυνη εγγύτητα» δημιουργεί αυτό που η Machon (2013) ονομάζει «(syn)aesthetic» εμπειρία - μια πολυαισθητηριακή, ενσώματη απόκριση που θολώνει τα όρια μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας. Σύγχρονες μορφές immersive horror theatre, όπως το *Sleep No More* της ομάδας Punchdrunk, επεκτείνουν αυτήν την προσέγγιση, εξαλείφοντας σχεδόν εντελώς την παραδοσιακή απόσταση θεατή-ερμηνευτή (Machon, 2013).

9.17 Προσωπικές Διαφορές: Ποιος Απολαμβάνει τον Τρόμο;

Η ψυχολογική έρευνα έχει εντοπίσει συγκεκριμένες προσωπικότητες και ατομικές διαφορές που προβλέπουν την έλξη προς τον τρόμο. Ο Zuckerman (1994) στην εργασία του για την αναζήτηση αισθήσεων (sensation seeking), βρήκε ότι άτομα με υψηλές βαθμολογίες σε αυτό το χαρακτηριστικό δηλαδή εκείνοι που αναζητούν νέες, έντονες και ποικίλες εμπειρίες είναι πιο πιθανό να απολαμβάνουν ταινίες και θεατρικές παραστάσεις τρόμου (Zuckerman, 1994).

Επιπλέον, ο Aluja-Fabregat (2000) διαπίστωσε ότι η ενσυναίσθηση διαδραματίζει σύνθετο ρόλο: υψηλή γνωστική ενσυναίσθηση (η ικανότητα να κατανοεί κανείς την προοπτική των άλλων) συσχετίζεται θετικά με την απόλαυση του τρόμου, ενώ υψηλή συναισθηματική ενσυναίσθηση (η τάση να νιώθει κανείς το συναίσθημα των άλλων) μπορεί να οδηγεί σε υπερβολική δυσφορία που μειώνει την απόλαυση (Aluja-Fabregat, 2000).

Στο πλαίσιο του θεάτρου, αυτές οι ατομικές διαφορές αλληλεπιδρούν με την άμεση φυσική παρουσία των ηθοποιών. Ο Konijn (2000), μελετώντας τις συναισθηματικές αντιδράσεις θεατών, βρήκε ότι η ζωντανή παράσταση ενισχύει τόσο τις θετικές όσο και τις αρνητικές αντιδράσεις σε σύγκριση με τις μεταδοτικές μορφές, ένα φαινόμενο που ονομάζει «paradox of the actor» (Konijn, 2000).

9.18 Γνωστική Αξιολόγηση και Επαναπλαισίωση.

Η θεωρία της γνωστικής αξιολόγησης (cognitive appraisal theory) του Lazarus (1991) προσφέρει μια πιο δυναμική κατανόηση του πώς οι θεατές επεξεργάζονται τον τρόμο. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, τα συναισθήματα προκύπτουν όχι απευθείας από τα ερεθίσματα, αλλά από την αξιολόγηση της σημασίας τους για την ευημερία μας (Lazarus, 1991). Στο θέατρο τρόμου, οι θεατές επεξεργάζονται συνεχώς δύο παράλληλες αξιολογήσεις: (α) την «πρωτογενή αξιολόγηση» της απειλητικότητας της σκηνικής δράσης, και (β) τη «δευτερογενή αξιολόγηση» των πόρων τους για αντιμετώπιση, που περιλαμβάνει τη συνειδητοποίηση ότι η απειλή είναι φανταστική.

Ο Andrade και ο Cohen (2007) επεκτείνουν αυτή τη θεωρία με την έννοια της «προστατευτικής πλαισίωσης» (protective frame). Υποστηρίζουν ότι η απόλαυση του

τρόμου εξαρτάται από μια λεπτή ισορροπία: το πλαίσιο ασφάλειας πρέπει να είναι αρκετά ισχυρό ώστε να αποτρέπει τον πραγματικό πανικό, αλλά αρκετά διαπερατό, ώστε να επιτρέπει την έντονη συναισθηματική εμπλοκή (Andrade & Cohen, 2007). Το Grand-Guignol επέτυχε αυτήν την ισορροπία μέσω της εναλλαγής κωμωδίας-τρόμου, που διατηρούσε το κοινό σε μια κατάσταση διαρκούς επαναπλαισίωσης.

10. Κοινωνική Προσέγγιση: Συλλογικές Διαστάσεις του Τρόμου.

10.1 Η Κοινωνική Λειτουργία της Κάθαρσης.

Η έννοια της κάθαρσης, που πρωτοεισήχθη από τον Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του, παραμένει κεντρική στην κατανόηση της κοινωνικής λειτουργίας του θεάτρου τρόμου (Aristotle, trans. 1996). Σύγχρονοι θεωρητικοί έχουν επανερμηνεύσει την κάθαρση όχι μόνο ως ατομική ψυχολογική διαδικασία, αλλά ως συλλογικό κοινωνικό φαινόμενο που συμβάλλει στην κοινωνική συνοχή (Scheff, 1979; Tan, 1996).

Ο Scheff (1979), στην εργασία του *Catharsis in Healing, Ritual, and Drama*, προτείνει ότι η κάθαρση λειτουργεί ως μηχανισμός κοινωνικής ρύθμισης συναισθημάτων. Η συλλογική εμπειρία έντονων συναισθημάτων σε ασφαλές, τελετουργικό πλαίσιο επιτρέπει στα μέλη μιας κοινότητας να επεξεργαστούν κοινά τραύματα, φόβους και αγωνίες (Scheff, 1979). Το Grand-Guignol, λειτουργώντας κατά τη διάρκεια της Belle Époque, μιας περιόδου έντονων κοινωνικών αλλαγών, αστικής ανάπτυξης και αυξανόμενης εγκληματικότητας, προσέφερε έναν χώρο όπου το αστικό κοινό μπορούσε να αντιμετωπίσει συλλογικά τους φόβους του για την αποσύνθεση της κοινωνικής τάξης, την αστυνομική βία, την ψυχική ασθένεια και τη σεξουαλική διαστροφή (Hand & Wilson, 2002).

10.2 Κοινωνική Σύγκριση και Συλλογική Ταυτότητα.

Η θεωρία της κοινωνικής σύγκρισης (social comparison theory) του Festinger (1954) προσφέρει μια άλλη προοπτική για την κατανόηση του τρόμου ως κοινωνικής εμπειρίας. Οι θεατές δεν βιώνουν τον τρόπο απομονωμένα, αλλά σε ένα κοινωνικό πλαίσιο όπου οι αντιδράσεις τους είναι ορατές στους άλλους και επηρεάζονται από

αυτές (Festinger, 1954). Αυτή η «κοινωνική παρακολούθηση» μπορεί να ενισχύσει την εμπειρία μέσω της συναισθηματικής μετάδοσης. Οι φωνές, οι αναστεναγμοί και οι αντιδράσεις άλλων θεατών επιδεινώνουν ή ελαφρύνουν την ατομική αντίδραση (Hatfield, Cacioppo, & Rapson, 1994).

Ο Cantor (2004), μελετώντας τις αντιδράσεις σε μέσα τρόμου, διαπίστωσε ότι η παρουσία άλλων μπορεί να λειτουργήσει τόσο ως «κοινωνική υποστήριξη» που μειώνει το άγχος, όσο και ως «κοινωνική πίεση» που αυξάνει την ανάγκη να δείξει κανείς ανθεκτικότητα και θάρρος (Cantor, 2004). Στο θέατρο, όπου η φυσική εγγύτητα και η κοινή εστίαση της προσοχής είναι μεγαλύτερες από ό,τι στον κινηματογράφο, αυτές οι κοινωνικές δυναμικές γίνονται ακόμα πιο έντονες.

10.3 Πολιτισμικές Διαστάσεις και Κοινωνική Μάθηση.

Ο τρόμος δεν είναι ένα καθολικό, βιολογικά καθορισμένο συναίσθημα, αλλά διαμορφώνεται βαθιά από πολιτισμικά και κοινωνικά πλαίσια (Grodal, 2009). Διαφορετικές κουλτούρες παράγουν και καταναλώνουν τρόπο με διαφορετικούς τρόπους, αντανakλώντας ποικίλες κοινωνικές ανησυχίες, ταμπού και ηθικούς κώδικες (Hills, 2005). Το Grand-Guignol, για παράδειγμα, ενσωμάτωνε ειδικά γαλλικές αγωνίες της εποχής του: την ανησυχία για τη σύφιλη και τα σεξουαλικά μεταδιδόμενα νοσήματα, το φόβο του εκφυλισμού που κυριαρχούσε στην επιστημονική και δημόσια σκέψη, και την οργή για τη διαφθορά των κοινωνικών θεσμών (Gordon, 1997; Hand & Wilson, 2002).

Ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του υποστήριζε ότι το ένστικτο της μίμησης είναι ενσωματωμένο στον άνθρωπο από την παιδική ηλικία, και ότι αντικείμενα που στην πραγματικότητα βλέπουμε με πόνο, απολαμβάνουμε να τα παρατηρούμε όταν αναπαράγονται με λεπτομερή πιστότητα, όπως οι μορφές των πιο ταπεινών ζώων και των νεκρών σωμάτων (Richardson, 2015). Η αιτία αυτού, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, είναι ότι η μάθηση προσφέρει την πιο ζωντανή ευχαρίστηση.

Παράλληλα, η θεωρία της κοινωνικής μάθησης του Bandura (1977) υποδηλώνει ότι η παρακολούθηση τρόμου μπορεί να λειτουργεί επίσης ως μηχανισμός μάθησης: οι θεατές «εξασκούνται» σε πιθανές απειλητικές καταστάσεις και παρατηρούν στρατηγικές αντιμετώπισης (Bandura, 1977). Αυτή η «εικονική εξάσκηση» μπορεί να έχει προσαρμοστική αξία, επιτρέποντας στους ανθρώπους να

προετοιμαστούν συναισθηματικά και γνωστικά για πραγματικές απειλές (Clasen, 2017).

10.4 Το Θέατρο ως Κοινωνικός Χώρος Μεθοριακότητας.

Η ανθρωπολογική έννοια της «μεθοριακότητας» (liminality) του Turner (1969) είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την κατανόηση του θεάτρου τρόμου ως κοινωνικού φαινομένου. Ο Turner περιέγραψε τα «μεθοριακά» φαινόμενα ως καταστάσεις μεταξύ δύο σταθερών κατηγοριών, ούτε το ένα ούτε το άλλο, που επιτρέπουν την προσωρινή ανάλωση κοινωνικών ρόλων, ταμπού και ιεραρχιών (Turner, 1969).

Το Grand-Guignol, τοποθετημένο στην περιοχή Pigalle, μια περιοχή συνδεδεμένη με την πορνεία, το έγκλημα και την παρανομία, λειτουργούσε ως τέτοιος μεθοριακός χώρος (Hand & Wilson, 2002). Οι θεατές διέσχιζαν κυριολεκτικά τα όρια της «αξιοπρεπούς» κοινωνίας για να εισέλθουν σε αυτόν τον χώρο όπου τα κοινωνικά ταμπού όπως η βία, σαδομαζοχισμός, τρέλα, δολοφονία, μπορούσαν να εξερευνηθούν ελεύθερα (Gordon, 1997). Αυτή η χωρική και συμβολική μεθοριακότητα επέτρεπε στο κοινό να αντιμετωπίσει όψεις της ανθρώπινης φύσης που ήταν κατά τα άλλα απωθημένες στην αστική καθημερινότητα.

10.5 Συλλογικές Συναισθηματικές Αντιδράσεις και Crowd Dynamics.

Η έρευνα για τη δυναμική του πλήθους (crowd dynamics) υποδηλώνει ότι η συλλογική εμπειρία στο θέατρο δημιουργεί μοναδικά φαινόμενα που δεν μπορούν να αναχθούν στις ατομικές εμπειρίες (McPhail, 1991; Reicher, 2001). Οι Hatfield et al. (1994) περιγράφουν τη «συναισθηματική μετάδοση» (emotional contagion) ως μια αυτόματη, μη συνειδητή διαδικασία κατά την οποία τα άτομα μιμούνται και συγχρονίζουν τις εκφράσεις προσώπου, τις φωνές, τις στάσεις του σώματος και τις κινήσεις τους με εκείνες άλλων ανθρώπων, με αποτέλεσμα τη σύγκλιση συναισθημάτων (Hatfield et al., 1994).

Στο θέατρο τρόμου, αυτή η μετάδοση μπορεί να οδηγήσει σε ένα είδος «συλλογικής κορύφωσης» όπου το άθροισμα είναι μεγαλύτερο από τα μέρη του (Levy & Nail, 1993). Ιστορικές μαρτυρίες από το Grand-Guignol αναφέρουν

περιστατικά λιποθυμιών, συλλογικών κραυγών και ακόμη και υστερικών αντιδράσεων, φαινόμενα που πιθανώς ενισχύονταν από την κοινωνική δυναμική του συγκεντρωμένου κοινού (Hand & Wilson, 2002).

Ένα από τα πιο διαδεδομένα στοιχεία του μύθου του Grand-Guignol είναι η ύπαρξη μόνιμου γιατρού για την αντιμετώπιση λιποθυμιών θεατών (Hand & Wilson, 2002). Αν και η ιστορική ακρίβεια αυτού του ισχυρισμού είναι αμφισβητήσιμη, η ίδια η διάδοση του μύθου αποκαλύπτει κάτι σημαντικό για την αντιλαμβανόμενη ένταση της εμπειρίας.

Από νευροβιολογική άποψη, οι λιποθυμίες από φόβο (vasovagal syncope) είναι ένα γνωστό φαινόμενο που συμβαίνει, όταν το παρασυμπαθητικό νευρικό σύστημα υπερ-αντιδρά σε έναν στρεσογόνο παράγοντα, προκαλώντας απότομη πτώση της καρδιακής συχνότητας και της αρτηριακής πίεσης (Mathias & Bannister, 2013). Ο συνδυασμός έντονης συμπαθητικής ενεργοποίησης (από τον τρόμο) ακολουθούμενης από απότομη παρασυμπαθητική αντίδραση μπορεί να οδηγήσει σε λιποθυμία.

Ωστόσο, οι λιποθυμίες σε θεατρικές παραστάσεις μπορεί επίσης να αποτελούν μορφή κοινωνικής συμπεριφοράς μια δημόσια έκφραση δηλαδή συναισθηματικής υπερκατάληψης η οποία ενδεχομένως ενισχύεται από κοινωνικές προσδοκίες και συναισθηματική μετάδοση (Hatfield et al., 1994). Το γεγονός ότι άλλοι θεατές είχαν λιποθυμήσει ίσως δημιουργούσε μια κοινωνική νόρμα που καθιστούσε αυτήν την αντίδραση πιο πιθανή για άλλους.

Σύγχρονες νευροεπιστημονικές μελέτες υποστηρίζουν αυτήν την προοπτική, δείχνοντας ότι η παρουσία άλλων επηρεάζει τη νευρωνική επεξεργασία συναισθηματικών ερεθισμάτων, ενεργοποιώντας περισσότερο συστήματα κοινωνικής γνωσιμότητας και ενσυναίσθησης (Nummenmaa et al., 2012).

11. Νευροβιολογική Προσέγγιση: Εγκεφαλικά Συστήματα και Σωματικές Αντιδράσεις.

11.1 Το Νευρωνικό Δίκτυο του Φόβου.

Η νευροβιολογική έρευνα έχει αποκαλύψει ότι η επεξεργασία του φόβου

γίνεται μέσω ενός πολύπλοκου δικτύου εγκεφαλικών δομών, με κεντρικό το ρόλο της αμυγδαλής (amygdala) (LeDoux, 1996, 2000). Η αμυγδαλή, μια αμυγδαλοειδής δομή στον έσω κροταφικό λοβό, λειτουργεί ως «συναγερμός» του εγκεφάλου, ανιχνεύοντας απειλές και ξεκινώντας αντιδράσεις φόβου (LeDoux, 2000).

Ο LeDoux (1996) περιέγραψε δύο παράλληλα μονοπάτια για την επεξεργασία του φόβου: (α) το «χαμηλό μονοπάτι» (low road), μια γρήγορη, αυτόματη διαδρομή από τον θάλαμο απευθείας στην αμυγδαλή που επιτρέπει άμεσες αντιδράσεις σε απειλές, και (β) το «υψηλό μονοπάτι» (high road), μια πιο αργή διαδρομή που περνά από τον φλοιό και επιτρέπει λεπτομερέστερη γνωστική αξιολόγηση των ερεθισμάτων (LeDoux, 1996). Στο πλαίσιο του θεάτρου τρόμου, και τα δύο μονοπάτια ενεργοποιούνται: το χαμηλό μονοπάτι παράγει άμεσες σωματικές αντιδράσεις (αύξηση καρδιακού ρυθμού, εφίδρωση), ενώ το υψηλό μονοπάτι επιτρέπει στους θεατές να συνειδητοποιήσουν ότι η απειλή είναι φανταστική.

11.2 Η Διαχωρισμένη Λειτουργία του Συστήματος Φόβου.

Πιο πρόσφατες έρευνες έχουν επεκτείνει την κατανόησή μας για το νευρωνικό δίκτυο του φόβου πέρα από την αμυγδαλή. Ο Mobbs et al. (2007, 2009) διεξήγαγε μελέτες λειτουργικής μαγνητικής τομογραφίας (fMRI) που έδειξαν ότι διαφορετικές εγκεφαλικές περιοχές ενεργοποιούνται ανάλογα με την εγγύτητα της απειλής. Όταν η απειλή είναι μακρινή, ενεργοποιούνται κυρίως προμετωπιαίες περιοχές που εμπλέκονται στον σχεδιασμό και τη στρατηγική· όταν η απειλή είναι άμεση, η ενεργοποίηση μετατοπίζεται προς υποφλοιώδεις δομές όπως η περιαγωγός φαιά ουσία (periaqueductal gray), που ελέγχει άμεσες αμυντικές αντιδράσεις όπως το πάγωμα ή η φυγή (Mobbs et al., 2007, 2009).

Αυτή η ευρεσιτεχνία είναι ιδιαίτερα σχετική για το θέατρο τρόμου. Το Grand-Guignol, με τον μικρό του χώρο και την εγγύτητα σκηνης-κοινού, δημιουργούσε μια αίσθηση «άμεσης» απειλής που πιθανώς ενεργοποιούσε περισσότερο τις υποφλοιώδεις, «πρωτόγονες» δομές φόβου, αυξάνοντας την ένταση της σωματικής αντίδρασης (Hand & Wilson, 2002). Αντίθετα, η παραδοσιακή proscenium arch σκηνή με μεγάλη απόσταση από το κοινό μπορεί να επιτρέπει μεγαλύτερη γνωστική επεξεργασία και συνεπώς πιο «ελεγχόμενες» αντιδράσεις φόβου.

11.3 Το Σύστημα Ανταμοιβής και η Ντοπαμίνη.

Μια κρίσιμη διαπίστωση για την κατανόηση της απόλαυσης του τρόμου, είναι ότι το σύστημα φόβου αλληλεπιδρά με το σύστημα ανταμοιβής του εγκεφάλου (Zald & Pardo, 2002). Ο Zald και ο Pardo (2002) χρησιμοποίησαν τομογραφία εκπομπής ποζιτρονίων (PET) για να δείξουν ότι η παρακολούθηση ταινιών τρόμου ενεργοποιεί όχι μόνο την αμυγδαλή, αλλά και περιοχές του μεσολιμβικού συστήματος ντοπαμίνης, που εμπλέκεται στην ηδονή, την ανταμοιβή και το κίνητρο (Zald & Pardo, 2002).

Αυτή η ταυτόχρονη ενεργοποίηση συστημάτων φόβου και ανταμοιβής μπορεί να εξηγήσει την «παράδοξη απόλαυση» του τρόμου. Ο Andrade και ο Cohen (2007) προτείνουν ότι όταν το προστατευτικό πλαίσιο είναι αρκετά ισχυρό, η διέγερση από το σύστημα φόβου μπορεί να επαναερμηνευτεί ως θετική διέγερση, ενεργοποιώντας το σύστημα ανταμοιβής (Andrade & Cohen, 2007). Αυτή η διαδικασία μπορεί να περιλαμβάνει την απελευθέρωση ντοπαμίνης, ενδορφινών και άλλων νευροδιαβιβαστών που συνδέονται με την ευφορία και την απόλαυση.

11.4 Η Σωματική Απόκριση: Το Αυτόνομο Νευρικό Σύστημα.

Ο φόβος δεν είναι απλώς μια εγκεφαλική εμπειρία αλλά μια ολόσωμη αντίδραση που περιλαμβάνει σημαντικές αλλαγές στο αυτόνομο νευρικό σύστημα (ANS). Η ενεργοποίηση του συμπαθητικού νευρικού συστήματος οδηγεί σε αύξηση του καρδιακού ρυθμού, της αρτηριακής πίεσης, της αναπνοής, της αγωγιμότητας του δέρματος (εφίδρωση), και της μυϊκής τάσης, αλλαγές που προετοιμάζουν το σώμα για δράση (Kreibig, 2010).

Ο Kreibig (2010), σε μια ανασκόπηση 134 μελετών, διαπίστωσε ότι ο φόβος παράγει ένα χαρακτηριστικό προφίλ αυτόνομης ενεργοποίησης: σημαντικές αυξήσεις στον καρδιακό ρυθμό, τη συστολική πίεση αίματος, και τη δραστηριότητα ηλεκτροδερμικής αγωγιμότητας (Kreibig, 2010). Σημαντικά, αυτές οι σωματικές αντιδράσεις συμβαίνουν ακόμη και όταν οι άνθρωποι γνωρίζουν ότι η απειλή είναι φανταστική. Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται «σωματική αντίσταση στην πραγματικότητα» (Gaut, 1999).

Στο θέατρο, η φυσική παρουσία των ηθοποιών και η αδυναμία ελέγχου του

ρυθμού της δράσης (σε αντίθεση με μια ταινία που μπορεί να σταματήσει) μπορεί να ενισχύσει αυτές τις σωματικές αντιδράσεις. Ερευνητές όπως ο Konijn (2000) έχουν βρει ότι οι θεατές ζωντανών παραστάσεων αναφέρουν υψηλότερες σωματικές αντιδράσεις από ό,τι οι θεατές μεταδιδόμενων μέσων, πιθανώς λόγω της αυξημένης αίσθησης παρουσίας και αμεσότητας (Konijn, 2000).

11.5 Νευροεικόνα και κατοπτρικοί νευρώνες.

Πρόσφατες ανακαλύψεις στη νευροεπιστήμη, ιδιαίτερα σχετικά με τα κατοπτρικούς νευρώνες (mirror neurons), προσφέρουν νέες γνώσεις για το πώς οι θεατές επεξεργάζονται τη θεατρική βία και τον τρόμο. Οι κατοπτρικοί νευρώνες, οι οποίοι ανακαλύφθηκαν για πρώτη φορά σε μακάκους και αργότερα εντοπίστηκαν σε ανθρώπους, ενεργοποιούνται τόσο, όταν ένα άτομο εκτελεί μια πράξη όσο και όταν παρατηρεί κάποιον άλλο να εκτελεί την ίδια πράξη (Rizzolatti & Craighero, 2004).

Οι Keysers et al. (2004) διαπίστωσαν ότι όταν οι άνθρωποι παρατηρούν κάποιον άλλον άνθρωπο να πληγώνεται ή να τον αγγίζουν, ενεργοποιούνται περιοχές στον σωματοαισθητικό φλοιό και στην κοιλιακή προκινητική φλοιώδη περιοχή που κανονικά αντιδρούν στην άμεση σωματική εμπειρία (Keysers et al., 2004). Αυτή η «ενσώματη προσομοίωση» σημαίνει ότι όταν βλέπουμε κάποιον να υποφέρει στη σκηνή, ο εγκέφαλός μας προσομοιώνει εν μέρει αυτό τον πόνο, δημιουργώντας μια έντονη σωματική και συναισθηματική αντίδραση.

Αυτός ο μηχανισμός είναι ιδιαίτερα σχετικός για το θέατρο, όπου η φυσική παρουσία των ηθοποιών μπορεί να ενισχύσει την ενσώματη προσομοίωση. Οι Freedberg και Gallese (2007) υποστηρίζουν ότι η άμεση, χωρίς μεσολάβηση φύση της ζωντανής παράστασης ενεργοποιεί πιο έντονα τα κατοπτρικά συστήματα από ότι οι μεταδιδόμενες εικόνες (Freedberg & Gallese, 2007).

