

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ «ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Συγγραφική Περφόρμανς

Μελέτη περίπτωσης: Η ομάδα Scene+

Ελένη Βέννη

ΑΜ: 01534118Μ016

Αθήνα, 2020

Τριμελής Επιτροπή:

Ελισάβετ Αρσενίου, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Πατρίσια Κόκκορη, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Ιωάννης Σκαρπέλος, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Ελένη Βέννη, 2020

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1.	ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
2.	ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ	7
3.	ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ	9
3.1.	ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ	9
3.2.	ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ ΚΑΙ ΚΕΙΜΕΝΟ.....	11
3.3.	DEvised THEATRE ΚΑΙ ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ	12
4.	ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	15
4.1.	ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	15
4.2.	ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	15
4.3.	ΔΕΙΓΜΑ	16
4.4.	ΕΓΚΥΡΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ	16
4.5.	ΘΕΜΑΤΑ ΔΕΟΝΤΟΛΟΓΙΑΣ	17
5.	PROPS ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ.....	18
5.1.	ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ.....	19
5.2.	ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΠΟΥ ΔΗΜΟΣΙΕΥΤΗΚΑΝ ΣΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ <i>ΜΑΝΔΡΑΓΟΡΑΣ</i>	20
5.2.1.	Βασίλης Αποστολόπουλος «Προφυλακτικό».....	20
5.2.2.	Χρήστος Ασωνίτης «Κάρτα ανανέωσης χρόνου».....	21
5.2.3.	Νατάσσα Βέλλιου «Το σπέρτο».....	22
5.2.4.	Κέλλυ Γιαννοπούλου «Κεράκια γενεθλίων».....	23
5.2.5.	Margaret Wesseling «Paper Napkin»	24
5.2.6.	Κωνσταντίνα Δήμου «Το καλαμάκι».....	25
5.2.7.	Θεώνη Δέδε «Πολιτείες μιας χρήσης».....	26
5.2.8.	Σοφία Γουργουλιάνη «Το καλαμάκι».....	27
5.2.9.	Έντυ Διαμαντόπουλος «Προφυλακτικά μιας χρήσεως»	29
5.2.10.	Νότα Δούσμανη «Λάθος υλικά μιας χρήσεως»	31
5.2.11.	Νίκος Ιωσήπου «Το μπουζί»	32
5.2.12.	Γεωργία Κανελλοπούλου «Κάμερα μιας χρήσης»	34
5.2.13.	Χαρά Κονταξάκη «Χαρτί υγείας για πέταγμα»	35
5.2.14.	Μαρία Κυριάκογλου «Πλαστική Παγοκυψέλη»	37
5.2.15.	Ελένη Κουρνέτα «Οδοντογλυφίδα από καλή γενιά»	40
5.2.16.	Ελένη Κωστοπούλου «Ο μπάφος».....	42
5.2.17.	Χριστίνα Λιακοπούλου «Το τελευταίο φίλτρο του καφέ»	45
5.2.18.	Εύη Μεσσαριτάκη «Πλαστικό κυπελάκι για κατάθεση»	47

5.2.19.	Πέννυ Μηλιά «Υγρό μαντηλάκι για κάθε χρήση».....	52
5.2.20.	Τζίτζη Μιχαηλίδη «Ενέσεις Ινσουλίνης»	55
5.3.	ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΠΟΥ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΤΗΚΑΝ ΣΤΙΣ ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ.....	59
5.3.1.	«Επαναστατικά Αντικείμενα»: Ελένη Κουρνέτα «e-πέτειος 25 ^{ης} Μαρτίου και η Δασκάλα μας».....	59
5.3.2.	«Θεϊκά Αντικείμενα»: Χαρά Κονταξάκη «Made in China».....	62
5.3.3.	«Νεκρικά Αντικείμενα»: Ελένη Κωστοπούλου «Άσπρες γραμμές».....	64
5.3.4.	«Ιστορικά Αντικείμενα»: Βαγγέλης Παπαδίοχος «Παλιό Κρασί»	69
5.3.5.	«Φοιτητικά Αντικείμενα»: Βάσια Τραμπούλη «Έδρανο Αμφιθεάτρου»	74
6.	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	77
7.	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	79
8.	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	83
8.1.	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι – ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ.....	83
8.1.1.	Συνέντευξη Γεωργίας Αγγουριδάκη για τη σκηνοθεσία	83
8.1.2.	Συνέντευξη Γεωργίας Αγγουριδάκη για τα κείμενα.....	85
8.1.3.	Συνέντευξη Ανδρέα Φλουράκη, εισηγητή της ομάδας Scene+.....	87
8.1.4.	Συνέντευξη Βάσιας Τράμπουλη	90
8.1.5.	Συνέντευξη Ελένης Κωστοπούλου	94
8.1.6.	Συνέντευξη Γιώργου Κατσιφή	96
8.1.7.	Συνέντευξη Κέλλυς Καϊλλη.....	96
8.1.8.	Συνέντευξη Γιάννη Μπακογιώργου	97
8.1.9.	Συνέντευξη Γεωργίας Κανελλοπούλου	98
8.1.10.	Συνέντευξη Θεώνης Δέδε.....	99
8.1.11.	Συνέντευξη Ελένης Κουρνέτα.....	99
8.1.12.	Συνέντευξη Παναγίωτη Γουργουλιού	100
8.1.13.	Συνέντευξη Βαγγέλη Παπαδίοχου	100
8.1.14.	Συνέντευξη Χρήστου Ασωνίτη.....	100
8.1.15.	Συνέντευξη Χρυσάνθης Παπασταφίδα.....	101
8.1.16.	Συνέντευξη Όλγας Νικολαΐδου	101
8.1.17.	Συνέντευξη Στέφανου Παπαδημητρίου.....	101
8.2.	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β – ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ SCENE+ ΠΟΥ ΔΗΜΟΣΙΕΥΤΗΚΑΝ ΣΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΜΑΝΔΡΑΓΟΡΑΣ	103
8.2.1.	Γεωργία Αγγουριδάκη «Η χαρτοπετσέτα μου».....	103
8.2.2.	Μαρία Αμέντα«Τσιρότο σε φιλή».....	103
8.2.3.	Ειρήνη Αναγνωστοπούλου «Εισιτήριο».....	105
8.2.4.	Βασίλης Αποστολόπουλος «Προφυλακτικό».....	105
8.2.5.	Νατάσα Βέλλιου «Το σπίρτο».....	106

8.2.6.	Κέλλυ Γιαννοπούλου «Κεράκια γενεθλίων»	106
8.2.7.	Margaret Wesseling «Paper Napkin»	107
8.2.8.	Σοφία Γουργουλιάνη «Το καλαμάκι»	109
8.2.9.	Θεώνη Δέδε «Πολιτείες μιας χρήσης»	109
8.2.10.	Κωνσταντίνα Δήμου «Το καλαμάκι»	109
8.2.11.	Έντυ Διαμαντόπουλος «Προφυλακτικό καμίας χρήσεως»	110
8.2.12.	Νότα Δούσμανη «Λάθος υλικά μιας χρήσεως»	111
8.2.13.	Νίκος Ιωσήπου «Το μπουζί»	111
8.2.14.	Γεωργία Κανελλοπούλου «Κάμερα μιας χρήσης»	112
8.2.15.	Γιώργος Κατσιφής «Προφυλακτικό»	112
8.2.16.	Χαρά Κονταξάκη «Χαρτί υγείας για πέτα(γ)μα»	113
8.2.17.	Ελένη Κουρνέτα «Οδοντογλυφίδα από καλή γενιά»	114
8.2.18.	Μαρία Κυριάκογλου «Πλαστική παγοκυψέλη»	114
8.2.19.	Ελένη Κωστοπούλου «Ο μπάφος»	115
8.2.20.	Χριστίνα Λιακοπούλου «Το τελευταίο φίλτρο του καφέ»	116
8.2.21.	Τζίτζη Μηχαηλίδη «Ενέσεις ινσουλίνης»	116
8.3.	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ - ΚΕΙΜΕΝΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ SCENE+	118
8.3.1.	«Νεκρικά Αντικείμενα»: Ελένη Κωστοπούλου «Άσπρες Γραμμές»	118
8.3.2.	«Ιστορικά Αντικείμενα»: Βαγγέλης Παπαδίοχος «Παλιό κρασί»	119
8.3.3.	«Θεικά Αντικείμενα»: Χαρά Κονταξάκη «Οι θεοί του Ολύμπου (Αφροδίτη)/ Made in China»	121
8.3.4.	«Φοιτητικά Αντικείμενα»: Βάσια Τράμπουλη «Έδρανο αμφιθεάτρου»	122
8.3.5.	«Επαναστατικά Αντικείμενα»: Ελένη Κουρνέτα «e-πέτειος 25 ^{ης} Μαρτίου κι η δασκάλα μας»	122
8.4.	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Δ – ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ ΤΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ ΓΙΑ ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥΣ	123
8.4.1.	Χρήστος Ασωνίτης «Κάρτα ανανέωσης»	123
8.4.2.	Έντυ Διαμαντόπουλος «Προφυλακτικά καμίας χρήσεως»	124
8.4.3.	Ελένη Κουρνέτα «Οδοντογλυφίδα μιας χρήσης»	124
8.4.4.	Margaret Wessling «Paper Napkin»	125
8.4.5.	Βάσια Τράμπουλη «Ξυραφάκι μιας χρήσεως»	125
8.4.6.	Χριστίνα Λιακοπούλου «Το τελευταίο φίλτρο»	126
8.4.7.	Θεώνη Δέδε «Πολιτείες μιας χρήσεως»	126
8.4.8.	Ελένη Κωστοπούλου «Ο μπάφος»	126
8.4.9.	Βαγγέλης Παπαδίοχος «Παλιό κρασί»	128
8.4.10.	Ελένη Κωστοπούλου «Άσπρες γραμμές»	129
8.4.11.	Βάσια Τράμπουλη «Το έδρανο»	129

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέατρο αποτελεί μια από τις τέχνες οι οποίες υπάρχουν από την αρχαιότητα. Έχει βιώσει πολλές μεταβολές και νέες μορφές κατά τη διάρκεια της ζωής του, από πλήρως οργανωμένες παραστάσεις ως μεταμοντερνιστικούς αυτοσχεδιασμούς και συμβολικές περφόρμανς, καθώς η καλλιτεχνική δημιουργία ακολουθεί τις επιταγές της εποχής.

Η παρούσα εργασία αποσκοπεί στο να διερευνήσει την έννοια της συγγραφικής περφόρμανς, ένα είδος θεάτρου στο οποίο οι συγγραφείς γράφουν τα κείμενά τους, ιδίως εφορμώμενοι από ένα συγκεκριμένο αντικείμενο (prop), και καλούνται να τα υποδυθούν οι ίδιοι – στο πλαίσιο είτε μιας θεατρικής παράστασης είτε ενός αναλογίου όπου τοποθετούν με την ανάγνωσή τους το βάρος στο σημείο που θέλουν.

Η εργασία ξεκινά με μια ευρεία θεωρητική ανάλυση σχετική με τη φύση και την ιστορία του θεάτρου, με ιδιαίτερη σημασία στις σύγχρονες μορφές θεάτρου – κυρίως την περφόρμανς και το θέατρο in-yer-face, όπως και τη σύνδεση μεταξύ παραδοσιακού θεάτρου και περφόρμανς, τις διαφορές μεταξύ του θεατρικού κειμένου και του λογοτεχνικού κειμένου, και μια ανάλυση σχετικά με τη φύση των περφόρμανς και των σκηνικών αντικειμένων (props) που χρησιμοποιούνται σε αυτά.

Η έρευνα βασίζεται στην ανάλυση ορισμένων θεατρικών κειμένων που έχουν παρουσιαστεί σε περφόρμανς και στην παράθεση και ποιοτική ανάλυση συνεντεύξεων που έχουν δοθεί από τους ίδιους τους συντελεστές της ομάδας. Συγκεκριμένα, η έρευνα αφορά τις περφόρμανς των ομάδων Scene+ του Ανδρέα Φλουράκη: Ιστορικά Αντικείμενα, Θεϊκά Αντικείμενα, Νεκρικά Αντικείμενα, Επαναστατικά Αντικείμενα και Φοιτητικά Αντικείμενα. Παρέχεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, μια βιωματική ματιά στο ζήτημα των περφόρμανς και το πως αυτές δημιουργούνται και επηρεάζουν κυρίως τον ελληνικό χώρο του θεάτρου.

2. ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Υπάρχει μια ευρεία παρανόηση ότι η τέχνη του θεάτρου μπορεί να συζητηθεί αποκλειστικά ως προς το πνευματικό περιεχόμενο του σεναρίου. Το θέατρο δεν είναι μόνο μια λογοτεχνική τέχνη. Για πολλά χρόνια τα έργα των Ελλήνων δραματουργών, του Σαίξπηρ και άλλων σημαντικών συγγραφέων, όπως ο Φρίντριχ φον Σίλερ, ήταν πιο πιθανό να μελετηθούν παρά να εκτελεστούν στο σύνολό τους. Η λογοτεχνική πλευρά μιας θεατρικής παραγωγής λειτουργεί πιο αποτελεσματικά όταν εντάσσεται σε μια παράσταση. Ο ισχυρότερος αντίκτυπος στο κοινό γίνεται με τη δράση, το τραγούδι και τον χορό, ακολουθούμενο από θέαμα – το πλαίσιο στο οποίο πραγματοποιούνται αυτές οι δραστηριότητες. Αργότερα, ο θεατής μπορεί να διαπιστώσει ότι η σημασία του κειμένου έχει κάνει την πιο διαρκή εντύπωση, αλλά συχνότερα «η λογοτεχνική αξία του σεναρίου, ή το “μήνυμά” του, είναι ένα συγκριτικά μικρό στοιχείο» (Catterall et al, 1999:3).

Ωστόσο, συχνά θεωρείται ότι η θεατρική εμπειρία μπορεί να εξομοιωθεί διαβάζοντας το κείμενο ενός έργου. Εν μέρει αυτό είναι αποτέλεσμα της επιρροής των θεατρικών κριτικών, οι οποίοι, ως συγγραφείς, τείνουν να έχουν λογοτεχνικό προσανατολισμό. Η επιρροή τους ενισχύεται από το γεγονός ότι είναι δύσκολο να γίνει ευρέως διαθέσιμο το σοβαρό θέατρο· για κάθε άτομο που βλέπει μια σημαντική παραγωγή σε ένα θέατρο, χιλιάδες άλλοι θα το γνωρίζουν μόνο μέσω των κριτικών. Ενώ οι κριτικοί που δημοσιεύουν σε εφημερίδες μπορούν να δώσουν μεγαλύτερη βάση σε στοιχεία όπως η υποκριτική και ο χορός, οι κριτικοί που δημοσιεύουν σε λογοτεχνικά περιοδικά μπορεί να εστιάσουν περισσότερο στις κειμενικές και θεματικές αξίες (Certo & Brinda, 2011:23).

Αυτό δεν σημαίνει ότι η συμβολή του συγγραφέα στη θεατρική εμπειρία είναι ασήμαντη. Το σενάριο ενός έργου είναι το βασικό στοιχείο της θεατρικής παράστασης. Στην περίπτωση πολλών αριστουργημάτων είναι το πιο σημαντικό στοιχείο. Αλλά ακόμη και αυτά τα δραματικά αριστουργήματα απαιτούν τη δημιουργική συνεργασία καλλιτεχνών διαφορετικών από τον συγγραφέα. Σύμφωνα με τον Martinez-Sierra (2012:146): «Τα οπτικοακουστικά κείμενα κατασκευάζονται συνήθως σύμφωνα με τις συμβάσεις της γλώσσας του θεάτρου, μια πολύπλοκη γλώσσα που ξεπερνά τη γλωσσική επικοινωνία και έχει τους δικούς της κανόνες και συμβάσεις. Ως εκ τούτου, για την ανάλυση των οπτικοακουστικών κειμένων δεν αρκεί μόνο το έργο του

συγγραφέα, αλλά απαιτούνται και οι θεωρητικές συνεισφορές και άλλων κλάδων όπως των Μεταφραστικών Σπουδών, των ηθοποιών, των σκηνοθετών κλπ.»

Οι ηθοποιοί, αντί να αντανakλούν απλώς μια δημιουργία που έχει ήδη εκφραστεί πλήρως στο σενάριο, δίνουν το σώμα, τη φωνή και τη φαντασία τους σε αυτό που ήταν μόνο μια σκιερή ένδειξη στο κείμενο. Το κείμενο ενός έργου είναι τόσο ασαφές και ατελές έξω από μια παράσταση όσο και ένα τραγούδι έξω μια συναυλία. Σε γενικές γραμμές, η πραγματικά αξέχαστη θεατρική εμπειρία είναι αυτή στην οποία τα διάφορα στοιχεία της παράστασης εντάσσονται σε μια σκόπιμη αρμονία. Είναι μια παράσταση στην οποία το κείμενο αποκάλυψε τις έννοιες και τις προθέσεις του μέσω επιδέξιας δράσης σε ένα περιβάλλον σχεδιασμένο με το κατάλληλο μέτρο ομορφιάς ή οπτικής επίδρασης (Balme, 2012:54-55).

3. ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ

Η παράσταση είναι μια μορφή τέχνης που χρησιμοποιεί το ανθρώπινο σώμα ως εργαλείο για τη δημιουργία τέχνης. Το ανθρώπινο σώμα λειτουργεί σαν καμβάς πάνω στον οποίο ο καλλιτέχνης χειρίζεται ό,τι θέλει, είτε πρόκειται για το ίδιο το σώμα ως αντικείμενο είτε για την κίνηση ή την τοποθέτησή του. Το θέατρο κάνει το ίδιο πράγμα, χρησιμοποιώντας τους ανθρώπους για να πουν ιστορίες που φωτίζουν πραγματικές καταστάσεις της ζωής. Ωστόσο, ενώ το θέατρο έχει γίνει μια εμπορική και δημοφιλής μορφή ψυχαγωγίας, η περφόρμανς παραμένει πιο ιδιαίτερη και όχι εξίσου οικεία στο κοινό αίσθημα. Και οι δύο αυτές πρακτικές έχουν τελικά τον ίδιο στόχο: «να προκαλέσουν μια απάντηση, μια αντίδραση, ένα συναίσθημα στο κοινό» (Woo, 2014:27).

3.1. Τι είναι η περφόρμανς

Ο όρος περφόρμανς έχει γίνει εξαιρετικά δημοφιλής τα τελευταία χρόνια σε ένα ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων, στις τέχνες, στη λογοτεχνία και στις κοινωνικές επιστήμες. Η αναγνώριση ότι οι ζωές μας είναι δομημένες σύμφωνα με επαναλαμβανόμενους και κοινωνικά εγκεκριμένους τρόπους συμπεριφοράς αυξάνει την πιθανότητα όλες οι ανθρώπινες δραστηριότητες να μπορούσαν ενδεχομένως να θεωρηθούν ως περφόρμανς, ή τουλάχιστον όλες οι δραστηριότητες που πραγματοποιούνται ενσυνείδητα (Carlson, 1986:35).

Ως περφόρμανς μπορεί να οριστεί η δραστηριότητα ενός συγκεκριμένου συμμετέχοντα σε μια δεδομένη περίσταση που χρησιμεύει για να επηρεάσει με οποιονδήποτε τρόπο οποιονδήποτε από τους άλλους συμμετέχοντες, δηλαδή το κοινό, τους παρατηρητές ή τους άλλους συμμετέχοντες. Το προκαθορισμένο σχέδιο δράσης που ξετυλίγεται κατά τη διάρκεια μιας περφόρμανς και το οποίο μπορεί να παρουσιαστεί ή να παιχτεί σε άλλες περιπτώσεις μπορεί να ονομαστεί «μέρος» ή «ρουτίνα». Όταν ένας ερμηνευτής παίζει τον ίδιο ρόλο στο ίδιο κοινό σε διαφορετικές περιπτώσεις, είναι πιθανό να δημιουργηθεί μια κοινωνική σχέση. Ορίζοντας τον κοινωνικό ρόλο ως την εφαρμογή δικαιωμάτων και υποχρεώσεων που συνδέονται με μια δεδομένη κατάσταση, μπορούμε να πούμε ότι ένας κοινωνικός ρόλος θα περιλαμβάνει ένα ή περισσότερα μέρη και ότι καθένα από αυτά τα διαφορετικά μέρη

μπορεί να παρουσιαστεί από τον ερμηνευτή σε μια σειρά περιστάσεων στο ίδιο είδος κοινού ή σε κοινό των ίδιων ατόμων (Goffman, 2002:627-628).

Εξάλλου, σύμφωνα με τον Kattenbelt (2008:20), «όταν δύο ή περισσότερες διαφορετικές μορφές τέχνης ενώνονται, συμβαίνει μια διαδικασία θεατρικοποίησης. Αυτό δεν συμβαίνει μόνο επειδή το θέατρο μπορεί να ενσωματώσει όλες τις άλλες μορφές τέχνης, αλλά και γιατί το θέατρο είναι η “τέχνη του ερμηνευτή” και έτσι αποτελεί το βασικό μοτίβο όλων των τεχνών».

Οι περφόρμερ σχεδόν εξ ορισμού δεν βασίζουν τη δουλειά τους σε χαρακτήρες που είχαν δημιουργήσει προηγουμένως άλλοι καλλιτέχνες, αλλά στα δικά τους σώματα, τις δικές τους αυτοβιογραφίες, τις δικές τους συγκεκριμένες εμπειρίες. Δεδομένου ότι η έμφαση δίνεται στην παράσταση και στον τρόπο με τον οποίο το σώμα ή ο εαυτός διαρθρώνεται μέσω της επιτέλεσης, το μεμονωμένο σώμα παραμένει στο επίκεντρο τέτοιων παρουσιάσεων. Παραδοσιακά, πολλά έργα τέχνης είναι εφήμερα και «ο τυπικός περφόρμερ χρησιμοποιεί ελάχιστα το περίτεχνο γραφικό περιβάλλον της παραδοσιακής σκηνής» (Poole, 2010:4), καθώς και πολύ λίγα αντικείμενα.

Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι η περφόρμανς έχει λάβει σχεδόν τη μορφή της εμβληματικής τέχνης στον σύγχρονο κόσμο, έναν κόσμο που έχει μεγάλη αυτοσυνείδηση, αντανakλαστικά, εμμονή με προσομοιώσεις και θεατρικοποιήσεις σε κάθε πτυχή της κοινωνικής του συνείδησης. Η έννοια της θεατρικότητας έχει μεταφερθεί από τις τέχνες σχεδόν σε κάθε πτυχή των σύγχρονων προσπαθειών να γίνει κατανοητή η ανθρώπινη κατάσταση και οι δραστηριότητές μας, σε κάθε κλάδο των ανθρωπιστικών επιστημών – κοινωνιολογία, ανθρωπολογία, εθνογραφία, ψυχολογία, γλωσσολογία. Και καθώς η επιτελεσματικότητα και η θεατρικότητα έχουν αναπτυχθεί σε αυτούς τους τομείς, τόσο ως μεταφορές όσο και ως αναλυτικά εργαλεία, ενώ «οι θεωρητικοί και οι περφόρμερ έχουν με τη σειρά τους συνειδητοποιήσει αυτές τις εξελίξεις και βρήκαν σε αυτές νέες πηγές διέγερσης, έμπνευσης και διορατικότητας» (Carlson, 1986:36).

Η τέχνη της περφόρμανς, ένα πολύπλοκο και διαρκώς μεταβαλλόμενο πεδίο, γίνεται πολύ περισσότερο όταν κάποιος προσπαθεί να λάβει υπόψη τον πυκνό ιστό διασυνδέσεων που υπάρχει ανάμεσα στο θέατρο και στα πολλά πνευματικά, πολιτιστικά και κοινωνικά ρεύματα που καθορίζουν οποιαδήποτε παράσταση σήμερα – τι σημαίνει να είσαι μεταμοντέρνος, η αναζήτηση μιας σύγχρονης υποκειμενικότητας και ταυτότητας, η σχέση της τέχνης με τις δομές εξουσίας, οι διάφορες προκλήσεις φύλου, φυλής και εθνικότητας κ.ά. (Lavender, 2016:12).

Στην περφόρμανς, τέλος, το κοινό έχει πολύ μεγάλη σημασία. Το θέατρο είναι ειδικά προσανατολισμένο στη διαδικασία –μέσω των δράσεων των ηθοποιών– δημιουργίας συγκεκριμένων σχέσεων με το κοινό, καθώς και στις αντιδράσεις του κοινού, οι οποίες είτε υποστηρίζουν είτε τροποποιούν είτε αρνούνται την προτεινόμενη από τους ηθοποιούς σχέση. Η διαπραγμάτευση της σχέσης μεταξύ της σκηνής και της αίθουσας για να δημιουργηθεί η πραγματικότητα του θεάτρου είναι ζωτικής σημασίας. Σύμφωνα με τους Fischer-Lichte (2013:18-19):

Με βάση τη συναίνεση ότι το θέατρο συγκροτείται και ορίζεται από τη σχέση μεταξύ ηθοποιών και θεατών, το κοινό κατανοεί την περφόρμανς όχι πρωτίστως ως παραδοσιακό έργο τέχνης αλλά ως συμβάν. Το κοινό στοχεύει σε μια θεμελιώδη επανεξέταση της σχέσης μεταξύ ηθοποιών και θεατών, ανοίγοντας τη δυνατότητα αντιστροφής ρόλων. Για τους θεατές, η επιτελεστικότητα που προτάθηκε από την παράσταση δεν πραγματοποιείται μέσω συμβατικών δράσεων, όπως χειροκρότημα, χλευασμός ή σχολιασμός, αλλά μέσω ενός γνήσιου δομικού επαναπροσδιορισμού και ενός ανοιχτού αποτελέσματος, που ενσωματώνει την αντιστροφή ρόλων.

3.2. Περφόρμανς και κείμενο

Ακόμη και πριν από την άνευ προηγουμένου άνθηση του λογοτεχνικού θεάτρου στον πολιτισμό της Δυτικής Ευρώπης, που ξεκίνησε στα μέσα του 18ου αι., οι φιλοσοφικές συζητήσεις για τη φύση της θεατρικής παράστασης δεν αφορούσαν συνήθως το θέατρο ή την ίδια τη θεατρική παράσταση, αντίθετα στηρίζονταν στην αντίληψη της θεατρικής παράστασης ως πρακτικής, η πρωταρχική λειτουργία της οποίας συνδέεται με άλλες μορφές τέχνης και εξαρτάται από τα προϊόντα αυτών των άλλων μορφών, ιδιαίτερα από τις τέχνες της γραφής. Άλλες λειτουργίες, ακόμα και όταν αναγνωρίζονταν, είχαν δευτερεύουσα σημασία και αντιμετωπίζονταν ως περιθωριακές. Αυτή η στάση απέναντι στο θέατρο ενισχύθηκε από τις επιτυχίες του λογοτεχνικού θεάτρου (Samet, 2003:1306-1307).

Μια γραμμή σκέψης που ευνοούταν κάποτε στα ακαδημαϊκά τμήματα της λογοτεχνίας και του δράματος ήταν ότι οι θεατρικές παραστάσεις είναι απεικονίσεις δραματικών κειμένων. Αυτή η άποψη δεν αρνείται την ύπαρξη ή ακόμη και τη σημασία της απόδοσης των πρόσθετων λεπτομερειών, απλώς αρνείται ότι αυτές οι λεπτομέρειες λένε ή δείχνουν οτιδήποτε έχει σημασία για το κείμενο. «Το κείμενο απεικονίζεται με λεπτομέρειες, αλλά δεν φωτίζεται από αυτές» (Sonn et al., 2015:245).

Άλλη άποψη είναι ότι το κείμενο εκλαμβάνεται ως πλήρες, υπό την έννοια ότι όλες οι σημαντικές ερμηνείες του περιλαμβάνονται, κατά κάποιο τρόπο, μέσα σε αυτό.

Αλλά δεν υπάρχει λόγος να πιστεύουμε ότι οποιοδήποτε κείμενο, και ειδικά ένα σενάριο γραμμένο για το θέατρο, είναι πλήρες υπό την έννοια ότι περιέχει όλες τις δυνατές ερμηνείες του (Carlson, 1986:39). «Το πιο σημαντικό είναι ότι οι λεπτομέρειες που προστίθενται στην παράσταση δεν μπορούν παρά να κάνουν κάτι άλλο από το να δείξουν τι είναι γραμμένο στο κείμενο» (Hamilton, 2009:615). Ένας άλλος τρόπος για να συλληφθεί η σχέση κειμένου-παράστασης είναι να θεωρηθούν οι παραστάσεις ως ερμηνείες για οτιδήποτε γράφτηκε για θεατρική παράσταση.

3.3. Devised theatre και συγγραφική περφόρμανς

Το θέατρο της επινόησης –που συχνά ονομάζεται devised theatre– είναι μια μέθοδος κατά την οποία το σενάριο ή η περφόρμανς (αν πρόκειται κυρίως για σωματικό θέατρο) προέρχεται από τη συνεργατική, συχνά αυτοσχεδιαστική δουλειά μιας ερμηνευτικής ομάδας. Η ομάδα αποτελείται συνήθως από ηθοποιούς, αλλά και άλλες κατηγορίες επαγγελματιών θεάτρου μπορεί επίσης να είναι βασικές σε αυτήν τη διαδικασία δημιουργικής συνεργασίας, όπως εικαστικοί καλλιτέχνες, συνθέτες και χορογράφοι. Πράγματι, σε πολλές περιπτώσεις, οι συνεισφορές των συνεργαζόμενων καλλιτεχνών μπορεί να ξεπεράσουν την επαγγελματική εξειδίκευση. Αυτή η διαδικασία είναι παρόμοια με της Commedia dell'Arte και του θεάτρου δρόμου. Μοιράζεται επίσης ορισμένες κοινές αρχές με το αυτοσχεδιαστικό θέατρο. Ωστόσο, κατά τη διαδικασία της επινόησης (devising), ο αυτοσχεδιασμός περιορίζεται συνήθως στη διαδικασία της δημιουργίας: τη στιγμή που ένα επινοημένο κομμάτι παρουσιάζεται στο κοινό, έχει συνήθως μια σταθερή ή μερικώς σταθερή μορφή. Σύμφωνα με τους Hayes et al. (2014:84-85):

Ιστορικά, το επινοημένο θέατρο ευθυγραμμίζεται επίσης έντονα με το φυσικό θέατρο, κάτι που οφείλεται τουλάχιστον εν μέρει στο γεγονός ότι η κατάρτιση σε τέτοιες φυσικές παραστάσεις, όπως η Commedia dell'Arte και η μίμηση, τείνουν να παράγουν έναν ηθοποιό-δημιουργό που μπορεί να συμβάλει έντονα στη δημιουργία πρωτότυπης εργασίας.

Η πράξη της σύνθεσης είναι η διαμόρφωση, η οργάνωση και τελικά η δημιουργία ενός συνόλου, διαμορφωμένου από τα πολλά μέρη του. Η σύνθεση βρίσκεται στο επίκεντρο της θεατρικής εκπαίδευσης. Οποιαδήποτε πράξη του θεάτρου είναι μια πράξη σύνθεσης, είτε πρόκειται για μικρά παιδιά που δημιουργούν φανταστικούς κόσμους για δραματικό παιχνίδι, εφήβους που βρίσκουν τις φωνές τους και εκφράζουν τις ιδέες τους μέσω παραστάσεων ή μαθητές γυμνασίου που ασχολούνται με τη

δημιουργία θεατρικών παραγωγών. Ο συνεργατικός χαρακτήρας του θεάτρου περιπλέκει την προσπάθεια να οριστεί η σύνθεση ως κάτι που επιτυγχάνεται από κάθε ξεχωριστό άτομο. Ενώ η εικόνα ενός μοναχικού θεατρικού συγγραφέα που εργάζεται μοναχικά για να δημιουργήσει το αριστούργημά του μπορεί να είναι ένα κοινό στερεότυπο, μετά από προσεκτικό έλεγχο γίνεται σαφές ότι οι συγγραφείς δεν λειτουργούν μόνοι τους. Αντίθετα, η σύνθεση στο θέατρο απαιτεί τη συνεργασία πολλών καλλιτεχνών προτού καταστεί δυνατή η πραγματοποίηση μιας παράστασης. Τα άτομα μπορεί να συνθέσουν ένα κείμενο για την περφόρμανς, ωστόσο το έργο δεν γίνεται θέατρο ωσότου ερμηνευτεί και στη συνέχεια μοιραστεί σε πραγματικό χρόνο με το κοινό. «Σε αντίθεση με παρόμοια μέσα, όπως το σινεμά ή η τηλεόραση, το γεγονός της παράστασης που συμβαίνει σε παρόντα χρόνο μέσα σε συγκεκριμένο χώρο είναι η ουσία του θεάτρου» (Wilson, 2012:34).

Στην θεατρική εκπαίδευση, το πρόγραμμα σπουδών και οι μέθοδοι για τη διδασκαλία της σύνθεσης περιλαμβάνουν τη διδασκαλία του συγγραφικού έργου όπου μεμονωμένα άτομα συνθέτουν το έργο και στη συνέχεια μοιράζονται τη δουλειά τους με άλλους και διδάσκουν στους μαθητές να αναπτύσσουν θεατρικά έργα, όπου οι συμμετέχοντες συνεργάζονται και συχνά αναλαμβάνουν ρόλους συγγραφέα, σκηνοθέτη, ηθοποιού, σκηνογράφου κ.ο.κ., για να δημιουργηθεί μια θεατρική παράσταση. Για να γίνει διάκριση από τη συγγραφή σεναρίου, η συνεργατική σύνθεση αναφέρεται συχνά ως επινόηση (devising). Η επινόηση είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται για να αναφερθεί σε μια εργασία που «έχει αναπτυχθεί από τη συνδυασμένη φαντασία, δεξιότητα και προσπάθεια μιας ομάδας» (Kempster, 2009:48). Οι προσεγγίσεις στη διδακτική σύνθεση του θεάτρου χρησιμοποιούνται διαφορετικά ανάλογα με τον βαθμό συνεργασίας των ατόμων κατά τη διαδικασία σύνθεσης, τους στόχους και τους σκοπούς του δασκάλου, και τις ανάγκες και τους σκοπούς της ομάδας.

Ένα βασικό στοιχείο τόσο των εθνικών όσο και των κρατικών προτύπων για τη εκπαίδευση των μαθητών στο θέατρο στις Ηνωμένες Πολιτείες είναι η γνώση και η εφαρμογή των διαδικασιών δημιουργίας του θεάτρου. Τα εθνικά πρότυπα αναφέρονται στη συγγραφή έργων με συνέπεια σε όλα τα επίπεδα ως «συγγραφή σεναρίων», είτε σχεδιάζοντας, δημιουργώντας και καταγράφοντας αυτοσχεδιασμούς στους ανώτερους βαθμούς είτε γράφοντας σεναριογραφικές σκηνές «βασισμένες σε προσωπική εμπειρία και κληρονομιά, φαντασία, λογοτεχνία και ιστορία» (Blakeslee, 1994:12). Παρομοίως, στο Ηνωμένο Βασίλειο, το «Drama in the Schools», που εκδόθηκε από το The Arts Council το 1990, πρότεινε ένα πλαίσιο για τη δραματική εκπαίδευση «που στηρίζεται

στις ικανότητες των μαθητών να κάνουν, να εκτελούν και να ανταποκρίνονται στο δράμα» (Kemp, 2009:49).

4. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

4.1. Σκοπός της έρευνας

Σκοπός της έρευνας είναι η αξιολόγηση της καλλιτεχνικής περφόρμανς που βασίζεται σε γραπτά κείμενα αλλάχρησιμοποιεί ως εφελτήριο κάποιο σκηνικό αντικείμενο (prop). Η έρευνα αφορά συγκεκριμένα τη συγγραφική περφόρμανς, με μελέτη περίπτωσης την ομάδα Scene+.

4.2. Ερευνητική μεθοδολογία

Για την επίτευξη του σκοπού της έρευνας επιλέχθηκε η ποιοτική μέθοδος, προκειμένου να κατανοηθούν τα βιώματα και οι αντιλήψεις του δημιουργού των περφόρμανς, των σκηνοθετριών, καθώς και των μελών της (διερεύνηση εμπειριών, σχολίων και εκφράσεων, οπτικής, αλλά και δικών μου παρατηρήσεων). Η ποιοτική έρευνα θεωρήθηκε ως η πλέον κατάλληλη γιατί τα άτομα που συναπαρτίζουν την ομάδα της περφόρμανς είναι οι αρμόδιοι για να αναλύσουν το ζήτημα που πραγματεύεται η έρευνα. Η έρευνα έλαβε χώρα με διά ζώσης ή ηλεκτρονική επικοινωνία με τους συνεντευξιαζόμενους. Ως ερευνητικό εργαλείο επιλέχθηκε η ημιδομημένη συνέντευξη με ερωτήσεις ανοιχτού τύπου.

Μέσω της ποιοτικής έρευνας συλλέγονται δεδομένα τα οποία περιγράφουν ζητήματα και έννοιες από την ανθρώπινη ζωή. Τα δεδομένα προέρχονται από συνεντεύξεις, παρατηρήσεις, συμμετοχικές παρατηρήσεις, ιστορίες, μελέτες περίπτωσης, προσωπικές εμπειρίες, ιστορίες ζωής και αναλύσεις αρχείων (Neuman, 2003:11). Στην ποιοτική έρευνα οι ερευνητές συλλέγουν τα δεδομένα, τα οποία μετατρέπουν και ερμηνεύουν μέσω της ανάλυσης σε πληροφορίες. Οι πληροφορίες αυτές, όταν εφαρμόζονται κατ' επανάληψη στην πράξη σε διάφορες κοινωνικές καταστάσεις, γίνονται γνώση (Neuman, 2003:12).

Το εργαλείο της συνέντευξης είναι η πιο διαδεδομένη μέθοδος συλλογής δεδομένων στην ποιοτική έρευνα. Με αυτό τον τρόπο οργανώνεται η προφορική επικοινωνία ανάμεσα στον συνεντευξιαστή και τον συνεντευξιαζόμενο έτσι ώστε ο πρώτος να συλλέξει πληροφορίες και δεδομένα από τον δεύτερο αναφορικά με το αντικείμενο και το θέμα της έρευνάς του.

Η επιλογή και η διατύπωση των συγκεκριμένων ερωτήσεων πραγματοποιήθηκε μετά από ενδελεχή έρευνα στην αντίστοιχη βιβλιογραφία. Στόχος ήταν να εντοπιστούν

τα ενδιαφέροντα μέρη του θέματος, καθώς επίσης τα σημεία εκείνα τα οποία αξίζει να μελετηθούν περισσότερο και για ποικίλους λόγους αφορούν σε σημαντικό βαθμό το υπό εξέταση ζήτημα.

Ειδικότερα, ο τρόπος με τον οποίο διατυπώθηκαν οι ερωτήσεις σε κάθε μέλος σχετίζεται με την ιδιότητά του, τη θέση και τον ρόλο του στην ομάδα, καθώς και τη δυνατή συνεισφορά του στην έρευνά μας (Neuman, 2003:16). Οι ερωτήσεις επιλέχθηκαν με βάση την ιδιότητα των μελών, τα βιώματά τους και τις γνώσεις τους, ενώ στην πορεία σαφώς προέκυψαν και άλλα ερωτήματα, όπως άλλωστε συμβαίνει με τις συνεντεύξεις σε βάθος (Eisner, 1991:52).

Στη συνέχεια, έπεται από την παρατήρηση και την έρευνα, επικεντρωθήκαμε στην ανάλυση των δεδομένων και των στοιχείων που συλλέχθηκαν (Neuman, 2003:17).

4.3. Δείγμα

Το δείγμα δεν προέκυψε από τυχαία δειγματοληψία, αλλά από στοχευμένη, μη τυχαία δειγματοληψία. Το δείγμα της έρευνας αποτέλεσαν ο εμπνευστής και δημιουργός των περφόρμανς Ανδρέας Φλουράκης, οι σκηνοθέτριες Γεωργία Αγγουριδάκη και Βάσια Τραμπούλη, καθώς και τα μέλη της ομάδας (Ελένη Κωστοπούλου, Γιώργος Κατσιφής, Κέλλυ Καϊλλή, Γιάννης Μπακογιώργος, Γεωργία Κανελλοπούλου, Θεώνη Δέδε, Σοφία Γουργουλιάνη, Ελένη Κουνρέτα, Παναγιώτης Γουργουλιός, Βαγγέλης Παπαδίοχος, Χρήστος Ασωνίτης, Χρυσάνθη Παπασταφίδα, Όλγα Νικολαΐδου, Στέφανος Παπαδημητρίου).

4.4. Εγκυρότητα και περιορισμοί

Η εγκυρότητα της διαδικασίας παρέχεται από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση και το θεωρητικό υπόβαθρο που πλαισιώνει το θέμα. Σύμφωνα με αυτά διαμορφώθηκε η οργάνωση του ερωτηματολογίου, ώστε να προκύψουν ασφαλή αποτελέσματα. Κρίθηκε ότι η εγκυρότητα των ερωτήσεων των συνεντεύξεων έγκειται στην οργάνωση και συμπερίληψη των διάφορων παραμέτρων του ζητήματος. Η αξιοπιστία εξασφαλίζεται από τα υποκείμενα έρευνας, που δύνανται να προσφέρουν τις καλύτερες δυνατές απαντήσεις στα ερωτήματα που τους τέθηκαν λόγω των πραγματικών εμπειριών και του ρόλου τους στη δημιουργία της περφόρμανς.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται απαραίτητο να επισημανθεί ότι η παρούσα ερευνητική εργασία έχει σαφείς περιορισμούς. Συγκεκριμένα, η συζήτηση καθώς και τα συμπεράσματα που θα ακολουθήσουν δεν γενικεύονται στο σύνολο των ατόμων που ασχολούνται με περφόρμανς και θεατρικά κείμενα. Για να συναχθούν καθολικά συμπεράσματα είναι απαραίτητο να πραγματοποιηθούν μεγαλύτερης ευρύτητας έρευνες.

4.5. Θέματα δεοντολογίας

Κατά τη διεξαγωγή της έρευνας τηρήθηκαν όλοι οι κανόνες ηθικής και δεοντολογίας. Συγκεκριμένα, ζητήθηκε η συγκατάθεση όλων των συμμετεχόντων στην έρευνα, κατόπιν ενημέρωσής τους σχετικά με τα στοιχεία μου και το περιεχόμενο της μελέτης. Αρχικά, στάλθηκε ενημερωτικό κείμενο στο ηλεκτρονικό ταχυδρομείο κάθε μέλους, όπου αναλύθηκε η ιδιότητα της ερευνήτριας και ζητήθηκε η συνδρομή του στην έρευνα καθώς και η αποστολή του συγγραφικού του έργου. Επιπλέον, ζητήθηκε η ρητή άδεια του εισηγητή για τη διεξαγωγή της έρευνας για την ομάδα του. Δύο άτομα αρνήθηκαν να συμμετέχουν στις συνεντεύξεις, παρ' όλ' αυτά, εφόσον τα κείμενά τους είναι δημοσιευμένα στο περιοδικό *Μανδραγόρας*, χρησιμοποιήθηκαν για τις ανάγκες της έρευνας. Στους υπόλοιπους συμμετέχοντες στάλθηκε οδηγός ερωτήσεων, βάσει του οποίου έστειλαν τις αναλύσεις των κειμένων τους. Οι ερωτήσεις που αφορούσαν τον εισηγητή και τις σκηνοθέτριες ήταν δομημένες, ενώ οι ερωτήσεις των υπόλοιπων συμμετεχόντων ήταν ημιδομημένες.

5. PROPS ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται ένα ιδιαίτερο θεατρικό φαινόμενο: η δύναμη των σκηνικών αντικειμένων (props) να λαμβάνουν κεντρικό ρόλο στην περφόρμανς. Οι μελετητές με βάση το κείμενο, που τείνουν να απορρίπτουν τα αντικείμενα από ενσωματωμένα σύμβολα ως απλώς συσκευές για την πλοκή, έχουν σε μεγάλο βαθμό παραμελήσει αυτό το φαινόμενο (Πεφάνης, 2012:24). Τα σκηνικά αντικείμενα παραπλανούν την προσοχή όποιου διαβάζει το κείμενο, καθώς γίνονται αντιληπτά μόνο στη σκηνική δράση και απορροφούν περίπλοκες και μερικές φορές αντικρουόμενες έννοιες. Εξ ορισμού, ένα σκηνικό αντικείμενο είναι ένα αντικείμενο που κάνει ένα ταξίδι στον χωροχρόνο. Η σκηνική ζωή των αντικειμένων εκτείνεται πέρα από το ταξίδι τους σε μια συγκεκριμένη περφόρμανς. Καθώς μετακινούνται από περφόρμανς σε περφόρμανς και από περίοδο σε περίοδο, τα αντικείμενα αποκτούν διακειμενική σημασία, «καθώς απορροφούν και ενσωματώνουν το θεατρικό παρελθόν» (Sofer, 2003:8).

Τα σκηνικά αντικείμενα λειτουργούν ως χρονομηχανές. Ως υλικά «φαντάσματα», τα σκηνικά αντικείμενα γίνονται ένα συγκεκριμένο μέσο για τους συγγραφείς να ζωντανεύουν τη σκηνική δράση, να διερευνούν τη θεατρική πρακτική και να αναζωογονούν τη δραματική μορφή. Τα σκηνικά αντικείμενα δεν είναι στατικά σύμβολα αλλά εργαλεία ακριβείας, ο δραματικός ρόλος των οποίων στην αναθεώρηση παρωχημένων θεατρικών συμβάσεων με το κοινό έχει παραμεληθεί για πολύ καιρό. Υπό αυτήν την έννοια, η λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων αντιγράφει τη λειτουργία του ίδιου του θεάτρου: να αναζωογονήσει τις νεκρές εικόνες – αλλά με μια ιδιαιτερότητα. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο οι συγγραφείς επιστρέφουν ξανά και ξανά σε αντικείμενα που έχουν υπερχρησιμοποιηθεί, που έχουν ξεπεράσει τη δραματική τους χρησιμότητα (Sofer, 2003:9).

Ένα σκηνικό αντικείμενο υπάρχει στο κείμενο σε κατάσταση αναστολής κίνησης. Απαιτεί πραγματική ενσάρκωση και κίνηση στη σκηνή για να ξεπηδήσει στη φανταστική ζωή. Η διάκριση μεταξύ σκηνικών αντικειμένων και άλλων ειδών αντικειμένων σκηνής, λοιπόν, δεν είναι θέμα ούτε μεγέθους ούτε πιθανής φορητότητας, αλλά πραγματικής κίνησης. Το σκηνικό αντικείμενο πρέπει δηλαδή να κινηθεί ή να αλλάξει κατά κάποιο τρόπο ως αποτέλεσμα της φυσικής παρέμβασης του ηθοποιού. Ανεξάρτητα από τις λειτουργίες σηματοδότησης, ένα σκηνικό αντικείμενο είναι αυτό που γίνεται ένα αντικείμενο και όχι αυτό που είναι ήδη ένα αντικείμενο. Το καθοριστικό

χαρακτηριστικό του σκηνικού αντικειμένου –η πραγματική του κίνηση επί σκηνής– σημαίνει ότι πρέπει να αποφευχθεί η παγίωση του θεατρικού σημείου ως ενός συγχρονικού λεξήματος που λειτουργεί αποκλειστικά βάσει της διαφοράς του από άλλα σημάδια στη σκηνή (Sofer, 2003:9-10).

5.1. Ελληνικές συγγραφικές περφόρμανς

Όπως αναλύθηκε παραπάνω, οι καλλιτέχνες της περφόρμανς παράγουν έργα ως δράσεις σε πραγματικό χρόνο και όχι ως αντικείμενα που υπάρχουν μόνιμα στον χώρο. Στην Ελλάδα έχουν επιχειρηθεί διάφορες περφόρμανς που αφορούν μια ευρεία γκάμα αντικειμένων από την ομάδα Scene+: ιστορικά αντικείμενα, θεϊκά αντικείμενα, νεκρικά αντικείμενα, επαναστατικά αντικείμενα, φοιτητικά αντικείμενα κ.ά.

Η περφόρμανς «Ιστορικά Αντικείμενα» έλαβε χώρα στις 21/09/2019-22/09/2019, όπου τριάντα έξι συγγραφείς μίλησαν για το πώς η πραγματικότητα και η ιστορία βιώνεται διαφορετικά, πώς αποτινάσσονται στερεότυπα, πώς οι τροφοδοτούμενες «αλήθειες» στο βάθος του χρόνου και στην πορεία της ζωής του ανθρώπου μετασχηματίζονται ή αναιρούνται. Έδωσαν μια διαφορετική προσέγγιση στο «ιστορικό αντικείμενο», το οποίο ορίζεται τυπικά με διαφορετικό τρόπο από αυτόν που εντέλει βιώνεται, οπότε πιθανώς να αποτελεί απλώς ένα τμήμα της ιστορίας που μετακινείται διαχρονικά και διαπολιτισμικά.

Η περφόρμανς «Θεϊκά Αντικείμενα» έλαβε χώρα στις 01/02/2018-21/02/2018, όπου είκοσι έξι συγγραφείς χρησιμοποίησαν καθημερινά αντικείμενα (πλακάκια, βαλίτσες, μπουκάλια, εσώρουχα κ.ά.) με σκοπό να καταδείξουν νέες πτυχές του χαρακτήρα των ολύμπιωνθεών με (σκοτεινό) χιούμορ, οι οποίες είναι και πιο κοντά στην καθημερινότητα.

Η περφόρμανς «Νεκρικά Αντικείμενα» έλαβε χώρα στις 09/05/2019-13/06/2019, όπου είκοσι πέντε συγγραφείς συνέθεσαν ένα «μνημόσυνο» χρησιμοποιώντας διάφορα αντικείμενα, τα οποία είχαν σκοπό να προσεγγίσουν το αναπόδραστο του θανάτου με χιούμορ, τρυφερότητα, ερωτισμό, ειρωνεία κλπ.

Η περφόρμανς «Επαναστατικά Αντικείμενα» έλαβε χώρα στις 26/03/2018, όπου η συγγραφική ομάδα Scene+ παρουσίασε προβληματισμούς και προσδοκίες που αφορούν το πώς έχει βιωθεί η Επανάσταση του 1821 διαχρονικά μέσα από συγκεκριμένα αντικείμενα, αλλά και κάθε μικρή επανάσταση που βιώνεται από κάθε άνθρωπο στην πορεία της ζωής του.

Τέλος, η περφόρμανς «Φοιτητικά Αντικείμενα» επρόκειτο να παρουσιαστεί στις 11/03/2020, αλλά λόγω του lockdown που επιβλήθηκε στην Ελλάδα εξαιτίας του sars-cov-19 δεν μπόρεσε να πραγματοποιηθεί. Στη συγκεκριμένη περφόρμανς είκοσι ένας συγγραφείς θα παρουσίαζαν, βασισμένοι σε καθημερινά αντικείμενα που χρησιμοποιούν οι σπουδαστές, διάφορες πτυχές της φοιτητικής ζωής.

Τα «Αντικείμενα μιας χρήσης» δημοσιεύτηκαν στο τεύχος 58 του περιοδικού *Μανδραγόρας* τον Ιούλιο του 2018, όπου συμμετείχαν τριάντα πέντε συγγραφείς, ενώ δεν παρουσιάστηκαν σε περφόρμανς.

