

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ: ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ

Αλεξάνδρα Φρατζέσκου

Γυναικοτοπίες:

Το σώμα ως φορέας Ιστορίας και
Τραύματος στη Σάρα Κέιν και τη
Λούλα Αναγνωστάκη.

Αθήνα 2026

Περιεχόμενα

Περίληψη	2
Λέξεις-κλειδιά.....	2
Abstract	4
Keywords:	5
Εισαγωγή	6
1. <i>Cleansed</i> και <i>Blasted</i>	8
1.1. «Η Καταστροφή»	9
1.2. Τεχνικές πληροφόρησης. Σκηνικές οδηγίες και σκηνικά αντικείμενα στο έργο της Σάρα Κέιν.	22
1.3. Η λειτουργία του λόγου.	25
1.4. Ξεπερνώντας τα ιστορικά γεγονότα (;).....	26
2. <i>Σ' εσάς που με ακούτε.</i>	28
2.1. «Η Υπέρβαση».....	30
2.2. Ο συμβολικός χαρακτήρας των διδασκαλιών.	31
2.3. Οι επικές τάσεις.	32
2.4. Ο διηγητικός χρόνος και το αναδρομικό παρόν.....	36
2.5. Ετεροτοπίες και μνημονικοί τόποι στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη.....	37
2.6. Θυμούμαι, άρα υπάρχω.....	40
2.7. Η ξενότητα και η διαφορά.	43
3. Ορισμένες προσωπικές σκέψεις και συμπεράσματα πάνω στα δύο αυτά έργα. 46	
4. Το 2025 ήταν η χρονιά που παρουσιάστηκαν σε αθηναϊκά θέατρα και τα δύο έργα.....	48
Παράρτημα Εικόνων.....	52
Γενική Βιβλιογραφία	56
Ηλεκτρονικές Πηγές	58

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρεί μια παράλληλη ανάγνωση του έργου *Cleansed* της Σάρα Κέιν και του έργου *Σ' εσάς που με ακούτε* της Λούλας Αναγνωστάκη, με στόχο τον εντοπισμό ουσιαστικών δραματουργικών και θεματικών συγκλίσεων μεταξύ δύο κειμένων που προέρχονται από διαφορετικά πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα. Μέσα από μια συγκριτική προσέγγιση, η μελέτη διερευνά τον τρόπο με τον οποίο τα δύο έργα συνομιλούν με διαχρονικά λογοτεχνικά και θεατρικά μοτίβα, λαμβάνοντας παράλληλα υπόψη σύγχρονες θεωρητικές εξελίξεις στον χώρο της φιλοσοφίας, της θεατρικής θεωρίας και των πολιτισμικών σπουδών. Η ανάλυση εστιάζει ιδιαίτερα στην γυναικεία γραφή, στην διακειμενικότητα, στις σκηνικές οδηγίες και στα σκηνικά αντικείμενα ως φορείς νοήματος, καθώς και στις έννοιες της ετεροτοπίας και της μνήμης. Εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο οι δραματουργοί κατασκευάζουν ετεροτοπικούς χώρους, όπου συμπλέκονται πολλαπλές χρονικότητες και αναδύονται μνημονικές διεργασίες που επηρεάζουν τη συγκρότηση της υποκειμενικότητας.

Κεντρική θέση της εργασίας αποτελεί η υπόθεση ότι η σωματικότητα, η βία, η μνήμη, η ταυτότητα και η γλώσσα λειτουργούν ως βασικοί δραματουργικοί άξονες μέσω των οποίων τα δύο έργα πραγματεύονται το τραύμα και την αποσύνθεση του υποκειμένου. Παρά τις επιμέρους αισθητικές και ιδεολογικές διαφοροποιήσεις τους, τόσο η Κέιν όσο και η Αναγνωστάκη αναζητούν μορφές ανασυγκρότησης και επαναδιαπραγμάτευσης της ανθρώπινης εμπειρίας, αναδεικνύοντας τη δυνατότητα της θεατρικής γραφής να μετασχηματίζει την οδύνη σε πεδίο νοηματοδότησης και επικοινωνίας. Η συγκριτική μελέτη των δύο έργων αναδεικνύει τελικά τη συμβολή τους στη σύγχρονη δραματουργία και φωτίζει τους τρόπους με τους οποίους η θεατρική γραφή επεξεργάζεται ζητήματα βίας, μνήμης και ταυτότητας, συνδέοντας το προσωπικό βίωμα με ευρύτερες πολιτισμικές και κοινωνικές διεργασίες.

Λέξεις-κλειδιά

- Σάρα Κέιν
- Λούλα Αναγνωστάκη
- *Cleansed*

- Σ' εσάς που με ακούτε
- Γυναικεία γραφή
- Διακειμενικότητα
- Τράυμα
- Σωματικότητα
- Βία
- Μνήμη
- Ταυτότητα
- Ετεροτοπία
- Σκηνικές Οδηγίες
- Σκηνικά Αντικείμενα
- Σύγχρονη Δραματουργία

Female Heterotopias: The Body as a Site of History and Trauma in Sarah Kane and Loula Anagnostaki

Alexandra Fratzeskou

Abstract

This thesis attempts a parallel reading of Sarah Kane's *Cleansed* and Loula Anagnostaki's *To Those of You Who Are Listening to Me* (S' esas pou me akoute), aiming to identify significant dramaturgical and thematic convergences between two plays originating from different cultural and historical contexts. Through a comparative approach, the study explores the ways in which these texts engage with enduring literary and theatrical motifs while simultaneously being interpreted through contemporary developments in philosophy, theatre theory, and cultural studies. Particular emphasis is placed on the concepts of feminine writing, intertextuality, stage directions, and theatrical objects as carriers of meaning, as well as on the notions of heterotopia and memory. The analysis investigates how both playwrights construct heterotopic spaces in which multiple temporalities intersect and mnemonic processes emerge, shaping the formation and transformation of subjectivity.

The central argument of this thesis is that corporeality, violence, memory, identity, and language function as fundamental dramaturgical axes through which the two plays address trauma and the fragmentation of the subject. Despite their aesthetic and ideological differences, both Kane and Anagnostaki seek forms of reconstruction and renegotiation of human experience, highlighting the capacity of theatrical writing to transform suffering into a field of meaning-making and communication. Ultimately, the comparative examination of these works demonstrates their contribution to contemporary dramaturgy and illuminates the ways in which theatrical writing engages with questions of violence, memory, and identity, connecting individual experience with broader cultural and social processes.

Keywords:

Sarah Kane, Loula Anagnostaki, *Cleansed, To Those of You Who Are Listening to Me*, feminine writing, intertextuality, trauma, corporeality, violence, memory, identity, heterotopia, stage directions, theatrical objects, contemporary dramaturgy.

Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρεί μια συγκριτική προσέγγιση δύο εμβληματικών θεατρικών έργων της σύγχρονης δραματουργίας: του *Cleansed* της Σάρα Κέιν και του *Σ' εσάς που με ακούτε* της Λούλας Αναγνωστάκη. Παρότι τα δύο κείμενα προέρχονται από διαφορετικά πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα, συγκροτούν ένα ιδιαίτερα γόνιμο πεδίο συνομιλίας γύρω από ζητήματα σωματικότητας, μνήμης, βίας, ταυτότητας και γλώσσας. Η εργασία διερευνά τους τρόπους με τους οποίους τα δύο έργα καταθέτουν στη θεατρική γραφή μορφές τραύματος και αποσύνθεσης, ενώ ταυτόχρονα αναζητούν δυνατότητες επικοινωνίας, επιβίωσης και ανασυγκρότησης του υποκειμένου.

Κεντρικό άξονα της μελέτης αποτελεί η έννοια της γυναικείας γραφής, όχι ως αυστηρά βιολογικής ή ουσιοκρατικής κατηγορίας, αλλά ως αισθητικής και πολιτικής πρακτικής που διαρρηγνύει παγιωμένες μορφές λόγου, αφήγησης και αναπαράστασης. Μέσα από αυτήν την οπτική, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο τόσο η Κέιν όσο και η Αναγνωστάκη αξιοποιούν τη σωματικότητα, τη σιωπή, τον κατακερματισμένο λόγο και την ποιητικότητα, προκειμένου να αναδείξουν εμπειρίες οριακότητας και αποκλεισμού. Η βία, σωματική και ψυχική, δεν λειτουργεί αποκλειστικά ως θεματικό μοτίβο, αλλά ως δραματουργικός μηχανισμός που αποδομεί τις βεβαιότητες του θεατή και μετατρέπει τη σκηνή σε χώρο σύγκρουσης ανάμεσα στο προσωπικό και το πολιτικό.

Παράλληλα, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη διακειμενικότητα των δύο έργων και στις υπόρρητες συνομιλίες που αναπτύσσονται τόσο με προηγούμενες θεατρικές και φιλοσοφικές παραδόσεις όσο και μεταξύ τους. Η θεατρική γλώσσα των έργων αναλύεται ως ένα πλέγμα αναφορών, θραυσμάτων μνήμης και πολλαπλών φωνών, μέσα από το οποίο αναδεικνύεται η αδυναμία μιας ενιαίας και σταθερής αφήγησης της πραγματικότητας.

Σημαντικό μέρος της εργασίας αφιερώνεται επίσης στις σκηνικές οδηγίες και στα σκηνικά αντικείμενα, τα οποία αντιμετωπίζονται όχι ως δευτερεύοντα στοιχεία του κειμένου και κατ' επέκταση της δυννητικής παράστασης, αλλά ως ενεργοί φορείς νοήματος. Στο *Cleansed*, τα αντικείμενα και οι μεταμορφώσεις του σκηνικού χώρου αποκτούν συχνά μια σχεδόν τελετουργική διάσταση, ενώ στο έργο της Αναγνωστάκη τα υλικά κατάλοιπα, οι ήχοι και οι σιωπές λειτουργούν ως ίχνη μνήμης και ιστορικού

τραύματος. Η σκηνή μετατρέπεται έτσι σε τόπο όπου το ορατό και το αόρατο, το παρόν και το απόν, συνυπάρχουν διαρκώς.

Η έννοια της ετεροτοπίας, όπως διατυπώνεται από τον Μισέλ Φουκώ, προσφέρει ένα ακόμη βασικό θεωρητικό εργαλείο της ανάλυσης. Οι χώροι των δύο έργων εμφανίζονται ως ετεροτοπίες εγκλεισμού, μετάβασης και αποσταθεροποίησης, όπου ανατρέπονται οι κυρίαρχες κοινωνικές και χρονικές δομές. Το πανεπιστήμιο/ίδρυμα της Κέιν και ο αποσπασματικός χώρος της Αναγνωστάκη λειτουργούν ως πεδία συνάντησης διαφορετικών χρονικοτήτων, σωμάτων και μνήμης, αποκαλύπτοντας την εύθραυστη σχέση ανάμεσα στην ατομική εμπειρία και τη συλλογική ιστορία.

Τέλος, η εργασία εξετάζει τους μνημονικούς τόπους που συνέχουν τα δύο έργα. Τόπους και χρόνους μη γραμμικούς, τραυματικούς και επαναληπτικούς, στους οποίους το παρελθόν επιστρέφει διαρκώς ως φάντασμα μέσα στο παρόν. Η μνήμη δεν παρουσιάζεται ως σταθερή αναπαράσταση γεγονότων, αλλά ως διαδικασία θραυσματική και σωματοποιημένη, η οποία επηρεάζει καθοριστικά τη συγκρότηση της ταυτότητας και τη δυνατότητα επικοινωνίας.

Μέσα από αυτή τη συγκριτική μελέτη, η παρούσα εργασία επιδιώκει να αναδείξει όχι μόνο τις αισθητικές και θεματικές συγγένειες των δύο έργων, αλλά και τη συμβολή τους σε έναν σύγχρονο θεατρικό λόγο που επαναπροσδιορίζει τη σχέση ανάμεσα στο σώμα, τη μνήμη, τη βία και τη γλώσσα.

1. *Cleansed* και *Blasted*

Τι σκανδάλισε περισσότερο τους Βρετανούς θεατρικούς κριτικούς, άνδρες στην πλειονότητα; Ήταν ασφαλώς «το νεαρό της ηλικίας και συνάμα η γυναικεία της ταυτότητα, η οποία καθιστούσε αδιανόητη τη χρήση ενός τέτοιου είδους ωμού θεατρικού λεξιλογίου» και αναπαράστασης της βίας.¹ Ο λόγος για τη Σάρα Κέιν, τη δραματουργό που έμελλε να καθορίσει τη σύγχρονη βρετανική δραματουργία. Όμως η σκηνική βία και οι εκδηλώσεις της που τόσο πολύ σκανδάλισαν ένα μέρος του κοινού και κριτικούς, ιδιαίτερα κατά την παρουσίαση του πρώτου έργου της *Blasted* (1995) και επαναλήφθηκαν περισσότερο εμπλουτισμένες με νέες οπτικές επινοήσεις και ευρηματικές τεχνικές εφαρμογής και στο *Cleansed* (1998), που πρόκειται να μελετήσουμε, δεν είναι παρά μια επαναφορά της ρωμαϊκής σκηνικής ωμότητας η οποία επανεμφανίζεται με καινούργιο πρόσωπο στο ελισαβετιανό και το ιακωβιανό θέατρο και ειδικότερα στην αγγλική δραματουργία. Στη σύγχρονη βρετανική σκηνή επανεμφανίζεται μεταπολεμικά με το έργο του Έντουαρντ Μποντ, *Saved* (1965).²

Στο *Blasted* η επιβολή της βίας και του θανάτου τοποθετείται ουσιαστικά σε μια εμπόλεμη συνθήκη. Τη βία του κόσμου μας καταγγέλλει με έναν εξαιρετικά προσωπικό θεατρικό λόγο η Σάρα Κέιν, παρουσιάζοντας ως «διέξοδο» τον θάνατο.³ Στο *Cleansed*, ή όπως πολύ εύστοχα μεταφράστηκε στην ελληνική γλώσσα από την Τζένη Μαστοράκη *Καθαροί, πια*⁴ για τις ανάγκες της παράστασης που παρουσιάστηκε από τον Λευτέρη Βογιατζή το 2001, η εν λόγω επιβολή συντελείται σε μια ειρηνική φαινομενικά κατάσταση, στον χώρο μιας Πανεπιστημιούπολης. Αυτός θα είναι και ο δραματικός χώρος. Σε αυτό το πλαίσιο αναδεικνύεται και η τεράστια συνεισφορά της Σάρα Κέιν σε ό,τι αφορά στον τρόπο παρουσίασης του ολοκληρωτισμού της εξουσίας αλλά και της επιστήμης, τον προσδιορισμό και την αναζήτηση της σεξουαλικής ταυτότητας και των επιθυμιών του ατόμου, θέτοντας ζητήματα μνήμης, ιστορίας και λήθης, εαυτού, ρόλου και ταυτότητας, όλα ενταγμένα στην αγωνία της αβεβαιότητας, της ψύχωσης, του παραλογισμού και της αναζήτησης της αγάπης.⁵

¹ Έλση Σακελλαρίδου, *Σύγχρονο Γυναικείο Θέατρο, Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*, Εκδόσεις Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 240.

² Στο ίδιο, σ. 242.

³ Αφροδίτη Σιβετίδου, *Το σύγχρονο δράμα: Ο λόγος της σιωπής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 192.

⁴ Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Η νέα ΣΚΗΝΗ, Θέατρο Ροές, Πρώτη παράσταση: 4 Απριλίου 2001, Αθήνα 2001.

⁵ Έλση Σακελλαρίδου, *Σύγχρονο Γυναικείο Θέατρο*, ό.π. σ. 242.

Στο *Cleansed*, όπως και στο *Blasted*, διακρίνει κανείς πως η Σάρα Κέιν «διέθετε την αναλυτική μεθοδολογία της βρετανικής μεταμπρεχτικής δραματουργίας, σε συνδυασμό με έναν ποιητικό λυρισμό, που έγινε περισσότερο έντονος στο *Crave* και στο *4.48 Psychosis*, τα οποία αποτυπώνουν με λιτό τρόπο τα προσωπικά της βιώματα και ψυχικά άλγη.»⁶ Σε αυτό το σημείο είναι που κάλλιστα μπορεί κανείς να διακρίνει μια ανοιχτή επικοινωνία με το έργο της Λούλας Αναγνωστάκη, καθώς κι εκείνη στα θεατρικά της έργα καταφέρνει και «εμπλέκει τη διάσταση του άκρως προσωπικού και μύχιου με εκείνη του συλλογικού.»⁷

Ύστερα από την παρουσίαση του έργου της Σάρα Κέιν *Blasted* στο Royal Court Theatre του Λονδίνου τον Ιανουάριο του 1995⁸, ένα μέρος του κοινού και ορισμένοι θεατρικοί κριτικοί δεν κατάφεραν να κατανοήσουν το γεγονός ότι η συγγραφέας έγραψε το έργο κάνοντας μια άμεση αναφορά στην εμπόλεμη κατάσταση της Βοσνίας και δεν αντιλήφθηκαν πως σε αυτό ακριβώς το σημείο έγκειται η δυναμική της θεατρικής της πέννας. Δηλαδή, επέλεξε να μην οριοθετήσει με τρόπο ξεκάθαρο το «εδώ» του ξενοδοχείου στο Leeds με το «εκεί» της Srebrenica, προκειμένου να μην κρατήσει μια ασφαλή και σχετικά ηδονοβλεπτική απόσταση από την σκληρή, βίαιη και επικίνδυνη πραγματικότητα. Ουσιαστικά επιχείρησε και τα κατάφερε με τεράστια επιτυχία, να καταλύσει επίτηδες όλους τους γεωγραφικούς φραγμούς ανάμεσα σε μια ασφαλή, βρετανική πόλη και το ρεαλιστικό βοσνιακό πολεμικό τοπίο. Το αποτέλεσμα ήταν να θολώσει τον πραγματικό χώρο των πολεμικών βιαιοπραγιών και να αφαιρέσει από το αγγλικό κοινό οποιαδήποτε δικαιολογία απενοχοποίησης.⁹

1.1. «Η Καταστροφή»¹⁰

Η ανασφάλεια και η θολότητα επικρατούν και στον πανεπιστημιακό χώρο στο *Cleansed* ακόμη κι αν η συνθήκη δεν είναι αμιγώς εμπόλεμη. Το έργο αυτό συγκαταλέγεται σε μια κατηγορία στην οποία καλλιεργείται ένας νέος, αναλυτικός

⁶ Στο ίδιο, σ. 244.

⁷ Ελένη Βαροπούλου, *Η γλώσσα είναι όπλο*, στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, Η νέα ΣΚΗΝΗ, Θέατρο Οδού Κυκλάδων, Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 7 Φεβρουαρίου 2003, Αθήνα 2003, σ. 145.

⁸ Αφροδίτη Σιβεριτίδου, *Το σύγχρονο δράμα*, ό.π., σ. 192.

⁹ Έλση Σακελλαρίδου, *Θέατρο Αισθητική Πολιτική, Περί-Διαβάζοντας τη Σύγχρονη Βρετανική Σκηνή στο Γύρισμα της Χίλιετίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2012, σ. 68.

¹⁰ Ο τίτλος του παρόντος κεφαλαίου αποτελεί άμεση αναφορά στο έργο του Ρολάν Μπαρτ *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου* και συγκεκριμένα στο κεφάλαιο με τον τίτλο *Η Καταστροφή*. Ρολάν Μπαρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, μτφρ. Βασίλης Παπαβασιλείου, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 2011, σ. 64.

λόγος που προσφέρει διαφορετικές αποχρώσεις σε μια συγκεκριμένη πλευρά της ιστορίας, «επικίνδυνης» όπως έχει χαρακτηριστεί, η οποία σχετίζεται με τη μετατοπιζόμενη αντίληψή μας για το Ολοκαύτωμα μέσα από το πρίσμα της μεταμοντέρνας κοινωνικοπολιτικής και πολιτισμικής εμπειρίας.¹¹ Ο προβληματισμός που ανακύπτει εν γένει για το σύγχρονο θέατρο και δράμα έγκειται στο κατά πόσο είναι εύκολο και μπορούμε να θίξουμε τα θέματα που αφορούν στη φρίκη των στρατοπέδων συγκέντρωσης, μα ακόμα περισσότερο, κατά πόσο είναι ηθικά επιτρεπτή η συσχέτιση βίας και ερωτισμού. Γεννιέται εύλογα το ερώτημα αν η «κριτική, νηφάλια, αποστασιοποιημένη ματιά σημαίνει έλλειψη σεβασμού απέναντι στα θύματα και το χειρότερο, αν αυτή η οπτική απενοχοποιεί το παρελθόν, αν το συγχωρεί ή αν οδηγεί στη μνημοκτονία.»¹² Σε συνέντευξη που παραχώρησε η Σάρα Κέιν εξ αφορμής της συγγραφής και παρουσίας του έργου της αναφέρει χαρακτηριστικά τα εξής:

«Αν θέλεις να γράψεις για τον ακραίο έρωτα μπορείς να το κάνεις μόνο με ακραίο τρόπο. Αλλιώς δε σημαίνει τίποτα. Σε ένα σημείο στο *Αποσπάσματα του Ερωτικού Λόγου* ο Ρολάν Μπαρτ λέει ότι η κατάσταση ενός ερωτευμένου μοιάζει με εκείνη του φυλακισμένου στο Νταχάου. Αυτή η σύγκριση στην αρχή με εξόργισε, έβρισκα πως τα βάσανα του έρωτα είναι αδύνατο να είναι τόσο φοβερά, σαν τα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Όσο περισσότερο το σκεφτόμουν όμως τόσο περισσότερο καταλάβαινα τι εννοούσε με αυτό ο Μπαρτ. Μιλά για την απώλεια του εαυτού. Κι όταν ο άνθρωπος χάνει τον εαυτό του, τότε τι του μένει; Καταλήγει σε ένα απόλυτο αδιέξοδο, σε ένα είδος τρέλας. Έτσι γεννήθηκε σιγά σιγά η σχέση στο *Καθαροί, πια*».¹³

Και πράγματι, στο *Αποσπάσματα του Ερωτικού Λόγου* ο Ρολάν Μπαρτ σκιαγραφεί στο κεφάλαιο *Η Καταστροφή* το ψυχικό σχήμα της «ερωτικής καταστροφής» παρουσιάζοντάς της σε έναν σύντομο ορισμό ως «σφοδρή κρίση, κατά τη διάρκεια της οποίας το υποκείμενο, βιώνοντας την ερωτική κατάσταση ως οριστικό αδιέξοδο, ως παγίδα από την οποία δε θα μπορέσει να βγει ποτέ, βλέπει πως είναι

¹¹ Έλση Σακελλαρίδου, *Θέατρο Αισθητική Πολιτική*, ό.π. σσ. 148-149.