11.6 Οι Ορμόνες του Στρες και η Απόκριση του άξονα υποθάλαμος- υπόφυση- επινεφρίδια.

Η έκθεση σε τρομακτικά ερεθίσματα ενεργοποιεί επίσης τον υποθαλαμο-υποφυσιακό-επινεφριδικό άξονα, οδηγώντας στην απελευθέρωση ορμονών στρες όπως η κορτιζόλη και η αδρεναλίνη (Sapolsky, 2004). Αυτές οι ορμόνες

προετοιμάζουν το σώμα για «μάχη ή φυγή», αυξάνοντας την ενέργεια, την εγρήγορση και τη συγκέντρωση (Sapolsky, 2004).

Ωστόσο, σε αντίθεση με τις πραγματικές καταστάσεις απειλής, η έκθεση σε θέατρο τρόμου συμβαίνει σε ασφαλές πλαίσιο. Ο Zillmann (1996) πρότεινε ότι αυτή η «ασφαλής διέγερση» μπορεί να έχει ευεργετικές επιδράσεις: η κινητοποίηση χωρίς πραγματικό κίνδυνο μπορεί να αφήσει τους ανθρώπους με μια αίσθηση δύναμης, ικανότητας και ευφορίας (Zillmann, 1996).

Πρόσφατες έρευνες υποδηλώνουν ότι επαναλαμβανόμενη έκθεση σε «ελεγχόμενο στρες» μέσω μέσων ψυχαγωγίας μπορεί να αυξήσει την ψυχολογική ανθεκτικότητα (resilience), λειτουργώντας ως μια μορφή «εμβολιασμού στρες» (stress inoculation) (Dienstbier, 1989). Αυτή η προοπτική υποστηρίζει ότι το θέατρο τρόμου μπορεί να έχει προσαρμοστικά οφέλη, βοηθώντας τους ανθρώπους να αναπτύξουν καλύτερους μηχανισμούς αντιμετώπισης για πραγματικές καταστάσεις στρες. Αξίζει, λοιπόν, να μελετήσουμε πως το θέατρο θα μπορούσε να εξελιχθεί προς νέες κατευθύνσεις.

12. Σύγχρονες Εφαρμογές και Μελλοντικές Κατευθύνσεις του Τρόμου στο Θέατρο.

12.1 Immersive Horror Theatre και η Εξάλειψη της Απόστασης.

Σύγχρονες μορφές θεάτρου τρόμου, όπως τα immersive horror experiences (*Sleep No More, Blackout, McKamey Manor*), επεκτείνουν τις αρχές του Grand-Guignol, ελαχιστοποιώντας ή εξαλείφοντας εντελώς την απόσταση μεταξύ θεατή και παράστασης (Machon, 2013; White, 2012).

Από νευροψυχολογική άποψη, αυτές οι εμπειρίες μπορούν να δημιουργήσουν συνθήκες οι οποίες να προκαλούν ακόμα πιο έντονες αντιδράσεις:

- **Φυσική εγγύτητα και άμεση αλληλεπίδραση** ενισχύουν την ενεργοποίηση του συστήματος φόβου (Mobbs et al., 2007, 2009)
- **Έλλειψη προβλέψιμης δομής** αυξάνει την αβεβαιότητα, παρατείνοντας την διέγερση (Grupe & Nitschke, 2013)
- **Σωματική εμπλοκή** (κίνηση, άγγιγμα) δημιουργεί πιο έντονη ενσώματη προσομοίωση (Freedberg & Gallese, 2007)

Ωστόσο, αυτές οι ακραίες μορφές παραστάσεων θέτουν σημαντικά ηθικά και ψυχολογικά ερωτήματα. Η έρευνα του Barker (2017) σχετικά με τα extreme immersive horror experiences έδειξε ότι ενώ ορισμένοι συμμετέχοντες αναφέρουν βαθιά ικανοποιητικές και ακόμη μετασχηματιστικές εμπειρίες, άλλοι υπέστησαν πραγματικό τραύμα (Barker, 2017). Αυτό υπογραμμίζει την ανάγκη για προσεκτική ηθική πλαισίωση, ενημερωμένη συναίνεση και υποστήριξη μετά την εμπειρία.

12.2 Θεραπευτικές Εφαρμογές: Το θέατρο τρόμου ως θεραπεία.

Οι γνώσεις από τη νευροψυχολογία του τρόμου έχουν οδηγήσει σε ενδιαφέρουσες θεραπευτικές εφαρμογές. Η θεραπεία έκθεσης (exposure therapy), μια αποτελεσματική θεραπεία για φοβίες και αγχώδεις διαταραχές, βασίζεται σε αρχές παρόμοιες με εκείνες του θεάτρου τρόμου: ελεγχόμενη, ασφαλής έκθεση σε τρομακτικά ερεθίσματα για να μειωθεί η ευαισθητοποίηση και να αυξηθεί η αίσθηση ελέγχου (Foa & McLean, 2016).

Πρόσφατες μελέτες έχουν διερευνήσει τη χρήση της εικονικής πραγματικότητας (virtual reality) και θεατρικών τεχνικών για τη θεραπεία του μετατραυματικού στρες (PTSD) και άλλων αγχωδών διαταραχών (Maples-Keller et al., 2017, Rousseau & Gunia, 2007). Το θέατρο, με την έμφασή του στην ενσώματη, κοινωνική εμπειρία, μπορεί να προσφέρει μοναδικά θεραπευτικά οφέλη που δεν είναι διαθέσιμα μέσω μεμονωμένων, τεχνολογικά υποβοηθούμενων θεραπειών.

12.3 Νευροαισθητική: Η επιστήμη της θεατρικής εμπειρίας.

Το αναδυόμενο πεδίο της νευροαισθητικής (neuroaesthetics) και πιο συγκεκριμένα της «νευροθεατρικής» (neurotheatre) προσφέρει νέα εργαλεία για την κατανόηση της θεατρικής εμπειρίας (Shaughnessy, 2013). Χρησιμοποιώντας τεχνικές όπως η λειτουργική μαγνητική τομογραφία (fMRI), η ηλεκτροεγκεφαλογραφία (EEG), η μέτρηση καρδιακής συχνότητας και η ηλεκτροδερμική δραστηριότητα, οι ερευνητές μπορούν να μελετήσουν σε πραγματικό χρόνο πώς ο εγκέφαλος και το σώμα αντιδρούν στη ζωντανή παράσταση (Reason & Reynolds, 2010; Shaughnessy, 2013).

Μελέτες έχουν δείξει ότι κατά τη θέαση ζωντανού θεάτρου:

- Παρατηρείται συγχρονισμός νευρωνικής δραστηριότητας μεταξύ μελών του κοινού (neural coupling), υποδηλώνοντας μια βαθιά κοινή εμπειρία (Nummenmaa et al., 2012).
- Ενεργοποιούνται πιο έντονα συστήματα ενσυναίσθησης και κοινωνικής γνωσιμότητας σε σύγκριση με τη θέαση βίντεο (Konijn, 2000).
- Οι σωματικές αντιδράσεις (καρδιακή συχνότητα, εφίδρωση) είναι πιο έντονες και πιο συγχρονισμένες μεταξύ θεατών (Shaughnessy, 2013).

12.4 Πολιτισμικές διαφορές στην εμπειρία του τρόμου.

Η μελλοντική έρευνα πρέπει να εξετάσει συστηματικότερα τις πολιτισμικές διαφορές στην εμπειρία και την απόλαυση του τρόμου. Ενώ τα βασικά νευροβιολογικά συστήματα φόβου είναι εξελικτικά διατηρημένα, οι πολιτισμικές πεποιθήσεις, αξίες και πρακτικές διαμορφώνουν βαθιά τι θεωρείται τρομακτικό, πώς εκφράζεται ο φόβος και πότε είναι κατάλληλο να αναζητηθεί ο τρόμος (Grodal, 2009; Hills, 2005). Αν και το νευροβιολογικό υπόστρωμα του φόβου είναι σχετικά ομοιόμορφο διαπολιτισμικά, η *μορφή* που λαμβάνει ο τρόμος ποικίλλει ριζικά.

Για παράδειγμα, ο ιαπωνικός τρόμος εστιάζει περισσότερο σε ατμοσφαιρικό φόβο και ψυχολογική ανησυχία, ενώ το αμερικανικό horror τείνει προς πιο ξαφνικά jump scares και γραφική βία (Balmain, 2008). Αυτές οι διαφορές αντανακλούν βαθύτερες πολιτισμικές αξίες σχετικά με το θάνατο, το υπερφυσικό, την ατομικότητα έναντι της συλλογικότητας, και την έκφραση συναισθημάτων.

Πέρα από τις αισθητικές διαφορές, ο τρόμος αντικατοπτρίζει βαθύτατες ανθρωπολογικές αντιλήψεις και μπορούμε να εντοπίσουμε τουλάχιστον τέσσερις άξονες διαφοροποίησης.

Ο πρώτος αφορά τη σχέση με τον θάνατο. Σε πολιτισμούς που αντιμετωπίζουν τους νεκρούς ως ενεργά παρόντες, όπως η ιαπωνική, η κινεζική και η μεξικανική κοσμολογία, ο τρόμος επεξεργάζεται συχνά τη μη επίλυτη σχέση ζωντανών και νεκρών. Αντίθετα, σε πολιτισμούς που αποστασιοποιούνται από τον θάνατο, ο τρόμος εστιάζει σε εξωτερικές, σωματικές απειλές (Balmain, 2008).

Ο δεύτερος άξονας αφορά την ατομικότητα έναντι της συλλογικότητας. Ο αμερικανικός τρόμος τοποθετεί συχνά έναν μοναχικό ήρωα απέναντι σε μια εξωτερική απειλή, δομή που αντικατοπτρίζει φιλελεύθερες ατομοκεντρικές αξίες. Ο

ιαπωνικός τρόμος, αντιθέτως, απειλεί συχνά ολόκληρες κοινότητες ή δείχνει πώς η κοινότητα η ίδια γεννά τον τρόμο μέσα από ανεκπλήρωτες κοινωνικές υποχρεώσεις (Balmain, 2008).

Ο τρίτος άξονας σχετίζεται με την έκφραση συναισθημάτων και την κοινωνική ντροπή. Σε πολιτισμούς υψηλής «ντροπής», ο τρόμος συνδέεται με την τιμωρία κοινωνικών παραβάσεων. Η εκδικητική φιγούρα της γυναίκας-πνεύματος στον ιαπωνικό τρόμο, γνωστή ως *onryo*, ενσαρκώνει συχνά έναν κοινωνικά αδικημένο που επιστρέφει από τον θάνατο για να απαιτήσει δικαιοσύνη. Τέλος, ο τέταρτος άξονας αφορά τη σχέση με το υπερφυσικό (Balmain, 2008). Η βαθμίδα στην οποία ένας πολιτισμός θεωρεί το υπερφυσικό ως πραγματικό ή ως μεταφορικό επηρεάζει την ποιότητα του τρόμου που παράγει. Ο ιαπωνικός τρόμος ανθεί εν μέρει διότι το Shinto και το Βουδιστικό κοσμολογικό σύστημα παρέχουν αφθονία πνευμάτων, νεκρών που επέστρεψαν και κατεστραμμένων τόπων.

Συμπέρασμα

Η μελέτη του θεάτρου τρόμου ως αισθητικού και πολιτισμικού φαινομένου παραμένει ελλιπής εφόσον περιορίζεται σε μια αμιγώς θεατρολογική ή ιστορική προσέγγιση. Η παρούσα εργασία επιχείρησε να καταδείξει ότι η ενσωμάτωση υποκατηγοριών του ψυχολογικού άξονα όπως ψυχαναλυτικών, φεμινιστικών και νευροψυχολογικών θεωριών δεν αποτελεί απλώς μεθοδολογική επέκταση, αλλά συνθήκη για την κατανόηση του φαινομένου στην πληρότητά του.

Η συμβολή του Freud στη μελέτη του θεατρικού τρόμου έγκειται πρωτίστως στην έννοια του ανοίκειου, η οποία μετατοπίζει το αναλυτικό ενδιαφέρον από το αντικείμενο του τρόμου στην ψυχική διεργασία του θεατή. Το ανοίκειο δεν περιγράφει μια ποιότητα του σκηνικού ερεθίσματος, αλλά μια σχέση: την επανεμφάνιση απωθημένου υλικού με τη μορφή εξωτερικής απειλής. Η εφαρμογή αυτής της έννοιας στο θέατρο τρόμου επιτρέπει την ανάλυση της ιδιαίτερης δυσφορίας που προκαλεί το είδος. Η δυσφορία αυτή δεν ανάγεται στο άγνωστο, αλλά αντίθετα στην αναγνώριση.

Η Kristeva, αναπτύσσοντας την έννοια του αποκειμένου, διεύρυνε περαιτέρω αυτό το πλαίσιο. Το αποκείμενο δεν είναι αντικείμενο ούτε υποκείμενο, αλλά αυτό

που απορρίπτεται από το υποκείμενο ως προϋπόθεση για τον ορισμό του. Η τέχνη του τρόμου, σύμφωνα με αυτή την ανάλυση, λειτουργεί ως χώρος στον οποίο το αποκείμενο επανεμφανίζεται με ελεγχόμενο τρόπο. Αυτό εξηγεί τη συστηματική παρουσία στο είδος εικόνων αποσύνθεσης, ρευστότητας σωματικών ορίων και παραβίασης της διαχωριστικής γραμμής μεταξύ ζωής και θανάτου: πρόκειται για υλικό που η καθημερινή ζωή απαιτεί να παραμένει εκτός πεδίου, και το οποίο η θεατρική σύμβαση επιτρέπει να εισέλθει και να υποστεί επεξεργασία. Η συμβολή της Kristeva, επομένως, δεν αφορά μόνο την ψυχαναλυτική ερμηνεία του περιεχομένου, αλλά αναδεικνύει τη λειτουργία του ίδιου του είδους ως μηχανισμό.

Η Carol Clover εισήγαγε στη μελέτη του τρόμου μια διαφορετική αναλυτική διάσταση, αυτή του φύλου και της ταύτισης. Η ανάλυσή της για τον τελικό χαρακτήρα ανέδειξε ότι η ταύτιση του θεατή στο είδος δεν ακολουθεί σταθερούς άξονες δημογραφικής ομοιότητας, αλλά λειτουργεί μέσα από τη δυναμική της αφήγησης και τη θέση του χαρακτήρα στη δομή της επιβίωσης. Αυτή η διαπίστωση έχει σημαντικές συνέπειες για τη δραματολογία: υπονοεί ότι το είδος παρέχει στον θεατή μια ευελιξία ταύτισης την οποία άλλες θεατρικές φόρμες δεν προσφέρουν εξίσου, και ότι η κατανομή φύλου στους ρόλους θύτη και θύματος δεν είναι αισθητικά ουδέτερη.

Η νευροεπιστήμη, τέλος, προσέφερε ένα επίπεδο ανάλυσης το οποίο δεν υποκαθιστά τις προηγούμενες θεωρίες, αλλά τις αγκυροβολεί σε εμπειρικά μετρήσιμες διεργασίες. Η ενεργοποίηση της αμυγδαλής, η λειτουργία του άξονα υποθάλαμος-υπόφυση-επινεφρίδια και ο ρόλος των κατοπτρικών νευρώνων στο σωματικό συντονισμό με σκηνικά ερεθίσματα παρέχουν την υποδομή επί της οποίας τα ψυχαναλυτικά και κοινωνιολογικά φαινόμενα συντελούνται. Το σύστημα ανταμοιβής μέσω ντοπαμίνης, σε συνδυασμό με την αντιληπτή ασφάλεια του θεατρικού πλαισίου, εξηγεί τη φυσιολογική βάση της εθελοντικής έκθεσης στον φόβο. Η νευροεπιστημονική προσέγγιση καταδεικνύει επίσης ότι η αισθητική απόσταση δεν είναι αποκλειστικά νοητική κατηγορία, αλλά είναι διεργασία που έχει μετρήσιμες σωματικές συνέπειες και η οποία μεταβάλλεται ανάλογα με την ένταση των ερεθισμάτων και τις ατομικές διαφορές στη νευροβιολογική απόκριση.

Συνολικά, οι οπτικές αυτές δεν αθροίζονται απλώς, αλλά αλληλοσυμπληρώνονται. Ο Freud περιγράφει τη δομή της ψυχικής εμπειρίας, η

Kristeva αναλύει τη λειτουργία του είδους σε σχέση με τα όρια του υποκειμένου, η Clover αναδεικνύει τη δυναμική της ταύτισης και του φύλου, και η νευροεπιστήμη παρέχει τον βιολογικό μηχανισμό εντός του οποίου όλα αυτά συντελούνται. Η ενσωμάτωσή τους στη μελέτη του θεάτρου τρόμου αποσκοπεί στο να παρέχει μία πιο σφαιρική ματιά στο φαινόμενο ώστε να κατανοηθεί γιατί το είδος συνεχίζει να λειτουργεί, να εξελίσσεται και να απευθύνεται σε θεατές διαφορετικών εποχών και πολιτισμικών πλαισίων.

Έχοντας εξετάσει την ιστορική εξέλιξη του τρόμου, την αισθητική και πολιτισμική του αξία, καθώς και τα ψυχολογικά και βιολογικά θεμέλια που καθορίζουν το πώς ο άνθρωπος βιώνει, επεξεργάζεται και εντέλει μεταμορφώνει τον φόβο σε καλλιτεχνική εμπειρία, μπορούμε πλέον να στραφούμε προς το πεδίο της δημιουργικής έμπνευσης. Ειδικότερα, θα εξερευνήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο τρόμος αντλεί τις ρίζες του από το τοπικό, το λαϊκό και το μυθικό, και μέσα σε αυτό το πλαίσιο η θρακική πολιτισμική κληρονομιά αποτελεί ένα μοναδικό παράδειγμα.

Η επιλογή της Θράκης ως πεδίου λαογραφικής έρευνας για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας υπαγορεύεται από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που την καθιστούν ιδιαίτερα κατάλληλη για τη μελέτη του θεατρικού τρόμου. Πρόκειται για μια από τις αρχαιότερες κατοικημένες περιοχές της Ευρώπης, με συνεχή ανθρώπινη παρουσία που ανάγεται στην προϊστορία και με ιστορική πορεία που εκτείνεται από τις μυκηναϊκές επαφές και την αρχαιοελληνική αποικιοκρατία έως τη ρωμαϊκή κατάκτηση, τη βυζαντινή περίοδο και την οθωμανική κυριαρχία. Αυτή η διαδοχή πολιτισμών δεν συνέβη χωρίς ίχνη: κάθε κύμα εγκατάστασης και κυριαρχίας κατέλειπε στρώματα θρησκευτικής και λαογραφικής παράδοσης, τα οποία δεν υποκαταστάθηκαν πλήρως από τα επόμενα αλλά συχνά αφομοιώθηκαν, παραμορφώθηκαν και επιβίωσαν υπό νέες μορφές. Το αποτέλεσμα είναι μια ιδιαίτερα πυκνή λαογραφική παράδοση, στην οποία συνυπάρχουν στρώματα αρχαϊκής, ελληνιστικής, χριστιανικής και ισλαμικής επίδρασης, χωρίς κανένα από αυτά να έχει εξαλείψει πλήρως τα προγενέστερα.

Ιδιαίτερης σημασίας για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας είναι το γεγονός ότι η θρησκευτική και μυθολογική παράδοση της Θράκης χαρακτηρίζεται

από έντονη σκοτεινή διάσταση ήδη από την αρχαιότητα. Οι θρακικές λατρείες δεν εστίαζαν κατά κύριο λόγο σε ολύμπιες θεότητες του φωτός και της τάξης, αλλά σε οντότητες που συνδέονταν με τον κάτω κόσμο, τη νύχτα, τη γονιμότητα και τον θάνατο. Η Βένδης, η κεντρικότερη θρακική θεότητα που εξετάζεται στην παρούσα εργασία, είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της παράδοσης: θεά κυνηγού και σεληνιακής λατρείας, συνδεδεμένη με τα σταυροδρόμια, με τον κάτω κόσμο και με τη μεσολάβηση ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και των νεκρών. Η σύνδεσή της με την Εκάτη και την Άρτεμη αναδεικνύει έναν θεολογικό κόσμο στον οποίο το ιερό δεν ταυτίζεται με το καλό ή το φωτεινό, αλλά διατηρεί μια αμφιθυμία που το καθιστά ταυτόχρονα προστατευτικό και απειλητικό. Αυτή η αμφιθυμία είναι ακριβώς η δομή που η ψυχαναλυτική θεωρία αναγνωρίζει στον τρόπο και που ο Freud περιέγραψε ως ανοίκειο.

Η ίδια χθόνια διάσταση επιβιώνει στη νεότερη λαογραφική παράδοση της περιοχής μέσα από τον βρικόλακα, ο οποίος δεν είναι απλώς μια φιγούρα λαϊκής δεισιδαιμονίας, αλλά ένας μηχανισμός κοινωνικής και θρησκευτικής ρύθμισης: το σώμα που η γη αρνείται να δεχτεί, που παραβιάζει τα όρια μεταξύ ζωής και θανάτου και που η κοινότητα αντιμετωπίζει με τελετουργικές πρακτικές αποτροπής. Το φαινόμενο αυτό αποτελεί, με τους όρους της Kristeva, μια πολιτισμικά οργανωμένη έκφραση του αποκειμένου: το σώμα που δεν λιώνει, που δεν υποτάσσεται στη φυσική τάξη, είναι ό,τι η κοινότητα αδυνατεί να αφομοιώσει και οφείλει να εκβάλει επανειλημμένα.

Η Θράκη, επομένως, δεν επιλέγεται ως τυχαίο εθνογραφικό παράδειγμα, αλλά ως περιοχή στην οποία οι δομές που το θέατρο τρόμου επιχειρεί να αναπαράγει σκηνικά, όπως η συνάντηση ζωής και θανάτου, η χθόνια θεότητα, το σώμα που αρνείται να εξαφανιστεί, η κοινότητα που οργανώνει τον φόβο της σε τελετουργία, υπάρχουν ήδη ως ζωντανή παράδοση. Μέσα από αυτή τη μετάβαση, η εργασία περνά από τη θεωρητική και επιστημονική κατανόηση του τρόμου στην εξερεύνηση του πολιτισμικού υλικού που τον εμπνέει και τον αναπαράγει στο συλλογικό φαντασιακό.

13. Η Θράκη: Ονομασία, Γεωγραφία και Πρώιμη Ιστορία.

13.1 Προέλευση της Ονομασίας.

Η ετυμολογία του ονόματος «Θράκη» εμπλέκεται στενά με την ελληνική μυθολογία. Σύμφωνα με τις μυθολογικές πηγές, η Θράκη ήταν νύμφη, κόρη του Ωκεανού και της Παρθενόπης, αδερφή της Ευρώπης, η οποία απέκτησε με τον Δία τον Βίθυνο και με τον Κρόνο τον Δόλογο (Avramea et al., 2003). Η ίδια μορφή ήταν γνωστή και ως «Θράσσα» ή «Θρώσσα», μητέρα του Ισμάρου από τον έρωτά της με τον Άρη (Γεωργιάδης, 1998).

Σε εναλλακτικές μυθολογικές εκδοχές, ο Ευριπίδης αναφέρει τον θεό Άρη με το όνομα «Θράξ», ο οποίος διέμενε στη Θράκη και θεωρείτο προστάτης των Θρακών (Ευριπίδης, *Άλκηστις*, 498). Άλλες παραδόσεις αποδίδουν την ονομασία στον Θράκα, γιο του Άρη, ενώ ο Στέφανος Βυζάντιος αναφέρει βασιλιά με το όνομα Θράξ (Γεωργιάδης, 1998).

Η πρώτη λογοτεχνική μνεία των Θρακών εντοπίζεται στα ομηρικά έπη, όπου αναφέρονται ως «Θρήκες» και η χώρα τους ως «Θρήκη» (Όμηρος, *Ιλιάδα*, B.235). Ο Ηρόδοτος (*Ιστορίαι*, E.3) χαρακτηρίζει τους Θράκες ως το μεγαλύτερο έθνος μετά τους Ινδούς, υπογραμμίζοντας την ινδοευρωπαϊκή τους καταγωγή.

13.2 Γεωγραφικά Όρια.

Η Θράκη καταλάμβανε εκτεταμένη περιοχή από τον Δούναβη (Ιστρο) στα βόρεια έως την Αιγαιακή παραλία στα νότια, και από τη δυτική παραλία του Εύξεινου Πόντου έως τον Αξιό και τον Στρυμόνα στα δυτικά (Γεωργιάδης, 1998). Ο Ηρόδοτος (*Ιστορίαι*, E.6) τοποθετεί τη Θράκη νότια της Σκυθίας, με το Δούναβη ως φυσικό όριο.

