

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Θεατρικών Σπουδών*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Προς κοινοποίηση: Διασκευή του θεατρικού κειμένου Το Κουκλόσπιτο (Νόρα) του Henrik Ibsen για μια εναλλακτική σκηνοθετική προσέγγιση

Μαρία Φωτίου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Άννα Τσίχλη

Μάιος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Θεατρικών Σπουδών*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Προς κοινοποίηση: Διασκευή του θεατρικού κειμένου *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)* του Henrik Ibsen για μια εναλλακτική σκηνοθετική προσέγγιση

Μαρία Φωτίου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Άννα Τσίχλη**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2017

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή αποτελεί μια αναστοχαστική πρόταση σύγχρονης σκηνικής επαναδιαπραγμάτευσης του θεατρικού κειμένου *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)* του Henrik Ibsen. Στην ουσία επιχειρεί να καταδείξει πώς, μέσα από μια διαφορετική ανάγνωση του κλασσικού ψενικού κειμένου, προκύπτει ένα νέο γραπτό κείμενο με θέμα τη γυναικεία θυματοποίηση, το οποίο μάλιστα προσεγγίζεται μέσα από την αισθητική της θεατρικής περφόρμανς. Σημειώνεται ότι η μεταπτυχιακή διατριβή διακρίνεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο κεφάλαιο διασαφηνίζεται ότι η ψενική Νόρα αντικατοπτρίζει τη ψυχοσύνθεση μιας κακοποιημένης γυναίκας στη δυτική κοινωνία του 21^{ου} αιώνα. Καταγράφονται επίσης οι δραματουργικές επιλογές που συγκροτούν το διασκευασμένο γραπτό κείμενο, το οποίο σκιαγραφεί με αλληγορικό τρόπο τις διάφορες μορφές βίας. Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύονται σε βάθος όλα τα σκηνικά σημεία της προτεινόμενης θεατρικής περφόρμανς, τα οποία προάγουν την άμεση εγγύτητα θεατών – περφόρμερς, όπως επίσης την ενεργή συμμετοχή του κοινού στο επιτελεστικό γεγονός. Επιπλέον διευκρινίζεται ότι οι συμβολικές δράσεις των περφόρμερς επιδιώκουν την προβολή του φαύλου κύκλου κακοποίησης. Απώτερος στόχος της σύγχρονης σκηνοθετικής πρότασης είναι η κοινωνική αφύπνιση και η κριτική τοποθέτηση του θεατή απέναντι στο σοβαρό ζήτημα της ενδοοικογενειακής βίας.

Summary

The current dissertation proposes an alternative directorial approach of Henrik Ibsen's *A Doll's House (Nora)*. Essentially, it aims to indicate that through a different approach in reading of the classical Ibsen's writing, a new written text is derived, regarding the women's victimization, which is approached through the aesthetic of the theatrical performance. The dissertation is divided in two sections. The first chapter clarifies that Ibsen's Nora reflects the mentality of an abused woman of the west society during the 21st century. Furthermore, the dramatic choices that compose the derived text, which outlines the various forms of violence in a different way, are reported. The second chapter performs a deep analysis of the stage sets of the proposed theatrical performance, which not only promotes the direct vicinity of the duo spectators – performers, but also the active participation of the spectators in the conclusive event. Moreover, it is specified that the actions of the performers attempt to show the vicious circle of the abuse. The ultimate aim of this directorial approach is the social awareness and critical positioning of the spectator in respect to the important matter of the domestic violence.

Ευχαριστίες

Θερμές ευχαριστίες στην επόπτρια καθηγήτριά μου Δρ. Άννα Τσίχλη για όλη τη βοήθεια, τις πολύτιμες συμβουλές και τη δημιουργική, εποικοδομητική συνεργασία. Ευχαριστώ τις Δρ. καθηγήτριες Χριστίνα Ζώνιου και Αθηνά Στούρνα για τον χρόνο και την προσοχή που διέθεσαν ως προς τη μελέτη της μεταπτυχιακής μου διατριβής, όπως επίσης για τις καίριες επισημάνσεις τους.

Ευχαριστώ τις συνοδοιπόρους συμφοιτήτριές μου Θεοδώρα Γεωργίου-Πασπαλίδη και Ρίκα Χατζηκωστή για τη μακροχρόνια πολύτιμη, ευχάριστη συνεργασία. Ένα θερμό ευχαριστώ στη Ρίκα για τη μεγάλη βοήθεια που μου προσέφερε κατά τη διαδικασία δημιουργίας των εικόνων που παρατίθενται στο παρόν πόνημα.

Τέλος, οφείλω ένα τεράστιο ευχαριστώ στον πατέρα μου Λούκα, την αδερφή μου Μαρίνα, τον γαμπρό μου Θεόδωρο, και ιδιαιτέρως στη μητέρα μου Αντριάνα για την αμέριστη υποστήριξη που μου παρείχε καθ' όλη τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών.

Στη γιαγιά μου,
Μαρίτσα Φώτη

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
1 Δραματουργική προσέγγιση.....	3
1.1 Επαναπρόσληψη του θεατρικού κειμένου <i>Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)</i>	4
1.2 Το διασκευασμένο γραπτό κείμενο με θέμα τη γυναικεία κακοποίηση.....	6
1.2.1 Κείμενο πρώτης φάσης (δημιουργία έντασης).....	7
1.2.2 Κείμενο δεύτερης φάσης (άμεση κακοποίηση).....	8
1.2.3 Κείμενο τρίτης φάσης (θυματοποίηση).....	9
2 Σκηνοθετική προσέγγιση.....	11
2.1 Οι δράσεις της περφόρμανς.....	13
2.1.1 Επανάληψη, διαδοχή, φαύλος κύκλος.....	14
2.1.2 Η διαδοχή των δράσεων μέσω της βιντεοπροβολής.....	17
2.2 Το σκηνικό περιβάλλον της περφόρμανς.....	20
2.2.1 Χάρτινες κούτες.....	22
2.2.2 Παγκάκι.....	24
2.2.3 Θεατρικός Προβολέας LED με κονσόλα DMX512 – Βιντεοπροβολέας (projector) – Κινητό τηλέφωνο (Smartphone).....	24
2.2.4 Τρεις γυάλινες κανάτες - Κοκτέιλ φρούτων – Κόκκινο κρασί – Καφές - (αντίστοιχα ποτήρια για κάθε ρόφημα).....	26
2.2.5 Σάλι λαιμού.....	27
2.2.6 Τροχήλατη κρεμάστρα ρούχων – Πλαστικές κρεμάστρες ρούχων.....	28
2.2.7 Πούδρα – Γυναικεία προϊόντα μακιγιάζ – Νεσεσέρ.....	29
2.2.8 Ψαλίδι – Γλάστρα με κόκκινες μαργαρίτες – Επιδαπέδιος ψύκτης νερού - Μαντηλάκια ντεμακιγιάζ - Βάζο – Κούκλα.....	29
2.2.9 Τουαλέτα έπιπλο με σκαμπό - Κόκκινο πουφ - Στρογγυλό τραπεζάκι με καρέκλα – Καλάθι αχρήστων.....	32
2.3 Φωτισμός.....	32
2.4 Μουσική και Ακουστικά εφέ.....	36
2.5 Ενδυμασία.....	37
2.6 Κόμμωση και Μασκάρωμα.....	38
2.7 Ο λόγος και η κινησιολογία των περφόρμερς.....	39
2.7.1 Δράση «I Κρυφτό».....	41
2.7.2 Δράση «II Βάφομαι».....	44
2.7.3 Δράση «III ΚουκλοΠαίκτρια».....	46
2.7.4 Δράση «IV Παύση».....	51

2.7.5	Δράση «V Αναπαραγωγή»	53
2.7.6	Δράση «VI Κοινοποίηση»	54
	Συμπεράσματα	56
	Επίλογος	58
	Παράρτημα	59
A	Γραπτό κείμενο περφόρμανς	59
A1	Το γραπτό κείμενο περφόρμανς κατά τις τρεις φάσεις του φαύλου κύκλου βίας	59
A.1.1	Κείμενο πρώτης φάσης (δημιουργία έντασης).....	59
A.1.2	Κείμενο δεύτερης φάσης (άμεση κακοποίηση)	60
A.1.3	Κείμενο τρίτης φάσης (θυματοποίηση)	60
A.2	Το γραπτό κείμενο περφόρμανς με παραπομπές σε σελίδες από τη μετάφραση του θεατρικού κειμένου <i>Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)</i>	61
A.2.1	Κείμενο πρώτης φάσης (δημιουργία έντασης).....	61
A.2.2	Κείμενο δεύτερης φάσης (άμεση κακοποίηση)	61
A.2.3	Κείμενο τρίτης φάσης (θυματοποίηση)	62
	Βιβλιογραφία	63

Εισαγωγή

Για τη διασαφήνιση και οριστικοποίηση του θέματος της προκείμενης μεταπτυχιακής διατριβής μελετάται και τελικώς επιλέγεται ως προϊόν επαναπρόσληψης και μετασηματισμού *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)* του Νορβηγού θεατρικού συγγραφέα, σκηνοθέτη και ηθοποιού Henrik Ibsen (1828-1906). Πρόκειται για ένα κλασικό θεατρικό κείμενο με ευρύ φάσμα ερμηνευτικών δυνατοτήτων και πληθώρα επιλογών ως προς μια εναλλακτική σκηνική αναπαράστασή του.

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, το ψενικό κείμενο ερμηνεύεται υπό το πρίσμα της ενδοοικογενειακής βίας, με αποδέκτη τη γυναίκα της δυτικής κοινωνίας του 21^{ου} αιώνα, και εν συνεχεία προσεγγίζεται μέσα από την αισθητική της θεατρικής περφόρμανς. Προς ενίσχυση της σκηνοθετικής σύλληψης, το εκτενές κείμενο αποδομείται και αντικαθίσταται από λέξεις ή περιεκτικές φράσεις, οι οποίες καταγράφονται σε αυτό και καθρεπτίζουν τις διάφορες μορφές βίας: ψυχολογική – λεκτική, γενετήσια – σεξουαλική, σωματική, οικονομική. Ο απαγγελόμενος λόγος στην περφόρμανς υποβαθμίζεται, για να τονίσει την αποσιώπηση των θυμάτων κακοποίησης. Η θυματοποίηση της γυναίκας σκιαγραφείται κυρίως μέσα από το σωματικό θέατρο και τις διάφορες συμβολικές δράσεις των περφόρμερς.

Σημειώνεται ότι η συντροφική βία συνιστά καίριο ζήτημα, ακόμη και στις μέρες μας. Ως εκ τούτου, η περφόρμανς επιδιώκει την κοινωνική αφύπνιση και κριτική τοποθέτηση του θεατή απέναντι στο σοβαρό αυτό ζήτημα. Ως βασικότερη στόχευσή της κρίνεται η ενεργή συμμετοχή των θεατών στο επιτελεστικό γεγονός και η άμεση εγγύτητα κοινού – περφόρμερς. Οι θεατές καλούνται να επαναπροσδιορίσουν το ρόλο και τη θέση της γυναίκας στη σύγχρονη κοινωνία, της οποίας και οι ίδιοι αποτελούν μέλη.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, η μεταπτυχιακή αυτή διατριβή επιχειρεί να καταδείξει πώς, μέσα από τη δημιουργική διαδικασία της ανάγνωσης, τροποποιείται άρδην η «σημασία του αρχικού» κειμένου (Pavis, 2006: 88). Αυτό ακριβώς εξετάζεται στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, που φέρει τίτλο «Δραματουργική προσέγγιση». Ακολούθως, στο

δεύτερο κεφάλαιο με τίτλο «Σκηνοθετική προσέγγιση» εξετάζεται πώς, το αναδιαρθρωμένο - διασκευασμένο κείμενο αναπαρίσταται σκηνικά μέσα από μια σύγχρονη ματιά. Στην ουσία, τα δυο διακρινόμενα μεταξύ τους μέρη, στα οποία χωρίζεται η μεταπτυχιακή διατριβή, αλληλοσυμπληρώνονται και αλληλεπικαλύπτονται.

Εκτενέστερα, τα ερευνητικά ερωτήματα που θέτονται στο πρώτο κεφάλαιο είναι: πώς αποδομείται ένα κλασικό θεατρικό κείμενο ώστε να τύχει διαφορετικής ανάγνωσης· πώς διαμορφώνονται τα νοήματα του νέου θεατρικού κειμένου και ποια η σύνδεσή τους με τα προϋπάρχοντα μηνύματα στο *Κουκλόσπιτο (Νόρα)*· σε ποιο βαθμό δύναται μια ριζική διασκευή να σεβαστεί και να διατηρήσει τον δραματουργικό ιστό του ιψενικού θεατρικού κειμένου· πώς η ιψενική Νόρα μετατρέπεται σε μια σύγχρονη γυναίκα - θύμα ενδοοικογενειακής βίας· ποιος είναι ο ρόλος και ποια η θέση της γυναίκας στη σύγχρονη δυτική κοινωνία, όπως επίσης ποιες εντάσεις παρουσιάζει η ενδοοικογενειακή βία και για ποιους λόγους εντείνεται (οικονομικούς κ.α.). Για να γίνω πιο συγκεκριμένη, το πρώτο κεφάλαιο αναλύει τις δραματουργικές επιλογές του προτεινόμενου νέου γραπτού κειμένου, το οποίο συνιστά τα γλωσσικά σημεία της θεατρικής περφόρμανς.

Το δεύτερο κεφάλαιο, λοιπόν, εκτός των άλλων θεατρικών σημείων της περφόρμανς, ερευνά πώς προσεγγίζεται σκηνοθετικά το περιεκτικό αυτό κείμενο με θέμα τη θυματοποίηση της σύγχρονης γυναίκας. Γενικότερα, οι στόχοι του κεφαλαίου είναι να δώσει απαντήσεις στα ερωτήματα: με ποιό τρόπο και μέσω ποιών συμβολισμών προσεγγίζεται το θέμα της ενδοοικογενειακής βίας στο επιτελεστικό γεγονός· που αποσκοπεί η συναισθησία (χρήση όλων των αισθήσεων) και η χρήση τεχνολογίας αιχμής· τι επιδιώκει η θεατρική περφόρμανς προάγοντας τη διαδραστικότητα κοινού - περφόρμερς· πώς μπορεί να προσεγγιστεί εναλλακτικά ο ρόλος της Νόρας με τη χρήση όλων των σκηνικών σημείων (λόγος, σώμα, αισθητική). Εν ολίγοις, επεξηγούνται σε βάθος όλες οι σκηνοθετικές επιλογές, μέσα από τις οποίες αναδύεται η σύσταση της περφόρμανς.

Κλείνοντας διασαφηνίζεται ότι η μεθοδολογία της μεταπτυχιακής διατριβής έγκειται στη βιβλιογραφική, διεπιστημονική έρευνα πρωτογενών και έγκυρων δευτερογενών πηγών με θέμα τη θεωρία της πρόσληψης, τις παραστασιακές - θεατρικές σπουδές, τη σημειωτική, την αποδόμηση και τις σπουδές φύλου. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως, η δημιουργική διαδικασία της σύνθεσης του διασκευασμένου γραπτού αλλά και σκηνικού κειμένου βασίζεται στην έκδοση: Ibsen, Henrik. 2008. *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές. Αθήνα: Ηριδανός.

Κεφάλαιο 1

Δραματουργική προσέγγιση

Τα σημαντικά εκείνα έργα, τα οποία δεν αρέσκονται σε «γυμνές λέξεις» αλλά περιέχουν περισσότερα από όσα ρητά διατυπώνουν, αποτελούν ένα αέναο κέντρισμα του ενδιαφέροντος και κινητοποιούν το πνεύμα του εκάστοτε αναγνώστη κάθε εποχής (Λογγίνος, 2012: 7.2-3). Από την πρώτη κιόλας ανάγνωση του ιψενικού θεατρικού κειμένου *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)* ετούτη η αίσθηση εντυπώνεται βαθιά μέσα μου και ασύνειδα εισρέω σε μια διαδικασία ολοκλήρωσης αυτών που εναποθέτει ο δημιουργός - συγγραφέας.

Θέτεται ο όρος «επαρκής αναγνώστης» ως εκείνος που ανακαλύπτει στον γραπτό λόγο μια ξένη προς το συγγραφέα «τελειότητα», την εμπλουτίζει και την αποδίδει με τρόπο διαφορετικό (Montaigne, 1983: 185). Εκστατική πρόκληση να κυνηγήσει κανείς έναν τέτοιο τίτλο, μα ταυτόχρονα αρκετά ριψοκίνδυνο εγχείρημα. Προτού λοιπόν χρίσω τον εαυτό μου ως ένα σύγχρονο δραματουργό/σκηνοθέτη, για τις ανάγκες πάντα της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής, οφείλω πρώτα να απαντήσω στο ερώτημα· μέχρι ποιο σημείο επιτρέπεται η παρεμβολή στο κείμενο και πώς ο επαναπροσδιορισμός του μπορεί να αποφύγει τον χαρακτηρισμό μιας επιφανειακής προσωπικής - υποκειμενικής ανάγνωσης;

Αναπόφευκτα οδηγούμαι στη μελέτη θεωρητικών θέσεων που έχουν προ πολλού εξετάσει τη συνέργεια του αναγνώστη στην ερμηνευτική διαδικασία. Συνοπτικά, ο Roland Barthes σημειώνει ότι το κείμενο πρέπει να απαγκιστρωθεί από τον συγγραφέα¹ και αναγνωρίζει εν συνεχεία πως η «κατάργηση του συγγραφέα προς όφελος της γραφής» σηματοδοτεί την «αποκατάσταση της θέσης του αναγνώστη» (Barthes, 2007: 138-9). Με άλλα λόγια ο Barthes αποποιείται τη θέση της κριτικής θεωρίας, σύμφωνα με την οποία η αποκρυπτογράφηση ενός κειμένου κρίνεται ανούσια, εάν προηγουμένως δεν έχει ανακαλυφθεί «ο Συγγραφέας (οι υποστάσεις του: κοινωνία, ιστορία, ψυχή, ελευθερία) πίσω από το έργο» (Barthes, 2007: 141). Τελικώς, οι τοποθετήσεις των Hans Robert Jauss και Wolfgang Iser, από τις οποίες θεμελιώνονται αντίστοιχα οι θεωρίες πρόσληψης και

¹ Η θέση αυτή διαφαίνεται σε όλη την ποιητική του Stéphane Mallarmé. Κατά τον Barthes, ο Mallarmé προέβλεψε «πρώτος την ανάγκη», ώστε η ίδια η «γλώσσα (langage)» να υποκαταστήσει τον «ιδιοκτήτη» της (Barthes, 2007: 138).

αναγνωστικής ανταπόκρισης², ανάγουν τον αναγνώστη – αποδέκτη σε συνδημιουργό του κειμένου (Jauss, 1995: 109· Iser, 1991: 21).

Ως επακόλουθο «η ιδιωτική ανάγνωση συνιστά μια διαδικασία δημιουργική, κατά την οποία ο αναγνώστης ανασύρει από το κείμενο νοήματα, ερμηνείες, ιδέες, απόψεις κτλ», ωστόσο η αδιάκοπη συνδιαλλαγή μου με *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)* ενισχύει την άποψη πως «η ανάγνωση, η κριτική και η ερμηνεία δεν είναι εύκολο να διαχωριστούν με τρόπο απόλυτο» (Παρίσης, 2017: 11). Για να γίνω συγκεκριμένη, ενώ επιχειρώ να αποδώσω μια ριζοσπαστική διασκευή που τροποποιεί άρδην τη «σημασία του αρχικού» κειμένου (Pavis, 2006: 88), εντούτοις αδυνατώ να αποβάλω πλήρως όσα πρεσβεύει ο Henrik Ibsen, κυρίως, μέσα από την πρωταγωνίστρια του Νόρα Χέλμερ. Ο δραματικός αυτός χαρακτήρας ο οποίος προβάλλει το διαχρονικό ζήτημα της διάκρισης και συνεχούς πάλης ανάμεσα στα δυο φύλα αδυνατεί να κατακρεουργηθεί, παρά μόνο αναπαράγεται σε διαφορετική μορφή. Άλλωστε ο εξοστρακισμός της δεσπόζουσας θεματικής του κειμένου (αντιπαράθεση άντρα – γυναίκας) συνιστά μέγιστο κίνδυνο εξάλειψης του ίδιου του έργου (Templeton, 1989: 32). Στην ενότητα που ακολουθεί λοιπόν διασαφηνίζεται ότι λειτουργώ ως σύγχρονος αναγνώστης/δημιουργός αλλά ταυτόχρονα και ως κριτικός.

1.1 Επαναπρόσληψη του θεατρικού κειμένου *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)*

Η ακραία κατακραυγή και οι έντονες επικρίσεις, που δέχεται *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)* από την «πουριτανική» Νορβηγική κοινωνία και τη στενόμευαλη θεατρική κοινότητα του 1879³ (Ghafourinia, 2014: 428), αποτελούν τελικώς αφορμή για την ευρεία διάδοσή του, και εν συνεχεία την ανάδειξη - καθιέρωση του δημιουργού του σε πρωτοπόρο συγγραφέα του σύγχρονου ευρωπαϊκού θεάτρου (Hossain, 2014: 8). Ειδικότερα, η πρωταγωνίστρια του Ibsen υπερβαίνει τα στερεότυπα της λογοτεχνίας και του δράματος του 19^{ου} αι., με βάση τα οποία οι γυναικείοι χαρακτήρες «αντιμετωπίζονται ως αντικείμενα, που έχουν ενδιαφέρον μόνο στο βαθμό που υπηρετούν τον άνδρα πρωταγωνιστή ή τον αποσπών από τους στόχους του» (Donovan, 2013: 371). Η επαναστατική στάση της Νόρας στην εκπνοή του έργου, η απόφασή της εν ολίγοις να εγκαταλείψει το σπίτι της (σύζυγο και παιδιά), σηματοδοτεί την προσπάθεια απεμπλοκής της από τους «κοινωνικούς, συναισθηματικούς

² Οι θεωρίες αυτές θεμελιώνονται στο Πανεπιστήμιο της Κωνσταντίας, στα τέλη της δεκαετίας του 1960 (Holub, 2004: 94, 143).

³ Για τα θεατρικά δρώμενα της εποχής θεωρείτο φυσικό μια γυναίκα να εγκαταλείπει το σύζυγό της για έναν εραστή αλλά ανεπίτρεπτο για λόγους αυτοσυντήρησης (Chafourinia, 2014: 428).

και πνευματικούς περιορισμούς», που επιβάλλει ο θεσμός της οικογένειας και κατ' επέκταση η ανδροκρατούμενη κοινωνία της τότε εποχής στις γυναίκες (Finch, 2011: 3).

Διευκρινίζεται ότι το περιβάλλον του σπιτιού της, ή αλλιώς «κουκλόσπιτο», συμβολίζει τον «εξαρτημένο και αποκτηνωμένο ρόλο της γυναίκας στο πλαίσιο των παραδοσιακών γάμων της μεσαίας τάξης» (Hossain, 2014: 11). Η Νόρα μέσα από την ηρωική έξοδο της από το περιοριστικό αυτό περιβάλλον συνιστά λίγο ή πολύ την επιτομή της σύγχρονης γυναίκας (Balaky, 2016: 32). Είναι γεγονός πως, η θέση της γυναίκας στη σημερινή κοινωνία, κυρίως της Δύσης, έχει σε μεγάλο βαθμό αποκατασταθεί.

Ως επακόλουθο γεννάται το ερώτημα, πώς ο δραματουργός/σκηνοθέτης δύναται να πραγματευτεί την καταπιεσμένη γυναικεία ύπαρξη του Ibsen (Νόρα), ώστε η ένταξή της σε ένα διασκευασμένο γραπτό κείμενο ή θέαμα να μην ξενίζει τον αναγνώστη/θεατή της σύγχρονης δυτικής κοινωνίας; Η απάντηση δίνεται ήδη μέσα από τη θεωρία της πρόσληψης. Σύμφωνα με τον Jauss «το νόημα του κειμένου δε πρέπει να θεωρείται εκ των προτέρων δεδομένο κατά τρόπο αυθεντικό», αντιθέτως απαιτεί «παραγωγική κατανόηση» και μεταβολή του «ορίζοντα προσδοκιών⁴», ώστε «το κείμενο να γίνεται σε μεταγενέστερα συμφραζόμενα κατανοητό με τρόπο διαφορετικό» (Jauss, 1995: 112). Κατά τη διαδικασία της επικαιροποίησης λοιπόν καλούμαι να ερμηνεύσω τα προβαλλόμενα μηνύματα του θεατρικού κειμένου με βάση τα ιστορικά δεδομένα και τα κοινωνικά τεκταινόμενα της εποχής μου.

Στην προκείμενη μεταπτυχιακή διατριβή, η υποβαθμισμένη, εάν όχι ανύπαρκτη, κοινωνική θέση της γυναίκας στα χρόνια του 1879 αντικατοπτρίζεται μέσω της κακοποίησης που υφίσταται η γυναίκα στα πλαίσια μιας συντροφικής – ερωτικής σχέσης, στη δυτική κοινωνία του 21^{ου} αιώνα. Η αντιπαλότητα μεταξύ των δυο φύλων, η οποία αποτελεί κυρίαρχο θέμα για *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)*, δίδεται μέσα από το πρίσμα της ενδοοικογενειακής βίας με αποδέκτη το γυναικείο φύλο, που καθιστά φλέγον ζήτημα ακόμη και στις μέρες μας (FRA, 2014: 9). Γίνεται δεδομένο πως το ψευδικό θεατρικό κείμενο επιδέχεται ριζικές αλλαγές, ως εκ τούτου αποδομείται για να μπορέσει να υπηρετήσει καλύτερα το νέο «επίκτητο» νόημά του, ας μου επιτραπεί να το ονομάσω έτσι.

⁴ Πριν από τον Jauss, οι φιλόσοφοι Edmund Husserl και Martin Heidegger χρησιμοποίησαν την έννοια αυτή σε αντίστοιχα συμφραζόμενα (Holub, 2004: 103).

1.2 Το διασκευασμένο γραπτό κείμενο με θέμα τη γυναικεία κακοποίηση

Η αδιάκοπη συνομιλία μου με *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)* επιτείνει όλο και περισσότερο την αρχική μου θεώρηση ότι πρόκειται για ένα «ηδονικό κείμενο, απόλυτα αμετάβατο, με γλώσσα διαμελισμένη», στο οποίο «τίποτα δεν ανασυγκροτείται, τίποτα δεν ανακτιέται» (Barthes, 1973: 85). Στην ουσία, μέσα από την αποσυναρμολόγηση της γλώσσας το κείμενο αλλάζει δομή και λειτουργία, καθρεπτίζει πλέον τη συστηματική κακοποίηση της Νόρας και κάθε λέξη ή φράση του προβάλλει εντόνως τις εξής μορφές βίας: οικονομική, λεκτική-ψυχολογική, γενετήσια - σεξουαλική, σωματική. Για να δώσω ένα παράδειγμα, το παρακάτω απόσπασμα σκιαγραφεί τη γενετήσια βία:

«Χέλμερ: Όταν σ' έβλεπα να τρελαίνεις όλο τον κόσμο με την ξέφρενη ταραντέλα σου, ένιωθα το αίμα μου να βράζει, ώσπου δεν άντεξα και σε κατέβασα εδώ τόσο νωρίς...

Νόρα: Καλά, Τόρβαλντ. Πήγαινε τώρα κι άφησέ με λίγο μόνη μου. Δεν θέλω...

Χέλμερ: Τι πάει να πει αυτό; Θ' αστειεύεται η μικρή Νόρα! Τι δεν θέλεις; Άντρας σου δεν είμαι; (Ibsen, 2008: 126)»

Εν συνεχεία, το κείμενο του Ibsen θυσιάζεται στα θεμέλια προς ανέγερση του διασκευασμένου γραπτού κειμένου. Εμβαθύνοντας, το νέο κείμενο είναι περιεκτικό, φέρει τη μορφή μονολόγου και απώτερο σκοπό έχει να απεικονίσει τη ψυχοσύνθεση μιας γυναίκας - θύματος ενδοοικογενειακής βίας. Περιλαμβάνει λέξεις ή φράσεις του πρωτότυπου κειμένου, μερικές μάλιστα αυτούσιες, οι οποίες στοιχειοθετούν τα λόγια του θύτη. Πρόκειται για άμεσο λόγο (ερωτήσεις ή διαπιστώσεις) μέσα από τον οποίο προβάλλονται οι προαναφερθείσες μορφές βίας και ακολούθως η υποβαθμισμένη θέση του θύματος. Εκτενέστερα, οι φράσεις σε τρίτο ενικό πρόσωπο συνιστούν σκηνικές οδηγίες, μέσα από τις οποίες εκφράζεται έμμεσα η ψυχολογική κατάσταση του θύματος και τα συναισθήματά του. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο λόγος της γυναίκας - θύματος απουσιάζει: (1) τονίζοντας την υποβίβαση της θέσης της από τον δράστη, (2) φανερώνοντας την εθελουφλία από την οποία χαρακτηρίζεται, δεν παραδέχεται ότι θυματοποιείται, (3) παραλληλίζοντας έτσι τη συγκαταβατική συμπεριφορά της, με βάση την οποία προσπαθεί να ικανοποιήσει τις ανάγκες του δράστη χωρίς να φέρνει αντίρρηση (Krug, 2002: 95), (4) και τέλος υπογραμμίζοντας ότι αδυνατεί να ομολογήσει την κακοποίηση που υφίσταται, φοβούμενη την αντίδραση του θύτη (Payne, 2009: 3).

Γενικότερα ο διαμελισμένος και χωρίς συνοχή λόγος ενισχύει την κατακερματισμένη ψυχολογία του θύματος, όπως επίσης την εσωτερική σύγχυση που νιώθει ο θύτης κάθε φορά που το θύμα δεν τον υπακούει κατά τρόπο απόλυτο και αδιάλλακτο. Επιπλέον, το επαναληπτικό στοιχείο δεσπόζει σε όλο το κείμενο. Πιο ειδικά, η ακατάσχετη ροή επαναλαμβανόμενων λέξεων – φράσεων αγγίζει τα όρια της μανίας και του ψυχαναγκασμού, επιδιώκοντας να προκαλέσει συναισθήματα ανασφάλειας στον αναγνώστη/θεατή. Τέλος, διευκρινίζεται πως το κείμενο διακρίνεται σε τρία μέρη τα οποία αντιστοιχούν στις τρεις φάσεις του φαύλου κύκλου κακοποίησης. Παρακάτω αναλύονται οι δραματουργικές επιλογές για το κάθε μέρος του κείμενο ξεχωριστά⁵.