¹² Σοφία Φελοπούλου, *Μεταμορφώσεις και Ανανεώσεις της Ευρωπαϊκής Δραματοουργίας, Από τον 18ο στον 21ο αιώνα*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2019, σ. 153.

¹³ Τα αποσπάσματα προέρχονται από συνεντεύξεις της Σάρα Κέιν:

-Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er. Συνέντευξη με τον Νιλς Τάμπερτ, Verlag GMBH, Αμβούργο 1998, μτφρ. Κατερίνα Καρρά.

-Συνέντευξη Τύπου, Teatro della Pergola, Φλωρεντία 1997, μτφρ. Μάνος Λαμπράκης.

-Extreme Measures. Συνέντευξη με την Κέιτ Στράτον, Time out, 25 Μαρτίου 1998, μτφρ. Χριστίνα Ζώνιου.

Στο Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Η νέα ΣΚΗΝΗ, Θέατρο Ροές, Πρώτη παράσταση: 4 Απριλίου 2001, Αθήνα 2001, σ. 35.

προορισμένο να καταστραφεί ολοκληρωτικά». ¹⁴ Στη συνέχεια του κεφαλαίου παραθέτει τον Μπρούνο Μπετελχάιμ και φαντάζεται αυτήν την κατάσταση ως ένα μεταφορικό στρατόπεδο συγκέντρωσης ενώ παράλληλα προβληματίζεται για τη νομιμότητα αυτού του συνειρμού:

«Η ερωτική καταστροφή συγγενεύει, ίσως, μ' αυτό που, στο ψυχωτικό πεδίο, ονομάστηκε ακραία κατάσταση, και είναι μια “κατάσταση που βιώνεται από το υποκείμενο ως αναπόδραστος παράγοντας του αφανισμού του”. Η εικόνα αυτή αφορμάται από αυτά που συνέβησαν στο Νταχάου. Δεν είναι, αλήθεια, άηθες να συγκρίνεις την κατάσταση ενός υποκειμένου που αντιμετωπίζει ερωτικά προβλήματα, με την κατάσταση ενός έγκλειστου στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Νταχάου; Μια από τις πιο ανήκουστες ύβρεις της Ιστορίας μπορεί να εξομοιωθεί με ένα ασήμαντο, παιδαριώδες, σπουδαιοφανές και αδιόρατο περιστατικό που έπληξε ένα υποκείμενο που απλώς κατατρύχεται από το Φαντασιακό του; Κι όμως, οι δύο αυτές καταστάσεις έχουν κάτι κοινό: είναι, κυριολεκτικά, πανικές. Πρόκειται για καταστάσεις χωρίς υπόλοιπο, χωρίς επιστροφή: πρόβαλα τον εαυτό μου στον άλλον με τόση δύναμη, ώστε όταν εκείνος μου λείπει, δεν μπορώ να συγκεντρωθώ, να ξαναβρώ τον εαυτό μου: χάθηκα για πάντα». ¹⁵

Όπως αναφέραμε και παραπάνω αυτή η προσέγγιση του Μπαρτ θέτει ζητήματα που αργότερα απασχόλησαν τη μεταμοντέρνα θεωρητική διαμάχη για το αν και κατά πόσο τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, όπως το Νταχάου ή το Άουσβιτς, μπορούν εν τέλει να αποτελέσουν ένα συγκρίσιμο ιστορικό γεγονός, το οποίο δύναται να χρησιμοποιηθεί μετωνυμικά για συμφορές που αφορούν στην καθημερινότητα, δίχως ωστόσο να υποβιβάζεται η ιστορικότητα και η φρίκη του ίδιου του ιστορικού γεγονότος. ¹⁶ Το *Cleansed* προσφέρει ξεκάθαρους διαχωρισμούς ανάμεσα σε απόλυτες έννοιες, όπως το καλό και το κακό, τα θύματα και τους θύτες, την ομορφιά και την ασχήμια, το δίκαιο και το άδικο και συνεπώς παραμένει εκτός από την πολυπλοκότητα της σύγχρονης αυτής πολιτικής διαμάχης. ¹⁷ Οι προβληματισμοί της Κέιν πάνω σε ζητήματα σύγχρονης πολιτικής καταπίεσης και αδικίας είναι εμφανείς. Τα συστηματικά βασανιστήρια και η φρίκη στα στρατόπεδα συγκέντρωσης αποτελούν μόνιμες αναφορές της Σάρα Κέιν καταδεικνύοντας όλους τους απάνθρωπους και άκρως

¹⁴ Ρολάν Μπαρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, μτφρ. Βασίλης Παπαβασιλείου, ό.π., σ. 64.

¹⁵ Στο ίδιο, σ. 65.

¹⁶ Έλση Σακελλαρίδου, *Θέατρο, Αισθητική, Πολιτική*, ό.π., σ. 150.

¹⁷ Έλση Σακελλαρίδου, *Θέατρο, Αισθητική, Πολιτική*, ό.π., σ. 151.

καταπιεστικούς μηχανισμούς κοινωνικών θεσμών και ιδρυμάτων, ο πραγματικός ρόλος των οποίων είναι να ελέγχουν, να τιμωρούν και να επιβάλλουν πειθαρχία σε ένα πλαίσιο ανελευθερίας.¹⁸

Εξομολογείται η συγγραφέας:

«Όταν έγραφα το *Καθαροί, πια* ήμουν σε μια εξαιρετικά ακραία κατάσταση – ακραία καταθλιπτική και ταυτόχρονα μέχρι τ' αυτιά ερωτευμένη, τόσο που αυτά τα δύο αντίθετα πράγματα δεν τα αντιμετώπιζα ως αντίφαση. Όμως τα πράγματα άλλαξαν και σήμερα δε θα μπορούσα να ξαναγράψω το *Καθαροί, πια*. Η βία πάντως δεν είναι το κεντρικό θέμα, όλα πάντα στρέφονται γύρω από το πόσο πολύ αγαπιούνται αυτοί οι άνθρωποι. Ακόμη εντονότερα από τα προηγούμενα έργα μου η βία στο *Καθαροί, πια* γίνεται αλληγορία, ενώ εγώ κινούμαι ακόμα περισσότερο με μάλλον ποιητική διάθεση».¹⁹

Η Σάρα Κέιν εργάστηκε και προβληματίστηκε πάνω στην εικόνα του απάνθρωπου και αδυσώπητου βασανισμού, της ρευστοποίησης του εαυτού και του σκληρού και ταπεινωτικού θανάτου και κατάφερε να την μεταφέρει μέσα στις πραγματικές συνθήκες διαβίωσης περιθωριοποιημένων κοινωνικών ομάδων, όπως είναι οι χρήστες ναρκωτικών ουσιών, οι ομοφυλόφιλοι, οι τραβεστί, μέσα στο πλαίσιο των προβληματικών τους σχέσεων με κοινωνικά καταπιεστικά καθεστώτα. Επιπροσθέτως, «επισύρει την προσοχή μας κυρίως σε μια πλευρά φασιστικής εξουσίας, αυτήν του διεστραμμένου ερωτισμού, ο οποίος καμουφλάρει μια ακόρεστη επιθυμία για εξουσία και καταστροφή».²⁰ Ουσιαστικά προσδίδει στον φασισμό αίγλη εξουσίας και σαγήνης, ενώ συγχρόνως καταδεικνύει τις αποπλανητικές μεθόδους του, τον τρόπο, δηλαδή, με τον οποίο ο ολοκληρωτισμός ενδύεται μανδύα ερωτισμού-σαδισμού.²¹ Πρόκειται για ένα έργο πολιτικοποιημένο, όχι όμως στρατευμένο. Ενέχει ξεκάθαρους διαχωρισμούς ανάμεσα στον ισχυρό και τον ανίσχυρο, τον εξουσιαστή και τον

¹⁸ Στο ίδιο.

¹⁹ *Playspotting, Die Londoner Theaterszene der 90er*, Επιμέλεια: Nils Tabert, Verlag Gmbh, Hamburg 1998, σσ. 8-20, μτφρ. Κατερίνα Καρρά, 8 Φεβρουαρίου 1998, διαμέρισμα της Σάρα Κέιν στο λονδρέζικο προάστιο του Μπρίξτον, στο Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 192.

²⁰ Έλση Σακελλαρίδου, *Θέατρο Αισθητική Πολιτική*, ό.π. σ. 149.

²¹ Σοφία Φελοπούλου, *Μεταμορφώσεις και Ανανεώσεις της Ευρωπαϊκής Δραματουργίας*, ό.π., σ. 154.

εξουσιαζόμενο²², ενώ παράλληλα το θύμα «βρίσκεται συχνά σε μια στενή δι-αντίδραση με τον δράστη της πράξης».²³

Ο θύτης, το κακό, η αδικία στο έργο της Σάρα Κέιν έχουν όνομα: είναι ο Τίνκερ. Μάλιστα το όνομα που φέρει ο χαρακτήρας, αποτελεί πιθανώς έναν σκωπτικό φόρο τιμής στον θεατρικό κριτικό, ονόματι επίσης Τίνκερ, που γράφοντας για το *Blasted* σε γνωστή εφημερίδα, την Daily Mail, της είχε προτείνει ψυχιατρική παρακολούθηση.²⁴ Ο Μάρτιν Κριμπ στο έργο του που απαρτίζεται από «δεκαεπτά σενάρια για το θέατρο», *Απόπειρες (Attempts on her life)* (1997), επιχειρεί μια άμεση αναφορά σχετικά με παρόμοια κριτική που είχε δεχθεί η Σάρα Κέιν, αυτή τη φορά για το έργο της *Φαίδρας Έρωτος (Phaedra's Love)* (1996), για το οποίο ο θεατρικός κριτικός Τσαρλς Σπένσερ δήλωσε στην Daily Telegraph στις 21 Μαΐου 1996 πως «το έργο δε χρειάζεται θεατρικό κριτικό, αλλά ψυχίατρο».²⁵ Τι είναι όμως ακριβώς ο Τίνκερ; Μας προβληματίζει ιδιαίτερα η ταυτότητα και ο ρόλος του. Είναι γιατρός, βασανιστής, εραστής ή ντίλερ; Έναν περίπου αντίστοιχο προβληματισμό έχουμε και για τον Ντέβλιν στο έργο του Χάρολντ Πίντερ *Τέφρα και Σκιά* (1996)²⁶. «Θα μπορούσε να εκπροσωπεί κάθε απολυταρχικό καθεστώς που επιχειρεί να ελέγξει και να κατευθύνει τη συμπεριφορά, τα αισθήματα, τις επιθυμίες των ανθρώπων και να προβαίνει σε κάθε είδους ιατρικά πειράματα».²⁷ Ίσως τελικά αυτό που αναζητάμε και για το οποίο δε μας δίνεται μια ξεκάθαρη απάντηση σχετικά με τον ρόλο αυτού του προσώπου να είναι αυτή η απλή εξήγηση που δίνει στον Γκράχαμ στην πρώτη κιόλας σκηνή του έργου, καθώς ο Τίνκερ ζεσταίνει πρέζα σε ένα ασημένιο κουτάλι, σύμφωνα πάντοτε με τις σκηνικές οδηγίες. Ο Τίνκερ είναι ίσως αυτό που με τόση χυδαιότητα ομολογεί στον Γκράχαμ για τον εαυτό του;

ΓΚΡΑΧΑΜ: Για μένα είναι;

²² Στο ίδιο, σ. 148.

²³ Γιάννης Πανούσης, *Το μήνυμα στην εγκληματολογία*, στο Sarah Kane, *Blasted (Ερείπια)*, Θέατρο Πορεία, από το πρόγραμμα της παράστασης στο Θέατρο Πορεία, (πρώτη παράσταση Πέμπτη 27 Μαρτίου 2014) Αθήνα 2014, σ. 34.

²⁴ Ντέιβιντ Γκρέιγκ, *Εισαγωγή στα «Άπαντα της Σάρα Κέιν»*, μτφρ. Κατερίνα Κωνσταντινάκου, στο Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 79.

²⁵ Martin Crimp, *Απόπειρες (Attempts on her Life)*, μτφρ. Αθανασία Καραγιαννοπούλου, Εκδόσεις Αιώρα, από το πρόγραμμα της παράστασης στο Θέατρο Ιλίσια-Ντενίση, (πρώτη παράσταση Οκτώβριος 2007), Αθήνα 2007, σ. 12.

²⁶ Χάρολντ Πίντερ, *Τέφρα και Σκιά*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Η νέα ΣΚΗΝΗ, Πρώτη παράσταση: 31 Μαρτίου 2000, Αθήνα 2000.

²⁷ Σοφία Φελοπούλου, *Μεταμορφώσεις και Ανανεώσεις της Ευρωπαϊκής Δραματουργίας*, ό.π., σ. 151.

TINKER: Εγώ δεν πίνω.

ΓΚΡΑΧΑΜ: Κι άλλο.

TINKER: Όχι.

ΓΚΡΑΧΑΜ: Δε φτάνει.

TINKER: Δεν είμαι γιατρός, ντίλερ είμαι.²⁸

Συνεπώς, η βία που ασκεί ο Τίνκερ στα θύματά του είναι συγκεκριμένη και απολύτως καταδικαστέα, ωστόσο γοητευτική, όπως συμβαίνει και στο *Τέφρα και Σκιά* του Χάρολντ Πίντερ, ενώ συγχρόνως μας προσφέρει και μια εξοικείωση. Καταλαβαίνουμε πώς αντιμετωπίζει τον άνθρωπο εν γένει, όπως συμβαίνει και με τον Ίαν στο *Blasted*. Ο Τίνκερ σκιαγραφείται ως ένας σαδιστής και ηδονοβλεψίας, όμως δεν αποκλείεται και ένας ερωτισμός να υποφώσκει στον εσωτερικό του κόσμο. Μπορούμε να επιχειρήσουμε μια συσχέτιση που αντανακλά μια πρακτική εφαρμογή, σε συγγραφείς όπως η Σάρα Κέιν, με όσα περιγράφει ο Αντονέν Αρτώ στο *Πρώτο Μανιφέστο του Θεάτρου της Σκληρότητας* και συγκεκριμένα στην ενότητα του *Προγράμματος*, όπου αναφέρει τα εξής: «Μια από τις ιστορίες του Μαρκήσιου ντε Σαντ, όπου ο ερωτισμός, τοποθετημένος αλληγορικά, θα μετατοπισθεί για να δημιουργήσει μια βίαιη εξωτερίκευση της σκληρότητας και να βάλει τα υπόλοιπα στο περιθώριο».²⁹ Στη δεύτερη σκηνή του έργου, ο Ροντ και ο Καρλ κάθονται στην πρασιά, ακριβώς πίσω από τον φράχτη του πανεπιστημίου και συνομιλούν, ενώ πληροφορούμαστε από μια σκηνική οδηγία πως ο Τίνκερ τους παρακολουθεί:

PONT: Θα πέθαινες για μένα;

ΚΑΡΛ: Ναι.

PONT: (απλώνει το χέρι του) Δεν τα μπορώ αυτά.

ΚΑΡΛ: (κλείνει τα μάτια και περνάει το δαχτυλίδι στο δάχτυλο του Ροντ)

PONT: Τι σκέφτεσαι;

ΚΑΡΛ: Πως θα σ' αγαπώ για πάντα.

²⁸ Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 211.

²⁹ Αντονέν Αρτώ, *Το Θέατρο και το Είδωλό του*, μτφρ. Παύλος Μάτεσις, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα 1992, σ. 112.

PONT: (γελάει)

KAPΛ: Πως δε θα σε προδώσω ποτέ.

PONT: (γελάει πιο δυνατά)

KAPΛ: Πως ποτέ δε θα σου πω ψέματα.

PONT: Είπες το πρώτο.³⁰

Στην τέταρτη σκηνή θα πραγματοποιηθεί ο πρώτος βασανισμός του Καρλ. Αρχικώς, δέρνεται άγρια από μια ομάδα αόρατων ανθρώπων. Όταν ο Τίνκερ, σαν μαέστρος, σηκώνει το χέρι του, ο ξυλοδαρμός σταματάει, ενώ όταν το κατεβάζει, ο ξυλοδαρμός ξαναρχίζει. Στη συνέχεια της ίδιας σκηνής, ο Τίνκερ πληροφορεί τον Καρλ και το δυνητικό κοινό ή τον αναγνώστη, σχετικά με το επόμενο στάδιο του βασανισμού του. Ακολουθεί η στιγμή του βιασμού του Καρλ, όπου τα λόγια ετοιμάζονται να γίνουν σκηνικές πράξεις:

Τα παντελόνια του Καρλ κατεβάζονται και ένα παλούκι χώνεται μερικά εκατοστά μέσα στον πρωκτό του.

KAPΛ: Χριστέ μου μη

TINKER: Πώς τον λένε τον γκόμενό σου;

KAPΛ: Χριστούλη – μου

TINKER: Μπορείς να περιγράψεις τα γεννητικά του όργανα;

KAPΛ: Μη

TINKER: Πότε του ‘γλειψες τον πούτσο τελευταία φορά;

KAPΛ: Εγώ δε

TINKER: Τον παίρνεις απ’ τον κόλο;

KAPΛ: Σε παρακαλώ

TINKER: Αφού δεν τον δίνεις – το βλέπω.

KAPΛ: Μη

³⁰ Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σσ. 214-215.

TINKER: Κλείσ' τα μάτια σου, πες πως είναι αυτός.

KARL: Μη Θε' μου μη εγώ δε

TINKER: Αχ Ρόντνυ, Ρόντνυ σκίσε με σκίσε με.

KARL: Σε παρακαλώ μη με σκοτώσεις γαμώτο Θε' μου

TINKER: Σ' αγαπάω Ροντ εγώ θα πέθαινα για σένα

KARL: Όχι εμένα – σε παρακαλώ – όχι εμένα – μη με σκοτώσεις – όχι εμένα τον Ροντ – μη με σκοτώσεις – OXI EMENA – TON PONT – TON PONT OXI EMENA.

Το παλούκι τραβιέται και βγαίνει.³¹

Κρίνεται σε αυτό το σημείο αναγκαίο να παραθέσουμε το απόσπασμα από το έργο του Τζορτζ Όργουελ, 1984 (1948), με το οποίο είναι εμφανής η διακειμενική σχέση:

Αλλά, ξαφνικά, κατάλαβε ότι σ' ολόκληρο τον κόσμο υπήρχε μόνο ΕΝΑ πρόσωπο που σ' αυτό μπορούσε να μεταφέρει την τιμωρία του – ΕΝΑ σώμα που μπορούσε να ρίξει ανάμεσα σε αυτόν και τους αρουραίους. Και τότε ούρλιαξε σαν μανιακός, επαναλαμβάνοντας ξανά και ξανά. «Κάντε το στην Τζούλια! Κάντε το στην Τζούλια! Όχι σε μένα! Στην Τζούλια! Δε με νοιάζει ό,τι κι αν της κάνετε. Ξεσκίστε το πρόσωπό της, κατασπαράξτε την. Όχι εμένα! Στην Τζούλια! Όχι σε μένα!³²

Ο Τίνκερ εξαναγκάζει τον Καρλ να προδώσει το αγαπημένο του πρόσωπο. Και μπροστά στην απειλή του βασανισμού και του θανάτου, ο Καρλ το πραγματοποιεί, όπως συμβαίνει και στο έργο του Όργουελ. Αυτό που ουσιαστικά καταδικάζει η Σάρα Κέιν στο *Καθαροί, πια* στο πρόσωπο του Τίνκερ «είναι η ύπουλη μεταμφίεση του εγκληματικού ολοκληρωτισμού σε παραμορφωμένη ερωτική επιθυμία».³³ Το ερωτικό στοιχείο είναι έντονο σε ολόκληρο το έργο, όπως επίσης και τα στοιχεία του βιασμού. Αργότερα, στην έκτη σκηνή και προκειμένου να υποστηρίξουμε την παραπάνω αναφορά μας για τον λανθάνοντα ερωτισμό του Τίνκερ, είναι εκείνος που δίνει ταυτότητα στην Γυναίκα του peer-show, την αποκαλεί Γκρέης και συνάμα επιχειρεί να

³¹ Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 224.