Κατά τον Θουκυδίδη (*Ιστορίαι*, B.95-96), το βασίλειο των Οδρυσών εκτεινόταν από τα Άβδηρα έως τον Εύξεινο Πόντο και τις εκβολές του Ιστρού, ενώ προς βορρά του Αίμου κατοικούσαν οι Γέτες. Ο Στράβων (*Γεωγραφικά*, 7.3.11) αναφέρει ότι τον 3^ο αι. π.Χ. Σκύθες και Κέλτες κατέλαβαν τμήματα της βόρειας Θράκης, αναμιγνυόμενοι με τους ντόπιους πληθυσμούς.

13.3 Προϊστορική Κατοίκηση.

Τα πρώτα αρχαιολογικά ευρήματα από την ελληνική Θράκη χρονολογούνται στην Παλαιολιθική Εποχή (2,5 εκ. – 10.000 π.Χ.) και συνίστανται σε λίθινα εργαλεία κοντά στον Άρδα (Μάτσας, 2017). Η Νεολιθική Εποχή (6.500 – 3.000 π.Χ.) σηματοδοτεί τη μετάβαση στο παραγωγικό στάδιο με μόνιμη εγκατάσταση και ανάπτυξη γεωργίας.

Στον νομό Έβρου εντοπίστηκαν νεολιθικοί οικισμοί στην κοιλάδα του Άρδα και στην Πλωτινόπολη του Διδυμοτείχου (Μάτσας, 2017). Η Τούμπα της Μάκρης (β' μισό 6^{ης} χιλιετίας π.Χ.) αποκάλυψε σημαντικό νεολιθικό οικισμό στην ακτή του Θρακικού πελάγους.

Κατά την Πρώιμη Εποχή του Σιδήρου (11^{ος}-7^{ος} αι. π.Χ.) εμφανίζονται τα «θρακικά φρούρια», οχυρωματικές κατασκευές από ακανόνιστες πέτρες, συχνά κυκλώπειας τεχνοτροπίας (Μάτσας, 2017). Ορισμένες από αυτές τις θέσεις, όπως η κορυφή του λόφου Μυτερό, ταυτίζονται με υπαίθρια ιερά ηλιακής και χθόνιας λατρείας. Βραχογραφίες στη Βυρσίνη με ανθρώπινες μορφές, πουλιά και ηλιακά σύμβολα σχετίζονται πιθανώς με λατρευτικούς χώρους (Μάτσας, 2017). Εκτός από την ανάπτυξη της κεραμικής, έχουμε και βραχογραφίες με εγχάρακτα σχέδια, στα οποία έχουν αποδοθεί μαγικός χαρακτήρας. Κάποιες κοιλότητες που έχουν εντοπιστεί σε βράχους θεωρείται ότι απεικονίζουν σχηματισμούς του ουρανού (Κρυονερίδου, 2023, σ. 13)

13.4 Οι Πρώτοι Θράκες.

Η δημιουργία του πολιτισμού της Γκουμέλνιτσας προϋποθέτει την εγκατάσταση θρακικών φύλων πριν από το 3.000 π.Χ. (Γεωργιάδης, 1998). Οι Θράκες ήταν ινδοευρωπαϊκές φυλές Κουργκάν που προωθήθηκαν από τις ουκρανικές πεδιάδες στη Βαλκανική, αναμιγνύόμενες με προγενέστερους νεολιθικούς πληθυσμούς.

Στον κυρίως θρακικό χώρο, πριν την 1^η χιλιετία π.Χ., ήταν εγκατεστημένοι οι Μυσοί, οι Βίστωνες (περιοχή Αβδήρων), οι Κίκονες (Ισμαρος), οι Σίθωνες (Χαλκιδική), οι Μύγδονες (Μυγδονία), και άλλα φύλα (Γεωργιάδης, 1998). Η κεντρική πεδιάδα της Θράκης πιθανώς αντιστοιχούσε στο μυθικό «Αρήιον πεδίο», όπου αναπαύονταν ο θεός του πολέμου Άρης.

13.5 Η Θράκη στα Ομηρικά Έπη.

Τα ομηρικά έπη αποτελούν την πρώτη λογοτεχνική πηγή για τους Θράκες. Ο Όμηρος διακρίνει τους Θράκες του Πείρου και Ακάμαντα (περί την Αίνο), τους Θράκες του Ρήσου (περιοχή Στρυμόνα), και τους Θράκες του Κισσή (όρος Κισσός). Ξεχωριστά μνημονεύονται οι Κίκονες και οι Μυσοί (*Ιλιάδα*, Β.846, Ν.5).

Από τις πόλεις αναφέρονται η Σηστός, η Ίσμαρος (*Οδύσσεια*, Ι.39-40), ενώ από τα νησιά η Σαμοθράκη, η Λήμνος και η Ίμβρος. Το όρος Νυσήιον συνδέεται με τη λατρεία του Διονύσου και τον μύθο του Λυκούργου (*Ιλιάδα*, Ζ.132). Οι Θράκες περιγράφονται ως ιππόπολοι, καλοί μεταλλουργοί και κτηνοτρόφοι, με τη χώρα τους να χαρακτηρίζεται «μητέρα μήλων» (Γεωργιάδης, 1998).

Η Θράκη, μια περιοχή με μακραίωνη ιστορική παρουσία, αποτελεί έναν χώρο όπου η διαρκής ανθρώπινη εγκατάσταση από την προϊστορία έως τους ιστορικούς χρόνους δημιούργησε ένα ιδιαίτερα σύνθετο και πλούσιο πολιτισμικό υπόβαθρο. Η ποικιλομορφία των θρακικών φύλων, οι εξωτερικές επιρροές από τον ελληνικό και αργότερα τον ρωμαϊκό κόσμο, καθώς και η συνεχής κοινωνική και πολιτισμική αλληλεπίδραση μεταξύ αυτοχθόνων και αποίκων, συντέλεσαν στη διαμόρφωση μιας εκτεταμένης και πολύχρωμης πολιτιστικής κληρονομιάς· μιας κληρονομιάς που αντανακλάται όχι μόνο σε αρχαιολογικά και ιστορικά τεκμήρια, αλλά και στο πλούσιο μυθολογικό και θρησκευτικό της περιεχόμενο.

Δεν είναι τυχαίο ότι η Θράκη αποτέλεσε σκηνικό πλήθους μύθων, λατρευτικών αφηγήσεων και ηρωικών παραδόσεων, πολλοί από τους οποίους είτε γεννήθηκαν στην περιοχή είτε συνδέθηκαν στενά με αυτήν μέσα από την αρχαία γραμματεία. Στις επόμενες ενότητες θα παρουσιαστούν ορισμένοι από τους πιο χαρακτηριστικούς μύθους και ιστορικές αφηγήσεις που συνδέονται άμεσα με τη Θράκη, αναδεικνύοντας τον ιδιαίτερο ρόλο της ως κοιτίδας θρησκευτικής, ηρωικής και πολιτισμικής δημιουργίας.

14. Μυστηριακή Θράκη: Θεότητες, Μύθοι και Εσωτερικές Παραδόσεις.

Η Θράκη καταλαμβάνει μια μοναδική θέση στο θρησκευτικό τοπίο της αρχαίας Ανατολικής Μεσογείου, καθώς συνδυάζει στοιχεία προελληνικών λατρειών, ιρανικών

και ινδοευρωπαϊκών επιρροών, καθώς και τοπικές τελετουργικές πρακτικές που αφορούν τον θάνατο, τη μύηση, τη γονιμότητα και την επικοινωνία με το υπερβατικό. Το θρακικό θρησκευτικό σύστημα δεν ήταν ομοιογενές αλλά πολυσυλλεκτικό και βαθιά μυστηριακό, προσανατολισμένο σε τελετές μύησης και σε αποκρυφιστικού τύπου λατρείες. Παρακάτω θα δούμε συνοπτικά κάποιες από τις μορφές του θρακικού θρησκευτικού συστήματος.

Βένδης

Η Βένδης, όπως θα δούμε και παρακάτω, ήταν η θρακική θεά του κυνηγιού, της φύσης και της σεληνιακής μαγείας. Συχνά ταυτίστηκε με την Άρτεμη, αλλά είχε πιο διονυσιακά και νυκτερινά χαρακτηριστικά. Ήταν προστάτιδα του δάσους, των ορέων και των τελετουργιών που σχετίζονταν με γυναικείες κοινότητες. Στην Αθήνα υπήρξε επίσημη λατρεία της (Βενδίδεια), κάτι που δείχνει τη μεγάλη διάδοση της θρακικής θρησκείας.

Θράκας Ίππεας

Ο Θράκας Ιππέας είναι ίσως το πιο εμβληματικό θρακικό μυστηριακό σύμβολο: ένας θεός-ήρωας, αναβάτης αλόγου, που κυνηγά θηρία ή σώζει μια γυναίκα. Αποτελεί χθόνια μορφή, συνδεδεμένη με την προστασία των νεκρών, τη γονιμότητα και τη μετάβαση στον Άδη. Η εικονογραφία του συχνά συνδυάζει αποτροπαϊκά και σωτηριολογικά στοιχεία, δημιουργώντας μια σύνθεση ανάμεσα στο ηρωικό και το υπερφυσικό.

Σαβάζιος

Ο Σαβάζιος ήταν θεός ιππέας και ουράνιας δύναμης, πιθανώς με καταγωγή θρακική ή φρυγική. Συνδέεται με την κίνηση, τον άνεμο, την αστραπή, αλλά και με τελετές μύησης που περιλάμβαναν φίδια, σύμβολα αναγέννησης. Η λατρεία του συνδέεται με διονυσιακά στοιχεία και ενίοτε ταυτίστηκε με τον Δία και τον Διόνυσο.

Κανδαόνας

Ο Κανδαόνας εμφανίζεται σε ομηρικά και μεταγενέστερα κείμενα· πιθανότατα ήταν θρακικός θεός πολέμου ή καταστροφικής ενέργειας. Το όνομά του ενδέχεται να συνδέεται με ρίζες που σημαίνουν «καίω». Παρουσιάζεται ως έντονα χθόνια μορφή

και έχει συσχετιστεί από ορισμένους με θρακικές, προελληνικές θεότητες φωτιάς και πολεμικής μανίας.

Βορέας

Ο Βορέας, ο θεός του βόρειου ανέμου, θεωρείται θρακικής καταγωγής. Συνδέεται με άγρια φύση, ορεινά περάσματα, χιονοθύελλες και βάρβαρη δύναμη. Η απαγωγή της Ωρείθυιας συμβολίζει την ένωση ελληνικών και θρακικών στοιχείων και αποτυπώνει τη διπλή φύση του θεού: άγριο πνεύμα και ταυτόχρονα προστατευτική μορφή.

Καβείρια Μυστήρια (Κάβειροι)

Τα Καβείρια ήταν από τα πιο απόκρυφα μυστήρια του αρχαίου κόσμου και είχαν ισχυρή παρουσία στη Σαμοθράκη, μια από τις σημαντικότερες εστίες θρακικής θρησκευτικότητας. Τα μυστήρια των Καβείρων αφορούσαν τη διάσωση, την προστασία στη θάλασσα, τη μύηση σε ανώτερο πνευματικό επίπεδο και την αναγέννηση. Αντιλαμβάνονταν τον θάνατο ως πέρασμα και όχι ως τέλος, στοιχείο που αποκρυσταλλώνει την θρακική κοσμοθεωρία.

14.1 Μαγικά Όντα της Θράκης.

Η θρακική παράδοση είναι πλούσια σε υπερφυσικά όντα που συνδέονται με τη φύση και τον κάτω κόσμο.

- **Νεράιδες και νυμφοειδή πνεύματα:** Οι νεράιδες αποτελούν τη σημαντικότερη κατηγορία θηλυκών υπερφυσικών όντων στην ελληνική λαϊκή παράδοση, εμφανιζόμενες ως όμορφες, επικίνδυνες μορφές που συνδέονται με τη φύση, τον χορό, την έκσταση και τα όρια ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και των νεκρών, παρουσιάζοντας παράλληλα μια διττή φύση που τις καθιστά ταυτόχρονα βλαπτικές και ιαματικές δυνάμεις.
- **Βρυκόλακες:** στη βαλκανική παράδοση, έχουν θρακικές ρίζες και συνδέονται με ανήσυχτα πνεύματα νεκρών.
- **Λυκάνθρωποι:** μορφές κατοχής που σχετίζονται με τελετουργίες πολεμικής μανίας.
- **Χθόνια πνεύματα:** φύλακες τάφων, συνοδοί του Θράκα Ιπέα.

Τα όντα αυτά λειτουργούσαν ως τρομακτικά σύμβολα αλλά και ως μυητικά πρόσωπα που όριζαν τα όρια μεταξύ ζωντανών και νεκρών.

Ορφέας

Ο Ορφέας υπήρξε η κορυφαία μυθική μορφή του θρακικού κόσμου. Οι θρακικές παραδόσεις τον παρουσιάζουν ως ιερέα, μουσικό και μύστη, του οποίου η γνώση οδηγεί στην κάθοδο στον Άδη και στην κατανόηση της μεταθανάτιας μοίρας. Ο ορφισμός, όπως διαμορφώθηκε αργότερα, συνδυάζει θρακικά, διονυσιακά και ελληνικά στοιχεία προς μια διδασκαλία καθαρσης, σωτηρίας και αναγέννησης της ψυχής.

Ρήσος

Ο Ρήσος ήταν θρακικός βασιλιάς με ηρωική και αποτροπαϊκή διάσταση. Η παράδοση τον συνδέει με τη μαγεία, την προστασία και την εύνοια των θεών. Οι μεταγενέστεροι μύθοι τον παρουσιάζουν ως όντα ενδιάμεσο μεταξύ ανθρώπου και χθόνιας θεότητας, στοιχείο που αντανακλά την θρακική ηρωολατρεία.

Ζάλμοξις

Ο Ζάλμοξις είναι θεός-μύστης της Θράκης, που συχνά θεωρείται πρόδρομος των σωτηριολογικών θρησκειών. Η διδασκαλία του περιλαμβάνει την αθανασία της ψυχής, την επιστροφή μετά θάνατον και τη μύηση σε κοινότητες με μυστικά τελετουργικά. Για τους Έλληνες ήταν αμφίσημη μορφή, άλλοτε σοφός και άλλοτε δαίμων. Αποτελεί κεντρικό άξονα της θρακικής πνευματικής παράδοσης.

Λυκούργος (Lycurgus)

Στη θρακική παράδοση ο Λυκούργος είναι βασιλιάς που συγκρούεται με τον Διόνυσο. Η ερμηνεία του μύθου σχετίζεται με την αντίσταση σε διονυσιακές μυσταγωγίες και με το χάος που προκαλεί η άρνηση της θείας μανίας. Ο μύθος του υποδηλώνει την ένταση ανάμεσα σε παλαιές θρακικές και νεότερες ελληνικές λατρείες.

14.2 Το Κέντρο του Θρακικού Ορφισμού.

Η Θράκη θεωρείται η γενέτειρα της ορφικής μύησης, με τοπικά ιερά που συνδέονταν με τελετουργίες καθαρμού, συμβολικούς θανάτους και αναγεννήσεις. Ορφικές

πρακτικές, όπως η κάθοδος στον Άδη και οι μυστικιστικοί ύμνοι, ενσωμάτωσαν θρακικά στοιχεία όπως:

- η λατρεία της γης και των χθόνιων δυνάμεων
- ο ήρωας-μύστης
- η έννοια της ψυχικής μετανάστευσης

Ο ορφισμός δεν είναι απλώς φιλοσοφικό σύστημα αλλά ένα σύνθετο σύνολο τελετουργικών πρακτικών που διασώζουν πυρηνικά θρακικά πιστεύω.

14.3 Η Βένδις: Ιστορική Πορεία, Λατρευτική Ταυτότητα και η Σχέση της με την Άρτεμη και την Εκάτη.

Η Βένδις (Bendis) αποτελεί μία από τις πλέον χαρακτηριστικές θεότητες της θρακικής θρησκείας και ένα αξιοσημείωτο παράδειγμα διαπολιτισμικού συγκρητισμού στο αρχαιοελληνικό πλαίσιο. Η παρουσία της στο θρακικό θρησκευτικό σύστημα συνδυάζει στοιχεία κυνηγετικής, σεληνιακής και πιθανώς χθόνιας θεότητας, ενώ η ενσωμάτωσή της στην Αθήνα τον 5^ο αιώνα π.Χ. υπήρξε σημαντική για την εξέλιξη της ταυτότητάς της (Kryoneridou, 2023). Η σχέση της με την Άρτεμη και την Εκάτη είναι πολυεπίπεδη και αντανακλά τόσο τη συγκριτική δυναμική της ελληνικής θρησκείας όσο και τη διαχρονική λειτουργία των γυναικείων θηλυκών θείων μορφών στον ελληνοθρακικό κόσμο.

14.4 Η Προέλευση και η Ιστορία της Βένδιδος στη Θράκη.

Οι αρχαιότερες αναφορές στη Βένδιδα προέρχονται από το θρακικό πολιτισμικό περιβάλλον, όπου πιθανότατα λατρευόταν ως προστάτιδα της άγριας φύσης, των ορέων και της σελήνης (Burkert, 1985).

Η Βένδις αναδύεται από τις θρακικές πηγές ως μια θεότητα βαθιά πολύπλευρη, της οποίας η ταυτότητα, ωστόσο, δεν εξαντλείται στον ρόλο της κυνηγού ή της θεάς της φύσης, αλλά εκτείνεται σε σκοτεινότερες, χθόνιες διαστάσεις που την καθιστούν μια από τις πλέον σύνθετες θεότητες του θρακικού κόσμου (Kryoneridou, 2023).

Στον πυρήνα της ταυτότητάς της βρίσκεται η σύνδεσή της με το κυνήγι και τα δάση. Η Βένδις κυριαρχεί στον φυσικό κόσμο των δασών, των ορέων και των σκιερών τόπων όπου το άγριο θήραμα κινείται ανεμπόδιστο. Ως προστάτιδα των

κυνηγών, παρέχει σε αυτούς γνώση, ευστοχία και ασφαλή διέλευση μέσα από τους επικίνδυνους χώρους της φύσης. Ωστόσο, ο ρόλος αυτός δεν είναι αμιγώς ειρηνικός· η ίδια είναι εξίσου πολεμική θεότητα, προστάτιδα των πολεμιστών που εισέρχονται στη μάχη με την ίδια άγρια ορμή που διακρίνει τον κυνηγό κατά τη σύλληψη θηράματος. Η διπλή αυτή προστατευτική λειτουργία, απέναντι τόσο στον κυνηγό όσο και στον πολεμιστή, υποδηλώνει μια θεότητα που δεσπάζει στις καταστάσεις οριακής σωματικής και ψυχικής έντασης, εκεί όπου ο άνθρωπος βρίσκεται πιο κοντά στον θάνατο (Kryoneridou, 2023).

Η χθόνια διάσταση της Βένδιδος αποτελεί ίσως το πλέον ερευνητικά ενδιαφέρον στοιχείο της προσωπικότητάς της. Ορισμένες θρακικές λατρευτικές πρακτικές αποκαλύπτουν μια θεότητα που δεν περιορίζεται στον επίγειο και επιφανειακό κόσμο της φύσης, αλλά εκτείνει τη δράση της στον κόσμο των νεκρών. Η σχέση της με τον κάτω κόσμο, έστω και αν δεν είναι πάντοτε ρητώς διατυπωμένη στις πηγές, διαφαίνεται μέσα από μοτίβα που την παρουσιάζουν ως μεσολαβήτρια ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και στον κόσμο των νεκρών, ως οντότητα που γνωρίζει και τις δύο πλευρές της ύπαρξης. Αυτή η χθόνια διάσταση είναι που την απομακρύνει αποφασιστικά από την ελληνική Άρτεμη και την φέρνει εγγύτερα σε θεότητες όπως η Εκάτη (Kryoneridou, 2023).

Η σύνδεση της Βένδιδος με τη σελήνη ενισχύει περαιτέρω αυτή τη νυκτερινή, μυστηριακή της ταυτότητα. Ως σεληνιακή θεότητα, κυριαρχεί στον κόσμο της νύχτας, ο οποίος στην αρχαία αντίληψη δεν είναι απλώς η απουσία φωτός αλλά ένας αυτόνομος χώρος όπου λειτουργούν δυνάμεις αόρατες κατά τη διάρκεια της ημέρας. Η νύχτα είναι ο χρόνος των πνευμάτων, των μαγικών πράξεων, των τελετουργιών που απευθύνονται σε δυνάμεις πέρα από τον ανθρώπινο έλεγχο, και σε αυτό το σκηνικό η Βένδις κινείται με απόλυτη οικειότητα. Η φεγγαρόφωτη παρουσία της δεν είναι μόνο συμβολική· συνδέεται άμεσα με κύκλους, μεταβάσεις και ρήγματα ανάμεσα σε κόσμους, καθώς η σελήνη στην αρχαία κοσμολογία ήταν το ουράνιο σώμα που ρύθμιζε τη ζωή, τον θάνατο και την αναγέννηση (Kryoneridou, 2023).

Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η μαγική της διάσταση. Η Βένδις εμφανίζεται ως θεότητα που γνωρίζει τις μυστικές δυνάμεις των φυτών, των ζώων και των τόπων, γνώση που αποτελεί τη βάση κάθε μαγικής πρακτικής. Η ιδιότητά της αυτή ως μάγισσας ή προστάτιδας της μαγικής γνώσης δεν είναι άσχετη με την

κυνηγετική και πολεμική της φύση· και στις τρεις περιπτώσεις πρόκειται για δραστηριότητες που απαιτούν πρόσβαση σε μια γνώση απαγορευμένη ή αόρατη για τους συνηθισμένους ανθρώπους. Ο μάγος, ο κυνηγός και ο πολεμιστής αποκτούν τη δύναμή τους από τη θεότητα που κινείται στα όρια του γνωστού κόσμου (Kryoneridou, 2023).

Άρρηκτα δεμένη με αυτή τη μαγική ταυτότητα είναι η σύνδεση της Βένιδος με τα σταυροδρόμια. Τα σταυροδρόμια, στην αρχαία κοσμολογία, δεν ήταν απλώς γεωγραφικά σημεία αλλά τόποι ισχυρής υπερφυσικής δραστηριότητας, εκεί όπου οι δρόμοι συναντώνται και χωρίζονται, εκεί όπου η επιλογή γίνεται μη αναστρέψιμη και οι κόσμοι διαπερνούν ο ένας τον άλλο. Είναι οι τόποι όπου τελούνται τελετουργίες για τους νεκρούς, όπου εναποτίθενται προσφορές για δυνάμεις που δεν ανήκουν στον κόσμο της ημέρας. Η παρουσία της Βένιδος σε τέτοιους χώρους την τοποθετεί ξεκάθαρα στη σφαίρα των θεοτήτων που προστατεύουν ή ελέγχουν τις μεταβάσεις, τις διαβάσεις και τα κατώφλια ανάμεσα σε διαφορετικές καταστάσεις ύπαρξης (Kryoneridou, 2023).

Συνολικά, η Βένις αναδεικνύεται ως μια θεότητα που δεν μπορεί να περιοριστεί σε μία μόνο λειτουργία ή εικόνα. Η κυνηγός, η πολεμική προστάτιδα, η σεληνιακή θεά, η μάγισσα και η θεότητα των σταυροδρομιών και των νεκρών συνθέτουν μαζί μια ταυτότητα βαθιά συνεκτική, που αντικατοπτρίζει μια κοσμολογία όπου η ζωή και ο θάνατος, το φως και το σκοτάδι, η φύση και το υπερφυσικό δεν αντιτίθενται αλλά διασταυρώνονται υπό την κυριαρχία μιας θηλυκής, οριακής και ισχυρής θεϊκής παρουσίας.

14.5 Η Εισαγωγή της Λατρείας της Βένιδος στην Αθήνα.

Η πιο καθοριστική στιγμή της λατρείας της Βένιδος είναι η επίσημη εισαγωγή της στην Αθήνα κατά τον Πελοποννησιακό Πόλεμο (γύρω στο 430 π.Χ.), στην οποία σημαντικό ρόλο φαίνεται να έπαιξε η θρακική κοινότητα του Πειραιά (Kryoneridou, 2023). Η απόφαση της πόλης να παραχωρήσει στην θεότητα δημόσια λατρεία και ιερό, το αποκαλούμενο Βενδίδειον, αναδεικνύει τον βαθμό αποδοχής και ενσωμάτωσης της θρακικής λατρείας στο αθηναϊκό πλαίσιο (Johnston, 1999).