1.2.1 Κείμενο πρώτης φάσης (δημιουργία έντασης)

Κατά τη διάρκεια της πρώτης φάσης του φαύλου κύκλου βίας δημιουργείται ένταση ανάμεσα στο ζεύγος (θύτης – θύμα), την οποία το θύμα προσπαθεί να αποφύγει δικαιολογώντας και ικανοποιώντας ανελλιπώς τις ανάγκες του δράστη. Πραγματοποιούνται επίσης «κάποια μικρότερης σημασίας επεισόδια κακοποίησης» (Walker, 1989: 78).

Όσον αφορά το κείμενο, η ένταση που δημιουργείται αντικατοπτρίζεται μέσα από τη συνεχή επανάληψη των φράσεων «**την ακολουθεί**», «**από δεξιά, από αριστερά**», «**την πλησιάζει**⁶». Όσο το κείμενο ξεδιπλώνεται, η φράση «την ακολουθεί» δίνει τη θέση της στη φράση «την πλησιάζει», σηματοδοτώντας έτσι την κλιμάκωση της έντασης και προοικονομώντας την επικείμενη ρήξη (άμεση κακοποίηση - δεύτερη φάση).

Ειδικότερα, το κείμενο παρουσιάζει την οικονομική βία ως άρρηκτα συνδεδεμένη με την λεκτική-ψυχολογική. Ο υποτιμητικός και ειρωνικός λόγος του δράστη διακρίνεται κυρίως μέσα από τις φράσεις «**Τι σου είναι οι γυναίκες/Πάλι βγήκε το άμυαλο τζιτζικάκι μου και ξόδεψε λεφτά**». Επίσης, τα αλλεπάλληλα υποκοριστικά που χρησιμοποιεί απευθυνόμενος στο θύμα («**σκιουράκι/τζιτζικάκι**») σηματοδοτούν τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει τη γυναίκα του, την οποία θεωρεί κατώτερη και υποχείριό του. Το χαϊδευτικό «τζιτζικάκι» κυριαρχεί στον λόγο του θύτη κρίνοντας το θύμα ως σπάταλο. Πέραν αυτών όμως, η οικονομική βία τονίζεται ιδιαίτερος από τη διάχυτη χρήση της λέξης «μετράει», εννοώντας χρήματα. Μέσα από τη φράση «**στρέφει γρήγορα μετράει**» ο θύτης

⁵ Βλ. παράρτημα Α1 Το γραπτό κείμενο περφόρμανς κατά τις τρεις φάσεις του φαύλου κύκλου βίας (σ. 59 -61).

⁶ Η έντονη γραφή σε ορισμένες λέξεις ή φράσεις χρησιμοποιείται για τη διάκριση αυτών που πρόκειται να παρουσιαστούν στους θεατές μέσα από τη διαφάνεια προβολής. Βλ. σκηνοθετική προσέγγιση, 2.7 Ο λόγος και η κινησιολογία των περφόρμερς (σ. 40).

καθρεπτίζει τον σύγχρονο άνθρωπο της δυτικής κοινωνίας που μαστίζεται από το άγχος και την οικονομική πίεση της σημερινής εποχής. Είναι γεγονός πως η τεράστια οικονομική πίεση κάτω από την οποία βρίσκονται τα δραματικά πρόσωπα του Ibsen αποτελεί ένα συνδεδετικό κρίκο του έργου με το σήμερα (Ostermeier, 2011: 125).

Τέλος, σύμφωνα με το κείμενο η γυναίκα - θύμα εκφράζεται μέσα από τη σιωπή, φοβάται πως τα λόγια της θα επιτείνουν την ένταση και τον θυμό που αισθάνεται ο δράστης και εν συνεχεία θα προκαλέσουν το βίαιο ξέσπασμά του. Ο λόγος του θύματος εκλείπει επίσης από τα κείμενα της δεύτερης και τρίτης φάσης, με σκοπό να υπογραμμίσει το φόβο και την αδυναμία του θύματος να αντιδράσει έναντι στην καταχρηστική συμπεριφορά του δράστη.

1.2.2 Κείμενο δεύτερης φάσης (άμεση κακοποίηση)

Κατά τη δεύτερη φάση το θύμα κακοποιείται άμεσα και παρουσιάζεται ανήμπορο να αντιδράσει. «Ο δράστης στην αρχή ενός επεισοδίου μπορεί να έχει συνείδηση αυτών που κάνει, αλλά, στη συνέχεια, δεν καταλαβαίνει τι κάνει. Ο θυμός του είναι τόσο μεγάλος που τον τυφλώνει» (Walker, 1989: 81).

Στο κείμενο προβάλλεται η ψυχολογική και οικονομική βία, ενώ ακολούθως η γενετήσια και σωματική. Οι συνεχείς αναφορές στον «**σύρτη**» επιδιώκουν να τονίσουν τον απεγκλωβισμό του θύματος και την αδυναμία του να ξεφύγει από τις επικείμενες ενέργειες του δράστη, ενώ η σταδιακή ένταξη του ρήματος «**ανταριάζει**» συμβολίζει την κλιμακωτή αλλαγή στη διάθεση και συμπεριφορά του θύτη. Ταυτόχρονα το ρήμα «**βηματίζει, μουρμουρίζει**» φανερώνει τον εκνευρισμό και την ένταση που αισθάνεται ο δράστης, ο οποίος αρχίζει να προσβάλλει το θύμα με τοποθετήσεις όπως «**Τον επιπόλαιο χαρακτήρα του πατέρα σου τον πήρες κι εσύ/Είσαι αρκετά ανεύθυνη**».

Εν συνεχεία το κάλεσμα «**Έλα 'δώ, κουκλίτσα μου**» παραλληλίζεται με την απαρχή της άσκησης των μορφών γενετήσιας και σωματικής βίας. Στην πρώτη μορφή αντιστοιχούν τα ερωτήματα «**Τι πάει να πει αυτό; Άντρας σου δεν είμαι;**», μέσα από τα οποία διακρίνεται η αντίληψη που φέρει ο δράστης, δηλαδή ότι η γυναίκα οφείλει να εκπληρώνει τα συζυγικά της καθήκοντα ανάλογα με τις ανάγκες - διαθέσεις του άντρα της. Επιπλέον, η φράση «**Άντρας σου δεν είμαι**» διασαφηνίζει ότι το γραπτό κείμενο αναφέρεται σε ένα παντρεμένο ζευγάρι, ως εκ τούτου πραγματεύεται το θέμα της ενδοοικογενειακής βίας.

Συνεχίζοντας, οι λέξεις-φράσεις «**Ψηλαφίζει/Τα πετάει εδώ και εκεί** (εννοώντας τα ρούχα του θύματος)», προσδιορίζουν τη λαγνεία και τη σεξουαλική έλξη που αισθάνεται ο θύτης για το θύμα. Εκτενέστερα, μέσα από τη διατύπωση «**Το κρασί ήταν εξαιρετικό**» αφήνεται να εννοηθεί η πιθανή εξάρτηση του δράστη από το ποτό, σημειώνοντας παράλληλα ότι το αλκοόλ επιτείνει το σεξουαλικό πάθος που αισθάνεται ο θύτης. Ο συνεχής, αυξανόμενος εκνευρισμός του θύτη («ανταριάζει») σε συνδυασμό με τον ανύπαρκτο λόγο του θύματος και την προσθήκη της φράσης «**την τρομάζει**» σκιαγραφούν άτυπα την άρνηση του θύματος να συναινέσει στη σεξουαλική πράξη. Πρόκειται λοιπόν για γενετήσια εκμετάλλευση και κακοποίηση, η οποία φαίνεται να ολοκληρώνεται αμέσως μετά την επαναλαμβανόμενη φράση «**της ορμάει, της ορμάει, της ορμάει**».

Η ίδια φράση σημειώνεται πριν την άσκηση της σωματικής βίας, η οποία δίδεται μέσα από τις οδηγίες «**της τραβάει το χέρι/σφίγγει τις γροθιές του**». Όσον αφορά την παρατιθέμενη φράση «**της κλείνει το στόμα με το χέρι**⁷» χρησιμοποιείται τόσο για τη σωματική όσο και για τη σεξουαλική βία. Υποδηλώνει τη βίαιη στάση του θύτη αλλά και το γεγονός πως τα περιστατικά κακοποίησης αποκρύπτονται από τρίτους: το θύμα δεν μπορεί να μιλήσει επομένως κανείς δεν μπορεί να την ακούσει, ως επακόλουθο δε δέχεται καμιά βοήθεια. Τελικώς, η αναρώτηση του θύτη «**Είσαι ευχαριστημένη τώρα;**» δηλώνει την αποποίηση των ευθυνών του και την εγωιστική στάση του. Εν ολίγοις, ο δράστης κρίνει το θύμα υπαίτιο για τα βίαια ξεσπάσματά του.

1.2.3 Κείμενο τρίτης φάσης (θυματοποίηση)

Κατά τη διάρκεια της τρίτης και τελευταίας φάσης, η γυναίκα - θύμα επεξεργάζεται το βίαιο περιστατικό που υπέστη. Τα συναισθήματα τρόμου αλλά και θυμού που αναπτύσσει την οδηγούν στην απόφαση να διακόψει την κακοποίησή της. Εντούτοις, παρατηρώντας τη μετανιωμένη στάση του θύτη πιστεύει ή προσπαθεί να πιστέψει ότι τα πράγματα βελτιώθηκαν, καταλήγοντας τελικά να τον συγχωρεί (ολοκληρώνεται η μετατροπή της κακοποιημένης γυναίκας σε θύμα) (Walker, 1989: 86). Η διάθεση και συμπεριφορά του θύματος χαρακτηρίζονται από αντιθέσεις.

Οι φράσεις «**Τ' ορκίζομαι**» και «**στρέφει γρήγορα ζητάει**», εννοώντας συγγνώμη, συμβολίζουν τη μεταμέλεια του δράστη, υπογραμμίζουν την υπόσχεση πως δεν πρόκειται

⁷ Βλ. παράρτημα Α.1.2 Κείμενο δεύτερης φάσης (άμεση κακοποίηση) (σελ. 60). Πιο συγκεκριμένα, η φράση «της κλείνει το στόμα με το χέρι» η οποία βρίσκεται στην 7^η γραμμή της παραγράφου απευθύνεται στη σωματική βία, ενώ η επανατοποθέτησή της φράσης στην 4^η γραμμή από το τέλος της παραγράφου ανταποκρίνεται στη γενετήσια βία.

να ασκήσει ξανά βία πάνω στο θύμα. Εκτενέστερα, η διαπίστωση **«Το βλέπω το βλέπω άνοιξε άβυσσος ανάμεσά μας»** αποτελεί μια προσπάθεια ανάληψης ευθυνών από μέρος του θύτη, μολαταύτα η αντικρουόμενη φράση **«Σ' έχω συγχωρήσει»** στο τέλος του κειμένου υπερτονίζει τον εγωισμό του και τη θεώρηση ότι φέρει το αλάθητο. Επιπλέον, συνιστά μια ακόμη κατηγορία απέναντι στο θύμα, σηματοδοτώντας εν συνεχεία την απαρχή ενός νέου κύκλου κακοποίησης.

Περαιτέρω, οι αναφορές **«Μικρό φοβισμένο ανήμπορο πλασματάκι μου/Φοβισμένο μου καναρινάκι»** αντιπροσωπεύουν τη στάση της γυναίκας - θύματος, δηλαδή τον φόβο που αισθάνεται και ως εκ τούτου την αδυναμία να διακόψει τη θυματοποίησή της. Αντιστρόφως, η πρόθεση της γυναίκας - θύματος να εγκαταλείψει τον δράστη σκιαγραφείται κυρίως μέσα από την επαναλαμβανόμενη φράση **«στρέφει πίσω την κρατάει, από αριστερά, από δεξιά, απ' την πόρτα αριστερά»**.

Εμβασθύνοντας, το θύμα βρίσκεται κοντά στην πόρτα, η οποία ανάγεται σε σύμβολο σωτηρίας και ελευθερίας. Μολαταύτα, παρατηρώντας το ιδανικό προφίλ του δράστη **«τη χαϊδεύει, τη φιλάει, της γελάει»**, το θύμα μεταπείθεται, συγχωρεί τον θύτη και παραμένει κοντά του («την κρατάει»). Σημειώνεται ότι ο δράστης χαρακτηρίζεται γλυκός, περιποιητικός αλλά ταυτόχρονα αγχωμένος, ανασφαλής («βηματίζει, σηκώνεται, κοιτάει, της ζητάει, της μιλάει, τρέχει πίσω, τη ρωτάει, στρέφει γρήγορα ζητάει»). Ουσιαστικά παρουσιάζεται εξαρτημένος από το θύμα, τρομάζει στη σκέψη ότι η γυναίκα του μπορεί να τον εγκαταλείψει **«Τι κάνεις εκεί; Όχι μη φεύγεις»**, και οι ενέργειές του σκοπό έχουν να αποτρέψουν το θύμα από το να φύγει **«Ηρέμησε και μη σε νοιάζει σε προστατεύω εγώ με τις δυνατές φτερούγες μου»**.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι στο κείμενο της τρίτης φάσης πραγματοποιείται η μοναδική αναφορά στον χρόνο. Μέσα από τη φράση **«Τουλάχιστον περίμενε ώς το πρωί»** υπονοείται πως ο χρόνος της δράσης είναι το βράδυ. Το σκοτάδι της νύχτας συμβολίζει την παραμονή του θύματος κοντά στο δράστη, ενώ το φως της μέρας σηματοδοτεί τη σωτηρία της.

Κεφάλαιο 2

Σκηνοθετική προσέγγιση

Το διασκευασμένο γραπτό κείμενο, του οποίου οι παράμετροι αναλύθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο, προσεγγίζεται μέσα από την αισθητική της θεατρικής περφόρμανς η οποία θεωρείται «ο νέος τύπος σύμπραξης του κοινού με τους ηθοποιούς» (Πούχνερ, 2010: 325). Μέσα από την άμεση εγγύτητα και αλληλεπίδραση κοινού – περφόρμερς στόχος είναι ο θεατής να αντιμετωπίσει το επιτελεστικό γεγονός με κριτικό πνεύμα και όχι να καταναλώσει το θέαμα παθητικά (Schechner, 1997: 4).

Πρόκειται άλλωστε για μια συμβολική περφόρμανς που πραγματεύεται το ζήτημα της γυναικείας θυματοποίησης. Ουσιαστικά το επιτελεστικό γεγονός συνιστά ένα κράμα κίνησης, λόγου, μουσικής και εικόνας. Συγκεκριμένα, προβάλλονται εικόνες ή βίντεο με πρωταγωνιστές τους ίδιους τους περφόρμερς και θεατές. Γίνεται χρήση βιντεοπροβολέα, τεχνικών μέσων βιντεοσκόπησης και συστημάτων για τη μετέπειτα επεξεργασία του καταγεγραμμένου υλικού. Για αυτό άλλωστε η συμβολή των τεχνικών της παράστασης κρίνεται μεγίστης σημασίας. Η συμβολή της τεχνολογίας αποτελεί κύριο κομμάτι της περφόρμανς και μέσω αυτής επιδιώκεται η ενεργοποίηση της κριτικής σκέψης των συμμετεχόντων.

Οι περφόρμερς συγκροτούνται από δυο γυναίκες και έναν άντρα, λαμβάνουν συγκεκριμένη ονομασία μέσα από την οποία σηματοδοτείται η δράση τους και διευκρινίζεται σε ποιον γίνεται λόγος κάθε φορά στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή. Ειδικότερα, η περφόρμερ - θύτης υπηρετεί τα γλωσσικά σημεία της περφόρμανς, βρίσκεται ανάμεσα στο κοινό και απαγγέλλει το γραπτό κείμενο, δηλαδή τα λόγια του θύτη. Από την άλλη, η περφόρμερ - θύμα εκφράζεται εξολοκλήρου μέσα από τα κινησιακά σημεία (μυμικά, γειτνιαστικά, χειρονομίες), και μέσω της συμβολικής χρήσης των σκηνικών αντικειμένων επιχειρεί να προβάλει τη ψυχοσύνθεση μιας κακοποιημένης γυναίκας. Σε γενικές γραμμές παρουσιάζει μια παιγνιώδη διάθεση, προς τονισμό της στάσης των θυμάτων κακοποίησης που υποβαθμίζουν τη σοβαρότητα των καταστάσεων διαιωνίζοντας τη θυματοποίησή τους. Εμβαθύνοντας, το σώμα της «γίνεται κείμενο», αφού «μέσα σε αυτό εγγράφονται και συνεπώς διαβάζονται εξωτερικά νοήματα και κώδικες της ίδιας της κοινωνίας»

(Σιδηροπούλου, 2011: 3). Σημειώνεται ότι το σώμα και οι ενέργειες της περφόρμερ – θύματος κατέχουν πρωταρχική σημασία στο επιτελεστικό γεγονός και υπερτερούν του λόγου.

Στην ουσία, η περφόρμερ – θύτης αποτελεί συμπλήρωμα της περφόρμερ – θύματος. Μπορεί το γραπτό κείμενο που υπηρετεί να περιλαμβάνει φράσεις του θύτη, ωστόσο η εκφορά του λόγου προσδοκά στην σκιαγράφηση της ψυχосύνθεσης μιας γυναίκας - θύματος. Για να γίνω πιο σαφής, η περφόρμερ – θύτης αφηγείται το γραπτό κείμενο σαν να μονολογεί, σαν να επαναφέρει στη μνήμη της τα λόγια και τη βίαιη συμπεριφορά του δράστη. Η άρρηκτη σύνδεση των δύο περφόρμερς συνίσταται ακριβώς σε αυτό· η περφόρμερ – θύτης αποτελεί τη συνειδητοποιημένη πλευρά της περφόρμερ – θύματος, η οποία αν και κατά κύριο λόγο φαίνεται να εθελουφλεί, εντούτοις βαθιά μέσα της αναγνωρίζει τη ζοφερή πραγματικότητα⁸.

Συνεχίζοντας, ο άντρας περφόρμερ – bartender αναλαμβάνει ενεργό ρόλο επιτελεστή μόνο σε μια εκ των επιτελεστικών δράσεων, κατά τη διάρκεια της οποίας διεκπεραιώνει την προσφορά τριών ροφημάτων στο κοινό με σκοπό τη διέγερση του κριτικού αναστοχασμού. Στο σημείο αυτό υπογραμμίζεται ότι όλοι οι περφόρμερς, προτού λάβουν δράση, βρίσκονται ανακατεμένοι με το κοινό και τίποτα στη στάση ή εμφάνισή τους δεν φανερώνει πως είναι ηθοποιοί. Συγκεκριμένα, πηγάζουν μέσα από το κοινό, ώστε να αποφευχθεί η ταύτισή τους με έναν δραματικό χαρακτήρα, θέτοντας ταυτόχρονα το ερώτημα «ποιός είναι αυτός ο άνθρωπος που επιτελεί τις δράσεις» (Schechner, 2013: 158). Μέσω της σκηνοθετικής αυτής τεχνικής καλώ το θεατή να σκεφτεί πως ουσιαστικά αγνοεί τη ζωή του διπλανού του και την πιθανότητα πως συνιστά ένα θύμα κακοποίησης ή έναν δράστη βίαιης συμπεριφοράς.

Οι σκηνοθετικές επιλογές της περφόρμανς αποσκοπούν στην αφύπνιση όλων των αισθήσεων του θεατή με σκοπό την ευαισθητοποίηση του έναντι στο σοβαρό ζήτημα της ενδοοικογενειακής βίας και εν συνεχεία την κριτική τοποθέτησή του. Πέραν της συναισθησίας, η περφόρμανς βασίζεται άρδην στην ενεργή συμμετοχή του κοινού στο επιτελεστικό γεγονός. Ο αναμφισβήτητος καίριος ρόλος του θεατή διασαφηνίζεται ήδη μέσα από το πρόγραμμα της περφόρμανς, σύμφωνα με το οποίο καλείται να διαμορφώσει το σκηνικό περιβάλλον, δηλαδή να μεριμνήσει για τη διάταξη των σκηνικών αντικειμένων

⁸ Η ονομασία περφόρμερ – θύτης δίδεται για τη διάκριση των δύο γυναικών περφόρμερς. Παρά ταύτα υπογραμμίζει ότι το θύμα φέρει μεγάλο μερίδιο ευθύνης για την κακοποίηση που υφίσταται, διότι την ανέχεται και τη διαιώνίζει.

στον θεατρικό χώρο. Σημειώνεται ότι η περφόρμανς απευθύνεται σε περιορισμένο αριθμό θεατών (περίπου τριάντα ανά παράσταση) προς διευκόλυνση της μεταξύ τους επικοινωνίας και συνεννόησης.

Συνοπτικά αναφέρω ότι η περφόρμανς διεξάγεται σε έναν εναλλακτικό θεατρικό χώρο⁹ που εκμηδενίζει την απόσταση κοινού – περφόρμερς (McConachie, 2011: 138) και επιτρέπει τη μετακίνηση των θεατών προσφέροντας πολλαπλές γωνίες θέασης (Collins, 2010: 97), παρέχοντας εν συνεχεία τη δυνατότητα μιας «ανοιχτής» ερμηνείας όσων επιτελούνται (Whitmore, 2012: 100). Όλες οι επιτελεστικές δράσεις της περφόρμανς παρουσιάζονται μέσα στην αίθουσα που συνιστά τον θεατρικό χώρο.

Προτού όμως περάσω στη λεπτομερή ανάλυση όλων των θεατρικών σημείων που συγκροτούν την περφόρμανς, σημειώνω ότι ολάκερο το επιτελεστικό γεγονός παραλληλίζεται με διαδικασία βιντεοσκόπησης. Συμβολίζεται ότι οι ενέργειες της περφόρμερ – θύματος παρακολουθούνται συνεχώς από τον θύτη. Επίσης στην περφόρμανς δεσπόζει το στοιχείο της επανάληψης με στόχο να τονιστεί η έννοια του αδιεξόδου, η οποία διέπει τον κύκλο κακοποίησης. Τέλος, ο χρόνος της περφόρμανς προσδιορίζεται κυρίως μέσα από την καθημερινή σε μοντέρνα γραμμή ενδυμασία των περφόρμερς και κυρίως μέσα από το σκηνικό αντικείμενο Smartphone που συνδέεται άρρηκτα με τη σημερινή εποχή.

2.1 Οι δράσεις της περφόρμανς

Στην περφόρμανς παρουσιάζονται έξι διαφορετικές δράσεις: I Κρυφτό, II Βάφομαι, III ΚουκλοΠαίκτης¹⁰, IV Παύση, V Αναπαραγωγή, VI Κοινοποίηση.

Οι τρεις πρώτες δράσεις αντιστοιχούν στα τρία στάδια του φαύλου κύκλου κακοποίησης: (1) δημιουργία έντασης, (2) κακοποίηση, (3) θυματοποίηση¹¹ και επιτελούνται από τις περφόρμερς θύμα και θύτης. Σε γενικές γραμμές η περφόρμερ – θύμα με τη συμβολική χρήση των σκηνικών αντικειμένων επιχειρεί να σκιαγραφήσει το προφίλ θύτη και θύματος, όπως επίσης τη βία που ενυπάρχει σε μια συντροφική σχέση, καλώντας εν συνεχεία τους θεατές να αποκρυπτογραφήσουν τις ενέργειές της (McConachie, 2011: 83). Από την άλλη, ο

⁹ Αναλύεται περεταίρω στην ενότητα 2.2 Το σκηνικό περιβάλλον της περφόρμανς (σ. 20 κ.ε.).

¹⁰ Ηθελημένη γραφή, εξυπηρετεί τη στόχευση της συγκεκριμένης δράσης που αναλύεται στην υποενότητα 2.7.3 Δράση «III ΚουκλοΠαίκτης» (σ. 50).

¹¹ Η συγκεκριμένη δράση συμβολίζει τη μετάνοια του θύτη και παρουσιάζει την περφόρμερ - θύμα να τον συγχωρεί, επιτρέποντας έτσι τη συνέχιση του φαύλου κύκλου βίας.

περφόρμερ – bartender είναι ενταγμένος στη μάζα των θεατών, οι οποίοι εν αγνοία τους υποβοηθούν τις ενέργειες των δύο περφόρμερς.

Αντιστρόφως, στη δράση «IV Παύση» οι δύο περφόρμερς ανακατεύονται με το κοινό και ο περφόρμερ – bartender αναλαμβάνει ρόλο διεκπεραιωτή, συγκεκριμένα εξυπηρετεί την προσφορά τριών ροφημάτων στο κοινό¹². Πρόκειται για ροφήματα που λαμβάνουν συμβολική σημασία και προσδοκούν στην αφύπνιση του κριτικού πνεύματος των θεατών. Το επιτελεστικό γεγονός μοιάζει να διακόπτεται, καθώς οι περφόρμερς αποκτούν άμεση επικοινωνία με το κοινό. Στόχος της δράσης είναι να τονίσει την κοινωνική λειτουργία του διαλείμματος σε μια παράσταση¹³, θέτοντας ως επιτακτική ανάγκη τη διακοπή της συστηματικής κακοποίησης με την οποία βρίσκεται αντιμέτωπη η περφόρμερ - θύμα.

Συνεχίζοντας, οι δράσεις «V Αναπαραγωγή» και «VI Κοινοποίηση» είναι εκ διαμέτρου αντίθετες και παρουσιάζουν όλους τους περφόρμερς αναμιγμένους με το κοινό. Η πρώτη υπογραμμίζει την ατελεύτητη νοσηρή κατάσταση στην οποία κινείται η περφόρμερ – θύμα, ενώ η δεύτερη αντιπροσωπεύει τη σωτηρία της, δηλαδή τη διακοπή της θυματοποίησής της. Ειδικότερα, στη δράση «V Αναπαραγωγή» το κοινό κατέχει πρωταρχικό ρόλο, διαμορφώνει μαζί με τους περφόρμερς/θεατές το σκηνικό περιβάλλον μέσα από το οποίο προβάλλεται ο κύκλος κακοποίησης. Σε αντιδιαστολή, η «VI Κοινοποίηση» αφορά την ανάρτηση του βίντεο, δηλαδή όλων των δράσεων που έχουν επιτελεσθεί, σε μια εφαρμογή κοινωνικής δικτύωσης¹⁴.

2.1.1 Επανάληψη, διαδοχή, φάυλος κύκλος

Οι προαναφερθείσες δράσεις επιδέχονται συνεχή επανάληψη, με εξαίρεση την «VI Κοινοποίηση» που εμφανίζεται μια και μοναδική φορά στο τέλος τους επιτελεστικού γεγονότος. Στην ουσία, η περφόρμανς απαρτίζεται από δεκαεφτά επιτελεστικές δράσεις, οι οποίες ομαδοποιούνται. Στον παρατιθέμενο συγκεντρωτικό πίνακα αποσαφηνίζεται η

¹² Καλεί το κοινό να δοκιμάσει τα ροφήματα που προσφέρονται στην περφόρμανς, τα οποία επεξηγούνται περαιτέρω στην υποενότητα 2.2.4 Τρεις γυάλινες κανάτες - Κοκτέιλ φρούτων – Κόκκινο κρασί – Καφές - (αντίστοιχα ποτήρια για κάθε ρόφημα) (σ. 26 κ.ε.).

¹³ Χωρίς να απομακρυνθεί από το σκηνικό περιβάλλον, ο θεατής καλείται, «είτε το επιθυμεί είτε όχι, να θεωρήσει σφαιρικά αυτό που μόλις είδε, να συγκεντρώσει και να δομήσει το πλήθος των εντυπώσεων» και μέσω της ενεργοποιημένης πια κριτικής του σκέψης «να παρέμβει» (Pavis, 2006: 82). Αξίζει να σημειωθεί ότι, η «IV Παύση» καθιστά μια επιτελεστική δράση και όχι το τέλος της περφόρμανς. Προς αποφυγή τέτοιας παρανόησης, μέσα από ένα σύντομο κείμενο στο πρόγραμμα της παράστασης διευκρινίζεται πότε οι θεατές δύναται να εγκαταλείψουν την αίθουσα, δηλαδή όταν η διαφάνεια βιντεοσκόπησης σταματήσει να προβάλλεται.

¹⁴ Προτείνονται οι ιστοχώροι Facebook, Twitter, Instagram, βλ. 2.1.2 Η διαδοχή των δράσεων μέσω της βιντεοπροβολής, κυρίως σ. 20.

σύσταση της κάθε ομάδας, η οποία μάλιστα φέρει ονομασία «λήψη βίντεο». Ολόκληρη η περφόρμανς συνιστά μια βιντεοσκόπηση, η οποία διακρίνεται σε τέσσερις λήψεις.

ΛΗΨΗ ΒΙΝΤΕΟ	ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΕΣ ΔΡΑΣΕΙΣ				
1η	-----	-----	-----	IV Παύση	V Αναπαραγωγή
2η	I Κρυφτό	II Βάφομαι	III ΚουκλοΠαίκτρια	IV Παύση	V Αναπαραγωγή
3η	I Κρυφτό	II Βάφομαι	III ΚουκλοΠαίκτρια	IV Παύση	V Αναπαραγωγή
4η	I Κρυφτό	II Βάφομαι	III ΚουκλοΠαίκτρια	IV Παύση	VI Κοινοποίηση

Πίνακας 1: Η συγκρότηση της περφόρμανς.