5.2. Ανάλυση των κειμένων που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Μανδραγόρας*

5.2.1. Βασίλης Αποστολόπουλος «Προφυλακτικό»

Στο συγκεκριμένο έργο υπάρχουν τέσσερα πρόσωπα και δημιουργούνται τρεις σχέσεις μεταξύ τους. Η πρώτη και κύρια σχέση είναι αυτή του γιου με τον πατέρα. Υποθέτει κανείς ότι ο συγγραφέας, ως ο κεντρικός χαρακτήρας του κειμένου, είναι πολύ νεαρός ή έφηβος που υπόκειται στις οδηγίες του παρεμβατικού πατέρα, και είναι ξεκάθαρη η αγωνία του πατέρα να κάνει τον γιο του «άνδρα». Το κείμενο είναι πολύ περιεκτικό και αποτελείται από μονολεκτικές προτάσεις, ενώ κάθε λέξη αποτελεί κλειδί: «Η μόνη διέξοδος. Για χρόνια...» «Τα ψέματα». Ο συγγραφέας σε κάθε πρόταση-λέξη μάς δίνει ένα επιπλέον στοιχείο. Αρχικά ο γιος μέμφεται τον πατέρα για την παρεμβατικότητά του. Οι δωρικές μονολεκτικές προτάσεις μοιάζουν με δώρα που στηλιτεύουν και δίνουν την αίσθηση δυσαρέσκειας. Ο πατέρας ήταν εκείνος που οδήγησε τον γιο στην πρώτη του σεξουαλική επαφή με μια γυναίκα που σημάδεψε τον τελευταίο και στη συνέχεια, ακόμη κι αν ο γιος δεν ολοκλήρωσε με τη γυναίκα αυτή, μαζί πατέρας και γιος για χρόνια θριαμβολογούσαν. Όμως κάπου εδώ ο συγγραφέας αποκαλύπτει και τη δεύτερη σχέση του «με την πόρνη, εκείνης της νύχτας»: είναι ερωτευμένος με τη γυναίκα αυτή. Ο πατέρας του, για δεύτερη φορά, τον οδηγεί σε διαφορετική γυναίκα και του δίνει τα χρήματα για να την πληρώσει. Εδώ ο συγγραφέας αποκαλύπτει την τρίτη αποτυχημένη σχέση του, όταν φαίνεται πως ο ίδιος αδιαφορεί για τη γυναίκα ενώ και αυτή αδιαφορεί για εκείνον.

Το κείμενο αυτό αναδεικνύει την έλλειψη επικοινωνίας ανάμεσα σε γονείς και παιδιά, με κάποιους γονείς να επιμένουν στην παρεμβατικότητα, στις αποτυχημένες επιλογές που κάνουν εκ μέρους των παιδιών τους, στην εξαναγκαστική επιβολή των επιλογών τους στα παιδιά τους, με συνέπεια αυτά να πληρώνουν το τίμημα για τις

λανθασμένες επιλογές των γονέων τους. Αποτελέσματα της συμπεριφοράς αυτής είναι η δυσφορία και η πικρία έναντι των γονέων. Στη προκειμένη περίπτωση ο πατέρας συνεχίζει την καταναγκαστική συμπεριφορά του με το να θριαμβολογεί στον έξω κόσμο και να συμπαρασύρει και τον γιο του στην ίδια συμπεριφορά. Η έλλειψη επικοινωνίας όμως είναι έκδηλη και στις σχέσεις του συγγραφέα-χαρακτήρα με τις δύο γυναίκες. Η γυναίκα της πρώτης φοράς τον έχει στοιχειώσει, γεγονός που φαίνεται από τη διαρκή επανάληψη του ονόματός της μέσα στο κείμενο, καθώς είναι ερωτευμένος μαζί της. Μάλιστα η δυσφορία της αποτυχίας στην επαφή με τη δεύτερη γυναίκα γίνεται πολύ μεγαλύτερη επειδή ο χαρακτήρας δηλώνει συναισθηματικά εμπλεκόμενος με την πρώτη.

Ο συγγραφέας με λιτές, μονολεκτικές και δωρικές προτάσεις καταφέρνει να μεταδώσει το αίσθημα ψυχρότητας, όπως αυτό που τον διέπει στη σχέση με τον πατέρα του και τις δυο γυναίκες.

Η γυναίκα «κοιτάει το ρολόι» και «τρώει πασατέμπο». Εκείνος πιέζει τον εαυτό του διατάζοντάς τον: «Τελείωνε». Το κείμενο κλείνει με τη δυσφορία του συγγραφέα στην καταναγκαστική επαφή. Αυτό γίνεται αντιληπτό καθώς εκδηλώνει ενδιαφέρον για το ποδοσφαιρικό σκορ και υπονοεί ότι η τελευταία επαφή του, παρόλο που του προκάλεσε τόση δυσφορία, τουλάχιστον ολοκληρώθηκε. Υπάρχει ίσως κάποια σύνδεση της ανδρικής λίμπιντο με την επιτυχία στο ποδόσφαιρο – ο άνδρας, έστω και υπό διατοπικές συνθήκες, έχει μόλις «σκοράρει», ενώ στην τελευταία φράση του αναρωτιέται: «Πόσο να ήρθε (στο σκορ) η ΑΕΚ;». Ωστόσο η προτίμηση των ανδρών στο ποδόσφαιρο από το σεξ έχει αποδειχθεί σε πολλές έρευνες. Γι' αυτό τον λόγο ίσως εδώ ο συγγραφέας επιλέγει ο χαρακτήρας του να απασχολείται, μετά από μια δυσάρεστη ερωτική συνάντηση, με το ποδόσφαιρο, επειδή είναι ο μόνος τρόπος να αποφύγει τις δυσάρεστες συναισθηματικές συνέπειες αυτής της συνάντησης.

5.2.2. Χρήστος Ασωνίτης «Κάρτα ανανέωσης χρόνου»

Ο συγγραφέας μάς μιλά για το κείμενό του: «Υπάρχει μία έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ τους, εξού και η κάρτα που έχει να κάνει με επικοινωνία. Το θέμα είναι η εμπιστοσύνη που υπάρχει στη σχέση του. Η κάρτα ανανέωσης συμβολίζει την τελευταία ευκαιρία που δίνει στη σύντροφό του για να σωθεί η σχέση τους. Η έμπνευση μου ήρθε από μια σχέση που είχα παλιότερα. Αν και δεν είναι βιωματικό, έχει κάποια στοιχεία από τον εαυτό μου».

Στο κείμενο αυτό ο συγγραφέας κάνει χρήση του τεχνάσματος της μεταφοράς. Το *prop* –η κάρτα– χρησιμοποιείται ως το βασικό αντικείμενο αυτής της μεταφοράς για να συνδηλώσει το χάσμα στην ανθρώπινη επικοινωνία. Το πρόσωπο του έργου, με αφορμή μια κάρτα ανανέωσης χρόνου ομιλίας, επιθυμεί μια αληθινή σχέση με τη σύντροφό του, και με όχημα το αντικείμενο αυτό τής εκφράζει το παράπονό του. Εκείνη λέει ότι τον αγαπά, ότι της αρέσουν διάφορα πράγματα, αλλά στην ουσία δεν έχει καμία διάθεση να μοιραστεί κάτι απ' όλα αυτά μαζί του. Ο ήρωας λέει στη σύντροφό του: «ψάχνεις ιδανικούς συνδυασμούς στ' άστρα»· εδώ ο συγγραφέας χρησιμοποιεί άλλη μία δυνατή μεταφορά, καθώς τα άστρα αντιπροσωπεύουν το ιδανικό, την ιδανική σχέση. Η σύντροφος αναζητά το ιδανικό έξω απ' αυτήν τη σχέση. Ωστόσο είναι σαφής η αναφορά και στη αστρολογία, όπως ο ίδιος ο συγγραφέας μάς εκμυστηρεύεται: «Τα άστρα συμβολίζουν τη μοίρα, γι' αυτό και πολλοί διαβάζουν τα ζώδια. Εγώ δεν τα πολυπιστεύω, αλλά πολλοί που γνωρίζω θεωρούν τη μοίρα τους συνδεδεμένη με αυτά».

Ο συγγραφέας επιπλέον χρησιμοποιεί διαρκώς μέσα στο κείμενο αντιθετικές προτάσεις, με βασικό τέχνασμα την αντίστιξη. Το ρήμα «ωριμάζω» σηματοδοτεί ένα δυνατό συναίσθημα από τη μεριά του ήρωα, ενώ η αντίθεσή του με το ρήμα «σαπίζω» σηματοδοτεί την παρακμή της σχέσης.

Ο ήρωας εκφράζει ένα παράπονο. Ο αναγνώστης λαμβάνει το μήνυμα της απόλυτης μοναξιάς που βιώνουν δύο πρόσωπα μέσα σε μια σχέση όταν υπάρχει έλλειψη επικοινωνίας και εμπιστοσύνης.

5.2.3. Νατάσσα Βέλλιου «Το σπύρτο»

Τα βασικά τεχνάσματα της συγγραφέα στο κείμενο αυτό είναι οι παρομοιώσεις, οι μεταφορές και οι εναλλαγές μεταξύ ενεστωτικών και παρελθοντικών χρόνων. Η συγγραφέας αντιμετωπίζει το ζήτημα της ενηλικίωσης με μια υπερρεαλιστική προσέγγιση.

Στη αρχή του κειμένου η ηρωίδα συστήνεται ως άτομο που γεννήθηκε στο τέλος «μιας μακράς ιστορίας και στην αρχή μιας καινούργιας», και από αυτό ο αναγνώστης λαμβάνει το μήνυμα ότι γεννήθηκε σε μια κρίσιμη ιστορική καμπή. Στη δεύτερη πρόταση αναφέρει ότι «μένω σε μια θαλάσσια πύλη», παραπέμποντας σε κάποιο λιμάνι. Στη συνέχεια περιγράφει το κοινωνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ζει με λεκτικούς δείκτες όπως «άνθρωποι χορτοφάγοι», «άνθρωποι που πιστεύουν σε ψέματα» και «άνθρωποι που σκοτώνουν». Αυτή η τελευταία φράση εμπεριέχει νοηματικά τη λέξη

«δολοφονία» που συναντάται και στην επόμενη παράγραφο, όπου λέγεται ξεκάθαρα ότι «έγινε δυο τετράγωνα πιο πάνω». Η ημέρα της δολοφονίας θα πρέπει να ήταν πολύ σημαντική για την ηρωίδα, καθώς η φράση «Αυτή την ημερομηνία να τη θυμάσαι σαν να ήταν η τελευταία» παραπέμπει στη σκέψη ότι η δολοφονία αυτή έμεινε ανεξίτηλη στη μνήμη της.

Ο τίτλος δεν αναφέρεται ποτέ μέσα στο κείμενο, ωστόσο χρησιμοποιούνται λέξεις κλειδιά, όπως «ενηλικίωση» και «ημερομηνία», που παραπέμπουν στην αλλαγή θεώρησης του κόσμου που υφίσταται η ηρωίδα, ιδίως μετά το γεγονός της δολοφονίας, την περίοδο της ενηλικίωσής της. Το σπέρτο συμβολίζει ακριβώς αυτή την αλλαγή, καθώς η συγγραφέας καθοδηγεί τον αναγνώστη να αντιληφθεί τον συμβολισμό του αντικείμενου μιας χρήσης μέσα από τις λέξεις «δολοφονία», «φωτιά», «στάχτη», «το τέλος των ιδεών», «το παρελθόν», «το μέλλον».

Η συγγραφέας με την τεχνική των συμβολισμών πλέκει έναν συνειρμικό ιστό για να καταλήξει σ' ένα σημαινόμενο: την αρχή της νιότης όπως αυτή αναδύεται μέσα από τις στάχτες της κοινωνίας, μιας εποχής. Το σπέρτο ως αντικείμενο μιας χρήσης είναι η αφορμή και το έναυσμα για τη φωτιά και τις στάχτες που θα δώσουν τη σειρά τους στην αναγέννηση, στην έναρξη της νέας ζωής, της μελλοντικής ζωής, ενός πρόσφατα ενηλικιωμένου ατόμου.

5.2.4. Κέλλο Γιαννοπούλου «Κεράκια γενεθλίων»

Η συγγραφέας προσεγγίζει το θέμα της ενηλικίωσης με αφορμή την ημέρα που σηματοδοτεί το τέλος της ανέμελης ζωής, την ημέρα εορτασμού των δεκαοκτώ χρόνων. Την ίδια μέρα η ηρωίδα ξυπνά «σε μια στρώση άχνης»· χρησιμοποιεί τη μεταφορά ως βασικό τέχνασμα για να περιγράψει τη ζωή πριν από την ενηλικίωση, μια ζωή γλυκιά σαν τη ζάχαρη. Χρησιμοποιεί τα κεράκια γενεθλίων ως αντικείμενο μιας χρήσης για να παρομοιάζει τα πάντα γύρω από την ηρωίδα της.

Η ηρωίδα μάς μιλά για τη μαμά «της», τον μπαμπά «της», το κρεβάτι «της» – όλα είναι «δικά της». Το κτητικό «μου» είναι η λέξη κλειδί ως βασικό τέχνασμα της συγγραφέα και συνδηλώνει τον έλεγχο της νεαρής ηρωίδας πάνω σε καθετί που την περιτριγυρίζει. Επιπλέον, ο έλεγχος αυτός είναι περιτυλιγμένος με «σαντιγί», αφορά δηλαδή μια ζωή γλυκιά και απροβλημάτιστη. Ξαφνικά στο κείμενο εμφανίζεται ένας κλόουν, ο οποίος δεν είναι ο συνηθισμένος πολύχρωμος κλόουν αλλά ένας ιδιαίτερος «μαύρος κλόουν». Εδώ το χρώμα ως επίθετο χρησιμοποιείται σημειολογικά και μέσα

στη λογική του κειμένου, η συγγραφέας παραπέμπει στη μετάβαση από την ανεμελιά σε κάτι πιο σκοτεινό, ίσως και κακόβουλο. Προοικονομεί με το επίθετο που χρησιμοποιεί την κακή συνέχεια, καθώς ο κλόουν «κρατάει ένα μαχαίρι» και η «σαντιγί γεμίζει αίματα» όταν σκάει τα μπαλόνια των γενεθλίων και της γιορτής. Ο ίδιος ανάβει τα κεράκια που στην προηγούμενη παράγραφο αντιπροσώπευαν όλα τα «δικά της» πράγματα, όλα αυτά πάνω στα οποία αυτή είχε τον έλεγχο και ήταν πασπαλισμένα με σαντιγί. Εδώ το αντικείμενο μιας χρήσης (τα κεράκια) αντιπροσωπεύει τον κόσμο ολόκληρο της ηρωίδας. Τώρα αυτά με μια παρομοίωση «θα μουν σαν φλόγες», που με το φύσημά της η ηρωίδα θα τις σβήσει και τότε θα έχουν όλα χαθεί. Μαζί μ' αυτά θα χαθεί και η ζάχαρη που τα σκέπαζε και ο έλεγχος που είχε πάνω σ' αυτά. Με αυτό τον έμμεσο τρόπο η συγγραφέας μάς αναγγέλλει ότι έχει σημάνει η ώρα της ενηλικίωσης της ηρωίδας της.

5.2.5. *Margaret Wesseling «Paper Napkin»¹*

Η ηρωίδα του κειμένου παρομοιάζεται με μια χαρτοπετσέτα και θυμάται τι έγινε την ημέρα της ενηλικίωσής της. Η ανάμνηση βασίζεται στο ότι φορούσε ένα άσπρο φουστάνι και όλοι της έλεγαν πόση όμορφη ήταν, όμως η ίδια πίστευε πως αυτό το έλεγαν επειδή τη ζήλευαν. Το κείμενο μεταφέρει τον αναγνώστη στη δυτική καθολική κουλτούρα, εκεί που γίνεται η τελετή της «πρώτης κοινωνίας», όπως μας εξήγησε η ίδια η συγγραφέας. Με αφορμή την ημέρα αυτή η κοπέλα που ενηλικιώνεται –που εδώ με μια μεταφορά αντιπροσωπεύεται από μια χαρτοπετσέτα– «αισθάνεται πολύ όμορφη, και ενώ όλοι της λένε όμορφα και ενθαρρυντικά λόγια, η ίδια σκέφτεται ότι τη ζηλεύουν». Απρόσμενα ένα χέρι αρπάζει τη χαρτοπετσέτα από το συρτάρι και την παρατάει στο τραπέζι. Πλέον βρίσκεται σ' ένα καινούργιο περιβάλλον και μάλιστα με έναν κόκκινο λεκέ, και οι καινούργιες αυτές συνθήκες τη γεμίζουν άπειρες ανασφάλειες. Μέσα στις ανασφάλειές της η χαρτοπετσέτα απευθύνεται στο αλάτι και ρωτά επίμονα για το μέλλον της· είναι σαφές ότι το τέχνασμα που χρησιμοποιεί η συγγραφέας είναι η αλληγορία. Οι χαρακτήρες –η χαρτοπετσέτα και το αλάτι– συναντώνται τυχαία και πιάνουν τη συζήτηση, όπως ακριβώς θα έκαναν δύο άγνωστοι που βρίσκονται σε μια εκδήλωση. Η συγγραφέας δανείζεται αντικείμενα καθημερινής χρήσης και τα παρομοιάζει με τους ανθρώπους, δανείζεται μια ιστορία αντικειμένων για να γράψει μια ανθρώπινη ιστορία. Η χαρτοπετσέτα ρωτά εναγωνίως τον παλιότερο

¹ Το κείμενο είναι γραμμένο εξολοκλήρου στα αγγλικά.

παρευρισκόμενο για το τι θα συμβεί παρακάτω. Όμως η συγγραφέας μάς εξηγεί: «Το αλάτι δεν ξέρει τι να απαντήσει γιατί δεν γνωρίζει κάτι. Γιατί να γνωρίζει άλλωστε, δεν έχει αφήσει ποτέ το τραπέζι για να ξέρει τι γίνεται πέρα απ' αυτό». Κι έτσι οι απαντήσεις που δίνει το αλάτι στη χαρτοπετσέτα «σηματοδοτούν την αδιαφορία μεταξύ των παρευρισκόμενων σε τέτοιες τελετές, την αδιαφορία του άγνωστου συνομιλητή». Όσον αφορά στις τελετές, όχι μόνο στις τελετές ενηλικίωσης, δεν υπάρχει βαθύ νόημα ύπαρξής τους – το κείμενο είναι «ειρωνικό και παράλογο», μας λέει η συγγραφέας. «Ο κόσμος που συναθροίζεται αδιαφορεί και κοιτάει πώς να ξεφορτωθεί τον συνομιλητή του. Η συζήτηση που γίνεται, γίνεται χωρίς ιδιαίτερο νόημα, προς χάριν εντυπωσιασμού». Μέσα απ' αυτήν τη θεώρηση είναι εύκολο να παρατηρήσει κανείς το τέχνασμα της συγγραφέα να χρησιμοποιήσει μια αντίστιξη για να περάσει το παραπάνω μήνυμα: η χαρτοπετσέτα βασανίζεται με αγωνιώδη ερωτήματα να μάθει για το μέλλον της, ενώ το αλάτι απαντά αδιάφορα και αόριστα αφού στην ουσία δεν γνωρίζει τις απαντήσεις.

Το κείμενο σηματοδοτεί την έλλειψη της ανθρώπινης επικοινωνίας και τη δυσκολία κοινωνικής συναναστροφής στις τυχαίες συναντήσεις μεταξύ αγνώστων που αναλώνονται σε άβολες και αδιάφορες συζητήσεις στις κοινωνικές εκδηλώσεις ή τελετές. Το αντικείμενο του τίτλου, η χαρτοπετσέτα, αντιπροσωπεύει μεταφορικά έναν προσκεκλημένο σε μια τέτοια εκδήλωση, που θα χρησιμοποιηθεί μία φορά και μετά θα απορριφθεί ως αναλώσιμο και άχρηστο προϊόν μιας χρήσης.

5.2.6. Κωνσταντίνα Δήμου «Το καλαμάκι»

Το κείμενο είναι ποιητικό. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί ως βασικά τεχνάσματά της αντιθέσεις και αντιστίξεις. Η προσέγγισή της βασίζεται στην ελεύθερη συνειρμική μετάφραση από την πλευρά του αναγνωστικού κοινού. Το βασικό αντικείμενο μιας χρήσης που αναφέρεται στο τίτλο αποτελεί την έμπνευση για ένα αδιάκοπο λογοπαίγνιο, δημιουργώντας συνεχώς εικόνες και συνειρμούς στο μυαλό του αναγνώστη. Το κείμενο δεν έχει σε καμία περίπτωση σκηνική δράση, καθώς η υπερρεαλιστική του διάσταση θα επέτρεπε κάτι τέτοιο μόνο στο πλαίσιο μιας αφηρημένης και συμβολικής καλλιτεχνικής προσέγγισης. Ο κοινός παρονομαστής ατάκτως ειρημένων σκέψεων είναι το αντικείμενο μιας χρήσης που αναφέρεται στον τίτλο του κειμένου. Μέσα απ' αυτό η συγγραφέας μάς μεταφέρει σ' ένα περιβάλλον όπου το ρήμα «ρουφάω» είναι η κυρίαρχη δράση του κειμένου αλλά στη μεταφορική

του έννοια. Φράσεις που χρησιμοποιούνται μεταφορικά, όπως «έφτυνα γενναιοδωρία» και «ρούφαγες αγάπη», δημιουργούν αντιθέσεις σε αντιπαράβολή μεταξύ τους, όπως επίσης: «οι γονείς μου είχαν ζωή να μου χαρίσουν. Μα ανταλλάξαμε ζωές», «ζητούσες ελευθερία...»-«ζητούσα ασφυξία», «χορταίνεις οξυγόνο» ενώ «η ζωή... δίνοντας ασφυξία». Ο αναγνώστης προκαλείται υποσυνείδητα μέσα από τις συνεχείς και παρατεταμένες αντιθέσεις να αποκομίσει κυρίως μια αίσθηση και να αισθανθεί την αγωνία της ασφυξίας που νιώθει ο χαρακτήρας του κειμένου. Βασικό αντικείμενο προβληματισμού είναι οι ανθρώπινες σχέσεις και το πόσο κάθε άνθρωπος αντλεί υπό ασφυκτικούς όρους αυτό που κάποιος άλλος έχει να του δώσει. Κάποιες φορές οι ρόλοι αντιστρέφονται: «Πήρες όσα ποτέ δεν είχα. Και τι κέρδισες; Να γίνεις εγώ;». Οι αντιθετικές εκφράσεις «χορταίνεις απ' του άλλου το οξυγόνο» και «η ζωή σε φιλάει δίνοντας ασφυξία» υπερτονίζουν αυτή την αίσθηση ενός άδικου δούνα και λαβείν που οδηγεί διαρκώς σε ασφυκτικές σχέσεις. Το καλαμάκι ως αντικείμενο μιας χρήσης γίνεται το όχημα και συμβολικά το μέσο γι' αυτές τις σχέσεις που οδηγούν στην ψυχική ασφυξία.

5.2.7. Θεώνη Δέδε «Πολιτείες μιας χρήσης»

Η υπερρεαλιστική και ποιητική προσέγγιση της συγγραφέα εντάσσει τους αναγνώστες σ' έναν ιδιαίτερο κόσμο που θυμίζει καρτούν. Ως άλλος υπερήρωας, ο ήρωας του κειμένου έχει υπερδυνάμεις, και με αυτές τις υπερδυνάμεις μπορεί και ονειρεύεται. Το κείμενο θα μπορούσε να παρομοιαστεί στο σύνολό του με ένα όνειρο. Ο χαρακτήρας έχει τη δύναμη να αλλάξει τον κόσμο αρχίζοντας από ένα αντικείμενο μιας χρήσης, που στην προκειμένη περίπτωση είναι μια Πολιτεία.

Ο υπερήρωάς μας έχει τη δύναμη να τινάζει την Πολιτεία σαν να ήταν ένα χαλί. Εδώ είναι σαφής η παρομοίωση, αλλά και ο συμβολισμός: όταν τινάζεται ένα χαλί, όπως ισχυρίζεται και η συγγραφέας, «αλλάζει η καθημερινότητά μας και τα δεδομένα παύουν να είναι δεδομένα» και «ερχόμαστε αντιμέτωποι με τις φοβίες μας και όλα αυτά που κρύβουμε».

Η λέξη κλειδί που χαρακτηρίζει ολόκληρο το κείμενο είναι «οι άστεγοι», γιατί αυτούς αναλογίζεται ο ήρωας όταν χρησιμοποιεί τις υπερδυνάμεις του. Θέλει οι άστεγοι «να φτάσουν στα άστρα»: τα άστρα, στη συνείδηση όλων μας, αντιπροσωπεύουν το ιδεατό, το υπερβατικό, την ουτοπία, με άλλα λόγια αντιπροσωπεύουν τον κόσμο και τη ζωή όπως την ονειρευόμαστε και την επιθυμούμε. Η συγγραφέας φαντάζεται τους

άστεγους να φτάνουν στα άστρα μαζί με όλα αυτά που θα έπρεπε να έχουν και που όμως στερούνται: καφέ, σοκολάτα, κρεβάτια, κομοδίνα. Όλα τα υπόλοιπα στον ουτοπικό κόσμο των αστεριών δεν χρειάζονται και ο ήρωας θα τα εξαφανίσει. Αυτή είναι μια εργασία που πρέπει να κάνει ώστε να φέρει σε πέρας την αποστολή του. Οι Πολιτείες θα γίνουν μιας χρήσης, όπως προοικονομεί ο τίτλος του κειμένου, επειδή θα τυλιχτούν σαν χαλιά, θα εξαφανιστούν και θα δώσουν τη θέση τους στ' αστέρια, εκεί όπου οι άστεγοι θα έχουν τη θαλπωρή που δεν έχουν στους δρόμους της Πολιτείας.

Η ουτοπία, το φανταστικό, η επιθυμία εκφράζονται με τα επανειλημμένα «θα» και τη χρήση του συνεχούς ή στιγμιαίου μέλλοντος εκ μέρους της συγγραφέα. Η συγγραφέας εξηγεί: «στο μυαλό μου είχα το εφήμερο και τη φθαρτότητα του υλικού κόσμου μέσα στον οποίο ακόμα και ανθρώπινες ψυχές μπορεί να είναι αντικείμενα μιας χρήσης. Όσο εύκολο είναι να είσαι μέσα σ' αυτόν τον κόσμο τόσο εύκολο είναι να εξαφανιστείς. Αρκεί κάποιος να τινάξει ένα χαλί και όλα γίνονται μια ανάμνηση».

Το κείμενο έχει λίγα στοιχεία δραματικότητας, καθώς σε αυτό παρουσιάζονται κυρίως αφηρημένες έννοιες και ποιητικοί συμβολισμοί.

5.2.8. Σοφία Γουργουλιάνη «Το καλαμάκι»

Η συγγραφέας στο κείμενο αυτό χρησιμοποιεί καθημερινή, πεζή γλώσσα, ένα συγγραφικό τέχνασμα που επιτρέπει να μεταδοθεί με αμεσότητα στον αναγνώστη η αίσθηση εκνευρισμού που διακατέχει τον ήρωα. Το σκωπτικό ύφος και η καθημερινή, αγοραία σε σημεία, γλώσσα είναι τα ιδανικά μέσα για να δηλωθεί ο εκνευρισμός και η πικρία της ηρωίδας για την καθημερινότητα.

Το ρήμα κλειδί είναι το «σε θυμάμαι», και με αυτό η ηρωίδα μάς μεταφέρει στην απαρχή της γνωριμίας της με τον πρώτο της έρωτα. Η συγγραφέας δεν μας λέει πουθενά ότι είναι ο πρώτος, ωστόσο χρησιμοποιεί μια αλληγορία, ότι δηλαδή το αγόρι κέρασε την ηρωίδα τον πρώτο της καφέ, κι έτσι έμμεσα ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι η ηρωίδα θα πρέπει λογικά να ήταν στην εφηβική ηλικία, αφού έως τότε δεν είχε δοκιμάσει ποτέ καφέ. Με αυτό το συγγραφικό τέχνασμα ο πρώτος καφές παίρνει αφαιρετικά τη θέση του πρώτου έρωτα.

Η συγγραφέας συνεχίζει με ένα λογοπαίγνιο που έχει σαφές υπονοούμενο, όταν το αντικείμενο μιας χρήσης –το καλαμάκι– χρησιμοποιείται μεταφορικά με το «με ρώτησες αν ήθελα χοντρό ή λεπτό καλαμάκι». Αυτή η φράση βάζει σε σκέψεις για το τι μπορεί να εννοούσε η ηρωίδα όταν το ανέφερε, χωρίς να εξηγείται περαιτέρω. Ωστόσο

στο τέλος του κειμένου, όταν η ίδια φράση επαναλαμβάνεται, παρατηρεί κανείς ότι το υπονοούμενο του λογοπαίγνιου αυτού, όπως θα δούμε, έχει τη σημασία του.

«Ήσουν (ψηλός) τότε»: εδώ υπάρχει ένα δείγμα από τις πολλές φράσεις του κειμένου με ρήματα και επιρρήματα που αναφέρονται στο παρελθόν, και με αυτόν τον τρόπο η συγγραφέας καθιστά σαφές ότι ηρωίδα της αναπολεί το παρελθόν. Τα ρήματα στη συνέχεια αλλάζουν χρόνο και γίνονται πλέον ενεστωτικά. Μαζί τους αλλάζει μορφή και αισθητική και το αντικείμενο επιθυμίας της ηρωίδας, προς το χειρότερο. Τώρα πλέον αυτός δεν είναι ψηλός με όμορφα μαλλιά – συγγραφέας χρησιμοποιεί πλέον ρήματα με αρνητικό πρόσημο: «κόντυνες και σου πέσανε τα μαλλιά». Η κοτσίδα του τότε νεαρού, που χάρη σ' αυτήν προσέλκυε τον θαυμασμό των κοριτσιών, γίνεται πλέον παρελθόν, με την αλλαγή στη χρήση χρόνου στα ρήματα, όταν από αόριστος γίνεται πλέον ενεστώτας.

«Ήταν τόσο όμορφος σαν τον Χριστό στις εικόνες»: Η συγγραφέας χρησιμοποιεί αυτή την παρομοίωση για να περιγράψει την καλλονή του πρώτου έρωτα της ηρωίδας της, όπως τη χρησιμοποιεί και για να δείξει την οργή της ηρωίδας για την απόρριψη που υπέστη από αυτόν: «την έσκισα (την εικόνα) μόλις πάτησα τα 16».

Στη τελευταία παράγραφο της η συγγραφέας αφήνει κάποιο ερωτηματικό στον αναγνώστη μέσα από λόγια της ηρωίδας που υποκρύπτουν την πικρία της. Το ρήμα «έπρεπε» στη φράση «Γιατί έπρεπε να πιούμε όλους εκείνους τους φραπέδες τους γλυκούς με γάλα μαζί;» αφήνει όντως ένα ερωτηματικό στον αναγνώστη. Δεν είναι σαφές αν εντέλει η συγγραφέας χρησιμοποιεί μεταφορικά τις συναντήσεις για καφέ ή κυριολεκτικά. Το ερωτηματικό που εκκρεμεί αναπάντητο, προφανώς εσκεμμένα εκ μέρους της συγγραφέα, είναι αν αυτές οι συναντήσεις ήταν ερωτικές ή πλατωνικές και αν η πικρία της ηρωίδας είναι επειδή αυτές οι συναντήσεις ήταν μόνο πλατωνικές και περιορίζονταν στον καφέ ή ήταν ερωτικές. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί έντονες εκφράσεις για να δείξει τον εκνευρισμό και την πικρία της ηρωίδας της: «πάντα η ίδια γαμημένη ερώτηση», και με την επανάληψη της παραπάνω αναφερόμενης παρομοίωσης για το αντικείμενο μιας χρήσης. Η συγγραφέας κλείνει το κείμενο με το ίδιο ως άνω λογοπαίγνιο που αφήνει τον αναγνώστη με την αμφιβολία που περιγράφηκε.

Το κείμενο θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί μέρος μιας θεατρικής παράστασης με την ηρωίδα να περιμένει σε ένα καφέ μετά από πολλά χρόνια τον νεαρό, που είναι πλέον εμφανώς αλλαγμένος από τα χρόνια, αλλά ίσως να παραμένει ακόμα ελκυστικός. Παίζει με το καλαμάκι όσο λέει αυτόν τον μονόλογο και μέχρι αυτός να εμφανιστεί. Σε

μια άλλη εκδοχή, θα μπορούσε ο μονόλογος να αποτελεί μέρος ενός έργου όπου η ηρωίδα να είναι παντρεμένη με τον άνδρα, και ενώ έχει προβλήματα στον γάμο της, συγυρίζοντας την κουζίνα κάνει ένα διάλειμμα να φτιάξει ένα κρύο ρόφημα και χρησιμοποιεί το καλαμάκι, που αποτελεί το αντικείμενο που θα της φέρει τις αναμνήσεις και θα αναδείξει την κακή σχέση που έχουν οι δύο χαρακτήρες μέσα στο έργο.

5.2.9. Έντο Διαμαντόπουλος «Προφυλακτικά μιας χρήσεως»

Ενώ δημιουργείται η εντύπωση πως πρόκειται για ρεαλιστική αποτύπωση μιας πραγματικής κατάστασης, επι της ουσίας πρόκειται ξεκάθαρα για μια φαντασίωση. Ο συγγραφέας χτίζει έναν κόσμο σχεδόν παιδικό γύρω από το αντικείμενο μιας χρήσης. Ο χαρακτήρας του κειμένου χαζεύει τις πολύχρωμες συσκευασίες προφυλακτικών και μαγεύεται από τα ευφάνταστα σχέδια και τις εξωτικές ονομασίες, όπως Tropical, Feel me, Wet 'n wild, Pleasure Sex, που υπόσχονται τη νοερή μεταφορά του χρήστη σε κόσμους γεμάτους σαρκική απόλαυση. Ακόμα επιστρατεύεται και η φαντασίωση που μπορεί να προσφέρει η τεχνολογία μιας χολιγουντιανής ταινίας: «Πιάνω ένα κουτί και νιώθω σαν οργασμός σε τεχνικόλορ χολιγουντιανό μιούζικαλ». Μετά την οπτική απόλαυση έρχεται η φαντασίωση του ηδονοβλεψία. Φαντασιώνεται να τον κοιτούν ενόσω επιδίδεται στην εύρεση του σωστού προφυλακτικού, και μάλιστα κάποιο από αυτά το οικειοποιείται παράνομα. Το άτομο που τυχαίνει να παρακολουθεί την παράνομη δράση του δεν είναι τυχαίο, είναι «η ταμίας που μου αρέσει», η γυναίκα της φαντασίωσής του, το αντικείμενο του πόθου του. Τα προφυλακτικά τα τοποθετεί μπροστά της μαζί με τις τσίχλες, με μεγάλη άνεση. Θέλει να της δείξει ότι τα προφυλακτικά είναι στην καθημερινότητά του όσο και οι τσίχλες – τόσο φυσική αγορά.

«Σήμερα»: Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ένα επίρρημα που μας δείχνει το επείγον που απασχολεί τον χαρακτήρα. Η ταμίας είναι ένας χαρακτήρας επίπλαστος που υφίσταται μόνο στο μυαλό του ήρωα όπως ο ίδιος την επιθυμεί και τη φαντασιώνεται. Κανείς δεν γνωρίζει τι μπορεί να σκέφτεται η ταμίας στην πραγματικότητα. Θα μπορούσε να αδιαφορεί για τον ήρωα ή ακόμη και να τον λυπάται ή να θέλει να τον αποφύγει, όμως ο ήρωας του κειμένου έχει τη δική του αντίληψη των πραγμάτων. Είναι απορροφημένος από τη διαστροφική του φαντασίωση και συγκεντρώνει στη φαντασίωση του αυτή τις δύο από τις συνολικά τρεις διαστροφές σύμφωνα με τον Φρόιντ. Ο ίδιος ο Φρόιντ έλεγε ότι πίσω από τον διεστραμμένο δεν κρύβεται ένας

ανώμαλος αλλά ένας άνθρωπος της καθημερινότητας. Ο ήρωας επιζητά το βλέμμα και το συνδέει με τη λίμπιντό του: «Ψάχνω την κοντινότερη κάμερα. Ξέρω πως με κοιτάνε». Εξάλλου ηδονοβλεψίας δεν είναι μόνο εκείνος που συνδέει τη λιμπιντική απόλαυση με το δικό του βλέμμα επάνω στους άλλους, αλλά και με το βλέμμα των άλλων επάνω του (Μανδηλαρά, 2016).

Αυτό που έχει πρόθεση να πει ο ήρωας στην ταμία είναι να τον συνοδεύσει στη φαντασίωσή του, που διαρκεί όσο τα προφυλακτικά παραμένουν μέσα στο πολύχρωμο ευφάνταστο κουτί τους. Όταν αυτό ανοιχτεί, το όνειρο και η φαντασίωση θα έχουν εξαφανιστεί. Η ερωτική φαντασίωση υφίσταται μόνο όσο το αντικείμενο της επιθυμίας του βρίσκεται μέσα στο κουτί – δεν θέλει να το ανοίξει επειδή: «όταν κόβω την συσκευασία, γίνονται ασπρόμαυρα». Εδώ ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ως τέχνασμα την αλληγορία. Ότι τα πολύχρωμα προφυλακτικά γίνονται ασπρόμαυρα συνδηλώνει ότι χάνεται η ερωτική επιθυμία μόλις ανοιχτεί η συσκευασία τους. Ο ορισμός του φροϊδικού φετίχ είναι αυτό εδώ το προφυλακτικό καμιάς χρήσεως, καθώς δεν είναι σαφές αν το προφυλακτικό ή η ταμιάς αποτελεί το αληθινό αντικείμενο της επιθυμίας του χαρακτήρα. Εξάλλου ο ήρωας βιώνει τη φαντασίωσή του (με την ταμία) χωρίς ποτέ να επιδιώκει να την εκπληρώσει. «Ο Ζακ Λακάν επισημαίνοντας τη διαφορά ανάμεσα στους αγγλικούς όρους “goal” (στόχος) και “aim” (σκοπός) στις *Τέσσερις θεμελιώδεις έννοιες της ψυχανάλυσης* κάνει μια σημαντική διάκριση ώστε να ξεκαθαρίσει το μυστήριο του “Zielgeheimt”. Η ενόρμηση αντλεί την ικανοποίησή της χωρίς την επίτευξη του στόχου της. Η φαντασίωση ως το μέσο που δομεί το αντικείμενο της ενόρμησης μπορεί να παρέχει ικανοποίηση –και πράγματι αυτό κάνει στις περισσότερες περιπτώσεις– χωρίς να εκπληρώνει φυσικές ανάγκες (Nusselder, 2009:13).

Το κείμενο αυτό αποτελεί μια σκηνή έργου που δυνητικά θα μπορούσε να παιχτεί στο θέατρο αλλά ιδανικά θα παιζόταν στον κινηματογράφο. Οι σκηνικές δράσεις είναι ξεκάθαρες, και σε πρώτο πλάνο θα βρισκόταν φυσικά το αντικείμενο μιας χρήσης. Θα μπορούσε υποθετικά η σκηνή αυτή να αποτελεί μέρος μιας ιστορίας αγάπης μεταξύ μιας ταμιά σε σουπερμάρκετ και ενός μοναχικού ανθρώπου που έχει πρόβλημα να συνάψει σχέση, καθώς ο φετιχισμός του τον προσηλώνει σε μια διαστροφική ζωή με προβλήματα στην ανθρώπινη επαφή. Ως μονόλογος θα μπορούσε να αποδοθεί αφαιρετικά, απλώς παίζοντας με ένα ευφάνταστο πολύχρωμο κουτί προφυλακτικών.

5.2.10. *Νότα Δούσμανη «Λάθος υλικά μιας χρήσεως»*

Η συγγραφέας χρησιμοποιεί την τεχνική της διήγησης σε τρίτο πρόσωπο. Οι σύντομες κοφτές φράσεις, σε στιγμιαίο αόριστο, δίνουν την αίσθηση ότι κάποιο σημαντικό γεγονός πέρασε και άφησε το σημάδι του ανεξίτηλο. Ο χαρακτήρας του κειμένου δεν έχει υλική-ρεαλιστική υπόσταση και αυτό συνάγεται από το γεγονός ότι η διηγηματική έκφραση δεν έχει ξεκάθαρο νόημα και βασίζεται στη συνειρμική αντίληψη του αναγνώστη. Στην πρώτη κιόλας πρόταση, η λέξη κλειδί είναι το επίθετο «μολυσματικά», αναφερόμενη σε «δοχεία». Δοχεία μολυσματικά στην κοινή χρήση της γλώσσας δεν υπάρχουν, μόνο μολυσματικές ασθένειες. Όμως η συγγραφέας δομεί έναν χαρακτήρα που χρησιμοποιεί μια δική του, ιδιαίτερη γλώσσα, φτιαγμένη ειδικά για έναν μηρεαλιστικό χαρακτήρα και κόσμο μέσα στον οποίο μας εντάσσει: «έτσι τα έλεγε» (ο χαρακτήρας). Πιο κάτω η λέξη κλειδί είναι «βιαζότανε», και αυτή η λέξη κατ' ουσίαν εισάγει το επείγον της επιθυμίας του χαρακτήρα. Χρησιμοποιώντας και πάλι «φαρμακευτικά υλικά» –όπως και στην αρχή του κειμένου– και μέσα σε κατανυκτικό κλίμα, ο χαρακτήρας κάνει μια σύντομη τελετουργία, ανακατεύει φαρμακευτικά υλικά, «χάπια και αιθέρα», με πνευματικά, «ποιήματα και σιρόπι γλυκόζης». Όμως η συγγραφέας αφήνει τον αναγνώστη να κάνει τους συνειρμούς που ο ίδιος επιλέγει. Τα χάπια, για παράδειγμα, θα μπορούσαν να είναι αντικαταθλιπτικά, ο αιθέρας θα μπορούσε να αναισθητοποιήσει κάποιον, η γλυκόζη μπαίνει ίσως για να γλυκαίνει το χάπι, ενώ τα ποιήματα χρησιμοποιούνται κι αυτά από μελαγχολικούς ανθρώπους για τη θεραπεία της ψυχής. Όλα αυτά ο χαρακτήρας «τα βάζει σε μια κατσαρόλα», δηλαδή τρέφεται και χορταίνει με αυτά τα υλικά, ενώ δεν παραλείπει να προσθέσει και «παλιές ηλικίες», αφού πρώτα τις «ζεσταίνει στην κατσαρόλα». Οι παλιές ηλικίες συμβολίζουν προφανώς το παρελθόν, και αυτές ξαναζεσταίνονται για να ανακληθούν στη μνήμη κάποιου.

Η συγγραφέας, με συνέπεια στην τεχνική γραφής της που βασίζεται στον ελεύθερο συνειρμό, γράφει μια φράση, «η παιδική», η οποία είναι ένας επιθετικός προσδιορισμός, χωρίς το αντικείμενο που προσδιορίζει, και ο αναγνώστης καλείται να το συμπληρώσει μόνος του. Ίσως αναφέρεται νοερά σε ηλικία, χωρίς να λέγεται πρόδηλα. Ο αναγνώστης βρίσκεται σε διαρκή αναζήτηση νοηματοδότησης της κάθε φράσης, καθώς καμιά δεν βγάζει ξεκάθαρο νόημα. Οι συνεχείς μεταφορές και οι συμβολισμοί προκαλούν ελεύθερες συνειρμικές σκέψεις, και αυτά είναι ξεκάθαρα τα βασικά τεχνάσματα του κειμένου. Όμως το τέλος του κειμένου έρχεται να δώσει μια

λύση και ένα νόημα στις προηγούμενες φράσεις, με το χτύπημα ενός τηλεφώνου. Από αυτό το τηλεφώνημα δίνεται μια πληροφορία θεμελιώδης για την κατανόηση του κειμένου και ξαφνικά όλα τα προηγούμενα μοιάζουν να έχουν έναν λογικό ειρμό. Η αίσθηση θλίψης, που ο αναγνώστης έχει έως τώρα προσλάβει, πλέον έχει μια ξεκάθαρη αιτία. Ο χρόνος αλλάζει, γίνεται ενεστώτας, και η αφήγηση προσφέρει μια ανατροπή. Η ηρωίδα συνειδητοποιεί αυτό που ήδη γνώριζε: «το δεκαπέντε ημερών κοριτσάκι που εγκατέλειψε η μαμά του» ήταν η ίδια.

Στο συγκεκριμένο κείμενο δεν υπάρχει συγκεκριμένο *prop*, καθώς ο τίτλος αναιρεί την υλική υπόσταση του αντικείμενου μιας χρήσης. Η φράση «λάθος υλικά», όταν μεταφράζεται με γνώμονα την αποκάλυψη της εγκατάλειψης από τη μητέρα, θα μπορούσε να οδηγήσει τον αναγνώστη να σκεφτεί ότι η συγγραφέας αναφέρεται στον εαυτό της. Η συνέχεια της φράσης του τίτλου, «μιας χρήσης», δικαιολογεί το γεγονός ότι η ηρωίδα αισθάνεται σαν υλικό μιας χρήσης από τη στιγμή που η μητέρα της μόλις τη γέννησε την εγκατέλειψε. Πρόκειται για λέξεις που εκφράζουν τα βαθύτερα συναισθήματα της ηρωίδας.

Το κείμενο θα μπορούσε να αποτελεί έναν μονόλογο στην αρχή ενός θεατρικού έργου ή και στο τέλος του, καθώς στο τέλος του κειμένου αποκαλύπτεται η πίκρα και η θλίψη που μπορούν να βιώνουν τα άτομα που έχουν εγκαταλειφθεί από τη μητέρα τους σε μικρή ηλικία. Το ολοκληρωμένο έργο θα μπορούσε να πραγματεύεται ακριβώς αυτό: ο μονόλογος θα μπορούσε να αποδοθεί με *prop* ένα τηλέφωνο που θα σηματοδοτούσε τη σημασία της είδησης που δίνεται και που έρχεται να επιβεβαιώσει τον τίτλο μαζί με τα συναισθήματα εγκατάλειψης της ηρωίδας.

5.2.11. Νίκος Ιωσήπου «Το μπουζί»

Το κείμενο αποτελεί μια αλληγορία, όπου ο συγγραφέας με όρους μηχανικής αυτοκινήτου μεταφέρει τον ανθρώπινο ψυχισμό, την ανθρώπινη κατάσταση, τις ανθρώπινες σχέσεις, τη φιλία, τον έρωτα, το χάσμα των κοινωνικών τάξεων μεταξύ δύο ετερόφυλων ατόμων, όταν μάλιστα η γυναίκα είναι οικονομικά ισχυρότερη. «Το μπουζί», μας εξήγησε ο συγγραφέας, «αντιπροσωπεύει τον ανδρισμό, τη λίμπιντο. Το μπουζί με όρους μηχανικής δίνει την ώθηση στο αυτοκίνητο». Το βασικό τέχνασμα του συγγραφέα είναι η μεταφορά. Χωρίς να το αντιλαμβάνεται ούτε και ο ίδιος ίσως, κάνει μια φροϊδική προσέγγιση στο θέμα του κειμένου. Ο Σίγκμουντ Φρόιντ πρώτος μίλησε για τη σύνδεση της ανδρικής λιβιδικής ενόρμησης με τις μηχανές, ενώ ο Ζακ Λακάν

ανέπτυξε αυτή τη θεωρία πιο επισταμένα. Δεν είναι τυχαίο ότι η διαφημιστική βιομηχανία χρησιμοποίησε την ψυχανάλυση για λόγους μάρκετινγκ. Εξάλλου είναι διαδεδομένο διαφημιστικό κλισέ, όταν διαφημίζεται ένα αυτοκίνητο, να συνδέεται με την παρουσία μιας ευπαρουσίαστης γυναίκας και με σαφή σεξουαλικά υπονοούμενα. Η μηχανή είναι ένα αντιπροσωπευτικό οιδιπόδειο αντικείμενο, ειδικά για τους άνδρες. Εκπληρώνει την κλασική ανδρική φαντασίωση συνουσίας χωρίς δεσμεύσεις: κάποιος είναι ελεύθερος να τριγυρνάει στον χώρο μέχρι να φτάσει στον προορισμό του, αλλά ταυτόχρονα είναι και ελεύθερος να σταματήσει όποτε θέλει. Αντιστρόφως, ο θυμός που κάποιος βιώνει όταν η κατεύθυνσή του εμποδίζεται εκφράζει ένα είδος ευνουχισμού (Barglow, 1994:14).

Όμως εδώ η σύνδεση της θεωρίας του Φρόιντ γίνεται με ποιητική προσέγγιση. Ο συγγραφέας είναι γνώστης των εξαρτημάτων του αυτοκινήτου και βασιζόμενος σε αυτή τη γνώση χτίζει τον μονόλογο ενός χαρακτήρα μη ρεαλιστικού, που σχεδόν όλες του οι εκφράσεις γίνονται με όρους μηχανικής. Προσφέρεται να συμβουλέψει τον φίλο του να απαγκιστρωθεί από τον έρωτά του για ένα πλουσιοκόριτσο. Η φράση «Είναι φαντασμένη. Όλους τους παίζει ψιλό γαζί» δηλώνει πως η σχέση είναι προβληματική, και μάλιστα το πρόβλημα αυτό εστιάζεται στο γεγονός ότι η κοπέλα ανήκει σε έναν διαφορετικό κόσμο από αυτόν του αγοριού. Το αγόρι δεν υπολείπεται εμφάνισης, «παιδαράς με τα όλα σου», αλλά το πρόβλημα στη σχέση εξηγείται κι αυτό με μηχανικούς όρους. Ο συγγραφέας μάς εξηγεί την ιδιαίτερη τεχνική του να παραλληλίζει το αυτοκίνητο και τα εξαρτήματά του με τη σχέση των δύο χαρακτήρων: «η «βενζίνη αντιπροσωπεύει το θηλυκό αυτής της σχέσης. Όταν βάζουμε πολύ βενζίνη και έχουμε φράγκα, αλλά υπολείπεται ο αέρας, που αντιπροσωπεύει το αρσενικό, δηλαδή τον ερωτευμένο φτωχό, η σχέση παθαίνει (πεθαίνει)».

Στη συνέντευξη που μας έδωσε ο συγγραφέας εξήγησε την έμπνευσή του για το έργο μέσα από τις σπουδές του στη μηχανική αυτοκινήτου. «Ο αφηγητής μας λέει ότι θέλει να συμπαρασταθεί ως φίλος στον νέο που έχει πάθει αφλογιστία ή σοκ από την απόρριψη. Το μπουζί αντιπροσωπεύει την ανδρική λίμπιντο. Ο φίλος (και αφηγητής του κειμένου) θέλει να βοηθήσει τον νέο να ξεπεράσει τα προβλήματά του και να αναλύσει όσα τον απασχολούν». Το κίνητρο του συγγραφέα, όπως ο ίδιος μας εξηγεί, «είναι να ερευνήσει τις αιτίες που τα νέα παιδιά σκοτώνονται με τα μηχανάκια». Ο ίδιος εντοπίζει την αιτία «στις ερωτικές απογοητεύσεις και στο νεανικό αδιέξοδο που πολλές φορές προκαλείται από το χάσμα των κοινωνικών τάξεων. Η βενζίνη είναι το καύσιμο του έρωτα. Η σπίθα που βγάζει το μπουζί. Ο κεραυνοβόλος έρωτας».