³² Τζορτζ Όργουελ, 1984, *Ο Μεγάλος Αδελφός*, μτφρ. Νίνα Μπάρτη, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1999, σ. 283.

³³ Έλση Σακελλαρίδου, *Θέατρο Αισθητική Πολιτική*, ό.π., σ. 149.

την πείσει προκειμένου να τον εμπιστευτεί, όπως συμβαίνει και στη δεύτερη σκηνή με τον Καρλ και τον Ροντ:

TINKER: Θα ‘μαι όλα όσα χρειάζεσαι.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δε μπορεί.

TINKER: Μπορεί.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Είναι αργά.

TINKER: Άσε με να προσπαθήσω.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Όχι.

TINKER: Σε παρακαλώ. Δε θα σε πουλήσω ποτέ.

ΓΥΝΑΙΚΑ: *(γελάει)*

TINKER: Έχε μου εμπιστοσύνη.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Γιατί;

TINKER: Δε θα γυρίσω να κοιτάξω αλλού.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ούτε κι εμένα θα γυρίσεις να κοιτάξεις.

TINKER: Θα σου δώσω αυτό που θέλεις -Γκρέης.

ΓΥΝΑΙΚΑ: *(δεν απαντάει)*

TINKER: *(κοιτάζει το πρόσωπό της για πρώτη φορά)* Σ’ το υπόσχομαι.³⁴

Η κατά κύριο λόγο «μπρεχτική αναπαράσταση των εκδηλώσεων της βίας και της σκληρότητας του απέναντι στα θύματά του, καθώς επίσης και η εν συνεχεία μεταστροφή του από την προσομοιωμένη στην πραγματική σεξουαλική επαφή, υπονοούν το (υποχρεωτικό;) πέρασμά του στην «ορθή» συμπεριφορά – ένα είδος επανένταξης – και επομένως στιγματίζουν την προηγούμενη θέση του ως αφύσικη και κακή».³⁵ Ο γάλλος φιλόσοφος Paul Ricœur στο έργο του *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, αναφέρει τα ακόλουθα στο κεφάλαιο με τίτλο *Ο εαυτός και η αφηγηματική ταυτότητα*: «στο εσωτερικό της πλασματικής περιφέρειας της μυθοπλασίας, ουδέποτε σταματούμε

³⁴ Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 232.

³⁵ Έλση Σακελλαρίδου, *Θέατρο Αισθητική Πολιτική*, ό.π., σ.152.

να εξερευνούμε νέους τρόπους αξιολόγησης πράξεων και φανταστικών προσώπων. Τα νοητικά πειράματα που διεξάγουμε μέσα στο μεγάλο εργαστήριο του φαντασιακού είναι επίσης εξερευνήσεις που διενεργούνται μέσα στο βασίλειο του καλού και του κακού. Η μεταξίωση, ακόμη και η απαξίωση εξακολουθούν να συνιστούν αξιολόγηση. Η ηθική κρίση δεν ακυρώνεται, αλλά μάλλον υποβάλλεται και αυτή στις φανταστικές παραλλαγές που προσιδιάζουν στη μυθοπλασία». ³⁶

Η σκηνή του δράματος και η σκηνή του θεάτρου είναι ένα ζωντανό εργαστήριο της ανθρώπινης συνείδησης. Στην περίπτωση που επιθυμήσουμε να σκάψουμε κάτω από την τάξη της κανονιστικής αρχής και της προστακτικής απόφασης, θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε ότι στις σκηνές του δράματος και του θεάτρου, ενυπάρχει πάντοτε μια εθική σκόπευση, ακόμη κι όταν στο εκάστοτε κείμενο ή στην επί σκηνής δράση κυριαρχεί το κακό. Υπό αυτήν την έννοια, στα έργα της Σάρα Κέιν και του Έντουαρντ Μποντ, υποφώσκει μια τοποθέτηση προς το καλό, προς το αγαθό, «στο μέτρο που η αφήγηση, αν και δυστοπική και ανάλγητη, αφηγείται πριν από κάθε τι άλλο τη μέριμνα της ανθρώπινης ζωής και την περιπέτεια του υποκειμένου να διαυγάσει τον εαυτό του μέσα στα μονοπάτια του χρόνου». ³⁷ Το ερώτημα «ποιος είμαι» αποτελεί τη λυδία λίθο της φιλοσοφικής σκέψης και της θεατρικής δημιουργίας εν γένει, σε πολλές κεντρικές εκφάνσεις τους. ³⁸ Στο περιβάλλον του *Cleansed* όπου κυριαρχεί ο φόβος, η φρίκη, ο τρόμος, ο θάνατος, ανάμεσα στις ανθρώπινες κραυγές, τους ακρωτηριασμούς και τις δολοφονίες, ίσως να καταφέρουμε να εντοπίσουμε «ένα αμφίσημο αγκάλιασμα και δύο χέρια που σφίγγονται όλο και πιο δυνατά, καθώς προσπαθούν, στην ακρόρεια της τρέχουσας ηθικής, να απαντήσουν στο ερώτημα του εαυτού «ποιος είμαι για σένα». ³⁹

ΚΑΡΛ: Μωράκι μου –

PONT: Καρδούλα μου γλυκούλι μου μωράκι μου έχω και όνομα. Αν μ' αγαπάς τόσο πολύ, γιατί δε θυμάσαι πώς με λένε;

ΚΑΡΛ: Ροντ.

³⁶ Paul Ricœur, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2008, σ. 219.

³⁷ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, Σκηνές της Θεωρίας II*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2013, σσ. 442-443.

³⁸ Στο ίδιο, σ. 431.

³⁹ Στο ίδιο, σ. 443.

PONT: Pοντ. Pοντ.⁴⁰

Η αναζήτηση της αγάπης αποτελεί κλειδί για τα πρόσωπα του έργου, καθώς αποπνέουν μια τεράστια επιθυμία και μια σε βάθος ανάγκη να αγαπήσουν και να αγαπηθούν. Άλλωστε, παρατηρούμε πως η λέξη «αγάπη» επαναλαμβάνεται με μεγάλη συχνότητα στο έργο. Παρατηρεί κανείς επιπρόσθετα πως τα ονόματα στο *Cleansed* επαναλαμβάνονται με μεγάλη συχνότητα, διότι μέσω των ονομάτων επιχειρεί κανείς μια σύνδεση με τον Άλλον, τον οποιονδήποτε Άλλον. Ουσιαστικά, όποιος έχει όνομα, έχει συνάμα και ταυτότητα και συνεπώς, το ζήτημα της χρήσης του ονόματος και της αναζήτησης της ταυτότητας παίρνει άλλη διάσταση. Γίνεται ζήτημα ζωής και θανάτου. Μέσα από το κείμενο διαπιστώνει κανείς ότι τα πρόσωπα «ανακαλύπτουν την ταυτότητά τους και την ταυτότητα των άλλων μέσω της αγάπης».⁴¹ Σε μια εποχή ως επί το πλείστον αποσπασματική, η προσωπική ταυτότητα θεωρείται πολύ συχνά ως το ουσιώδες κέντρο της εαυτότητάς μας. Ωστόσο, «ο εαυτός είναι το κέντρο του ρόλου και της ταυτότητας, γιατί από αυτόν εκκινούν και σε αυτόν επιστρέφουν οι εθικές σκοπεύσεις, οι διαδραματίσεις των ρόλων και οι κρυσταλλώσεις των ταυτοτήτων».⁴² Η έννοια της φαντασιακής κοινότητας την οποία εισήγαγε ο Benedict Anderson και η συνειδητοποίηση ότι «τέτοιου είδους ταυτότητες συγκροτούνται στη βάση του αισθήματος του (συν)ανήκειν και μας βοηθούν να τοποθετήσουμε τον εαυτό μας στον κόσμο, [...] μας λένε ποιοι είμαστε, από πού ερχόμαστε και τι έχουμε πράξει»⁴³, είναι με κάποιον τρόπο η αφετηρία προκειμένου να κατορθώσει κανείς να ενταχθεί και να ερμηνεύσει τον εαυτό του στο περιβάλλον στο οποίο ζει και αναπτύσσεται.

Σε τι μπορούμε να πούμε πως διαφέρει, για παράδειγμα, η Σάρα Κέιν από τον διάσημο Αμερικανό σκηνοθέτη, σεναριογράφο και ηθοποιό Κουέντιν Ταραντίνο; Η Κέιν παρουσιάζει τη βία έτσι όπως πραγματικά είναι, ενώ ο Ταραντίνο κάνει αυτή τη βία «εμπόρευμα».⁴⁴ Μέσω της θεατρικής της πέννας μιλάει για τον πόλεμο και τις κτηνωδίες που διαπράττονται σε εμπόλεμες περιοχές ανά τον κόσμο, για την βία που βρίσκεται στις καθημερινές μας σχέσεις και συναναστροφές, σε οικογενειακά περιβάλλοντα και σε κατ' επίφαση σύγχρονες δημοκρατίες, όπου βλέπουμε το κακό

⁴⁰ Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 215.

⁴¹ Ντέιβιντ Τάσινγκχαμ, *Μόνο τώρα υπάρχει*, Από το πρόγραμμα της παράστασης *Καθαροί, πια*, Στουτγάρδη, 1999, σκηνοθεσία Μάρτιν Κουσάι, στο Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 49.

⁴² Γιώργος Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της Αναπαράστασης*, ό.π., σ. 453.

⁴³ Στο ίδιο, σ. 454.

⁴⁴ Συνέντευξη Τύπου στο Teatro della Pergola της Φλωρεντίας κατά το Φεστιβάλ Intercity London, 1997, μτφρ. Μάνος Λαμπράκης, στο Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 196.

μπροστά στα μάτια μας και δεν αντιδράμε. Η βία στα έργα της Σάρα Κέιν δε γνωρίζει σύνορα, αλλά οικουμενοποιείται. Το «θέατρο της κτηνωδίας» όπως ονομάστηκε, είναι ένα θέατρο ονειρικό και συνάμα συμβολιστικό και η ανάγκη για τρυφερότητα και η αναζήτηση της αγάπης αποτελούν το θεμελιώδες αίτημα αυτής της γραφής. Ένα θέατρο λεπτό κι ευαίσθητο. Τα βασανιστήρια που πραγματοποιεί ο Τίνκερ στα θύματά του ενέχουν και θρησκευτικά σύμβολα. Η Κέιν είχε μελετήσει σε βάθος την Βίβλο, κάτι που είχε μοιραστεί και η ίδια στις συνεντεύξεις της. Οι βασανισμοί που υφίσταται ο Καρλ, έχουν αναφορές και στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, πέρα από τα ρωμαϊκά θεάματα. Στην τέταρτη σκηνή, για παράδειγμα, προκειμένου να μην καταφέρει να εξηγήσει ο Καρλ στον Ροντ ότι ενέδωσε στα βασανιστήρια, ο Τίνκερ προστάζει τον Καρλ να βγάλει έξω από το στόμα την γλώσσα του και με ένα ψαλίδι του την κόβει. *«Ο Καρλ βγάζει τη γλώσσα του. Ο Τίνκερ παίρνει ένα μεγάλο ψαλίδι και κόβει τη γλώσσα του Καρλ. Ο Καρλ κουνάει τα χέρια του, με το στόμα ανοιχτό, γεμάτο αίματα, χωρίς να βγαίνει ήχος».*⁴⁵

Στην αποσπασματικά σωζόμενη τραγωδία του Σοφοκλή *Τηρέας*, η οποία είχε προκαλέσει μεγάλη εντύπωση, ο βασιλιάς της Θράκης Τηρέας, γιός του Άδη, παντρεύτηκε την Πρόκνη, κόρη του βασιλιά των Αθηνών Πανδίωνα και αδελφή της Φιλομήλας. Ο Τηρέας απέκτησε με την Πρόκνη έναν γιό, τον Ίτυ. Όμως, ερωτεύτηκε και την Φιλομήλα, τη βίασε και στη συνέχεια της έκοψε την γλώσσα για να μην μπορεί να αποκαλύψει στην Πρόκνη τον βιασμό που υπέστη από τον σύζυγό της. Η Φιλομήλα κέντησε τις δυστυχίες της σε ένα ύφασμα και με αυτόν τον τρόπο φανέρωσε το κακό που είχε υποστεί από τον Τηρέα στην αδελφή της. Η Πρόκνη, επιθυμώντας την τιμωρία του Τηρέα, σκότωσε τον γιό τους, τον μαγείρεψε και του τον προσέφερε ως γεύμα. Ύστερα, οι δύο αδελφές προσπάθησαν να το σκάσουν, αλλά εκείνος τις κυνήγησε και προτού προλάβει να τις προφτάσει, οι θεοί, εισακούοντας τις παρακλήσεις των δύο γυναικών, τις μεταμόρφωσαν σε πουλιά, τη Φιλομήλα σε χελιδόνι και την Πρόκνη σε αηδόνι. Αλλά και τον Τηρέα τον μεταμόρφωσαν σε τσαλαπετεινό. Η Πρόκνη στην τραγωδία του Σοφοκλή που δεν σώζεται, καταγγέλλει τη βασανιστική γυναικεία εμπειρία του γάμου, μιλώντας εξ ονόματος όλων των γυναικών.⁴⁶ Επιπροσθέτως, στην

⁴⁵ Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 225.

⁴⁶ www.greek-language.gr, Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα, Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία, http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorphoseis/page_264.html (Ημερομηνία Πρόσβασης: 05/05/2026).

τραγωδία του Σοφοκλή, ο ομώνυμος ήρωας παρουσιάζεται ήδη μεταμορφωμένος σε πουλί.⁴⁷ Μάλιστα, υπάρχει και σχετική αναφορά στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, στους στίχους 100-101: «Τσαλαπετεινός: Έτσι με κατάντησε ο Σοφοκλής, εμένα τον Τηρέα, στις τραγωδίες του».⁴⁸

Η σιωπή που εξαναγκάζεται ο Καρλ να υποστεί συνάδει ασφαλώς και με το πρότυπο των θρησκευτικών αφηγήσεων, σύμφωνα με το οποίο ο πιστός, πρέπει να υπομένει σιωπηλά και αγόγγυστα τις δοκιμασίες, τους βασανισμούς εν προκειμένω, ώστε να λάβει την ανταμοιβή του θεού.⁴⁹ Όμως, αξίζει να σταθούμε περισσότερο στο μοτίβο του ακρωτηριασμού των χεριών του Καρλ από τον Τίνκερ που λαμβάνει χώρα στην όγδοη σκηνή: «Ο Τίνκερ παρακολουθεί. Αφήνει τον Καρλ να τελειώσει αυτό που έγραφε, κι έπειτα πλησιάζει και το διαβάξει. Ανασηκώνει τον Καρλ απ' τις μασχάλες και του κόβει τα χέρια απ' τους καρπούς».⁵⁰

Τα χέρια και ιδιαίτερα οι καρποί των χεριών απ' όπου ακρωτηριάζει ο Τίνκερ, συνομιλώντας, εν αγνοία της Κέιν, με τρόπο άμεσο με το διακείμενο της *Ευγένας*⁵¹ του Θεόδωρου Μοντσελέζε, ανήκουν στις πιο ευαίσθητες περιοχές της σωματικής υπόστασης του ανθρώπου, καθώς είναι μέρος των άκρων της σωματικότητας και συνεπώς «δημιουργούν το γεφύρωμα ανάμεσα στον εξωτερικό κόσμο και την ατομική επικράτεια, ανάμεσα στο εγώ και τους άλλους, στο υποκείμενο και στα αντικείμενα, στην ταυτότητα και την διαφορά. Αλλά επειδή ακριβώς βρίσκονται στα άκρα της σωματικότητας, υποστηρίζοντας κατά κύριο λόγο μία από τις «κρυφές» αισθήσεις, την αφή, τα χέρια δημιουργούν και το γεφύρωμα ανάμεσα στη σωματική και την πνευματική διάσταση του ατόμου».⁵² Η απώλεια των χεριών ισούται με απώλεια της ταυτότητας. Το μόνο που έχει απομείνει στον Καρλ είναι η δυνατότητα να σταθεί στα πόδια του και να χορέψει για το αγαπημένο πρόσωπο στον ήχο ενός παιδιού που τραγουδάει πέρα από τον φράχτη, στη δέκατη τρίτη σκηνή. Αλλά και αυτή η δυνατότητα αφαιρείται ξανά από τον Τίνκερ, οποίος του κόβει τα πόδια από τους αστραγάλους. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, πως ο Τίνκερ αφαιρεί από τον Καρλ όλους τους

⁴⁷ Αριστοφάνης, *Όρνιθες*, μτφρ. Τάσος Ρούσσος, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1993, σ. 202.

⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 63.

⁴⁹ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το Βασίλειο της Ευγένας, Λογοτεχνικά διακείμενα και ανθρωπολογικά περιεχόμενα στην Ευγένια του Θεόδωρου Μοντσελέζε*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2005, σ. 204.

⁵⁰ Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 240.

⁵¹ Θεόδωρος Μοντσελέζε, *Τραγωδία ονομαζόμενη Ευγένια*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1995.

⁵² Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το Βασίλειο της Ευγένας*, ό.π., σ. 191.

πιθανούς τρόπους έκφρασης των συναισθημάτων του, αλλά και της ίδιας του της ταυτότητας.⁵³

1.2. Τεχνικές πληροφόρησης. Σκηνικές οδηγίες και σκηνικά αντικείμενα στο έργο της Σάρα Κέιν.

Αυτό που δε μπορούμε σίγουρα να παραβλέψουμε και που θεωρώ πως είναι στοιχείο της γυναικείας γραφής εν γένει, είναι η έντονη σωματικότητα του κειμένου. Έχουμε ασφαλώς να κάνουμε με ένα θέατρο που προβάλλει, που χρησιμοποιεί το σώμα, όχι τόσο με τρόπο σεξουαλικό ή ηδονικό, όσο με έναν τρόπο κυρίως σπλαγγχνικό, ενδότερο. Μέσα από το θέατρο της Κέιν και τις αναπόφευκτες σκηνικές οδηγίες και τα σκηνικά αντικείμενα που μας επιβάλλει με έναν μοναδικό τρόπο, μπορούμε να διακρίνουμε την εσωτερικότητα του ίδιου του σώματος. Τα κομμένα ανθρώπινα μέλη, η αποκάλυψη απόκρυφων περιοχών, ουσιαστικά χρησιμοποιούνται με σκοπό τη διερεύνηση του ίδιου του σώματος και όχι απλώς για αισθητικούς λόγους. Η σκληρότητα φτάνει σε ένα αποκορύφωμα. Η γλώσσα κατορθώνει και γίνεται χειρονομία, καθώς αποκτά η ίδια σωματικότητα, μέσω της έμφασης στο σώμα καθ' εαυτό. Η έμφαση του σώματος εκφράζεται μέσω του λόγου, αλλά και των σκηνικών οδηγιών του κειμένου. Οι σκηνικές οδηγίες στο *Cleansed* με τους έντονους συμβολισμούς και τις λυρικές αποχρώσεις τους, θα μπορούσαν πραγματικά να είναι ένα έργο αυτόνομο. Με αυτές πρόκειται να ασχοληθούμε ακολούθως.

Οι σκηνικές οδηγίες αποτελούν μέρος του «δευτερεύοντος κειμένου», σύμφωνα με τον πολωνό φιλόσοφο Roman Ingarden, σε ένα δραματικό έργο. Συμπεριλαμβάνονται, μαζί με τους τίτλους των σκηνών και των πράξεων, τα σημεία που υποδεικνύουν το ομιλούν κάθε φορά πρόσωπο στις «γραπτές προσθήκες» του «κύριου κειμένου» και προσφέρουν στον αναγνώστη και στον δυνητικό θεατή μιας δυνητικής παράστασης, όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για τις μη-λεκτικές διαστάσεις της.⁵⁴ Οι διδασκαλίες, δηλαδή οι διηγητικές αναπτύξεις, συμπίπτουν με τον χώρο του περικειμένου και συνοπτικά μπορούν να περιλαμβάνουν το όνομα του εκάστοτε συγγραφέα, τον τίτλο του έργου, μια πιθανή

⁵³ National Theatre, *Sarah Kane: Staging The Unstageable*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=O7Z_5JhnkTA, (Ημερομηνία Πρόσβασης: 05/05/2026).

⁵⁴ Βάλτερ Πούχγερ, *Μελετήματα Θεάτρου, Το Κρητικό Θέατρο*, Εκδόσεις Χ. Μπούρα, Αθήνα 1991, σσ. 366-367.