Από μια σύντομη εξέταση των δεδομένων του πίνακα παρατηρείται ότι η δεύτερη λήψη είναι πανομοιότυπη με την τρίτη. Κάτι τέτοιο υπογραμμίζει το στοιχείο της επανάληψης και ως εκ τούτου της διαδοχής, αφού πρόκειται για δύο αλληλένδετες έννοιες. Πιο ξεκάθαρα, η επανάληψη μιας περίπτωσης (AB) καθιστά σαφή την ακολουθία των στοιχείων της (A, B)· εν ολίγοις, η ύπαρξη του πρώτου στοιχείου (A) προετοιμάζει την εμφάνιση του δεύτερου (B) (Deleuze, 1994: 71). Στην περφόρμανς, ως επαναλαμβανόμενη περίπτωση καθίσταται η λήψη βίντεο, που συγκροτείται από πέντε στοιχεία - διαδοχικές δράσεις: I Κρυφτό, II Βάφομαι, III ΚουκλοΠαίκτρια, IV Παύση, V Αναπαραγωγή. Εμβαθύνοντας, μέσα από τη διαδοχή των επιτελεστικών δράσεων, συγκεκριμένα των τριών πρώτων, συμβολίζεται η ακολουθία των σταδίων του κύκλου κακοποίησης¹⁵.

Ως απόρροια των παραπάνω, η επανάληψη της λήψης βίντεο προϋποθέτει την ύπαρξη των πέντε διαδοχικών δράσεων και αντιστρόφως η ακριβής επανεμφάνιση των πέντε δράσεων προϋποθέτει την ύπαρξη της λήψης βίντεο (Deleuze, 1994: 72). Η θέση αυτή μας οδηγεί στον ακόλουθο συλλογισμό· η ύπαρξη της δεύτερης και τρίτης λήψης διασαφηνίζει την ύπαρξη της πρώτης, η οποία δεν νοείται χωρίς τις πέντε επιτελεστικές δράσεις. Καλούμαστε, λοιπόν, να συμπληρώσουμε τα τρία κενά κελιά της πρώτης λήψης με τις δράσεις: I Κρυφτό, II Βάφομαι, III ΚουκλοΠαίκτρια. Ουσιαστικά, πρόκειται για μια παρουσία - απουσία των τριών πρώτων δράσεων¹⁶.

¹⁵ «Ο κύκλος κακοποίησης εμφανίζεται να έχει τρεις διακριτές φάσεις», η ολοκλήρωση της κάθε φάσης ορίζει την αρχή της επόμενης (Walker, 1989: 77, 79).

¹⁶ Η αποδόμηση της 1^{ης} λήψης βίντεο καθιστά άκυρη την ιεραρχική αντίθεση παρουσίας/απουσίας, φανερώνοντας ότι η ύπαρξη του ενός όρου προϋποθέτει και την ύπαρξη του άλλου σε μια αμοιβαία σχέση συμπληρωματικότητας (Derrida, 1981: viii).

Η περφόρμανς δεν ξεκινάει από το πρώτο στοιχείο του μοτίβου¹⁷ τονίζοντας πως η βιντεοσκόπηση βρίσκεται σε εξέλιξη, προτού ακόμη οι θεατές εισέλθουν στην αίθουσα. Υπογραμμίζεται επίσης το ενδεχόμενο να έχουν διεξαχθεί περισσότερες από μια λήψεις βίντεο στο παρελθόν, εννοώντας κύκλοι κακοποίησης. Κυρίως όμως διευκρινίζεται ότι η περφόρμερ – θύμα αποτελεί μια κακοποιημένη γυναίκα, αφού περνάει για δεύτερη φορά τον κύκλο κακοποίησης (Hanson, 1993: 25). Περαιτέρω, η αβεβαιότητα των θεατών για τη διεξαγωγή προγενέστερων εγγραφών βίντεο καθρεφτίζει την αμάθεια της κοινωνίας ως προς την ύπαρξη ορισμένων κρουσμάτων ενδοοικογενειακής βίας. Παραλληλίζεται, επίσης, η συγκάλυψη και η απόκρυψη των περιστατικών κακοποίησης από τους άμεσα εμπλεκόμενους, θύμα - θύτης.

Εμβασθύνοντας ακόμη περισσότερο, μέσα από το στοιχείο της επανάληψης τονίζεται ότι οι δράσεις ανήκουν τόσο στο παρελθόν όσο και στο μέλλον (Deleuze, 1994: 71), δηλαδή έχουν προηγηθεί και πρόκειται να εμφανιστούν πάλι. Η επανάληψη της λήψης βίντεο, λοιπόν, είναι αναπόφευκτη. Συγκεκριμένα, κάτι τέτοιο εξυπηρετεί στην υπογράμμιση του αδιεξόδου, δεσπόζον και τροφοδοτικό στοιχείο στον κύκλο της ενδοοικογενειακής βίας. Όπως αναφέρεται σε σχετικές έρευνες, το πρώτο βίαιο περιστατικό ποτέ δεν αποτελεί ταυτόχρονα και το τελευταίο, εν ολίγοις ένα κρούσμα βίας διαδέχεται το επόμενο (Krantz, 2005: 820).

Μολαταύτα, η διάλυση του φαύλου κύκλου επιτυγχάνεται μέσα από τη δράση «VI Κοινοποίηση», η οποία παρουσιάζεται στο τέλος της τέταρτης λήψης και αναταράσσει την καθιερωμένη σύσταση των στοιχείων. Πιο διεξοδικά η δράση «V Αναπαραγωγή», η οποία προμηνύει την επανάληψη της λήψης βίντεο και τη διαδοχή όλων των λοιπών δράσεων, αντικαθίσταται από τη δράση «VI Κοινοποίηση». Η συγκεκριμένη δράση φαίνεται να εμποδίζει την επανεμφάνιση της λήψης βίντεο, σηματοδοτώντας έτσι τη διάλυση του αδιεξόδου, η οποία μάλιστα ταυτίζεται με την ολοκλήρωση της περφόρμανς¹⁸.

Εύλογα όμως προκύπτει το ερώτημα, ποιά η αφορμή για μια τέτοια ριζική αλλαγή; Εδώ ακριβώς σημειώνεται το παράδοξο της επανάληψης. Στην ουσία, η συνεχής επανάληψη του ίδιου ακριβώς πράγματος «λειτουργεί ως μια διαδικασία μετασχηματισμού του, και τελικώς το οδηγεί σε αλλαγή» (Daboo, 2015:14). Σε κάθε νέα λήψη βίντεο η περφόρμερ – θύμα φέρει μαζί της εμπειρίες και θύμησες από όσες λήψεις προηγήθηκαν, και τα βιώματα αυτά





¹⁷ Μοτίβο, δηλαδή η λήψη βίντεο που επαναλαμβάνεται.

¹⁸ Η δράση «VI Κοινοποίηση» συνιστά την τελευταία δράση της περφόρμανς. Βλ. πίνακας 1: Η συγκρότηση της περφόρμανς (σ. 15).

την καθιστούν διαφορετικό άνθρωπο, πιο συνειδητοποιημένη¹⁹. Μέσω του επαναληπτικού στοιχείου ενισχύεται το σκηνοθετικό μου όραμα, σηματοδοτείται ότι μια γυναίκα - παθητικός δέκτης επανειλημμένης κακοποίησης δύναται να διακόψει τη θυματοποίησή της.

2.1.2 Η διαδοχή των δράσεων μέσω της βιντεοπροβολής

Η διαδοχή των επιτελεστικών δράσεων διασαφηνίζεται μέσα από τη διαφάνεια, η οποία προβάλλεται αδιάκοπα στον τοίχο της αίθουσας απέναντι από την είσοδο²⁰. Πρόκειται για διαφάνεια μαύρου χρώματος που αντιστοιχεί σε βιντεοσκόπηση, μιας και φέρει εικονίδια που παραπέμπουν σε λήψη βίντεο. Στην προβαλλόμενη διαφάνεια αναγράφεται πάντα ο ομώνυμος τίτλος της δράσης που επιτελείται, ενώ το υφιστάμενο εικονίδιο αντιστοιχεί και προδιαθέτει την προσεχή δράση. Πιο συγκεκριμένα, το εικονίδιο παρουσιάζεται στο κάτω μέρος της διαφάνειας με στοίχιση στο κέντρο και είναι κυκλικού σχήματος προς τονισμό του φαύλου κύκλου βίας. Αναφέρομαι στα εικονίδια:

	εγγραφή-λήψη/recording
	παύση/pause
	αναπαραγωγή/playback
	τερματισμός/stop

Πίνακας 2: Κυκλικά εικονίδια που αντιστοιχούν σε διαδικασία βιντεοσκόπησης²¹.



Διευκρινίζεται ότι ο τίτλος κάθε δράσης συνιστά την αντίστοιχη ονομασία της και συμπεριλαμβάνει τον προσωπικό της λατινικό αριθμό, που ορίζει τη σειρά εμφάνισής της στη λήψη βίντεο (π.χ.: η δράση «I Κρυφτό» συνιστά την πρώτη δράση στη λήψη)²². Αξίζει να σημειωθεί ότι η περφόρμανς ξεκινάει με τη δράση «IV Παύση» και ο αριθμός «IV» από την προβαλλόμενη επιγραφή της δράσης ενισχύει την άποψη πως η βιντεοσκόπηση βρίσκεται σε εξέλιξη.




¹⁹ Σε κάθε νέα κακοποίησή της, η γυναίκα - θύμα αντιλαμβάνεται ότι η συμπεριφορά του δράστη γίνεται ανεξέλεγκτη (Walker, 1989: 99).

²⁰ Γίνεται χρήση του βιντεοπροβολέα, σκηνικό αντικείμενο που αναλύεται στην υποενότητα 2.2.3 Θεατρικός Προβολέας LED με κονσόλα DMX512 - Βιντεοπροβολέας (projector) - Κινητό τηλέφωνο (Smartphone) (σ. 25).





²¹ Σημειώνεται ότι στην περφόρμανς τα εικονίδια recording και playback, τα οποία ενισχύουν τον φαύλο κύκλο κακοποίησης, παρουσιάζονται με διάφορα έντονα χρώματα για να παραπέμπουν συμβολικά σε εικόνα παιδικής βιντεογράφησης.

²² Επιπλέον, η επιγραφή κάθε δράσης παρουσιάζει το δικό της χαρακτηριστικό εφέ κίνησης, το οποίο αναλύεται στις υποενότητες 2.7.1 - 2.7.6 (σ. 41 - 55).

Οι ακόλουθοι πίνακες αντιπροσωπεύουν την προβαλλόμενη διαφάνεια για την οποία γίνεται λόγος και επιχειρούν να αποσαφηνίσουν τον μετασχηματισμό που επιδέχεται το κυκλικό εικονίδιο κατά τη διαδοχή των δράσεων. Εκτενέστερα, παρουσιάζεται το σύμβολο κοινοποίηση/share , όπως επίσης τα αντίστοιχα εικονίδια των σελίδων κοινωνικής δικτύωσης: Facebook , Twitter  και Instagram , η σημασία των οποίων επεξηγείται στη συνέχεια.

1 ^η ΛΗΨΗ ΒΙΝΤΕΟ	
ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ	ΕΙΚΟΝΙΔΙΟ/Α ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ
IV Παύση	 
V Αναπαραγωγή	

Πίνακας 3: Η ροή της 1^{ης} λήψης βίντεο μέσα από τη διαφάνεια προβολής.

2 ^η & 3 ^η ΛΗΨΗ ΒΙΝΤΕΟ ²³	
ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΗ/ΕΣ ΔΡΑΣΗ/ΕΙΣ	ΕΙΚΟΝΙΔΙΟ/Α ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ
I Κρυφτό - II Βάφομαι - III ΚουκλοΠαίκτρια	
IV Παύση	 
V Αναπαραγωγή	

Πίνακας 4: Η ροή της 2^{ης} και 3^{ης} λήψης βίντεο μέσα από τη διαφάνεια προβολής.

²³ Η σύμπτυξη της δεύτερης και τρίτης λήψης κρίνεται αναγκαία για την απλοποίηση της παρουσιάσής τους. Πρόκειται για δύο πανομοιότυπες λήψεις, ως επακόλουθο τα εικονίδια παρουσιάζουν τις ίδιες αλλαγές.

4 ^η ΛΗΨΗ ΒΙΝΤΕΟ	
ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΗ/ΕΣ ΔΡΑΣΗ/ΕΙΣ	ΕΙΚΟΝΙΔΙΟ/Α ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ
I Κρυφτό – II Βάφομαι – III ΚουκλοΠαίκτρια	
IV Παύση	 
VI Κοινοποίηση	   


Πίνακας 5: Η ροή της 4^{ης} λήψης βίντεο μέσα από τη διαφάνεια προβολής.

Συνοπτικά, κατά τη διεξαγωγή της δράσης «IV Παύση» εμφανίζεται το σύμβολο playback²⁴ και στα δεξιά αυτού, στην άκρη της διαφάνειας, προβάλλεται το εικονίδιο share. Όταν πατηθεί το playback ξεκινάει η δράση «V Αναπαραγωγή» και στην οθόνη πια υφίσταται μόνο το εικονίδιο recording, μιας και το σύμβολο share εξαφανίζεται. Ακολουθώντας, η επιλογή του recording σηματοδοτεί την έναρξη μιας νέας λήψης βίντεο και την παρουσίαση των δράσεων «I Κρυφτό, II Βάφομαι, III ΚουκλοΠαίκτρια». Ταυτόχρονα με τη διεξαγωγή των τριών αυτών δράσεων απεικονίζεται το σύμβολο pause, το οποίο προδιαθέτει τη δράση «IV Παύση». Με το ξεκίνημα της δράσης «IV Παύση» τα εικονίδια playback και share κάνουν πάλι την εμφάνισή τους. Επιλέγοντας το share αυτή τη φορά ξεκινάει η δράση «VI Κοινοποίηση» και το εικονίδιο stop εμφανίζεται για πρώτη και τελευταία φορά, αντιστοιχεί στην ολοκλήρωση της περφόρμανς.

Όπως προκύπτει, η δράση «IV Παύση» αναστέλλει τη θυματοποίηση της περφόρμερ - θύματος, προσφέροντας τη δυνατότητα συνέχισης ή διακοπής της. Στην ουσία συνιστά μια προσπάθεια αφύπνισης κοινού και περφόρμερς. Παρέχει ως πιθανές επιλογές για την εξέλιξη του επιτελεστικού γεγονότος την αναπαραγωγή (playback) ή την κοινοποίηση (share), αντίστοιχες των ομώνυμων δράσεων. Εάν επιλεγεί η δράση «V Αναπαραγωγή», η περφόρμανς συνεχίζεται και αναπόφευκτα επαναλαμβάνεται η κατοποίηση της περφόρμερ - θύματος, επιτελούνται εν ολίγοις οι τρεις πρώτες δράσεις που αντιπροσωπεύουν τον φαύλο κύκλο βίας. Αντιθέτως, η επιλογή της δράσης «VI Κοινοποίηση» κάνει σαφές ότι ένα θύμα ενδοοικογενειακής βίας μπορεί να διακόψει τη θυματοποίησή του. Μέσω του συμβόλου share παρέχεται η δυνατότητα ανάρτησης του βίντεο σε μια εφαρμογή

²⁴ Γίνεται χρήση της αγγλικής ορολογίας των εικονιδίων, προς αποφυγή παρανόησης με τις ομώνυμες δράσεις της περφόρμανς.

κοινωνικής δικτύωσης. Παρά ταύτα, ως αναγκαία προϋπόθεση για την κοινοποίηση κρίνεται η ύπαρξη διαδικτύου.

Στο σημείο αυτό διευκρινίζεται ότι το εικονίδιο Wi-Fi²⁵  παρουσιάζεται στην κορυφή της μαύρης διαφάνειας, στην άκρη δεξιά, και είναι ορατό κατά τη διεξαγωγή όλων των δράσεων εκτός της «V Αναπαραγωγής». Εξαιρείται η συγκεκριμένη δράση, διότι υπονομεύει την κοινοποίηση του βίντεο και αναγκάζει την περφόρμερ - θύμα να επιτελέσει ακόμη μια λήψη, διαιωνίζοντας έτσι την κακοποίησή της. Μολαταύτα, η έννοια του διαδικτύου κυριαρχεί κατά το μεγαλύτερο μέρος της περφόρμανς, υπερτονίζοντας τη σημασία της «VI Κοινοποίησης» (ομολογία της αλήθειας) και προδιαθέτοντας παράλληλα την ενδεχόμενη διακοπή του φαύλου κύκλου κακοποίησης.

Τέλος, ως προτεινόμενοι ιστοχώροι για την κοινοποίηση του βίντεο επιλέγονται το Facebook, το Twitter και το Instagram²⁶. Πρόκειται για σελίδες κοινωνικής δικτύωσης, οι οποίες χαρακτηρίζονται ως δημοφιλείς και έχουν καθημερινώς πολλά εκατομμύρια ενεργούς χρήστες. Υπό το πρίσμα του συμβολισμού, οι χρήστες παραλληλίζονται με τους εξωτερικούς παρατηρητές και κυρίως με τις υπηρεσίες κοινωνικής πρόνοιας, οι οποίες διεξάγουν εκστρατείες ενημέρωσης και παρέχουν στήριξη σε θύματα ενδοοικογενειακής βίας, καλώντας τα να ζητήσουν βοήθεια (Krug, 2002: 104).

2.2 Το σκηνικό περιβάλλον της περφόρμανς

Η περφόρμανς εκτυλίσσεται σε μία ενιαία ορθογώνια αίθουσα, επιφάνειας 110 τετραγωνικών μέτρων²⁷ και ύψους 3 μέτρων. Οι τοίχοι είναι χρώματος μαύρου προς ενίσχυση του στόχου της βιντεοπροβολής²⁸ και το πάτωμα επίπεδο για διευκόλυνση της κίνησης περφόρμερς και θεατών, ιδιαιτέρως της περφόρμερ - θύματος. Η αίθουσα συνιστά έναν κλειστό χώρο, στον οποίο η ανυπαρξία παραθύρων επιτείνει την αίσθηση αδιεξόδου και απομόνωσης. Σκιαγραφείται με αυτό τον τρόπο η συνήθης στάση των θυμάτων ενδοοικογενειακής βίας, δηλαδή η απομάκρυνση και απομόνωσή τους από το κοινωνικό τους περιβάλλον (Γατσάς, 2006: 304). Σαν μοναδική λύση διαφυγής και απεγκλωβισμού εμφανίζεται η θύρα στην πρόσοψη του δωματίου.

²⁵ Δεν απεικονίζεται στους παραπάνω πίνακες για οικονομία χώρου.

²⁶ Τα εικονίδια των ιστοχώρων εμφανίζονται μόνο αφού αρχίσει η δράση «VI Κοινοποίηση», λίγο πριν το τέλος της περφόρμανς. Βλ. πίνακας 5: Η ροή της 4^{ης} λήψης βίντεο μέσα από τη διαφάνεια προβολής (σ. 19).

²⁷ Περίπου 12,5 μέτρα μήκος και 9 μέτρα πλάτος.

²⁸ Η μαύρη προβαλλόμενη διαφάνεια ενσωματώνεται πλήρως στον μαύρο τοίχο της αίθουσας, αντιπροσωπεύοντας κατ' επέκταση ολόκληρο τον θεατρικό χώρο.

Στην ουσία, πρόκειται για έναν εναλλακτικό θεατρικό χώρο, ο οποίος καταρρίπτει τα στενά όρια μεταξύ σκηνής - πλατείας και αναμιγνύει το κοινό με τους περφόρμερς (Marinis, 1993: 169). Η απουσία πλατείας στην αίθουσα εκφράζει την κοινωνική λειτουργικότητα του χώρου, την ισότιμη δηλαδή αντιμετώπιση κοινού με περφόρμερς, όπως επίσης την ενεργή συμμετοχή των θεατών στο επιτελεστικό γεγονός (Schechner, 1994: 44). Με άλλα λόγια, ο θεατρικός χώρος δεν αποτελεί απλώς μια κτιριακή κατασκευή που φιλοξενεί θεατές και περφόρμερς, αλλά αναγνωρίζεται ως πεδίο εγγραφής σημειωτικών στοιχείων²⁹ (Fischer-Lichte, 1992: 100).

Αξιοσημείωτο αναφοράς είναι το γεγονός ότι οι περφόρμερς κινούνται διά μέσου του κοινού σε όλα τα μέρη της αίθουσας, ταυτίζοντας έτσι τον θεατρικό με τον σκηνικό χώρο³⁰ (Schechner, 1994: 2). Εκτενέστερα, το στενά οριοθετημένο περιβάλλον της αίθουσας ενισχύει ακόμη περισσότερο την εγγύτητα περφόρμερς – κοινού και εντείνει τη συναισθηματική εμπλοκή του τελευταίου. Η ουδετερότητα του χώρου παρέχει στους θεατές τη δυνατότητα να μετακινούνται και να παρατηρούν από πολύ κοντινή απόσταση τις ενέργειες των περφόρμερς, ερμηνεύοντάς τις εν συνεχεία μέσα από μια κριτική ματιά (Gropius, 1961: 67-68). Παρά ταύτα, η παρουσία θεατών στον ήδη μικρό χώρο δυσχεραίνει την κίνηση και τις ενέργειες των περφόρμερς³¹. «Οι θεατές συνιστούν παροδικά αντικείμενα, λειτουργούν ως μέρος της σκηνογραφίας» (Abramovich, 1996: 17). Αξίζει να σημειωθεί ότι μέρος της σκηνογραφίας αποτελεί το bar σε σχήμα γωνιάς, που εφάπτεται στον τοίχο δεξιά της θύρας.

Σε γενικές γραμμές, ο ενιαίος χώρος μικρών διαστάσεων δίνει την εντύπωση ενός κλειστού κουτιού³². Αυτή η αντίληψη σε συνδυασμό με τα σκηνικά αντικείμενα, τα οποία διακρίνονται από πολυχρωμία, προσδίδει κυρίως στην εικόνα ενός κουκλόσπιτου. Τα

²⁹ Η Erika Fischer-Lichte (1943-) καινοτομεί προσθέτοντας τον θεατρικό χώρο στα σκηνικά σημεία της παράστασης, τα οποία ακολούθως διαχωρίζει σε τρεις ομάδες: 1) οι πράξεις του ηθοποιού ως σημεία, με υποκατηγορίες τα ακουστικά (Γλωσσικά σημεία, Παραγλωσσικά σημεία, Ακουστικά εφέ, Μουσική) και τα κινησιακά σημεία (Μιμικά σημεία, Σημεία χειρονομιών, Γειτνιαστικά σημεία), (2) τα σημεία της εμφάνισης του ηθοποιού (Μασκάρωμα, Κόμμωση, Ενδυμασία), και 3) τα σημεία του χώρου (Θεατρικός χώρος, Σκηνικός χώρος, Σκηνικό, Σκηνικά αντικείμενα, Φωτισμός). Ειδικότερα, αποτελεί την «πρώτη συστηματική εργασία που θεμελιώνει με τέτοιο σφαιρικό τρόπο τη σημειωτική θεωρία του θεάτρου» (Πούχχερ, 2010: 94).

³⁰ Όπου αναγράφεται ο όρος θεατρικός χώρος, εννοείται ταυτόχρονα σκηνικός χώρος, και αντίστροφα.

³¹ Όπως διασαφηνίζεται και αναλύεται σε μετέπειτα ενότητα, το κοινό λαμβάνει ιδιότητες περφόρμερ και εξυπηρετεί ρόλο θύτη, ανάγεται δηλαδή σε περιοριστικό σημείο-σύμβολο, κυρίως, για την περφόρμερ – θύμα.

³² Σημειώνεται επίσης ότι, η προσεχή τοποθέτηση των σκηνικών αντικειμένων στην αίθουσα από τους θεατές κάνει το δωμάτιο να φαίνεται ακόμη πιο μικρό.

περισσότερα σκηνικά αντικείμενα παραπέμπουν σε παιδικά παιχνίδια³³ και βρίσκονται κρυμμένα μέσα σε πολύχρωμες χάρτινες κούτες, θυμίζοντας έτσι παιχνίδια – έπιπλα ενός κουκλόσπιτου. Αντιθέτως, όσα σκηνικά αντικείμενα δεν φέρουν έντονα χρώματα ανταποκρίνονται σε έναν ενήλικα.

Προς παρομοίωση του επιτελεστικού γεγονότος με την πραγματική ζωή (Πεφάνης, 2011: 77), μετατρέπω τον σκηνικό χώρο σε κουκλόσπιτο, τα σκηνικά αντικείμενα σε παιχνίδια, και ακολούθως τα προσφέρω στους θεατές. Ο θεατής ως εκπρόσωπος της καθημερινότητας παραλληλίζεται με ένα παιδί το οποίο καλείται να διακοσμήσει το κουκλόσπιτό του όπως επιθυμεί.

Γενικότερα, τα σκηνικά αντικείμενα στο σύνολό τους επιχειρούν να αποδώσουν μια όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστική εικόνα σπιτικού, χωρίς ωστόσο να προδιαθέτουν την εξέλιξη της δράσης. Εντούτοις, μόλις οι θεατές και κυρίως οι περφόρμερς αρχίσουν να τα χρησιμοποιούν, παύουν να θεωρούνται ως άψυχα διακοσμητικά στοιχεία της σκηνογραφίας (Sofer, 2003: 11). Η βαρύνουσα σημασία των σκηνικών αντικειμένων διασαφηνίζεται κατά τη διάρκεια της περφόρμανς, αφού συχνά βρίσκονται στο επίκεντρο της δραστηριότητας (Schechner, 2003: 11) και οι συμβολισμοί που φέρουν κρίνονται απαραίτητοι για την παραγωγή νοημάτων (Allain, 2014: 3). Μέσα από τη χρήση των σκηνικών αντικειμένων από τους περφόρμερς επιχειρείται η σκιαγράφηση του φαύλου κύκλου κακοποίησης. Για παράδειγμα, η χρήση μαύρης σκιάς ματιών στο σώμα και στο πρόσωπο της περφόρμερ - θύματος συμβολίζει τη σωματική κακοποίηση.

Ακολούθως, αναλύονται οι λειτουργικές και συμβολικές χρήσεις του κάθε σκηνικού αντικείμενου ξεχωριστά. Συνοπτικά, όλα τα αντικείμενα έχουν ελαφρύ βάρος, ώστε να γίνεται αβίαστα η μετακίνησή τους, τα περισσότερα από αυτά παρουσιάζονται ομαδοποιημένα· ορισμένα βρίσκονται μέσα στις χάρτινες κούτες, ενώ μερικά άλλα έξω από αυτές.

2.2.1 Χάρτινες κούτες

Όπως προαναφέρθηκε, οι χάρτινες κούτες παρουσιάζουν πολυχρωμία, διακρίνονται από έντονα χρώματα, παραπέμποντας κυρίως σε περιτυλίγματα παιδικών παιχνιδιών. Επίσης, μέσω των διαφορετικών χρωμάτων εξυπηρετείται η ομαδοποίηση των αντικειμένων. Τα

³³ Εντούτοις, δεν χαρακτηρίζονται από μικρό μέγεθος. Μέσα από μια γενική μελέτη της παραστασιογραφίας του θεατρικού κειμένου *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)* παρατηρώ ότι η χρήση μικρού μεγέθους σκηνικών αντικειμένων αποτελεί κυρίαρχη σκηνοθετική επιλογή. Αποφεύγω λοιπόν την κοινότυπη αυτή εικόνα που δομεί πάμπολλους σκηνικούς χώρους.

σκηνικά αντικείμενα, τα οποία χρησιμοποιούνται για τη διεξαγωγή μιας δράσης, τοποθετούνται στην ίδια χάρτινη κούτα ή βρίσκονται σε διαφορετικές κούτες αντίστοιχου χρώματος. Κάτι τέτοιο υπογραμμίζει τη στενή σύνδεση των αντικειμένων και ενεργοποιεί το κριτικό πνεύμα του κοινού. Ο θεατής καλείται να επεξεργαστεί τα σκηνικά αντικείμενα και μέσα από διάφορους συσχετισμούς να καταλήξει σε συμπεράσματα, όσον αφορά τη διάταξή τους στον χώρο³⁴.

Ειδικότερα, οι χάρτινες κούτες βρίσκονται τοποθετημένες η μία δίπλα ή πάνω στην άλλη, στο μέσο της αίθουσας. Αποτελούν κυρίαρχο σκηνικό αντικείμενο, αφού είναι το πρώτο πράγμα που αντικρίζουν οι θεατές μόλις εισέλθουν στο θεατρικό χώρο και μέσα σε αυτές περικλείονται σχεδόν όλα τα υπόλοιπα σκηνικά αντικείμενα. Παρά ταύτα, σε ορισμένα σημεία παρουσιάζουν μερικό σκίσιμο, για να τονίσουν ότι είναι κατασκευασμένες από ένα μη ανθεκτικό υλικό, όπως είναι το χαρτί στο οποίο προδιαθέεται πιθανή αλλοίωση. Η ισχύς λοιπόν της χάρτινης κούτας μειώνεται σε κάποιο βαθμό από το υλικό κατασκευής της. Το χάρτινο περίβλημα αδυνατεί να διαφυλάξει για μεγάλο χρονικό διάστημα τα σκηνικά αντικείμενα, μέσω των οποίων τροφοδοτείται ο φαύλος κύκλος της ενδοοικογενειακής βίας. Εμμέσως, τονίζεται η δυνατότητα λύσης του φαύλου κύκλου κακοποίησης και προαναγγέλλεται το τέλος της περφόρμανς.

Εκτενέστερα, οι κούτες λαμβάνουν πολλαπλές αντιφατικές σημασίες και προβάλλουν διαφορετικές εικόνες. Από την μια δίνουν την αίσθηση της τάξης και από την άλλη μια εικόνα ασυντόνιστης κατάστασης. Προκύπτει το ερώτημα, εάν τα σκηνικά αντικείμενα πρέπει να παραμείνουν τακτοποιημένα μέσα στις κούτες ή εάν πρέπει να χρησιμοποιηθούν ώστε να γεμίσουν τα άδεια σημεία της αίθουσας. Παρά ταύτα, η αίσθηση του αμορφοποίητου σκηνικού υπερτερεί, αφού υπογραμμίζει τον ενεργό ρόλο και την υποχρέωση του κοινού στην περφόρμανς. Ο θεατής οφείλει να βγάλει τα αντικείμενα από τις κούτες και να διακοσμήσει το δωμάτιο με αυτά, η αρχική εικόνα του χώρου επιβάλλεται να διαφοροποιηθεί.