Το φεστιβάλ των Βενδιείων, το οποίο περιλάμβανε νυχτερινές λαμπαδηδρομίες και υπαίθριες τελετουργίες, φέρει σαφείς θρακικές επιρροές και

πρόδηλα στοιχεία οργιαστικού ή μυστικιστικού χαρακτήρα, που δεν ήταν ξένα προς λατρείες της άγριας φύσης και της σελήνης (Graf, 1997). Η λατρεία της Βένιδος φαίνεται να είχε τόσο δημόσια όσο και μυστικιστικά στοιχεία, ενώ ο θηλυκός, νυκτερινός και κυνηγετικός της χαρακτήρας την καθιστά ιδανικό παράδειγμα σύγκλισης με συγγενείς ελληνικές θεότητες (Ogden, 2002).

14.6 Σχέση της Βένιδος με την Άρτεμη.

Η ταύτιση της Βένιδος με την Άρτεμη υπήρξε σχεδόν άμεση από την είσοδό της στην Αθήνα, καθώς και οι δύο θεότητες επιτελούσαν παρόμοιες λειτουργίες: προστασία της άγριας φύσης, σχέση με την σελήνη και με το κυνήγι (Burkert, 1985).

Η Άρτεμις, ως θεά των ορέων, των ζώων και των περιθωριακών χώρων, μοιράζεται με τη Βένδιδα την κυριαρχία στον κόσμο της φύσης και την εποπτεία των άγριων τοπίων (Kerenyi, 1976). Επίσης, η παιδοτρόφος και σωτήρια διάσταση της Άρτεμης, ιδίως σε τοπικές λατρείες της ελληνικής χερσονήσου, μοιάζει να βρίσκει αντανάκλαση στην προστατευτική θρακική διάσταση της Βένιδος.

Η αθηναϊκή κεραμική του 4^{ου} αιώνα παρουσιάζει συχνά τη Βένδιδα ως Άρτεμη ενδεδυμένη με θρακικά στοιχεία. Η θρακική εικονογραφία, επίσης, παρουσιάζει τη θεά με χαρακτηριστικά ενδυματολογικά στοιχεία όπως το θρακικό κάλυμμα (φρυγικό πύλο), που υπογραμμίζουν την εθνοτοπική της ταυτότητα (Graf, 1997). Αυτή η «διπλή» απεικόνιση εκφράζει ένα είδος οπτικού συγκρητισμού: η θεά λειτουργεί ως ελληνική Άρτεμις, αλλά φέρει ακόμη σημάδια της θρακικής της καταγωγής (Kryoneridou, 2023).

14.7 Η Σχέση της Βένιδος με την Εκάτη.

Η Εκάτη αποτελεί μία από τις πλέον σύνθετες και πολυδιάστατες θεότητες του αρχαιοελληνικού πανθέου, με παρουσία που διατρέχει τη θρησκεία, τη μαγεία και την κοσμολογία. Παρά το σχετικά περιορισμένο της αποτύπωμα στην ομηρική παράδοση, η θεότητα αποκτά σημαντικό ρόλο κατά την Αρχαϊκή και Κλασική περίοδο, ενώ από την Ελληνιστική εποχή και έπειτα αναδεικνύεται ως κεντρική φιγούρα σε πρακτικές μαγείας και αποκρυφισμού. Η πολυσημία της Εκάτης προκύπτει από την ικανότητά της να ενώνει διακριτές σφαίρες: τον κόσμο των θεών, των ψυχών, των δρόμων, των ορίων και των μαγικών δυνάμεων.

Στον *Θεογονία* του Ησίοδου, η Εκάτη εμφανίζεται ως κόρη του Πέρση και της Αστερίας και χαρακτηρίζεται από μια ασυνήθιστα εκτεταμένη σφαίρα επιρροών – ουράνια, χθόνια και θαλάσσια (Hesiod, *Theogony* 404–452). Ο Ησίοδος τονίζει την «τιμή» που της αποδίδει ο Δίας, υποδηλώνοντας έναν ιδιαίτερο σεβασμό που φαίνεται να προέρχεται από προελληνική ή ανατολική παράδοση (Burkert, 1985). Ορισμένα στοιχεία της ταυτότητάς της, όπως η σύνδεση με σκύλους, νυχτερινές πορείες και οριακούς χώρους, ενισχύουν την υπόθεση μιας αρχικής χθόνιας θεότητας που αργότερα ενσωματώθηκε στην ελληνική θρησκευτική ζωή (Kerenyi, 1976).

Κατά την Κλασική περίοδο, η Εκάτη αναπτύσσει έναν έντονο δεσμό με τα σταυροδρόμια (*τρίοδοι*), που θεωρούνταν κατεξοχήν χώροι αβεβαιότητας, κινδύνου αλλά και πρόσβασης σε υπερφυσικές δυνάμεις. Εκεί οι πιστοί προσέφεραν τα λεγόμενα «δεΐπνα Έκάτης», τελετουργικά γεύματα που συχνά απευθύνονταν και σε περιπλανώμενες ψυχές (Johnston, 1999). Η παρουσία της θεάς σε τέτοιους ενδιάμεσους χώρους αντανakλά τον ρόλο της ως προστάτιδας των ορίων, τόσο γεωγραφικών όσο και μεταφυσικών.

Η τρίμορφη αναπαράσταση της Έκάτης, η οποία καθιερώνεται στους ελληνοιστικούς χρόνους, αποτυπώνει την ταυτόχρονη δράση της σε πολλούς χώρους και επίπεδα πραγματικότητας (Graf, 1997). Η Εκάτη μπορούσε να λειτουργήσει ως συνοδός, φύλακας και μεσολαβήτρια μεταξύ του κόσμου των ζωντανών και των νεκρών.

Η σχέση της Έκάτης με τη μαγεία είναι πολυσύνθετη και ενισχύεται κατά την Ελληνιστική περίοδο και τη ρωμαϊκή εποχή. Στον *Αργοναυτικό* μύθο, η μάγισσα Μήδεια παρουσιάζεται ως ιέρεια ή ακόλουθος της Έκάτης, επιβεβαιώνοντας την ηγετική θέση της θεάς στον χώρο της μαγικής γνώσης (Ogden, 2002). Σε μυθολογικό επίπεδο, η θεά λειτουργεί ως προστάτιδα των μάγων και των μαγισσών, παρέχοντας γνώσεις, δύναμη και πρόσβαση στο υπερφυσικό.

Στους μαγικούς παπύρους (PGM), η Εκάτη εμφανίζεται συχνά με επιθετικούς, νυκτόβιους και χθόνιους χαρακτηρισμούς· επικαλείται ως «κυρία των φαντασμάτων» και «φωσφόρος» μέσα σε επικλήσεις που συνδέονται με καταδεσμούς, ερωτική μαγεία ή τελετουργίες νεκρομαντείας (Johnston, 1999). Η θεά συσχετίζεται επίσης με φαντάσματα, όνειρα και μεσολάβηση μεταξύ κόσμου ζωντανών και νεκρών.

Κατά την Ελληνιστική και Ρωμαϊκή περίοδο, η Εκάτη αποκτά ακόμη πιο

έντονη ταυτότητα ως χθόνια θεότητα, στενά συνδεδεμένη με τη Σελήνη και με τη φεγγαρόφωτη μαγεία (Graf, 1997). Αποκτά επίσης έναν ρόλο προστάτιδας των πόλεων. Στην Κωστανία της Καρίας υπάρχει τεκμηριωμένο ιερό της θεάς, όπου η Εκάτη λατρεύεται σε κρατικό επίπεδο (Burkert, 1985). Εκεί η θεά παρουσιάζεται όχι μόνο ως χθόνια αλλά και ως σωτήρια και προστάτιδα δύναμη, υπογραμμίζοντας την ευελιξία της ταυτότητάς της.

Η Εκάτη αποτελεί παράδειγμα θεότητας που διαμορφώνεται συνεχώς σύμφωνα με τις ανάγκες και τους φόβους της κοινωνίας. Από μια αρχικά περιθωριακή και αμφίσημη θεότητα, εξελίσσεται σε κεντρική μορφή της μαγείας, του οριακού χώρου και της χθόνιας σφαίρας. Η παρουσία της σε ποικίλες μυθολογικές, επιγραφικές, λογοτεχνικές, μαγικές πηγές αποδεικνύει ότι η Εκάτη λειτουργούσε ως σημείο ένωσης πολλών διαστάσεων της αρχαίας ελληνικής θρησκευτικότητας. Η σύνδεση της Βένιδος με την Εκάτη είναι πιο σύνθετη και δεν βασίζεται τόσο σε άμεση ταύτιση όσο σε διασταυρωμένες λειτουργίες και κοινά συμβολικά στοιχεία.

Βένδις

Η Βένδις, όπως και η Εκάτη, συνδέεται με τη νύχτα, τη σελήνη και τους οριακούς χώρους. Οι νυχτερινές πομπές των Βενδιείων αντανακλούν τελετουργίες για θεότητες που δρουν στο μεταίχμιο, όπως η Εκάτη, θεά των τριόδων, των πνευμάτων και της μαγείας (Johnston, 1999).

Αν και η Βένδις δεν περιγράφεται σε όλες τις πηγές ως χθόνια θεότητα, ορισμένες θρακικές λατρευτικές πρακτικές δίνουν έμφαση σε ένα πιο σκοτεινό ή απόκρυφο σκέλος της, καθώς και σε πιθανή σχέση της με τον «κάτω κόσμο», στοιχείο που την φέρνει πιο κοντά στην Εκάτη απ' ό,τι στην Άρτεμη (Ogden, 2002).

Η Εκάτη, γνωστή για την τριμορφία της και για την παρουσία της σε διαφορετικές σφαίρες του κόσμου (ουράνια, επίγεια, χθόνια), παρουσιάζει ένα είδος πολυμορφικής θεότητας που είναι συγκρίσιμο με την υβριδική θρακική-ελληνική ταυτότητα της Βένιδος (Graf, 1997). Έτσι, οι δύο θεότητες μπορούν να ιδωθούν ως διαφορετικές εκφάνσεις της «νυχτερινής θηλυκότητας» μέσα στον αρχαίο θρησκευτικό κόσμο.

Η Βένδις αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση του τρόπου με τον οποίο οι ελληνικές πόλεις μπορούσαν να αφομοιώσουν ξένες θεότητες, χωρίς να εξαλείψουν

πλήρως την εθνοτοπική τους ταυτότητα. Η σχέση της με την Άρτεμη δείχνει διαδικασία πολιτισμικής εξομάλυνσης, ενώ η σύνδεση με την Εκάτη αναδεικνύει βαθύτερες θρησκευτικές ανάγκες για κατανόηση του νυκτερινού, του μυστηριακού και του χθόνιου.

Ο διπλός της χαρακτήρας, ελληνικός και θρακικός, λειτουργεί ως εμβληματικό παράδειγμα της πολυμορφίας της αρχαίας θρησκείας και αποκαλύπτει τη ρευστότητα των ορίων μεταξύ πανθέων και πολιτισμών (Kryoneridou, 2023).

Η Βένδις, από θρακική θεότητα της άγριας φύσης, εξελίχθηκε σε σημαντική μορφή του αθηναϊκού θρησκευτικού τοπίου και σε χαρακτηριστικό παράδειγμα ελληνοθρακικού συγκρητισμού. Η στενή της σχέση με την Άρτεμη βασίζεται σε λειτουργικές και εικονογραφικές ομοιότητες, ενώ η πιο υπαινικτική αλλά ουσιαστική συγγένειά της με την Εκάτη αποκαλύπτει κοινές πτυχές μιας νυκτερινής, οριακής και ενίοτε χθόνιας γυναικείας θεότητας. Η μελέτη της πορείας της Βενδιδας φωτίζει όχι μόνο την ιστορία της θρακικής θρησκείας αλλά και την ελαστικότητα της ελληνικής θρησκευτικής σκέψης, όπου τα όρια μεταξύ «ελληνικού» και «ξένου» ήταν διαπραγματεύσιμα και διαρκώς μεταβαλλόμενα.

Η Θράκη, μέσα από το σύνολο των θεοτήτων, των μύθων και των μυστηριακών πρακτικών της, αναδεικνύεται ως ένας κατεξοχήν τόπος όπου το θείο και το μαγικό συνυπάρχουν σε ένα συνεχές που διαπερνά την ανθρώπινη εμπειρία, τη φύση και τον κάτω κόσμο. Η θρακική θρησκευτικότητα, είτε εκφράζεται μέσα από χθόνιες θεότητες όπως ο Θράκας Ίππεας και ο Ζάλμοξις, είτε μέσα από νυκτερινές και οριακές μορφές όπως η Βένδις και η Εκάτη, αποδίδει ιδιαίτερο βάρος στη σχέση της ψυχής με το πέρασμα, τη μεταμόρφωση και τη μετάβαση σε αόρατες σφαίρες. Τα θρακικά μυστήρια —και ιδίως εκείνα της Σαμοθράκης— τονίζουν μια βαθιά πνευματική κοσμοθεωρία, όπου ο θάνατος δεν αποτελεί τέλος αλλά διαδικασία μετάβασης, ενώ ο μύστης καλείται να αντιμετωπίσει σκοτεινά μονοπάτια για να αποκτήσει γνώση και σωτηρία. Αυτό το μυστικιστικό υπόβαθρο, με την έντονη εμμονή στη μεθόριο ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και των νεκρών, καθιστά τη Θράκη έναν χώρο στον οποίο το υπερφυσικό ήταν όχι μόνο παρόν, αλλά οργανικά ενσωματωμένο στην κοινωνική και τελετουργική ζωή.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, δεν προκαλεί έκπληξη ότι η θρακική παράδοση

ανέπτυξε πλούσιο μυθολογικό υλικό γύρω από υπερφυσικά όντα που κατοικούν στα όρια της πραγματικότητας. Οι νεράιδες, τα χθόνια πνεύματα, οι λυκάνθρωποι και κυρίως οι βρικόλακες αποτελούν εκφράσεις αυτής της ιδιαίτερης θρακικής κοσμοαντίληψης, στην οποία η ψυχή μπορεί να περιπλανηθεί, να επιστρέψει, να αμφισβητήσει τα όρια της θνητότητας. Έτσι, η μετάβαση από τις θρακικές θεότητες στα μαγικά όντα δεν είναι απλώς θεματική συνέχεια, αλλά οργανικό μέρος μιας ενιαίας κοσμικής λογικής, όπου η Θράκη λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στο φυσικό και στο υπερφυσικό. Μέσα σε αυτή την προοπτική, οι βρικόλακες αποτελούν ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα της θρακικής αντίληψης για τον νεκρό που δεν ησυχάζει και για τη σκοτεινή ενέργεια που παραμένει ενεργή στο μεταίχμιο της ζωής και του θανάτου.

15. Βρικόλακες και Θράκη.

Η Θράκη, ως γεωγραφικός και πολιτισμικός χώρος στα βορειοανατολικά της Ελλάδας, διαθέτει μια μακραίωνη και εξαιρετικά πλούσια λαογραφική παράδοση που συνδυάζει αρχαίες θρακικές πεποιθήσεις, βυζαντινή χριστιανική θεολογία και επιρροές από τις διαδοχικές κυριαρχίες που γνώρισε η περιοχή (Μαυριώτης, 2012). Μεταξύ των πιο χαρακτηριστικών και ανησυχητικών στοιχείων αυτής της παράδοσης είναι οι δοξασίες σχετικά με τους βρικόλακες, οι οποίοι επιστρέφουν από τον τάφο για να στοιχειώνουν τους ζωντανούς (Πολίτης, 1904).

Σε αντίθεση με τον δυτικό μύθο του βρικόλακα που εξελίχθηκε μέσω της λογοτεχνίας του 19^{ου} αιώνα (ιδίως μέσω του «Δράκουλα» του Bram Stoker), ο ελληνικός και ειδικά ο θρακικός βρικόλακας εδραιώνεται σε βαθιά ριζωμένες κοινοτικές πεποιθήσεις που συνδέονται με την εκκλησιαστική πειθαρχία, τις κοινωνικές νόρμες και το φόβο του αφορισμένου θανάτου (Μουζάκης, 1995). Όπως επισημαίνει ο Μουζάκης στο καθοριστικό του έργο «Ο αφορισμός, οι βρικόλακες και η αντιμετώπισή τους» (1995), ο εκκλησιαστικός αφορισμός αποτελεί την κύρια αιτία βρικόλακιάσματος στην ελληνική παράδοση, δημιουργώντας μια άμεση σύνδεση μεταξύ θρησκευτικής εξουσίας, κοινωνικού ελέγχου και μεταθανάτιας τιμωρίας.

Η παρούσα μελέτη επιδιώκει να αναδείξει τη θρακική παράδοση των βρικόλακων ως πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία αυθεντικού ελληνικού θεάτρου τρόμου. Σε μια εποχή όπου οι σύγχρονες θεατρικές μορφές αναζητούν τοπικές,

πολιτισμικά ειδικές αφηγήσεις του τρόμου, η θρακική λαογραφία προσφέρει ένα πλούσιο ρεπερτόριο θεμάτων, εικόνων και δραματουργικών δομών που μπορούν να μετασχηματιστούν σε ισχυρά θεατρικά έργα.

15.1 Ιστορικό και Λαογραφικό Υπόβαθρο των Βρικόλάκων στη Θράκη.

Ετυμολογία και Ονοματολογία

Η λέξη «βρικόλακας» παρουσιάζει πολλές παραλλαγές στον ελληνικό χώρο: βουρκόλακας, βρουκόλακας, βουρδούλακας, βολδόλακας, και στη Θράκη και τη Μακεδονία συχνά αναφέρεται ως «βάμπιρας» (Πολίτης, 1904, Μερακλής, 1984). Η ετυμολογία της λέξης παραμένει αμφιλεγόμενη: ο Λέων Αλλάτιος τον 17^ο αιώνα πρότεινε την προέλευση από το «βούρκος» (λύκος) και «λάκκος» (λάκκος, τάφος), ενώ άλλοι μελετητές προτείνουν σύνδεση με το ρήμα «βρύκομαι» (τρώγω, καταναλώνω) (Αλλάτιος, 1645/1900).

Στη Θράκη, όπως και σε άλλες περιοχές της Β. Ελλάδας, ο όρος συχνά συνδέεται με σλαβικές επιρροές, ιδίως από τον βουλγαρικό όρο «вѣрколак» (vârkolak), που με τη σειρά του συνδέεται με τη σερβική λέξη «вампир» (vampir) (Lawson, 1910). Αυτή η πολυπολιτισμική διαστρωμάτωση αντανακλά την ιστορική πολυπλοκότητα της Θράκης ως συνοριακής περιοχής μεταξύ ελληνικού, σλαβικού και τουρκικού κόσμου.

15.2 Οι Αιτίες του Βρικόλακιάσματος στη Θρακική Παράδοση.

Ο Μουζάκης (1995) στο έργο του παρουσιάζει συστηματική ανάλυση των αιτιών που, σύμφωνα με τη θρακική παράδοση, οδηγούν στο βρικόλακισμα. Η κυριότερη και πιο διαδεδομένη αιτία είναι ο εκκλησιαστικός αφορισμός, δηλαδή η επίσημη αποκήρυξη ενός ατόμου από την Εκκλησία για σοβαρά θρησκευτικά ή ηθικά παραπτώματα (Μουζάκης, 1995, σ. 45-67).

Σύμφωνα με τη θρακική λαϊκή πίστη, ο αφορισμένος:

- Δεν αποσυντίθεται μετά τον θάνατό του (ο νεκρός παραμένει «άλιωτος»)
- Το σώμα του παραμένει «φουσκωμένο» και με φυσικό χρώμα
- Αναγκάζεται να περιφέρεται ως νεκροζώντανος, αδυνατώντας να βρει

ανάπαυση

- Επιστρέφει στην κοινότητά του για να τρομάζει, να βλάπτει ή να σκοτώνει τους ζωντανούς

Πέρα από τον αφορισμό, άλλες αιτίες βρικολακιάσματος στη θρακική παράδοση περιλαμβάνουν (Πολίτης, 1904, Μαυριώτης, 2012):

1. Βίαιος ή αναπάντεχος θάνατος: Όσοι πεθαίνουν δολοφονημένοι, σε ατύχημα, ή αυτοκτονώντας
2. Βλασφημία και ασέβεια: Όσοι αρνούνται τη χριστιανική πίστη ή προσβάλλουν τα ιερά
3. Παραβίαση ταμπού: Όποιον «δρασκελίσει» ζώο κατά τη στιγμή του θανάτου
4. Μη συμμετοχή στα θρησκευτικά μυστήρια: Όσοι δεν μετέχουν στη θεία κοινωνία ή δεν κηδεύονται χριστιανικά
5. Αβάπτιστα βρέφη: Τα παιδιά που πεθαίνουν πριν βαπτιστούν
6. Άταφοι νεκροί: Όσων τα σώματα παραμένουν άταφα για πολύ καιρό

15.3 Τα Χαρακτηριστικά του Θρακικού Βρικόλακα.

Σε αντίθεση με τον εξευγενισμένο, αριστοκρατικό βρικόλακα της δυτικής λογοτεχνίας, ο θρακικός βρικόλακας είναι βαθιά ριζωμένος στην αγροτική, χωρική πραγματικότητα. Οι περιγραφές από λαογραφικές πηγές τον απεικονίζουν ως (Μερακλής, 1984, Πασόπουλος, 2011):

Ως προς την εμφάνισή του, ο βρικόλακας παρουσιάζει ένα σώμα πρησμένο και φουσκωμένο, με πρόσωπο κόκκινο ή μωβ από τη συσσώρευση αίματος. Τα ρούχα του είναι μισοσαπισμένα, ενώ τα μάτια του παραμένουν ανοιχτά, σαν να κοιτάζουν. Χαρακτηριστικό γνώρισμα αποτελούν τα μακριά νύχια και τα μαλλιά, τα οποία, σύμφωνα με την παράδοση, συνεχίζουν να μεγαλώνουν και μετά τον θάνατο.

Ως προς τη συμπεριφορά του, ο βρικόλακας δραστηριοποιείται αποκλειστικά τη νύχτα, κυρίως στο διάστημα μεταξύ μεσανυχτών και λάλημα του κόκορα, που σηματοδοτεί και το όριο της υπερφυσικής του δύναμης. Χτυπά πόρτες και καλεί τους ζωντανούς με το όνομά τους, ενώ εκείνοι που ανταποκρίνονται στο κάλεσμά του εκτίθενται σε άμεσο κίνδυνο. Προσβάλλει σωματικά τα θύματά του, πνίγοντάς τα ή καταπιέζοντάς τα, και πίνει το αίμα τους ή τρώει τη σάρκα τους. Ο βρικόλακας είναι

ικανός να αλλάξει μορφές. Μπορεί να λαμβάνει τη μορφή ζώων, όπως σκύλου, γάτας ή κότας, γεγονός που τον καθιστά δυσδιάκριτο και απρόβλεπτο.

Ως προς τις επιδράσεις του στον κόσμο των ζωντανών, ο βρικόλακας συνδέεται με την εξάπλωση ασθενειών και ιδίως επιδημιών, που στη λαϊκή αντίληψη αποδίδονται στη βλαβερή του παρουσία. Προκαλεί υλικές ζημιές, καταστρέφει καλλιέργειες και σκοτώνει ζώα, απειλώντας έτσι την οικονομική επιβίωση της κοινότητας. Τρομάζει και οδηγεί σε παραφροσύνη τους ζωντανούς που έρχονται σε επαφή μαζί του, ενώ η παρουσία του συνοδεύεται από ανεξήγητους θορύβους κατά τη διάρκεια της νύχτας, που εντείνουν την αγωνία και τον τρόμο της κοινότητας.

15.4 Ιστορικές Μαρτυρίες: Ομαδικές Ψυχώσεις στη Θράκη.

Η θρακική παράδοση των βρικόλακων δεν είναι απλά αφηγηματικό υλικό αλλά έχει οδηγήσει σε πραγματικά ιστορικά περιστατικά «ομαδικών ψυχώσεων» που καταγράφηκαν από περιηγητές και ιστορικούς. Ο Μερακλής (1984) αναφέρει ότι τέτοια περιστατικά ήταν ιδιαίτερα συχνά κατά τη διάρκεια επιδημιών, όταν οι κοινότητες αποδίδουν τους θανάτους σε δράση βρικόλακων αντί σε ασθένειες.