Το κείμενο έχει πολύ λίγα στοιχεία δραματοποίησης, γιατί περιέχει πολλές ποιητικές μεταφορές. Ο τίτλος του, που αντιπροσωπεύει το αντικείμενο μιας χρήσης, είναι κι αυτός μέρος της ποιητικής αλληγορίας. Ωστόσο θα μπορούσε να δραματοποιηθεί εάν άλλαζε μορφή και γινόταν από μονόλογος διάλογος, ή αν παρέμενε μονόλογος αλλά εξαλείφονταν οι ποιητικές μεταφορές. Θα μπορούσε να τοποθετηθεί σε συνεργείο αυτοκινήτων, όπου ο φίλος και αφηγητής θα ήταν μεγαλύτερος σε ηλικία από τον νεαρό, με props διάφορα εργαλεία

5.2.12. Γεωργία Κανελλοπούλου «Κάμερα μιας χρήσης»

Το κείμενο αυτό θέτει το πολύ επίκαιρο θέμα της χρήσης της κάμερας στην σύγχρονη εποχή. Η συγγραφέας μεταχειρίζεται μια σημαντική επέτειο στη ζωή της ηρωίδας της, την ημέρα της ενηλικίωσής της, ως μέσο για να αναδείξει το ζήτημα της ψηφιακής έκθεσης, ενώ παράλληλα το επιτυγχάνει μέσω μιας μεγάλης ανατροπής: είναι οι γονείς της και όχι η ίδια –που θα ήταν το πλέον αναμενόμενο– οι εθισμένοι στα νέα μέσα και την τεχνολογία, είναι αυτοί που μετέρχονται της τεχνολογίας και επιδιώκουν την έκθεση του παιδιού τους στον φακό. Η ίδια, αντίθετα, αποτάσσεται τη χρήση της κάμερας, όπως μας δηλώνει στην τελευταία φράση της: «Δε θέλω να με θυμούνται για πάντα».

Η κάμερα, ο φακός του κινητού, αποτελεί το σύμβολο και το μέσο της νέας γενιάς ναρκισσιστών, καθώς είναι το νέο σπέκτρο, ο νέος καθρέπτης του σύγχρονου Νάρκισσου. Αυτά τα επισημαίνουν οι μεταγενέστεροι του Φρόιντ, ο Ζακ Λακάν και Νουσέλντερ. Ίσως η ίδια η συγγραφέας να μην το αντιλαμβάνεται, αλλά κάθε της φράση ανάγεται στις θεωρίες των ως άνω ψυχαναλυτών. Οι γονείς της αφηγήτριας του κειμένου, με αφορμή την ανάγκη τους για αναμνήσεις, ικανοποιούν τις ναρκισσιστικές ενορμήσεις τους. Είναι γνωστό, εξάλλου, ότι τα παιδιά αποτελούν την προέκταση των επιθυμιών και των προβλημάτων των γονιών. Γύρω από την κόρη και με αφορμή το γεγονός που φαινομενικά ανάγεται ως το μείζον –το μη πέραςμα στη λήθη: «πρέπει να θυμόμαστε» λένε– οι γονείς επιβεβαιώνονται και προβάλλουν το δικό τους ναρκισσιστικό success story: κατάφεραν δεκαοχτώ χρόνια να κρατήσουν το παιδί τους ζωντανό. Η ηρωίδα του κειμένου έχει διαφορετική άποψη και αντιλαμβάνεται το γεγονός του πάρτι ενηλικίωσής της ως τη θριαμβευτική αποποίηση των ευθυνών των γονέων της για τον επερχόμενο μελλοντικό θάνατό της.

Οι γονείς της, ως αντιπροσωπευτικά δείγματα σύγχρονου Νάρκισσου, χρησιμοποιούν το ίδιο τους το τέκνο για να ικανοποιήσουν τη ναρκισσιστική ανάγκη τους. Προτρέπουν τους καλεσμένους τους να τραβούν συνεχώς φωτογραφίες του παιδιού τους, όμως αυτό δυσανασχετεί και δεν αποδέχεται τον ρόλο του ως μέσου ικανοποίησης αυτής της ανάγκης: «η εμφάνιση των φωτογραφιών με έκοψε σε χίλια κομμάτια». Καθίσταται πρόδηλο το βασικό τέχνασμα της συγγραφέα: η αντίθεση στις εσωτερικές ανάγκες των χαρακτήρων. Από τη μία μεριά η ηρωίδα αποστρέφεται την εισβολή της τεχνολογίας στην ιδιωτική της ζωή, ενώ αντίθετα οι γονείς της την επιζητούν και κάνουν οτιδήποτε προς την ικανοποίηση αυτής της λακανικής απόλαυσης. Η κόρη αντιλαμβάνεται τον ψυχολογικό εξαναγκασμό της στην έκθεση της τεχνολογίας σχεδόν σαν βιασμό της φυσικής υπόστασής της, και αυτό η συγγραφέας το επικοινωνεί με μια αλληγορία: «Κίτρινοι άνθρωποι έβαζαν την κίτρινη μηχανή τους κάτω από τη φούστα μου, ενώ με κοίταζαν στα μάτια», «Δεν θέλω να με θυμούνται για πάντα».

Η κάμερα είναι μιας χρήσης. Ο τίτλος καταδεικνύει με σκωπτική-ειρωνική διάθεση την ψυχική ασφυξία της ηρωίδας. Μπορεί η χρήση της κάμερας να γίνεται για μία φορά, την ημέρα της ενηλικίωσής της, όμως επιφέρει βαθύ τραύμα στην ίδια για μια ολόκληρη ζωή.

Η δραματοποίηση ενός τέτοιου κειμένου είναι αρκετά εύκολη. Η ηρωίδα μπορεί να παρουσιαστεί κλεισμένη σε ψυχιατρείο, ίσως φορώντας ζουρλομανδύα, να λέει αυτό τον μονόλογο χρόνια μετά, είτε μόνη της στην απομόνωση είτε σε μια νοσοκόμα που την περιποιείται ή σε κάποιον θεράποντα ιατρό. Τα props της σκηνής αυτής θα μπορούσαν να είναι ένα πλήθος από φωτογραφίες της ηρωίδας κολλημένες στον τοίχο και αυτή να τις κοιτά και να τις σκίζει ή, αν είναι δεμένη με ζουρλομανδύα, να κάνει προσπάθειες να τις ξεκρεμάσει με το στόμα της.

5.2.13. Χαρά Κονταξάκη «Χαρτί υγείας για πέταγμα»

Η αφήγηση είναι real time, συμβαίνει δηλαδή τώρα, αν και η έναρξη έχει παρελθοντικά ρήματα: «συναντηθήκαμε τυχαία στο σουπερμάρκετ». Σύντομα ο παρατατικός γίνεται ενεστώτας, και αυτό κάνει την αφήγηση πιο άμεση και οικεία στον αναγνώστη. Η τεχνική αυτή εντάσσει τον αναγνώστη στη δράση ως συμμετοχο των συμβάντων που εξελίσσονται μπροστά του και έχει την αίσθηση ότι βιώνει την πραγματικότητα του κειμένου ταυτόχρονα με την αφηγήτρια.

Το αντικείμενο μιας χρήσης –ένα χαρτί υγείας– αλλάζει στην πορεία της διήγησης την προκαθορισμένη χρήση του, και η ανατροπή αυτή είναι το βασικό τέχνασμα της συγγραφέα. Με αυτή την αλλαγή χρήσης του αντικειμένου αλλάζει και ανατρέπεται και ο κόσμος που έχει χτίσει η ηρωίδα του κειμένου γύρω της. Το χαρτί υγείας αποκτά υψηλό κύρος –η ηρωίδα το αποκαλεί «σωτήριο»–, αλλά ευθύς αμέσως αλλάζει η χρήση για την οποία προοριζόταν στη σκηνή αυτή. Τα αρχικά σχέδια της ηρωίδας ανατρέπονται όταν η τύχη της επιφυλάσσει μια έκπληξη, καθώς ο φίλος της, που τον αποκαλεί «Θεό» και αυτό δηλώνει ότι είναι ερωτευμένη μαζί του, έχει άλλα σχέδια για το εν λόγω αντικείμενο. Και ο ίδιος προσδίδει υψηλό στάτους στο χαρτί υγείας, και αυτό εκδηλώνεται με το επιφώνημα και τον ενθουσιασμό του μόλις το βλέπει στην αγκαλιά της συνοδού του: «Το 'ξερα! Είσαι η γυναίκα της ζωής μου!». Ωστόσο το προορίζει για διαφορετική χρήση από αυτήν που το προόριζε η ηρωίδα, και σε αυτό το σημείο είναι που γίνεται η μεγάλη ανατροπή του κειμένου.

Η συγγραφέας έχει ως βασική τεχνική της τη χιουμοριστική προσέγγιση της κατάστασης που βιώνει η ηρωίδα της. Αυτό επιτυγχάνεται όχι με ευτελείς χιουμοριστικές ατάκες και επιβεβλημένο γέλιο, αντίθετα αβίαστα αναδύεται από τις καταστάσεις που δημιουργούνται στην πορεία της αφήγησης. Όταν η ηρωίδα αντιλαμβάνεται την αλλαγή χρήσης του αντικειμένου μιας χρήσης από τον νεαρό, που της το αρπάζει μέσα από τα χέρια και το πετά στον αγωνιστικό χώρο, μέσα από το δράμα που ζει, μέσα από τη δυσκολία και το εμπόδιο αυτό, γεννάται η πιο δραματική αλλά ταυτόχρονα και κωμική σκηνή του κειμένου, σ' ένα κρεσέντο κωμικοτραγικών γεγονότων, και μέσα απ' αυτά καταλήγει στη φράση «κουτρουβαλιάστηκα με δύναμη τρεις κερκίδες πιο κάτω». Είναι γνωστό το τέχνασμα στη δραματουργία το κωμικό στοιχείο να δημιουργείται μέσα από μία προσπάθεια σοβαρότητας. Ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται τις δραματικές στιγμές που βιώνει ο χαρακτήρας με την ανθρώπινη ενσυναίσθηση. Παρ' όλ' αυτά, την ίδια στιγμή δεν γίνεται να μην ξεσπά σε γέλια. Είναι βέβαιο ότι θα συμβεί αυτό όταν το δραματικό ενώνεται τόσο περίτεχνα με το κωμικό, και σε αυτό συνεισφέρει και η αμεσότητα του λόγου που χρησιμοποιεί η συγγραφέας ως επιπλέον τέχνασμα.

Ωστόσο, παράλληλα με την ανατροπή της χρήσης του αντικειμένου έρχεται και η ανατροπή στη σχέση των δύο χαρακτήρων, και αυτό είναι που μεγαλώνει το κύρος του αντικειμένου μιας χρήσης. Η ηρωίδα, μετά από το πέταγμα του χαρτιού υγείας στο γήπεδο, αντιλαμβάνεται ότι δεν υπάρχει πλέον καμιά ελπίδα για την ίδια να προβάλει ένα σοβαρό και θηλυπρεπές προφίλ, όπως αρχικά είχε σχεδιάσει, ενώ οι ελπίδες της για

φλερτ και εντυπωσιασμό του έρωτά της κατακρημνίζονται μαζί με το χαρτί και την ίδια από τις κερκίδες του ποδοσφαιρικού σταδίου, κι έτσι, όπως αναφωνεί στην τελευταία της φράση, «η ενηλικίωση θ' αργήσει μια μέρα ακόμη».

Η συγγραφέας εκμυστηρεύτηκε ότι έκανε μια μικρή έρευνα για το τι λαμβάνει χώρα συνήθως σ' έναν ποδοσφαιρικό αγώνα, και γνωστός της δημοσιογράφος αθλητικού ρεπορτάζ τής ανέφερε ότι οι φίλαθλοι χρησιμοποιούν το χαρτί υγείας για τις διαμαρτυρίες τους. Έτσι εμπνεύστηκε και έχτισε την ιστορία της για το αντικείμενο μιας χρήσης, που το είχε ήδη επιλέξει ως αντικείμενο για το κείμενο της πριν λάβει τη συγκεκριμένη πληροφορία.

Είναι σαφές ότι το κείμενο αυτό μπορεί εύκολα να αποδοθεί ως ολοκληρωμένο θεατρικό έργο με δύο χαρακτήρες, επειδή έχει μια συγκεκριμένη ιστορία να διηγηθεί. Σαν μονόλογος θα μπορούσε επίσης να παιχτεί στο θέατρο εάν η ηρωίδα το διηγούταν σε κλίμα εκμυστήρευσης των αισθηματικών περιπετειών μεταξύ φίλων. Τα θεατρικά props θα μπορούσαν να είναι φλιτζάνια με καφέ. Μια άλλη επιλογή που θα είχε παίζοντας το συγκεκριμένο κείμενο η ηρωίδα ως μονόλογο θα ήταν στο κάθισμα της τουαλέτας, όπου εκεί θα δικαιολογούταν και η παρουσία και χρήση του χαρτιού υγείας ως prop, γεγονός που θα παρέπεμπε περισσότερο σε in-yer-face θέατρο.

5.2.14. Μαρία Κυριάκογλου «Πλαστική Παγοκυψέλη»

Η συγγραφέας ξεκινά την αφήγησή της από το τέλος της ιστορίας, που είναι η συνέχεια της ζωής της ηρωίδας μετά από ένα καθοριστικό συμβάν του παρελθόντος. Σε αυτή τη φάση του κειμένου χρησιμοποιούνται ρήματα στον ενεστώτα, και αυτή είναι η τεχνική της συγγραφέα για να μπορέσει να επικοινωνήσει ότι πλέον έχει περάσει καιρός από το συμβάν, ενώ στη συνέχεια χρησιμοποιεί τον παρατατικό για να καταθέσει το τραγικό συμβάν.

Το ύφος του κειμένου είναι κατ' επίφαση ήρεμο, ενώ στη συνέχεια συμβαίνουν δραματικά γεγονότα και ανατροπές. Η συγγραφέας αρχικά εξηγεί τη σχέση που έχει η ίδια αλλά και τα μέλη της οικογένειάς της με το πλαστικό (σαν υλικό γενικότερα), ενώ κατόπιν χρησιμοποιεί τον ευρύτερο χώρο της κουζίνας, ο οποίος περιγράφεται αφαιρετικά με τις λέξεις κλειδιά «νεροχύτης» και «κατά τη διάρκεια του φαγητού». Σε αυτή τη φάση επικοινωνείται η σχέση μεταξύ των μελών της οικογένειας. Το πλαστικό είναι ο απόλυτος πρωταγωνιστής και η αφηγήτρια καθιστά αμέσως σαφές ότι η φτήνια του της ταίριαζε από παιδί. Οι συμβολισμοί είναι δεσπόζοντες σε όλο το κείμενο: το

πλαστικό, τα χρώματά του, η ποιότητά του, το φαντεζί του, η ευτέλειά του, το κιτς του, όλα αυτά τα χαρακτηριστικά χρησιμοποιούνται μεταφορικά για να περιγράψουν τη σχέση της ηρωίδας με το άλλο φύλο. Οι «άσχημοι άντρες» και «το πάθος βήτα διαλογής» αποτελούν μέρος μιας ζωγραφικής παλέτας με την οποία, συνδέοντάς τη με το πλαστικό, η συγγραφέας σκιαγραφεί τη ζωή της ηρωίδας της μέχρι την παρούσα στιγμή.

Η αρχική κατάσταση φαινομενικής ηρεμίας κλιμακώνει με το στοχευμένα επιλεγμένο «βασίλευε» και το επίθετο «(μια ηρεμία) υστερική». Το ρήμα αυτό αποκαλύπτει ένα κλίμα ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας που δεν αφήνει περιθώρια ούτε επιλογής ούτε διάθεσης καμίας για κάποια εναλλακτική λύση, ενώ το επίθετο σημειώνει μια αντίθεση: μια υστερική ηρεμία, μια έκφραση που προαναγγέλλει ένα κακό που πρόκειται να συμβεί, όπως μια τρικυμία ή ένας κεραυνός εν αιθρία. Το κείμενο χρησιμοποιεί διαρκείς αντιστιζεις για να περιγράψει μια πολύ έκρυθμη κατάσταση: «ξέραμε όλοι να πνίγουμε την οργή μας στο νεροχύτη». Το ρήμα «ξέραμε» συνδυαστικά με το «πνίγουμε» σηματοδοτεί ότι τα μέλη της οικογένειας ήταν εκπαιδευμένα στο να μην εκδηλώνουν ποτέ αρνητικά συναισθήματα. Δηλώνεται δηλαδή μια υποκρισία, μια ανωμαλία στη σχέση μεταξύ των μελών και στη σχέση τους με την πραγματικότητα, μια διαρκής προσπάθεια για απόκρυψη συναισθημάτων. Περιγράφεται μια εκρηκτική κατάσταση μέσω της αντίστιξης «του πλατιού χαμόγελου» και της «αργής μάσησης», ενώ «τα συναισθήματα οργής πνίγονται στο νεροχύτη».

Πράγματι στη συνέχεια, και ενώ στις προηγούμενες παραγράφους η συγγραφέας είχε χτίσει ανάγλυφα ένα οριακό σκηνικό, εμφανίζεται αναπάντεχα η ανατροπή, σημειοδοτούμενη από το ρήμα «απορήσαμε». Το επίρρημα «ξαφνικά» ενισχύσει το απροσδόκητο μιας ενέργειας προαναγγελθείσας από το ύφος της διήγησης, ενώ η κορύφωση έρχεται με την απροσδόκητη αλλά μαθηματικά βέβαιη δράση της ηρωίδας να κόψει «λίγο μια ιδέα τη μικρή φλεβίτσα», με άλλη μια αντίστιξη να χρησιμοποιείται από τη συγγραφέα: αυτό το «λίγο» κακό που μπορεί να προκαλέσει ένα πολύ μεγάλο κακό. «Το ήσυχο κατά τα άλλα μεσημέρι» αποτελεί αντίστιξη επίσης που σημειοδοτεί μια μεγάλη αναταραχή, ενώ το πλαστικό εμφανίζεται και πάλι στο προσκήνιο ως μια εμμονή της ηρωίδας, ως ο πρωταγωνιστής του δράματος. Αυτή τη φορά παίρνει τη μορφή «παγοκυψέλης», ως αντικείμενο μιας χρήσης που έχει διαφορετική χρήση από την καθορισμένη του, καθώς εδώ η ηρωίδα το χρησιμοποιεί για να το γεμίσει με αίμα από την κομμένη φλέβα της. Η συγγραφέας, με τις αλλεπάλληλες αντιστιζεις και χωρίς

κάτι άλλο να πει ή να περιγράψει, αφήνει στη φαντασία του αναγνώστη τη μεγάλη αναταραχή που ακολούθησε.

Το ρήμα «να γεμίσω» (την παγοκυψέλη με αίμα) χρησιμοποιείται για να δώσει έμφαση στον στόχο της ηρωίδας να χάσει πολύ αίμα, κι εδώ το αντικείμενο μιας χρήσης γίνεται το μέσο επίτευξης του στόχου. Μάλιστα έχει κόκκινο χρώμα, για να δοθεί στον αναγνώστη η αίσθηση ενός διεστραμμένου σχεδίου και μιας διαταραγμένης πράξης. Η αίσθηση και η εικόνα που δημιουργείται περιγράφει το ακραίο: «Πλαστικό σε κόκκινο χρώμα» – με το κόκκινο του αίματος. Αυτό «εξέπληξε» ακόμη και την ηρωίδα: ακόμη ένα ρήμα που επιλέγεται για να δώσει την αίσθηση του απρόσμενου γεγονότος.

Ενώ δεν αναφέρεται καθόλου τι ακολούθησε εκείνες τις στιγμές, η συγγραφέας στην τελευταία παράγραφο, με συνέπεια στον αρχικό στόχο της περιγραφής της, συνεχίζει να δίνει βάρος στο ψυχροπολεμικό κλίμα που επικρατεί ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας, με επιπλέον δύο στοιχεία που ενισχύουν την αντίθεση με την ηρεμία που «εξακολουθεί και πάλι στο σπίτι»: το ένα στοιχείο είναι «η σιωπή», και το άλλο «η αφαίρεση» (των πλαστικών παγοκυψελών μιας χρήσης), σαν να ήταν αυτό η λύση για όλα τα προβλήματα της οικογένειας. Το αντικείμενο μιας χρήσης αναδεικνύεται από τη συγγραφέα με ειρωνεία ως η υποτιθέμενη πηγή των δεινών της οικογένειας, ενώ τα ουσιαστικά προβλήματα είναι προδήλως βαθύτερα. Με την αφαίρεση από τον χώρο της κουζίνας της πλαστικής παγοκυψέλης αναδεικνύει το αντικείμενο ως υψηλού κύρους και με μεγάλη επιρροή, αφενός στη ζωή της ηρωίδας και αφετέρου στη σχέση της με τα υπόλοιπα μέλη: η σιωπή και η υποκριτική ηρεμία θριαμβεύουν ξανά στο σπίτι. Ο αναγνώστης μετά από όλα αυτά συμπεραίνει ότι το πρόβλημα συνεχίζει να υφίσταται μέχρι να εκδηλωθεί κάποιο νέο δραματικό συμβάν – αυτή είναι η αίσθηση των τελευταίων γραμμών της συγγραφέα, που δεν χρειάζεται να πει άλλο τίποτε παρά απλώς: «προστέθηκε και η σιωπή. Και αφαιρέθηκαν οι πλαστικές παγοκυψέλες μιας χρήσης».

Ο συναισθηματικός αποκλεισμός που η έφηβη βιώνει προδήλως από την οικογένειά της έχει ως αποτέλεσμα τη συναισθηματική κατάπτωσή της. Αυτό την οδηγεί σε μια αρνητική αντίδραση, ώστε να θέλει να ταρακουνήσει συναισθηματικά τους γονείς της, και είναι γνωστό πως, όταν ο έφηβος νιώθει συναισθηματικά πιεσμένος, εμφανίζονται δράσεις και φαινόμενα κατάθλιψης. Η κατάθλιψη συνοδεύεται συχνά από μια τάση για αυτοκτονία, που με τη σειρά της προέρχεται συνήθως από συναισθηματικά προβλήματα και προβλήματα συμπεριφοράς εν μέσω σωματικής ή/και

κοινωνικής πίεσης. Στην περίπτωση που οι έφηβοι θέλουν να μοιραστούν με τους γονείς τους τις ανησυχίες και τους προβληματισμούς τους, πρέπει οπωσδήποτε οι γονείς να αφιερώσουν χρόνο (Lynd, 1966).

Το συγκεκριμένο κείμενο έχει πολλές δράσεις και πολλούς χαρακτήρες. Τα μέλη της οικογένειας, μολονότι δεν περιγράφονται αναλυτικά ούτε έχουν λόγια, έχουν σκιαγραφηθεί μέσω της προβληματικής σχέσεις τους με την ηρωίδα, επομένως δυνητικά θα μπορούσε να δραματοποιηθεί το κείμενο αυτό και να εξελιχθεί σε ολόκληρο θεατρικό έργο, με κεντρικό πυρήνα τις προβληματικές οικογενειακές σχέσεις. Ως μονόλογος θα μπορούσε σκηνικά να τοποθετηθεί στον χώρο ενός νοσοκομείου, όπου η ηρωίδα έχει έρθει για να νοσηλευθεί από τον τραυματισμό της.

5.2.15. Ελένη Κουρνέτα «Οδοντογλυφίδα από καλή γενιά»

Η συγγραφέας εξηγεί ότι «το κείμενο είναι ένα παραμύθι, μια αλληγορία για μια οδοντογλυφίδα. Σε πρώτο επίπεδο μιλάει για μια οδοντογλυφίδα που ασφυκτιά μέσα στο κουτί με τις άλλες οδοντογλυφίδες και ονειρεύεται να ζήσει ελεύθερη κοντά σε μια θάλασσα όπως και οι πρόγονοί της». Το κείμενο βασίζεται σε μια παρομοίωση καθώς ταυτίζει, όπως η ίδια η συγγραφέας παραδέχεται, τον εαυτό της με την οδοντογλυφίδα. Μάλιστα, από την αρχή κίολας του κειμένου με ένα λογοπαίγνιο έρχεται να συμπληρώσει την παιγνιώδη διάθεση, με το καλαμαράκι που, «αν και νόστιμο, ήταν πολύ σκληρό το άτιμο, μου 'σπασε τη μύτη»: όταν ένα φαγητό είναι νόστιμο μυρίζει όμορφα και μας «σπάει τη μύτη», όταν όμως είσαι «οδοντογλυφίδα», όπως είναι η ηρωίδα του κειμένου, στην προσπάθειά σου να τρυπήσεις το καλαμαράκι σπάει η μύτη σου κυριολεκτικά. Με την ευκαιρία της παρομοίωσης αυτής, η συγγραφέας παίζει με τις λέξεις. Η παρομοίωση μάλιστα οδηγεί τον αναγνώστη να κάνει ένα πολύ όμορφο ποιητικό ταξίδι και του δίνει τη δυνατότητα μέσα από ευφάνταστες εικόνες να ζήσει το κύκλο ζωής μιας οδοντογλυφίδας, που στην προκειμένη περίπτωση είναι «ο παππούς». Η αφηγήτρια της ιστορίας είναι η εγγονή-οδοντογλυφίδα και αφηγείται με ποιον τρόπο θεωρεί ότι είναι από καλή γενιά μέσα από την πορεία ζωής του παππού-οδοντογλυφίδα, αρχίζοντας την αφήγησή της από το τηγάνι μέσα στο οποίο βρίσκεται.

Η συγγραφέας μεταδίδει εντέχνως τα στοιχεία που κρίνει αναγκαία για την καταγωγή της ηρωίδας της, το οικογενειακό υπόβαθρο της οδοντογλυφίδας: «ο παππούς [...] ανήκε σε σπάνια γενιά». Εδώ η λέξη κλειδί είναι το επίθετο «σπάνια»· η επιλογή του επίθετου είναι χαρακτηριστική και περιγράφει ακριβώς αυτό που έχει ως

σκοπό η ηρωίδα, δηλαδή να πείσει τον αναγνώστη ότι δεν είναι μια οδοντογλυφίδα από τις πολλές, αλλά ότι είναι ξεχωριστή, διαφέρει από τις άλλες. Ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται τον χώρο της ψαροταβέρνας ως ένα ακριβόεστιατόριο μέσα από κάποιες φράσεις που ενισχύουν αυτή την αίσθηση. Ο παππούς είχε καταγωγή «από φτερό χήνας»: με αυτή τη φράση πολύ ξεκάθαρα επικοινωνείται αφαιρετικά ότι το εστιατόριο είναι αρκετά περιποιημένο και πολυτελές, ενώ από την άλλη ο παππούς-οδοντογλυφίδα είχε την ευκαιρία να ζήσει «μια ελεύθερη ζωή» μέσω της ελευθερίας που απολάμβανε ο γλάρος. Εδώ η συγγραφέας με μια αλληγορία συγκρίνει τις περασμένες γενιές με τις νεότερες, καθώς ο παππούς αντιπροσωπεύει μια περασμένη εποχή και μια γενιά που ζούσε με αγνά υλικά, σε αντίθεση με τη νεότερη γενιά που ζει και επιβιώνει μέσα σ' έναν κόσμο πλασμένο από πλαστικό. Ίσως τελικά το πλαστικό να αντιπροσωπεύει την ψεύτικη ύλη και τη ρύπανση, κι έτσι να εξηγείται γιατί η συγγραφέας κάνει στη συνέχεια έναν σαφή υπαινιγμό, λέγοντας ότι «όσοι είναι από πλαστικό είναι ανώτερης τάξης» και «θα ζήσουν για πάντα στη γη. Όσο κι αν τους πολεμάμε». Ο υπαινιγμός αναφέρεται στο ψευδές, το απατηλό και το πλαστό, δανειζόμενη το πλαστικό ως μέσο, ως τη λέξη κλειδί που εκφράζει το βαθύτερο νόημα του κειμένου. Δεν απέχει εξάλλου ετυμολογικά το επίπλαστο ή το πλαστό από το πλαστικό.

Η Ελένη Κουρνέτα θίγει χωρίς αμφιβολία το ζήτημα της ελευθερίας. Η ίδια εξηγεί: «Σ' ένα δεύτερο επίπεδο το κείμενο θα μπορούσε να συμβολίζει τον εγκλωβισμό που νιώθουμε στην πόλη ενώ έχουμε όνειρα και καταβολές να ζήσουμε πιο χαλαρά και πιο ελεύθερα σ' ένα νησί ή σ' έναν άλλο εξοχικό τόπο καταγωγής μας. Ο παππούς είναι οι ρίζες μας. Αλλά την ίδια στιγμή θα μπορούσε να είναι και το όνειρο της επιστροφής στις ουσιαστικές μας ρίζες. Η οδοντογλυφίδα αντιπροσωπεύει πώς νιώθω μέσα στους γκρίζους τοίχους της πόλης. Ένα αδύναμο πλάσμα που περιμένει μια ευκαιρία για να πραγματοποιήσει μια μεγάλη αλλαγή προς την ελευθερία, προς τη στροφή σε μια ζωή εκτός πόλης, με περισσότερη φύση κι ελευθερία από το γρανάζι της καθημερινότητας. Το κείμενο είναι βιωματικό. Οι πρόγονοί μου κατάγονταν από νησί. Η φωλιά δεν συμβολίζει κάτι συγκεκριμένο. Ο παππούς-οδοντογλυφίδα εκεί στη φωλιά άγγιξε την ελευθερία όσο πιο πολύ μπορούσε μέσα από έναν γλάρο και τη ζωή του. Ο δικός μου παππούς κατάφερε να μην σκοτίζεται για πολλά πράγματα κι έτσι θεωρώ ότι από μόνος του ήταν πιο ελεύθερος, αν και γέρασε και πέθανε στην Αθήνα μακριά από το νησί του. Η οδοντογλυφίδα είμαι εγώ, που θαυμάζω τους προγόνους μου και την πιο απλή ζωή τους».

Η συγγραφέας κλείνει το κείμενό της με ένα λογοπαίγνιο. Χρησιμοποιεί μεταφορικά μια συγκεκριμένη φράση, θέλοντας να διαμηνύσει ότι η ηρωίδα της θα προσπαθήσει να ζήσει ελεύθερα, ενώ στο δεύτερο σκέλος της φράσης κυριολεκτεί, καθώς μια οδοντογλυφίδα έχει πράγματι πέντε εκατοστά μήκος: «Όπως κι ο παππούς θα κερδίσω τον χώρο που μου αξίζει. Θα σταθώ στο ύψος μου. Πέντε ολόκληρα εκατοστά». Η ιδέα να χρησιμοποιήσει το συγκεκριμένο αντικείμενο μιας χρήσης γεννήθηκε όταν η ίδια μαγείρευε γεμιστό καλαμαράκι και χρειάστηκε να το κλείσει με οδοντογλυφίδες.

Το κείμενο αποτελεί μια αλληγορία. Ωστόσο, αν κάποιος έψαχνε έναν τρόπο να το δραματοποιήσει, θα μπορούσε να το εντάξει στην εισαγωγή κάποιου θεατρικού έργου ή ακόμα και ενός κινηματογραφικού έργου. Φυσικά δεν θα παρουσιαζόταν κάποιος ηθοποιός μεταμφιεσμένος σε οδοντογλυφίδα (αν συνέβαινε αυτό θα αποτελούσε παιδικό θέατρο, που έχει τη δυνατότητα περιγραφών), αφού το έργο θα πραγματευόταν εν γένει το θέμα της ελευθερίας του ανθρώπου και ίσως θα είχε κάποιον γενικότερο προβληματισμό που να αφορά την περιβαλλοντική ρύπανση. Οι οδοντογλυφίδες θα εμφανίζονταν ως props μέσα στο έργο, δίχως να περιγράφουν μια κατάσταση, για παράδειγμα όσο ο χαρακτήρας τηγανίζει ή τρώει καλαμαράκια ίσως σε πλαστικά πιάτα και με πλαστικά πιρούνια. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται μια έμμεση παραπομπή στα βασικά θέματα που θέτει το κείμενο χωρίς αυτά να εκφράζονται ρητώς.

5.2.16. Ελένη Κωστοπούλου «Ο μπάφος»

Η λέξη «σήμερα» εντοπίζεται ακριβώς στην αρχή του κειμένου, αλλά και στο τέλος του. Αυτό σημαίνει ότι η συγγραφέας θέλει να διαμηνύσει το σημαντικό, ότι δηλαδή η σημερινή μέρα έχει μεγάλη αξία για την ηρωίδα της.

Τα ρήματα σε χρόνο μελλοντικό δίνουν την αίσθηση ότι κάτι μπορεί να συμβεί ανά πάσα στιγμή. Ο στιγμιαίος μέλλοντας ως χρόνος αφήγησης αποτελεί την προσωπική τεχνική της συγγραφέα να επικοινωνήσει τις ενδότερες σκέψεις της ηρωίδας της ως μια φαντασίωση: «θα αρχίσω», «μπορεί να», «θα σταθώ», «θα τραβηχτώ», «θα βάψω, θα σφραγίσω», «θα πλησιάσω», «Αυτός θα είναι», «θα πάω» – όλα πλάνα και σχέδια στο μυαλό ενός χαρακτήρα που φορά μια χειρουργική μάσκα. Ο αναγνώστης αναγκάζεται να αποκωδικοποιήσει την κάθε φράση κάνοντας ελεύθερους συνειρμούς, καθώς το κείμενο βασίζεται στον αυτοματισμό, θα μπορούσε να

χαρακτηριστεί υπερρεαλιστικό, αλλά κυρίως επειδή υπάρχει χρονικό κενό στην αλληλουχία των στιγμών.

Η ηρωίδα φαίνεται να ανησυχεί και να αγωνιά για την ενηλικίωσή της. Φαίνεται να είναι μπερδεμένη, ίσως έχει μια στρεβλή αντίληψη για το πώς θα καταφέρει να περάσει στη ζώνη των ενηλίκων. Αντιπροσωπεύει ίσως ένα μεγάλο κομμάτι των συνομήλικων της, που ψάχνουν να βρουν έναν τρόπο να γίνουν ενήλικες. Η λύση ίσως δίνεται στο εφηβικό μυαλό της από το τσιγάρο ή «τον μπάφο».

Εντύπωση προκαλεί η επαναλαμβανόμενη φράση «θα τον δω να κοιτάζει το παράθυρο πάνω από το δικό μου». Εδώ φαίνεται να υπάρχει μια σχέση με κάποιον άνδρα και ίσως η νεαρή κοπέλα κάνει κάποιες πρόβες με το μυαλό της για το τι πρόκειται να συμβεί την επόμενη φορά που θα εμφανιστεί αυτό το πρόσωπο. Ο άντρας αυτός, ως χαρακτήρας του κειμένου, ίσως και να μην υπάρχει καθόλου και να είναι ένα πλάσμα της φαντασίας της κοπέλας. Είναι ένας χάρτινος χαρακτήρας, όμως η κοπέλα για κάποιο λόγο τον φαντασιώνεται και φαίνεται να τον έχει συνοδοιπόρο στην πορεία προς την ενηλικίωσή της.

Δεν καθίσταται σαφές από το κείμενο η ώρα που λαμβάνουν χώρα τα συγκεκριμένα γεγονότα, ωστόσο η απορία που η ηρωίδα εκφράζει μάλλον με αγανάκτηση –και αυτό συμπεραίνεται από το ρήμα «Φωνάζω» που προηγείται της φράσης «Ποιος κοιμάται ακόμα τις ώρες κοινής ησυχίας;»– παραπέμπει –πάντα συνειρμικά, συλλογιζόμενοι το υπόλοιπο κείμενο–στο να συλλογιστεί κανείς ότι η ηρωίδα, όπως κάθε έφηβος, κάνει τη μικρή της επανάσταση απέναντι σε καθετί συμβατικό, όπως είναι ο νόμος ή οι κοινωνικές συμβάσεις.

Στη δεύτερη παράγραφο ο μελλοντικός χρόνος της πρώτης παραγράφου γίνεται πλέον ενεστώτας. Αυτό ενισχύει την αίσθηση στον αναγνώστη ότι τα γεγονότα «συμβαίνουν τώρα». Η ηρωίδα αντιλαμβάνεται αίφνης ότι το αντικείμενο μιας χρήσης της, ο μπάφος, αυτό που αντιπροσώπευε το μέσο ενηλικίωσής της, δεν της χρειάζεται πλέον: «Σε τι χρειάζεται ο μπάφος όταν η έξαψη βρίσκεται κάτω από το παράθυρό σου». Το ίδιο και τα υπόλοιπα props που θα τη βοηθούσαν σ' αυτόν τον σκοπό: οι ζαρτιέρες, το κραγιόν, η χειρουργική μάσκα.

Το παιχνίδι στο οποίο εστιάζει το κείμενο είναι φαντασικό: η φαντασίωση του τι μπορεί να συμβαίνει στους ενοίκους πάνω και κάτω από το παράθυρο της ηρωίδας. Εκείνη είναι κλεισμένη στο δωμάτιό της και κοιτά, αφουγκράζεται τον κόσμο που είναι έξω. Είναι σαν κλεισμένη στον εαυτό της και ψάχνει τον τρόπο να ενηλικιωθεί. Αλλά από πάνω και από κάτω απ' το παράθυρό της λαμβάνουν χώρα διάφορα γεγονότα τα

οποία δεν δηλώνονται ποτέ με σαφήνεια από το κείμενο. Υπάρχει και ο σύνδεσμος που ενώνει το πάνω και τον κάτω όροφο ενός κτιρίου, «ο άνδρας», που η κοπέλα αναζητά το βλέμμα του. Το παράθυρο πάνω από το δικό της «έκλεισε ερμητικά»: η αφήγηση αλλάζει χρόνο, περνάει στον παρατατικό, η κοπέλα έχει πλέον περάσει γενναία προς την ενηλικίωση, με συντροφιά τη φαντασιωσική μορφή του άνδρα που εμφανίζεται μυστηριωδώς κάτω από το παράθυρό της και που φαντασιώνεται να τον βλέπει «να κοιτάζει το παράθυρο πάνω από το δικό της». Η συγγραφέας ολοκληρώνει το κείμενο όταν ο άνδρας πλέον «κοιτάζει την έφηβη», σε ενεστώτα χρόνο. Και το εγώ γίνεται εμείς: «Εμείς δε φοβηθήκαμε. Σήμερα ενηλικιωθήκαμε».

Το κείμενο είναι γεμάτο από συμβολισμούς και ονειρικές εικόνες. Σύμφωνα με τον Γερμανό ψυχαναλυτή Hanscarl Leuner, οι ονειρικές εικόνες αντανakλούν, με τη μορφή των συμβόλων, την ψυχοδυναμική και τα γενικότερα προβλήματα του ατόμου (Leuner, 1969). Το κείμενο επίσης ανατρέπει τους συνηθισμένους τρόπους αντίληψης της πραγματικότητας και επιτρέπει την ανοικείωση του αναγνωστικού κοινού. Το αναγνωστικό κοινό εξαναγκάζεται να κάνει συνειρμούς για να αποκωδικοποιήσει το κείμενο αυτό, διότι το περιεχόμενό του δεν είναι ευανάγνωστο.

Πρέπει να σημειωθεί πως τα κείμενα της ομάδας Scene+ δημοσιεύτηκαν το 2018. Σήμερα, εν έτη 2020, ερχόμαστε αντιμέτωποι με το συγκεκριμένο κείμενο όπου ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου για κάποιο λόγο «φορά χειρουργική μάσκα». Κατά ειρωνεία της τύχης ή κατά σύμπτωση, τη στιγμή συγγραφής της εργασίας αυτής, η «χειρουργική μάσκα» λόγω της πανδημίας είναι στην ημερήσια διάταξη. Οι συνειρμοί που μπορεί να κάνει ο αναγνώστης ποικίλουν ανάλογα με το κοινωνικό ή πολιτικό πλαίσιο το οποίο βιώνει τη δεδομένη στιγμή που διαβάζει ένα κείμενο. Επομένως η ανάγνωση του εν λόγω κειμένου εν μέσω καραντίνας και εν έτη 2020 θα είναι διαφορετική από εκείνη του ανυποψίαστου αναγνώστη του χρόνου έκδοσης του *Μανδραγόρα*.

Αξίζει να σημειωθεί, επίσης, ότι η συγγραφέας του κειμένου είχε διαφορετική προοπτική τη στιγμή που έγραφε το έργο, και εξομολογείται ότι: «Ο μπάφος είναι ένα πολιτικό κείμενο. Σε επίπεδο καταδήλωσης φαίνεται να είναι μια ερωτική ιστορία, σε επίπεδο συμπαραδήλωσης ωστόσο αφορά κοινωνικοπολιτικούς συνειρμούς». Ήδη από τον πρόλογο γίνεται αντιληπτό ότι η ανάγνωση του κειμένου από τους αναγνώστες απέχει έτη φωτός από τις προθέσεις της συγγραφέα όταν το έγραφε. Πιο κάτω στην ανάλυσή της επιβεβαιώνει το χάσμα των διαφορετικών αναγνώσεων: «Η ενηλικίωση αφορά όχι την ηλικιακή ενηλικίωση αλλά τη νοητική, την ενηλικίωση όταν αρχίζει

κάποιος να αντιλαμβάνεται τι βρίσκεται κάτω από το παράθυρό του, ποιος είναι ο κόσμος που θα ήθελε να ζήσει αλλά δεν τολμάει, φοβάται να τον διεκδικήσει. Βρίσκεται σε όροφο σηματοδοτώντας την απόσταση από την ίδια, σαν η ίδια να είναι κλεισμένη μέσα σε ένα κάστρο, αποκομμένη από το κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι».

Το κείμενο ως μεμονωμένος μονόλογος θα μπορούσε να παιχτεί σε μια θεατρική σκηνή δίχως η ηθοποιός να κάνει τις δράσεις που περιγράφονται με τα διάφορα props, διότι τότε θα ήταν πολύ περιγραφικό, και η περιγραφή των δράσεων που αναφέρονται στο κείμενο θεωρείται σφάλμα στην υποκριτική τέχνη. Δύσκολο θα ήταν το κείμενο να ενταχθεί ως μονόλογος στο γενικότερο πλαίσιο ενός θεατρικού έργου, λόγω της ιδιομορφίας του κειμένου να έχει μια αόριστη αναφορά σε μια γενική έννοια, ίσως της προσπάθειας ενηλικίωσης, αλλά και αυτό δεν είναι σαφές. Για να υπάρξει θεατρικό έργο βασιζόμενο σε αυτό το κείμενο θα ήταν πολύ χρήσιμο να γνωρίζαμε τις συγκεκριμένες επιδιώξεις της ηρωίδας, ώστε εκεί επάνω να χτιζόταν, έστω και αυτοσχεδιαστικά από πρόβες, μια ιστορία.

5.2.17. Χριστίνα Λιακοπούλου «Το τελευταίο φίλτρο του καφέ»

Τα επίθετα είναι εκείνα που δίνουν νόημα και έμφαση στον λόγο μας, και ο τίτλος στην περίπτωση του κειμένου αυτού δηλώνει με τη λέξη «το τελευταίο» ότι κάτι έχει προηγηθεί, ένα γεγονός που έχει οδηγήσει σε έλλειψη και αυτή τη στιγμή δεν υπάρχει κάτι πιο αναγκαίο. Μάλιστα το συγκεκριμένο επίθετο προσδίδει και υψηλό κύρος στο αντικείμενο που ακολουθεί. Σηματοδοτεί λοιπόν ότι το αντικείμενο μιας χρήσης είναι πολύ σπουδαίο επειδή έχει μείνει ένα και μοναδικό: είναι το τελευταίο φίλτρο του καφέ.

Εδώ υπάρχει μια σχέση μεταξύ δύο γυναικών και μάλιστα με μεγάλη διαφορά ηλικίας, ίσως και δυο γενεών. Η μικρότερη γυναίκα περιγράφεται από το κείμενο ως ανιψιά (ενδεχομένως λόγω ηλικιακής διαφοράς θα μπορούσε να είναι και εγγονή, σε μια θεατρική παράσταση). Η διατύπωση των φράσεων της ανιψιάς είναι σύντομη και κοφτή. Αυτή η τεχνική γραφής στο θέατρο σημειοδοτεί συγκεκριμένη υποκριτική τεχνική που πρέπει να υιοθετηθεί από τον ηθοποιό. Ο εκπαιδευμένος ηθοποιός λαμβάνει το σημαινόμενο και αυτό είναι η ταχύτητα του λόγου. Η ταχύτητα του λόγου όμως συνδηλώνει άγχος και έλλειψη υπομονής για κάτι που ο χαρακτήρας επιθυμεί να συμβεί τάχιστα.

Πρέπει να σημειωθεί ότι το θέατρο δεν είναι επιστήμη αλλά τέχνη, είναι επιλογές που κάνει ο ηθοποιός σύμφωνα με την προσωπική του εμπειρία και με τα διδάγματα της κοινής πείρας, είναι εμπειρική γνώση τεχνικής, και αυτή η γνώση μπορεί να μεταδίδεται και να αναπαράγεται. Επιπλέον, οι σύντομες κοφτές φράσεις παραπέμπουν σε προστακτικό ύφος. Πράγματι, η δεκατριάχρονη ανιψιά προστάζει τη θεία της: «Στο ντουλάπι εκεί δεξιά! Άνοιξέ το!». Η ώρα αναμονής της ανιψιάς στο τραπέζι που προηγήθηκε (όσο αυτή καθόταν στο τραπέζι με το φλιτζάνι μπροστά της, χωρίς ωστόσο να το αγγίζει) προοικονομούσε ότι κάτι δεν την ικανοποιούσε σ' αυτό. Παρατηρείται ότι υπάρχει συναισθηματική εξάρτηση της θείας από την ανιψιά της, και αυτό γίνεται με μια κυρίαρχη λέξη: «πάλι», στη φράση «Τι θες πάλι;». Φαίνεται λοιπόν ότι η ανιψιά έχει συνηθίσει να δίνει εντολές στη θεία και εκείνη να τις εκτελεί επειδή δεν θέλει να της χαλά χατίρι. Συνηθισμένη σε αυτήν τη συμπεριφορά, η ανιψιά συνεχίζει να δίνει εντολές. «Στο βάθος», λέει υποτακτικά στη θεία της, «θα βρεις το τελευταίο φίλτρο». Η επιλογή αυτού του τοπικού προσδιορισμού χρησιμοποιείται για να σηματοδοτηθεί ότι η έφηβη είχε κρύψει το φίλτρο του καφέ. Το γεγονός αυτό, μαζί με τη λέξη στον τίτλο «τελευταίο», δίνεται ως στοιχείο και σηματοδοτεί, αφαιρετικά, ότι η ανιψιά, κρυφά από τη θεία της, και άλλες φορές έχει χρησιμοποιήσει τα υπόλοιπα φίλτρα για να πιεί καφέ. Άρα εύκολα συμπεραίνει ο αναγνώστης ότι η ανιψιά επανειλημμένα έχει πιει καφέ κρυφά, ενάντια στην επιθυμία της θείας. Πράγματι, η θεία επιπλήττει τη δεκατριάχρονη: «Δε θα είσαι στα καλά σου!». Όμως η ανιψιά με αυτόν τον τρόπο νιώθει ότι έρχεται η ώρα να ενηλικιωθεί. Ζητά –ή μάλλον απαιτεί, όπως δείχνει η προστακτική– από τη θεία να γίνει κοινωνός στον τρόπο που διάλεξε για να ενηλικιωθεί, να την καταλάβει και να την υποστηρίξει σε αυτήν της την πράξη ενηλικίωσης: «Φτιάξε μου έναν καφέ να ξυπνήσω σαν άνθρωπος!». Όταν η θεία αρνείται να ακολουθήσει τις εντολές της, η νεαρή επαναστατεί, πετάει το φλιτζάνι σε μια συμβολική κίνηση ανωτερότητας και αφενός βάζει τη θεία να μαζέψει το σπασμένο φλιτζάνι και μετά τη διατάζει να το πιεί. Όλα αυτά χωρίς ποτέ να χάνει την ψυχραιμία και το κύρος της, αλλά με ψυχρότητα, εκβιάζοντας συναισθηματικά τη γυναίκα.

Από όλα τα ως άνω, χωρίς να αναφέρεται οτιδήποτε συγκεκριμένο, συμπεραίνουμε ως αναγνώστες το παρελθόν της σχέσης αυτής και το μέλλον της. Για το παρελθόν, μέσω της σκηνής αυτής, μπορούμε να υποθέσουμε αιτιολογημένα ότι η θεία ανέθρεψε με μεγάλη επιμέλεια το παιδί, χωρίς ποτέ να το δυσανεστεί. Η ανιψιά θα μπορούσε ενδεχομένως να είχε χάσει για κάποιο λόγο τους γονείς της. Το μέλλον στη σχέση των δύο αυτών χαρακτήρων προοιωνίζεται συγκρουσιακό, καθώς η έφηβη,

αντιλαμβανόμενη τη συναισθηματική της δύναμη, μπορεί να χειρίζεται τη θεία της που την υπεραγαπά και αυτό φαίνεται από τη φροντίδα και στοργή που σηματοδοτούν το φλιτζάνι γάλα, το μέλι και το κουλουράκι. Επίσης προοιωνίζεται μια επανάσταση, σύνηθες φαινόμενο στην εφηβική ηλικία, η οποία ενδεχομένως να έρθει στην πορεία (αν υποθεθεί ότι το κείμενο αυτό αποτελεί απόσπασμα ενός ολοκληρωμένου έργου).

«Οι γονείς, στη διάρκεια της ανατροφής του παιδιού, συνηθίζουν να του καλλιεργούν μια ανάγκη εξάρτησης από αυτούς και δυσκολεύονται να συνειδητοποιήσουν ότι την περίοδο της εφηβείας τα παιδιά αποκτούν μια διαφορετική ανάγκη, την ανάγκη της ανεξαρτησίας και της αυτονομίας» (Χατζηγηγοριάδου, χ.χ.). Με αυτή την άποψη τάσσεται και η ίδια η συγγραφέας: «Η αρχή μιας ενηλικίωσης. Εδώ η Γεωργία αυτονομείται, διαλέγει να πει καφέ, όχι γάλα, διαλέγει να δείξει ποια είναι και τι πραγματικά θέλει. Αρχίζει να σκέφτεται ανεξάρτητα και να εκφράζει επιθυμίες, να αντιτίθεται στην γονική άποψη. Η θεία δεν το αντιλαμβάνεται αμέσως, την αντιμετωπίζει ακόμα σαν μικρό κορίτσι και της προσφέρει το καθημερινό πρόγευμα, γάλα και μπισκότα».

Εν κατακλείδι θα μπορούσε να ειπωθεί πως το κείμενο αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα του πώς ένα αντικείμενο μιας χρήσης μετουσιώνεται σε ένα σύμβολο, στην προκειμένη περίπτωση στο λάβαρο μιας εφηβικής επανάστασης.

Το κείμενο εδώ είναι ένας θεατρικός διάλογος, με όλα εκείνα τα στοιχεία που χρειάζεται για να είναι λειτουργικός σε μια θεατρική σκηνή. Ο λόγος είναι πεζός, κατανοητός και καθημερινός, ωστόσο στα λόγια του κειμένου υπάρχουν δράσεις και αντιδράσεις, στόχοι και επιθυμίες που οι ηθοποιοί που θα το ενσαρκώσουν καλούνται να ανακαλύψουν. Η συγγραφέας περιγράφει τις ηλικίες των χαρακτήρων, το σκηνικό και τα props. Η σκηνική δράση των χαρακτήρων περιγράφεται επίσης αναλυτικά. Οι ηθοποιοί μένει να κάνουν τις κατάλληλες επιλογές ώστε να αποδώσουν καλύτερα το βαθύτερο νόημα του κειμένου.