Περαιτέρω, οι κούτες παραλληλίζονται με την ιδέα της μετακόμισης. Το κοινό υποβάλλεται στη διαδικασία να σκεφτεί εάν ο θεατρικός χώρος αντιπροσωπεύει ένα σπίτι που μόλις έχει ενοικιαστεί ή αντιθέτως συνιστά μια κατοικία την οποία οι ιδιοκτήτες ετοιμάζονται να εγκαταλείψουν. Αυτή η εικόνα της μετακόμισης υπογραμμίζει την επιτακτική ανάγκη του θύματος για αλλαγή, για διακοπή της θυματοποίησής του και το ξεκίνημα μιας νέας ζωής.

³⁴ Πιθανόν η επιλογή του κοινού να επηρεαστεί έμμεσα, αφού ενδέχεται να τοποθετήσει τα σκηνικά αντικείμενα της ίδιας κούτας σε κοντινή απόσταση το ένα από το άλλο.

Τέλος, ο θεατής αντικρίζοντας τις κούτες αναρωτιέται εάν η περφόρμανς έχει μόλις τελειώσει ή ετοιμάζεται να ξεκινήσει οσονούπω. Υπερτονίζεται έτσι η έννοια του φαύλου κύκλου, δηλαδή η θέση πως οτιδήποτε τελιώνει αρχίζει πάλι από την αρχή³⁵. Κυρίως όμως προοικονομείται η διακοπή του κύκλου κακοποίησης, η οποία συνδέεται άρρηκτα με το τέλος του επιτελεστικού γεγονότος. Η περφόρμανς ολοκληρώνεται, μόλις η περφόρμερ – θύμα διακόψει την προβληματική κατάσταση που υφίσταται.

2.2.2 Παγκάκι

Το παγκάκι βρίσκεται έξω από τις χάρτινες κούτες, στο πλάι δεξιά από αυτές, και παραπέμπει σε «πλατεία». Παρέχει τη δυνατότητα σε τρεις ή τέσσερις θεατές κάθε φορά να καθίσουν εάν το επιθυμούν ή σε περίπτωση που χρειαστεί. Είναι μια κατασκευή μοντέρνας γραμμής σε χρώμα αλουμίνιο, για να αποφευχθεί η σύνδεση με παιδικό αντικείμενο³⁶. Πέραν της λειτουργικής του χρήσης, το παγκάκι αποκτά χαρακτήρα συμβόλου, αφού συνιστά σημείο συνάντησης θεατών - περφόρμερς. Οι περφόρμερς έρχονται σε άμεση επαφή με το παγκάκι μόνο στις δράσεις κατά τις οποίες λαμβάνουν ρόλο θεατή, δηλαδή αναμιγνύονται με το κοινό. Έτσι τονίζεται ακόμη περισσότερο η σχέση του εν λόγω αντικειμένου με τους θεατές.

2.2.3 Θεατρικός Προβολέας LED με κονσόλα DMX512 – Βιντεοπροβολέας (projector) – Κινητό τηλέφωνο (Smartphone)

Κανένα από αυτά τα σκηνικά αντικείμενα δεν περικλείεται σε χάρτινη κούτα και οι θεατές δεν έρχονται ποτέ σε άμεση επαφή με τον θεατρικό προβολέα LED και το projector. Εκτός του κινητού τηλεφώνου, τα λοιπά αντικείμενα δεν παρουσιάζουν πολυχρωμία.

Ο **θεατρικός προβολέας LED**, αθόρυβης λειτουργίας, τοποθετείται σε ρυθμιζόμενη απόσταση από την οροφή και ελέγχεται με **κονσόλα DMX512** μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή (Sternke, 2000: 12). Στην ουσία, είναι τοποθετημένος στο μέσο της αίθουσας και έχει δυνατότητα περιστροφής, ώστε το φως να καλύπτει τα περισσότερα σημεία του χώρου. Περιλαμβάνει ειδικά φίλτρα, που χρησιμεύουν για την εναλλαγή κίτρινου και κόκκινου χρώματος. Παρουσιάζει υψηλή φωτεινότητα και προσφέρει ηλεκτροκίνητο ζουμ εύρους 15 έως 45 μοιρών, ώστε η λωρίδα φωτός να γίνεται περισσότερο ή λιγότερο έντονη.

³⁵ Η έννοια του φαύλου κύκλου προβάλλεται μέσα από το στοιχείο της επανάληψης, καθ' όλη τη διάρκεια της περφόρμανς.

³⁶ Δεν παρουσιάζει πολλά διαφορετικά ή έντονα χρώματα, ώστε να αποφευχθεί η σύνδεσή του με τα σκηνικά αντικείμενα που χρησιμοποιεί η περφόρμερ – θύμα και μέσα από τα οποία προβάλλεται ο φαύλος κύκλος της βίας. Το ίδιο ακριβώς ισχύει για όσα αντικείμενα ακολουθούν και δεν χαρακτηρίζονται από πολυχρωμία.

Αποτελεί φωτιστική πηγή της αίθουσας, αλλά κυρίως λαμβάνει συμβολικό χαρακτήρα. Το κίτρινο φως που προβάλλεται από αυτόν συμβολίζει τον θύτη και την εξουσία που ασκεί πάνω στην περφόρμερ - θύμα ενώ το κόκκινο αντιπροσωπεύει τη βίαιη και καταχρηστική συμπεριφορά του δράστη³⁷.

Ο **βιντεοπροβολέας** στηρίζεται σε σταθερή βάση οροφής, η οποία τοποθετείται σε ρυθμιζόμενη απόσταση από το ταβάνι και σε απόσταση από τον θεατρικό προβολέα LED. Από τον projector προβάλλεται συνεχώς η μαύρη διαφάνεια που παραπέμπει σε λήψη βίντεο³⁸. Μέσω του βιντεοπροβολέα διασαφηνίζεται η ροή της βιντεοσκόπησης, επομένως η διαδοχή όλων των επιτελεστικών δράσεων, εν ολίγοις καθοδηγεί τη θέαση.

Μια άρρηκτη σύνδεση με τον βιντεοπροβολέα φέρει το **κινητό τηλέφωνο (Smartphone)**, το οποίο βρίσκεται σε λειτουργία από την αρχή της περφόρμανς. Στην οθόνη του κινητού απεικονίζεται η εκάστοτε διαφάνεια³⁹ που προβάλλεται στον τοίχο της αίθουσας. Δεν βρίσκεται μέσα σε μια από τις κούτες για να τονιστεί ο καίριος ρόλος του στην περφόρμανς και να υπογραμμιστεί πως χρησιμοποιείται προτού οι θεατές έρθουν σε επαφή με αυτό, διασαφηνίζοντας ότι η βιντεοσκόπηση βρίσκεται σε εξέλιξη. Πιο συγκεκριμένα, είναι τοποθετημένο πάνω από τη χάρτινη κούτα στην κορυφή της στοίβας.

Εκτενέστερα, οι φιγούρες λουλουδιών και πεταλούδων, οι οποίες είναι κολλημένες πίσω από την οθόνη, επιχειρούν να καταστήσουν το κινητό ως παιδικό αντικείμενο, ενισχύοντας ακόμη περισσότερο την εικόνα του κουκλόσπιτου. Πρόκειται για ένα λεπτό, ελαφρύ, μικρών διαστάσεων, χωρίς πληκτρολόγιο smartphone που ανταποκρίνεται στη σύγχρονη εποχή, προσδιορίζοντας τον χρόνο της περφόρμανς. Όπως είναι φυσικό, η μετακίνησή του πραγματοποιείται εύκολα τόσο από το κοινό όσο και από την περφόρμερ - θύτη, η οποία έρχεται σε συχνή και καθοριστική επαφή με αυτό⁴⁰.

Σημειώνεται επίσης ότι το σκηνικό αυτό αντικείμενο προβάλλει την αποξένωση του σύγχρονου ατόμου και την εξάρτησή του από τις ηλεκτρονικές συσκευές. Ουσιαστικά στην περφόρμανς λειτουργεί ως σύστημα παρακολούθησης και ως εικονικό απομονωτήριο. Μέσω αυτού διακρίνεται η τάση του θύτη να περιορίζει το θύμα, αποξενώνοντάς το από

³⁷ Για περαιτέρω, βλ. υποενότητα 2.3 Ο φωτισμός (σ. 32).

³⁸ Βλ. 2.1.2 Η διαδοχή των δράσεων μέσω της βιντεοπροβολής (σ. 17 κ.ε.).

³⁹ Η διαφάνεια είναι πάντοτε χρώματος μαύρου, αλλάζουν οι τίτλοι των δράσεων και τα εικονίδια.

⁴⁰ Κάθε φορά που η περφόρμερ - θύτης αγγίζει το κινητό, η διεξαγόμενη επιτελεστική δράση λαμβάνει τέλος, ώστε να ξεκινήσει η επόμενη. Ειδικότερα, κατά τη διεξαγωγή των τριών πρώτων δράσεων: I Κρυφτό, II Βάφομαι, III Κουκλοπαίκτρια, κρατάει συνεχώς στα χέρια της το κινητό φανερώνοντας ότι, βιντεοσκοπεί τις ενέργειες της περφόρμερ - θύματος, για περαιτέρω βλ. σ. 42.

τον κοινωνικό του περίγυρο, οικογένεια, φίλους κ.ο.κ. (Klein, 2004: 158). Ταυτόχρονα, υπογραμμίζεται η επιλογή του θύματος να αποφεύγει τη συχνή επαφή με άλλους ανθρώπους, ώστε να υποκρύπτει ευκολότερα τα σωματικά ή ψυχολογικά σημάδια βίας που φέρει (Hanson, 1993: 35). Σε αντιπαραβολή, η εμφανής ύπαρξη διαδικτύου φανερώνει μια σύνδεση με τον έξω κόσμο. Όπως προαναφέρθηκε, το αντιπροσωπευτικό εικονίδιο Wi-Fi εμφανίζεται στον βιντεοπροβολέα κατά τη διεξαγωγή σχεδόν όλων των δράσεων, κατ' επέκταση απεικονίζεται στην οθόνη του κινητού.

2.2.4 Τρεις γυάλινες κανάτες - Κοκτέιλ φρούτων - Κόκκινο κρασί - Καφές - (αντίστοιχα ποτήρια για κάθε ρόφημα)

Στην εκάστοτε διεξαγωγή της δράσης «IV Παύση», ο περφόρμερ – bartender προσφέρει στους θεατές το ρόφημα που επιθυμούν να δοκιμάσουν, ενώ και ο ίδιος ο bartender μπορεί να αυτοεξυπηρετηθεί⁴¹. Όλα τα ροφήματα λαμβάνουν συμβολική σημασία, ακόμη και η μυρωδιά τους λειτουργεί σαν αφύπνιση του κριτικού πνεύματος θεατών και περφόρμερς⁴². Το κάθε ένα παρουσιάζεται σε μια από τις **τρεις γυάλινες κανάτες** και γίνεται διακριτό καθ' όλη τη διάρκεια της περφόρμανς, τονίζοντας έτσι την αναγκαιότητα αφύπνισης. Διευκρινίζεται ότι οι κανάτες τοποθετούνται πάνω στο bar, ενώ στο εσωτερικό του bar βρίσκονται τα **αντίστοιχα ποτήρια για κάθε ρόφημα**: γυάλινα ποτήρια για κοκτέιλ, γυάλινα ποτήρια κρασιού και κεραμικά φλιτζανάκια του καφέ σε λευκό χρώμα. Συνεχίζοντας αναλύω την στόχευση του κάθε ροφήματος ξεχωριστά.

Καταρχήν το **κοκτέιλ φρούτων** προκύπτει από τη μίξη διαφόρων φρούτων, με αποτέλεσμα η γεύση του να μην προσδιορίζεται επακριβώς. Συμβολίζει το επιτελεστικό γεγονός που είναι γεμάτο νύξεις και καλεί τον θεατή να αποκρυπτογραφήσει όσα επιτελούνται για να παραχθεί νόημα.

Το δεύτερο ρόφημα συνίσταται σε **κόκκινο κρασί**. Πρόκειται για ένα χρώμα που συμβολίζει το πάθος, το οποίο σε συνδυασμό με το αλκοόλ επιφέρει την αίσθηση της συντροφικής και σεξουαλικής εξάρτησης, διακριτό χαρακτηριστικό στο προφίλ του θύτη (Fromm, 1971: 181). Το κρασί επομένως σηματοδοτεί τη γενετήσια βία και ταυτίζει τον ανυποψίαστο θεατή με τον δράστη. Το κόκκινο χρώμα προσδίδει επίσης στην εικόνα του

⁴¹ Στη συγκεκριμένη δράση οι περφόρμερς εισρέουν στη μάζα του κοινού αποτελώντας αναπόσπαστο μέρος του. Βλ. 2.7.4 Δράση «IV Παύση» (σ. 51).

⁴² Συσχετισμός με φουτουριστικές παραστάσεις, οι οποίες επιδιώκουν να συμπεριλάβουν όλες τις πτυχές της ανθρώπινης ζωής, μιας εκ των οποίων είναι και η τροφή. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η περφόρμανς Cena a rovescio που έλαβε χώρα στην Τεργέστη, το 1910, και κατά την οποία οι διακηρύξεις ποίησης και αναγνώσεις μανιφέστου συνοδεύονταν από ροφήματα (καφές, βερμούτ) ή διάφορα πιάτα φαγητού (Berghaus, 2001: 3-4).

αίματος. Θα μπορούσε να ειπωθεί συμβολικά πως οι θεατές γεύονται το αίμα της περφόρμερ – θύματος, αφού με την αδιάφορη στάση τους συνηγορούν στην κακοποίησή της.

Πιο ειδικά, αποτελεί ένα οινοπνευματώδες ποτό, από το οποίο επέρχεται η αίσθηση μέθης⁴³. Η πιθανή συναισθηματική ευφορία που προκαλεί στον ανθρώπινο οργανισμό, όπως επίσης η προσωρινή διαταραχή στη λειτουργία του νευρικού συστήματος, σηματοδοτεί την επισκίαση της προβληματικής κατάστασης. Οι θεατές εκτός από ρόλο θύτη αντιπροσωπεύουν την κοινωνία, η οποία δεν αντιλαμβάνεται εύκολα τα κρούσματα ενδοοικογενειακής βίας.

Κλείνοντας, ο **καφές** αφορά επίσης το κεντρικό νευρικό σύστημα, εντούτοις έρχεται σε αντιπαράθεση με την προηγούμενη κατάσταση μέθης. Έχει τονωτική δράση και μειώνει την ανία. Καλεί θεατές και περφόρμερς να ανακαλέσουν τις προηγούμενες επιτελεστικές δράσεις (παρελθοντικά βίαια περιστατικά) και να αναγνωρίσουν τη σοβαρότητά τους. Επιπλέον, συνιστά ένα εγερτήριο ρόφημα το οποίο κατά γενική ομολογία καταναλώνεται τις πρωινές ώρες, δηλαδή στην αρχή της μέρας. Θέτει σε εγρήγορση όλους τους συμμετέχοντες της περφόρμανς, οι οποίοι μέσω της κριτικής τους σκέψης ενδέχεται να σημειώσουν ως επιθυμητή αλλά και απαραίτητη τη ριζική αλλαγή στη ζωή της περφόρμερ - θύματος.

2.2.5 Σάλι λαιμού

Εκτός από μέρος της ενδυμασίας, το σάλι λαιμού καθιστά σκηνικό αντικείμενο (McConachie, 2011: 83). Η περφόρμερ – θύμα φοράει το σάλι της όταν βρίσκεται ανακατεμένη με το κοινό, δηλαδή κατέχει ρόλο θεατή, ενώ το αφαιρεί από πάνω της όταν γίνεται η περφόρμερ καθαυτή, ενεργός φορέας του επιτελεστικού γεγονότος⁴⁴. Εν ολίγοις, το σάλι καθιστά σαφείς τις εναλλαγές των ρόλων της περφόρμερ⁴⁵.

⁴³ Κυρίως όταν καταναλώνεται σε μεγάλες ποσότητες. Εντούτοις, στην περφόρμανς η έννοια της μέθης χρησιμοποιείται συμβολικά.

⁴⁴ Δηλαδή πριν τη διεξαγωγή της εκάστοτε δράσης «Κρυφτό» και αντιστοίχως μετά την ολοκλήρωση της δράσης «Κουκλοπαίκτρια», βλ. σ. 41 και σ. 51.

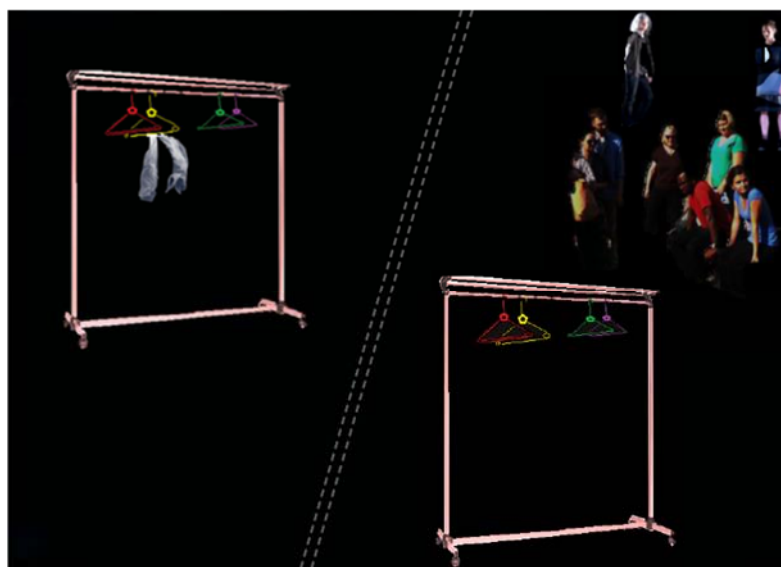
⁴⁵ Για περαιτέρω, βλ. υποενότητα 2.2.6 Τροχήλατη κρεμάστρα ρούχων – Πλαστικές κρεμάστρες ρούχων (σ. 28-29) και 2.5 Ενδυμασία (σ. 37).

2.2.6 Τροχήλατη κρεμάστρα ρούχων – Πλαστικές κρεμάστρες ρούχων

Η τροχήλατη κρεμάστρα ρούχων, χρώματος ροζ, είναι εύκολη στη μετακίνηση. Αποτελεί βάση για τις πλαστικές κρεμάστρες αλλά και για το σκηνικό αντικείμενο κούκλα, που επεξηγείται στη συνέχεια. Συνοπτικά, η κούκλα κρέμεται και αιωρείται από τη βάση της τροχήλατης κρεμάστρας, σε κάθε διεξαγωγή της δράσης «III ΚουκλοΠαίκτρια».

Από την άλλη, οι πολύχρωμες **πλαστικές κρεμάστρες ρούχων** χρησιμεύουν για να τοποθετείται πάνω το σάλι της περφόρμερ. Συγκεκριμένα, η περφόρμερ – θύμα κρεμάει το σάλι της σε μια από τις κρεμάστρες, όταν αποκόπτεται από το κοινό και λαμβάνει άμεσα ιδιότητα περφόρμερ, φανερώνοντας έτσι πως ο σκηνικός χώρος αποτελεί το προσωπικό της περιβάλλον (κουκλόσπιτο). Το σάλι πάνω στην πλαστική κρεμάστρα συμβολίζει την απομόνωση και τον εγκλεισμό των θυμάτων στο εσωτερικό του σπιτιού τους. Η αποφυγή κοινωνικών συναναστροφών πραγματοποιείται προς συγκάλυψη της βίας που υφίστανται (Hanson, 1993: 35).

Ως απόρροια, η κρεμάστρα με το σάλι ανάγεται σε περιοριστικό σημείο, η ισχύς του οποίου αποδυναμώνεται μόνο όταν η κρεμάστρα αδειάζει, δηλαδή τις στιγμές κατά τις οποίες η περφόρμερ - θύμα ανακατεύεται με τους θεατές. Η εικόνα της άδειας κρεμάστρας συμβολίζει τη νοητή έξοδο ή απουσία της περφόρμερ - θύματος από το ασφυκτικά οριοθετημένο περιβάλλον της. Παραλλήλως τονίζεται ότι η συνύπαρξη του θύματος με άλλους ανθρώπους, έστω και αν είναι επισκέπτες στην οικία του, δίδεται ως μια λύση διαφυγής και διακοπής του φαύλου κύκλου κακοποίησης (Klein, 2004: 150).



Εικόνα 1: Αριστερά η πλαστική κρεμάστρα με το σάλι και δεξιά η άδεια κρεμάστρα.

2.2.7 Πούδρα – Γυναικεία προϊόντα μακιγιάζ – Νεσεσέρ

Η πούδρα και τα γυναικεία προϊόντα μακιγιάζ αποτελούν σκηνικά αντικείμενα μικρού μεγέθους και χρησιμοποιούνται στη δράση «II Βάφομαι», για να συμβολίσουν την άμεση κακοποίηση της περφόρμερ – θύματος.

Αναλυτικότερα, η περφόρμερ – θύμα βιάζει τον εαυτό της με τα **γυναικεία προϊόντα μακιγιάζ**, δημιουργώντας ζωγραφιστές πληγές πάνω στο σώμα ή το πρόσωπό της, προβάλλοντας εν συνεχεία ορισμένες μορφές βίας. Πιο ειδικά, βάζει στα χείλη της έντονο κόκκινο κραγιόν, για να παραλληλίσει τη γενετήσια - σεξουαλική βία ή τοποθετεί στο πρόσωπο και σε ορισμένα μέρη του σώματός της μαύρη σκιά, παρομοιάζοντας έτσι τη σωματική βία. Σημειώνεται ότι το κόκκινο χρώμα στο κραγιόν φανερώνει το πάθος, το οποίο τρέφει ο θύτης για το θύμα, ως εκ τούτου τη σεξουαλική ζήλεια και λαγνεία από την οποία χαρακτηρίζεται συνήθως ο δράστης (Walker, 1989: 133). Η **πούδρα**, εντούτοις, χρησιμοποιείται κυρίως για να αποδώσει το θλιμμένο πρόσωπο ενός πιερότου – μίμου και να συμβολίσει τη ψυχολογική – λεκτική βία. Η συνήθης εικόνα ενός πιερότου είναι το βαμμένο με άσπρη μπογιά πρόσωπο και το μαύρο ζωγραφιστό δάκρυ κάτω από τα μάτια.

Το **νεσεσέρ** χρησιμοποιείται ως θήκη, στην οποία περιλαμβάνονται τα παραπάνω σκηνικά αντικείμενα. Συγκρατεί ή πιο σωστά κρύβει στο εσωτερικό του οτιδήποτε παράγει άμεσα την κακοποίηση, σημειώνοντας πως πολλές φορές τα κρούσματα βίας είναι δυσδιάκριτα. Η ύπαρξη ενδοοικογενειακής βίας δεν γίνεται εύκολα αντιληπτή από τρίτους ή συγκαλύπτεται από το δράστη αλλά και το ίδιο το θύμα (Klein, 2004: 151). Ταυτοχρόνως, υπογραμμίζεται το προφίλ του θύτη, ο οποίος συνήθως παρουσιάζεται ως άτομο αμέμπτου ηθικής (Hanson, 1993: 31).

2.2.8 Ψαλίδι – Γλάστρα με κόκκινες μαργαρίτες – Επιδαπέδιος ψύκτης νερού - Μαντηλάκια ντεμακιγιάζ - Βάζο – Κούκλα

Όλα τα σκηνικά αντικείμενα χαρακτηρίζονται από πολυχρωμία και χρησιμοποιούνται από την περφόρμερ – θύμα στη δράση «III ΚουκλοΠαίκτρια».

Η περφόρμερ – θύμα χρησιμοποιεί το **ψαλίδι** για να κόψει κομμάτια από τα ρούχα της, αντικρίζοντας ευθέως τις ζωγραφιστές πληγές και συνειδητοποιώντας ότι συνιστά θύμα ενδοοικογενειακής βίας. Μέσω του σκηνικού αυτού αντικειμένου επιχειρείται η ενεργοποίηση του κριτικού πνεύματος κοινού – περφόρμερς. Οι περφόρμερς καλούνται να

λήξουν τον φαύλο κύκλο, ως εκ τούτου, να τερματίσουν την περφόρμανς, ενώ το κοινό να λάβει θέση απέναντι στο ζήτημα της ενδοοικογενειακής βίας.

Αντιστρόφως, η **γλάστρα με κόκκινες μαργαρίτες** τροφοδοτεί την ελπίδα προς αποκατάσταση των σχέσεων θύτη - θύματος. Η κοπή μιας μαργαρίτας σηματοδοτεί τη μετάνοια του δράστη και προβάλλει ένα ιδανικό προφίλ για αυτόν. Το άνθος μαργαρίτα παραπέμπει στο γνωστό παιχνίδι «Μ' αγαπά, δεν μ' αγαπά», συμβολίζοντας την ανάγκη της περφόρμερ - θύματος να εμπιστευτεί ξανά τον δράστη και ακολούθως να τον συγχωρέσει. Επιπλέον, είναι χρώματος κόκκινου για να παραλληλιστεί η στενή ερωτική σχέση θύτη και θύματος. Υπογραμμίζεται πως η περφόρμανς αναφέρεται στη συντροφική - ενδοοικογενειακή βία.

Παρά ταύτα, η κόκκινη μαργαρίτα παρουσιάζει μια αντιφατικότητα, παραπέμπει στην έννοια της ζωής και του θανάτου ταυτόχρονα. Προτού κοπεί, καθιστά ζωντανό μέρος της φύσης, αναπαράγεται, ωριμάζει, δίνει την εικόνα δημιουργίας, ενώ ως κομμένο λουλούδι αποτελεί «νεκρή φύση», παραλληλίζεται με την κατακερατισμένη ψυχολογία του θύματος και τις ανεπανόρθωτες ρωγμές στη σχέση του ζευγαριού. Τέτοιοι συσχετισμοί γεννούν στο μυαλό του θεατή ερωτήματα όπως τα ακόλουθα. Πώς ένα λουλούδι, το οποίο θυσιάζεται για να προσφερθεί, μπορεί να επανέλθει στη ζωή; Πώς μια σχέση που έχει βαλτώσει από τις συνεχείς συγκρούσεις μπορεί να αποκτήσει την αρχική, αγνή, ιδανική της μορφή;

Συνεχίζοντας, το σκηνικό αντικείμενο **βάζο** χρησιμεύει για τον στολισμό των λουλουδιών από την περφόρμερ - θύμα. Πρόκειται για ένα δοχείο το οποίο δέχεται αποκλειστικά και μόνο κομμένα λουλούδια, τονίζοντας ακόμη περισσότερο την αίσθηση της νεκρής φύσης, και εν συνεχεία την προβληματική σχέση του ζεύγους.

Μολαταύτα, ο **επιδαπέδιος ψύκτης νερού**⁴⁶ προσδίδει ψήγματα ζωής. Το νερό σε σχέση με το κομμένο λουλούδι τονίζει την προσπάθεια που γίνεται, ώστε το άνθος να διατηρηθεί φρέσκο για όσο το δυνατό μεγαλύτερο χρονικό διάστημα. Παρομοιάζεται έτσι η ανάγκη για συντήρηση μιας προβληματικής συντροφικής σχέσης. Η ποσότητα νερού στον ψύκτη συμβολίζει το απόθεμα υπομονής και ανοχής της περφόρμερ - θύματος, σηματοδοτώντας τις αλλεπάλληλες προσπάθειές της ως προς την αποκατάσταση των σχέσεων με τον δράστη.

⁴⁶ Είναι με δοχείο νερού, δίνει την εικόνα βρύσης.

Γενικότερα, η ύπαρξη νερού στον σκηνικό χώρο σχετίζεται με την έννοια της «κάθαρσης» ως ψυχαναλυτική θεραπευτική διαδικασία⁴⁷. Η περφόρμερ – θύμα χρησιμοποιεί το νερό, για να καθαρίσει τα ζωγραφιστά τραύματά της, τα οποία αντικατοπτρίζουν τη βιαιότητα που δέχτηκε. Αναγνωρίζοντας τις πληγές της και ερχόμενη σε άμεση επαφή με αυτές, παρέχεται η δυνατότητα να διακόψει την κακοποίησή της. Στο σημείο αυτό τονίζεται ότι το νερό τοποθετείται πάνω σε **μαντηλάκια ντεμακιγιάζ**, με τη χρήση των οποίων οι ζωγραφιστές πληγές της περφόρμερ – θύματος σβήνουν πιο εύκολα.

Το σκηνικό αντικείμενο **κούκλα**, με τη σειρά του, παρουσιάζει άρρηκτη σύνδεση με την περφόρμερ – θύμα. Καταρχήν παρουσιάζεται χωρίς ζωγραφιστό στόμα, προβάλλοντας μια ουδετερότητα συναισθημάτων, συμβολίζοντας έτσι τη διχασμένη περφόρμερ – θύμα που από τη μια θέλει να συγχωρήσει τον θύτη ενώ από την άλλη επιθυμεί να διακόψει τη θυματοποίησή της. Τον ίδιο ακριβώς λόγο εξυπηρετεί και το ρούχο της κούκλας. Συνιστά λινό ύφασμα λευκού χρώματος και παραπέμπει σε νυχτικό φόρεμα. Σκοπό έχει να υπογραμμίσει την ονειρώδη – ψευδαισθησιακή ατμόσφαιρα την οποία προβάλλει η περφόρμερ – θύμα κάθε φορά που χρίζει τον δράστη ως μετανιωμένο, ιδανικό σύζυγο (κοπή μαργαρίτας). Παρ' όλα αυτά, το ρούχο είναι φτιαγμένο από μικρά κομμάτια ραμμένα το ένα πάνω στο άλλο, συμβολίζοντας έτσι τη συνειδητοποίηση της περφόρμερ - θύματος ότι κακοποιείται (η περφόρμερ κόβει κομμάτια από τα ρούχα της με το ψαλίδι).