αφιέρωση, τον χώρο και τον χρόνο έκδοσης. Το *Cleansed* έχει στις πρώτες του σελίδες μια ιδιαίτερη αφιέρωση: «Για τους ασθενείς και το προσωπικό του ES3». Η κλινική στην οποία αναφέρεται είναι η κλινική Maudsley του Λονδίνου. Πρόκειται για τον σημερινό διάδοχο του διαβόητου Bedlam, του οποίου οι ασθενείς παρουσιάζονταν στο ευρύ κοινό σαν freaks. Το ES3 ήταν μία από τις κλινικές του και η Σάρα Κέιν δεν ήταν επισκέπτρια σε αυτόν τον χώρο, αλλά ασθενής.⁵⁵

Η «όψις» του κειμένου έχει την ίδια σημασία με τον λόγο για την Κέιν. Ο σκηνικός διάκοσμος του έργου είναι στημένος με εξαιρετική ακρίβεια που δεν πρέπει να παραληφθεί, σύμφωνα με την συγγραφέα. Σκηνικά αντικείμενα ορίζονται εκείνα που καταλαμβάνουν τον θεατρικό χώρο, αλλά επιπλέον και οι ενδιάμεσες μορφές, που στο κείμενο το οποίο εξετάζουμε είναι πολλαπλές και ποικίλες. Αποτελούν το δεύτερο συμβολικό πέρασμα του κειμένου στην επικείμενη παράστασή του. Πρόκειται για όλα τα σημεία που καταλαμβάνουν τον θεατρικό χώρο, όπως είναι το σώμα των ηθοποιών, το σκηνογραφικό υλικό και τα αμιγώς σκηνικά αντικείμενα.⁵⁶ Επιπροσθέτως, στο κείμενο που εξετάζουμε, έχουμε και ενδιάμεσες μορφές με την εμφάνιση των αρουραίων που τρώνε τα κομμένα χέρια του Καρλ ή απομακρύνονται κουβαλώντας τα κομμένα πόδια του, στην όγδοη και την δέκατη τρίτη σκηνή αντιστοίχως. Το σκηνικό μοιάζει ανήσυχο, τα αντικείμενα επικίνδυνα, συνδέονται άμεσα με τα πρόσωπα, καθώς αποκτούν ένα νόημα βαθύτερο, πολυπλοκότερο. Επιπλέον, οι καταστάσεις είναι εμφανώς οριακές. Η ίδια σε συνέντευξή της σχετικά με την σκηνοθετική απόπειρα του έργου της *Ο έρωτας της Φαίδρας*, λέει χαρακτηριστικά τα εξής:

«Τη σκηνοθεσία του *Phaedra's Love* την ανέλαβα επίσης γιατί στις διάφορες σκηνοθεσίες του *Blasted* δεν έβλεπα τις σκηνές έτσι ακριβώς όπως τις είχα γράψει, αν και η μεταφορά τους γινόταν με σαφήνεια. Σκηνοθετώντας το *Phaedra's Love* δε μπορούσα να κατηγορήσω κανέναν άλλον για σκηνοθετική ασυνέπεια παρά μόνον τον εαυτό μου. Προς έκπληξή μου δεν ήταν τόσο δύσκολο, όσο θα πίστευε κανείς, να μεταφερθεί πιστά μια οδηγία του τύπου “την ξεκοιλιάζουν”. Το κοινό

⁵⁵ Ντέιβιντ Τάσινγκχαμ, *Μόνο τώρα υπάρχει*, Από το πρόγραμμα της παράστασης *Καθαροί, πια*, Στουτγάρδη, 1999, σκηνοθεσία Μάρτιν Κουσάι, στο Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 51.

⁵⁶ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα, Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2012, σ. 409.

γνωρίζει βέβαια πως μια τέτοια σκηνή είναι απλώς θέατρο, είναι όμως έτοιμο να πιστέψει στην ψευδαίσθηση, έτσι ώστε να μπορέσει να μεταδοθεί η εικόνα».⁵⁷

Συνεπώς, η Σάρα Κέιν δεν ήταν καθόλου σύμφωνη με αυτό που αποκαλούσε η ίδια «σκηνική ασυνέπεια» και πράγματι, στην περίπτωση που κάποιος σκηνοθέτης ή κάποια σκηνοθέτρια δεν ακολουθήσει τον ρου των σκηνικών οδηγιών και δεν εντάξει στην σκηνική του σύνθεση τα σκηνικά αντικείμενα που αναφέρονται, στο τελικό αποτέλεσμα θα παρουσιάσει ένα άλλο έργο. Αποτελεί μια πραγματική πρόκληση για τους καλλιτέχνες η ενασχόληση με τα έργα της. Η Σάρα Κέιν λειτουργεί ως δυνάμει σκηνοθέτρια των έργων της. Μοιάζει αδύνατη μια διαφορετική απόδοση αυτών, καθιστώντας εντονότερη την παρουσία της Κέιν στο κείμενο. Παράλληλα, ορισμένες σκηνικές οδηγίες δίνουν με την πολυπλοκότητά τους έναν τόνο λυρικό και ίσως προσφέρουν σε θεατές και αναγνώστες ελπίδα και ανακούφιση, μέχρι τουλάχιστον να ξεσπάσει η επόμενη καταιγίδα, όπως συμβαίνει στο τέλος της πέμπτης και δέκατης σκηνής αντιστοίχως:

*Ένα ηλιοτρόπιο ξεπηδάει απ' το πάτωμα και ανεβαίνει ψηλώνοντας πάνω απ' τα κεφάλια τους. Όταν παύει να ψηλώνει, ο Γκράχαμ το γέρνει κοντά του και το μυρίζει.*⁵⁸

[...]

Μια παύση. Έπειτα ένας παρατεταμένος πυροβολισμός. Ο Γκράχαμ σκεπάζει το σώμα της Γκρέης με το δικό του, κρατώντας της το κεφάλι στα χέρια του. Ο πυροβολισμός διαρκεί ατέλειωτα. Ο τοίχος γαζώνεται από σφαίρες. Μεγάλα κομμάτια σοβάδες και τούβλα τινάζονται. Ο τοίχος γίνεται κόσκινο απ' τις σφαίρες και πιτσιλίζεται με αίματα.

Έπειτα από κάμποσα λεπτά, το πολυβόλο σιωπάει. Ο Γκράχαμ ξεσκεπάζει το πρόσωπο της Γκρέης και την κοιτάζει. Η Γκρέης ανοίγει τα μάτια της. Τον κοιτάζει κι αυτή.

ΓΚΡΑΧΑΜ: Κανένας. Τίποτα. Ποτέ.

⁵⁷ *Playspotting, Die Londoner Theaterszene der 90er*, Επιμέλεια: Nils Tabert, Verlag Gmbh, Hamburg, 1998, σσ. 8-20, στο Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 185.

⁵⁸ Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 230.

Ασφόδελοι ξεφυτρώνουν από το πάτωμα και ανεβαίνουν ορμητικά, το κίτρινό τους πλημμυρίζει όλη την σκηνή.⁵⁹

Και ενόσω η βία κατακλύζει ολότελα τη σκηνή, βλέπουμε την ποίηση να δίνει το παρόν. «Μια ιδιότυπη ποιητική δυναμική και, συνάμα, ένας φαινομενικά παράδοξος προβληματισμός πάνω σε ανεστραμμένα είδωλα και συγκεχυμένες εικόνες του καιρού μας» χαρακτηρίζουν το έργο της Σάρα Κέιν, η οποία μαζί με άλλους σύγχρονους της δραματουργούς «πολιτογραφείται στην επικράτεια ενός “λυρισμού της σκληρότητας”, θα λέγαμε, τον οποίο η ευρωπαϊκή δραματουργία δεν είχε γνωρίσει ποτέ άλλοτε με αυτό το πρόσωπο».⁶⁰ Τίθεται, ωστόσο, και ένα επιπλέον ζήτημα και αφορά στην παραστασιμότητα της βίας στα έργα της Σάρα Κέιν. Είναι εφικτό να παρασταθεί αυτό το συναίσθημα φόβου και αποστροφής; παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον το γεγονός ότι για την παρουσίαση αυτής της φρίκης επιστρατεύεται «ο ωραίος τρόπος, η ωραία φόρμα, η ποίηση και η ωραία γλώσσα: η ποίηση δείχνει το αποτρόπαιο, την ομορφιά, όχι την κλασική, αλλά την τρομερή ομορφιά, τον “ωραίο τρόμο”. Το τερατώδες γίνεται τέχνη και έτσι αντιλαμβανόμαστε την έννοια της κάθαρσης. Αυτό είναι σίγουρα ένα από τα παράδοξα του σύγχρονου θεάτρου».⁶¹

1.3. Η λειτουργία του λόγου.

Ο λόγος της Σάρα Κέιν, εκτός από ωμός και σκληρός, είναι συνάμα και επιτελεστικός, «καθώς «προκαλεί» τις καταστάσεις, εντάσσεται σε μια γραφή με έντονη σκηνική δυναμική και με ποικίλες τεχνικές ελέγχου της σκληρότητας. Ο λόγος στο *Blasted* και στο *Cleansed* οπτικοποιείται, η βία, το σεξ γίνονται ορατά και το βλέμμα επικουρείται από την ακοή – μια από τις στρατηγικές ελέγχου της σκληρότητας».⁶² Οι ήχοι αναδύονται μέσα από τη σιγή του χώρου, απλώνονται και τον καλύπτουν, για να εξαφανιστούν την αμέσως επόμενη στιγμή. Όσο πιο φευγαλέοι είναι, τόσο περισσότερο επιδρούν σε όσους τους αντιλαμβάνονται. Οι ήχοι στο *Cleansed* προσφέρουν μια αίσθηση του χώρου και ταυτόχρονα εισβάλλουν στα σώματα ηθοποιών και θεατών προκαλώντας σωματικές και

⁵⁹ Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 246.

⁶⁰ Χαρά Μπακονικόλα, *Κάτοπτρα του χρόνου, Δοκίμια για το θέατρο του 20ού αιώνα*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2010, σ. 185.

⁶¹ Σοφία Φελοπούλου, *Μεταμορφώσεις και Ανανεώσεις της Ευρωπαϊκής Δραματουργίας*, ό.π., σσ. 159-160.

⁶² Στο ίδιο, σ. 156.

συναισθηματικές αντιδράσεις.⁶³ Πρέπει να έχουμε υπόψιν πως η αποσπασματικότητα της σύγχρονης δραματουργίας λειτουργεί ως αντανάκλαση ενός κόσμου κατακερματισμένου.⁶⁴ Έτσι και στην Κέιν, η αποσπασματικότητα του λόγου συμβαδίζει με εκείνη του ίδιου του σώματος, το οποίο σταδιακά διαλύεται, κατακερματίζεται.⁶⁵

1.4. Ξεπερνώντας τα ιστορικά γεγονότα (;)

Η Κέιν δε γράφει ειδικά για τους ναζί, «αλλά για τον ομφάλιο λώρο ανάμεσα στον σεξουαλικό φασισμό, που τόσο παραστατικά περιγράφεται και στο πολιτικό του ομόλογο· για έναν κόσμο βάνουσης ανδρικής εξουσίας και γυμνής υποταγής».⁶⁶ Μπορεί το *Cleansed* να μην κάνει μια άμεση αναφορά στη Γερμανία και στην δολοφονία έξι εκατομμυρίων Εβραίων, ωστόσο το έργο αναπόφευκτα περιλαμβάνει το δυστοπικό περιβάλλον ενός στρατοπέδου συγκέντρωσης. Άλλωστε, η αφετηρία του σύγχρονου τραγικού βρίσκεται ακριβώς στη φρίκη του Ολοκαυτώματος και στο ανείπωτο όριο της κτηνωδίας, ύστερα από το οποίο ο Theodor Adorno είχε εκφράσει πως δε μπορεί να υπάρξει ποίηση μετά το Άουσβιτς. Απέναντι σε αυτήν την ολοκληρωτική καταστροφή αναζητείται ακόμη και σήμερα μια νησίδα ελπίδας και νοήματος της ανθρώπινης ύπαρξης.⁶⁷ Η ίδια η συγγραφέας είχε δηλώσει σε συνέντευξή της τα ακόλουθα:

«Αυτό ήταν όντως κατά την συγγραφή σημαντικό αλλά όχι για την υπόθεση του έργου, και γι' αυτό δεν το έδωσα καν σαν συγκείμενο. Γιατί διαφορετικά ο πόνος των άλλων θα χρησιμοποιούνταν σαν δικαιολόγηση της δικής μου δουλειάς, κάτι που θεωρώ ιδιοτελές και κυνικό. Άλλωστε ένα κείμενο χάνει σε σημασία και διάσταση, όταν κάποιος το περιορίζει σε ένα επίπεδο. Το *Blasted* και το *Cleansed* ευτυχώς ξεπερνούν τα γεγονότα στη Βοσνία ή στη Γερμανία».⁶⁸

⁶³ Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και Μεταμόρφωση, Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μτφρ. Νατάσα Σιουζουλή, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2013, σ. 242.

⁶⁴ Αφροδίτη Σιβετίδου, *Το σύγχρονο δράμα*, ό.π., σ. 93.

⁶⁵ Σοφία Φελοπούλου, *Μεταμορφώσεις και Ανανεώσεις της Ευρωπαϊκής Δραματουργίας*, ό.π., σ. 156.

⁶⁶ Michael Billington, *“Onwards and Upwards”, The Life and Work of Harold Pinter*, μτφρ. Άννα Καρνάβα, στο Χάρολντ Πίντερ, *Τέφρα και Σκιά*, ό.π., σ. 78.

⁶⁷ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θιασώτες & Φιλόσοφοι, Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2016, σ. 256.

⁶⁸ *Playspotting, Die Londoner Theaterszene der 90er*, Επιμέλεια: Nils Tabert, Verlag Gmbh, Hamburg, 1998, σσ. 8-20, στο Σάρα Κέιν, *Καθαροί, πια*, ό.π., σ. 181.

Ολοκληρώνοντας την ανάλυσή μας για το έργο της Σάρα Κέιν *Cleansed* και περνώντας σιγά σιγά στο επόμενο κεφάλαιο με το οποίο θα καταπιαστούμε, προκειμένου να επιχειρηθεί μια ομαλή μετάβαση, κρίνεται αναγκαίο να αναφέρουμε πως η Ιστορία είναι ασφαλώς παρούσα στο έργο της Κέιν, είτε έμμεσα είτε άμεσα. Με την ίδια ουσιαστικά στόχευση, αλλά σαφώς με διαφορετικό τρόπο και εργαλεία και η Λούλα Αναγνωστάκη εστιάζει στο τώρα και «στον άνθρωπο που εμπεριέχει όλη την ανθρωπότητα», ενώ συγχρόνως το πολιτικό στοιχείο διοχετεύεται μέσα από το προσωπικό και αντανακλά τον ίδιο τον κόσμο. Ζητήματα εξουσίας και των μεθόδων που εφαρμόζονται προκειμένου να επικρατήσει, θίγονται και μέσα από το δικό της έργο, όπως ακριβώς είδαμε να συμβαίνει και με το έργο της Κέιν, επαναφέροντας τον προβληματισμό για τη σημασία, τα όρια και τους (αυτο;)περιορισμούς της δημοκρατίας στη Δύση.⁶⁹ Ένας από τους προβληματισμούς που διατρέχει και το επόμενο έργο που πρόκειται να αναλύσουμε, σχετίζεται, λοιπόν, με το εάν η δημοκρατία, σύμφωνα με τις αρχές τις Γαλλικής Επανάστασης, «στηρίζεται και κατοχυρώνεται από την ισότητα που παρέχει στους πολίτες, αποκλείοντας τα δίπολα του είδους ανώτερος/κατώτερος ή θύμα/θύτης και εξασφαλίζοντάς τους ελευθερία, ίση μεταχείριση και προστασία της ζωής τους».⁷⁰

⁶⁹ Σοφία Φελοπούλου, *Μεταμορφώσεις και Ανανεώσεις της Ευρωπαϊκής Δραματουργίας*, ό.π., σσ. 147-148.

⁷⁰ Στο ίδιο, ό.π., σ. 148.

2. Σ' εσάς που με ακούτε.

Η Λούλα Αναγνωστάκη ανήκει στη μεταπολιτευτική γενιά των δραματουργών, χαρακτηριστικό στοιχείο της οποίας αποτελεί η επέλαση μιας νέας εσωστρέφειας, μιας στροφής προς τα έσω.⁷¹ Έχουμε να αναμετρηθούμε με το εξής φαινομενικά παράδοξο γεγονός: ενώ συντελείται μια στροφή της δημόσιας ζωής προς την δημοκρατία και τα θεμελιώδη ανθρώπινα δικαιώματα, αυτό οδηγεί, περιέργως, τη δραματουργική γραφή από την πολιτική και κοινωνική ανάλυση, στην ψυχολογική ενδοστρέφεια, δίχως, ασφαλώς, να εξοβελίσει και τις πολιτικές και κοινωνικές αναφορές. Πραγματοποιείται μια επικέντρωση σε αυτοβιογραφικά κυρίως θέματα, σε μια ψυχαναλυτική ενδοσκόπηση, στη διάλυση της ρεαλιστικής γραφής αναγνωρίσιμων καταστάσεων, σ' ένα μεταμοντέρνο καλειδοσκόπιο σπαραγμάτων από αναμνήσεις, προαισθήματα, ονειροπολήματα και φαντασιώσεις σε ρευστό, πολλές φορές σκηνικό χώρο αλλά και χρόνο.⁷²

Μια κατάσταση υπό άλλες συνθήκες αντικειμενικά περιγράψιμη, τώρα δίνει τη θέση της σε ένα υποκειμενικό και σύνθετο νεφέλωμα μεταξύ ύπνου και ξύπνιου. Τώρα αυτό που μας ενδιαφέρει είναι το εσωτερικό ενός σπιτιού και το τι μπορεί να συμβαίνει σε δωμάτια απόκρυφα, όπου θεατές και αναγνώστες δεν έχουν πρόσβαση, παρά μόνο σε ένα επίπεδο διηγητικό, από τα οποία θα αναδυθούν ξανά οι σκέψεις και οι αναμνήσεις των προσώπων. «Η αντίληψη της έξω πραγματικότητας διαθλάται από προσωπικά φίλτρα, το συνονθύλευμα αποσπασματικών γεγονότων εκτός χρονικής και αιτιολογικής σειράς, προσφέρει συνθέσεις με αλλαγμένη σειρά του χρόνου και συμφυρμό των χώρων».⁷³

Το συγκεκριμένο και οριοθετημένο γίνεται αόριστο, το απτό και άμεσα αντιληπτό γίνεται αόρατο, η πραγματικότητα παρουσιάζεται ρευστή κι αποσπασματική, οι αξίες είναι αμφίρροπες και ο προσανατολισμός αβέβαιος και πολλές φορές εφιαλτικός. Ασφαλώς, δεν κάνουμε λόγο για μια μεταμοντέρνα γραφή, καθώς στον ελλαδικό χώρο το θέατρο παραμένει λογοκεντρικό, παρά την αποσπασματικότητα και τον παραμερισμό της γλώσσας στις performances και στο καθαρά οπτικό θέατρο. Ωστόσο, όλα συνηγορούν πως η θεατρική γραφή από την

⁷¹ Βάλτερ Πούχνερ, *Τόποι και Τρόποι του Δράματος, Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2011, σσ. 181-186.

⁷² Στο ίδιο, σ. 186.

⁷³ Στο ίδιο, σσ. 186-187.

εποχή της Μεταπολίτευσης, περνάει σε μια καινούργια διάσταση αντίληψης της πραγματικότητας, στην οποία η καταγραφή γίνεται με τρόπο ατομικό, εκ των έσω και με περισσότερο ευαίσθητα και ευάλωτα εργαλεία και μέσα.⁷⁴

Η Λούλα Αναγνωστάκη ήταν, είναι και όπως φαίνεται θα εξακολουθήσει να είναι ένα όνομα κυρίαρχο στην ελληνική θεατρική σκηνή και μια δεσπόζουσα γυναικεία παρουσία σε μια φόρμα και σε ένα δραματουργικό περιεχόμενο που δεν έπαψε να ανανεώνεται και να εξελίσσεται κατά τις προηγούμενες δεκαετίες. Μάλιστα, ένα φαινόμενο που διαπιστώνει κάποιος που μελετά το ελληνικό θέατρο στις πλείστες θεατρικές ιστοριογραφίες που κυκλοφορούν και διδάσκονται, είναι ότι απουσιάζουν οι γυναίκες συγγραφείς, οι σελίδες τους σπάνια φιλοξενούν γυναικεία ονόματα. Όμως, εξαίρεση σε αυτή τη δυσάρεστη συνθήκη αποτελεί με βεβαιότητα η Λούλα Αναγνωστάκη και ενίοτε η Μαργαρίτα Λυμπεράκη.⁷⁵ Το εκτενές θεατρικό της έργο *Σ' εσάς που με ακούτε* (2003), παρουσιάζει το αλάθητο κριτήριο της συγγραφείας στην «ανατομία της ανθρώπινης ψυχής και αδυναμίας, αλλά και την οξύτατη ματιά της στις κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις ανά τον κόσμο, καθώς επίσης και την σε βάθος καλλιτεχνική της δεξιότητα να συνδυάζει την ψυχογραφία με την πολιτική σκέψη σε ένα αρμονικά δεμένο δραματικό σύνολο».⁷⁶ Η Αναγνωστάκη στο έργο της καταφέρνει και ενσωματώνει τον παλμό της εποχής, εντάσσοντας μέσα στην παλαιότερη θεματογραφία της νέα κοινωνικά και ηθικά ζητήματα, όπως για παράδειγμα τη νέα μετακίνηση πληθυσμών σε χώρες της Ευρώπης, την πολυπολιτισμικότητα, την έξαρση του εθνικισμού και τη νέα τρομοκρατία.⁷⁷

Ο τίτλος του έργου *Σ' εσάς που με ακούτε* μας προϊδεάζει για μια δυνητική επίκληση στην φαντασία των θεατών. Η φαντασία πρόκειται να ολοκληρώσει την εικόνα της παράστασης με ένα υποτιθέμενο πλήθος, κάτι που προσφωνεί και η Σοφία, που αποτελεί δραματικό πρόσωπο του έργου και δανείζει τη φράση της αυτή στον τίτλο του.⁷⁸ Ο ηλικιωμένος Χανς και η νεαρή ελληνίδα σύζυγός του Μαρία επινοικιάζουν τον πρώτο όροφο του σπιτιού τους στον Άγη και την Σοφία. Άλλα

⁷⁴ Βάλτερ Πούχγερ, *Τόποι και Τρόποι του Δράματος*, ό.π., σ. 187.