5.2.18. *Εύη Μεσσαριτάκη «Πλαστικό κυπελάκι για κατάθεση»*

Το κείμενο βασίζεται εξ ολοκλήρου σε συνεχή λογοπαίγνια, αρχής γενομένης από τον τίτλο, ο οποίος προοικονομεί την τεχνική αυτή. Ένα πλαστικό κυπελάκι στην κοινή αντίληψη παραπέμπει σε συλλογή ούρων προς ιατρική εξέταση. Ωστόσο στη συνέχεια του κειμένου ο αναγνώστης ανακαλύπτει πως πρόκειται για κυπελάκι συλλογής βιολογικού υλικού: «σπερματοδοχείο», όπως στη συνέχεια το αποκαλεί η συγγραφέας.

Η λέξη «κατάθεση» που αναφέρεται στον τίτλο έχει διττή έννοια, επειδή παραπέμπει σε χρήματα που καταθέτονται στην τράπεζα, ενώ ο συνδυασμός της λέξης «κατάθεση» με τη φράση «πλαστικό κυπελάκι» παραπέμπει πάλι σε κατάθεση σε τράπεζα, με τη μόνη διαφορά ότι πρόκειται για τράπεζα σπέρματος. Στη συνέχεια του κειμένου ο αναγνώστης θα ανακαλύψει ότι η κατάθεση του τίτλου αποτελεί μέρος ενός επιπλέον λογοπαίγνιου, εξαιτίας του επαγγέλματος του γιου, που είναι τραπεζίτης.

Η μητέρα είναι ο βασικός χαρακτήρας εδώ, και πρόκειται για τον μονόλογό της πάνω στο προσκεφάλι του γιου. Το κείμενο έχει έναν πολύ ιδιόμορφο λόγο, η γραφή έχει σκοπό την ανοικειώση του αναγνωστικού κοινού. Τα συναισθήματα της μητέρας εκδηλώνονται με λέξεις που έχουν διττή έννοια, εμπεριέχουν σαρκασμό, ειρωνεία, παιγνιώδη διάθεση, χρησιμοποιούνται διφορούμενα και εντέλει προκαλούν μειδίαμα για τον ιδιάζοντα τρόπο με τα οποίο παρατίθενται. Παράγονται ανάμεικτα συναισθήματα στον αναγνώστη όταν διαβάσει ότι η μητέρα απευθύνεται στο παιδί της, που είναι τραπεζίτης και προφανώς ενήλικας, σαν να ήταν βρέφος ακόμη στην κούνια του.

Στην πρώτη φράση συναντάται ξανά ένα λογοπαίγνιο. Μια μάνα καλεί τον κανακάρη της να σηκωθεί από το κρεβάτι: «Ήρθε η ώρα να εξεγερθείς». Σε πρώτη ανάγνωση θα 'λεγε κανείς ότι πρόκειται για λάθος, επειδή το σωστό ρήμα θα ήταν «να εγερθείς». Κι όμως η συγγραφέας τεχνηέντως αφήνει το υπονοούμενο ότι ο γιος ήρθε η ώρα να κάνει την επανάστασή του, ήρθε η ώρα να ενηλικιωθεί. Είναι σαν η ίδια η μητέρα να προτρέπει τον γιο να ενηλικιωθεί επιτέλους, χωρίς όμως να του το λέει καθαρά. Η προτροπή, αναγνωσμένη έτσι, παρουσιάζει το οξύμωρο ότι προτρέπει στην ενηλικίωση-επανάσταση μεν, αλλά δεν του επιτρέπει με τη συμπεριφορά της να συμβεί αυτό, υπονομεύει δηλαδή την απόπειρα ενηλικίωσης του γιου. Όμως αυτό θα μπορούσε να είναι και ένα ακόμη *lapsus freudiano* ή *lapsus linguae*, κατά τον Φρόιντ. Τα λεκτικά σφάλματα, ή *lapsus linguae*, είναι ο καρπός μιας απροσεξίας και συχνά αποδίδονται σε τυχαία γεγονότα ή σε αθώους γλωσσικούς συσχετισμούς. Ωστόσο, κατά τον Φρόιντ, αποτελούν την έκφραση ενός μηχανισμού πολύ συγκεκριμένου με συγκεκριμένη εξήγηση. Για να κατανοήσουμε τον μηχανισμό αυτό θα πρέπει να ληφθεί ως αφετηρία το υποσυνείδητο, και να ληφθεί υπόψη ως ένας τόπος που εποικείται από δεδομένα που έχουν αφαιρεθεί ή αποκλειστεί, στα οποία δηλαδή δεν επιτρέπεται η πρόσβαση στο συνειδητό, αλλά τα οποία βρίσκονται σε μία διαρκή απόπειρα εισβολής σε αυτό. Εφόσον αυτά τα δεδομένα εμποδίζονται σε αυτή τη διαδικασία από τη λογοκρισία, ο Φρόιντ στη θεωρία του λέει ότι τα δεδομένα αυτά αποπειρώνται να αναδυθούν

αναμειγμένα με το υλικό του συνειδητού, με αποτέλεσμα τα λεκτικά σφάλματα, τις παραφράσεις, καθώς και άλλα νευρωτικά συμπτώματα, όνειρα ή φαντασιώσεις (Boccianti, 2012).

Η μητέρα παρακολουθεί τον γιο στον ύπνο του και τον παρακολουθεί μάλιστα όλη τη νύχτα. Την ώρα που αυτός κοιμάται η ίδια ξενυχτά στο προσκεφάλι του και τον ξεματιάζει: «Ηρθα και σ' έφτυσα». Καμαρώνει το παιδί της, που στα μάτια της είναι τόσο υπέροχο που το φτύνει για να το προστατέψει από το κακό το μάτι. Αφενός συνδηλώνεται ότι ο χαρακτήρας της μητέρας βασίζεται σε δεισδαιμονίες, λαϊκές παραδόσεις, ευπιστίες, αφετέρου γίνεται και πάλι έμμεση αναφορά στη φροϊδική θεωρία. Σε μια συνέντευξη στον Claudio Pozzoli ο Φρόιντ λέει: «Το ασυνείδητο εκφράζεται μέσα στη δεισδαιμονία. Συναντάται με τη μέγιστη σαφήνεια στους νευρωτικούς ανθρώπους που επηρεάζονται από ιδεοληπτικές σκέψεις και ιδεοληπτικές καταστάσεις –συχνά εξαιρετικά ευφυείς άνθρωποι– και η δεισδαιμονία προκύπτει από μοχθηρές και καταπιεσμένες αιτίες. [...] Η δεισδαιμονία συνοδεύεται σε μεγάλο βαθμό από άσχημες πράξεις και δεινά» (Pozzoli, 1995:75).

Ευθύς αμέσως υπάρχει κι άλλο λογοπαίγνιο: «δε διαταράχτηκες». Η σωστή φράση θα ήταν «δεν ταραχτηκες». Η διαταραχή είναι ψυχική αρρώστια, και ίσως η συγγραφέας να θέλει με αυτό το ρήμα, αυτή την παράφραση, να περάσει το μήνυμα ότι κάτι δεν πάει καλά στη σχέση, κάτι δεν είναι φυσιολογικό. Η μάνα συνεχίζει με εκφράσεις που δηλώνουν παθολογική αγάπη προς το τέκνο της. Η αναφορά στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα είναι σαφής, καθώς η μητέρα με τη συμπεριφορά της ευνουχίζει τον γιο. Εδώ το αντικείμενο μιας χρήσης –το κυπελάκι για κατάθεση– είναι φαλλικό σύμβολο· η μητέρα κατέχει και ορίζει τον προορισμό και τη χρήση του, ενώ μαζί με αυτό ελέγχει και κατευθύνει τη λιβιδινική επένδυση του γιου της. Ο αναγνώστης μπορεί να συμπεράνει ότι ο γιος δεν μπόρεσε ποτέ να ξεπεράσει το οιδιπόδειο σύμπλεγμα του λόγω της δεσποτικής και παράταιρης συμπεριφοράς της.

Παραθέτουμε ένα κλινικό παράδειγμα δυσκολίας επίλυσης του οιδιπόδειου συμπλέγματος: «Πρόκειται για ένα φοιτητή, τον κύριο Α., ο οποίος κατά το α' έτος των σπουδών του εμφάνισε αυτοβλαπτικές και αυτοκαταστροφικές συμπεριφορές. [...] Ο κύριος Α. είχε δυσκολία λύσης του οιδιπόδειου και δυσκολία σταθεροποίησης των ταυτίσεων που ακολουθούν τη λύση του. [...] Μέχρι την ηλικία των 11-12 η μητέρα του τον άφηνε να τη βλέπει γυμνή. Σ' αυτή την ηλικία του είπε ότι αυτό πρέπει να σταματήσει. Αισθάνθηκε μπερδεμένος και απογοητευμένος. Εξακολούθησε να την παρατηρεί από ανοιχτές πόρτες και κλειδαρότρυπες. Η μητέρα έμπαινε στο μπάνιο όταν

αυτός ήταν γυμνός και αυτό συνεχίστηκε μέχρι τα 17 του, όταν αυτός πλέον ενεργητικά της απαγόρευσε να το κάνει. Η συνεχής παρατήρηση του σώματος της μητέρας αφενός κινητοποιούσε άγχη ευνουχισμού και αφετέρου καλλιεργούσε την επιθυμία ταύτισης μαζί της. Το σώμα αυτό του δημιουργούσε περιέργεια για το πώς λειτουργεί, τι κρύβει μέσα του, και θα ήθελε να έχει πρόσβαση σ' αυτό και να το κατακτήσει. Η μητέρα ήταν γι' αυτόν φροντιστική αλλά και φαλλική. Τη βίωνε ως κάποια που μπορούσε να του δίνει τροφή αλλά και φαλλική δύναμη. Την ταύτιση με την οιδιποδειακήμητέρα τη βίωνε ως ευνουχιστική. Αυτή είχε το φαλλό ή αυτή είχε κλέψει το φαλλό από τον άνδρα. Υπήρχε δυσκολία στη σύνθεση της δικής του ταυτότητας και σύγχυση. Το εσωτερικευμένο υπereγώ, που δηλώνει την επιτυχή λύση του οιδιπόδειου συμπλέγματος, δεν φαινόταν να λειτουργεί ικανοποιητικά. Ένα από τα πολλά κλινικά παραδείγματα που καταδεικνύουν τις καθηλώσεις και συγκρούσεις που μπορεί να εμφανισθούν, δυσκολεύοντας τη λύση του οιδιπόδειου συμπλέγματος» (Μπεράτη, 2016).

Επιστρέφοντας στο κείμενο, η μητέρα χαζεύει το βλαστάρι της όλη τη νύχτα επειδή, μας λέει, «έτσι γαληνεύει το είναι μου». Μάλιστα ομολογεί ότι τίποτα δεν έχει αλλάξει από τότε που ο γιος της ήταν βρέφος στη κούνια. Το ανάκλιντρο, τη στιγμή του μονολόγου, που ο γιος είναι πια άντρας και όχι βρέφος, είναι πλέον το υποκατάστατο της βρεφικής κούνιας. «Σαν πρώτα έτσι και τώρα» του έχει ετοιμάσει το πρωινό, δεν έχει αλλάξει δηλαδή τίποτα, όσα χρόνια κι αν έχουν περάσει, αυτό το μήνυμα λαμβάνει ο αναγνώστης. Τον παρακινεί: «μην αργήσεις στη δουλειά» – κι εδώ ένα λογοπαίγνιο, γιατί συνήθως η μάνα παρακινεί το παιδί να μην αργήσει στο σχολείο. Η λέξη «έλα» εμφανίζεται τρεις φορές στο κείμενο συνοδευμένη από ένα χαρακτηρισμό: «παλικάρι», «γιόκα», «πρίγκιπα», και φυσικά με το απαραίτητο κτητικό «μου»: ο γιος είναι κτήμα της δηλαδή, ένδειξη ότι ποτέ δεν τον άφησε να απογαλακτιστεί και να αποκτήσει αυτόνομη προσωπικότητα.

Το κείμενο κλιμακώνει την ειρωνεία του όσο διαρκεί ο μονόλογος της μητέρας. Αποκαλύπτεται μια παρεκκλίνουσα εκδήλωση αγάπης. Εδώ η μητέρα έχει τυφλωθεί τόσο από τη λατρεία για το παιδί της που υπερβαίνει τα εσκαμμένα. Αδυνατεί να αντιληφθεί ότι υπεισέρχεται σε πεδίο που δεν επιτρέπεται σε μια μητέρα: παρακινεί τον γιο σε κατάθεση σπέρματος. «Είναι υγεία να καταθέτεις κάθε μέρα»: άλλο ένα λογοπαίγνιο. Μια κατάθεση αφορά σε χρήματα στην τράπεζα, όμως στον συγκεκριμένο μονόλογο αφορά κατάθεση σε τράπεζα σπέρματος. Εμφανίζεται και η φράση «το είχε πει ο παιδίατρος», καθώς η μητέρα απευθύνεται σε έναν ενήλικα.

Το κείμενο μιλά για την ενηλικίωση που ποτέ δεν ήρθε, για τη μάνα που αδυνατεί να αφήσει τον γιο να μεγαλώσει, να ενηλικιωθεί. Ο αναγνώστης μπορεί να συμπεράνει ότι ο γιος δεν θα κάνει ποτέ δική του οικογένεια διότι αφενός η μητέρα του δεν τον αφήνει με τη δεσποτική αγάπη της και αφετέρου έχει γίνει δότης σπέρματος με τη δική της παρότρυνση. Η μητέρα έχει χτίσει ένα περιβάλλον που δεν επιτρέπει στο παιδί να ενηλικιωθεί. Με άλλα λόγια, η συγγραφέας με χιουμοριστική προσέγγιση θίγει ένα πολύ πιο πολύπλοκο ζήτημα: η μητέρα έχει τη δική της φαντασίωση, ίσως και νεύρωση, ότι έχει τον απόλυτο έλεγχο στο τέκνο της, με αποτέλεσμα να το ευνουχίζει. Στην ψυχανάλυση η έννοια του ευνουχισμού έχει κεντρική θέση στην ιεράρχηση των εννοιών. Η πλήρης του μορφή αναδεικνύεται στη σχέση του με το οιδιπόδειο σύμπλεγμα κι εκεί κατοχυρώνεται η οικουμενικότητα και η κανονιστική λειτουργία του για τη δόμηση του ανθρώπινου ψυχισμού. Η επιθυμία του μικρού αγοριού για τη μητέρα το φέρνει σε σύγκρουση με τον πατέρα, αυτόν που έχει την αυτονόητη κατοχή του επιθυμητού αντικειμένου. Ο φόβος του ευνουχισμού, της απώλειας του πέους, είναι τόσο ισχυρός ώστε θεμελιώνει την ενδοψυχική πραγματικότητα του μικρού αγοριού. Απαρνείται την επιθυμία του, το οιδιπόδειο σύμπλεγμα καταρρέει, ώστε να μην παρατηρούνται πλέον τα συστατικά στοιχεία του, η απαγόρευση και ο φόβος τιμωρίας του πατέρα εσωτερικεύεται ως ο συστατικός πυρήνας του υπερεγώ και η επιθυμία του μικρού αγοριού αποσύρεται. Το υπερεγώ οικειοποιείται την αυστηρότητα της πατρικής απαγόρευσης και τη συνέχιση της αιμομικτικής απαγόρευσης. Η λίμπιντο αποσεξουαλικοποιείται, μετουσιώνεται, αλλάζει στόχο και μετατρέπεται σε τρυφερότητα (Βαρτζόπουλος, 2015).

Ενδιαφέρον θα είχε η συνέχεια της πλοκής, εάν επρόκειτο για ολοκληρωμένο έργο, δηλαδή πώς θα αντιμετώπιζε ο γιος την εμμονική συμπεριφορά της μητέρας – αν θα ενίστατο, άραγε, όπως θα ήταν και το υγιές, ή αν θα συνέχιζε να παίζει τον ρόλο του βρέφους που του αποδίδει η μητέρα του. Ο χαρακτήρας του γιου είναι χάρτινος, η συγγραφέας τον δανείζεται για να χτίσει την υπερβατική συμπεριφορά του κεντρικού χαρακτήρα, που είναι η μητέρα. Ο λόγος του κειμένου προκαλεί την ανοικείωση του αναγνώστη, αλλά αυτό γίνεται με μια δόση χιούμορ μέσα από τα συχνά λογοπαίγνια.

Η δραματοποίηση του μονολόγου θα ήταν απλή, μια μητέρα σκυμμένη πάνω από ένα ενήλικα, να κρατάει ένα κυπελάκι ως prop. Ο μονόλογος είναι μάλλον κωμικός, ο θεατής μπορεί να μειδιά ή να γελά ακόμη με κάποιες ατάκες, ωστόσο στο θέατρο οι επιλογές που υπερισχύουν είναι αυτές που φέρνουν το αναπάντεχο και την ανατροπή. Στην περίπτωση αυτή, θα μπορούσε το έργο να πάρει πιο δραματικές διαστάσεις στη

συνέχεια, λόγω της εμμονικής και προβληματικής συμπεριφοράς της μητέρας. Θα αποτελούσε μάλιστα μια τραγική παρέκταση, τεχνική των ποιητών της τραγωδίας να δημιουργούν μια χαρούμενη και αισιόδοξη ατμόσφαιρα στο έργο πριν από το τραγικό τέλος, που είναι η τελική καταστροφή. Ο αναγνώστης, με συνέπεια στα στοιχεία που συνδηλώνει το κείμενο, μπορεί να την οραματιστεί να δολοφονεί, ενδεχομένως, τη γυναίκα που θα επέλεγε ο γιος της.

5.2.19. Πέννυ Μηλιά «Υγρό μαντηλάκι για κάθε χρήση»

Τα ζητήματα που θίγει η συγγραφέας με το κείμενο αυτό έχουν απασχολήσει κυρίως στο παρελθόν την ελληνική κοινωνία, και όχι μόνο, ωστόσο παραμένουν πάντα επίκαιρα. Αφορούν στην εν γένει θέση της γυναίκας στην κοινωνία, καθώς και στην έλλειψη επικοινωνίας των εφήβων με τους γονείς τους.

Το ύφος γραφής έχει την αμεσότητα του καθημερινού λόγου, προκαλείται η αίσθηση χιούμορ, κυρίως από την περίσταση που δίνεται από το κείμενο, από τον τρόπο αντιμετώπισης του εμπόδιου, από το πανικό στον οποίο βρίσκεται η ηρωίδα, από τις ερωταποκρίσεις της, τους χαρακτηρισμούς που απευθύνει στον έτερο χαρακτήρα.

Λαμβάνει χώρα ένα συμβάν μέσα στο αυτοκίνητο των γονιών της Στέλλας, 16 χρόνων, με ένα αγόρι. Πρόκειται για έναν μονόλογο, ωστόσο η τεχνική που είναι γραμμένος παραπέμπει σε διάλογο, επειδή τα ρήματα και οι κοφτές ατελείς φράσεις απαιτούν αντίστοιχες απαντήσεις από τον άλλο χαρακτήρα του κειμένου. Η πρώτη κιόλας λέξη είναι ενδεικτική της τεχνικής, ένα ρήμα σε προστακτική ενεστώτα: «Σκέψου» – με αυτή την άμεση απεύθυνση σηματοδοτείται η ζωντανή παρουσία του αγοριού, και μάλιστα η δεκαεξάχρονη το επιπλήττει με τον χαρακτηρισμό «βλαμμένο». Λείπουν οι αποκρίσεις του αγοριού, και αυτό τον κάνει ένα χάρτινο και σκιώδη χαρακτήρα, ωστόσο μέσα από την έλλειψη αντιδράσεων και απαντήσεων διαφαίνεται η προσωπικότητα ενός άβουλου και σαστισμένου νέου. Η απουσία αντίδρασης από τον νεαρό δίνει μια άλλη διάσταση στη δράση της δεκαεξάχρονης, που απευθύνει μεν ερωτήσεις στο αγόρι αλλά δίνει η ίδια τις απαντήσεις: «Τι θα τους πω; Ό,τι και να τους πω θα το καταλάβουν, δεν είναι χαζοί».

Αν αυτός ήταν ένας μονόλογος που παιζόταν σε παράσταση, η αμεσότητα αυτής της συγγραφικής τεχνικής θα διευκόλυνε πολύ στην υποκριτική δράση την ηθοποιό. Τα συγκεκριμένο κείμενο, βεβαίως, θα μπορούσε ενδεχομένως, να αποτελεί μέρος

ολοκληρωμένου διαλόγου ως μια τιράντα-σημείωση. Οι τιράντες αποτελούν μέρος στιχομυθίας –συνήθως σε λυρικά κείμενα– και έχουν πάνω από είκοσι στοίχους.

Η νεαρή προσπαθεί εναγωνίως να καλύψει τα ίχνη της ερωτικής συνεύρεσης με το αγόρι. Το αγόρι μένει απαθές και αμέτοχο στην κατάσταση πανικού που έχει καταλάβει το κορίτσι («τι με κοιτάς σαν βλάκας»), ίσως και να σαστίζει.

Τα ίχνη που οι δύο νέοι προσπαθούν να καλύψουν είναι από αίμα. «Θα καταλάβουν (οι γονείς μου) ότι κάτι φοβερό συνέβη εδώ μέσα». Η επιλογή της λέξης «φοβερό» είναι ενδεικτική ότι το κορίτσι τρέμει στην αντίδραση των γονέων για το συμβάν. Η παρουσία του αίματος σημειοδοτεί ότι πρόκειται για την πρώτη ερωτική συνεύρεση της κοπέλας. Η κοπέλα βρίσκεται σε πανικό και πρέπει να υπερβεί αυτό το εμπόδιο πάση θυσία. Το αντικείμενο μιας χρήσης είναι το μόνο αυτή τη στιγμή που μπορεί να δώσει μια λύση στο πρόβλημά της. Αυτό αυξάνει το κύρος του αντικείμενου και αυτομάτως υποβιβάζει το κύρος της ίδιας της κοπέλας, που βρίσκεται σε πανικό, ενώ εξαρτάται η σωτηρία της από το μαντηλάκι. Εάν υπήρχε μια κλίμακα με άριστα το 10 και θα έπρεπε το κύρος της Στέλλας να βαθμολογηθεί, τότε ο βαθμός που θα άρμοζε θα ήταν 0 σε σχέση με το *prop* –το υγρό μαντηλάκι–, που ο βαθμός του θα ήταν ο υψηλότερος δυνατός. Έχει τόση αξία γι’ αυτήν επειδή είναι το μοναδικό μέσο που μπορεί να της προσφέρει μια άμεση βοήθεια στην επίλυση του εμποδίου της. Το αντικείμενο μιας χρήσης αποδεικνύεται σωτήριο και έρχεται ως άλλος από μηχανής θεός να τη βγάλει από τη δύσκολη θέση. Η φράση «για κάθε χρήση» επιλέχθηκε στοχευμένα για να καταδείξει τη διττή χρήση του αντικείμενου. Η κοπέλα χρησιμοποιεί το υγρό μαντηλάκι αφενός για να σβήσει τα ίχνη από αίμα από το κάθισμα του αυτοκινήτου και αφετέρου για να καθαρίσει ένα σουγιά που βγάζει από το ντουλαπάκι του αυτοκινήτου. Η λύση για το εμπόδιο δόθηκε και είναι τόσο ακραία που είναι ενδεικτική του υψηλού διακυβεύματος: η ηρωίδα προτιμά να βάλει σε κίνδυνο τη σωματική της ακεραιότητα από το να αποκαλύψει τον αληθινό λόγο παρουσίας του αίματος. Ο στόχος της είναι η παραπλάνηση των γονιών, και η χρήση του ενεστώτα χρόνου και της προστατικής συνεισφέρει στην ανάδειξη του επείγοντος. Η διαχείριση της κρίσης απαιτεί την αμεσότητα που προσφέρουν τα δύο αυτά γραμματικά εργαλεία. Τον σουγιά τον δίνει στο αγόρι, κι εδώ φαίνεται επίσης μια μικρή ανατροπή, καθώς η ηρωίδα καλεί τον παρτενέρ της να αναλάβει μια δραματική δράση. Σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα του κειμένου, το αγόρι δεν έχει αρθρώσει λέξη, ενώ τώρα καλείται όχι μόνο να αναλάβει δράση αλλά και να υπερβεί τον εαυτό του.

Το κείμενο συνδυάζει το τραγικό στοιχείο, που αναδύεται από το διακύβευμα του εμποδίου, με το κωμικό, που αναδεικνύεται από τις ανατροπές, αλλά και από τον ανορθόδοξο και παράδοξο τρόπο που ο χαρακτήρας επινοεί για την αντιμετώπιση του προβλήματος. Επίσης κωμικό είναι και το καθαυτό εύρημα της διαφοράς κύρους ανάμεσα στους δύο χαρακτήρες και των χαρακτήρων σε σχέση με το αντικείμενο μιας χρήσης. Ο πανικός της κοπέλας, οι εκφράσεις που χρησιμοποιεί για το αγόρι (στη ουσία το μειώνει στολίζοντάς το με διάφορα κοσμητικά επίθετα) συνομολογούν στον κωμικό χαρακτήρα του κειμένου.

Ωστόσο το κείμενο αυτό θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως μια τραγική παρέκταση ενός ολοκληρωμένου θεατρικού έργου. Είναι γνωστό ότι στα κοινωνικά χρονικά έχουν καταγραφεί μέχρι και περιστατικά θανάτου από ανεπιθύμητες εγκυμοσύνες νεαρών γυναικών. Τα παλαιότερα χρόνια στην Ελλάδα σημειώνονταν πολλές περιπτώσεις παράνομων εκτρώσεων. Πολλά νεαρά κορίτσια αναγκάζονταν εν κρυπτώ, φοβούμενα τις αντιδράσεις των γονέων, να καταφύγουν σε παράνομα χειρουργεία κάτω από άθλιες συνθήκες, με αποτέλεσμα να χάσουν τη ζωή τους. Μια ολόκληρη κοινωνία ήταν συνένοχη με τη νοοτροπία της έναντι της ελεύθερης βούλησης των γυναικών και κυρίως λόγω της έλλειψης επικοινωνίας των νεαρών κοριτσιών με τους γονείς.

Η τυχούσα δυσaréσκεια από τη ζωή που κάνει ο έφηβος έχει ως αποτέλεσμα οι γονείς να γίνονται υπερβολικά απαιτητικοί, προσδοκώντας να μην κάνουν οι τελευταίοι τα ίδια λάθη μ' αυτούς. Αυτές οι αγωνίες καθίστανται τροχοπέδη στη δημιουργία καρποφόρας σχέσης γονέα εφήβου (Παπαδάτος, 2003:72-73). Η φύση της σχέσης του εφήβου με τους γονείς του έχει θεμελιακή σημασία. Ο έφηβος προσπαθεί να μεγαλώσει και ο ρόλος του γονιού είναι να τον βοηθήσει να μεγαλώσει και όχι να προσπαθεί να τον καθυστερήσει. Αυτό σημαίνει ότι οι γονείς πρέπει να αφήνουν το παιδί τους ελεύθερο να κάνει τα πράγματα όπως τα θέλει αυτό και να το βοηθούν μόνο σε κατάλληλες στιγμές. Η άσκηση στην πειθαρχία θα πρέπει να γίνεται πολύ πριν φτάσει το παιδί στην εφηβεία και να έχει εδραιωθεί, είναι περιττό να προσπαθεί ο γονιός να επιβάλλει την πειθαρχία στην εφηβεία. Η επιρροή που μπορεί να ασκήσει ένας γονιός πάνω στον έφηβο εξαρτάται απόλυτα από την προηγούμενη σχέση τους (Αλαμάνος & Σταμέλος, 2008:53).

Το φαινόμενο των παράνομων εκτρώσεων έχει σήμερα απαλειφθεί, όμως η έλλειψη επικοινωνίας των εφήβων με τους γονείς, τα αισθήματα ενοχής, οδηγούν σε πολλές περιπτώσεις σε αντίστοιχες καταστάσεις, με νεαρές γυναίκες να κρύβουν την

εγκυμοσύνη τους ή ακόμη και τα μωρά που φέρνουν στη ζωή. Η κοινωνία, ακόμη και σήμερα, θέλει τη γυναίκα άσπιλη και αμόλυντη, και αυτό είναι ένα πρόβλημα που παραμένει.

5.2.20. Τζίτζη Μιχαηλίδη «Ενέσεις Ινσουλίνης»

Το κείμενο αγγίζει το ευαίσθητο θέμα της χρόνιας ασθένειας και των συνεπαγόμενων προβλημάτων στη ζωή του ασθενούς. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί την ενσυναίσθηση, η οποία θεωρείται η βασική συνιστώσα όλων των διαπροσωπικών σχέσεων.

Ο όρος ενσυναίσθηση προέρχεται από τον γερμανικό όρο *Einfühlung*, που πρώτος χρησιμοποίησε ο Φρόιντ και στη συνέχεια άλλοι ψυχολόγοι και φιλόσοφοι προκειμένου να περιγράψουν την ανθρωποποίηση των αντικειμένων, δηλαδή την προβολή ανθρώπινων συναισθημάτων στον φυσικό κόσμο. Αρχικά ο όρος αναφερόταν περισσότερο στην αισθητική, ενώ σιγά σιγά πέρασε στην ψυχολογία, κυρίως στην Αμερική με τον γνωστό όρο *empathy*, και στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από τους ανθρωποκεντρικούς ψυχολόγους (Αμοργιανός, 2010:48). Στον χώρο της ψυχολογίας, η ενσυναίσθηση αρχικά δύναται να οριστεί ως α) η δύναμη της προβολής της προσωπικότητας κάποιου άλλου (με αποτέλεσμα την πλήρη κατανόησή της) πάνω στο αντικείμενο της μελέτης και β) η συμμετοχή στα συναισθήματα ή τις ιδέες κάποιου άλλου ατόμου (Αμοργιανός, 2010:48). Η ενσυναίσθηση αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία ενός καινούργιου τύπου νοημοσύνης, της συναισθηματικής νοημοσύνης (*Emotional Intelligence, EQ*), η οποία αναφέρεται σήμερα ως πιο σημαντική στον εργασιακό χώρο ακόμα και από τον ίδιο το δείκτη νοημοσύνης (*IQ*) (Αμοργιανός, 2010:50). Η ενσυναίσθηση αναφέρεται στην ικανότητα της πλήρους κατανόησης άλλων ανθρώπων από τη δική τους οπτική γωνία. Τόσο η ικανότητα να αισθάνεται κανείς συμπάθεια όσο και η ικανότητα της συναισθηματικής ταύτισης αποτελούν ενδείξεις ανθρωπιάς (Αμοργιανός, 2010:50).

Η ενσυναίσθηση στην περίπτωση του ιατρικού επαγγέλματος χαρακτηρίζεται συνήθως από μια συναισθηματική συνιστώσα (την ικανότητα του ιατρού να φανταστεί και να εισέλθει στην εμπειρία και τα συναισθήματα του ασθενούς), μια γνωστική συνιστώσα (τη διανοητική ικανότητα του ιατρού να κατανοεί την προοπτική του ασθενούς και να βλέπει τον κόσμο από αυτήν την οπτική γωνία) και μια συνιστώσα

συμπεριφοράς (την ικανότητα του ιατρού να μεταδίδει την κατανόηση αυτών των συναισθημάτων και των προοπτικών πίσω στον ασθενή) (Bouma, 2008).

Η συγγραφέας χρησιμοποιεί την αφηγήτρια-νοσοκόμα ως μέσο για να μεταδώσει στον αναγνώστη τα όνειρα και τις φιλοδοξίες ενός νεαρού κοριτσιού που εμποδίζονται από μια χρόνια ασθένεια. Η αφηγήτρια απευθύνεται σε πρώτο πρόσωπο και η ίδια είναι ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου, διότι το συμβάν που διηγείται με πρωταγωνίστρια τη νεαρή ασθενή έχει αντίκτυπο στη δική της ψυχολογία και συμπεριφορά, όπως μας αποκαλύπτει κάπου στο τέλος του κειμένου: «Είναι λοιπόν απαραίτητο να είμαι ανέκφραστη και επαγγελματίας». Αυτό προκαλεί την ταύτιση του αναγνώστη.

Ο Metz ορίζει την πρωταρχική κινηματογραφική ταύτιση ως ταύτιση του θεατή με την ίδια την πράξη της παρακολούθησης: «Προσλαμβάνω ολόκληρος [...] το συστατικό στοιχείο [...] του κινηματογραφικού σημαίνοντος (είμαι εγώ που δημιουργώ την ταινία) [...] Ο θεατής *ταυτίζεται με τον εαυτό του*, με τον εαυτό του ως μια γνήσια πράξη αντίληψης (ως επαγρύπνηση, εγρήγορση): ως δυνατή συνθήκη του προσλαμβανομένου, και επομένως ως ένα είδος υπερβατικού υποκειμένου, που προηγείται οποιουδήποτε *εκεί είναι*» (Σταματοπούλου, 2017). Ο Metz συσχετίζει αυτό το είδος ταύτισης με το στάδιο του καθρέφτη, λέγοντας πως η πρωταρχική κινηματογραφική ταύτιση είναι δυνατή μόνο εξαιτίας του ότι ο θεατής έχει ήδη υποστεί τη διαμορφωτική ψυχική διεργασία αυτής της αρχικής συγκρότησης του εγώ. Η μυθοπλαστική συμμετοχή του θεατή της ταινίας στην εκδίπλωση των γεγονότων καθίσταται δυνατή από αυτή την πρώτη εμπειρία του υποκειμένου, εκείνη την πρώιμη στιγμή της συγκρότησης του εγώ, όταν το βρέφος αρχίζει να διακρίνει τα αντικείμενα ως διαφορετικά από τον εαυτό του, και κάνοντάς το αυτό αρχίζει να διακρίνει έναν εαυτό.

Ένα μέρος της αντιστοιχίας που κάνει η κινηματογραφική θεωρία μεταξύ πρωταρχικής ταύτισης και σταδίου του καθρέφτη προέρχεται, επομένως, από τις ομοιότητες μεταξύ του βρέφους μπροστά στον καθρέφτη και του θεατή μπροστά στην οθόνη, και από το γεγονός ότι και οι δύο γοητεύονται από ένα ιδεώδες της εικόνας, που παρατηρείται από απόσταση, και ταυτίζονται μαζί του. Αυτή η πρώιμη διεργασία της συγκρότησης του εγώ, κατά την οποία το παρατηρόν υποκείμενο βρίσκει μια ταυτότητα απορροφώντας μια εικόνα σε έναν καθρέφτη, αποτελεί μια απ' τις θεμελιώδεις έννοιες της ψυχαναλυτικής θεωρίας για την κινηματογραφική θέαση.

Σύμφωνα μ' αυτή την περιγραφή, μέρος της γοητείας του κινηματογράφου προέρχεται από το γεγονός πως, ενώ επιτρέπει την προσωρινή απώλεια του εγώ (ο

κινηματογραφικός θεατής γίνεται κάποιος άλλος), ενισχύει ταυτόχρονα το εγώ (μέσω της ανάκλησης του σταδίου του καθρέφτη). Κατά μία έννοια, ο κινηματογραφικός θεατής ταυτόχρονα βρίσκει και επανακαλύπτει τον εαυτό του –ξανά και ξανά–, επαναδραματοποιώντας διαρκώς την πρώτη μυθοπλαστική στιγμή ταύτισης και σύστασης ταυτότητας).

Η συνθήκη που χρησιμοποιεί η συγγραφέας για να ενισχύσει την ενσυναίσθηση της αφηγήτριας και επομένως του αναγνώστη είναι ταυτόχρονα και το εμπόδιό της. Πρόκειται για το πρωτόκολλο των επαγγελματιών υγείας: «μας προειδοποίησαν στη σχολή, χρειάζεται να φροντίζετε τους ασθενείς, όχι όμως και να αναπτύσσετε σχέσεις μαζί τους». Η ίδια φράση εντάσσει τον αναγνώστη και στον χώρο που διαδραματίζεται η αφήγηση, το νοσοκομείο, ενώ ταυτόχρονα δίνει και την ιδιότητα της αφηγήτριας ως νοσοκόμας. Στην ίδια πάντα φράση η λέξη κλειδί για να γίνει αντιληπτό ότι η αφηγήτρια εμπλέκεται συναισθηματικά και συναισθάνεται το πρόβλημα της ασθενούς είναι: «αναπτύσσετε». Συνοψίζοντας, η συγγραφέας με μια φράση δίνει τον χώρο, το επάγγελμα της ηρωίδας, τη σχέση της με τον άλλο χαρακτήρα του κειμένου, το εμπόδιό της ως κεντρικού χαρακτήρα του έργου και τον στόχο της (να παραμένει επαγγελματίας). Συνεπώς, το επαγγελματικό πρωτόκολλο και η τήρησή του, που είναι και πρωταρχικός στόχος του χαρακτήρα της νοσοκόμας, είναι ταυτόχρονα και το εμπόδιό της στην συναισθηματική εμπλοκή της στο εμπόδιο της ασθενούς (που είναι η ασθένειά της). Η αποστασιοποίηση από τα προβλήματα των ασθενών έχει δοθεί ως εντολή από τον εργοδότη, αλλά η ενσυναίσθηση στο πρόβλημα του έτερου χαρακτήρα υποσκελίζει αυτή την υποχρέωση. Όλο το παραπάνω συνοψίζεται στο ρήμα της δήλωσης της αφηγήτριας: «Δεν τα κατάφερα». Το κορίτσι τη συμπαρασύρει όταν αποκαλύπτει τα όνειρα και τις φιλοδοξίες και τα προβλήματά του. Μάλιστα η συγγραφέας αυξάνει τη δυσκολία που αντιμετωπίζει η νεαρή ασθενής, ότι δηλαδή το φλερτ της, ένας συμμαθητής της από το σχολείο, «τα έριξε στην κολλητή της», δίδοντας τον ρόλο του εμπόδιου όχι σε μια οποιαδήποτε κοπέλα, αλλά στην πιο αγαπητή φίλη.

Το εμπόδιο είναι μια συγγραφική τεχνική που συναντάται συχνά στα θεατρικά έργα, καθώς αυξάνει η δυσκολία του χαρακτήρα αυξάνεται και η ενσυναίσθηση του αναγνώστη/θεατή, κατά το αριστοτελικό «έλεος και φόβος». Ο Αριστοτέλης αναφέρεται στον έλεο και τον φόβο, εκτός από τον ορισμό της τραγωδίας, στο 13ο και 14ο κεφάλαιο της *Ποιητικής*. Θεωρεί ότι η σύνθεση της καλλίστης τραγωδίας πρέπει να είναι *μμητικήν φοβερήν και ελεινήν*, και αναλύει τους τρόπους με τους οποίους μπορεί

να προκληθεί ο έλεος και ο φόβος στην τραγωδία, εξετάζοντας ποια γεγονότα θεωρούνται δεινά και οικτρά και ποια όχι. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η καλλίστη τραγωδία διαθέτει *σύνθεσινπεπλεγμένην*, ώστε να δημιουργείται ο έλεος, ο φόβος, το θαυμαστόν και –υπό προϋποθέσεις– το εκπληκτικόν, τα οποία μπορούν να προκύψουν από τον συνδυασμό περιπέτειας και αναγνώρισης. Ο ήρωάς της είναι εκείνος που θα εξασφαλίσει τις προϋποθέσεις για τον έλεο και τον φόβο (13.1453a7-17) και η σύστασίς της είναι *σύστασις ελεεινών και φοβερών πραγμάτων του τύπου παθεῖν δεινά ή ποιήσαι* (13.1453a17-28).

Τι ακριβώς, όμως, είναι ο έλεος και ο φόβος ως αριστοτελικοί όροι στην τραγωδία; Οποσδήποτε πρόκειται για κάτι διαφορετικό από ένα απλό αίσθημα οίκτου για τον τραγικό ήρωα και φόβου για όσα διαδραματίζονται στη σκηνή. Οι όροι αποδίδονται συνήθως ως «συμπόνια και φόβος» ή «λύπη και φόβος». Κατά τον Schadewaldt, με τον οποίο συμφωνεί και ο Düring, οι όροι πρέπει να αποδοθούν ως «συγκίνηση και φρίκη». Ο φόβος, δηλαδή, κατά τον Schadewaldt, στον αριστοτελικό ορισμό θέλει να δηλώσει τη φρίκη που προκαλεί το τραγικό γεγονός. Ο έλεος, από την άλλη, δεν είναι απλώς το *συμπάσχειν και συνάλγειν*, όπως ανέφερε ο Lessing. Προϋποθέτει, επιπλέον, ότι ο ελεών αντικρίζει κάποιον που υποφέρει χωρίς να το αξίζει. Είναι, επομένως, «πάθος ήθους χρηστού», γι' αυτό και δηλώνει την έντονη συγκίνηση. (Κωσταρά, 2006:14)

Με το ρήμα «φαντάσου» στην πρόταση «ότι αποφάσισα κι εγώ να ανέβω (στην Ακρόπολη)» η αφηγήτρια απευθύνεται άμεσα στον αναγνώστη-θεατή, συνδιαλέγεται μαζί του. Είναι κι αυτό ένα συγγραφικό τέχνασμα που προδίδει θεατρικότητα και συμπαρασύρει τον θεατή στην πορεία προς την ταύτιση με τον χαρακτήρα του έργου. Επίσης η επιλογή του ρήματος «αποφάσισα» στην ως άνω πρόταση ενδεικνύει ότι ο χαρακτήρας της αφηγήτριας έχει παρασυρθεί από τα συναισθήματα ενσυναίσθησης και συμπάθειας έναντι της μικρής ασθενούς. Ίσως μάλιστα η νοσηλεύτρια να παρασύρεται από μια αίσθηση συμπόνιας προς τη νεαρή ασθενή. Η Μπογιατζάκη (2018:8) επισημαίνει: «Μια έννοια που συχνά συγχέεται με την ενσυναίσθηση είναι η έννοια της συμπόνιας. Η συμπόνια περιλαμβάνει τη συναισθηματική επιβάρυνση του επαγγελματία υγείας και προχωρά πέρα από την απλή συναίσθηση του πόνου του άλλου ατόμου. Εμπεριέχει την επιθυμία καθώς και ενέργειες που στοχεύουν στην απάλυνση του πόνου του ασθενή». Το διακύβευμα επαυξάνεται μαζί με τα εμπόδια όταν το κορίτσι έχει ισχυρά κίνητρα στη ζωή, όπως τον στόχο του να γίνει γιατρός, ενάντια στη θέληση των γονέων που επιμένουν να το κάνουν δικηγόρο.

Η επιλογή του α' προσώπου στην αφήγηση προσδίδει αμεσότητα, δίνει ένα προσωπικό τόνο: «δεν τα κατάφερα», «Έμαθα», «μου έλεγε», «θα της μάθω», και επιδεικνύει μεγαλύτερη συμμετοχή στη δράση της αφήγησης. Ενώ και ο έτερος χαρακτήρας, η νεαρή ασθενής, κάνει απεύθυνση σε α' πρόσωπο: «τώρα όμως που αρρώστησα, θα περάσει το δικό μου». Ο αναγνώστης προσεγγίζει τη δράση μέσα από μια εσωτερική οπτική του αφηγητή και του προκαλείται συγκινησιακή φόρτιση αφού παρακολουθεί και βιώνει τα προσωπικά βιώματα του αφηγητή. Ταυτόχρονα ο αναγνώστης συναισθάνεται και βιώνει μέσω της αφηγήτριας νοσοκόμας την άβολη συνθήκη που επιφυλάσσει η ζωή στο κορίτσι, να εξαρτάται παντοτινά η πορεία της ζωής του από τις ενέσεις ινσουλίνης. Εδώ το αντικείμενο μιας χρήσης έχει υψηλότερο κύρος, επειδή χωρίς αυτό δεν υπάρχει ζωή για τον χαρακτήρα του κειμένου. Το διακύβευμα είναι το «πάντα» στη φράση «μόνο αυτές οι ενέσεις θα τη συνοδεύουν για πάντα». Το κορίτσι θα εξαρτά τη ζωή του για πάντα από το αντικείμενο μιας χρήσης.

Η αφηγήτρια έχει κι αυτή πολύ σημαντικό ρόλο στην επίλυση του προβλήματος υγείας του κοριτσιού: «θα της μάθω» – θα διδάξει δηλαδή στην ασθενή πώς να επιβιώσει με το αντικείμενο μιας χρήσης. Το χρονικό επίρρημα «τώρα» χρησιμοποιείται δύο φορές μέσα στο κείμενο και είναι άλλος ένας δείκτης αμεσότητας. Την πρώτη φορά συνοδεύει την ασθένεια στη φράση του κοριτσιού «Τώρα όμως που αρρώστησα» και τη δεύτερη συνοδεύει το αντικείμενο μιας χρήσης στη φράση της νοσηλεύτριας «τώρα που θα της μάθω». Είναι μια πολύ δυνατή λέξη που δεικνύει το επείγον μιας κατάστασης και για τον λόγο αυτό συνοδεύει και στις δύο περιπτώσεις πολύ σημαντικές δράσεις μέσα στο κείμενο.

5.3. Ανάλυση κειμένων που παρουσιάστηκαν στις συγγραφικές περφόρμανς

Όλοι οι συγγραφείς στη συγκεκριμένη περφόρμανς είχαν ως prop και κρατούσαν στα χέρια τους από ένα σχολικό μπλε τετράδιο.

5.3.1. «Επαναστατικά Αντικείμενα»: Ελένη Κουρνέτα «e-πέτειος 25^{ης} Μαρτίου και η Δασκάλα μας»

Η ηρωίδα είναι μια δασκάλα που απευθύνεται σε παιδιάδημοτικού σχολείου. Το ύφος του κειμένου έχει ειρωνική και σκωπτική διάθεση, παραπέμπει ίσως στο ύφος του θεατρικού μονολόγου *Δεσποινίς Μαργαρίτα* του Ρομπέρτο Ατάιντε.

Η δασκάλα αρνείται να μιλήσει γι' αυτό που πραγματικά επιθυμεί: «Θα μιλήσουμε για τους ένδοξους ήρωες του 1821», ενώ αμέσως μετά αμφισβητεί το ενδιαφέρον του κοινού της για το θέμα: «Δεν σας αφορούν πια». Το ρήμα εδώ είναι ενδεικτικό της υποκείμενης αγανάκτησης της ηρωίδας.

Με διάχυτη στο κείμενο σκωπτικότητα η συγγραφέας/ηρωίδα λέει το αντίθετο από αυτό που πραγματικά πιστεύει: «Ηρωες είναι μόνο ο Μπάτμαν. Κι όσοι παίζουν στο Survivor». Εδώ είναι σαφές ότι το επιχείρημα έχει να κάνει με τη διαπίστωση ότι η νέα γενιά έχει ως πρότυπά της τα σύμβολα της ποπ κουλτούρας και τους παίχτες ριάλιτι, που είναι όλοι χαρακτήρες με πλασματικό αντίκρισμα, που ηρωοποιούνται από τη νέα γενιά ενώ η αξία των αληθινών ηρώων που έπεσαν υπέρ της πατρίδας υποβαθμίζεται ή αγνοείται.

Ένα ακόμη από τα τεχνάσματα της συγγραφέα είναι οι ρητορικές ερωτήσεις. Οι απαντήσεις δίδονται από την ίδια, αλλά τα επιχειρήματα, πάντα με συνέπεια στο ειρωνικό ύφος, κυρώνουν το αντίθετο από αυτό που λέει: «Να μιλήσω για την Ιστορία;» «Καλύτερα να μην την ξέρετε».

Η φράση «Θα πάρουν τα μυαλά σας αέρα και θα νομίζετε ότι μπορούν να γίνουν επαναστάσεις με iPhone και like» μπορεί να θυμίζει κάτι από την ειρωνεία και το χιούμορ της Δεσποινίδας Μαργαρίτας: «το μυαλό σας στο κεχρί». *Mutatis mutandis*, οι συνειρμοί που επικοινωνούνται μέσω τής ως άνω φράσης είναι ότι τους νέους τους απασχολεί περισσότερο η εικόνα τους, η εξωτερική τους εμφάνιση, ο ναρκισσισμός, η προσωπική προβολή και εντέλει ο εγωισμός, παρά τα κοινά ιδανικά με ουσιαστική αξία στη ζωή, όπως η ευπατρεία, ο αλτρουισμός ή η αυτοθυσία για ιερό και συλλογικό σκοπό. Ο *tempora o mores!* Η ηρωίδα εκδηλώνει την αγανάκτησή της για τα νέα ήθη που παίρνουν τη θέση της παραδοσιακής αντίληψης για τη διδασκαλία ιστορικών γεγονότων της διαμόρφωσης εθνικής συνείδησης στα παιδιά του δημοτικού ή του γυμνασίου. Το επιβεβαιώνει και η επόμενη φράση με το ειρωνικό ρήμα της: «Θα αγχωθείτε κι αυτό δεν το επιτρέπει το νέο αναλυτικό πρόγραμμα». Το επίθετο «νέο» αντιπροσωπεύει τη νεότερικότητα, τη νέα μέθοδο, στην οποία η συγγραφέας εναντιώνεται, όπως η ίδια μας λέει. Το κείμενο αντιτίθεται στην εξουσία της νέας τεχνολογίας και στην εξουσία της παγκοσμιοποίησης: «Να τονώσουμε την εθνική ταυτότητα», «Αυτό δεν το επιτρέπει η πολιτικά ορθή εκπαίδευση». Είναι σαφές κι εδώ ο παραλληλισμός και η διακειμενικότητα με το *Δεσποινίς Μαργαρίτα*, καθώς και εδώ η

δασκάλα αντιπαρατίθεται σ' ένα σύστημα, σε μια εξουσία. Κι εδώ η δασκάλα καλείται να διδάξει αυτό που η ίδια απαξιώνει.

Η τεχνική της συγγραφέα είναι η διάψευση και η ακύρωση των επιχειρημάτων που παρουσιάζει η ηρωίδα της ως δήθεν ορθά: «Είστε πια ελεύθεροι από τη δέσμευση μιας εθνικής ταυτότητας. Συνειδητοί πολίτες του εδώ και τώρα».

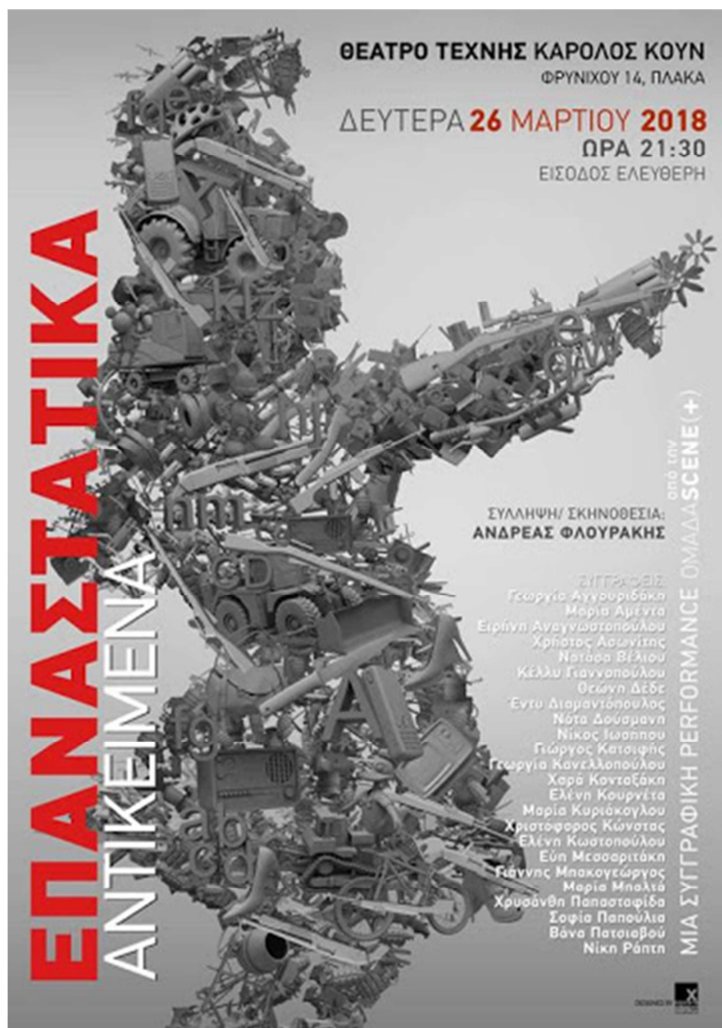
Ένα επιπλέον θέμα που θέτει το κείμενο είναι η παρουσίαση της γεγονικής αλήθειας στη σύγχρονη εποχή: «Είστε πια ελεύθεροι από τη δέσμευση μιας εθνικής ταυτότητας. Συνειδητοί πολίτες του εδώ και τώρα. Είστε τυχεροί. Διαλέγετε κουλτούρες χωρίς σύνορα, χωρίς να κολλάτε στα γεγονότα, άλλωστε τι είναι πια γεγονός;». Η υπαιτιότητα στην ψευδή παρουσίαση των ιστορικών γεγονότων εντοπίζεται στην τεχνολογία. Σε αυτό συνομολογεί και η επιλογή του τίτλου και εκφράζεται με ένα λογοπαίγνιο: «e-πέτειος». Το λατινικό «e» συμβολίζει την τεχνολογία, το διαδίκτυο, ενώ η επέτειος (του 1821) διαβάζεται πλέον ως ι-πέτειος –επί το ορθότερον ορθογραφικά, υπαίτιος. Επομένως γίνεται σαφής η αναφορά στην υπαιτιότητα της τεχνολογίας. Η ως άνω διαπίστωση κυρώνεται και από την ισχυρή παρομοίωση «τρέχετε κι εσείς στα σύννεφα, σαν megabytes».