Επιπρόσθετα, στο γιακά του ρούχου παρουσιάζεται μια κόκκινη κορδέλα σε σχήμα φιόγκου, που χρησιμεύει για την τοποθέτησή της κούκλας πάνω στην τροχήλατη κρεμάστρα ρούχων από όπου μπορεί να αιωρείται. Η κούκλα, αντιπρόσωπος της περφόρμερ – θύματος, κρέμεται από ένα κομμάτι δικού της ρούχου, για να συμβολίσει τις συνήθεις ψυχολογικές αντιδράσεις ενός κακοποιημένου θύματος· το θύμα θεωρεί τον εαυτό του υπαίτιο για τη βίαιη συμπεριφορά που υπέστη, παρουσιάζει αυτοκαταστροφικές τάσεις, ορισμένες φορές σκέφτεται ακόμη και την αυτοκτονία (Hoff, 1990: 49). Τέλος, οι εναλλαγές στην κατάσταση της κούκλας διασαφηνίζουν το διττό ρόλο της περφόρμερ – θύματος. Για να γίνω πιο κατανοητή, η ακινησία της κούκλας μετατρέπει την περφόρμερ – θύμα σε κούκλα καθαυτή, ενώ η εν κινήσει κούκλα καθιστά την περφόρμερ ως κουκλοπαίκτρια⁴⁸.

⁴⁷ Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεραπεία, το άτομο επαναφέρει στη συνείδησή του επώδυνες παρελθοντικές εμπειρίες, με στόχο να τις αποβάλλει και να λυτρωθεί.

⁴⁸ Η περφόρμερ – θύμα κινεί δεξιά και αριστερά την κούκλα που αιωρείται. Γενικότερα για τις εναλλαγές του ρόλου της περφόρμερ – θύματος, βλ. 2.7.3 Δράση «III ΚουκλοΠαίκτρια» (σ. 46 κ.ε.).

2.2.9 Τουαλέτα έπιπλο με σκαμπό - Κόκκινο πουφ - Στρογγυλό τραπεζάκι με καρέκλα – Καλάθι αχρήστων

Τα σκηνικά αυτά αντικείμενα φέρουν έντονα χρώματα και ολοκληρώνουν κατά κάποιο τρόπο μια ρεαλιστική εικόνα σπιτιού, παραπέμπουν σε έπιπλα υπνοδωματίου, κουζίνας ή σαλονιού. Επιπλέον υποβοηθούν τη δράση της περφόρμερ - θύματος.

Η **τουαλέτα έπιπλο** περιλαμβάνει βάση για καθρέφτη, η οποία ωστόσο παρουσιάζεται χωρίς γυαλί. Μέσα από το άδειο περίγραμμα – πλαίσιο, η καθήμενη στο **σκαμπό** περφόρμερ – θύμα κοιτάζει κατάματα τους θεατές, ενώ παράλληλα ζωγραφίζει πληγές πάνω της. Το κοινό μετατρέπεται σε καθρέφτη και ως εκ τούτου σε συνήγορο του δράστη, αφού άθελά του διευκολύνει τον σχεδιασμό των τραυμάτων.

Το **κόκκινο πουφ** παραλληλίζεται με το κρεβάτι, μιας και η περφόρμερ - θύμα κάθεται σε αυτό για να βάλει τα χείλη της με έντονο κόκκινο κραγιόν, αποδίδοντας τη γενετήσια – σεξουαλική βία. Το χρώμα του πουφ υπογραμμίζει την ερωτική σχέση του ζεύγους, ενισχύοντας ταυτόχρονα το πάθος και τη λαγνεία, στοιχεία από τα οποία κατακλύζεται ο βίαιος δράστης.

Συνεχίζοντας, η περφόρμερ – θύμα κοσμεί το **στρογγυλό τραπεζάκι** με το βάζο, στο οποίο τοποθετεί τις μαδημένες μαργαρίτες. Όπως προαναφέρθηκε, τα νεκρά άνθη προβάλλουν το αδιέξοδο στο οποίο κινείται η σχέση θύτη – θύματος. Πρόκειται για μια φαύλη κατάσταση, η οποία τονίζεται ακόμη περισσότερο μέσα από το κυκλικό σχήμα του τραπεζιού⁴⁹. Τέλος, το **καλάθι αχρήστων** χρησιμεύει για να πετάξει η περφόρμερ – θύμα μέσα τις κομμένες μαργαρίτες και τα μαντηλάκια ντεμακιγιάζ, τα οποία δεν μπορούν να επαναχρησιμοποιηθούν⁵⁰.

2.3 Φωτισμός

Η αίθουσα περιλαμβάνει τρεις θεατρικούς προβολείς, ο ένας εκ των οποίων συνιστά κινητή κεφαλή LED με χρωματικά φίλτρα κόκκινου και κίτρινου χρώματος⁵¹. Ο προβολέας LED με δυνατότητα κίνησης και εναλλαγής χρωμάτων δημιουργεί φωτισμό ανάδειξης και

⁴⁹ Παραπέμπει στον φαύλο κύκλο της βίας.

⁵⁰ Η ενέργεια αυτή επιτελείται λίγο πριν την ολοκλήρωση της δράσης «III ΚουκλοΠαίκτρια», βλ. 2.7.3 Δράση «III ΚουκλοΠαίκτρια» (σ. 51).

⁵¹ Όλοι οι προβολείς ελέγχονται με κανάλι DMX512, μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή, από τεχνικό της παράστασης. Ο θεατρικός προβολέας LED έχει επεξηγηθεί αναλυτικότερα σε προηγούμενη υποενότητα, βλ. 2.2.3 Θεατρικός Προβολέας LED με κονσόλα DMX512 – Βιντεοπροβολέας (projector) – Κινητό τηλέφωνο (Smartphone) (σ. 24-25).

εστίασης, ενώ οι άλλοι δύο προβολείς, οι οποίοι στηρίζονται σε ύψος του δεξιά και αριστερά τοίχου αντίστοιχα, δημιουργούν ισορροπημένο - γενικό φωτισμό λευκού χρώματος.

Συγκεκριμένα, ο φωτισμός στην περφόρμανς κατέχει πρωταρχική σημασία, παρέχει τη δυνατότητα μετασχηματισμού ολόκληρου του θεατρικού χώρου και ως εκ τούτου απελευθερώνει τη φαντασία των θεατών (Palmer, 2012: 4). Οι βασικές ιδιότητες του φωτός όπως είναι «η ένταση, το χρώμα, η διάδοση, η κίνηση» (Fischer-Lichte, 1992: 111) χρησιμοποιούνται σαν εργαλεία, μέσα από τα οποία μπορώ να προσδώσω συμβολική σημασία στις δράσεις και να «αποϋλοποιήσω» τόσο τα σκηνικά αντικείμενα όσο και την ίδια την περφόρμερ - θύμα (Beacham, 1994: 25).

Αναλυτικότερα, δια μέσου του φωτισμού, υπογραμμίζω τη θέαση και υποβοηθώ την κατανόηση των επιτελεστικών γεγονότων, όπως επίσης καθοδηγώ τη δράση των θεατών (Bicât, 2012: 16). Για παράδειγμα, σε κάθε διεξαγωγή της δράσης «V Αναπαραγωγή» κατά την οποία οι θεατές κατέχουν ενεργό ρόλο, η αίθουσα σκοτεινιάζει σταδιακά και οι χάρτινες κούτες φωτίζονται με κίτρινο χρώμα⁵². Ο φωτισμός αυτός διατηρείται εωσότου το κοινό αρχίσει να βγάζει τα σκηνικά αντικείμενα από τις κούτες, με σκοπό να διαμορφώσει το σκηνικό περιβάλλον. Ταυτόχρονα με την ενέργεια του κοινού, όλη η αίθουσα αρχίζει να φωτίζεται με κίτρινο χρώμα.

Επιπλέον, προτού ξεκινήσει μια νέα λήψη βίντεο (πριν τη δράση «I Κρυφτό»), ένα κίτρινο spotlight εμφανίζεται σε ένα μέρος της σκοτεινής αίθουσας και αποτελεί το χώρο⁵³, όπου οι περφόρμερς θύμα και θύτης ετοιμάζονται να λάβουν ρόλο επιτελεστή. Πιο ειδικά, η περφόρμερ - θύτης κάνει κοτσιδάκια τα μαλλιά της περφόρμερ - θύματος, σηματοδοτώντας την αρχή ενός νέου κύκλου κακοποίησης. Ο φωτισμός αλλάζει και μόνο μετά το πέρας της δράσης «III Κουκλοπαίκτρια» επανέρχεται σε αυτή τη μορφή και στο ίδιο ακριβώς μέρος, για να τονίσει το ανακάτεμα των περφόρμερς με το κοινό, οι περφόρμερς δηλαδή συνιστούν θεατές.

Συνεχίζοντας, καθ' όλη τη διάρκεια της περφόρμανς παρατηρούνται εναλλαγές μεταξύ λευκού, κίτρινου και κόκκινου χρώματος. Το λευκό χρώμα ανταποκρίνεται σε γενικό φωτισμό και σηματοδοτεί τη διέξοδο, τη σωτηρία της περφόρμερ - θύματος. Εκπέμπεται σε χαμηλή ένταση σε όλες σχεδόν τις δράσεις. Ειδικότερα, στη δράση «II Βάφομαι» το λευκό

⁵² Για παράδειγμα βλ., <http://www.lightingschool.eu/dramaturgy-of-light-changes-light-vs-action-prague-6-8-3-2015/> (Zajačiková, 2015)

⁵³ Για παράδειγμα βλ., <http://www.walkerart.org/collections/artworks/limit-of-a-projection-i> (Lamelas, 2009).

χάνεται⁵⁴, υπογραμμίζοντας την ανέλπιδη προσπάθεια της περφόρμερ – θύματος να αποφύγει την κακοποίηση. Μολαταύτα, στη δράση «VI Κοινοποίηση», όπου η κινητή κεφαλή LED κλείνει οριστικά, η αίθουσα φωτίζεται από τους δύο θεατρικούς προβολείς με άπλετο λευκό⁵⁵, καθορίζοντας τη διακοπή της συστηματικής κακοποίησης, που υφίστατο η περφόρμερ - θύμα.

Συνεχίζοντας, το κίτρινο⁵⁶ χρώμα συμβολίζει την αυταρχική στάση του θύτη, την ένταση που δημιουργείται ανάμεσα σε εκείνον και το θύμα, όπως επίσης τον κίνδυνο που ελλοχεύει. Παρουσιάζεται με μεγαλύτερη ή λιγότερη ένταση σε όλες τις δράσεις, πλην της «II Βάφομαι» στην οποία δεσπόζει το κόκκινο χρώμα. Το κίτρινο κυριαρχεί στην πρώτη δράση «I Κρυφτό», υπό τη μορφή μιας λωρίδας που κινείται σε όλα τα μήκη και πλάτη της πολύ ελαφρά φωτισμένης αίθουσας⁵⁷. Μέσω της αντιθετικής σχέσης φωτός και σκότους παραλληλίζεται το παιχνίδι κρυφτό, που διεξάγει η περφόρμερ – θύμα. Ακόμη και το σκοτάδι φέρει συμβολισμούς, αφού αποτελεί ασφαλή κρυψώνα για την περφόρμερ – θύμα⁵⁸.

Επιπλέον οι σκιάσεις, που δημιουργούνται, υποβάλλουν στον θεατή συναισθήματα τρόμου, ανασφάλειας και μεταβιβάζουν σε αυτόν τα αναμενόμενα μηνύματα. Η εσωτερική αναστάτωση της περφόρμερ – θύματος προβάλλεται μέσα από τις έντονες αντιθέσεις φωτός – σκότους, οι οποίες προσδίδουν στην αίσθηση της έκρηξης⁵⁹ και εμμέσως προοικονομούν την επικείμενη ρήξη ανάμεσα στο ζεύγος, εν ολίγοις προδιαθέτουν την προσεχή δράση.

Πρόκειται για τη δράση «II Βάφομαι», όπου ο θεατρικός – σκηνικός χώρος φωτίζεται μόνο από ένα κόκκινο spotlight, το οποίο αντικατοπτρίζει την άμεση κακομεταχείριση της περφόρμερ – θύματος και το βίαιο προφίλ του θύτη (Payne, 2009: 1). Σε αντίθεση με το εν

⁵⁴ Οι δύο προβολείς παρουσιάζονται κλειστοί.

⁵⁵ Ο άπλετος φωτισμός αποδίδεται ως «σημείο νίκης του καλού, της δικαιοσύνης» (Πούχνερ, 2010: 132).

⁵⁶ Κατά γενική ομολογία, το κίτρινο θεωρείται το χρώμα της ζήλειας. Ως εκ τούτου συμβολίζει τον ζηλότυπο θύτη.

⁵⁷ Η αίθουσα φωτίζεται ελάχιστα από τους δυο θεατρικούς προβολείς, πρόκειται για γενικό φωτισμό λευκού χρώματος. Για το μέγεθος της λωρίδας φωτός, το οποίο ωστόσο στην περφόρμανς είναι κίτρινου χρώματος, βλ. <https://www.pinterest.com/pin/334744184784579063/> (Pinterest a, χ.χ.).

⁵⁸ Το σκοτάδι συσχετίζεται με «σημείο του κακού, του διαβολικού» (Πούχνερ, 2010: 132). Το γεγονός ότι η περφόρμερ – θύμα αισθάνεται ασφαλής μέσα σε αυτό, τονίζει τη λανθασμένη στάση της, την εθελουφλία και εν συνεχεία τη διαιώνιση της θυματοποίησής της. Δεν έρχεται αντιμέτωπη με το φως, δηλαδή τον δράστη, ενισχύοντας έτσι την ατελεύτητη προβληματική κατάσταση. Για τις ενέργειες της περφόρμερ – θύματος, βλ. 2.7.1 Δράση «I Κρυφτό» (σ. 41 κ.ε.).

⁵⁹ Φαινόμενο της συναισθησίας: το έντονο φως στο σκοτάδι συμβολίζει την επικείμενη ρήξη θύτη – θύματος, δηλαδή την άμεση κακοποίηση της περφόρμερ θύματος. Επιπλέον, η αντίθεση του φωτός με του σκοταδιού προβάλλει τη σύγκρουση των συναισθημάτων της περφόρμερ – θύματος.

κινήσει κίτρινο φως στη δράση «I Κρυφτό», τώρα το κόκκινο φως χαρακτηρίζεται από στασιμότητα, συνιστά μια εξουσιαστική αμετάβλητη δύναμη. Πρόκειται για σχεδόν κατακόρυφη δέσμη φωτός, όχι ευρύτερη από το μέρος που καλύπτει η περφόρμερ – θύμα με το σώμα της⁶⁰. Μέσω αυτής της τεχνικής, το πρόσωπο της περφόρμερ – θύματος σκοτεινιάζει, για να τονιστεί η απόκρυψη των περιστατικών βίας, όπως επίσης η άγνοια και αδιαφορία της κοινωνίας απέναντι σε αυτά. Παρά ταύτα, οι θεατές μπορούν να διακρίνουν τις κινήσεις και κυρίως τις εκφράσεις του προσώπου της, μιας και βρίσκονται πολύ κοντά σε αυτήν. Επιδιωκόμενος στόχος είναι να μεταδοθεί το συναίσθημα της περφόρμερ – θύματος στους θεατές, και αυτό γίνεται άμεσα μέσα από τις εκφράσεις του προσώπου της (Arria, 1962: 19).

Όσον αφορά τις δράσεις «III ΚουκλοΠαίκτρια» και «IV Παύση», φωτίζονται με μια μίξη λευκού και κίτρινου χρώματος. Εντούτοις, κατά τη διάρκεια διεξαγωγής της δράσης «IV Παύση» το λευκό υπερτερεί, για να υπογραμμιστεί η δυνατότητα διακοπής του φαύλου κύκλου βίας. Το κίτρινο χρώμα, όμως, δεν χάνεται εντελώς, σηματοδοτώντας έτσι την επανάκαμψή του. Σε αντιδιαστολή, στη δράση «III ΚουκλοΠαίκτρια» το κίτρινο χρώμα παρουσιάζεται πιο έντονο, υπογραμμίζοντας την έννοια της θυματοποίησης, δηλαδή την απόφαση της περφόρμερ – θύματος να συγχωρήσει τον δράστη. Μολαταύτα, ο θεατρικός προβολέας LED δεν παρουσιάζει οποιαδήποτε κίνηση, το φως δεν καθιστά άμεση απειλή για την περφόρμερ – θύμα. Με τη στασιμότητα του κίτρινου φωτός συμβολίζεται η μεταμέλεια του δράστη και οι προσπάθειες που κάνει, ώστε το θύμα να τον συγχωρήσει.

Συνοψίζοντας, ο χαμηλός φωτισμός στο εσωτερικό της αίθουσας επιχειρεί να υπογραμμίσει την πνιγηρή ατμόσφαιρα στην οποία ζει η περφόρμερ – θύμα. Η περφόρμερ - θύμα βρίσκεται σε συνεχή ανασφάλεια, ακόμη και όταν παρουσιάζει μια ανέμελη, παιγνιώδη διάθεση (δράση «I Κρυφτό»). Φοβάται το επερχόμενο απροσδόκητο κακό, κινείται σε άγνωστα μονοπάτια τα οποία μόνο μέσα από το σκοτάδι θα μπορούσαν να εκφραστούν και να υποβληθούν καλύτερα στον θεατή. Αντιθέτως η αίθουσα φωτίζεται μόνο στις δράσεις, οι οποίες παρέχουν μια ελπίδα διαφυγής στην περφόρμερ – θύμα («IV Παύση») ή συνιστούν τη σωτηρία της («VI Κοινοποίηση»).

⁶⁰ Για παράδειγμα, βλ. <https://www.pinterest.com/pin/183451384791052878/> (Pinterest b, χ.χ.). Υπενθυμίζεται βέβαια ότι στην περφόρμανς το φως είναι κόκκινου χρώματος.

2.4 Μουσική και Ακουστικά εφέ

Η **μουσική** κυριαρχεί καθ' όλη τη διάρκεια του επιτελεστικού γεγονότος. Ακολουθεί ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο, για να τονίσει την αδιέξοδη κατάσταση στην οποία κινείται η περφόρμερ – θύμα. Εντούτοις, παρουσιάζει εναλλαγές στον ρυθμό και την ένταση, προβάλλοντας έτσι τις ψυχολογικές διακυμάνσεις της περφόρμερ – θύματος (παραπομπή). συνοδεύει με μαεστρία την πνευματική και συναισθηματική υπόσταση ενός θύματος ενδοοικογενειακής βίας.

Η μουσική σε ορισμένα σημεία δυναμώνει και χαμηλώνει (κρεσέντο – ντεκρεσέντο) με αποτέλεσμα να δημιουργεί αναστάτωση (δράση «I Κρυφτό»), και ακολούθως ανεβαίνοντας κλίμακες (γρήγορος ρυθμός) καταλήγει στην κορύφωση του δράματος, εν ολίγοις στην κακοποίηση της περφόρμερ – θύματος (δράση «II Βάφομαι»). Η αυξανόμενη ένταση στη μουσική προκαλεί άγχος και ανασφάλεια στους θεατές, λειτουργεί σαν οiwνός του επικείμενου κακού.

Επιπλέον, η μελωδία συνοδεύει τα μπερδεμένα συναισθήματα της περφόρμερ – θύματος, η οποία θέλει να ξεφύγει από το δράστη, αλλά τελικώς τον συγχωρεί. Η μουσική βαραίνει και γίνεται όλο και πιο αργή (το τέμπο πέφτει) μέχρι που κλείνει με ισοκράτημα (δράση «III ΚουκλοΠαίκτηρια»). Με αυτή την τεχνική δεν δημιουργείται έκπληξη στον ακροατή – θεατή, ο ήχος σβήνει σταδιακά όπως και οι ελπίδες για διακοπή της θυματοποίησης, τονίζοντας ως εκ τούτου το αδιέξοδο στο οποίο κινείται το θύμα. Συνεχίζοντας, στη δράση «IV Παύση» η μουσική ακούγεται πολύ χαμηλόφωνα και σε ήρεμο τέμπο, ενώ στην «V Αναπαραγωγή» αρχίζει πάλι να ανεβαίνει κλίμακες, δημιουργώντας αισθήματα ανασφάλειας. Τέλος, στη δράση «VI Κοινοποίηση» η μουσική κλείνει οριστικά, σηματοδοτώντας τη διακοπή της συνεχούς κακοποίησης.

Σημειώνεται επίσης ότι χρησιμοποιούνται **ακουστικά εφέ** για τη διαδοχή των δράσεων. Πρόκειται για έναν στιγμιαίο ήχο που παραπέμπει σε άκουσμα ηλεκτρονικού πλήκτρου. Ειδικότερα, ο ήχος για το σύμβολο pause ακούγεται πιο δυνατά απ' ότι στα υπόλοιπα, υπογραμμίζοντας την επιτακτική ανάγκη για παύση της συστηματικής κακοποίησης. Επεκτείνοντας τη θέση αυτή, ο αντίστοιχος ήχος για το εικονίδιο «share» είναι ακόμη πιο δυνατός, τονίζοντας το τέλος της θυματοποίησης.

Κατά παρόμοιο τρόπο, ένας στιγμιαίος ήχος, αντιπροσωπευτικός για λήψη φωτογραφίας, ακούγεται συχνά πυκνά κατά τη διάρκεια διεξαγωγής των τριών πρώτων δράσεων. Το

επαναλαμβανόμενο αυτό ακουστικό εφέ συμβολίζει τη λήψη φωτογραφιών και προοικονομεί την εμφάνιση αυτών στη δράση «IV Παύση». Οι συγκεκριμένες φωτογραφίες απεικονίζουν τις ενέργειες της περφόρμερ – θύματος κατά τις τρεις πρώτες επιτελεστικές δράσεις, σκιαγραφούν τον φαύλο κύκλο κακοποίησης της περφόρμερ – θύματος και συνηγορούν στην αφύπνιση των θεατών.

2.5 Ενδυμασία

Η ενδυμασία των περφόρμερς παρέχει «ένα είδος συνέχειας με τον βιωματικό κόσμο του θεατή» (Aronson, 1991: 5). Οι περφόρμερς παρουσιάζονται με απλά καθημερινά ρούχα, που αντιστοιχούν στη μοντέρνα δυτική κοινωνία. Στην ουσία αντιπροσωπεύουν τους θεατές, υπογραμμίζοντας το ενδεχόμενο μερικοί από αυτούς να έχουν υποστεί οποιασδήποτε μορφής βία κάποια στιγμή στη ζωή τους.

Συγκεκριμένα, ο περφόρμερ – bartender φοράει μια μαύρη μπλούζα με κοντό μανίκι και ένα ανοιχτόχρωμο τζιν. Ενστερνιζόμενη την άποψη ότι όλα τα ρούχα για ειδικές περιπτώσεις, συμπεριλαμβανομένου της επαγγελματικής ένδυσης, αποτελούν στην πραγματικότητα θεατρικό κουστούμι (Laver, 1899:1), σημειώνω ότι η ενδυμασία του περφόρμερ – bartender υποδηλώνει την ιδιότητα του barman, και κατ' επέκταση του περφόρμερ που υποδύεται τον barman.

Συνεχίζοντας, το ρούχο της περφόρμερ – θύματος λαμβάνει κυρίως συμβολική σημασία (Elam, 2005:23). Πρόκειται για ένα λινό λευκό φόρεμα, το οποίο παραπέμπει στο νυχτικό της κούκλας και ενισχύει τη μεταξύ τους ταύτιση (κούκλας-περφόρμερ). Συνιστά ένα κοντό αέρινο φόρεμα με φλοράλ σχέδιο. Θυμίζει κοριτσίστικο ρούχο και υπογραμμίζει την ανέμελη παιγνιώδη διάθεση της περφόρμερ. Ειδικότερα, πάνω στο φόρεμα παρουσιάζονται μικρού μεγέθους κόκκινες μαργαρίτες, που συμβολίζουν τη μετάνοια του θύτη. Ωστόσο μερικές από αυτές αποκόβονται κατά τη διεξαγωγή της δράσης «III ΚουκλοΠαίκτρια» με σκοπό να τονίσουν τη βαλτωμένη σχέση θύτη – θύματος και την αναγνώριση της περφόρμερ – θύματος ότι ο δράστης αδυνατεί να αλλάξει πραγματικά.

Προς αποφυγή τυχόν τραυματισμού της περφόρμερ με το ψαλίδι επιλέγεται το φόρεμα να είναι ριχτό. Σημειώνεται ότι από την αρχή κιόλας της περφόρμανς παρουσιάζονται ορισμένα επιμελώς - ατημέλητα σκισίματα στην πλάτη του φορέματος, που σκιαγραφούν παρελθοντικά περιστατικά βίας (δράση «III ΚουκλοΠαίκτρια») και τονίζουν το δεσπόζον φαύλο στοιχείο στον κύκλο κακοποίησης. Αξίζει επίσης να υπογραμμιστεί ότι μέχρι το τέλος

του επιτελεστικού γεγονότος, η περφόρμερ – θύμα δεν αλλάζει το φόρεμα της, επομένως το ρούχο παρουσιάζεται όλο και σε περισσότερα σημεία σκισμένο, φανερώνοντας τα συνεχή κρούσματα βίας και τονίζοντας την αναγκαία διακοπή τους.

Σε αντίθεση με την ενδυμασία της περφόρμερ - θύματος, το μακρύ φόρεμα μαύρου χρώματος της περφόρμερ – θύτης δεν επιδέχεται καμιά μεταποίηση. Το μαύρο χρώμα εκφράζει καλύτερα την κατακερματισμένη ψυχολογία ενός θύματος συστηματικής κακοποίησης, ενώ το μακρύ μήκος του φορέματος συμβολίζει την προσπάθεια του θύματος να αποκρύψει τις πληγές που φέρει στο σώμα του. Όπως προσημειώθηκε, η περφόρμερ - θύτης συνιστά συμπλήρωμα της περφόρμερ – θύματος, αντιπροσωπεύει τη συνειδητοποιημένη πλευρά της τελευταίας, μέσα από την οποία αναγνωρίζει την ζοφερή κατάσταση που υφίσταται.

Τέλος, σημειώνεται ότι «το θεατρικό κουστούμι δεν είναι μόνο ένα ρούχο για τον ηθοποιό, αλλά μερικές φορές μπορεί να γίνει αναπόσπαστο μέρος του συνόλου» (Bicât, 2012: 12-13). Συγκεκριμένα, το λευκό σάλι της περφόρμερ – θύματος μετατρέπεται σε ένα συμβολικό σκηνικό αντικείμενο. Καθορίζει την αλλαγή της περφόρμερ από επιτελεστή σε θεατή⁶¹ και αντίστροφα. Επιπλέον, κάθε φορά που βρίσκεται κρεμασμένο στην πλαστική κρεμάστρα συμβολίζει την καταπίεση και τον περιορισμό, που υφίσταται η περφόρμερ - θύμα από τον θύτη. Το λευκό χρώμα στο σάλι εκφράζει την αγνότητα των συναισθημάτων της περφόρμερ – θύματος, η οποία βεβηλώνεται από τον θύτη.

2.6 Κόμμωση και Μασκάρωμα

Μέσω της **κόμμωσης** σηματοδοτείται η αρχή και το τέλος του κύκλου κακοποίησης, που αποδίδεται μέσα από τις τρεις πρώτες δράσεις της λήψης βίντεο. Ως απόρροια, προτού αρχίσει η δράση «I Κρυφτό», η περφόρμερ – θύτης φτιάχνει τα μαλλιά της περφόρμερ – θύματος σε κοτσινάκια δεξιά και αριστερά. Το χτένισμα αυτό καθιστά την περφόρμερ – θύμα μικρό κορίτσι, συμβολίζοντας έτσι τη στάση της απέναντι στην κακοποίηση που δέχεται. Η περφόρμερ – θύμα επιλέγει να ενεργεί ως ένα παιδί, εθελουφλεί. Συνεχίζοντας, στο τέλος της δράσης «III ΚουκλοΠαίκτρια» η περφόρμερ – θύτης ξεμπλέκει τα μαλλιά της περφόρμερ – θύματος, καθιστώντας την πάλι θεατή. Σε όλες τις λοιπές επιτελεστικές δράσεις, η περφόρμερ – θύμα παραμένει με λυτά μαλλιά και ταυτίζεται με την περφόρμερ – θύτη, η οποία παρουσιάζεται συνεχώς με λυμένα μαλλιά.

⁶¹ Βλ. 2.2.5 Σάλι λαϊμού (σ. 27).

Όσον αφορά το **μασκάρεμα**⁶², κατέχει ιδιαίτερο βάρος στην περφόρμανς. Πραγματοποιείται εξολοκλήρου από την περφόρμερ – θύμα μπροστά στους θεατές σε κάθε διεξαγωγή της δράσης «II Βάφομα». Η περφόρμερ χρησιμοποιεί πούδρα και γυναικεία προϊόντα μακιγιάζ (μαύρες σκιές, μαύρο μολύβι ματιών, κόκκινο κοκκινάδι) πάνω στο πρόσωπο και το σώμα της, προσδιορίζοντας έτσι την άμεση κακοποίησή της. Το μασκάρεμα παραλληλίζεται με μια μάσκα, η οποία συμβολίζει ταυτόχρονα τη ψυχολογική, γενετήσια, σωματική βία. Εμβαθύνοντας, κατά τη διάρκεια της δράσης «III Κουκλοπαίκτρια», η περφόρμερ - θύμα αφαιρεί με μαντηλάκια ντεμακιγιάζ και νερό τις ζωγραφιστές αυτές πληγές, ώστε να εισέλθει στη μάζα του κοινού επιφανειακά αλώβητη. Εν ολίγοις, υποκρύπτει την κακοποίησή της. Σημειώνεται ότι η περφόρμερ - θύτης εμφανίζεται στο κοινό ελαφρώς βαμμένη, ενώ η περφόρμερ – θύμα παρουσιάζεται εντελώς άβαφη προς διατήρηση της αρχικής της εικόνας στις μετέπειτα λήψεις βίντεο.