Στη Θράκη, όπως και σε άλλες περιοχές, υπήρξαν περιπτώσεις όπου:

- Νεκροί εξορύχθηκαν από τους τάφους τους
- Τα πτώματα εξετάστηκαν για «σημάδια» βρικόλακιάσματος
- Ακολουθήθηκαν τελετουργίες «καταστροφής» του βρικόλακα (διάτρηση καρδιάς, αποκεφαλισμός, καύση)
- Κλήθηκαν ιερείς για εξορκισμούς και άρση αφορισμών .

Ο Μουζάκης (1995, σ. 89-112) καταγράφει συγκεκριμένες περιπτώσεις από θρακικά χωριά όπου ολόκληρες κοινότητες κινητοποιήθηκαν για την «αντιμετώπιση» βρικόλακων, αποκαλύπτοντας τη βαθιά κοινωνική και ψυχολογική διάσταση αυτής της πίστης.

15.5 Ο αφορισμός ως κεντρικό θέμα: Θρησκευτική εξουσία και κοινωνικός έλεγχος.

Ο εκκλησιαστικός αφορισμός (ανάθεμα) αποτελεί μια από τις αυστηρότερες μορφές εκκλησιαστικής τιμωρίας στην Ορθόδοξη παράδοση. Σύμφωνα με τον Μουζάκη (1995, σ. 23-44), ο αφορισμός στερεί από τον χριστιανό:

- Τη συμμετοχή στα μυστήρια της Εκκλησίας
- Το δικαίωμα εκκλησιαστικής κηδείας
- Την πνευματική κοινωνία με την εκκλησιαστική κοινότητα
- Την ελπίδα σωτηρίας μετά τον θάνατο

Στη λαϊκή συνείδηση, ωστόσο, ο αφορισμός απέκτησε πολύ πιο συγκεκριμένες και υλικές διαστάσεις: ο αφορισμένος θα γίνει βρικόλακας, το σώμα του δεν θα σαπίσει, και θα είναι καταδικασμένος να περιφέρεται ως νεκροζώντανος μέχρι να αρθεί ο αφορισμός (Μουζάκης, 1995, σ. 67-88).

15.6 Κοινωνικές και Ψυχολογικές Λειτουργίες του Αφορισμού.

Από κοινωνιολογική άποψη, η σύνδεση αφορισμού-βρικόλακιάματος λειτουργούσε ως ισχυρός μηχανισμός κοινωνικού ελέγχου (Stewart, 1991). Ο φόβος μετατροπής σε βρικόλακα εξασφάλιζε:

1. Θρησκευτική συμμόρφωση: Την υποταγή στην εκκλησιαστική εξουσία
2. Κοινωνική πειθαρχία: Την τήρηση κοινοτικών νορμών και ηθικών κωδίκων
3. Οικονομικό έλεγχο: Την εξόφληση χρεών προς την Εκκλησία (ο αφορισμός συχνά αίρονταν έναντι οικονομικής αποζημίωσης)
4. Πολιτική εξουσία: Τον αποκλεισμό ανυπάκουων μελών από την κοινότητα

Ο Μουζάκης (1995, σ. 125-147) αναλύει πολλαπλές περιπτώσεις όπου ο αφορισμός χρησιμοποιήθηκε όχι μόνο για θεολογικούς λόγους αλλά και για επίλυση κοινοτικών διαφορών, οικονομικών διενέξεων, ή ακόμη και προσωπικών εκδικήσεων.

15.7 Η Άρση του Αφορισμού και η «Απελευθέρωση» του Βρικόλακα.

Μια από τις πιο δραματικές πτυχές της παράδοσης είναι η τελετουργία άρσης του αφορισμού. Σύμφωνα με τη θρακική πρακτική (Μουζάκης, 1995, σ. 148-172; Μαυριώτης, 2012):

Η Τελετουργία Περιλαμβάνει:

- Εξόρυξη του πτώματος από τον τάφο
- Επίσκεψη επισκόπου ή ανώτερου κληρικού
- Ανάγνωση της «συγχωροχαρτιού» (εκκλησιαστικό έγγραφο άρσης αφορισμού)
- Ευχή επί του πτώματος
- Επανάληψη της κηδείας με πλήρη εκκλησιαστική τελετουργία

Η δραματική φύση αυτής της τελετουργίας, όπως ο ανοιγμένος φρέσκος τάφος, το άλιωτο σώμα, η κοινότητα συγκεντρωμένη γύρω, η επίσημη διακήρυξη της Εκκλησίας, προσφέρει έτοιμο θεατρικό υλικό δραματικής ισχύος.

Η ανάλυση της Βένιδος και του βρικόλακα αποκαλύπτει δύο όψεις της ίδιας θρακικής κοσμολογίας. Η μία είναι θεϊκή και κυρίαρχη, η άλλη δαιμονική και ανεξέλεγκτη· η μία ορίζει τα σύνορα ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και των νεκρών, η άλλη τα παραβιάζει συστηματικά. Η Βένδις, ως θεότητα των ορίων, των σταυροδρομιών και του κάτω κόσμου, κατέχει εκ φύσεως την εξουσία πάνω σε όντα όπως ο βρικόλακας, που επιστρέφει από τον θάνατο αρνούμενος να υποταχθεί στην τάξη που εκείνη εκπροσωπεί. Ανάμεσά τους εκτείνεται ένα πεδίο έντασης βαθιά δραματικό: η σύγκρουση ανάμεσα στη θεϊκή θέληση και στην επανάσταση του νεκρού, ανάμεσα στο τελετουργικό και στο χάος, ανάμεσα στη μνήμη και στην άρνηση της λήθης.

Αυτή ακριβώς η ένταση συνιστά το θεμέλιο πάνω στο οποίο μπορεί να οικοδομηθεί ένα θέατρο τρόμου αντλούμενο από τη θρακική παράδοση. Η Θράκη, ως γεωγραφικός και πολιτισμικός τόπος, προσφέρει ένα υλικό σπάνιο στη θεατρική του πυκνότητα: νυχτερινές πομπές, εκστατικές τελετουργίες, γητειές, σταυροδρόμια, επιδημίες που αποδίδονται στους νεκρούς, και μια θεά που κινείται ταυτόχρονα στον κόσμο της σελήνης και στον κόσμο των σκιών. Όλα αυτά είναι δομές τρόμου έτοιμες να λειτουργήσουν σκηνικά.

Το θεατρικό που αναδύεται από αυτή τη μυθολογία μπορεί να αποτελέσει θέατρο σωματικής εμπλοκής. Η σκηνή γίνεται έτσι το σταυροδρόμι που και οι δύο αυτές δυνάμεις διεκδικούν, και ο θεατής βρίσκεται ακριβώς εκεί όπου βρισκόταν πάντα ο άνθρωπος μπροστά στο υπερφυσικό: στο μεταίχμιο, χωρίς τη βεβαιότητα ποιος κόσμος τελικά κυριαρχεί.

Θεατρικό

Άλιωτοι

Χαρακτήρες:

Θεόφιλος

Τάκης

Άγγελος Γρηγοριάδης

Κυβέλη

Φαίδρα

Ισμαήλ

Φατμά

Χάρης

Περσεφόνη

Σκοτάδι. Ακούγεται μια χαμηλή αντρική φωνή ενώ τα φώτα της σκηνής είναι κλειστά. Ποια είναι η αρχή και ποιο το τέλος; Από που ξεκινάει κανείς όταν ψάχνει να βρει τι κρύβεται κάτω από το πέπλο; Το πέπλο που χωρίζει τον κόσμο των ζωντανών από τον άλλον κόσμο. Από μικρό παιδί είχα το χάρισμα να ακουμπάω τα όντα μιας άλλης διάστασης. Να νιώθω τις φωνές τους. Να λέω τις ιστορίες που μου εμπιστεύθηκαν. Με επέλεξαν για ένα σκοπό. Κι όσο κι αν προσπάθησα να τραπώ σε φυγή, η δίψα μου για περιπέτεια με τράβηξε πίσω στο μάτι του κυκλώνα. Απόψε το κάλεσμα με καλεί. Στη σκηνή ανάβει πρώτα το φως από ένα ψεύτικο κερί. Στη συνέχεια ανάβει το φως πάνω από τον ΘΕΟΦΙΛΟ. Είναι πολύ σοβαρός και φαίνεται να τον βαραίνει μεταφορικά κάτι. Είναι καθισμένος σε ένα γραφείο. Απέναντί του ένα κινητό σε ένα τρίποδο. Το κινητό είναι από την πλευρά του κοινού. Ο ΘΕΟΦΙΛΟΣ μιλάει προς το κινητό και το κοινό. Στη δεξιά τους πλευρά υπάρχει ένα κατώφλι πόρτας με την πόρτα ανοιχτή, αλλά παραμένει στο σκοτάδι.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Καλώς ήρθατε φίλες και φίλοι του παραφυσικού, σε ένα ακόμα επεισόδιο του Αθέατου Κόσμου με τον Θεόφιλο. Το αποψινό είναι ένα ξεχωριστό επεισόδιο. Μας στείλατε πολλά μηνύματα για να καλύψουμε την υπόθεση που συγκλόνισε το πανελλήνιο ένα χρόνο πριν. Η υπόθεση έμεινε γνωστή ως «η σφαγή στο Θρυλόριο». Δεν ήταν εύκολο. Χρειάστηκε πολύς αγώνας αλλά πίσω από κάθε εμπόδιο ένιωθα μια δύναμη να με σπρώχνει. Κάτι μέσα μου μού έλεγε πως υπήρχαν ψυχές που μπορούσα να βοηθήσω. Έτσι, μετά από αμέτρητα τηλεφωνήματα σε υγειονομικές υπηρεσίες, περιφέρειες και υπουργεία και ειδικές άδειες από κάθε είδους δημόσια υπηρεσία,

έφτασα στην Κομοτηνή. Βρίσκομαι στο πρώτο ψυχιατρικό νοσοκομείο που ειδικεύεται στη θεραπεία όσων καταδικάστηκαν με άρθρο 69 του ποινικού κώδικα. Εδώ, στο ψυχιατρικό νοσοκομείο Κομοτηνής «Το Μόνον Ταξίδειον» θα συνομιλήσουμε με την καταδικασμένη ως φόνισσα Κυβέλη Αινίτη και ίσως με τις ψυχές που κουβαλάει.

Ένας δεύτερος άντρας μπαίνει σοβαρός και κάθεται δίπλα στον Θεόφιλο.

ΤΑΚΗΣ

Αλλά πρώτα ένα μήνυμα από τους χορηγούς μας. Για να λάμψει το φως της αλήθειας παντού, από στοιχειωμένες σπηλιές μέχρι τον ακάλυπτο της πολυκατοικίας, φακοί LUX. Για να έχετε χώρο για τον εξοπλισμό των εξερευνήσεών σας αλλά και μια πηγή παρηγοριάς στα μοναχικά μονοπάτια του μυστηρίου, θερμαινόμενα σακίδια TREX. Τέλος, μαζί με τη ψυχή, η συντήρηση του σώματος απαιτεί άφθονη ενέργεια και τι καλύτερο από το να συντηρήσει το σώμα μας σε ένα ψυχρό νεκροταφείο ή στο γραφείο από τις μπάρες δημητριακών NUTS.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Μαζί μας όπως πάντα ο Τάκης. Καλησπέρα Τάκη.

ΤΑΚΗΣ

Καλησπέρα σε όλους.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Και χωρίς άλλες καθυστερήσεις, είναι η ώρα να υποδεχτούμε τους καλεσμένους μας. Το φως στη σκηνή ανοίγει από την αριστερή πλευρά. Βγαίνουν στη σκηνή ένας άντρας με κοστούμι, ο Άγγελος Γρηγοριάδης, ο διευθυντής της κλινικής, και ένας νοσοκόμος που πιάνει την Κυβέλη από το μπράτσο και τη φέρνει στη σκηνή. Η Κυβέλη έχει δεμένα χέρια. Ο νοσοκόμος της λύνει τα χέρια και φεύγει. Ο Θεόφιλος κάνει χειραψία με τον Γρηγοριάδη.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Θα ήταν πιο σωστό να πω ότι εμείς είμαστε οι καλεσμένοι, ε; Καλησπέρα κύριε Γρηγοριάδη.

ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ

Λέγε με Άγγελο. Όποιος κι αν είναι ο καλεσμένος, το σημαντικό είναι το έργο που κάνουμε σήμερα. Αυτή είναι μια υπόθεση που απασχόλησε έντονα την ελληνική

κοινωνία ένα χρόνο πριν. Σήμερα έχουμε την ευκαιρία να δείξουμε την πρόοδο που έχει κάνει η Κυβέλη στο πρότυπο Ψυχιατρικό Νοσοκομείο της Θράκης, Το Μόνον Ταξιδείον. Η κυβέρνηση δε λυπήθηκε κανένα έξοδο για τη φροντίδα του ελληνικού λαού. Είναι μόνο το πρώτο από τα έργα κοινωνικής μέριμνας που ετοιμάζει. Ήδη σε συνεργασία με την Εκκλησία, οι κατασκηνώσεις θεραπείας σεξουαλικού προσανατολισμού έχουν αποκτήσει τεράστιο εξοπλισμό πάντα με χαρακτήρα. Τόσο το εξειδικευμένο προσωπικό όσο και οι εγκαταστάσεις μας...

Ο Τάκης στήνει εξοπλισμό και τινάζει κάποια παλιά υφάσματα ή σεντόνια. Στον Γρηγοριάδη έρχεται φτέρνισμα. Διακόπτει τον λόγο του για να φτερνιστεί. Γεμίζει σάλια και μύξες και ψάχνει το μαντήλι του να σκουπιστεί.

ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ

Θα το κόψουμε. Πάμε αυτό το τελευταίο από την αρχή;

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Αγγελε, το αποψινό επεισόδιο είναι διπλά ξεχωριστό επειδή μεταδίδεται live από το Instagram.

Ο Άγγελος Γρηγοριάδης πλησιάζει το κινητό και κοιτάει την οθόνη με δυσάρεστη περιέργεια. Ο Τάκης στήνει την κάμερα.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Δεκαοκτώ χιλιάδες θεατές και ανεβαίνει. Θέλω να σας ευχαριστήσω προσωπικά όλους που έχετε σταθεί δίπλα μας σε όσες ψυχές έχουμε συνομιλήσει και ελευθερώσει. Χάρη σε εσάς ο κόσμος είναι λιγότερο στοιχειωμένος.

ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ

Καλησπέρα σε όλες και σε όλους. Μείνετε μέχρι το τέλος για να σας ξεναγήσω στο Ψυχιατρικό μας Νοσοκομείο.

Ο Τάκης περνάει γύρω από τον Γρηγοριάδη και τον βάζει σε άλλη θέση για να φαίνεται καλά στην κάμερα που έστησε. Ο Γρηγοριάδης κοιτάει με απορία.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Θα μαγνητοσκοπήσουμε φυσικά τη συνέντευξη και για το YouTube.

ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ

*Δέσποινα Καμαριώτη Το θεατρικό βίωμα του τρόμου:
Ιστορική, ψυχολογική και λαογραφική προσέγγιση.*

Το αρχείο της ανθρωπότητας. Θα επιστρέψω λοιπόν σε μια ώρα για τη ξενάγηση;

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Βεβαίως. Και σας ευχαριστώ ξανά που το κάνετε — αυτό είναι πολύ σημαντικό έργο για την ελληνική παραφυσική κοινότητα.

ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ

Μια πολυπληθής κοινότητα που είμαι σίγουρος θα στηρίζει με τη σειρά της το έργο της κυβέρνησης.

Κάνουν χειραψία και ο Γρηγοριάδης βγαίνει από τη σκηνή.

Ο Θεόφιλος κάθεται στο γραφείο απέναντι από την Κυβέλη. Μαζί κάθεται και ο Τάκης.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Έναν άνθρωπο και όχι τα αποτρόπαια εγκλήματα του. Κοίτα με, Κυβέλη, πως μπόρεσες; Τα αποτυπώματα; Το όπλο του εγκλήματος; Γνωστά! Αυτό που δε μάθαμε μέχρι τώρα, ήταν το κίνητρο.

Η Κυβέλη δε μιλάει.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Προτρέχω μου φαίνεται. Ας με συγχωρήσουν οι followers. Πάμε να σε συστήσουμε στο κοινό. Η Κυβέλη ένα χρόνο πριν καταδικάστηκε για τη στυγερή δολοφονία πέντε μελών της Κλινικής Αποκατάστασης, Παντάνασσα, στο Θρυλόριο της Ροδόπης. Η τρυφερή νοσοκόμα Φαίδρα, ο αφοσιωμένος φύλακας Ισμαήλ, ο...

Ο Θεόφιλος δυσκολεύεται να τους θυμηθεί όλους.

ΤΑΚΗΣ

Ο Χάρης.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Ο φιλικός Χάρης με το όμορφο χαμόγελο. Πες μου, Κυβέλη, ξέρεις πόσες νεαρές κοπέλες στείλανε μηνύματα θρήνου για τον Χάρη; Έχεις κάποια απάντηση να δώσεις σε αυτές τις κοπέλες;

Η Κυβέλη δε μιλάει.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Μετά ποιος άλλος;

ΤΑΚΗΣ

Η διευθύντρια.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Σωστά, η διευθύντρια Περσεφόνη. Γυναίκα με λαμπρή σταδιοδρομία και φωτεινότερο μέλλον, τώρα τη σκεπάζει το σκοτεινό χώμα. Έχεις νιώσει ποτέ τύψεις για το χτύπημα που έδωσες στο φεμινιστικό κίνημα της Ελλάδας;

Η Κυβέλη τον κοιτάζει κατάματα χωρίς να απαντά. Ο Θεόφιλος τα χάνει για λίγο.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Πάμε στα αποτυπώματα.

ΤΑΚΗΣ

Η Φατμά.

Ο Θεόφιλος κοιτά τα χαρτιά του αναστατωμένος.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Αλί Φατμά. Σωστά, η νευροεπιστήμονας από την Κωνσταντινούπολη, βραβευμένη για την έρευνα της στα βλαστοκύτταρα, χάριζε την οξύνοιά της στην αποκατάσταση νοσούντων της Κομοτηνής. Αυτή την σκέφτεσαι;

ΚΥΒΕΛΗ

Τους σκέφτομαι όλους. Συνέχεια.

Μία λευκή φιγούρα τρέχει κατά μήκος της σκηνής από τη μία άκρη στην άλλη. Κανείς από τους τρεις της σκηνής δεν αναγνωρίζει την ύπαρξή της. Ο Θεόφιλος και ο Τάκης νιώθουν μία αναστάτωση, ένα ρίγος.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Το ένιωσες αυτό;

ΤΑΚΗΣ

Στη ραχοκοκαλιά μου.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Δεν είμαστε μόνοι. Ξέρεις τι να κάνεις.

*Δέσποινα Καμαριώτη Το θεατρικό βίωμα του τρόμου:
Ιστορική, ψυχολογική και λαογραφική προσέγγιση.*

Ο Τάκης σηκώνεται και αρχίζει να στήνει εξοπλισμό.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Βένδης!

Μια απόκοσμη κραυγή οδύνης ακούγεται εκτός σκηνής. Η Κυβέλη ανακάθεται σαν να τη χτύπησε ρεύμα.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Τί σου λέει αυτό το όνομα;

Η Κυβέλη κοιτάει τριγύρω καχύποπτα σαν να περιμένει ότι κάτι από κάπου θα τη βρει.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Εμείς, φίλες και φίλοι του Αθέατου Κόσμου, κάναμε την έρευνα μας και είμαστε έτοιμοι να σας παρουσιάσουμε τα στοιχεία μας. Κάντε μία γρήγορη καρδιά σε αυτό το βίντεο αν θέλετε να μάθετε όσα συγκεντρώσαμε.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Η αρχαία θεότητα της Θράκης, χθόνια, σκοτεινή, υπηρέτης της Σελήνης, προστάτιδα των κυνηγών και των πολεμιστών. Αιωρείται πάνω από το σταυροδρόμι της ζωής και του θανάτου, επιβλέπει το μονοπάτι που οδηγεί στον επόμενο κόσμο. Αυτή είναι η γυναίκα, η οντότητα, που η Κυβέλη ισχυρίζεται ότι σκότωσε το προσωπικό της κλινικής.

Ο Τάκης παίρνει το λόγο από μόνος του και έρχεται μπροστά στην κάμερα. Ο Θεόφιλος είναι σαστισμένος σαν να μη ξέρει τι γίνεται, αλλά προσποιείται ότι ήταν σχεδιασμένο.

ΤΑΚΗΣ

Ωστόσο η έρευνά μας αποκάλυψε ακόμα ένα στοιχείο. Την ιατροδικαστική έκθεση της αδερφής της Κυβέλης. Νεαρό κορίτσι δεκαεφτά χρόνων πέθανε από σηπτικό σοκ. Πώς συνέβη κάτι τέτοιο; Και πως σχετίζεται με την υπόθεση; Θα το μάθουμε σε λίγο.

ΚΥΒΕΛΗ

(απειλητικά) μη μιλάς για την αδερφή μου.

*Δέσποινα Καμαριώτη Το θεατρικό βίωμα του τρόμου:
Ιστορική, ψυχολογική και λαογραφική προσέγγιση.*

Ένα λευκό χέρι βγαίνει πίσω από τον Θεόφιλο και προσπαθεί να τον πιάσει, όταν δε τα καταφέρνει, επιστρέφει πίσω από εκεί που βγήκε.

ΤΑΚΗΣ

Η άτυχη κοπέλα ζούσε σε ένα χωριό της Ροδόπης, τη Ξυλαγανή. Χωρίς μητέρα και χωρίς τη μόνη άλλη γυναίκα που είχε για να στραφεί...

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Την αδερφή της.

Δύο λευκοντυμένες φιγούρες ξεπροβάλλουν ως τη μέση από αντίθετες κατευθύνσεις με ριγμένο το κεφάλι στο πάτωμα χωρίς να φαίνονται τα πρόσωπά τους ύστερα εξαφανίζονται πάλι γρήγορα. Ο Τάκης παίρνει πάλι το λόγο απότομα.

ΤΑΚΗΣ

Η Κυβέλη εκείνα τα χρόνια δούλευε στην Αθήνα ως νοσηλεύτρια σε κλινική απεξάρτησης...

Ο Θεόφιλος παίρνει τον λόγο παρεξηγημένος αλλά προσπαθώντας να διατηρήσει τον επαγγελματισμό του. Η ένταση τους κλιμακώνεται.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Μακριά από το σπίτι της και ό,τι ήξερε δικό της. Μακριά...

ΤΑΚΗΣ

...από τη μικρή της αδερφή που άφησε πίσω με τον αυστηρό πατέρα τους.

Πέντε λευκοντυμένες φιγούρες αρχίζουν να σέρνονται στο πάτωμα από διαφορετικά σημεία της σκηνής και αυτή τη φορά δεν υποχωρούν. Οι πέντε έχουν λευκό δέρμα με μαύρο γύρω από τα μάτια και φριχτές ματωμένες πληγές σε όλο τους το σώμα με ξεραμένο αίμα. Τα ρούχα που φοράνε είναι νοσηλευτικού και ιατρικού προσωπικού. Πλησιάζουν συνεχώς την Κυβέλη που πηγαίνει μπρος πίσω στην καρέκλα.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Σ' ευχαριστούμε Τάκη για τη βοήθεια σου. Θα το αναλάβω εγώ από εδώ και πέρα, έκανες καλή δουλειά.

ΤΑΚΗΣ

Δε τελείωσα.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Θα συνεχίσω εγώ.

Οι πέντε έχουν φτάσει σχεδόν την Κυβέλη και πιάνουν τους αστραγάλους της πάνω στην καρέκλα. Σκαρφαλώνουν επάνω της.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Τάκη εγώ θα πω για την αδερφή της, είναι το πιο ισχυρό κίνητρο για τους φόνους.

Οι πέντε καρφώνουν με το βλέμμα τους τον Τάκη και τον Θεόφιλο και αρχίζουν να σέρνονται προς το μέρος τους με το βλέμμα καρφωμένο συνέχεια πάνω τους.

ΤΑΚΗΣ

Μπορώ να πω κι εγώ κάτι σημαντικό.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Νιώθω αδύναμος ξαφνικά. Το χάρισμα μου.

ΤΑΚΗΣ

Πολύ βολικό.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Όχι, Τάκη, αλήθεια. Κάτι σκοτεινό με πλησιάζει.

ΤΑΚΗΣ

Εντάξει πες εσύ για την αδερφή. Δεν αυτοκτόνησε κιόλας.