Η συγγραφέας ξετυλίγει μια επιχειρηματολογία. Ξεκινά από έναν αντίθετο συλλογισμό από αυτόν που αισθάνεται και πιστεύει για να καταλήξει επαγωγικά στο αντίθετο συμπέρασμα: «Αλλά ζείτε την ουσία σας υποθέτω τον μοναδικό εαυτό σας. Σας βλέπω πιο χαρούμενους, πιο ελεύθερους, πιο γεμάτους, είστε ανοιχτοί σε όλες τις πιθανότητες. Σας ζηλεύω. Δεν φοβάστε, δεν πιέζεστε. Είστε ελεύθεροι από την πατρίδα. Η χώρα σας είναι ένας απλός χώρος, ο τόπος σας είναι ολόκληρη η Γη. Αρκεί να υπάρχει ίντερνετ».

Υπαιτιότητα έχουν και οι γονείς, συνένοχοι και θύματα συνάμα της τεχνολογίας: «Όχι, μην ανησυχείτε, θα έρθουν οι γονείς σας να σας καμαρώσουν. Όσοι βρουν χρόνο δηλαδή... οι υπόλοιποι μέσα στο Skype». Εδώ η εφαρμογή αντιπροσωπεύει την τεχνολογία.

Με φλεγματικό χιούμορ αντιμετωπίζεται ομοίως και το θέμα της απαγγελίας ποιημάτων με επαναστατικό χαρακτήρα στις σχολικές εθνικές επετείους, που πλέον αντικαθίσταται από «μια ηρωική σέλφι στο προαύλιο», ενώ η παραδοσιακή φωτογραφία κάτω από την ελληνική σημαία και αυτή αντικαθίσταται από την «ηρωική σέλφι στο προαύλιο κάτω από τη νέα παγκόσμια σημαία». Το επαναστατικό

αντικείμενο είναι μια έννοια, είναι η τεχνολογία, και όπως τα περισσότερα αντικείμενα παίζει τον κυρίαρχο ρόλο στο κείμενο και στη ζωή της ηρωίδας.



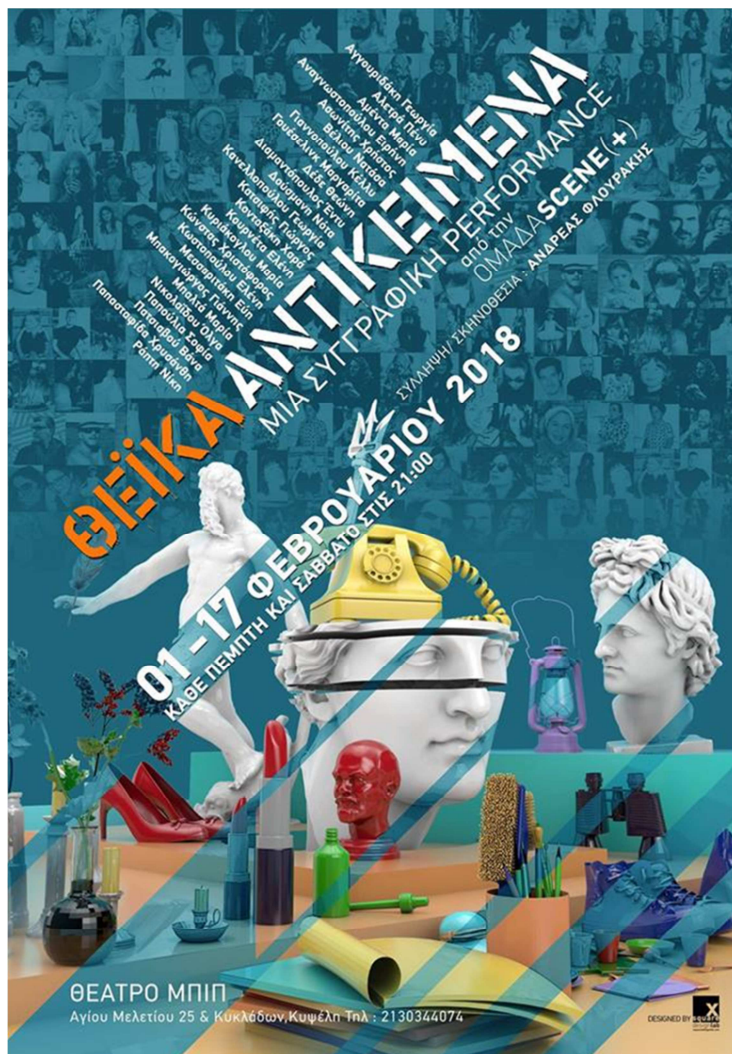
5.3.2. «Θεϊκά Αντικείμενα»: Χαρά Κονταξάκη «Made in China»

Το συγκεκριμένο κείμενο έχει τη θεατρική αμεσότητα που απαιτείται σε έναν μονόλογο που προορίζεται να παρουσιαστεί σε κοινό. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί ως βασικό τέχνασμα στην αντιμετώπιση του προβλήματος που αντιμετωπίζει η ηρωίδα της το χιούμορ: «Θα ξαπλώσω δίπλα του φορώντας μόνο αυτό». Η χρήση του στιγμιαίου μέλλοντα σηματοδοτεί τη φαντασίωση. «Πρέπει να μου δώσει 2.800 ευρώ». Η επιταγή της λέξεις «πρέπει» σηματοδοτεί το επείγον και το αναγκαίο. Το διακύβευμα εδώ είναι η επιβίωσή της. Εάν δεν πάρει τα χρήματα από τον άντρα, «Τη Δευτέρα πρωί πίσω στη γυναίκα του αυτός, μπροστά στο ταμείο της ΔΕΗ εγώ».

Η ηρωίδα φαντασιώνεται τον εαυτό της τόσο ελκυστικό ώστε να αποσπάσει χρήματα από τον εραστή της (και σύζυγο άλλης γυναίκας). Στο κείμενο αυτό θίγεται η βαρύτητα που η νέα γενιά δίνει στον ναρκισσισμό και ο τρόπος που οι γονείς ανατρέφουν τα παιδιά τους. Η σύγχρονη εποχή είναι η εποχή της εικόνας, και πολλοί νέοι μεγαλώνουν με την εντύπωση ότι η εξωτερική εμφάνιση μπορεί να είναι η λύση για κάθε εμπόδιό τους. Οι γονείς έχουν μεγάλο μερίδιο στην εξέλιξη και διαμόρφωση της προσωπικότητας των τέκνων τους. Από τα λεγόμενα του κειμένου γίνεται αντιληπτό όλο το παρελθόν της ηρωίδας, ο τρόπος με τον οποίο μεγάλωσε. Στον κειμενικό παρόντα χρόνο η ηρωίδα αντιμετωπίζει οικονομικό πρόβλημα. Είναι προφανές πως δεν έχει εργασία, καθώς δεν προνόησε στο κειμενικό παρελθόν της ώστε να αποκομίσει τις ικανότητες να κάνει κάτι παραγωγικό στη ζωή της. Ο πατέρας της, όπως αναφέρει, την έμαθε να υπερσκελίζει τις αντιξοότητες της ζωής με μόνο όπλο της την εξωτερική εμφάνιση: «Αχ κοριτσάκι μου πανέμορφο, μου έλεγε ο μπαμπάς, μην ανησυχείς για τίποτα εσύ. Εσύ είσαι όμορφη και η ομορφιά πάντα τιμάται και πάντα ανταμείβεται! Να το θυμάσαι αυτό!». Ένα τέτοιο μοντέλο είναι καταδικασμένο εκ προοιμίου να καταρρεύσει, όπως και η ίδια η ηρωίδα τώρα συνειδητοποιεί: «Κι εγώ που ποτέ μου δεν το ξέχασα (αυτό που της είχε πει ο πατέρας), τώρα στα σαράντα οχτώ γεμάτα, με made in China βρακί και κώλο χαλαρό». Η τραγική στιγμή που η ηρωίδα διαπιστώνει ότι η ομορφιά είναι εφήμερη και ο πατέρας της έσφαλε αντιμετωπίζεται με χιούμορ από τη συγγραφέα: «Ποιος θα με φωνάζει εμένα τώρα λιακάδα του; Η ομορφιά μαράθηκε». Είναι σαν να γνωρίζει η ηρωίδα ότι το σχέδιό της προορίζεται να αποτύχει, επειδή τόσα χρόνια είχε χτίσει ένα ψεύτικο οικοδόμημα, την πεποίθηση ότι όλα μπορεί να τα πετύχει στηριζόμενη στην ομορφιά της. Το οικοδόμημα στο κειμενικό παρόν προορίζεται να καταρρεύσει, «Οπότε τώρα τι; Τώρα τι μου προτείνεις φτωχό δαντελένιο made in China;» Το θεϊκό αντικείμενο, το prop της, καλείται να δώσει τη λύση στο εμπόδιό της (τη διακοπή του ρεύματος). Το δαντελένιο made in China βρακί της απαντά: «Όλα, όλα, όλα θα τα κάνεις, Αφροδιτούλα. Πρέπει να πληρώσεις τη ΔΕΗ».

Η προσέγγιση της επίλυσης του οικονομικού προβλήματος μέσω της σεξουαλικής επαφής είναι μια συνθήκη που σοκάρει τον αναγνώστη/θεατή. Ο ίδιος λαμβάνει το σημαντικό ότι η ηρωίδα θα προχωρήσει στο σχέδιό της αβασάνιστα, δίχως δεύτερη σκέψη, προκειμένου να πετύχει τον στόχο της, την οικονομική απολαβή (και μάλιστα σ' ένα πλαίσιο άγνοιας κινδύνου), γεγονός που κάνει τη συνθήκη ακόμη πιο

σοκαριστική. Η συγγραφέας διασκεδάζει τεχνηέντως την εντύπωση που προκαλεί η συνθήκη και το αντιπαρέρχεται με χιούμορ, γεγονός που δημιουργεί μια αντίθεση της πραγματικότητας στο μυαλό της ηρωίδας και της αντικειμενικής πραγματικότητας της κειμενικής συνθήκης.



5.3.3. «Νεκρικά Αντικείμενα»: Ελένη Κωστοπούλου «Άσπρες γραμμές»

Το κείμενο, έστω και εν αγνοία της συγγραφέας, έχει μια διακειμενικότητα: η ιστορία που διηγείται έχει πολλά κοινά στοιχεία με αυτή του θεατρικού έργου *Ο Θάνατος και η Κόρη*.

Το κείμενο, γραμμένο εξ ολοκλήρου με ενεστωτικά ρήματα, προσδίδει την αίσθηση ότι η ηρωίδα βιώνει ανά πάσα στιγμή τα συναισθήματα της αφήγησης. «Δεν γνωρίζω κανέναν», «κοιμάμαι στον δρόμο», «πίνω, καπνίζω, μπαίνω σε μάχες». Επικοινωνείται αφαιρετικά ότι πρόκειται για άτομο χωρίς κοινωνική ταυτότητα, μια άστεγη που εμπλέκεται διαρκώς σε συγκρούσεις. Η συγγραφέας σκιαγραφεί το

αντικοινωνικό προφίλ της ηρωίδας με ψυχολογικά προβλήματα: «Όταν δεν τα κάνω όλ' αυτά, αφήνω σημάδια πάνω μου. Μικρά μοτίβα με σταυρωτή διαγράμμιση, άσπρες γραμμές στους καρπούς. Με κάνουν να αισθάνομαι καλά». Η ηρωίδα εκτονώνει την έντασή της και καταφεύγει στον αυτοτραυματισμό. Στο παρελθόν είχε τραυματική εμπειρία και έχει ένα ψυχικό τραύμα που το φέρει λόγω της κακοποίησης που δέχτηκε από τον βασανιστή της. Εξάλλου, σύμφωνα με την Παπαδάκη (2019:11-12): «Ο εσκεμμένος αυτοτραυματισμός μπορεί να συσχετίζεται με διαπροσωπικές δυσκολίες ή αρνητικά συναισθήματα ή σκέψεις, όπως κατάθλιψη, άγχος, ένταση, θυμό, γενικευμένη δυσφορία ή αυτοκριτική, που εμφανίστηκαν κατά την περίοδο πριν την έναρξή της αυτοτραυματικής συμπεριφοράς. Ο εσκεμμένος αυτοτραυματισμός συσχετίζεται, επίσης, με συμπεριφορά και συνέπειες που μπορούν να προκαλούν κλινικά σημαντική δυσφορία ή να παρεμποδίζουν τη λειτουργικότητα του ατόμου σε διαπροσωπικούς, ακαδημαϊκούς ή άλλους σημαντικούς τομείς της ζωής του».

Το όνομα της ηρωίδας («Είμαι η Σάρα») παραπέμπει στη Σάρα Κέιν, συγγραφέα σύμβολο του θεατρικού βρετανικού φαινομένου in-ye-face theater. Εδώ η συγγραφέας των «άσπρων γραμμών» ίσως συνειδητά ονομάζει την ηρωίδα της Σάρα, καθώς, όπως μας λέει στη συνέντευξή της, είναι σαφώς επηρεασμένη από το «θέατρο στα μούτρα»: «Έχει τέτοια χαρακτηριστικά (το κείμενο) δεδομένου ότι έχει σκληρές σκηνές κακοποίησης και έχει μια αίσθηση φρίκης. Η αφηγήτρια δεν είναι ούτε αυτή αθώα και δίνει μια αίσθηση εκτός ασφαλούς ζώνης. Δεν είναι μια σκηνή ευχαρίστησης και διασκέδασης. Έχει βίαιες περιγραφές, φέρνοντας στα μούτρα των θεατών θέματα ταμπού, όπως η κακοποίηση. Φαίνεται η αντίληψη της αφηγήτριας για τη ζωή ως αποκρουστική μέσω του αυτοτραυματισμού της. Κανείς συγγραφέας θεωρώ ότι όταν αποφασίζει να γράψει δεν λέει ότι θα γράψω ένα έργο που να ανήκει σ' αυτό ή σε εκείνο το ρεύμα. Απλώς γράφει και το κοινό μετά το εντάσσει κάπου προκειμένου αυτή η κατηγοριοποίηση να το βοηθήσει να καταλάβει το έργο. Μετά την παράσταση αρκετοί από το θεατρόφιλο κοινό μίλησαν για χαρακτηριστικά in-ye-face όπως και για άλλα full length έργα μου, όπως και σκηνοθέτες που έχω στο παρελθόν συνεργαστεί».

Η Σάρα των «άσπρων γραμμών» έχει πολλά κοινά με τη Σάρα Κέιν. Είναι και η ίδια μια κοινωνικά απόβλητη, με αυτοκτονικές τάσεις. Η Σάρα Κέιν, λίγο πριν αυτοκτονήσει, έγραψε το κύκνειο άσμα της, το 4.48 *Ψύχωση*. Το κείμενο, χωρίς σκηνοθετικές υποδείξεις και ορισμό δραματικών προσώπων, είναι ο παραληρηματικός μονόλογος ενός ανθρώπου την ώρα που «η απελπισία επισκέπτεται», τις 4.48. Όπως

χαρακτηριστικά αναφέρει ο Αντωνόπουλος (2016): «Από τους πρωτοπόρους της νέας γενιάς, η Σάρα Κέιν ώθησε τις αναπαραστατικές δυνατότητες του θεάτρου στα άκρα, ανακαλώντας τα προτάγματα του Αρτώ και σαφώς επηρεασμένη από το θέατρο του παράλογου. Βασανισμοί, σεξουαλικές διαστροφές ακόμα και κανιβαλισμός περιλαμβάνονται σε έργα ενός ακραίου, συχνά αποτρόπαιου θεάτρου και υπηρετούν την αισθητική της πρόκλησης, χωρίς όμως αυτά καθαυτά τα στοιχεία να καθορίζουν τη δραματουργία της».

«Το πόδι μου με γαμάει. Ο πόνος είναι καλό πράγμα. Μου δίνει ένα λόγο να πονάω για κάτι άλλο από αυτό που με πονάει». Εδώ η φράση κλειδί είναι το «κάτι άλλο απ' αυτό». Ο αναγνώστης προσλαμβάνει το σημαινόμενο ότι υπάρχει μια βαθύτερη αιτία σε αυτή την ακραία πράξη της ηρωίδας στον αυτοτραυματισμό της.

«Σε λίγο η πλατεία θα είναι γεμάτη χαρούμενα πρόσωπα θα γεμίζουν τους δρόμους»: η λέξη κλειδί είναι το επίθετο «χαρούμενα» επειδή σε αυτήν αποτυπώνεται μια σημαντική αντίστιξη, η δυστυχία της ηρωίδας σε αντίθεση με την ευτυχία του κόσμου που την περιτριγυρίζει. Η αντίστιξη ενισχύεται με την κτητική αντωνυμία της φράσης «Τους δικούς μου δρόμους». Η ηρωίδα θεωρεί τους δρόμους δικούς της επειδή εκεί είναι το σπίτι της και φαίνεται να έχει τον έλεγχο της περιοχής. Προσποιείται, φορά τον μανδύα της γενναιότητας και της δύναμης, ψυχικής και σωματικής. Θέλει να κρύψει με αυτόν τον τρόπο την αδυναμία της. Θέλει να δίνει την εντύπωση ενός υπερήρωα.

Το κείμενο έχει επιρροές από την ποπ κουλτούρα των κινηματογραφικών ηρώων, εκεί που πάντα υπάρχει κάποιος υπερήρωας, ίσως ταλαιπωρημένος από κάποια παρελθοντική αδικία που τον βασανίζει στο παρόν. Εδώ ο υπερήρωας μάλιστα είναι γυναίκα, γεγονός που φέρει ένα παράδοξο: σε ποιο βαθμό και με ποιον τρόπο μια γυναίκα μπορεί να έχει τον «έλεγχο» των δρόμων, αν δεν είναι λ.χ. μια ηρωίδα σαν αυτή του *Kill Bill*;

Το κείμενο έχει κι άλλες αναφορές στην ποπ κουλτούρα. Ο βασανιστής του παρελθόντος που τώρα τη στοιχειώνει την χτυπούσε σε κάθε σημείο του σώματος με ένα χρυσό μπαστούνι: «Σαν μουσικό όργανο. Στο δικό μου σώμα ήταν πάντα ο ίδιος ρυθμός» (τραγουδά το *Jingle bells*). Πυροδοτείται έτσι η περιέργεια στον αναγνώστη για το ποιος είναι ο βασανιστής της ηρωίδας που τη χτυπά με ένα χρυσό μπαστούνι στο ρυθμό του *Jingle bells*.

Η ηρωίδα επαναλαμβάνει ξανά και ξανά στον εαυτό της: «Είμαι καλά, είμαι καλά», αλλά αμέσως μετά το διαψεύδει: «Δεν είμαι καλά, αλλά είμαι ζωντανή». Σηματοδοτείται η σύγχυση στην οποία βρίσκεται εξαιτίας μιας τραυματικής εμπειρίας του παρελθόντος. Ενώ καταλήγοντας: «είμαι ζωντανή, κάποια μέρα θα είμαι εντάξει», εκφράζει μια ελπίδα. Ο θεατής διερωτάται για το ποια θα είναι αυτή η «κάποια μέρα».

«Γαμώτο! Γιατί δεν πονάω»: η λέξη κλειδί είναι το «δεν πονάω». Το σημαινόμενο είναι ότι το ψυχικό τραύμα της ηρωίδας είναι τόσο βαθύ και ανυπέρβλητο που ούτε μια τόσο ακραία πράξη δεν είναι ικανή να το υπερσκελίσει.

Συμπερασματικά αποκαλύπτεται ότι το κείμενο της Ε. Κωστοπούλου έχει πλήθος διακειμενικών επιρροών από αντίστοιχα in-yer-face θεατρικά ή καλλιτεχνικά έργα. Θα μπορούσε να εξελιχθεί σ' ένα θεατρικό έργο με έντονα στοιχεία αυτού του ρεύματος. Η τελική έκβαση θα εξαρτιόταν από την πλοκή του θεατρικού έργου, η οποία θα στηριζόταν στη συγκεκριμένη ιστορία που αποκαλύπτει ο αρχικός μονόλογος, αλλά και από τη σκηνοθεσία του έργου, καθώς δύνανται να δημιουργηθούν βίαιες εικόνες και δράσεις.

Στην περφόρμανς που έλαβε χώρα, όπως μας λέει η Κωστοπούλου, δεν έπαιξε η ίδια τον μονόλογό της, αλλά μια άλλη συγγραφέας, που απλώς μιλούσε και κινούταν στο χώρο.

ΓΕΩΡΓΙΑ ΑΓΓΟΥΡΙΔΑΚΗ
 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΑΜΑΝΑΤΙΔΗΣ
 ΜΑΡΙΑ ΑΜΕΝΤΑ
 ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΣΩΝΙΤΗΣ
 ΚΕΛΑΥ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ
 ΜΑΡΓΚΑΡΕΤ ΓΟΥΣΣΕΛΙΝΚ
 ΣΟΦΙΑ ΓΟΥΡΓΟΥΛΙΑΝΗ
 ΘΕΩΝΗ ΔΕΔΕ
 ΕΝΤΥ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ
 ΝΙΚΟΣ ΙΩΣΗΠΟΥ

ΝΕΚΡΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ

ΜΙΑ ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗ PERFORMANCE
 από την ΟΜΑΔΑ SCENE (+)

Σύλληψη / Δραματοουργική Επεξεργασία : Ανδρέας Φλουράκης
 Σκηνοθετική επιμέλεια : Γεωργία Αγγουριδάκη
 Εικαστική επιμέλεια / Σκηνικά / Video Art : XSQUARE DesignLab
 Βοηθοί Σκηνοθέτη : Κωνσταντίνος Αμανατίδης, Χαρά Κονταζάκη

ΧΑΡΑ ΚΟΝΤΑΞΑΚΗ
 ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΡΝΕΤΑ
 ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΚΩΝΣΤΑΣ
 ΕΛΕΝΗ ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ
 ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΛΙΑΚΟΠΟΥΛΟΥ
 ΕΥΗ ΜΕΣΣΑΡΙΤΑΚΗ
 ΠΕΝΝΥ ΜΗΛΙΑ
 ΜΑΡΙΑ ΜΗΛΙΑΤΑ
 ΣΟΦΙΑ ΠΑΠΟΥΛΙΑ
 ΒΑΛΑ ΠΑΤΣΙΑΒΟΥ
 ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΠΑΠΑΣΤΑΦΙΔΑ
 ΝΙΚΗ ΡΑΗΤΗ
 ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΒΕΡΗΣ ΣΠΙΘΑΡΑΚΗΣ
 ΒΑΣΙΛΑ ΤΡΑΜΠΟΥΛΗ
 ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΦΛΟΥΡΑΚΗ

ΘΕΑΤΡΟ ΜΠΠ
 Αγίου Μελετίου 25 & Κυκλάδων
 Κοψέλη Τηλ : 2130344074

9 Μαΐου - 13 Ιουνίου 2019
 κάθε Πέμπτη στις 20:30

DESIGN BY XSQUARE

5.3.4. *«Ιστορικά Αντικείμενα»: Βαγγέλης Παπαδόχος «Παλιό Κρασί»*

Το κείμενο έχει έντονα στοιχεία θεατρικότητας, καθώς η αρχιτεκτονική του διάταξη υποστηρίζει τη σκηνική του αναπαράσταση. Ο συγγραφέας αρχικά περιγράφει τον σκηνικό χώρο, προτείνει το prop, που είναι «ένα μπουκάλι κρασί και ένα ποτήρι», και περιγράφει την αρχική δράση του ηθοποιού. Όπως μας αναφέρει και ο ίδιος ο συγγραφέας, το κείμενο μπορεί «να παιχτεί από δύο ηθοποιούς, ο ένας απέναντι στον άλλον».

Ο κεντρικός χαρακτήρας είναι ένας γερασμένος άντρας που φορά ένα λευκό επίσημο κοστούμι και διαλογίζεται με τον εαυτό του μπροστά σ' έναν καθρέπτη. Ο διάλογος ξεκινά με την επανάληψη της ίδιας πρότασης: «Δεν ξέρω αν φταίει το κρασί ή εγώ γερνώ». Η επανάληψη της ίδιας πρότασης παραπέμπει στις ασκήσεις αυτοσχεδιασμού της τεχνικής Μάισνερ.

Στην πρώτη φάση της τεχνικής Μάισνερ, όπως μας λέει ο Τσολακίδης (2019), οι ηθοποιοί καλλιεργούν και εκπαιδεύουν το ταλέντο και τη φαντασία τους. Η πρώτη βασική άσκηση είναι αυτή της επανάληψης. Δύο ηθοποιοί στέκονται αντικριστά σε απόσταση δύο μέτρων περίπου ο ένας από τον άλλον. Ξεκινάει ο πρώτος κοιτάζοντας τον άλλο στα μάτια και λέγοντάς του κάτι πολύ απλό και εύκολο που παρατηρεί πάνω του. Η φράση μπορεί να είναι «έχεις ωραία μάτια». Ο άλλος ηθοποιός πρέπει να επαναλάβει ακριβώς αυτό που άκουσε. Ο πρώτος επαναλαμβάνει ακριβώς αυτό που άκουσε. Ο δεύτερος επαναλαμβάνει επίσης κ.ο.κ. Η προσοχή και των δύο ηθοποιών είναι συγκεντρωμένη στο να ακούσουν κι όχι στο να πουν αυτό που ήδη ξέρουν. Με τον τρόπο αυτό χαλαρώνουν, δεν σκέφτονται και καλλιεργούν τον αυθορμητισμό τους. Αν τους αφήσει ο δάσκαλος, θα επαναλάβουν τη φράση εκατό φορές. Η πρώτη από την πέμπτη πιθανόν να μην έχουν κάποια διαφορά, αλλά από την εικοστή η διαφορά θα είναι εμφανής, εφόσον οι ηθοποιοί έκαναν σωστά την άσκηση και άκουγαν πραγματικά τον παρτενέρ τους. Οι ηθοποιοί αρχίζουν να αντιλαμβάνονται το νόημα του subtext, του υποκρυπτόμενου δηλαδή νοήματος του κειμένου, όπως αυτό εκφράζεται από τον ηθοποιό. Ο ίδιος ο συγγραφέας μάς εξηγεί: «Αφετηρία για να γράφω, οι δύο πρώτες φράσεις, που αποτελούν κλασική δημιουργική άσκηση για περαιτέρω ανάπτυξη μιας ποιητικής μορφής διαλόγου, αυτού που τα δύο μέρη αντιπαρατίθενται μιμούμενα εν μέρει τα λόγια ο ένας του άλλου και αποστασιοποιούνται σταδιακά όλο και περισσότερο».

Ο χαρακτήρας του κειμένου ψέγει τον εαυτό του στον καθρέπτη, τον κατηγορεί ότι γερνά. Το βασικό τέχνασμα του συγγραφέα είναι η σταδιακή αποστασιοποίηση του χαρακτήρα από τον ίδιο του τον εαυτό, που αντιπροσωπεύεται από τον καθρέπτη του, τον έτερο ηθοποιό επί σκηνής, ώστε να μπορεί να του απευθύνεται σε β' πρόσωπο σαν να ήταν κάποιος άλλος. Το ποτήρι κρασί που κρατά ο χαρακτήρας, όπως μας περιγράφεται στην έναρξη του κειμένου, έχει συμβολικό χαρακτήρα, αντιπροσωπεύει το γήρας του ήρωα: «Σίγουρα γερνάς! Και γέρνεις συνεχώς προς τα κάτω. Σαν αυτό το ποτήρι στο χέρι σου».

Ο καθρέπτης αντιπροσωπεύει τη φωνή του υπereγώ του χαρακτήρα, που διεκδικεί το δικαίωμα να ακουστεί, να βγει στην επιφάνεια και να αντιπαρατεθεί με το εγώ του ήρωα. Το εγώ επικοινωνεί με το υπereγώ που βρίσκεται στον καθρέπτη. Το υπereγώ αντιπροσωπεύει τον νόμο, το σωστό, το καθήκον, το άριστο². Ο Α, το εγώ, απευθύνεται στον Β, το υπereγώ:

«Α: Σταμάτα! Σταμάτα! Δεν μπορώ πια να σ' ακούω.

Β: Να μιλάς τότε μόνο. Και να λες μόνο κείνα που θέλεις ν' ακούσεις».

Ο ήρωας κάνει ένα τελετουργικό το οποίο περιγράφεται στην αρχή του κειμένου από τον συγγραφέα: «Μικρό, σχεδόν άδειο, δωμάτιο πίσω από μια μεγάλη μισοανοιγμένη κόκκινη κουρτίνα. Στο βάθος ένας μεγάλος ολόσωμος καθρέφτης. Στο κέντρο ένα μικρό τραπέζι όπου κάθεται ένας γερασμένος άντρας, φορώντας λευκό επίσημο κουστούμι. Δίπλα του ένα μπουκάλι κρασί κι ένα ποτήρι. Γεμίζει το ποτήρι, πίνει λίγο, σηκώνεται κρατώντας το ποτήρι και στέκεται μπροστά στον καθρέφτη». Το prop εδώ είναι το ποτήρι με το κρασί και σηματοδοτεί τη σύνδεση του ψυχισμού με το αλκοόλ. Σύμφωνα με τον Μπακιρτζόγλου (2019), το τελετουργικό (μεταξύ άλλων και ο αλκοολισμός) αφορά μέτρα προφύλαξης. Τα ψυχοναγκαστικά άτομα τρέμουν την ιδέα του χρόνου την οποία εξομοιώνουν με την ιδέα του θάνατο. Δεν θέλουν να παραδεχτούν τον χρόνο. Ο χρόνος μένει ακίνητος, δεν θέλουν να αισθάνονται το

² Το 1923 ο Sigmund Freud ανέπτυξε ένα μεθοδικό δομικό μοντέλο για την ψυχανάλυση, οριζόμενο από τις έννοιες του εκείνο (id), του εγώ (ego) και του υπereγώ (superego), οι οποίες αντιστοιχούν σε διαφορετικές πτυχές της ανθρώπινης λειτουργίας. Σύμφωνα με τη θεωρία του, το εγώ αντιπροσωπεύει την πηγή ενέργειας των ενορμήσεων και είναι έλλογο, λογικό, υπομένει την ένταση και είναι το εκτελεστικό όργανο της προσωπικότητας. Δεν έχει την ικανότητα να ακολουθήσει το εκείνο. Το εκείνο αναζητεί διαρκώς την ηδονή, συνιστώμενο από ενορμήσεις και επιθυμίες. Η λειτουργία του εγώ είναι να εκφράζει και να ικανοποιεί τις επιθυμίες του εκείνο στο πλαίσιο μονίμως της πραγματικότητας και των απαιτήσεων του υπereγώ. Το υπereγώ αντιπροσωπεύει το ηθικό μέρος της λειτουργίας μας, περιλαμβάνοντας τα ιδανικά για τα οποία αγωνιζόμαστε και τις τιμωρίες (ενοχή) που περιμένουμε όταν έχουμε πράξει κάτι ενάντια στον ηθικό κώδικά μας (Pervin & John, 2001:133-137).

πέρασμά του. Ο χαρακτήρας του Παπαδίοχου αισθάνεται γέρος και άσχημος. Ο καθρέπτης έχει συμβολικό χαρακτήρα: αντιπροσωπεύει τον ναρκισσισμό του, που βάλλεται από τον νόμο του χρόνου. Ο χαρακτήρας του κειμένου έχει ενοχές που γέρασε και δεν μπορεί να είναι το ίδιο λαμπερός και ακμαίος όσο στο παρελθόν. Έχει φόβο για τον θάνατο και προσπαθεί να τον ξεорκίσει με το τελετουργικό.

«Α: Επιτέλους σταμάτα τον ρόλο που παίζεις. Η σκιά μου συνέχεια να 'σαι, όταν είμαι εγώ στη σκηνή φωτισμένος.

Β: Φωτισμένος δεν είσαι στ' αλήθεια και τόσο. Χαμηλώνουν σε λίγο τα φώτα».

Επικοινωνείται η ιδιότητα του χαρακτήρα ως ηθοποιού από τις λέξεις κλειδιά «φωτισμένος» και «φώτα». Με την οδηγία: «Όταν τα φώτα πάνω από τον άντρα χαμηλώνουν, το ποτήρι του γλιστρά από τα χέρια και σπάει», δίδεται ο συμβολισμός που έχει το *prop*, το ποτήρι κρασί, ενώ παραλληλίζεται η σχέση του με τα φώτα. Ότι χαμηλώνουν τα φώτα είναι μια σκηνοθετική και συγγραφική οδηγία που συμβολίζει την απόσυρση του ηθοποιού/χαρακτήρα από τα φώτα της σκηνής και τη λάμψη του επαγγέλματος. Το ποτήρι που σπάει συμβολίζει κι αυτό τη νιότη που πέρασε και έσβησε:

«Α: Το φως, το φως πού πηγαίνει;

Β: Φεύγει, φεύγει το φως σ' έναν άλλον πηγαίνει. Μέχρι κάποια στιγμή κι από κείνον να φύγει».

Σημειοδοτείται έτσι η εφήμερη προβολή και δημοσιότητα που φέρει το επάγγελμα του ηθοποιού. Με τη συμβολή του καθρέπτη ο έντονος ναρκισσισμός και η ματαιοδοξία που συνοδεύει το επάγγελμα καταρρέει σαν το ποτήρι κρασί που πέφτει και σπάει. «Α: Μα το φως όλο ετούτο... Όλο ετούτο το φως ήταν πάντα δικό μου»: η κτητική αντωνυμία ενισχύει σημειολογικά την αίσθηση της ματαιοδοξίας, το φως του ανήκε. Το ίδιο κάνει και η αντιπαράβολή του φωτός με το σκοτάδι (όπως συμβαίνει στο κλείσιμο του κειμένου):

«Β: Ήταν πάντα δικό σου μέχρι να 'ρθει το σκοτάδι.

«Α: Φέρε πίσω το φως μου».

Εδώ η λέξη κλειδί είναι το κτητικό «μου». Ο ηθοποιός θεωρεί ότι το φως του ανήκει δικαιωματικά, όμως το υπερεγώ του, που αντιπροσωπεύει τον νόμο του χρόνου, του στερεί τώρα πια το φως και τον καταδικάζει σαν άλλος εισαγγελέας στο σκοτάδι.

Ο Παπαδίοχος φαντάζεται τη δραματοποίηση του κειμένου του ως εξής: «Το κείμενο μπορεί να παιχτεί με τον έναν ηθοποιό απέναντι στον άλλον, ντυμένους σχεδόν πανομοιότυπα και μια γυάλινη επιφάνεια ανάμεσά τους. Οι δυο τους μπορούν να κάνουν παρόμοιες κινήσεις συντονισμένα, σαν να είναι ο ένας αντανάκλαση του άλλου, αλλά ο τρόπος ομιλίας τους θα είναι διαφορετικός, με τον έναν π.χ. να μιλάει πιο δυνατά και αυστηρά και τον άλλον πιο χαμηλόφωνα και με κάποια ειρωνεία».

Δεν χρησιμοποιήθηκε κανένα prop στην περφόρμανς επειδή, όπως μας λέει ο Παπαδίοχος, «έγινε, όπως και σχεδόν όλα, τελείως αφαιρετικά και δεν χρησιμοποιήθηκαν prop στην πράξη».



Με την υποστήριξη του
Κέντρου Ελληνικών Σπουδών (Ελλάδος), Πανεπιστήμιο Harvard
και τη συνεργασία του Θεάτρου ΜΠΠ



21-22 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 2019 ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΘΕΑΤΡΟ ΜΠΠ

21:00
ΕΙΣΟΔΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΗ

ΜΙΑ ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗ PERFORMANCE
από την ΟΜΑΔΑ SCENE (+)

Σύλληψη / Δραματουργική Επεξεργασία : Ανδρέας Φλουράκης
Σκηνοθετική / Μουσική επιμέλεια : Γεωργία Αγγουριδάκη
Εικαστική επιμέλεια / Φωτιστικός σχεδιασμός : Χριστόφορος Κώνστας
@xsquare designlab

Αγγουριδάκη Γεωργία
Αγγουριδάκη Κοέν Μάριον
Αμύντα Μαρία
Ασωνίτης Χρήστος
Γουέσελινκ Μάργκαρετ
Γουργουλιάνη Σοφία
Γουργουλιός Παναγιώτης
Δέδε Θεώνη
Θάνου Χριστίνα Βαλεντίνη
Ιωσήπου Νίκος
Καλλιμαράκου Εύη
Κατσιφής Γιώργος
Κοντοξόκη Χορά
Κουτεντάκης Ιωάννης
Κώνστας Χριστόφορος
Κωστοπούλου Ελένη
Λιακοπούλου Χριστίνα
Μεσσαριτάκη Εύη
Μηλιά Πέννη
Μιχαηλίδη Ελευθερία
Μπακογεώργος Γιάννης
Μπαλά Μαρία
Μπίμμη Μαρία
Νεκταρίου Κάτια
Παπαδημητρίου Στέφανος
Παπαδόπουλος Βαγγέλης
Παπασταφίδα Χρυσάνθη
Παπούλια Σοφία
Πατσιβαού Βάνα
Ράπη Νίκη
Ρούμπου Μαρία
Τραμπούλη Βάσια
Τσόγια Δώρα
Φλεβάρη Δέσποινα
Φλουράκη Αντιγόνη
Φούτσιος Δημήτρης



ΘΕΑΤΡΟ ΜΠΠ
ΑΓΙΟΥ ΜΕΛΕΤΙΟΥ 25 & ΚΥΚΛΑΔΩΝ ΚΥΨΕΛΗ ΤΗΛ : 2130344074

5.3.5. «Φοιτητικά Αντικείμενα»: Βάσια Τραμπούλη «Έδρανο Αμφιθεάτρου»³

Η συγγραφέας ταυτίζει τον εαυτό της με τον χαρακτήρα του κειμένου της, που είναι το *prop* «φοιτητικό έδρανο». Ανακαλύπτουμε ότι πρόκειται για ένα αντικείμενο με ανθρώπινα συναισθήματα. Αφουγκράζεται τις σκέψεις, τις αγωνίες των φοιτητών, νιώθει τον παλμό της φοιτητικής ζωής.

Είναι ο ορισμός της βιωματικότητας τούτο το κείμενο. Η συγγραφέας μάς λέει ότι: «Ως συγγραφέας επέλεξα αμέσως το έδρανο ως αντικείμενο. Έχοντας και η ίδια φοιτήσει στο τμήμα Ιστορίας και Φιλοσοφίας της Επιστήμης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, έχω πολύ ωραίες αναμνήσεις από εκείνα τα χρόνια, αλλά θυμάμαι και το πώς ένιωθα σε σχέση με τις επιλογές μου, με τους νέους ανθρώπους που συναναστρεφόμουν, και το άγχος για το μέλλον. Επειδή μέσα από το μάθημα της θεατρικής γραφής στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών είχα ξανά την ευκαιρία να βρεθώ στα φοιτητικά μέρη και να ζήσω από κοντά τους φοιτητές, στο “Έδρανο Αμφιθεάτρου” έχω συμπεριλάβει όσα ένιωσα για τους φοιτητές που γνώρισα, έχοντας πια την απόσταση και την εμπειρία από τα δικά μου φοιτητικά χρόνια».

«Ας κάνουμε όλοι ησυχία να ακούσουμε τι έχουν να μας πουν»: ο ενεστωτικός χρόνος και η αφήγηση σε α' πρόσωπο φαίνεται να βοηθούν τον αναγνώστη να ταυτιστεί ο ίδιος με το αντικείμενο.

Το συγκεκριμένο κείμενο θα έκανε την εισαγωγή στην περφόρμανς με τα φοιτητικά αντικείμενα. Δικαίως, αφού το αντικείμενο γίνεται η αφορμή, το διάμεσο για να ασχοληθεί ο θεατής με τους ουσιαστικούς ήρωες του κειμένου, τους φοιτητές. Το αντικείμενο είναι ο καταλύτης του κειμένου. Μέσα από τη δική του οπτική ξεδιπλώνεται η ιστορία των φοιτητών: «Μόλις μπουν στο αμφιθέατρο εμένα γνωρίζουν πρώτα». Εδώ η λέξη κλειδί είναι «εμένα», επειδή έτσι ο χαρακτήρας του κειμένου –το έδρανο– κάνει αισθητή την παρουσία του, μας συστήνεται ως το σπουδαιότερο αντικείμενο με το οποίο έρχεται σε επαφή ο φοιτητής στην έναρξη φοιτητικής του ζωής. «Μαζί μου νιώθουν άνετα, κάθονται επάνω μου»: το κτητικό «μου» επιτείνει τη χρηστικότητα και την αναγκαιότητα του εδράνου.

Στη συνέχεια γίνεται μια περιγραφή της χρήσης του χαρακτήρα του κειμένου από τους φοιτητές: «Άλλες φορές με ζωγραφίζουν, γράφουν στίχους από τραγούδια, κάνουν

³ Τα «Φοιτητικά Αντικείμενα» είχαν προγραμματιστεί για τις 11 Μαρτίου 2020, στο Αμφιθέατρο της Βιβλιοθήκης της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ. Η περφόρμανς αναβλήθηκε λίγες ώρες πριν την έναρξή της λόγω lockdown εξαιτίας της πανδημίας.

τα σκονάκια τους, ή γράφουν ο ένας στον άλλον “Σ’ αγαπώ”. Δεν μου αρέσουν οι βρισιές. Είμαι της παλιά σχολής. Ούτε όταν μου κολλάνε τσίχλες μου αρέσει». «Αν μπορούσα να τους μιλήσω,θα είχα πολλά να τους πω»: εδώ δίδεται μια υπόθεση που βοηθά να δώσει έμψυχο λόγο σ’ ένα άψυχο αντικείμενο ώστε αυτό να μπορεί να μοιραστεί ανθρώπινα συναισθήματα και εμπειρίες.«Δε θα είστε σίγουροι για τίποτα» λέει ο ήρωας στους φοιτητές, και φαίνεται να γνωρίζει καλά τα μαθήματα της ζωής, ότι δηλαδή ένας νέος άνθρωπος προορίζεται να αλλάξει στη μετέπειτα πορεία της ζωής του άρδην τις ιδέες και τα πιστεύω του.

Το έδρανο, το βασικό prop, έχει ανθρώπινη υπόσταση και εκφράζει συναισθήματα: «Μου αρέσει που είμαι κοντά στους φοιτητές,τους βλέπω, τους αγαπώ». Αυτά τα ρήματα δηλώνουν τη συνεχή παρουσία του αντικειμένου στις ζωές των φοιτητών. Είναι η σημαντικότερη φράση του κειμένου επειδή το τοπικό επίρρημα «κοντά» είναι ενδεικτικό του υψηλού κύρους που έχει ο ήρωας του κειμένου –το έδρανο– έναντι του συνόλου των φοιτητών, που σκιαγραφείται ως ο έτερος χαρακτήρας του κειμένου.

Αν αυτό το κείμενο χρειαζόταν να δραματοποιηθεί σε μια θεατρική σκηνή, θα μπορούσε να παιχτεί και με δύο φυσικά πρόσωπα. Θα μπορούσε να εξελιχθεί σε μια πλοκή ενός ολοκληρωμένου θεατρικού έργου ή ακόμη και σ’ έναν διάλογο ανάμεσα σ’ έναν φοιτητή και στο έδρανο (που θα το έπαιζε κάποιο φυσικό πρόσωπο). Δυνητικά, επίσης, θα μπορούσε να αποτελέσει το έναυσμα για σπονδυλωτές ιστορίες με ήρωες φοιτητές.

Η Τραμπούλη στη συνέντευξή της μας λέει: «Τα props του καθενός θα βρίσκονταν στον χώρο κοντά στον συγγραφέα έτσι ώστε να δίνεται η εικόνα περί ποιου πράγματος μιλάει ο κάθε συγγραφέας, χωρίς αυτό να είναι απαραίτητο από όλους. Π.χ. το δικό αντικείμενο ήταν το έδρανο, που μιλούσε το ίδιο, οπότε δεν είχα να φέρω κάτι».

ΜΙΑ ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗ PERFORMANCE
από την ΟΜΑΔΑ SCENE (+)

ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΣΩΝΙΤΗΣ
ΛΥΣΑΝΔΡΟΣ ΒΑΣΙΛΑΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΑΡΤΕΜΙΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΑΚΗ
ΕΙΡΗΝΗ ΓΚΙΝΗ
ΘΕΟΔΩΡΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ
ΜΑΙΡΗΝΙΚΗ ΔΑΜΟΥΛΗ
ΘΕΩΝΗ ΔΕΔΕ
ΚΟΡΑΛΙΑ ΚΟΥΤΣΟΥΔΑΚΗ
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΚΥΡΙΑΚΙΔΟΥ
ΑΛΕΞΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ
ΕΛΛΗ ΛΕΛΕΔΑΚΗ
ΕΥΗ ΜΕΣΣΑΡΙΤΑΚΗ
ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΜΗΤΡΑΚΟΣ
-ΤΡΑΜΠΟΥΛΗΣ
ΜΑΡΙΑ ΜΠΑΛΤΑ
ΑΛΚΗΣΤΙΣ ΠΑΛΑΙΟΘΟΔΩΡΟΥ
ΣΟΦΙΑ ΠΑΠΟΥΛΙΑ
ΝΙΚΗ ΡΑΠΤΗ
ΜΙΧΑΕΛΑ ΣΑΡΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΥ
ΛΑΜΠΡΙΝΗ ΣΟΥΛΑ
ΒΑΣΙΑ ΤΡΑΜΠΟΥΛΗ
ΔΗΜΗΤΡΑ ΤΣΙΚΡΙΤΣΑΚΗ

ΦΟΙΤΗΤΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ

ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΕΤΑΡΤΗ 11 ΜΑΡΤΙΟΥ 2020
ΩΡΑ: 16:30

DESIGNED BY  square
designlab

ΣΥΛΛΗΨΗ/ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ: ΑΝΔΡΕΑΣ ΦΛΟΥΡΑΚΗΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΒΑΣΙΑ ΤΡΑΜΠΟΥΛΗ

6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τα κείμενα που αναλύθηκαν γράφθηκαν ελεύθερα, δηλαδή χωρίς ιδιαίτερες οδηγίες από τους υπόλοιπους συντελεστές. Μόνο η θεματολογία επιλέχθηκε από τον εισηγητή, και μετά τα μέλη έγραψαν ελεύθερα. Όπως μαρτυρά ο Φλουράκης, δεν έχει γίνει ιδιαίτερη διόρθωση των κειμένων, παρά μια ομαδική συζήτηση μεταξύ των συγγραφέων και του ίδιου ως επικεφαλής του εργαστηρίου γραφής, περισσότερο με μορφή παραίνεσης παρά εντολής για διόρθωση, ενώ ο κάθε συγγραφέας είναι υπεύθυνος για τη διόρθωση του κειμένου του.

Επιβεβαιώνεται, επίσης, ότι σκοπός της συγγραφικής περφόρμανς δεν είναι να ενωθούν τα κείμενα εν είδει παράστασης. Υπάρχει ένας λογικός ειρμός, για τον οποίο είναι υπεύθυνοι οι σκηνοθέτες και ο εισηγητής, αλλά τα κείμενα δεν γράφονται με σκοπό να αναπαρασταθούν θεατρικά. Όπως μαρτυρούν και οι ίδιοι οι συγγραφείς –οι περισσότεροι εκ των οποίων δεν είναι ηθοποιοί και δεν επιθυμούσαν να αναπαραστήσουν το έργο τους–, ο σκοπός της περφόρμανς ήταν να γίνει απαγγελία των κειμένων από τους ίδιους τους δημιουργούς τους. Η κίνηση και τα αντικείμενα είναι δευτερεύουσας σημασίας. Όπως μαρτυρά και η Αγγουριδάκη, η προσαρμογή στη σκηνή γίνεται όταν μπεις στη διαδικασία της περφόρμανς, η οποία δεν είναι θεατρική παράσταση αλλά έχει στόχο να επικοινωνήσει τα κείμενα στον κόσμο και οι συγγραφείς να δουν τι αλλαγές πρέπει να γίνουν. Για τον λόγο αυτό αφαιρείται και κάθε λογοτεχνικότητα από τα κείμενα που θα χρησιμοποιηθούν.

Ωστόσο, οι παραστάσεις δεν είναι ακριβώς script-in-hand, ακόμη και αν κάποια κείμενα διαβάζονται, ενώ η αισθητική in-ye-face δεν ακολουθείται πάντα, όπως είπε ο Φλουράκης. Ουσιαστικά μπορεί ορισμένα κείμενα να πλησιάζουν κάποιο είδος, αλλά δεν είναι γραμμένα αποσκοπώντας στην τήρηση των συμβάσεων οποιουδήποτε είδους. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τους ίδιους τους συγγραφείς, αρκετοί από τους οποίους δεν φαίνεται να γνωρίζουν τι είναι το in-ye-face θέατρο.

Τέλος, σχετικά με τα props, υπήρχε μια σχετικά ελεύθερη κατανομή τους. Ορισμένοι συγγραφείς τα επέλεξαν και έκαναν χρήση τους, άλλοι δεν επιθυμούσαν να τα χρησιμοποιήσουν, άλλοι είπαν ότι δεν τα θεώρησαν απαραίτητα για τον σκοπό της περφόρμανς. Όταν υπάρχουν, τα σκηνικά αντικείμενα αποτελούν σύμβολα και μπορούν να αναλυθούν σημειολογικά, δραματικά και σκηνογραφικά. Τα μέλη των ομάδων έχουν αναφέρει ότι τα props που χρησιμοποιήθηκαν περιλάμβαναν ακουστικά, τσιγάρα, πίνακες, ποτήρια, κλειδιά, κουτάλες, τράπουλα, ζάρι, γραμμόφωνο, κεριά, λουλούδι,

τετράδιο, τσαντάκι, σωσίβιο, κουμ κουατ, προφυλακτικά κλπ. Οι περισσότεροι δεν χρησιμοποιούσαν props, ή γενικά τα props ήταν περισσότερο σύμβολα παρά αντικείμενα χρήσης.