⁷⁵ Σάββας Πατσαλίδης, *Το "Άλλο" Θέατρο, Σπουδή στις Φεμινιστικές και Αφρο-αμερικανικές Δοκιμές*, Εκδόσεις Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1993, σ. 35.

⁷⁶ Έλση Σακελλαρίδου, *Σύγχρονο Γυναικείο Θέατρο*, ό.π., σσ. 322-324.

⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 324.

⁷⁸ Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, Η νέα ΣΚΗΝΗ, Θέατρο Οδού Κυκλάδων, Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 7 Φεβρουαρίου 2003, Αθήνα 2003, σ. 64.

πρόσωπα του έργου είναι ο Ιβάν, τακτικός επισκέπτης και φίλος, συνένοχος στη «δουλειά», η γερμανίδα νεαρή Τρούντελ που εργάζεται στον φούρνο της γειτονιάς και είναι η αγγελιαφόρος των κακών ειδήσεων, καθώς επίσης και η ιδιαίτερη οικογένεια της Σοφίας που καταφθάνει μέσω Κωνσταντινούπολης από την Ελλάδα. Συγκεκριμένα η σκοτεινή μητέρα της Έλσα, ο αδελφός της Νίκος, οποίος βρίσκεται σε αναπηρικό καροτσάκι και ο ιταλός σύντροφός του Τζίνο. Ο δραματικός τόπος είναι το Βερολίνο. Η Σοφία, ένα κορίτσι του καιρού της και η κόκκινη Ρόζα, «die rote Rosa» της ιστορίας, η Ρόζα Λούξεμπουργκ, ενώνονται μέσα από τις σελίδες ενός βιβλίου που οργανώνει να γράψει ο επίδοξος συγγραφέας Άγης, στη θεατρική αυτή σύμβαση, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια Ρόζα στη σημερινή εποχή.

2.1. «Η Υπέρβαση»⁷⁹

Στο έργο διαφαίνεται «η αντίστιξη και η ένταση ανάμεσα στο ατομικό και στο συλλογικό, στο προσωπικό δράμα και στην κοινή δράση, στο κοινωνικό αίτημα και στους εμπορικούς όρους της συναλλαγής. Πίσω από το πολιτικό φόρουμ, ζωές κατακερματισμένες, τράμπα και λαθρεμπόριο ναρκωτικών. Ωστόσο, το πραγματικό υπονομεύεται και παρωδείται, η συγγραφέας μορφοποιεί τους ήρωές της με φωτοσκιάσεις και διαφορούμενα, με δυσδιάκριτα, για μια ακόμη φορά, τα αίτια των πράξεών τους – πρόσωπα γνώριμα που συχνά αποκαλύπτουν έναν πρωτόγονο, αρχετυπικό κάποτε, ψυχισμό».⁸⁰ Στο δεύτερο μέρος του έργου, λίγο πριν το τέλος, η Τρούντελ χτυπά την πόρτα, εισέρχεται στον χώρο ενώ βρίσκεται σε τρομερή αναστάτωση και απευθύνεται στα γερμανικά στον Ιβάν. Στη συνέχεια ο Ιβάν μεταφράζει για τον Τζίνο στα ελληνικά:

*Ιβάν: Ο τύπος που θ' αγόραζε ήταν μπάτσος... Ο Κλάους τον αναγνώρισε
αμέσως κι είπε στη Σοφία να γυρίσουν πίσω... Η Σοφία επέμενε και πήγε. Ο*

⁷⁹ Ο τίτλος του παρόντος κεφαλαίου αποτελεί άμεση αναφορά στο έργο του Henri Gouhier με τίτλο *Το θέατρο και η ύπαρξη*. Στο έργο του ο Gouhier αναπτύσσει τις θέσεις του σε σχέση με τις δραματικές κατηγορίες, οι οποίες διαθέτουν «εξωαισθητικά χαρακτηριστικά» και στρέφεται προς τη μελέτη του τραγικού. Εστιάζοντας στην τραγωδία, ο Gouhier διαπιστώνει ότι υφίσταται χάρη στην παρουσία μιας «υπέρβασης», όποια και αν είναι αυτή. Συνεπώς, η «υπέρβαση» είναι εκείνη που ορίζει την τραγωδία, σύμφωνα πάντοτε με τον συγγραφέα. Βλ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το Τραγικό, Η Τραγωδία και ο Φιλόσοφος στον Εικοστό Αιώνα*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997, σσ. 211-217.

Henri Gouhier, *Το θέατρο και η ύπαρξη*, μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991, σ. 39.

⁸⁰ Δηώ Καγγελάρη, *Τυφλό Χτύπημα*, στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σ. 36.

μπάτσος αρνήθηκε να της δώσει τα χρήματα... Τότε η Σοφία του άρπαξε το πακέτο και άρχισε να τρέχει. Την πυροβόλησε αμέσως και τη σκότωσε... Έπειτα πλησίασε τον Κλάους και του είπε «Δεν ξέρεις τίποτα. Δεν ήσουν εδώ. Στρίβε.

Αυτή η γυναίκα σκοτώθηκε από αδέσποτη σφαίρα». Κάλεσε αμέσως ένα ασθενοφόρο. Ο Κλάους λέει να κατέβετε να πάμε εκεί πριν μαζευτεί κόσμος.⁸¹

Η Σοφία δολοφονείται εν ψυχρώ από έναν αστυνομικό, υπερβαίνοντας τον ίδιο της τον εαυτό, καταφέρνοντας να ξεχωρίσει, σε μια εποχή κατακερματισμένης μνήμης. Όπως μια νύχτα το 1919 δολοφόνησαν μέσα στο αστυνομικό τμήμα τη Ρόζα Λούξεμπουργκ και ύστερα την έριξαν στο ποτάμι. Σαν τραγική ειρωνεία της ίδιας της Ιστορίας. Σύμφωνα με τον γάλλο φιλόσοφο Henri Gouhier:

«Αυτό το αποτρόπαιο πεπρωμένο του Οιδίποδα που εξυφάνθηκε από τους θεούς, αυτή η Μοίρα που περιγελάει τις ανθρώπινες προφυλάξεις, είναι η υπέρβαση. Εκείνη εισάγει μέσα στην πράξη έναν νέο όρο κείμενο επέκεινα του αισθητού κόσμου όπου αυτή εκτυλίσσεται, και επέκεινα των βουλήσεων που εκδηλώνει το “λογικό ζώο”. Η λέξη “υπέρβαση” υποδηλώνει αυτό το επέκεινα. Η τραγωδία υπάρχει χάρη στην παρουσία μιας υπέρβασης, όποια και να είναι αυτή η υπέρβαση».⁸²

2.2. Ο συμβολικός χαρακτήρας των διδασκαλιών.

Αξίζει να επιχειρήσουμε και σε αυτήν την περίπτωση μια αναφορά στις διδασκαλίες, στις σκηνικές δηλαδή οδηγίες, με τις οποίες η Λούλα Αναγνωστάκη επιχειρεί να εφοδιάσει το θεατρικό της έργο. Ωστόσο, κρίνεται αναγκαίο να μην παραληφθεί από μέρους μας μια σημείωση σχετικά με τον μεταχρυσωτικό ρόλο των σκηνικών οδηγιών του κειμένου. Οι διδασκαλίες διαθέτουν έναν «συμβολικό χαρακτήρα», καθώς αφενός είναι ανοιχτές προς τη διήγηση και μέσα από την ύπαρξή τους καθιστούν εντονότερη την παρουσία του συγγραφέα εντός και εκτός σκηνής, και αφετέρου, είναι ανοιχτές προς τη δυνητική τους παράσταση, διότι τις χαρακτηρίζει η εκκρεμότητα. Συνεπώς, η επική και η θεατρική τάση βρίσκουν κοινό έδαφος, αν και αντίρροπες, προσφέροντας «μιαν αφετηρία δράσης, μη-δεσμευτικού χαρακτήρα».⁸³

⁸¹ Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σ. 101.

⁸² Henri Gouhier, *Το θέατρο και η ύπαρξη*, ό.π., σ. 39.

⁸³ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα Σύμβολα*, ό.π., σσ. 288-289.

Μπορούμε εν συντομία να ορίσουμε πως στο διαλογικό τμήμα του έργου είναι τα δραματικά πρόσωπα που παίρνουν το λόγο, ενώ στο τμήμα των σκηνικών οδηγιών είναι η ίδια η Αναγνώστáκη, που έχει ως στόχο να προσδώσει όνομα, λόγο, χώρο δράσης, κίνηση, εκφράσεις και να σκιαγραφήσει τις πράξεις τους εν γένει. Ωστόσο, υπάρχουν στιγμές στο έργο όπου οι διδασκαλίες ενυπάρχουν στο διαλογικό μέρος του κειμένου, καθώς υπάρχει χωροταξική ταύτιση με τον διάλογο. Το παρακάτω απόσπασμα του έργου αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της διαπίστωσης. Πρόκειται, κατά τη γνώμη μου, για ενσωματωμένη στην αφήγηση σκηνική οδηγία, η οποία αφορά την Σοφία, μέσω της περιγραφής του Άγη για το πώς είναι η σύγχρονη Ρόζα στο βιβλίο του:

Άγης: Η δικιά μου η Ρόζα στο βιβλίο δεν είναι ακριβώς η ίδια. Είναι ένα κορίτσι, ένα πολύ μικρό κορίτσι στις αρχές του 2000. Φοράει τζην αλλά της αρέσουν και τα κομψά φορέματα. Καπνίζει μάλμπορο, αγαπάει τον κινηματογράφο, τα μικρά ατμοσφαιρικά μπαρ, την τζαζ. Τα ωραία αγόρια. Αργά τη νύχτα, πριν κοιμηθεί κάνει μια βόλτα γύρω από το τετράγωνο του σπιτιού της, φορώντας μια μακριά καμπαρντίνα, τα χέρια στις τσέπες πάντα. Στις τσέπες έχει ένα παλιό κραγιόν, λίγα πφένιχ – ίσως να κρύβει κάπου κι ένα περίστροφο – για αυτοάμυνα – σε δύσκολες στιγμές. Αλλά και γράμματα. Γράμματα που την ενοχοποιούν. Γιατί της αρέσει να αλληλογραφεί με τους φίλους της κι είναι επικίνδυνο το περιεχόμενό τους. Θα μπορούσε να στέλνει e-mail, όμως της αρέσει να γράφει με μολύβι.⁸⁴

2.3. Οι επικές τάσεις.

Παραμένοντας στις επικές τάσεις του δράματος, έχουμε να παρατηρήσουμε για το Σ' εσάς που με ακούτε ότι επιχειρείται η χρήση του κολάζ, «τεχνική που το θέατρο ακολούθησε μαζί με τον κινηματογράφο αλλά και τη ζωγραφική».⁸⁵ Το κολάζ έχει ως προϋπόθεση την παρεμβολή μιας ενότητας λόγου εντός του δραματικού κειμένου, η οποία να είναι προσχεδιασμένη. Στην προκειμένη περίπτωση η αναφορά του λόγου μετατίθεται σε ένα άλλο αντικείμενο, το οποίο με τη σειρά του αντιπροσωπεύει με τρόπο συνεκδοχικό ένα διαφορετικό καθεστώς πραγμάτων. Η τεχνική για τον οποία γίνεται λόγος, ουσιαστικά επιδιώκει να τονίσει την τεχνική πλευρά του δραματικού κειμένου. Τα παραδείγματα του κασετόφωνου ή μαγνητοφώνου στο έργο της

⁸⁴ Λούλα Αναγνώστáκη, Σ' εσάς που με ακούτε, ό.π., σσ. 98-99.

⁸⁵ Γιώργος Π. Πεφάνης, Το θέατρο και τα Σύμβολα, ό.π., σ. 307.

Αναγνωστάκη με τις ηχογραφημένες ομιλίες και κραυγές του πλήθους επιχειρούν να συμβολίσουν τη ροϊκότητα ή την καθήλωση του χρόνου, καθώς επίσης και τα υπαρξιακά συμφραζόμενα που αναδύονται. Ενώ, λοιπόν, «το κολάζ προβάλλει και ενισχύει την τεχνικότητα του κειμένου, παράλληλα στο έργο τα μονολογικά τμήματα λειτουργούν πολύ συχνά ως μια μεθόδευση του κολάζ».⁸⁶ Ακολουθούν παραδείγματα από το έργο:

Άγης: (Στο μικρόφωνο). Με λένε Άγη κι είμαι Έλληνας. (Όση ώρα μιλάει ανοιγοκλείνει τα κουμπιά ανάλογα με τους ήχους που θέλει να έχει – γιουχαϊσματα, χειροκροτήματα κλπ. Αυτό κάνει την ομιλία του ανάλαφρη και λίγο κωμική κι ο ίδιος μοιάζει να το διασκεδάζει, αν και είναι και λίγο συγκινημένος. Ο Τζίνιο και ο Ιβάν, με το νου τους αλλού, τον κοιτάζουν. Δεν έχουν κουνηθεί από τη θέση τους, από εκεί που ήταν πριν βγει η Σοφία με τον Χανς. Η Μαρία από ένα σημείο και πέρα πάει κοντά του, με την πλάτη στους άλλους τον παρακολουθεί).

Άγης: Γράφω ένα βιβλίο. (Γιουχαϊσματα). Περιμένετε φίλοι μου, περιμένετε – ένα βιβλίο που έχει σχέση με τα θέματα που μας απασχολούν. Είναι μια εντελώς ελεύθερη βιογραφία, μιας γυναίκας που φωταγώγησε με τη ζωή της και τον θάνατό της τον εικοστό αιώνα. Σίγουρα όλοι την ξέρετε. Σχεδόν όλοι. Μια αγωνίστρια που τη σκότωσαν μια μέσα σ' ένα αστυνομικό τμήμα. Ναι, μιλάω για τη Ρόζα, την κόκκινη Ρόζα, die rote Rosa. (Πατάει στο μαγνητόφωνο τα χειροκροτήματα. Γίνεται πάλι σιωπή. Η Έλσα σηκώνεται ξαφνικά).⁸⁷

[...]

Μπαίνει ο Χανς με μικρά πηδηματάκια. Μοιάζει με τον Έζρα Πάουντ. Φοράει και ρεπούμπλικα, ψηλός. Λέει ακατάληπτες γερμανικές φράσεις. Προχωράει με μικρά πηδηματάκια – δεν αποφασίζει που θα κατευθυνθεί – πάει στο πιάνο και παίζει με το δάχτυλο. Φεύγει από το πιάνο. Άσκοπα κυκλικά βηματάκια. Ανακαλύπτει ένα κασετόφωνο. Το πασπατεύει. Ξαφνικά πατάει ένα κουμπί κι ένας τρομερός ορυμαγδός ξεχύνεται – ουρλιαχτά, φωνές, κραυγές πόνου – πατάει συνέχεια. Συνθήματα. Πατάει συνέχεια – ο φοβερός θόρυβος δυναμώνει, ακούγονται και πυροβολισμοί. Ο Χανς φεύγει ουρλιάζοντας, κολλάει πανικόβλητος στον τοίχο με τα χέρια τεντωμένα, φάτσα

⁸⁶ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα, Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, ό.π., σσ. 308-311.

⁸⁷ Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σσ. 97-98.

στην πλατεία. Μπαίνει από την εξώπορτα η Σοφία, καταλαβαίνει αμέσως τι συνέβη, κλείνει το μαγνητόφωνο. Ο Χανς ακίνητος σωπαίνει απότομα και εξακολουθεί να μένει έτσι.⁸⁸

[...]

Μπαίνει απ' έξω ο Άγης. Κουβαλάει ένα μικρόφωνο. Αντιλαμβάνεται ότι ο Ιβάν δεν τον είδε, πάει από πίσω και πατάει τα κουμπιά του μαγνητοφώνου. Ακούγεται το τραγούδι «Bella ciao». Ο Άγης αρχίζει να τραγουδά και ο Ιβάν συνοδεύει στη φουσαρμόνικα.⁸⁹

[...]

Τρέχει και βάζει στο μαγνητοφωνάκι του μια κασέτα. Ξεσπά μια δαιμονική ανατολίτικη μουσική που αλλάζει όλη την ατμόσφαιρα. Ανασηκώνει το πουλόβερ του, χαμηλώνει το πανταλόνι και χορεύει ξέφρενα με αρρενωπές κινήσεις ένα χορό ανατολίτικο. Η Έλσα πλησιάζει και χορεύει κι εκείνη – εκπληκτικά σαν επαγγελματίας – όλοι παρασύρονται απ' αυτό τον ξέφρενο χορό.⁹⁰

[...]

Ο Άγης χαρούμενος πατά τα κουμπιά στο μαγνητόφωνο, ακούγονται χειροκροτήματα και το «Bella ciao». Ξαφνικά ο Ιβάν σηκώνεται, σκοτεινός.⁹¹

Ολοκληρώνοντας τη διερεύνηση των επικών τάσεων στο έργο, πρόκειται να αναφερθούμε στο φαινόμενο της θεατροποίησης και συγκεκριμένα στη θεατροποίηση πρώτου βαθμού, δηλαδή το θέατρο εν θεάτρω που εντοπίζουμε σε πολλές στιγμές του έργου. Στο *Λεξικό του Θεάτρου* του Patrice Pavis βρίσκουμε την εξής αναφορά στο λήμμα του «θεάτρου εν θεάτρω»: «υπάρχει θέατρο εν θεάτρω όταν ένα θεατρικό στοιχείο είναι σαν απομονωμένο από τα υπόλοιπα και εμφανίζεται, με τη σειρά του, ως αντικείμενο του βλέμματος θεατών τοποθετημένων επί σκηνής, όταν συνυπάρχουν επί σκηνής παρατηρούντες και παρατηρούμενοι, όταν ο θεατής της σκηνής βλέπει ηθοποιούς σε μια παράσταση που και ο ίδιος παρακολουθεί».⁹² Το βερολινέζικο σπίτι, μεταμορφώνεται ξαφνικά σε ένα ιδιότυπο θέατρο εν θεάτρω, τη στιγμή που κάποια δραματικά πρόσωπα επιχειρούν μια πρόβα τζενεράλε, μπροστά στο μικρόφωνο και

⁸⁸ Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σσ. 40-41.

⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 55.

⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 81.

⁹¹ Στο ίδιο, σ. 93.

⁹² Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Αγνή Στρομπούλη, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 218.

κάτω από τους ήχους του μαγνητοφώνου. Εκφέρουν τους μελλοντικούς τους λόγους, σε μονολογική μορφή, δημιουργώντας ένα πλήθος στο φαντασιακό τους. Στο πλαίσιο αυτό που δημιουργούν μιλούν με απόγνωση για προσωπικά τραύματα και εν γένει βιώματα, για ανεκπλήρωτες επιθυμίες, για συλλογικές προσδοκίες που αφορούν στην κοινωνική και πολιτική ζωή του τόπου, αλλά και για χίμαιρες.⁹³

Ο Άγης χαμηλώνει τον ήχο του μαγνητοφώνου, αρπάζει το μικρόφωνο και μιλά δυνατά σαν να απευθύνεται στα πλήθη.

Άγης: Παρακαλώ – παρακαλώ κάντε λίγη ησυχία! Αν θέλετε – αν δεν θέλετε (φωνάζει) δεν πειράζει.

(Ανεβοκατεβάζει τους ήχους του μαγνητοφώνου)

Εγώ! Παρ' όλ' αυτά θα σας πω αυτά που θέλω να σας πω!