2.7 Ο λόγος και η κινησιολογία των περφόρμερς

Είναι γεγονός πως πέραν του απαγγελόμενου λόγου, σε μια παράσταση χρησιμοποιείται και ο γραπτός λόγος (γραφικά, ψηφιακά, συνθήματα, πανό, πίνακες, διαφάνειες), ο οποίος εμπίπτει στα γλωσσικά σημεία και η λειτουργία του είναι «συγκρίσιμη με εκείνη της ομιλούμενης γλώσσας» (Fischer-Lichte, 1992: 21). Πιο συγκεκριμένα, ο γραπτός λόγος σε μια παράσταση ενισχύει τον απαγγελόμενο λόγο, αποτελεί μέρος του σκηνικού και μπορεί να καθορίσει τον τόπο (π.χ.: δάσος, κάστρο) αλλά και τον χρόνο της δράσης (π.χ.: ώρα, ημερομηνία, χρονολογία) (Fischer-Lichte, 1992: 21).

Στην προτεινόμενη περφόρμανς, προβάλλεται η ένδειξη ψηφιακής ώρας στη μαύρη διαφάνεια πάνω αριστερά και σκοπό έχει να καθορίσει τη συμβολική υπόσταση του χρόνου στο επιτελεστικό γεγονός. Πιο συγκεκριμένα, οι πλείστες επιτελεστικές δράσεις φαίνεται να επεμβαίνουν στη φυσική ροή του χρόνου· η αντίστροφη μέτρηση στη ψηφιακή ώρα παρουσιάζει τον χρόνο να κινείται προς τα πίσω, μεταφορικώς ομιλώντας «να εγκλωβίζει χρόνια», επιτρέποντας έτσι την εκδήλωση δραματικών γεγονότων (Thorne, 2012: 121). Η περφόρμερ – θύμα κινείται σε μια αδιέξοδη κατάσταση, η οποία κάθε άλλο παρά πνευματική εξέλιξη της προσφέρει. Επιπλέον, μια τέτοια παρουσίαση του χρόνου συμβολίζει την προσκόλληση της περφόρμερ - θύματος στο παρελθόν. Η περφόρμερ ανατρέχει σε προγενέστερες καταστάσεις, προσπαθώντας να επαναφέρει στη μνήμη της ξένοιαστες και υγιείς στιγμές που έζησε με το δράστη, πριν από το πρώτο συμβάν κακοποίησης.

⁶² «Ως μασκάρεμα του ηθοποιού εννοούμε τη μεταμόρφωση του προσώπου και του σώματος» (Πούχνερ, 2010: 115).

Παρά ταύτα, στη δράση «IV Παύση» ο χρόνος παρουσιάζει την εξής ιδιομορφία· ενώ είναι μηδενισμένος, προστίθεται σε αυτόν ένα δευτερόλεπτο και αμέσως αφαιρείται, ο χρόνος μηδενίζεται πάλι. Αυτό συμβαίνει καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης, επιθυμώντας να τονίσει την επιτακτική ανάγκη για μια καινούργια αρχή, αποτελεί μια προσπάθεια αφύπνισης, με απώτερο σκοπό την αλλαγή των καταστάσεων. Τέλος, στη δράση «VI Κοινοποίηση» ο χρόνος ξεκινά μηδενισμένος, εντούτοις παρουσιάζεται να κινείται αποκλειστικά προς τα μπρος. Διασαφηνίζεται ότι η ένδειξη «00:00» συμβολίζει τα μεσάνυκτα, δηλαδή την απαρχή μιας νέας μέρας. Σηματοδοτείται η διακοπή της θυματοποίησης και το ξεκίνημα μιας νέας ζωής για την περφόρμερ – θύμα.

Εκτός της ψηφιακής ώρας όμως σημειώνεται ότι στο μέσο της διαφάνειας προβάλλονται ορισμένες λέξεις ή φράσεις από το γραπτό κείμενο περφόρμανς⁶³. Εξαιτίας της σιγανής εκφοράς του λόγου από την περφόρμερ – θύτη, μερικά κομμάτια του κειμένου δεν γίνονται εύκολα κατανοητά, ιδιαιτέρως στους θεατές που βρίσκονται σε απόσταση από εκείνη⁶⁴. Αυτό όμως αντισταθμίζεται από τη βιντεοπροβολή φράσεων του κειμένου, η οποία διασφαλίζει τη σκιαγράφιση των μορφών βίας και φέρνει τους θεατές αντιμέτωπους με το πραγματευόμενο θέμα της περφόρμανς. Ειδικότερα, η κλιμακωτή μεγέθυνση των γραμμάτων τονίζει ακόμη περισσότερο τις λέξεις και τη σημασία τους⁶⁵. Παράλληλα με τη βιντεοπροβολή των φράσεων ακούγεται η ηχογραφημένη φωνή της περφόρμερ – θύτης, καθώς η ίδια συνεχίζει να απαγγέλλει δια ζώσης το γραπτό κείμενο.

Τέλος υπενθυμίζεται και διευκρινίζεται ότι οι τίτλοι των δράσεων προβάλλονται στην κορυφή της μαύρης διαφάνειας με στοίχιση στο κέντρο και ο κάθε ένας φέρει το προσωπικό του χαρακτηριστικό εφέ κίνησης, το οποίο επεξηγείται σε βάθος στις υποενότητες που ακολουθούν και αφορούν την κάθε επιτελεστική δράση ξεχωριστά. Συγκεκριμένα, στις πιο κάτω υποενότητες ο γραπτός λόγος αναλύεται ταυτόχρονα με τα παραγλωσσικά και κινησιακά σημεία των περφόρμερς. Αξίζει να σημειωθεί ότι «τα παραγλωσσικά⁶⁶ σημεία έχουν άμεση σχέση με τα γλωσσικά και τα κινησιακά, δηλαδή εκείνα τα σημεία που όλα μαζί συγκροτούν την άμεση επικοινωνία» (Πούχνερ, 2010: 97).

⁶³ Πρόκειται κυρίως για τις λέξεις και φράσεις, οι οποίες παρατίθενται με έντονη γραφή στις υποενότητες 1.2.1 – 1.2.3 (σ. 7-10).

⁶⁴ Περαιτέρω για την εκφορά του κειμένου βλ. 2.7.1 Δράση «I Κρυφό» (σ. 42-43)

⁶⁵ Ένα παράδειγμα για τη βιντεοπροβολή των λέξεων ή φράσεων του κειμένου βλ., αλγοριθμική παράσταση *A Piece of Work* της Annie Dorsen's: <https://vimeo.com/92057482> (05:40 - 09:00) (Dorsen, 2013).

⁶⁶ Τα παραγλωσσικά σημεία διακρίνονται σε τρεις κατηγορίες. «(Α) Φωνητικές ποιότητες: η ποιότητα της φωνής του ηθοποιού, που στο θέατρο χρησιμοποιείται ως σημαίνον, καταδηλώνει μια ορισμένη σκηνική εμφάνιση, όχι αναγκαστικά τη φυσιολογική του ηθοποιού. (Β) Μη φωνητικές ποιότητες: εμφανίζονται πάντα σε συνδυασμό με γλωσσικά σημεία (τονισμός, διαλείμματα, προφορά, προσωδία κτλ.) και

2.7.1 Δράση «Ι Κρυφτό»

Καταρχάς η περφόρμερ – θύμα κρεμάει το σάλι πάνω σε μια από τις πλαστικές κρεμάστρες σηματοδοτώντας ότι λαμβάνει ρόλο ηθοποιού⁶⁷. Εν συνεχεία η επιγραφή «Ι Κρυφτό» εμφανίζεται στη προβαλλόμενη διαφάνεια και η περφόρμερ – θύμα παρουσιάζεται να καλωσορίζει το φως, να εμπλέκεται με τη λάμψη του⁶⁸. Ειδικότερα, χορεύει αγκαλιάζοντας τη λωρίδα φωτός ή κάνει στροφές γύρω από τον εαυτό της και τους θεατές αγγίζοντας παράλληλα την κίτρινη λάμψη, η οποία εκπέμπεται από τον θεατρικό προβολέα LED. Με αυτό συμβολίζω τη γυναίκα θύμα, η οποία στην αρχή της πρώτης φάσης του κύκλου κακοποίησης αισθάνεται ότι έχει τον έλεγχο της κατάστασης και μπορεί να επηρεάσει τη συμπεριφορά του θύτη (Walker, 1989: 77).



Εικόνα 2: Η περφόρμερ – θύμα καλωσορίζει την κίτρινη λωρίδα φωτός.

Μόλις όμως τα γράμματα από τη λέξη «Κρυφτό» αρχίσουν να σβήνουν σταδιακά και να επανέρχονται λίγο μετά σε διαφορετική θέση και σε απόσταση το ένα από το άλλο (αναγραμματισμός), η περφόρμερ – θύμα αρχίζει να απομακρύνεται από το φως. Εκτενέστερα, όπως ακριβώς τα γράμματα καλύπτονται από το μαύρο χρώμα της διαφάνειας, έτσι και η περφόρμερ κρύβεται στις σκοτεινές πλευρές της αίθουσας ή κινείται στο μέσο αυτής, προσπαθώντας διακαώς να αποφύγει τη λάμψη από το φως. Οι ενέργειές της φανερώνουν ότι απειλείται από το φως, σημειώνοντας πως δαισθάνεται τον κίνδυνο που ελλοχεύει⁶⁹.

διαμορφώνουν το νόημα. (Γ) Μη φωνητικές ποιότητες που εμφανίζονται ανεξάρτητα από τη γλώσσα ή και την αντικαθιστούν (γέλιο, κλάμα, επιφωνήματα)» (Πούχνης, 2010: 97-98). Διασαφηνίζεται ότι, οι δύο πρώτες ομάδες ανταποκρίνονται εξολοκλήρου στην περφόρμερ – θύτη, η οποία εκφέρει τον θεατρικό λόγο. Τα παραγλωσσικά σημεία που αφορούν την περφόρμερ – θύμα εμπίπτουν στην τρίτη μόνο ομάδα.

⁶⁷ Βλ. 2.2.5 Σάλι λαϊμού και 2.2.6 Τροχήλατη κρεμάστρα ρούχων – Πλαστικές κρεμάστρες ρούχων (σ. 28-29).

⁶⁸ Βλ. παρακάτω, εικόνα 2: Η περφόρμερ – θύμα καλωσορίζει την κίτρινη λωρίδα φωτός.

⁶⁹ Παραλληλίζεται με τη γυναίκα θύμα, που «εξαντλημένη από το συνεχές στρες, απομακρύνεται από τον δράστη, φοβούμενη πως θα φτάσει στην έκρηξη. Εκείνος αρχίζει να κινείται εναντίον της πιο καταπιεστικά, καθώς βλέπει την απομάκρυνσή της. Η ένταση ανάμεσα στους δύο γίνεται ανυπόφορη» (Walker, 1989: 80).



Εικόνα 3: Η περφόρμερ – θύμα κρύβεται από την κίτρινη λωρίδα φωτός.

Διακρίνεται από μια υπερβολή, παρουσιάζεται ανήσυχη και αγχωμένη, όπως ένα παιδί όταν αλλάζει συνεχώς κρυψώνες. Παρ' όλα αυτά, οι κινήσεις του σώματός της και η έκφραση του προσώπου της προβάλλουν μια ξέγνοιαστη, χαλαρή στάση. Χαρακτηρίζεται από ελεύθερη, ενστιγματική κίνηση. Η περφόρμερ τρέχει, λαχανιάζει, κάποιες στιγμές γελάει, ουσιαστικά φαίνεται να παίζει με ευχαρίστηση το παιχνίδι. Η αγνότητα και ο αυθορμητισμός των συναισθημάτων της συνιστά μια κατάσταση παλιμπαιδισμού, η οποία προβάλλει εντόνως την άρνησή της πως θυματοποιείται. Εν ολίγοις, εθελοτυφλεί, υποβαθμίζει τη σοβαρότητα του προβλήματος, αρέσκεται να ζει μέσα σε ψευδαισθησιακές καταστάσεις.

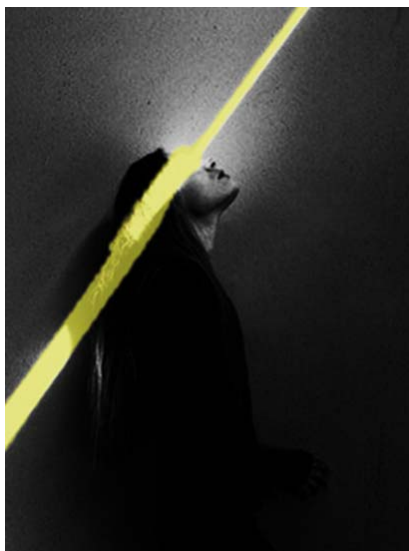
Εξετάζοντας σε βάθος τις αντανakλαστικές και σε αρκετά σημεία νευρόσπαστες κινήσεις της, η περφόρμερ - θύμα βρίσκεται σε συνεχή κίνηση αντιπροσωπεύοντας τον σύγχρονο άνθρωπο που ταλανίζεται από το άγχος. Κινείται σε όλα τα μήκη και πλάτη της αίθουσας (γειτνιαστικά/προσεγγιστικά σημεία), τονίζοντας την ψυχική της ένταση και την ανάγκη της να αποφύγει κάθε επαφή με το φως, δηλαδή τη σύγκρουση με τον δράστη. Ως φυσικό επακόλουθο ορισμένες φορές το φως αγγίζει την περφόρμερ και ακούγεται σιγανά ένα επιφώνημα πόνου από αυτήν. Παράλληλα, κινείται ανάμεσα στους θεατές και κρύβεται πίσω από αυτούς, φανερώνοντας ότι αποτελούν τη μοναδική της διέξοδο, στην ουσία τους ζητάει βοήθεια.

Σε αντίθεση με το γρήγορο βήμα της περφόρμερ – θύματος, η περφόρμερ – θύτης στέκεται ανάμεσα στους θεατές και καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης χρησιμοποιεί το Smartphone σαν να καταγράφει σε βίντεο τις ενέργειες της πρώτης, φανερώνοντας έτσι ότι την κατασκοπεύει⁷⁰. Πέραν αυτού, η περφόρμερ – θύτης εκφέρει το γραπτό κείμενο που αντιστοιχεί στη συγκεκριμένη δράση. Στο σημείο ετούτου αναφέρω ότι επιτρέπεται η

⁷⁰ Την ίδια ακριβώς ενέργεια εκτελεί κατά τις δράσεις II Βάφομαι και III Κουκλοπαίκτρια, δηλαδή η περφόρμερ – θύτης υποδύεται ότι τραβάει βίντεο την περφόρμερ – θύμα.

εμφάνιση ολόκληρου του κειμένου στο Smartphone, ώστε να αποφευχθεί η σύγχυση της περφόρμερ – θύτης απαγγέλλοντάς το⁷¹. Η ιδιαιτερότητα του γραπτού κειμένου περφόρμανς έγκειται στις συνεχείς επαναλήψεις λέξεων – φράσεων και την αδιάκοπη ροή του λόγου, που μπορεί να αποσυντονίσει την περφόρμερ – θύτη.

Συγκεκριμένα, απαγγέλλει το κείμενο χαμηλόφωνα χωρίς ιδιαίτερο χρωματισμό φωνής⁷², παρουσιάζεται σαν να μονολογεί. Ταυτόχρονα με την ομιλία της όμως ακούγεται και η μουσική, για αυτό οφείλει να είναι προσεκτική, να μην μπερδεύεται από τη μελωδία και να αποφεύγει τις παύσεις. Η συνεχής ροή του λόγου μαζί με την κλιμακωτή ένταση της μουσικής επιτείνουν το αίσθημα της ανασφάλειας στο θεατή και υπογραμμίζουν την επερχόμενη ρήξη. Αξιοσημείωτο αναφοράς είναι το γεγονός πως η δράση της περφόρμερ – θύτης δεν αποσκοπεί στην ιδιαίτερη προσοχή του κοινού⁷³, ο θεατής καλείται να δώσει περισσότερη σημασία στις κινήσεις, ενέργειες της περφόρμερ – θύματος, οι οποίες στην ουσία εικονοποιούν το γραπτό κείμενο. Άλλωστε κατά γενική ομολογία, σε μια θεατρική περφόρμανς η εικόνα και το σώμα επισκιάζουν το λόγο και την ομιλία (Hamilton, 2001: 309). Τέλος, η δράση ολοκληρώνεται με την περφόρμερ – θύμα να παραδίδεται στη λάμψη του φωτός σηματοδοτώντας έτσι την προσεχή δράση, κατά την οποία πραγματοποιείται η άμεση κακοποίησή της.



Εικόνα 4: Η περφόρμερ – θύμα παρουσιάζεται ακίνητη, επιτρέπει την επαφή με την κίτρινη λωρίδα φωτός.

⁷¹ Η απόφαση αυτή μπορεί να παρθεί μετά τις πρόβες, αφού πρώτα εξετασθεί ο βαθμός δυσκολίας στην εκφορά του κειμένου.

⁷² Ένα παράδειγμα για τον τρόπο εκφοράς του λόγου βλ., επίσης αλγοριθμική παράσταση *A Piece of Work* της Annie Dorsen's: <https://vimeo.com/92057482> (04:30 - 05:40) (Dorsen, 2013).

⁷³ Ωστόσο, όποιος θεατής το επιθυμεί μπορεί να σταθεί κοντά στην περφόρμερ – θύτη δίνοντας σημασία σε αυτήν και το κείμενο που απαγγέλλει. Ισχύει το ίδιο για τις δράσεις II Βάφομαι και III Κουκλοπαίκτηρια.

2.7.2 Δράση «Η Βάφομαι»

Σε αντιπαράθεση με την προηγούμενη δράση, η περφόρμερ – θύμα τώρα παρουσιάζεται ακίνητη, εγκλωβισμένη κάτω από το έντονο κόκκινο φως, τονίζοντας ιδιαιτέρως τα αισθήματα ανημποριάς, αδιεξόδου και ματαιότητας από τα οποία διακατέχεται. Μέσα από τη στασιμότητα της περφόρμερ – θύματος παρουσιάζεται η αδράνεια του δραματικού προσώπου, δηλαδή ενός κακοποιημένου θύματος. Γίνεται σαφές πως η περφόρμερ παρομοιάζεται με τη γυναίκα - θύμα που αδυνατεί να ανακόψει το βίαιο συμβάν.

Για να γίνω πιο συγκεκριμένη, η περφόρμερ – θύμα κάθεται πρώτα στο σκαμπό που φωτίζεται με κόκκινο φως και αδειάζει το νεσεσέρ πάνω στην τουαλέτα έπιπλο. Τα πούδρα και τα προϊόντα μακιγιάζ, τα οποία χρησιμοποιεί η περφόρμερ για να δημιουργήσει ζωγραφιστές πληγές στο πρόσωπο ή σε μέρη του σώματός της, δεν αποκρύπτονται πια στη θήκη – νεσεσέρ, αλλά παρουσιάζονται στους θεατές σηματοδοτώντας ευθέως τη βιαιότητα στην οποία υπάγεται η περφόρμερ.



Εικόνα 5: Η περφόρμερ – θύμα καθήμενη στην τουαλέτα έπιπλο αποδίδει τη ψυχολογική και σωματική βία μέσω των προϊόντων μακιγιάζ.

Αναλυτικότερα, η περφόρμερ βάζει ποσότητα πούδρας στο πρόσωπό της και σχηματίζει ένα δάκρυ στην κορυφή των ζυγωματικών της, με τη χρήση μαύρου μολυβιού και μαύρης σκιάς ματιών. Μέσα από μια πρόχειρη απόδοση της εικόνας ενός πιερότου συμβολίζει την ψυχολογική βία. Ταυτόχρονα δημιουργεί ζωγραφιστές πληγές (σαν δαχτυλιές) στο σώμα και το πρόσωπό της με μαύρη σκιά, συμβολίζοντας τη σωματική βία⁷⁴.

Συνεχίζοντας, η περφόρμερ – θύμα κατευθύνεται όπου εστιάζει το κόκκινο φως. Ακολουθεί το φως υποταγμένη με έναν αργό, σταθερό ρυθμό στην κίνηση τονίζοντας τη δυσμενή

⁷⁴ Η σωματική και ψυχολογική βία συχνά συνυπάρχουν και δεν μπορούν να διαχωριστούν (Walker, 1989: 19).

κατάσταση στην οποία βρίσκεται και την κουρασμένη ψυχολογία της. Γενικώς παρουσιάζεται ανέκφραστη, σαν να μην αντιλαμβάνεται ακριβώς τι συμβαίνει. Εν ολίγοις, καταλήγει στο κόκκινο πουφ να βάφει τα χείλη της με κόκκινο κραγιόν, συμβολίζοντας τη γενετήσια βία.



Εικόνα 6: Η περφόρμερ – θύμα καθήμενη στο κόκκινο πουφ αποδίδει τη γενετήσια βία μέσω του κόκκινου κραγιόν.

Πιο αναλυτικά κάθε φορά που βάφεται χρησιμοποιεί αργές αλλά βίαιες κινήσεις, τραβάει το δέρμα της με τρόπο που παραμορφώνει την έκφραση του προσώπου της. Αναδεικνύει έτσι τον ασταθή εσωτερικό της κόσμο και το υπόκωφο δράμα της, τονίζοντας επίσης τη σοβαρότητα των περιστατικών κακοποίησης. Αξίζει να σημειωθεί ότι καθώς βάφεται, κοιτάει κατάματα τους θεατές. Στην αρχή μάλιστα, η περφόρμερ – θύμα κοιτάζει επίμονα το κοινό μέσα από το άδειο πλαίσιο της τουαλέτας έπιπλο.

Ως απόρροια, ο θεατής λειτουργεί σαν καθρέφτης, βοηθάει εν αγνοία του την περφόρμερ να σχεδιάσει πληγές πάνω της. Η περφόρμερ – θύμα ασκεί ένα δριμύ κατηγορώ προς τους θεατές και κατ' επέκταση προς την κοινωνία. Καταγγέλλει όσους παραμένουν παθητικοί παρατηρητές απέναντι στο σοβαρό ζήτημα της ενδοοικογενειακής βίας, όσους με την αδράνειά τους συνηγορούν στην άσκηση της κακοποίησης (Klein, 2004:155).

Όσον αφορά την περφόρμερ - θύτη, κινείται ανάμεσα στους θεατές με αργά και σταθερά βήματα⁷⁵ καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης, εκφέροντας το αντίστοιχο γραπτό κείμενο. Ο θεατρικός λόγος αποδίδεται σε πιο γρήγορο ρυθμό και ακούγεται λίγο πιο δυνατά από προηγουμένως (δράση «Ι Κρυφτό»), για να προσδώσει στο επιδιωκόμενο αίσθημα ταραχής

⁷⁵ Αντιπαρατίθεται στη στασιμότητα της περφόρμερ – θύματος. Στην ουσία, η περφόρμερ – θύτης με τη δράση της ενισχύει την άποψη ότι συνιστά συμπλήρωμα της περφόρμερ – θύματος.

και να συνοδεύσει το τέμπο της μουσική. Η μελωδία της μουσικής φέρει βαρύνουσα σημασία, σηματοδοτεί τη σοβαρότητα της κακοποίησης.

Τέλος, από τον τίτλο «II Βάφομαι» πραγματοποιούνται συνεχείς αλλαγές στη θέση των συλλαβών με σκοπό να σχηματιστεί η λέξη φο-βά-μαι και ως εκ τούτου να τονιστεί το συναίσθημα του τρόμου, κυρίαρχο στον ψυχισμό του θύματος. Κατά την εξέλιξη της δράσης, ο ρυθμός με τον οποίο αλλάζουν θέση οι συλλαβές βά-φο-μαι γίνεται όλο και πιο αργός, με αποτέλεσμα η λέξη «φοβάμαι» να γίνεται πιο ευδιάκριτη και ευανάγνωστη. Κάτι τέτοιο υπογραμμίζει την παραδοχή της περφόμερ – θύματος ότι φοβάται τον δράστη. Επιπλέον, μέσω της αργής εναλλαγής, η λέξη «φοβάμαι» σχηματίζεται λιγότερες φορές, τονίζοντας ότι ο φόβος της περφόμερ – θύματος δεν μπορεί να σταθεί εμπόδιο στη διακοπή του κύκλου κακοποίησης.

2.7.3 Δράση «III ΚουκλοΠαίκτρια»

Τόσο στην κίνηση όσο στον απαγγελόμενο και γραπτό λόγο πραγματοποιούνται συνεχείς εναλλαγές, οι οποίες στόχο έχουν να προβάλουν την κυκλοθυμική διάθεση της περφόμερ – θύματος. Οι αντιθέσεις αυτές σηματοδοτούν τις περιόδους άρνησης μέχρι η γυναίκα - θύμα να πάρει την απόφαση να εγκαταλείψει τον θύτη, να διακόψει την καταχρηστική σχέση της μαζί του (Krug, 2002: 96). Ως προς τη διεξαγωγή, η περφόμερ – θύμα κρεμάει το σκηνικό αντικείμενο κούκλα⁷⁶ από τη βάση της τροχήλατης κρεμάστρας και από την επαφή της με αυτό καθορίζεται η ιδιότητά της. Με πιο απλά λόγια, η κούκλα μετατρέπει την περφόμερ – θύμα σε κουκλοπαίκτρια ή σε κούκλα καθαυτή.

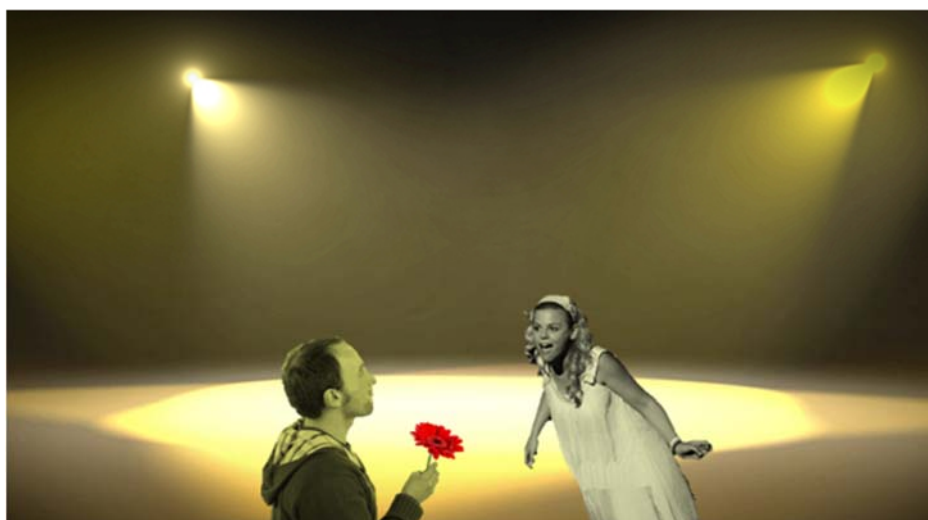
Ειδικότερα, η περφόμερ λαμβάνει την ιδιότητα της κουκλοπαίκτριας, όταν κινεί την κούκλα με το χέρι της. Ως κουκλοπαίκτρια παρουσιάζει μια ιστορία, διαφοροποιώντας και ωραιοποιώντας τα γεγονότα της. Πρόκειται για έναν έντεχνο καμουφλαρισμένο τρόπο, ο οποίος επιτρέπει στην περφόμερ – θύμα να σκιαγραφήσει την προβληματική κατάσταση την οποία υφίσταται, δίχως να φανερώνει ότι πρόκειται για προσωπικό της βίωμα, επομένως χωρίς να «στοχοποιείται». Νοείται ότι η περφόμερ μεταφέρει τα συναισθήματά της στους θεατές μόνο μέσα από τις κινήσεις του σώματός της και τις εκφράσεις του προσώπου της.

Στην ουσία, ο εξωραϊσμός των γεγονότων αντιπροσωπεύει την εθελουφλία της περφόμερ – θύματος, τονίζει τη μη παραδοχή ότι συνιστά την ηρωίδα της ιστορίας, τον

⁷⁶ Κρεμάει την κούκλα από την κόκκινη κορδέλα που παρουσιάζει στον γιακά του φορέματός της. Βλ. 2.2.8 Ψαλίδι – Γλάστρα με κόκκινες μαργαρίτες – Επιδαπέδιος ψύκτης νερού - Βάζο – Κούκλα (σ. 31).

αποδέκτη δηλαδή της βίαιης συμπεριφοράς. Εν ολίγοις, η περφόρμερ – θύμα υποβαθμίζει τη σοβαρότητα του περιστατικού κακοποίησης, καταφεύγοντας σε ψευδαισθησιακές καταστάσεις και εκτελώντας δράσεις, οι οποίες προβάλλουν ένα ιδανικό προφίλ για τον θύτη.

Τέτοια ενέργεια είναι η ακόλουθη. Κόβει μια κόκκινη μαργαρίτα από τη γλάστρα, τη δίνει σε έναν θεατή και τον καλεί να την προσφέρει πίσω σε αυτήν. Πρόκειται για την τεχνική παντομίμας· ένας απλός τρόπος για να εμπλακεί το κοινό στο επιτελεστικό γεγονός· κάνει τον θεατή να πιστέψει για λίγο ότι αντιπροσωπεύει τον δράστη, γίνεται ο θύτης καθαυτός⁷⁷ (Lewcock, 2003: 143). Όταν η αλληλεπίδραση θεατή – περφόρμερ ολοκληρωθεί, τότε η περφόρμερ – θύμα παρουσιάζεται χαρούμενη και καθησυχασμένη να κρατάει και να μυρίζει τη μαργαρίτα. Υπό το πρίσμα του συμβολισμού, μέσω της μαργαρίτας αποδέχεται τη συγγνώμη του φαινομενικά μετανιωμένου δράστη.



Εικόνα 7: Η περφόρμερ – θύμα αποδέχεται τη συγγνώμη του δράστη μέσω μιας κόκκινης μαργαρίτας. Ο θεατής λαμβάνει εν αγνοία του ρόλο θύτη.