Η παρούσα εργασία αποδεικνύει ότι η τέχνη του θεάτρου –όπως και κάθε άλλη τέχνη– ακολουθεί μια συνεχώς εναλλασσόμενη πορεία, μια πορεία καινοτομιών και πρωτοτυπίας, που διαρκώς τροφοδοτεί την καλλιτεχνική δημιουργία και φέρνει στο προσκήνιο νέα είδη και μορφές. Η συγγραφική περφόρμανς, όπως έχει διαμορφωθεί τα τελευταία χρόνια, προσφέρει μια διαφορετική ματιά στο θέατρο, όπου πλέον δεν βρίσκονται όλα καλοστημένα και οργανωμένα, αλλά έγκειται στον ίδιο τον συγγραφέα το πώς θα αποδώσει το κείμενό του, ακόμη και αν δεν έχει ιδιαίτερες υποκριτικές ικανότητες.

Μέσα από την πορεία του θεάτρου σε βάθος χρόνων, από τις παραδοσιακότερες ως τις πιο σύγχρονες μορφές του, καθίσταται εμφανές ότι έχουν μεταβληθεί πολλά στοιχεία σε μεγάλο βαθμό. Μέσα από την ελευθερία του μεταμοντερνισμού, στις σύγχρονες περφόρμανς, απομακρυσμένοι από συμβάσεις και θεωρητικά πλαίσια, οι συγγραφείς αφήνουν ελεύθερο τον εαυτό τους να δημιουργήσει και να αποδώσει το κείμενο, ακολουθώντας την πορεία της σκέψης τους. Με εφαλτήριο συνήθως ένα απλό αντικείμενο, ένα prop, το κείμενου του κάθε συγγραφέα ξεδιπλώνεται και αναδεικνύεται σε μια παράσταση που λαμβάνει σάρκα και οστά μπροστά σε ένα κοινό, η επαφή του οποίου με το κείμενο και η ανάδρασή του με τους ίδιους τους συγγραφείς (μετά το πέρας της παράστασης) έχει μεγάλη σημασία για τη συγκρότηση και τη σύνθεση της συγγραφικής performance.

Φαίνεται, συνεπώς, πως το θέατρο μπορεί να ανοίξει τις πόρτες του στις καινοτομίες, επιτρέποντας αυτοσχεδιασμούς και δημιουργίες πέραν του τετριμμένου, με την αμεσότητα της ελαφρώς σκηνοθετημένης αναπαράστασης και της ελευθερίας του δημιουργού.

7. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλαμάνος, Α. & Σταμέλος, Γ. (2008). *Ο/η έφηβος και οι σχέσεις τους με τους γονείς τους*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Πάτρας.
- Αμοργιανός, Π. (2010). *Συναισθηματική νοημοσύνη και ηγεσία*. Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Πειραιώς.
- Αντωνόπουλος, Α. (2016). Ψύχωση της Sarah Kane «Μια λογικότερη ζωή από αύριο». Στον διαδικτυακό τόπο: <https://theinstitute.info/?p=1254>
- Βαρτζόπουλος, Ι. (2015). Ο βασικός κανόνας των ελεύθερων συνειρμών. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 25, 135-143.
- Κωσταρά, Ε. (2016). *Ο έλεος και ο φόβος στο έργο του Αριστοτέλη*. Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών.
- Μανδηλαρά, Τ. (2016). Όταν ο Φρόιντ έγραφε για σεξουαλικές διαστροφές, έμοιαζαν όλα πιο κατανοητά. *Lifo*, 25/8/2016, στον διαδικτυακό τόπο: https://www.lifo.gr/articles/book_articles/111822
- Μπακιρτζόγλου, Σ. (2019). Η σχέση της ιδεοψυχαναγκαστικής νεύρωσης με την έννοια του χρόνου και τη θρησκεία. Στον διαδικτυακό τόπο: <https://www.psychografimata.com/i-schesi-tis-ideopsichanagkastikis-nevrosis-me-tin-ennia-tou-chronou-ke-ti-thriskia/>
- Μπεράτη, Σ. (2016). Οιδιπόδείο και ταυτίσεις. Στον διαδικτυακό τόπο: http://www.psychanalysis.gr/documents/Oedipodio_Tautiseis.pdf
- Μπογιατζάκη, Β. (2018). *Ενσυναίσθηση και σύνδρομο εργασιακής εξουθένωσης σε επαγγελματίες υγείας*. Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Παπαδάκη, Δ. (2019). *Χαρακτηριστικά αυτοτραυματικών συμπεριφορών σε νοσηλευόμενους και εξωτερικά παρακολουθούμενους εφήβους*. Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Παπαδάτος, Κ. (2003). *Η φροντίδα του Εφήβου*, Αθήνα: Ποταμός.
- Πεφάνης, Γ. (2012). *Το Θέατρο και τα Σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Σταματοπούλου, Ε. (2017). Η λειτουργία του θεατή και η έννοια της ταύτισης. Στον διαδικτυακό τόπο: <https://tovivlio.net/H-λειτουργία-του-θεατή-και-η-έννοια-της/>
- Τσολακίδης, Ε. (2019). *Υποκριτική από τη θεωρία στην πράξη*, Αθήνα: Ιων.

- Χατζηγηγοριάδου, Δ. (χ.χ.). Εφηβεία: Μια εξαρτημένη ανεξαρτησία. Στον διαδικτυακό τόπο: <https://psychopedia.gr/efivia-mia-exartimeni-anexartisia/>
- Balme, C. (2012) *Εισαγωγή στις θεατρικές σπουδές*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Barglow, R. (1994). *Critical psychology. The crisis of the self in the age of information: Computers, dolphins, and dreams*. Taylor & Frances/Routledge.
- Blakeslee, M. (1994). *Dance, music, theatre, visual arts: What every young American should know and be able to do in the arts*. Reston: MENC.
- Boccianti, N. (2012). Lapsus freudiano, ovvero lo scivolone sulla buccia dell'inconscio. Στον διαδικτυακό τόπο: http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/errori/Boccianti.html
- Bouko, C. (2009). The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics. *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 17, 25-35.
- Bouko, C. (2014). Interactivity and immersion in a media-based performance. *particip@tions*, 11(1), 254-269.
- Carlson, M. (1986). Psychic polyphony. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1(1), 35-48.
- Carlson, M. (2015). Postdramatic theatre and postdramatic performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5(3), 577-595.
- Catterall, J. S., Chapleau, R., & Iwanaga, J. (1999). Involvement in the arts and human development: General involvement and intensive involvement in music and theater arts. *Champions of change: The impact of the arts on learning*, 1, 1-18.
- Certo, J., & Brinda, W. (2011). Bringing literature to life for urban adolescents: Artistic, dramatic instruction and live theater. *Journal of Aesthetic Education*, 45(3), 22-37.
- Eisner, E.W. (1993). The emergence of new paradigms for educational research. *ArtEducation*, 46 (6), 50-57.
- Fischer-Lichte, E. (2013). *Θέατρο και Μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*. Αθήνα: Πατάκης.
- Oreglia, G. (2002). *Commedia dell'arte*. Stockholm: Ordfront.
- Goffman, E. (2002). *The presentation of self in everyday life*. Garden City: Doubleday.
- Hamilton, J. (2009). The Text of Performance Relation in Theater. *Philosophy Compass*, 4(4), 614-629.

- Hayes, P., Cantillon, P., & Hafler, M. (2014). Discovering emotional honesty through devised theatre. *The Clinical Teacher*, 11(2), 84-87.
- Kempe, A. (2009). Exploring the edges of theatre form and moral values through a practical approach to Grand Guignol. *Drama Research*, 1, 48-60.
- Lavender, A. (2016). *Performance in the twenty-first century: Theatres of engagement*. London: Routledge.
- Neuman, W.L. (2013). Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches (7th edition). *PT Indeks*.
- Nusselder, A. (2009). *Interface fantasy: A Lacanian cyborg ontology*. Cambridge: The MIT Press.
- Pervin, A. & John, O.P. (2001). *Θεωρίες Προσωπικότητας – Έρευνα και εφαρμογές* (μτφρ. Α. Αλεξανδροπούλου – Ε. Δασκαλοπούλου). Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Poole, G. (2010). Introduction: Teaching Theatre, Performance and Drama Studies. *Australasian Drama Studies*, (57), 4.
- Pozzoli, C. (1995). *Il difficile incontro con Freud*. Edizioni Piemme.
- Sofer, A. (2003). *The stage life of props*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Sonn, C.C., Quayle, A.F., Belanji, B., & Baker, A.M. (2015). Responding to racialization through arts practice: The case of participatory theater. *Journal of Community Psychology*, 43(2), 244-259.
- Wilson, H.R. (2012). *The director of devised theatre: facilitating, collaboration, ownership and empowerment*. Unpublished doctoral dissertation, University of Glasgow.
- Woo, S. (2014). "The Modern Performance Art vs. Traditional Theatre: The Division Between the Contemporary and the Conventional". *Student Scholar Symposium Abstracts and Posters*, 27.

URL

<https://ar-ar.facebook.com/KosmiteiaFLS/posts/146111843534347/>

<https://www.lifo.gr/guide/culturenews/theater/184370/performance-kai-eisigiseis-gia-tin-elliniki-epanastasi-sto-theatro-texnis-karoloy-koyn>

https://www.athensvoice.gr/culture/theater/548553_nekrika-antikeimena-mia-syggrafiki-performance-die

<https://fermouart.gr/2018/01/30/theika-antikeimena-syggrafikh-performance/>

<https://www.debop.gr/events/syggrafiki-performans-istorika-adikeimena>

8. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

8.1. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι – ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

8.1.1. Συνέντευξη Γεωργίας Αγγουριδάκη για τη σκηνοθεσία

1. Τα props του κάθε συγγραφέα ποιος τα σκεφτόταν, εσύ ή ο καθένας χωριστά; Ήταν ακριβώς το ίδιο prop με αυτό που αναφερόταν στο κείμενο ή άλλαζε;

Τα props είτε αναφέρονταν στο κείμενο είτε απέρρεαν από το θέμα του.

2. Ο καθένας είχε τη δική του σκηνή ή έβγαιναν όλοι μαζί;

Ήταν στη σκηνή όλοι μαζί και ο καθένας έλεγε το κείμενό του. Ανάμεσα στα κομμάτια υπήρχαν μουσικές γέφυρες και γίνονταν κάποιες αλλαγές φωτισμού.

3. Τα λόγια τα διάβαζαν ή τα έλεγαν απέξω;

Στα «Θεϊκά Αντικείμενα» και στα «Νεκρικά Αντικείμενα» τα έλεγαν απέξω. Στα «Ιστορικά Αντικείμενα» και στα «Επαναστατικά Αντικείμενα» τα διάβαζαν, έχοντας βέβαια κατακτήσει το κείμενο, ώστε να χρειάζεται απλώς να το συμβουλευονται. Τα props αυτού του αναλογίου ήταν για όλους ίδια: ένα δίφυλλο που είχε μέσα το κείμενο και στο εξώφυλλο είχε τυπωθεί το αντικείμενο που είχε σχέση με το κείμενο.

4. Είχατε διαλόγους;

Ναι, κάποια κείμενα ήταν διάλογοι, και σε αυτή την περίπτωση ένας άλλος συγγραφέας από την ομάδα κρατούσε τον δεύτερο ρόλο.

5. Ο φωτισμός ήταν πάνω σε όλους;

Ρωτάς αν υπήρχε ένας γενικός φωτισμός που δεν άλλαζε; Όχι, είχαμε αλλαγές φωτισμού, ανάλογα με την ατμόσφαιρα του κάθε κομματιού.

6. Πώς ήταν στημένο το σκηνικό, η σκηνική διαμόρφωση; Πώς ήταν διαμορφωμένη η σκηνή; Ο φωτισμός, τα ρούχα, το τακιγιάζ, η μουσική;

Το σκηνικό ήταν απλό: κάποιοι κύβοι ή καρέκλες όπου οι συγγραφείς κάθονταν σχηματίζοντας ομάδες. Στα «Νεκρικά Αντικείμενα» αυτοί οι κύβοι είχαν φιλοτεχνηθεί σαν ταφικές πέτρες (μνημεία) πάνω στη σκηνή. Υπήρχαν αναμμένα ρεσό και ένα μανουάλι με κεριά εκκλησίας. Επίσης τόσο σε αυτή την περφόρμανς όσο και στις άλλες χρησιμοποιήθηκαν η καταπακτή και η σκάλα της σκηνής του θεάτρου ΜΠΠΠ ως μέρη του σκηνικού.

Όσον αφορά τα ρούχα, δεν ράφτηκε τίποτα για τις περφόρμανς. Οι συγγραφείς φορούσαν τα δικά τους ρούχα, τα οποία όμως είχαμε επιλέξει ώστε να υπάρχει

χρωματική και υφολογική ενότητα. Το μακιγιάζ επιμελούνταν οι πιο επιδέξιοι της ομάδας, για όλους μας.

Στα «Θεϊκά Αντικείμενα» και στα «Ιστορικά Αντικείμενα» χρησιμοποιήθηκε πρωτότυπη μουσική του συνθέτη Αντώνη Μηχαηλίδη. Στα «Νεκρικά Αντικείμενα» και στα «Επαναστατικά Αντικείμενα» η μουσική επιμέλεια έγινε από μένα και χρησιμοποιήθηκαν εναλλακτικά κλασική και σύγχρονη μουσική, καθώς και τραγούδια που ταίριαζαν υφολογικά με τα κείμενα.

7. Υπήρχαν δράσεις για τους ηθοποιούς σε σχέση με τα αντικείμενά τους; Πώς τα χρησιμοποιούσαν;

Ναι, αν το κείμενο οδηγούσε σε δράση σε σχέση με το αντικείμενο, υπήρχαν.

8. Από τι εμπνέσαι όταν σκηνοθετείς; Πώς και ανέλαβες τη σκηνοθεσία;

Καταρχάς από τα ίδια τα κείμενα, τα οποία μελετάω σε βάθος μόνη μου και έπειτα τα συζητάω με τους συγγραφείς. Υπάρχει μια γενική ιδέα στησίματος, η οποία εμπλουτίζεται, μεταβάλλεται, εξελίσσεται από τη διάδραση με τους συγγραφείς και τη μεταφορά του κειμένου επί σκηνής. Μεγάλο ρόλο στο πώς θα στηθεί τελικά η περφόρμανς παίζει και ο σκηνικός χώρος (οι περιορισμοί κίνησης που μπορεί να επιβάλει, το μέγεθος της σκηνής σε σχέση με μια πολυπληθή ομάδα), αλλά και τα δομικά στοιχεία του θεάτρου (π.χ. μια σκάλα, μια καταπακτή, ο τρόπος που είναι διευθετημένα τα καθίσματα των θεατών) που μπορεί να οδηγήσουν σε καλές και πρωτότυπες ιδέες.

9. Έπαιζαν όλοι οι συγγραφείς το κομμάτι τους ή το έπαιζαν άλλοι; Ηθοποιούς μόνο να παίζουν είχατε, χωρίς να έχουν γράψει κάτι;

Τα κείμενα δεν παίζονται, δεν είναι αυτός ο στόχος της συγγραφικής περφόρμανς. Η ιδέα είναι να δοκιμάσει ο συγγραφέας το κείμενό του, επικοινωνώντας το στο κοινό. Στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας, μόνο οι συγγραφείς διαβάζουν τα κείμενά τους. Απλώς κάποιοι από τους συγγραφείς της Scene+ είναι και ηθοποιοί.

10. Είχες οδηγίες από τον Ανδρέα Φλουράκη ή σου άφησε το ελεύθερο σε όλα στη σκηνοθεσία;

Τα «Θεϊκά Αντικείμενα» και τα «Ιστορικά Αντικείμενα» σκηνοθετήθηκαν από τον ίδιο τον Ανδρέα Φλουράκη με εμένα βοηθό σκηνοθέτη. Εγώ είχα τη σκηνοθετική επιμέλεια της περφόρμανς «Νεκρικά Αντικείμενα» και του αναλογίου «Επαναστατικά Αντικείμενα». Και ναι, σε αυτές τις δυο τελευταίες δουλειές η ευθύνη της σκηνοθετικής επιμέλειας ήταν αποκλειστικά δική μου. Ο Φλουράκης, ως υπεύθυνος της ομάδας Scene+ είδε τις πρόβες τζενεράλε και έκανε σχόλια και προτάσεις.

11. Εσύ η ίδια για τα δικά σου κείμενα τι φόραγες και τι προπείχες;

Στα «Θεϊκά Αντικείμενα» (No God's Land), όπως όριζε και το κείμενό μου κρατούσα μια μικρή βαλίτσα όπου κουβαλούσα τις ιστορίες των θεών. Στα «Ιστορικά Αντικείμενα» (Ηρωες), που είχε στηθεί σε περιβάλλον μια εθνικής γιορτής, κρατούσαμε όλοι οι συγγραφείς ένα μπλε τετράδιο. Στα «Νεκρικά Αντικείμενα» (Εκεί χαμηλά), όπου όλοι φορούσαμε μαύρα ρούχα, ήμουν κρυμμένη κάτω από τη σκάλα της σκηνης. Καθισμένη εκεί, άναβα στο σκοτάδι ένα κερί και περπατούσα μέχρι το μπροστινό μέρος της σκηνης όπου καθόμουν μπροστά από το μανουάλι και έλεγα το κείμενό μου.

12. Έχει κάποια συνάφεια η περφόρμανς με το devised theatre ή με το script-in-hand;

Γι' αυτό καλύτερα να απευθυνθείς στον Φλουράκη.

8.1.2. Συνέντευξη Γεωργίας Αγγουριδάκη για τα κείμενα

1. Τα κείμενα του Μανδραγόρα γράφηκαν με σκοπό παράσταση; Λογίζονται θεατρικά;

Είναι μόνο μονόλογοι με την αφορμή του αντικειμένου, που είναι ο κεντρικός πυρήνας όλων αυτών των περφόρμανς. Δεν έγιναν ποτέ παράσταση, αλλά ναι, θα μπορούσαν να γίνουν. Όλοι αυτοί οι μονόλογοι μπορούν να παρασταθούν, εφόσον έχουν έναν κεντρικό πυρήνα να τους δένει. Εξάλλου όλα τα θεατρικά κείμενα δοκιμάζονται πραγματικά μόνο πάνω στη σκηνή.

2. Γενικά η τεχνική συγγραφής της ομάδας είναι με σκοπό τη σκηνική δράση ή απλώς γράφετε λογοτεχνικά κείμενα που συμβαίνει να έχουν κοινή θεματική αλλά που δεν υπολογίζουν τη σκηνική δράση;

Πάντα υπολογίζεις τη σκηνική δράση, αλλά η προσαρμογή για τη σκηνή γίνεται όταν μπαίνεις στη διαδικασία της περφόρμανς. Εκεί προσθέτεις ή προσαρμόζεις τις σκηνικές οδηγίες και, αν το κείμενο το επιτρέπει, προσθέτεις κάποιες δράσεις, μουσικές κλπ. ώστε να γίνει πιο θεατρική η παρουσίασή του. Βέβαια μια περφόρμανς δεν είναι θεατρική παράσταση και οι συγγραφείς τις περισσότερες φορές δεν είναι ηθοποιοί. Ο στόχος των περφόρμανς είναι να επικοινωνήσουμε τα κείμενα στον κόσμο, να τα δοκιμάσουμε, να δούμε κι εμείς ως συγγραφείς τι αλλαγές πρέπει να γίνουν στο κείμενο που βρίσκεται στο χαρτί για να μπορέσει να ζωντανέψει και να γίνει κατανοητό στον κόσμο και ενδιαφέρον.

3. Όταν όμως γράφετε έχετε κατά νου ότι το κείμενο που γράφετε προορίζεται για το θέατρο ή δεν το υπολογίζετε ότι αυτό το κείμενο κάποια στιγμή θα κληθεί να παιχτεί;

Φυσικά. Πάντα τα κείμενα γράφονται για να παιχτούν, και αν δεν λειτουργούν, ο συγγραφέας θα τα κάνει πιο κατανοητά σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη.

4. Ποια είναι η διαδικασία συγγραφής ενός κειμένου στο πλαίσιο της ομάδας; Δηλαδή το κείμενο το γράφετε μόνοι στο σπίτι βάσει κάποιας πεπατημένης, κάποιου βιβλίου ή οδηγιών τεχνικής; Μετά το διορθώνετε όλοι μαζί; κλπ.

Το θέμα δίνεται μέσα στην ομάδα και μέσα σε 10 με 15 λεπτά γράφεις την πρώτη προσέγγιση, που δεν ξεπερνά τη μία σελίδα συνήθως. Αυτό φυσικά εξαρτάται από την ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα, κάποιος μπορεί να καταγράψει τη βασική ιδέα ή κάποιος άλλος, εμπνεόμενος ακριβώς από την πίεση χρόνου, να γράψει ολόκληρο το κομμάτι και μετά να το επεξεργαστεί για να στο κάνει καλύτερο. Όλοι οι συγγραφείς είμαστε ελεύθεροι να χρησιμοποιήσουμε τις δικές μας μεθόδους προσέγγισης του κειμένου μας, με βασική αρχή το να μην πλατειάζουμε και το κείμενό μας να έχει απεύθυνση, στοιχεία σημαντικά για τον θεατρικό λόγο. Και ναι, ό,τι γίνεται μέσα στην τάξη, δουλεύεται ατομικά και παρουσιάζεται την επόμενη φορά. Ένα από τα βασικά στοιχεία της ομάδας είναι ότι ακούς πολλά διαφορετικά κομμάτια και προσεγγίσεις ενός θεματικού άξονα, μπαίνεις στη διαδικασία να τα προσεγγίζεις κριτικά (όχι μόνο με το κριτήριο μου αρέσει- δεν μου αρέσει), και την ίδια διαδικασία περνάς και για τα δικά σου κείμενα, πράγμα που σε βοηθά να κοιτάξεις αυτό που έχεις γράψει με διαφορετική ματιά και φυσικά να δέχεσαι την κριτική προσέγγιση, που πάντα σε πηγαίνει μπροστά ως καλλιτέχνη.

5. Η επεξεργασία του κειμένου γίνεται ύστερα από ομαδική κριτική; Ατομικά ή ομαδικά;

Η επεξεργασία γίνεται αρχικά από τον συγγραφέα. Σίγουρα ακούγοντας την ομαδική προσέγγιση μέσα στην τάξη και την τελική γνώμη του εισηγητή, γίνονται αλλαγές ή βελτιώσεις, και όταν το κείμενο φθάσει στη διαδικασία να παρουσιαστεί στο κοινό, στις πρόβες γίνονται τελικά χτενίσματα από τον σκηνοθέτη, τα οποία βλέπει και ο εισηγητής που έχει την τελική ευθύνη του όλου πονήματος.

Το σκεπτικό στη σύνδεση των μονολόγων για περφόρμανς είναι όσο γίνεται τα κομμάτια να έχουν μια νοηματική αλληλουχία, αλλά δεν συμβαίνει πάντα. Εδώ λοιπόν δεν έχουμε προπαρασκευαστική σκηνή, σύγκρουση και κλιμάκωση, όπως σε ένα κλασικό θεατρικό.

8.1.3. Συνέντευξη Ανδρέα Φλουράκη, εισηγητή της ομάδας Scene+

1. Παρατηρώ ότι κάποια κείμενα του *Μανδραγόρα* είναι περισσότερο λογοτεχνικά ή ποιητικά, έχουν δηλαδή πολλά στοιχεία ανοικείωσης του αναγνωστικού κοινού. Μήπως ήταν προκαταρκτικό εγχείρημα της ομάδας για συγγραφή θεατρικού κειμένου και κατόπιν ακολούθησαν τα κείμενα για τις περφόρμανς; Ή έχουν γραφεί με σκοπό τη θεατρική περφόρμανς;

Τα «Αντικείμενα μιας χρήσης» εξ αρχής έχουν γραφεί ως θεατρικά κείμενα ειδικά για το συγκεκριμένο πρότζεκτ, εκδόθηκαν στο περιοδικό *Μανδραγόρας* με σκοπό, όπως όλα τα θεατρικά κείμενα, να παρουσιαστούν μία μέρα επί σκηνής, ως συγγραφική περφόρμανς, χωρίς να αποκλείεται να γίνουν και θεατρική παράσταση κάποτε. Η ανοικείωση είναι ένα από τα ζητούμενα στην τέχνη έτσι κι αλλιώς.

2. Τα κείμενα του *Μανδραγόρα* έχουν δημιουργηθεί βάσει συγκεκριμένου θέματος που δόθηκε από εσάς και βάσει κατηγορίας θέματος;

Ναι, η κατηγορία ήταν: «Κείμενα θεατρικά για συγγραφική περφόρμανς» και το θέμα ήταν «Αντικείμενα μιας χρήσης».

3. Όταν γράφονταν τα κείμενα, οι συγγραφείς είχαν κάποιες οδηγίες ή το ελεύθερο να γράφουν π.χ. σε α' ή γ' πρόσωπο, να είναι βιωματικό το κείμενο ή φανταστικοί οι χαρακτήρες και εκτός προσωπικής εμπειρίας; Τι οδηγίες δόθηκαν πάνω σε αυτά τα ζητήματα;

Οι επιλογές των συγγραφέων ήταν καθαρά προσωπικές, εκτός και δινόταν κάποια πιο συγκεκριμένη οδηγία για συγγραφική δοκιμή, που και πάλι οι συγγραφείς τη λαμβάνουν υπόψη στον βαθμό που τους εξυπηρετεί.

4. Δόθηκαν οδηγίες για τη συγγραφή που βασίστηκαν πάνω σε κάποια συγκεκριμένο μέθοδο, είτε υποκριτικής είτε λογοτεχνίας είτε συγγραφής θεατρικού έργου ή σκριπτ; Π.χ. Μέθοδος Στανισλάφσκι ή οτιδήποτε άλλο σχετικό με τη συγγραφή δραματουργίας;

Οι οδηγίες προέκυπταν κάθε φορά από τη σύνθεση και τη δυναμική της ίδιας της ομάδας, από την επικαιρότητα και από τη διάθεση του εισηγητή.

5. Στη δραματουργία και στα θεατρικά κείμενα εν γένει υπάρχουν κάποια στοιχεία που θα πρέπει να υφίστανται μέσα στο κείμενο για να είναι λειτουργικό; Π.χ. αρχή, μέση, τέλος, κορύφωση, ανατροπή, στόχος του υποκείμενου χαρακτήρα.

Υπάρχει αυτή ή άλλη πεπατημένη πάνω στην οποία να κινείται η συγγραφή των κειμένων της ομάδας σας;

Σε κάθε πρότζεκτ της κάθε (διαφορετικής) ομάδας συγγραφέων μαζεύεται ένα υλικό σκηνών, το οποίο αξιολογείται από τους ίδιους τους συγγραφείς και από τον εισηγητή της ομάδας, επιλέγονται οι κατάλληλες σκηνές που εξυπηρετούν τη συγγραφική περφόρμανς και μπαίνουν οι σκηνές σε μία σειρά που έχει τη λειτουργία αρχής, μέσης και τέλους κλπ. ενός επερχόμενου θεατρικού δρώμενου. Η σειρά αυτή προαποφασίζεται από τον εισηγητή και κάποιο ή κάποια από τα μέλη της συγγραφικής ομάδας που ενδιαφέρονται να δοκιμάσουν μέσω τεχνικών σύνθεσης τη συγκόλληση-μοντάζ των σκηνών σε ένα έργο παραστάσιμο.

6. Έλαβα την πληροφορία ότι η εργασία της ομάδας και η ιδέα της θεατρικής περφόρμανς βασίζεται πάνω στην έννοια του script-in-hand» (δραματοποιημένο αναλόγιο) και του in-yer-face theater. Έχει κάποια βάση αυτή η πληροφορία; Κι αν ναι, σε ποιο βαθμό και με ποιο τρόπο επηρεάζεται η εργασία της ομάδας από αυτά τα ρεύματα;

Υπάρχουν στις συγγραφικές περφόρμανς της Scene+ κάποιοι συγγραφείς που για λόγους προσωπικούς, αισθητικούς ή λοιπούς αποφασίζουμε από κοινού (εισηγητής, καλεσμένος σκηνοθέτης και συγγραφέας) να παρουσιάσουν τα κείμενά τους διαβάζοντάς τα. Αυτό δεν τα κάνει script-in-hand, που είναι κάτι εντελώς διαφορετικό. Κάποια κείμενα φλερτάρουν με την αισθητική in-yer-face και κάποια δεν έχουν καμία σχέση με αυτή την αισθητική.

7. Πως γεννήθηκε η ιδέα της θεματολογίας των περφόρμανς (Θεϊκά, Ιστορικά κλπ.); Αν δηλαδή τα μέλη επέλεξαν μεταξύ διαφόρων θεμάτων ή τα θέματα τους δόθηκαν χωρίς να έχουν την επιλογή. Από πού αντλήθηκε η έμπνευση της θεματολογίας;

Η θεματική είναι επιλογή του εισηγητή και οι συγγραφείς καλούνται να γράψουν πάνω σε αυτή, εάν και εφόσον τους ενδιαφέρει.

8. Πώς γίνεται η διόρθωση ενός κειμένου; Με ποια κριτήρια; Υπάρχει αντίρρηση, αντίσταση από πλευράς του συγγραφέα ενός κειμένου στη διόρθωση ή αποκοπή του κειμένου του;

Δεν γίνεται διόρθωση κειμένων. Τα κείμενα παρουσιάζονται στην εκάστοτε ομάδα, γίνεται συζήτηση από τα μέλη και τον εισηγητή γύρω από κάθε κείμενο ξεχωριστά, συχνά και κάποιες προτάσεις. Ο κάθε συγγραφέας παίρνει το feedback του και το χρησιμοποιεί όπως επιθυμεί. Όσο για το ζήτημα της «αντίστασης», για την ώρα

δεν έχουν υπάρξει τέτοια φαινόμενα, καθώς το όλο εγχείρημα βασίζεται στην κατανόηση και στην αμοιβαία εμπιστοσύνη μεταξύ εισηγητή, καλεσμένων συγγραφέων και προσκεκλημένου σκηνοθέτη.

9. Ο κάθε συγγραφέας τι προσδοκά από τη συμμετοχή του στην ομάδα; Τι προσδοκά από τη συγγραφή ενός κειμένου;

Διαφορετικά πράγματα υποθέτω.

10. Υπάρχει κάποιου είδους εμμονή της ομάδας με τααντικείμενα; Γιατί «Αντικείμενα μιας χρήσης» ή «Θεϊκά Αντικείμενα» ή «Ιστορικά» κλπ.;

Δεν είναι εμμονή της ομάδας. Είναι ένα συγκεκριμένο πεδίο έρευνας του εισηγητή της. Το αντικείμενο αποτελεί και ένα μέσο πολλαπλά λειτουργικό σημειολογικά, συμβολικά, δραματικά, σκηνογραφικά κλπ. Επιπλέον, αποτελεί καθρέφτη, δεξαμενή, πεδίο κλπ. της συγγραφικής δράσης.

11. Το prop για ποιο λόγο υπάρχει ανελλιπώς σε κάθε περφόρμανς; Υπάρχει κάποια σχέση με την τεχνική Μάισνερ;

Το prop κάνει συχνά το αντικείμενο κάτι το χειροπιαστό και συγκεκριμένο. Εμείς δεν γράφουμε με βάση συστήματα υποκριτικής ή σκηνοθεσίας. Όλες οι δοκιμές γραφής που γίνονται μέσα στην ομάδα γίνονται με βάση τη θεατρική συγγραφή και κυρίως τις σύγχρονες τάσεις της. Εκτός από κάποιες εξαιρέσεις, οι εκάστοτε συγγραφείς ούτε είναι ηθοποιοί ούτε καλούνται να έχουν εφόδιο την υποκριτική ως εργαλείο γραφής.

12. Υπάρχει κάποια βιβλιογραφία σχετική με τη συγγραφική περφόρμανς που να γνωρίζετε; Π.χ. η «Μελέτη στη δραματουργία του Ανδρέα Φλουράκη» είναι μια καλή πηγή για άντληση πληροφοριών που να αφορά τη δουλειά της ομάδας;

Όχι. Η συγκεκριμένη μελέτη είναι μία μονογραφία πάνω στη δική μου συγγραφική δουλειά. Η συγγραφική περφόρμανς είναι μία δική μου ιδέα, που προέκυψε από τα εργαστήρια γραφής που κάνω από το 2001, και όπως όλες οι ιδέες, μοιράζεται κοινά πεδία έρευνας με άλλες ιδέες και άλλα είδη. Δεν υπάρχει ειδική και συγκεκριμένη βιβλιογραφία γι' αυτήν.

13. Αν έχω λάβει σωστή πληροφόρηση, για τις περφόρμανς η Γεωργία Αγγουριδάκη ήταν βοηθός σκηνοθέτη κι εσείς σκηνοθέτης. Η βοηθός σας έλαβε κάποιες οδηγίες ως προς το στήσιμο των περφόρμανς ή είχε το ελεύθερο να σκηνοθετήσει όπως η ίδια επιθυμούσε; Ποια ήταν η δική σας συμμετοχή στις περφόρμανς; Δώσατε σκηνοθετικές οδηγίες ο ίδιος στους συγγραφείς;

Κάθε περφόρμανς έχει τη δική της δομή, τη δική της ομάδα συγγραφέων και τους δικούς της συνεργάτες. Εγώ σκηνοθέτησα την πρώτη και τη δεύτερη συγγραφική

περφόρμανς, με βοηθό σκηνοθέτη τη Γεωργία Αγγουριδάκη, που στη συνέχεια, ύστερα από πρότασή μου προς αυτήν, σκηνοθέτησε τις δύο επόμενες. Από εκεί και πέρα, πρόθεσή μου ήταν και είναι να εμπλέκονται καινούργιοι συνεργάτες για τη σκηνοθεσία και γι' αυτό προσκαλώ καλλιτέχνες για να σκηνοθετήσουν τις διαφορετικές σε θέμα και σε ύφος δουλειές της ομάδας. Για την ώρα, μετά από εμένα και τη Γεωργία Αγγουριδάκη, έχει συνεργαστεί σκηνοθετικά με την ομάδα η Βάσια Τραμπούλη, και το τελευταίο πρότζεκτέχει αναλάβει να φέρει εις πέρας ο Χριστόφορος Κώνστας με τον Χρήστο Μαγγανά (XsquareDesignLab). Σε όλες τις περφόρμανς ο σκηνοθέτης έχει τα καθήκοντα του θεατρικού σκηνοθέτη και ο βοηθός τού βοηθού του. Το ίδιο ισχύει και για τους υπόλοιπους συνεργάτες της εκάστοτε περφόρμανς. Συχνά κάνω κάποιες προτάσεις ή δίνω κάποιες συμβουλές υποκριτικής, σκηνοθετικής ή σκηνογραφικής φύσης που λαμβάνονται υπόψη στον βαθμό που οι σκηνοθέτες και οι λοιποί συνεργάτες επωφελούνται από αυτές τις οδηγίες, χωρίς τίποτε να είναι υποχρεωτικό.

14. Η σκηνική δράση είναι ένα σημαντικό κομμάτι μιας παράστασης. Γνωρίζω ότι υπήρχε πολύ λίγη στις περφόρμανς. Υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος λόγος που αυτό έγινε ή απλώς για πρακτικούς και μόνο λόγους εξέλειπε;

Πρωταρχικός στόχος των συγγραφικών περφόρμανς είναι να ακουστούν τα κείμενα, έτσι όπως τα έχουν οι συγγραφείς στο μυαλό τους, με τις παύσεις και τα δικά τους ηχοχρώματα κ.ά. Η κίνηση έρχεται σε δεύτερη μοίρα και χρησιμοποιείται μόνο για να βοηθήσει το κομμάτι του λόγου. Οι συγγραφείς, επιπλέον, δεν υποχρεούνται να έχουν εκπαίδευση ηθοποιού, όπως σας είπα, ή δυνατότητες κινησιολογικές.

15. Πιστεύετε ότι το devised theater έχει κάποια συνάφεια με τη συγγραφική περφόρμανς; Ή είναι κάτι τελείως ξεχωριστό;

Όλες οι μορφές θεατρικής έκφρασης κάπου συγκλίνουν και κάπου αποκλίνουν, αλλά με βάση το αποτέλεσμα θα έλεγα ότι η συγγραφική περφόρμανς είναι κάτι ξεχωριστό.

8.1.4. Συνέντευξη Βάσιας Τράμπουλη

1. Τα κείμενα των φοιτητικών αντικειμένων γράφηκαν με σκοπό τη θεατρική παράσταση; Λογίζονται θεατρικά;

Τα κείμενα των Φοιτητικών Αντικειμένων γράφτηκαν με σκοπό να παρουσιαστούν σε μια συγγραφική περφόρμανς. Λογίζονται ως θεατρικά κείμενα εξολοκλήρου, καθώς γράφτηκαν κατά τη διάρκεια μαθήματος θεατρικής γραφής.

2. Έχουν τα κείμενα της ομάδας, για τα αντικείμενα γενικά, αλλά και ειδικότερα τα φοιτητικά, κάποια σύνδεση με κάποιο βιώματος κάθε συγγραφέα;

Σε καμία περίπτωση δεν ζητήθηκε από τους συγγραφείς να αναφερθούν σε οτιδήποτε βιοματικό. Θεωρώ ότι σε ένα θεατρικό κείμενο που κάποιος παρακολουθεί ή ακούει, ποτέ δεν γνωρίζει αν ο συγγραφέας αναφέρεται σε κάτι βιοματικό ή σε κάτι φανταστικό. Είναι κάτι που το γνωρίζει μόνο ο ίδιος ο συγγραφέας. Και αυτή είναι και η μαγεία της συγγραφής, κατά τη γνώμη μου. Στη θεατρική γραφή δεν γράφουμε ημερολόγιο. Πιστεύω ότι όλοι εντάσσουμε βιοματικά πράγματα, είτε με μια απλή αναφορά σε κάτι είτε με περισσότερες λεπτομέρειες από κάτι που έχουμε ζήσει. Ωστόσο, όσο νεότερος είναι ένας συγγραφέας τόσο περισσότερο ίσως ξεκινάει από προσωπικές καταστάσεις. Το όλο θέμα είναι αυτό να μη φαίνεται, αλλά να είναι κάτι που αφορά το σύνολο, έτσι ώστε να έχει κι ενδιαφέρον. Π.χ., η «Ροζ Μαρία» δεν είναι βιοματική, αλλά έβγαλα τα πάντα για το πένθος που βίωνα εκείνη την εποχή. Μιλώντας για την απώλεια ενός ζώου μίλησα στην ουσία για το βλέμμα που μένει στη μνήμη μας των ανθρώπων, αλλά και των ζώων που έχω χάσει. Η έμπνευση ήρθε από ένα διήγημα που είχε δώσει ο Αντρέας, τη «Μαρία» του Γιάννη Παλαβού.

3. Γενικά η τεχνική συγγραφής της ομάδας είναι με σκοπό τη σκηνική δράση ή απλώς γράφετε με λογοτεχνικά κείμενα που συμβαίνει να έχουν κοινή θεματική αλλά που δεν υπολογίζουν τη σκηνική δράση; Όταν γράφετε έχετε κατά νου ότι το κείμενό σας προορίζεται για το θέατρο ή δεν υπολογίζετε ότι αυτό το κείμενο κάποια στιγμή θα κληθεί να παιχτεί; Όχι στη δική σας περφόρμανς, αλλά να μπορεί να σταθεί ως απόσπασμα θεατρικού έργου.

Το θέατρο προϋποθέτει τη σκηνική δράση εξ ορισμού. Δεν γράφουμε λογοτεχνικά ή ποιητικά κείμενα. Ο στόχος του μαθήματος είναι οποιαδήποτε λογοτεχνική φόρμα να διορθώνεται έτσι ώστε τα κείμενα να έχουν προφορικότητα και αμεσότητα. Να είναι δηλαδή παραστάσιμα. Ζητάμε όσο το δυνατόν λιγότερες σκηνικές οδηγίες έτσι ώστε οποιαδήποτε δράση να προσδιορίζεται κυρίως μέσα από τα λόγια των ηρώων. Οπότε απαντώ και στο ερώτημα ότι οτιδήποτε γράφεται έχει αυτόνομη υπόσταση αλλά μπορεί να ενταχθεί και σε ένα σύνολο με κοινό άξονα.

4. Ποια είναι η διαδικασία συγγραφής ενός κειμένου στο πλαίσιο της ομάδας; Δηλαδή το κείμενο το γράφετε μόνοι στο σπίτι βάσει κάποιας πεπατημένης, κάποιου βιβλίου ή οδηγιών τεχνικής; Μετά το διορθώνετε όλοι μαζί; κλπ.

Τα κείμενα γράφτηκαν είτε στο μάθημα είτε στο σπίτι με βάση κάθε φορά κάποια θεωρία σχετική με τη θεατρική γραφή. Κατά κύριο λόγο δουλέψαμε τα είδη θεάτρου,

οπότε μπορεί άλλο κείμενο να ήταν κωμωδία, άλλο δράμα, μελόδραμα, κ.ο.κ., αλλά το τελικό αποτέλεσμα ήταν απλώς το κείμενο να έχει ενδιαφέρον και να μη μας αφορά και τόσο σε ποιο είδος ανήκει και από ποια άσκηση προερχόταν. Κάθε φορά διάβαζε ο καθένας τη σκηνή του και δίνανε ένα feedback και στη συνέχεια ο καθένας διόρθωνε στο σπίτι κάποια πράγματα.

5. Τα μαθήματα στα οποία αναφέρεσαι ήταν για τα είδη του θεάτρου;

Στη Φιλοσοφική, στους φοιτητές, κάναμε κάποια θεωρία για τη συγγραφή.

6. Αυτά τα μαθήματα ποιος σας τα έκανε; Ο Φλουράκης ή καποιος άλλος;

Ο Αντρέας τα έκανε κι εγώ ήμουν βοηθός του (φοιτητικά αντικείμενα).

7. Μίλησέ μου λίγο γι' αυτό, να καταλάβω πώς δουλεψατε. Τι κάνατε;

Δουλέψαμε τα είδη κωμωδία, δράμα, μιούζικαλ, περιπέτεια κτλ Δίνουμε τον ορισμό του κάθε είδους και κάποια παραδείγματα και μετά γράφουμε μια άσκηση/σκηνή πάνω στο είδος.

8. Η επεξεργασία των κειμένων γίνεται ύστερα από ομαδική κριτική; Ατομικά ή ομαδικά; Με ενδιαφέρει η διαδικασία γέννησης και διαμόρφωσης των κειμένων. Αν γίνεται με τεχνικές συγγραφής, αν μετά υπόκειται σε κριτική και με ποια κριτήρια, αν αλλάζει και υπόκειται σε ομαδική αλλαγή και προσαρμογή σε σκηνική δράση.

Υπήρχε ομαδική διόρθωση στο μάθημα, αλλά και ατομικές συμβουλές όταν κάποιος το ζητούσε από εμένα. Ωστόσο για την περφόρμανς έγινε κάποια επεξεργασία περαιτέρω των κειμένων σε συνεργασία με τον κάθε συγγραφέα.

9. Υπάρχει κάποιου είδους εμμονή της ομάδας με το αντικείμενο; Γιατί «Αντικείμενα μιας χρήσης» ή «Θεϊκά Αντικείμενα» ή «Ιστορικά» κλπ;

Δεν είναι εμμονή. Είναι μια ιδέα του Ανδρέα Φλουράκη στην οποία εργάζεται εδώ και χρόνια με την ομάδα του Scene+. Ξεκίνησε με τα «Θεϊκά Αντικείμενα» και προφανώς επειδή άρεσε το πρότζεκτ και η ιδέα το συνέχισε. Νομίζω ότι δίνει ένα πλαίσιο και μια οριοθέτηση στην κατεύθυνση που παίρνουν τα κείμενα. Έχουν μια κοινή οπτική, έναν άξονα ώστε να προκύψει ένα σπονδυλωτό έργο.

10. Γράψε μου αν θέλεις δυο λόγια για κάθε περφόρμανς και συγκεκριμένα για τα «Φοιτητικά Αντικείμενα» (ότι είχε προγραμματιστεί, πότε και πού, αλλά ακυρώθηκε κλπ.).

Τα «Φοιτητικά Αντικείμενα» είχαν προγραμματιστεί για τις 11 Μαρτίου 2020, στο Αμφιθέατρο της Βιβλιοθήκης της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ. Δυστυχώς

αναβλήθηκε η περφόρμανς λίγες ώρες πριν λόγω του Covid-19 και του κλεισίματος της σχολής στις 10 Μαρτίου 2020.

11. Το prop για ποιο λόγο υπάρχει ανελλιπώς σε κάθε περφόρμανς;

Επειδή μιλάμε για αντικείμενα, είναι λογικό να είναι και επί σκηνής όταν αυτό είναι εφικτό ή επιλογή του εκάστοτε σκηνοθέτη, ενδεχομένως και να μην είναι.

12. Ελαβες κάποιες οδηγίες από τον Ανδρέα Φλουράκη ως προς το στήσιμο των περφόρμανς ή είχες το ελεύθερο να σκηνοθετήσεις όπως επιθυμούσες; Έδωσες σκηνοθετικές οδηγίες στους συγγραφείς; Υπήρχαν κάποιες γενικές οδηγίες που δίνετε στους συγγραφείς για την υποκριτική ή σκηνική δράση τους; Τα props που χρησιμοποιήθηκαν επί σκηνής είχαν βέβαια έμπνευση από το κείμενο, αλλά μήπως γινόταν και κάποια επιπλέον πρόταση για τα ρούχα ή για τη χρήση των props με βάση τη σκηνική δράση;

Κατά κύριο λόγο κινήθηκα ελεύθερα από τον Ανδρέα Φλουράκη και με βάση αυτά που έχω δει από προηγούμενες περφόρμανς. Με τα παιδιά κάναμε κάποιες πρόβες με έμφαση στη σωστή απεύθυνση του κειμένου, στην καθαρότητα του λόγου, στον σωστό ρυθμό και τονισμό των λέξεων, έτσι ώστε να γίνει κατανοητό το κείμενό τους. Ο στόχος ήταν το ένα κείμενο να ακουστεί μετά το άλλο με κάποια σύνδεση νοηματική μεταξύ τους. Ο στόχος δεν είναι τα κείμενα να παιχτούν κανονικά μπαίνοντας στον ρόλο, που λέμε. Επίσης, έλαβα υπόψη τον χώρο, που ήταν ένα πανεπιστημιακό αμφιθέατρο με φυσικό φωτισμό, χωρίς να μπορούμε να κάνουμε συσκότιση, και τοποθέτησα τους συγγραφείς στον χώρο, στα σκαλιά, στα καθίσματα και στο πόντιουμ. Το prop του καθενός θα βρισκόταν στον χώρο κοντά στον συγγραφέα, έτσι ώστε να δίνει την εικόνα περί ποιου πράγματος μιλάει ο κάθε ,συγγραφέας χωρίς αυτό να είναι απαραίτητο από όλους. Π.χ. το δικό μου αντικείμενο ήταν το έδρανο, που μιλούσε το ίδιο, οπότε δεν είχα να φέρω κάτι. Χρήση των props δεν θα είχαμε, ούτε σκηνικές δράσεις. Μόνο μουσικές ανάμεσα σε κάποια κείμενα. Ως σκηνοθέτης, κατά κύριο λόγο έκανα σκηνοθετική επιμέλεια σε μια συγγραφική περφόρμανς, καθώς επέλεξα τα κείμενα των συγγραφέων, τα επιμελήθηκα, τα έβαλα σε μία σειρά έτσι ώστε να έχουν μια νοηματική σύνδεση και να εναλλάσσονται τα κωμικά με τα δραματικά. Τοποθέτησα τους συγγραφείς στον χώρο κι επέλεξα τις μουσικές που θα ακουστούν ανάμεσα στα κείμενα. Σε κάποιες περιπτώσεις καθοδήγησα τους συγγραφείς έτσι ώστε το κείμενό τους να είναι πιο προφορικό και να μη χαθεί το νόημά του. Σε μια συγγραφική περφόρμανς κύριος στόχος είναι να ακούσουμε το κείμενο όπως το αποδίδει ο συγγραφέας, χωρίς να αποσκοπούμε στο παίξιμο του κειμένου.

13. Η σκηνική δράση είναι ένα σημαντικό κομμάτι μιας παράστασης. Υπήρχε πολύ λίγη στις περφόρμανς; Υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος λόγος ή απλώς για πρακτικούς και μόνο λόγους εξέλειπε η δράση;

Στην περφόρμανς των «Φοιτητικών Αντικειμένων» δεν υπήρχε ιδιαίτερη δράση κατά κύριο λόγο επειδή τα κείμενα ήταν όλα μονόλογοι και γιατί ήθελα να δώσω έμφαση στον λόγο. Ο στόχος κάθε συγγραφικής περφόρμανς είναι να φανεί το κείμενο και πώς ο ίδιος ο συγγραφέας το αποδίδει. Ωστόσο, στη συγκεκριμένη είχαμε και πολύ λίγο χρόνο για τη διαμόρφωσή της.

8.1.5. Συνέντευξη Ελένης Κωστοπούλου

1. Τι props χρησιμοποίησες στις περφόρμανς «Επαναστατικά», «Νεκρικά», «Ιστορικά» και «Θεϊκά Αντικείμενα»;

Κανένα. Άλλωστε δεν ήμουν εγώ στη σκηνή αλλά μια άλλη κοπέλα, η οποία δεν χρησιμοποίησε κανένα. Δεν χρειαζόταν.

2. Για ποιον λόγο δεν το έκανες εσύ και το έκανε μια άλλη κοπέλα;

Γιατί δεν μου αρέσει να βγαίνω στη σκηνή. Για μένα ο συγγραφέας απλώς γράφει, δεν παίζει ο ίδιος τα έργα του. Αν και το κόνσεπτ ήταν ακριβώς αυτό, δηλαδή οι συγγραφείς να παίζουν τα έργα τους, εγώ δεν ήθελα να γίνει έτσι στα δικά μου έργα, προτιμούσα να τα βλέπω να παίζονται από άλλους.

Θαύμασα όλους τους συν-συγγραφείς που το έκαναν. Το κόνσεπτ δεν ήταν απλώς να γράψουν και να παίζουν, αλλά η εμπειρία να υποδύονται αυτά που γράφουν με τρόπο ερασιτεχνικό, μη επαγγελματικό και χωρίς υποκριτικές ικανότητες, ώστε να αναδειχθεί το ίδιο το κείμενο και όχι κάτι άλλο μέσα από την υποκριτική ενός ηθοποιού. Οι συγγραφείς, δηλαδή, ήθελαν να δουν –ήταν δηλαδή ένα πείραμα, μπορείς να πεις– τι απήχηση έχει ένα κείμενο στο κοινό ως κείμενο, χωρίς το υποκριτικό περιτύλιγμα. Από όλες τις παραστάσεις μπορώ να σου πω ότι τα σχόλια ήταν πολύ θετικά. Υπήρχαν συγγραφείς οι οποίοι απλώς διάβαζαν τα κείμενά τους, μιας και δεν γνώριζαν τεχνικές αποστήθισης, άλλοι που τα έλεγαν απέξω αλλά χωρίς καμία υποκριτική δεινότητα. Και μπορώ να σου πω ότι ακριβώς ο στόχος επιτεύχθηκε, δηλαδή στο κοινό έφτασε το ίδιο το κείμενο και αυτό αξιολογήθηκε. Η σκηνοθεσία ήταν πολύ καλή σε όλες τις παραστάσεις, και αυτή λειτουργούσε στο ίδιο πλαίσιο ανάδειξης του κειμένου.