(Είναι λίγο σαν ηθοποιός, έχει κάποιο χιούμορ, αλλά και συγκίνηση – ο Ιβάν τον παρακολουθεί)

Σύντροφοι – Συντρόφισσες. (Κλείνει εντελώς το μαγνητόφωνο και κοιτάζει τον Ιβάν)⁹⁴

Στο θέατρο εν θεάτρω ο ηθοποιός μπορούμε να πούμε πως αντιπροσωπεύει δύο επίπεδα δράσης ταυτόχρονα και αντιμετωπίζει δύο πραγματικότητες, μία «πραγματική» και μία μυθοπλαστική, καθώς επίσης και δύο ξεχωριστά βλέμματα. Παράλληλα, λειτουργεί ως αναδιπλασιασμός της θεατρικής ψευδαίσθησης και συνεπώς ως από-μυθοποιητικός και αποστασιοποιητικός μηχανισμός, διότι η «ψευδαίσθηση της ψευδαίσθησης οδηγεί στη συνειδητοποίηση πως ό,τι είναι η εγκλεισμένη μυθοπλασία για την αρχική μυθοπλασία του έργου, είναι και αυτή η τελευταία για την πραγματικότητα».⁹⁵ Ο André Gide έμελλε να είναι ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο «mise en abyme» για το μυθιστόρημα, αναφερόμενος στην παρένθεση και την παρεμβολή μιας θεματικής ενότητας ειλημμένης από το ίδιο το θέμα του έργου. Η τεχνική αυτή της «αβύσσου» ουσιαστικά «παρέχει ένα όργανο αναστροφής του έργου στον εαυτό του και εμφανίζεται ως μία τροπικότητα της αντανάκλασης (réflexion) [...] της οποίας η αποστολή είναι να καταδείξει το περιεχόμενο και τη μορφική δομή του έργου».⁹⁶ Συνεπώς, γίνεται αναφορά σε μια

⁹³ Δηώ Καγγελάρη, *Τυφλό Χτύπημα*, στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σσ. 36-37.

⁹⁴ Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σ. 55.

⁹⁵ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, ό.π., σσ. 326-329.

⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 333.

θεματική αυτοδιαστρωμάτωση, εν αντιθέσει με τον δομικό αναδιπλασιασμό που επιτυγχάνει το θέατρο εν θεάτρω, δηλαδή μια στενή σχέση ανάμεσα στο περιεχόμενο του περικλειόντος έργου και σε αυτό του περικλειόμενου. Ο θεματικός αναδιπλασιασμός αναπτύσσεται στο πλαίσιο ενός αλληγορικού ή συμβολικού λόγου, ο οποίος δίνει τη δυνατότητα σε ένα αέναο πέρασμα από το θέμα-πλαίσιο στο περικλειόμενο θέμα.⁹⁷ Στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη *Σ' εσάς που με ακούτε*, μπορούμε να εντοπίσουμε μια θεματική αυτοδιαστρωμάτωση ή αυτοθεματοποίηση, παράλληλα με έναν δομικό αναδιπλασιασμό. Η τεχνική της «αβύσσου» παρουσιάζεται μέσα από τον λόγο της Σοφίας προς το πλήθος που την παρακολουθεί στο φαντασιακό της, ενώ ταυτοχρόνως επιχειρεί μια πρόβα τζενεράλε για όσα πρόκειται να εκφωνήσει την επόμενη μέρα στη συγκέντρωση. Ακολουθεί το απόσπασμα του έργου:

Σοφία: Γεια σας όλοι! Πόσο πολλοί είστε! Δεν ξέρω για τι ακριβώς πρόκειται αλλά ο Άγης μου είπε πως είναι κάτι που έχει σχέση με τη ζωή μας. Όλοι πρέπει να μιλήσουμε. (Ξαναψάχνει τα χαρτιά) Να καταθέσουμε προτάσεις, να βρούμε λύσεις. Γιατί κάποιοι μας την έχουν στημένη! (Σαν στον εαυτό της) Πάντα κάποιος μας την έχει στημένη. Αυτό το κατάλαβα από πολύ νωρίς. «Πλήθος ενέδρες της ζωής παραμονεύαν την πτώση σου». (Κι αυτό το διαβάζει γρήγορα από το χαρτί) Αλλά εγώ δεν ξέρω να μιλάω. Σας ντρέπομαι. Εγώ είμαι αμόρφωτη. Δεν τελείωσα καν το Λύκειο. «Δεν πειράζει», λέει ο Άγης, υπάρχουν ανάμεσά σας και άνθρωποι που δεν πήγαν ποτέ σχολείο. «Μίλησε έστω για τους φόβους, για όλους σου τους φόβους – τι σε τρομάζει μπαίνοντας στον εικοστό πρώτο αιώνα». Μα εγώ έχω μονάχα ένα φόβο πια. Μη μ' εγκαταλείψει ο Άγης. Τότε θα υποχρεωθώ να ξαναγυρίσω στη μάνα μου. Πειράζει που μιλάω για τα προσωπικά μου; (Μιλάει προς τα υποτιθέμενα πλήθη – τώρα γίνεται υπόκωφη κι εμπιστευτική) Η μάνα μου θέλει να με εξοντώσει! Είναι η πρώτη φορά που το λέω έτσι απερίφραστα και το εμπιστεύομαι σε σας. Σ' εσάς που με ακούτε!»⁹⁸

2.4. Ο διηγητικός χρόνος και το αναδρομικό παρόν.

Ένα πρώτο επίπεδο νοήματος, εκείνο της «πραγματικής ζωής», αφορά τα δραματικά πρόσωπα του έργου σε κατάσταση εγρήγορσης, με τη δράση τους να εκτυλίσσεται σε έναν παριστώμενο χρόνο. Από εκεί, δηλαδή από το αρχικό χρονικό στρώμα, προβάλλει ο διηγητικός χρόνος, όπως συμβαίνει με το ονειρικό στοιχείο το

⁹⁷ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα Σύμβολα*, ό.π., σ. 334.

⁹⁸ Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σσ. 63-64.

οποίο προβάλλει από την «πραγματικότητα». Ακόμη, δεν είναι λίγες οι στιγμές όπου ο παριστώμενος και ο διηγητικός χρόνος, ο ονειρικός δηλαδή, και ο «πραγματικός», όπως τους εντοπίσαμε, διαπλέκονται σε τέτοιο βαθμό, ώστε είναι εξαιρετικά σύνθετο να διαχωριστούν και να εντοπίσουμε εάν βρισκόμαστε σε ένα ονειρικό ή πραγματικό χρονικό στάδιο.⁹⁹ Επιπροσθέτως, είναι πιθανό να εντοπιστεί μια ακατάστατη χρονική ροή, σχεδόν συνειρμική, κατά την οποία αποκωδικοποιούνται κάποιες σχέσεις μεταξύ των προσώπων, όπως συμβαίνει στους μακροσκελείς μονολόγους της Σοφίας και της Έλσας, καθώς επίσης διαγράφονται κάποιες ακολουθίες σημαντικών γεγονότων του έργου.¹⁰⁰ Τέλος, ολοκληρώνοντας τη σκέψη μας πάνω στο θέμα του διηγητικού χρόνου στο έργο και των γενικών τροπικοτήτων του, μπορούμε να κάνουμε αναφορά σε ένα αναδρομικό παρόν που ταλανίζει τα πρόσωπα σε όλη τη διάρκεια του έργου. Η έννοια του αναδρομικού παρόντος δηλώνει την επίδραση που δέχεται το παρόν από το παρελθόν, με αποτέλεσμα να συγκροτείται ως παρόν χάρη σε αυτές τις επιδράσεις από παρελθούσες δυνάμεις. Το παρόν όλων των δραματικών προσώπων του έργου ανεξαιρέτως, μοιάζει καθηλωμένο από ένα πολύ ισχυρό παρελθόν, αλλά συνάμα η συχνή προσφυγή στο παρελθόν έχει ως στόχο την καλύτερη κατανόηση της παρούσας κατάστασης που βρίσκονται.¹⁰¹

2.5. Ετεροτοπίες και μνημονικοί τόποι στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη.

Προχωρώντας παρακάτω στην ανάλυση του έργου, κρίνεται αναγκαίο να αναφερθούμε στις περιπτώσεις ετεροτοπιών που προκύπτουν. Ο Michel Foucault στη μελέτη του με τον τίτλο *Άλλοι χώροι [Ετεροτοπίες]*, διαχωρίζει τις ουτοπίες από τις ετεροτοπίες:

«Υπάρχουν κατ' αρχάς οι ουτοπίες. Οι ουτοπίες είναι χωροθεσίες χωρίς πραγματικό τόπο. Είναι οι χωροθεσίες που διατηρούν με τον πραγματικό χώρο της κοινωνίας μια γενική σχέση άμεσης ή αντεστραμμένης αναλογίας. Πρόκειται για την ίδια την κοινωνία τελειοποιημένη ή πρόκειται για την άλλη όψη της κοινωνίας, αλλά ούτως ή άλλως οι ουτοπίες είναι χώροι θεμελιωδώς εξωπραγματικοί ως προς την ουσία τους. [...] Εν αντιθέσει προς τις ουτοπίες, θα ονομάσω ετεροτοπίες αυτούς τους τόπους,

⁹⁹ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, ό.π., σσ. 565-566.

¹⁰⁰ Στο ίδιο, σσ. 570-571.

¹⁰¹ Στο ίδιο, σ. 580.

επειδή είναι απολύτως διαφορετικοί από όλες τις χωροθεσίες που αντανakλούν και στις οποίες αναφέρονται. Και θεωρώ ότι ανάμεσα στις ουτοπίες και σ' αυτές τις απολύτως διαφορετικές χωροθεσίες, αυτές τις ετεροτοπίες, πρέπει να υπάρχει ένα είδος μεικτής, ενδιάμεσης εμπειρίας, που είναι ο καθρέφτης». ¹⁰²

Με λίγα λόγια οι ουτοπίες «είναι χώρες δίχως τόπο και ιστορίες, δίχως χρονολογία και δεν ανήκουν σε κανέναν χώρο, παρά μονάχα στο μυαλό των ανθρώπων. Από την άλλη, οι ετεροτοπίες (*hétérotopies*) είναι ουτοπίες που ορίζονται σε έναν συγκεκριμένο τόπο και σε έναν καθορισμένο χρόνο». ¹⁰³ Οι ετεροτοπίες, μπορούμε να πούμε πως ως ιδιαίτεροι πραγματικοί τόποι υπονομεύουν ή έστω θέτουν προς αμφισβήτηση όλους τους άλλους τόπους, διότι ανήκουν στον πραγματικό κόσμο, ενώ παράλληλα δημιουργούν «ρωγμές» από όπου μπορεί να προκύψει η αμφισβήτηση της λογικής του. ¹⁰⁴ Ωστόσο, οι ουτοπίες και οι ετεροτοπίες δεν είναι ολοσχερώς αντίθετες η μία από την άλλη, καθώς ένας καθρέφτης, όπως αναφέρει ο Foucault, είναι η απόδειξη ότι μπορεί να υπάρξει στον πραγματικό χώρο ένα είδος μεικτής εμπειρίας ανάμεσά τους, στον βαθμό που είναι παράλληλα ένας τόπος χωρίς τόπο και ένας ετεροτοπικός τόπος. ¹⁰⁵ Ο γάλλος φιλόσοφος είχε μάλιστα οραματιστεί τη δημιουργία ενός ιδιαίτερου επιστημονικού κλάδου, της ετεροτοπολογίας (*hétérotopologie*), η οποία θα είχε ως βασικό αντικείμενο τη μελέτη και διερεύνηση αυτών των μυθικών και πραγματικών τόπων. Είχε θέσει πέντε γενικές αρχές αυτού του νέου κλάδου. Σύμφωνα, λοιπόν, με την τρίτη αρχή:

«Η ετεροτοπία έχει την ικανότητα να συμπαράθεσε σε έναν μόνο πραγματικό τόπο περισσότερους χώρους, περισσότερες χωροθεσίες, οι οποίες είναι μεταξύ τους ασύμβατες. Έτσι, το θέατρο συνδυάζει διαδοχικά στο ορθογώνιο της σκηνής μια ολόκληρη σειρά τόπων που είναι ξένοι ο ένας προς τον άλλον». ¹⁰⁶

Το «έξω» περιγράφεται μέσω των τεχνικών πληροφόρησης που επιστρατεύει η συγγραφέας σαν μια δυστοπία. Ένα περιβάλλον επικίνδυνο και ανασφαλές. Οι ήχοι που αναδύονται είναι αρκετοί για να κατανοήσουμε ότι το «έξω» δεν μπορεί παρά να είναι μια όψη του «μέσα» και ότι ακολούθως το «μέσα» δεν είναι τίποτα λιγότερο ή

¹⁰² Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2012, σ. 260.

¹⁰³ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Φαντάσματα του Θεάτρου, Σκηνές της θεωρίας III*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2013, σ. 273.

¹⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 276.

¹⁰⁵ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της Αναπαράστασης*, ό.π., σ. 123.

¹⁰⁶ Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, ό.π., σ. 264.

περισσότερο παρά μια πτύχωση του «έξω» από τον χώρο του σπιτιού.¹⁰⁷ Ακούγονται και στα δύο μέρη του έργου πυροβολισμοί με μεγάλη συχνότητα. Χτυπούν με πέτρες τα παράθυρα του σπιτιού και πραγματοποιούνται ανώνυμα τηλεφωνήματα στα οποία δεν απαντούν.

Το παρελθόν, συνεπώς, των δραματικών προσώπων συνεχώς φωτίζεται μέσω του παρόντος, ενώ ταυτόχρονα το παρόν επαναπροσδιορίζεται από το παρελθόν. Έτσι στη σκηνή, δημιουργούνται κάποιοι τόποι ή μάλλον ζωντανεύουν κάποιοι τόποι, τόποι «αντι-τόποι», όπου παράλληλα αναπαρίσταται, αμφισβητείται και αντιστρέφεται η πραγματική χωροθεσία. Τόποι-καθρέφτες που αντανακλούν το παρελθόν των ηρώων της Αναγνωστάκη ή ακόμη και των ίδιων των θεατών και αναγνωστών, ενώ συγχρόνως, επιτρέπουν στους τελευταίους να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους εντός του κοινωνικού χώρου. Η σκηνή, λοιπόν, ακριβώς διότι αναδεικνύει τόπους που ανασημασιοδοτούνται μονίμως, έχει μεγάλη πολιτική και κοινωνική δυναμική. Οι ετεροτοπικές σχέσεις, άλλωστε, πάντοτε ανακαλύπτουν μια υποφώσκουσα σκηνή, έναν τόπο που υπερβαίνει την αλήθεια και το ψέμα και την αντίθεση που προκύπτει ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση.¹⁰⁸ Οι μνήμες κυρίως των προσώπων που συνδέονται με κοινούς οικογενειακούς δεσμούς αλλά και της Μαρίας, διαπερνούν το έργο και έχουν μεγάλη σημασία για την καλύτερη κατανόηση της κατάστασης στην οποία βρίσκονται. Η ίδια η Ελλάδα, πέραν του γεγονότος ότι αποτελεί έναν μνημονικό πλέον τόπο, είναι συνάμα και μια ετεροτοπία. Είναι ένας τόπος που ακροβατεί ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ουτοπία. Ένας τόπος που η Μαρία αναζητά, της λείπει, αλλά αποτελεί πια μέρος του φαντασιακού της, καθώς δεν βρίσκεται πια εκεί. Στο έργο, η Μαρία αναφέρεται στην Ελλάδα με έναν τρόπο που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα:

Μαρία: [...] Θα βοηθάω αυτή τη γυναίκα στις δουλειές του σπιτιού, θα της μαγειρεύω, θα προσέχω το γιο της, όταν θέλει να βγαίνει έξω να διασκεδάξει. (Σταματά, κοιτάζει ναζιάρικα γύρω της, συνεχίζει) Γιατί έτσι είμαστε εμείς οι Έλληνες. Βοηθάμε ο ένας τον άλλο. Αφιλοκερδώς. Θα βάλω τον αγαπημένο μου Χανς σ' ένα ίδρυμα – γιατί πρέπει κι εγώ να κάνω επιτέλους τη ζωή μου! Ποια ζωή μου. Έστω. Ζωή μου θα είναι όταν ξυπνάω το πρωί, θα πίνω τον αχνιστό ελληνικό καφέ, θ' ανοίγω το παράθυρό μου και

¹⁰⁷ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θιασώτες & Φιλόσοφοι*, ό.π., σ. 258.

¹⁰⁸ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της Αναπαράστασης*, ό.π., σ. 152.

θα λέω μέσα μου: «Θεέ μου, είμαι στην Ελλάδα. Είμαι με τους δικούς μου ανθρώπους. Δεν φοβάμαι πια και δεν κρυώνω.» Κρύωσα πολύ εδώ τόσα ατέλειωτα χρόνια. [...]»¹⁰⁹

Ακόμα και η χρήση της ελληνικής γλώσσας αποτελεί έναν μνημονικό τόπο ο οποίος προσπαθεί να αντικαταστήσει τον ουτοπία της Ελλάδας ή απλώς μάχεται να τη ζωντανέψει. Αυτοί οι «μνημονικοί τόποι» ή «τόποι μνήμης» λειτουργούν κυρίως σύμφωνα με τον τρόπο των «*reminders* των ανακλητικών ενδείξεων, προσφέροντας εναλλάξ ένα στήριγμα στην εξασθενίζουσα μνήμη, ένα όπλο στον αγώνα κατά της λήθης, και μάλιστα μία βουβή αναπλήρωση της νεκρής μνήμης. Οι “τόποι” μένουν ως εγγραφές, μνημεία, δυνάμει τεκμήρια, ενώ οι ενθυμήσεις οι μεταδιδόμενες αποκλειστικά δια ζώσης είναι πτερόεσσες καθώς και τα λόγια.»¹¹⁰ Και πράγματι, πολλές φορές ζωντανεύει μπροστά στα μάτια μας, σα να βλέπουμε τη στιγμή του ατυχήματος του Νίκου ή τη ζωή της Έλσας από το παράθυρο να παρατηρεί τα αυτοκίνητα σε κεντρικούς αθηναϊκούς δρόμους. Στο κείμενο οι χώροι μετατρέπονται μέσω της μνήμης στο παρόν σε ανοιχτά πεδία αλληλεπιδράσεων, υποκειμενικών φωνών, αλλά και πολλαπλών ταυτοτήτων. Η μνήμη ζωντανεύει εμβιωμένους στο παρελθόν τόπους και τους φωτίζει στο παρόν της μνημονικής πράξης.¹¹¹ Αυτός ο επαναφωτισμός του παρόντος μέσω του παρελθόντος μας παραπέμπει σε αυτό που ο Richard Schechner έχει ορίσει ως *restored behavior* ή *twice-behaved* για την θεατρική πράξη.¹¹²

2.6. Θυμούμαι, άρα υπάρχω¹¹³

Σε αυτόν τον κόσμο που δημιουργεί η Λούλα Αναγνωστάκη, η μνήμη έχει πρωτεύοντα ρόλο, «αναγόμενη στην ανάκληση και λειτουργώντας στα χνάρια της φαντασίας».¹¹⁴ Η μνήμη λειτουργεί ως θέατρο του παρελθόντος, γίνεται μια πράξη επιτελεστική, επανενεργοποιείται στο παρόν και επιχειρεί την ανάπλαση του μνημονικού περιεχομένου. Όλα τα πρόσωπα περιστοιχίζονται από πράγματα που είναι άμεσα σχετιζόμενα με τη λειτουργία της μνήμης ή της λήθης, όπως είναι το μαγνητόφωνο. Επιπλέον, οι συχνές αναφορές σε μακρινούς τόπους, όπως η

¹⁰⁹ Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σσ. 88-89.

¹¹⁰ Paul Ricœur, *Η Μνήμη, Η Ιστορία, Η Λήθη*, μτφρ. Ξενοφών Κομνηνός, Εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα 2013, σ. 74.

¹¹¹ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Φαντάσματα του Θεάτρου*, ό.π., σ. 272.

¹¹² Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της Θεωρίας, Ανοιχτά πεδία στη Θεωρία & την Κριτική του Θεάτρου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2007, σσ. 82-84.

¹¹³ Μανόλης Αναγνωστάκης, *ΥΓ*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2002.

¹¹⁴ Paul Ricœur, *Η Μνήμη, Η Ιστορία, Η Λήθη*, ό.π., σ. 18.