Μία άλλη κατάσταση ωραιοποίησης του θύτη πραγματοποιείται όταν η περφόρμερ κόβει ένα – ένα τα πέταλα της μαργαρίτας. Παραλληλίζει την πράξη αυτή με το ερώτημα «Μ' αγαπά δεν μ' αγαπά», αναφερόμενη βέβαια στον δράστη – σύντροφό της. Η περφόρμερ

⁷⁷ Η τεχνική της παντομίμας χρησιμοποιείται κυρίως σε παιδικές παραστάσεις, ανταποκρίνεται σε θεατές μικρής ηλικίας, ενισχύοντας έτσι τη θέση ότι, το κοινό της προτεινόμενης περφόρμανς αντιπροσωπεύει μια ομάδα παιδιών που καλείται να παίξει και να υποδυθεί δραματικούς χαρακτήρες (Lewcock, 2003: 143-144). Εκτενέστερα, η παντομίμα αποτελεί μια τεχνική του θέατρο εν θεάτρω, «το οποίο γίνεται η κατεξοχήν παιγνιώδης φόρμα, κατά την οποία η παράσταση παρουσιάζεται ως παράσταση, έχοντας ταυτόχρονα διάθεση ειρωνείας κι αναζήτησης μεγαλύτερης ψευδαίσθησης. Αποκορυφώνεται σε θεατρικές μορφές της καθημερινής μας πραγματικότητας: εδώ γίνεται πια αδύνατο να ξεχωρίσουμε τη ζωή και την τέχνη, η προσποίηση συνιστά το γενικό πρότυπο της καθημερινής αισθητικής και συμπεριφοράς μας» (Pavis, 2006: 217).

αντιπροσωπεύει ένα κορίτσι μικρής ηλικίας, που αναρωτιέται εάν την αγαπάει ή όχι το αγόρι για το οποίο ενδιαφέρεται.

Στο σημείο αυτό τονίζεται ότι κατά τη διεξαγωγή των παραπάνω δραστηριοτήτων, η κούκλα βρίσκεται συνεχώς σε κίνηση διασαφηνίζοντας ότι η περφόρμερ – θύμα καθιστά μια κουκλοπαίκτρια. Η περφόρμερ παράλληλα με τις ενέργειες που επιτελεί, οφείλει να κινεί την κούκλα. Αναλυτικότερα, σε αυτές τις στιγμές η περφόρμερ παρουσιάζεται χαρούμενη, ξέγνοιαστη έως και ατίθαση. Η ζωντάνια στην κίνησή της φανερώνει μια παιδική αφέλεια, μέσα από την οποία καθορίζεται η εθελουφλία της. Η περφόρμερ – θύμα ονειρεύεται και χρίζει τον θύτη ως ιδανικό σύντροφο.

Παρά ταύτα, αξίζει να σημειωθεί ότι η ανέμελη συμπεριφορά της περφόρμερ εναλλάσσεται και ενίοτε συγχέεται με την σταθερή και άκαμπτη δράση της, σηματοδοτώντας έτσι την εσωτερική - ψυχική της σύγχυση. Για να εμβαθύνω, η ακινησία της κούκλας, καθιστά την περφόρμερ – θύμα ως κούκλα καθαυτή. Στην ουσία, η περφόρμερ ως κούκλα εκμυστηρεύεται τους προσωπικούς, πραγματικούς της φόβους. Αναλυτικότερα, η περφόρμερ παρουσιάζεται με μετρημένη στάση, η οποία χαρακτηρίζεται από σύνεση και προσοχή, προσδιορίζοντας την παραδοχή ότι ο δράστης είναι βίαιος. Ως συνειδητοποιημένη πια, μοιάζει σκεπτική και ταυτόχρονα αποφασιστική, εκτελεί τις παρακάτω δράσεις με σοβαρότητα.

Πιο διεξοδικά, η περφόρμερ – θύμα κάθεται στο πάτωμα και τοποθετεί το πρόσωπό της πίσω από την σταθεροποιημένη κούκλα, στο ίδιο ύψος με αυτήν, συμβολίζοντας έτσι τη μεταξύ τους ταύτιση. Πραγματοποιείται μια «παράλογη σύζευξη αντικειμένου και υποκειμένου⁷⁸» (Πούχνερ, 2010: 455). Εκτενέστερα, χρησιμοποιώντας το ψαλίδι κόβει κομμάτια από το φόρεμά της⁷⁹, συγκεκριμένα μέρος του ρούχου στο οποίο απεικονίζεται μια κόκκινη μαργαρίτα, συμβολίζοντας έτσι ότι αρνείται να συγχωρήσει τον δράστη. Σε κάθε επανάληψη της δράσης «III ΚουκλοΠαίκτρια» αφαιρεί δυο μαργαρίτες, δηλαδή δυο κομμάτια από την ενδυμασία της.

⁷⁸ Χαρακτηριστικό γνώρισμα της τέχνης του κουκλοθεάτρου.

⁷⁹ Έμπνευση για την σκηνοθετική αυτή επιλογή συνιστά η περφόρμανς *Cut Piece* της Yoko Ono, η οποία μεταφράζεται μέσα από μια φεμινιστική σκοπιά: η *Cut Piece* αντιμετωπίζεται ως «ηδονοβλεψία, σεξουαλική επίθεση, υποταγή του γυναικείου φύλου», το γδύσιμο συμβολίζει τη βία που υφίσταται το γυναικείο σώμα (Bryan-Wilson, 2003: 103).



Εικόνα 8: Η περφόρμερ – θύμα κάθεται πίσω από την κρεμάμενη, σταθεροποιημένη κούκλα και κόβει κομμάτια από το φόρεμά της.

Παρομοίως, η επαφή της περφόρμερ – θύματος με το στοιχείο του νερού υπογραμμίζει την αναγνώριση και παραδοχή της στυγνής πραγματικότητας. Πιο συγκεκριμένα, η περφόρμερ – θύμα χρησιμοποιεί το νερό από τον ψύκτη νερού πάνω στα μαντηλάκια ντεμακιγιάζ για να σβήσει τις ζωγραφιστές πληγές της. Συνεπώς, η περφόρμερ έρχεται σε άμεση επαφή με τις πληγές της, έχει τη δυνατότητα να τις αντιμετωπίσει δραστικά, να τις επουλώσει. Όπως προαναφέρθηκε, το νερό σχετίζεται με την «κάθαρση» ως ψυχαναλυτική - θεραπευτική διαδικασία⁸⁰.

Στο σημείο αυτό διευκρινίζεται πως καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης «III ΚουκλοΠαίκτρια», η περφόρμερ – θύμα εναλλάσσεται από κούκλα καθαυτή σε κουκλοπαίκτρια και αντίστροφα. Για παράδειγμα, η περφόρμερ κόβει ανέμελη μια μαργαρίτα και την προσφέρει σε έναν θεατή, ύστερα ούσα σοβαρή αφαιρεί με νερό ορισμένες ζωγραφιστές πληγές από το σώμα ή το πρόσωπό της, και αμέσως μετά μαδάει τη μαργαρίτα χαρούμενη. Παραθέτω το συγκεκριμένο παράδειγμα για να υπογραμμίσω ότι η «κάθαρση» ως θεραπευτική διαδικασία δεν ολοκληρώνεται ποτέ, επομένως δεν επιτυγχάνεται.

Στην ουσία, η περφόρμερ παρουσιάζεται να σβήνει τις πληγές της, ώστε να τις αποκρύψει από τους θεατές και από εκείνη την ίδια, συμβολίζοντας με αυτό τον τρόπο την ανάγκη του θύματος να ξεχάσει αλλά και να αποκρύψει το βίαιο περιστατικό που έζησε. Με τη στάση αυτή, η περφόρμερ υποβαθμίζει τη σοβαρότητα της κατάστασης, επιτρέποντας τη

⁸⁰ Βλ. 2.2.8 Ψαλίδι – Γλάστρα με κόκκινες μαργαρίτες – Επιδαπέδιος ψύκτης νερού - Βάζο – Κούκλα (σ. 31).

δαιώνιση της θυματοποίησής της⁸¹. Αποτελεί τη γυναίκα - θύμα ενδοοικογενειακής βίας, που αποσιωπά, εθελοτυφλεί, δε ζητά βοήθεια από τρίτους (Hoff, 1990: 63).

Όλες αυτές οι αντιθέσεις, που επιχειρούν να προβάλουν τη διττή ιδιότητα της περφόρμερ - θύματος και ως εκ τούτου την ασταθή ψυχολογία της, συνοδεύονται επίσης από τις εναλλαγές στον γραπτό λόγο. Αναφέρομαι στην επιγραφή «III ΚουκλοΠαίκτρια», λέξη η οποία μοιράζεται στη μέση και μόνο ένα από τα δύο συνθετικά της είναι ευανάγνωστο. Όταν η περφόρμερ γίνεται κούκλα καθαυτή, τότε το πρώτο συνθετικό «Κούκλα» είναι αναγνωρίσιμο, ενώ το δεύτερο «Παίκτρια» περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό του με εφέ κίνησης σε γρήγορο ρυθμό. Το ακριβώς αντίθετο συμβαίνει, όταν η περφόρμερ συνιστά κουκλοπαίκτρια. Σημειώνεται εντούτοις ότι κανένα από τα δύο συνθετικά της λέξης δεν χάνεται εντελώς. Το εφέ κίνησης στη δυσδιάκριτη λέξη σηματοδοτεί την παρουσία - απουσία της λέξης, ως εκ τούτου προοικονομεί την επαναφορά της περφόρμερ - θύματος ως κούκλα καθαυτή ή κουκλοπαίκτρια αντίστοιχα.

Επιπλέον, το δεύτερο συνθετικό «Παίκτρια» παρουσιάζεται με εμφανώς διαφορετική γραμματοσειρά και στυλ «πλάγια», για να τονίσει την έμμεση δράση της περφόρμερ ως κουκλοπαίκτρια. Όσο εξελίσσεται η δράση όμως επανέρχεται σταδιακά στη γραμματοσειρά που χρησιμοποιείται για το συνθετικό «Κούκλα⁸²», χωρίς ωστόσο να γίνεται πανομοιότυπο. Αυτό δείχνει ότι η περφόρμερ από κουκλοπαίκτρια γίνεται κούκλα καθαυτή, υπερτερεί η αναγνώριση της θυματοποίησής της και όχι η εθελοτυφλία. Ενισχύεται η πραγματικότητα και υποβαθμίζεται η ψευδαίσθηση, τονίζεται ως εκ τούτου η επιτακτική ανάγκη τερματισμού της κακοποίησής της.

Συνεχίζοντας, κατά την εμφάνιση του συνθετικού «Παίκτρια», η περφόρμερ - θύτης εκφέρει το κείμενο χαμηλόφωνα, με συνεχή ροή λόγου, όπως στη δράση «I Κρυφτό». Εντούτοις, καθώς το συνθετικό «Παίκτρια» επανέρχεται στη συνήθης γραμματοσειρά, η φωνή της περφόρμερ - θύτης παρουσιάζει σταδιακή ένταση και αυξανόμενο ρυθμό. Καταλήγοντας, κάθε φορά που προβάλλεται ξεκάθαρα η επιγραφή «Κούκλα» η περφόρμερ - θύτης απαγγέλλει το κείμενο πιο γρήγορα και πιο δυνατά από προηγουμένως, συγκεκριμένα μιλά όπως στη δράση «II Βάφομαι». Συμπερασματικά, ο απαγγελόμενος λόγος δίνει περισσότερη έμφαση στην αναγνώριση της περφόρμερ - θύματος ότι

⁸¹ Υπενθυμίζεται ότι, η δράση «III Κουκλοπαίκτρια» αντιπροσωπεύει το τελευταίο στάδιο του κύκλου βίας κατά το οποίο «ολοκληρώνεται η μετατροπή της κακοποιημένης γυναίκας σε θύμα» (Walker, 1989: 85).

⁸² Η γραμματοσειρά της λέξης «Κούκλα» είναι η ίδια με εκείνη που χρησιμοποιείται για τους τίτλους των λοιπών επιτελεστικών δράσεων.

θυματοποιείται (κούκλα καθαυτή) παρά στη εθελουφλία που την χαρακτηρίζει (κουκλοπαίκτρια).

Κλείνοντας, προτού τελειώσει οριστικά η δράση, η περφόρμερ – θύμα πετάει στο καλάθι των αχρήστων όσα σκηνικά αντικείμενα δεν μπορούν να επαναχρησιμοποιηθούν (μαντηλάκια ντεμακιγιάζ, κομμένες μαργαρίτες, κομμάτια από το φόρεμά της) και επανατοποθετεί όλα τα σκηνικά αντικείμενα στην αρχική τους θέση, την οποία καθόρισαν οι θεατές διαμορφώνοντας το χώρο. Μέσω αυτού του σκηνοθετικού εγχειρήματος επιτυγχάνονται δύο πράγματα. Συμβολικά, η περφόρμερ – θύμα αποκρύπτει τη θυματοποίησή της από τους θεατές, με τους οποίους πρόκειται να συνυπάρξει προσεχώς στη δράση «IV Παύση», τονίζοντας έτσι τη συνηθισμένη συμπεριφορά της γυναίκας - θύματος, η οποία φοβούμενη την αντίδραση του θύτη αποφεύγει να ομολογήσει σε τρίτους την κακοποίησή που υφίσταται (Payne, 2009: 3). Επίσης, το σκηνικό περιβάλλον ανακτά την αρχική του μορφή, καθιστώντας δυνατή την επανάληψη μιας πανομοιότυπης λήψης βίντεο. Τέλος, η περφόρμερ – θύμα παίρνει το σάλι από την πλαστική κρεμάστρα σηματοδοτώντας ότι λαμβάνει ρόλο θεατή⁸³.

2.7.4 Δράση «IV Παύση»

Σε αντιπαράθεση με τις προηγούμενες δράσεις, η περφόρμερ – θύτης δεν κρατάει πια το Smartphone. Κάθε φορά που οι περφόρμερ ανακατεύονται με το κοινό, η περφόρμερ – θύτης αφήνει το κινητό πάνω στο στρογγυλό τραπεζάκι. Έρχεται ξανά σε επαφή με αυτό, λίγο πριν ξεκινήσει η επόμενη δράση, σηματοδοτώντας ότι η ίδια χειρίζεται τη βιντεοσκόπηση. Επιπλέον, στην «IV Παύση» εκλείπει ο απαγγελλόμενος λόγος⁸⁴. Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι η σιωπή της περφόρμερ - θύτη είναι επιτηδευμένη, ώστε «το κοινό να αποκτήσει θεατρικό λόγο» (Schmidt, 2015: 6). Οι συζητήσεις των θεατών αποκτούν ιδιαίτερη σημασία, συμβολίζουν την άγνοια, την απάθεια ή αντιθέτως το ενδιαφέρον και την ενεργή δράση της κοινωνίας απέναντι στο καίριο πρόβλημα της ενδοοικογενειακής βίας.

Ως εκ τούτου, το κοινό αναλαμβάνει ενεργό ρόλο, χωρίς καν να το γνωρίζει. Οι περφόρμερς, με τη σειρά τους, μετατρέπονται σε θεατές, αφού γίνονται ένα με τη μάζα του κοινού, μιλάνε τόσο με τους θεατές όσο και μεταξύ τους, ενώ τίποτα από τις ενέργειές τους δεν προϊδεάζει ότι είναι ηθοποιοί. Εμβαθύνοντας, μέσα από το ανακάτεμα περφόρμερς – θεατών παρατηρείται μια αντιστροφή, ένα σύμπλεγμα ρόλων (Fischer-Lichte, 2008: 41 -

⁸³ Για περαιτέρω βλ. υποενότητες 2.2.5 και 2.2.6 (σ. 27-29).

⁸⁴ Ισχύει το ίδιο για τις δράσεις «V Αναπαραγωγή» και «VI Κοινοποίηση».

42). Οι περφόρμερς γίνονται παρατηρητές, αντιμετωπίζουν με αποστασιοποίηση όσα εκτυλίσσονται, αναστοχάζονται με σκοπό να καταλήξουν σε αντικειμενικές διαπιστώσεις (Jomaron, 2009: 53), οι οποίες ενδέχεται να επηρεάσουν τις προσεχείς ενέργειές τους. Ο θεατής παύει να αποτελεί έναν παθητικό δέκτη, αντιθέτως γίνεται συμμετοχος της επιτελεστικής δράσης, και τελικώς λαμβάνει κριτική θέση έναντι στο ζήτημα της ενδοοικογενειακής βίας (Rancière, 2009: 7-8).

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη υποενότητα, η δράση παραλληλίζεται με το διάλειμμα και σκοπό έχει να ενεργοποιήσει το κριτικό πνεύμα των θεατών. Για αυτό το λόγο, ο περφόρμερ – bartender προσφέρει στο κοινό τα τρία ροφήματα (κοκτέιλ φρούτων, κρασί, καφές), που λειτουργούν ως αφύπνιση⁸⁵. Ειδικότερα, ο περφόρμερ – bartender βρίσκεται μέσα από το bar και επιτελεί καθήκοντα barman, παρουσιάζεται πρόσχαρος και ευγενικός να εξυπηρετεί τους θεατές. Διασαφηνίζεται ότι είναι ελεύθερος να πει οποιοδήποτε ρόφημα επιθυμεί, υπογραμμίζοντας έτσι ότι ανήκει στην κοινότητα των θεατών.



Εικόνα 9: Ο περφόρμερ - bartender αναλαμβάνει ρόλο διεκπεραιωτή, προσφέρει τα ροφήματα στους θεατές.

Αξίζει να σημειωθεί πως κατά τη διάρκεια του διαλείμματος, στο μυαλό του κοινού κυριαρχεί το ερώτημα εάν πρόκειται να συνεχιστεί ή όχι η παράσταση· όση περισσότερη ώρα μάλιστα διαρκεί το διάλειμμα, τόσο εντονότερο γίνεται το ερώτημα, όπως επίσης πιο επιτακτική η απάντηση σε αυτό (Schechner, 1994: 49). Η θέση αυτή τονίζει τη βασική λειτουργία της συγκεκριμένης δράσης, που δεν είναι άλλη από την αναστολή του κύκλου κακοποίησης.

⁸⁵ Για περαιτέρω, βλ. 2.2.4 Τρεις γυάλινες κανάτες - Κοκτέιλ φρούτων - Κόκκινο κρασί - Καφές - (αντίστοιχα ποτήρια για κάθε ρόφημα) (σ. 26-27).

Όσον αφορά τη βιντεοπροβολή, ο τίτλος «IV Παύση» παρουσιάζεται με εφέ κίνησης ζουμ, τονίζοντας έτσι την ανάγκη για διακοπή της βιντεοσκόπησης (θυματοποίησης). Ταυτόχρονα προβάλλονται ορισμένες από τις φωτογραφίες, που έχουν τραβήξει οι τεχνικοί της παράστασης κατά τη διεξαγωγή των τριών πρώτων επιτελεστικών δράσεων. Οι φωτογραφίες αυτές αντιπροσωπεύουν τον φαύλο κύκλο κακοποίησης που έχει προηγηθεί και τη βιαιότητα που έχει υποστεί η περφόρμερ - θύμα. Στην αρχή της δράσης, οι απεικονιζόμενες φιγούρες, τόσο της περφόρμερ - θύματος όσο και του κοινού, παρουσιάζονται θολές, δυσδιάκριτες, ενώ κατά την εξέλιξη της δράσης τα πρόσωπα ξεκαθαρίζουν. Στόχος, φυσικά, της όλης διαδικασίας είναι η ενεργοποίηση του κριτικού πνεύματος των θεατών. Τα μηνύματα της δράσης «IV Παύση», και κατ' επέκταση όλης της περφόρμανς, δεν δίνονται έτοιμα στους θεατές, αλλά καθορίζονται μέσω συμβολισμών και εικόνων που χρειάζονται αποκρυπτογράφηση.

Διευκρινίζεται ότι κατά την πρώτη διεξαγωγή της δράσης «IV Παύση» οι φωτογραφίες που προβάλλονται είναι από μια προηγούμενη παράσταση ή από πρόβα των περφόρμερς που έγινε ανοικτή σε κοινό. Παρά ταύτα τα πρόσωπα των περφόρμερς δεν διακρίνονται, ώστε να αποφευχθεί ο εντοπισμός τους και η αναγνώρισή τους από τους θεατές. Κλείνοντας, λίγο πριν το τέλος της δράσης ο περφόρμερ - bartender μαζεύει τα χρησιμοποιημένα ποτήρια και τα βάζει στο εσωτερικό του bar, σε σημείο από το οποίο να μην φαίνονται. Έτσι κάθε νέα λήψη βίντεο πλησιάζει όσο το δυνατόν περισσότερο την ατμόσφαιρα της προηγούμενης.

2.7.5 Δράση «V Αναπαραγωγή»

Αρχίζοντας με το γραπτό κείμενο, τα γράμματα από τον τίτλο «V Αναπαραγωγή» σβήνουν σταδιακά και η λέξη «V Αναπαραγωγή» παραμένει αθέατη καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης, επανεμφανίζεται στιγμιαία λίγο πριν από την οριστική ολοκλήρωσή της. Το συγκεκριμένο εφέ κίνησης υπογραμμίζει ότι η δράση αυτή δεν πρέπει να επιτελείται, αντιθέτως η περφόρμερ - θύμα οφείλει να θέσει τέρμα στην εκμετάλλευση και τον εξευτελισμό που υφίσταται σε κάθε νέα λήψη βίντεο, δηλαδή κύκλο κακοποίησης.

Εκτενέστερα, στην «V Αναπαραγωγή» όλοι οι περφόρμερς φέρουν ιδιότητα θεατή και συνεργάζονται με το κοινό ως προς τη διαμόρφωση του σκηνικού περιβάλλοντος. Όπως προαναφέρθηκε, οι θεατές καθίστανται υπεύθυνοι για τη διάταξη των σκηνικών αντικειμένων στον θεατρικό χώρο. Βγάζουν λοιπόν τα σκηνικά αντικείμενα από τις χάρτινες κούτες και τα τοποθετούν οπουδήποτε στο χώρο επιθυμούν. Σε μία μεταφορική διάσταση, ο θεατής συνηγορεί στην αναπαραγωγή της ενδοοικογενειακής βίας, αφού

διακοσμήει την αίθουσα με τα σκηνικά αντικείμενα, τα οποία χρησιμεύουν για την προβολή της. Εν αγνοία του, γίνεται συνένοχος στη διαιώνιση της θυματοποίησης, αντικατοπτρίζοντας τη σύγχρονη κοινωνία, η οποία ηθελημένα ή μη αδρανεύει απέναντι στα κρούσματα ενδοοικογενειακής βίας (Walker, 1989: 38).

Εκτενέστερα επισημαίνεται ότι η αφανής παρουσία των περφόρμερς στην πλατεία αποτελεί μια «δραματοουργική τεχνική» μέσω της οποίας επιχειρείται ο έλεγχος των γεγονότων «στο χώρο των θεατών» (Πούχνερ, 2010: 484). Για παράδειγμα οι περφόρμερς τοποθετούν τις άδειες χάρτινες κούτες σε μια άκρη της αίθουσας, ώστε να μην εμποδίζουν τις μετέπειτα ενέργειές τους ως επιτελεστές.

Αξιοσημείωτο αναφοράς είναι πως οτιδήποτε επεξηγήθηκε παραπάνω ανταποκρίνεται μόνο στην πρώτη διεξαγωγή της δράσης, δηλαδή στην πρώτη λήψη βίντεο. Κατά τη διεξαγωγή της δράσης «V Αναπαραγωγή» στη δεύτερη και τρίτη λήψη βίντεο, οι θεατές καλούνται να παρακολουθήσουν ένα βίντεο στο οποίο πρωταγωνιστούν. Για να γίνω σαφής, προβάλλεται το επεξεργασμένο βίντεο από τους τεχνικούς της παράστασης, το οποίο απεικονίζει τους θεατές να διαμορφώνουν τον σκηνικό χώρο στην αρχή της περφόρμανς.

Το εικονικά επαναλαμβανόμενο στήσιμο του σκηνικού προβάλλει την έννοια της θυματοποίησης και εντείνει την αίσθηση του αδιεξόδου, όπως ακριβώς κάνουν και οι ενέργειες του κοινού στην πρώτη διεξαγωγή της δράσης. Πιο ειδικά, όσο εξελίσσεται η προβολή του βίντεο, γίνεται χρήση της τεχνικής «αργή κίνηση» (slow motion), η οποία δίνει έμφαση στις ενέργειες του κοινού, παρουσιάζει με λεπτομέρεια τη δράση των θεατών.

Σκοπός της όλης διαδικασίας είναι να ενεργοποιηθεί η κριτική σκέψη του κοινού και να τεθεί το ερώτημα· ποιό είναι το μερίδιο ευθύνης που φέρει ο ίδιος ο θεατής για την κακοποίηση της περφόρμερ - θύματος (Radosavljević, 2013: 119). Οι θεατές αντιπροσωπεύουν την κοινωνία, η οποία υποχρεούται να προστατέψει τα θύματα βίας και να λάβει αποτελεσματικά μέτρα για τη διακοπή της συστηματικής κακοποίησής τους (Payne, 2009 :3).

2.7.6 Δράση «VI Κοινοποίηση»

Σε σχέση με τις επιγραφές των λοιπών δράσεων, τα γράμματα από τη λέξη «VI Κοινοποίηση» είναι μεγεθυμένα, παρουσιάζουν επίσης εφέ κίνησης ζουμ. Η «VI

Κοινοποίηση» συνιστά την τελευταία επιτελεστική δράση της περφόρμανς, κατά την οποία το βίντεο (καταγραφή όλου του επιτελεστικού γεγονότος) κοινοποιείται στις προτεινόμενες σελίδες κοινωνικής δικτύωσης. Συγκεκριμένα, η περφόρμερ – θύτης φέρει στα χέρια της το κινητό τηλέφωνο, συμβολίζοντας ότι η ίδια αποφάσισε για την ανάρτηση του βίντεο. Υπενθυμίζεται όμως ότι περφόρμερ – θύτης συνιστά την συνειδητοποιημένη πλευρά της περφόρμερ – θύματος, στην ουσία αυτή που θέτει τέρμα στη βιντεοσκόπηση είναι η περφόρμερ – θύμα.

Όταν το βίντεο ανέβει (εικονικά) σε όλους τους ιστοχώρους, τότε η διαφάνεια σβήνει. Η περφόρμανς ολοκληρώνεται, σηματοδοτώντας παράλληλα τη σωτηρία της περφόρμερ – θύματος. Δεν πραγματοποιείται υπόκλιση από μέρους των θεατών, παραμένουν ανακατεμένοι με τους θεατές. Το επιτελεστικό γεγονός παρομοιάζεται με την πραγματική ζωή. Οι περφόρμερς δεν είναι απλά επιτελεστές αλλά αντιπροσωπεύουν τον σύγχρονο άνθρωπο της δυτικής κοινωνίας. Ιδιαίτερως, η περφόρμερ – θύμα καθρεπτίζει τη γυναίκα – θύμα ενδοοικογενειακής βίας.

Τελικώς, όλες οι προηγούμενες δράσεις επιτελούνται για να συγκροτήσουν το προς κοινοποίηση βίντεο, όπως άλλωστε ολάκερο το ιψενικό θεατρικό κείμενο *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)* συγγράφεται για χάρη της τελευταίας σκηνής (Templeton, 1989: 32), κατά την οποία «ακούγεται η εξώπορτα να κλείνει ηχηρά» (Ibsen, 2008: 154). Πιο συγκεκριμένα, η απόφαση της Νόρας να απεμπλακεί από τα δεσμά του συζύγου της, και εν συνεχεία τους περιορισμούς που επέβαλλε η κοινωνία του 1879 στις γυναίκες, αποτελεί σημείο αναφοράς για τη λειτουργία του βίντεο. Εν ολίγοις, η ανάρτηση του βίντεο σκοπό έχει να σηματοδοτήσει το τέλος της γυναικείας θυματοποίησης. Η περφόρμερ – θύμα αποφασίζει να κοινοποιήσει το βίντεο καθιστώντας σαφές πως μια σύγχρονη γυναίκα - θύμα ενδοοικογενειακής βίας δύναται να διακόψει τη συστηματική κακοποίησή της, ζητώντας βοήθεια από τις υπηρεσίες κοινωνικής πρόνοιας και τους δικούς της ανθρώπους.



Εικόνα 10: Η διαφάνεια προβολής σβήνει σταδιακά, σηματοδοτώντας το τέλος της περφόρμανς, ενώ η ψηφιακή ώρα κινείται προς τα μπρος.

Συμπεράσματα

Το *Κουκλόσπιτο (Νόρα)* αποδομείται μέσα από τη διαδικασία μιας επιλεκτικής ανάγνωσης για εντοπισμό φράσεων, οι οποίες εικονοποιούν τη βία που ενυπάρχει σε μια συντροφική σχέση και καθιστούν τελικώς την αφορμή για τη γέννηση του νέου γραπτού κειμένου με θέμα την κακοποίηση της γυναίκας στα πλαίσια ενός γάμου· καίριο ζήτημα ακόμα και σήμερα. Στην ουσία, το διασκευασμένο γραπτό κείμενο συνιστά μια συρραφή περιεκτικών φράσεων ή λέξεων του πρωτότυπου· οι φράσεις χρησιμοποιούνται αυτούσιες για να τονιστεί η σύνδεση των δύο κειμένων. Αποτελεί πλέον γεγονός πως μέσα από το ιψενικό κείμενο προβάλλονται, άμεσα ή υπογείως, οι διάφορες μορφές βίας. Ωστόσο, ο κυριότερος συνδετικός κρίκος του διασκευασμένου κειμένου με το αρχικό είναι η πραγμάτευση της διαχρονικής αντιπαλότητας μεταξύ άντρα – γυναίκας· η εξέταση της προβληματικής σχέσης ενός ζευγαριού με εμβάθυνση στην υποβαθμισμένη θέση της γυναίκας.

Συγκεκριμένα, η άβουλη Νόρα του Ibsen αντικαθίσταται από τη φιγούρα της γυναίκας - θύματος ενδοοικογενειακής βίας, η οποία εκφράζεται μέσα από τη σιωπή. Ο ανύπαρκτος λόγος του θύματος στο νέο κείμενο και η κατακερματισμένη ψυχολογία του, η οποία προβάλλεται μέσα από τα λόγια του δράστη, φανερώνουν την καταπίεση που υφίσταται η γυναίκα μέσα στη συντροφική σχέση και κατ' επέκταση τη σύγχρονη δυτική κοινωνία.