3. Μπορούσες να μου πεις τι δράσεις είχες σε σχέση με τα props που χρησιμοποίησες;

Δεν χρησιμοποίησα καθόλου props στα κείμενά μου.

4. Εννοείς οι ηθοποιοί σου δεν είχαν καθόλου props; Θυμάσαι μήπως αν είχαν κάποια δράση επί σκηνής;

Στην «Αφροδίτη» η ηθοποιός βρισκόταν στο πατάρι και έσκυβε από ψηλά για να μιλήσει. Στις «Άσπρες γραμμές» απλώς μιλούσε και κινούταν στον χώρο. Στο «Εις αύριον τα σπουδαία» ακουγόταν το κείμενο μαγνητοφωνημένο. Στο «Είμαι καλά» μόνο είχε κίνηση επί σκηνής. Νομίζω στα έχω στείλει και σε βίντεο. Κοίτα τα πάλι μήπως σε βοηθήσουν. Σου έχω στείλει το «Είμαι καλά» και την παράσταση ολόκληρη από τα θεϊκά αντικείμενα.

5. Έχεις ακουσει για το in-er-face theater; Έχει κάποια σχέση με αυτό που κάνετε;

Ο καθένας γράφει με το δικό του στυλ. Κάποια κείμενα έχουν επιρροές από αυτό το είδος θεάτρου, κάποια όχι. Τα δικά μου π.χ. πολλές φορές έχουν χαρακτηριστεί ως in-er-facetheater, άλλα όμως δεν έχουν καμία σχέση. Όταν τα γράφαμε ως ομάδα δεν βάζαμε ετικέτες, ούτε τα γράφαμε εντός κάποιου πλαισίου. Ο καθένας έγραφε με βάση το προσωπικό του στυλ γραφής. Το μόνο πλαίσιο, και αυτό πολύ ανοιχτό, ήταν το θέμα, έτσι όπως το έπιανε ο καθένας. Π.χ. κοίτα στα «Θεϊκά Αντικείμενα» τι προεκτάσεις κ update έχουν γίνει με αφορμή κάποιους αρχαίους θεούς.

6. Για ποιο λόγο θεωρείς ότι τα δικά σου έχουν χαρακτηριστεί in-er-face; Ποιος τα χαρακτήρισε; Ο Φλουράκης; Για ποιο κείμενο μιλάμε συγκεκριμένα;

Δεν έχουν χαρακτηριστεί ως τέτοια, απλώς ότι έχουν πολλά τέτοια στοιχεία. Μιλάω κυρίως για τα fulllength έργα μου και όχι για αυτά που σου έστειλα στο πλαίσιο της ομάδας. Από αυτά, εκείνο που έχει τέτοια χαρακτηριστικά είναι οι «Άσπρες γραμμές», δεδομένου ότι έχει σκληρές σκηνές κακοποίησης και έχει μια αίσθηση φρίκης. Η αφηγήτρια δεν είναι ούτε αυτή αθώα και δίνει μια αίσθηση εκτός ασφαλούς ζώνης. Δεν είναι μια σκηνή ευχαρίστησης και διασκέδασης. Έχει βίαιες περιγραφές, φέρνοντας στα μούτρα των θεατών θέματα ταμπού, όπως η κακοποίηση. Φαίνεται η αντίληψη της αφηγήτριας για τη ζωή ως αποκρουστική μέσω του αυτοτραυματισμού της. Κανένας συγγραφέας θεωρώ ότι, όταν αποφασίζει να γράψει, δεν λέει ότι θα γράψω ένα έργο που να ανήκει σε αυτό ή σε εκείνο το ρεύμα. Απλώς γράφει και το κοινό μετά τα εντάσσει κάπου προκειμένου αυτή η κατηγοριοποίηση να το βοηθήσει να καταλάβει το έργο. Μετά την παράσταση αρκετοί από το θεατρόφιλο κοινό μίλησαν για χαρακτηριστικά in-er-face, όπως και για άλλα full length έργα μου, όπως και

σκηνοθέτες που έχω στο παρελθόν συνεργαστεί. Δεν θυμάμαι αν ο Φλουράκης έχει πει κάτι. Γενικά για διάφορες θεατρικές σχολές έχει μιλήσει, ειδικότερα όμως δεν θυμάμαι.

7. Η Σάρα Κέιν αντιπροσωπεύει αυτό το είδος. Δεν θυμάσαι να είχε πει κάτι για Σάρα Κέιν;

Όχι κάτι ιδιαίτερο. Πολλές φορές έχει αναφέρει ονόματα διάφορων συγγραφέων, μεταξύ των οποίων και της Κέιν, με διάφορες αφορμές.

8. Ποιο είναι το αντικείμενο στις «Άσπρες γραμμές»; Υπήρχε στην παράσταση;

Το μπαστούνι είναι το αντικείμενο. Δεν υπήρχε στην παράσταση.

8.1.6. Συνέντευξη Γιώργου Κατσιφή

1. Τι props χρησιμοποίησες στις περφόρμανς «Επαναστατικά», «Νεκρικά», «Ιστορικά» και «Θεϊκά Αντικείμενα»;

Μόνο στα «Θεϊκά» είχα prop. Ένα ζευγάρι ακουστικά. Και στα «Νεκρικά» ένα στριφτό τσιγάρο.

2. Τι δράσεις είχες σε σχέση με τα props που χρησιμοποίησες;

Εγώ δεν είμαι ηθοποιός, έτσι δεν έκανα δράσεις, μόνο διάβαζα. Οι σκηνοθέτες έδιναν δράσεις στους ηθοποιούς. Δράσεις δεν είχα, διάβαζα από το χαρτί. Και καθόμουν ή κάτω ή σε καρέκλα.

8.1.7. Συνέντευξη Κέλλυς Καϊλλη

1. Τι props χρησιμοποίησες έχεις περφόρμανς «Επαναστατικά», «Νεκρικά», «Ιστορικά» και «Θεϊκά Αντικείμενα»;

«Επαναστατικά»: πίνακα της σφαγής της Χίου. «Νεκρικά»: ένα ποτήρι (γάλα). «Θεϊκά»: ένα ζευγάρι κλειδιά.

2. Ποιος το σκέφτηκε να βάλεις αυτά τα props;

Τα props προέκυπταν με βάση το κάθε κείμενο. Αφού το καθένα ήταν μονόλογος με βάση κάποιο αντικείμενο. Στα «Νεκρικά Αντικείμενα» δεν είχα επί σκηνής το ποτήρι, απλώς αναφέρεται στο κείμενο. Εκεί φορούσα μαύρα ρούχα και είχα βάψιμο λευκό στο πρόσωπο, στυλ νεκροί-φαντάσματα, έχεις και όλοι στην παράσταση. Αν έχεις δει κάποιες φωτογραφίες...

8.1.8. Συνέντευξη Γιάννη Μπακογιώργου

1. Το κείμενο «Τσίχλοδέντρα» που δημοσιεύτηκε στον *Μανδραγόρα* είναι βιωματικό;

Το κείμενο αυτό δεν είναι βιωματικό, αλλά σίγουρα υπάρχουν πράγματα που έχω δει και έχω ζήσει σε αυτό. Βασίζεται σε μια απορία που είχα και συνεχίζω να έχω, κάτι που δεν μου άρεσε από μικρή ηλικία, αλλά με γοήτευε με έναν περίεργο τρόπο. Τα δέντρα της Κηφισιάς με της τσίχλες. Έχω μεγαλώσει στα βόρεια προάστια και από μικρή ηλικία πήγαινα στην Κηφισιά για βόλτα. Εκεί υπάρχουν κάτι δέντρα με τσίχλες κολλημένες επάνω της. Ποτέ δεν ήξερα πού ή πώς ξεκίνησαν αυτά τα «τσίχλοδέντρα». Η αλήθεια είναι ότι μέσα στην απωθητική της εικόνα έχουν κάτι πολύ όμορφο-γοητευτικό που θυμίζει λιγάκι έργο μοντέρνας τέχνης. Αποφάσισα με αυτό το κείμενο να μιλήσω για μια φανταστική ιστορία με βάση αυτά τα δέντρα και συγκεκριμένα της τσίχλες που είναι κολλημένες πάνω της. Στην τσίχλα βρίσκω το απόλυτο αντικείμενο μιας χρήσης. Χρησιμοποιείται μόνο μια φορά και μετά πετιέται, δεν συνηθίζουμε να τη μοιραζόμαστε (με της εξαιρέσεις πάντα). Είναι ένα αρκετά προσωπικό αντικείμενο και ο καθένας έχει της προτιμήσεις του. Δεν αφήνει τίποτα πίσω της που να θέλουμε να κρατήσουμε, ίσα-ίσα προσπαθούμε να την ξεφορτωθούμε με κάθε τρόπο. Της φορές ακόμα και η ανάμνησή της, η ύπαρξή της κάπου της παρουσιάζει πρόβλημα. Σαν παράδειγμα, η αηδία που θα νιώσουμε άμα βρούμε τσίχλα κάτω από κάποιο τραπέζι, ή η απογοήτευση άμα κολλήσει στο παπούτσι της και πρέπει να την ξεφορτωθούμε με κάθε τρόπο. Είναι αυτή η αντίθετη σχέση με την ευφορία στην αρχή όταν τη βάλεις στο στόμα σου και ξεκινήσεις να τη μασάς, ενώ μετά προσπαθούμε να την ξεφορτωθούμε. Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα είναι οι τρόποι που την πετάμε. Δεν την αφήνουμε απλώς σε ένα τασάκι ή σε έναν κάδο, αλλά την τυλίγουμε με χαρτί. Είναι μια προσπάθεια να καλύψουμε το παρελθόν και να αρνηθούμε την ύπαρξή του. Είναι ένα μικρο κομμάτι πλαστικού φαγητού που του αλλάζουμε μορφή με το στόμα της και κουβαλά ένα κομμάτι της πάνω του σαν της επιλογές του παρελθόντος, που προσπαθούμε να κάνουμε πως δεν έγιναν ποτέ. Αν το σκεφτεί κάποιος, είναι αηδία, αλλά το κάνουμε και της αρέσει, και αυτό ισχύει και για κάποια πράγματα που έχουμε κάνει στο παρελθόν της και δεν θέλουμε να θυμόμαστε. Δεν είναι σαν ένα καλαμάκι ή σαν ένα πλαστικό σετ μαχαιροπίρουνων που μπορείς να τα καθαρίσεις και να ξαναχρησιμοποιήσεις άμα θες. Σε αυτό το κείμενο συνδυάζω αυτό το εφήμερο για πέταμα με μια ανάμνηση που πολύ από εμάς θέλουμε να κρατήσουμε και να θυμόμαστε, έναν αθώο εφηβικό έρωτα.

Για εμένα κουβαλάμε πάρα της αναμνήσεις μέσα από τη γεύση της. Κι έτσι με αυτό τον τρόπο, με τον συνδυασμό της τσίχλας, του δέντρου και της αναμνήσεις, έγραψα αυτό. Για τον ήρωα, η ύπαρξη της της τσίχλας στο δέντρο πυροδοτεί τη μνήμη του. Είναι σαν να λέμε ότι έχει αφήσει ένα κομμάτι ιστορίας πίσω του, ένα σημάδι της εφηβικής του ηλικίας πάνω στα μέρη που επισκεπτόταν. Άλλοι χαράζουν ονόματα σε δέντρα και σε παγκάκια, ενώ της επέλεξε να κολλήσει μια τσίχλα σ' ένα δέντρο. Είμαι λάτρης των ρομαντικών κομεντί και είναι της φόρος τιμής σε της ταινίες και έργα που έχω αγαπήσει και έχω μεγαλώσει μαζί της. Θεώρησα καλή ιδέα να γράψω κάτι που να θυμίζει αυτό. Βρίσκω οποιαδήποτε ιστορία αγάπης πάρα πολύ σημαντική γιατί όλοι βρίσκουμε κάτι δικό της μέσα σε αυτή. Έρωτες που έχουμε περάσει εμείς στο παρελθόν και που θα θέλαμε αλλά δεν ζήσαμε ποτέ. Κάτι άλλο που θα ήθελα να προσθέσω είναι ότι σαν αντικείμενο τη βρίσκω άκρως εφηβική.

2. Τι props χρησιμοποίησες της περφόρμανς «Επαναστατικά», «Νεκρικά», «Ιστορικά» και «Θεϊκά Αντικείμενα»;

Στα «Θεϊκά» είχα μια ξύλινη κουτάλα. Στα «Επαναστατικά» ένα 20πλευρο ζάρι.

3. Θυμάσαι τα props στο κείμενο της Νατάσσας που έπαιξες;

Ναι, εκείνης ήταν μια τράπουλα.

4. Τι δράση είχες σε σχέση με την τράπουλα; Έδειχνες ένα ένα τα χαρτιά και μιλούσες για το καθένα μήπως;

Δεν το θυμάμαι. Μπορεί να έκανα και αυτό.

8.1.9. Συνέντευξη Γεωργίας Κανελλοπούλου

1. Τι props χρησιμοποίησες της περφόρμανς «Επαναστατικά», «Νεκρικά», «Ιστορικά» και «Θεϊκά Αντικείμενα»;

Στα «Θεϊκά» χρησιμοποίησα ένα μπουκάλι μπίρας. Στα «Επαναστατικά» είχα το μπλε σχολικό τετράδιο που είχαν οι περισσότεροι.

2. Τι φορούσες; Ήσουν όρθια ή καθιστή; Έλεγες το κείμενο απέξω ή το διάβαζες; Είχες σωματικές δράσεις;

Στα «Θεϊκά Αντικείμενα» φοράγαμε έντονα χρώματα. Εγώ π.χ. φόραγα πορτοκαλί. Στα «Επαναστατικά» φορούσαμε όλοι λευκά και τζιν, αν θυμάμαι καλά. Έλεγα τα κείμενα απέξω και στα δύο. Καθιστή και στα δύο. Στα «Επαναστατικά» καθόμουν πάνω σε ένα τραπέζι που υπήρχε στο βάθος της σκηνής. Όχι, δεν υπήρχαν σωματικές δράσεις.

8.1.10. Συνέντευξη Θεώνης Δέδε

1. Τι props χρησιμοποίησες στις περφόρμανς «Επαναστατικά», «Νεκρικά», «Ιστορικά» και «Θεϊκά Αντικείμενα»;

Στα «Επαναστατικά» δεν είχα props, ήταν βίντεο. Στα «Θεϊκά» είχα ένα γραμμόφωνο. Το μόνο κείμενο που είπα και ήμουν στη σκηνή ήταν τα «Γραμμόφωνα», και καθόμουν αγκαλιά με ένα γραμμόφωνο κλειστό. Στη συνέχεια το άνοιγα και έλεγα το κείμενο και στο τέλος του κειμένου το έκλεινα. Τα άλλα κείμενα τα είπαν συγγραφείς. Στο βίντεο κράταγα το κείμενο στο χέρι. Στα «Σοκολατάκια» το προήταν ένα λουλούδι χάρτινο μεγάλο που λειτουργούσε σαν κεράστρα, δηλαδή για να κερνάει η ηρωίδα τα υποτιθέμενα σοκολατάκια.

2. Εκτός του *Μανδραγόρα*, στα κείμενα των άλλων περφόρμανς τι ρόλο είχαν τα αντικείμενα; Έπρεπε να υπάρχει ένα βασικό σε κάθε κείμενο;

Καθώς οι περφόρμανς είχαν ως θέμα τα αντικείμενα, στα κείμενα υπάρχει πάντα ένα αντικείμενο που σχετίζεται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο με το προσδιοριστικό επίθετο ή ουσιαστικό.

8.1.11. Συνέντευξη Ελένης Κουρνέτα

1. Τι props χρησιμοποίησες έχεις περφόρμανς «Επαναστατικά», «Νεκρικά», «Ιστορικά» και «Θεϊκά Αντικείμενα»; Τι δράσεις είχες σε σχέση με τα props;

Στα «Επαναστατικά Αντικείμενα» κρατούσα ένα μπλε σχολικό τετράδιο και διάβαζα από μέσα το κείμενό μου. Στα «Νεκρικά» φορούσα ένα σακίδιο που είχε πάνω τη Μίνι Μάους. Στα «Θεϊκά» φορούσα ένα παιδικό σωσίβιο και το έδειχνα στον κόσμο. Το έβγαζα και το έδειχνα.

2. Τι συμβόλιζε το τετράδιο στα «Επαναστατικά Αντικείμενα»;

Το σχολείο.

3. Εννοώ για το δικό σου κείμενο, ποιο θα έλεγες ότι είναι το αντικείμενο του κειμένου σου; Η τεχνολογία ίσως;

Το χάσμα των γενεών λόγω έχεις επέλασης έχεις τεχνολογίας.

3. Τι φορούσες; Ποιος σκέφτηκε τα αντικείμενα; Μόνη σου;

Με την ομάδα τα σκεφτήκαμε. Δεν φόραγα κάτι ιδιαίτερο.

4. Έχεις ακούσει για το in-yer-face theater;

Ακουστά, αλλά δεν θυμάμαι τι είναι.

8.1.12. Συνέντευξη Παναγιώτη Γουργουλιού

1. Τι props χρησιμοποίησες τους περφόρμανς «Επαναστατικά», «Νεκρικά», «Ιστορικά» και «Θεϊκά Αντικείμενα»; Τι δράσεις είχες σε σχέση με τα props;

Συμμετείχα μόνο στα «Ιστορικά» και δεν χρησιμοποίησα κανένα prop.

2. Διαβάζατε μόνο τα κείμενα ή κάνατε και κάτι άλλο; Ήσασταν όλοι πάνω στη σκηνή;

Ήσασταν όλοι πάνω στη σκηνή και μόνο διαβάζαμε, με μικρά στοιχεία acting.

3. Είχες κάποια δράση στη σκηνή;

Κάτι σαν free style χορευτικό. Σαν να χτυπιέσαι σε κλαμπ.

4. Μόνος σου χόρευες πάνω στη σκηνή ή όλοι μαζί ταυτόχρονα; Μόνο στο δικό σου act χόρευες; Διάβαζες και χτυπίσσουν;

Μαζί με άλλα δύο παιδιά τους ομάδας, στο πλαίσιο του act ενός από τους τους δύο. Την ώρα που χορεύαμε δεν διαβάζαμε.

5. Το χορευτικό το έκανες για το «Στέμμα» ή για άλλον συγγραφέα; Στο «Στέμμα» δεν κράταγες αντικείμενο; Δεν είχες δράση;

Για άλλον. Στο «Στέμμα» δεν κράταγα αντικείμενο ούτε είχα δράση.

8.1.13. Συνέντευξη Βαγγέλη Παπαδίοχου

1. Τι props χρησιμοποίησες όπως περφόρμανς «Επαναστατικά», «Νεκρικά», «Ιστορικά» και «Θεϊκά Αντικείμενα»; Τι δράσεις είχες σε σχέση με τα props;

Μόνο το κομμάτι από τα ιστορικά παρουσιάστηκε και ουσιαστικά έγινε, όπως και σχεδόν όλα, τελείως αφαιρετικά και δεν χρησιμοποιήθηκαν props στην πράξη.

8.1.14. Συνέντευξη Χρήστου Ασωνίτη

1. Τι props χρησιμοποίησες στις περφόρμανς «Επαναστατικά», «Νεκρικά», «Ιστορικά» και «Θεϊκά Αντικείμενα»; Τι δράσεις είχες σε σχέση με τα props;

Τι εννοείς props;

2. Αντικείμενα για την παράσταση.

Ένα κουμ κουατ στα «Θεϊκά». Στα «Νεκρικά» δεν είχα. Στα «Επαναστατικά» επίσης δεν είχα. Στα «Ιστορικά» ένα κουτί προφυλακτικά. Δηλαδή ένα προφυλακτικό στη συσκευασία του.

3. Τα κράταγες στις περφόρμανς;

Το κουμ κουατ, ναι, το κράταγα. Το προφυλακτικό, η ηθοποιός που το είπε.

4. Γυναίκα το είπε στα «Ιστορικά»; Ποιο κείμενο;

Ναι, το τελευταίο, «Je ne regrette rien». Έδειχνε ένα προφυλακτικό στη αρχή. Μετά δεν το ξαναεμφάνισε. Στο κουμ κουατ κρατούσα ένα φρούτο κουμ κουατ στο μεγαλύτερο μέρος του κειμένου. Μονο προς το τέλος το άφησα στα πόδια μου. Στα άλλα δεν είχα αντικείμενο.

8.1.15. Συνέντευξη Χρυσάνθης Παπασταφίδα

1. Τι props χρησιμοποίησες της περφόρμανς «Επαναστατικά», «Νεκρικά», «Ιστορικά» και «Θεϊκά Αντικείμενα»; Τι δράσεις είχες σε σχέση με τα props;

Όσον αφορά της δράσεις, στο πρώτο («Θεϊκά») κρατούσε και συνομιλούσε με το τεστ εγκυμοσύνης. Στο δεύτερο («Νεκρικά») κρατούσε ένα κραγιόν καθώς ετοιμαζόταν για ραντεβού. Στα άλλα δύο («Επαναστατικά», «Ιστορικά») δεν είχε ιντεράξιον, απλώς λειτουργούσαν σαν σημείο αναφοράς και όριζαν το πλαίσιο της κατάστασης.

8.1.16. Συνέντευξη Όλγας Νικολαΐδου

1. Τι props χρησιμοποίησες στις περφόρμανς «Επαναστατικά», «Νεκρικά», «Ιστορικά» και «Θεϊκά Αντικείμενα»;

Συμμετείχα μόνο στα «Θεϊκά Αντικείμενα» και είχα μια πλαστική σακούλα διαφανή με χοντρό αλάτι.

2. Τι δράσεις είχες σε σχέση με τα props;

Δεν είχα δράση. Απλώς το κρατούσα!

8.1.17. Συνέντευξη Στέφανου Παπαδημητρίου

1. Τι props χρησιμοποίησες στις περφόρμανς «Επαναστατικά», «Νεκρικά», «Ιστορικά» και «Θεϊκά Αντικείμενα»;

Στη μόνη περφόρμανς που εμφανίστηκα (τα «Ιστορικά Αντικείμενα») δεν είχα κάποιο prop, παρά μόνο το αναλόγιο που κρατούσα. Ο Μανδραγόρας μας είχε ζητήσει

(από την ομάδα Scene+) να γράψουμε κάτι στη λογική των προηγούμενων περφόρμανς («Ιστορικά Αντικείμενα», «Επαναστατικά Αντικείμενα», κλπ.) ώστε να μπει στο περιοδικό. Το θέμα για το οποίο αποφασίσαμε να γράψουμε ήταν τα «Αντικείμενα μιας χρήσης».

2. Το διάβαζες το κείμενο; Θυμάσαι πώς ήταν η παρασταση να μου την περιγράψεις λίγο;

Το κρατούσα στο χέρι και διάβαζα από αυτό.

3. Όλοι διαβάζανε ή τα έλεγαν απέξω; Props είχανε; Ήσασταν όλοι πάνω στη σκηνή;

Τα «Ιστορικά Αντικείμενα» ήταν δύο ημέρες. Μπορώ να σου πω για τη δεύτερη μέρα, που έλαβα μέρος, πως όλοι διάβαζαν από αναλόγια ακόμα και αν το ήξεραν απέξω. Δεν θυμάμαι άλλα props.

4. Ήταν άλλα άτομα την πρώτη μέρα και άλλα τη δεύτερη;

Ναι.

5. Όλοι πάνω στη σκηνή ή χωριστά;

Τι εννοείς;

6. Ανέβαινε ένας μόνος του πάνω στη σκηνή και κατέβαινε;

Όλοι όσοι συμμετείχαν την κάθε ημέρα ήταν πάνω στη σκηνή.

8.2. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β – ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ SCENE+ ΠΟΥ ΔΗΜΟΣΙΕΥΤΗΚΑΝ ΣΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΜΑΝΔΡΑΓΟΡΑΣ

8.2.1. Γεωργία Αγγουριδάκη «Η χαρτοπετσέτα μου»

Παλιά, δεν τα πολυπρόσεχα τα πράγματα. Τι κρατάμε, τι πετάμε. Από τότε που δουλεύω εδώ, τα βλέπω αλλιώς.

Ας πούμε, αυτή εδώ είναι μια μικρή άσπρη χαρτοπετσέτα. Πρέπει να βάλω μία κάτω από κάθε πιατάκι του καφέ. Καμιά φορά, βάζουμε μεγαλύτερες. Από καλύτερο χαρτί. Με δαντελωτή άκρη.

Αυτή εδώ είναι η πιο απλή. Οικονομική τελετή, φτηνά υλικά. Και το κονιάκ, ούτε τριών αστέρων δεν είναι. Οι πιο πολλοί πίνουν μια γουλιά και το αφήνουν.

Όταν φεύγουν όλοι, μένω και τακτοποιώ την αίθουσα. Τελευταίες μαζεύω τις χαρτοπετσέτες. Τις πηγαίνω πάντα για ανακύκλωση. Δεν μου το'χει ζητήσει κανείς, εγώ το κάνω, από μόνη μου.

Αν βρω καμιά αχρησιμοποίητη, τη διπλώνω και την ξεδιπλώνω. Την κάνω βαρκούλα. Ή λουλούδι.

Λέω καμιά φορά: είμαι σαν κι αυτήν.

Διπλώνομαι και γίνομαι βαρκούλα.

Ξεδιπλώνομαι και γίνομαι λουλούδι.

Ένα μέρος μου μένει απείραχτο, κάποιο άλλο πετιέται.

Χαρτοπετσέτα κάτω από πιατάκι.

Μεγαλώνω.

8.2.2. Μαρία Αμέντα«Τσιρότο σε φιλή»

ΚΟΠΕΛΑ: Τι είναι αυτό στον λαιμό σου;

ΝΕΑΡΟΣ:Μας την πέσανε.

ΚΟΠΕΛΑ: Και το τσιρότο;

ΝΕΑΡΟΣ: Παράσημο.

ΚΟΠΕΛΑ: Τι;

ΝΕΑΡΟΣ: Τα ΜΑΤ.

ΚΟΠΕΛΑ: Με γκλομπ;

ΝΕΑΡΟΣ: ...

ΚΟΠΕΛΑ: Από γκλομπ χτύπησες;

ΝΕΑΡΟΣ: Από φιλί...

ΚΟΠΕΛΑ: Σε φίλησε ΜΑΤατζής;

ΝΕΑΡΟΣ: Ναι... ΟΧΙ.

ΚΟΠΕΛΑ: Λέγε. Τώρα.

ΝΕΑΡΟΣ: Φίλια πυρά.

ΚΟΠΕΛΑ: Πώς;

ΝΕΑΡΟΣ: Με άρπαξε μία και με φίλησε.

ΚΟΠΕΛΑ: Τι;

ΝΕΑΡΟΣ: Για να τους μπερδέψουμε...

ΚΟΠΕΛΑ: Μαλακίες.

ΝΕΑΡΟΣ: ...πως είμαστε άλλοι.

ΚΟΠΕΛΑ: Εσύ της την έπεςες.

ΝΕΑΡΟΣ: Όχι.

ΚΟΠΕΛΑ: Γι' αυτό πας στις πορείες.

ΝΕΑΡΟΣ: Αυτό πιστεύεις για μένα;

ΚΟΠΕΛΑ: Στην εκκλησία ποτέ δεν έρχεσαι.

ΝΕΑΡΟΣ: Κουφάθηκα.

ΚΟΠΕΛΑ: Καλά να πάθεις!

ΝΕΑΡΟΣ: Με αυτά που λες.

ΚΟΠΕΛΑ: Άθεε!

ΝΕΑΡΟΣ: Πάω, γιατί είμαι πολιτικό ον.

ΚΟΠΕΛΑ: Ζώνον!

ΝΕΑΡΟΣ: Φωνάζω για καλύτερα πανεπιστήμια.

ΚΟΠΕΛΑ: Ταραξία!

ΝΕΑΡΟΣ: Τι θέλω με μια *απολιτίκ*;

ΚΟΠΕΛΑ: Τι θα πει αυτό;

ΝΕΑΡΟΣ: Ότι βαρέθηκα.

ΚΟΠΕΛΑ: Όχι. Το απολιτίκ.

ΝΕΑΡΟΣ: Από πού λες ότι βγαίνει;

ΚΟΠΕΛΑ: Από το... απολυτίκιο;

8.2.3. *Ειρήνη Αναγνωστοπούλου «Εισιτήριο»*

Πού πας; Γύρνα πίσω! Δεν σου'πα πως αν ανοίξεις την πόρτα, δεν έχει επιστροφή; Τι κρατάς στα χέρια σου; Φερ' το εδώ. Θα το σκίσω. Βέβαια! Στ' αρχίδια σου. Δεν είναι και μοναδικό! Έχει κι άλλο! Πας στο μηχάνημα, ρίχνεις το κέρμα και εκδίδεται το επόμενο. Αλλά δεν θα σ' το σκίσω γι' αυτό. Θα σ' το σκίσω ακριβώς επειδή ΔΕΝ έχει άλλο. Δεν έχει κανένα άλλο σαν κι αυτό. Και θα σ' το σκίσω επειδή ακόμη δεν το μας καταλάβει. Δεν μας καν υποψιαστεί ότι καμία διαδρομή δεν μπορεί να είναι ίδια με την προηγούμενη ή την επόμενη. Ακόμα και αυτή η καθημερινή, βαρετή: Αττική – Πατήσια, Αθήνα – Γιάννενα, Πόρτο – Λισαβόνα, πόρτα – περίπτερο, ισόγειο – τέταρτος, βόλτα, ταινία, συναυλία, μαλακία, όσο μάπα κι αν είναι, όσες φορές κι αν την κάνεις, δεν μπορεί ποτέ να επαναληφθεί. Κατάλαβες; Πάρε τώρα τη σκισμένη σου πολλαπλών διαδρομών και βαλ' την εκεί που ξέρεις και μην ξαναγυρίσεις σπίτι, αν δεν μάθεις πρώτα τι σημαίνει *μία και μοναδική*: στιγμή, ευκαιρία, γυναίκα, ζωή, διαδρομή.

Αυτή ήταν η τελευταία μας κουβέντα. Δεν ξαναγύρισα. Ίσως να'ταν και η πιο τρυφερή οικογενειακή μας στιγμή.

8.2.4. *Βασίλης Αποστολόπουλος «Προφυλακτικό»*

Ο Βασίλης απευθύνεται στον πατέρα του.

Μια νύχτα. Εγώ. Τι έγινε; Πώς έγινε; Ήσουν κι εσύ. Περίμενες. Απ' έξω. Ντρεπόμουν. Είπα ψέματα. Κι εσύ το ίδιο. Καθόλου παράξενο. Η μόνη διέξοδος. Για χρόνια. Η μόνη αλήθεια. Τα ψέματα. Έπρεπε να πάω. Δεν μπορούσα μόνος. Έπρεπε να ήσουν εκεί. Να ακούσεις. Να σου πω. Για τον θρίαμβό μου. Την Άντζελα θέλω. Μόνον αυτή. Έτσι θα το θυμάμαι. Θα το θυμάμαι. Πάντα. Τι; Δεν δουλεύει αυτή τη νύχτα; Δεν θέλω άλλη. Όμως πρέπει. Με άλλη; Και η Άντζελα; Να φύγω. Να γυρίσω πίσω. Όχι. Δεν μπορώ. Τσόνταρες κι εσύ. Πόσα μου έδωσες; Παρ' τα όλα. Δεν θέλω. Δεν μπορώ. Πρέπει. Πρέπει. Γιατί δεν είσαι εδώ, Άντζελα; Αυτή εδώ τρώει πασατέμπο. Πασατέμπο, σου λέω. Κοιτάει και το ρολόι της. Πέρασε η ώρα. Τελείωνε. Χύσε... Χύσε... Έχυσα. Πάμε να φύγουμε. Γρήγορα. Πάμε. Χάλια. Ποτέ στη ζωή μου πια. Χάλια. Πόσο να ήρθε η ΑΕΚ;

8.2.5. Νατάσα Βέλλιου «Το σπύρτο»

Γεννήθηκα στο τέλος μιας μακράς ιστορίας και μεγάλωσα στην αρχή μιας καινούργιας. Μένω σε μια θαλάσσια πύλη. Μέσα σε αυτή τριγυρίζουν άνθρωποι χορτοφάγοι, άνθρωποι που πιστεύουν σε ψέματα κι άνθρωποι που σκοτώνουν.

Μπορεί να μην θυμάμαι πολλά, αλλά θυμάμαι εσένα και μια δολοφονία που έγινε δυο τετράγωνα πιο πάνω. Μην κάνεις πως δεν ξέρεις, ο ένοχος βρέθηκε και κυκλοφορεί ελεύθερος. Μάλλον αυτή η δολοφονία σε άφησε αδιάφορο, γιατί ποτέ δεν μου την ανέφερες. Κράτησα τους τη φωτιά τους. Εγώ έπαιρνα φωτιά, εσύ γινόσουν στάχτη. Πού να 'ξερα ότι κάποια μέρα θα γινόμουν κι εγώ στάχτη. Αυτή την ημερομηνία να την θυμάσαι σαν να ήταν η τελευταία.

Κάποιοι λένε πως η πριν-εποχή δεν τελείωσε. Εγώ δεν τη γνώρισα ποτέ, για να την αποδεχτώ κιόλας. Για μένα, η μετά-εποχή είναι η ενηλικίωσή μου. Σηματοδοτεί το τέλος των ιδεών, την αρχή τους πρακτικής. Ενηλικίωση είναι να πιστεύεις πως πατάς στη γη κι όχι στον ουρανό.

Κάποιοι φιλούν το παρελθόν τους στο μέτωπο, εγώ το κοιτώ απλά με οίκτο. Γιατί μοιάζει με το μέλλον μου.

Πώς είναι η νιότη να αρχίζει με μια χούφτα στάχτες;

8.2.6. Κέλλυ Γιαννοπούλου «Κεράκια γενεθλίων»

Ξυπνάω βουτηγμένη σε μια παχιά στρώση άχνης. Σήμερα έχω τα γενέθλιά μου. Γίνομαι δεκαοχτώ, και ήδη όλα είναι διαφορετικά, πολύ διαφορετικά! Εγώ μοιάζω με γίγαντα. Και τα πάντα γύρω μου είναι σαν μικρά κεράκια, χωμένα σε σιρόπι φράουλας. Το κρεβάτι μου, η μαμά, ο μπαμπάς. Το αυτοκίνητό στις και το ποδήλατό μου. Το σχολείο, η αυλή, το πανό στις κατάληψης. Οι μπίρες που ξέμειναν απ' το Σάββατο. Η πλατεία και οι φίλες μου! Τα γκράφιτι, οι αφίσες, η κιθάρα μου. Και η παραλία που φίλησα το πρώτο μου αγόρι. Δεκαοχτώ πολύχρωμα κεράκια, και γύρω γύρω μια λωρίδα σαντιγί.

Μπροστά μου στέκεται στις μαύρος κλόουν. Κρατάει στις μαχαίρι και δύο κόκκινα μπαλόνια. «Χρόνια πολλά!», λέει γελώντας. Μ' ένα κρότο σκάει τα μπαλόνια, η σαντιγί γεμίζει αίματα. Ύστερα ανάβει τα κεράκια, ένα ένα. Εγώ, ακίνητη, τα κοιτώ να λάμπουν στις φλόγες! Έπειτα, καθώς λιώνουν, παίρνω μια βαθιά ανάσα. Κι όλα χάνονται, σε δυο σύννεφα καπνού.

8.2.7. *Margaret Wesseling «Paper Napkin»*

PAPER NAPKIN, SALT SHAKER. *Place: A table top.*

PAPER NAPKIN

I remember it so well. It really wasn't different from any other day, but I was near the top of the pack, near the top, and the idea was building that maybe this would be the time – maybe this would be the day – or maybe next time – but they never took me. Then finally it was the day and I was on top. I knew it was going to happen. It couldn't be any different. And I had on my best white dress. Everyone else was saying "Oh, how pretty you are. What a pretty dress", but I could tell they were just jealous. The drawer came open. A hand came down. And then I was on the table. Now I have this red spot – see? What happens next?

Long pause.

SALT SHAKER

That sounds nice.

PAPER NAPKIN

What happens next, what happens next? I keep on asking you, why don't you tell me?

SALT SHAKER

Things must be very different in the drawer.

PAPER NAPKIN

Well, yes, they are. Very different.

SALT SHAKER

Well, it's not like that here.

PAPER NAPKIN

Well, of course not.

Pause.

PAPER NAPKIN

So what happens?

SALT SHAKER

You made all the preparations?

PAPER NAPKIN

Yes.

SALT SHAKER

And you have everything.

PAPER NAPKIN

Yes, of course I have everything!

SALT SHAKER

Then—

PAPER NAPKIN

What?

SALT SHAKER

Well, then—

PAPER NAPKIN

Tell me!

SALT SHAKER

Well, it depends on you, really.

PAPER NAPKIN

What's that supposed to mean?

SALT SHAKER

You can do whatever you want.

PAPER NAPKIN

But what happens?

SALT SHAKER

Mostly the paper napkins are gone off the table by sunset.

PAPER NAPKIN

So?

SALT SHAKER

Well, that's really all I can say, you know. I mean it depends on you. I guess, you decide. You do have that red spot.

PAPER NAPKIN

So what does it mean?

SALT SHAKER

Well, you have a red spot.

PAPER NAPKIN

So?

SALT

Yes, well. Good luck, you know

8.2.8. Σοφία Γουργουλιάνη «Το καλαμάκι»

Δεν είχα ξαναπιεί καφέ, ούτε τι να παραγγείλω δεν ήξερα. Εσύ με κέρασες τον πρώτο μου καφέ, θυμάσαι; Ένα φραπέ γλυκό με γάλα. Και με ρώτησες αν ήθελα χοντρό ή λεπτό καλαμάκι.

Ήσουν ψηλός τότε, ή τουλάχιστον έτσι σε θυμάμαι. Μπορεί και να ήμουν εγώ κοντή, πάντως η ταυτότητά μου λέει 1,69, οπότε μάλλον εσύ κόντυνες. Και σου πέσανε και τα μαλλιά.

Την κοτσίδα τη θυμάσαι; Γι' αυτή την κοτσίδα σε γουστάρουμε τους και για τα πράσινά σου μάτια. Ήσουν τους με την εικόνα του Χριστούλη που μου 'χε χώσει η μάνα μου στο πορτοφόλι. Την έσκισα μόλις πάτησα τα δεκάξι.

Σε γούσταρε κι η Αγγελική, που πηδιότανε με δύο φαντάρους και είχε τεράστια βυζιά. Γιατί δεν διάλεγες εκείνη; Γιατί έπρεπε να πιούμε όλους εκείνους τους φραπέδες τους γλυκούς με γάλα, μαζί; Και πάντα η ίδια γαμημένη ερώτηση: θες χοντρό ή λεπτό καλαμάκι; Αν ήθελα χοντρό θα σε άναβα περισσότερο;

8.2.9. Θεώνη Δέδε «Πολιτείες μιας χρήσης»

Και θα πάω στην αρχή άλλες μεγάλου δρόμου και θα σηκώσω τον δρόμο σαν χαλί και θα τον τινάζω. Μια πάνω, μια κάτω. Και θα αρχίσουν τα αυτοκίνητα να πετιούνται στον αέρα και θα πεταχτούν και τα χαλίκια, τα φυτά, τα σπίτια και όλα τα μικρά καφέ. Μια πάνω, μια κάτω. Θα γεμίσει ο ουρανός καφέδες, ζεστές σοκολάτες, χάρτινα ποτήρια και πιάτα, πλαστικά πιρουνάκια. Και θα συνεχίσω να τινάζω τον δρόμο. Κρεβάτια, κομοδίνα, κουζίνες και άστεγοι θα φτάσουν στα άστρα.

Ό,τι έχει απομείνει θα φύγει, θα εξαφανιστεί. Και μετά θα τυλίξω τον δρόμο σε ρολό. Θα τον βάλω κάτω από τη μασχάλη μου. Μια μαύρη μικρή ουρά θα προεξέχει. Θα συνεχίσω τον δρόμο μου. Έχω και άλλες πολιτείες να μαζέψω.

8.2.10. Κωνσταντίνα Δήμου «Το καλαμάκι»

Αγαπούσα τα καλαμάκια τις και εσύ, για να ρουφήξεις τη ζωή μου. Λες και δεν χώρεσα σε ένα ποτήρι, να με πιεις μονορούφι μαζί με τα κομμάτια που σκόπευα να κρατήσω, χυμούς στα χείλη σου. Άλλο να ζητάς κι άλλο να ρουφάς! Πώς γίνεται το

αίμα μου ουσία πολύτιμη, μες στα δικά σου σάλια. Έφτυνα γενναιοδωρία και ρούφαγες αγάπη. Εσύ μουγκός ζητιάνος με το χέρι μαζεμένο! Που νόμιζα θα με αγκαλιάσει.

Πήρες όσα ποτέ δεν είχα. Και τι κέρδισες; Να γίνεις εγώ; Εμένα οι γονείς μου είχαν ζωή να μου χαρίσουν. Μα ανταλλάξαμε ζωές. Θέλω και αναπνοές. Ό,τι ζητούσες, ελευθερία, ό,τι ζητούσα, ασφυξία.

Όσο χορταίνεις από τον άλλον οξυγόνο, η ζωή σε φιλάει δίνοντας ασφυξία. Δεν χωράει σε καλαμάκι. Η αγάπη είναι ταξίδι και στο λιμάνι τις νόμιζα θα σε συναντούσα.

Τα όνειρα δεν ταξιδεύουν σε βάρκες που θα βουλιάξουν και θα τα πνίξουν. Και αν πίνω τις τις σχέσεις μου πια με καλαμάκι, μπορώ να αναπνεύσω. Πόσες δικές μου λέξεις θα φτύσεις στη ζωή σου; Κοίταξε τη φιγούρα σου σαν Νάρκισσος, πνίξου μέσα στο είδωλό μου.

8.2.11. Έντο Διαμαντόπουλος «Προφυλακτικό καμίας χρήσεως»

Άντρας σε σουπερμάρκετ.

Αυτό που μου αρέσει στα προφυλακτικά είναι η συσκευασία. Με μαγεύουν τα γυαλιστερά χρώματα και τα ονόματα. Tropical. Feel Me. Wet'n'wild. Pleasure Sex.

Για μακαρόνια να έχω έρθει στο σούπερ, πάω στο ράφι με τα προφυλακτικά και τα χαζεύω. Για ώρα. Πιάνω ένα κουτί και νιώθω σαν οργασμός σε τεχνικόλορ χολιγουντιανό μιούζικαλ.

Ψάχνω την κοντινότερη κάμερα. Ξέρω πως με κοιτάνε.

Ανοίγω το κουτί, κόβω ένα πορτοκαλί γυαλιστερό προφυλακτικό. Το νιώθω μέσα στη συσκευασία. Το χώνω στο μικρό τσεπάκι του τζιν μου. Βάζω το ανοιγμένο κουτί στο καλάθι με τα υπόλοιπα αντικείμενα.

Τοποθετώ τα ψώνια στην κυλιόμενη ταινία του γκισέ. Τα προφυλακτικά μαζί με τις τσίχλες. Πάντα. Στο Ταμείο 1. Είναι η ταμίας που μου αρέσει. Με κοιτάει. Χαμογελάει. Της χαμογελάω κι εγώ. Ξέρει. Με κοιτούσε από την κάμερα. Σήμερα θα το βρω το κουράγιο να της μιλήσω.

«Θα 'ρθεις απόψε να σου δείξω τη συλλογή μου με τα πολύχρωμα προφυλακτικά; Δεν θα τ' ανοίξουμε όμως. Όταν κόβω τη συσκευασία, γίνονται ασπρόμαυρα».

8.2.12. *Νότα Δούσμανη «Λάθος υλικά μιας χρήσεως»*

Σε μια πάνινη τσάντα έβαλε βελόνες, σύριγγες, επιδέσμους, οινόπνευμα, βαμβάκι και δοχεία μολυσματικά – έτσι τα έλεγε.

Όταν έφτασε στο ισόγειο της πολυκατοικίας, πάτησε το κουμπί να έρθει το ασανσέρ, αλλά βιαζότανε και δεν το περίμενε. Ανέβηκε τα σκαλιά και μπήκε στο σπίτι της. Έβγαλε τα παπούτσια, γονάτισε και με τραβηγμένη την κουρτίνα άρχισε ν' ανακατεύει χάπια σε μορφή σκόνης, ποιήματα, σιρόπι γλυκόζης, αιθέρα. Τα αναρρόφησε με τη σύριγγα και τα άφησε στον πάγκο της κουζίνας. Έβαλε στην κατσαρόλα παλιές ηλικίες για να ζεσταθούν, έριξε και το υλικό από τη σύριγγα – άλλοι δεν έχουνε να φάνε, λένε στις ειδήσεις. Έφαγε και ξάπλωσε νωρίς.

Πόνος οξύς την ξύπνησε τη νύχτα. *Της έπεσε βαριά, η παιδική*, την άλλη μέρα είπαν οι γιατροί.

Τότε χτύπησε το τηλέφωνό της και το σήκωσε ζαλισμένη.

–Το δεκαπέντε ημερών κοριτσάκι, που εγκατέλειψε η μαμά του ήμουν εγώ; Καλά το κατάλαβα.Γεννήθηκα μεγάλη.

8.2.13. *Νίκος Ιωσήπου «Το μπουζί»*

Εδώ αγόρι μου. Έρθες στο κατάλληλο άτομο. Γιατρός, σου λέω.Τις Yamaha τους ξέρω απ' την καλή και απ' την ανάποδη. Την Crypton την 135 δεν τους; Ωραία.Λοιπόν, δείξε μου το μπουζί σου, παλικάρι μου, και θα σου πω αμέσως.Για να δω. Ρε συ, το πράγμα μιλάει από μόνο του. Το μπουζί σου είναι για τα μπάζα.Το πλούσιο μείγμα. Αυτό φταίει. Κοίτα, να σ' το εξηγήσω απλά.Η βενζίνη είναι θηλυκό, η βενζίνη με τον αέρα αρσενικό. Όταν έχουμε φράγκα και βάζουμε πολύ βενζίνη αλλά δεν έχουμε πολύ αέρα, το μηχανήμα αυτά παθαίνει.Με πλουσιοκόριτσο έμπλεξες, ρε Ραχίντ. Τι περίμενες;Κούκλα είναι και εσύ παιδαράς με τα όλα σου, αλλά το κορίτσι δεν σου κάθεται.Είναι φαντασμένη.Όλους τους παίζει ψιλό γαζί. Ρε συ, βρες κάτι ναξεχαρμανιάσεις.Να αλλάξεις τα καμένα λάδια. Να αλλάξεις και μπουζί, γιατί δεν σε βλέπω καλά.Θα το φας το κεφάλι σου, σαν τον φίλο σου τον Άρη. Πάμε καμιά βόλτα με τη δικιά μου την XT την 1200άρα; Εσύ θα οδηγείς. Και χαλάλι σου το μπουζί. Δώρο από μένα. Τι λες;

8.2.14. Γεωργία Κανελλοπούλου «Κάμερα μιας χρήσης»

Οι γονείς μου είναι εθισμένοι τους αναμνήσεις. Και εγώ που νόμιζα πως άμα δεν ξεις δεν τους αναμνήσεις να φτιάξεις. Όταν έγινα δεκαοκτώ, οι γονείς μου οργάνωσαν ένα μεγάλο πάρτι για την επιτυχία τους. Κατάφεραν να κρατήσουν το παιδί τους ζωντανό για δεκαοκτώ χρόνια. Τώρα πια θα ήμουν εγώ υπεύθυνη για τον θάνατό μου. Τα είχαν καταφέρει. Κάλεσαν γνωστούς, φίλους, δημοσιογράφους, κριτικούς, να πιούν στην υγεία μου και στο successstory αυτού του αγαπημένου ζευγαριού.

Οι καλεσμένοι του πάρτι αντίκρισαν τον κήπο τους κατακίτρινο. Στα τραπέζια, τους καρέκλες, στο γκαζόν, στα στρώματα στην πισίνα, στην ταράτσα και στο μπάρμπεκιου απλώνονταν μικρές κίτρινες κάμερες μιας χρήσης. «Φωτογραφίστε ελεύθερα», τους είπαν, «πρέπει να θυμόμαστε». Εγώ να κρατάω ένα ποτήρι νερό. Εγώ να χαμογελάω στον μπαμπά. Εγώ και το βάζο τους γιαγιάς. Εγώ με μια κόκκινη μαργαρίτα. Εγώ και το σερβίτσιο. Εγώ εκεί και εδώ και μέσα και έξω. Το μάτι μου, τ' αυτί μου, το χέρι μου, το γόνατό μου. Κίτρινοι άνθρωποι έβαζαν την κίτρινη μηχανή τους κάτω από τη φούστα μου ενώ με κοίταζαν στα μάτια.

Η εμφάνιση των φωτογραφιών με έκοψε σε χίλια κομμάτια. Οι γονείς μου κόλλησαν τα κομμάτια μου στον μεγάλο τοίχο του σαλονιού.

Για να με θυμούνται για πάντα. Δεν θέλω να με θυμούνται για πάντα.

8.2.15. Γιώργος Κατσιφής «Προφυλακτικό»

Το πρώτο προφυλακτικό το φόρεσα στα δεκαοχτώ. Τα περισσότερα αγόρια ίσως αυτή τη στιγμή τη θεωρούν σημαντική. Η πρώτη φορά με τον παιδικό έρωτα. Η πρώτη τσάρκα σε μπορντέλο. Η πρώτη έξοδος στον κόσμο των μεγάλων. Εγώ, πάλι, θυμάμαι έναν τύπο να μοιράζει προφυλακτικά και φυλλάδια για πρόληψη και νοσήματα.

Σκέφτομαι πως *ακόμη* δεν έχω κάνει σεξ. Ίσως ο φόβος μου για όπως αρρώστιες να είναι ο λόγος. Ίσως απλά ο φόβος μου.

Μόλις γυρίσω σπίτι, παίζω για λίγο με το προφυλακτικό, το φουσκώνω... Μετά παίζω με τον εαυτό μου, κι όταν το σώμα μου είναι έτοιμο, το φοράω. Ακόμη κι αυτή τη στιγμή που είμαι μόνος μου, το νιώθω άβολο. Είναι στενό και με τσούζει. Και μου ρίχνει τη διάθεση. Και νιώθω τύψεις. Όχι γιατί δεν κάνω σεξ. Γιατί δεν με *νοιάζει* να κάνω. Ούτε σεξ, ούτε τέσσερις-πέντε μαλακίες τη μέρα, όπως οι υπόλοιποι φίλοι μου. Κι αφού δεν με *νοιάζει* να κάνω σεξ, ποιο είναι το νόημα στην καθημερινότητά μου;

Όταν τελειώνω, το πετάω. Αύριο θ' αγοράσω ένα καινούργιο κουτάκι από το φαρμακείο.

8.2.16. Χαρά Κονταξάκη «Χαρτί υγείας για πέτα(γ)μα»

Με τον Σωτήρη συναντηθήκαμε τυχαία στο σουπερμάρκετ, αλλά στόμα είχαμε και μιλιά δεν έβγαινε. Μουγγοί ενήλικες.

Αποφάσισα να σπάσω εγώ τον πάγο. Λίγο πιο διαχυτική... κι ο Σωτηράκης τσίμπησε! Με κάλεσε για φαγητό και μετά για... γήπεδο.

Γήπεδο; Γήπεδο. Για τον Σωτήρη μιλάμε. Θεός!