Κωνσταντινούπολη που πρόσφατα επισκέφθηκαν η Έλσα, ο Νίκος και ο Τζίνιο, λειτουργούν ως «πυρήνες μνήμης». Ακόμη, η Γερμανία εμφανίζεται ως μια «διηγητική γεωγραφία ανθρώπων και πολιτισμών» και ασφαλώς κατέχει μια ξεχωριστή θέση στην εργογραφία της Αναγνωστάκη. Επίσης, χρησιμοποιούνται διάφορες δραματουργικές τεχνικές, όπως είναι οι επαναλήψεις, η παρεμβολή στίχων και μουσικών, οι αναδρομικές αναφορές και οι αφηγήσεις που αποδεικνύουν αυτό που παραπάνω ισχυριστήκαμε, ότι δηλαδή η μνήμη πρωταγωνιστεί στο *Σ' εσάς που με ακούτε*. Μπορεί κανείς να εντοπίσει με ευκολία τη συχνή χρήση του ρήματος «θυμάμαι» και όλων των συμφραζομένων του. Ο ποιητής Μανόλης Αναγνωστάκης θα γράψει στην τελευταία ποιητική του συλλογή με τον τίτλο «ΥΓ.» τον εξής στίχο: «Θυμούμαι, άρα υπάρχω». Στο έργο υπάρχει ένας προβληματισμός και σε σχέση με τη λήθη, που μπορούμε συνοπτικά να την ορίσουμε ως «εκείνο εναντίον του οποίου κατευθύνεται η ανακλητική προσπάθεια. Αντίθετα στο ρεύμα του ποταμού Λήθη είναι που η ανάμνηση επιτελεί το έργο της. Αναζητεί κανείς εκείνο που φοβάται ότι έχει λησμονήσει προσωρινά ή για πάντα [...] Η αβεβαιότητα αυτή για την βαθιά φύση της λήθης, προσδίδει στην αναζήτηση την χροιά της ανησυχίας. Όποιος ψάχνει δεν βρίσκει κατ' ανάγκην. Η ανακλητική προσπάθεια μπορεί να ευτυχήσει ή να αποτύχει. Η επιτυχημένη ανάκληση στην μνήμη είναι ένα από τα σχήματα αυτού που αποκαλούμε «ευτυχή» μνήμη.»¹¹⁵ Η Έλσα στον δικό της μονόλογο ξετυλίγει σιγά σιγά το κουβάρι της μνήμης, στον οποίο καθίσταται δυσδιάκριτος ο διαχωρισμός της μνημονικής από την αφηγηματική λειτουργία.¹¹⁶ Μπορούμε με βάση τα παραπάνω να ορίσουμε τη δική της ανάκληση ως «ευτυχή μνήμη»:

*Έλσα: (Καθώς προχωρά παραπατάει αλλά ανεπαίσθητα) Συγγνώμη – Συγγνώμη. Ποια είμαι; Πού βρίσκομαι; Τι είναι εδώ; Μου είπαν πως ήρθα εδώ για να διαμαρτυρηθώ. Εγώ... (Πάυση μικρή) Θα χαθούμε όλοι, είπαν, έτσι μου είπαν. Χανόμαστε. Μα εγώ. Βοηθήστε με να θυμηθώ. Πρέπει πρώτα να θυμηθώ. Ήταν μια μεγάλη σάλα, γωνιακή. Με παράθυρα γύρω γύρω. Μα πού; Ήταν το σπίτι μας κάποτε – αλλά πού; – θαρρώ κοντά στους Στύλους του Ολυμπίου Διός. Από τα μεγάλα παράθυρα έβλεπα την κίνηση από κάτω – προπαντός τ' αυτοκίνητα. Μεγάλα αστραφτερά αυτοκίνητα. Έρχονταν ακτινωτά από διάφορες μεριές. Όλγας, Αμαλίας, Αρεοπαγίτου, Διάκου, Συγγρού. [...]*¹¹⁷

¹¹⁵ Στο ίδιο, σ. 54.

¹¹⁶ Για τη μνημονική και αφηγηματική λειτουργία, βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Φαντάσματα του Θεάτρου, Σκηνές της Θεωρίας III*, ό.π., σ. 290.

¹¹⁷ Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σσ. 89-90.

Ο Paul Ricœur αναφέρει στο έργο του *Η Μνήμη, Η Ιστορία, Η Λήθη* και συγκεκριμένα στο πρώτο κεφάλαιο με το τίτλο *Μνήμη και Φαντασία* τα εξής: «Η ενθύμηση όμως είναι από την πλευρά της αντίληψης, όσον αφορά το θέτειν της πραγματικότητας: υπάρχει [...] μια ουσιώδης διαφορά μεταξύ του θέτειν της ενθύμησης και εκείνου της εικόνας. Αν ανακαλώ ένα συμβάν της περασμένης ζωής μου, δεν το φαντάζομαι, το θυμάμαι, δηλαδή δεν το θέτω ως δεδομένο-απόν, αλλά ως δεδομένο-παρόν του παρελθόντος».¹¹⁸

Το παρελθόν στο *Σ' εσάς που με ακούτε* δεν παρουσιάζεται ως συντελεσμένο, ως κάτι που έχει ολοκληρωθεί και τελειώσει, αλλά αντιθέτως παρουσιάζεται ως ένας κόσμος από δυνατότητες που δεν πραγματοποιήθηκαν, ημιτελείς καταστάσεις που δεν υλοποιήθηκαν και ακολούθως έχουν μια προέκταση στο σήμερα, συνδέονται με ένα νήμα στο παρόν, μέσω της ανακλητικής διαδικασίας. Η Σοφία και ο Άγης αποτελούν ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για τη σχέση που αναπτύσσει η Αναγνωστάκη με το παρελθόν και τη μνήμη, καθώς ο Άγης επιχειρεί να συγγράψει ένα έργο με αναφορά στη Ρόζα Λούξεμπουργκ και η Σοφία είναι για εκείνον η πηγή έμπνευσης. Επομένως, μέσα από τη μορφή της κόκκινης Ρόζας του 1919 ίσως να επιχειρείται μια προσέγγιση της ελληνίδας μετανάστριας του 2001. Η Σοφία είναι ένα πρόσωπο μυθοπλαστικό, η οποία παίζει ένα άλλο πρόσωπο, την αφηγηματική ηρωίδα του Άγη, εξίσου μυθοπλαστικό, η οποία με τη σειρά της παραπέμπει στη Ρόζα Λούξεμπουργκ, σε ένα πρόσωπο ιστορικό, που όμως με τα χρόνια η φιγούρα της έχει αποκτήσει μυθοπλαστικά στοιχεία.¹¹⁹ Συμπερασματικά, το παρελθόν «δεν αποτελεί το πρότερο σημείο μιας γραμμικότητας που απολήγει στο δραματικό παρόν της μνημονικής πράξης ή στο αναπαραστατικό παρόν της θεατρικής πράξης. Η δραματουργία της Αναγνωστάκη, ήδη από τα πρώτα της έργα, προσφέρει πλείστες όσες καταστάσεις, μέσα από τις οποίες διαφαίνεται καθαρά ότι το παρόν δεν αναπαράγει το παρελθόν, ότι δηλαδή η μνημονική πράξη δεν διπλασιάζει το μνημονικό περιεχόμενο, αλλά το αποκαλύπτει ως συνυπάρχον με αυτήν».¹²⁰

Ολοκληρώνοντας τις αναφορές περί μνήμης και μνημονικών τόπων στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη, κρίνεται αναγκαίο να αναφερθούμε στην τραυματική μνήμη της Σοφίας, η οποία αποτελείται από θραυσματικά, τραυματικά γεγονότα που

¹¹⁸ Paul Ricœur, *Η Μνήμη, Η Ιστορία, Η Λήθη*, ό.π., σ. 94.

¹¹⁹ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Φαντάσματα του Θεάτρου*, ό.π., σσ. 280-281.

¹²⁰ Στο ίδιο, σ. 281.

προσδιορίζουν με πολλαπλούς τρόπους τη ζωή και την καθημερινότητά της στο παρόν. Αφηγείται τη στιγμή του ατυχήματος του αδελφού της Νίκου, ενεργοποιώντας στο παρόν το ενοχικό συναίσθημα που βίωσε και πιθανότατα να βιώνει ακόμα, καθώς επίσης και τις τύψεις με τις οποίες η μητέρα της ενίσχυσε το αποτρόπαιο παρελθόν. Αυτή η ενεργοποίηση στο παρόν μας παραπέμπει με άμεσο τρόπο σε μια αναπαράσταση του συμβάντος, που υπήρξε τραυματικό για τη μνήμη της, εφόσον συντελείται εν είδει πρόβας για τον λόγο που πρόκειται να εκφωνήσει στη συγκέντρωση την επόμενη μέρα.¹²¹

Τέλος, η γλώσσα τοποθετείται ιστορικά στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, διότι χρησιμοποιείται το γλωσσικό ιδίωμα της εποχής. Στους μονολόγους αναδύεται μια χροιά λυρική, ενώ παράλληλα ενυπάρχει μια ποιητικότητα στα αφηγηματικά μέρη του κειμένου. Το έργο συνάπτει διακειμενικές σχέσεις με έργα συγγραφέων όπως είναι ο Τ. Σ. Έλιοτ¹²², ο Χένρικ Ίψεν και ο Άντον Τσέχωφ¹²³, ο Γιώργος Χειμωνάς¹²⁴, ο Μανόλης Αναγνωστάκης¹²⁵ και ασφαλώς ενυπάρχει μια άμεση επικοινωνία με τα υπόλοιπα έργα της συγγραφέως. Μάλιστα, η τελευταία παρεμβολή ποιητικού αποσπάσματος από τον Άγη που διαβάζει τους στίχους από την *Ερημη Χώρα* του Τ. Σ. Έλιοτ, θυμίζει πένθιμο επιμνήμιο για τον θάνατο της δολοφονημένης Σοφίας που έχει μόλις συντελεστεί.¹²⁶ Επιπλέον, εκτός από τους ήχους της πόλης και τα ηχογραφημένα χειροκροτήματα, τις φωνές και τις ιαχές, ακούγονται και πολύ γνωστά, ιστορικά τραγούδια όπως είναι το «*Bella ciao*». Πρόκειται για αντιφασιστικό τραγούδι του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.¹²⁷

2.7. Η ξενότητα και η διαφορά.

Εν κατακλείδι, όπως έχουμε αναφέρει και στο προηγούμενο κεφάλαιο, η Λούλα Αναγνωστάκη καταφέρνει και συμπλέκει το φαντασιακό και μυστηριακό στοιχείο των προσώπων της με τον ιστορικό και κοινωνικό περίγυρο στον οποίο ζουν. Θέματα ρήξης

¹²¹ Στο ίδιο, σ. 301.

¹²² Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σ. 100.

¹²³ «Και στο Σ' εσάς που με ακούτε ακούγεται ο πυροβολισμός που είχε τη Σοφία στόχο. Οι ήχοι των όπλων με τους ψενικούς και τσεχοφικούς απόηχους έρχονται ως έμβλημα του αστικού δράματος να διαιωνίσουν στα έργα της Αναγνωστάκη την εμφύλια διαμάχη γονέων και παιδιών. Όμως οι ήχοι αυτοί είναι και ένα σημάδι του πολιτικού τρόμου που σηματοδοτεί την παράδοση του ατόμου στη βία του πολέμου, των στρατιωτικών καθεστώτων, του παρακράτους, των κοινωνικών ομάδων», Ελένη Βαροπούλου, *Η γλώσσα είναι το όπλο*, στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σ. 149.

¹²⁴ Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σ. 93.

¹²⁵ Στο ίδιο, σ. 64.

¹²⁶ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Φαντάσματα του Θεάτρου*, ό.π., σ. 285.

¹²⁷ Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σ. 55, σ. 93 και σ. 102.

ανάμεσα στα πρόσωπα, επαφής αλλά και απόρριψης βλέπουμε να αναπτύσσονται και να προβληματίζουν τη συγγραφέα εν γένει. Παρατηρούμε, ωστόσο, πως την απασχολούσε ιδιαίτερα και η προβληματική του Άλλου, του αλλότριου, της ξενότητας, όπως παρουσιάζεται μέσω της ξένης χώρας, της μετανάστευσης και των τόπων του ξενιτεμού. Τα ανεξέλεγκτα γεγονότα διαδέχονται το ένα το άλλο παρουσιάζοντας κάθε φορά διαφορετικά προσωπεία βίας. Το Βερολίνο είναι εδώ ένας τόπος επικίνδυνος, που απειλεί τα πρόσωπα με την οργανωμένη βία, τον ρατσισμό, τις κραυγές, τους πυροβολισμούς, αλλά και με τον θάνατο που μπορεί να επέλθει ανά πάσα στιγμή από όσους κατέχουν εξουσία. Η επικινδυνότητα που ελλοχεύει στις γωνιές της άγνωστης για τα πρόσωπα πόλης, τους οδηγεί σε μια εσωστρέφεια και σε μια καταφυγή προς τον ιδιωτικό τους χώρο που παίρνει τη μορφή ασύλου. Στο τέλος του πρώτου μέρους αναφέρεται χαρακτηριστικά: «*Ακίνητοι όλοι σαν σε πίνακα του Χόππερ*».¹²⁸ Η παραπάνω σκηνή παρουσιάζει αυτήν ακριβώς τη συνθήκη, αφήνοντας να διαφανεί το στοιχείο του εγκλεισμού, της στατικότητας, της ανησυχίας, του φόβου για το άγνωστο και τους προβληματισμούς για παρελθούσες καταστάσεις, που είναι εξαιρετικά έντονοι σε όλη τη διάρκεια του έργου.

Στο κέντρο της δράσης η Αναγνωστάκη εγκαθιστά την προβληματική της ξενότητας και της διαφοράς. Στις πολιτικές διαδηλώσεις και στις συγκεντρώσεις κατά της παγκοσμιοποίησης, είναι ισχυρή η αστυνομική καταστολή και βία. Παράλληλα στην πόλη είναι έντονη η έξαρση της ξενοφοβίας και του ρατσισμού, ενώ συγχρόνως πραγματοποιούνται επιθέσεις εναντίον της ζωής προσφύγων και μεταναστών. Το φαινόμενο του εμπρησμού του σπιτιού των δύο τούρκων μεταναστών από φασίστες, πληροφορία που μας δίνεται από πολύ νωρίς στο έργο, είναι βαθιά ρατσιστικό, μας σοκάρει και μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η «επιθετικότητα που εκφράζουν στρέφει τα βέλη της προς την εθνική καταγωγή». Ο φασισμός, προκειμένου να συγκροτήσει μια ταυτότητα στους οπαδούς του, τους δείχνει ποιοι δεν είναι όμοιοί τους, δηλαδή οι πρόσφυγες και οι μετανάστες, διότι εκείνοι επιβαρύνουν τη γερμανική αστική καθημερινότητα της ζωής τους. Έτσι, «η ταυτότητα συγκροτείται με βάση τη διαφορά και τη συσπείρωση απέναντι στο αλλότριο», το κάθε τι ξένο και συνεπώς «επικίνδυνο». Το βερολινέζικο σπίτι του Χανς και της Μαρίας δέχεται επίθεση με πέτρες τη στιγμή

¹²⁸ Στο ίδιο, σ. 75.

που ακούγεται η τουρκική μουσική που βάζει και χορεύει στους ρυθμούς της ο ιταλικής καταγωγής Τζίνο.¹²⁹

Το εσωτερικό του σπιτιού φιλοξενεί πολλές και διαφορετικές κουλτούρες και νοοτροπίες ζωής. Εκπέμπει μια ασφάλεια για τα πρόσωπα που έχουν διαφορετική καταγωγή. Ο Χανς είναι γερμανός, παντρεμένος με την ελληνίδα Μαρία. Ο Άγης, η Σοφία και η οικογένειά της είναι επίσης ελληνικής καταγωγής. Ο Τζίνο είναι ιταλός που αγαπά την τουρκική κουλτούρα και ο Ιβάν είναι από το Βέλγιο. Έχουμε στοιχεία πολυπολιτισμικότητας που κινδυνεύουν από τον ρατσισμό του «έξω». Επίσης, ο Ιβάν και η Σοφία είναι χρήστες ναρκωτικών ουσιών, ο Νίκος είναι ανάπηρος και ομοφυλόφιλος και βρίσκεται σε ερωτική σχέση με τον Τζίνο. Στον χώρο του σπιτιού είναι όλοι ευπρόσδεκτοι. Είναι ένας χώρος που τον χαρακτηρίζει η ανοιχτότητα και η επιείκεια απέναντι σε κάθε τι «διαφορετικό» και «ιδιαίτερο». Μια τελευταία νησίδα δημοκρατίας σε έναν δυστοπικό κόσμο. Όμως και το σπίτι βάλλεται από εξωτερικούς απειλητικούς παράγοντες. Μια κατάσταση ζοφερή και ένας κίνδυνος που παραμονεύει ανά πάσα στιγμή. Ο χώρος σιγά σιγά αποπνέει μια κλειστοφοβική χροιά και γίνεται σαφές πως μπορεί να προσφέρει μονάχα μια προσωρινή προστασία. Η Σοφία, που είναι το πρόσωπο που τον εγκαταλείπει, δολοφονείται εν ψυχρώ. Συνεπώς, «ο χώρος της ανοχής από τη μια μεριά και ο ευρύτερος χώρος της ξενοφοβίας, του ρατσισμού και της ωμής βίας από την άλλη, διαμορφώνουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο εισέρχονται διάφορα θραύσματα από αλήθειες και πραγματικότητες ανολοκλήρωτες, ψήγματα αναμνήσεων, ελλειπτικές καταστάσεις, κερματισμένες φράσεις, ολισθαίνοντα αισθήματα, εικόνες ρευστές, παραστάσεις θολές, αμφιβολίες, αβεβαιότητες, συνειρμοί, παραθλάσεις, ήχοι ενδιασμών και χρώματα ενός κατόπτρου παραπειστικού».¹³⁰

Το σπίτι της Μαρίας και του Χανς είναι ένας χώρος περάσματος, όπου έρχονται, φεύγουν, μένουν προσωρινά ή φιλοξενούνται τα υπόλοιπα πρόσωπα. Η κινητικότητα των προσώπων εντός και εκτός σπιτιού είναι έντονη, ενισχύοντας το αίσθημα του κινδύνου που επικρατεί στον εκτός σκηνής κόσμο. Η αναμονή της αυριανής διαδήλωσης και της εκφώνησης των πολιτικών λόγων είναι κυρίαρχο στοιχείο στο έργο. «Transit συλλαμβάνει η Αναγνωστάκη τα πρόσωπα του Σ' εσάς που με ακούτε. Να αφήνουν το σπίτι για τον δρόμο και αντιστρόφως. Να έρχονται από αλλού. Να

¹²⁹ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Η άμμος του κειμένου, Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2008, σσ. 324-325.

¹³⁰ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Η άμμος του κειμένου*, ό.π., σ. 326.

περνούν από τη μια πολιτιστική ταυτότητα ή τη μια πολιτική ιδεολογία σε άλλες. [...] Μοναχικοί διάττοντες αστέρες που διασταυρώθηκαν στο σημείο μιας προετοιμαζόμενης παράστασης. Μ' αυτήν καταπιάστηκαν για να υπάρξουν. Με ένα τέτοιο άλλοθι έριξαν κάποιες φευγαλέες ματιές στο παρελθόν τους, μνημόνευσαν σκηνές που είχαν χαραχθεί μέσα τους σαν "πρώτες σκηνές" αναφέρθηκαν σε ονόματα που αποτελούσαν προσωπική παρακαταθήκη και αντλούνταν από την συλλογική μνήμη». ¹³¹

Μέσα από τους μονολόγους των δραματικών προσώπων διαφαίνονται οι προσπάθειες αυτογνωσίας και επιβίωσης, καθώς και οι αγώνες για την υπέρβαση. Αποτελούν κραυγές απόγνωσης ανθρώπων που επιθυμούν να ονειρεύονται και αναζητούν την έξοδο από μια δίχως νόημα ζωή. Θεατές και αναγνώστες παρακολουθούν ομολογίες φρικτές, αλληλοεκβιασμούς και επιβολή της μιας προσωπικότητας στην άλλη, που ως αποτέλεσμα έχουν την ενίσχυση της «Ποιητικής του πολιτικού», σύμφωνα με την Ελένη Βαροπούλου. «Πάντα κατέγραφε η Αναγνωστάκη μέσα από τους λαβύρινθους ενός φαινομενικά καθημερινού διαλόγου και μέσα από τα τοπία της μνήμης που ξεχύνονταν σαν παλιρροϊκά κύματα μιαν ανθρώπινη ήττα σε συνάρτηση με μιαν ιστορική μοίρα.» ¹³² Έτσι, τα πρόσωπα επιχειρούν να κάνουν τη γλώσσα τους όπλο προκειμένου να καταφέρουν να ακουστούν και να σταθούν απέναντι σε κάθε καθεστώς που καταπατά τα όνειρα και τις ελευθερίες τους, αλλά παράλληλα να σταθούν απέναντι στα φαντάσματα του παρελθόντος και σε αναδρομές που βαραίνουν με τρόπο αθεράπευτο τη συνείδησή τους.

3. Ορισμένες προσωπικές σκέψεις και συμπεράσματα πάνω στα δύο αυτά έργα.

Το *Cleansed* της Σάρα Κέιν και το *Σ' εσάς που με ακούτε* της Λούλας Αναγνωστάκη, μπορούν να ιδωθούν ως δύο έργα που, παρότι ανήκουν σε διαφορετικά πολιτισμικά και θεατρικά περιβάλλοντα, συναντώνται αφενός χρονικά, γράφτηκαν πολύ κοντά το ένα με το άλλο, αφετέρου σε μια μορφή «γυναικείας γραφής» - όχι ως βιολογική κατηγορία, αλλά ως τρόπος δραματουργικής έκφρασης, που φέρνει στο κέντρο το σώμα, το τραύμα, την ευαλωτότητα και την αποσύνθεση του πολιτικού μέσα στο προσωπικό.

¹³¹ Ελένη Βαροπούλου, *Η γλώσσα είναι το όπλο*, στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, ό.π., σσ. 146-147.

¹³² Στο ίδιο, σ. 148.

Στο *Cleansed* η Σάρα Κέιν χρησιμοποιεί όπως είδαμε τη σωματική βία ως βασικό γλωσσικό εργαλείο. Τα βασανιστήρια, οι ακρωτηριασμοί και εν γένει διάλυση του ανθρώπινου σώματος δεν λειτουργούν απλώς με τρόπο σοκαριστικό. Είναι η γλώσσα με την οποία αποτυπώνεται η εξουσία πάνω στην ανθρώπινη επιθυμία και ταυτότητα. Η βία γίνεται ποίηση. Οι χαρακτήρες δε μιλούν μόνο με λόγια, αλλά και με τα ίδια τα ακρωτηριασμένα σώματά τους. Τα σώματα των ηρώων γίνονται ένα πολιτικό πεδίο, όπου επάνω τους εγγράφεται η βαναυσότητα, η πειθαρχία, η καταστολή, αλλά και η ερωτική επιθυμία και κυρίως, η αγάπη.