Ο Θεόφιλος πιάνει το κεφάλι του και γυρίζει τα μάτια προς τα επάνω.

ΤΑΚΗΣ

Έχω κάνει σεμινάριο στους αυτόχειρες και πιστεύω θα ήταν ωραία μια επιστημονική ματιά στο στοίχειωμα.

Το σώμα του Θεόφιλου κοκκαλώνει και πέφτει προς τα πίσω στα τεντωμένα χέρια των πέντε που τον στηρίζουν μέχρι να ακουμπήσει το πάτωμα. Οι πέντε τρέχουν γρήγορα πίσω και κολλάνε τα πρόσωπα τους πάνω στην Κυβέλη. Ο Θεόφιλος ανοίγει τα μάτια εκστασιασμένος.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Είναι εδώ! Είναι εδώ! Είναι εδώ κάτι. Μίλα μου για εκείνο το βράδυ. Σε παρακαλώ.
Σε ικετεύω. Πέφτω στα πόδια σου. Θέλω να γνωρίσω αυτή την ενέργεια. Η θεά είναι
αλήθεια. Είναι όλα αλήθεια.

ΚΥΒΕΛΗ

Όχι.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Οοοοοχι!

*Ο Θεόφιλος τρέχει πάνω κάτω στη σκηνή και τρέχει πίσω στην τσάντα του. Βγάζει
βιβλία. Τα διαβάζει. Μουρμουρίζει χωρίς να ξεχωρίζουν λέξεις. Ο Τάκης μπαίνει
μπροστά και παίρνει το λόγο.*

ΤΑΚΗΣ

Κυβέλη, αυτή είναι η ευκαιρία σου να πεις στον κόσμο τι συνέβη από τη δική σου
πλευρά και να καθαρίσεις το όνομα σου. (δείχνει την κάμερα) Κάποια μέρα ίσως να
βγεις από εδώ, είναι άδικο να σε νομίζει ο κόσμος για φόνισσα.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Τα ακόντια. Τα πλάσματα της νύχτας. Νεκροί που δε λιώνουν.

*Οι πέντε έχουν ξεκολλήσει τα πρόσωπά τους από το πρόσωπο της Κυβέλης. Έχουν
κουλουριαστεί στα γόνατα με τα πρόσωπά τους κρυμμένα και σφίγγουν με τα χέρια το
σώμα της Κυβέλης.*

ΚΥΒΕΛΗ

Έχω το δικαίωμα να φύγω από αυτή τη συνέντευξη ανά πάσα στιγμή. Θα επιστρέψω
στο δωμάτιό μου.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Όχι, όχι, όχι. Μείνε. Οι βρικόλακες ζουν. Είναι εδώ. Δε φεύγουν ποτέ. Δε φεύγουν
ποτέ.

ΤΑΚΗΣ

Κυβέλη, περίμενε. Θα το αποκαλύπταμε αργότερα για τον κόσμο, αλλά το γραφείο
του εισαγγελέα συμφώνησε να ξανανοίξει την υπόθεση, αν προκύψουν νέα στοιχεία

και αν αυτό το βίντεο φτάσει τις τριακόσιες χιλιάδες λαηκς. Είμαστε ήδη στις 186 χιλιάδες. Πες την ιστορία σου και θα μαζευτούν οι ακόλουθοι.

Η Κυβέλη σηκώνεται από την καρέκλα και προσπαθεί να κινηθεί με τα χέρια των πέντε σφιχτά επάνω της.

ΠΕΝΤΕ

Θα βγούμε. Θα χωρίσουμε. Θα είμαστε όλοι μαζί. Συνεργάσου. Θα είμαστε ελεύθεροι.

ΚΥΒΕΛΗ

Νοσοκόμε. Τελειώσαμε εδώ. Δες πώς είναι (δείχνει το Θεόφιλο). Δε θα αντέξει ιστορίες.

ΤΑΚΗΣ

Τι είναι καλό για εσένα;

ΚΥΒΕΛΗ

Να μείνω εδώ μέσα.

ΠΕΝΤΕ

Δε θα αντέξει. Αδύναμος. Θα είμαστε έξω. Μακριά. Όλοι μαζί.

ΤΑΚΗΣ

Φαίνεται πως δε μπορώ να κάνω τίποτα πλέον για να σου αλλάξω τη γνώμη.

Ο Τάκης πηγαίνει κοντά στο Θεόφιλο και παίρνει από τα πράγματά του ένα γράμμα. Ο Θεόφιλος δε τον αφήνει, ο Τάκης το τραβάει σαν να μαλώνει με παιδί. Το δίνει στην Κυβέλη.

ΤΑΚΗΣ

Ανάμεσα στα πολλά μηνύματα που λάβαμε στα σόσιαλ για αυτή την υπόθεση, υπήρξε ένα που μας τράβηξε την προσοχή.

Η Κυβέλη διαβάζει το γράμμα, ενώ ο Τάκης μιλάει προς το κοινό.

ΤΑΚΗΣ

Η νεαρή κοπέλα που υπογράφει το γράμμα ως «ανώνυμη», θέλησε να πει ευχαριστώ στην Κυβέλη για τη «δικαιοσύνη» που απένειμε. Φυσικά, έπρεπε να ερευνήσουμε. Ανακαλύψαμε με πολλές απειλές και με κίνδυνο της ζωής μας, ότι η κλινική

Παντοδύναμη, ήταν μέρος ενός παράνομου κυκλώματος εκτρώσεων. Πολλά θαμμένα στοιχεία, αλλά όχι για εμάς.

Η Κυβέλη δείχνει να πονάει. Οι πέντε τραβάνε την Κυβέλη προς τα πίσω και εκείνη κάνει δύο βήματα προς τα πίσω.

ΤΑΚΗΣ

Η ιατροδικαστική έκθεση της αδερφής της Κυβέλης έδειξε ότι το σηπτικό σοκ προήλθε από μόλυνση έπειτα από έκτρωση.

Οι πέντε τραβάνε την Κυβέλη προς τα πίσω συνεχόμενα και εκείνη συνεχώς χάνει τη μάχη.

ΤΑΚΗΣ

Ο αθέατος κόσμος ανακάλυψε ό,τι δεν κατάφερε η ελληνική δικαιοσύνη, το κίνητρο πίσω από τη Σφαγή στο Θρυλόριο. Φέραμε στο φως ένα κύκλωμα και ένα κίνητρο που συγκαλύφθηκε. Κυβέλη, σε προστάζω τώρα να πεις στον κόσμο τι συνέβη. Τι συνέβη εκείνο το βράδυ με την καταιγίδα.

Δυνατοί ήχοι καταιγίδας. Οι πέντε σέρνουν με τη βία και χωρίς να μπορεί να αντισταθεί την Κυβέλη στη δεξιά πλευρά της σκηνής μέσα από ένα κατώφλι πόρτας. Ψυχρά λευκά φώτα ανάβουν στη δεξιά πλευρά της σκηνής. Οι υπόλοιποι χαρακτήρες στέκονται προσοχή στο πλάι με ορθάνοιχτα μάτια.

ΚΥΒΕΛΗ

Ευτυχώς προλάβουμε να κλείσουμε όλα τα παράθυρα.

ΦΑΙΔΡΑ

Εγώ εγώ εγώ. Πάντοτε, φυσικά εγώ. Εγώ η Φαίδρα. Εγώ, εγώ εγώ και σίγουρα εγώ.

ΚΥΒΕΛΗ

Σίγουρα έχεις προσέξει πάρα πολύ την κλινική.

ΦΑΙΔΡΑ

Εγώ το διευθύνω. Εγώ το διοικώ. Θα με ακούς και θα κάνεις ό,τι σου πω.

ΚΥΒΕΛΗ

Βεβαίως, είμαι εδώ για να μάθω. Τόσο μεγάλη ψυχιατρική κλινική, είναι άξιο
απορίας που βρίσκεται τόσο μακριά από την Αθήνα.

ΦΑΙΔΡΑ

Εδώ πάνω παρατάνε τους χειρότερους.

ΚΥΒΕΛΗ

Οι ντόπιοι; Χάρηκαν με την κλινική ή ξεσηκώθηκαν, διαδήλωσαν, αντιστάθηκαν;

ΦΑΙΔΡΑ

Αδιαφόρησαν, ανακουφίστηκαν, πάρκαραν τους δικούς τους. Εδώ πάνω κανείς ποτέ
δε νοιάζεται. Ξέρουν ότι κάτι χειρότερο τους περιμένει στη γωνία. Γράφεις αναφορά;

ΚΥΒΕΛΗ

Μαθαίνω ξανά τον τόπο που με γέννησε. Κανένας άλλος λόγος.

ΤΑΚΗΣ

Υπήρχε, όμως, κι άλλος λόγος που ρωτούσες.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

(περιπαικτικά)

Ύπουλη. Πονηρή.

*Η Κυβέλη περνάει μέσα από το κατώφλι και επιστρέφει στο κάθισμα απέναντι από τον
Τάκη. Η Φαίδρα την ακολουθεί με καχύποπτο βλέμμα.*

ΚΥΒΕΛΗ

Έκανα συζήτηση. Ήταν η πρώτη μου βάρδια στην κλινική.

ΤΑΚΗΣ

Ο κόσμος (δείχνει την κάμερα) δεν είναι χαζός Κυβέλη.

ΚΥΒΕΛΗ

Δε σκότωσα κανέναν.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Άλλα λένε οι ψυχές. Άλλα λέει το Φεγγάρι. Φέρε τη Γυναίκα έξω.

ΚΥΒΕΛΗ

Τώρα θα εμφανιστεί όπου να ‘ναι. Κάνε υπομονή.

*Η Κυβέλη επιστρέφει στη σκηνή με τη Φαίδρα. Καμπουριάζει και ρίχνει το βάρος της
στο ένα πόδι σαν να κουτσαίνει. Αντίστοιχα η Φαίδρα γέρνει προς τα εμπρός απειλητικά*

*Δέσποινα Καμαριώτη Το θεατρικό βίωμα του τρόμου:
Ιστορική, ψυχολογική και λαογραφική προσέγγιση.*

*και σκεπάζει την Κυβέλη. Έχουν μεταξύ τους ένα κυνηγητό με τα λόγια και με τα
σώματά τους πάνω στη σκηνή.*

ΦΑΙΔΡΑ

(ύποπτα)

Από εδώ δεν είσαι; Από αυτά τα μέρη; Από τα χωριά πιο πάνω;

ΚΥΒΕΛΗ

Λείπω χρόνια. Μια δεκαετία. Άλλαξαν δύο κυβερνήσεις. Πήραμε χρυσό στους
ολυμπιακούς και ξέσπασε ένας πόλεμος.

ΦΑΙΔΡΑ

Το πρόσωπο σου. Οι γραμμές του είναι οικείες, γνώριμες. Άμα κλάψεις, θα σε
θυμηθώ.

ΚΥΒΕΛΗ

Δεν κλαίω πια.

ΦΑΙΔΡΑ

Στέρεψε ο πόνος;

ΚΥΒΕΛΗ

Προσωρινά μόνο. Θα ήθελα να σταματήσει τώρα αυτή η συζήτηση. Θα πάω να
ελέγξω τον κάτω όροφο.

ΦΑΙΔΡΑ

Δε μπορείς, ξεκλειδώνει μόνο με ηλεκτρονική κάρτα. Μόνο εγώ θα έπρεπε να έχω
κάρτα. Όλοι είστε άχρηστοι. Λειτουργούν τα πάντα χάρη σε εμένα. Είμαι η
βασίλισσα του ψυχιατρείου.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ Η ΓΥΝΑΙΚΑ; ΒΕΝΔΙΣ! ΒΕΝΔΙΣ!

ΠΕΝΤΕ

Για τη γυναίκα; Η γυναίκα! Εκείνη!

*Οι πέντε αρχίζουν να τρέχουν πανικόβλητοι πάνω στη σκηνή. Η Φαίδρα επιστρέφει στη
θέση της. Οι υπόλοιποι 4 βγαίνουν από τη σκηνή. Μπαίνει ο Ισμαήλ κρατώντας το αυτί
του στο χέρι του με φρέσκο αίμα φωνάζοντας και πονώντας.*

ΙΣΜΑΗΛ

Σκύλα, βρωμιάρα, σκρόφα. (φωνάζει από τον πόνο)

ΦΑΙΔΡΑ

Γιατί είσαι τόσο ενοχλητικός, Ισμαήλ;

ΙΣΜΑΗΛ

Το αυτί μου. Το αυτί μου, ακούς; Μου το 'κοψε, το αυτί μου.

ΦΑΙΔΡΑ

Δε σου έβγαλε και το μάτι. Ηρέμησε.

ΙΣΜΑΗΛ

Θα κάνω μήνυση. Θα γίνω πλούσιος.

ΦΑΙΔΡΑ

Ποιος σου έκοψε το αυτί;

ΙΣΜΑΗΛ

Η γυναίκα από το πάρκινγκ.

ΦΑΙΔΡΑ

Μία ξεχασμένη μέσα στα δάση σου έκοψε το αυτί; Δε νομίζω ότι είναι εύπορη, Ισμαήλ.

ΙΣΜΑΗΛ

Μπορεί να είναι η οικογένεια της και να τη ψάχνει και να δίνουν αμοιβή σε όποιον τη βρει. Θα πάρω την αμοιβή και ύστερα θα κάνω και μήνυση. Πλούσιος θα γίνω, πλούσιος.

ΦΑΙΔΡΑ

Κάθισε ακίνητος για τα ράμματα.

ΚΥΒΕΛΗ

Σου επιτέθηκε, κάτι της έκανες.

ΙΣΜΑΗΛ

Την έσωσα. Την έφερα μέσα για να τη δείτε οι γιατροί που τα ξέρετε όλα.

ΦΑΙΔΡΑ

Εδώ την έφερες! Θα μας ανακατέψεις όλους; Μόνο τον εαυτό σου σκέφτεσαι.

ΚΥΒΕΛΗ

Θα πάω να δω πως είναι.

ΙΣΜΑΗΛ

Δεμένη στην τραπεζαρία θα τη βρεις. Φαίδρα, με πονάς! (κλαίει από τον πόνο)

ΦΑΙΔΡΑ

Θα πάρεις τον Χάρη μαζί σου. Είναι σκληρός και αδιάφορος και όμορφος, αλλά τον ξέρω περισσότερο από σένα. Αν ήμουν δέκα χρόνια νεότερη...

ΙΣΜΑΗΛ

Έβγαλες φωτογραφία την πληγή; Τη θέλω για το δικαστήριο.

ΦΑΙΔΡΑ

Δείξε το αυτί στα χέρια σου. Θα σε πιστέψουν.

ΙΣΜΑΗΛ

(ειρωνικά)

Έξυπνη είσαι, θα έχει λιώσει ως τότε.

Η Κυβέλη επιστρέφει στην καρέκλα και κοιτάει τη σκηνή μαζί με τον Τάκη ανάμεσα στον Ισμαήλ και τη Φαίδρα.

ΙΣΜΑΗΛ

Χρειάζομαι λεφτά άμεσα, επειγόντως, τώρα.

ΦΑΙΔΡΑ

Δε θα μπορούσα να σε βοηθήσω δυστυχώς.

ΙΣΜΑΗΛ

Θα κάνω ό,τι χρειαστεί.

ΦΑΙΔΡΑ

Το επιχειρηματικό πνεύμα μου με αποθαρρύνει από το να επενδύσω στο ανθρώπινο δυναμικό σου.

ΙΣΜΑΗΛ

Τι χρειάζεσαι; Θα περάσω ανθρώπους από τα σύνορα δηλωμένους ως πτώματα.

ΦΑΙΔΡΑ

Ισμαήλ, σε παρακαλώ. Πως τολμάς...

ΙΣΜΑΗΛ

Ανθρώπινα όργανα; Θα ανοίξω στη μέση τους πεζοπόρους, θα φτάσω μέχρι τα έντερά τους και θα σου τα φέρω με τα χέρια μου.

ΦΑΙΔΡΑ

Τουλάχιστον σιχαμερό.

ΙΣΜΑΗΛ

Θα κλέψω μωρά να τα πουλήσουμε.

ΦΑΙΔΡΑ

Τρομερό.

ΙΣΜΑΗΛ

Θα σε κρεμάσω και θα τους κλειδώσω όλους εδώ μέσα με το κουφάρι σου μέχρι να μου πουν πως βγάζετε λεφτά.

ΦΑΙΔΡΑ

Ας μην είμαστε παρορμητικοί. Είμαι σίγουρη πως υπάρχει και για σένα μία άκρη για να ανακάμψεις.

ΙΣΜΑΗΛ

Για να πλουτίσω.

ΦΑΙΔΡΑ

Κάτι τέτοιο.

Ο Θεόφιλος σπρώχνει τον Τάκη από τη θέση που κάθεται και κάθεται ο ίδιος.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Τίποτα από όλα αυτά δεν είναι αλήθεια.

Τα φώτα στη δεξιά πλευρά της σκηνής σβήνουν σιγά σιγά και η Φαίδρα και ο Ισμαήλ βγαίνουν από τη σκηνή.

ΚΥΒΕΛΗ

Έτσι είναι στο μυαλό μου.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Φαντάζεσαι ό,τι σε βολεύει. Πλάθεις τη μνήμη κατά το δοκούν.

ΚΥΒΕΛΗ

Δε ξέρεις τι συνέβη μεταξύ τους όσο δε ξέρω και εγώ.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Ξέρω να μην εμπιστευτώ ό,τι κέντησες για να κρυφτείς από τις τύψεις.

ΚΥΒΕΛΗ

Νομίζεις ήταν καλύτεροι άνθρωποι, αυτοί που απαιτούσαν ένα βουνό χρήματα από κοπέλες που είχαν ανάγκη;

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Αίολες αναμνήσεις.

ΚΥΒΕΛΗ

Αυτοί που πειραματίστηκαν παράνομα στο γενετικό υλικό;

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Τί γνώριζε ο Ισμαήλ;

ΚΥΒΕΛΗ

Γνώριζε να μην αποκαλύψει ό,τι υποπτεύθηκε.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Γνώριζε ένα μεροκάματο και μία δουλειά που χρειαζόταν για την κόρη του.

ΚΥΒΕΛΗ

Σταμάτα να μιλάς.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Η Περσεφόνη δεν ήξερε τίποτα.

ΚΥΒΕΛΗ

Δεν ήθελε να δει όσα ήταν μπροστά της για να γλιτώσει την καριέρα της.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Ο Χάρης δεν ήξερε τίποτα.

ΚΥΒΕΛΗ

Έκανε τον ερωτευμένο.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Ήταν ερωτευμένος.

ΚΥΒΕΛΗ

Δε θα είχε νοιαστεί ποτέ για καμία κοπέλα. Γιατί δε ρωτάς για τη Φαίδρα και τη Φατμά;

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Τους έκλεισες μαζί σου.

ΚΥΒΕΛΗ

Η καταιγίδα. Έριξε το ρεύμα.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Πού είναι η Γυναίκα;

Η Κυβέλη νιώθει άσχημα καθώς κλιμακώνεται η ένταση.

ΚΥΒΕΛΗ

Καραδοκεί σα σκιά.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Φέρτην έξω.

ΚΥΒΕΛΗ

Έρπει και παρακολουθεί.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Μας βλέπει!

ΚΥΒΕΛΗ

Θέλω να πάω στο δωμάτιο μου.

Ο Θεόφιλος ορμάει και τις πιάνει τα χέρια. Ακούγεται ένα βουητό από διαφορετικά σημεία του θεάτρου. Οι πέντε βγάζουν ήχο με κλειστά στόματα και πλησιάζουν την Κυβέλη. Είναι ένας κλοιός γύρω της που στενεύει. Η Κυβέλη πανικοβάλλεται και προσπαθεί να ξεφύγει. Οι Πέντε την πιάνουν από τα μαλλιά και το σώμα και τη σέρνουν μέσα από την πόρτα πίσω στη σκηνή. Φωνάζουν γύρω της και τη χτυπάνε.

ΧΑΡΗΣ

Ποιος την έφερε αυτήν εδώ; Από το πάρκινγκ; Αδέσποτη. Χαμένη στο δάσος. Ποια είναι; Ούτε αυτή ξέρει. Κλείστε την σε ένα δωμάτιο. Πάρτε την. Πάρτε την μακριά μου.

*Δέσποινα Καμαριώτη Το θεατρικό βίωμα του τρόμου:
Ιστορική, ψυχολογική και λαογραφική προσέγγιση.*

Ξαφνικά αρπάζουν τον Χάρη και τον ρίχνουν στα γόνατα μπροστά της. Του βγάζουν το μάτι. Η Κυβέλη τρομοκρατείται. Της δείχνουν το μάτι, ενώ ο Χάρης σφαδάζει στο πάτωμα. Την αλείφουν επιθετικά με το αίμα στα χέρια τους.

ΦΑΙΔΡΑ

Έβγαλε το μάτι του Χάρη.

ΥΠΟΛΟΙΠΟΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ

Έβγαλε το μάτι του.

ΚΥΒΕΛΗ

Δε το έβγαλα εγώ.

ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ

(λυπημένα)

Γιατί έβγαλες το μάτι του;

ΦΑΤΜΑ

Δε τον συμπαθεί.

ΙΣΜΑΗΛ

Δε τον θέλει.

ΚΥΒΕΛΗ

Δε τον πείραξα εγώ. Εσείς το κάνατε.

ΦΑΙΔΡΑ

Τί της έκανες Χάρη, τί της είπες;

ΧΑΡΗΣ

Ήμουν ευγενής. Συζητούσαμε πολιτισμένα.

ΦΑΙΔΡΑ

Πόσο τρομερά αγενές να του βγάλεις το μάτι πάνω στη συζήτηση.

ΚΥΒΕΛΗ

Δεν ήταν ευγενής. Ήταν εγωπαθής, σκληρός και αδιάφορος.

ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ

(τρυφερά)

Είναι αλήθεια αυτό, αγάπη μου;

ΧΑΡΗΣ

Κι αν είναι; Άξιζε το μάτι μου;

Όλοι γυρίζουν και κοιτάνε την Κυβέλη σιωπηλοί σαν να περιμένουν απάντηση.

ΚΥΒΕΛΗ

Δε το έκανα εγώ. Δεν πείραξα κανέναν. Ήσασταν εκεί, θυμάστε. Θυμηθείτε ότι δεν το έκανα εγώ. Η γυναίκα τα έκανε όλα.

Τα φώτα σβήνουν και ανάβει φως μόνο πάνω από την Κυβέλη. Δύο χέρια βγαίνουν πίσω από την πλάτη της Κυβέλης και πιάνουν το πρόσωπό της. Τραβάνε το κεφάλι της προς τα πίσω. Μία γυναίκα με μάσκα σκαρφαλώνει πίσω από την πλάτη της Κυβέλης. Η μάσκα καλύπτει όλο το πρόσωπο και είναι καθρέφτης. Οι πέντε σαστίζουν και φοβούνται. Πατάνε αργά προς τα πίσω και χαμηλώνουν το σώμα τους. Ο Τάκης και ο Θεόφιλος είναι ενθουσιασμένοι και προοδευτικά εκστασιασμένοι. Η Κυβέλη περιεργάζεται τη Γυναίκα με τη Μάσκα. Σηκώνονται αργά όρθιες αντικριστά η μία από την άλλη. Κινούνται συγχρονισμένα σαν να είναι φιγούρες σε καθρέφτη. Βλέπουν μέχρι που φτάνει η ένωση τους στο καθρέφτισμα με όλο και πιο σύνθετες κινήσεις. Στο τέλος, η Κυβέλη αργά πηγαίνει το χέρι προς το πρόσωπό της ώσπου η Γυναίκα απέναντι να πιάσει τη μάσκα της. Η Κυβέλη κινείται ώστε η γυναίκα να αφαιρέσει τη μάσκα της. Ο Θεόφιλος αλυχτάει. Η Κυβέλη καταρρέει. Το φως αλλάζει. Οι πέντε γυρίζουν απότομα προς την πλευρά του Θεόφιλου και του Τάκη. Παίρνουν τη στάση του άγριου ζώου και σα λύκοι τους περικυκλώνουν γρυλίζοντας. Ο φωτισμός γίνεται πιο σκοτεινός. Ακούγεται χτύπος καρδιάς που γίνεται όλο και πιο γρήγορος. Η γυναίκα σηκώνει αργά το χέρι και κάνει ένα νεύμα. Ο χτύπος της καρδιάς γίνεται πιο γρήγορος. Οι πέντε ορμάνε πάνω στον Τάκη και τον τρώνε. Ακούγονται κραυγές, το φως γίνεται κόκκινο και σκίζονται κομμάτια από τα ρούχα και το σώμα του. Όταν φύγουν από πάνω του οι πέντε, είναι νεκρός μέσα στο αίμα. Ο Θεόφιλος σύντομα θα συναντήσει την ίδια μοίρα και φωνάζει χαρούμενος. Τρέχει και παίρνει το τρίποδο με την κάμερα και τη σηκώνει ώστε να φαίνεται ο εαυτός του και από πίσω οι πέντε που τον πλησιάζουν.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ

Είναι εδώ! Είναι εδώ, όλοι είναι εδώ, Βένδιδα, είσαι εδώ! Τάκη τραβάς; Πες μου ότι τραβάς! Τριακόσιες χιλιάδες δεν φτάνουν γι' αυτό φίλοι μου, θέλουμε εκατομμύρια, θέλουμε... Τί είναι αυτό; Τι είναι αυτό; Τί είναι αυτό; Γιατί με κοιτάς, μάνα; Από πού με κοιτάς; Ο νεκρός δεν κλαίει για τον εαυτό του. Κλαίει που αφήνει πίσω

ανθρώπους που αποχωρίζεται. Αλλά υπάρχει κάτι! Υπάρχει! Δεν είναι τίποτα το τέλος, δεν είναι σκοτάδι, γαλήνη, ζέστη, σαν τον απαλό ήλιο στο πρόσωπό σου, είναι σαν να συναντάς επιτέλους ένα ανεπιθύμητο βλέμμα που αποφεύγεις από την πρώτη στιγμή. Η ζωή και ο θάνατος δεν είναι απέναντι, είναι το ίδιο πράγμα που αναπνέει!