«Να'χεις μαζί σου ρολό τουαλέτας», μου είπε το αδερφάκι μου. «Αν το χρειαστείς, εκεί δεν θα βρεις».

Μωρέ και ρολό έβαλα στην τσάντα και φάβα με κρεμμύδι έφαγα με τον Σωτήρη και ρακές κατέβασα. Και με βαρύ στομάχι και *μεθυσμένητη καρδιά* βρέθηκα, για πρώτη φορά στη ζωή μου στο γήπεδο, να περιμένω να εμφανιστεί η αγαπημένη ομάδα του θεού δίπλα μου.

Ο θεός μου σφίγγει τη μέση, η ρακή το κρανίο και η κοιλιά μου προμηνύει πως τα έντερά μου επαναστατούν... ανεπιστρεπτί.

Βαριά η φάβα, βαριά και η θυσία. Πού να' ναι οι τουαλέτες τώρα;

Ξαφνικά όλοι σηκώνονται. Σηκώνομαι κι εγώ, κεφάλι και έντερα στριφογυρίζουν.

Αφήνω το χέρι του Σωτήρη, ανοίγω την τσάντα και σφίγω με ελπίδα στα χέρια το σωτήριο αντικείμενό μου.

Ο Σωτήρης κοιτάζει έκπληκτος το ρολό τουαλέτας, μ' αγκαλιάζει σφιχτά και λέει δυνατά: «Το'ξερα! Είσαι η γυναίκα της ζωής μου!»

Αρπάζει το χαρτί, το πιάνει απ' την άκρη και με δύναμη το εκσφενδονίζει στον αγωνιστικό χώρο.

Τα επόμενα δευτερόλεπτα, τα μάτια μου πολλαπλασιάζουν τα πάντα με τρομακτική ταχύτητα.

Βλέπω της παίκτες να μπαίνουν στο γήπεδο, τον Σωτήρη να χοροπηδάει, το χαρτί μου να πετάει ψηλά, παρέα με άλλα, κι εγώ κάνω το ύστατο σάλτο μήπως και προλάβω την άκρη αυτού του διάτρητου μαλακού υλικού που τόσο έχω ανάγκη...

Κουτρουβαλιάστηκα χεσμένη, με δύναμη, τρεις κερκίδες πιο κάτω...

Και κάπου εκεί, ανάμεσα στο χάσιμο της αξιοπρέπειας και των αισθήσεων, πρόλαβα να σκεφτώ πως η ενηλικίωση θ' αργήσει μια μέρα ακόμη.

8.2.17. Ελένη Κουρνέτα «Οδοντογλυφίδα από καλή γενιά»

Σήμερα ιδρώσα να τσιμπήσω το καλαμαράκι, αν και νόστιμο, ήταν πολύ σκληρό το άτιμο και μου 'σπασε και τη μύτη. Έπρεπε να το τρυπήσω δύο φορές, να το κλείσω να μην τρέξει η γέμιση. Τελικά τα κατάφερα! Και μπήκαμε στο τηγάνι.

Όλη η οικογένεια ασχολείται με τα ψαρικά. Ο παππούς μου ήταν σπουδαίος πολύ. Ανήκε στη σπάνια γενιά με καταγωγή από φτερό χήνας. Έζησε σε παραλιακή ψαροταβέρνα. Ήταν ο τελευταίος που πήραν από ένα τεράστιο κουτί χονδρικής. Για καλή του τύχη, τον κράτησε στο χέρι ένα παιδί κι άρχισε να τρυπάει την άκρη του χάρτινου τραπεζομάντιλου. Μετά ο παππούς έπεσε στην άμμο και από κει είχε την ευκαιρία να ταξιδέψει με ένα γλάρο. Πήγε μάλιστα μέσα στη φωλιά του, μέχρι τα βαθιά γεράματα.

Θαύμαζε την ελευθερία του γλάρου. Μέχρι που ο γλάρος έφυγε και ο παππούς έγινε σκόνη και χώμα. Όπως όλοι θα γίνουμε.

Δυστυχώς εμείς, οι νέες γενιές, δεν είμαστε τόσο τυχεροί όσο ο παππούς. Ζούμε στριμωγμένοι, ασφυκτιούμε σε πλαστικά περιτυλίγματα. Κάποιοι μάλιστα είναι και από πλαστικό. Αυτοί είναι ανώτερης τάξης, κέρδισαν την αθανασία. Θα ζήσουν για πάντα στη γη. Όσο κι αν όπως πολεμάνε.

Ζεσταίνομαι με το καυτό λάδι στο τηγάνι. Αν φάνε το καλαμαράκι στο μπαλκόνι, ίσως καταφέρω να ξεγλιστρήσω και να φύγω. Βέβαια, φοβάμαι να κυκλοφορώ μόνη μου όπως δρόμους. Αφού η φύση μου και η κληρονομιά μου είναι φτερό, είναι θάλασσα, πώς να επιβιώσω στο γκρίζο όπως πόλης; Όπως μην σκέφτομαι αρνητικά, τόσοι τα καταφέρνουν. Και μάλιστα από κατώτερες γενιές, που έχουν εμπειρίες μόνον από κουφάλες δοντιών.

Εγώ δεν είμαι έτσι. Θα προχωρήσω. Μεγάλωσα πια. Θα ψάξω να βρω την ελευθερία μου στη θάλασσα. Όπως κι ο παππούς. Θα κερδίσω τον χώρο που μου αξίζει, θα σταθώ στο ύψος μου. Πέντε ολόκληρα εκατοστά.

8.2.18. Μαρία Κυριάκογλου «Πλαστική παγοκυψέλη»

Στο σπίτι μας δεν χρησιμοποιούμε πια πλαστικές παγοκυψέλες. Ποτέ.

Το πλαστικό έχει μια φτήνια που μου ταίριαζε από παιδί. Κίτρινο, μπλε, πορτοκαλί, ακόμη και μαύρο. Σακούλα, μπουκάλι, τσάντα, τάπερ, κουρτίνα μπάνιου.

Όσο πιο κακόγουστο και δεύτερης ποιότητας, τόσο πιο πολύ ταυτιζόμουν μαζί του. Δεν καταλαβαίνω για ποιο λόγο ο κόσμος δεν το θέλει. Ακριβώς αυτή η κακογουστιά και η φτήνια είναι που κάνουν το πλαστικό ένα υλικό απολύτως οικείο, ανθρώπινο και τελικά συνώνυμο μας μας μας ζωής.

Στην εφηβεία μου απέκτησα μια ιδιαίτερη αδυναμία στο κόκκινο πλαστικό. Και μαζί μ' αυτό, μας άσχημους άντρες και στο πάθος βήτα διαλογής.

Στην οικογένειά μου ο θυμός ήταν ένα απαγορευμένο συναίσθημα. Στο σπίτι μας βασίλευε πάντοτε μια ηρεμία υστερική. Ξέραμε όλοι μας να πνίγουμε την οργή στον νεροχύτη και, κατά τη διάρκεια του φαγητού, να χαμογελάμε πλατιά και να τρώμε αργά και προσεκτικά.

Γι' αυτό και όλοι απορήσαμε όταν εκείνο το μεσημέρι σηκώθηκα ξαφνικά από την καρέκλα μου, πήρα μια πλαστική παγοκυψέλη από το συρτάρι μας κουζίνας και ξανακάθισα ήσυχα στη θέση μου. Δεν ήταν μας αυτό που μας προξένησε τη μεγαλύτερη απορία, αλλά αυτό που έκανα στη συνέχεια, να κόψω λίγο, μια ιδέα, τη μικρή φλεβίτσα πάνω στον αριστερό καρπό μου. Για να γεμίσω την παγοκυψέλη με αίμα. Πλαστικό σε κόκκινο χρώμα. Ομολογώ πως αυτό εξέπληξε ακόμη κι εμένα, εκείνο το ήσυχο, κατά τα άλλα, μεσημέρι.

Μετά, εκείνη η ημέρα πέρασε, ήρθε η επόμενη και όλα συνέχισαν να κυλούν μας πριν στην οικογένειά μου. Η ηρεμία εξακολούθησε στο σπίτι μας. Απλώς προστέθηκε και η σιωπή. Και αφαιρέθηκαν οι πλαστικές παγοκυψέλες μιας χρήσης.

8.2.19. Ελένη Κωστοπούλου «Ο μπάφος»

Μια Γυναίκα με χειρουργική μάσκα

Σήμερα γίνομαι δεκαοκτώ. Θα αρχίσω το τσιγάρο, μπορεί να δοκιμάσω και μπάφο. Θα σταθώ μπροστά στο παράθυρο και θα τον δω να κοιτάζει το παράθυρο πάνω από το δικό μου. Εγώ θα τραβηχτώ στη γωνία μου, θα φορέσω ζαρτιέρες –μαύρες, διχτυωτές–, θα βάψω τα χείλη μου κόκκινα, θα τα σφραγίσω και θα πλησιάσω πάλι το παράθυρο. Αυτός θα είναι ακόμα εκεί, να κοιτάζει το παράθυρο πάνω απ' το δικό μου. Θα πάω στην κρυψώνα να πάρω τον μπάφο και θα πετάξω τη μάσκα να κοπεί η ανάσα μου.

Ακούγεται θόρυβος εκκωφαντικός. Ανοίγω το παράθυρο να μπει η φασαρία μέσα. Σε τι χρειάζεται ο μπάφος όταν η έξαψη βρίσκεται κάτω από το παράθυρό σου; Ξεβάφω τα χείλη μου, πετάω αυτός ζαρτιέρες και φοράω τη μάσκα.

«Ποιος κοιμάται ακόμα αυτός ώρες κοινής ησυχίας;» φωνάζω και τον κοιτάζω. Κι αυτός εμένα κοιτάζει. Το παράθυρο πάνω από το δικό μου έκλεισε ερμητικά. Εμείς δεν φοβηθήκαμε. Σήμερα ενηλικιωθήκαμε.

8.2.20. Χριστίνα Λιακοπούλου «Το τελευταίο φίλτρο του καφέ»

Φωτεινή, 60 χρονών. Γεωργία, ανιψιά της, 13 χρονών. Η Γεωργία κάθεται στο τραπέζι της κουζίνας με ένα φλιτζάνι γάλα μπροστά της.

Φωτεινή: Τι περιμένεις, παιδάκι μου;

Γεωργία: Στο ντουλάπι, εκεί δεξιά. Άνοιξέ το.

Φωτεινή: Τι θέλεις πάλι;

Γεωργία: Δεξιά, στο βάθος, θα βρεις ένα φίλτρο του καφέ. Το τελευταίο. Παρ' το. Φτιάξε μου έναν καφέ, να ξυπνήσω σαν άνθρωπος. Τώρα!

Φωτεινή: Δεν θα είσαι στα καλά σου, μου φαίνεται.

Γεωργία: Κάνε ό,τι σου λέω. Βασανίζομαι. Βοήθησέ με, τουλάχιστον εσύ! Νιώσε με, ρε γαμώ το!

Φωτεινή: Να σου φέρω λίγο μέλι για το γάλα σου και κανένα μπισκοτάκι;

Γεωργία: *(Με μια γρήγορη κίνηση πετάει το φλιτζάνι από το τραπέζι. Παραμένει ήρεμη)* Καλά τότε. Πιες το εσύ.

8.2.21. Τζίτζη Μηχαλίδη «Ενέσεις ινσουλίνης»

Νοσοκόμα, 20 ετών.

Το κορίτσι είναι μια απ' αυτές τις περιπτώσεις για τις οποίες μας προειδοποιούσαν στη σχολή. «Χρειάζεται να φροντίζετε τους ασθενείς, αλλά όχι να αναπτύσσετε σχέσεις μαζί τους». Δεν τα κατάφερα. Έμαθα ότι αγαπάει τον Ανδρέα, έναν συμμαθητή της απ' το σχολείο, και ότι αυτός τα έριξε στην κολλητή της. Ότι θέλει να γίνει αρχαιολόγος. Τις μέρες που ήταν κλινήρης, φώτιζε ολόκληρη όταν μου έλεγε εντυπωσιακές λεπτομέρειες για τον Παρθενώνα και μου έδειχνε στο κινητό της βιντεάκια από ανασκαφές. Φαντάσου ότι αποφάσισα κι εγώ ν' ανέβω, κι ας έχω να πάω στην Ακρόπολη από το δημοτικό. Οι γονείς της ήθελαν να γίνει δικηγόρος, όπως αυτοί. «Τώρα όμως που αρρώστησα, θα περάσει το δικό μου», μου είπε χθες, με το ταιριαστό πείσμα της ηλικίας της. Δεν ξέρω αν θα γίνει αρχαιολόγος ή αν τελικά θα υποκύψει στη δικηγορία. Ούτε εκείνη το ξέρει ακόμα. Μόνο αυτές οι ενέσεις θα τη συνοδεύουν πάντα.

Είναι λοιπόν απαραίτητο να είμαι ανέκφραστη και επαγγελματίας τώρα που θα της μάθω πώς να τρυπάει τον εαυτό της για όλη της τη ζωή.

8.3. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ - ΚΕΙΜΕΝΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ SCENE+



8.3.1. «Νεκρικά Αντικείμενα»: Ελένη Κωστοπούλου «Άσπρες Γραμμές»

Φτάνω στη Ν. Υόρκη με 10 δολάρια στην τσέπη. Ένα σακίδιο με λίγα ρούχα, ένα μισοάδειο πακέτο μπισκότα και μία κόκα κόλα. Δεν γνωρίζω κανέναν. Την πρώτη μέρα κοιμάμαι στον δρόμο. Τη δεύτερη πάλι στον δρόμο. Μετά έγινε συνήθεια. Κάποιες φορές πίνω, καπνίζω, μπαίνω σε μάχες. Όταν δεν κάνω όλα αυτά, αφήνω σημάδια πάνω μου. Μικρά μοτίβα με σταυρωτή διαγράμμιση, άσπρες γραμμές ένας καρπούς. Με κάνουν να αισθάνομαι καλά.

Είμαι η Σάρα. Σκέτο Σάρα. Κοιμάμαι στον δρόμο. Δεν είμαι καλά, αλλά είμαι εδώ και κάποια μέρα θα είμαι και καλά.

Τρέχω.

Απόψε η λεπίδα δεν είναι κοφτερή. Πρέπει να την πιέσω. Σύντομα θα έχω καινούργιες άσπρες γραμμές στα χέρια μου.

12 παρά δέκα φτάνω στο Rockefeller Center. Το πόδι μου με γαμιάει. Δεν θυμάμαι πόσα χιλιόμετρα έτρεξα σήμερα. Ο πόνος είναι καλό πράγμα. Μου δίνει έναν λόγο να πονάω για κάτι άλλο από αυτό που με πονάει. Κόσμος μαζεύεται γύρω μου. Σε λίγο η πλατεία θα είναι γεμάτη. Χαρούμενα πρόσωπα θα γεμίζουν ένας δρόμους. Ένας δικούς μου δρόμους.

Ακούγεται το Jingle bells.

Χτύπαγε με ένα χρυσό μπαστούνι. Πλευρά, στομάχι, στήθος, κεφάλι. Κάθε σημείο του σώματος βγάζει διαφορετικό ήχο όταν το χτυπάς. Σαν μουσικό όργανο. Στο δικό μου σώμα ήταν πάντα ο ένας ρυθμός.

Τραγουδάει το Jingle bells.

Τρέχω.

Θα έπρεπε να υπάρχει ένας χάρτης να μου λέει τι να κάνω. Πότε να φεύγω, πότε να μένω και να αρχίσω να χτυπάω. Τι να μην θυμάμαι. Να μου δείχνει όλα τα μικρά δρομάκια εδώ μέσα (δείχνοντας το μυαλό της), να του ξεφύγω.

Είμαι καλά. Είμαι καλά. Δεν είμαι εντάξει, αλλά είμαι ζωντανή και κάποια μέρα θα είμαι εντάξει.

Γαμώτο! Γιατί δεν πονάω;

Παίρνω τη λεπίδα. Χαράσσω την πρώτη γραμμή. Στην τρίτη διπλώνομαι από τον πόνο. Αρχίζω πάλι να τρέχω.

Είμαι ένας παρατηρητής που παρακολουθεί τον εαυτό του να σηκώνεται όρθιος, να αρπάζει ένα βάζο, μια πολυθρόνα να την πετάει μακριά. Γυαλιά θρυμματίζονται, η πόρτα ραγίζει, το χριστουγεννιάτικο δέντρο διαλύεται. Παίρνω τα πολύχρωμα φωτάκια και τα περνάω στον λαιμό του. Βλέπω τα μάτια του να πετάγονται. Δεν μπορεί να πάρει ανάσα. Αυτό είναι το καινούργιο χριστουγεννιάτικο δέντρο μου. Τώρα είμαι εντάξει.

– Δεν θα είσαι ποτέ εντάξει. Είσαι ακόμα το παιχνίδι μου, σαν να τον ακούω.

Μετάνιωσα που σε σκότωσα. Αν ζούσες, κάποτε θα επέστρεφα και θα σου το έχωνα στον κόλλο. Ξέρεις, εκείνο το χρυσό μπαστούνι που τόσο αγαπούσες.

8.3.2. «Ιστορικά Αντικείμενα»: Βαγγέλης Παπαδόχος «Παλιό κρασί»

Μικρό, σχεδόν άδειο, δωμάτιο πίσω από μια μεγάλη μισοανοιγμένη κόκκινη κουρτίνα. Στο βάθος προς μεγάλος ολόσωμος καθρέφτης. Στο κέντρο ένα μικρό τραπέζι όπου κάθεται προς γερασμένος άντρας, φορώντας λευκό επίσημο κουστούμι. Δίπλα του ένα

μπουκάλι κρασί κι ένα ποτήρι. Γεμίζει το ποτήρι, πίνει λίγο, σηκώνεται κρατώντας το ποτήρι και στέκεται μπροστά στον καθρέφτη.

A: Δεν ξέρω αν φταίει το κρασί ή εγώ γέρνω.

B: Δεν ξέρω αν φταίει το κρασί ή εγώ γερνώ.

A: Μάλλον γερνάς... Δεν μπορείς πια ούτε να επαναλάβεις σωστά τα λόγια μου.

B: Σίγουρα γερνάς! Και γέρνεις συνεχώς προς τα κάτω. Σαν αυτό το ποτήρι στο χέρι σου.

A: Σίγουρα δεν ξέρεις τι λες!

B: Ξέρω αυτό που φοβάσαι να πεις!

A: Σταμάτα! Σταμάτα! Δεν μπορώ πια να σ' ακούω.

B: Να μιλάς τότε μόνος! Και να λες μόνο εκείνα που θέλεις ν' ακούσεις!

A: Φυγε! Φύγε! Δεν μπορώ άλλο πια να σε βλέπω.

Γυρίζει απ' την άλλη πλευρά, πίνει λίγο κρασί και ξαναγυρνά απότομα προς τον καθρέφτη.

B: Δεν μπορείς πια να βλέπεις μόνο εκείνο που θέλεις!

A: Ό,τι βλέπω σε σένα είναι μόνον ασχήμια! Μια ασχήμια μεγάλη, σπιθαμή σπιθαμή χαραγμένη απ' τα χρόνια.

B: Πιο μεγάλη ασχήμια δεν είναι να μην βλέπεις αυτό που 'χεις τώρα μπροστά σου;

A: Επιτέλους, σταμάτα αυτό τον ρόλο που παίζεις! Η σκιά μου συνέχεια να 'σαι, όταν είμαι εγώ στη σκηνή φωτισμένος!

B: Φωτισμένος δεν είσαι στ' αλήθεια και τόσο! Χαμηλώνουν σε λίγο τα φώτα μπροστά σου κι η σκιά κάποιου άλλου, πιο νέου, πιο ωραίου, θα είσαι!

A: Μια σκιά είσαι μονο κι αδίκως σ' ακούω! Άκου! Δίχως εμένα, ούτε σαν μια σκιά δεν υπάρχουν!

B: Μα σκιά σου κι αν είμαι κι όχι εσύ η δική μου, τότε ίδιοι δεν είμαστε κι όμοιοι; Κοίτα! Κοίτα! Ήδη το φως λιγοστεύει!

Τα φώτα πάνω από τον άντρα αρχίζουν να χαμηλώνουν και το ποτήρι του γλιστρά απ' τα χέρια του και σπάει.

A: Το φως μου! Το φως! Το φως πού πηγαίνει;

B: Φεύγει! Φεύγει το φως! Σ' έναν άλλον πηγαίνει! Μέχρι κάποια στιγμή κι από κείνον να φύγει.

A: Μα το φως όλο ετούτο... Όλο ετούτο το φως ήταν πάντα δικό μου!

B: Ήταν πάντα δικό σου μέχρι να 'ρθει σκοτάδι.

A: Φέρε πίσω το φως μου!

Β: Τώρα πια το σκοτάδι..

Τα φώτα σβήνουν.

**8.3.3. «Θεικά Αντικείμενα»: Χαρά Κονταξάκη «Οι θεοί του Ολύμπου (Αφροδίτη)/
Made in China»**

Μια όμορφη γυναίκα, γύρω στα 45, κρατάει ένα δαντελένιο βρακάκι στα χέρια της, του αφαιρεί με ένα ψαλίδι ετικέτες και κλωστές που κρέμονται και μονολογεί.

Αυτά αρέσουν στους άνδρες... Θα ξαπλώσω δίπλα του φορώντας μόνο αυτό και θα του πω:

– Για σένα! Γίνε ο δάσκαλός μου... Καθοδήγησέ με... Μάθε μου τα μυστικά σου και εγώ... θα κάνω τα πάντα... για σένα.

Τώρα θα μου πεις, αν δεν τα καταφέρω... Όχι, όχι, όχι, όχι. Θα τα καταφέρω!!! Πρέπει να μου δώσει 2.800 ευρώ. Τη Δευτέρα πρωί πίσω στη γυναίκα του αυτός, μπροστά στο ταμείο της ΔΕΗ εγώ. 2.800 είναι αυτά... πολλά λεφτά! Αξίζει να μένεις άγαλμα στο κρεβάτι και να ζωντανεύεις μόλις σε προστάξουν... Άλλωστε η ομορφιά πάντα ανταμείβεται!

– Αχ, κοριτσάκι μου πανέμορφο, μου έλεγε ο μπαμπάς, μην ανησυχείς για τίποτα εσύ, εσύ είσαι όμορφη και η ομορφιά πάντα τιμάται και πάντα ανταμείβεται! Να το θυμάσαι αυτό!

Και εγώ, που ποτέ μου δεν το ξέχασα, τώρα, στα σαράντα οχτώ γεμάτα, με made in China βρακί και κώλο χαλαρό, στο γκαζάκι πάω να βράσω το νερό και να... προετοιμαστώ!! Ρεύμα δεν υπάρχει... ούτε φως για να χαρώ.

Αχίζει να μουρμουράει ένα τραγούδι.

You make me happy when clouds are grey

You never know baby how much I love you

Please don't take my sun shine away

Ποιος θα με φωνάζει εμένα τώρα λιακάδα του; Η ομορφιά μαράθηκε! Οπότε, τώρα τι; Τώρα τι μου προτείνεις, φτωχό δαντελένιο made in China; Να γυρίσω τον χρόνο πίσω; Να γίνω πάλι μια θεά; Να φωνάξω τον πατέρα μου να με στολίζει; Να κάνω το άγαλμα; Τι;

– Όλα, όλα, όλα θα τα κάνεις, Αφροδιτούλα! Πρέπει να πληρώσεις τη ΔΕΗ!

8.3.4. «Φοιτητικά Αντικείμενα»: Βάσια Τράμπουλη «Έδρανο αμφιθεάτρου»

Φοιτητές! Μια κατηγορία ανθρώπων ιδιαίτερη. Συνήθως είναι νέοι. Μπορεί και όχι. Τους ζω σχεδόν καθημερινά. Με κάποια διαλλείματα στις αργίες και τις γιορτές. Μόλις μουν στο αμφιθέατρο, εμένα γνωρίζουν πρώτα.

Μαζί μου νιώθουν άνετα. Κάθονται πάνω μου, πατάνε με τα παπούτσια τους, στα κενά μπορεί και να ξαπλώσουν κοντά μου, να ξεκουραστούν. Τους δικαιολογώ για πολλά. Είπαμε, είναι φοιτητές. Άλλες φορές με ζωγραφίζουν, γράφουν στίχους από τραγούδια, κάνουν τα σκονάκια τους, ή γράφουν ο ένας στον άλλον «Σ' αγαπώ». Δεν μου αρέσουν οι βρισιές. Είμαι της παλιά σχολής. Ούτε όταν μου κολλάνε τσίχλες μου αρέσει. Αν μπορούσα να τους μιλήσω, θα είχα πολλά να τους πω. Τους ξέρω καλά. Νιώθουν λίγο μεγάλοι, δεν είναι πια παιδιά. Αλλά είναι μπερδεμένοι. Φοβούνται μήπως τώρα που είναι φοιτητές δεν κάνουν το σωστό. Πρέπει να ξέρουν ποια είναι η καλή επιλογή, η κατάλληλη εργασία, η σωστή απάντηση. Τι πρέπει να ψηφίσουν στις εκλογές ή όταν ψηφίζουν για καταλήψεις. Με ποιον πρέπει να κάνουν σχέση ή απλώς να συνευρεθούν.

«Δεν θα είστε σίγουροι για τίποτα. Όχι ακόμα. Με ακούτε; Ζήστε το σήμερα». Αυτό θα τους έλεγα.

Μου αρέσει που είμαι κοντά στους φοιτητές, που τους ακούω να μιλάνε. Για τις ιδέες τους, τα όνειρά τους, τους φόβους, τους έρωτές τους. Τους βλέπω από τη μεγάλη χαρά να πέφτουν σε μεγάλη μαυρίλα και το αντίθετο. Αλλά έτσι, έτσι γίνονται οι σπουδαίοι άνθρωποι. Και όλοι οι φοιτητές είναι σπουδαίοι. Και τους αγαπώ. Και θα τους ξεκουράσω όλους. Είναι οι δικοί μου άνθρωποι. Εγώ είμαι απλώς ένα κομμάτι ξύλου. Πάνω μου στηρίζουν τα όνειρά τους. Δεν θέλω να τους απογοητεύσω.

Ας κάνουμε όλοι ησυχία να ακούσουμε τι έχουν να μας πουν...

8.3.5. «Επαναστατικά Αντικείμενα»: Ελένη Κουρνέτα «e-πέτειος 25^{ης} Μαρτίου κι η δασκάλα μας»

25 Μαρτίου 2021: Αγαπητά μου παιδιά, σήμερα δεν θα κάνουμε γιορτή. Δεν θα μιλήσουμε για τους ένδοξους ήρωες του 1821. Δεν σας αφορούν πια. Ήρωας είναι μόνο ο Μπάτμαν. Κι όσοι παίζουν στο Survivor. Να μιλήσω για την Ιστορία; Καλύτερα να μην ξέρετε. Θα πάρουν τα μυαλά σας αέρα και θα νομίζετε ότι μπορούν να γίνουν επαναστάσεις με iphone και like. Θα αγχωθείτε, κι αυτό δεν το επιτρέπει το νέο αναλυτικό πρόγραμμα. Να τονώσουμε την εθνική ταυτότητα; Αυτό δεν το επιτρέπει μια

πολιτικά ορθή εκπαίδευση. Δεν ξέρω πώς να το κάνουμε χωρίς να θίξουμε τους γείτονές μας που οφείλουμε να σεβόμαστε. Άλλωστε τώρα είμαστε όλοι παγκόσμια ενωμένοι. Να μιλήσουν κι οι άλλοι να μάθουμε για τις χώρες τους; Βαριέμαι. Ποιος είναι ο Κολοκοτρώνης; Googlάρετε. Εκεί στο σάιτ κάτω από την οδό με τα μπαρ.

Είστε πια ελεύθεροι από τη δέσμευση μιας εθνικής ταυτότητας. Συνειδητοί πολίτες του εδώ και τώρα. Είστε τυχεροί. Διαλέγετε κουλτούρες χωρίς σύνορα, χωρίς να κολλάτε στα γεγονότα. Άλλωστε τι είναι πια γεγονός; Σχεδόν τίποτε. Τρέχει ο κόσμος, τρέχετε κι εσείς σαν σύννεφα, σαν megabytes. Αλλά ζείτε την ουσία σας υποθέτω, τον μοναδικό εαυτό σας. Σας βλέπω πιο χαρούμενους, πιο ελεύθερους, πιο γεμάτους, είστε ανοιχτοί σε όλες τις πιθανότητες. Σας ζηλεύω. Δεν φοβάστε. Δεν πιέζεστε. Είστε ελεύθεροι από την πατρίδα. Η χώρα σας είναι ένας απλός χώρος και τύπος σας είναι ολόκληρη η Γη. Αρκεί να υπάρχει ίντερνετ.

Όχι, μην ανησυχείτε, θα έρθουν οι γονείς να σας καμαρώσουν. Όσοι βρουν χρόνο δηλαδή και μπορέσω να τους γνωρίσω κι εγώ επιτέλους, Μάρτης μήνας πια. Οι υπόλοιποι μέσα από Skype.

Δεν θα πείτε ποιήματα, δεν υπάρχουν ποιήματα, για ποιο πράγμα να μιλάνε; Σίγουρα όχι για αηδίες περί ελευθερίας κι επανάστασης. Αντί για γιορτή, θα βγάλω μαζί με κάθε παιδί και τους γονείς του μια ηρωική σέλφι, στο προαύλιο, κάτω από τη νέα παγκόσμια σημαία.

Ναι, η αργία ισχύει. Χρειάζομαι μια μέρα. Να βρω μια άλλη δουλειά. Να κοιμάμαι ήσυχη. Να μη με κυνηγάνε πια στον ύπνο μου ιστορικά φαντάσματα.

8.4. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Δ – ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ ΤΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ ΓΙΑ ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥΣ

8.4.1. Χρήστος Ασωνίτης «Κάρτα ανανέωσης»

Το κείμενο για τον *Μανδραγόρα*, από όσο μπορώ να θυμηθώ, μιλούσε για έναν άντρα ο οποίος απευθύνεται στη γυναίκα του. Απ' ότι θυμάμαι, υπάρχει μια έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ τους. Εξού και η κάρτα, που έχει να κάνει με επικοινωνία. Το θέμα είναι η εμπιστοσύνη που υπάρχει στη σχέση του. Η κάρτα ανανέωσης συμβολίζει την τελευταία ευκαιρία που δίνει στη σύντροφό του έτσι ώστε να σωθεί η σχέση τους.

Η έμπνευση μου ήρθε από μια σχέση που είχα παλιότερα. Αν και δεν είναι βιωματικό, έχει κάποια στοιχεία από τον εαυτό μου.

Δεν θυμάμαι ειλικρινά τι έγραψα. Θυμάμαι πως μου είχε φανεί κάπως παραπονιάρικο και αυτό δεν ήταν κάτι που ήθελα. Τώρα που προσπαθώ να το θυμηθώ, είχε μια αλήθεια.

8.4.2. Έντο Διαμαντόπουλος «Προφυλακτικά καμίας χρήσεως»

Το κείμενο το έγραψα με αφορμή τη συγγραφή σύντομων θεατρικών σκηνών με γενικό θέμα «Αντικείμενα μιας χρήσεως». Διάλεξα τα προφυλακτικά που είναι μιας χρήσεως και το πήγα λίγο πιο μακριά, σκεπτόμενος προφυλακτικά καμίας χρήσεως.

Προφυλακτικά, μέρος μιας φετιχιστικής ηδονοβλεπτικής συλλογής ενός άνδρα.

Ο άντρας της σκηνής, πιθανή αντανάκλαση του εαυτού μου, φτιάχνεται περισσότερο με την πολύχρωμη εικόνα των προφυλακτικών και με την πιθανότητα να τον κοιτούν μέσα από κάμερες να τα διαλέγει, παρά με την πραγματική τους χρήση. Δεν έχει καν τα κότσια να μιλήσει στην ταμία που του αρέσει, πόσο μάλλον να φτάσει στο σημείο να φορέσει το προφυλακτικό με το οποίο την προκαλεί για να ακολουθήσει σεξουαλική επαφή. Πόσο διεγερτική όμως είναι η σεξουαλική επαφή μέσω ενός αντικειμένου που εμποδίζει ουσιαστικά τη σαρκική επαφή; Η μη διεγερτική σεξουαλική επαφή μοιάζει «ασπρόμαυρη» σε σχέση με την «έγχρωμη» ευδαιμονία που του προσφέρει οπτικά η συσκευασία των προφυλακτικών. Για τον άντρα της σκηνής είναι καλύτερα να κοιτάς παρά να γαμάς χωρίς να αισθάνεσαι. Κάτι σαν τις τσίχλες δηλαδή.

8.4.3. Ελένη Κουρνέτα «Οδοντογλυφίδα μιας χρήσης»

Το κείμενο είναι σαν ένα παραμύθι για μια οδοντογλυφίδα. Σε πρώτο επίπεδο μιλάει για μια οδοντογλυφίδα που ασφυκτιά μέσα στο κουτί της και ονειρεύεται να ζήσει ελεύθερη κοντά σε μια θάλασσα, όπως οι πρόγονοί της. Σε ένα δεύτερο επίπεδο θα μπορούσε να συμβολίζει τον εγκλωβισμό που νιώουμε στην πόλη, ενώ έχουμε όνειρα ή καταβολές να ζήσουμε πιο χαλαρά και πιο ελεύθερα σε ένα νησί ή σε ένα άλλο εξοχικό τόπο καταγωγής μας. Ο παππούς είναι οι ρίζες μας. Αλλά την ίδια στιγμή θα μπορούσε να είναι και το όνειρο της επιστροφής μας στις πιο ουσιαστικές μας ρίζες. Η οδοντογλυφίδα είναι το πώς νιώθω μέσα στην πόλη, ένα αδύναμο πλάσμα στο γρανάζι της πόλης που περιμένει μια ευκαιρία για να πραγματοποιήσει μια μεγάλη αλλαγή προς την ελευθερία, προς τη στροφή σε μια ζωή εκτός της πόλης, με περισσότερη φύση κι ελευθερία από το γρανάζι της καθημερινότητας. Το κείμενο είναι

βιωματικό. Οι πρόγονοί μου κατάγονταν από νησί. Η φωλιά δεν συμβολίζει κάτι συγκεκριμένο. Ο παππούς οδοντογλυφίδα εκεί στη φωλιά άγγιξε την ελευθερία όσο πιο πολύ μπορούσε μέσα από ένα γλάρο και τη ζωή του. Ο δικός μου παππούς κατάφερε να μη σκοτίζεται για πολλά πράγματα, κι έτσι θεωρώ ότι από μόνος του ήταν πιο ελεύθερος, αν και γέρασε και πέθανε στην Αθήνα, μακριά από το νησί του. Η οδοντογλυφίδα είμαι εγώ που θαυμάζω τους προγόνους μου και την πιο απλή ζωή τους.

8.4.4. Margaret Wessling «Paper Napkin»

Το αλάτι δεν ξέρει τι να απαντήσει, γιατί δεν γνωρίζει κάτι. Γιατί να γνωρίζει, άλλωστε, δεν έχει αφήσει ποτέ το τραπέζι για να ξέρει τι γίνεται πέρα απ' αυτό. Κι έτσι οι απαντήσεις που δίνει στη χαρτοπετσέτασηματοδοτούν την αδιαφορία μεταξύ των παρευρισκόμενων σε τέτοιες τελετές, την αδιαφορία του άγνωστου συνομιλητή. Στις τελετές, όχι μόνο στις τελετές ενηλικίωσης, δεν υπάρχει βαθύ νόημα ύπαρξής τους. Το κείμενο είναι ειρωνικό και παράλογο. Ο κόσμος που συναντιέται αδιαφορεί και κοιτάει πώς να ξεφορτωθεί τον συνομιλητή του. Η συζήτηση που γίνεται, γίνεται χωρίς ιδιαίτερο νόημα, χάριν εντυπωσιασμού.

8.4.5. Βάσια Τράμπουλη «Ξυραφάκι μιας χρήσεως»

Η αφορμή για να γραφτεί αυτό το κείμενο ήταν η αξιοποίηση ενός αντικειμένου μιας χρήσεως. Επέλεξα το ξυραφάκι τυχαία. Παρόλο που το κείμενο δεν είναι βιωματικό ή βιογραφικό, σίγουρα όταν καταπιάνομαι με κάτι μπορεί να υπάρχουν μέσα σκέψεις, αναμνήσεις, λόγια ή λέξεις από προσωπικά βιώματα, ή έστω απλώς συναισθήματα από καταστάσεις που έχω βιώσει ή βιώνω την περίοδο που το γράφω.

Στο συγκεκριμένο, ένας γιος βρίσκεται στη φυλακή, στο επισκεπτήριο, για να δει τον πατέρα του. Έναν πατέρα που για πολλά χρόνια κατέκρινε και απέρριπτε τις επιλογές του γιου του. Θεωρώντας ίσως ότι με την αυστηρότητα θα τον κάνει άντρα. Ο γιος μόλις έχει μάθει ότι ο πατέρας του ήταν απατεώνας και για αυτό μπήκε φυλακή. Αποφασίζει να του δώσει ένα ξυραφάκι και να επιλέξει πώς θα το χρησιμοποιήσει εκεί μέσα που βρίσκεται.

Στο συγκεκριμένο κείμενο είχαμε περιορισμό λέξεων, και πάντα με ενδιαφέρει να πω μια ιστορία, όσο λίγες και να είναι οι λέξεις. Αρχικά είχα γράψει περισσότερα και μετά έκοψα, κρατώντας πάντα την αρχή και το τέλος και λέγοντας όσα ήθελα να πω επί

της ουσίας. Το να μπορεί να κόβει ένας συγγραφέας είναι μεγάλη τέχνη και πολύ χρήσιμο. Πολλές φορές οι συγγραφείς δυσκολεύονται να μειώσουν τα κείμενά τους επειδή είναι πολύ δεμένοι συναισθηματικά και θεωρούν καθετί που έγραψαν απαραίτητο.

8.4.6. Χριστίνα Λιακοπούλου «Το τελευταίο φίλτρο»

Η αρχή μιας ενηλικίωσης. Εδώ η Γεωργία αυτονομείται, διαλέγει να πει καφέ, όχι γάλα, διαλέγει να δείξει ποια είναι και τι πραγματικά θέλει. Αρχίζει να σκέφτεται ανεξάρτητα και να εκφράζει επιθυμίες, να αντιτίθεται στη γονική άποψη. Συμβολίζεται από το φίλτρο του καφέ. Η θεία δεν το αντιλαμβάνεται αμέσως, την αντιμετωπίζει ακόμα σαν μικρό κορίτσι και της προσφέρει το καθημερινό πρόγευμα, γάλα και μπισκότα.

8.4.7. Θεώνη Δέδε «Πολιτείες μιας χρήσεως»

Όλοι δυνητικά μπορούμε να γίνουμε ήρωες της μικρής μας ζωής. Ίσως είναι καρτούν ή ένα όνειρο ή ένας εφιάλτης. Όταν αλλάζει η καθημερινότητά μας και τα δεδομένα παύουν να είναι δεδομένα, τότε ερχόμαστε αντιμέτωποι με τις φοβίες μας και όλα αυτά που κρύβουμε κάτω από το χαλί. Μόλις όμως αποφασίζουμε να σηκώσουμε το χαλί, εκτός από την αναστάτωση που προκαλούμε σε ό,τι υπάρχει πάνω σε αυτό, κινητοποιείται αυτόματα και ό,τι υπάρχει από κάτω.

Στο μυαλό μου είχα την ιδέα της αλλαγής και της μεταμόρφωσης. Το εφήμερο και τη φθαρτότητα του υλικού κόσμου μέσα στον οποίο ακόμα και οι ανθρώπινες ψυχές μπορεί να είναι αντικείμενα μίας χρήσης. Και όσο εύκολο είναι να είσαι μέσα σε αυτόν τον κόσμο τόσο εύκολο είναι να εξαφανιστείς και να εξαφανιστεί. Τόσο απλά, σαν να τινάζεις ένα χαλί. Και να γίνουν όλα μία ανάμνηση, μία ιστορία να διηγηθείς.

8.4.8. Ελένη Κωστοπούλου «Ο μπάφος»

Ο μπάφος είναι ένα πολιτικό κείμενο. Σε επίπεδο καταδήλωσης, φαίνεται να είναι μια ερωτική ιστορία. Σε επίπεδο συμπαραδήλωσης, ωστόσο, αφορά κοινωνικοπολιτικούς συνειρμούς. Οι λέξεις κλειδιά είναι η ενηλικίωση, ο μπάφος, η μάσκα και η φασαρία.

Η ενηλικίωση αφορά όχι την ηλικιακή ενηλικίωση αλλά τη νοητική, την ενηλικίωση όταν αρχίζει κάποιος να αντιλαμβάνεται τι βρίσκεται κάτω από το παραθυρό του, ποιος είναι ο κόσμος που θα ήθελε να ζήσει αλλά δεν τολμάει, φοβάται να τον διεκδικήσει.

Βρίσκεται σε όροφο, σηματοδώντας την απόσταση από την ίδια, σαν η ίδια να είναι κλεισμένη μέσα σε ένα κάστρο, αποκομμένη από το κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι. Η ηρωίδα εντός του παραθύρου έχει τη μορφή γυναίκας. Μέχρι πριν από την ενηλικίωσή της αντικρίζει τον κόσμο με τρόπο συμβατικό, φορώντας ζαρτιέρες, κραγιόν, δηλαδή ό,τι χαρακτηρίζεται ως συμβατό, αρεστό και αναμενόμενο από το φύλο, μη αφυπνισμένο άνθρωπο. Ενστικτωδώς, ωστόσο, χωρίς γνώση αυτής της πραγματικότητας, έχει κρυμμένο τον μπάφο και τη μάσκα. Ο μπάφος αποτελεί το εργαλείο με το οποίο γίνεται ανεκτή η ψευδής κατάσταση την οποία ζει. Η μάσκα την οποία θα πετάξει αρχικά είναι αυτό που περιμένει κάτω από το παράθυρό της, αλλά δεν έχει αποφασίσει/τολήσει να φορέσει λόγω της ψευδαίσθησης που της δίνει ο μπάφος.

Αυτός που κοιτάζει κάτω από το παράθυρο είναι ο άλλος κόσμος, ο εξεγερμένος κόσμος, ο οποίος αναμένεται να της αποκαλυφθεί. Κοιτάζει πάνω από το παράθυρό της, εκεί όπου βρίσκονται άλλοι που ήδη έχουν φτάσει τη νοητική ενηλικίωση, έχουν πετάξει τις δικές τους μάσκες. Παρουσιάζεται ως αντίζηλος, προσελκύοντας το βλέμμα αυτού που είναι κάτω από το παράθυρο, ωστόσο σε επίπεδο συμπαραδήλωσης λειτουργεί ως μέσο πρόκλησης και πρόσκλησης για την ένοικο του κάτω παραθύρου.

Ο θόρυβος σηματοδοτεί ακριβώς τη στιγμή της ενηλικίωσης. Ο μπάφος πλέον είναι ένα άχρηστο εργαλείο γιατί η έξαψη, η επανάσταση, είτε εσωτερική είτε πραγματική, βρίσκεται κάτω από το παράθυρο. Η μάσκα πλέον λειτουργεί καθαριστικά ως απόρριψη του παλιού και υιοθέτηση της νέας και υπό διαμόρφωση κατάστασης, αυτής που η ίδια πλέον επιλέγει. Το παράθυρο πάνω από το δικό της έκλεισε ερμητικά γιατί πλέον ο ρόλος του ως αντίζηλου, πρόκλησης και πρόσκλησης έχει ολοκληρωθεί. Αυτός που βρίσκεται κάτω από το παράθυρο την κέρδισε και πλέον την κοιτάζει. Η άλλη πραγματικότητα αποκαλύφθηκε, εισέβαλε από το δικό της παράθυρο. Η φασαρία ήταν η αφύπνιση, ο ύπνος πλέον είναι χαμένος χρόνος, είναι σύμβαση (ώρες κοινής ησυχίας). Ο φόβος που νικήθηκε είναι η ενηλικίωσή της.

Ωστόσο το κείμενο μπορεί να ερμηνευτεί και ως υπαρξιακή αναζήτηση. Η πρόθεση η δική μου ήταν πολιτική.

8.4.9. Βαγγέλης Παπαδίοχος «Παλιό κρασί»

Αυτό το κείμενο γράφτηκε στο πλαίσιο της συγγραφικής περφόρμανς «Ιστορικά Αντικείμενα», υπό την καθοδήγηση του Ανδρέα Φλουράκη και παρουσιάστηκε μαζί με άλλα υπό μορφή αναλογίου στο θέατρο ΜΠΠΠ στις 22 Σεπτεμβρίου 2019. Είναι ο φανταστικός διάλογος και ταυτόχρονα ιδιότυπος απολογισμός ενός γερασμένου ηθοποιού με μια άλλη εκδοχή του εαυτού του (το πραγματικό και το κατά βάθος επιθυμητό) μπροστά σε έναν καθρέφτη, ο οποίος μπορεί να διαδραματίζεται πριν ή μετά από μια παράσταση του γηραιού ηθοποιού, στο καμαρίνι του. Το πέρασμα του χρόνου και οι πληγές που αφήνει είναι το γενικότερο θέμα, και το ποτήρι με το παλιό κρασί είναι το αντικείμενο-σύμβολο του χαρακτήρα, ο οποίος μπορεί απ' τη μια πλευρά να ωριμάζει σαν “παλιό καλό κρασί” ως προς την τέχνη του, αλλά από την άλλη βιώνει τη θλίψη της σωματική φθοράς και τη συνειδητοποίηση του αναπόφευκτου του θανάτου, που εκφράζεται και σκηνικά στο τέλος. Ο διάλογος εκτυλίσσεται με έναν αρκετά δραματικό –και σε σημείο μελοδραματικό– τρόπο, όπως θα άρμοζε σ' έναν έμπειρο ηθοποιό του δραματικού θεάτρου που έχει αναπτύξει προ πολλού την τάση να ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με τους ρόλους του. Μέσω αυτού εκφράζονται τα χρόνια διλήμματα και οι αμφιβολίες του χαρακτήρα σχετικά με το αν επέλεξε τελικά σωστή δημιουργική πορεία στη ζωή του, αν έγινε αυτός που πραγματικά επιθυμούσε και ανέχει κάποια αξία το έργο που αφήνει πίσω του. Αφετηρία για να γραφτεί ήταν οι δύο πρώτες φράσεις («Δεν ξέρω αν φταίει το κρασί ή εγώ γέρνω/ Δεν ξέρω αν φταίει το κρασί ή εγώ γερνώ») που αποτελούν κλασική δημιουργική άσκηση για περαιτέρω ανάπτυξη μιας ποιητικής μορφής διαλόγου, όπου τα δύο μέρη αντιπαρατίθενται μιμούμενα εν μέρει τα λόγια ο ένας του άλλου και αποστασιοποιούνται σταδιακά όλο και περισσότερο. Επίσης έμπνευση αποτέλεσε και ο στίχος από το ποίημα του Καββαδία «Ιδανικός κι ανάξιος εραστής»: «Μα ο εαυτός μου μια βραδιά εμπρός μου θα υψωθεί και λόγο ως ένας δικαστής στυγνός θα μου ζητήσει...». Το κείμενο μπορεί να παιχτεί με τον έναν ηθοποιό απέναντι στον άλλον, ντυμένους σχεδόν πανομοιότυπα και μια γυάλινη επιφάνεια ανάμεσά τους. Οι δυο τους μπορούν να κάνουν παρόμοιες κινήσεις συντονισμένα σαν να είναι ο ένας αντανάκλαση του άλλου, αλλά ο τρόπος ομιλίας τους θα είναι διαφορετικός, με τον έναν π.χ. να μιλάει πιο δυνατά και αυστηρά και τον άλλον πιο χαμηλόφωνα και με κάποια ειρωνεία.

8.4.10. Ελένη Κωστοπούλου «Άσπρες γραμμές»

Γράφτηκε στο πλαίσιο της παράστασης «Νεκρικά Αντικείμενα».

Η ηρωίδα, προερχόμενη από άγνωστο τόπο, βρίσκεται στη Νέα Υόρκη κυνηγημένη από τους δαίμονές της. Προκειμένου να ξεχάσει το παρελθόν της, προκαλεί πόνο στον εαυτό της χαρακώνοντας τα χέρια της, αφήνοντας πάνω της άσπρες γραμμές – σημάδια που ταυτόχρονα της θυμίζουν το παρελθόν της, αλλά την ίδια στιγμή την κάνουν να ξεχνάει τον πραγματικό της πόνο. Το παρελθόν της περιγράφεται ως ιδιαίτερα βίαιο, άγνωστο από ποιον, αλλά από κάποιον που τη βασάνιζε παίζοντας μουσική πάνω στο κορμί της το αγαπημένο του *Jingle bells*. Βρίσκεται στη Νέα Υόρκη ανάμεσα σε χιλιάδες άλλους ανθρώπους που γιορτάζουν, αλλά στην ίδια το τραγούδι που ακούγεται είναι μια ακόμα βίαιη ανάμνηση. Θεωρεί όλους αυτούς τους ανθρώπους καταληψίες των δικών της δρόμων, μιας και οι δρόμοι αυτοί είναι πλέον το σπίτι της. Προσπαθεί να γίνει καλά, λέει ότι θα γίνει καλά, αλλά κατά βάθος δεν το πιστεύει. Γνωρίζει μέσα της ότι τίποτα δεν μπορεί να την κάνει να ξεχάσει. Στο πίσω μέρος του μυαλού της υπάρχει ακόμα η φωνή του βασανιστή της να την ακολουθεί. Μας αποκαλύπτει ότι τον σκότωσε, πνίγοντάς τον με το καλώδιο από τα χριστουγεννιάτικα φώτα, αλλά ακόμα και τώρα δεν μπορεί να ησυχάσει. Η φωνή του υπάρχει ακόμα μέσα της, τα σημάδια που άφησε πάνω της υπάρχουν ακόμα. Δεν μετανοιώνει που τον σκότωσε. Μετανοιώνει μόνο για τον τρόπο που τον σκότωσε. Θα ήθελε να τον δει νεκρό με το ίδιο όπλο που συνήθιζε να τη βασανίζει, με το χρυσό μπαστούνι.

8.4.11. Βάσια Τράμπουλη «Το έδρανο»

Ως συγγραφέας επέλεξα αμέσως το έδρανο ως αντικείμενο. Έχοντας και η ίδια φοιτήσει στο τμήμα Ιστορίας και Φιλοσοφίας της Επιστήμης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, θυμάμαι με πολύ ωραίες αναμνήσεις εκείνα τα χρόνια, αλλά και το πώς ένιωθα σε σχέση με τις επιλογές μου, με τους νέους ανθρώπους που συναναστρεφόμουν, και το άγχος για το μέλλον. Μέσα από το μάθημα της θεατρικής γραφής στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών είχα ξανά την ευκαιρία να βρεθώ στα φοιτητικά μέρη και να ζήσω από κοντά τους φοιτητές. Στο «Έδρανο» έχω συμπεριλάβει όσα ένιωσα για τους φοιτητές που γνώρισα, έχοντας πια την απόσταση και την εμπειρία από τα δικά μου φοιτητικά χρόνια.

Το κείμενό μου άνοιγε την περφόρμανς. Όρθια από το πόντιουμ, απευθυνόμενη στο κοινό σαν έναρξη όλων των υπόλοιπων κειμένων που θα ακολουθούσαν, αξιοποιώντας τον χώρο σαν να βρισκόμασταν σε ένα συνέδριο/ομιλία περί φοιτητικών αντικειμένων. «Άς κάνουμε όλοι ησυχία να ακούσουμε τι έχουν να μας πουν...»