Αντίστοιχα, στο *Σ' εσάς που με ακούτε*, η Λούλα Αναγνωστάκη μπορεί να μην φτάνει στην σκηνική αγριότητα της Κέιν, όμως και σε αυτήν την περίπτωση διακρίνω πως το τραύμα και η βία διαπερνούν υπόγεια τον λόγο των προσώπων. Οι ήρωες μοιάζει να ζουν μέσα σε μια κατάσταση πολιτικής και υπαρξιακής ασφυξίας. Η Ιστορία εισβάλλει στην ιδιωτική ζωή και η πολιτική αναστάτωση μετατρέπεται σε προσωπικό αδιέξοδο για όλους. Το έργο έχει τη μορφή συλλογικής εξομολόγησης. Οι άνθρωποι μιλούν «σε όσους τους ακούν», στους δυνητικούς θεατές ή αναγνώστες, ζητώντας τη λύτρωση ή απλώς την σωτηρία.

Διαβλέπω ένα κοινό σημείο και στις δύο περιπτώσεις. Το πολιτικό στοιχείο δεν παρουσιάζεται αφηρημένα. Δεν υπάρχουν απλώς θεωρίες επί σκηνής ή ανάμεσα στις σελίδες ενός αναγνώστη. Υπάρχουν σώματα και πρόσωπα, χαρακτήρες που καταρρέουν. Η ίδια η πολιτική βιώνεται ως μια σωματική και ψυχική εμπειρία. Έτσι δεν συμβαίνει και στις μέρες μας, άλλωστε; Μια βόλτα στο κέντρο της πόλης μπορεί όλους να μας πείσει. Στην Κέιν, αυτό εκδηλώνεται μέσα από ακραίες εικόνες βασανισμού και σεξουαλικής βίας. Στην Αναγνωστάκη, μέσα από τη διάχυτη αίσθηση παρακμής, φόβου και απώλειας προσανατολισμού. Και στις δύο περιπτώσεις, η Ιστορία εισβάλλει στον πιο ιδιωτικό πυρήνα του ανθρώπου.

Και οι δύο αυτές καταπληκτικές συγγραφείς, κατορθώνουν και αποδομούν ορισμένες σταθερές ταυτότητες. Στο *Cleansed* τα όρια του φύλου, του σώματος και της ίδιας της επιθυμίας γίνονται πιο ρευστά. Οι χαρακτήρες μεταμορφώνονται, ανταλλάσσουν ρόλους, χάνουν την ξεκάθαρη και σαφή αίσθηση αυτού που αποκαλούμε «εαυτός». Η βία στην Κέιν συνδέεται με τη δυνατότητα υπέρβασης των κοινωνικών, πολιτικών και έμφυλων ορίων. Στην Αναγνωστάκη, η ρευστότητα μπορεί να μην είναι τόσο σωματική, ωστόσο είναι υπαρξιακή. Οι ήρωές της μοιάζουν

αποκομμένοι από οποιαδήποτε σταθερή βεβαιότητα, εγκλωβισμένοι ανάμεσα στη μνήμη, τη λήθη, την πολιτική διάψευση αλλά και την βαθύτατη ανάγκη τους για επικοινωνία.

Και η Κέιν και η Αναγνωστάκη γράφουν ενάντια σε μια «ανδρική» παράδοση λόγου που στηρίζεται σε αυτό που συνοπτικά ονομάζουμε συνοχή, στην λογική εξέλιξη και στο παραξένισμα, ή αλλιώς αποστασιοποίηση. Η γραφή και των δύο γυναικών είναι θραυσματική, συναισθηματικά εκτεθειμένη και βαθιά ενσώματη. Η Σάρα Κέιν χρησιμοποιεί εικόνες ωμής σωματικότητας για να δείξει πως η αγάπη και η βία είναι ουσιαστικά αξεχώριστες μέσα σε έναν κατακερματισμένο κόσμο. Η Λούλα Αναγνωστάκη χρησιμοποιεί αποσπασματικούς διαλόγους και συλλογικές φωνές για να αποτυπώσει τη διάρρηξη της κοινωνικής συνοχής και της προσωπικής ταυτότητας.

Επιπροσθέτως, ένα ακόμη κοινό στοιχείο είναι πως και στα δύο έργα η αγάπη εμφανίζεται ως η τελευταία δύναμη αντίστασης. Στο *Cleansed* η αγάπη επιβιώνει και αντιστέκεται στην πιο σκληρή και ακραία βία της εξουσίας. Στο *Σ'εσάς που με ακούτε* οι ήρωες συνεχίζουν να μιλούν και να απευθύνονται ο ένας στον άλλον, παρά την πολιτική και κοινωνική αποσύνθεση που βλέπουμε να επικρατεί. Η ίδια η ανάγκη για επικοινωνία και αληθινή, ανθρώπινη αγάπη, γίνεται πράξη αντίστασης απέναντι στη σιωπή και την αποξένωση.

Άρα, τα δύο αυτά έργα τα είδα να συναντιούνται στη βάση μιας γραφής που αντιμετωπίζει το σώμα ως φορέα ιστορίας και τραύματος. Μιας γραφής που μετατρέπει το προσωπικό σε πολιτικό και το πολιτικό σε προσωπικό. Μιας γραφής που δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην ευαλωτότητα και τη διάλυση της ταυτότητας. Που χρησιμοποιεί τη βία όχι μόνο ως θέμα, αλλά ως αισθητική και δραματουργική μορφή. Και τέλος, ως γραφή που αναζητά μέσα στο σκοτάδι μια δυνατότητα επικοινωνίας και αγάπης. Μια γραφή που τολμά να εκθέσει το τραυματισμένο σώμα και τον διαλυμένο ψυχισμό και να μιλήσει ανοιχτά για την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα.

4. Το 2025 ήταν η χρονιά που παρουσιάστηκαν σε αθηναϊκά θέατρα και τα δύο έργα.

Η παράσταση *Σ'εσάς που με ακούτε* παρουσιάστηκε στο Αμφι-Θέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου μέσα στο 2025, σε σκηνοθεσία του Χρήστου Θεοδωρίδη, από την Ορχήστρα των Μικρών Πραγμάτων. Μια παράσταση που είχα την χαρά και την

ιδιαίτερη τιμή να παρακολουθήσω στις 2 Μαρτίου του 2025. Επρόκειτο να παραθέσω ορισμένες σκέψεις, ως μια καταγραφή ενός θεατρικού ημερολογίου.

Η παράσταση είχε ήδη γνωρίσει μεγάλη επιτυχία στη Θεσσαλονίκη, στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και μεταφέρθηκε στην Αθήνα ύστερα από τις θερμές κριτικές που εισέπραξε. Κατόρθωσαν να αναδείξουν το πολιτικό και υπαρξιακό σύμπαν της συγγραφέως. Το κείμενο δεν αντιμετωπίστηκε ως ένα «ιστορικό» ή πολιτικό έργο. Η σκηνοθεσία το μετέφερε σε ένα αέναο παρόν κοινωνικής κρίσης και συναισθηματικής αποσύνθεσης. Το Βερολίνο, που είναι ο δραματικός τόπος του έργου, δεν λειτούργησε μονάχα ως γεωγραφικός τόπος, αλλά ως σύμβολο μιας Ευρώπης σε παρακμή, όπου οι άνθρωποι μοιάζουν και είναι απομονωμένοι, φοβισμένοι και ανίκανοι να επικοινωνήσουν ουσιαστικά και αληθινά.

Ένα από τα κυριότερα εργαλεία της ομάδας ήταν η έμφαση στη σωματικότητα. Τα σώματα των ηθοποιών εμφανίζονταν διαρκώς σε ένταση. Κινήσεις νευρικές, ξεσπάσματα απότομα, παύσεις και μακροσκελείς σιωπές δημιουργούσαν στους θεατές την αίσθηση ότι η πολιτική βία έχει εγγραφεί με τρόπο ανεξίτηλο πάνω στα σώματά τους. Αυτή η σκηνοθετική επιλογή θεωρώ πως υπήρξε εξαιρετική, καθώς διαβάζοντας και μελετώντας το κείμενο της Αναγνωστάκη, κατανοούμε πως το πολιτικό είναι πάντοτε παρόν και ποτέ αφηρημένο. Εισβάλλει στην ιδιωτική ζωή και διαμορφώνει τις σχέσεις, τον έρωτα, τη μνήμη, τη λήθη αλλά και την ίδια την ταυτότητα.

Ο σκηνοθέτης Χρήστος Θεοδωρίδης κινήθηκε προς μια περισσότερο ποιητική και αποσπασματική φόρμα. Οι φωτισμοί (Τάσος Παλαιοτούτας), η μουσική (Χρήστος Θεοδωρίδης), η κινησιολογία (Ξένια Θεμελή), το σκηνικό (Εδουάρδος Γεωργίου), συνέθεσαν μια ατμόσφαιρα ασφυκτική, όπου κυριαρχούσε η αίσθηση της αναμονής μιας επερχόμενης καταστροφής. Σε αρκετές στιγμές, η παράσταση λειτουργούσε περισσότερο ως συλλογική εμπειρία συναισθήματος, παρά ως μια απλή, γραμμική αφήγηση. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ενίσχυση της δραματουργικής δύναμης του έργου.

Επιθυμώ, επίσης, να σταθώ στον τρόπο με τον οποίο η παράσταση ανέδειξε την γυναικεία διάσταση της γραφής της Αναγνωστάκη. Οι γυναικείοι χαρακτήρες δεν παρουσιάζονταν ως παθητικά όντα ή θύματα. Ήταν φορείς μνήμης, επιθυμίας και πολιτικής και κοινωνικής αγωνίας. Η ευθραυστότητά τους υπήρχε συνδυαστικά με μια

υπόγεια δύναμη και η γλώσσα τους αποκτούσε έντονη συναισθηματική και ποιητική πυκνότητα.

Το έργο της Αναγνωστάκη παραμένει εξαιρετικά επίκαιρο. Μέσα σε έναν κόσμο όπου ο φόβος, η πολιτική αβεβαιότητα και η κοινωνική αποξένωση επιστρέφουν με νέες μορφές, το *Σ' εσάς που με ακούτε*, λειτούργησε, θέλω να πιστεύω, στους περισσότερους θεατές, ως μια αγωνιώδης έκκληση για ουσιαστική επικοινωνία, μνήμη και συλλογική ευθύνη απέναντι στην αλήθεια των πραγμάτων.

Μια ακόμη δυνατή θεατρική στιγμή για το 2025 υπήρξε η παράσταση *Cleansed* σε σκηνοθεσία Δημήτρη Καραντζά στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, την οποία είχα την χαρά και την τιμή να παρακολουθήσω στις 7 Δεκεμβρίου του 2025. Ακολουθούν ορισμένες θεατρικές σημειώσεις.

Αποτέλεσε μια από τις πιο απαιτητικές και ταυτόχρονα πιο συνεκτικές προσεγγίσεις του έργου της Κέιν στην ελληνική σκηνή. Η βασική δύναμη της παράστασης βρισκόταν ακριβώς στη διαχείριση της βίας, η οποία δεν παρουσιάστηκε ως θέαμα, αλλά ως μηχανισμός εξουσίας επάνω στο ίδιο το ανθρώπινο σώμα και στις επιθυμίες του. Οι ακρωτηριασμοί, οι βασανισμοί και ο εξευτελισμός δεν λειτουργούσαν απλώς ως εικόνες σοκ. Αποκτούσαν έναν σχεδόν τελετουργικό χαρακτήρα, σαν μια διαρκής διαδικασία «καθαρισμού» των σωμάτων από κάθε δυνατότητα αγάπης ή ελευθερίας. Η σκηνοθεσία του Δημήτρη Καραντζά υπογράμμισε εύστοχα την βίαιη εισχώρηση του πολιτικού στο πιο προσωπικό επίπεδο.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα υπήρξε και η χρήση του ίδιου του χώρου (Εύα Μανιδάκη). Η σκηνή δεν έμοιαζε απλώς με τόπο εγκλεισμού. Το αποστειρωμένο, ψυχρό περιβάλλον δημιουργούσε την αίσθηση ότι οι ήρωες βρίσκονται σε έναν ενδιάμεσο χώρο, ανάμεσα σε ίδρυμα, στρατόπεδο συγκέντρωσης, νοσοκομείο ή ψυχιατρική κλινική. Αυτή η ασάφεια του προσδιορισμού, ταίριαζε απόλυτα στη δραματουργία της Κέιν, όπου ο ρεαλισμός εξαυλώνεται από ονειρικές ή μάλλον εφιαλτικές εικόνες.

Οι ερμηνείες των ηθοποιών ήταν καθηλωτικές. Οι σχέσεις των προσώπων – ειδικά εκείνες που συνδέονται με την επιθυμία, την εξάρτηση και την ανάγκη για αγάπη και αναγνώριση – αποδόθηκαν με μια εύθραυστη τρυφερότητα, η οποία έκανε ακόμη πιο οδυνηρή τη βία που ακολουθούσε. Η αγάπη παρουσιάστηκε ως κάτι σχεδόν αδύνατο, όμως συγχρόνως απολύτως αναγκαίο. Και η παράσταση κατάφερε να κρατήσει ζωντανή αυτήν την αντίφαση.

Ο σκηνοθέτης και στο σύνολο η ομάδα, αντιμετώπισαν το έργο ως βαθιά πολιτικό και ποιητικό, που μιλάει για τη βία της σύγχρονης κοινωνίας πάνω στο σώμα, το φύλο, τον έρωτα και τη μνήμη. Το έργο της Σάρα Κέιν προσεγγίστηκε με σοβαρότητα, στοχασμό, καλλιτεχνική προσήλωση και αισθητική συνέπεια, δημιουργώντας έτσι μια παράσταση σκληρή, ανθρώπινη, σκοτεινή, μια παράσταση που μιλά για την αγάπη.

«Δε σου μιλώ για περασμένα, μιλώ για την αγάπη».¹³³

¹³³ Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα, Νέα Έκδοση*, Εκδόσεις Ίκαρος, Αθήνα 2021, σ. 228.

Παράρτημα Εικόνων



Εικόνα 1: *Cleansed* της Σάρα Κέιν, Σκηνοθεσία: Δημήτρης Καραντζάς, μτφρ. Αντώνης Γαλέος, Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, Πρώτη παράσταση: 4 Δεκεμβρίου 2025.



Εικόνα 2: *Cleansed* της Σάρα Κέιν, Σκηνοθεσία: Δημήτρης Καραντζάς, μτφρ. Αντώνης Γαλέος, Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, Πρώτη παράσταση: 4 Δεκεμβρίου 2025.



Εικόνα 3: Cleansed της Σάρα Κέιν, Σκηνοθεσία: Δημήτρης Καραντζάς, μτφρ. Αντόνης Γαλέος, Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, Πρώτη παράσταση: 4 Δεκεμβρίου 2025.



Εικόνα 4: Σ' εσάς που με ακούτε, της Λούλας Αναγνωστάκη, Σκηνοθεσία: Χρήστος Θεοδοωρίδης, Αμφι-Θέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, Πρώτη παράσταση: 11 Μαΐου 2024.



Εικόνα 5: Σ' εσάς που με ακούτε, της Λούλας Αναγνωστάκη, Σκηνοθεσία: Χρήστος Θεοδοωρίδης, Αμφι-Θέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, Πρώτη παράσταση: 11 Μαΐου 2024.



Εικόνα 6: Σ' εσάς που με ακούτε, Σκηνοθεσία: Χρήστος Θεοδωρίδης, Αμφι-Θέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, Πρώτη παράσταση: 11 Μαΐου 2024.

Γενική Βιβλιογραφία

- Αναγνωστάκη Λούλα, *Σ' εσάς που με ακούτε*, Η νέα ΣΚΗΝΗ, Θέατρο Οδού Κυκλάδων, Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 7 Φεβρουαρίου 2003, Αθήνα 2003.
- Αναγνωστάκης Μανόλης, *ΥΓ.*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2002.
- Αριστοφάνης, *Όρνιθες*, μτφρ. Τάσος Ρούσσος, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1993.
- Αρτώ Αντονέν, *Το Θέατρο και το Είδωλό του*, μτφρ. Παύλος Μάτεσις, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα 1992.
- Κέιν Σάρα, *Καθαροί, πια*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Η νέα ΣΚΗΝΗ, Θέατρο Ροές, Πρώτη παράσταση: 4 Απριλίου 2001, Αθήνα 2001.
- Μοντσελέζε Θεόδωρος, *Τραγωδία ονομαζόμενη Ευγένα*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1995.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χαρά, *Το Τραγικό, Η Τραγωδία και ο Φιλόσοφος στον Εικοστό Αιώνα*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997.
- Μπακονικόλα Χαρά, *Κάτοπτρα του χρόνου, Δοκίμια για το θέατρο του 20ού αιώνα*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2010.
- Μπαρτ Ρολάν, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, μτφρ. Βασίλης Παπαβασιλείου, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 2011.
- Όργουελ Τζορτζ, *1984, Ο Μεγάλος Αδελφός*, μτφρ. Νίνα Μπάρτη, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1999.
- Πατσαλίδης Σάββας, *Το “Άλλο” Θέατρο, Σπουδή στις Φεμινιστικές και Αφρο-αμερικανικές Δοκιμές*, Εκδόσεις Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1993.
- Πεφάνης Γιώργος Π., *Η άμμος του κειμένου, Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2008.
- Πεφάνης Γιώργος Π., *Θιασώτες & Φιλόσοφοι, Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2016.
- Πεφάνης Γιώργος Π., *Περιπέτειες της Αναπαράστασης, Σκηνές της Θεωρίας II*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2013.
- Πεφάνης Γιώργος Π., *Σκηνές της Θεωρίας, Ανοιχτά πεδία στη Θεωρία & την Κριτική του Θεάτρου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2007.
- Πεφάνης Γιώργος Π., *Το Βασίλειο της Ευγένας, Λογοτεχνικά διακείμενα και ανθρωπολογικά περιεχόμενα στην Ευγένα του Θεόδωρου Μοντσελέζε*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2005.

- Πεφάνης Γιώργος Π., *Το Θέατρο και τα Σύμβολα, Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2012.
- Πεφάνης Γιώργος Π., *Φαντάσματα του Θεάτρου, Σκηνές της θεωρίας III*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2013.
- Πίντερ Χάρολντ, *Τέφρα και Σκιά*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Η νέα ΣΚΗΝΗ, Πρώτη παράσταση: 31 Μαρτίου 2000, Αθήνα 2000.
- Πούχχερ Βάλτερ, *Μελετήματα Θεάτρου, Το Κρητικό Θέατρο*, Εκδόσεις Χ. Μπούρα, Αθήνα 1991.
- Πούχχερ Βάλτερ, *Τόποι και Τρόποι του Δράματος, Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2011.
- Σακελλαρίδου Έλση, *Θέατρο Αισθητική Πολιτική, Περί-Διαβάζοντας τη Σύγχρονη Βρετανική Σκηνή στο Γύρισμα της Χιλιετίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2012.
- Σακελλαρίδου Έλση, *Σύγχρονο Γυναικείο Θέατρο, Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*, Εκδόσεις Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2012.
- Σεφέρης Γιώργος, *Ποιήματα, Νέα Έκδοση*, Εκδόσεις Ίκαρος, Αθήνα 2021.
- Σιβετίδου Αφροδίτη, *Το σύγχρονο δράμα: Ο λόγος της σιωπής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013.
- Φελοπούλου Σοφία, *Μεταμορφώσεις και Ανανεώσεις της Ευρωπαϊκής Δραματουργίας, Από τον 18ο στον 21ο αιώνα*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2019.
- Crimp Martin, *Απόπειρες (Attempts on her Life)*, μτφρ. Αθανασία Καραγιαννοπούλου, Εκδόσεις Αιώρα, από το πρόγραμμα της παράστασης στο Θέατρο Ιλίσια-Ντενίση, (πρώτη παράσταση Οκτώβριος 2007), Αθήνα 2007.
- Fischer-Lichte Erika, *Θέατρο και Μεταμόρφωση, Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μτφρ. Νατάσα Σιουζουλή, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2013.
- Foucault Michel, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2012.
- Gouhier Henri, *Το θέατρο και η ύπαρξη*, μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991.
- Kane Sarah, *Blasted (Ερείπια)*, Θέατρο Πορεία, από το πρόγραμμα της παράστασης στο Θέατρο Πορεία, (πρώτη παράσταση Πέμπτη 27 Μαρτίου 2014) Αθήνα 2014.

- Pavis Patrice, *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Αγνή Στρουμπούλη, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2006.
- Ricœur Paul, *Η Μνήμη, Η Ιστορία, Η Αλήθεια*, μτφρ. Ξενοφών Κομνηνός, Εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα 2013.
- Ricœur Paul, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2008.

Ηλεκτρονικές Πηγές

- www.greek-language.gr, Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα, Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία, http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorphoseis/page_264.html (Ημερομηνία Πρόσβασης: 05/05/2026).
- National Theatre, Sarah Kane: Staging The Unstageable, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=O7Z_5JhnkTA, (Ημερομηνία Πρόσβασης: 05/05/2026).