Συ που περπατάς στα σκοτεινά δάση... που εξουσιάζεις τις σκιές... το πέρασμα ανάμεσα στο φως... ανάμεσα στο φως...

Τα χέρια μου είναι κρύα. Από πότε είναι κρύα τα χέρια μου.

Είναι όμορφα! Δεν περίμενα να είναι τόσο όμορφα.

(στρέφεται στην κάμερα) Κάντε like και sub...

Οι πέντε τρώνε τον Θεόφιλο με τον ίδιο τρόπο. Στο κοινό φαίνονται τα ρούχα του και κομμάτια σάρκας που σκίζονται. Αρχίζουν να χορεύουν οργιαστικά και άσεμνα. Τρέχουν στο κοινό, κινούνται ανάμεσά τους σα δαίμονες. Επιστρέφουν στη σκηνή, σηκώνουν την Κυβέλη που παραμένει αναίσθητη και χορεύουν μαζί της. Η πόρτα που χώριζε τον χώρο των αναμνήσεων και του παρόντος κλείνει δυνατά. Οι πέντε παγώνουν στις θέσεις τους και σιγά σιγά ο ένας μετά τον άλλον επιστρέφουν στους εαυτούς τους κουρασμένοι.

ΦΑΤΜΑ

Ξανά εδώ.

ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ

Παγιδευμένοι.

ΦΑΙΔΡΑ

Μαζί της.

ΙΣΜΑΗΛ

Μαζί της.

ΧΑΡΗΣ

Ας της ανοίξουμε το κρανίο, όσο είναι αναίσθητη.

ΦΑΙΔΡΑ

Θα ταραξείς την οικοδέσποινα.

ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ

Ο Χάρης μου έχει δίκιο. Να βουλώσουμε τα πνευμόνια της όσο προλαβαίνουμε.

Η Κυβέλη ζυπνάει απότομα καθώς στέκονται απειλητικά από πάνω της. Κλείνει τα αυτιά και τα μάτια της και μιλάει στον εαυτό της.

ΚΥΒΕΛΗ

(μουρμουρίζει)

Είστε μόνο σκέψεις. Μόνο σκέψεις. Σκέψεις. Σκέψεις. Σκέψεις.

Ο Ισμαήλ την κλωτσάει με το πόδι και εκείνη πέφτει και βλέπει τα πτώματα του Θεόφιλου και του Τάκη.

ΙΣΜΑΗΛ

Κοίτα τι έκανες.

ΦΑΤΜΑ

Θα άλλαζα τον κόσμο.

ΙΣΜΑΗΛ

Ο καρκίνος;

ΦΑΤΜΑ

Θα εξαφανιζόταν.

ΙΣΜΑΗΛ

Με τους τρελούς;

ΦΑΤΜΑ

Με τα βλαστοκύτταρα.

ΙΣΜΑΗΛ

Κρίμα τα μωράκια.

ΦΑΤΜΑ

Τώρα όμως;

ΙΣΜΑΗΛ

Τώρα χώμα.

ΚΥΒΕΛΗ

Δε τους σκότωσα εγώ. Δε σας σκότωσα εγώ.

ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ

Τότε ποιος;

ΚΥΒΕΛΗ

Η γυναίκα.

ΙΣΜΑΗΛ

Η γυναίκα;

ΚΥΒΕΛΗ

Από το παρκινγκ.

ΦΑΙΔΡΑ

Θυμήσου γιατί ήσουν εκεί.

ΙΣΜΑΗΛ

Πεθάναμε λοιπόν;

ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ

Αιωνία η μνήμη μας.

ΚΥΒΕΛΗ

Δούλευα. Είμαι νοσοκόμα. Με προσέλαβαν στην κλινική.

ΙΣΜΑΗΛ

(φιλικά) Εγώ είμαι ο νυχτερινός φύλακας. Έχω μια κόρη, θέλεις να δεις τη φωτογραφία; Θα πάει φοιτήτρια φέτος.

ΦΑΙΔΡΑ

Γιατί γύρισες στην Κομοτηνή;

ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ

Ο Χάρης μου. Ο Χάρης μου. Γύρισα από το σπίτι. Μου είπαν ότι χτύπησε ο Χάρης μου κ έτρεξα πίσω. (Εχθρικά προς τον Ισμαήλ) Γιατί την έφερες μέσα από το πάρκινγκ; Κοίτα μας τώρα. Κοίτα τον Χάρη μου.

ΚΥΒΕΛΗ

Ο πατέρας μου πέθανε. Ήρθα να τον φροντίσω και έμεινα. Έχω το σπίτι. Ευθύνες.

ΙΣΜΑΗΛ

(στην Περσεφόνη) Εσύ έφερες αυτήν (δείχνει την Κυβέλη).

ΦΑΤΜΑ

Μη μαλώνετε. Θα είμαστε για πάντα μαζί.

ΧΑΡΗΣ

Όλοι μαζί.

ΦΑΙΔΡΑ

(στην Κυβέλη)

Τί έκανες εκείνο το βράδυ;

ΚΥΒΕΛΗ

Δούλενα.

ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ

Έψαχνες.

ΦΑΤΜΑ

Ερευνούσες.

ΦΑΙΔΡΑ

Έκρινες. Τους αθώους από τους ενόχους.

ΦΑΤΜΑ

Ποιοι ήξεραν για τις εκτρώσεις.

ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ

Ποιοι ήταν υπεύθυνοι.

ΚΥΒΕΛΗ

Τα στοιχεία θα πήγαιναν στην αστυνομία.

ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ

Μέσα στην ίδια μου την κλινική.

ΦΑΙΔΡΑ

Ήθελες εκδίκηση.

ΚΥΒΕΛΗ

Δικαιοσύνη!

Ο Χάρης, η Φατμά η Περσεφόνη και ο Ισμαήλ πιάνουν την Κυβέλη με τη βία και τη σέρνουν στο κέντρο της σκηνής. Η Φαίδρα παρακολουθεί χωρίς να συμμετέχει. Ο Ισμαήλ της κρατάει τα χέρια πάνω από το κεφάλι της. Η Περσεφόνη και η Φατμά της κρατάνε από ένα πόδι. Ο Χάρης παίρνει το νυστέρι από το πάτωμα και χαράζει το σώμα της. Εκείνη ουρλιάζει από τον πόνο.

ΧΑΡΗΣ

Δεν είσαι η δίκαιη που νομίζεις.

ΧΑΡΗΣ

Κλύθέ με, Βένδιδα, Θεά της Θράκης και βασίλισσα των ορέων, συ που περπατάς στις σκοτεινές λόγχμες και στις φωτισμένες από τη Σελήνη βάσσεις. Κυνηγέτιδα αδάμαστη, προστάτιδα των γενναίων πολεμιστών και καταφύγιο εκείνων που ιχνηλατούν στα άγρια δάση. Σε σένα απευθύνω τη φωνή μου, Θεά με τα δύο ακόντια και το φονικό τόξο, που το βέλος σου δεν αστοχεί ποτέ και η δύναμή σου λυγίζει τις κορυφές των δέντρων. Εσύ, που κρατάς τα κλειδιά του Κάτω Κόσμου, που εξουσιάζεις τις σκιές των νεκρών και γνέθεις τα μάγια της νύχτας.

Μεγάλη Μάγισσα, που το βλέμμα σου καθρεφτίζεται στο ασήμι του φεγγαριού και η παρουσία σου σκορπά δέος σε θνητούς και αθανάτους.

Έλα, Δίμορφη Θεά, από τους παγωμένους ποταμούς του Βορρά έως τους λόφους της Αττικής όπου άναψαν οι λαμπάδες σου. Άκουσε την ορμή των επιθυμιών μας, άκουσε τον ψίθυρο των ευχών μας.

Άκουσε τη φωνή μας, Μεγάλη Πότνια, εμάς των σκοτεινών ψυχών που ξεβράστηκαν στις όχθες του κόσμου των ζωντανών, των πλασμάτων που παγιδεύτηκαν σε τούτα τα σώματα που δεν λιώνουν, στα σαρκία που η γη αρνείται να δεχτεί και να καταλύσει. Είμαστε οι αιώνιοι περιπλανώμενοι της νύχτας, οι διψασμένοι για τη ζωντανή ουσία, που κατοικούμε ανάμεσα στο μνήμα και το φως, καταραμένοι, αδηφάγοι, αποσυνάγωγοι.

Στρέψε το βλέμμα σου σε τούτη την ιερή τελετή· δεν σου προσφέρουμε κοινό κρασί, ούτε καρπούς της γης, αλλά σου προσφέρουμε το κόκκινο, ζεστό αίμα μιας πολεμίστριας, μιας κόρης που έχει νιώσει το βάρος του ατσαλιού και τη φωτιά της μάχης. Καθώς το αίμα της ρέει και ποτίζει τη γη σου, δέξου το ως την υπέρτατη θυσία, μια γέφυρα ανάμεσα στον δικό μας παγωμένο κόσμο και το βασίλειο των σκιών σου.

Με τη δύναμη αυτού του αίματος, Μεγάλη Μάγισσα, λύσε τα δεσμά του νου της, καθώς το σκοτάδι σκέπασε τις θύμησές της και η ψυχή της πλανιέται στη λήθη της δικής μας αιώνιας καταδίκης. Εσύ που γνωρίζεις τα μυστικά των νεκρών και τις χαμένες αλήθειες, κάνε το πνεύμα της να ξυπνήσει. Δέξου τη θυσία μας, ώ Πότνια, και χάρισέ της πίσω τον εαυτό της.

Γένοιτο!

Ο Χάρης σηκώνει το μαχαίρι για να το καρφώσει στο στήθος της Κυβέλης. Η Φαίδρα μπαίνει ανάμεσα, πιάνει τα χέρια του Χάρη αλλά το μαχαίρι έχει φόρα και καρφώνεται στο στήθος της. Όλοι κοιτάνε σοκαρισμένοι. Η Φαίδρα βγάζει το μαχαίρι με έναν μορφασμό ενόχλησης. Και το πετάει στην άκρη. Όλοι συνειδητοποιούν ότι δεν υπήρχε λόγος ανησυχίας. Ο Χάρης ξενερώνει σαν έφηβος και πηγαίνει πιο πέρα. Η Φαίδρα παίρνει την Κυβέλη στην αγκαλιά της για να της πει ένα παραμύθι. Οι τέσσερις κάθονται γύρω της για να ακούσουν το παραμύθι. Ο Χάρης στέκεται παραπέρα σα θυμωμένο παιδί. Η Περσεφόνη του χαϊδεύει το χέρι και τον τραβάει απαλά για να καθίσει. Όταν κάθεται και ο Χάρης, η Φαίδρα ξεκινάει το παραμύθι.

ΦΑΙΔΡΑ

Μια φορά κι έναν καιρό, σε μια πόλη κοντά στο βουνό και μακριά από τη θάλασσα, γεννήθηκε ένα κοριτσάκι. Το έλεγαν Κυβέλη, σαν την παλιά θεά, και είχε μαλλιά που

μύριζαν χώμα μετά τη βροχή και μάτια που κοιτούσαν πάντα λίγο παρακάτω από εκεί που κοιτούσαν οι άλλοι.

Το κοριτσάκι μεγάλωσε σε ένα σπίτι με παράθυρα που έτριζαν και πατέρα που μιλούσε λίγο, και είχε μια αδερφούλα — μικρή σαν σπουργιτάκι, ζεστή σαν φούρνος το χειμώνα.

ΚΥΒΕΛΗ

(σιγά) Ελένη.

ΦΑΙΔΡΑ

Ναι. Ελένη. Και η Κυβέλη την αγαπούσε τόσο πολύ που έφυγε μακριά για να της φτιάξει καλύτερο κόσμο. Γιατί έτσι κάνουν οι μεγάλες αδερφές — φεύγουν για να επιστρέψουν με δώρα.

Έφτασε λοιπόν στην κλινική, στο Θρυλόριο, εκεί που η ομίχλη κατεβαίνει νωρίς και τα δέντρα έχουν γνώμη.

Κι εκεί ήταν η Φαίδρα — αυτή εδώ — που κάθε πρωί πριν ανοίξει την πόρτα της έλεγε καλημέρα στις γατούλες της. Η μία λεγόταν Σκιά και η άλλη Ψωμάκι και η Τρίτη δεν είχε όνομα αλλά ερχόταν πρώτη στο φαγητό.

Χαμογελά.

ΦΑΙΔΡΑ

Και ήταν ο Ισμαήλ, ο νυχτερινός φύλακας, που είχε μια κόρη φοιτήτρια και την έλεγε Αστέρι μου σε κάθε τηλεφώνημα. Κάθε βράδυ έβγαζε την φωτογραφία της από την τσέπη του και την έβαζε δίπλα στο θερμό του.

Και μια νύχτα στο πάρκινγκ, που τα χέρια του ήταν γεμάτα σακούλες και καφέδες, η Φατμά ήρθε και πήρε τα μισά χωρίς να ρωτήσει. «Άντε βρε Ισμαήλ» είπε, «δεν έχεις δει ποτέ βοήθεια;» Κι αυτός γέλασε, γιατί δεν είχε.

ΚΥΒΕΛΗ

(σιγά, σχεδόν ακούσια) Τους θυμάμαι.

ΦΑΙΔΡΑ

Και ήταν ο Χάρης — ωχ ο Χάρης — που ένα απόγευμα Παρασκευής βρήκε στο διάδρομο μια ηλικιωμένη κυρία που δεν ήξερε πού πηγαίνει. Την είχαν αφήσει οι

δικοί της, δεν ήξεραν κι αυτοί τι να κάνουν πια. Κι ο Χάρης κάθισε κάτω στο πάτωμα μαζί της — γιατί εκείνη δεν μπορούσε να σταθεί — και μιλούσαν για τον άντρα της που τον έλεγαν Νίκο.

Κι η Περσεφόνη τους βρήκε έτσι και αντί να πει κάτι έφερε τρία ποτήρια νερό. Ένα για την κυρία, ένα για τον Χάρη, ένα για τον Νίκο που δεν ήταν εκεί.

ΚΥΒΕΛΗ

(πιο σιγά) Σταμάτα.

ΦΑΙΔΡΑ

Μα το παραμύθι δεν σταματά, αγάπη μου. Τα παραμύθια δεν σταματούν στα ωραία.

Γιατί μετά ήρθε η νύχτα με την καταιγίδα. Και η Κυβέλη είχε ψάξει και βρει και μάθει, και η αδερφή της ήταν χόμα από τα Χριστούγεννα, και κάποιος έπρεπε να πληρώσει, και κάποιος έπρεπε να πονέσει, και κάποιος έπρεπε να φταίει.

ΚΥΒΕΛΗ

Δεν ήταν έτσι.

ΦΑΙΔΡΑ

Πήρε το νυστέρι απ' το δωμάτιο εκατόν τρία, και πρώτα ήταν η Φαίδρα που δεν το 'βλεπε ακόμα, μετά ο Ισμαήλ που φώναξε μια φορά το Αστέρι μου, μετά η Φατμά που δεν πρόλαβε να ρωτήσει γιατί, μετά η Περσεφόνη που σκέφτηκε τον Χάρη της, και ύστερα σκέφτηκε κι εκείνος.

Κι ύστερα ήρθαν δύο άντρες με κάμερα και ερωτήσεις, ο ένας χαρούμενος, ο άλλος με γράμματα στις τσέπες, και η Κυβέλη τους έφερε εκεί που έπρεπε να έρθουν, και αυτό ήταν το τέλος τους, κι αυτό ήταν σωστό, και αυτό ήταν, αυτό ήταν, αυτό ήταν δικαιοσύνη — είπε η Κυβέλη.

Παύση. Μετά, πολύ σιγά.

ΦΑΙΔΡΑ

Τέλος.

Οι πέντε αρχίζουν να κινούνται γύρω της, ψιθυρίζοντας εναλλάξ.

ΧΑΡΗΣ

Τους σκότωσες.

ΙΣΜΑΗΛ

Ήξερες.

ΦΑΤΜΑ

Η αδερφή σου.

ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ

Εμάς.

ΦΑΙΔΡΑ

Εσύ.

Παύση.

ΚΥΒΕΛΗ

Ε και; Αυτοί οι δύο είχαν δίκιο (δείχνει τον Τάκη και τον Θεόφιλο). Έπρεπε να μιλήσω για την κατάσταση. Ίσως να υπάρχει κάτι ωφέλιμο στη ψυχοθεραπεία. Μπορεί να σας σκότωσα εγώ και το δέχομαι. Αποδέχομαι ότι μπορεί να είμαι εγώ η κακιά της υπόθεσης.

Παύση.

ΚΥΒΕΛΗ

Νιώθω καλά. Δε νιώθω περίεργα. Εσείς πως νιώθετε; Σαστισμένοι; Λίγο αμήχανοι; Θα επαναπροσδιορίσουμε τη σχέση μας σύντομα, προσωπικοί μου διώκτες. Όσο χαλαρώνω, έρχονται κι άλλα. Θυμάμαι να περιμένω να σας πετύχω μόνους. Είναι ωραίο. Το κυνήγι. Εθιστικό. Ποιος έκλαψε; Θα μου 'ρθει. Φαίδρα! Όχι, δεν πρόλαβες. Α, η διευθύντριά μας. Τί έρωτας. Τώρα θα είστε μαζί για πάντα (κοροϊδευτικά).

Ο Χάρης την κοιτάει, ενώ οι υπόλοιποι έχουν κατεβάσει το κεφάλι.

ΚΥΒΕΛΗ

Πνεύμα αντιλογίας πάντα. Βένδιδα, μεγάλη μάγισσα, εσύ που εξουσιάζεις τις ψυχές των νεκρών, άκου τη φωνή μας, ω Πότνια, και νουθέτησε τον δούλο σου, Χάρη. Περίεργο να μιλάω έτσι στον εαυτό μου ε; Τελικά είχα δίκιο. Όντως η γυναίκα σας σκότωσε. Απλά ξέχασα ότι εγώ την κάλεσα και αφιέρωσα τη ψυχή μου σ' αυτήν.

ΧΑΡΗΣ

Δε χρειαζόταν να μας μετατρέψεις σ' αυτά τα πλάσματα.

ΚΥΒΕΛΗ

Όχι, υποθέτω ότι δε χρειαζόταν. Τίποτα από όλα αυτά δε χρειαζόταν. Είχα αρκετά στοιχεία για να πάω στην αστυνομία.

ΦΑΙΔΡΑ

Τώρα που θυμάσαι, μεγάλη μάγισσα, τώρα που σε βοηθήσαμε να θυμηθείς, θα μπορούσες να μας ελευθερώσεις;

ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ

Να αναπαυτούν οι ψυχές μας.

ΙΣΜΑΗΛ

Να βρουν γαλήνη όσοι μας έκλαψαν.

ΚΥΒΕΛΗ

Έχω μία διαφορετική ιδέα.

Η Κυβέλη πιάνει απότομα τον λαιμό του Ισμαήλ και τον σπάει. Οι υπόλοιποι αρχίζουν να τρέχουν σαν ζώα στα τέσσερα. Η Κυβέλη γελάει. Ανοίγει την πόρτα που χώριζε τους δύο χώρους και ανεβαίνει πάνω στο τραπέζι που της έπαιρναν συνέντευξη.

Προσποιείται ότι κρατάει τόξο και βγάζει από την θήκη στην πλάτη της βέλη. Τους σημαδεύει τον έναν μετά τον άλλον και εκείνοι πεθαίνουν σε περίεργες και αφύσικες στάσεις σώματος και φρικτές εκφράσεις στο πρόσωπο. Η Κυβέλη κατεβαίνει από το τραπέζι γελώντας. Πηγαίνει προς το πεσμένο τρίποδο.

ΚΥΒΕΛΗ

Αυτό παίζει ακόμα; Γεια σας, Κυβέλη Βένδης εδώ, καλώς ήρθατε σε ακόμα ένα επεισόδιο μαζικών φόνων.

Η φωνή του Άγγελου Γρηγοριάδη ακούγεται.

ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ

Τελείωσε η συνέντευξη, κύριε Θεόφιλε; Μπορώ να περάσω;

ΚΥΒΕΛΗ

Παρακαλώ κύριε Γρηγοριάδη. Περάστε.

Η Κυβέλη σκεπάζει με τα μπουφάν τα πτώματα του Θεόφιλου και του Τάκη και βάζει τον δείκτη μπροστά από το στόμα λέγοντας στο κοινό να μην πει τίποτα. Ο Γρηγοριάδης περνάει μέσα και αμέσως καταλαβαίνει ότι τα πράγματα δεν πήγαν καλά. Η Κυβέλη ορμάει επάνω του και τον ρίχνει κάτω. Εκείνος σέρνεται προς τα πίσω προς τα πτώματα. Τα ακουμπάει με την πλάτη του και γυρίζει προς το μέρος τους. Σηκώνει το μπουφάν και γεμίζει φρίκη. Γυρνάει στο πλάι και κάνει εμετό. Η Κυβέλη γελάει.

KYBEΛH

Πείτε μου σας παρακαλώ, με ποιον τρόπο είστε αθώος;

Η Κυβέλη στήνει το τρίποδο με το κινητό προς τον Γρηγοριάδη.

KYBEΛH

Η σιωπή σας θα στοιχίσει ακριβά. Κάποια γυναίκα; Κάποιον άντρα; Μια μάνα; Έναν άνθρωπο να στεναχωρηθεί βρε παιδί.

Ο Γρηγοριάδης τρέμει.

KYBEΛH

Ας πάρουμε τη βοήθεια του κοινού.

Η Κυβέλη κοιτάζει τα σχόλια στο live video.

KYBEΛH

Φοβάμαι πως δεν έχετε κερδίσει τις καρδιές των θεατών μας. Πείτε μας κάτι, να σας συμπαθήσουμε. Να σας σώσουμε θέλουμε.

ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ

Ήμουν... Ήμουν... ήμουν προ- προ- πρόσκοπος.

KYBEΛH

Άμα είναι να ξεκινήσουμε από τον προσκοπισμό, λυπάμαι κύριε Άγγελε. Θάψατε ένα κύκλωμα εκτρώσεων για να μη συνδεθεί με αυτούς που υπηρετείτε, θα πρέπει να βρείτε κάτι καλύτερο από κόμπους και συνδέσεις.

Το κινητό δονείται.

KYBEΛH

*Δέσποινα Καμαριώτη Το θεατρικό βίωμα του τρόμου:
Ιστορική, ψυχολογική και λαογραφική προσέγγιση.*

Το κοινό απεφάνθη. Θέλει το κεφάλι σας. Έκανα ό,τι μπορούσα. Πραγματικά. Μην πείτε ότι δε το έκανα.

ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ

Θα με...;

ΚΥΒΕΛΗ

Εγώ; Όχι. Εγώ έκλεισα για απόψε. Αυτοί.

*Οι πέντε σηκώνονται εξοργισμένοι και τρέχουν κατά πάνω του. Η Κυβέλη σηκώνει το
κινητό και κοιτάει την οθόνη.*

ΚΥΒΕΛΗ

(φωνάζει) Τριακόσιες χιλιάδες likes! Είμαστε ελεύθεροι. Μπορούμε να φύγουμε.