Επιπλέον, η αίσθηση της οικονομικής βίας, η οποία δεσπόζει στο ιψενικό αλλά και διασκευασμένο κείμενο, συσχετίζει το τελευταίο με την οικονομική στενότητα που διέπει τον σύγχρονο δυτικό κόσμο, υπογραμμίζοντας ταυτόχρονα ότι η οικονομική πίεση που αισθάνεται ο δράστης επιτείνει τη βίαιη συμπεριφορά του έναντι στο θύμα. Ένας ακόμη παράγοντας επίτασης της ενδοοικογενειακής βίας, ο οποίος αναφέρεται στο κείμενο, είναι η κατανάλωση οινοπνευματώδη ποτών· «Το κρασί ήταν εξαιρετικό⁸⁶».

Συνεχίζοντας, τόσο το νέο κείμενο όσο και η προτεινόμενη σκηνοθετική προσέγγισή του διακατέχεται από το στοιχείο της επανάληψης, που χαρακτηρίζει τον φαύλο κύκλο βίας (αλλεπάλληλα περιστατικά κακοποίησης). Γενικότερα, όλα τα σκηνικά σημεία αποσκοπούν

⁸⁶ Βλ. παράρτημα Α.1.2 Κείμενο δεύτερης φάσης (άμεση κακοποίηση) (σ. 60).

στην προβολή της ατελεύτητης, αδιέξοδης, ζοφερής κατάστασης, στην οποία κινείται η γυναίκα – θύμα.

Μέσα από τις επαναλαμβανόμενες επιτελεστικές δράσεις, ο θεατής εμβαθύνει στο πραγματευόμενο θέμα της περφόρμανς, λαμβάνοντας επίσης πολλαπλές ιδιότητες. Για παράδειγμα, κρύβοντας την περφόρμερ – θύμα από το φως μετατρέπεται σε προστάτη της, ενώ γίνεται ο θύτης καθαυτός όταν δοκιμάζει το κόκκινο κρασί ή προσφέρει σε αυτήν μια κόκκινη μαργαρίτα. Παραλλήλως, η προαγωγή διαδραστικότητας κοινού – περφόρμερς επιτυγχάνει ένα σύμπλεγμα ρόλων, τοποθετώντας το θεατή ακόμη και στη θέση του ίδιου του θύματος. Οι θεατές κινούνται στον ίδιο χώρο με την περφόρμερ – θύμα, συνομιλούν μαζί της· τόσο αυτοί όσο και η περφόρμερ δοκιμάζουν από τα προσφερόμενα ροφήματα.

Πρόκειται φυσικά για συμβολικές ενέργειες, κατά τις οποίες το σώμα και οι αισθήσεις επισκιάζουν τον λόγο και την ομιλία. Η χρήση τεχνολογίας, εικόνων, βίντεο, μουσικής, φωτισμού και σκηνικών αντικειμένων επιδιώκει την αφύπνιση όλων των αισθήσεων (συναισθησία) του θεατή και εν κατακλείδι την ενεργοποίηση του κριτικού του πνεύματος.

Τέλος, καταλυτική για το επιτελεστικό γεγονός κρίνεται η ενεργή συμμετοχή του κοινού, αφού με τις επιλογές ή αντιδράσεις του καθορίζει την εξέλιξη της δράσης. Εάν το κοινό παραμείνει παθητικός παρατηρητής, τότε η περφόρμανς χαρακτηρίζεται ατελής, έως κούφια. Για εμένα προσωπικά, η σκηνοθετική προσέγγιση δεν αποτελεί τίποτα περισσότερο από μια πρόταση εξοικείωσης του κοινού με την επιτελεστική δράση και ευαισθητοποίησής του απέναντι στο θέμα της ενδοοικογενειακής βίας· ένα πρόβλημα του οποίου η λύση επιβάλλεται.

Επίλογος

«Όταν ένας σκηνοθέτης έλκεται από κάποιο υλικό, ξεκινά με κάτι περισσότερο από μια απλή απόφαση. Ξεκινά με κάτι που είναι τόσο απροσδιόριστο όσο μια διαίσθηση ή μια γεύση. Παίρνει ένα σπουδαίο κείμενο, και δεν έχει εκ των προτέρων κάποια ιδέα, του είδους “Α, αυτό θέλω να το κάνω με σύγχρονα κουστούμια” ή κάτι τέτοιο. Απλώς μυρίζεται πού θέλει να πάει» (Brook, 2003: 123).

Χωρίς να ονομάζω τον εαυτό μου σκηνοθέτη ενστερνίζομαι την παραπάνω τοποθέτηση του Peter Brook. Η παρθενική, δίχως συγκεκριμένη στόχευση συνομιλία μου με *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)* μού παρείχε τη δυνατότητα να πραγματευτώ τον ιψενικό γραπτό λόγο μέσα από μια διαφορετική σκοπιά και να οραματιστώ τη Νόρα ως μια γυναίκα της διπλανής πόρτας. Συγκεκριμένα, ο Ibsen μέσα από την ηρωίδα του σκιαγραφεί γεγονότα από την πραγματική ζωή της Laura Kieler (Sandberg, 2015: 69), προβάλλοντας εν κατακλείδι την υποβαθμισμένη και καταπιεσμένη θέση της γυναίκας στην κοινωνία του 1879. Εγώ μέσα από το σώμα και την κίνηση της περφόρμερ - θύματος επιδιώκω να απεικονίσω τη ψυχοσύνθεση της γυναίκας που συνιστά θύμα ενδοοικογενειακής βίας, ζει και κινείται ανάμεσά μας, αποτελεί μέλος της σύγχρονης δυτικής κοινωνίας.

Ιστορικά η γυναίκα έχει λιγότερα δικαιώματα από τον άντρα (Francis, 2017: 7), και αυτό ακριβώς επιχειρεί να υπενθυμίσει στους θεατές η περφόρμανς. Η αλληγορική εικόνα, ο διαμελισμένος λόγος και οι συμβολικές ενέργειες των περφόρμερς υποδηλώνουν πως «μολονότι η στάση της κοινής γνώμης στο θέμα της ισότητας εξελίσσεται, η σημερινή γενιά δεν είναι απαλλαγμένη από στερεότυπα και ανισότητες με βάση το φύλο»· ειδικότερα, το επιτελεστικό γεγονός διατείνεται ότι «η βία λόγω φύλου εξακολουθεί να αποτελεί ευρύτατα διαδεδομένο φαινόμενο» (Jouγονά, 2016: 8).

Για όλους τους παραπάνω λόγους κρίνεται αναγκαία η ενεργή συμμετοχή του κοινού σε όσα επιτελούνται. Μέσα από τη βίωση του επιτελεστικού γεγονότος, και όχι την παθητική παρακολούθησή του, ο θεατής ενεργοποιεί την κριτική του σκέψη και τελικώς λαμβάνει θέση απέναντι στο καίριο ζήτημα της ενδοοικογενειακής κακοποίησης με θύμα τη σύγχρονη γυναίκα της Δύσης.

Παράρτημα Α

Γραπτό κείμενο περφόρμανς

A1 Το γραπτό κείμενο περφόρμανς κατά τις τρεις φάσεις του φαύλου κύκλου βίας

A.1.1 Κείμενο πρώτης φάσης (δημιουργία έντασης)

Λεκτική και οικονομική βία

Την ακολουθεί, την ακολουθεί, στρέφει γρήγορα, μετράει, την ακολουθεί, την ακολουθεί, από δεξιά, από αριστερά, στρέφει γρήγορα, μετράει. **Τι σου είναι οι γυναίκες**⁸⁷. Την πλησιάζει, την ακολουθεί, την ακολουθεί, στρέφει γρήγορα, μετράει, την ακολουθεί, από δεξιά, απ' το δωμάτιο αριστερά, την ακολουθεί. **Το σκιουράκι μου κάνει αυτή τη φασαρία;** Την πλησιάζει, την ακολουθεί, την ακολουθεί, στρέφει γρήγορα, μετράει, την πλησιάζει, την ακολουθεί, από δεξιά, απ' την πόρτα αριστερά, την ακολουθεί. **Πάλι βγήκε το άμυαλο τζιτζικάκι μου;** Την πλησιάζει, την ακολουθεί, την ακολουθεί, στρέφει γρήγορα, μετράει, την πλησιάζει, την πλησιάζει, από δεξιά, απ' τον σύρτη αριστερά, την ακολουθεί. **Πάλι βγήκε το άμυαλο τζιτζικάκι μου και ξόδεψε λεφτά;** Την πλησιάζει, την πλησιάζει, την ακολουθεί, στρέφει γρήγορα, μετράει, την πλησιάζει, την πλησιάζει από δεξιά, από αριστερά, στρέφει γρήγορα, μετράει. **Τι σου είναι οι γυναίκες.** Την πλησιάζει, την πλησιάζει, την πλησιάζει, στρέφει γρήγορα, την ακολουθεί, **το άσωτο τζιτζικάκι μου που όλο του αρέσει να ξοδεύει,** την πλησιάζει, την πλησιάζει, την ακολουθεί. **Πάλι βγήκε το άμυαλο τζιτζικάκι μου και ξόδεψε λεφτά;** Την πλησιάζει, την ακολουθεί, στρέφει γρήγορα, μετράει. **Τι σου είναι οι γυναίκες.** Την πλησιάζει, την πλησιάζει, την ακολουθεί, στρέφει γρήγορα, μετράει, την πλησιάζει, την πλησιάζει, την πλησιάζει.

⁸⁷ Με έντονη γραφή παρουσιάζονται οι ερωτήσεις ή διαπιστώσεις του δράστη.

A.1.2 Κείμενο δεύτερης φάσης (άμεση κακοποίηση)

Λεκτική, οικονομική, σωματική, γενετήσια βία

Την πλησιάζει, την πλησιάζει, στρέφει γρήγορα, μετράει, ανταριάζει, την κοιτάει, πλησιάζει, πλησιάζει, από δεξιά, απ' τον σύρτη αριστερά. **Τον επιπόλαιο χαρακτήρα του πατέρα σου τον πήρες κι εσύ.** Βηματίζει, μουρμουρίζει, την κοιτάει, της τραβάει το χέρι, στρέφει γρήγορα μετράει, σφίγγει τις γροθιές του, την κοιτάει, ανταριάζει, πλησιάζει, πλησιάζει, την τρομάζει, από δεξιά, απ' τον σύρτη αριστερά. **Είσαι αρκετά ανεύθυνη.** Ανταριάζει, στρέφει γρήγορα μετράει, σφίγγει τις γροθιές του, την κοιτάει, στρέφει γρήγορα μετράει, πλησιάζει, την κοιτάει, της κλείνει το στόμα με το χέρι, στρέφει γρήγορα μετράει, πλησιάζει, πλησιάζει, την τρομάζει, την κοιτάει, της ορμάει, της ορμάει, της ορμάει, από δεξιά, απ' τον σύρτη αριστερά. **Είσαι ευχαριστημένη τώρα;** Στρέφει γρήγορα γυρνάει, βηματίζει, την κοιτάει, μουρμουρίζει, στρέφει γρήγορα κοιτάει, πλησιάζει, ανταριάζει, την κοιτάει, πλησιάζει, πλησιάζει, από δεξιά, απ' τον σύρτη αριστερά. **Τι πάει να πει αυτό;** Ανασηκώνεται, γυρνάει, στρέφει γρήγορα κοιτάει, ανταριάζει, την τρομάζει. **Το κρασί ήταν εξαιρετικό.** Ανταριάζει, στρέφει γρήγορα κοιτάει, μουρμουρίζει, πλησιάζει, την τρομάζει από δεξιά, απ' τον σύρτη αριστερά. **Άντρας σου δεν είμαι;** Ανασηκώνεται, κοιτάει, στρέφει γρήγορα γυρνάει, ανταριάζει, την κοιτάει, πλησιάζει, την κοιτάει, ψηλαφίζει, την τρομάζει, από δεξιά, απ' τον σύρτη αριστερά. **Τι πάει να πει αυτό; Άντρας σου δεν είμαι;** Ανταριάζει, ανταριάζει, τα πετάει εδώ και εκεί, στρέφει γρήγορα κοιτάει, πλησιάζει, την κοιτάει, της ορμάει, ψηλαφίζει, την κοιτάει, ψηλαφίζει, την τρομάζει, από δεξιά, απ' τον σύρτη αριστερά. **Ρόδινα μαγουλάκια σαν μήλα και σαν τριαντάφυλλα.** Της κλείνει το στόμα με το χέρι, την κοιτάει, ανασηκώνεται, ορμάει, ψιθυρίζει, την κοιτάει, της ορμάει, της ορμάει, της ορμάει, από δεξιά, απ' τον σύρτη αριστερά. **Είσαι ευχαριστημένη τώρα;** Στρέφει γρήγορα γυρνάει, την κοιτάει, την κοιτάει, στρέφει γρήγορα γυρνάει.

A.1.3 Κείμενο τρίτης φάσης (θυματοποίηση)

Μεταμέλεια του δράστη - ψυχολογική βία

Σηκώνεται, κοιτάει, βηματίζει, της μιλάει, στρέφει γρήγορα ρωτάει, τη χαϊδεύει, τη φιλάει. **Το βλέπω το βλέπω άνοιξε άβυσσος ανάμεσά μας.** Πλησιάζει, την κοιτάει, τη χαϊδεύει, της γελάει, στρέφει γρήγορα ζητάει, βηματίζει, τη φιλάει, στρέφει γρήγορα κοιτάει, τρέχει πίσω, της ζητάει, στρέφει πίσω την κρατάει, από αριστερά, από δεξιά, απ' την πόρτα αριστερά. **Τι κάνεις εκεί, όχι μη φεύγεις.** Σηκώνεται, κοιτάει, της ζητάει, της μιλάει, τρέχει πίσω, τη ρωτάει, στρέφει γρήγορα ζητάει, την κρατάει, την κοιτάει, από αριστερά, από

δεξιά, απ' την πόρτα αριστερά. **Ηρέμησε και μη σε νοιάζει σε προστατεύω εγώ με τις δυνατές φτερούγες μου.** Την κρατάει, της μιλάει, τη χαϊδεύει, της γελάει, βηματίζει, τη φιλάει, της ζητάει, στρέφει γρήγορα κοιτάει. **Τ' ορκίζομαι μικρό φοβισμένο ανήμπορο πλασματάκι μου.** Βηματίζει, την κοιτάει, τη χαϊδεύει, της γελάει, πλησιάζει, την κοιτάει, στρέφει γρήγορα ζητάει, τρέχει πίσω, την κοιτάει, στρέφει γρήγορα ζητάει, τρέχει πίσω, την κοιτάει, στρέφει πίσω την κρατάει. **Τουλάχιστον περίμενε ώς το πρωί.** Σηκώνεται, ρωτάει, τη φιλάει, την κοιτάει, τρέχει πίσω, την κρατάει, τη χαϊδεύει, της ζητάει, βηματίζει, την κοιτάει, στρέφει γρήγορα ζητάει, τη φιλάει, την κρατάει, στρέφει πίσω τη ζητάει, από αριστερά, από δεξιά, απ' την πόρτα αριστερά. **Τ' ορκίζομαι φοβισμένο μου καναρινάκι.** Στρέφει γρήγορα κοιτάει, πλησιάζει, της μιλάει, τη χαϊδεύει, της γελάει, βηματίζει, την κοιτάει, στρέφει γρήγορα ζητάει. **Τ' ορκίζομαι σ' έχω συγχωρήσει.**

A.2 Το γραπτό κείμενο περφόρμανς με παραπομπές σε σελίδες από τη μετάφραση του θεατρικού κειμένου *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)*

A.2.1 Κείμενο πρώτης φάσης (δημιουργία έντασης)

- Ακολουθεί/ στρέφει γρήγορα/ μετράει (σ.12)⁸⁸
- Δεξιά/ δωμάτιο (σ.45)
- Αριστερά (σ.64)
- Τι σου είναι οι γυναίκες (σ.11)
- Πλησιάζει (124).
- Το σκιουράκι μου κάνει αυτή τη φασαρία; (σ.10)
- Σύρτης (σ.93)
- Πάλι βγήκε το άμυαλο τζιτζικάκι μου και ξόδεψε λεφτά; (σ.10)
- Το άσωτο τζιτζικάκι μου που όλο του αρέσει να ξοδεύει (σ.14)

A.2.2 Κείμενο δεύτερης φάσης (άμεση κακοποίηση)

- Ανταριάζει (σ.137)
- Κοιτάει (σ.21)

⁸⁸ Όλες οι παραπομπές αφορούν σε σελίδες από: Ibsen, Henrik. 2008. *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές. Αθήνα: Ηριδανός.

- Τον επιπόλαιο χαρακτήρα του πατέρα σου τον πήρες κι εσύ (σ.135)
- Βηματίζει (σ.65)
- Μουρμουρίζει (σ.126)
- Τραβάει (σ.11)
- Σφίγγει τις γροθιές του (σ.113)
- Είσαι αρκετά ανεύθυνη (σ.76)
- Κλείνει το στόμα με το χέρι (σ.11)
- Ορμάει (σ.110)
- Είσαι ευχαριστημένη τώρα; (σ.80)
- Ανασηκώνεται (σ.31)
- Το κρασί ήταν εξαιρετικό (σ.127)
- Ψηλαφίζει (σ.134)
- Τρομάζει (σ.45)
- Τι πάει να πει αυτό; Άντρας σου δεν είμαι; (σ.126)
- Τα πετάει εδώ και εκεί (σ.45)
- Ρόδινα μαγουλάκια σαν μήλα και σαν τριαντάφυλλα (σ.44)

A.2.3 Κείμενο τρίτης φάσης (θυματοποίηση)

- Σηκώνεται (σ.64)
- Χαϊδεύει (σ.80)
- Φιλάει (σ.133)
- Το βλέπω το βλέπω άνοιξε άβυσσος ανάμεσά μας (σ.155)
- Γελάει (σ.45)
- Ζητάει (σ.118)
- Τρέχει (σ.68) πίσω (σ.123)
- Κρατάει (σ.150)
- Τι κάνεις εκεί, όχι μη φεύγεις (σ.139)
- Μιλάει (σ.150)
- Ρωτάει (σ.13)
- Ηρέμησε και μη σε νοιάζει σε προστατεύω εγώ με τις δυνατές φτερούγες μου (σ.139)
- Τ' ορκίζομαι μικρό φοβισμένο ανήμπορο πλασματάκι μου (σ.139)
- Τουλάχιστον περίμενε ως το πρωί (σ.151)
- Σ' έχω συγχωρήσει (σ.99)

Βιβλιογραφία

Abramovic, Marina. 1996. «Marina Abramovic: Interview», *The Twentieth-Century Performance Reader*, 2^η έκδ., επιμ. Huxley Micheal & Witts Noel. 2010. London and New York: Routledge

Allain, Paul. & Harvie, Jen. 2014. *The Routledge Companion to Theater and Performance*, 2^η έκδ. London and New York: Routledge.

Appia, Adolphe. 1962. *Music and the Art of the Theatre*, μτφρ. Robert W. Corrigan & Mary D. Dirks. Florida: University of Miami Press.

Aronson, Arnold. 1991. «Postmodern Design», *Theatre Journal* 43.1: 1-13.

Balaky, H. S. Saman. & Sulaiman, M. A. Nafser. 2016. «A Feminist Analysis of Henrik Ibsen's A Doll's House», *Beytulhikme An International Journal of Philosophy* 6.1: 32-45.

Barthes, Roland. 2007. «Ο θάνατος του συγγραφέα», *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, επιμ. Λουκάς Ρινόπουλος, μτφρ. Γιώργος Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.

Barthes, Roland. 1973. *Η απόλαυση του κειμένου*, μτφρ. Φούλα Ζατζιδάκη & Γιάννης Κρητικός. Αθήνα: Ράππα.

Beacham, C. Richard. 1994. *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*. UK: Harwood Academic Publishers.

Berghaus, Gunter. 2001. «The Futurist Banquet: Nouvelle Cuisine or Performance Art? Futurist experiment with culinary theatre», *New Theatre Quarterly* 18.1: 3-17.

Bicât, Tina. 2012. *Costume and Design for Devised and Physical Theatre*. UK: The Crowood Press (URL: <https://www.scribd.com/book/268750690/COSTUME-and-DESIGN-FOR-DEVISED-and-PHYSICAL-THEATRE>).

Bryan-Wilson, Julia. 2003. «Remembering Yoko Ono's "Cut Piece"», *Oxford Art Journal* 26.1: 101-123.

- Brook, Peter. 2003. *Ανάμεσα σε Δύο Σιωπές: Συζητώντας με τον Πήτερ Μπρουκ*, επιμ. Moffitt Dale, μτφρ. Νίκος Χατζόπουλος. Αθήνα: Κοάν.
- Γατσάς, Βασίλης. 2006. *Βία κατά των Γυναικών: Η βία αρχίζει κάποια στιγμή, μπορεί να σταματήσει εκεί*. Αθήνα: Καλοκάθη.
- Collins, Jane. & Nisbet, Andrew (επιμ.). 2010. *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*. London and New York: Routledge.
- Daboo, Jerri. 2015. «To Re-Bitten and to Re-Become: Examining repeated embodied acts in ritual performance», *Performance Research* 20.5: 12-21.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and Repetition*, μτφρ. Paul Patton. New York: Columbia University Press.
- Derrida, Jacques. 1981. *Dissemination*, μτφρ. Barbara Johnson. London: The Athlone Press.
- Donovan, Josephine. 2013. «Έξω από το δίκτυο: Η φεμινιστική κριτική ως ηθική κριτική». *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα. Ανθολόγιο κειμένων*, επιμ. Ken M. Newton, μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός & Κώστας Σπαθαράκης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Dorsen, Annie. 2013. «Βίντεο από την αλγοριθμική παράσταση *A Piece of Work*», *Brooklyn Academy of Music - New York, 21 December 2013* (URL: <https://vimeo.com/92057482>).
- Elam, Kier. 2005. *Semiotics of the Theatre and Drama*, 2^η έκδ. London and New York: Routledge Taylor & Francis e-Library.
- Finch, Andrew. & Park-Finch, Heebon. 2011. «A Post-Feminist, Evolutionist Reading of Henrik Ibsen's *A Doll's House*», *Studies in British and American Language and Literature* 100: 1-19.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*, μτφρ. Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. 1992. *The Semiotics of Theater*, μτφρ. Jeremy Gaines και Doris L. Jones. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- FRA. 2014. *Βία κατά των γυναικών: Πανευρωπαϊκή έρευνα. Τα αποτελέσματα με μια ματιά*. Λουξεμβούργο: Οργανισμός Θεμελιωδών Δικαιωμάτων της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

Francis, W. Roberta. 2017. «The Equal Rights Amendment: Frequently Asked Questions», *National Council of Women's Organizations* 1-11 (URL: <http://www.equalrightsamendment.org/misc/faq.pdf>).

Fromm, Erich. 1971. *Ο Φόβος Μπροστά στην Ελευθερία*, 5^η έκδ., μτφρ. Δημήτρης Θεοδωρακάτος. Αθήνα: Μπουκουμάνη.

Ghafourinia, Fatemeh. & Jamili, B. Leila. 2014. «The Women's Right in Henrik Ibsen A Doll's House», *Journal of Novel Applied Sciences* 3.4: 424-429.

Hamilton, R. James. 2001. «Theatrical Performance and Interpretation», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59.3: 307-312.

Hanson, Winthrop. David. 1993. «Battered Women: Society's Obligation to the Abused», *Akron Law Review* 27.1: 19-56.

Hoff, Lee Ann. 1990. *Battered women as survivors*. London and New York: Routledge.

Holub. C. Robert. 2004. *Θεωρία της Πρόσληψης: Μια κριτική εισαγωγή*, μτφρ. Κωνσταντίνα Τσακοπούλου. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Hossain, Amir. & Iseni, Arburim. 2014. «Symbolic Realism in Ibsen's A Doll's House: An Overview», *Anglisticum Journal* 3.8: 8-17.

Ibsen, Henrik. 2008. *Το Κουκλόσπιτο (Νόρα)*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές. Αθήνα: Ηριδανός.

Iser, Wolfgang. 1991. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Jauss, R. Hans. 1995. *Η θεωρία της πρόσληψης: τρία μελετήματα*, μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος. Αθήνα: Εστία.

Jomaron, Jacqueline. 2009. *Ιστορία Σύγχρονης Σκηνοθεσίας 2^{ος} τόμος: 1914 – 1940*, μτφρ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Jourová, Věra. 2016. *Στρατηγική δέσμευση για την ισότητα των φύλων 2016-2019*. Λουξεμβούργο: Υπηρεσία Εκδόσεων της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

Gropius, Walter. & Wensinger, S. Arthur (επιμ.). 1961. *The Theatre of the Bauhaus: Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnár*. Middletown-Connecticut: Wesleyan University Press.

- Klein, Renate. 2004. «Sickening relationships: Gender-based violence, women's health, and the role of informal third parties», *Journal of Social and Personal Relationships* 21.1: 149-165.
- Krantz, Gunilla. & Garcia – Moreno, Claudia. 2005. «Violence against women», *Journal Epidemiol Community Health* 59.10: 818-821.
- Krug, G. Etienne. et al. (επιμ.). 2002. *World report on violence and health*. Geneva: World Health Organization.
- Lamelas, David. 2009. «Theatre spotlight in darkened room», *Limit of a Projection* (URL: <http://www.walkerart.org/collections/artworks/limit-of-a-projection-i>).
- Laver, James. 1964. *Costume in the Theatre*. New York: Hill and Wang.
- Lewcock, Dawn. 2003. «Once open a time: the story of the pantomime audience», *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*, επιμ. Kattwinkel Susan. London: Praeger.
- Λογγίνος, Κάσσιος. Διόνυσος. 2012. «Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία - Λογοτεχνική κριτική: 221. Περί Ύψους 2, 7.2-8.1, 10, 12.3-12.5», *Ανθολόγια Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*, επιμ. Θεόδωρος Κ. Στεφανόπουλος, μτφρ. Μιχάλης Ζ. Κοπιδάκης. Ψηφίδες: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας (URL: http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=562).
- Marinis, Marco de. 1993. *The Semiotics of Performance*, μτφρ. Àine O'Healy. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- McConachie, Bruce. 2011. *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- Montaigne, Michel de. 1983. *Δοκίμια*, μτφρ. Φίλιππος Δ. Δρακονταείδης. Αθήνα: Εστία.
- Ostermeier, Thomas. 2011. «Διαβάζοντας και ανεβάζοντας Ίψεν, μτφρ. Δημήτρης Ναζίρης», *Σκηνή - Το περιοδικό του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ* 3: 124-130 (URL: <http://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/355>).
- Palmer, Scott. 2012. «The beginning of modern stage lighting design: Edward Gordon Craig and the May 1900 production of Dido and Aeneas», *White Rose Research Online* 1-6 (URL: <http://eprints.whiterose.ac.uk/74746/>).

Παρίσης, Ιωάννης. & Παρίσης, Νικήτας. 2017. *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*. Πάτρα: ΙΤΥΕ «Διόφαντος» (URL: <http://ebooks.edu.gr/2013/books-pdf.php?course=DSGL-A111>).

Pavis, Patrice. 2006. *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Αγνή Στρουμπούλη. Αθήνα: Gutenberg.

Payne, Darrell. & Wermeling, Linda. 2009. «Domestic Violence and the Female Victim: The Real Reason Women Stay!», *Journal of Multicultural, Gender and Minority Studies* 3.1: 1-6.

Πεφάνης, Π. Γιώργος. 2011. «Το κείμενο και η σκηνή, το fictum και το factum. Αντιθετικά δίπολα και διασταυρώσεις», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: «Από τη Χώρα των Κειμένων στο Βασίλειο της Σκηνης» 26-30 Ιανουαρίου 2011*, επιμ. Βαρζελιώτη Κ. Γωγώ. 2014. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.

Pinterest a. χ.χ. «Mini red lighting 3W-Led spotlight» (URL: <https://www.pinterest.com/pin/334744184784579063/>).

Pinterest b. χ.χ. «An actor and theatre lighting» (URL: <https://www.pinterest.com/pin/183451384791052878/>).

Πούχνερ, Βάλτερ. 2010. *Θεωρητικά Θεάτρου: Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου*. Αθήνα: Παπαζήση.

Radosavljević, Duška. 2013. *Theater-making: interplay between text and performance in the 21st century*. United Kingdom: Palgrave Macmillan.

Rancière, Jacques. 2009. *The Emancipated Spectator*, μτφρ. Gregory Elliott. London and New York: Verso.

Sandberg, B. Mark. 2015. *Ibsen's Houses: Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*. UK: Cambridge University Press.

Schechner, Richard. 2013. *Performance Studies: An Introduction*, 3^η έκδ., επιμ. Sara Brady. London and New York: Routledge.

Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. London and New York: Routledge.

Schechner, Richard. & Appel, Willa (επιμ.). 1997. *By means of performance: intercultural studies of theater and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schechner, Richard. 1994. *Environmental Theater: An Expanded New Edition including "Six Axioms For Enviromental Theater"*. London and New York: Applause.

Schmidt, Theron. 2015. «Some people will do anything to keep themselves from being moved», *Performance Research* 20.5: 4-9.

Σιδηροπούλου, Αύρα. 2011. «Το σώμα ως δραματουργικό κείμενο», *Body & Soli: Ημερίδα Σύγχρονου Χορού, 8 Μάη 2011*, Λευκωσία – Καϊμακλί: Πολιτιστικό κέντρο οι Μύλοι.

Sofer, Andrew. 2003. *The Stage Life of Props*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Sternke, A. Dean. 2000. *Basic Design Theories for Theatrical Lighting and its Application*, version 5. Milwaukee: Mainstage Theatrical Supply, Inc.

Templeton, Joan. 1989. «The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen», *Modern Language Association* 104.1: 28-40.

Thorne, Gary. 2012. *Stage Design: a practical guide*. UK: The Crowood Press (URL: <https://www.scribd.com/read/268749595/Stage-Design-A-Practical-Guide>).

Walker, E. Lenore. 1989. *Η κακοποιημένη γυναίκα*, μτφρ. Τάσος Ανθουλιάς. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Whitmore, Jon. 2012. *Directing Postmodern Theater: Shaping Signification in Performance*. United States: The University of Michigan Press.

Zajačiková, Natalia. 2015. «Dramaturgy of Light Changes/Light vs Action», *European Lighting School, Prague* (URL: <http://www.lightingschool.eu/dramaturgy-of-light-changes-light-vs-action-prague-6-8-3-2015/>).