*Η Κυβέλη γυρίζει απειλητικά προς το κοινό. Οι πέντε σηκώνονται και στέκονται σε μία
ευθεία δίπλα της. Οι χαρακτήρες κινούνται αργά ανάμεσα στο κοινό. Αρχίζουν να
έλκονται ο ένας προς τον άλλο. Τα σώματα μπλέκονται, χάνουν τα όρια τους. Μιλούν
με μία φωνή.*

ΟΛΟΙ

Το βρόμικο νερό που στάζει από χαραμάδες υπονόμων
μας δένει.

Το χώμα του τάφου δε θα μας ανακουφίσει ποτέ·
μολυσμένο,
ακατάδεκτο.

Κινούμαστε ανάμεσα στις σκιές
που αφήνει πίσω της η καλοσύνη
και βλέπουμε,
θυμόμαστε.

Σας βλέπουμε που κάθεστε ήσυχοι.
Ξέρουμε το όνομα που σκέφτεστε.
Ξέρουμε ποιον αδικήσατε.

Ξέρουμε τι είπατε και τι σιωπήσατε.

Ξέρουμε ποιον κατηγορείτε το βράδυ όταν κλείνετε τα μάτια.

Δεν είστε μόνοι.

Δεν είστε ασφαλείς.

Μοιραστήκατε το βάρος της κατάρας μας.

Και τώρα

θα έρθουμε μαζί σας.

ΤΕΛΟΣ

Οι λαογραφικές και μυθολογικές παράμετροι που αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, η χθόνια θεότητα, ο βρικόλακας, η τελετουργική βία, η σύνδεση σώματος και θανάτου, έγινε η προσπάθεια να μεταφραστούν σκηνικά σε συγκεκριμένες δραματουργικές επιλογές, τις οποίες το παρόν κεφάλαιο επιχειρεί να αναλύσει.

Οι πέντε νεκροί χαρακτήρες του έργου, η Φαίδρα, ο Ισμαήλ, η Φατμά, η Περσεφόνη και ο Χάρης, δεν λειτουργούν ως φαντάσματα με την κλασική δυτική έννοια, ως δηλαδή εξαϋλωμένες παρουσίες που στοιχειώνουν μέσα από την απουσία τους. Αντίθετα, η σκηνική τους ύπαρξη ακολουθεί τη λογική του θρακικού βρικόλακα: διαθέτουν σώμα, ασκούν φυσική βία, καταλαμβάνουν χώρο. Με τους όρους της Kristeva, πρόκειται για σώματα που ενσαρκώνουν το αποκείμενο στην πιο κυριολεκτική του διάσταση: σώματα που αρνούνται να υποταχθούν στη διαχωριστική γραμμή μεταξύ ζωής και θανάτου και που η κοινότητα, στη συγκεκριμένη περίπτωση το κοινό και η Κυβέλη, οφείλει να αντιμετωπίσει χωρίς τη δυνατότητα να τα αφομοιώσει ή να τα απορρίψει οριστικά.

Η θεότητα Βένδις δεν εμφανίζεται από την αρχή στο έργο με ρητή ονομαστική παρουσία, αλλά ενσαρκώνεται μέσα από τη φιγούρα της Γυναίκας με τη Μάσκα-Καθρέφτη. Η επιλογή του καθρέφτη γίνεται καθώς η Βένδις, ως θεότητα του σταυροδρομιού και της μεσολάβησης μεταξύ κόσμων, αντανακλά τον θεατή της, είναι εκείνο δηλαδή που βλέπει κανείς όταν κοιτάζει στα σύνορα. Η Γυναίκα με τη Μάσκα δεν εξηγεί την παρουσία της, δεν διαλέγεται, δεν δικαιολογείται· ασκεί εξουσία με μια μοναδική χειρονομία. Αυτή η σιωπή αντιστοιχεί στη φύση της χθόνιας θεότητας που δεν χρειάζεται γλώσσα για να επιβληθεί. Ταυτόχρονα, η σκηνή στην

οποία η Κυβέλη και η Γυναίκα με τη Μάσκα κινούνται συγχρονισμένα σαν φιγούρες σε καθρέφτη υποδηλώνει ότι η σχέση τους δεν είναι αντιπαράθεση αλλά ταύτιση. Στόχος είναι να φανεί ότι η Κυβέλη δεν αντιμετωπίζει τη Βένδιδα, την ενσαρκώνει.

Η εκτενής ρήση του Χάρη, στην οποία επικαλείται τη Βένδιδα με αρχαϊζουσα γλώσσα και τελετουργική δομή, αποτελεί ένα από τα κεντρικά δραματουργικά στοιχεία του έργου. Η επιλογή να τοποθετηθεί η επίκληση στο στόμα νεκρού χαρακτήρα έχει συγκεκριμένη σημασία: ο νεκρός, σύμφωνα με τη θρακική παράδοση, βρίσκεται ήδη εντός της σφαίρας επιρροής της χθόνιας θεότητας και άρα είναι αυτός που έχει πρόσβαση στη γλώσσα της. Η ρήση δεν λειτουργεί ως διάλογος εντός της δραματικής δράσης, αλλά επιχειρεί να λειτουργήσει ως τελετουργικό κείμενο που διακόπτει τη ροή της αφήγησης και μεταβάλλει τον χώρο της σκηνής σε τελετουργικό τόπο. Αυτή η μεταβολή αντλεί από τις αρχαίες θρακικές πρακτικές στις οποίες η επίκληση χθόνιων θεοτήτων σηματοδοτούσε τη μετάβαση από τον κόσμο της καθημερινότητας στον κόσμο του ιερού.

Οι σκηνές στις οποίες οι πέντε νεκροί επιτίθενται στους Θεόφιλο και Τάκη, τους τρώνε, τους κατακερματίζουν, κινούνται ως άγρια ζώα, δεν αποτελούν απλώς αισθητικές επιλογές που υπηρετούν την παραγωγή τρόμου. Παραπέμπουν στις διονυσιακές και θρακικές μυστηριακές τελετές, στις οποίες η έκσταση, η σωματική υπέρβαση και η τελετουργική βία αποτελούσαν μέσα επαφής με το θείο. Η σπαραγμός, η κατακερμάτιση του σώματος, απηχεί τον μύθο του Διονύσου και τις πρακτικές των Μαινάδων, που αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της θρακικής θρησκευτικής παράδοσης. Η αγριότητα των πέντε, επομένως, δεν είναι αυθαίρετη· εντάσσεται σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο η βία έχει τελετουργική λειτουργία και το σώμα που κατακερματίζεται δεν είναι απλώς θύμα, αλλά θυσία.

Η σωματική αλλοίωση που εμφανίζεται επανειλημμένα στο έργο, το νυστέρι που χαράζει το σώμα της Κυβέλης, η εξαγωγή του ματιού του Χάρη, η κατακερμάτιση των δύο δημιουργών, δεν υπηρετεί αποκλειστικά την παραγωγή εφέ τρόμου. Με τους όρους του Artaud, το σώμα που υφίσταται επί σκηνής είναι το σώμα που επικοινωνεί: η σωματική εμπειρία του ηθοποιού γίνεται αντιληπτή από τον θεατή σε προγλωσσικό επίπεδο, μέσα από τη λειτουργία των κατοπτρικών νευρώνων και τη σωματική συντονισμό που περιέγραψε η νευροεπιστήμη. Η θρακική παράδοση παρέχει το πολιτισμικό περιεχόμενο, το σώμα που θυσιάζεται, που κακοποιείται τελετουργικά, που μεταμορφώνεται, ενώ η φιλοσοφία του Αρτώ παρέχει τη σκηνική αρχή: η μεταμόρφωση του σώματος επί σκηνής δεν αναπαριστά κάτι, αλλά συμβαίνει, και αυτή η πραγματικότητα της σκηνικής πράξης είναι που καθιστά τον θεατή συμμετοχο και όχι απλό παρατηρητή.

Η επιλογή να κινούνται οι χαρακτήρες ανάμεσα στο κοινό αποτελεί τη σκηνική υλοποίηση δύο παράλληλων αρχών. Από την πλευρά του Artaud, πρόκειται για την κατάργηση της προστατευτικής απόστασης μεταξύ σκηνής και κοινού, για την εισβολή της θεατρικής εμπειρίας στον σωματικό χώρο του θεατή. Από την πλευρά της θρακικής λαογραφίας, ο βρικόλακας δεν περιορίζεται στον χώρο του νεκροταφείου: εισβάλλει στην κοινότητα, επισκέπτεται τα σπίτια, αγγίζει τους

ζωντανούς. Η κίνηση των νεκρών χαρακτήρων ανάμεσα στο κοινό υλοποιεί σκηνικά αυτή την εισβολή, μετατρέποντας τον θεατή από παρατηρητή σε μέρος του μυθολογικού χώρου του έργου. Ο σκοτεινός ψαλμός που απαγγέλλουν οι χαρακτήρες κατά τη διάρκεια αυτής της κίνησης ενισχύει την τελετουργική διάσταση: το κοινό δεν παρακολουθεί μια τελετή, αλλά συμμετέχει σε αυτήν εν αγνοία του.

Η τελευταία εικόνα του έργου, η Κυβέλη και οι πέντε νεκροί στραμμένοι προς το κοινό, ακίνητοι, σε άμεση οπτική επαφή μαζί του, αποτελεί τη συμπύκνωση της δραματουργικής λογικής που διατρέχει ολόκληρο το έργο. Καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, το κοινό βρισκόταν στη θέση του παρατηρητή: παρακολουθούσε, έβλεπε. Στο τέλος, αυτή η σχέση αντιστρέφεται: οι χαρακτήρες κοιτούν το κοινό, και η απειλή που εκφέρουν ότι γνωρίζουν, ότι έχουν δει, ότι θα ακολουθήσουν, μεταφέρει τον τρόπο από τη σκηνή στον χώρο του θεατή.

Συμπερασματικά, το θεατρικό αυτό προσπάθησε να αξιοποιήσει κομμάτια από τη λαογραφική παράδοση της Θράκης υπό το πρίσμα του τρόμου. Στόχος ήταν να αναδειχθεί η θρακιώτικη λαογραφία μέσα από το είδος του τρόμου που τα τελευταία χρόνια βιώνει μία αναζωπύρωση στην ποπ κουλτούρα. Το τελικό αποτέλεσμα επιχείρησε να αποδείξει ότι οι λαϊκές δοξασίες και τα τελετουργικά της περιοχής έχουν μία εγγενή υποβλητική δύναμη για το σύγχρονο κοινό που μπορεί να μετατραπεί σε μία ανατριχιαστική εμπειρία.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Avramea, A., Karastamatis, N., & Tzekos, D. (2003). *Η Θράκη στην αρχαιότητα*. Εκδόσεις Παπαζήση.
- Γεωργιάδης, Μ. (1998). *Οι Θράκες και η θρησκεία τους*. University Studio Press.
- Kryoneridou, K. (2023). *Η Βένδης και η λατρεία της στη Θράκη και στην Αθήνα* [Πτυχιακή εργασία]. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Μαντίνιος, Γ. (2005). *Η κάθοδος των Δωριέων: Μύθος και ιστορία*. Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

- Μάτσας, Δ. (2017). Προϊστορία και πρωτοϊστορία της Θράκης. Στο Δ. Τριαντάφυλλος (Επιμ.), *Αρχαιολογία της Θράκης* (σσ. 520–530). Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Μαυριώτης, Δ. (2012). *Θρακική λαογραφία και παραδόσεις*. [χ.ε.].
- Μερακλής, Μ. (1984). *Ελληνική λαϊκή κουλτούρα*. Οδυσσέας.
- Μουζάκης, Κ. (1995). *Ο αφορισμός, οι βρικόλακες και η αντιμετώπισή τους*. [χ.ε.].
- Πασόπουλος, Β. (2011). *Δαίμονες και δαιμονικά όντα στη νεοελληνική λαογραφία*. [χ.ε.].
- Πολίτης, Ν. Γ. (1904). *Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού: Παραδόσεις* (Τόμ. Α'). Π. Δ. Σακελλαρίου.

ο Αρχαίες Πηγές

- Ευριπίδης. *Άλκηστις*.
 - Ηρόδοτος. *Ίστορίαι*.
 - Ησίοδος. *Θεογονία*.
 - Θουκυδίδης. *Ίστορίαι*.
 - Όμηρος. *Ιλιάδα*.
 - Όμηρος. *Οδύσσεια*.
 - Πausanias. *Ελλάδος περιήγησις*.
 - Στράβων. *Γεωγραφικά*.
 - Ψευδο-Πλούταρχος. *Περί Ποταμών*.
-
- Aluja-Fabregat, A. (2000). Personality and curiosity about TV and films violence in adolescents. *Personality and Individual Differences*, 29(2), 379–392. [https://doi.org/10.1016/S0191-8869\(99\)00200-7](https://doi.org/10.1016/S0191-8869(99)00200-7)
 - Andrade, E. B., & Cohen, J. B. (2007). On the consumption of negative feelings. *Journal of Consumer Research*, 34(3), 283–300. <https://doi.org/10.1086/519498>

- Aristotle. (1998). *Aristotle's poetics*. Hill and Wang.
- Artaud, A. (1958). *The theatre and its double* (M. C. Richards, Trans.). Grove Press. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε το 1938)
- Balmain, C. (2008). *Introduction to Japanese horror film*. Edinburgh University Press.
- Bandura, A. (1977). Self-efficacy: Toward a unifying theory of behavioral change. *Psychological Review*, 84(2), 191–215. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.84.2.191>
- Barbault, A. L. (1773). On the pleasures derived from objects of terror. Στο J. Aikin & A. L. Barbault, *Miscellaneous pieces in prose* (σσ. 119–137). J. Johnson.
- Barber, S. (1993). *Antonin Artaud: Blows and bombers*. Faber & Faber.
- Barker, M. (2017). Extreme experiences: Pleasure, pain, and moral conundrums. Στο M. Barker, A. Ernest, & K. Iantaffi (Eds.), *Kinky identities* (σσ. 23–45). Routledge.
- Bowman, N. (2020). *Spectacles of horror: Approaching the supernatural in Greek tragedy* [Διδακτορική διατριβή].
- Brockett, O. G. (1982). *History of the theatre* (4η εκδ.). Allyn and Bacon.
- Burkert, W. (1985). *Greek religion*. Harvard University Press.
- Cairns, D. (2015). The horror and the pity: Phrikē as a tragic emotion. *Psychoanalytic Inquiry*, 35(1), 75–94.
- Cantor, J. (2004). "I'll never have a clown in my house"—Why movie horror lives on. *Poetics Today*, 25(2), 283–304. <https://doi.org/10.1215/03335372-25-2-283>
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart*. Routledge.
- Cherry, B. (2009). *Horror*. Routledge.
- Clasen, M. (2017). *Why horror seduces*. Oxford University Press.
- Cunningham, A. (2011). *The Grand-Guignol: Master class resource pack*. London TaPS.

- Dienstbier, R. A. (1989). Arousal and physiological toughness: Implications for mental and physical health. *Psychological Review*, 96(1), 84–100.
<https://doi.org/10.1037/0033-295X.96.1.84>
- Festinger, L. (1954). A theory of social comparison processes. *Human Relations*, 7(2), 117–140. <https://doi.org/10.1177/001872675400700202>
- Foa, E. B., & McLean, C. P. (2016). The efficacy of exposure therapy for anxiety-related disorders and its underlying mechanisms: The case of OCD and PTSD. *Annual Review of Clinical Psychology*, 12, 1–28.
<https://doi.org/10.1146/annurev-clinpsy-021815-093533>
- Freedberg, D., & Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Sciences*, 11(5), 197–203.
<https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003>
- Freeland, C. A. (2000). *The naked and the undead: Evil and the appeal of horror*. Westview Press.
- Freud, S. (2003). *The uncanny* (D. McLintock, Trans.). Penguin. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε το 1919)
- Gaut, B. (1999). Identification and emotion in narrative film. Στο C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate views: Film, cognition, and emotion* (σσ. 200–216). Johns Hopkins University Press.
- Goldstein, J. (1998). *Why we watch: The attractions of violent entertainment*. Oxford University Press.
- Gordon, M. (1988). *The Grand Guignol: Theatre of fear and terror*. Amok Press.
- Gordon, R. B. (1997). Le Grand-Guignol: Le naturalisme et la culture de masse. *Romantisme*, 27(97), 67–75. <https://doi.org/10.3406/roman.1997.3258>
- Graf, F. (1997). *Magic in the ancient world* (F. Philip, Trans.). Harvard University Press.
- Grammatas, T. (2022). *Drama and theatre in ancient Greece: A database and a spectators' school*. https://www.vast-project.eu/wp-content/uploads/2022/01/FINAL-FULL-ARTICLE_Grammatas.pdf

- Grodal, T. (2009). *Embodied visions: Evolution, emotion, culture, and film*. Oxford University Press.
- Grupe, D. W., & Nitschke, J. B. (2013). Uncertainty and anticipation in anxiety: An integrated neurobiological and psychological perspective. *Nature Reviews Neuroscience*, 14(7), 488–501. <https://doi.org/10.1038/nrn3524>
- Hand, R. J., & Wilson, M. (2000). The Grand-Guignol: Aspects of theory and practice. *Theatre Research International*, 25(3), 266–275. <https://www.jstor.org/stable/284422>
- Hand, R. J., & Wilson, M. (2002). *Grand-Guignol: The French theatre of horror*. University of Exeter Press.
- Hatfield, E., Cacioppo, J. T., & Rapson, R. L. (1994). *Emotional contagion*. Cambridge University Press.
- Hicks, O. (2000). Grand-Guignol and new French extremity: Horror, history and cultural context. *Theatre Research International*, 25(3), 266–275.
- Hills, M. (2005). *The pleasures of horror*. Continuum.
- Jannarone, K. (2012). *Artaud and his doubles*. University of Michigan Press.
- Johnston, S. I. (1999). *Restless dead: Encounters between the living and the dead in ancient Greece*. University of California Press.
- Kerenyi, K. (1976). *Artemis: Archetypal image of the feminine*. Princeton University Press.
- Keysers, C., Wicker, B., Gazzola, V., Anton, J. L., Fogassi, L., & Gallese, V. (2004). A touching sight: SII/PV activation during the observation and experience of touch. *Neuron*, 42(2), 335–346. [https://doi.org/10.1016/S0896-6273\(04\)00185-5](https://doi.org/10.1016/S0896-6273(04)00185-5)
- Konijn, E. A. (2000). *Acting emotions: Shaping emotions on stage*. Amsterdam University Press.
- Kreibig, S. D. (2010). Autonomic nervous system activity in emotion: A review. *Biological Psychology*, 84(3), 394–421. <https://doi.org/10.1016/j.biopsycho.2010.03.010>
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.

- Kurmelev, A. (2016). Theater and its purpose: Antonin Artaud and Tennessee Williams. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 236, 76–81.
- Lawson, J. C. (1910). *Modern Greek folklore and ancient Greek religion: A study in survivals*. Cambridge University Press.
- Lazarus, R. S. (1991). *Emotion and adaptation*. Oxford University Press.
- LeDoux, J. E. (1996). *The emotional brain: The mysterious underpinnings of emotional life*. Simon & Schuster.
- LeDoux, J. E. (2000). Emotion circuits in the brain. *Annual Review of Neuroscience*, 23, 155–184. <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.23.1.155>
- Levy, D. A., & Nail, P. R. (1993). Contagion: A theoretical and empirical review and reconceptualization. *Genetic, Social, and General Psychology Monographs*, 119(2), 233–284.
- Machon, J. (2013). *Immersive theatres: Intimacy and immediacy in contemporary performance*. Palgrave Macmillan.
- Maples-Keller, J. L., Bunnell, B. E., Kim, S. J., & Rothbaum, B. O. (2017). The use of virtual reality technology in the treatment of anxiety and other psychiatric disorders. *Harvard Review of Psychiatry*, 25(3), 103–113. <https://doi.org/10.1097/HRP.0000000000000138>
- Mathias, C. J., & Bannister, R. (2013). *Autonomic failure: A textbook of clinical disorders of the autonomic nervous system* (5η εκδ.). Oxford University Press.
- McPhail, C. (1991). *The myth of the madding crowd*. Aldine de Gruyter.
- Mobbs, D., Petrovic, P., Marchant, J. L., Hassabis, D., Weiskopf, N., Seymour, B., Dolan, R. J., & Frith, C. D. (2007). When fear is near: Threat imminence elicits prefrontal-periaqueductal gray shifts in humans. *Science*, 317(5841), 1079–1083. <https://doi.org/10.1126/science.1144298>
- Mobbs, D., Yu, R., Rowe, J. B., Eich, H., FeldmanHall, O., & Dalgleish, T. (2009). Neural activity associated with monitoring the oscillating threat value of a tarantula. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 106(47), 20582–20586. <https://doi.org/10.1073/pnas.0909076106>

- Nickel, P. J. (2010). Horror and the idea of everyday life: On skeptical threats in Psycho and The Birds. Στο T. Fahy (Ed.), *The philosophy of horror*. University Press of Kentucky.
- Nummenmaa, L., Glerean, E., Viinikainen, M., Jääskeläinen, I. P., Hari, R., & Sams, M. (2012). Emotions promote social interaction by synchronizing brain activity across individuals. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 109(24), 9599–9604. <https://doi.org/10.1073/pnas.1206095109>
- Ogden, D. (2002). *Magic, witchcraft, and ghosts in the Greek and Roman worlds: A sourcebook*. Oxford University Press.
- Pollock, G. (2001). Opium and the occult: Antonin Artaud and Samuel Taylor Coleridge. *Tate Papers*, 6, 1–18.
- Reason, M., & Reynolds, D. (2010). Kinesthesia, empathy, and related pleasures: An inquiry into audience experiences of watching dance. *Dance Research Journal*, 42(2), 49–75. <https://doi.org/10.1017/S0149767700001030>
- Reicher, S. D. (2001). The psychology of crowd dynamics. Στο M. A. Hogg & R. S. Tindale (Eds.), *Blackwell handbook of social psychology: Group processes* (σσ. 182–208). Blackwell Publishers.
- Richardson, J. N. (2015). *Horror theatre: Investing in the aesthetics of horror as a theatrical genre* [Μεταπτυχιακή διατριβή, Columbia University]. <https://academiccommons.columbia.edu/>
- Rizzolatti, G., & Craighero, L. (2004). The mirror-neuron system. *Annual Review of Neuroscience*, 27, 169–192. <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230>
- Sapolsky, R. M. (2004). *Why zebras don't get ulcers* (3η εκδ.). Henry Holt and Company.
- Scheff, T. J. (1979). *Catharsis in healing, ritual, and drama*. University of California Press.
- Shaughnessy, N. (2013). *Affective performance and cognitive science: Body, brain and being*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Stewart, C. (1991). *Demons and the devil: Moral imagination in modern Greek culture*. Princeton University Press.

- Tan, E. S. (1996). *Emotion and the structure of narrative film: Film as an emotion machine*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine Publishing Company.
- Twitchell, J. B. (1985). *Dreadful pleasures: An anatomy of modern horror*. Oxford University Press.
- White, G. (2012). On immersive theatre. *Theatre Research International*, 37(3), 221–235. <https://doi.org/10.1017/S0307883312000880>
- Yang, J. (2023). Healing in Antonin Artaud's theatre. *Highlights in Art and Design*, 4(1), 130–132.
- Zald, D. H., & Pardo, J. V. (2002). The neural correlates of aversive auditory stimulation. *NeuroImage*, 16(3), 746–753.
<https://doi.org/10.1006/nimg.2002.1115>
- Zillmann, D. (1980). Anatomy of suspense. Στο P. H. Tannenbaum (Ed.), *The entertainment functions of television* (σσ. 133–163). Lawrence Erlbaum Associates.
- Zillmann, D. (1988). Mood management through communication choices. *American Behavioral Scientist*, 31(3), 327–340.
<https://doi.org/10.1177/000276488031003005>
- Zillmann, D. (1996). Sequential dependencies in emotional experience and behavior. Στο R. D. Kavanaugh, B. Zimmerberg, & S. Fein (Eds.), *Emotion: Interdisciplinary perspectives* (σσ. 243–272). Lawrence Erlbaum Associates.
- Zillmann, D. (2000). Mood management in the context of selective exposure theory. *Annals of the International Communication Association*, 23(1), 103–123. <https://doi.org/10.1080/23808985.2000.11678971>
- Zuckerman, M. (1994). *Behavioral expressions and biosocial bases of sensation seeking*. Cambridge University Press.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.